



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Filmerfolg in Wien: Eine historische Spurensuche“

Eine Untersuchung der Filmpräferenzen des Publikums der Wiener Uraufführungskinos
in den Jahren 1927 und 1937.

Verfasser

Mario Hofer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Joseph Garncarz

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG.....	3
1. STANDARDMODELL	6
1.1 US-amerikanischer Film in Österreich.....	7
1.2 Einwände gegen das Standardmodell.....	9
1.3 Filmhistorische Einwände.....	9
1.4 Einwände gegen das Forschungskonzept	10
1.5 Einwände gegen die Quellen	11
1.6 Wie wurde dieses Modell zum Standardmodell?.....	12
2. ERFOLGREICHE FORSCHUNGEN.....	15
2.1 Filmerfolg in Deutschland.....	15
2.2 POPSTAT Index-Methodik	18
2.3 Der Tonfilm in der Tschechoslowakei	19
2.4 Die niederländische Kinoindustrie in den 1930er Jahren	22
3. KINOGESCHICHTE ÖSTERREICHS VON 1920 BIS ZUM ANSCHLUSS	24
3.1 Kinokrise und Kiba-Gründung (Politisierung der österreichischen Kinolandschaft)	24
3.2 Kontingentgesetz 1926.....	26
3.3 Beginn der Tonfilmzeit.....	27
3.4 Filmbegutachtungsstelle 1930.....	28
3.5 Austrofaschismus und die Zensur	29
3.6 Propaganda im Austrofaschismus.....	31
3.7 Die Film-Abkommen von 1934 und 1935, anschließende Arisierung und der Weg zum Anschluss	33
4. DIE SELBSTERSTELLTEN FILMERFOLGSRANGLISTEN	38
4.1 Popularitätsindex.....	38
4.2 Methode	39
4.3 Wie werden die Filmerfolgssranglisten analysiert?	43

4.4 Analyse der Filmerfolgsranglisten	45
4.4.1 Grundlegende Analyse der Liste von 1927	45
4.4.2 Grundlegende Analyse der Liste von 1937	53
4.4.3 Qualifizierung der Filmerfolgsranglisten.....	61
4.4.4 Vergleich der beiden Listen.....	66
4.4.4.1 Ausnutzungsindizes der beiden Jahre.....	66
4.4.4.2 Der Erfolg der deutschen Propagandafilme im Jahr 1937.....	73
4.4.4.3 Vergleich Genres und Themen.....	78
4.4.4.4 Vergleich mit Berlin bzw. Deutschland	82
 5. ZUSAMMENFASSUNG	85
 6. BIBLIOGRAPHIE.....	92
 ABSTRACT (DE)	97
 ABSTRACT (EN)	99
 CURRICULUM VITAE	101
 ANHANG.....	102

Einleitung

Die Anregung zu dieser Arbeit gab ein von Univ.-Prof. Mag. Dr. Joseph Garncarz im Wintersemester 2011 am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien abgehaltenes Forschungsseminar zum Thema "Filmerfolgsranglisten". In diesem Seminar wurden einige bereits durchgeführte Forschungen aus verschiedenen Ländern auf diesem Gebiet besprochen und die Teilnehmer dazu animiert eigene Forschungen zu betreiben. Da festgestellt wurde, dass es zu diesem Thema in Österreich, bis zu diesem Zeitpunkt, keine wissenschaftlichen Forschungen gegeben hat, erschien es dem Autor dieser Arbeit als eine lohnende und fruchtbare Unternehmung die Publikumspräferenzen der ÖsterreicherInnen in Form einer Diplomarbeit genauer zu beleuchten und einen Teil dieser Forschungslücke zu schließen.

Das Forschungsziel wurde dabei auf folgender Präposition entwickelt: Einige durchaus renommierte ForscherInnen vertreten die von Joseph Garncarz im Nachhinein als Standardmodell bezeichnete These, dass US-amerikanische Filme bereits nach Ende des Ersten Weltkrieges den europäischen Filmmarkt dominiert haben und am beliebtesten bei den ZuschauerInnen waren. Da Joseph Garncarz in seinem Forschungsseminar erhebliche Zweifel an diesem Modell geäußert hat, wurde das Interesse geweckt, herauszufinden, ob das Standardmodell für Österreich oder Teile Österreichs zutrifft. Die beste Möglichkeit dies zu überprüfen, ist das Erstellen von Filmerfolgsranglisten.

Da bis in die 1950er Jahre in vielen Ländern (mit Ausnahme der USA) jedoch genaue Aufzeichnungen über den Filmerfolg Mangelware waren, wurden verschiedene Methoden entwickelt, um die Nachfrage des Publikums zu deuten. Mehrere ForscherInnen aus unterschiedlichen Ländern haben sich bereits mit diesem Thema auseinandergesetzt und es gibt verschiedene Herangehensweisen, um Filmerfolgsranglisten zu erstellen. Wenn keine Einspielergebnisse von Kinos vorhanden sind, gibt es mehrere Möglichkeiten, um solche Listen zu erstellen und das Kinobesuchsverhalten des Publikums einer Stadt oder eines Landes zu untersuchen. John Sedgwick hat in seinem Buch *Popular filmgoing in 1930s Britain*¹ eine Methode entwickelt, die bis dato wahrscheinlich die genauesten Ergebnisse liefert, aber auch eine enorm gute Quellenlage voraussetzt. Damit die Berechnungen seiner Popstat-Index-Methode durchgeführt werden können, benötigt man die Preise der Eintrittskarten der jeweiligen Kinos, genaue Daten zu den Sitzplätzen und ein sehr genaues Kinoprogramm (das aufschlüsselt, ob der Film als Einzelaufführung, zwei Filme in der Doppelvorstellung oder ein Kurzfilm vor einem Langspielfilm gezeigt wurden). Sollten nicht

¹ John Sedgwick, *Popular filmgoing in 1930s Britain, A choice of pleasures*. Exeter: University of Exeter Press 2000.

all diese Daten verfügbar sein, gibt es andere Methoden, um solche Erfolgsranglisten zu erstellen. Petr Szczepanik beispielsweise hatte für seine Untersuchungen² keine Kartenpreise zur Verfügung. Er hat die Länge der Laufzeit in Wochen mit den Sitzplätzen der Kinos multipliziert, um einen Popularity Index zu errechnen und dadurch die Präferenzen des Prager Publikums zu erforschen. Joseph Garncarz schöpft bei seinen Untersuchungen die Möglichkeiten der Quellenlage bestmöglich aus.³ Für seine Erfolgsranglisten wurden die jährlichen Umfragen nach den beliebtesten Filmen in Branchenzeitschriften verwendet, um daraus Top-10-Listen für die Jahre 1925-1932 sowie 1952-1990 zu entwickeln. In all diesen Untersuchungen wurde die Beliebtheit der Filme der unterschiedlichen Produktionsländer untersucht, um herauszufinden, welche Filme beim Publikum am meisten nachgefragt wurden. Aus diesen Ergebnissen kann man Präferenzmuster des Publikums entwickeln und somit Erkenntnisse über die damalige Filmproduktion und den Erfolg der einzelnen Produktionsländer erfahren.

Bei der Planung der Diplomarbeit war es vorgesehen drei Filmerfolgsranglisten, mit einem jeweiligen Abstand von zehn Jahren, zu erstellen. Dafür wären die Jahre 1917, 1927 und 1937 vorgesehen gewesen. Da sich aber die Quellenlage in Bezug auf das Wiener Filmprogramm der 1910er Jahre als besonders schwierig bzw. ungenügend erwies, wurde davon abgesehen, eine Liste für die 1910er zu erstellen. Eine solche Liste wäre nicht möglich bzw. mit so hohen Unschärfefaktoren versehen gewesen, dass Aussagen über die Präferenzen des Publikums nur sehr ungenau möglich gewesen wären. Da die Ergebnisse aus den beiden Listen von 1927 und 1937 ausreichend erschienen und genügend Erkenntnisse aus dem Verlauf dieser zehn Jahre gewonnen werden konnten, wurde mit der Schreib- und Recherchearbeit begonnen.

Die Forschungsfragen:

Im Rahmen der Diplomarbeit soll daher herausgefunden werden, welche Filme in Wien bzw. in Österreich in den Jahren 1927 und 1937 erfolgreich waren und welche Erkenntnisse dadurch über das Publikum gewonnen werden können. Haben sich die Präferenzen innerhalb dieser zehn Jahre und nach Einführung des Tonfilms merklich geändert? Wie groß ist der Erfolg der nationalsozialistischen Propagandafilme und konnte die austrofaschistische Führung ähnliche Propagandaspielfilme in die Kinos bringen? Welche Bedeutung haben die US-amerikanischen Filme in den Wiener Uraufführungskinos und trifft das Standardmodell

² Petr Szczepanik, „Hollywood in disguise. Practices of exhibition and reception of foreign films in Czechoslovakia in the 1930s“, *Cinema, Audiences and Modernity. New Perspectives on European Cinema History*. Hg. Daniel Biltereyst/Richard Maltby/Philippe Meers, London, New York: Routledge Chapman & Hall 2011, S. 166-185.

³ Joseph Garncarz, *Hollywood in Deutschland. Internationalisierung einer Filmkultur. 1925-1990*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2013.

auf Wien bzw. Österreich zu oder kann es widerlegt werden? Ist es möglich mit den erstellten Filmerfolgsranglisten der Wiener Uraufführungskinos Aussagen über die Publikumspräferenzen von ganz Österreich zu treffen?

Zuerst wird im allgemeinen Teil das Standardmodell etwas genauer beleuchtet und gezeigt, warum dieses Modell angezweifelt werden kann. Für die Zeit, in der noch keine genauen Aufzeichnungen zum Filmerfolg geführt wurden, mussten neue Methoden entwickelt werden, um Erkenntnisse über diesen Forschungsgegenstand zu gewinnen. Erfolgsranglisten haben sich als wirkungsvolle Instrumente erwiesen, um Publikumspräferenzen zu deuten. Danach werden die Methoden und Ergebnisse von bereits erfolgten Forschungsprojekten auf diesem Gebiet kurz erläutert, um einen Überblick über den aktuellen Forschungsstand zu geben. Im letzten Punkt des allgemeinen Teils wird ein kurzer Überblick über die Kinogeschichte in Österreich gegeben, damit die Filmerfolgsranglisten besser eingeordnet werden können.

Im zweiten Teil der Diplomarbeit werden die eigens vom Autor erstellten Filmerfolgsranglisten vorgestellt. Zuerst werden Einblicke in die gewählte Methodik und die Herangehensweise vermittelt, damit die Filmerfolgsranglisten für die LeserInnen nachvollziehbar sind. Die beiden Filmerfolgsranglisten von 1927 und 1937 werden zuerst einzeln analysiert, um sie danach zu vergleichen und einzelne Erkenntnisse aus den Jahren zu ziehen. Die daraus gewonnenen Resultate und Feststellungen werden im letzten Teil zusammengefasst und erneut beleuchtet.

1. Standardmodell

Das von Joseph Garncarz benannte Standardmodell, bezeichnet ein Modell, welches von vielen ForscherInnen vertreten und damit als Maß für den Filmerfolg in Europa angesehen wird. Dieses Modell besagt, dass die US-amerikanischen Filme seit Ende des Ersten Weltkrieges den europäischen und auch den heimischen Markt dominieren und somit als am erfolgreichsten in diesen Märkten gelten. Prominente Vertreter des Standardmodells sind unter anderem Kristin Thompson⁴, Thomas Guback⁵ und Thomas Elsaesser.^{6 7}

Kristin Thompson vertritt die Ansicht, dass alleine die Dominanz innerhalb des Filmangebots schon ausreicht, um eine Dominanz im Filmerfolg in einem Land zu postulieren:

„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.“⁸ Dem könnte entgegengehalten werden, dass nur weil ein Produktionsland mit seiner gigantischen Filmmaschinerie mehr Filme als alle anderen Länder produziert hat und diese auch in anderen Ländern zu vertreiben wusste, dies nicht bedeuten muss, dass diese Filme dort auch am erfolgreichsten waren.

Joseph Garncarz hat große Zweifel gegenüber diesem Modell und formuliert, im Vorfeld zu seiner Untersuchung zur Entwicklung des Filmerfolgs in Deutschland, berechnete Zweifel. „Dieses Modell der Popularität des US-amerikanischen Kinos in der Welt ist statisch; einmal errungen, ist der Erfolg des US-amerikanischen Kinos in Europa und der Misserfolg der jeweiligen nationalen Filme in den verschiedenen europäischen Ländern eine Invariante. [...] Im Vordergrund der Forschungen steht nicht die Frage, ob diese These zutrifft, sondern auf welche Weise sich die marktführende Position der US-amerikanischen Filmindustrie in den verschiedenen Ländern genau hat etablieren können.“⁹

Er geht der Frage nach, wie der US-amerikanische Film in Deutschland Fuß gefasst hat, um später das Standardmodell genau zu erklären und gewichtige Zweifel daran darzulegen.

⁴ Kristin Thompson, *Exporting Entertainment*, London: BFI-Publ., 1986.

⁵ Thomas Guback, „Details of domination“, *Journal of Communication*, Bd. 37, Nr. 1, Winter 1987, zit. n. Joseph Garncarz, *Hollywood in Deutschland. Internationalisierung einer Filmkultur. 1925-1990*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2013, S. 13.

⁶ Thomas Elsaesser, *New German Cinema. A History*, Houndsmills: Macmillan 1989.

⁷ Vgl. Joseph Garncarz, *Hollywood in Deutschland. Internationalisierung einer Filmkultur. 1925-1990*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2013, S. 13-15.

⁸ Kristin Thompson, *Exporting Entertainment*, London: BFI-Publ., 1986, S. xi.

⁹ Joseph Garncarz, *Hollywood in Deutschland. Internationalisierung einer Filmkultur. 1925-1990*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2013, S. 15.

1.1 US-amerikanischer Film in Österreich

Hier soll nun gezeigt werden, wie sich der US-amerikanische Film in Österreich etabliert hat und, ob auch in Österreich angebotsseitig eine klare Dominanz der US-amerikanischen Filme ersichtlich ist. Während des Ersten Weltkrieges waren die europäischen Länder in ihrer Filmproduktion stark eingeschränkt und mehr auf den Import aus Hollywood angewiesen. „The big increases in American exports during 1915 and early 1916 resulted primarily from the decline of the industries of other nations.“¹⁰ Es wurde jedoch am 17. Dezember 1916 ein Filmimportverbot in Österreich verhängt.¹¹ Der Import wurde erst nach dem Weltkrieg wieder zugelassen.

Kristin Thompson bezieht sich in ihrem Buch *Exporting Entertainment* in sehr kurzen Passagen auch auf den österreichischen Markt und führt dabei aus, wie sich der Anteil der US-amerikanischen Filme in Österreich entwickelt hat. „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 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.“¹² Des Weiteren präsentiert Thompson eine Tabelle, mit den zur Zensur gelangten Filmanteilen, der drei großen Filmimporteure in Österreich (USA, Deutschland und Frankreich) in den Jahren von 1928-1930. Diese Auflistung ist allerdings lückenhaft und nicht repräsentativ, da einerseits bei einem Jahr nur ein Teil des Jahres ausgewertet wurde und andererseits österreichische Filme in einem Jahr in den Gesamtanteil nicht mit einberechnet wurden.¹³ Eine aussagekräftigere Auflistung vom Filmangebot nach Herkunftsländern hat Michael Thiermeyer in seinem Buch *Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft* erstellt.¹⁴ Seine Liste deckt sich zu großen Teilen mit Funden aus *Das Kino-Journal* aus den Jahren 1928¹⁵ und 1938¹⁶. Auch Armin Loacker hat eine solche Aufstellung für die in den Jahren 1930-1937 zur Aufführung

¹⁰ Kristin Thompson, *Exporting Entertainment*, London: BFI-Publ., 1986, S. 71.

¹¹ Vgl. Moriz Sternberg, „Das Film-Einfuhrverbot.“, *Kinematographische Rundschau* Nr. 461, 7. Jänner 1917, S. 6.

¹² Kristin Thompson, *Exporting Entertainment*, London: BFI-Publ., 1986, S. 130.

¹³ Vgl. Ebd., S. 130-131.

¹⁴ Michael Thiermeyer, *Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft*, Köln/Wien: Böhlau, 1994, S. 333.

¹⁵ *Das Kino-Journal*, Nr. 932, 09.06.1928, S. 4. Eine Auflistung der zur Einfuhr nach Österreich zugelassenen Filme.

¹⁶ *Das Kino-Journal*, Nr. 1437, 19.02.1938, S. 10. Eine Auflistung der zwischen 1932 und 1937 zur Aufführung gelangten Filme. Nur das Jahr 1932 differiert ein wenig mit der Auflistung von Thiermeyer.

gelangten Spielfilme in Österreich erarbeitet.¹⁷ Seine Liste stimmt ebenfalls zu großen Teilen mit der Liste von Thiermeyer überein. Nur in den Jahren 1930-1932 gibt es Unterschiede zwischen den beiden Listen. Da die Liste von Thiermeyer die ausführlichste aller gefundenen Listen ist und die Abweichungen zwischen den einzelnen Listen, für die Zwecke des hier konzipierten Forschungsprojekts, nicht relevant sind, wird sich nun weiterhin auf diese Liste bezogen. Thiermeyers Liste zeigt die Anteile des Spielfilmangebots nach Ursprungsländern in den Jahren 1926-1937.

In dieser Liste steigt der US-amerikanische Anteil der Filme von 46,7 % (1927) auf 52 % (1929) an, um im Jahr 1930 auf 41,5 % zu fallen. Von da an fällt der US-amerikanische Anteil bis in das Jahr 1932 auf 28,8 % und steigt ab 1933 bis 1937 wieder auf 39,0 % (mit einem zwischenzeitlichen Hoch 45,2 % im Jahr 1936).

Der deutsche Anteil ist in Österreich immer besonders hoch und hat im Jahr 1926 bereits 35,7 %. Der Anteil der deutschen Filme in Österreich steigt ab 1930 von 46,4 % bis 1932 auf 60,8 % aller gespielten Filme. Ab 1933 fällt der Anteil wieder auf 47,8 % und pendelt sich dann schließlich bei über 30 % ein (1937: 36,6 %).

Das US-amerikanische Filmangebot war in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre immer um 10-15 % höher als das deutsche Angebot und die USA kann in dieser Zeit als größter Filmimporteur angesehen werden. Es ist klar ersichtlich, dass die US-amerikanischen Produktionsfirmen in dieser Zeit immer einen sehr großen Anteil an Filmen in Österreich gestellt haben. Ende der 1920er Jahre wurde das Angebot von Hollywood dominiert, um mit Beginn des Tonfilms zu Beginn der 1930er Jahre einen Dämpfer zu erfahren. „Die Einführung des Tonfilms 1929/30 führte zu einer kurzfristigen Eindämmung des US-amerikanischen Einflusses in Europa, einerseits aufgrund des Sprachproblems, andererseits aufgrund von Patentstreitigkeiten.“¹⁸ Von 1930 bis 1934 wurde von Deutschland der größte Anteil der Filme für den österreichischen Markt bereitgestellt. Mit der besseren Anpassung an den Tonfilm durch US-amerikanische Hersteller wurde ab 1935 das Angebot von Hollywood wieder dominiert – wenn auch in geringerem Ausmaß. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass laut Thompson die Anzahl der US-Importe nach Österreich erst in der Mitte der 1920er Jahre diese dominierende Stellung eingenommen haben. Der deutsche und der US-amerikanische Anteil befanden sich in den Jahren 1926-1937 immer auf einem sehr hohen und teilweise auch sehr ähnlichen Niveau. Von einer eindeutigen US-Dominanz kann hier, auch von einem angebotsseitigen Blickwinkel her, keine Rede sein, da der deutsche Anteil in den meisten Jahren sehr knapp unter oder sogar über dem US-amerikanischen lag.

¹⁷ Vgl. Armin Loacker, *Anschluss im 3/4-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: Wissenschaftl. Verlag 1999, S. 12-13.

¹⁸ Joseph Garncarz, *Hollywood in Deutschland. Internationalisierung einer Filmkultur. 1925-1990*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2013, S. 13.

Österreich scheint hier, ob der Popularität der Filme des großen Nachbarlandes, einen Sonderfall darzustellen.

1.2 Einwände gegen das Standardmodell

Für Joseph Garncarz ist das zentrale Problem beim Standardmodell, dass die postulierte Dominanz der USA vorausgesetzt und nicht hinterfragt wird. Garncarz weist darauf hin, dass bei vielen Forschungsarbeiten zu diesem Thema wichtige Dinge nicht berücksichtigt wurden. Er versucht mit seinen Einwänden gegen das Standardmodell einen neuen Ansatz zu entwickeln, um das Thema des Filmerfolgs in Deutschland neu aufzuarbeiten und einen neuen Zugang dazu zu finden. All seine Einwände beziehen sich auf die zweite Hälfte der 1920er bis zu den frühen 1930er Jahren. Davor war aufgrund des Einfuhrverbots kein Import von US-amerikanischen Filmen nach Deutschland möglich bzw. nach dem Ersten Weltkrieg die Einfuhr aufgrund der starken Inflation nicht gewinnbringend. Mit Beginn des Nationalsozialismus wurde auch der Import erneut stark eingeschränkt, weshalb diese Zeit dafür auch nicht berücksichtigt wird.¹⁹

1.3 Filmhistorische Einwände

Hier bezieht sich Garncarz auf einige wenige Studien, welche von Vertretern des Standardmodells nicht wahrgenommen wurden. Diese Studien sind zwar keinesfalls unumstritten, jedoch zeigen sie, dass die Validität der US-amerikanischen Dominanz bereits angezweifelt bzw. in gewissen Fällen sogar revidiert werden muss. Er bezieht sich dabei auf Paul Monaco, der in seiner Dissertation *Cinema & Society. France and Germany during the Twenties*²⁰ von 1976 bereits Filmerfolgsranglisten der Zeitschrift *Film-Kurier* untersucht hat und dabei zum Schluss kam, dass die deutschen Filme in den Jahren 1925-1929 erfolgreicher als die US-amerikanischen waren.

Garncarz bezieht sich im Zuge eines weiteren Beispiels auf den Aufsatz „Hollywood und das westdeutsche Publikum der 50er Jahre“²¹ von Martin Loiperdinger, in dem der Autor beschreibt, dass das deutsche Kinopublikum die deutschen Filme seit der Spielzeit 1953/54 gegenüber den US-amerikanischen Filmen präferierte. Loiperdinger macht seine Aussagen

¹⁹ Vgl. Joseph Garncarz, *Hollywood in Deutschland. Internationalisierung einer Filmkultur. 1925-1990*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2013, S. 35-36.

²⁰ Paul Monaco, *Cinema & Society. France and Germany during the Twenties*, New York, Oxford, Amsterdam: Elsevier, 1976.

²¹ Vgl. Martin Loiperdinger, „Amerikanisierung im Kino? Hollywood und das westdeutsche Publikum der 50er Jahre“, *Theaterzeitschrift*, Heft 27, Sommer 1989, S.50-60. zit. n. Joseph Garncarz, *Hollywood in Deutschland. Internationalisierung einer Filmkultur. 1925-1990*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2013, S. 36.

auf der Basis von Erfolgsranglisten der Zeitschrift *Filmblätter* und bleibt allerdings eine nähere Untermauerung dieser Aussage schuldig. Es wird nicht ausgeführt, ob diese Präferenz bis Ende der 50er Jahre eine Ausnahme darstellte oder ob die Dominanz der US-amerikanischen Filme zuvor länger andauert hat.

Ein weiterer Einwand, welcher von Garncarz aufgegriffen wird, ist der, dass der deutsche Verleiher Constantin Film in den 1950er bzw. den 1960er Jahren zum größten Verleiher auf dem deutschen Markt geworden ist. Bei der vom Standardmodell propagierten Dominanz des US-amerikanischen Films hätte es eigentlich ein US-amerikanischer Verleiher sein müssen.²²

1.4 Einwände gegen das Forschungskonzept

Weitere Einwände von Joseph Garncarz richten sich gegen die angewandten Forschungskonzepte bei den VertreterInnen des Standardmodells. Er hat dabei herausgearbeitet, dass die Forschungskonzepte vieler Forschungen in diesem Bereich zu eng gegriffen sind und kaum Spielraum für andere Ergebnisse lassen. Für Garncarz bezieht sich diese Engführung auf zwei Bereiche: „erstens auf das Verhältnis der Eliten (Filmwirtschaft, Filmpolitik) zum Publikum und zweitens das Verhältnis des Exportlandes USA zu den jeweiligen Importländern.“²³

1. „Die Konzeption, wie sich die Eroberung der Weltmärkte vollzieht, ist ausschließlich auf der Ebene der Eliten angesetzt. Thompson setzt den Akzent auf die Aktivität der Wirtschaft. Für Guback ist die konzentrierte Aktion zwischen der US-amerikanischen Regierung und der US-amerikanischen Industrie Garant des internationalen Erfolges US-amerikanischer Filme.“²⁴ In diesen Konzepten wird das Publikum nie als relevant angesehen und nicht berücksichtigt. Das Publikum selbst entscheidet jedoch über das, was es sehen will und was nicht. Die Popularität von Filmen wird nicht durch das Angebot bestimmt, sondern durch die Nachfrage der Zuschauer. War ein Film beliebt, hat er mehr Zuschauer in die Kinos gelockt. Es gibt jedoch auch nachfrageorientierte Ansätze, die die US-Dominanz zu erklären suchen. Joseph Garncarz verweist hier beispielsweise auf Barry Salt der den Erfolg des amerikanischen Kinos in Europa auf die Qualität der Filme zurückführt. „Vergleicht man US-amerikanische und französische Filme der 1910er Jahre, so weisen die US-amerikanischen Filme ein schnelleres Tempo und eine größere visuelle Attraktivität auf [...] und das Spiel der

²² Vgl. Joseph Garncarz, *Hollywood in Deutschland. Internationalisierung einer Filmkultur. 1925-1990*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2013, S. 36-38.

²³ Ebd. S. 38.

²⁴ Ebd.

Schauspieler ist weniger theatralisch [...].²⁵ Garncarz bezieht sich dabei auf die Ergebnisse der Analysen von Barry Salt.²⁶ Solche Ansätze sind immer stark interpretativ und damit „Ausdruck der ästhetischen Wertung einer Elite“²⁷. Der Autor versucht seine eigenen Einschätzungen auf das damalige Publikum zu übertragen, um dadurch die Qualität zu bestimmen und die Popularität von US-amerikanischen Filmen zu legitimieren. Allein durch solche Einschätzungen kann die Popularität von Filmen nicht erklärt werden. Dazu benötigt es nachfrageorientierte Ansätze, welche die Zuschauerpräferenzen der damaligen Zeit miteinbeziehen.

2. Des Weiteren wird in den Forschungskonzepten der VertreterInnen des Standardmodells im Verhältnis zweier Länder, dem kleinen Land jegliche Handlungsmöglichkeit abgesprochen und „dem großen Land eine eigengesetzliche Rolle zuerkannt“.²⁸ Die Entscheidungen, die die Marktpolitik betreffen, werden immer von den US-amerikanischen Eliten getroffen. Die europäischen Länder befinden sich immer in den verteidigenden Positionen und handeln nicht aktiv. Dem heimischen Markt wird damit unterstellt, sich gegen das fremde Kulturgut, den US-amerikanischen Film, gewehrt zu haben. Dabei wird immer ausgeschlossen, dass die Filme aus eigenem Interesse importiert wurden, um - der marktwirtschaftlichen Logik gehorchend - Profit zu machen. Allein diese Ansicht verzerrt die Forschungsergebnisse dahin gehend, da man bereits auf ein Ergebnis hinarbeitet, welches die US-amerikanische Dominanz beweisen soll.

1.5 Einwände gegen die Quellen

Die dritte Form der Einwände, die von Garncarz gegenüber dem Standardmodell formuliert werden, beziehen sich auf die verwendeten Quellen.

Erstens beziehen sie sich in vielen Fällen auf die Daten des Filmangebots, wobei diese Zahlen dann missinterpretiert werden. Es wird versucht, aus diesen Zahlen die Nachfrage bzw. die Popularität der Filme abzuleiten. Wenn die US-amerikanischen Filme einen großen Anteil am Filmangebot gestellt haben, wird davon ausgegangen, dass dadurch auch die Nachfrage bestimmt wurde. Dass das Publikum durch die eigene Auswahl der Filme selbst beeinflussen konnte, welche Filme populär wurden bzw. gesehen wurden, wird hier nicht berücksichtigt. „Das Standardmodell unterstellt also ein Marktgesetz, dem zufolge nur

²⁵ Joseph Garncarz, *Hollywood in Deutschland. Internationalisierung einer Filmkultur. 1925-1990*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2013, S. 31.

²⁶ Vgl. Barry Salt, *Film Style and Technology. History and Analysis*, London: Starword 1983, S. 114.

²⁷ Joseph Garncarz, *Hollywood in Deutschland. Internationalisierung einer Filmkultur. 1925-1990*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2013, S. 41.

²⁸ Ebd. S. 42.

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.“²⁹

Zweitens werden nicht belegbare Daten und Fakten propagiert. Beispielsweise versucht Elsaesser seine LeserInnen davon zu überzeugen, dass 1921 „die weltweite Zuschauer-Akzeptanz US-amerikanischer Filme in der Gegend von 90 %“³⁰ lag, was jedoch durch keinerlei Fakten belegt wird. Ohne Zahlen und Fakten bleiben dann nur noch die Aussagen und Einschätzungen von Eliten, die bereits in den filmhistorischen Einwänden Berücksichtigung gefunden haben.

Drittens werden Daten oft sehr selektiv verwendet, um damit Aussagen über die Popularität der US-amerikanischen Filme zu treffen. Daten über einzelne Filme, Kinos oder Städte werden beispielsweise verwendet, um Argumente für eine gesamte Nation zu formulieren, ohne diese Behauptungen mit weiteren Fakten zu legitimieren.³¹

1.6 Wie wurde dieses Modell zum Standardmodell?

Joseph Garncarz erklärt anhand von fünf Gründen, warum das Standardmodell so viele VertreterInnen gefunden hat. „Nicht jeder der Gründe, [...] [die genannt werden], um die weitreichende Akzeptanz des Standardmodells zu erklären, hat bei seinen Anhängern das gleiche Gewicht.“³²

(1) Nachfrageorientierte Daten, wie bei Garncarz und wie sie auch in dieser Arbeit verwendet werden, waren den VertreterInnen nicht bekannt. Garncarz konnte das durch Korrespondenzen mit Guback, Thompson und Elsaesser in Erfahrung bringen.³³

(2) Kristin Thompson hatte bereits die Absicht zu zeigen, dass die US-amerikanischen Filme derartig dominant waren, dass sie als damalige Norm des Erzählkinos verstanden werden konnten. „Die Absicht zu zeigen, was sie zeigen möchte, verhindert die Frage, ob die Quellen valide sind, also, ob man anhand der Quellen wirklich das zeigen kann, was man will.“³⁴

²⁹ Ebd. S. 45.

³⁰ Thomas Elsaesser, „Kunst und Krise. Die Ufa in den 1920er Jahren“, *Das Ufa-Buch*, Hg. Michael Bock/Michael Töteberg, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins ²1994, S. 96.

³¹ Vgl. Joseph Garncarz, *Hollywood in Deutschland. Internationalisierung einer Filmkultur. 1925-1990*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2013, S. 35-46.

³² Ebd. S. 47.

³³ Ebd.

³⁴ Joseph Garncarz, *Hollywood in Deutschland. Internationalisierung einer Filmkultur. 1925-1990*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2013, S. 47.

(3) Als dritten Grund sieht Garncarz die missverständliche Verwendung der Begriffe Angebot und Nachfrage. Eine Richtigstellung kam deshalb nicht zustande, da in den kulturwissenschaftlichen Bereichen der Filmforschung „[...]d]as sozial und wirtschaftswissenschaftliche Wissen, das erforderlich ist, um die Geltung des Standardmodells zu überprüfen [...] vernachlässigt [wurde].“³⁵

(4) Jedoch ist das Standardmodell nicht nur in den Kulturwissenschaften anerkannt. Dafür gibt es für Garncarz zwei weitere Gründe. Zum einen sind die weitverbreiteten Studien in einer Zeit entstanden, in der die US-amerikanischen Filme wirklich die internationalen Kinos dominierten. Die Gegebenheiten der Gegenwart wurden auf die Vergangenheit projiziert. Zum anderen gibt es ForscherInnen, die versuchen ihre eigenen Vorlieben für US-amerikanische Filme auf das damalige Publikum zu übertragen.

(5) In der Forschung wird die europäische Filmkultur oft bewundert und soll von der US-amerikanischen Dominanz geschützt werden. „Der europäische Film steht für die kulturelle Vielfalt Europas, der US-amerikanische für die Monokultur.“³⁶ In Gubacks Untersuchungen wird das „[...] dominante US-amerikanische Populärkino [...] als Bedrohung der europäischen Filmkultur erlebt.“³⁷ Er sympathisiert mit der europäischen Filmkultur der damaligen Zeit und versucht in seinem Buch *The International Film Industry*³⁸ mit verschiedenen Vorschlägen der europäischen Filmlandschaft zu helfen, sich vom US-amerikanischen Kino zu befreien und eigens weiter bestehen zu können. Diese Ansicht, der kleinen aber doch vielfältigen europäischen Filmkultur, hat zu einem verzerrten Blick auf die europäischen Gegebenheiten geführt und den Glauben an die US-Dominanz gestärkt.

Nachdem nun das Standardmodell erläutert wurde und die von Garncarz formulierten Einwände gezeigt wurden, geht es daran ein neues Forschungskonzept zu entwickeln, welches versucht die skizzierten Probleme zu umgehen. „Wenn Angebot und Nachfrage verwechselt, Daten nicht nachvollziehbar sind und der Geltungsbereich von Aussagen beliebig erweitert wird, entsteht der dringende Bedarf, die Thesen, die derart plausibel gemacht werden sollen, zu überprüfen.“³⁹ Um Aussagen zu treffen, die besser erklärbar sind, muss deshalb das Publikum bzw. die Nachfrage in die Forschung mit einbezogen werden.

³⁵ Ebd. S. 48.

³⁶ Ebd. S. 49.

³⁷ Joseph Garncarz, *Hollywood in Deutschland. Internationalisierung einer Filmkultur. 1925-1990*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2013, S. 49.

³⁸ Thomas H. Guback, *The International Film Industry. Western Europe and America since 1945*, Bloomington/London: Indiana University Press, 1969.

³⁹ Joseph Garncarz, *Hollywood in Deutschland. Internationalisierung einer Filmkultur. 1925-1990*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2013, S. 46.

Joseph Garncarz gibt den Anstoß neue Konzepte für den Filmerfolg zu dieser Zeit in Europa zu formulieren und widerlegt mit seinen Bestenlisten, zumindest für große Zeiträume, die US-amerikanische Dominanz in Deutschland. Es gibt auch noch andere ForscherInnen, die sich mit diesem Thema beschäftigt haben. So haben beispielsweise Petr Szczepanik - mit seinen Erfolgsranglisten⁴⁰ über die Prager Uraufführungskinos der 1930er Jahre - und Clara Parfort-Overduin - mit ihren Erfolgsranglisten⁴¹ der niederländischen Kinos der Jahre 1934 bis 1936 - ebenfalls gezeigt, dass die US-amerikanischen Filme bei Weitem nicht so erfolgreich und populär waren, wie es durch das Standardmodell vorgegeben wird. Diese Forschungen werden im nächsten Kapitel etwas genauer erläutert.

In weiterer Folge soll mit dieser Arbeit überprüft werden, ob das Standardmodell für Wien bzw. Österreich seine Geltung behält oder ob gezeigt werden kann, dass die US-amerikanischen Filme doch nicht so erfolgreich waren, wie es oft für ganz Kontinentaleuropa postuliert wird. Vorher wird auf weitere für dieses Forschungsprojekt relevante Forschungsarbeiten noch genauer eingegangen.

⁴⁰ Petr Szczepanik, „Hollywood in Disguise. Practices of exhibition and reception of foreign films in Czechoslovakia in the 1930s“, *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*, Hg. Daniel Biltereyst/Richard Maltby/Philippe Meers, London/New York: Routledge 2011, S. 166-185.

⁴¹ Clara Parfort-Overduin, „Distribution and Exhibition in The Netherlands, 1934-1936“, *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Hg. Richard Maltby/Daniel Biltereyst/Philippe Meers, Malden, MA: Wiley-Blackwell 2011, S. 125-139.

2. Erfolgreiche Forschungen

Das Standardmodell hat viele VertreterInnen, jedoch gibt es immer mehr ForscherInnen in Europa, die versuchen, mit einer anderen Herangehensweise neue Erkenntnisse zu gewinnen. Im folgenden Kapitel wird auf Forschungsarbeiten eingegangen, die versuchen mithilfe eines nachfrageorientierten Ansatzes die Popularität der Filme festzustellen, in Zeiten, in denen noch keine genaueren Aufzeichnungen existieren. Da es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, einen ins Detail gehenden und vollständigen Überblick über die auf diesem Gebiet erfolgten Forschungsarbeiten zu liefern, wird im Folgenden ein Abriss der wichtigsten Ansätze und Methoden gegeben.

2.1 Filmerfolg in Deutschland

Einen der zentralsten Beiträge für den Forschungsgegenstand hat Joseph Garncarz mit seinem Buch: *Hollywood in Deutschland: Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925-1990*⁴² geliefert. In diesem zeigt Garncarz wie sich die Präferenzen des deutschen Kinopublikums in dieser Zeit gewandelt haben. Entgegen den Thesen des Standardmodells kommt er auf sehr detaillierte und unterschiedliche Entwicklungen der Präferenzen.

Garncarz hat, wie im vorigen Kapitel bereits beschrieben, dem angebotsorientierten Weg der VertreterInnen des Standardmodells, durch verschiedenste Gegenargumente die Grundlage entzogen und damit neue Aussagen über Popularität von Filmen getroffen. Er entwickelt Thesen zum Filmerfolg aus den zugänglichen Informationen zur Publikumsnachfrage, indem er Filmerfolgsranglisten erstellt. Für Garncarz war es wichtig herauszufinden, welche Filme beim Publikum populär waren und nicht welche Nation die meisten Filme in die Kinos gebracht hat. Die Grundlage für seine Filmerfolgsranglisten sind die jährlichen Erhebungen verschiedener Filmzeitschriften für den Filmerfolg des jeweiligen Jahres (wenn auch über die Jahre mit verschiedenen Methoden durchgeführt). Aus diesen Ergebnissen wurden von Joseph Garncarz Top-Ten-Listen für die Jahre 1925-1932 sowie 1952-1990 erstellt und er konnte dadurch auf ein breites Spektrum von gedeuteten Filmpräferenzen zurückgreifen. Vor 1925 gab es keine derartigen Aufzeichnungen für den Filmerfolg. Erst nachdem die US-amerikanischen Filme in großer Anzahl importiert wurden, wurden die ersten Statistiken angefertigt. „Nach Aufhebung des Importverbotes 1921 lohnte sich der Einsatz von US-amerikanischen Filmen in Deutschland zunächst finanziell unter den Bedingungen der

⁴² Joseph Garncarz, *Hollywood in Deutschland: Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925-1990*, Frankfurt, M., Basel: Stroemfeld 2013.

Nachkriegsinflation selbst dann kaum, wenn sie ihre Zuschauer fanden.“⁴³

Für die Zeit des Nationalsozialismus und einige Jahre der Nachkriegszeit sind nur wenige vertrauenswürdige Listen vorhanden, sodass Garncarz davon abgesehen hat, diese zu verwenden. Es stellt sich ohnehin die Frage, ob Erfolgsranglisten in der Zeit des Dritten Reichs eine Aussagekraft über die Präferenzen des Publikums besitzen. „[...] [D]er freie Wettbewerb mit Filmen [war] unter den Nationalsozialisten derart reglementiert, dass Aussagen über die Präferenzen des Kinopublikums, auch wenn Erfolgsranglisten vorliegen, nur sehr stark eingeschränkt möglich sind.“⁴⁴

Durch die Auswertung der Listen konnte Garncarz drei Phasen des Filmerfolgs in Deutschland herausarbeiten, die einen Wandel der Präferenzen des Publikums der deutschen Kinos belegen. „Die Top-Ten-Filme bilden über einen gewissen Zeitraum homogene Muster, die ich als Erfolgsmuster bezeichne. Erfolgsmuster bilden sich heraus, bleiben über einige Spielzeiten konstant und wandeln sich dann wieder.“⁴⁵

Die erste Phase zeichnet sich dadurch aus, dass in dieser Zeit die deutschen Filme außerordentlich populär waren. Diese Phase beginnt 1925 und zieht sich bis in das Jahr 1963. In den 50er Jahren zeigt sich außerdem noch eine hohe Popularität der österreichischen Filme. Über die gesamte Zeit gesehen sind in etwa 75 % aller Top Ten Filme in deutscher Sprache. Erfolgreiche deutsche Filme haben sich vorrangig in folgende Erfolgsmuster eingeordnet: Remakes von erfolgreichen Stummfilmen, deutsche Musikfilme/Operettenfilme (Operettenfilme werden in den 50er Jahren durch Schlagerfilme abgelöst), Heimatfilme und deutsche Kriegsfilme waren zu dieser Zeit besonders erfolgreich. Ausländische Filme hingegen wurden nur dann erfolgreich, wenn sie einen Bezug zu den Erfolgsmustern der deutschen Filme hatten. „Die meisten US-amerikanischen Filme unter den Top Ten der Weimarer Zeit und der Nachkriegszeit sind stark europäisiert. [...] Viele der in Deutschland populären US-amerikanischen Erfolgsfilme spielen in Europa, häufig Russland wie z. B. *DIE WOLGASCHIFFER** (1927/28), oder in biblischen Zeiten im Nahen Osten wie z. B. *BEN HUR** (1926/1927, 1927/1928, Remake 1960/1961) und *DIE ARCHE NOAH** (1929/1930).“⁴⁶

Die meisten erfolgreichen US-amerikanischen Filme der damaligen Zeit hatten ein tragisches Ende und konnten auch dann erfolgreich werden, wenn sie ein kritisches Bild von Amerika zeigten oder europäische/deutsche Stars mitspielten.

Diese erste Phase wird für diese Arbeit die relevanteste sein. Es soll herausgefunden

⁴³ Joseph Garncarz, *Hollywood in Deutschland: Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925-1990*, Frankfurt, M., Basel: Stroemfeld 2013, S. 62.

⁴⁴ Ebd. S. 63.

⁴⁵ Ebd. S. 81.

⁴⁶ Ebd. S. 91.

werden, ob das Kinopublikum der Wiener Uraufführungskinos ähnliche Präferenzen bei der Filmauswahl hatte.

Die zweite Phase dauert von 1964-1979 und weist einen Wandel der Popularität von Kinofilmen auf. In dieser Zeit hat das Publikum die Erfolgsmuster der vorigen Phase hinter sich gelassen und neue entwickelt. Diese Zeit ist geprägt von sehr populären Filmen aus dem europäischen Ausland und wird deshalb von Garncarz Europaphase genannt. „Waren bis 1971 deutsche Filme erfolgreicher als US-amerikanische, so wurden US-amerikanische Filme seit 1972 deutlich erfolgreicher als deutsche. Kennzeichnend ist aber, dass weder die deutschen Filme bis 1971 noch die US-amerikanischen Filme seit 1972 unangefochten marktführend waren. Erstmals kamen Filme der europäischen Nachbarländer in Spitzenpositionen.“⁴⁷

In dieser Zeitspanne sind 41,7 % aller Top-Ten-Filme von europäischen Nachbarländern, während diese Länder in der ersten Phase auf einen Anteil von nur 8,9 % gekommen sind.

Deutsche Filme waren in dieser Zeit nur dann erfolgreich, wenn sie Aspekte von Erfolgsmustern ausländischer Filme aufgriffen und mit deutschen Traditionen verknüpften (bspw. Western und Sexfilme). In dieser Zeit wurde die angloamerikanische Popmusik auch in Europa immer beliebter und auch Filme, die diese Musik transportierten, konnten dadurch leichter populär werden. Ein weiteres Erfolgsmuster wird von einem eigenen Filmtyp geprägt. Garncarz nennt diesen Filmtyp *Hero/spectacle film*, der verschiedenste „[...] Genres wie den Action-, Science-, Fiction-, Abenteuer-, Katastrophenfilm und den Thriller“⁴⁸ zusammenfasst. In diese Kategorie fallen Filme der James Bond-Reihe oder französische Jean-Paul-Belmondo-Produktionen. Gegen Ende dieser Phase kommen immer mehr solcher Filme aus Hollywood, belegen dabei Topplatzierungen und legen den Grundstein für die nächste Phase.

In der dritten Phase geben die US-amerikanischen Filme die Erfolgsmuster vor und die deutschen Filme spielen bei den oberen Plätzen der Ranglisten immer seltener eine Rolle. Filme, die sich an der US-amerikanischen Kultur anlehnten, konnten ebenso erfolgreich werden, wie Filme, die sich in der ersten Phase an der deutschen Kultur orientierten. „In der dritten Phase hat sich eine internationale populäre Filmkultur etabliert, die nachhaltig von US-amerikanischer Seite geprägt wurde.“⁴⁹

Die amerikanischen Filme schafften es in den 80er Jahren, gemessen an der gesamten Zuschauerschaft der Top Ten, auf einen Zuschaueranteil von 65 %. Die deutschen Filme konnten nur etwa 20 % der Top-Ten-Zuschauer auf sich ziehen. Das wohl größte

⁴⁷ Ebd. S. 75.

⁴⁸ Ebd. S. 104.

⁴⁹ Ebd. S. 106.

Erfolgsmuster dieser Jahre war der *Hero/spectacle film*, der von Hollywoodseite immer weiter nach vorn getrieben wurde. „Der Stellenwert des Geschichtenerzählens änderte sich, indem der *visual excess* an Bedeutung gewann.“⁵⁰ Die Phase der populären US-amerikanischen Filme ist nach wie vor nicht abgeschlossen und die Begeisterung des deutschen Publikums hält noch immer an.

Joseph Garncarz zeigt mit seinen Listen und seiner Ausarbeitung eindeutig, dass die deutschen Filme in deutschen Kinos lange Zeit unangefochten populär waren. Erst in späterer Folge wurden die eigenen Produktionen von Produktionen europäischer Nachbarländer verdrängt, um schließlich den US-amerikanischen Produktionen Platz zu machen.

2.2 POPSTAT Index-Methodik

John Sedgwick hat ebenfalls einen wichtigen Beitrag in der Erforschung des Filmerfolgs in Europa beigesteuert. Da in vielen Ländern die Quellenlage nicht so dicht ist wie in Deutschland, hat Sedgwick eine eigene Methode entwickelt. Mit der in seinem Buch *Popular filmgoing in 1930s Britain*⁵¹ beschriebenen Methode, ist es möglich, Filmpopularität zu messen, ohne auf bestehende Listen zurückgreifen zu müssen.

Seine POPSTAT-Methode funktioniert wie folgt: Er geht davon aus, dass jedes Kino einen anderen Stellenwert hat und es damit eine größere oder kleinere Bedeutung für den Erfolg eines Filmes hat. Dieser Stellenwert des Kinos bzw. Gewichtung eines Kinos wird *Cinema Weight* genannt und wird aus dem Einkommenspotential eines Kinos gewonnen. Das Einkommenspotential eines Kinos besteht aus dem Produkt der Anzahl Sitzplätze mit dem mittleren Preis für einen dieser Plätze. Aus den Einkommenspotentialen aller mit einbezogenen Kinos wird ein Mittelwert gebildet, welcher der Gewichtung eins entspricht. Alle Kinos bekommen damit eine Gewichtung über bzw. unter eins zugewiesen.

Ein weiterer Wert in seiner Berechnung ist der *billing status* eines Filmes im Programm, welcher die Gewichtung des Filmes benennt. Wird ein Film als Einzelfilm gezeigt, wird ihm der Wert eins zugewiesen. Bei Doppelprogrammen mit einem Hauptfilm, wird dem Hauptfilm der Wert 0,8 und den Nebenfilm 0,2 zugeordnet. Bei Doppelprogrammen mit zwei gleichwertigen Filmen wird beiden Filmen 0,5 angerechnet. Der dritte und letzte Faktor der Formel ist die Länge der Laufzeit in Wochen.

Um einen POPSTAT Wert für einen Film zu berechnen, wird dann wie folgt multipliziert:

⁵⁰ Ebd. S. 107.

⁵¹ John Sedgwick, , *Popular filmgoing in 1930s Britain, A choice of pleasures*. Exeter: University of Exeter Press 2000.

Wenn ein Film in mehreren Kinos gelaufen ist, werden die einzelnen Produkte addiert, um auf einen gesamten POPSTAT Wert für einen Film zu kommen. Er hat damit, wenn die nötigen Angaben vorhanden sind, einen Weg gefunden das Einkommenspotential eines Films zu berechnen, welches für weitere Untersuchungen herangezogen werden kann. Wie Sedgwick selbst beschreibt, gibt es bei der Methode jedoch ein Problem: „Clearly the POPSTAT index understates the popularity of the most successful and overstates the popularity of the least successful films screened at the same cinema.“⁵² Die Methode behandelt alle Filme gleich und kann die wirklichen Einspielergebnisse nicht widerspiegeln, deswegen werden die erfolgreichsten Filme unter- und die erfolglosesten Filme überbewertet. Die Ergebnisse dieser Methode müssen als Indikatoren gesehen werden, da es nach den genauen Einspielergebnissen, die in den wenigsten Fällen vorhanden sind, die beste Methode ist, um den Filmerfolg darzustellen. Um diese Methode weiter zu verbessern, wäre es möglich Faktoren wie das damalige Wetter, andere Filmneuheiten (Premieren) in den Kinos und nicht filmische Veranstaltungen wie Fußballspiele oder Feste in einer Stadt mit einzubeziehen.

Im Laufe der Zeit hat Sedgwick seine Methode an mehreren englischen Städten (bspw. Bolton, Brighton und Portsmouth) angewendet und wichtige Ergebnisse geliefert. Er kommt zum Schluss, dass diese Methode es ermöglicht, gewisse Indikatoren der Popularität von Filmen und Präferenzen des Publikums darzustellen.

Seine Arbeiten sind enorm wichtig für die Forschung und der Autor dieser Arbeit wird weiter unten mit einer, aufgrund von fehlenden Daten, nicht derartig detaillierten Methode arbeiten, um die eigenen Filmerfolgsranglisten zu erstellen.

2.3 Der Tonfilm in der Tschechoslowakei

Eine weitere wichtige Forschung im Bereich des Filmerfolgs dieser Zeit bietet Petr Szczepanik. Er hat in seinem Artikel „Hollywood in disguise. Practices of exhibition and reception of foreign films in Czechoslovakia in the 1930s“⁵³ den Filmerfolg des neuen Tonfilms in den Prager Uraufführungskinos in den Jahren von 1929-1939 beschrieben. Für die Erfolgsranglisten hat er 2500 Filme in 20 Premierenkinos untersucht.

⁵² John Sedgwick, „Cinema Going in Portsmouth during the 1930s“, *Cinema Journal* 46/1, Herbst 2006, S. 71.

⁵³ Petr Szczepanik, „Hollywood in disguise. Practices of exhibition and reception of foreign films in Czechoslovakia in the 1930s“, *Cinema, Audiences and Modernity. New Perspectives on European Cinema History*. Hg. Daniel Biltereyst/Richard Maltby/Philippe Meers, London, New York: Routledge Chapman & Hall 2011, S. 166-185.

Um den Filmerfolg zu messen, errechnete er den Popularitätsindex, indem er die Sitzplatzplatzkapazität des jeweiligen Kinos mit der Laufzeit des Filmes (in Wochen) multiplizierte. Gegebenenfalls wurden Produkte von gleichen Filmen (aus unterschiedlichen Kinos) noch addiert. Damit hat er eine aussagekräftige Maßzahl entwickelt, anhand derer die Filme in eine Rangliste zusammengefasst werden können.

Mit seiner Studie versuchte er herauszufinden, ob das Standardmodell auch für die Tschechoslowakei zu widerlegen ist und kommt dabei zu folgenden Ergebnissen:

US-amerikanische Filme waren in der Tschechoslowakei im Jahr 1929 äußerst erfolgreich. Grund dafür ist, dass Hollywood und damit die USA das erste Land war, welches in großem Stil Tonfilme (damals auch „talkies“ genannt) produzieren konnte. Es war etwas Neues, das eine neue Facette in die Kinolandschaft einbrachte. „In terms of popularity, however, the Czech sound-film market was dominated by American talkies only during the short period in the second half of 1929 when the first Czech theatres were wired for sound but Czech studios were not yet able to produce their own sound films“⁵⁴

Im Jahr 1930 zeigte sich bereits ein anderes Bild, nachdem die ersten deutschen Tonfilme in den tschechoslowakischen Kinos liefen. Die deutschen Filme ordneten sich mit den landeseigenen Produktionen oben in die Erfolgsranglisten ein. US-amerikanische Filme erreichten zwar bis 1934 immer wieder Topplatzierungen, jedoch konnten sie nie den Erfolg der deutschen Filme übertrumpfen, die bis dahin im Durchschnitt eine halbe Woche länger in den Kinos liefen.

In der zweiten Hälfte der Dekade ändert sich das Bild jedoch wieder ein wenig. In der Zeit von 1935 bis 1939 überstieg die Popularität der amerikanischen Filme die der deutschen Filme, obwohl die generelle Popularität der deutschen Filme in der Tschechoslowakei erst ab 1937 signifikant gefallen ist. Szczepanik sieht folgenden Grund: „However, this was less the consequence of a shift in preference on the part of local audiences than it was the result of the gradual Nazification of German film production.“⁵⁵ In diesem Fall haben also die schlechte Qualität der Filme und der Widerspruch zum Nationalsozialismus zu einer Reduzierung der Popularität beigetragen.

Eine Erklärung für die große Popularität deutscher Filme findet Szczepanik in der überwiegenden Kenntnis der deutschen Sprache beim Prager Kinopublikum der 1930er Jahre. Auch wenn der Großteil der tschechoslowakischen Bevölkerung kein Deutsch sprach, wurde es zumindest verstanden. Aus diesem Grund wurden vor allem von Hollywood „deutsche Versionen“ ihrer Filme produziert, um dem Publikumswünschen entsprechen zu können. Da aber in diesen Filmen die Aussprache oft unverständlich war und man nicht als

⁵⁴ Ebd. S. 171.

⁵⁵ Ebd. S. 172.

deutschsprachiger Markt behandelt werden wollte, waren diese Filme selten erfolgreich und wurden schnell wieder weniger.

Da die „deutschen Versionen“ zu Beginn der Dekade nicht annähernd so erfolgreich waren wie die deutschen Filme, kann der Erfolg oder Misserfolg nicht nur an der Unverständlichkeit der Sprache liegen. Szczepanik kommt daher zum Schluss, dass zusätzlich, trotz einer allgemeinen antinationalsozialistischen Einstellung, die kulturelle Verbundenheit („understanding the ‘intellectual and emotional’ climate’ and jokes“⁵⁶) einen erheblichen Beitrag zum Erfolg der deutschen Filme geleistet hat. „The significantly greater popularity of German films over German versions [of the USA] suggests that cultural affinity was more important for Czech audiences than language comprehensibility“.⁵⁷

Nach genauer Betrachtung der Listen kommt Szczepanik zum Ergebnis, dass alle US-amerikanischen Filme in den Top-Ten-Listen von 1930-1935, bis auf einen einzigen Film, einen Bezug zu Europa (Plot über den 1. Weltkrieg, deutschen/ österreichischen/ tschechischen Regisseur, Film basierend auf deutschem Roman etc.) oder zu exotischen Themen (Afrika-Doku, Film über Bauern in China) haben. Alle US-amerikanischen Filme in den Top Ten können als „nicht-amerikanisch“ angesehen werden und sind fern der amerikanischen Gesellschaft anzusiedeln.

Anhand von Aufzeichnungen der Vergnügungssteuereinnahmen des Landes von 1937, welches das schlechteste Jahr für die deutschen Filme war, kann Szczepanik die Popularität der deutschen Filme gegenüber den US-amerikanischen Filmen herleiten. Da in diesem Jahr zwar weniger deutsche Filme eingeführt, aber dennoch pro Film mehr Steuereinnahmen lukriert wurden als bei den amerikanischen Filmen, kann davon ausgegangen werden, dass für die gesamte Dekade hindurch die deutschen Filme populärer waren als die US-amerikanischen.

Petr Szczepanik zeigt mit seiner Untersuchung, dass die kulturelle Verbundenheit des tschechoslowakischen Kinopublikums zur deutschen und österreichischen Kultur starke Einflüsse auf den Erfolg von Kinofilmen aus diesen Ländern hatte. Zusätzlich widerlegt er das Standardmodell für die Tschechoslowakei und zeigt, dass die US-amerikanischen Filme zwar erfolgreich sein konnten, der Erfolg sich aber nicht in dem Ausmaß dargestellt hat, wie es vom Standardmodell für Europa postuliert wird.

⁵⁶ Ebd. S. 176.

⁵⁷ Ebd.

2.4 Die niederländische Kinoindustrie in den 1930er Jahren

Clara Parfort-Overduin hat in ihrem Artikel „Distribution and Exhibition in The Netherlands, 1934-1936“⁵⁸ den Filmerfolg in den Niederlanden in den Jahren 1934-1936 erforscht. Im Jahr 1934 wurden die ersten niederländisch produzierten Tonfilme im Kino aufgeführt. In ihrer Untersuchung stützt sie sich auf drei Quellen: Filmkritiken aus Zeitungen und Filmzeitschriften, Daten zum Verleih der Filmkopien und ein Datensatz zum Filmprogramm, der anzeigt, was wirklich gespielt wurde. Der von ihr untersuchte Datensatz enthält Kinoprogrammdata von 18 verschiedenen Städten aus den Niederlanden, was 138 Kinos und damit 40 % der niederländischen Kinos entspricht. In der Untersuchung legt sie in dar, dass die heimische Filmproduktion, entgegen der vom Standardmodell propagierten Dominanz der Hollywood-Filme, stark vom Publikum nachgefragt wurde.

Vor 1934 war die heimische Filmproduktion so gut wie nicht vorhanden. Nur in unregelmäßigen Abständen wurden vereinzelt Filme veröffentlicht. Vor dieser Zeit gab es auch keine Importbeschränkungen, da ohne heimische Filmproduktion die heimische Kinolandschaft nicht vor den ausländischen Produktionen geschützt werden musste. Erst mit dem Erfolg des zweiten Tonfilms *De Jantjes* (*The Sailors*, 1934) wurde klar, dass niederländische Tonfilme erfolgreich sein konnten und rasch fanden sich Investoren, die in eine kleine niederländische Filmindustrie investierten. In den Jahren 1934-1936 wurden 27 niederländische Tonfilme produziert. Im Laufe des Jahres wurde ein Import-Gesetz erlassen, nach dem die importierten Filme mit 10 % besteuert wurden. Mehr als die Hälfte (52 %) aller gezeigten Filme in diesen drei Jahren waren US-Filme, 26 % waren deutsche Produktionen und die restlichen 22 % teilten sich auf mehrere weitere Länder auf. Die heimische Filmproduktion brachte es auf 1 % des gesamten Filmangebots.

Die nationale Presse reagierte auf die heimischen Filme abwertend, da sie nicht mit den hohen Standards der US-amerikanischen Filme mithalten konnten. „The producers' optimism was not shared by the Dutch press, however, and a divergence of views developed between those journalists who preferred the so-called art or quality film and a minority of commentators who acknowledged that a national film industry needed paying customers, and therefore welcomed every commercially successful Dutch film.“⁵⁹

Das Publikum jedoch zeigte reges Interesse an den niederländischen Filmen, was Parfort-Overduin mit folgenden Argumenten untermauert:

Die untersuchten Daten zum Verleih der Filmkopien zeigen ein klares Bild. Die Verleiher

⁵⁸ Clara Parfort-Overduin, „Distribution and Exhibition in The Netherlands, 1934-1936“, *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Hg. Richard Maltby/Daniel Biltereyst/Philippe Meers, Malden MA: John Wiley & Sons 2011, S. 125-139.

⁵⁹ Ebd. S. 128.

hatten viel Vertrauen in die niederländischen Filme. Die heimischen Filme starteten weit öfter mit mehr als einer Kopie in den Verleih als die ausländischen Filme. 91 % aller Filme sind mit einer Kopie gestartet. Von allen 31 Filmen die mit drei oder mehr Kopien gestartet sind (1 %), waren 10 [Anm.: oder 11 – die Daten im Text stimmen nicht überein] niederländische Filme. Dieses Vertrauen wurde durch die gut vom Publikum besuchten heimischen Filme am Ende bestätigt.

In weiterer Folge wurde von Parfort-Overduin eine Top-20-Liste der am meisten vorgeführten Filme angefertigt. In dieser Liste finden sich sieben (35 %) niederländische Filme wieder. Auffallend ist, dass mit 34 Filmen aber nur 1 % des gesamten Filmangebots im Land gestellt wurde. Wenn man den Prozentsatz betrachtet, wie viele Filme des gesamten Filmangebots eines Landes in den Top 20 zu finden sind, ist noch deutlicher zu erkennen, wie stark das eigene Angebot genutzt wurde. Die niederländischen Filme sind in den Top 20 sieben Mal vertreten und damit sind 20,6 % der 34 produzierten Filme darin enthalten. Die USA stellten 1252 Filme, von denen es sechs Filme und damit 0,5 %, auf die Liste geschafft haben.

Mit ihrer Studie hat Clara Parfort-Overduin klar verdeutlicht, dass das heimische Tonfilmangebot in den Niederlanden außerordentlich gut vom Publikum angenommen wurde und die US-amerikanischen Filme nicht die Erfolge feiern konnten, die ihnen oft nachgesagt werden.

3. Kinogeschichte Österreichs von 1920 bis zum Anschluss

Um die folgenden Erfolgsranglisten besser interpretieren zu können, soll hier nun der kinogeschichtliche Kontext für Österreich beleuchtet werden, in welchen sie später eingebettet werden.

Da die beiden Erfolgsranglisten die Jahre 1927 und 1937 behandeln, wird sich dieser kurze Abriss auch nur auf diese Jahre beschränken bzw. wichtige Ereignisse der österreichischen Kinolandschaft kurz davor und danach beleuchten. Diese kurze Betrachtung der geschichtlichen Ereignisse der österreichischen Kinolandschaft zielt nicht auf Vollständigkeit ab, sondern soll nur einen Rahmen für spätere Kapitel bilden.

3.1 Kinokrise und Kiba-Gründung (Politisierung der österreichischen Kinolandschaft)

Das Kino fasste in Österreich und besonders in der Stadt Wien schnell Fuß. Es eröffneten nach und nach viele Kinobetriebe und bereits 1919 gab es in Wien 166 Kinos für die Bevölkerung der Stadt.⁶⁰ Zu Beginn der 20er Jahre eröffneten noch einige weitere Kinos und Wien zählt in dieser Zeit in etwa 170-180 Kinos.⁶¹ „Um 1922 [...] war die topographische Entwicklung weitgehend abgeschlossen.“⁶²

Die Kinos hatten es eine lange Zeit nach dem Ersten Weltkrieg schwer. Viele Kinobesitzer beschwerten sich über die zu hohe Lustbarkeitssteuer, welche von den Gemeinden festgelegt werden konnte.⁶³ „Der Kampf gegen die Steuer bestimmte fortan die Politik der einzelnen Kinoverbände [...]. Protestschließungen, die in Salzburg, Innsbruck oder Graz stattfanden, wurden in Wien lediglich mehrmals angedroht [...].“⁶⁴

Noch dazu kam, dass sich die gesamte österreichische Filmindustrie in den Jahren von 1924-1926 in einer schweren Krise befand. Diese Krise wurde der Zeitschrift *Der Filmbote* nach durch Währungsprobleme in Deutschland mit Beginn des Jahres 1922 ausgelöst. Die Mark verlor mehr und mehr an Wert, während die Krone stabil blieb. Deutschland produzierte damit billig mit eigener Währung und bezahlte die importierten österreichischen Filme mit der

⁶⁰ Vgl. Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, S. 51-52.

⁶¹ Vgl. Werner Michael Schwarz, *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Wien: Turia und Kant 1992, S. 67.

⁶² Ebd. S. 69.

⁶³ Vgl. Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, S. 51-52.

⁶⁴ Werner Michael Schwarz, *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Wien: Turia und Kant 1992, S. 58.

schwankenden Mark.⁶⁵ Ein weiteres Problem schrieb man auch den Filmschaffenden zu, da die Gagen und Lohnforderungen für überhöht gehalten wurden.⁶⁶

Auch wenn sich die Lage im Laufe des Jahres 1924 etwas beruhigte, blieb die Situation weiterhin angespannt. Diese Krise hat die österreichische Kinolandschaft hart getroffen und die „österreichischen Produktionsfirmen, die sich nach dem Ende der Inflation überhaupt noch halten konnten, mussten drastische Einsparungen vornehmen.“⁶⁷ Infolgedessen sind viele österreichische Filmschaffende ins Ausland abgewandert und knapp 3000 Filmschaffende wurden arbeitslos.⁶⁸

Zu Beginn der 20er Jahre wurde von der österreichischen Arbeiterpartei eine Filmstelle beschlossen, welche 1923 gegründet wurde, um die Sehgewohnheiten der Kinogänger zu dokumentieren und Filme zu bewerten bzw. zu empfehlen. Schließlich sollte auch aus der Filmstelle heraus das Publikum mit eigenem Material und dem Verleih von sowjetischen Filmen beeinflusst werden. Dieser Schritt galt als verspätet, da in anderen Ländern, wie Deutschland, der Sowjetunion und den USA, die Politik längst Einfluss auf das Kino nahm.⁶⁹ Die Kinobranche selbst hat lange gedacht, dass das Kino eine politikfreie Zone bleiben kann und protestierte schlussendlich, nachdem die Kinobetriebsgesellschaft (Kiba) 1926 von der sozialdemokratischen Arbeiterpartei gegründet und durch die Arbeiterbank finanziert wurde: „Wir und mit uns wohl alle ehrlich um die Kinematographie Besorgten finden [...], dass das Kino ganz andere Aufgaben hat, als sich in den Dienst irgend welcher politischen Propaganda zu stellen [...]“.⁷⁰

Die Kiba war ein Werkzeug der sozialdemokratischen Arbeiterpartei, mit dem versucht wurde, den Einfluss auf die Bevölkerung zu stärken. „Über die Kiba sollte das kommerzielle Kino nicht prinzipiell bekämpft werden, sondern soweit als möglich unter den Einfluß der Sozialdemokratie gebracht werden, um einen mehrfachen Effekt zu erzielen: Eröffnung neuer Propagandamöglichkeiten für die Partei, weiterhin hohe Steuereinnahmen für die Gemeinde Wien, sowie Rückfluß des Gewinns an die Partei oder deren Umfeld.“⁷¹

Der größte Teil der Kiba-Produktionen waren Dokumentationen von Maiaufmärschen, Parteitagen und Arbeitersportveranstaltungen. In wenigen Fällen wurden klein-budgetierte

⁶⁵ Vgl. *Der Filmbote*, 2.8.1924, S.2.

⁶⁶ Vgl. *Der Filmbote*, 20.1.1924, S.1.

⁶⁷ Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, S. 128.

⁶⁸ Vgl. Susanna Brossmann, *Kunst Kommerz und Klassenkampf. Zur Geschichte der Kiba: Kino zwischen Ideologie und Ökonomie in der ersten Republik. Wien 1926-1934*. Dipl. Wien 1994, S.47-48.

⁶⁹ Vgl. Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, S. 211.

⁷⁰ *Österreichische Film-Zeitung*, Nr. 8, 1927, S. 11.

⁷¹ Werner Michael Schwarz, *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Wien: Turia und Kant 1992, S. 52.

Spielfilme mit Propaganda für den Wahlkampf angefertigt. Die Kiba begann mit zwei Kinos, expandierte jedoch sehr rasch. Bis 1931 befanden sich zwölf Lichtspieltheater im Besitz der Kiba. So schnell man auch expandierte, so schnell begann der finanzielle Abstieg. Von 1932 an befand man sich in der Krise, bis die Arbeiterpartei nach den Ereignissen im Februar 1934 von der Regierung verboten wurde und die Kiba in den Besitz der Gemeinde überführt wurde. Das verbliebene Vermögen wurde von der Regierung konfisziert.⁷²

3.2 Kontingentgesetz 1926

Um die Kinokrise zu überwinden, wurde lange nach den geeigneten Mitteln gesucht. Im Mai 1926 wurde ein Kontingentierungsgesetz erlassen, welches den Import von ausländischen Filmen von der Zahl der heimischen Produktionen abhängig machte und die heimische Filmproduktion förderte. „Deutschland war von Anfang an von der Kontingentierungsverordnung ausgenommen [...]“⁷³ Mit einer Limitierung der Einfuhr von ausländischen Filmen, erhoffte man sich, die eigene Filmproduktion anzukurbeln. Für einen produzierten österreichischen Film durften nach Beginn der Kontingentierung 20 ausländische Filme eingeführt werden.⁷⁴

Eine weitere Maßnahme im Kontingentierungsgesetz sah vor, dass die Produzenten die 75 % oder mehr österreichische Arbeitskräfte anstellten, mit einer Prämie belohnt wurden.⁷⁵ „Die Filmkontingentierung erwies sich bald als ein nicht zu unterschätzender Faktor der österreichischen Volkswirtschaft. Es zeigte sich dies bald in einem allenthalben progressiven Aufleben der österreichischen Produktion.“⁷⁶ Die Kontingentierungsmaßnahmen waren von Erfolg gekrönt und die österreichische Filmwirtschaft erholte sich langsam und stabilisierte sich. Doch mit der Erfindung des Tonfilms und der Wirtschaftskrise von 1929 wurde der Aufstieg schnell wieder unterbrochen.⁷⁷

⁷² Vgl. Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, S. 213-217.

⁷³ Susanna Brossmann, *Kunst Kommerz und Klassenkampf. Zur Geschichte der Kiba: Kino zwischen Ideologie und Ökonomie in der ersten Republik. Wien 1926-1934*. Dipl. Wien 1994, S.56.

⁷⁴ Vgl. Francesco Bono, „Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft und Produktion zur Zeit des Stummfilms“, *Elektrische Schatten. Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte*, Hg. Francesco Bono/Paolo Caneppele/Günter Krenn, Wien: Filmarchiv Austria 1999, S. 75.

⁷⁵ Vgl. Heinz Hanus, „Gemeinsame Basis gefunden“, *50 Jahre österreichischer Film*, Hg. Felix Malecki, Wien: A. Luigard 1958, S. 6.

⁷⁶ Ebd. S. 6.

⁷⁷ Vgl. Walter Fritz, *Geschichte des österreichischen Films. Aus Anlaß des Jubiläums 75 Jahre Film*, Wien: Bergland 1969, S. 86. und Vgl. Francesco Bono, „Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft und Produktion zur Zeit des Stummfilms“, *Elektrische Schatten. Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte*, Hg. Francesco Bono/Paolo Caneppele/Günter Krenn, Wien: Filmarchiv Austria 1999, S. 75.

3.3 Beginn der Tonfilmzeit

Der österreichische Film tat sich laut Fritz Walter gegen Ende der Stummfilmzeit etwas schwer. Er sieht, dabei „[...] eine gewisse Rat- und Profillosigkeit [in] dieser Endphase, da die österreichische Filmregie eben keine so einprägsame optische Gestaltung fand und sich umsomehr auf die noch theaterverbundene Schauspielkunst verließ. So war also der Schritt zum Tonfilm ein äußerst notwendiger, in dem der Realismus zum belebenden Impetus des Wiener Tonfilms werden sollte.“⁷⁸

Zu Beginn der 1930er Jahre entwickelte sich ein regelrechter Boom um den Tonfilm. Die Produktionskosten für einen Tonfilm sind jedoch im Gegensatz zum Stummfilm um etwa 300 % höher und bedeuteten für die Produzenten ein erhebliches finanzielles Risiko. Die Produktionszahlen von Spielfilmen der österreichischen Filmindustrie halbierten sich im Jahre 1930 auf 16 Filme, wobei nur zwei Tonfilme dabei waren. Erst ab 1931 wurden mehr Ton- als Stummfilme in Österreich produziert. Ähnliches gilt für die Kinos: Erst 1931 wurden in den österreichischen Kinos mehr Ton- als Stummfilme gezeigt. Erst ab 1933 wurden in Österreich keine neuen Stummfilme mehr hergestellt.⁷⁹ Die deutsche Tonfilmproduktion war natürlich den kleinen österreichischen Produktionsstätten zu Beginn weit überlegen. 1930 wurden in Österreich drei österreichische Tonfilme und 90 deutsche Tonfilme ausgewertet.⁸⁰

In Deutschland und Österreich setzte man schnell auf musikalische Komödien und Operettenverfilmungen, die sehr erfolgreich waren. Fritz Walter sieht in der Frühphase des österreichischen Kinos eine besondere Eigenheit, welche durch technische Unzulänglichkeiten begründet wurde: „Die direkte Rückkehr zur theatralischen Inszenierungsmethode; in den ersten Jahren war dies bedingt durch die Schwerfälligkeit der Kameras, dann aber auf Grund der Adaption von Bühnenwerken oder um den Schauspielern die Möglichkeit des effektvollen Ausspielens der Rollen zu geben, oder um die Sänger bei ihren Darbietungen genau beobachten zu können.“⁸¹

„Etwas unbedingt Neues am Tonfilm war der Einsatz einer eigens dazukomponierten Musik, die neben der Sprache und den Geräuschen mit auf dem Lichttonstreifen fest mit den Bildern verbunden war, und somit völlig synchron [...] bei jeder Vorführung zu hören war.“⁸² Viele Stummfilm Musiker verloren dadurch ihre Arbeit und wurden durch vorgefertigte und immer

⁷⁸ Walter Fritz, *Geschichte des österreichischen Films. Aus Anlaß des Jubiläums 75 Jahre Film*, Wien: Bergland 1969, S. 108.

⁷⁹ Vgl. Armin Loacker, *Anschluss im ¾-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: Wissenschaftl. Verlag 1999, S. 4.

⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 12.

⁸¹ Fritz Walter, *Geschichte des österreichischen Films. Aus Anlaß des Jubiläums 75 Jahre Film*, Wien: Bergland 1969, S. 125.

⁸² Ebd. S. 128.

passende Musik direkt am Filmstreifen ersetzt.

Mit dem Tonfilm stiegen nicht nur die Kosten in der Produktion, sondern aufgrund der festgelegten Sprache wurden auch die Absatzmärkte eingeschränkt. Es wurden zwar zu Beginn Zwischentitel für fremdsprachige Länder eingefügt, welche aber nicht die nötige Akzeptanz fanden. Es wurden daher teilweise mehrsprachige Versionen eines Filmes gedreht, um nach wie vor in den großen ausländischen Märkten Absätze zu generieren. Synchronisierungen der Tonspur wurden zu Beginn abgelehnt. Am Ende setzte sich dieses Verfahren dennoch durch.⁸³

„Schon seit die ersten Tonfilme aus den USA in Österreich ihren Einzug hielten, ließ die Überproduktion der Vorjahre nach, wodurch eine Kinokrise entstand, die bis in die ersten dreißiger Jahre andauerte, bis die Zahl der Produkte wieder stieg und die Kinos die nötigen Umbauten und Neuanschaffungen – soweit sie davor aus finanziellen Gründen nicht kapitulierten – vorgenommen hatten.“⁸⁴ In der Hauptstadt wurden die Kinos relativ schnell auf die neuen Tonfilmgeräte umgestellt. Bereits 1934 waren dort fast alle Stummfilmkinos verschwunden. Bis 1937 gab es in Wien noch vereinzelt Stummfilmkinos, die aber als Reprisenkinos fungiert und nur Stummfilme gezeigt haben.⁸⁵ Am Land vollzog sich dieser Wandel etwas langsamer.

3.4 Filmbegutachtungsstelle 1930

„[...] Exakt 1930 kam es zur Einführung der staatlichen Filmprüfung, die zur mächtigen »Filmbegutachtungskommission« ausgebaut worden ist. Dieses Datum steht in Zusammenhang mit politischen Ereignissen und Vorgaben: 1926 ist es zur definitiven Aufhebung der Filmzensur in Österreich durch den Verfassungsgerichtshof gekommen.“⁸⁶

In diesen Jahren gingen die Bundesländer in Österreich jeweils ihren eigenen Weg und verfassten eigene Kinogesetze, welche die nationale Kinopolitik zu verzerren drohten. Filme mussten für jedes Bundesland einzeln genehmigt werden, was für die Produzenten und Verleihfirmen sehr teuer wurde. Infolgedessen wurde die Filmbegutachtungsstelle vom

⁸³ Vgl. Michaela Krützen, „Esperanto für den Tonfilm. Die Produktion von Sprachversionen für den frühen Tonfilm“, *Positionen deutscher Filmgeschichte – 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*, Hg. Michael Schaudig, München: Diskurs-Film-Verl. 1996, S. 119-154, zit. n. Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, S. 213.

⁸⁴ Fritz Walter, *Geschichte des österreichischen Films. Aus Anlaß des Jubiläums 75 Jahre Film*, Wien: Bergland 1969, S. 116.

⁸⁵ Vgl. Armin Loacker, *Anschluss im ¾-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: Wissenschaftl. Verlag 1999, S. 25-26.

⁸⁶ Siegfried Mattl, „An der Peripherie“, *Ohne Untertitel*, Hg. Ruth Beckermann/Christa Blümlinger, Wien: Sonderzahl 1996, S. 82-83.

Unterrichtsministerium gegründet, um die unüberblickbaren Rechtsverhältnisse in Österreich zu ordnen und ein Maß an Rechtssicherheit zu schaffen. Nicht alle Bundesländer haben nach der Aufhebung der Filmzensur für Ersatz gesorgt und konnten deshalb die eigenen Gesetze nicht exekutieren. Verschiedenste Modelle zur Filmförderung und Filmkritik wurden dort beschlossen und aus ihr entwickelte sich, zumindest bis zum Anschluss 1938, ein wichtiges Instrument in der österreichischen Kinopolitik.⁸⁷ Die Filmbegutachtungsstelle bot eine Möglichkeit, dass Filme prädikatisiert und auf ihre Jugendzulässigkeit geprüft werden konnten. Das Einreichen der Filme passierte auf freiwilliger Basis, weshalb auch nur ein gewisser Teil überprüft werden konnte. Nach der Prüfung wurde dem Film entweder ein Prädikat vergeben oder zurückgewiesen. Da bei einer Zurückweisung kein Geld refundiert wurde, wurden auch nur Filme eingereicht, bei denen damit gerechnet werden konnte, ein entsprechendes Prädikat zu erhalten. Es war vorgesehen, dass die Prädikate „kulturell wertvoll“ und „Lehrfilm“ zu Begünstigungen oder Befreiung der Lustbarkeitssteuer führen, was aber bis 1937 nur in vier Bundesländern (Niederösterreich, Salzburg, Kärnten und Burgenland) der Fall war, da nur dort entsprechende Erlässe beschlossen wurden.⁸⁸

3.5 Austrofaschismus und die Zensur

Nach der Selbstausschaltung des österreichischen Parlaments im März 1933 regierte Bundeskanzler Dollfuß auf der Basis des kriegswirtschaftlichen Ermächtigungsgesetzes aus dem Ersten Weltkrieg. Bereits im Juli 1933 wurde die NSDAP in Österreich verboten. Danach war der Blick auf die Ausschaltung der Sozialdemokratie gerichtet. Nach den Februarkämpfen 1934, welche durch die vom Bundeskanzler angeordneten Entwaffnungen des Schutzbundes ausgelöst worden waren, wurde die Sozialdemokratische Partei, die Gewerkschaften und alle sozialdemokratischen Organisationen verboten. Damit waren die größten Gegner unwirksam gemacht und der Weg war frei, für die Ausrufung des autoritär geführten Ständestaates im Mai 1934.⁸⁹

Bereits ein Monat nach dem Inkrafttreten des Ermächtigungsgesetzes, im April 1933, hat das autoritäre Regime um Dollfuß die ersten wichtigen Schritte in der Kinopolitik vollzogen. Es wurde festgelegt, dass jedes Kino um eine staatliche Konzession ansuchen muss. Auf diese Weise war es einfach, den sozialdemokratischen Arbeiterkinos keine Konzession zu erteilen. Die meisten sozialdemokratischen Lichtspielhäuser wurden in Folge aufgelöst oder unter den

⁸⁷ Vgl. Ebd. S. 83-85.

⁸⁸ Vgl. Armin Loacker, *Anschluß im ¾-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT 1999, S.49-51.

⁸⁹ Vgl. Karl Vocelka, *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik*, Heyne³2002, S. 290-292.

Einfluss des Bundeskanzleramtes gebracht.⁹⁰ Die Kiba wurde, wie bereits vorne erwähnt, in den Besitz der Gemeinde überführt.⁹¹

So sehr auch versucht wurde gewisse Strömungen auszuschalten, gelang das jedoch nicht immer zur Gänze. Bei Vorführungen von vaterländischen Filmen kam es immer wieder zu linken Kundgebungen, die von der Polizei unter Kontrolle gehalten werden mussten. Solche Vorfälle zeigen deutlich, dass allein durch das Auswechseln der Konzessionsinhaber nicht auch das Publikum ausgetauscht werden konnte.⁹²

Nach einigen Filmen, die aufgrund ihrer Inhalte zu Ausschreitungen geführt haben (wie etwa *Ekstase* (R: Gustav Machatý, CS/AT 1933), *Mysterium des Geschlechts* (R: Lothar Golte, AT 1933)), kam eine Diskussion über die Wiedereinführung der Zensur auf. Im März 1934 wurde der erste Schritt in diese Richtung getan: Per Verordnung benötigten Tonfilme ab diesem Zeitpunkt eine amtliche Bewilligung vom Bundesminister für Handel und Verkehr im Einvernehmen mit dem Bundesminister für Unterricht, um öffentlich vorgeführt werden zu dürfen. Am 1. Mai wurde mit Inkrafttreten der Verfassung des Ständestaates auch die Zensur wieder offiziell eingeführt. Die Zensur blieb weiterhin Ländersache, wobei es sich noch empfahl, den Film neben den Landesstellen auch bei weiteren Stellen wie dem Filmbüro der Handelskammer und der Filmbegutachtungsstelle des Unterrichtsministeriums einzureichen, um ein Prädikat zu erlangen.⁹³

Zusätzlich zu diesen Behörden gab es noch das mit 1. Oktober 1934 gegründete Institut für Filmkultur, das die Filme ebenfalls kategorisierte bzw. bewertete und dadurch den Einfluss der austrofaschistischen Führung in der Filmlandschaft ermöglichte.⁹⁴ Im Mittelpunkt standen dort »volks- und jugenderziehliche Gesichtspunkte«, anhand denen die Filme beurteilt wurden.⁹⁵ „Seine Bewertungen wurden in der Zeitschrift *Der gute Film* veröffentlicht, die in zwei Ausgaben erschien. Eine richtete sich an Lehrpersonal, Seelsorger und Jugendführer, die andere an die Kinounternehmer. Mit diesen Mitteilungen sollte von Beginn an Einfluss auf die Gestaltung des Kinoprogramms sowie auf den -besuch genommen werden. [...] Die Landesbehörden, Kinobesitzer, Schulen und Erzieher orientierten sich an den

⁹⁰ Vgl. Werner Michael Schwarz, *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Wien: Turia und Kant 1992, S. 64-65.

⁹¹ Vgl. Armin Loacker, *Anschluß im ¾-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT 1999, S.31.

⁹² Vgl. Werner Michael Schwarz, *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Wien: Turia und Kant 1992, S. 66.

⁹³ Vgl. Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, 308-310.

⁹⁴ Vgl. Gerhard Hajicsek, „Viele Ziele, doch kein Ziel. Die Medienpolitik des austrofaschistischen Staates“, *Österreich in Bild und Ton. Die Filmwochenschau des austrofaschistischen Ständestaates*, Hg. Michael Achenbach/Karin Moser, Wien: Filmarchiv Austria 2002, S. 59.

⁹⁵ Vgl. Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, S. 311.

Filmbewertungen.“⁹⁶

Diese vielfältigen Zensurbestimmungen im Land machten es für die Produzenten schwer eine Vorführgenehmigung eines Filmes für das gesamte Land zu bekommen. Es war möglich, dass Filme bis zu acht Zensur- und Bewertungsstellen zu durchlaufen hatten. Es konnte daher passieren, dass Filme beispielsweise in einem Bundesland für Jugendliche geeignet und in einem weiteren Bundesland als nicht geeignet befunden wurden.⁹⁷ Teilweise unterschiedliche Bewertungen/Urteile und die bei jeder Behörde zu entrichtende Gebühr waren für Produzenten und Verleiherfirmen unangenehm und teuer zugleich. Auch von den unterschiedlichen Behörden wurden verschiedenartige Urteile nicht gut aufgenommen und man versuchte ab Mai 1935 mit dem Erlass des neuen Wiener Kinogesetzes für eine einheitliche Zensur im Land zu sorgen, indem man den Bundesländern vorschlug, die Entscheidungen der Wiener Zensurbehörde auf die restlichen Bundesländer auszuweiten. Die Bundesländer hätten die Möglichkeit gehabt, Vertreter nach Wien zu entsenden, die bei der Entscheidungsfindung helfen. Dieser und auch einige weitere Versuche über die nächsten Jahre hinweg scheiterten und es blieb bis zum Anschluss an das Deutsche Reich ein behördliches Chaos, das die Filme durchlaufen mussten, um eine landesweite Vorführgenehmigung zu bekommen.⁹⁸

3.6 Propaganda im Austrofaschismus

Vier Monate nach der Ausschaltung des Parlaments gab Bundeskanzler Dollfuß eine neue Wochenschau in Auftrag: *Österreich in Bild und Ton*. Sie hatte die Aufgabe „[...] das gegenwärtige System zu propagieren und die österreichische Identität zu stärken.“⁹⁹ Die Kinos wurden dazu verpflichtet, die Wochenschau vor jeder Vorstellung zu zeigen. Obwohl es im Land viele Probleme gab, wie beispielsweise die hohe Arbeitslosenrate, wurden in der ÖBUT nur Erfolge der Vaterländischen Front übertrieben dargestellt. Misserfolge wurden verschwiegen und kleine Errungenschaften wurden zu großen Ereignissen. Die offensichtlich geschönten Bilder der Februarkämpfe 1934, bei denen die Sozialdemokraten nicht der Realität entsprechend als ein schwer geschwächter Gegner, sondern als schwer bewaffneter Aggressor dargestellt wird, wurden auch im Ausland als solche wahrgenommen. Infolgedessen wollten mehrere Länder diese Wochenschaubilder nicht mehr annehmen und

⁹⁶ Ebd. S. 311.

⁹⁷ Thomas Ballhausen/Paolo Caneppele, *Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938. Eine Auswahl historischer Quellentexte*, Wien: Turia und Kant 2005, S. 225.

⁹⁸ Vgl. Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, S. 311-315.

⁹⁹ Ebd., S. 298.

vorführen.¹⁰⁰

Die ÖBUT hatte weder in Österreich noch im Ausland einen guten Ruf. Im Inland wurde sie zum Teil schneller abgespielt um die Zeit der Aufführung zu verkürzen¹⁰¹ oder das Publikum kam erst gegen Ende der Wochenschau in den Saal.¹⁰² „Die ÖBUT war aufgrund einer Redundanz an geschönten Folklore- und Kulturbildern und ihrer mangelhaften technischen Qualität sowohl für das internationale als auch für das nationale Publikum unattraktiv.“¹⁰³

Ähnlich wie bei den austrofaschistischen Wochenschauen verhielt es sich mit der Kulturfilmproduktion. Es wurden zwar einige solcher Propagandafilme gedreht, die das Nationalbild festigen sollten, die aber aufgrund von schlechter Qualität (der Bild- bzw. Geräuschkulisse und veralteter Bildkomposition) oder Konflikten mit der Zensur nicht den gewünschten Effekt hatten bzw. vom Publikum nicht wie gewünscht angenommen wurden.¹⁰⁴ Die austrofaschistische Führung hatte es jedoch nie auf die Spielfilmproduktion abgesehen und es wurden keine Spielfilme mit austrofaschistischer Ideologie produziert. Damit unterscheidet sich Österreich von Deutschland, da die nationalsozialistische Führung Deutschlands stark auf die eigene Ideologie im Medium des Spielfilms gesetzt hat.

„Es hat mit Ausnahme der [...] ‚offensiven‘ Spielfilmpolitik in allen Bereichen der Kino- und Filmwirtschaft wie des Mediums ‚Film‘ an sich aktive politische Beeinflussung im Sinn von Gleichschaltung und Vereinnahmung gegeben [...]“¹⁰⁵ Hubert Mock erklärt sich dieses Verhalten dahingehend, dass die österreichische Führung es möglicherweise nicht für nötig gehalten hat hier aktiv zu werden, da die heimische Spielfilmproduktion ohnehin auf den deutschen Markt ausgerichtet war und Filme mit einer austrofaschistischen Ideologie vom Dritten Reich nicht angenommen worden wären. Zusätzlich fällt bei genauer Betrachtung der austrofaschistischen Spielfilmzensur auf, dass diese Stellen zu einem großen Teil US-amerikanische Filme zensuriert haben und die österreichischen und deutschen Filme in den meisten Fällen anstandslos hinnahmen und wenig zu zensurieren hatten.¹⁰⁶ Da „[...] formal und inhaltlich genau jene ‚österreichischen‘ Filme hergestellt wurden, die man haben wollte

¹⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 301.

¹⁰¹ Vgl. ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, „Schreiben Walter Adam an Votivpark-, Kolloseum- und Opern-kino“, 30.01.1936, Gz. 9206/36, zit. n. Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, S. 301.

¹⁰² Vgl. *Das Kino-Journal*, Nr. 1284, 16.3.1935, S. 2, zit. n. Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, S. 302.

¹⁰³ Ebd., S. 301.

¹⁰⁴ Ebd., S. 302-306.

¹⁰⁵ Hubert Mock, *Aspekte austrofaschistischer Film- und Kinopolitik*, Dipl., Wien 1986, S. 186.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 189.

[...]“¹⁰⁷, erschien es scheinbar nicht sinnvoll, selbst in die Spielfilmproduktion einzusteigen.

Die Frage, warum aber die produzierten austrofaschistischen Propagandafilme (Wochenschauen, Kurz-, und Kulturfilme) von solch schlechter Qualität waren, obwohl die Wichtigkeit des Mediums von der Führung eigentlich erkannt worden war, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Karin Moser nimmt an, dass interne Streitigkeiten in der Vaterländischen Front und persönliche Bereicherungen die Erschaffung einer funktionierenden austrofaschistischer Filmpropaganda verhindert haben.¹⁰⁸

3.7 Die Film-Abkommen von 1934 und 1935, anschließende Arisierung und der Weg zum Anschluss

Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland wurde auch die österreichische Filmpolitik immer stärker beeinflusst. Obwohl im März 1933 ein ungehinderter Filmaustausch zwischen Deutschland und Österreich beschlossen wurde, wurden ab September 1933 viele österreichische Produktionen von den deutschen Zensurstellen blockiert.¹⁰⁹ Durch die rasche Arisierung in Deutschland haben dort im April 1933 in etwa zweitausend Filmschaffende ihren Arbeitsplatz verloren¹¹⁰ und viele davon erhofften sich beim österreichischen Film eine Stelle zu finden. Doch diese Hoffnung wurde mit dem folgenden Abkommen zunichtegemacht: Zwischen dem Deutschen Reich und Österreich wurde 1934 ein Abkommen getroffen, welches die Zusammenarbeit bei Filmen reguliert. Da immer mehr Filme von der deutschen Zensur abgelehnt wurden, pochten die österreichischen Vertreter bei den Verhandlungen zum Abkommen darauf, dass eine Vorzensur stattfinden sollte. Nach mehrfachem Drängen Österreichs erklärte sich das Deutsche Reich dazu bereit und damit war die deutsche Reichsfilmkammer die einzige Stelle, die während der Zeit des Austrofaschismus, eine zentrale und einheitliche Zensur über den österreichischen Film durchführen konnte.¹¹¹ Mit dem in Kraft getreten Abkommen, hatte Deutschland weiterhin freien Zugang zum österreichischen Markt und Österreich sah sich auf bis zu zehn nach Deutschland zu exportierende Filme jährlich limitiert.¹¹² Im Frühjahr

¹⁰⁷ Ebd., S. 189.

¹⁰⁸ Vgl. Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, S. 306.

¹⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 325.

¹¹⁰ Vgl. Horak, Jan-Christopher, „Exilfilm, 1933-1945“, *Geschichte des deutschen Films*, Hg. Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler ²2004, S. 99-102.

¹¹¹ Vgl. Gerhard Hajicsek, „Viele Ziele, doch kein Ziel. Die Medienpolitik des austrofaschistischen Staates“, *Österreich in Bild und Ton. Die Filmwochenschau des austrofaschistischen Ständestaates*, Hg. Michael Achenbach/Karin Moser, Wien: Filmarchiv Austria 2002, S. 59.

¹¹² Vgl. Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, S. 327-328.

1935 wurde das Abkommen erneuert und erweitert. Laut Joseph Roth wurden in diesem Abkommen folgende Bedingungen vom Deutschen Reich diktiert, welche er wie folgt zitiert: „Österreichische Schauspieler können unbehindert in Deutschland spielen - aber sie müssen arischer Herkunft sein (allerdings). [...] Schliesslich [...] verpflichten sich die österreichischen Filmproduzenten, keine Produktion zu unterstützen, deren Inhalt und Ensemble in Deutschland als tendenziös oder irgendwie verletzend wirken könnten.“¹¹³ Diese Anordnung wird die austrofaschistische Führung wohl auch dahingehend beeinflusst haben, weiterhin keine Spielfilme mit austrofaschistischer Ideologie zu produzieren. Joseph Roth formuliert es in seinem Artikel in *Das Neue Tage-Buch* wie folgt: „Dieses Film-Abkommen kann man nicht anders bezeichnen als den vollendeten »Anschluss« der österreichischen Filmproduktion an die deutsche.“¹¹⁴ Karsten Witte geht sogar so weit und schreibt, dass dies bereits die ersten Schritte zur Kapitulation waren.¹¹⁵

Georg Schmid beschreibt den von Österreich beschrittenen Weg wie folgt: „In den Dreissigerjahren entwickelte zwar der Austrofaschismus das Dogma eines gegenüber dem Deutschen, dann schon Dritten [...] Reich eigenständigen Österreichs [...] - allerdings eines deutschen Österreichs, sodass die Unterscheidung gar nicht so leicht fiel. Aber das Widersprüchliche, ja Ekelhafte war, dass man die Filme nun erst recht aufs Deutsche Reich hin ausrichtete, weil man dachte, ohne diesen Markt nicht »lebensfähig« zu sein. Indessen ging diese Ausrichtung ja noch viel weiter, bis [...] einer sozusagen vorvollzogenen »Entjudung«, um nur ja den Deutschen zu Gefallen [...]. Das ändert nichts an der Schuldhaftigkeit des genuin österreichischen Antisemitismus [...], doch zeigt sich hier der vorausseilende Gehorsam in besonders widerwärtiger Form.“¹¹⁶

Es ist kein Geheimnis, dass viele deutsche Filme, die in den zwanziger Jahren erfolgreich waren, von Regisseuren und Schauspielern stammten, welche ursprünglich aus Österreich oder der österreichisch-ungarischen Monarchie kamen. Das Abwandern der Stars nahm seinen Lauf – von Budapest nach Wien; von Wien nach Berlin und mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten von Berlin ins Exil in die USA oder nach Großbritannien.¹¹⁷ Die Arisierung in der österreichischen Filmlandschaft war ein laufender Prozess. Bereits vor dem

¹¹³ Joseph Roth, „Anschluss im Film?“, *Das Neue Tage-Buch*, 3. Jg./8, 23.2.1935, Hg. Leopold Schwarzschild, Paris: Nederlandsche Uitgeverij 1935, S. 186.

¹¹⁴ Ebd. S. 185.

¹¹⁵ Vgl. Karsten Witte, „Der Violine Schlüssel“, *Ohne Untertitel*, Hg. Ruth Beckermann/Christa Blümlinger, Wien: Sonderzahl 1996, S. 20.

¹¹⁶ Georg Schmid, „Der österreichische Film existiert nicht“, *Ohne Untertitel*, Hg. Ruth Beckermann/Christa Blümlinger, Wien: Sonderzahl 1996, S. 165.

¹¹⁷ Vgl. Thomas Elsaesser, „Flieger, grüß mir die Sonne: Österreich und Walter Reisch“, *Ohne Untertitel*, Hg. Ruth Beckermann/Christa Blümlinger, Wien: Sonderzahl 1996, S. 329-330.

Abkommen im Jahr 1934 wurden jüdisch-stämmige Personen nach und nach aus den Berufsfeldern der RegisseurInnen, DrehbuchautorInnen und HauptdarstellerInnen ausgeschlossen. Der Kreis der Berufsfelder, in denen die Juden nicht erwünscht waren, wurde bis zu StatistInnen und ProduzentInnen ausgeweitet, bis 1934 die bereits erwähnte Kontingentierungsvereinbarung zwischen den Vertretern der österreichischen Filmindustrie und der deutschen Reichsfilmkammer getroffen wurde. In diesen Vereinbarungen verpflichteten sie sich 1935, die von Deutschland vorgeschriebenen antisemitischen Bestimmungen auch an den österreichischen Produktionen anzuwenden.

Es wurden zwar weiterhin unabhängige Filme produziert, die nicht für den deutschen Markt vorgesehen waren und wo somit auch Juden beschäftigt werden konnten, jedoch wurde den Mitwirkenden solcher Filme schnell eine deutschfeindliche Gesinnung unterstellt.¹¹⁸ „Das Deutsche Reich missbilligte die »unabhängige[n] Produktion« in Österreich. »Arischen Filmschaffenden« wurde seitens des deutschen Produzentenverbandes davon abgeraten, an »Emigrantenfilmen« mitzuwirken, sollten sie daran Interesse haben, weiterhin in Deutschland beschäftigt zu werden.“¹¹⁹ Viele Filmschaffende wandten sich nach und nach von den unabhängigen Produktionen ab und die Produzenten konnten auf immer weniger Stars für ihre Filme zurückgreifen. Gerhard Renner gibt zu bedenken, dass die österreichische Führung nicht einmal versuchte die direkte Ausrichtung der eigenen Filmproduktion auf das nationalsozialistische Deutschland zu ändern und nach keinen Alternativen suchte. Die Verfechter der unabhängigen Produktionen versuchten zwar eine Alternative zu ermöglichen bzw. zu erschaffen, waren dabei aber hoffnungslos isoliert.¹²⁰

Im Laufe des Jahres 1936 wurde vom Deutschen Reich aus vermehrt versucht die österreichischen Filmproduktionsfirmen zu übernehmen und die jüdischen Eigentümer aus dem Markt zu drängen. Prominentestes Beispiel dafür ist die Ausschaltung der nicht-arischen Pilzer-Gruppe in der Tobis-Sascha-Filmindustrie AG, um diese dann unter deutsche Kontrolle zu bringen.¹²¹ Zusätzlich wurden in Österreich einige Produktionsfirmen vom Deutschen Reich gegründet.

Seit der Einführung des Tonfilms wurde von der österreichischen Filmindustrie konstatiert,

¹¹⁸ Vgl. Georg Tillner, „Österreich, ein weiter Weg. Filmkultur zwischen Austrofaschismus und Wiederaufbau“, *Ohne Untertitel*, Hg. Ruth Beckermann/Christa Blümlinger, Wien: Sonderzahl 1996, S. 177.

¹¹⁹ Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, S. 343-345.

¹²⁰ Vgl. Gerhard Renner, „Der Anschluß der österreichischen Filmindustrie seit 1934“, *Die veruntreute Wahrheit. Hitlers Propagandisten in Österreich '38*, Hg. Oliver Rathkolb/Wolfgang Duchkowitsch/Fritz Hausjell, Salzburg: Otto Müller 1988, S. 33-34.

¹²¹ Genauer beschrieben in: Armin Loacker, *Anschluss im ¾-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: Wissenschaftl. Verlag 1999, S. 198-206. und Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, S. 389-391.

dass sie vom deutschen Markt abhängig wäre und man sich deshalb den Forderungen des Deutschen Reichs bereits vor 1938 gebeugt habe. Dies darf jedoch angezweifelt werden, da durch die strenge Ausrichtung auf den deutschen Markt, die Filme für viele Länder nicht brauchbar waren und kaum Erfolge feierten.¹²² Da jedoch am deutschen Markt bis zu 50 Prozent der Einspielergebnisse erwirtschaftet wurden, war eine gewisse Abhängigkeit nicht von der Hand zu weisen. Am eigenen Markt wurden etwa 15 Prozent des Absatzes gemacht.¹²³ Auch wenn die Filmproduktion auf das Deutsche Reich ausgerichtet war, so konnten doch noch Filme in andere Länder exportiert werden. Die Tschechoslowakei war das zweitwichtigste Exportland der 30er Jahre für die österreichische Filmproduktion. Das tschechische Publikum schätzte die österreichischen Produktionen und die dort erzielten Einnahmen waren in etwa so hoch wie im eigenen Land.¹²⁴ NS-Propagandafilme wurden von vielen Ländern boykottiert und nicht mehr importiert. Das Deutsche Reich hat einige Zeit lang mit Tricks versucht die Importverbote mancher Länder zu umgehen, indem deutsch-österreichische Koproduktionen als österreichische Stammfilme verkauft wurden.¹²⁵

„Die Ausrichtung auf den deutschen Markt und die Anpassung an die nationalsozialistischen Bestimmungen waren [ein] nicht unabwendbares Schicksal. Es war ein Weg, für den sich die österreichische Filmwirtschaft mehrheitlich entschieden hat.“¹²⁶

Das uneinheitliche Zensursystem in Österreich entwickelte sich zur enormen Belastung im Kampf gegen die nationalsozialistische Propagandamaschinerie. „Was in einer Region als ungefährlich galt, führte andernorts zu Ausschreitungen und zum Einschreiten der Polizei. Was die eine Behörde freigab oder sogar auszeichnete, lehnten andere vaterländische Institutionen oder Wehrformationen ab und versuchten gegenzusteuern.“¹²⁷ Im Herbst 1936 versuchte Bundeskanzler Schuschnigg zwar gewisse NS-Elemente aus den Filmen und Wochenschauen zu zensieren, jedoch konnten auch hier keine einheitlichen Richtlinien gefunden werden.¹²⁸ Da die österreichische Politik und damit auch die österreichische Kinolandschaft schon zu sehr vom Deutschen Reich unterwandert waren, hätten striktere Richtlinien den Anschluss ohnehin nicht mehr aufhalten können.

¹²² Vgl. Georg Tillner, „Österreich, ein weiter Weg. Filmkultur zwischen Austrofaschismus und Wiederaufbau“, *Ohne Untertitel*, Hg. Ruth Beckermann/Christa Blümlinger, Wien: Sonderzahl 1996, S. 177-178.

¹²³ Vgl. Gerhard Hajicsek, „Viele Ziele, doch kein Ziel. Die Medienpolitik des austrofaschistischen Staates“, *Österreich in Bild und Ton. Die Filmwochenschau des austrofaschistischen Ständestaates*, Hg. Michael Achenbach/Karin Moser, Wien: Filmarchiv Austria 2002, S. 59.

¹²⁴ Vgl. Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, S. 378.

¹²⁵ Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, S. 347.

¹²⁶ Georg Tillner, „Österreich, ein weiter Weg. Filmkultur zwischen Austrofaschismus und Wiederaufbau“, *Ohne Untertitel*, Hg. Ruth Beckermann/Christa Blümlinger, Wien: Sonderzahl 1996, S. 179.

¹²⁷ Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, S. 404.

¹²⁸ Vgl. Ebd.

„So bedeutete der Anschluss für das österreichische Filmschaffen keine Zäsur, sondern lediglich die Vollendung eines schon vorbereiteten gesellschaftlichen, kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Umstrukturierungsprozesses. Der Film war zu einem politischen Instrument geworden.“¹²⁹

¹²⁹ Ebd., S. 417.

4. Die selbsterstellten Filmerfolgsranglisten

In diesem Kapitel werden die Top 50 der Filmerfolgsranglisten der Wiener Uraufführungskinos der Jahre 1927 und 1937 vorgestellt und die Besonderheiten sowie Ergebnisse präsentiert. Zuerst wird die verwendete Methode erläutert, die zur Erstellung der Filmerfolgsranglisten verwendet wurde. Anhand der Listen wird eine Deutung der Publikumspräferenzen des Wiener Premierenpublikums vorgenommen, um zu erfahren, ob das Standardmodell für Wien und in weiterer Folge für Österreich zutrifft oder widerlegt werden kann. Untersuchungsgegenstand sind die Filme der Uraufführungskinos von 1927 und 1937, Forschungsziel ist es, herauszufinden, welche Filme besonders erfolgreich waren.

4.1 Popularitätsindex

Um den Filmerfolg in den 1920er Jahren und in den Anfängen des Tonfilms messen zu können, einer Zeit in der Aufzeichnungen über genaue Kartenverkaufszahlen Mangelware waren, braucht es eine andere Methode, als die vorhin genannten Ansätze, die von den VertreterInnen des Standardmodells angewendet werden. Im Kapitel der erfolgten Forschungen wurden bereits adäquate Ansätze gezeigt, die erlauben, eine nachfrageorientierte Liste zu erzeugen. Die Methode muss es ermöglichen in Erfahrung zu bringen, in welcher Form das Angebot vom Publikum ausgenutzt wurde. Wenn es Aufzeichnungen dazu gibt, wie die Eintrittskartenverkäufe damals verlaufen sind, ist es möglich, diese auszuwerten und zu deuten. Wenn jedoch keine Verkaufszahlen bzw. Daten vorhanden sind, müssen andere Möglichkeiten angewandt werden, um den Erfolg von Filmen zu bestimmen.

Es gab in dieser Zeit drei Arten von Kinos: Die Arbeiterkinos, die Mittelstandkinos und die Premierenkinos. Wenn man davon ausgeht, dass alle Kinos einer Art in einer Stadt eine ähnliche Auslastung hatten, kann man den Erfolg anhand des Programms messen. Denn es ist anzunehmen, dass Filme, die beim Publikum nicht gut ankamen, nicht länger als ein paar Tage gezeigt wurden. Sollte das Interesse der ZuschauerInnen aber außerordentlich hoch gewesen sein, wird man die Spieldauer dieses Films verlängert haben. Anhand dieser Theorie wird die Filmerfolgsrangliste in diesem Kapitel aufgebaut werden. Es wird die Laufzeit der Filme (Tage x Vorstellungen/Tag) mit den Kinogrößen multipliziert, um dadurch einen Wert zu erhalten, der einem ungefähren Erfolg eines Films in einem Kino entsprechen soll - dieser Wert wird Popularitätsindex genannt. Anhand dieses Indexes wird eine Rangliste erstellt. Durch diese Liste (Top 50) kann gezeigt werden, welche Filme tendenziell erfolgreicher waren als andere und es wird versucht, diese Präferenzen des Wiener Publikums zu bestimmen und in weiterer Form zu erläutern bzw. zu erklären.

4.2 Methode

Um die Erfolgsranglisten zu erstellen, musste zuallererst herausgefunden werden, welche Kinos eigentlich die Uraufführungs-, Premieren-Kinos in Wien waren.

Für das Jahr 1937 konnte ein glücklicher Fund in der Zeitschrift *Das Kino-Journal* über den Stand der Uraufführungskinos in Wien aufklären. In den Ausgaben kurz vor Ende der Spielzeit/Saison 1936/1937 wurden folgende Funde gemacht:

„**Änderung der Ufa-Gruppe:** In der kommenden Saison besteht die Ufa-Gruppe wieder aus fünf Kinos, die sich jedoch anders als in dieser Saison zusammensetzen. Und zwar besteht sie aus dem **Ufaton-**, **Schottenring-**, **Saschapalast-** (statt Lustspieltheater), **Maria Theresien-Kino** (statt Flottenkino) und **Wienzeile Kino**.“¹³⁰

und

„**Uraufführungsgruppen in der kommenden Saison:** Die Saison 1937/1938 bringt einige Umgruppierungen in der Zusammensetzung der Uraufführungsgruppen. Von der neuen Ufa-Gruppe haben wir bereits berichtet. Inzwischen hat sich auch die Kiba-Gruppe gebildet, die nun aus dem **Stafa-Kino**, das heuer fremdsprachige Filme spielte, sowie dem **Flieger-**, **Tuchlauben-**, **Münstedt** und **Schwarzenberg-Kino** besteht.

Unverändert blieb die sogenannte Busch-Gruppe, die sich aus dem **Busch-**, **Gartenbau-**, **Kärntner-**, **Haydn-** und **Kolosseum-Kino** zusammensetzt und die in erster Linie alle Tobis-Sascha-Filme bringt. Eine Kinogruppe für amerikanische Filme bilden **Elite-** und **Opern-Kino**, denen sich bis Ende Jänner das **Votivpark-Kino** anschließt. Ebenfalls Amerikaner spielt die Zweiergruppe **Burg-** und **Imperial Kino**. Das **Kreuz-Kino** bleibt auch in der kommenden Saison seiner Spezialität – Sensationsfilme – treu. Ebenfalls nur fremdsprachige Uraufführungen wird das **Rotenturm-Kino** bringen. Im **Apollo** werden die besten Ufa- und Kiba-Filme, sowie andere deutsche Standardwerke anlaufen, während das **Schweden-Kino**, das von der Metro gepachtet wurde, einen Teil der Metro-Uraufführungen bringen wird, von denen auch einzelne von der Kiba-Gruppe nachgespielt werden.“¹³¹

In diesem Artikel klingt es so, als ob sich die Kiba-Gruppe neu gebildet hätte. Da aber im ersten halben Jahr im **Flieger-**, **Tuchlauben-**, **Münstedt** und **Schwarzenberg-Kino** sowie zusätzlich noch dem **Maria-Theresien-Kino**, das im zweiten Halbjahr der Ufa-Gruppe angehören wird, von ca. 30 gespielten Filmen, in etwa fünf bis zehn davon Uraufführungen waren, wurde es für richtig gehalten, diese Kinos auch schon im ersten halben Jahr mit einzubeziehen.

Bei der Änderung der Ufa-Gruppe wurde keine Grenze gefunden, wann die neuen Kinos ihren Dienst angetreten haben und die alten abgetreten sind. Das **Maria-Theresien-Kino** war, wie bereits vorne erwähnt, schon das ganze Jahr als Uraufführungskino tätig und wechselte in der Sommerpause nur die zugehörige Gruppe. Bei den drei Kinos **Saschapalast-Kino**, **Flotten-Kino** und **Lustspieltheater** verhält es sich ähnlich und es konnte keine genaue Grenze gefunden werden. Von diesen Kinos werden ebenfalls die

¹³⁰ „Änderungen der Ufa-Gruppe“, *Das Kino-Journal*, Nr. 1401, 30. Jahr, 12. Juni 1937, S. 25.

¹³¹ „Uraufführungsgruppen in der kommenden Saison“, *Das Kino-Journal*, Nr. 1403, 30. Jahr, 26. Juni 1937.

Programme des gesamten Jahres berücksichtigt. Zusätzlich zu diesem Fund in der Zeitschrift *Das Kino-Journal* wurde bei der Recherche deutlich, dass das **Kruger-Kino** ebenfalls Uraufführungen durchführte. Aus diesem Grund wurde dieses Kino ebenfalls in die Auswertung mit einbezogen. Für das Jahr 1937 wurde das Kinoprogramm von 27 Wiener Uraufführungskinos untersucht. Eine Liste der berücksichtigten Daten und Kinos inkl. den einzelnen Sommerpausen für das Jahr 1937 ist im Anhang zu finden.¹³²

Für das Jahr 1927 konnte kein derartiger Fund gemacht werden. Es wurde das Kinoprogramm für dieses Jahr weitestgehend untersucht und konnte aufgrund der Uraufführungsanzeigen auf 46 Kinos eingegrenzt werden, die das Jahr über immer wieder Uraufführungen gezeigt haben. Von 45 der Kinos konnte ein großer Teil des Kinoprogrammes in der Zeitschrift *Mein Film* gefunden werden. Für das Ottakringer Arbeiterheim-Kino (XVI.), welches auch übers Jahr gesehen einige Premieren zeigen durfte, konnte kein Programm gefunden werden. Die verschiedenen Uraufführungsgruppen konnten in diesem Jahr nicht eindeutig identifiziert werden. Einzig die Ufa-Gruppe konnte durch die Anzeigen genau erkannt werden. Diese besteht im Jahr 1927 aus folgenden fünf Kinos: **Burg-, Central-, Kärtner-, Löwen- und Maria-Theresien-Kino**. Im Anhang kann eine Liste aller 45 berücksichtigten Kinos inkl. der einzelnen Sommerpausen für das Jahr 1927 gefunden werden.¹³³

Eine Frage, die noch beantwortet werden musste, war jene, ob in diesen Kinos auch wirklich alle importierten und einheimisch produzierten Filme aufgeführt wurden. Nach einem Artikel aus der Zeitschrift *Das Kino-Journal*, der die zur Einfuhr nach Österreich zugelassenen Filme des Jahres 1927 nach Herkunftsländern auflistet, wurden in diesem Jahr 396 importiert und 15 Filme in Österreich produziert.¹³⁴ In den Uraufführungskinos wurden in diesem Jahr jedoch 597 Filme gezeigt und in die Auswertung mit einbezogen.

Der Vergleich mit dem Jahr 1937 zeigt ein ähnliches Bild. Die Statistik die die Anzahl der zur Aufführung gelangten abendfüllenden Filme des Jahres zeigt, wurde in der Zeitschrift *Das Kino-Journal*¹³⁵ bzw. auch in Michael Thiermeyer's *Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft*¹³⁶ gefunden. Diese, nach Herkunftsländern getrennte, Auflistung zeigt, dass 1937 328 Spielfilme in Österreich zur Aufführung gelangten. Es wurden jedoch 404 Filme in den Uraufführungskinos in diesem Jahr gezeigt.

Das heißt, es wurden im Jahr 1927 186 Filme bzw. im Jahr 1937 86 Filme mehr gezeigt, als eigentlich für das Jahr eingeführt wurden. Die doch sehr abweichenden Zahlen zwischen der

¹³² Anhang: Siehe S. 108.

¹³³ Anhang: Siehe S. 104-105.

¹³⁴ „Österreichische Filmstatistik“, *Das Kino-Journal*, Nr. 932, 21. Jahr, 09. Juni 1928, S. 4.

¹³⁵ „Filmstatistik“, *Das Kino-Journal*, Nr. 1437, 31. Jahr, 19. Februar 1938, S. 10.

¹³⁶ Michael Thiermeyer, *Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft*, Köln/Wien: Böhlau, 1994, S. 333.

wirklichen Anzahl von aufgeführten Filmen in den Uraufführungskinos und der in der Statistik aufscheinenden Anzahl, ist durch die Zeit zwischen den Saisonen zu erklären. Eine Saison lief in Österreich von 1. August bis 31. Mai des folgenden Jahres. In der Zeit von 1. Juni bis 31. Juli wurden keine bzw. kaum Uraufführungen gezeigt. Stattdessen wurden viele Schlager bzw. erfolgreiche Filme und vermutlich auch billig zu bekommende Kopien der vergangenen Jahre zur Aufführung gebracht. Da im Jahr 1937 und 1927 eine höhere Anzahl an Kinos ausgewertet wurden, kann dadurch die große Differenz zu der Zahl der wirklich aufgeführten Filmen in diesem Jahr erklärt werden. Da die Anzahl der wirklich in den Kinos gezeigten Filme die Anzahl der Filme aus den beiden Listen aus der Zeitschrift *Das Kino-Journal* und Michael Thiermeyer's Buch bei Weitem übersteigt, kann davon ausgegangen werden, dass in diesen Uraufführungskinos tendenziell alle Filme, die in Österreich produziert bzw. nach Österreich importiert wurden, gezeigt bzw. uraufgeführt wurden. Es kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass einige wenige Filme nicht in diesen Uraufführungskinos gezeigt wurden.

Die Kinoprogramme der Uraufführungskinos wurden zu einem sehr großen Teil aus der Zeitschrift *Mein Film* entnommen. Da die Kinoprogramme in dieser Zeitschrift einen großen Teil aller Programmwechsel in sämtlichen Kinos von Wien abdeckten, wurden die Zeitungen *Neue freie Presse*, *Das kleine Blatt* und *Reichspost* nur dann als Ergänzung verwendet, wenn Unklarheiten betreffend des Programms herrschten.

Das Kinoprogramm des Jahres 1927 ist weniger gut dokumentiert, als das des Jahres 1937 und es wurde häufiger kein Programm gefunden. Insgesamt konnte für 1,16 Millionen Sitzplätze kein Programm gefunden werden. Da jedoch für dieses Jahr über 32 Millionen Sitzplätze ausgewertet wurden, entspricht dieser Ausfall auch nur 3,6 % und wird die Aussagekraft der Auswertung kaum beeinflussen.

Im Jahr 1937 sind die Programmausfälle überschaubarer. Für die vier Kinos Votivpark-, Kreuz-, Saschapalast- und Stafa-Kino wurde in den zwei Wochen vom 22.01.1937 bis 04.02.1937, sowie zusätzlich für das Kreuz-Kino an den drei Tagen vom 06.07.1937 bis 08.07.1937 kein Programm gefunden. In diesem Fall wurden dadurch 135884 der Kinositzeplätze nicht ausgewertet. Diese Tatsache wird bei der Menge von 21 Millionen ausgewerteten Sitzplätzen die Auswertungsergebnisse nur geringfügig verändern. Der Ausfall entspricht in etwa 0,6 % der ausgewerteten Sitzplätze.

Die Häufigkeit der Vorstellungen pro Tag variierte von Kino zu Kino. Im Normalfall waren es jedoch 3,14 (Mo-Sa: 3, So: 4) oder 4 Vorstellungen pro Tag, was 22 bzw. 28 Vorstellungen in der Woche entspricht. Nur bei besonderer Länge des Films oder in der Sommerzeit wurde teilweise auf 3 bzw. auf 2 Vorstellungen täglich reduziert. Da die Anzahl der Vorstellungen pro Tag auch im laufenden Jahr teilweise unterschiedlich war und sich das Kinoprogramm an mehreren Wochentagen geändert hat, wurde der Filmerfolg anhand der Summe der

gespielten Vorstellungen gemessen, da eine Messung anhand der gespielten Wochen das Ergebnis verfälscht hätte.

Die Kinogrößen wurden zu einem großen Teil aus dem Kapitel „Dokumentation“ des Buches *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*¹³⁷ von Werner Michael Schwarz, in dem alle Wiener Kinos zur damaligen Zeit mit den dazugehörigen Daten aufgelistet wurden, entnommen. Zum Abgleich wurde zusätzlich noch die Internet-Homepage des Projekts *KinTheTop*¹³⁸ verwendet sowie mit den BesitzerInnen der noch bestehenden Kinos Kontakt aufgenommen, um etwaig vorhandene, relevante Informationen aus dieser Zeit zu bekommen. Die Kinos und ihre Größen sind im Anhang zu finden.¹³⁹

Da die Preise für die Eintrittskarten bzw. die Verkaufszahlen nicht zu finden waren, wurde der Popularitätsindex wie folgt berechnet: Er bildet sich aus dem Produkt der Auswertungszeit (Tage x Vorstellungen/Tag) eines Films und der Kinogröße. Um einen Gesamtwert eines Filmes zu erhalten, wurden diese Indizes für die einzelnen Filme die in mehreren Kinos gespielt wurden addiert. Dieser Gesamtwert zeigt an, wie viele mögliche Zuschauer der Film in allen Kinos, in denen er gelaufen ist, hätte erreichen können. Es wird angenommen, dass diese Indizes den ungefähren Erfolg der Filme widerspiegeln und dadurch eine Rangliste erstellt werden kann, mit der Aussagen über die Präferenzen des Wiener Kinopublikums getroffen werden können.

In weiterer Folge wurde die Herkunft aller Filme ermittelt. Hierfür wurden die *Internet-Movie-Database*¹⁴⁰ und *Paimann's Filmlisten*¹⁴¹ herangezogen. Dabei wurde darauf geachtet, dass bei Koproduktionen von mehreren Ländern, das Herkunftsland gewählt wurde, welches von *Paimann's Filmlisten* ausgewiesen wurde. Bei der einzigen Koproduktion in den Top 50 *Condottieri* (R: Luis Trenker, DE/IT 1937), welche sich hierfür etwas genauer angesehen wurde, wurde das Herkunftsland Deutschland gewählt, da der Film vom Publikum vermutlich eher als deutscher als ein italienischer Film wahrgenommen wurde. Die Sprache des Films war Deutsch und Regisseur sowie Schauspieler Luis Trenker, wurde in Österreich-Ungarn (Südtirol) geboren. Luis Trenker war vor allem aus deutschen Filmen bekannt und das Publikum wird ihn wohl eher als einen deutschen/österreichischen, als einen italienischen Schauspieler bzw. Regisseur wahrgenommen haben.

Mit Hilfe von *Paimann's Filmlisten* wurde noch für alle 1001 Filme der beiden Jahre eine

¹³⁷ Werner Michael Schwarz, *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Wien: Turia & Kant 1992, S. 167-296.

¹³⁸ *KinTheTop-Projekt*, <http://www.kinthetop.at/>, Zugriff: 2012 – 2014.

¹³⁹ Anhang: Siehe S. 104-105 und 108.

¹⁴⁰ Internet-Movie-Database, <http://www.imdb.com/>, Zugriff: 2012 – 2014.

¹⁴¹ Franz Paimann/ bzw. ab 1921 Joseph Eduard Bernard (Hg.), *Paimann's Filmlisten, Wochenschrift für Lichtbildkritik*, Jhg. 1918-1938.

Genre-Klassifizierung vorgenommen. In *Paimann's Filmlisten* wurden Filme in eines der drei Genres Drama, Komisch oder Natur eingeordnet. Als Naturfilme wurden Reisedokumente bis zu Kultur- und Sportfilme bezeichnet. Zusätzlich wurde in *Paimann's Filmlisten* eine weitere thematische Eingrenzung getroffen (bspw. Kriminaldrama, Kriegsdrama, Ehekomödie etc.). Beide Klassifizierungen wurden in die erstellten Listen mit aufgenommen, um bei der Auswertung auch die Genres untersuchen zu können. Da jedoch diese thematischen Eingrenzungen von *Paimann's Filmlisten* zu unterschiedlich waren und dadurch kein Vergleich möglich war, wurden die Top 50 aufgrund des Inhalts bzw. des Themas eigens kategorisiert, um herauszufinden, welche Filme besonders beliebt waren.

Die Top 50 der Listen wurden hinsichtlich der Herkunft der SchauspielerInnen/Stars und Regisseure genauer untersucht, um etwaige Zusammenhänge aus Platzierungen und Besetzung herauslesen zu können.

Zusätzlich wurden für die Top 50 Filme der beiden Jahre nach genaueren Inhaltsangaben gesucht, welche ebenfalls zu einem großen Teil aus *Paimann's Filmlisten* entnommen wurden und über eine reine Genreklassifizierung hinausgehen. Es wird auch hier untersucht, ob Zusammenhänge aus Inhalt und Platzierungen zu erkennen sind. Es soll dabei analysiert werden, ob gewisse Themen beim Publikum besser angekommen sind als andere.

Es wurde jeweils eine Liste für das Jahr 1927 und eine für das Jahr 1937 erstellt. In den nächsten Kapiteln soll Grundsätzliches zu den gesamten Listen und den jeweiligen Top 50 der beiden Listen abgeklärt werden.

4.3 Wie werden die Filmerfolgsranglisten analysiert?

Diese beiden Filmerfolgsranglisten von 1927 und 1937 bieten ein gutes Fundament, um das Kinobesuchverhalten des Wiener Premierenpublikums zu untersuchen. Die Listen zeigen den Filmerfolg der Filme der Uraufführungskinos der österreichischen Hauptstadt. Mittelstands- und Arbeiterkinos hatten ein anderes Publikum und mussten deshalb andere Vorlieben und Präferenzen zufriedenstellen. Hier kommen bestimmt schichtspezifische Faktoren wie Preis und Örtlichkeit der Kinos in der Stadt zum Tragen. Zusätzlich gibt es auch innerhalb eines Landes zwischen Großstädten und ländlichen Gebieten bzw. Klein- und Mittelstädten Mentalitätsunterschiede, die eine differenzierte Publikumswahrnehmung verursachen können. Ob die schichtspezifischen Präferenzen und Mentalitätsunterschiede aufgrund des Standorts des Kinos im Land gar so unterschiedlich sind, soll nach der Einzelanalyse der Listen betrachtet werden.

Die Einzelanalyse wird durchgeführt, um besondere Auffälligkeiten in den einzelnen Jahren ausfindig zu machen. Eine genauere Untersuchung findet dann speziell im Bezug auf die Top 50 statt. Welche Filme waren in den Jahren erfolgreich? Sind Filme gewisser Herkunft-

bzw. Produktionsländer beliebter als andere? Gibt es spezielle Themen, die in den Jahren besonders erfolgreich waren? Sind einzelne Genres dominanter als andere? Wie wurden die Filme unterschiedlicher Herkunftsländer ausgewertet? Kann eine Dominanz der US-amerikanischen Filme erkannt werden?

In weiterer Folge soll der Frage nachgegangen werden, ob sich durch den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm die Publikumspräferenzen geändert haben. Haben sich neue Erfolgsmuster herauskristallisiert oder waren 1937 ähnliche Filme wie 1927 erfolgreich? Welche Länder sind erfolgreich? Sind die Ausnutzungsindizes (Verhältnis der Nachfrage zum Angebot eines Landes) der beiden Jahre für die einzelnen Länder sehr unterschiedlich oder treten Parallelen auf?

Der Austrofaschismus war zwar 1937 schon fast am Ende, jedoch soll die Liste von 1937 auf Auswirkungen des Austrofaschismus untersucht werden. Welche Filme hat das Publikum gewählt, wenn von der austrofaschistischen Führung keine Propagandaspielfilme produziert wurden?

Beim Vergleich der beiden Listen sollen vor allem die Unterschiede herausgearbeitet werden. Wird durch den Tonfilm beim Publikum eine besondere Vorliebe nach heimischen oder deutschsprachigen Filmen geweckt? Haben die politischen Systeme des Landes und der Nachbarländer Einfluss auf den Erfolg von Filmen? Gibt es in einem Jahr ein Produktionsland, welches durch besonderen Erfolg heraussticht und gibt es Gründe dafür? Sind die erfolgreichen Themen unterschiedlich oder gleichen sie sich in den beiden Jahren?

Um den Einfluss des nationalsozialistischen Deutschland zu erkennen, wurden die deutschen Propagandafilme in einem Kapitel von den restlichen deutschen Filmen getrennt behandelt und auch gesondert ausgewertet.

Nachdem die Listen analysiert und verglichen wurden, soll versucht werden, Thesen zu formulieren die den Filmerfolg jeweilig zu erklären. Waren die österreichischen Filme erfolgreicher als die US-amerikanischen? Welche Rolle spielen die deutschen Filme in diesen Kinos bzw. in Österreich? Gibt es andere Produktionsländer die Topplatzierungen in diesen Listen erreichen konnten? All diesen Fragen soll auf den nächsten Seiten nachgegangen werden.

4.4 Analyse der Filmerfolgsranglisten

4.4.1 Grundlegende Analyse der Liste von 1927

Platz	Film	Land	Jahr	Pop-Index
1.	<i>Iwan, der Schreckliche</i>	SU	1926	321724
2.	<i>Metropolis</i>	DE	1927	319675
3.	<i>Hotel Stadt Lemberg</i>	US	1927	318514
4.	<i>Der tanzende Tor</i>	DK	1926	252479
5.	<i>Ben Hur</i>	US	1925	230800
6.	<i>Die Mitternachtssonne</i>	US	1926	220354
7.	<i>Der schwarze Pirat</i>	US	1926	218691
8.	<i>Liebelei</i>	DE	1927	214754
9.	<i>Blutsbrüderschaft</i>	US	1926	213767
10.	<i>Kaiser Josef und die Schusterstochter</i>	DE	1927	212575
11.	<i>Die weiße Sklavin</i>	DE	1927	212391
12.	<i>Chang, der König der Dschungel</i>	US	1927	209776
13.	<i>Im weißen Rößl</i>	DE	1926	209695
14.	<i>Liebe</i>	DE	1927	186973
15.	<i>Das Heiratsnest</i>	DE	1927	184260
16.	<i>Hochzeitsnacht</i>	DE	1927	182405
17.	<i>Die Pratermizzi</i>	AT	1927	179439
18.	<i>Es war...</i>	US	1926	179359
19.	<i>Die lachende Grille</i>	DE	1926	178359
20.	<i>Das Mädel auf der Schaukel</i>	DE	1926	169619
21.	<i>Der Schachspieler</i>	FR	1927	168878
22.	<i>Der Kreuzzug des Weibes</i>	DE	1926	168473
23.	<i>Schützenlied</i>	DE	1926	168462
24.	<i>Der Sohn des Scheiks</i>	US	1926	167081
25.	<i>Das nackte Weib</i>	FR	1926	166746
26.	<i>Der Student von Prag</i>	DE	1927	165369
27.	<i>Der Kurier von St. Petersburg</i>	SU	1925	163925
28.	<i>Madame wünscht keine Kinder</i>	DE	1926	163354
29.	<i>Faschingszauber</i>	DE	1927	163080
30.	<i>Mädchenhandel - Eine internat. Gefahr</i>	DE	1927	160227
31.	<i>Feme</i>	DE	1927	159814
32.	<i>Panzergewölbe</i>	DE	1926	157781
33.	<i>Don Juan</i>	US	1926	157179
34.	<i>Zigeunerbaron</i>	DE	1927	155009
35.	<i>Prinzessin Trulala</i>	DE	1926	152487
36.	<i>Mutter</i>	SU	1926	152352
37.	<i>Dagfin</i>	DE	1926	151966
38.	<i>Hoheit tanzt Walzer</i>	AT	1926	151870
39.	<i>So ist Paris</i>	US	1926	150358
40.	<i>U-Boot Nr. 9</i>	DE	1927	149986
41.	<i>Die Ehe des Professor Imhoff</i>	DE	1926	148415
42.	<i>Mata Hari</i>	DE	1927	148208
43.	<i>Panzerkreuzer Hessen</i>	DE	1926	146037
44.	<i>Kosakenweibsteufel</i>	SU		141708
45.	<i>Das entfesselte Wien</i>	AT	1927	141570
46.	<i>Die Liebschaften der Leopoldine Habsburger</i>	DE	1926	140379
47.	<i>Die Beichte des Feldkuraten</i>	AT	1927	140239
48.	<i>Der Katzensteg</i>	DE	1927	140090
49.	<i>Pat und Patachon auf hoher See</i>	DK	1926	139728
50.	<i>Die lustigen Landstreicher</i>	DK	1926	136836

Tabelle 1: Top 50 1927

Im Jahr 1927 wurden insgesamt 597 Filme in den Wiener Uraufführungskinos gezeigt. Sofort ist ersichtlich, dass der US-amerikanische und deutsche Anteil der Produktionsländer sehr hoch ausgefallen ist. Die USA stellten mit 257 Filmen einen Anteil von 43,1 %. Deutschland liegt mit 238 Filmen und 39,9 % aller Filme nur knapp dahinter. Es folgen Frankreich mit 30 Filmen (5,0 %), Österreich mit 29 Filmen (4,8 %), die Sowjetunion mit 14 Filmen (2,3 %) und Dänemark mit 10 Filmen (1,7 %). Filme aus Schweden, Italien, der Tschechoslowakei, Großbritannien, Polen, Schweiz und dem Autor unbekannten Produktionsländern (4 Filme) ergeben zusammen 19 Filme und haben jeweils einen Anteil am Filmangebot zwischen 0,16 und 1 %. Da jedoch keiner dieser Filme eine Topplatzierung erreicht, sind diese Filme nur bedingt zu berücksichtigen.

Wird diese Liste nur angebotsseitig betrachtet, sieht es so aus, als ob sich die US-amerikanischen Produktionen gemeinsam mit den deutschen Produktionen den österreichischen Markt aufgeteilt haben. Richtet man den Blick jedoch etwas genauer auf die Top 50 der Erfolgsrangliste, sieht man sofort, dass Deutschland mit 27 Filmen (von insgesamt 238) mehr als die Hälfte aller Filme in den Top 50 stellt. In den Top 50 befinden sich außerdem vier österreichische Filme (von insgesamt 29), zehn US-amerikanische Filme (von insgesamt 257), vier sowjetische Filme (von insgesamt 14), drei dänische Filme (von insgesamt zehn) und zwei französische Filme (von insgesamt 30).

Beliebte KünstlerInnen im Jahr 1927:

Um die beliebtesten KünstlerInnen zu bestimmen, wurde die Liste wie folgt untersucht: Betrachtet man erneut die Hauptrollen-SchauspielerInnen, RegisseurInnen und DrehbuchautorInnen der Top 50 und wertet sie betreffend der Personen aus, die in mehreren Produktionen vertreten sind, erhält man folgendes Bild:

Insgesamt gibt es sieben KünstlerInnen aus diesen Sparten, die mehrmals in den Top 50 vertreten sind und nicht aus Österreich, Deutschland oder Österreich-Ungarn stammen. Fünf davon sind europäische SchauspielerInnen: Livio Pavanelli (Italien) ist mit vier Filmen, Xenia Desni (Sowjetunion) mit drei Filmen, Lya Mara (Sowjetunion) mit zwei Filmen sowie die beiden Dänen Carl Schenstrøm und Harald Madsen mit zwei Filmen in den Top 50 vertreten. Der deutsch-amerikanische Schauspieler Wolfgang Zilzer hat ebenfalls in zwei Produktionen mitgewirkt. Mit Ausnahme der beiden Dänen sind alle diese Schauspieler in diesem Jahr nur in deutschen Produktionen zu sehen und sind zu dieser Zeit zum Großteil aus deutschen Filmen bekannt. Die Dänen Carl Schenstrøm und Harald Madsen sind generell durch die dänischen Pat und Patachon-Filme beim Publikum bekannt. Nita Naldi ist die einzige US-Amerikanerin, die zweimal in den Top 50 zu finden ist. Sie ist jedoch nicht in US-amerikanischen Filmen, sondern in dem österreichischem Film *Die Pratermizzi* (R: Gustav Ucicky, AT 1927) und dem französischen Film *Das nackte Weib* (R: Léonce Perret, FR 1926)

zu sehen. Nita Naldi war bis dahin nur aus US-amerikanischen Filmen bekannt und hat nach diesen beiden Filmen auch keine Filme mehr gedreht.

Aus Deutschland kommen mit sieben KünstlerInnen, die in mehreren Produktionen vertreten sind, ebenso viele wie aus dem Rest Europas und den USA zusammen. Deutschland stellt mit Harry Liedtke den Schauspieler, der mit acht Produktionen in den Top 50 mit Abstand am erfolgreichsten war. Der erfolgreichste Regisseur Rudolf Walther-Fein kommt ebenfalls aus Deutschland und ist für drei Filme in den Top 50 verantwortlich. Die übrigen mehrfach vertretenen deutschen Schauspieler haben jeweils in zwei Produktionen mitgewirkt (Rudolf Klein-Rogge, Conrad Veidt, Fritz Alberti, Grete Mosheim und Claire Rommer).

Wirft man nun einen Blick nach Österreich, zählt man sechs KünstlerInnen die in mehreren Produktionen mitgewirkt haben. Paul Richter war der erfolgreichste österreichische Schauspieler mit drei Produktionen in den Top 50 (*Hochzeitsnacht* (R: Graham Cutts, DE 1927), *Dagfin* (R: Joe May, DE 1926), *Panzerkreuzer Hessen* (R: Heinrich Brandt, DE 1926)). Drei österreichische RegisseurInnen haben es ebenfalls geschafft, zweimal in den Top 50 zu landen (Richard Oswald, Karl Leiter und das schon vorher erwähnte „Regiehepaar“ Jacob und Luise Fleck). Der Drehbuchautor Walter Reisch und die Schauspielerin Liane Haid haben es ebenfalls auf jeweils zwei Top 50 Platzierungen gebracht.

Betrachtet man erneut die in Österreich-Ungarn geborenen KünstlerInnen, gibt es zusätzlich noch vier die mehrfach in den Top 50 vertreten sind. Die Regisseure Frederic Zelnik (Deutschland) und Fritz Freisler (Österreich) sowie die Schauspielerinnen Agnes Esterhazy (Österreich) und Olga Engl (Österreich) haben es mit jeweils zwei Filmen in die Top 50 geschafft. Diese vier Künstler haben in diesen Jahren ausschließlich österreichische und deutsche Filme gedreht und wurden wohl auch als KünstlerInnen dieser Länder wahrgenommen.

Dass sechs ÖsterreicherInnen (bzw. neun inkl. der in Österreich-Ungarn Geborenen) und sieben Deutsche (bzw. acht inkl. der in Österreich-Ungarn Geborenen) in den Sparten SchauspielerIn, RegisseurIn und DrehbuchautorIn in den Top 50 mehrfach vertreten sind, sagt viel über die Präferenzen des Wiener Premierenpublikums aus. Es ist ersichtlich, dass österreichische und deutsche KünstlerInnen vom Publikum favorisiert wurden und in den Top 50 weit stärker vertreten sind als KünstlerInnen aus anderen Ländern.

Themen im Jahr 1927:

Sieht man sich die Themen der Filme in den Top 50 genauer an, fallen sogleich einige Gemeinsamkeiten auf, die zeigen, welche Filme beim Publikum besonders beliebt waren. Die 50 Topfilme wurden nach folgenden Gruppen und Kategorien thematisch analysiert, um zu zeigen, welche Themen von den ZuschauerInnen präferiert wurden:

Bei **13** der 50 Filme stammen eine oder mehrere ProtagonistInnen aus dem Bereich des **Adels oder einer Königsfamilie**. Diese Personen sind meist in Liebesgeschichten mit Personen aus ärmeren Verhältnissen verwickelt. Die Filme haben häufig ein Happy End, welches die ProtagonistInnen glücklich verliebt sein lässt. Diese Produktionen stammen meist aus Deutschland und Österreich. Drei der vier österreichischen Filme in den Top 50 und neun deutsche Filme fallen in diese Kategorie. Nur ein Film stammt mit dem Produktionsland Frankreich aus einem anderen Land.

Des Weiteren gibt es **zwölf Liebesdramen/-komödien** in den Top 50, die ansonsten keine zusätzlichen erkennbaren thematische Zusammenhänge besitzen. Die Liebesgeschichten sind in viele verschiedene Szenarien eingebettet. Die Themen der Filme reichen von einem Staatsanwalt und einer jungen Frau die über einen Rechtsstreit zueinanderfinden (*Kreuzzug des Weibes* (R: Heinrich Brandt, DE 1926)), über ein Bauernmädchen, das durch Verhandlungsgeschick zu Geld kommt und damit die Zweckheirat ihres Geliebten verhindern kann (*Die lachende Grille* (R: Frederic Zelnik, DE 1926)), bis zu einem Studenten, der aufgrund einer Affäre mit der Frau des Fabrikanten im Duell getötet wird, obwohl er eigentlich ein anderes Mädchen liebt (*Liebelei*, (R: Jacob Fleck, Luise Fleck, DE 1927)). Diese Filme können sowohl glückliche als auch tragische Enden haben. Auch in dieser Kategorie stellt Deutschland mit sechs Filmen den größten Anteil. Zusätzlich sind vier US-amerikanische und zwei dänische Filme darin enthalten.

Eine weitere Kategorie bilden die **Kriegsfilme bzw. Filme, die während Kriegszeit** spielen. **Sieben** Filme der Top 50 zeigen Kriegsbilder und Schicksale aus den Kriegszeiten. Entweder sind die ProtagonistInnen selbst in die Grauen des Krieges verwickelt oder es flimmern die Schicksale der Daheimgebliebenen über die Leinwand. Die gezeigten Geschichten haben meist dramatische Enden, die das Leben einer oder mehrerer ProtagonistInnen fordern. Vier der Filme stammen aus Deutschland und jeweils einer aus Österreich, der Sowjetunion und den USA.

Weitere **fünf** Filme fallen in die Kategorie der **Filmtragödien**. Diese Filme weisen keine thematischen Zusammenhänge auf und zeigen verschiedene Formen von Tragödien, die immer mit dem Tod der ProtagonistInnen enden. Die Geschichten reichen von einer Mutter, die den Sohn während eines Streikes vor der Verhaftung rettet woraufhin beide schließlich getötet werden (*Mutter* (R: Vsevolod Pudovkin, SU 1926)) bis hin zu einem fantastischem Drama in dem einem Studenten sein eigenes Spiegelbild abgekauft wird und sich verselbstständigt. Am Ende schießt er auf sein Spiegelbild und erliegt selbst den Verletzungen (*Der Student von Prag* (R: Henrik Galeen, DE 1927)). Jeweils zwei der Filme stammen aus Deutschland und der Sowjetunion, sowie einer aus Dänemark.

Vier der Top 50 haben ein **exotisches Setting** bzw. stellen etwas Besonderes für EuropäerInnen dar. Diese Filme haben alle einen Schauplatz außerhalb Europas. Drei dieser

Filme sind US-amerikanische Filme und spielen auf hoher See, in Afrika bzw. Asien. Der vierte Film ist ein deutscher Film, welcher ebenso von einem Liebesdrama in Afrika erzählt.

In der Kategorie der **Monumentalfilme** sind nur drei Filme vertreten. Diese **drei** Filme erzählen epische Geschichten aus Vergangenheit oder Zukunft. Diese Kategorie ist auch mit Abstand die erfolgreichste und stellt drei Top 10 Platzierungen. Die drei Filme kommen aus Deutschland (*Metropolis* (R: Fritz Lang, DE 1927)), der Sowjetunion (*Iwan, der Schreckliche* (R: Yuri Tarich, SU 1926)) und den USA (*Ben Hur* (R: Fred Niblo, US 1925)).

Die nächste Kategorie beinhaltet **drei** Filme mit Bezug auf **Kunst und Kultur**. Bei diesen Filmen sind die Protagonisten TänzerInnen, MusikerInnen oder MalerInnen, welche in die Geschehnisse eines Liebesdramas oder eines Kriminalfalles verwickelt sind. Von diesen Filmen stammen zwei aus den USA und einer aus Frankreich. Der österreichische Film *Hoheit tanzt Walzer* (R: Fritz Freisler, AT 1926), der eigentlich in die Kategorie der Adeligenfilme fällt, könnte aber auch hier in dieser Kategorie genannt werden. In diesem Film lernt eine Prinzessin einen Komponisten lieben und setzt ihn als Hofkapellmeister ein, da sie von der Familie zu einer „Vernunfthe“ gedrängt wird.

Die letzte Kategorie besteht aus **drei** Filmen, die einen **Kriminal- bzw. Detektivfall** zum Thema haben. Die ProtagonistInnen sind entweder selbst in den Fall verwickelt oder decken den Fall als Detektiv oder Polizist auf. Alle drei Filme wurden in Deutschland produziert.

Deutschland ist als Produktionsland in allen Kategorien, mit Ausnahme der Filme, deren ProtagonistInnen sich in Kunst und Kultur bewegen, beteiligt. Deutschland hat damit fast alle vorwiegend herrschenden Geschmäcker des Premierenpublikums bedient. Von den vier österreichischen Filmen fallen drei in die Kategorie der Adeligenfilme und einer in die der Kriegsfilme. Die vier österreichischen Produktionen in den Top 50 sind also in zwei der erfolgreichsten Kategorien zu finden.

Erfolg des Nachbarlandes Deutschland im Jahr 1927:

Ein sehr auffälliges Merkmal der Top 50 Liste (im Folgenden auch Topliste genannt) ist, dass 27 Plätze von deutschen Filmen belegt sind. Warum waren die deutschen Filme in den österreichischen Uraufführungskinos so erfolgreich? Bei einer genaueren Betrachtung der drei deutschen Top 10 Filme fällt auf, dass sich diese Filme durch eine österreichische Beteiligung in den Sparten der SchauspielerInnen und/oder RegisseurIn auszeichnen. Der Film *Metropolis* (R: Fritz Lang, DE 1927) wurde vom österreichischen Ufa-Regisseur Fritz Lang gedreht. Auf Platz acht liegt der Film *Liebelei* (R: Jacob und Luise Fleck, DE 1927), welcher eine österreichische Beteiligung durch Regisseure Jacob und Luise Fleck sowie durch den Schauspieler Fred Louis Lerch aufweist. Beim Film *Kaiser Josef und die Schusterstochter* (R: Jacob und Luise Fleck, DE 1927) auf Platz 10 kam ebenfalls das österreichische „Regiehepaar“ Jacob und Luise Fleck zum Einsatz. Der erste deutsche Film

ohne österreichische Beteiligung befindet sich in der Liste auf Platz 19. Insgesamt weisen 16 der 27 deutschen Filme eine solche österreichische Beteiligung auf.

Addiert man nun die vier österreichischen Produktionen zu den 16 deutschen Produktionen mit österreichischer Beteiligung, kommt man auf eine Zahl von 20 Filmen in den Top 50 die eine österreichische Beteiligung in Regie und/oder Schauspiel aufweisen. Das zeigt, dass das Wiener Premierenpublikum eine starke Bindung zu den KünstlerInnen des eigenen Landes hatte.

Berücksichtigt man zusätzlich noch vier deutsche Filme, bei denen ein/e oder mehrere in Österreich-Ungarn geborene/r SchauspielerInnen/RegisseurInnen bei den Filmen mitgewirkt haben, wird die Anzahl der Filme mit österreichischer Beteiligung noch höher. Diese SchauspielerInnen (wie beispielsweise Agnes Esterhazy, Maria Paundler) sowie die RegisseurInnen (wie beispielsweise Frederic Zelnik, Henrik Galeen und Alexander Korda) waren in diesen Jahren ausschließlich aus deutschen und österreichischen Produktionen bekannt. Auch wenn vielleicht einige dieser Personen nicht die österreichische Staatsbürgerschaft angenommen haben, scheint es, als ob weiterhin eine tiefe Bindung zu Österreich vorhanden war. Wenn man die in Österreich-Ungarn geborenen KünstlerInnen zusätzlich addiert, kommt man auf eine erstaunliche Zahl von 24 Produktionen mit österreichischer Beteiligung in den Top 50.

Der generelle Erfolg der deutschen Filme kann wie folgt erklärt werden. Mehr als die Hälfte der deutschen Filme weisen eine *österreichische Beteiligung* auf und stellen damit bereits einen gewichtigen Faktor für den Erfolg der deutschen Filme dar. Ein weiterer Grund für den Erfolg der deutschen Filme ist die *kulturelle Verbundenheit* der beiden Länder. Beide Länder blicken auf eine lange Vergangenheit zurück, in der sie oft Verbündete waren und sie produzierten Filme mit *ähnlichen Themen*. Für das Publikum wird es schwierig gewesen sein, die österreichischen und deutschen Filme anhand der Themen voneinander zu unterscheiden, wenn es überhaupt diese Unterscheidung treffen wollte. Viele der erfolgreichen österreichischen und deutschen Filme zeigen beispielsweise eine Handlung mit einer oder mehrerer ProtagonistInnen einer Adelsfamilie. Die Zuschauer konnten sich weder an der Besetzung noch an den Themen orientieren, um zu unterscheiden, ob ein österreichischer oder deutscher Film zu sehen war.

Weitere ausländische Produktionsländer im Jahr 1927:

Nachdem nun ausführlich gezeigt wurde, dass österreichische und deutsche Produktionen sehr beliebt waren, bleibt es sich anzusehen, wie es mit den restlichen Produktionsländern ausgesehen hat. Auffällig ist dabei, dass fünf US-amerikanische Filme in den Top 10 gelandet sind. Auf den restlichen 40 Plätzen sind jedoch nur weitere fünf Filme aus Hollywood zu finden. Welche Auswirkungen das auf die Ausnutzungsindizes hatte, wird

später genauer ausgewertet. Es stellt sich die Frage, ob besondere Merkmale oder Gründe gegeben sind, die diese Filme erfolgreich machten. Die Ergebnisse der Auswertung der Filminhalte bietet diesbezüglich erste Indizien. Ruft man sich zusätzlich die Ergebnisse der Forschungen von Joseph Garncarz und Petr Szczepanik in Erinnerung und vergleicht sie mit dieser Rangliste, erkennt man einige Gemeinsamkeiten. Laut Joseph Garncarz konnten US-amerikanische Filme in Deutschland dann erfolgreich sein, wenn diese stark europäisiert waren, sowie in Europa oder in biblischen Zeiten im Nahen Osten spielten oder sich durch die Beteiligung eines europäischen Stars auszeichneten.¹⁴² In den tschechoslowakischen Listen von Szczepanik wurde erkannt, dass US-amerikanische Filme nur dann erfolgreich wurden, wenn ein Europabezug (Plot über den Ersten Weltkrieg, deutscher/österreichischer/tschechischer Regisseur, Film basierend auf europäischem Roman etc.) vorhanden war, sie exotische Themen beinhalteten und als „nicht amerikanisch“ angesehen werden konnten.¹⁴³

Der bestplatzierte US-amerikanische Film befindet sich auf Platz 3. *Hotel Stadt Lemberg* (R: Mauritz Stiller, US 1927) zeigt seine Handlung in Russland und der Protagonist ist ein österreichischer Offizier im Ersten Weltkrieg. Des Weiteren wurden Regiearbeit und eine Hauptrolle von den Europäern Mauritz Stiller (FI) und Pola Negri (PL) besetzt.

Der Film *Ben Hur* (R: Fred Niblo, US 1926) auf Platz fünf spielt in biblischen Zeiten im Nahen Osten und lässt einen jüdischen Prinzen nach seiner Familie suchen und sich für seinen Kindheitsfreund rächen.

Die Filme *Der schwarze Pirat* (R: Albert Parker, US 1926), *Blutsbrüderschaft* (R: Herbert Brenon, US 1926) und *Chang, der König der Dschungel* (R: Merian C. Cooper, US 1927) haben alle ein exotisches Setting bzw. zeigen etwas, was für Europäer nur weit entfernt zu erreichen ist. Sie zeigen die ProtagonistInnen als Pirat auf hoher See, bei einem Liebesdrama in Afrika oder im Kampf gegen Elefanten in Asien.

Die restlichen fünf US-amerikanischen Filme in der Liste weisen einen Europabezug in Form des Filmschauplatzes auf, haben einen europäischen Star in einer Hauptrolle oder es richtet sich die Handlung nach einer europäischen Sage oder einem europäischen Roman. Die Filme *Mitternachtssonne* (R: Dimitri Buchowetzki, US 1926) (Schauplatz: Russland), *So ist Paris* (R: Ernst Lubitsch, US 1926) (Schauplatz: Paris), *Don Juan* (R: Alan Crosland, US 1926) (Schauplatz: Italien und greift eine alte europäische Sage auf), *Es war...* (R: Clarence

¹⁴² Vgl. Joseph Garncarz, *Hollywood in Deutschland: Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925-1990*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2013, S. 91-92.

¹⁴³ 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 on European Cinema History*. Hg. Daniel Biltereyst/Richard Maltby/Philippe Meers, London, New York: Routledge Chapman & Hall 2011, S. 180.

Brown, US 1926) (Schauplatz: Deutschland und nach deutschem Roman von Hermann Sudermann und mit der europäischen Star-Schauspielerin Greta Garbo) und *Der Sohn des Scheiks* (R: George Fitzmaurice, US 1926) (Letzter Film des italienischen Stummfilmstars Rudolph Valentino, welcher kurz nach der Premiere überraschend verstarb) können als solche Filme eingeordnet werden.

Österreich verhält sich daher gleich wie die Tschechoslowakei und Deutschland, wenn es um den Filmerfolg der US-amerikanischen Filme geht. Alle zehn US-amerikanischen Filme in den Top 50 können als „nicht-amerikanisch“ eingestuft werden. Wenn ein Film einen Europabezug (in Form des Schauplatzes, der Regie, der SchauspielerInnen, einer Romanvorlage etc.) aufwies, in biblischen Zeiten im Nahen Osten spielte oder exotische Themen bearbeitete, konnten die US-amerikanischen Filme auch in Österreich Topplatzierungen erreichen.

Betrachtet man nun die Filme der anderen Produktionsländer der Top 50 genauer, kann man ähnliche Erkenntnisse daraus ziehen. Es befinden sich noch vier Filme der Sowjetunion, drei dänische Filme und zwei französische Filme in der Topliste. Alle neun Filme beschäftigen sich mit Themen, die europäisch zentriert sind. Die gezeigten Schauplätze der Filme reichen von Russland über Polen bis Paris. Der französische Film *Der Schachspieler* (R: Raymond Bernard, FR 1926) zeigt das Schicksal eines ehemaligen österreichischen Hofrats und seines Schützlings in Polen. Der sowjetische Film *Iwan, der Schreckliche* (R: Yuri Tarich, SU 1926), der mit geringem Abstand vor *Metropolis* (R: Fritz Lang, DE 1927) auf Platz eins der Liste liegt, zeigt ein Stück weit europäische Geschichte. Hinzu kommt, dass, wie vorher schon erwähnt wurde, die drei Monumentalfilme alle Topplatzierungen erreicht hatten und generell beliebt waren. Dass die beiden dänischen Filme *Pat und Patachon auf hoher See* (R: Lau Lauritzen, DK 1926) und *Die lustigen Landstreicher* (R: Urban Gad, DK 1926) ebenfalls in den Top 50 gelandet sind ist keine Überraschung, da die Pat & Patachon-Filme zu dieser Zeit in Europa und im Rest der Welt generell sehr erfolgreich waren. Ebbe Neergaard erklärt die Popularität folgendermaßen: „Released by a new company, Palladium, in the ' twenties and part of the ' thirties, these films roused the sympathy of large audiences of children and grown-ups all over the world because they were simply but well made and unshakably amiable.“¹⁴⁴ Als Fazit dieser Betrachtung kann also folgendes konstatiert werden: Alle diese Filme haben einen Bezug zu Europa (oder gar Österreich), zeigen europäische ProtagonistInnen oder Schauplätze und erzählen europäische Geschichten. Aus diesen Gründen konnten Sie das Interesse des Publikums wecken und sich weit vorne in den Rankings einreihen.

¹⁴⁴ Ebbe Neergaard, „The Rise, the Fall, and the Rise of Danish Film“, *Hollywood Quarterly* 4/3, Frühling 1950, S. 222.

4.4.2 Grundlegende Analyse der Liste von 1937

Platz	Film	Land	Jahr	Pop-Index
1.	<i>Die ganz großen Torheiten</i>	DE	1937	363464
2.	<i>Serenade</i>	DE	1937	260711
3.	<i>Zu neuen Ufern</i>	DE	1937	217104
4.	<i>Premiere</i>	AT	1937	206586
5.	<i>Ernte</i>	AT	1936	204481
6.	<i>Sherlock Holmes</i>	DE	1937	200880
7.	<i>Capriolen</i>	DE	1937	186668
8.	<i>Unentschuldigte Stunde</i>	AT	1937	186668
9.	<i>Zauber der Boheme</i>	AT	1937	186668
10.	<i>Der Herrscher</i>	DE	1937	182920
11.	<i>Die Perlen der Krone</i>	FR	1937	178761
12.	<i>Mein Sohn der Minister</i>	DE	1937	177968
13.	<i>Roman eines Schwindlers</i>	FR	1936	168560
14.	<i>Fanny Elssler</i>	DE	1937	156874
15.	<i>7 Ohrfeigen</i>	DE	1937	154812
16.	<i>Patrioten</i>	DE	1937	152554
17.	<i>Die gute Erde</i>	US	1937	150044
18.	<i>Ritt in die Freiheit</i>	DE	1936	148640
19.	<i>Das Schweigen im Walde</i>	DE	1937	148308
20.	<i>Es geschah zu Silvester</i>	US	1936	145713
21.	<i>Burgtheater</i>	AT	1936	141883
22.	<i>Der Mann, von dem man spricht</i>	AT	1937	140998
23.	<i>Unternehmen Michael</i>	DE	1937	139636
24.	<i>Und du mein Schatz fährst mit</i>	DE	1936	138512
25.	<i>Hofkonzert</i>	DE	1937	138512
26.	<i>Schwindeln ist keine Sünd'...</i>	DE	1937	138080
27.	<i>Der Jäger von Fall</i>	DE	1936	137048
28.	<i>Der Garten Allahs</i>	US	1936	136640
29.	<i>Die verschwundene Frau</i>	AT	1937	135816
30.	<i>Die Kreutzersonate</i>	DE	1937	132560
31.	<i>Der Berg ruft</i>	DE	1937	132007
32.	<i>Land der Liebe</i>	DE	1937	131496
33.	<i>Kinderarzt Dr. Engel</i>	DE	1936	131138
34.	<i>Der Etappenhase</i>	DE	1937	130708
35.	<i>Die Kronzeugin</i>	DE	1937	128936
36.	<i>Sein größter Erfolg</i>	DE	1936	124488
37.	<i>Die gläserne Kugel</i>	DE	1937	124488
38.	<i>Madame Bovary</i>	DE	1937	124334
39.	<i>Frauenliebe - Frauenleid</i>	DE	1937	119105
40.	<i>Sein Modell</i>	DE	1937	117817
41.	<i>Abenteuer in Lissabon</i>	DE	1936	117817
42.	<i>Musik für Dich</i>	AT	1937	116516
43.	<i>Der Scheidungsgrund</i>	DE	1937	115848
44.	<i>Wenn Frauen schweigen</i>	DE	1937	115551
45.	<i>2x2 im Himmelbett</i>	DE	1937	113852
46.	<i>Florentine</i>	AT	1937	113469
47.	<i>Millionäre</i>	AT	1937	111866
48.	<i>Peter im Schnee</i>	AT	1937	110589
49.	<i>Condottieri</i>	DE	1937	110078
50.	<i>Es geht um mein Leben</i>	DE	1936	110078
51.	<i>Truxa</i>	DE	1937	110078

Tabelle 2: Top 50 1937

Im Jahr 1937 wurden in den Wiener Uraufführungskinos insgesamt 404 Filme gezeigt. Dabei fällt sofort auf, dass die USA mit 187 Filmen fast die Hälfte aller angebotenen Filme hergestellt hat (46,3 %). Dahinter liegen Deutschland mit 139 Filmen (34,4 %), Österreich mit 27 Filmen (6,7 %), Frankreich mit 22 Filmen (5,4 %) und Großbritannien mit 17 Filmen (4,2 %). Länder wie die Tschechoslowakei, der Sowjetunion, Ungarn, Japan, Polen, Schweden und Schweiz rangieren mit einem Filmangebot zwischen 0 und 1 % und insgesamt zwölf Filmen weit dahinter. Sie sind daher nur marginal zu berücksichtigen.

Im Jahr 1937 ist das Angebot der US-amerikanischen Filmstudios noch dominanter als im Jahr 1927. Wird wieder nur das Angebot berücksichtigt, sieht es erneut so aus, als ob Hollywood der klar dominierende Marktteilnehmer auf dem österreichischen Filmmarkt gewesen ist. Da die Filme von Platz 49 bis 51 den gleichen Popularitätsindex erreicht haben, befinden sich in dieser Liste 51 Filme. In der Topliste befinden sich elf österreichische Filme (von insgesamt 27), 35 deutsche Filme (von insgesamt 139), zwei französische Filme (von insgesamt 22) und drei US-amerikanische Filme (von insgesamt 187). Mit drei US-amerikanischen Filmen in den Top 50 und mit den Plätzen 17, 20, 28 sind es weder viele Filme noch sind Topplatzierungen darunter. Schon allein diese Beobachtungen machen offensichtlich, dass US-amerikanische Filme in den österreichischen Uraufführungskinos des Jahres 1937, vom Filmerfolg her gesehen, nur eine untergeordnete Rolle gespielt haben.

Beliebte KünstlerInnen im Jahr 1937:

Auch in diesem Jahr wurden die beliebten SchauspielerInnen und RegisseurInnen ermittelt, indem untersucht wurde, welche davon in mehreren Produktionen in den Top 50 vertreten waren. In diesem Jahr gibt es nur vier KünstlerInnen, die öfter als einmal in der Topliste auftauchen und nicht aus Österreich, Deutschland oder Österreich-Ungarn stammen.

Der französische Filmstar Sascha Guitry ist in beiden französischen Filmen der Top 50 als Schauspieler und Regisseur vertreten. In den gleichen Filmen ist auch die französische Schauspielerin Jacqueline Delubac zu sehen. Diese beiden KünstlerInnen sind zu dieser Zeit ausschließlich aus französischen Filmen bekannt. Der Niederländer Johannes Heesters ist in zwei deutschen Filmen, sowie die vorher schon erwähnte Schwedin Zarah Leander in jeweils einem österreichischen und einem deutschen Film zu sehen. Johannes Heesters ist in dieser Zeit vor allem aus deutschen Filmen bekannt, während Zarah Leander in diesem Jahr ihre ersten beiden deutschen Produktionen gedreht hat und sofort sehr populär beim Publikum wurde.

Deutschland stellt mit 18 KünstlerInnen, wie auch im Jahr 1927 die meisten Personen die mehrfach in der Topliste vertreten sind. Mit Hans Deppe, welcher viermal vertreten ist, kommt auch einer der beiden erfolgreichsten Regisseure aus Deutschland. Die Schauspieler Willi Birgel, Theo Lingen, Alfred Abel sowie der Regisseur Veit Harlan sind in drei

Produktionen der Liste vertreten. Die restlichen 13 deutschen SchauspielerInnen und Regisseure haben jeweils in zwei Filmen mitgewirkt (Douglas Sirk, Heinz Rühmann, Marianne Hoppe, Paul Kemp, Lilian Harvey (Britisch-Deutsch), Karl Ritter, Mathias Wieman, Georg Jacoby, Hans Söhnker, Albrecht Schoenhals, Sabine Peters, Karl Heinz Martin und Magda Schneider).

Elf der mehrfach vertretenen KünstlerInnen der Liste stammen aus Österreich. Der erfolgreichste österreichische und damit auch der insgesamt erfolgreichste Schauspieler in den Top 50 ist Hans Moser, welcher in fünf Produktionen mitgewirkt hat (*Unentschuldigte Stunde* (R: E. W. Emo, AT 1937), *Mein Sohn der Minister* (R: Veit Harlan, DE 1937), *Burgtheater* (R: Willi Forst, AT 1936), *Der Mann, von dem man spricht* (R: E. W. Emo, AT 1937) und *Die verschwundene Frau* (R: E. W. Emo, AT 1937)). Mit E. W. Emo kommt, neben dem deutschen Hans Deppe, einer der beiden erfolgreichsten Regisseure der Liste aus Österreich und zeichnet sich für vier Filme verantwortlich. Die beiden SchauspielerInnen Hansi Knoteck und Paul Hörbiger sind in vier Filmen der Top 50 zu sehen. Willi Forst ist einmal als Drehbuchautor und zweimal als Regisseur in der Topliste vertreten. Die SchauspielerInnen Paula Wessely, Attila Hörbiger, Gusti Huber, Paul Richter und Hannes Stelzer sowie der Regisseur Karl Hartl haben in jeweils zwei Produktionen mitgewirkt.

Sieht man sich die Top 10 in Bezug auf die SchauspielerInnen an, stechen hierbei besonders die Schwedin Zarah Leander und die beiden ÖsterreicherInnen Paula Wessely (*Die ganz großen Torheiten* (R: Carl Fröhlich, DE 1937) und *Ernte* (R: Géza von Bolváry, AT 1936)) und Attila Hörbiger (*Ernte* und *Premiere*) heraus. Diese drei sind die einzigen SchauspielerInnen, die öfter als einmal in den Top 10 vertreten sind.

Wird der Blick auf die in Österreich-Ungarn geborenen KünstlerInnen gerichtet, können im Jahr 1937 sechs KünstlerInnen ausgemacht werden, die mindestens zwei Mal in der Topliste vorkommen. Der wohl erfolgreichste Regisseur in Bezug auf Platzierungen in den gesamten Top 50 war der Ungar Géza von Bolváry, welcher mit drei Filmen in den Top 10 (*Ernte*, *Premiere*, *Zauber der Boheme* (R: Géza von Bolváry, AT 1937) aufscheint. Er drehte in dieser Zeit ausschließlich österreichische und deutsche Filme. Der Tschechoslowake Carl Lamac ist ebenfalls dreimal als Regisseur in den Top 50 vertreten (*Der Scheidungsgrund* (R: Carl Lamac, DE 1937), *Florentine* (R: Carl Lamac, AT 1937) und *Peter im Schnee* (R: Carl Lamac, AT 1937)). Er drehte österreichische und deutsche Produktionen. Die SchauspielerInnen Mártha Eggerth (Österreich-Ungarn) und Iván Petrovich (Serbien), der Regisseur Paul Martin (Ungarn) und Schauspieler/Regisseur Luis Trenker (Italien) sind jeweils mit zwei Filmen in den Top 50 vertreten. Es ist anzunehmen, dass diese KünstlerInnen dem Publikum aus den zahlreichen deutschen und österreichischen Produktionen bekannt waren, an denen sie hauptsächlich mitwirkten. Auch wenn diese KünstlerInnen keine ÖsterreicherInnen waren, kann eine starke Verbindung zu Österreich

gesehen werden.

Damit sind es elf ÖsterreicherInnen (bzw. zwölf inkl. der in Österreich-Ungarn Geborenen) und 18 Deutsche, die in der Topliste in den Sparten SchauspielerIn, RegisseurIn und DrehbuchautorIn mehrfach vertreten sind. Wie auch schon im Jahr 1927 sagt diese Tatsache viel über die Präferenzen des Premierenpublikums in Wien aus. Österreichische und deutsche KünstlerInnen wurden klar vom Publikum präferiert.

Themen im Jahr 1937:

Wenn die Themen der Top-Filme genauer betrachtet werden, fällt auf, dass es auch hier wieder einige Gemeinsamkeiten gibt und es Themen gab, die das Publikum zu dieser Zeit favorisiert hat. Wie auch im Jahr 1927 wurde versucht die Filme der Topliste zu kategorisieren, damit ein Eindruck davon gewonnen werden kann, welche Themen von den Zuschauern gerne gesehen wurden.

Die Kategorie mit den meisten Vertretern in diesem Jahr beinhaltet Filme mit Bezug auf **Kunst und Kultur**. Diese Filme handeln von MusikerInnen, SängerInnen, SchauspielerInnen oder MalerInnen, die in eine Liebesgeschichte oder in einen Kriminalfall verwickelt sind. **17** Filme aus den Top 50 haben einen oder mehrere ProtagonistInnen aus diesen Feldern des Kulturbetriebs. 13 dieser Filme sind deutsche und vier davon österreichische Produktionen.

Die nächste Kategorie ist die der **Liebesdramen/-komödien** die keine thematischen Zusammenhänge aufweisen. **Zehn** Filme in den Top 50 fallen in diese Kategorie, in denen die ProtagonistInnen der Filme verschiedenste Liebesszenarien durchlaufen. Die Geschichten reichen von einem Paar, das trotz des ungleichen und ungeliebten Berufs des Gegenübers zueinanderfindet (*Capriolen*), über eine Frau die sich in den Arzt ihres schwer erkrankten Kindes verliebt (*Kinderarzt Dr. Engel* (R: Johannes Riemann, DE 1936)), bis zu mehreren Verwandten, die ein gemeinsames Haus von einem Gutsbesitzer geschenkt bekommen, um sich dort zu verlieben (*2x2 im Himmelbett* (R: Hans Deppe, DE 1937)). Auch in dieser Kategorie stellt Deutschland mit sechs Filmen den größten Anteil. Die weiteren vier Filme sind österreichische Produktionen.

Weitere **sechs** Filme fallen in die Kategorie der deutschen **NS-Propagandafilme**. Auch wenn diese Filme aufgrund der Themen teilweise in anderen Kategorien passen würden, wurden sie als eigene Gruppe behandelt, da der spezielle politische Aspekt der Filme für sehr wichtig gehalten wird. Gerd Albrecht hat in seinem Buch *Nationalsozialistische Filmpolitik*¹⁴⁵ eine vollständige Kategorisierung der deutschen Spielfilme im Nationalsozialismus vorgenommen. Dabei wurden die deutschen Propagandafilme als „Filme

¹⁴⁵ Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*, Stuttgart: Ferdinand Enke 1969.

mit manifestierter politischer Funktion¹⁴⁶ klassifiziert. Fünf dieser Filme haben es in die Topliste geschafft und wurden in diese Studie übernommen. Drei dieser Filme sind Kriegsfilme. Einer zeigt seine Handlung im Umfeld des Heeres und einer zeigt die Geschichte eines Fabrikanten, der seine Fabrik dem Staat Deutschland überlässt. Alle Filme beinhalten Züge der NS-Ideologie und glorifizieren die Aufopferung für das eigene Vaterland. Der sechste Film, der zu dieser Kategorie hinzugezählt wird, ist die deutsch-italienische Koproduktion *Condottieri*, welche wie weiter vorne schon erläutert wurde, in dieser Studie als deutscher Film gerechnet wird. Dieser Film kann ebenso als **Kriegsfilm** gesehen werden und „spielt mit nationalsozialistischer Symbolik und Ästhetik.“¹⁴⁷ Der Film wurde jedoch von Gerd Albrecht nicht als Propagandafilm der deutschen Filmindustrie gewertet, da von ihm internationale Koproduktionen nicht untersucht wurden. Da in diesem Film das „[...] nationalsozialistische Gedankengut [...] stärker hervor[tritt] als faschistisches“¹⁴⁸, wird dieser Film in dieser Kategorie genannt.

Eine weitere Gruppe ist, mit **fünf** vertretenen Filmen in den Top 50, die der **Tragödien und Komödien**, die keine thematischen Zusammenhänge haben. Diese Filme zeigen komische oder tragische Geschichten, die keine Liebesgeschichte zum Hauptthema haben. In *Der Berg ruft* (R: Luis Trenker, DE 1937) zerstreiten sich zwei Freunde beim Kampf um den Aufstieg aufs Matterhorn. Nachdem eine Gruppe abgestürzt ist, besinnen sich die beiden auf das Wichtige im Leben und werden wieder Freunde. Ein weiteres Beispiel dieser Kategorie ist der Film *Sieben Ohrfeigen* (R: Paul Martin, DE 1937), in dem ein junger Mann der sieben Pfund durch eine Fehlspekulation verliert, einen Stahlmagnaten dafür verantwortlich macht und ihm deshalb sieben Ohrfeigen verspricht und austeilt. Diese fünf Filme bestehen aus drei deutschen und zwei französischen Produktionen.

Vier weitere Filme fallen in die Kategorie der Filme, in denen eine oder mehrere ProtagonistInnen aus dem Bereich des **Adels oder einer Königsfamilie** stammen oder als **Staatsmann** (Minister, Hofrat etc.) fungieren. Diese Filme beinhalten meist eine Liebesgeschichte mit Personen aus ärmeren Verhältnissen und enden in einem Happy End. Diese Kategorie besteht aus drei deutschen Filmen und einem österreichischen Film.

Detektiv- und Kriminalfilme bilden eine weitere Kategorie in den Top 50. **Vier** Filme können in diese Kategorie eingeordnet werden. In diesen Filmen sind die ProtagonistInnen in den Kriminalfall verwickelt oder decken den Fall selbst auf. Drei Filme der Sparte in der die ProtagonistInnen aus **Kunst und Kultur** stammen, könnte man auch in diese Sparte einordnen, da in diesen Filmen neben der Liebesgeschichte auch ein Kriminalfall bzw. ein

¹⁴⁶ Ebd. S. XI

¹⁴⁷ Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, 375.

¹⁴⁸ ÖSTA, AVA, BMU, „Filmbegutachtung *Condottieri*“, 22.07.1937, Gz. 14.982/VB.

Mordfall aufgedeckt wird. Von den vier Filmen stammen zwei aus deutscher und jeweils einer aus US-amerikanischer und österreichischer Produktion.

Die Kategorie der **Artistenfilme** beinhaltet **drei** Filme. Diese Filme können komischer oder tragischer Natur sein, zeigen ProtagonistInnen im Zirksumfeld, die in eine Liebesgeschichte verwickelt sind. Am Ende sind die ArtistInnen glücklich verliebt. Von diesen Filmen wurden zwei in Deutschland und einer in Österreich produziert.

Eine weitere Kategorie mit nur **zwei** Vertretern beinhaltet Filme, die ein für Europäer **exotisches Setting** zeigen. Die Schauplätze befinden sich bei beiden Filmen außerhalb Europas (Afrika und China). Wie auch 1927 wird diese Kategorie von US-amerikanischen Produktionen dominiert, die in diesem Jahr alle zwei Vertreter stellen.

Im Jahr 1937 ist Deutschland als Produktionsland in allen Kategorien, bis auf eine, die Kategorie mit dem exotischen Setting, vertreten. Deutschland bedient damit fast alle beim Premierenpublikum beliebten Themen. Österreich ist als Produktionsland vor allem in den erfolgreichsten Kategorien aufzufinden und ist bei Filmen mit Bezug auf **Kunst und Kultur** (mit vier Filmen) und den **Liebesdramen/-komödien** (mit vier Filmen) vertreten. Die drei weiteren Filme in den Top 50 sind in den Kategorien der Filme mit Bezug auf den **Adel oder auf Königsfamilien**, den **Detektiv- und Kriminalfilmen** sowie den **Artistenfilmen** aufgeteilt.

Erfolg des Nachbarlandes Deutschland im Jahr 1937:

In den Top 50 sind im Jahr 1927 35 deutsche Filme zu finden. Sogar sechs der Top 10 Plätze werden von deutschen Filmen besetzt. Sieht man sich auch hier die Top 10 genauer an und untersucht die deutschen Filme in Bezug auf eine österreichische Beteiligung in den Sparten der SchauspielerInnen, RegisseurIn oder DrehbuchautorIn, fällt auch in diesem Jahr auf, dass fünf der sechs deutschen Filme eine österreichische Beteiligung aufweisen. Der deutsche Film *Die ganz großen Torheiten* (R: Carl Fröhlich, DE 1937), der mit großem Abstand auf Platz Eins liegt, zeigt seine Handlung in Wien und ist in den Hauptrollen mit Paula Wessely und Rudolf Forster - also zwei österreichischen SchauspielerInnen - besetzt. Auch der zweite Platz geht an einen deutschen Film: *Serenade* (R: Willi Forst, DE 1937). Bei diesem Film kamen der Regisseur und die beiden Hauptrollen (Hilde Krahl und Igo Sym) aus Österreich. *Sherlock Holmes* (R: Karl Hartl, DE 1937), der deutsche Film auf Platz sechs, weist mit dem Regisseur Karl Hartl und der Schauspielerin Hansi Knoteck ebenfalls eine starke österreichische Beteiligung auf. Der Film *Capriolen* (R: Gustaf Gründgens, DE 1937), auf Platz sieben, ist durch einen österreichischen Drehbuchautor (Willi Forst) gekennzeichnet. Auf Platz 10 befindet sich der Film *Der Herrscher* (R: Veit Harlan, DE 1937) und hat mit dem Österreicher Hannes Stelzer ebenfalls einen österreichischen Schauspieler in seinen Reihen. In *Zu neuen Ufern* (R: Douglas Sirk, DE 1937), welcher sich auf Platz drei

befindet, ist keine österreichische Beteiligung zu sehen. Jedoch ist der Erfolg des Filmes wohl auf die in diesem Jahr groß herausgekommene Zarah Leander aus Schweden zurückzuführen. Anfang des Jahres hatte sie bereits mit *Premiere* (R: Géza von Bolváry, AT 1937), dem österreichischen Film von Platz vier, einen großen Kinoerfolg und konnte scheinbar am Ende des Jahres mit *Zu neuen Ufern* an diesen Erfolg anknüpfen. Die restlichen vier Filme der Top 10 sind österreichische Produktionen, die mit Schauspiel-Stars aus Österreich bzw. Österreich-Ungarn und heimischen Regisseuren besetzt waren. Von insgesamt 35 deutschen Filmen weisen 20 Filme eine solche österreichische Beteiligung auf. Rechnet man die elf österreichischen Produktionen zu den 20 deutschen Produktionen mit österreichischer Beteiligung hinzu, kommt man auf eine Zahl von 31 Filmen in den Top 50 bei denen ein oder mehrere Österreicher eine tragende Rolle in den Sparten Schauspiel, Regie oder Drehbuch innehatten. Es ist erstaunlich, wenn man bedenkt, dass in den Top 50 nur 20 der 51 Filme ohne österreichische Beteiligung in Regie und Schauspiel zu finden sind. Berücksichtigt man zusätzlich noch die sechs Filme, bei denen in Österreich-Ungarn geborene SchauspielerInnen und RegisseurInnen eine tragende Rolle bei der Produktion innehatten, wird die Anzahl der Filme mit österreichischer Beteiligung noch weiter erhöht. In diesem Jahr sind es SchauspielerInnen wie die Tschechoslowakin Lida Baarová oder der Ungar Alexander Sved (war zu dieser Zeit Kammersänger in der Wiener Staatsoper¹⁴⁹) sowie Regisseure wie der Italiener Luis Trenker aus Südtirol und der Ungar Paul Martin, welche zu dieser Zeit fast ausschließlich deutsche Filme produziert haben. Wie schon in der Analyse des Jahres 1927 erwähnt wurde, hat es den Anschein, dass, obwohl die KünstlerInnen keine österreichische Staatsbürgerschaft hatten, das Publikum nach wie vor eine tiefe Bindung zu diesen KünstlerInnen gehabt hat. Wenn man die in Österreich-Ungarn geborenen KünstlerInnen dazu addiert, kommt man auf eine erstaunliche Zahl von 37 Produktionen mit (alt-)österreichischer Beteiligung in den Top 50.

Auch hier kann der Erfolg der deutschen Filme erklärt werden. Wie im Jahr 1927 sind die drei Faktoren der *österreichischen Beteiligung*, der *kulturellen Verbundenheit* der beiden Länder und der *ähnlichen Themen* als erheblich für den Erfolg der deutschen Filme anzusehen. Die österreichische Beteiligung in den deutschen Filmen ist 1937 ähnlich hoch wie im Jahr 1927. Diese Faktoren können im Jahr 1937 noch um zwei weitere ergänzt werden. Im Gegensatz zu 1927 kommen im Jahr 1937 die beiden Faktoren der gleichen *Sprache* (im Tonfilm) und der bekannten heimischen *Schauplätze* (da einige der erfolgreichen deutschen Filme in Wien oder anderen Teilen Österreichs spielen) nachweislich zum Tragen. Die ZuschauerInnen konnten sich weder an der *Besetzung* noch an der *Sprache* oder an den *Schauplätzen* orientieren, um zwischen deutschen und

¹⁴⁹ *Mein Film*, 9. April 1937, Nr. 589, Filmprogrammbeilage, S. I.

österreichischen Produktionen eindeutig zu unterscheiden. All diese Faktoren führen dazu, dass der deutsche Film in Österreich so erfolgreich war.

Weitere ausländische Produktionsländer im Jahr 1937:

Die österreichischen und deutschen Produktionen waren in diesem Jahr noch beliebter als im Jahr 1927. Im Folgenden werden die Filme der anderen Produktionsländer der Top 50 kurz beleuchtet. Es befinden sich drei US-amerikanische Filme in dieser Topliste. Wie 1927 erkannt wurde, konnten US-amerikanische Filme dann erfolgreich werden, wenn sie als nicht-amerikanisch angesehen werden konnten, einen Europa- bzw. Österreichbezug (in Form des Schauplatzes, der Regie, der Schauspieler, einer Romanvorlage etc.) aufweisen konnten, der Schauplatz der Handlung im Nahen Osten zu biblischen Zeiten lag oder die Handlung exotische Themen behandelte. Können die drei Filme in der Topliste ebenfalls als solche kategorisiert werden?

Der US-amerikanische Film von Platz 17 *Die gute Erde* (R: Sidney Fleming, US 1937) zeigt das Leben eines chinesischen Bauern, der eine ehemalige Sklavin ehelicht und mit ihr zuerst Not und Hunger und später den Aufstieg zum Großgrundbesitzer erlebt.

Der Garten Allahs (R: Richard Boleslawski, US 1936) ist ein US-amerikanischer Film auf Platz 28. In diesem Film geht eine junge Engländerin nach Afrika (Sahara), um den Sinn des Lebens zu entdecken und trifft dabei auf einen Mann, in den sie sich verliebt. Da der Mann ein entlaufener Mönch ist, kehren beide gemeinsam zurück ins Kloster.

Diese beiden Filme haben beide ein für Europäer exotisches Setting und zeigen die Handelnden an Schauplätzen außerhalb Europas.

Der dritte US-amerikanische Film in den Top 50 *Es geschah zu Silvester* (R: W.S. Van Dyke, US 1936) liegt auf Platz 20 und kann als Detektiv- und Kriminalfilm gesehen werden. Die Handlung zeigt einen Kriminalisten und seine Frau, die ihm beim Aufklären eines Mordfalles behilflich ist. Dieser Film passt in keine der bekannten Kategorien, die andere erfolgreiche US-amerikanische Filme in den Jahren 1927 und 1937 erfüllen und ist damit der einzige Film, dessen Erfolg nicht einfach erklärbar ist. Der Film spielt in San Francisco, ist ausschließlich mit US-AmerikanerInnen besetzt und kann durchaus als amerikanisch gesehen werden. *Es geschah zu Silvester* ist die Fortsetzung von *Der lange Schatten* (R: W.S. Van Dyke, US 1934) und damit der zweite Teil einer sechsteiligen Reihe von Kriminalkomödien. Die Tatsache, dass es eine Fortsetzung eines Filmes ist, könnte vielleicht mehr Leute ins Kino gelockt haben. Ob diese Annahme zutrifft, kann aber nicht genauer abgeklärt werden.

Die französischen Filme *Die Perlen der Krone* (R: Sacha Guitry, FR 1937) und *Roman eines Schwindlers* (R: Sacha Guitry, FR 1936) sind beide von und mit dem französischen Regisseur- und Schauspiel-Star Sacha Guitry, worin der Grund für deren Erfolg liegen

könnte. Der Film *Die Perlen der Krone* zeigt zusätzlich noch einen Streifzug durch die europäische Geschichte und Österreich ist, wie viele andere Länder, ein Teil dieser Geschichte. *Roman eines Schwindlers* spielt in Frankreich und kann ebenso als europäisch gesehen werden. Auch diese Filme zeigen erneut europäische Themen und weisen damit einen Europabezug auf, was einer von vielleicht mehreren Gründen dafür gewesen dürfte, dass diese Filme so erfolgreich wurden.

4.4.3 Qualifizierung der Filmerfolgsranglisten

Die vom Autor erstellten Erfolgsranglisten werten den Kinoerfolg von Filmen aus, die in den Uraufführungskinos von Wien in den beiden Jahren 1927 und 1937 gespielt wurden. Es bleibt die Frage, ob diese Listen auch etwas über den Kinoerfolg in der Stadt Wien selbst oder sogar fürs gesamte Land Österreich aussagen können. Aus diesem Grund wird nun der Vergleich mit den Ergebnissen einer Umfrage nach den besten Filmen der Saison 1936/37 aus der österreichischen Filmzeitschrift *Mein Film* gezogen. Bei dieser Umfrage wurden die LeserInnen der Zeitschrift aufgerufen ihre zehn Lieblingsfilme, welche zwischen 1. August 1936 und 31. Mai 1937 in Österreich gespielt wurden, aufzulisten und einzusenden.¹⁵⁰ Die Anzahl der Stimmen, die jeder Film erhalten hatte, wurden addiert und eine Rangliste erstellt. Somit wird mit der Umfrage das zweite Halbjahr 1936 und das erste Halbjahr 1937 abgedeckt. In der erstellten Filmerfolgsrangliste wird das gesamte Jahr 1937 abgedeckt. Damit bleibt der einzige Überschneidungszeitraum der beiden Listen das erste Halbjahr 1937. In den österreichischen Filmzeitschriften wurde keine alternative zuschauerbezogene Rangliste von erfolgreichen Filmen und einen größeren Überschneidungszeitraum aufweist in diesen beiden Jahren gefunden. Es können jedoch allein durch die Überschneidung dieser halben Spielzeit bereits wichtige Erkenntnisse gewonnen werden. Dabei gilt es zu beachten, dass im ersten Halbjahr 1937 (bis 31. Mai) nur 151 der 407 Filme gespielt wurden. Die restlichen 256 Filme wurden im 2. Halbjahr ausgewertet, wobei in etwa 100 dieser Filme in der Sommerpause erneut projizierte Schlager aus den letzten Jahren waren und sehr kurze Spielzeiten hatten. Die Platzierungen können nicht 1:1 verglichen werden, da in den Top 50 der Erfolgsrangliste von 1937 nur 23 Filme aus dem ersten Halbjahr zu finden sind.

Die Ergebnisse der Umfrage wurden in der Zeitschrift *Mein Film* am 8. Oktober 1937 präsentiert und zeigen die Auswertung von 12870 Einsendungen aus ganz Österreich¹⁵¹. Die Auswertung wurde in drei verschiedene Listen unterteilt: Es gibt ein Gesamtabstimmungsergebnis, ein Abstimmungsergebnis für Wien und eines für auswärtige

¹⁵⁰ Vgl. *Mein Film*, Nr. 598, 11.06.1937, S. 11-12.

¹⁵¹ Vgl. *Mein Film*, Nr. 615, 08.10.1937, S. 9.

Stimmen. Es werden zwar keine genauen Zahlen angegeben, jedoch ist klar ersichtlich, dass ein großer Teil der Stimmen aus Wien gekommen ist (der 1. Platz der Wiener Liste hat 7923 Stimmen, wobei der erstplatzierte Film der auswärtigen Stimmen nur auf 3246 Stimmen kommt).

Zuerst wird der Wiener Teil der Umfrage mit der Erfolgsrangliste verglichen, um zu sehen, ob sich mit dieser Liste Aussagen über ganz Wien treffen lassen. Im Wiener Abstimmungsergebnis finden sich sieben Filme aus dem ersten Halbjahr 1937 wieder. Drei weitere Filme wurden bereits im Jahr 1936 in den Kinos gezeigt. Die Filme von 1936 sind ein US-amerikanischer Film und zwei deutsche Filme. Von den verbleibenden sieben Filmen, die im ersten Halbjahr 1937 in den Kinos gelaufen sind, sind drei österreichisch, zwei deutsch und jeweils einer französisch und einer US-amerikanisch.

Der französische Film *Roman eines Schwindlers* ist mit seinem 9. Platz nicht überraschend, da er auch in der erstellten Wiener Filmerfolgsrangliste auf Platz 12 gelandet ist. Dieser Film wurde im Kruger-Kino 29 Wochen durchgespielt, was für die damalige und heutige Zeit eine wirkliche Sensation darstellte und konnte dadurch eine Menge Zuschauer erreichen. Es wirkt aber so, als ob der Erfolg dieses Filmes ein auf Wien begrenztes Phänomen war, da dieser Film in der Rangliste der auswärtigen Stimmen sowie in der Gesamtauswertung nicht aufscheint.

Die beiden österreichischen Filme *Burgtheater* und *Lumpacivagabundus* (R: Géza von Bolváry, AT 1936), Platz zwei und Platz acht in den Umfrageergebnissen für Wien, feierten bereits im Jahr 1936 ihre Premiere und damit wurde der Beginn der Auswertung dieser Filme nicht in die erstellte Erfolgsrangliste von 1937 mit einbezogen. Damit lässt sich erklären, warum die beiden Filme „nur“ die Plätze 21 und 53 in der Erfolgsrangliste einnehmen und keine ähnlichen Plätze, wie in der Abstimmung erreichen.

Erzeugt man aus Programmierungsdaten der beiden Filme aus dem Jahr 1936 Popularitätsindizes und addiert diese zu den Werten von 1937, schafft *Burgtheater* den Sprung auf Platz zwei und *Lumpacivagabundus* auf Platz 21 und die Platzierungen stimmen damit eher mit den Umfrageergebnissen überein.

Die beiden deutschen Filme *Die ganz großen Torheiten* und *Der Herrscher* erreichen mit Platz sechs und Platz drei in den Wiener Umfrageergebnissen durchaus ähnliche Platzierungen wie in der Filmerfolgsrangliste von 1937. Dort kommen *Die ganz großen Torheiten* auf den ersten und *Der Herrscher* auf den zehnten Platz. Der österreichische Film *Ernte* erreicht in der Umfrage den vierten Platz und in der Erfolgsrangliste Platz fünf, was ebenfalls auf eine hohe Übereinstimmung hinweist.

Auf dem ersten Platz des Wiener Abstimmungsergebnisses reiht sich der US-amerikanische Film *Kameliendame* (R: George Cukor, US 1936) knapp vor dem österreichischen Film

Burgtheater ein (7923 vor 7652 Stimmen). *Kameliendame* erreicht in der Erfolgsrangliste von 1937 den 54. Platz.¹⁵² Der Erfolg des Filmes an sich ist nicht überraschend, da Filme mit der Schwedin Greta Garbo in Europa sehr oft sehr erfolgreich waren. „Dabei galten in Deutschland auch die Stars, die in den USA Karriere gemacht haben wie Greta Garbo, aufgrund ihrer Abstammung als Europäer und wurden gerade darum mehr geschätzt als US-amerikanische Stars.“¹⁵³ Dieser Film scheint auch deswegen in den restlichen Kinos in Wien verhältnismäßig noch stärker ausgewertet worden zu sein als er es in den Wiener Uraufführungskinos wurde. *Kameliendame* hat somit noch ein größeres Publikum erreicht und konnte den ersten Platz in den Wiener Umfrageergebnissen belegen.

Da eine hohe Übereinstimmung zwischen den Wiener Abstimmungsergebnissen und der errechneten Erfolgsrangliste der Wiener Uraufführungskinos von 1937 gegeben ist, ist anzunehmen, dass sich diese Liste mit wenigen Einschränkungen auf die Stadt Wien übertragen lässt und dadurch Aussagen über die Filmpräferenzen des gesamten Wiener Publikums gemacht werden können.

Ähnlich verhält es sich, wenn man sich nun den auswärtigen Stimmen zuwendet. Dort sieht man zwar geringe Änderungen bei den Filmen, doch die Topplatzierungen werden von den gleichen Filmen in einer anderen Reihenfolge eingenommen.

Auch hier sind es drei Filme aus dem zweiten Halbjahr 1936 und sieben Filme des ersten Halbjahres 1937. Die Plätze sieben bis neun des Wiener Abstimmungsergebnisses (Herkunftsländer: USA, Österreich und Frankreich) werden in der Liste der auswärtigen Stimmen durch drei deutsche Filme ersetzt und belegen dort die Plätze acht bis zehn. Somit sind in dieser Liste zwei österreichische, sieben deutsche Filme (drei davon sind die drei Filme aus 1936) und ein amerikanischer Film zu finden. Im Folgenden wird nur auf die Filme des ersten Halbjahres 1937 Bezug genommen.

In der Liste der auswärtigen Stimmen fällt der US-amerikanische Film *Kameliendame* auf den fünften Platz zurück. Dieser Film ist auch der einzige US-amerikanische Film in dieser Liste, was darauf schließen lässt, dass die US-amerikanischen Filme in den ländlicheren Gebieten Österreichs nicht so beliebt waren wie in der Großstadt Wien.

Die beiden österreichischen Filme *Burgtheater* und *Ernte* belegen die beiden ersten Plätze und zeigen, dass in nicht-städtischen Teilen Österreichs die eigenen Filme noch besser beim Publikum angekommen sind als in Wien.

Die beiden deutschen Filme, die im Gegensatz zum Wiener Ergebnis in die auswärtige Liste

¹⁵² Wenn man nur das erste Halbjahr 1937 berücksichtigt und daraus eine Erfolgsrangliste generiert, landet *Kameliendame* auf Platz 27 und ist schon weit näher am Umfrageergebnis.

¹⁵³ Joseph Garncarz, *Hollywood in Deutschland. Internationalisierung einer Filmkultur. 1925-1990*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2013, S. 94.

gerutscht sind, heißen *Eine Frau ohne Bedeutung* (R: Hans Steinhoff, DE 1936) und *Frauenliebe - Frauenleid* (R: Augusto Genina, DE 1937). *Frauenliebe - Frauenleid* ist in der Rangliste der auswärtigen Stimmen auf Platz zehn und in der errechneten Erfolgsrangliste auf Platz 39. Der Film *Eine Frau ohne Bedeutung* findet sich auf Platz neun der Rangliste wieder und belegt in der Erfolgsrangliste den Platz 75. Dieser Film ist in den Wiener Uraufführungskinos nur eine Woche gelaufen. Die hohe Platzierung weist darauf hin, dass dieser Film in den ländlichen Gebieten länger gespielt wurde als in den Wiener Uraufführungskinos und dadurch ein größeres Publikum erreicht hat.

Auch wenn kleine Abweichungen zu bemerken sind, sind die Unterschiede der Erfolgsrangliste von 1937 zu den Ergebnissen der auswärtigen Stimmen nicht so hoch, wie vielleicht zu erwarten war. Ein großer Teil der Liste ähnelt, wie auch die Ergebnisse für Wien, der errechneten Filmerfolgsrangliste für 1937.

#	Wien			Auswärtige Stimmen		
	Film	Land	Platzierung in Liste 1937	Film	Land	Platzierung in Liste 1937
1.	Kameliendame	US	54	Burgtheater	AT	21 /bzw. 2
2.	Burgtheater	AT	21 /bzw. 2	Ernte	AT	5
3.	Der Herrscher	DE	10	<i>Schlußakkord</i>	DE	-
4.	Ernte	AT	5	Die ganz großen Torheiten	DE	1
5.	<i>Das Mädchen Irene</i>	DE	-	Kameliendame	US	54
6.	Die ganz großen Torheiten	DE	1	Der Herrscher	DE	10
7.	<i>Mr. Deeds geht in die Stadt</i>	US	-	<i>Das Mädchen Irene</i>	DE	-
8.	Lumpacivagabundus	AT	53 /bzw. 21	<i>Verräter</i>	DE	-
9.	Roman eines Schwindlers	FR	12	Eine Frau ohne Bedeutung	DE	75
10.	<i>Schlußakkord</i>	DE	-	Frauenliebe - Frauenleid	DE	39

Tabelle 3: Auswertung der Wiener und auswärtigen Stimmen der Umfrage aus *Mein Film* für die Saison 1936/37 und die jeweiligen Platzierungen in der erstellten Filmerfolgsrangliste

Wirft man nun einen Blick auf das Gesamtergebnis, lassen sich einige interessante Schlüsse ziehen. Auf dem Gesamtergebnis sind wieder sieben Filme ersichtlich, die im ersten Halbjahr 1937 in den Kinos ausgewertet wurden. Die drei weiteren Filme wurden bereits im Jahr 1936 in den Kinos gezeigt und es handelt sich dabei um zwei deutsche sowie einen US-amerikanischen Film. Die Filme von 1937 setzen sich aus drei österreichischen, drei deutschen und einem US-amerikanischen Film zusammen. Im Folgenden wird wieder nur auf die Filme des Jahres 1937 Bezug genommen.

Die Rangliste unterscheidet sich im Vergleich zum Wiener Abstimmungsergebnis in Bezug auf die Filme nur bei einem Film. Ansonsten ändern sich nur die Platzierungen der Filme. Der in Wien so erfolgreiche *Roman eines Schwindlers* fällt aus der Liste und wird durch den

Film *Eine Frau ohne Bedeutung* ersetzt, welcher schon in der Liste der auswärtigen Stimmen Platz neun erreicht hat.¹⁵⁴

Der US-amerikanische Film *Kameliendame* kommt im Gesamtabstimmungsergebnis auf Platz zwei und zeigt, dass auch US-amerikanische Filme Topplatzierungen einnehmen können. Wie bereits weiter vorne erwähnt, gaben europäische Stars wie Greta Garbo US-amerikanischen Filmen in Europa in vielen Fällen einen Popularitätsschub. Da sich dieser Film in allen drei Listen in den Top10 platzieren konnte, scheint dieser Film landesweit öfter programmiert worden zu sein, als in den Wiener Uraufführungskinos und konnte damit die dafür nötige Popularität erreichen. Wenn man nur das erste Halbjahr 1937 berücksichtigt und daraus eine Erfolgsrangliste generiert, landet *Kameliendame* auf Platz 27 und ist schon weit näher am Umfrageergebnis. Die beiden österreichischen Produktionen *Burgtheater* und *Lumpacivagabundus*, von Platz eins und Platz acht sind wie vorne schon erwähnt zwei Sonderfälle, da sich diese Filme inklusive den Popularitätsindizes aus dem Jahr 1936 weit näher am Umfrageergebnis einreihen.

Der österreichische Film *Ernte* (Platz drei) und die beiden deutschen Filme *Der Herrscher* und *Die ganz großen Torheiten* (Platz vier und sechs) erreichen im Gesamtabstimmungsergebnis sowie in den beiden aufgespaltenen Ergebnissen immer sehr ähnliche Platzierungen wie in der erstellten Filmerfolgsrangliste von 1937.

Auch wenn mit den beiden Filmen *Kameliendame* und *Eine Frau ohne Bedeutung* kleine Abweichungen zur Filmerfolgsrangliste gefunden wurden, zeigen die restlichen Übereinstimmungen durchaus, dass mit den über den Popularitätsindex erstellten Filmerfolgsranglisten der Wiener Uraufführungskinos nicht nur Aussagen über diese Kinos getroffen werden können, sondern auch das Potenzial vorhanden ist, um auch Aussagen über die landesweiten Präferenzen treffen zu können. In diesen Abstimmungsergebnissen zeigt sich, ähnlich wie in der errechneten Filmerfolgsrangliste, dass die deutschen und österreichischen Filme sehr erfolgreich beim Publikum waren. Doch auch die US-amerikanischen Filme konnten es auf die vorderen Plätze schaffen, wenn gewisse Voraussetzungen gegeben waren. Eine grundsätzliche Dominanz der US-amerikanischen Filme seit dem Ersten Weltkrieg konnte für Österreich auch hier nicht festgestellt werden. Es kann also durchaus behauptet werden, dass zu dieser Zeit, in einem kulturell und sprachlich homogenen Land wie Österreich, nur wenige Unterschiede bei den Kinogehpräferenzen des Publikums zwischen städtischer und ländlicher Bevölkerung aufgetreten sind und die errechneten Filmerfolgsranglisten für 1927 und 1937 als Maß für die Präferenzen des gesamten Landes gesehen werden können.

¹⁵⁴ Wenn man nur das erste Halbjahr 1937 berücksichtigt und daraus eine Erfolgsrangliste generiert, landet *Eine Frau ohne Bedeutung* auf Platz 38 und ist schon weit näher am Umfrageergebnis.

Gesamtabstimmungsergebnis				
#	Film	Land	Stimmen	Platzierung in Liste 1937
1.	Burgtheater	AT	10898	21 /bzw. 2
2.	Kameliendame	US	10371	54
3.	Ernte	AT	9369	5
4.	Der Herrscher	DE	9364	10
5.	<i>Das Mädchen Irene</i>	DE	7329	-
6.	Die ganz großen Torheiten	DE	7132	1
7.	<i>Schlußakkord</i>	DE	5887	-
8.	Lumpacivagabundus	AT	5207	53 /bzw. 21
9.	Eine Frau ohne Bedeutung	DE	5016	75
10.	<i>Mr. Deeds geht in die Stadt</i>	US	4809	-

Tabelle 4: Gesamtabstimmungsergebnis der Umfrage aus *Mein Film* für die Saison 1936/37 und die jeweiligen Platzierungen in der erstellten Filmerfolgsrangliste

4.4.4 Vergleich der beiden Listen

4.4.4.1 Ausnutzungsindizes der beiden Jahre

Um herauszufinden, wie gut das Angebot der einzelnen Produktionsländer genutzt wurde, kann man den Ausnutzungsindex berechnen. Hierzu bedient man sich einer quantitativen Betrachtungsweise und es werden Nachfrage und Angebot in ein Verhältnis gesetzt. Wie weiter vorne schon erwähnt, wurden in *Das Kino-Journal* die zur Einfuhr nach Österreich zugelassenen Filme des Jahres 1927 aufgelistet.¹⁵⁵ In einer Ausgabe der Zeitschrift *Das Kino-Journal*¹⁵⁶ von 1938 sowie Michael Thiermeyer's Listen¹⁵⁷ konnte die Anzahl der in Österreich zur Aufführung gelangten Spielfilme des Jahres 1937 ausfindig gemacht werden.¹⁵⁸ Diese Gesamtangebotszahlen aus diesen Listen (1927: 411 Filme; 1937: 328 Filme) stimmen jedoch nicht mit der Anzahl, der wirklich in den Uraufführungskinos gezeigten Filme (1927: 597 Filme; 1937: 404 Filme) überein. Daher wurde es für richtig gehalten, sich bei dieser Auswertung auf die tatsächliche Anzahl der gezeigten Filme zu beziehen.

Als Basis für die Nachfrage werden die Top 50 herangezogen und stehen damit für die erfolgreichen Filme des Jahres. Die Summe aller Popularitätsindizes der Top 50 wurden nun

¹⁵⁵ „Österreichische Filmstatistik“, *Das Kino-Journal*, Nr. 932, 21. Jahr, 09. Juni 1928, S. 4.

¹⁵⁶ „Filmstatistik“, *Das Kino-Journal*, Nr. 1437, 31. Jahr, 19. Februar 1938, S. 10.

¹⁵⁷ Michael Thiermeyer, *Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft*, Köln/Wien: Böhlau, 1994, S. 333.

¹⁵⁸ Armin Loacker, *Anschluss im ¾-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier:

Wissenschaftl. Verlag 1999, S. 12-13.

gleich 100 % gesetzt. Die Nachfrage in Prozent errechnet sich daraus, wie viel Anteile der Nachfrage in den Top 50 auf die einzelnen Länder fallen.

Als Angebotsdaten wird die Anzahl der gezeigten Filme herangezogen, um das Angebot möglichst genau darzustellen. Diese beiden absoluten Werte der Nachfrage und des Angebots in den österreichischen Uraufführungskinos werden nun in Beziehung gesetzt und ergeben einen relativen Wert der Ausnutzung der Filme. Je größer der Ausnutzungsindex ist, desto besser wird das Angebot des jeweiligen Herkunftslands genutzt. Ist der Index 1, sind Angebot und Nachfrage ausgeglichen. Je mehr die Zahl gegen Null strebt, desto geringer ist die Nutzung des Angebots.

1927	Nachfrage Top 50 [%]	Angebot [%]	Ausnutzungsindex
Ö	6,79	4,86	1,40
D	52,14	39,87	1,31
USA	22,87	43,05	0,53
F	3,72	5,03	0,74
SOV	8,63	2,35	3,68
DEN	5,86	1,68	3,50

Tabelle 5: Filmnachfrage für das Jahr 1927

Wie in der Analyse der Filme im vorigen Kapitel bereits erkannt wurde, waren österreichische und deutsche Filme beim Publikum sehr beliebt. Diese Erkenntnis wird auch beim Betrachten des relativen Ausnutzungsindex ersichtlich. Österreich erreicht einen Ausnutzungsindex von 1,4 und zeigt damit, dass die Filme des eigenen Landes sehr gut vom Publikum angenommen wurden. Die deutschen Filme erreichen einen Ausnutzungsindex von 1,31 und liegen nur knapp hinter den österreichischen Filmen. Was jedoch überrascht sind die beiden Ausnutzungsindizes der sowjetischen und dänischen Produktionen. Die Sowjetunion erreicht einen Index von 3,68 und ist damit das relativ am besten ausgenutzte Produktionsland der Liste von 1927. Trotz der wenigen angebotenen Filme (14 Filme bzw. 2,35 % des Angebots), konnte eine hohe absolute Nachfrage generiert werden und es fanden vier Filme den Weg in die Topliste. Dicht dahinter folgt Dänemark mit einem Ausnutzungsindex von 3,50. Für Dänemark gilt Ähnliches wie für die Sowjetunion. Es wurden wenige Filme angeboten (zehn Filme bzw. 1,68 % des Angebots) und drei davon haben Plätze in den Top 50 erreicht. Wenn das Angebot eines Landes gering ist, genügen einige wenige Topplatzierungen, um einen hohen Ausnutzungsindex zu erreichen.

Es sind jedoch auch zwei Länder in den Top 50 vertreten, bei denen das Filmangebot nicht stark genutzt wurde. Frankreich erreicht mit den Filmen des eigenen Landes einen Ausnutzungsindex von 0,74 und zeigt, dass die Filme, relativ gesehen, wenig nachgefragt wurden. Die Nachfrage in der Topliste liegt damit unter den Angebotszahlen. Die USA haben

zwar 43,05 % Angebots gestellt und auch einige Topplatzierungen erreicht, jedoch zeigt der Ausnutzungsindex von 0,53, dass das große Angebot, relativ betrachtet, wenig genutzt wurde. Die US-amerikanischen Filme haben damit im Jahr 1927 den niedrigsten Ausnutzungsindex aller Produktionsländer der Top 50.

1937	Nachfrage Top 50 [%]	Angebot [%]	Ausnutzungsindex
Ö	21,59	6,68	3,23
D	68,24	34,41	1,98
USA	5,64	46,29	0,12
F	4,53	5,45	0,83

Tabelle 6: Filmnachfrage für das Jahr 1937

In der grundlegenden Analyse für 1937 konnte bereits festgestellt werden, dass österreichische Filme etwas häufiger in den Top 50 vertreten waren als in 1927. Diese Tatsache spiegelt sich auch in den Ausnutzungsindizes wider. Es ist deutlich erkennbar, dass das österreichische Filmangebot am meisten genutzt wurde. Der Ausnutzungsindex von 3,23 deutet eine relative Favorisierung der eigenen Filme an. Bei der absoluten Nachfrage liegt Österreich an zweiter Stelle, obwohl Österreich angebotsseitig weit abgeschlagen an dritter Stelle hinter den USA und Deutschland liegt. Relativ betrachtet erreicht Deutschland einen Ausnutzungsindex von 1,98 und weist dadurch ebenfalls eine starke Nutzung der gezeigten Filme aus. Absolut gesehen haben die deutschen Filme etwas mehr als zwei Drittel aller Zuschauer in den Top 50 anlocken können und dominieren damit erneut die Nachfrage.

Auch in diesem Jahr sind es die Länder Frankreich und USA, deren Filmangebote, relativ gesehen, nicht gut genutzt wurden. Frankreich erreicht einen Index von 0,83 und bleibt damit mit der Nachfrage unter dem Angebot der gezeigten Filme. Die US-amerikanischen Produktionen erreichen nur einen Ausnutzungsindex von 0,12 und weisen damit eine sehr schlechte relative Nutzung des Angebots aus. Absolut gesehen erreichen die US-amerikanischen Produktionen nur noch 5,64 % der ZuschauerInnen und sind damit weit abgeschlagen. Die US-amerikanischen Filme waren in diesem Jahr wenig erfolgreich, bzw. wurde das große Angebot vom Publikum größtenteils nicht angenommen.

Der Ausnutzungsindex der deutschen und vor allem der österreichischen Filme steigt von 1927 bis 1937 stark an, was mehrere Gründe haben kann. Einer der Gründe ist bestimmt die deutsche Sprache und lässt sich auf den Tonfilm zurückführen. Diese Filme mussten nicht übersetzt werden und waren der eigenen Kultur am nächsten. Der besondere Anstieg der Popularität der eigenen Produktionen, welcher in ganz Europa in den 30er Jahren ersichtlich ist, hat laut Garncarz auch einen weiteren Grund: „[...] [A]ls weiterer Grund [lässt sich] der

Deglobalisierungsschub ausmachen, der in den Jahren 1929 bis 1932 durch die Weltwirtschaftskrise ausgelöst wurde. Die Krise führte überall zu einer stärkeren Abschottung der nationalen Warenmärkte voneinander.“¹⁵⁹ Da die österreichische Filmindustrie nicht sofort bei der Tonfilmproduktion mit den großen Ländern mithalten konnte und mit Deutschland ein großer Produzent vorhanden war, der in der eigenen Sprache produzierte, stieg der Angebotsanteil Deutschlands von 1928 bis 1932 von 41,4 auf 60,8 %. In dieser Zeit fiel der Anteil der US-amerikanischen Filme kontinuierlich bis auf 28,8 %¹⁶⁰ im Jahr 1932. Als Synchronisierungen nach und nach weiter Fuß fassten und die eigene Tonfilmproduktion Mitte der 1930er Jahre wieder auf dem gleichen Anteil wie in der Stummfilmzeit angelangt war, pendelten sich die Angebotsanteile der USA und Deutschland ebenfalls wieder, auf einem ähnlichen Level wie in der Stummfilmzeit ein. Obwohl im Jahr 1937 mit 27 österreichischen Produktionen, zwei Filme weniger ausgewertet wurden als im Jahr 1927, lässt sich trotzdem ein enormer Zuwachs der Popularität der eigenen Filme erkennen. Ein weiterer möglicher Grund könnte sein, dass durch die austrofaschistische Politik im Land die Vorliebe des Publikums nach heimischen Filmen gestiegen ist. Eine genaue Antwort auf die Frage, warum Filme der eigenen Sprache im Jahr 1937 derart populär waren, kann jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht gegeben werden und wirft eine Fragestellung für weiterführende Forschungen auf.

Der Ausnutzungsindex von Frankreich bleibt in etwa gleich und der Index der USA fällt im Jahr 1937 sehr tief. Filme die in einer anderen Sprache als Deutsch produziert wurden bzw. synchronisiert oder untertitelt wurden, hatten es 1937 schwer, vom Publikum angenommen zu werden.

Joseph Garncarz beschreibt in seinem Buch *Wechselnde Vorlieben*¹⁶¹, welches dem Autor bereits in Form von Druckfahnen vorliegt und noch nicht erschienen ist, die Filmpräferenzen der Europäer im Verlauf der Jahre 1896 bis 1939. In diesem Buch werden die Präferenzen der Länder Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Österreich, der Niederlande, Norwegen, Polen und der Tschechoslowakei behandelt. Erste Ergebnisse dieser Studie wurden von Garncarz bereits 2011 in einer Vorlesung zum Filmerfolg in Europa an der Universität Wien präsentiert. Die Ergebnisse für Österreich, welche erst im letzten Jahr erstellt wurden, gehen zu einem Großteil Hand in Hand mit den hier gezeigten Ergebnissen.

¹⁵⁹ Joseph Garncarz, *Wechselnde Vorlieben. Über die Filmpräferenzen der Europäer. 1896-1939*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2015, S. 119.

¹⁶⁰ Spielfilmangebot nach Ursprungsländern in Österreich: Michael Thiermeyer, *Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1994, S. 33.

¹⁶¹ Joseph Garncarz, *Wechselnde Vorlieben. Über die Filmpräferenzen der Europäer. 1896-1939*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2015.

Die österreichische Erfolgsrangliste für 1926 die Garncarz vorliegt¹⁶², ist jedoch nur eine Top-9-Liste, in der nur eine österreichische Produktion vorkommt und dadurch auf ein schlecht vom österreichischen Publikum genutztes österreichisches Angebot hinweist.¹⁶³ Wie aber in der hier erstellten Liste von 1927 ersichtlich ist, in der der bestplatzierte österreichische Film auf Platz 17 liegt, kann es sein, dass die Nachfrage nach österreichischen Filmen, dennoch größer ist als das Angebot des kleinen Produktionslandes und einen Ausnutzungsindex über eins erreicht. Es ist anzunehmen, dass eine Erweiterung der Umfrageergebnisse von 1926 zu einem ähnlichen Ergebnis führen würde, wie es bei der hier erstellten Liste von 1927 der Fall ist, da sich Filmpräferenzen nicht von Jahr zu Jahr schlagartig ändern, sondern Änderungen sich über mehrere Jahre hinweg entwickeln. Auch die hohen Ausnutzungsindizes der Sowjetunion und Dänemarks sind durch die Erweiterung der Liste erklärbar.

Für die 1930er Jahre stehen Garncarz für Österreich zum Teil etwas ausführlichere Listen zur Verfügung und so kommt er dabei auf sehr ähnliche Ergebnisse, wie die erstellte Liste für 1937 ergeben hat. Garncarz erkennt, dass in allen untersuchten Ländern in den 1930er Jahren die Filme des eigenen Landes relativ (anhand des Ausnutzungsindex) am besten genutzt werden. In den kleinen Ländern werden zwar nur wenige Filme hergestellt, davon erreichen aber einige Topplatzierungen, was schließlich dazu führt, dass in Ländern wie Norwegen, der Niederlande oder Österreich der Ausnutzungsindex und die Nutzung des eigenen Angebots außerordentlich hoch ist.

Garncarz hat in seiner Untersuchung drei Gruppen gebildet, die er anhand der Angebotsanteile der Länder unterscheidet. Bei den großen Filmländern (Deutschland, Frankreich), die in etwa 30 % oder mehr des Angebots stellten, befand sich die absolute Nachfrage nach eigenen Produktionen mit großem Abstand an vorderster Stelle vor den US-amerikanischen Filmen. Die zweite Gruppe besteht aus den Ländern Tschechoslowakei und Polen, die ein Angebot von rund 10 % stellten. In der Tschechoslowakei dominierte das eigene Angebot die absolute Nachfrage, während die Nachfrage nach US-amerikanischen Filmen nicht weit dahinter rangierte. In Polen wurden die US-amerikanischen Filme absolut gesehen am stärksten nachgefragt. Auf Platz zwei befanden sich die eigenen Produktionen. Bei den Ländern mit einer kleinen Filmproduktion (Niederlande, Norwegen, Großbritannien) fällt die absolute Nachfrage zuerst auf die US-Produktionen. Auf dem zweiten Platz landen bei diesen Ländern immer die eigenen Produktionen. Da die USA sehr viele Filme produzierten, von denen aber nur wenige wirklich erfolgreich waren, ist auch der

¹⁶² „Welches war der erfolgreichste Film der Saison 1926?“, *Mein Film*, Nr. 74, 27. Mai 1927.

¹⁶³ Vgl. Joseph Garncarz, *Wechselnde Vorlieben. Über die Filmpräferenzen der Europäer. 1896-1939*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2015, S. 116.

Ausnutzungsindex der US-amerikanischen Filme in den meisten Ländern dementsprechend niedrig. An dritter Stelle der absoluten Nachfrage folgt bei allen sieben Ländern ein Nachbarland. In all diesen Ländern wurden die US-amerikanischen Produktionen als bester Ersatz für die eigenen Produktionen gesehen. Österreich stellt hier jedoch einen Sonderfall dar. In der Garncarzschen Untersuchung wird die absolute Nachfrage in Österreich in den 1920ern sowie in den 1930ern von Deutschland dominiert. In den 1930ern sind die eigenen Produktionen an zweiter Stelle vor den Hollywood-Produktionen. Anhand der relativen Nachfrage werden in allen acht Ländern die Filme des eigenen Landes favorisiert.¹⁶⁴

Aus den hier dargestellten Listen für 1927 und 1937 kann ein ähnliches Bild gezeichnet und können die Ergebnisse von Garncarz bestätigen. Österreich ist ein ähnlich kleines Land wie Norwegen oder die Niederlande und hatte eine ähnlich kleine Filmindustrie. Diese Länder waren aufgrund der geringen Produktionsmöglichkeiten des eigenen Landes darauf angewiesen, den Löwenanteil des Filmangebots aus anderen Ländern zu importieren. Doch Österreich stellte, wie schon erwähnt, in Europa einen Sonderfall dar und verhielt sich nicht gleich wie andere kleine europäische Länder:

In Österreich ist die absolute Nachfrage nach US-Filmen in den Toplisten von 1927 auf Platz zwei, während sich die Nachfrage nach österreichischen Filmen auf Platz vier befindet. In der Liste von 1937 wurden die US-amerikanischen Filme am drittmeisten und die österreichischen Filme am zweitmeisten nachgefragt. Es ist also eine Vorliebe für österreichische Filme nach dem Wandel vom Stumm- zum Tonfilm zu erkennen. Wie weiter vorne schon erwähnt, kann nicht abschließend geklärt werden, ob das der einzige Grund für den Popularitätsanstieg gewesen ist. Die absolute Nachfrage nach österreichischen Produktionen stieg in den Toplisten von 1927 bis 1937 von 6,79 % auf 21,59 %. Bei den US-amerikanischen Filmen ist eine genau gegenteilige Entwicklung zu erkennen und die absolute Nachfrage fällt von 22,87 % auf 5,64 %. Haben die US-amerikanischen Filme 1927 noch Topplatzierungen erreicht, spielen sie zehn Jahre danach in der Topliste von 1937 keine Rolle mehr und haben an Bedeutung verloren. 1927 war die absolute Nachfrage nach sowjetischen Filmen am drittgrößten und hat die Nachfrage nach österreichischen Produktionen auf den vierten Platz verdrängt. 1937 sind keine sowjetischen Filme mehr in den Top 50 vertreten und darum war auch keine Nachfrage in den Top 50 vorhanden. Gleiches gilt für die Nachfrage nach dänischen Filmen in der Topliste von 1937.

Das Nachbarland Deutschland liegt in beiden Listen mit großem Abstand auf Platz eins der absoluten Nachfrage der Top-Filme. Die Gründe für diesen Erfolg wurden weiter vorne schon erörtert. Für Deutschland war es nicht erforderlich Sprachversionen für Österreich zu produzieren, da ohnehin die gleiche Sprache gesprochen wird und viele deutsche Filme eine

¹⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 119-127.

österreichische Besetzung hatten. Das führte dazu, dass enorm viele Filme in der eigenen Sprache in Österreich zu sehen waren, was ein Grund dafür gewesen sein muss, dass die deutschen Filme so stark nachgefragt wurden. In dieser Berechnung ist zwar die Nachfrage der Top-Filme nach den deutschen Filmen in beiden Jahren am größten, was jedoch darauf zurückzuführen ist, dass die deutsche Filmproduktion in den beiden Jahren fünf- bis acht-mal so stark war wie die österreichische. Vom Publikum wurden vor allem im Jahr 1937 jene Filme gewählt, die der eigenen Kultur am nächsten waren. Die starke Nutzung des österreichischen Filmangebots in diesem Jahr weist aber darauf hin, dass, wenn die Produktion der eigenen Filme größer gewesen wäre, auch die absolute Nachfrage nach diesen gestiegen wäre. Die deutschen Produktionen stellten in Österreich für das Publikum den besten Ersatz für die eigenen Produktionen dar. US-amerikanische Filme wurden erst dann vom Publikum gewählt, wenn das eigene und das deutsche Angebot nicht mehr ausreichten.

1927 war es in Österreich noch möglich, dass auch andere Länder, außer Österreich und Deutschland, vermehrt zu Topplatzierungen kommen konnten. So haben die Sowjetunion und Dänemark, bei einem sehr geringen Filmangebot, eine entsprechend hohe absolute Nachfrage generiert, dass sie sich mit einigen Filmen in den Toplisten platzieren konnten und mit einem hohen Ausnutzungsindex eine hohe relative Nachfrage geschaffen.

Es ist aufgrund der deutlich höheren absoluten Nachfrage und des besseren Ausnutzungsindex im Jahr 1927, eindeutig zu erkennen, dass die US-amerikanischen Filme in diesem Jahr noch etwas besser beim Publikum angekommen sind, als in 1937. Der relative Ausnutzungsindex ist von 0,53 in 1927 auf 0,12 in 1937 gefallen. Die absolute Nachfrage ist in einer ähnlichen Art von 22,87 % auf 5,64 % in den zehn Jahren gefallen, während das Angebot mit etwas über 40 % aller in den Kinos gezeigten Filme stabil blieb.

Die absolute Nachfrage nach Filmen aus der Sowjetunion, Dänemark und den USA aus dem Jahr 1927 wurde im Jahr 1937 gemäß den Toplisten hauptsächlich auf Deutschland und Österreich aufgeteilt und lässt den US-amerikanischen Filmen nur noch einen minimalen Anteil der Nachfrage. Die österreichischen Produktionen profitieren am meisten von den veränderten Publikumspräferenzen und wurden 1937 relativ betrachtet mit Abstand am besten vom Publikum angenommen.

Dass die absolute Nachfrage nach deutschen Filmen den höchsten Wert in einem anderen Land als dem eigenen einnimmt, ist für Europa bis jetzt ein Einzelfall. In Kontinentaleuropa fällt sonst die höchste absolute Nachfrage der ZuschauerInnen immer zuerst auf die Produktionen des eigenen Landes (wenn eine große eigene Filmproduktion vorhanden war) oder auf die US-Produktionen (wenn nur wenige Filme im eigenen Land produziert wurden). An zweiter Stelle stehen im Rest Europas ebenfalls entweder die eigenen Produktionen oder die der USA. Bei so stark kulturverwandten und gleichsprachigen Ländern wie Österreich

und Deutschland profitieren die beiden Filmproduktionssysteme von der Kulturverbundenheit und verdrängen in dem kleinen Filmproduktionsland Österreich, zumindest ab der Tonfilmzeit, Hollywood auf den dritten Platz der absoluten Nachfrage. Relativ gesehen sind die eigenen Produktionen schon in den 1920er Jahren sehr beliebt beim Publikum, erfahren aber in den 1930er Jahren einen enormen Popularitätsschub. Die österreichischen Filme erreichen 1937 einen Ausnutzungsindex von 3,23 und werden zu den beliebtesten Filmen des Landes. Es ist nicht verwunderlich, dass die eigenen Filme vom eigenen Publikum am besten aufgenommen werden. „Die Filmemacher kennen als Einwohner des betreffenden Landes die Präferenzen des Publikums, seine Vorstellungen und Wünsche, seine Sprache und seinen Humor, seine Traditionen und bevorzugte Verhaltensweisen besser als Angehörige anderer Kulturen.“¹⁶⁵ All diese Faktoren können von einheimischen Filmproduzenten am besten nachempfunden werden und die Filme können dem heimischen Publikum angepasst werden.

4.4.4.2 Der Erfolg der deutschen Propagandafilme im Jahr 1937

Im Jahr 1937 lief die nationalsozialistische Propagandamaschinerie schon auf Hochtouren und produzierte jedes Jahr mehrere Propagandafilme. Gerd Albrecht hat wie weiter vorne schon erwähnt, in seinem Buch *Nationalsozialistische Filmpolitik*¹⁶⁶, eine Kategorisierung der deutschen Filme zwischen 1933 und 1945 vorgenommen und dabei die Propagandafilme des Dritten Reichs gekennzeichnet. Er bezeichnet die deutschen Propagandafilme als „P-Filme“¹⁶⁷ und beschreibt sie mit folgenden Worten: „Filme mit manifester politischer Funktion ohne Rücksicht auf ihren sonstigen Inhalt und ihre Grundhaltung.“¹⁶⁸

Hier soll nun herausgefunden werden, wie gut diese Filme beim österreichischen Publikum angekommen sind. Zuerst wird untersucht, welche dieser „P-Filme“ für die KinobesitzerInnen überhaupt für eine Programmierung zur Verfügung standen. 1936 wurden lt. Albrecht in Deutschland 10 „P-Filme“ produziert. Drei davon wurden erst 1937 in Deutschland uraufgeführt und wurden auch in 1937 in Österreich programmiert. Die restlichen sieben Filme konnten wohl rein zeitlich gesehen schon im Jahr 1936 programmiert werden und finden hiermit in dieser Studie keine Berücksichtigung mehr, da diese bis auf *Verräter* (R: Karl Ritter, DE 1936)¹⁶⁹ nicht in den Uraufführungskinos gespielt wurden.

¹⁶⁵ Joseph Garncarz, *Wechselnde Vorlieben. Über die Filmpräferenzen der Europäer. 1896-1939*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2015, S. 134.

¹⁶⁶ Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*, Stuttgart: Ferdinand Enke 1969.

¹⁶⁷ Ebd. S. XI

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Anmerkung zu *Verräter* (1936): Dieser Film wurde in Österreich im Jahr 1937 in den Uraufführungskinos nur 3

Im Jahr 1937 wurden lt. Albrecht 14 „P-Filme“ in Deutschland produziert.¹⁷⁰ Acht davon wurden in den österreichischen Uraufführungskinos programmiert. Zwei wurden erst im Jahr 1938 in Deutschland uraufgeführt, was wohl dazu führt, dass diese auch erst später in Österreich zu sehen waren. *Signal in der Nacht* (1937) wurde lt. Paimann's Filmlisten erst im ersten Quartal 1938 in Österreich aufgeführt.¹⁷¹ Die drei übrigen Filme *Togger* (R: Jürgen von Alten, DE 1937), *Menschen ohne Vaterland* (R: Herbert Maisch, DE 1937), *Die Warschauer Zitadelle* (R: Fritz Peter Buch, DE 1937) wurden im Laufe des Jahres 1937 in Deutschland uraufgeführt, fanden ihren Weg jedoch nicht in die österreichischen Uraufführungskinos im Jahr 1937. Zählt man zu diesen elf Filmen noch die deutsch-italienische Koproduktion *Condottieri*, welche auch wie weiter vorne beschrieben als deutscher Propagandafilm gesehen werden kann, hinzu, wurden somit zwölf deutsche Propagandafilme in den Wiener Uraufführungskinos von 1937 gezeigt.

Platz	Film	Land	Jahr	Pop-Index	Urauff. D ¹⁷²	Urauff. Ö
10.	<i>Der Herrscher</i>	D	1937	182920	17.03.1937	27.03.1937
16.	<i>Patrioten</i>	D	1937	152554	24.09.1937	01.10.1937
18.	<i>Ritt in die Freiheit</i>	D	1936	148640	14.01.1937	29.01.1937
23.	<i>Unternehmen Michael</i>	D	1937	139636	07.09.1937	10.09.1937
34.	<i>Der Etappenhase</i>	D	1937	130708	16.03.1937	01.06.1937
49.	<i>Condottieri</i>	D/I	1937	110078	-	29.04.1937
67.	<i>Das schöne Fräulein Schragg</i>	D	1937	97864	09.04.1937	05.03.1937
72.	<i>Weißer Sklaven; (Panzerkreuzer Sebastopol)</i>	D	1936	97187	05.01.1937	19.02.1937
75.	<i>Alarm in Peking</i>	D	1937	93334	20.08.1937	06.08.1937
89.	<i>Der Katzensteg</i>	D	1937	93334	11.01.1938	19.11.1937
112.	<i>Fridericus</i>	D	1936	75856	08.02.1937	19.02.1937
115.	<i>Ein Volksfeind</i>	D	1937	68926	26.10.1937	15.10.1937

Tabelle 7: Auflistung der deutschen Propagandafilme inkl. Platzierungen und Popularitätsindex

Tage im Sommer gespielt, was darauf hinweist, dass der Film schon im Vorjahr ausgewertet wurde, da in der Sommerpause in der Regel Filme aus dem Vorjahr oder diesjährige Schlager gezeigt wurden. Dieser Film wurde aber im Programm der Zeitschrift *Mein Film* an keinen anderen Tagen oder in anderen Kinos gefunden.

¹⁷⁰ Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*, Stuttgart: Ferdinand Enke 1969, S. 331.

¹⁷¹ Joseph Eduard Bernard (Hg.), *Paimann's Filmlisten, Wochenschrift für Lichtbildkritik*, 23. Jhg./Nr.1139, 04. Februar 1938.

¹⁷² Lt. Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*, Stuttgart: Ferdinand Enke 1969, S. 331.

Anm.: Die deutschen Uraufführungsdaten von *Das schöne Fräulein Schragg*, *Alarm in Peking*, *Der Katzensteg* und *Ein Volksfeind* können angezweifelt werden, da sonst die österreichische Uraufführungen vor der deutschen stattgefunden hätten.

Der bestplatzierte dieser Filme befindet sich auf Platz 10 und es befinden sich fünf weitere Filme in den Top 50. Zusätzlich sind sechs Filme bis auf den Platz 115 in der Erfolgsrangliste verstreut. Dass sich der am schlechtesten platzierte deutsche Propagandafilm nur auf Platz 115 von 404 Plätzen befindet, kann schon als Hinweis dahin gehend verstanden werden, dass diese Filme, trotz der antinationalsozialistischen Einstellung der Regierung, vielleicht besser als erwartet vom Publikum aufgenommen wurden.

Koppelt man nun diese Filme mit politischer Funktion von den restlichen deutschen Filmen ab und berechnet dann erneut den Ausnutzungsindex, bekommt man ein sehr aussagekräftiges Ergebnis:

1937	Nachfrage Top 50 [%]	Angebot [%]	Ausnutzungsindex
Ö	21,59	6,68	3,23
D	56,97	31,68	1,80
D-Prop.	11,27	2,72	4,14
USA	5,64	46,29	0,12
F	4,53	5,45	0,83

Tabelle 8: Filmnachfrage für das Jahr 1937 inkl. abgekoppelten deutschen Propagandafilmen

Obwohl die deutschen Propagandafilme nur 2,72 % des gesamten Angebots gestellt haben, haben sie über 10 % der Nachfrage in den Top 50 auf sich gezogen. Diese Zahlen ergeben den erstaunlichen Ausnutzungsindex von 4,14 und ist damit noch höher als der Ausnutzungsindex den die österreichischen Produktionen erreicht haben. Es kann also behauptet werden, dass die deutschen Propagandafilme sehr gut beim österreichischen Publikum angekommen sind. Laut der Forschungen von Garncarz zum Filmerfolg in Deutschland liegen für Deutschland zur Zeit des Nationalsozialismus zu wenige aussagekräftige bzw. vertrauenswürdige Quellen vor, die einen Vergleich des Erfolges dieser Filme in Deutschland ermöglichen würden.¹⁷³

Durch den Blick auf die Themen dieser Filme wird eine klares Bild ersichtlich, welches die Propagandafilme dem Publikum vermittelt haben. Zuerst werden die Themen der gezeigten und in weiterer Folge der nicht gezeigten Filme unter die Lupe genommen. Wie weiter vorne schon erwähnt, befinden sich in der Topliste vier Kriegsfilme bzw. Filme die während der Kriegszeit ihre Handlung zeigen. Einer der Kriegsfilme ist *Ritt in die Freiheit* (R: Karl Hartl, DE 1936) und stellt darin Russland als die unterdrückende Macht gegenüber den gefangengenommenen polnischen Offizieren dar. In *Unternehmen Michael* (R: Karl Ritter,

¹⁷³ Vgl. Joseph Garncarz, *Hollywood in Deutschland: Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925-1990*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2013, S. 63.

DE 1937) wird die Opferbereitschaft des Volkes im Ersten Weltkrieg gefordert, in dem ein Stabsoffizier das Kommando übernimmt und im Kampf fällt. Der Film *Patrioten* (R: Karl Ritter, DE 1937) spielt ebenfalls im Ersten Weltkrieg und zeigt das Schicksal eines deutschen Piloten, der über Frankreich abgeschossen und gesund gepflegt wird. Die Hauptperson Peter weist immer wieder auf die Wichtigkeit des Vaterlandes und der Kameradschaft hin. In *Condottieri* kehrt ein vertriebener Herzogssohn zurück nach Italien, um das Land wieder zu einen. Er fällt in der entscheidenden siegreichen Schlacht.

Im bestplatzierten deutschen Propagandafilm *Der Herrscher* ist die Hauptpersonen (der Vater) „[...] ein nationalsozialistisch denkender Wirtschaftsführer, der sich durchsetzt und den Sieg davontägt“¹⁷⁴, da er sein Stahlwerk dem Volk/Staat, welches einen Führer hervorbringen wird, vermacht und nicht seinen sich streitenden Kindern.

Während *Condottieri* für die Filmbegutachtungsstelle „eine Verherrlichung der Illegalität“ zeigt und das dargestellte „nationale Pathos [...] im Gegensatz zu unserer Verfassung“¹⁷⁵ stehe, sieht die Prüfungskommission des Unterrichtsministeriums im Film *Der Herrscher* keine fürs Land bedrohlichen nationalsozialistischen Tendenzen: „soweit eine propagandistische Färbung vorliege, habe sie nur für das Reich Bedeutung, bzw. besitze [sie] in unserem Lande nur den Charakter allgemeiner Sentenzen ohne zwingende Parallelen zu politischen Realitäten.“¹⁷⁶

Der Etappenhase (R: Joe Stöckl, DE 1937) ist der einzige komische Film unter den Propagandafilmen und zeigt das lustige Abenteuer von drei Soldaten.

Unter den sechs Propagandafilmen außerhalb der Top 50 befinden sich ebenfalls vier Kriegsfilme bzw. Filme, die eine Handlung während Kriegszeiten schildern. In *Panzerkreuzer Sebastopol* (R: Karl Anton, DE 1936) wird im Jahr 1918 in Sebastopol eine russische Schreckensherrschaft errichtet, bevor die Deutschen flüchten können. „Die Handlung zeichnet schwarz-weiß, betont ihre antibolschewistische Tendenz anfangs nur durch Typenwahl und Details, spricht sie erst im Dialog der Schlußszene aus.“¹⁷⁷ Auch die drei weiteren Filme dieser Kategorie *Alarm in Peking* (R: Herbert Selpin, DE 1937), *Der Katzensteg* (R: Fritz Peter Buch, DE 1937) und *Fridericus* (R: Johannes Meyer, DE 1936) zeigen wie wichtig die Bindung zum Vaterland ist und enden für die Deutschen immer mit einem Happy End. Überraschend dabei ist, dass der Film *Fridericus*, obwohl darin „die

¹⁷⁴ Siegfried Hoefert, *Gerhart Hauptmann und der Film. Mit unveröffentlichten Filmentwürfen des Dichters*, Berlin: Erich Schmidt 1996, S. 43.

¹⁷⁵ ÖSTA, AVA, BMU, „Filmbegutachtung *Condottieri*“, 22.07.1937, Gz. 14.982/VB.

¹⁷⁶ ÖSTA, AVA, BMU, „Filmbegutachtung *Der Herrscher*“, 24.03.1937, Gz. 10.047/VB.

¹⁷⁷ Joseph Eduard Bernard (Hg.), *Paimann's Filmlisten, Wochenschrift für Lichtbildkritik*, 22. Jhg./Nr.1085, 22. Jänner 1937.

Österreicher schlecht wegkommen“¹⁷⁸, so gut ausgewertet wurde und mit Platz 112 nur knapp das obere Viertel der bestplatzierten Filme nicht erreicht hat.

Im historischen Drama *Das schöne Fräulein Schragg* (R: Hans Deppe, DE 1937) erfährt ein verurteilter ostpreußischer Kolonist, die Gnade von Friedrich II.. Der gnädige Kaiser (Führer) kann alles richten. Das Gesellschaftsdrama *Der Volksfeind* (R: Hans Steinhoff, DE 1937) belohnt einen ehrlichen Arzt, der die Verseuchung einer Heilquelle entgegen dem Willen vieler Geschäftsleute und des Bürgermeisters des Ortes aufdeckt.

Alle diese gezeigten Propagandafilme betonen die Wichtigkeit des deutschen Vaterlandes, eines starken Führers, ehrlicher Tugenden und nicht zuletzt der Kameradschaft. Dass diese Filme so hohe Platzierungen einnehmen ist ein Zeichen dafür, dass solche Themen gut beim österreichischen Publikum angekommen sind.

Während in Ländern wie der Tschechoslowakei und den Niederlanden die Nachfrage nach deutschen Filmen ab dem Zeitpunkt der Machtergreifung der Nationalsozialisten sank¹⁷⁹, ist in Österreich eine gegenteilige Entwicklung wahrzunehmen. Ist die Nachfrage nach deutschen Filmen in Österreich 1927 noch bei 52 %, steigt sie bis 1937 auf 68 % und die Filme erreichen eine noch größere Beliebtheit beim Publikum.

„Die austrofaschistische Film- und Kinopolitik wurde nur dort nachdrücklich umgesetzt, wo es um den direkten Einsatz eines Films als Propagandainstrument ging. Eine offensive Spielfilmpolitik existierte hingegen nicht [...]“¹⁸⁰ Da die Bemühungen der austrofaschistischen Führung allein auf die Produktion von Wochenschauen und Kulturfilmen beruhte, welche auch qualitativ nicht hochwertig produziert waren, blieb beim Publikum ein Bedürfnis ungestillt, welches durch die deutschen Propagandafilme schließlich erfüllt wurde.

Die drei nicht gespielten deutschen Propagandafilme *Togger*, *Menschen ohne Vaterland* und *Die Warschauer Zitadelle*, die für die Kinobesitzer zeitlich gesehen auch programmierbar gewesen sind, erzählen Geschichten mit ähnlichen Themen. In *Togger* wehrt sich ein deutscher Journalist gegen die verbrecherischen Machenschaften eines ausländischen Großkonzerns und die beiden Filme *Menschen ohne Vaterland* und *Die Warschauer Zitadelle* zeigen Russland abermals als die unterdrückende Großmacht, die einerseits Deutschland überfallen möchte oder die Freundin eines Studenten nach Sibirien

¹⁷⁸ Joseph Eduard Bernard (Hg.), *Paimann's Filmlisten, Wochenschrift für Lichtbildkritik*, 22. Jhg./Nr.1090, 26. Februar 1937.

¹⁷⁹ Vgl. Joseph Garncarz, *Wechselnde Vorlieben. Über die Filmpräferenzen der Europäer. 1896-1939*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2015, S. 112-113.

¹⁸⁰ Karin Moser, „Die Bilderwelt der Österreich in Bild und Ton – Die konstruierte Realität eines ständestaatlichen Propagandainstruments“, *Österreich in Bild und Ton. Die Filmwochenschau des austrofaschistischen Ständestaates*, Hg. Michael Achenbach/Karin Moser, Wien: Filmarchiv Austria 2002, S. 144.

verschleppen will.

Zu diesen Filmen konnten auch keine Aufzeichnungen der Filmbegutachtungsstelle des Unterrichtsministeriums gefunden werden, die über eventuelle Aufregung oder über den Inhalt des Films Aufschluss geben könnten. Warum diese Filme nicht programmiert wurden, kann nicht eindeutig geklärt werden, da sie von den thematischen Standpunkten gesehen recht ähnlich zu den erfolgreichen deutschen Propagandafilmen sind.

4.4.4.3 Vergleich Genres und Themen

Um zu sehen, welche Genres generell beim Publikum beliebt waren, wurden alle 1001 Filme in die Genres Drama, Komisch und Natur eingeordnet. Diese Genreeinteilungen wurden von *Paimann's Filmlisten* getroffen und in dieser Studie übernommen. Um diese Einordnung durchzuführen, wurden die Jahrgänge von 1918-1938 untersucht.¹⁸¹ Filme, die als Natur-Film eingeordnet wurden, können als Natur- Kultur- oder Sportfilme verstanden werden. Diese Filme reichen von Landschaftsaufnahmen (bspw. *Weißer Sonne - schwarzes Fleisch*, R: Walter Mittelholzer, SUI 1927), über Filme die das deutsche Volk bei der Arbeit (*Schaffendes Volk*, R: Unbekannt, DE 1936) oder beim Heer (*Deutschlands neues Heer*, R: Unbekannt, DE 1936) zeigen, bis hin zu Filmen über körperliche Ertüchtigung (*Wege zu Kraft und Schönheit I und II*, R: Wilhelm Prager, DE 1925). Von den 1927 in den Kinos gespielten Filmen konnten nicht alle aufgefunden und daher nicht klassifiziert werden. Somit werden acht Filme als unbekannt eingeordnet.

	1927		1937	
Genres (alle Filme)	[#]	[%]	[#]	[%]
Drama	418	70,02	219	54,21
Komisch	163	27,30	177	43,81
Natur/Kultur	8	1,34	8	1,98
Unbekannt	8	1,34	-	-
SUMME	597	100	404	100

Tabelle 9: Genreverteilung der gesamten Listen

	1927		1937	
Genres (Top50)	[#]	[%]	[#]	[%]
Drama	39	78	30	58,82
Komisch	11	22	21	41,18
SUMME	50	100	51	100

Tabelle 10: Genreverteilung der Top 50

¹⁸¹ Franz Paimann/ bzw. ab 1921 Joseph Eduard Bernard (Hg.), *Paimann's Filmlisten*, *Wochenschrift für Lichtbildkritik*, 3. - 23. Jhg.

Wenn man die Gesamtauswertung betrachtet, erkennt man, dass der Dramenanteil in beiden Jahren die Mehrheit ausmachte. 1927 lag der Anteil der Dramen noch bei 70 % und wurde im Verlauf von 1927 bis 1937 jedoch um ca. 15 % reduziert, was dazu führte, dass der Komödienanteil um etwa die gleiche Menge zugenommen hat. Die Anteile der Natur-/Kulturfilme sind im Verlauf von 1927 bis 1937 in etwa gleich geblieben und haben nur minimale Änderungen durchlaufen.

Der Blick auf die Top 50 zeigt ein ähnliches Bild wie die Gesamtauswertung. Die Dramen weisen auch hier eine ähnliche Mehrheit in den Top 50 auf. Da jedoch der Anteil der Dramen in beiden Jahren in den Top 50 sogar noch um einige Prozentpunkte höher ist als in der Gesamtauswertung, kann davon ausgegangen werden, dass Dramen beim Publikum etwas beliebter waren als komische Filme. Die Nutzung der Dramen in den Top 50 war in beiden Jahren stärker als der Angebotsanteil.

Obwohl in beiden Jahren die Nutzung der Komödien in den Top 50 geringer war als der Angebotsanteil, kann ein Beliebtheitszuwachs festgestellt werden. In der Top 50 Auswertung sieht man im Jahresverlauf, dass der Anteil der Komödien in den Top 50 um knapp 20 % steigt, obwohl das gesamte Komödienangebot nur um ca. 15 % gestiegen ist. Es scheint, als ob Änderungen der Kinopräferenzen in der Tonfilmzeit, ein Grund dafür waren, dass mehr komische Filme produziert wurden. Ob die Beliebtheit solcher Filme und die daraus resultierende Mehrproduktion von Komödien nur durch den Tonfilm oder auch durch das politische System im Land beeinflusst wurden, kann nicht abschließend geklärt werden.

Eine Kategorisierung der Themen der einzelnen Filme der Top 50 wurde in den einzelnen Betrachtungen der Toplisten schon durchgeführt. An dieser Stelle werden die Themen der Toplisten nun miteinander verglichen, um etwaige Änderungen im Jahresverlauf feststellen zu können. Eine Gegenüberstellung der Themen aus den Jahren 1927 und 1937 wurde in nachstehender Tabelle abgebildet.

Das Auffälligste ist wohl, dass jeweils die Kategorie mit den meisten Vertretern in einem Jahr, im jeweils anderen Jahr nur noch eine unterordnete Rolle spielt. Im Jahr 1927 waren Filme, in denen eine oder mehrere Protagonisten einer Adels- oder Königsfamilie angehören, mit 13 Filmen in der Gruppe mit den meisten Vertretern in den Top 50. Die Anzahl solcher Filme fällt im Verlauf von 1927 bis 1937 von 13 auf vier Filme. Eine solche Entwicklung ist auch durchaus erklärbar. Dass das Adelsmotiv generell weniger geworden ist, kann politische Gründe haben. Da alle dieser Filme, bis auf einen einzigen französischen Film, nur von Österreich und Deutschland produziert wurden, wird es im Interesse der österreichischen Führung des Ständestaates sowie des deutschen NS-Regimes gewesen sein, dass möglichst wenige Filme ein solches Thema harmonisierend aufgreifen, um in der Bevölkerung möglichst wenig Lust auf eine Monarchie zu entfachen. Die beiden deutschen

Propagandafilme, die sich auf die Monarchie beziehen, zeigen Friedrich II. als gütigen (*Das schöne Fräulein Schragg*) und starken Führer (*Fridericus*) Deutschlands. Beides sind Eigenschaften, welche einen guten Führer auszeichnen und sollen damit eine positive Konnotation zu Adolf Hitler herstellen. Es sieht also so aus, als ob in den Jahren des Nationalsozialismus und Austrofaschismus weit weniger solcher Filme ins Kino kommen konnten und daher eine weit geringere Rolle spielten. Da Garncarz mit seinen Erfolgsranglisten für Deutschland herausgefunden hat, dass sich dieses Sujet in Deutschland in den 1950er Jahren beim Publikum besonderer Beliebtheit erfreut hat, kann davon ausgegangen werden, dass es nicht der zeitliche Abstand zur Monarchie war, der in den 1930er Jahren für einen Einbruch der Beliebtheit solcher Filme gesorgt hat.

Umgekehrt verhält es sich mit den Filmen, die einen Bezug zu Kunst und Kultur aufweisen. Spielte diese Kategorie 1927 mit nur drei Filmen aus Frankreich und den USA nur eine geringe Rolle, wurde die Kategorie 1937 mit 17 Filmen in den Top 50 zur Kategorie mit den meisten Vertretern. 1937 wurden alle diese Filme von Österreich und Deutschland produziert. Diese Änderung lässt sich wiederum auf den Tonfilm zurückführen. Theater-Sänger- und Operettenfilme konnten sich im neuen Medium weitaus besser entfalten und damit ein größeres Publikum erreichen. Im Tonfilm wandelte sich die Präferenz des Publikums eindeutig auf österreichische und deutsche Sängerfilme/Operettenfilme.

In beiden Jahren besteht die jeweils größte thematische Gruppe des Jahres nur aus österreichischen und deutschen Filmen. Die heimischen Produzenten wussten, auf welche Faktoren das eigene Publikum Wert legte. Aufgrund der starken kulturellen Verbundenheit zu Deutschland wurden dort ähnliche Filme produziert, die auch in Österreich erfolgreich wurden.

Die Kriegsfilm von 1927 wurden im Jahr 1937 in gewisser Weise von den deutschen Propagandafilmen abgelöst, auch wenn von den sechs Propagandafilmen in den Top 50 nur vier sich des Kriegssujets bedienen. Das Thema Krieg hat sich somit von sieben auf vier Filme in den Toplisten reduziert. Erst später wurden solche Filme fürs Deutsche Reich wieder relevanter, um das Volk auf den Krieg vorzubereiten: „Kriegsfilm hatten Konjunktur im Vorfeld des Krieges und zu seinem Beginn, als sich breite Kreise der deutschen Bevölkerung für die Wiedergewinnung nationaler Stärke und dann immer wieder für den raschen, sieghaften Abschluss des Krieges begeisterten.“¹⁸²

Im Jahr 1927 waren die wenigen Monumentalfilm in den Top 50 ganz weit vorne vertreten. 1937 lassen sich solche Filme in den Top 50 nicht mehr wiederfinden. Von den Top-Filmen von 1937 könnte man am ehesten den Propagandafilm *Condottieri*, als solchen werten. „Der

¹⁸² Clemens Zimmermann, *Medien im Nationalsozialismus. Deutschland, Italien und Spanien in den 1930er und 1940er Jahren*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2007, S. 176.

Film setzt auf Massenszenen, brachiale Theatralik, verbrämten Verteidigungswillen [...].¹⁸³

Im Gegensatz zu den guten Platzierungen der Monumentalfilme von 1927 (1., 2. und 5. Platz), konnte der Film *Condottieri* nur den Platz 49-51 einnehmen und zeigt damit, dass solche Filme nicht mehr eine derartige Anziehungskraft für das Publikum dargestellt haben. Der Anteil von Filmen mit exotischem Setting in den Top 50 wird von 1927 bis 1937 von vier auf zwei Filme halbiert. Diese Kategorie wurde in beiden Jahren von US-amerikanischen Produktionen dominiert. Dieser Rückgang ist auch darauf zurückzuführen, dass die US-amerikanischen Produktionen im Jahr 1937 nur noch mit drei Filmen in den Top 50 platziert waren und dadurch nur noch eine untergeordnete Rolle in den Bestenlisten gespielt haben. Die Liebeskomödien und -dramen ohne thematische Zusammenhänge sind in beiden Jahren in den Top 50 ähnlich erfolgreich und erfahren nur wenig Änderung. Ähnlich verhält es sich mit Kriminal- und Detektivfilmen. Die Filmtragödien ohne thematischen Zusammenhang aus dem Jahr 1927 werden im Jahr 1937 zusätzlich mit Komödien ergänzt, was auf den Beliebtheitszuwachs der Komödien zurückzuführen ist, halten aber gleichbleibend bei einem Anteil von fünf Filmen in den Toplisten.

Gesamt lässt sich sagen, dass durchaus einige Veränderungen nach diesen zehn Jahren zu erkennen sind. Die Einführung des Tonfilms hat dazu geführt, dass andere Themen beim Publikum populär werden konnten. Änderungen der politischen Systeme im eigenen Land und in den Nachbarländern haben vermutlich auch Auswirkungen auf den Publikumserfolg gewisser Themen in den Kinos gehabt.

Themen in Top50	1927		1937	
	[#]	[%]	[#]	[%]
Adelsfilme	13	26	4	7,84
Kunst und Kultur	3	6	17	33,33
Liebeskomödien/-dramen	12	24	10	19,61
Kriegsfilme	7	14	-	-
Propagandafilme	-	-	6	11,76
Filmtragödien/-komödien	5	10	5	9,80
Kriminal-/Detektivfilme	3	6	4	7,84
Exotisches Setting	4	8	2	3,92
Monumentalfilme	3	6	-	-
Artistenfilme	-	-	3	5,88
SUMME	50	100	51	100

Tabelle 11: Themenverteilung der Top 50

¹⁸³ Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, S. 375.

4.4.4.4 Vergleich mit Berlin bzw. Deutschland

Wenn man der Frage nachgehen möchte, ob sich die Präferenzen der ÖsterreicherInnen sehr von denen der Deutschen unterscheiden, kann man die errechneten österreichischen Listen mit anderen Erfolgsranglisten aus Deutschland oder einer deutschen Stadt vergleichen. Garncarz hat beim Vergleich der sieben Top 30 Erfolgsranglisten (der Länder Deutschland, Frankreich, Tschechoslowakei, Niederlande, Polen, Norwegen und Großbritannien) von 1938 herausgefunden, „dass sich der größte Teil der Filmtitel - immerhin knapp 85 % - ausschließlich auf einer der Länderlisten findet“.¹⁸⁴ Der Vergleich der österreichischen und der deutschen Top 30 Liste ergab jedoch eine enorm hohe Übereinstimmung von 15 Filmen.¹⁸⁵ Im Folgenden soll nun überprüft werden, ob eine solch hohe Übereinstimmung auch anhand der Listen von 1927 und 1937 erkennbar ist.

Markus Spieker hat in seinem Buch *Hollywood unterm Hakenkreuz* die erfolgreichsten Filme nach Laufzeiten für die Jahre von 1931-1938 in Berlin in Top-10-Listen zusammengefasst. Die vom Autor erstellte Wiener Top-10-Liste besteht nur aus österreichischen und deutschen Filmen. Die Berliner Top-10-Liste von 1937¹⁸⁶ besteht aus zwei französischen Filmen, sowie jeweils vier deutschen und US-amerikanischen Filmen. Vergleicht man die Berliner und die Wiener Liste von 1937 kann Folgendes herausgelesen werden. Neun der Filme wurden auch in den Wiener Uraufführungskinos im Jahr 1937 gespielt. Von diesen neun Filmen erreichen vier Filme mit Plätzen zwischen eins und 13 sehr ähnliche Platzierungen in der Wiener Erfolgsrangliste. Der deutsche Film *Land der Liebe* erreicht in der Wiener Liste den Platz 32 und ist damit auch nahe an den Top Filmen dran. Zwei der Ausreißer (*San Francisco* (R: W.S. Van Dyke, US 1936), *Born to Dance* (R: Roy Del Ruth, US 1936)) sind US-amerikanische Filme, die in Österreich bzw. Wien nur ein geringes Publikumsinteresse generiert haben, insofern sie sich hier nur auf Platz 188 und 173 befinden. Der dritte Ausreißer ist der deutsche Film *Der Mustergatte*, welcher erst in der letzten Woche des Jahres 1937 in Österreich angelaufen ist und somit nur auf Platz 136 landet. Für diesen Film wurden daher die Programmdaten aus dem Jahr 1938 aus dem Kinoprogramm der Zeitschrift *Mein Film* erhoben und der Popularitätsindex gebildet. Addiert man den Popularitätsindex des Filmes *Der Mustergatte* aus dem Jahr 1938 zu dem aus dem Vorjahr, springt dieser Film auf den 24. Platz und ist auch nah an den Top 10 dran. Der US-amerikanische Film *Kameliendame*, welcher auch bei den Umfrageergebnissen der Zeitschrift *Mein Film* eine Topplatzierung erreicht hat, ist, wie weiter vorne schon erwähnt, in

¹⁸⁴ Joseph Garncarz, *Wechselnde Vorlieben. Über die Filmpräferenzen der Europäer. 1896-1939*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2015, S. 130.

¹⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 131.

¹⁸⁶ Markus Spieker, *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich*, Trier: WVT 1999, S. 341.

der Wiener Liste nur auf Platz 53 gelandet. Dieser Film wird in den restlichen Kinos von Österreich besser ausgewertet worden sein. Anhand dieses Vergleichs ist ersichtlich, dass die französischen Filme in Österreich ähnlich stark, wenn auch ein wenig schlechter, genutzt wurden. Die österreichischen Filme spielen in diesem Jahr in Berlin in den Top 10 gar keine Rolle, was natürlich einen großen Unterschied zur Wiener Liste darstellt. Etwas überraschend kommt jedoch, dass die US-amerikanischen Filme in Berlin derart beliebt waren und dort vier Plätze in den Top 10 einnehmen konnten. Der beste US-amerikanische Film in der Wiener Liste befindet sich auf Platz 17 (*Die gute Erde*). Es ist jedoch erstaunlich, dass vier Filme sehr ähnliche Platzierungen in den beiden Listen einnehmen. Es ist anzunehmen, dass wenn die Berliner Liste mehr als nur die Top 10 zeigen würde, die Übereinstimmungen der beiden Listen noch höher wären.

Berlin 1937 (Laufzeiten)				
#	Film	Land	Laufzeit	# Wiener Liste
1.	<i>Perlen der Krone</i>	Fr	180	11.
2.	<i>San Francisco</i>	USA	68	188.
3.	<i>Die ganz großen Torheiten</i>	D	67	1.
4.	<i>Born to Dance</i>	USA	56	173.
5.	<i>Roman eines Schwindlers</i>	Fr	53	13.
6.	<i>On the Avenue</i>	USA	50	-
7.	<i>Kameliendame</i>	USA	48	53.
8.	<i>Der Mustergatte</i>	D	44	136./24.
9.	<i>Der Mann, der Sherlock Holmes war</i>	D	37	6.
10.	<i>Land der Liebe</i>	D	36	32.

Tabelle 12: Vergleich einer Berliner Erfolgsrangliste von 1937 mit der Wiener Liste von 1937

In der Branchenzeitschrift *Film-Kurier* wurden zu dieser Zeit jährlich Umfragen bei den KinobesitzerInnen durchgeführt. Die daraus resultierende Liste für die Saison 1926/27¹⁸⁷ zeigt die Top 50 Filme, während die Liste für die Saison 1927/28¹⁸⁸ mit den Top 40 Filmen aufwartet. Da diese Listen wieder den Erfolg einzelner Spielzeiten und keine vollständigen Jahre abbilden, ist ein direkter Vergleich abermals nicht möglich. Eines ist jedoch durchaus bemerkenswert: Von diesen 90 Filmen der beiden deutschen Listen wurden 42 Filme 1927 in den Wiener Uraufführungskinos ausgewertet. Die restlichen 48 Filme werden wohl in dem jeweils anderen Jahr (1926 oder 1928) gezeigt worden sein. Von den 42 im Jahr 1927 in beiden Ländern gezeigten Filmen sind 24 in der Top-50-Liste der Wiener Uraufführungskinos platziert. Die Übereinstimmung von etwas mehr als 57 % der Filme bewegt sich in einem

¹⁸⁷ „Das Ergebnis der Abstimmung“, *Film-Kurier* 9. Jg./Nr. 85, 9. April 1927, S. 1.

¹⁸⁸ „Das Ergebnis der Abstimmung“, *Film-Kurier* 10. Jg./Nr. 85, 16. Mai 1928, S. 1.

ähnlichen Ausmaß, wie die 50%ige Übereinstimmung im Garncarzschen Vergleich. Dieses Ergebnis zeigt erneut, wie kulturell ähnlich sich die beiden Länder Österreich und Deutschland sind. Solche Ähnlichkeiten der Publikumspräferenzen zwischen zwei Ländern waren in ganz Europa für diese Zeit nicht bekannt und sind bisher einzigartig. Die von Garncarz aufgestellte Hypothese, dass ÖsterreicherInnen und Deutsche ähnliche Filmpräferenzen teilen, kann somit bestätigt werden. In Deutschland spielen jedoch die österreichischen Produktionen eher eine untergeordnete Rolle und sind in diesen Spielzeiten nicht in den Listen vertreten. In Österreich wurden zusätzlich zu den eigenen erfolgreichen Produktionen, viele deutsche Filme und auch andere ausländische Blockbuster, die auch in Deutschland Erfolg hatten, erfolgreich und erzeugen damit diese hohen Übereinstimmungen.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Der Vergleich der Listen befindet sich im Anhang auf Seite 109 und 110.

5. Zusammenfassung

In dieser Diplomarbeit wurden im ersten Teil zuerst das Standardmodell, verschiedene Methoden zur Erstellung von Filmerfolgsranglisten und wichtige Fakten zur österreichischen Kinogeschichte erläutert, um anschließend im zweiten Teil die selbst erstellten Filmerfolgsranglisten für die Wiener Uraufführungskinos der Jahre 1927 und 1937 in Bezug auf die Filmpräferenzen des Publikums zu untersuchen. Da das Standardmodell eine US-amerikanische Dominanz des Filmerfolgs in Europa seit dem Ersten Weltkrieg postuliert, war der Filmerfolg der US-amerikanischen Filme besonders interessant. Es wurden die Herkunftsländer der Filme ausgewertet, um festzustellen, wie stark die Filme der einzelnen Produktionsländer (mit verstärktem Augenmerk auf Österreich, Deutschland und den USA) nachgefragt wurden, um herauszufinden, welche Nationen die Nachfrage dominiert haben. Bei der Liste von 1937 wurden die deutschen Propagandafilme von den restlichen deutschen Filmen abgekoppelt, damit ein klarer Blick auf den Erfolg der NS-Propagandafilme ersichtlich wird. Um die Genres zu untersuchen, wurden die 1001 Filme der beiden Listen nach *Paimann's Filmlisten* in die drei Genres Komisch/Drama/Kultur- und Naturfilme unterteilt und danach untersucht. Die Top 50 der beiden Listen wurden zusätzlich noch in thematische Felder kategorisiert, damit herausgefunden werden konnte, welche Themen beim Publikum besonders beliebt waren. Am Ende wurden noch zwei Vergleiche mit Erfolgsranglisten für Deutschland (1926/27 und 1927/1928) und für Berlin (1937) durchgeführt, um festzustellen, ob die Publika der Länder ähnliche Filmpräferenzen hatten.

Die Filmerfolgsranglisten wurden mit einer abgeänderten Methode der POPSTAT-Methode von John Sedgwick erstellt. Da Informationen wie die Kinokartenpreise, um die Gewichtung der Kinos („cinema weight“) zu definieren, nicht ausfindig gemacht werden konnten, wurde bei diesen Listen die Laufzeit (Tage x Vorstellungen/Tag) mit den jeweiligen Kinogrößen multipliziert. Dieser Wert ergibt die Anzahl der Zuschauer, die ein Film hätte erreichen können und bezeichnet einen ungefähren Wert des Erfolges eines Filmes. Auch wenn so erstellte Filmerfolgsranglisten einen gewissen Unschärfegrad mit sich bringen, ist der Autor davon überzeugt, dass diese Listen durchaus ein Bild der Kinofilmpräferenzen des Wiener Premierenpublikums zeichnen. Obwohl die besprochenen Listen nur die Uraufführungskinos der Stadt Wien behandeln, konnte im Kapitel 4.4.3 durch den Vergleich mit Umfrageergebnissen aus der Zeitschrift *Mein Film* gezeigt werden, dass diese Listen nicht nur eine Aussagekraft für die Wiener Premierenkinos, sondern auch für die Stadt Wien und ganz Österreich besitzen. In einem kulturell und sprachlich homogenen Land wie Österreich sind die Unterschiede der Präferenzen zwischen Stadt- und Landbevölkerung nicht so groß, wie man vielleicht vermutet hätte.

Da solche Umfragen in österreichischen Filmzeitschriften, besonders in den 1920er Jahren, nur spärlich durchgeführt wurden und auch der Umfang nur selten über die Top 10 hinausging, bieten diese selbst erstellten Filmerfolgsranglisten eine Möglichkeit, Aussagen über den jeweiligen Filmerfolg in einer Zeit zu treffen, in der sonst eher wenige Quellen vorhanden sind. Die Filmerfolgsranglisten können den Erfolg der Filme der damaligen Zeit bestimmt nicht eins zu eins wiedergeben, jedoch bieten sie die Möglichkeit grundlegende Präferenzen des Publikums zu erkennen.

Da bei der Auswertung nicht für jeden Tag ein Kinoprogramm für alle Kinos gefunden wurde, konnten im Jahr 1927 3,6 % und im Jahr 1937 0,6 % der Sitzplätze nicht ausgewertet werden. Dieser Unschärfegrad bewegt sich der Meinung des Autors nach im Rahmen und die Ergebnisse werden dadurch kaum beeinflusst.

Erkenntnisse:

Die Analyse der Listen brachte viele Erkenntnisse über den Filmerfolg in Wien und Österreich, und konnte viele Ergebnisse in Bezug auf Österreich aus dem bald erscheinenden Buch *Wechselnde Vorlieben* von Joseph Garncarz bestätigen und sichern.

Zum Thema des Filmerfolgs der US-amerikanischen Filme und des von mehreren ForscherInnen propagierten Standardmodells konnte für Österreich festgestellt werden, dass diese US-amerikanischen Filme, ähnlich wie in anderen europäischen Ländern, vom Publikum sehr schlecht angenommen wurden. Die relative Nachfrage, die anhand des Ausnutzungsindex ersichtlich wird, liegt bei den US-amerikanischen Filmen im Jahr 1927 bei 0,53 und in 1937 bei nur 0,12, was in beiden Jahren die am schlechtesten ausgewertete Filmnation in den Top 50 darstellt. Die USA hat in beiden Jahren das größte Angebot in Österreich gestellt. Im Jahr 1937 unter der austrofaschistischen Regierung war das Angebot mit 46,29 % noch etwas höher als im Jahr 1927. Obwohl das Angebot derart umfangreich war, haben nur wenige Filme Topplatzierungen erreicht. Von einer Bestätigung des Standardmodells bzw. einer Dominanz der US-amerikanischen Filme in Österreich kann also in beiden Jahren nicht gesprochen werden. Das Modell kann auch für Österreich als widerlegt angesehen werden.

US-amerikanische Filme konnten in Österreich zu dieser Zeit nur dann erfolgreich werden, wenn die Filme als „nicht-amerikanisch“ eingestuft werden konnten. Wenn US-amerikanische Filme einen Europa- oder Österreichbezug (in Form des Schauplatzes, einer Hauptfigur, der Regie, der SchauspielerInnen, einer Romanvorlage etc.) hatten, in biblischen Zeiten im Nahen Osten spielten oder exotische Themen oder Settings bearbeiteten, konnten sie auch in Österreich Topplatzierungen erreichen. Diese Ergebnisse aus den Erfolgsranglisten unterstreichen damit die Erkenntnisse, die von anderen Forschern wie Petr Szczepanik (für die Tschechoslowakei) oder Joseph Garncarz (für Deutschland) gemacht wurden.

Es konnte festgestellt werden, dass Österreich jedoch in einer Hinsicht einen Sonderfall in Europa darstellt: In den Untersuchungen von Joseph Garncarz hat er für acht Länder drei unterschiedliche Formen der Filmnachfrage erkannt. In den beiden großen Filmproduktionsländern Deutschland und Frankreich (die in etwa 30 % oder mehr des Angebots gestellt haben) war in den 1930er Jahren die absolute Nachfrage nach eigenen Filmen immer am größten und hat sich vor den US-amerikanischen Filmen auf Platz eins in die Liste gereiht. Die zweite Gruppe besteht aus den Ländern Tschechoslowakei und Polen, die einen Angebotsanteil von rund 10 % gestellt haben. Während in der Tschechoslowakei die eigenen Produktionen bei der absoluten Nachfrage vor den US-amerikanischen Filmen bevorzugt wurden, schafften es die eigenen Produktionen in Polen nur auf Platz zwei der absoluten Nachfrage hinter den US-amerikanischen Filmen. Die dritte Gruppe besteht mit den Niederlanden, Norwegen und Großbritannien aus den kleinen Filmproduktionsländern. In dieser Gruppe ist die absolute Nachfrage nach US-amerikanischen Filmen vor den eigenen Produktionen am größten. Bei allen Gruppen reihen sich an dritter Stelle der Nachfrage die Produktionen eines Nachbarlandes. Österreich gehört ebenfalls zur dritten Gruppe, nur stellt sich hier die Reihung der absoluten Nachfrage etwas anders dar. Garncarz hat erkannt, dass es sich bei Österreich um einen Sonderfall handelt. Diese Aussagen gehen Hand in Hand mit den Ergebnissen dieser Arbeit:

Österreich kann ebenfalls als kleines Produktionsland gesehen werden. Befindet sich 1927 die absolute Nachfrage der US-amerikanischen Filme noch auf Platz zwei, schaffen es die USA im Jahr 1937 nur noch auf Platz drei. Bei anderen kleinen Produktionsländern befinden sich die USA immer an erster Stelle der absoluten Nachfrage. Der große Unterschied ist jedoch, dass in beiden Jahren die absolute Nachfrage, nach den Filmen eines Nachbarlandes (Deutschland) am höchsten ist. Die eigenen Produktionen sind, absolut betrachtet, im Jahr 1927 in der Liste, nur auf Platz vier hinter den sowjetischen Produktionen, steigen aber bis 1937 auf Platz zwei und verdrängen die US-Produktionen auf Platz drei.

Während in den anderen sieben Ländern aus den Untersuchungen von Joseph Garncarz die US-amerikanischen Filme vom Publikum als bester Ersatz für die eigenen Filme gesehen wurden, wurde die kleine österreichische Filmproduktion am ehesten mit deutschen Filmen ausgeglichen.¹⁹⁰ Diese These Garncarz' kann mit dieser Untersuchung ebenfalls bestätigt werden.

¹⁹⁰ Vgl. Joseph Garncarz, *Wechselnde Vorlieben. Über die Filmpräferenzen der Europäer. 1896-1939*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2015, S. 132.

Durch diese Arbeit konnte gezeigt werden, dass sich in den Jahren zwischen 1927 und 1937 die Filmpräferenzen der ÖsterreicherInnen bei Kinoaufführungen in Bezug auf die Produktionsländer geändert haben. 1927 konnten noch vermehrt Filmproduktionen aus anderen Nationen als Österreich, Deutschland, Frankreich und die USA erfolgreich werden. Durch den Tonfilm und die Wichtigkeit der deutschen Muttersprache wurden deutsche und vor allem österreichische Filme in 1937 weit beliebter beim Publikum. Der relative Wert des Ausnutzungsindex der österreichischen Produktionen stieg im Verlauf der zehn Jahre von 1,4 auf 3,23, was auf eine außerordentlich gute Nutzung des Angebots hinweist. Auch der deutsche Film konnte in den zehn Jahren den Ausnutzungsindex von 1,31 auf 1,98 steigern. Frankreich konnte den Ausnutzungsindex in etwa auf gleichem Niveau halten, während es andere Länder (wie die Sowjetunion und Dänemark) 1937 nicht mehr in die Top 50 geschafft haben. Die US-amerikanischen Produktionen haben weiter an Bedeutung verloren und der Ausnutzungsindex ist auf 0,12 gefallen. Als Gründe für den großen Erfolg der deutschen Filme konnten folgende ausgemacht werden:

Eines der Hauptmerkmale ist wohl, dass in vielen deutschen Filmen in den Top 50 eine *österreichische Beteiligung* (in Form von SchauspielerInnen, RegisseurInnen oder DrehbuchautorInnen) auszumachen ist. Des Weiteren kann eine *kulturelle Verbundenheit* zwischen den beiden Ländern nicht von der Hand gewiesen werden, sind die deutschen Filme doch der beste Ersatz für das zu geringe heimische Filmangebot. Beide Länder produzierten Filme mit *ähnlichen Themen* und im Jahr 1937 kommen mit der gleichen *Sprache* und den bekannten heimischen *Schauplätzen* (meist Wien) zwei wichtige Faktoren hinzu, die den Erfolg der deutschen Filme erklären können.

Da im Jahr 1937 bereits viele deutsche Propagandafilme produziert und in Österreich frequentiert wurden, war es besonders interessant, den Erfolg der deutschen Propagandafilme zu untersuchen. Die von den restlichen deutschen Filmen abgekoppelten deutschen Propagandafilme erreichten mit 4,14 einen enorm hohen und damit auch höheren Ausnutzungsindex als die österreichischen Produktionen. Da die austrofaschistische Regierung auf die Produktion von Propagandaspielfilmen verzichtete, nahm sich das österreichische Publikum der nationalsozialistischen Propagandafilme an, da diese Filme ähnliche Werte wie die austrofaschistische Regierung hochhielten. Das Vaterland, Kameradschaft und das Zusammengehörigkeitsgefühl waren für beide Länder zu dieser Zeit enorm wichtige Faktoren um die Massen zu begeistern. Der Austrofaschismus schaffte nie eine klare Abgrenzung vom Nationalsozialismus, da sich die Ideologien der beiden Regimes in vielen Bereichen überschneiden.¹⁹¹ Darum wird es für das österreichische Publikum keinen

¹⁹¹ Vgl. Verena Moritz/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008, S. 410.

großen Unterschied gemacht haben, ob sie nun eine austrofaschistische oder nationalsozialistische Produktion im Kino gesehen haben, da die vom Film transportierten ideologischen Inhalte recht ähnlich waren.

Beim Vergleich der Genres und Themen der beiden Jahre konnten auch einige Unterschiede festgestellt werden. Im Verlauf der zehn Jahre konnte ein starker Popularitätszuwachs von Komödien festgestellt werden. Obwohl das Gesamtangebot von Komödien im Verlauf von 1927 bis 1937 um 15 % gestiegen ist, ist der Anteil in den Top 50 um 20 % gestiegen. Ob diese Entwicklung nur auf den Tonfilm oder auch mit dem politischen System im Land zusammenhängt, kann nicht eindeutig geklärt werden. Dramen stellten aber 1937 noch immer die Mehrheit in der Gesamtauswertung sowie in den Top 50 und waren etwas beliebter als die Komödien. Der Anteil der Dramen in den Top 50 war in beiden Jahren höher als der angebotene Komödienanteil.

Bei genauerer Betrachtung der Themen konnten ebenfalls einige Unterschiede festgestellt werden. Nach dem Übergang zum Tonfilm wurden die Sänger-, Theater- und Operettenfilme viel populärer und stellen 1937 die Kategorie mit den meisten Vertretern. Durch den Tonfilm kamen solche Filme weit besser beim Publikum an und wurden stärker nachgefragt. Bei den Filmen mit Bezug zu Adelsfamilien verhält es sich genau umgekehrt. Hatte diese Kategorie im Jahr 1927 noch die meisten Vertreter, spielt diese Kategorie in 1937 nur noch eine untergeordnete Rolle. Allem Anschein nach, wurden in den politischen Systemen von Österreich und Deutschland, in dieser Zeit weniger solcher Filme produziert und deshalb konnten nur wenige dieser Filme Topplatzierungen erreichen. Die pompös aufgeführten Monumentalfilme, die im Jahr 1927 noch die Top 10 dominierten, verloren an Bedeutung für die Toplisten und die deutschen Propagandafilme wurden zu enorm erfolgreichen Filmen beim österreichischen Publikum.

Wenn die hier besprochenen Listen mit Listen aus Deutschland bzw. Berlin verglichen werden, kann auch eine erstaunliche Übereinstimmung zwischen den beiden Ländern festgestellt werden. Auch wenn kein direkter Vergleich möglich war, die Liste von 1927 mit einer Liste einer einzelnen Stadt bzw. einer einzigen Saison zu vergleichen, konnten aus dem Vergleich mit zwei Listen der Saison 1926/27 und 1927/28 für Deutschland erhebliche Übereinstimmungen gefunden werden. Von den 42 Filmen, die in Deutschland und Österreich ausgewertet wurden, befinden sich 24 in den Top 50 der Liste der Wiener Uraufführungskinos. Diese Übereinstimmung liegt bei 57 % der Filme und ist damit enorm hoch, wenn man bedenkt, dass sich beim Vergleich von anderen Ländern herausstellte, dass

sich 85 % der Filme nur auf einer europäischen Liste befinden.¹⁹²

Auch beim Vergleich der hier erstellten Liste von 1937 mit einer Berliner Top-10-Liste der erfolgreichsten Filme nach Laufzeiten¹⁹³ konnten viele Übereinstimmungen gefunden werden. Vier der Filme der Wiener Liste erreichten mit Plätzen von eins bis 13 sehr ähnliche Platzierungen auf der Berliner Top-10-Liste. Wäre die Berliner Liste etwas ausführlicher, würden auch die Übereinstimmungen steigen. Die Validität dieser Berliner Listen darf jedoch durchaus infrage gestellt werden, da keine genauen Angaben gegeben werden, wie diese Listen erstellt wurden und welche bzw. wie viele Kinos dafür verwendet wurden.

Auch wenn der Vergleich dieser Listen nicht direkt und nur über Umwege, mit Unschärfen durchgeführt werden konnte, ist ersichtlich, dass sich die Präferenzen des österreichischen und des deutschen Kinopublikums stark überschneiden haben. Es sind Faktoren wie die kulturelle Verbundenheit, ähnliche Traditionen und die gleiche Sprache der Länder, die dafür sorgen, dass das Publikum ähnliche Filme gewählt hat.

Diese Arbeit bietet Erfolgsranglisten für zwei weitere bis dahin noch nicht dokumentierte Jahre des Filmerfolgs der Wiener Uraufführungskinos bzw. Österreich. Es konnte gezeigt werden, dass das Standardmodell für Österreich, genauso wie für alle anderen bereits erforschten Länder Kontinentaleuropas, keine Gültigkeit besitzt und Österreich zusätzlich einen Sonderfall in Europa darstellt. Die Verbundenheit der Länder Österreich und Deutschland ist tiefer als vielleicht vermutet wurde, da die deutschen Filme in Österreich enorm erfolgreich waren und auch die Präferenzen beider Länder sich sehr ähnelten.

Diese Forschung soll dazu anregen weitere Jahre aus Österreich oder andere Städte/Länder zu erforschen bzw. mit vorhandenen Forschungen weiterzuarbeiten. Joseph Garncarz legt mit seiner Untersuchung in *Wechselnde Vorlieben* bereits den Grundstein dafür, ein gesamtes Bild der europäischen Filmpräferenzen zu entwerfen. Die Ergebnisse für Österreich konnten mit den hier besprochenen Listen zumindest für die 1930er Jahre bestätigt werden und für die 1920er Jahre konnten neue Erkenntnisse gewonnen werden. Die Diplomarbeiten der beiden Kolleginnen Sarah Maria Gentner¹⁹⁴ und Christina Muschol¹⁹⁵, die 2014 erschienen sind, liefern bereits Ergebnisse für andere Jahre/Spielzeiten der Stadt Wien. Im Verbund mit der Arbeit von Sarah Maria Gentner für die Spielzeit von

¹⁹² Vgl. Joseph Garncarz, *Wechselnde Vorlieben. Über die Filmpräferenzen der Europäer. 1896-1939*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2015, S. 130.

¹⁹³ Markus Spieker, *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich*, Trier: WVT 1999, S. 341.

¹⁹⁴ Sarah Maria Gentner, *Filmpräferenzen in Wien 1931/32*, Dipl., Wien 2014.

¹⁹⁵ Christina Muschol, *Filmerfolg in Wien und Berlin 1938. Eine Herleitung, Untersuchung und Interpretation der Filmbeliebtheit*, Dipl., Wien 2014.

1931/32 und dieser Arbeit ließe sich beispielsweise der Frage auf den Grund gehen, ob der Erfolg der österreichischen bzw. deutschsprachigen Filme in den 1930er Jahren nur durch den Tonfilm und dem europäischen Deglobalisierungsschub eingeleitet wurde oder doch das politische System in den späteren 1930er Jahren damit im Zusammenhang stand. Weiters könnte untersucht werden, ob der Anstieg der Komödienproduktion durch den Tonfilm oder den politischen Systemen in Deutschland und Österreich ausgelöst wurde.

Für die Zukunft wären für die Forschung weitere Untersuchungen in anderen Ländern oder Städten Europas wünschenswert, um dieses Bild noch zu erweitern bzw. zu vervollständigen.

6. Bibliographie

Literaturverzeichnis

Albrecht, Gerd, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*, Stuttgart: Ferdinand Enke 1969.

Ballhausen, Thomas /Paolo Caneppele, *Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938. Eine Auswahl historischer Quellentexte*, Wien: Turia und Kant 2005.

Beckermann, Ruth /Christa Blümlinger (Hg.), *Ohne Untertitel*, , Wien: Sonderzahl 1996.

Bock Michael/Michael Töteberg (Hg.), *Das Ufa-Buch*, Frankfurt a. M: Zweitausendeins ²1994.

Bono, Francesco, „Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft und Produktion zur Zeit des Stummfilms“, *Elektrische Schatten. Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte*, Hg. Francesco Bono/Paolo Caneppele/Günter Krenn, Wien: Filmarchiv Austria 1999, S. 47-75.

Brossmann, Susanna, *Kunst Kommerz und Klassenkampf. Zur Geschichte der Kiba: Kino zwischen Ideologie und Ökonomie in der ersten Republik. Wien 1926-1934*. Dipl. Wien 1994.

Elsaesser, Thomas, *New German Cinema. A History*, Houndsmills: Macmillan 1989.

Fritz, Walter, *Geschichte des österreichischen Films. Aus Anlaß des Jubiläums 75 Jahre Film*, Wien: Bergland 1969.

Garncarz, Joseph, *Hollywood in Deutschland. Internationalisierung einer Filmkultur. 1925-1990*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2013.

Garncarz, Joseph, *Wechselnde Vorlieben. Über die Filmpräferenzen der Europäer. 1896-1939*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2015.

Gentner, Sarah Maria, *Filmpräferenzen in Wien 1931/32*, Dipl., Wien 2014.

Guback, Thomas H., *The International Film Industry. Western Europe and America since 1945*, Bloomington/London: Indiana University Press, 1969.

Guback, Thomas, „Details of domination“, *Journal of Communication*, Bd. 37, Nr. 1, Winter 1987, S. 167-169.

Hajicsek, Gerhard, „Viele Ziele, doch kein Ziel. Die Medienpolitik des austrofaschistischen Staates“, *Österreich in Bild und Ton. Die Filmwochenschau des austrofaschistischen Ständestaates*, Hg. Michael Achenbach/Karin Moser, Wien: Filmarchiv Austria 2002, S. 45-70.

Horak, Jan-Christopher, „Exilfilm, 1933-1945“, *Geschichte des deutschen Films*, Hg. Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler ²2004, S. 99-116.

Krützen, Michaela, „Esperanto für den Tonfilm. Die Produktion von Sprachversionen für den frühen Tonfilm“, *Positionen deutscher Filmgeschichte – 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*, Hg. Michael Schaudig, München: Diskurs-Film-Verl. 1996, S. 119-154.

Loacker, Armin, *Anschluss im 3/4-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: Wissenschaftl. Verlag 1999.

Loiperdinger, Martin, „Amerikanisierung im Kino? Hollywood und das westdeutsche Publikum der 50er Jahre“, *Theaterzeitschrift*, Heft 27, Sommer 1989, S.50-60.

Malecki, Felix (Hg.), *50 Jahre österreichischer Film*, Wien: A. Luigard 1958.

Mock, Hubert, *Aspekte austrofaschistischer Film- und Kinopolitik*, Dipl., Wien 1986.

Monaco, Paul, *Cinema & Society. France and Germany during the Twenties*, New York, Oxford, Amsterdam: Elsevier, 1976.

Moritz Verena/Karin Moser/Hans Leidinger, *Kampfzone Kino*, Wien: Filmarchiv Austria 2008.

Moser, Verena, „Die Bilderwelt der Österreich in Bild und Ton – Die konstruierte Realität eines ständestaatlichen Propagandainstruments“, *Österreich in Bild und Ton. Die Filmwochenschau des austrofaschistischen Ständestaates*, Hg. Michael Achenbach/Karin Moser, Wien: Filmarchiv Austria 2002, S. 99-148.

Muschol, Christina, *Filmerfolg in Wien und Berlin 1938. Eine Herleitung, Untersuchung und Interpretation der Filmbeliebtheit*, Dipl., Wien 2014.

Paimann, Franz/bzw. ab 1921 Joseph Eduard Bernard (Hg.), *Paimann's Filmlisten, Wochenschrift für Lichtbildkritik*, Jhg. 1918-1938.

Parfort-Overduin, Clara, „Distribution and Exhibition in The Netherlands, 1934-1936“, *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Hg. Richard Maltby/Daniel Biltereyst/Philippe Meers, Malden, MA: Wiley-Blackwell 2011, S. 125-139.

Renner, Gerhard, „Der Anschluß der österreichischen Filmindustrie seit 1934“, *Die veruntreute Wahrheit. Hitlers Propagandisten in Österreich '38*, Hg. Oliver Rathkolb/Wolfgang Duchkowitsch/Fritz Hausjell, Salzburg: Otto Müller 1988, S. 33-34.

Roth, Joseph, „Anschluss im Film?“, *Das Neue Tage-Buch*, 3. Jg./8, 23.2.1935, Hg. Leopold Schwarzschild, Paris: Nederlandsche Uitgeverij 1935, S. 185-186.

Salt, Barry, *Film Style and Technology. History and Analysis*, London: Starword 1983.

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

Sedgwick, John, „Cinema Going in Portsmouth during the 1930s“, *Cinema Journal* 46/1, Herbst 2006, S. 55-85.

Sedgwick, John, *Popular filmgoing in 1930s Britain, A choice of pleasures*. Exeter: University of Exeter Press 2000.

Spieker, Markus, *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich*, Trier: WVT 1999.

Szczepanik, Petr, „Hollywood in disguise. Practices of exhibition and reception of foreign films in Czechoslovakia in the 1930s“, *Cinema, Audiences and Modernity. New Perspectives on European Cinema History*. Hg. Daniel Biltereyst/Richard Maltby/Philippe Meers, London, New York: Routledge Chapman & Hall 2011, S. 166-185.

Thiermeyer, Michael, *Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft*, Köln/Wien: Böhlau, 1994.

Thompson, Kristin, *Exporting Entertainment*, London: BFI-Publ., 1986.

Vocelka, Karl, *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik*, Heyne ³2002, S. 290-292.

Weniger, Kay, *Das große Personenlexikon des Films. Die Schauspieler, Regisseure, Kameralleute, Produzenten, Komponisten, Drehbuchautoren, Filmarchitekten, Ausstatter, Kostümbildner, Cutter, Tontechniker, Maskenbildner und Special Effects Designer des 20. Jahrhunderts*, 8 Bände, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2001.

Zimmermann, Clemens, *Medien im Nationalsozialismus. Deutschland, Italien und Spanien in den 1930er und 1940er Jahren*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2007.

Filmzeitschriften und Zeitungen

Österreich:

Arbeiter-Zeitung

Das Kino-Journal

Das kleine Blatt

Der Filmbote

Illustrierte Kronen Zeitung

Illustriertes Wiener Extrablatt

Kinematographische Rundschau

Mein Film

Neue freie Presse

Neues Wiener Tagblatt

Österreichische Film-Zeitung

Reichspost

Deutschland:

Film-Kurier

Internetquellen

Anno- AustriaN Newspaper Online, Österreichische Nationalbibliothek, <http://anno.onb.ac.at/>, Zugriff: 2013 – 2014.

Filmportal, <http://www.filmportal.de/>, Zugriff: 2013 – 2014

Internet-Movie-Database, <http://www.imdb.com/>, Zugriff: 2013 – 2014.

KinTheTop-Projekt, <http://www.kinthetop.at/>, Zugriff: 2013 – 2014.

Unveröffentlichte Quellen

ÖSTA, AVA, BMU, „Filmbegutachtung *Condottieri*“, 22.07.1937, Gz. 14.982/VB, Ktn. 499.

ÖSTA, AVA, BMU, „Filmbegutachtung *Der Herrscher*“, 24.03.1937, Gz. 10.047/VB, Ktn. 499.

Abstract (DE)

Filmerfolg in Wien: Eine historische Spurensuche

**Eine Untersuchung der Filmpräferenzen des Publikums der Wiener
Uraufführungskinos in den Jahren 1927 und 1937.**

Der Erfolg eines Kinofilms hängt immer von Angebot und Nachfrage ab. Je stärker das Angebot beim Publikum nachgefragt wird, desto erfolgreicher wird es bei Selbigem werden. In der heutigen Zeit findet man viele Quellen zum Filmerfolg und zu Einspielergebnissen von Kinofilmen. Aufzeichnungen zum Filmerfolg lassen es zu, die Interessen der Bevölkerung dieser Zeit besser einschätzen und deren Präferenzen analysieren zu können. In den 1920er und 1930er Jahren waren solche Aufzeichnungen in Europa jedoch sehr rar. Um diese Lücke zu schließen wurden im Rahmen dieser Arbeit nachträglich Filmerfolgsranglisten für zwei Jahre der Wiener Uraufführungskinos aus diesen beiden Dekaden erstellt. Das Jahr 1937 wurde deshalb für die Auswertung herangezogen, da sich in diesem Jahr die österreichische Filmwirtschaft noch nicht vollkommen unter dem Einfluss des nationalsozialistischen Deutschland befand, aber dennoch der Erfolg der deutschen Propagandafilme im Austrofaschismus ausgewertet werden konnte. Das Jahr 1927 wurde ausgewählt, um etwaige Veränderungen in den Publikumspräferenzen zum Jahr 1937 feststellen zu können. Da es sich um Querschnittsanalysen handelt können Verzerrungen durch Ausreißer nicht ausgeschlossen werden.

Bevor auf die eigenen Erfolgsranglisten eingegangen werden konnte, wurde zuerst das von renommierten Forschern konstatierte und von Joseph Garncarz benannte sowie angezweifelte Standardmodell erläutert, welches besagt, dass die US-amerikanischen Filme seit dem Ende des Ersten Weltkrieges die Kinolandschaft in Europa dominiert haben. Die darauffolgenden Kapitel befassen sich mit anderen bereits erfolgten Forschungen auf dem Gebiet der Filmerfolgsranglisten, die für einige Länder Europas das Standardmodell widerlegt haben und der österreichischen Kinolandschaft in diesen beiden Dekaden, um die eigenen Ergebnisse besser einordnen zu können.

Im Zuge der Untersuchung wurde das Kinoprogramm der Wiener Uraufführungskinos dieser beiden Jahre ausgewertet und in eine Filmerfolgsrangliste umgewandelt. Dafür wurde eine abgeänderte Methode von John Sedgwicks POPSTAT-Methode entwickelt und die Sitzplätze mit der Anzahl der Vorstellungen je Film multipliziert, um einen Wert zu erhalten, der aussagt, wie viele ZuschauerInnen von den Filmen erreicht hätten werden können. Es wird davon ausgegangen, dass ein solcher Wert in etwa dem Erfolg eines Filmes entspricht. Aus den Werten wurden zwei Jahreslisten generiert, die einige maßgebliche Präferenzen der

ZuschauerInnen widerspiegeln.

Zuerst wurden die Listen einzeln analysiert, um Besonderheiten und Eigenheiten der Publikumspräferenzen der Jahre feststellen zu können. Dabei wurden die Top 50 der beiden Jahre in Bezug auf die Angebotsanteile der einzelnen Produktionsländer untersucht, die erfolgreichen Themen erkannt und beliebte SchauspielerInnen herausgefiltert. In weiterer Folge wurde der relative Wert des Ausnutzungsindex für die Länder in den beiden Top-50-Listen generiert. Dieser Wert besagt, wie gut das Angebot der einzelnen Länder vom Publikum ausgenutzt wurde. Die von den Vertretern des Standardmodells postulierte US-Dominanz konnte in dieser Arbeit für Österreich im untersuchten Zeitraum widerlegt werden. Während in den Jahren 1927 neben vielen deutschen und österreichischen Filmen auch noch einige ausländische Filme erfolgreich sein konnten, ändert sich dieses Bild im Verlauf der nächsten zehn Jahre. 1937 waren deutsche und vor allem österreichische Filme für das Wiener Premierenpublikum interessant und die ausländischen Filme verloren an Bedeutung. Diese Entwicklung wird zu großen Teilen dem Tonfilm geschuldet sein. Weitere Gründe könnten zu dem die national eingestellte politische Lage im Land und Deglobalisierungstendenzen in Europa sein. Abschließend kann diese Frage im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht beantwortet werden.

Durch die Abkoppelung der nationalsozialistischen Propagandafilme und erneuter Generierung der Ausnutzungsindizes konnte elaboriert werden, dass diese Filme besser beim Publikum ausgewertet wurden, als die eigenen österreichischen Filme. Das Publikum im austrofaschistischen Österreich bekam von der eigenen Regierung keine Propagandaspielfilme angeboten und entschied sich deshalb für das nächstbeste Angebot - die deutschen Propagandafilme.

Ein möglicher Grund für den Erfolg der deutschen Filme ist eine tiefe kulturelle Verbundenheit der beiden Länder, die sich auch in den Filmen widerspiegelt. Faktoren wie eine *österreichische Besetzung*, ähnliche *Themen*, teilweise österreichische *Schauplätze* und die gleiche *Sprache* sind nachweisliche Ursachen für den Erfolg deutscher Filme in Österreich. Damit stellt Österreich im Gegensatz zu den restlichen Ländern Europas einen Sonderfall dar, da in allen anderen bereits untersuchten Ländern, die US-amerikanischen Filme eine weitaus bedeutendere Rolle spielten als in Österreich. Die Rolle der US-amerikanischen Filme wurde in Österreich von den deutschen Produktionen übernommen.

Beim Vergleich der eigenen Listen mit Listen aus Deutschland konnten äußerst hohe Übereinstimmungen gefunden werden. Eine solch hohe Ähnlichkeit konnte bis jetzt noch zwischen keinen zwei weiteren Ländern in Europa festgestellt werden und stellt eine Besonderheit dar. Diese Tatsache zeigt erneut, wie tief die kulturelle Verbundenheit der beiden Länder ist und wie ähnlich sich die Publika bei der Wahl der Filme waren.

Abstract (EN)

Film Success in Vienna: A Historical Search for Traces

An analysis of the film preferences of the Vienna premiere cinema audiences in 1927 and 1937.

The success of a movie depends on supply and demand. The higher the demand of a movie by the audience, the more successful it will be. Today, there are many sources and platforms, which offer insight to the box-office success of films. Box-office takings and further data allow for an estimation of the population's topics of interest and facilitate the analysis of the audience's preferences in a specific region. However, in the 1920s and 1930s, such records were rare in Europe. Therefore, the author came to the decision to create retrospective film popularity lists for two specific years in these two decades, based on the films that were shown at Vienna's premiere theatres during that time. The year 1937 was chosen, because the Austrian film industry at that time was not under the complete influence of the National Socialist Germany as yet, but the success of the German propaganda films could be evaluated. The year 1927 was selected in juxtaposition, in order to observe possible changes in the preferences of the audience to the year 1937.

Before going into the aforementioned film popularity lists, the author first introduces the "standard model", as stated by renowned researchers. The model that was named, but also challenged by Joseph Garncarz, indicates that the US-Films have dominated the European market since the end of World War I. The next chapter addresses other successful researches in the area of film popularity lists, which have already disproved the so called "standard model" in certain European countries. In the following section, the Austrian Cinema scenery of those two decades is illuminated, in order to get a better understanding of the findings made through the own popularity lists.

In the course of the research, the programmes of the Viennese first-run cinemas of those two years have been evaluated and converted into two film popularity lists. To achieve that, a modified method of John Sedgwick's POPSTAT methodology was employed. The number of available seats in the theatre was multiplied by the number of screenings for each film, so as to obtain a value indicating how many people could have seen this movie. These data reveal how successful the movies were and two lists were created in order to analyse the preference tendencies of the Viennese first-run audience.

First, the lists were analysed individually to determine the characteristics and peculiarities of the audience preferences in each year. During the process the Top 50 films of the two years were reviewed in terms of supply share of each country of production, the most successful themes of the movies were determined and the most popular artists were identified.

Furthermore, the percentages of supply and demand for the countries in both Top 50 lists were put into relation with each other; the demand percentage was divided by the supply percentage and the resulting value indicates how well the supply of each country is being exploited by the local public.

The domination of the US-films as suggested by the exponents of the “standard model” could not be determined within this work. While in 1927, foreign films could be successful alongside many German and Austrian films, this gradually changed in the course of the following ten years. By 1937, the Viennese audience was demonstrating an increasing interest in German and, especially, Austrian films, while foreign films lost significance. This development is most likely owed to the appearance of the talkies. Further reasons could be the nationally-focused political discourse in the country and the tendencies of deglobalisation observed in Europe during this time. In any case, this question could not be answered conclusively within this research.

After separating the Nazi propaganda movies from the rest of the German films, demand was once again divided by supply, to discover that the Nazi propaganda movies were more popular than the Austrian movies. As the Austrofascist regime, in reign at the time, did not produce its own propaganda feature films, the Austrian audience decided for the next best option: German propaganda movies.

There are some reasons why the German films were that successful in Austria. The profound cultural affinity between the two countries, which is also reflected in the movies, played a decisive role in the success of contemporary German films in Austria. Further factors contributing to the success of German productions in neighbouring Austria were the *Austrian cast*, the similarity in *themes/topics*, the partially Austrian *locations* and the common *language*. Austria forms, in this way, an exception when compared to other European countries: Among the countries already researched, US-films are widely more popular than they are in Austria during that time. In the case of Austria, German productions have the leading position, instead.

The author’s lists were compared to two lists from Germany composed in those times. A very high correspondence between the lists and the countries has been found. Such unity has not been observed between any other two countries in Europe and represents an exception in this field of research. This fact proves anew how deep the cultural affinity between those two countries is and how similar the audience was, in their selection of cinema films.

Curriculum Vitae

Mario Hofer,

geboren am 7. März 1984 in Linz

Schulbildung

1998 – 2003 HTBLA Leonding für Elektronik und Nachrichtentechnik

Studium

2007 – 2014 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Sprachen

Deutsch (Muttersprache)

Englisch (Kommunikation)

Anhang

1927: KünstlerInnen, die öfter als einmal in den Top50 vertreten sind (inkl. Platzierungen):

Österreich:

R: Jacob Fleck, Luise Fleck, 8., 10.

S: Liane Haid, 11., 13.

R: Richard Oswald, 13., 31.

D: Walter Reisch, 15., 45.

S: Paul Richter, 16., 37., 43.

R: Karl Leiter, 17., 45.

Österreich-Ungarn:

S: Agnes Esterhazy (RO - AT/HU), 14., 26. (deutsche Filme in Top 50)

R: Frederic Zelnik (UA - AT), 19., 34. (deutsche Filme in Top 50)

S: Olga Engl (CS - AT/DE), 14., 20. (deutsche Filme in Top 50)

R: Fritz Freisler (CS - AT), 38., 46. (österreichische und deutsche Filme in Top 50)

Deutschland:

S: Harry Liedtke, 10., 15., 16., 19., 20., 22., 28., 29.

R: Rudolf Walther-Fein, 15., 23., 29.

S: Rudolf Klein-Rogge, 2., 30.

S: Conrad Veidt, 22., 26.

S: Fritz Alberti, 26., 30.

S: Grete Mosheim, 29., 31.

S: Claire Rommer, 38., 43.

Italien:

S: Livio Pavanelli, 10., 13., 15., 23. (deutsche Filme in Top50 – bis dahin meistens deutsche Filme, vereinzelt italienische Filme)

Sowjetunion:

S: Xenia Desni, 10., 23., 46. (deutsche Filme in Top50 – bis dahin nur deutsche Filme)

S: Lya Mara, 19., 34. (deutsche Filme in Top50 – bis dahin nur deutsche Filme)

USA/Deutschland:

S: Wolfgang Zilzer, 15., 42. (deutsche Filme in Top50 – bis dahin nur deutsche Filme)

USA:

S: Nita Naldi, 17., 25. (österreichische und französische Filme in Top 50 – bis

dahin meistens US-amerikanische Filme)

Dänemark:

S: Carl Schenstrøm, 49., 50. (dänische Filme in Top 50 – bis dahin meistens dänische Filme, vereinzelt österreichische und schwedische Filme)

S: Harald Madsen, 49., 50. (dänische Filme in Top 50 – bis dahin meistens dänische Filme, vereinzelt österreichische und schwedische Filme)

1927: In Österreich-Ungarn geborene SchauspielerInnen/RegisseurInnen¹⁹⁶ und aus Filmen welchen Landes sie aus in den Jahren zuvor bekannt waren (heutiges Geburtsland – spät. Nationalität):

R. Henrik Galeen (UA - DE) – Nur deutsche Filme
R: Alexander Korda (HU - HU) – Bis dahin nur deutsche und österreichische Filme (danach US)
R: Frederic Zelnik (UA - AT) – Nur deutsche Filme
R: Fritz Freisler (CS - AT) – Nur deutsche und österreichische Filme
R: Hans Otto Löwenstein (CS - AT) – Nur deutsche und österreichische Filme
S: Agnes Esterhazy (RO - AT/HU) – Nur deutsche Filme
S: Anny Ondra (PL - CS/PL) – Meistens tschechische Filme, vereinzelt deutsch/österreichisch
S: Eduard Rothauser (HU - DE) – Nur deutsche Filme
S: Elisabeth Bergner (UA - AT) – Nur deutsche Filme
S: Eugen Neufeld (CS - AT) – Nur deutsche und österreichische Filme
S: Iván Petrovich (RS - HU) – Deutsche, französische und US-Filme
S: Jaro Fürth (CS - AT) – Nur deutsche Filme
S: Magda Sonja (CS - AT) – Nur deutsche und österreichische Filme
S: María Corda (HU - HU) – Österreichische, deutsche, italienische und ungarische Filme
S: Maria Paudler (CS - DE) – Nur deutsche Filme
S: Mizzi Zwerenz (CS - AT?) – Nur österreichische und deutsche Filme
S: Olga Engl (CS - AT/DE) – Nur deutsche Filme
S: Vilma Bánky (HU - HU) – Meistens US-Filme, vereinzelt deutsche Filme

¹⁹⁶ Geburtsland und Nationalität wurden aus folgendem Lexikon entnommen: Kay Weniger, *Das große Personenlexikon des Films. Die Schauspieler, Regisseure, Kameraleute, Produzenten, Komponisten, Drehbuchautoren, Filmarchitekten, Ausstatter, Kostümbildner, Cutter, Tontechniker, Maskenbildner und Special Effects Designer des 20. Jahrhunderts*, 8 Bände, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2001.

Ausgewertete Kinos von 1927 inkl. Sommerpause:

Kino	Sitzplätze	Sommerpause
Abbazia-Kino (XV.)	511	Sommerpause: 19.07.1927 – 28.07.1927
Astoria-Kino (XVII.)	643	
Atlantis-Kino (V.)	648	Sommerpause: 19.07.1927 – 30.07.1927
Burg-Kino (I.)	378	Sommerpause: 19.07.1927 – 28.07.1927
Busch-Kino (II.)	1767	
Central-Kino (II.)	984	
Colosseum-Kino (IX.)	688	
Elite-Kino (I.)	373	Sommerpause/Renovierung: 15.07.1927 – 26.08.1927
Eos-Lichtspiele (III.)	1088	
Flieger-Kino (IX.)	659	Sommerpause: 11.07.1927 – 15.07.1927
Flotten-Kino (VI.)	800	
Gartenbau-Kino (I.)	482	
Haydn-Kino (VI.)	620	
Heimat-Kino (IX.)	617	Sommerpause: 19.07.1927 – 01.08.1927
Imperial-Kino (I.)	486	
Kalvarienberg-Kino (XVII.)	500	Sommerpause: 04.07.1927 – 28.07.1927
Kammerlichtspiele am Schwarzenbergplatz (III.)	375	Sommerpause: 25.07.1927 – 29.07.1927
Kärntner-Kino (I.)	387	Sommerpause: 15.07.1927 – 28.07.1927
Kino Eisenbahnerheim (V.)	467	
Kino Handl (XV.)	620	Sommerpause: 26.07.1927 – 06.10.1927
Kosmos-Kino (VII.)	529	Sommerpause: 19.07.1927 – 05.08.1927
Kreuz-Kino (I.)	290	
Kruger-Kino (I.)	193	Sommerpause: 29.07.1927 – 11.08.1927
Lichtspiele Wienzeile (VI.)	551	Sommerpause: 15.07.1927 – 21.07.1927
Löwen-Kino (III.)	992	Sommerpause: 15.07.1927 – 28.07.1927
Mariahilfer-Lichtspiele (VI.)	380	Sommerpause: 15.07.1927 – 01.08.1927
Maria-Theresien-Kino (VII.)	521	
Münstedt-Kinopalast (II.)	520	
Opern-Kino (I.)	374	
Palast-Kino (VIII.)	783	Sommerpause: 12.07.1927 – 21.07.1927
Park-Kino (XIII.)	646	Renovierung ab 05.08.1927
Phönix-Kino (VII.)	590	Sommerpause: 22.07.1927 – 11.08.1927
Raimund-Lichtspiele (XIV.)	733	
Rotenturm-Kino (I.)	305	
Schäffer-Kino (VI.)	465	
Schönbrunner Schloß-Kino (XII.)	1044	
Schottenring-Kino (I.)	370	
Schweden-Kino (II.)	702	Renovierung bis 15.09.1927
Stafa-Kino (VII.)	640	
Theater-Kino (XVII.)	774	

Tuchlauben-Kino (I.)	409	
Votivpark-Kino (IX.)	399	
Weltbiograph (IX.)	485	
Weltspiegel-Kino (XVI.)	886	
Wiedner Grand-Kino (IV.)	556	Sommerpause: 05.07.1927 – 28.07.1927

1937: KünstlerInnen, die öfter als einmal in den Top 50 vertreten sind (inkl. Platzierungen):

Österreich:

S: Hans Moser, 8., 12., 21., 22., 29.
S: Hansi Knoteck, 6., 18., 19., 44.
R: E. W. Emo, 8., 22., 29., 42.
S: Paul Hörbiger, 33., 43., 46., 48.
R, D: Willi Forst, 2., 7., 21. (2 x Regie, 1 x Drehbuch)
S: Paula Wessely, 1., 5.
S: Attila Hörbiger, 4., 5.
S: Gusti Huber, 8., 32.
S: Paul Richter, 19., 27.
R: Karl Hartl, 6., 18.
S: Hannes Stelzer, 10., 51.

Österreich-Ungarn:

R: Géza von Bolváry (HU - HU), 4., 5., 9. (österreichische Filme in Top 50)
R: Carl Lamac (CS - CS), 43., 46., 48. (österreichische und deutsche Filme in Top 50)
S: Mártha Eggerth (HU - HU), 9., 25. (österreichische und deutsche Filme in Top 50)
R: Paul Martin (HU - HU), 14., 15. (deutsche Filme in Top 50)
R, S: Luis Trenker (Südtirol – IT?), 31., 49. (deutsche Filme in Top 50)
S: Iván Petrovich (RS - HU), 35., 39. (deutsche Filme in Top 50)

Deutschland:

R: Hans Deppe, 19., 26., 27., 45.
S: Willy Birgel, 3., 14., 18.
S: Theo Lingen, 9., 22., 50.
R: Veit Harlan, 10., 12., 30.
S: Alfred Abel, 15., 24., 47.
R: Douglas Sirk, 3., 25.
S: Heinz Rühmann, 6., 22.
S: Marianne Hoppe, 7., 10.
S: Paul Kemp, 9., 29.
S: Lilian Harvey (GB/D), 14., 15.
R: Karl Ritter, 16., 23.
S: Mathias Wieman, 16., 23.
R: R: Georg Jacoby, 24., 35.
S: Hans Söhnker, 24., 42.
S: Albrecht Schoenhals, 30., 37.
S: Sabine Peters, 35., 37.
R: Karl Heinz Martin, 36., 47.

S: Magda Schneider, 39., 42.

Frankreich:

R, S: Sacha Guitry, 11., 13. (Französische Filme in Top 50 – bis dahin nur französische Filme)

S: Jacqueline Delubac, 11., 13. (Französische Filme in Top 5050 – bis dahin nur französische Filme)

Schweden:

S. Zarah Leander, 3., 4. (österreichische und deutsche Filme in Top 50 – Seit diesem Jahr deutsche Filme, vorher schwedische Filme)

Niederlande:

S: Johannes Heesters, 25., 44. (deutsche Filme in Top 50 – Meistens deutsche Filme, vereinzelt österreichische Filme)

1937: In Österreich-Ungarn geborene SchauspielerInnen/RegisseurInnen¹⁹⁷ und aus Filmen welchen Landes sie aus in den Jahren zuvor bekannt waren (heutiges Geburtsland – spät. Nationalität):

R: Carl Lamac (CS - CS) – Meistens deutsche/österreichische Filme, vereinzelt tschechische

R: Géza von Bolváry (HU - HU) – Nur deutsche und österreichische Filme

R, S: Luis Trenker (Südtirol - IT?) – Meistens deutsche Filme, vereinzelt US- und franz. Filme

R: Paul Martin (HU - HU) – Nur deutsche Filme (ein US-Film)

S: Rudolf Carl (CS - AT) – Nur deutsche/österreichische Filme

S: Anny Ondra (PL - CS/PL) – Zu dieser Zeit meistens deutsche Filme, vereinzelt tschechische

S: Alexander Sved (HU) (Kammersänger W-Oper) – Deutsche und ungarische Filme

S: Pál Jávör (HU) – Meistens ungarische Filme (ein deutscher Film)

S: Artúr Somlay (HU - HU) – Meistens ungarische Filme (ein österreichischer Film)

S: Hilde von Stolz (RO - AT/D) – Meistens deutsche Filme, vereinzelt ungarische und Ö-Filme

S: Iván Petrovich (RS - HU) – Zu dieser Zeit meistens deutsche Filme, vereinzelt Ö-Filme

S: Julius Brandt (CS - AT) – Nur österreichische und deutsche Filme

S: Lída Baarová (CS - CS) – Meistens deutsche und tschechische Filme (ein Ö-Film)

S: Mártha Eggerth (HU - HU) – Österreichische, deutsche und italienische Filme

S: Viktor Staal (CS - AT) – Nur österreichische und deutsche Filme

¹⁹⁷ Geburtsland und Nationalität wurden aus folgendem Lexikon entnommen: Kay Weniger, *Das große Personenlexikon des Films. Die Schauspieler, Regisseure, Kameraleute, Produzenten, Komponisten, Drehbuchautoren, Filmarchitekten, Ausstatter, Kostümbildner, Cutter, Tontechniker, Maskenbildner und Special Effects Designer des 20. Jahrhunderts*, 8 Bände, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2001.

Ausgewertete Kinos von 1937 inkl. Sommerpause:

Kino	Sitzplätze	Sommerpause
Busch-Kino (II.)	1769	
Gartenbau-Kino (I.)	500	
Kärntner-Kino (I.)	400	
Haydn-Kino (VI.)	620	
Kolosseum-Kino (IX.)	708	
Ufaton-Kino (II.)	1048	
Schottenring-Kino (I.)	372	Sommerpause: 02.07.1937 – 09.08.1937
Lustspieltheater (II.)	1065	
Saschapalast-Kino (III.)	1288	
Flottenkino (VI.)	780	Sommerpause: 09.07.1937 – 22.07.1937
Maria-Theresien-Kino (VII.)	542	Sommerpause: 09.07.1937 – 22.07.1937
Wienzeile Kino (VI.)	555	
Elite-Kino (I.)	506	
Opern-Kino (I.)	454	
Votivpark-Kino (IX.)	411	
Burg-Kino (I.)	393	
Imperial-Kino (I.)	492	
Kreuz-Kino (I.)	301	
Rotenturm-Kino (I.)	517	Sommerpause: 09.07.1937 - 18.08.1937
Apollo-Kino (VI.)	1440	Sommerpause: 28.06.1937 – 31.07.1937
Schweden-kino (II.)	654	
Stafa-Kino (VII.)	638	
Flieger-Kino (IX.)	666	
Tuchlauben-Kino (I.)	406	Sommerpause: 06.07.1937 – 22.07.1937
Münstedt-Kino (II.)	529	
Schwarzenberg-Kino (III.)	377	
Kruger-Kino (I.)	215	

Deutschland - 1926/27, <i>Film-Kurier</i> , 9. April 1927 - Umfrageergebnis				
#	Film	Land	Stimmen	# in Wiener Liste
1.	<i>An der schönen blauen Donau</i>	DE	198	-
2.	<i>Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren</i>	DE	192	108
3.	<i>Die Wolgaschiffer</i>	US	148	-
4.	<i>Ben Hur</i>	US	99	5
5.	<i>Die elf schillschen Offiziere</i>	DE	93	159
6.	<i>Unsere Emden</i>	DE	80	80
7.	<i>Försterchristl</i>	DE	57	-
8.	<i>Kreuzzug des Weibes</i>	DE	52	22
9.	<i>In Treue stark</i>	DE	50	43
10.	<i>Ein Walzertraum</i>	DE	44	-
11.	<i>Der Kurier des Zaren</i>	FR	33	-
12.	<i>Mädchenhandel</i>	DE	37	30
13.	<i>Faust</i>	DE	32	-
14.	<i>Was ist los im Zirkus Beely</i>	DE	30	52
15.	<i>Pat und Patachon auf hoher See</i>	DK	30	49
16.	<i>Das deutsche Mutterherz</i>	DE	29	-
17.	<i>Ich hatt' einen Kameraden</i>	DE	29	-
18.	<i>Die Mühle von Sanssouci</i>	DE	28	-
19.	<i>Der Jäger von Fall</i>	DE	25	-
20.	<i>Herbstmanöver</i>	DE	23	316
21.	<i>In der Heimat, da gibt's ein Wiedersehen</i>	DE	23	91
22.	<i>Potemkin</i>	SU	22	-
23.	<i>Dagfin</i>	DE	21	37
24.	<i>Die versunkene Flotte</i>	DE	20	-
25.	<i>Faschingszauber</i>	DE	19	29
26.	<i>Die lachende Grille</i>	DE	19	19
27.	<i>Achtung Harry, Augen auf</i>	DE	19	142
28.	<i>Der tanzende Tor</i>	DK	19	4
29.	<i>Bismark II</i>	DE	18	-
30.	<i>Der Seekadett</i>	DE	18	241
31.	<i>Der Veilchenfresser</i>	DE	17	-
32.	<i>Variété</i>	DE	16	310
33.	<i>Madame wünscht keine Kinder</i>	DE	16	28
34.	<i>Der heilige Berg</i>	DE	15	-
35.	<i>Die Sporck'schen Jäger</i>	DE	15	210
36.	<i>Die eiserne Braut</i>	DE	15	-
37.	<i>Der Pfarrer von Kirchfeld</i>	DE	14	101
38.	<i>Im weißen Rößl</i>	DE	14	13
39.	<i>Zirkus Pat und Patachon</i>	DK	14	-
40.	<i>Die Seeräuber</i>	US	13	7
41.	<i>Das Geheimnis von Sankt Pauli</i>	DE	13	94
42.	<i>Hotel Stadt Lemberg</i>	US	12	3
43.	<i>Prinzessin Trulala</i>	DE	11	35
44.	<i>Der Sohn des Scheiks</i>	US	11	24
45.	<i>Wien, wie es weint und lacht</i>	DE	11	-
46.	<i>Das Mädchen auf der Schaukel</i>	DE	10	20
47.	<i>Die geschiedene Frau</i>	DE	10	153
48.	<i>Der Student von Prag</i>	DE	10	26
49.	<i>Die Wiskottens</i>	DE	10	-
50.	<i>Die letzten Tage von Pompeji</i>	IT	10	-

Tabelle 13: Vergleich des Umfrageergebnisses des *Film-Kurier* für Deutschland der Saison 1926/27 mit der Wiener Liste von 1927

Deutschland - 1927/28, <i>Film-Kurier</i> , 16. Mai 1928 - Umfrageergebnis				
#	Film	Land	Stimmen	# in Wiener Liste
1.	<i>Ben Hur</i>	US	174	5
2.	<i>Der Katzensteg</i>	DE	146	48
3.	<i>Das tanzende Wien</i>	DE	116	-
4.	<i>Metropolis</i>	DE	106	2
5.	<i>Der Weltkrieg I</i>	DE	102	-
6.	<i>Die Wolgaschiffer</i>	US	95	-
7.	<i>Zirkus</i>	US	74	-
8.	<i>Königin Luise</i>	DE	72	-
9.	<i>Casanova</i>	FR	68	53
10.	<i>Wochenendzauber</i>	DE	67	-
11.	<i>Der Bettelstudent</i>	DE	63	-
12.	<i>Pat und Patachon auf dem Pulverfaß</i>	DK	62	-
13.	<i>Pat und Patachon am Nordseestrand</i>	DK	56	-
14.	<i>Chang</i>	US	55	12
15.	<i>Ein Tag der Rosen im August</i>	DE	54	-
16.	<i>U9</i>	DE	54	40
17.	<i>Der alte Fritz I</i>	DE	50	-
18.	<i>Alraune</i>	DE	48	-
19.	<i>Panik</i>	DE	43	-
20.	<i>Der Orlow</i>	DE	39	-
21.	<i>An der schönen blauen Donau</i>	DE	39	-
22.	<i>Kronprinzessin Luise</i>	DE	33	-
23.	<i>Der fröhliche Weinberg</i>	DE	33	-
24.	<i>Der Zigeunerbaron</i>	DE	31	34
25.	<i>Pat und Patachon auf dem Wege zu Kraft und Schönheit</i>	DK	29	-
26.	<i>Regine, die Tragödie einer Frau</i>	DE	29	60
27.	<i>Der falsche Prinz</i>	DE	28	349
28.	<i>Mein Heidelberg, ich kann dich nicht vergessen</i>	DE	27	-
29.	<i>Quo vadis?</i>	IT	27	-
30.	<i>Der Gaucho</i>	US	27	-
31.	<i>Sonnenaufgang</i>	US	27	-
32.	<i>Der heilige Berg</i>	DE	26	-
33.	<i>Die weiße Sklavin</i>	DE	25	11
34.	<i>Blutsbrüderschaft</i>	US	23	9
35.	<i>Der größte Gauner des Jahrhunderts</i>	DE	23	-
36.	<i>Schwere Jungen, leichte Mädchen</i>	DE	23	-
37.	<i>Stolzenfels am Rhein</i>	DE	23	-
38.	<i>Der letzte Walzer</i>	DE	23	90
39.	<i>Pat und Patachon in Pelikanien</i>	DK	22	-
40.	<i>Der weg allen Fleisches</i>	US	22	-

Tabelle 14: Vergleich des Umfrageergebnisses des *Film-Kurier* für Deutschland der Saison 1927/28 mit der Wiener Liste von 1927

Tabellenverzeichnis:

S. 45: Tabelle 1: Top 50 1927

S. 53: Tabelle 2: Top 50 1937

S. 64: Tabelle 3: Auswertung der Wiener und auswärtigen Stimmen der Umfrage aus *Mein Film* für die Saison 1936/37 und die jeweiligen Platzierungen in der erstellten Filmerfolgsrangliste

S. 66: Tabelle 4: Gesamtabstimmungsergebnis der Umfrage aus *Mein Film* für die Saison 1936/37 und die jeweiligen Platzierungen in der erstellten Filmerfolgsrangliste

S. 67: Tabelle 5: Filmnachfrage für das Jahr 1927

S. 68: Tabelle 6: Filmnachfrage für das Jahr 1937

S. 74: Tabelle 7: Auflistung der deutschen Propagandafilme inkl. Platzierungen und Popularitätsindex

S. 75: Tabelle 8: Filmnachfrage für das Jahr 1937 inkl. abgekoppelten deutschen Propagandafilmen

S. 78: Tabelle 9: Genreverteilung der gesamten Listen

S. 78: Tabelle 10: Genreverteilung der Top 50

S. 81: Tabelle 11: Themenverteilung der Top 50

S. 83: Tabelle 12: Vergleich einer Berliner Erfolgsrangliste von 1937 mit der Wiener Liste von 1937

S. 109: Tabelle 13: Vergleich des Umfrageergebnisses des *Film-Kurier* für Deutschland der Saison 1926/27 mit der Wiener Liste von 1927

S. 110: Tabelle 14: Vergleich des Umfrageergebnisses des *Film-Kurier* für Deutschland der Saison 1927/28 mit der Wiener Liste von 1927