



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Arthur Schnitzler geht ins Kino“

Verfasserin

Marina Gačić

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin ODER Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Meiner Oma Ljubica Šćojić und meinen Eltern
Ljubinka und Pero Gačić

Folgender Person möchte ich meinen enormen Dank für die Unterstützung und Motivation beim Schreiben dieser Arbeit ausdrücken:

Meinem Betreuer Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Ein herzlicher Dank gebührt auch folgenden Personen, die mich durch mein Studium stets treu begleitet haben, mich nie im Stich gelassen haben, mir mit Rat und Tat immer zur Seite standen und an mich geglaubt haben:

Meinen Eltern Ljubinka und Pero

Meinem Bruder Dejan

Meinen Großeltern Ljubica und Ilija

Tanja Dželetović

MMag. Marinela Lukić

Anna, Alicia und Christian Heller

Anja Živković

Ana Bošnjak

Meinem Onkel Vidoje und meiner Tante Dušica

Der Familie Lukić

Der Familie Löffler

Und zu guter Letzt geht ein ganz besonderer Dank an die Person, ohne die ich es bis hierher sicher nicht geschafft hätte und die mir ständig Halt und unermüdete Unterstützung und Motivation gegeben hat, meine ganzen Prüfungsängste und Prüfungsstress tapfer ausgehalten hat und die immer für mich da ist:

Anita Lukić

Auch Arthur Schnitzler, den man jetzt Oesterreichs bedeutendsten Dichter nennt, will es mit der Kinematographie versuchen. [...]

[...] Wenn sich ein Künstler, der so spricht, mit der Kinematographie einläßt, so darf man glauben, daß er von den Entwicklungsmöglichkeiten der Kinematographie überzeugt ist, und man darf auch glauben, daß Schnitzler imstande sein wird, dem Film mehr zu geben, als eine rohe Handlung. Ein Film von Arthur Schnitzler wird *m e h r* sein, als eine Pantomime.¹

¹ Erste Internationale Filmzeitung, Nr. 7. v. 15.2. 1913. Berlin 1913, S. 26f. In: Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film. Hg. v. Manfred Krammer. CoBRa Medien, Aachen, 1983. S. 42f.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Fragestellung.....	3
2.1 Ziele der Arbeit.....	3
2.2 Methode.....	3
3. Eine Zeitreise durch das Wiener Kino.....	6
3.1 Historische Hintergründe der Kinematographie.....	10
3.1.1 Kino in der Kriegszeit.....	12
3.2 Standorte der Kinos.....	12
3.2.1 Kinoreklamen und Kinonamen.....	13
3.2.2 Kinoprogramm.....	15
3.2.3 Kinopublikum.....	16
3.2.4 Kinopersonal.....	18
3.3 Die Wiener Filmproduktionsindustrie.....	19
4. Die Kinozeitschriften im Zeitraum von 1919 bis 1932.....	21
5. Dr. Arthur Schnitzler.....	23
5.1 Fragestellungen und Forschungsstand.....	24
5.2 Arthur Schnitzler und das Kino.....	24
5.3 Arthur Schnitzler und die österreichische Kinoindustrie.....	26
5.4 Arthur Schnitzlers Werke als Filminspiration.....	30
5.5 Der Kinogeher Arthur Schnitzler.....	39
5.5.1 Kinos, die Schnitzler besuchte.....	39
5.5.2 Die Filme.....	44
5.5.3 Schnitzlers Kommentare zu Kinofilmen.....	49
5.5.4 Arthur Schnitzler und die Filmtheorie.....	50
5.5.5 Schnitzlers Lieblingsschauspieler.....	53
5.5.6 Schnitzlers Begleiter bei Kinobesuchen.....	54
5.5.7 Zusammenfassung.....	57

6. Die Beziehung zwischen Arthur Schnitzler und dem Kino/ Film.....	58
6.1 Verfilmungen von Werken Schnitzlers zu seinen Lebzeiten.....	59
6.1.1 Drehbuchentwürfe von Arthur Schnitzler.....	69
6.1.2 Nicht realisierte Filmadaptionen.....	69
6.1.3 Das Kriminalfilmdrehbuch.....	75
6.1.4 Die Filmtheorie- und Ästhetik Arthur Schnitzlers.....	76
6.1.5 Elemente filmischen Erzählens im literarischen Werk von Arthur Schnitzler.....	77
6.1.6 Schnitzlers Bedeutung für die Filmkultur seiner Zeit.....	79
6.1.7 Zusammenfassung.....	80
 7. Resümee.....	 83
 8. Literaturverzeichnis.....	 86
 Anhang:	
Zeitungsartikel.....	91
 Abstract.....	 94
 Lebenslauf.....	 95

1. Einleitung

Das Kino auch Lichtspieltheater, Lichtspielhaus oder Filmtheater genannt – ist ein Aufführungsbetrieb für alle Arten von Filmen. Der Begriff „Kino“ ist eine Kurzform Cinématographe – Kinematograph. Beide Begriffe werden aus dem Griechischen hergeleitet (κίνημα kinēma „Bewegung“ und γράφειν graphein „zeichnen“).²

Das Kino. Heute gehört es zum Alltag und es ist nichts Sensationelles mehr. Es stellt sich keiner mehr die Fragen, wer ins Kino geht und warum. Ob alt oder jung, weniger oder mehr gebildet, jeder geht ins Kino. Im 21. Jahrhundert wird das Kino, wie auch viele andere Medientechniken, als selbstverständlich betrachtet, da es im Laufe der Zeit in unser alltägliches Leben integriert wurde. Dies war sicherlich nicht immer der Fall. Machen wir es wie beim Film und spulen die Zeit zurück in das Jahrhundert des „Ursprungs“ des Kinos. Obwohl das Kino seine Vorläufe vielleicht schon in der Antike vorfand, später auch in China oder dem fernen Osten mit den Schattenspielen, gilt 1895 als das „Geburtsjahr“ der Kinematographie.

Am 28. Dezember 1895, im Keller des Grand-Café auf dem Boulevard des Capuzines in Paris, zeigen die Gebrüder Lumière die erste Vorführung mit dem Kinematographen. Somit gehen die beiden Brüder in die Geschichte ein und zugleich eröffnen sie eine neue Ära – die des Kinos und des Films. Die Erfindung verbreitete sich schnell weiter: nach Deutschland, in die USA, England, Italien, Russland usw. Es war wie eine Epidemie, die die ganze Welt in seinen Bann zog. Zudem schreibt Bernhard Zeller:

[...]Das Kino hat alle in seine Bann geschlagen. Sein Einfluß und seine Macht sind ohne Grenzen, denn mit der den Menschen aller Völker verständlichen Sprache des Bildes werden die Massen der Welt erreicht. Nur wer sie beherrscht, wird künftig das Dasein gestalten können. [...]³

In Wien fand die allererste Filmaufführung mit einem Kinematographen am 27. März 1896 statt. Zum ersten Mal gab es öffentliche Filmvorstellungen gegen Bezahlung einer Eintrittsgebühr zu sehen. Hier fängt somit die Geschichte des Wiener Kinos an.

Gleichzeitig ist dies der Stoff des ersten Kapitels meiner Arbeit, in dem ich mich mit den Vorläufern des Kinos und des „Lichtspieltheaters“ von 1895 bis 1932 auseinandersetze.

² Zeller, Bernhard: Vorwort. In: Greve, Ludwig (Bearb.): Hätt ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N., Kösel, München (u.a.), 1976. S. 7

³ Ebd. S. 7

Dabei soll auf folgende Fragen eingegangen werden: Wie wurde das Kino als eine Neuerscheinung gesehen, wer ging ins Kino und warum? Inwiefern unterscheidet sich das Kino vom Theater? Der Film fand, wie kein anders Medium, eine vielseitige Verwendung.

[...] Film ist nicht Theater, Film ist keine Malerei, Film ist nicht bildhaft gewordene Literatur: das Lichtspiel ist immer dann am stärksten, wenn es sich auf die nur ihm eigenen Ausdrucksmöglichkeiten beschränkt [...]⁴

Der zweite Teil widmet sich den, zum Teil, wichtigsten Kinozeitschriften in den Jahren zwischen 1919 und 1932. Es wird kurz auf die einzelnen Zeitschriften eingegangen, da es interessant ist zu sehen, wie die Kinozeitschriften inhaltlich ausgeschaut haben.

Die aus diesen zwei Teilen gewonnenen Beobachtungen bilden den Rahmen für das dritte Kapitel, in dem ich mich auf Arthur Schnitzler selbst konzentrieren werde.

Arthur Schnitzler geht ins Kino. Dieser Satz weist auf eine Zweideutigkeit hin. Einerseits stellt er den Schriftsteller als einen Kinogänger dar, andererseits als jemanden der selbst bei der neuen Attraktion mitgewirkt hat. Er hat durch die Verfilmung seiner Werke ganz zentral die Entwicklung der österreichischen Kinematographie in den Jahren von 1911 bis 1930 geprägt.

[...] Das einzige was ich aber überzeugend daraus erkenne ist, daß wir noch lange und oft den Kinema zusammen uns ansehen müssen, ehe wir die Sache nicht nur für uns, sondern auch für die Welt verstehen werden. [...]⁵

Das schreibt Arthur Schnitzler 1908 in einem Brief an Max Brod. Schnitzler war wie kein anderer Autor seiner Zeit von der neuen Technologie des Kinematographen begeistert und gleichermaßen fasziniert. In seinen Tagebüchern hielt er penibel jede Panoramaschau fest, die er für gewöhnlich allein besuchte und jeden Kinobesuch, den er oft mit Freunden und Bekannten unternahm.

Die Erfahrungen und die Erkenntnis um die Möglichkeiten der bewegten Bilder hatten schlussendlich auch einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf seine Arbeit als Autor.

⁴ Panofsky, Walter: Die Geburt des Films. Ein Stück Kulturgeschichte. Versuch einer zeitgeschichtlichen Darstellung des Lichtspiels in s. Anfangsjahren. 2.verb. Aufl., Triltsch, Würzburg, 1944. S.1.

⁵ Zischler, Hanns: Kafka geht ins Kino. Hamburg: Rowohlt, 1996. S. 15.

Denn schon bald schrieb Schnitzler Drehbücher und Werke, die er sich auch als verfilmte Version gut vorstellen konnte.

Ohne Zweifel kann wohl gesagt werden, dass Schnitzlers Schaffen das zeitgenössische deutschsprachige Theater wie kein anderer beeinflusst hat. Interessant ist aber auch sein Einfluss auf die visuelle Kultur – den Film.

Genau auf diesen Aspekt soll in der Arbeit eingegangen werden und das Verhältnis zwischen Schnitzler und den bewegten Bildern aufgezeigt werden.

Für ein besseres Textverständnis weise ich noch darauf hin, dass anstatt des Begriffes „Kino“ – um ständige Wiederholungen zu verhindern – auch die Begriffe Lichtspiel, Film und Kinematographie benutzt werden.

2. Fragestellung

Ich möchte die Gültigkeit meiner These dahingehend überprüfen, dass die Beziehung zwischen Arthur Schnitzler und dem Kino auf Gegenseitigkeit beruht. Hier sollen folgende Fragen erörtert werden: Welchen Gesichtspunkt gegenüber dem Kino und dem Film hat Arthur Schnitzler vertreten? Mit wem ging er ins Kino und welche Filme bevorzugte er? Wie beeinflusste er das Kino und den Film und welchen Einfluss übten das Kino und der Film auf ihn aus?

2.1 Ziele der Arbeit

Mit dieser Diplomarbeit möchte ich meinen Beitrag zu einem besseren Verständnis zwischen einer neuen Erfindung, nämlich dem Kino und dem Film auf der einen, und Arthur Schnitzler auf der anderen Seite, leisten. In diesem Zusammenhang werden auch Schnitzlers Ziele und Motivationen für die Kinobesuche analysiert. Des Weiteren möchte ich überprüfen, inwiefern das Kino Arthur Schnitzlers Schaffen beeinflusst hat. Hier möchte ich beweisen, dass die Beziehung zwischen Schnitzler und dem Kino wechselseitig ist und dass sie einander zu einem wesentlichen Grade beeinflusst wurde.

2.2 Methode

Um Schnitzlers Einfluss auf die Filmwelt zu verstehen, müssen wir erst nachvollziehen, wie sich die Kinowelt im Wien des frühen 20. Jahrhunderts entwickelt hat, vor allem technisch und auch in ihrem gesellschaftlichen Einfluss.

Zu Beginn soll die Kinowelt in Wien dargestellt werden. Wann bildeten sich die ersten Kinos, wo waren diese, was machte sie so besonders, und wie sah ihr Publikum aus?

Im weiteren Verlauf dieses Abschnittes sollen auch die Ausdifferenzierung der neuen Kinos in der Unterhaltungswelt Wiens präsentiert werden. Wie konnten sie sich von den eingesessenen Theatern, Opern usw. unterscheiden, wie verlief die Reklame, und wie gewann sie das Publikum für sich?

Dies erfolgte auch durch eine wachsende Anzahl an Kinozeitschriften, die sich explizit auf das Kinopublikum richtete. In diesem Abschnitt soll auch kurz dargestellt werden, welche Kinozeitschriften es gab, wie regelmäßig sie erschienenen und wie sie inhaltlich über Neuerscheinungen schrieben und somit das Publikum in die Kinos trieb.

Ihre Aufbauten, inhaltliche Filmbeschreibungen und nicht zuletzt ihre Erhältlichkeit prägten maßgeblich den kommerziellen Erfolg des Kinos im Wien des frühen 20. Jahrhunderts, der bis heute spürbar ist.

Entscheidend ist auch, wie sich die Wiener Kinofilmproduktion entwickelte. Welche Firmen waren bahnbrechend für die weitere Entwicklung des Kinos als modernes Unterhaltungsmedium und wie haben sie im weiteren Verlauf das europäische und internationale Kino geprägt. Dies soll abschließend zum Kapitel der Zeitreise durch die Wiener Kinowelt erfolgen und die Beschreibung des Kinos als revolutionierendes und dominant werdendes Unterhaltungsmedium abrunden.

Nachdem die „Evolution“ des Kinos in Wien dargestellt wurde, soll im Detail auf Arthur Schnitzler als Autor und regelmäßigen Kinogeher eingegangen werden. Insbesondere soll anhand der Verfilmung einiger seiner Werke durchleuchtet werden. Was faszinierte einen Menschen wie ihn am Kino, wo er doch eher durch Novellen- und Bühnenstückschreiber bekannt war? Wie fand er seinen Weg vom regelmäßigen Kinogeher zum Drehbuchautor für Verfilmungen seiner eigenen Werke?

In diesem Abschnitt, der Arthur Schnitzlers eigene Beteiligung und Aktivitäten an der Wiener Filmproduktion selbst beschreiben soll, soll anhand konkreter Beispiele von Verfilmungen einiger seiner literarischen Werke detailliert dargestellt werden, welche Aspekte des Wiener Kinos Schnitzler in seine eigenen Verfilmungsprojekte angewendet hat. Als konkrete Beispiele für Verfilmungen von Schnitzlers literarischen Werken sollen seine Werke *Liebelei* (1914), *Medardus* (1923) und *Freiwild* (1928) dienen.

Wie sah seine Beteiligung an den Verfilmungen selbst aus?

Welche seiner literarischen Werke wurden verfilmt bzw. nicht verfilmt, und wie gestaltete sich die Zusammenarbeit zwischen Schnitzler und den Filmproduzenten. Wo gab es Probleme, und inwiefern wirkten sich die Verfilmungen seiner literarischen Werke und seiner Bühnenstücke auf Schnitzlers eigenes Bild zum Kinofilm aus?

Nicht zuletzt soll in diesem Kapitel über Arthur Schnitzler und seine besondere Beziehung zum modernen Kinofilm erläutert werden, welche Maßstäbe er (bzw. seine Literaturverfilmungen) für spätere moderne Kinofilme gesetzt hat. Können wir noch heute Spuren von Schnitzlers Filmen entdecken und wo war Schnitzler als „Filmfanatiker“ besonders einprägend?

Zusammenfassend soll Arthur Schnitzlers besondere Beziehung zum Kino und zum Kinofilm noch einmal dargestellt werden und wie er die Filmkultur seiner Zeit beeinflusst hatte. Dies gilt insbesondere für die Verfilmungen der drei oben genannten Werke.

Ausschlaggebend für Schnitzlers Einstellung zum Kino sind seine Tagebuchaufzeichnungen, in die er alle seine Kinogänge detailliert und akkurat eintrug; auch Daten, wann mit wem er sich welche Kinofilme in welchem Kino angesehen hat. Sein Tagebuch ist ein Protokoll eines begeisterten, und dennoch kritischen Kinogängers, der sowohl zwischen literarisch-anspruchsvollen und eher seichten unterhaltungsorientierten Filmen zu unterscheiden wusste. Arthur Schnitzler kann, in gewisser Weise, als ersten Prototyps des modernen Kino- und Filmkritikers gesehen werden.

Sein Tagebuch ist auch eine Denkschrift über die Verfilmungen seiner eigenen Bühnenstücke und literarischen Werke, an denen er immer kritische Punkte sah. Diese Punkte sollen hier aufgelistet werden, und wie sie Schnitzlers Verhältnis zu seinen eigenen Werken beeinflussten.

3. Eine Zeitreise durch das Wiener Kino

In diesem einführenden Kapitel – über das Kino – werde ich auf die geschichtlichen Hintergründe eingehen. Es ist sehr interessant zu sehen, wie sich das Kino von den Anfängen bis zum Jahre 1932 entwickelt hat. Ich werde auch auf einige Zeitschriftenartikel eingehen und aus den Zeitschriften Zitate einfügen,⁶ auf die ich mich im später folgenden Kapitel konzentrieren werde. Beim Lesen der Zeitschriften bin ich auf eine Anzahl von Artikeln gestoßen, die deshalb interessant sind, weil sie den Gesichtspunkt zu der ganzen Neuerscheinung des Kinos und den Menschen der damaligen Zeit, vertreten. Der andere interessante Gesichtspunkt ist die Art und Weise, wie die Artikel damals geschrieben wurden. Da der Mensch auch heute noch immer wieder nach etwas Neuem und Interessanten strebt, nach Abwechslung nach und etwas was die Welt noch nicht gesehen hat sucht, war das Kino von damals nichts anderes. Heutzutage ist es schwierig, Neues zu erfinden, was unser Interesse eine Zeit lang stillen würde; außer dass man vielleicht ein fliegendes Auto oder ein fliegendes Schiff erfindet, auch oder vielmehr wegen der neuesten Technologie. Früher jedoch war das ganz anders, jede Neuheit galt als Phänomen, mit der man sich solange beschäftigte und auseinandersetzte, bis etwas Neues kam. Es fand sich immer ein Grund, um die Neuerscheinung aktuell zu halten. Die einen kritisierten und waren empört, die anderen waren begeistert und voll des Lobes. Dann war es wieder umgekehrt: diejenigen, die kritisierten, lobten und die, die lobten, kritisierten. So ging es im Kreis weiter, bis etwas anderes und interessanteres erschien.

⁶ Analysiert wurden folgende Zeitschriften: „Die Pause“, „Der Filmbote“, „Neue Kinorundschau“ (später „Kinematographische Rundschau“), „Die Filmwelt“, „Illustrierte Kinorevue“, und „Das Kino – Journal“.

Im Folgenden soll die Entwicklung der ersten kinematographischen Vorführungen in Wien tabellarisch dargestellt werden, um einen kurzen Überblick über die geschichtlichen Begebenheiten zu liefern.

1832: Durch die Erfindung von Simon Stampfer (*1792) entsteht die „Laterna Magica“⁷ – eine stroboskopische Scheibe, durch die man Bilder auf einer sich drehenden Scheibe durch Schaulöcher beobachten kann.

1847: Zum ersten Mal werden in Wien im Josefstädter Theater bewegliche Bilder mithilfe der „Laterna Magica“ vorgeführt. Leiter dieser Vorführung ist Ludwig Döhlinger.

1895: Die erste öffentliche Filmvorführung überhaupt findet im Pariser Grand Café statt, Leiter sind die Brüder Lumière. Bestehende Kinovorführräume gab es zu diesem Zeitpunkt noch nicht.

1896: Nun ist es auch in Wien soweit: Am 20. März findet die erste nachweisbare öffentliche Kinovorführung mit dem Lumièrischen Kinematographen statt. Weitere Vorführungen im 1. Wiener Gemeindebezirk folgen bald darauf vor geladenem Publikum. Im August wird durch Louis Veltée das „Stadtpanoptikum“ am Kohlmarkt eröffnet.

1898: Öffentliche Filmvorführungen sind nur mit einer vorher abgelegten Prüfung erlaubt. Im gleichen Jahr wird das „Cinemascope“, eine Methode zur Bildvergrößerung, entwickelt.

1903-1905: Die ersten permanenten Kinos in Wien entwickelten sich und lösen damit die temporären Vorführsäle ab.

1906: Es gibt zwölf „echte“ Kinos in Wien. Im selben Jahr entstehen die ersten Filmverleihunternehmen.

⁷ Brockhaus-Enzyklopädie.-19., völlig bearb. Aufl. Bd. 27. Deutsches Wörterbuch GLUC-REG. Hg. v. Günther Drosdowski.– Mannheim: Brockhaus 1995. S. 2068
Die Laterna magica, die; (lateinisch „Zauberlaterne“): einfachster Projektionsapparat.

1908: Mit „Von Stufe zu Stufe“ kommt der erste abendfüllende österreichische Spielfilm in die Wiener Kinos. Er ist eine Zusammenarbeit von Anton und Luise Kolm, Jakob Julius Fleck und Heinz Hanus. Der Film, der den Wiener Prater am Anfang und am Ende zeigt (ein Blickfang für das damalige Publikum), gilt heute als verschollen.

1911: Die erste österreichische Kinofilmindustrie wird in Wiener Kunstfilm-Industrie Ges.m.b H. umbenannt.

1913: Eine neue Premiere in Wien: Die ersten Tonfilme werden unter anderem in den Sophiensälen präsentiert.

Die Reaktion auf die neue Technologie ist allerdings noch zurückhaltend. Im gleichen Jahr gründet Alexander Joseph „Sascha“ Graf Kolowrat-Krakowsky die Sascha-Filmfabrik im 20. Wiener Gemeindebezirk. Dieses Unternehmen besteht immerhin bis 1933.

1918: Nicht weniger als einhundert österreichische Spielfilme werden hergestellt. Großer Beliebtheit erfreuen sich Kostümfilme, Gesellschaftsdramen, aber auch Propagandafilme und unzählige Kriegswochenschauen. Kolowrat eröffnet mit der Sascha-Filmindustrie AG die größte Filmproduktions- und Filmverleihanstalt in Wien.

1926: Erst acht Jahre nach Kriegsende wird die Kinozensur abgeschafft.

1930: Die meisten Stummfilmkinos werden zu Tonfilmkinos umgebaut und nur zwei Jahre später laufen keine Stummfilme mehr in den Wiener Kinos. Die neue Technologie birgt aber auch Nachteile: Die Kinomusiker verlieren ihre Arbeitsplätze und bilden Demonstrationsgruppen. Auch viele kleinere Kinos überstehen die Umstellung aus finanziellen Gründen nicht und werden geschlossen.

1937: Eine veröffentlichte Novelle zum Wiener Kinogesetz sieht vor, dass nur noch denen eine Konzession zugesprochen wird, die auch einen tatsächlichen Ortsbedarf an einem neuen Kino nachweisen können.

1938-1945: Unzählige Kinos werden durch Bombenangriffe zerstört.

1956: Die Cinemascope-Technik wird zunächst eingeführt, bald darauf der Stereoton (später Dolby-Stereo).

1970-1972: Diese drei Jahre werden als die "schwärzesten" Kinojahre der Nachkriegszeit bezeichnet. Innerhalb von nur drei Jahren schließen weitere 33% aller österreichischen Kinos.

1979: Ab diesem Jahr werden die ersten „Kino-Center“ errichtet, das erste mit zwei Sälen befindet sich in Braunau.

1980: Das erste „Multiplex-Kino“ wird in Wien eröffnet.⁸

⁸ Kin The Top: Chronik Film/Kino Wien; http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop_chronik.html; (15.12.2012).

3.1 Historische Hintergründe der Kinematographie

Mit dem Erscheinen der Kinematographie entstand ein aufregender und bis heute andauernder Zeitvertreib. Die allererste Filmaufführung mit einem Kinematographen fand in Wien am 27. März 1896 statt, nur wenige Monate nach der Premiere in Paris. In der Kärtnerstraße 45, im ersten Bezirk, gab es dann zum ersten Mal öffentliche Filmvorstellungen gegen Zahlung einer Eintrittsgebühr. Später wurden Räume für Kinovorführungen gemietet, was schon als Ansatz für die Entwicklung des Kinos im heutigen Sinne gedient hatte. Die tatsächlichen, permanenten Kinos, die von anderen Unterhaltungsanstalten getrennt und konstant betrieben wurden, gab es erst in den Jahren zwischen 1903 und 1905. Der Film an sich war das „Wunder“, das Neue und Interessante, und nicht der einzelne Film. Die Kinos wurden am Anfang erst in den Großstädten, in schon bestehenden Vergnügungsstätten, gegründet; zum Beispiel im Jahrmarkt, im Varieté, im Zirkus und in ähnlichen Anstalten, die sich erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollständig und kontinuierlich entwickelt haben.

Die Filme wurden als eine neue Sensation in den schon existierenden Programmen der Unterhaltungsstätten eingeführt. Viele Institutionen wurden, meistens aus Platzmangel, in den bestehenden Anstalten in Kinos umgewandelt. So wurde zum Beispiel das Transformationstheater zum „Kino Kern“, oder das „Kino Stiller“ aus der Schiessstätte. Der Zirkus Schumann, der sich im 15. Bezirk befand, setzte eine Neuheit ein: die Vorführungen wechselten zwischen dem Zirkusprogramm und den Filmvorführung. Sie galten damals mit 1.900 Plätzen als größte Spielstätte in der erwiesenermaßen seit 1906 Aufführungen stattfanden. Zum Vergleich führe ich zwei Artikel aus der Zeitschrift *Kinematographische Rundschau* aus dem Jahre 1909 ein, die über den Schumann-Zirkus berichtete. Die beiden Artikel handeln über Lizenzerteilung und Verweigerung. Wobei dem Zirkus Schumann eine Lizenz zuerst verweigert wurde, dann doch erteilt.⁹ Dies löste, wie aus dem Artikel herauszulesen ist, einen Konflikt zwischen den standörtlichen Kinoinhabern und den Wanderbetreibern aus. In Wien gab es 1909 bereits 62 ständige und 14 wandernde Kinos.

Mit der Zeit wurden die Wanderunternehmer in größeren Orten ansässig oder blieben in Kleinstädten und Landgemeinden.

⁹ Kinematographische Rundschau, Januar 1909; Nr.47. S.4-5 und Nr. 48. S 7 (siehe Artikel Nr.1 und 2).

Wie bereits erwähnt, kommen mit dieser Neuerscheinung auch die Meinungen und Empfindungen, die entweder positiv oder negativ waren. Positiv waren zumal die Erfindung und allein die Definition Kinematographie, sowie das bewegte Bild: je nach Film und Laune war dies ein lustiger, interessanter, spannender, ergreifender und doch schrecklicher Zeitvertreib.

Während der Begriff „Film“ von der älteren Generation teilweise noch als „Teufelszeug“ betrachtet worden war, nahmen vor allem die Jüngeren ihn begeistert auf. Negativ wurde es auch deshalb gesehen, weil sich das Kino nicht einordnen ließ. Es war kein Theater und auch noch kein eigenes Unternehmen. Was war es dann?

Robert Musil beschreibt in seinem Tagebuch einen seiner Kinobesuche: „Was nun? Ich verleugnete mein Leben und ging ins Lichtspiel“.¹⁰

Aus diesem Zitat wird eine negative Einstellung gegenüber dem Kino deutlich, zwar nicht von Musil selbst, sondern bei einem Teil des Volkes.

Diskussionen gab es ebenfalls über die Regelung der Lichtspiele. Es war umstritten, ob es überhaupt möglich sei, Normen für das Kino aufzustellen. Jugendschutz und Jugendverbot kamen noch als Debatte hinzu, gerade wegen der großen Beliebtheit bei dieser Altersgruppe. Das sorgte für ein so großes Aufsehen, dass die *Kinematographische Rundschau* jede Woche über dieses Thema im Zeitraum vom 7. Juli 1910 bis zum 3. November 1910 einen Artikel veröffentlichte.

Im Jahr 1912 gab es die erste Kinematographen-Verordnung, die sich an die Schulen in Wien richtete. Es wurde verordnet, dass Räume mit eigenen Filmvorführungen eingerichtet wurden, um die Jugendlichen und Kinder davon abzuhalten, in die öffentlichen Kinos zu gehen. Es verbreitete sich die Auffassung, dass das Kino einen negativen Einfluss und Einwirkung auf die Erziehung der Jugend hatte.

Diesbezüglich möchte ich das folgende Zitat eines Stellvertreters des Bühnenvereins Störk einbringen, die diese Ansicht deutlich untermauerte:

[...] Ich stehe auf dem Standpunkt, daß das Kino verwerflich ist, weil es auf die niedrigsten Instinkte des Publikums und gewisse Schichten von Menschen, die bildungsbedürftig und bildungsfähig sind, verderblich wirkt. [...]¹¹

¹⁰ Schwarz, Werner Michael: Kino und Kinos in Wien: Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934, Turia und Kant Verlag, Wien, 1992, S. 26.

¹¹ Ebd. S. 30.

Es ging sogar so weit, dass Diebe und Täter dem Kino die Schuld für ihre Taten zuwiesen, um somit mildere Strafen zu erlangen, was auch in den meisten Fällen der Fall war und viele sogar unter diesen Umständen freigesprochen wurden.

Die Medien erkannten bald den rasch wachsenden Einfluss dieses neuen Vergnügungszweiges, denn schon 1916 wurde zum ersten Mal eine eigene Spalte unter dem Titel „Kinospiegel“ in den Tageszeitungen abgedruckt.

3.1.1 Kino in der Kriegszeit

[...] Erst der Krieg, dieser drakonische Lehrmeister der Menschheit, nahm den Kinogegnern die Scheuklappen von den Augen, bei dem nun erlangten Weitblick erkannten sie erst, wie unsere Gegner in der weltpolitischen und wirtschaftlichen Ausnützung des rollenden Filmbandes vorausgeeilt sind [...]¹²

Das Kino wurde als Vermittlungsgegenstand vom Staat und Politik ausgenutzt. Somit wurde der Wert des Lichtspieles gehoben, was man auch aus dem angeführten Zitat herauslesen kann, bzw. was sich daraus interpretieren lässt. Andererseits diente das Kino neben der Funktion der Massenmanipulation auch als unterhaltendes Ablenkungsmanöver in einer Zeit, wo Tod und Leid den Alltag beherrschten.

Nach dem Ersten Weltkrieg entstand eine Vielzahl an Großkinos, einige davon mit mehr als 1.000 Plätzen, die damit teilweise die kleineren Kinos verdrängten.

3.2 Standorte der Kinos

So wie sich das wandernde Kino langsam zum festen entwickelte, so veränderten sich auch die Orte, wo die Kinos eingerichtet wurden. Am Anfang der Kinematographie fanden die Filmvorführungen in Geschäften, Wohnungen, oder Ladenkinos statt.

Es war nicht von großer Bedeutung, wo die Filme abgespielt wurden, es ging nur darum, den Gefallen zu finden und die Menschen zur „Filmsucht“ zu verleiten.

Mit der Zeit aber wuchsen die Ansprüche der Besucher und somit wechselten verständlicherweise auch die Kinostandorte. Straßen spielen eine große Rolle für den Standort. Zentrale Straßen galten als Schlagwort und als Geheimnis für mehr Profit.

¹² Ebd. S. 33.

Das Gewicht verlagerte sich an Straßen, die vielbewohnt, verkehrsreich und menschenreich waren und vor allem auch gut erreichbar. Der Mittelpunkt des Vergnügungsgeschehens wurde die innere Stadt und die Bezirke um das Zentrum, oder auch lebhaftere Bezirke. Von insgesamt 74 Kinos lagen 41 in den Bezirken innerhalb des Gürtels. Auch 1914 hatte sich dieses Verhältnis nur geringfügig verschoben. Die Innenstadtbezirke waren mit 78 von 150 Kinos dichter erschlossen als jene außerhalb des Gürtels.

[...] Die Straße ist die eigentliche Welt des Massenmenschen, und das Kino gehört zur Straße [...] man betritt es mit vom Tumult der Straße erregten Nerven, mit von grellen Affichen geblendeten Augen, mit von Alltag stumpfer und dumpfer Seele. [...] ¹³

3.2.1 Kinoreklamen und Kinonamen

Nicht zu übersehen und nicht unwichtig bezüglich des Kinothemas sind zwei weitere Aspekte. Einerseits die Kinoreklamen, die sich in vielerlei Hinsicht von der heutigen unterscheiden. Die Reklamen waren damals deshalb wichtig, da man durch diese das Publikum für sein Kino gewann.

Auf der anderen Seite gab es auch sehr unterschiedliche Reklamen, da die Konkurrenz immer größer wurde und man mit neuen, kreativen Errungenschaften das Publikum zu sich locken wollte.

Die Werbung erfolgte mit neuen technischen Anschaffungen, wie z.B. durch eine Änderung des Kinonamens in Bioscop, Kinematograph, durch Kinobeleuchtung, Leuchtreklamen oder durch sogenannte „Rekommandeure“.

[...] Ein guter Rekommandeur war eine wichtige Person [...] Ich hatte einen, er war einst ein Vorbeter in einem Tempel in Nikolsburg. Aber weil er vom Trinken eine rote Nase bekam, wodurch die Nase noch länger aussah, als sie war, bekam er den Laufpaß. Diese Nase war sein Glück, denn sie wirkte sehr komisch, und so wie er in seiner Uniform vor dem Kino stand und mit nasalen Tönen den Inhalt des Films ausrief, sammelte sich das Publikum und viele gingen ins Kino. [...] ¹⁴

¹³ Ebd. S.70.

¹⁴ Ebd. S. 88

1907 sorgte ein dunkelhäutiger Rekommandeur bei den Einreihern des „Schäffer Kinos“ im sechsten Bezirk für großes Aufregen:

[...] Vor dem hier genannten Hause steht ein in einem Faschingskostüm gekleideter Neger, welcher das Publikum massenhaft anlockt. Die gaffende Menge sammelt sich an, und dadurch entsteht bei dem ohnehin sehr engen Trottoir eine riesige Stauung und Störung. [...]¹⁵

Das Schaufenster gewann auch immer mehr an Bedeutung und diente bald als ein sehr wichtiges Werbemittel.

[...] Bot das Schaufenster jedoch als Werbemittel noch eine Reihe von Informationen, deren Rezeption zum Gegenstand bewußter Beschäftigung werden konnte, so wurden mit dem Plakat und vor allem mit den Leuchtreklamen die Informationen zunehmend zu visuellen Signalen reduziert. Vor allem das elektrische Licht bot die Möglichkeit, die Lichtwirkung zu konzentrieren und damit die Werbewirkung zu intensivieren. Grelle Lichter locken über die Straße. [...]

[...] Auch in den frühen Filmen wurde das Lichtensemble der nächtlichen Großstadt thematisiert, etwa in Chaplins, „Lichter der Großstadt“ (1931) oder am konsequentesten in Walter Ruttmanns „Berlin, Symphonie einer Großstadt“ (1927). [...]¹⁶

So wie die Beleuchtung der Kinos einen großen Wert bekam, so geschah dies auch mit den Kinonamen.

[...] In der Anfangsphase, noch bevor sich eine einheitliche Bezeichnung durchgesetzt hatte, warb das Kino mit den Eigenschaften der neuen technischen Errungenschaften Licht – leben – Bewegung: Elektrotheater – Bioscop – Vitagraph – Kinematograf. [...]

[...] Einige der Namen lassen sich auch auf konkrete politische oder gesellschaftliche Ereignisse zurückführen. Das 1908 gegründete Jubiläumstheater (XII) stand im Zusammenhang mit dem sechzigjährigen Regierungsjubiläum Kaiser Franz Josefs. [...]¹⁷

¹⁵ Ebd. S. 89

¹⁶ Ebd. S. 77 ff.

¹⁷ Ebd. S. 116 ff.

3.2.2 Das Kinoprogramm

Ein weiterer, ebenso wichtiger Punkt, der hier erwähnt werden sollte, ist das der wachsenden Ausgestaltung des Kinoprogramms. In der ganzen hier behandelnden Periode (1918 bis 1938) begegnet uns in den Kinos bereits ein „abendfüllendes“ Programm: die Branche ist 1918 bereits aus den Kinderschulen herausgewachsen.

Erinnern wir uns bei dieser Gelegenheit nochmals daran, dass die Lichtspieltheater damals baulich oft ganz andere Gegebenheiten aufgewiesen haben als heute.

Die Veranstaltungen wurden geschlossen, man konnte nicht mehr kommen und gehen wann immer man wollte. Die Eintrittspreise waren auch sehr unterschiedlich, Logenplätze variierten von Kino zu Kino zwischen einer und drei Kronen, die billigen Plätze kosteten zwischen 40 und 70 Heller.

Als weiteres Beispiel sei hier noch das Schäffer-Kino in der Mariahilferstraße erwähnt, wo man in der teuersten Preiskategorie in Logen auf goldüberzogenen, samten Sesseln Platz nehmen konnte.

Vor dem Hauptfilm wurde, besonders an Wochenenden und Feiertagen, ein reichhaltiges Vorprogramm angeboten. Geworben wurde mit Stumm-, später auch Tondias; einen „Werbemitteltarif“ gab es nicht, das Kino vereinbart das Werbeentgelt frei mit dem Kunden.

Bis 1931 spielten so gut wie alle Kinos in Wien Tonfilme. Vorprogrammtrailer, werbende Hinweise auf kommende Filme, werden seit den 30er Jahren gespielt, sie dauerten durchschnittlich wesentlich länger als heute, nämlich ca.10 Minuten.

Vor dem Hauptfilm lief schließlich eine etwa fünfzehnminütige Wochenschau. Man ging damals durchaus ins Kino, um sich über Neuigkeiten aus aller Welt bildlich zu informieren.

Manche Betriebe haben sich auch damals auf ausländisches Material spezialisiert, wie etwa das Kruger-Kino auf amerikanische Filme.

Hier soll noch erwähnt werden, dass damals eine sogenannte „Bühnenschau“ Usus war, vornehmlich an Wochenenden und Feiertagen. So gab man im Apollo- Kino regelmäßig Ballettvorstellungen. Im Weltspiegel-Kino verlangte man bei Vorstellungen mit Bühnenschau um 10 bis 20 Groschen höhere Preise.

Wie ein früherer Kinobesuch aussah, berichtete Karl Ziak, der Stammkunde im „Luxuskino“ im 16. Bezirk war:

[...] Jahre hindurch versäumte ich keines der abwechslungsreichen Programme, die in der Regel zwei mehraktige Dramen, ein paar Lustspiele, eine Wochenschau und zwei oder drei belehrende Filme (heute würde man „Kulturfilme“ sagen) umfaßten, zusammen etwa acht bis zehn Stücke, die jedoch nur zwei Stunden in Anspruch nahmen. Der Eintritt war jederzeit möglich.

Auf der Eintrittskarte wurde die Programmnummer vermerkt, bei der man den Saal betrat, und in jeder Lichtpause rief der Billeteur die Nummer aus, für die das Vergnügen zu Ende war. Selbstverständlich verließen nicht alle Zuschauer – unter denen am Nachmittag vorwiegend Kinder waren – zur gegebenen Zeit den Raum. [...] ¹⁸

Folgend stellt sich die Frage, wie die Kinoausstattung ausschaute. Das Kino hatte in den frühen Anfängen einfache Ausstattungen, da die Ansprüche des Publikums noch nicht so hoch gestellt waren, was sich im Laufe der Zeit jedoch geändert hatte. Oft waren diese Räume, in denen sich die Filme abspielten, länglich und schmal, die Bereiche unzureichend voneinander abgetrennt und schlecht belüftet.

Es gab auch meistens nur sehr enge Ein- und Ausgangsbereiche, die Sitzmöglichkeiten waren auch sehr spärlich, sie variierten zwischen einfachen Bänken und losen Sesseln. Später wurde auf Komfort gesetzt, auf ein angenehmes Ambiente, gepolsterte Sessel, einem insgesamt angenehmen Klima mit großen Ein- und Ausgängen, Aufenthalts- und Büfetträumen. Kino wird nun als eine neue „Attraktion“ gesehen. Wie im obigen Kapitel bereits angesprochen, unterschieden sich auch die Standortlagen der Kinos mit der Zeit.

3.2.3 Das Kinopublikum

Die großen Kinos richteten sich ganz auf das Laufpublikum ein und deshalb gab es immer neuere Angebote, die sich nach dem sich schnell ändernden Publikumsgeschmack, richteten, ebenso die Reklame und die umfassendere Ausstattung.

¹⁸ Ebd. S. 113.

Das Stammpublikum war vor allem in den Kleinkinos typisch, da sie eine familiäre Atmosphäre und Kommunikation vor und nach dem Film ermöglichten.

[...] Das größte Kontingent des damaligen Kinopublikums stellten die kleinen Beamten, Angestellten, auch das Militär und natürlich die Arbeiterschaft, die sich nach des Tages harter Mühe für zehn Heller Genuß verschaffte und sich im Bilde in das Leben von Reichtum und Luxus führen ließ, aber auch Gegenden sah, die es niemals in solcher Lebensfülle hätte sehen können. [...] ¹⁹

Eine turbulente Diskussion gab es auch hinsichtlich des weiblichen Publikums. Ihnen wurde aufs heftigste vorgeworfen, ihre mütterlichen, hausfraulichen und ehelichen Pflichten zu vernachlässigen, indem sie ein ständiges Publikum in den Kinos waren. Sie ließen sich vom Lichtspieltheater verführen und vergaßen dabei, ihre eigentlichen familiären Verpflichtungen nachzukommen. Infolge dessen fing das Kino an, sich auf Familien zu konzentrieren und bot dementsprechend passende Filmvorführungen an.

Die meisten Kinobesuche pro Woche waren aus „der untersten Proletarierschicht“, obwohl auch 80 Prozent der Oberschicht bereits im Kino gewesen war. Dazu:

[...] Das Kino ist das demokratische Lokal, wo man seine Unterhaltung sucht. Es kennt soziale Gegensätze noch nicht. Leider wird es vielleicht doch in einiger Zeit am Platz sein, eine Abtrennung vorzunehmen [...] Wir brauchen die Aristokratie, wir brauchen die reichen Leute. [...] ²⁰

Der *Österreichische Komet* schrieb 1912 enthusiastisch:

[...] Das Kino ist somit von der verfeinerten Schaubude zum richtigen Theater des Volkes übergegangen, noch mehr es hat sich auch die höheren Stände erobert und ist lange nicht mehr die Domäne der *misera plebs*. [...] ²¹

Die soziale Unterscheidung des Publikums setzte sich jedoch im Kino selbst fort. Teure Logen standen billigen Plätzen ebenso in Palästen, wie auch in kleineren Kinos an weniger günstigen Standorten gegenüber.

¹⁹ Ebd. S. 96.

²⁰ Ebd. S. 114.

²¹ Ebd. S. 115.

3.2.4 Das Kinopersonal

Alle Dienstnehmer der Kino- und Filmbranche sind Mitglieder des 1934 ins Leben gerufenen Gewerkschaftsbundes der Angestellten und Anbieter, der sich, soweit für uns von Interesse, in zwei Teilgewerkschaften gliedert:

- a) die Gewerkschaft der Filmschaffenden, der die Schauspieler angehören, aber auch das an der Filmproduktion mitwirkende Personal, wie z.B. Beleuchter, Kameralleute usw.
- b) die Gewerkschaft des Kinopersonals, deren Mitglieder alle Bediensteten eines Kinos sind.

Für die Angestellten gibt es außerdem Kollektivverträge, die Lohn- und Dienstverträge genannt werden und jetzt in den einzelnen Bundesländern abgeschlossen werden. So wurde am 31. August 1933 ein solcher Angestelltenkollektivvertrag zwischen dem Bund und dem Verband einerseits und der zuständigen Gewerkschaft des Gewerkschaftsbundes andererseits für die Wiener Kinoangestellten abgeschlossen und in der Folge jährlich verlängert. Inhaltliche Besonderheiten weist er nicht auf, er erinnert an heute bestehende Kollektivverträge.

Auch aufgrund des Wiener Kinogesetzes von 1935 ist und bleibt der Filmvorführer die einzige verantwortliche Person in der Kinowirtschaft, die einen gesetzlichen Befähigungsnachweis erbringen muss: je nach der vorherigen Ausbildung des Berufsanwärters, muss dieser eine Berufspraxis zwischen 60 und 210 Vorführungen im Kino vorweisen (u.a. auch als Lehrling unter Aufsicht und Anweisung eines legitimierte Vorführers), und eine Prüfung bestehen.

Der Prüfungsinhalt erstreckt sich auf den Nachweis der Kenntnisse der für die Stadt Wien geltenden Vorschriften über das Kinowesen, der Elektrizitätslehre, der einschlägigen Bestimmungen der Sicherheitsvorschriften für elektrische Starkstromanlagen des elektrotechnischen Vereines in Wien, sowie ihrer Anwendung in Kinobetrieben und der praktischen Kenntnisse bei Lichtbildervorführungen. Der geprüfte Vorführer erhält dadurch eine eigene Legitimation.

Wenn es um das Thema Kino geht, stellt sich noch die Frage, wie das Kino im Vergleich zum Theater gesehen wurde? Hat man das Kino damals überhaupt als Konkurrenz zum Theater gesehen und wahrgenommen?

Gründe für den Vorzug des Kinos vor dem Theater war am Anfang die Erfindung des Kinos als solches. Der niedrigere Eintrittspreis war natürlich auch ein wichtiger Aspekt, warum das Kino dem Theater vorgezogen wurde. Das Kino war, nunmehr, nicht nur vorwiegend für die Reichen und Gebildeten zugänglich, sondern auch den „einfachen“ Menschen. Das Kino verlangte auch weniger Konzentration als das Theater, es verhinderte unbewusste Zerstreuung und Ablenkung. Einfachere Gründe für den Kinobesuch waren auch meist Sensationslust oder schlicht und ergreifend eine Flucht vor der Langeweile.

3.3 Die Wiener Filmproduktionsindustrie

Der Wiener Kunstfilm:

Anton Kolm, von Beruf Fotograf, gilt als der Begründer der österreichischen Filmindustrie und als Entwickler des ersten österreichischen Spielfilms „Von Stufe zu Stufe“. Wie im zweiten Kapitel beschrieben, war dieser Film eine Zusammenarbeit verschiedener Personen, darunter auch Kolms Frau Luise, der Tochter des „Stadtpanoptikum“-Besitzers Louis Veltée.

Gemeinsam mit Jakob Fleck setzen sie einen Meilenstein in der österreichischen Filmgeschichte und so ist es nicht verwunderlich, dass nur zwei Jahre nach der Veröffentlichung von „Von Stufe zu Stufe“ die *Erste Österreichische Kinofilms-Industrie* entsteht, die 1910 in *Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie Ges.m.b.H.* umbenannt wurde.

Das Ehepaar Kolm und Jakob Fleck gründeten bald darauf die *Wiener Kunstfilm-Industrie Ges.m.b.H.* Als erste Werke werden „Der Faschingszug in Ober-St. Veit“ und kurze Zeit später „Der Trauerzug Sr. Exzellenz des Bürgermeisters Dr. Karl Lueger“ angegeben. Auch von Arthur Schnitzler ist bekannt, dass er sich Vorführungen des Begräbnisses und des Trauerzuges um Dr. Lueger in Kinovorführungen und Panoramen ansah.

Den Produktionen von Kolm gelang schließlich das fast Unmögliche: Sie setzen sich gegen die vorherrschenden Filmimporte aus den USA, Frankreich und Italien durch, die den österreichischen Markt beherrschten, und waren bald für ihre Dokumentar- und Spielfilme bekannt. Durch die Konkurrenz aus dem Ausland, aber auch durch andere Produktionsstätten – wie die *Sascha-Filmfabrik*, setzen Kolm und Fleck auf große, aufwändige Filmproduktionen und brachten 1912 „Der Unbekannte“ auf den Markt, eine 10.000 Kronen-Produktion, die die Größe der österreichischen Filmproduktion demonstrieren soll. Weitere Filme mit namhaften Schauspielern und einem Fokus auf Heimatgeschichten sollten folgen. Der *Wiener Kunstfilm* bekundet aber auch erstmals Interesse an literarischen Vorlagen, besonders österreichische Autoren sollten berücksichtigt und ihre Werke verfilmt werden. Auch Arthur Schnitzler erhielt ein solches Angebot und reagiert offen darauf. Als begeisterter Kinogeher, aber noch ungeübten Geschäftsmann bezüglich Filmrechte, stand er der Sache aufgeschlossen, aber auch vorsichtig gegenüber. Der Kontakt mit der Kinoindustrie zwar für Schnitzler zwar aufregend auf der einen, aber gleichermaßen neu auf der anderen Seite, und so dauert es nicht lange, bis erste fundierte Gespräche über eine etwaige Verfilmung eines Schnitzler-Werkes geführt wurden: „Liebelei“.

Zu diesem Verhältnis zwischen Arthur Schnitzler und der Filmindustrie werde ich mich im nächsten Kapitel detaillierter befassen.

Die Sascha-Filmfabrik:

Anders als beim *Wiener Kunstfilm* konzentrierte man sich bei der *Sascha-Filmfabrik* auf Industriefilme, Natur- und Sportaufnahmen. Nichtsdestotrotz bildet die 1910 gegründete Produktionsfirma eine ernstzunehmende Konkurrenz. Dies verstärkt sich noch mehr, als der Firmensitz in die Bundeshauptstadt verlegt und mit der Herstellung von Spielfilmen begonnen wurde. Der erste historische Spielfilm Österreichs, „Kaiser Joseph II“ ist eine Produktion jener *Sascha-Filmfabrik* und setzt ebenso einen Meilenstein in der Geschichte des österreichischen Kinos, wie es bei „Von Stufe zu Stufe“ der Fall war. Bald schon schafft es die *Sascha-Filmfabrik*, auch internationale Anerkennung zu erhalten und künstlerischen, wie auch – ungleich wichtiger – finanziellen Erfolg zu verzeichnen.

Aus der *Sascha-Filmfabrik* wird 1918 die *Sascha-Filmindustrie AG* und bildet nach Jahren der Filmproduktion eines der erfolgreichsten Unternehmen Österreichs.

Nach dem großen Börsenkrach von 1919 ist die *Sascha-Filmindustrie AG* eine von nur drei Filmproduktionen, die überlebt haben und sich weiter am Markt etablieren konnten, allerdings gingen die Produktionszahlen dramatisch zurück.

In den Jahren 1921/22 erreichte die Wiener Filmproduktion ihren Höhepunkt. Rund 25 Produktionsfilmen stellten in dieser Blütezeit in Wien jährlich an die 75 abendfüllende Kinospielefilme und etwa 60 zusätzliche andere Kinofilme her. Krise und Verfall folgten dann allerdings schon in den Jahren ab 1923 durch das zunehmende Eindringen amerikanischer Filme nach Österreich. Gleichzeitig begann aber der Aufstieg der Verleihfirmen. Wirtschaftspolitisch reagierte man 1926 mit der Einführung der Bewilligungspflicht für den Filmimport, also mit einer Günstlingswirtschaft.

Nach dem Tod des Gründers Sascha Kolowrat im Jahr 1927 und der Umstellung auf den Tonfilm, gelang es dem Unternehmen, das kurzzeitig um sein Bestehen kämpfen musste, die Anbindung an den deutschen Filmmarkt.

4. Die Kinozeitschriften im Zeitraum von 1919 bis 1932

In diesem Kapitel widme ich mich den Kinozeitschriften im Zeitraum zwischen 1919 und 1932. Hier sollen die wichtigsten Informationen über diese Kinozeitschriften – wie z.B. welche es zu dem Zeitpunkt gab, wie oft sie erschienen sind, welche Themen angesprochen wurden –, als auch Filmankündigungen kurz analysiert werden. Die ganzen Zeitschriftendaten und Informationen stammen aus dem Filmarchiv Austria in Wien.

Folgende Kinozeitschriften wurden miteinander verglichen, worin sie sich unterschieden haben bzw. was sie gemeinsam hatten. Insbesondere habe ich mich auf die fünf meist erwähnten und erschienen Kinozeitschriften konzentriert.

Die Pause – Erschien zwischen 1919 und 1924, doch war die Erscheinungsweise manchmal unregelmäßig. Eine Ausgabe kostete 50 Heller. Obwohl *Die Pause* als eine Kinozeitschrift galt, hat sie sich weniger mit den Filmerscheinungen, oder Film und Kino im Allgemeinen befasst. Bei dieser Wochenzeitschrift lagen die Hauptthemen mehr im Bereich des Freizeitvergnügens, der Kunst, des Sports und des Reisens.

Der Filmbote – Erschien zwischen 1918 und 1926 und war eine Zeitschrift für alle Bereiche der Kinematographie. Die Erscheinungsweise war wöchentlich, und zwar zu jedem Samstag, sie kostete für Kinobesitzer 40 Kronen. Für alle anderen Abonnenten, ganzjährig 160 Kronen. Im Filmboten erschienen Artikel über Filme, die zwar nicht den Inhalt beschrieben, sondern sich eher mit Regie, Filmaufnahmen und Schauspielern beschäftigte, und nicht mit dem Film selbst. In dieser Kinozeitschrift waren Tabellen mit Filmankündigungen zu finden. Diese Tabellen beinhalteten auch die Namen der Schriftsteller, das Spieldatum und die Länge der Filme in Meter. Es wurde auch immer die Zahl der Akten angegeben. Die Premieren der neuen Filme fanden meist vormittags statt.

Neue Kinorundschau – Erschien zwischen 1918 und 1921. Diese Kinozeitschrift erschien jedoch bereits 1907, 1914 und 1916 unter den Namen *Kinematographische Rundschau*. Die Erscheinungsweise war wöchentlich und sie kostete jährlich 36 Kronen für 24 Ausgaben und 60 Kronen für 48 Ausgaben.

Die *Neue Kinorundschau* enthielt viele Filmankündigungen, die meist nur den Titel des Films, die Zahl der Akten und die Schauspielernamen angaben.

Diese Kinozeitschrift enthielt keine genauen Filmbeschreibungen, es wurden nur spärlich Angaben genannt, wie z.B. „spannender Abenteuerfilm“, „Sensationsfilm“, oder „hochinteressanter Film“. Auf den Filminhalt wurde nicht eingegangen.

Die Filmwelt, Illustrierte Kinorevue – Erschien zwischen 1922 und 1925. Die Erscheinungsweise war, im Unterschied zu den anderen Kinozeitschriften, jährlich mit ca. 30 Ausgaben, und kostete dabei 80 Kronen. In dieser Zeitschrift gab es, im Gegensatz zu den anderen schon erwähnten Zeitschriften, eine Vielzahl an Fotos und Illustrationen, was zum damaligen Zeitpunkt neu war. In dieser Zeitschrift wurden Artikel über berühmte Persönlichkeiten dieser Zeit abgedruckt, sowie kurze Inhaltsangaben über Filme. Es wurde zwar nicht viel über den Inhalt geschrieben, aber dennoch wurden z.B. alle Handlungsorte aufgezählt und auch Personen, die im Film auftauchten. Man fand auch Kritiken, die mit dem Kino verbunden waren. Diese Zeitschrift war auch die erste, die auf der Titelseite eine Inhaltsangabe angab, auch gab es zum ersten Mal Fotos auf den Filmankündigungen.

Das Kino-Journal – Erschien zwischen 1924 und 1932. Die Erscheinungsweise war wöchentlich samstags und kostete 30 Schilling. Dies war die erste Kinozeitschrift, die eine Inhaltsangabe der Filme einführte, mit den Namen der im Film spielenden Rollen, sowie die wirklichen Namen der Schauspieler mit Fotos. Diese Zeitschrift zeichnete sich durch eine Vielzahl an Artikeln über neu erschienene Filme und deren Inhalte aus, was bei den anderen erwähnten Zeitschriften nicht der Fall war. Die meisten Filmankündigungen wurden, wie bei der Zeitschrift *Die Filmwelt*, mit Illustrationen abgebildet.

5. Dr. Arthur Schnitzler

Arthur Schnitzler war ein sehr vielseitiger Mensch. Die meisten kennen ihn als einen großen Schriftsteller, hier sollen nun ein paar zusätzliche und interessante Details über Schnitzler angegeben werden. Die technischen Neuerungen waren für ihn zugleich eine Herausforderungen. Was nur wenige wissen ist, dass er einer der ersten in Wien war, der ein Fahrrad benutzt hat und auch einer der ersten, die einen Wiener Telefonanschluss hatten. Er war begeistert von der Schallplatte, seine Stimmtaufzeichnungen sind ebenfalls im Archiv der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu finden. Außerdem besuchte er die öffentlichen Grammophon-Salons, was auch belegt ist. Das Auto benutzte er sehr gern und die ersten Linienflüge zwischen Venedig und Wien ab 1926 nahm er als großes Erlebnis wahr. Die Entwicklung visueller Medien war eine Leidenschaft für Schnitzler, die Fotografie war sein größtes Interesse. Seit 1903 war er regelmäßiger Besucher des »Kaiser- Panoramas«, ein damals populäres Massenmedium, das es bis zu 25 Personen gleichzeitig ermöglichte, stereoskopisch handkolorierte Bilderserien zu sehen, die meistens Städte, Landschaften, historische und aktuelle Ereignisse zeigten. Er war auch ein leidenschaftlicher Leser; Literatur über Geschichte, historische Persönlichkeiten, Biografien, Autobiografien und Memoiren waren Bestandteil seiner Leseaktivitäten.

5.1 Fragestellungen und Forschungsstand

Acht Kinofilme auf der Basis eines Werkes von Arthur Schnitzler wurden zu dessen Lebzeiten gedreht (1862-1931), über 800 Filme sah sich Schnitzler bei seinen zahlreichen Kinobesuchen an. Diese beiden Facetten des Themas „Arthur Schnitzler und das Kino“ stehen im Mittelpunkt dieser Arbeit. Bei den Verfilmungen von Stücken bzw. Novellen Schnitzlers liegt der Fokus auf der Frage nach der Beteiligung Schnitzlers an den Filmprojekten, daher werden ausschließlich Filme behandelt, die zu seinen Lebzeiten entstanden. Beim Themenkomplex „Schnitzler als Kinobesucher“ werden folgende Fragen untersucht: Wie oft und mit wem ging Schnitzler ins Kino, welche Filme sah er sich dabei an und wie dachte er darüber?

Schnitzler und das Kino ist ein bereits gut erforschtes Themenfeld: Zur Verfilmung seiner Werke existieren einige Arbeiten, die Schnitzlers Zusammenarbeit mit den Filmfirmen, den Entstehungsprozessen der Verfilmungen und Schnitzlers Meinung zu den Filmen und der Filmindustrie behandeln.²²

Kinobesuche Schnitzlers werden in dem lexikalischen „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“ dokumentiert,²³ in dem auch Schnitzlers häufigste Kinobegleiterin Clara Katharina Pollaczek vorgestellt wird.

5.2 Arthur Schnitzler und das Kino

Schnitzler erlebte die Anfangszeit und den Boom des Kinos in Wien und trug als regelmäßiger Kinogehrer zu dessen Erfolg bei. Als 1896 das erste Kino in Wien eröffnete, war Schnitzler zu diesem Zeitpunkt 34 Jahre alt und hatte bereits *Anatol* und *Liebelei* veröffentlicht, nachdem im selben Jahr in Paris die erste Vorführung mit einem Kinematographen stattgefunden hatte.²⁴

²² Ballhausen, Thomas, u.a. (Hg.): Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film; Wien: Filmarchiv Austria 2006 und Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film. Bedeutung. Wahrnehmung. Beziehung. Umsetzung. Erfahrung; Karlsruhe: Universitätsverlag 2006.; Leider in keiner Bibliothek verfügbar war: Aurnhammer, Achim u.a. (Hg.): Arthur Schnitzler und der Film; Würzburg: Ergon 2010.

²³ Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“ Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino. Wien: Böhlau 2012. (Manu Scripta, Editionen aus der Handschriftensammlung der Wienbibliothek 2).

²⁴ Schwarz, Werner Michael: Kino und Kinos in Wien; 1992, Wien, S. 11.

In den Jahren 1903 und 1904 konnten Besucher zwischen drei „Lichtspielhäusern“ wählen. Zu diesem Zeitpunkt, als Schnitzler in seinem Tagebuch die ersten Kinobesuche notierte,²⁵ waren eigene Spielorte jedoch noch die Ausnahme, Kinofilme wurden vor allem in Varietés oder anderen bereits existierenden Vergnügungsstätten gezeigt.²⁶ In den folgenden Jahren begann sich das Kino als eigene Freizeitlokalität durchzusetzen und verdrängte teilweise das Theater – durchaus auch räumlich: zahlreiche kleine Theater wurden zu Kinos umgebaut. Als Schnitzler 1913 in seinem Tagebuch erstmals einen Kinobesuch mit Titel vermerkte und die Anzahl seiner Kinobesuche sprunghaft anstieg, gab es über einhundert Kinos in Wien.²⁷ Bis zu Beginn der 1920er Jahre wurden meist zwei oder mehrere Kurzfilme an einem Abend präsentiert, danach setzten sich Filme in der heute üblichen Spiellänge durch. In dieser Zeit nahm die Anzahl der Kinos nur mehr schwach zu, es eröffneten jedoch auch zunehmend Spielstätten außerhalb des Gürtels und Kinos begannen sich auf bestimmte Genres oder Herkunftsland²⁸ zu spezialisieren.²⁹

Gezeigt wurden zu Schnitzlers Kinozeiten Stummfilme, meist mit Musikbegleitung (live oder mechanisch) und in Schwarzweiß. In den ersten Jahren des Kinos erzählten sogenannte „Erklärer“ den Rahmen der Handlung, diese wurden ab 1910 von eingeblendeten „Zwischentiteln“ (Texten mit kurzen Erklärungen) abgelöst.³⁰ Der erste Tonfilm wurde 1928 in Wien vorgeführt, im Jahr darauf eröffnete das erste reine Tonfilmkino.³¹ Schnitzler war von dieser Entwicklung des Kinos nicht angetan, da ihm die Begleitmusik aus den Stummfilmen fehlte und er die Stimmen und Gespräche als störend ansah.³²

²⁵ Rohrwasser, Michael: Warum geht Arthur Schnitzler ins Kino? In: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“ Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino“, Wien: Böhlau 2012. (=Manu Scripta, Editionen aus der Handschriftensammlung der Wienbibliothek 2); S. 49.

²⁶ Schwarz, Werner Michael: Kino und Kinos in Wien; 1992, Wien, S. 17.

²⁷ Rohrwasser, Michael: Warum geht Arthur Schnitzler ins Kino? 2012, Wien, S. 61.

²⁸ Zum Beispiel spielten in bestimmten Kinos nur fremdsprachige Filme.

²⁹ Schwarz, Werner Michael: Kino und Kinos in Wien; 1992, Wien, S. 151.

³⁰ Ebd. S. 152-153.

³¹ Ebd. S. 154.

³² Rohrwasser, Michael: Warum geht Arthur Schnitzler ins Kino? 2012, Wien, S. 58.

5.3 Arthur Schnitzler und die österreichische Kinoindustrie

Schnitzler ist vor allem für seine Dramen und Prosa bekannt, doch ebenso interessant ist sein Verhältnis zur österreichischen Kinoindustrie.

Die Frequenz seiner Kinobesuche erhöhte sich immens, als Schnitzler selbst das Potential seiner Werke als literarische Vorlage zu Filmen entdeckte und sich dem Drehbuchschreiben zuwandte. Man könnte seine unzähligen Kinobesuche ab dieser Zeit sozusagen als „Recherche“ und „Weiterbildung“ verstehen. Insgesamt notierte Schnitzler weit über 800 Kinobesuche, der letzte fand am 19. Oktober 1931, nur zwei Tage vor seinem Tod, statt. Diese hohe Anzahl von Kinogängen unter Berücksichtigung der Tatsache, dass zu dieser Zeit oft zwei Filme hintereinander gezeigt wurden und Schnitzler auch viele Filmstudios persönlich besuchte, um Material zu besichtigen, lässt vermuten, dass Schnitzler um die 1.500 Filme gesehen haben könnte.

Die Begeisterung für die Möglichkeiten des Kinos haben auch Auswirkungen auf die literarische Arbeit von Schnitzler. Häufige Motive sind psychische Vorgänge seiner oft gewöhnlichen Figuren, mit denen sich der Leser (und später der Zuseher) leicht identifizieren konnten.

Viele seiner Geschichten spielten im Wien der Jahrhundertwende, die Charaktere waren authentisch und vielschichtig, aber immer durchschnittlich genug, um gewöhnliche Lebensgeschichten erzählen zu können. Liebe, Lust und Lüge waren Themen, die voranging bearbeitet wurden; Tabus wie Ehebruch, Sexualität oder Tod wurden bewusst angesprochen.

Schnitzler war einer der ersten Autoren, die aktiv in den Entstehungsprozess eines zu verfilmenden Werkes eingriffen. Im Folgenden werden die Anfänge seiner Begegnung mit der österreichischen Filmindustrie, mit besonderem Augenmerk auf die *Wiener Kunstfilm* und die *Sascha-Filmfabrik*, aufgezeigt.

Ab 1911 wird über eine Verfilmung einer Bühneninszenierung von „Liebelei“ verhandelt. Die Tatsache, dass Burgschauspieler für eine Verfilmung arbeiten sollten, stieß allerdings auf harsche Kritik, vor allem von Seiten des Volkstheaterdirektors Adolf Weisse.

Die Verhandlungen zogen sich über Monate hinweg und schließlich wurde klar, dass Schnitzlers Wunsch, ausschließlich Burgschauspieler auf die Leinwand zu bringen, nicht erfüllt werden konnte. Als Folge dessen brach Schnitzler die Verhandlungen ab, denn er war sich der finanziellen Bedingungen hinsichtlich der Filmarbeit vollkommen bewusst.

Da die Voraussetzungen, unter denen ich mich bereit erklärte mein Schauspiel ‚Liebelei‘ eventuell zur kinematographischen Bearbeitung zu überlassen, nämlich die Beteiligung von Burgschauspielern, wie ich erfahre, ins Schwanken gekommen sind, erscheint es mir notwendig vor Abschluss eines ordnungsgemäßen Vertrages noch einmal mit einem Ihrer Herren Vertreter zu konferieren.³³

Erst die dänische *Nordisk Filmproduktion* konnte die „Liebelei“ als Film realisieren. Die Idee, Burgschauspieler für den Film zu engagieren, entstand schließlich nicht aus einer puren Laune heraus, sondern mit dem Anspruch, dem Film durch namenhafte Darsteller ein Mindestmaß an Qualität zuzusichern.

Gleichzeitig waren bekannten Schauspieler auch ein Garant für tendenziell mehr Zuschauer – vergleichbar mit heutigen Blockbustern mit „A-Prominenten“. Das alles entsprach der kommerziell motivierten Strategie des Kunstfilms.

Bereits 1923 jedoch kommt es durch die *Sascha-Film* zu einer Verfilmung des Schnitzler-Werkes „Der junge Medardus“, bei der Mihail Kertesz Regie führte. Doch einfach war der Weg auch zu dieser Verfilmung nicht.

Schnitzler erhielt zwischen 1919 und 1920 zahlreiche Angebote für eine Verfilmung des „jungen Medardus“ und hielt diese Angebote auch wieder in seinen Tagebüchern fest. Schnitzler wurde als Drehbuchautor verpflichtet und brachte sich immer mehr in den Produktionsverlauf und in die Verhandlungen ein. Zunächst in Vorbereitung für den Film mit der Produktionsfirma *Projektograph-Film*, wurden die Vorbereitungen und Verhandlungen 1921 unter anderem wegen Problemen der Verfilmung³⁴ abgebrochen. Nur zwei Monate später bekam Schnitzler ein erneutes Angebot, welches erfolgreich verlief: Die *Sascha-Film* bekundet Interesse und ließ sich auf erste Gespräche ein.

³³ Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film. Bedeutung, Wahrnehmung, Beziehung, Umsetzung, Erfahrung; Universitätsverlag, 2006, S. 41 .

³⁴ Ebd. S. 56.

Das ursprüngliche Skript hätte einen sechs Abende füllenden Film zur Folge gehabt (insgesamt 210min. Filmlänge³⁵) weswegen unter Schnitzlers Leitung eine zweite, wesentlich kürzere Fassung erarbeitet wurde. Schnitzler meinte dazu:

[...] Will man das sogenannte Filmstück mit einer schon bestehenden Kunstform vergleichen, so ist die Verwandtschaft mit Roman und Novelle viel auffälliger als die mit dem Drama. In gewissem Sinne und oberflächlich ausgedrückt, ist das Filmstück eigentlich nichts anderes als ein illustrierter Roman. Aber in je höherem Maße das illustrative Element die textliche Begleitung überwiegt, umso eher glaube ich, wird es irgendein dem Film immanentes Kunstgesetz zu erfüllen in der Lage sein, das zu formulieren ich mich allerdings nicht zutrauen würde. [...] ³⁶

Am 5. Oktober 1923 wurde der Film erstmals einem öffentlichen Publikum vorgeführt und trotz der langwierigen Verhandlungen war Schnitzler der *Sascha-Film* positiv gegenübergestellt und offen für neue Projekte. Allerdings ergaben sich bei der Korrespondenz Probleme zwischen dem Autor und dem Unternehmen. Schnitzler musste um seinen Gewinnanteil kämpfen und seine Ansprüche und Rechte sichern.

„Der junge Medardus“ von *Sascha-Film* war ein internationaler Erfolg und schon kurz drauf wurde er nach Frankreich, Deutschland, Norwegen, Italien und sogar in die USA verkauft. Dass der Film auch die weite Reise nach Schweden, Peru und Britisch-Indien fand, wurde Schnitzler verschwiegen und so war es keine Überraschung, dass Schnitzler es vermied, jemals wieder mit *Sascha-Film* zusammenzuarbeiten.³⁷

Was zweifellos feststeht ist, dass Schnitzler zahlreiche Werke im Hinblick auf eine spätere Verfilmung schrieb und sich von dem Gesehenen auf der Leinwand und der Möglichkeiten, die das Medium zu bieten hatte, beeinflussen ließ. Er schrieb eigene Erzählungen und Stücke für den Film um, entwarf Drehbücher und beeinflusste nicht nur das zeitgenössische deutschsprachige Theater, sondern auch die österreichische Filmgeschichte und somit die visuelle Kultur.³⁸

³⁵ Bachmann, Holger: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz. *Der junge Medardus* auf der Bühne und im Kino; Essen: Die blaue Eule 2003 (Theater, Film und Fernsehen in der Blauen Eule 7), S. 99f.

³⁶ Plenner, Peter: Traumvisionen eines Kino-Enthusiasten. In: Der Standard, Album vom 4./5. September 1999. Auf: <http://www.arthur-schnitzler.at/texte-und-bibliographie.html>; (20.12.2012).

³⁷ Morkus, Nadja, Arthur Schnitzler und das Kino. Wien, Universitätsverlag, 2005.

³⁸ Stern, Frank. Sehensüchtige Wirklichkeit. Arthur Schnitzler und das Kino. 12. Dezember 2006; Auf: <http://www.dieuniversitaet-online.at/beitraege/news/i-sehen-i-suchtige-wirklichkeit-arthur-schnitzler-und-das-kino/544.html>; (15.12.2012).

Ein berühmtes Beispiel für eine internationale Adaption eines Schnitzler-Werkes ist Stanley Kubricks „Eyes Wide Shut“, dessen Vorlage Schnitzlers „Traumnovelle“ ist. Schnitzler, zur Entstehungszeit des Werkes schon eifriger Kinogeher, schaffte es hier auf der Textebene die Gestaltungsmittel von Kinoszenarien einfließen zu lassen. Interessant zu sehen ist, wie Kubrick mit Schnitzlers literarischer Vorgabe umging. Zum einen orientierte sich Kubrick an Reminiszenzen und Erzählungen der Charaktere, die er auch im Film vortragen ließ und auf die Überblendung mit Bildern verzichtete. Zum anderen erhält der Film einen besonderen Tiefgang, wenn sich Kubrick in psychologisch entscheidenden Momenten fast ausschließlich an Schnitzlers Vorgabe orientierte, denn emotionale und psychologische Vorgänge zu schildern, war Schnitzlers größte Stärke.

Das Visualisieren gelang in manchen Passagen des Films ausgesprochen gut, während viele verbalisierte Traumbilder durch Zusammenstückeln des Textes eher blass erscheinen.

Schnitzler selbst hatte sehr konkrete Vorstellungen eines perfekten, künstlerischen Films. Nicht nur deswegen waren Verhandlungen zwischen ihm und den Filmproduktionen wohl eher anstrengend als anregend. Vor allem bei der Verfilmung eigener Werke (z.B. *Der junge Medardus*, *Liebelei*, usw.) zeigte Schnitzler ein sehr genaues Bild von dem, was er sich vom finalen Endprodukt erwartete.

[...] Der eigentliche Inhalt des Films wird naturgemäß immer irgendwie Kolportage sein, nur die Strenge der Form, die von jetzt an gewahrt werden soll, wird den künstlerischen Film von den anderen unterscheiden. Nur der Film wird meiner Ansicht künstlerisch bestehen können, der nur aus folgerichtigen und durch sich selbst verständlichen Bildern besteht. [...] ³⁹

Auch auf die Begleitmusik legte Schnitzler einen besonders großen Wert:

[...] Meiner Ansicht nach wäre es eigentlich notwendig, die Musikbegleitung für jede Kinosache, wenn schon nicht direkt zu komponieren, so doch in einer die einzelnen Kinotheater bindenden Weise festzustellen. Erst wenn auch diese Forderung erfüllt ist, werden die Kinostücke möglicherweise in die Nähe von Kunstangelegenheiten zu rücken imstande sein. [...] ⁴⁰

³⁹ Plenner, Peter: Traumvisionen eines Kino-Enthusiasten; 1999.

⁴⁰ Ebd. 1999.

5.4 Arthur Schnitzlers Werke als Filminspiration

Heutzutage wird höchstens ein Werk eines Autors verfilmt, was schon als großer Erfolg gesehen wird – obwohl man annehmen könnte, dass es beim heutigen Stand der Technik es viel einfacher wäre, ein Buch zu verfilmen, da ~~man~~ viel mehr Möglichkeiten bestehen und es viel mehr Freiraum gibt als früher. Der Grund kann allerdings auch daran liegen, dass es heute viel kostspieliger ist, ein Buch zu verfilmen als zu Zeiten Schnitzlers, wobei das auch relativ betrachtet werden muss. Eine große Überzahl an Filmangeboten, die sich täglich abwechseln, wäre auch ein Argument dafür, weshalb die Verfilmungen von Werken heutzutage seltener geworden sind.

Die erste, und im Hinblick auf die Geschichte des Kinos, frühe Verfilmung eines Werkes Arthur Schnitzlers stellte *Liebelei* von 1914 dar. *Der junge Medardus* wurde 1923 verfilmt, vier Jahre später erfolgte eine Neuauflage von *Liebelei*. *Freiwild* wurde 1928 filmisch adaptiert, im darauffolgenden Jahr entstand eine Kinoversion von *Fräulein Else*.⁴¹ Zu nennen ist außerdem noch *Der Reigen – Ein Werdegang* (1920) und *The Affair of Anatol* (1921). In beiden Fällen wurde Schnitzler jedoch nicht in die Verfilmung einbezogen, außer den Titeln hatten die Filme wenig mit seinen Werken zu tun. Die letzte Verfilmung eines seiner Werke zu Schnitzlers Lebenszeiten, *Daybreak* (1931, auf der Basis von *Spiel im Morgengrauen*) kam wenige Wochen vor seinem Tod in die Kinos, Schnitzler sah diesen Film jedoch nicht mehr.

Schnitzler zeigte sich sehr offen für die Adaption seiner Werke für das Kino, nach einigen schlechten Erfahrungen mit der Filmbranche (wie Uneinigkeit bei stilistische Fragen) spielten finanzielle Überlegungen eine große Rolle für seine Interesse an Verfilmungen seiner Arbeiten. Während die Einkünfte aus dem Verkauf seiner Stücke, Romane und Novellen abnahmen, bot sich besonders während der Inflationsjahre nach dem Ersten Weltkrieg mit dem Film eine neue verhältnismäßig lukrative Einnahmequelle.⁴²

⁴¹ Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film; 2006, S. 6.

⁴² Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film; 2006, S. 101-107.

Schnitzler befand sich jedoch beinahe ständig im Clinch mit der Filmindustrie, einerseits weil seine Geschäftspartner seine Honorarforderungen nicht akzeptierten, andererseits wegen rechtlicher Fragen an seinen verfilmten Werken.⁴³ Dadurch, dass der Film ein neues Medium war, das sich auch permanent weiterentwickelte, hinkten die rechtlichen Regelungen bezüglich Urheberrechte den praktischen Anforderungen hinterher, besonders bezüglich Übersetzungen oder dem internationalem Verkauf von Filmen. Schnitzler befand sich daher oft in der schwächeren Verhandlungsposition, wohl auch deswegen, weil er keinen Agenten hatte, sondern persönlich mit den Filmfirmen verhandelte.

Liebelei I

Das Theaterstück, das 1895 uraufgeführt wurde, ist eines von Schnitzlers frühen Werken. Im Mittelpunkt steht die Affäre eines jungen Mannes (Fritz) mit einer verheirateten Frau.

Als deren Mann von dieser Affäre erfährt, fordert er Fritz zum Duell und erschießt ihn dabei, was wiederum Christine, eine Freundin von Fritz, die in diesen verliebt ist, verzweifeln lässt.

Der erste *Liebelei*-Film wurde von der dänischen Filmfirma Nordisk unter der Regie von Holger Madsen nach einem Drehbuch von Schnitzler gedreht.⁴⁴ Anfängliche Kontakte zwischen der Filmfirma und Schnitzler gab es im Herbst 1912. Nach ersten Gesprächen begann Schnitzler, das Schauspiel für eine Kinoversion zu adaptieren. Zwischen Schnitzler und den Filmmachern wurden Details der Gestaltung des Films besprochen und ausverhandelt, bevor Anfang 1913 der Vertrag unterschrieben wurde. Schnitzler machte sich Gedanken über die Möglichkeiten und Grenzen, Inhalt und Stilmittel eines dramatischen Werkes in ein anderes Medium zu übertragen und unterbreitete der Filmfirma diesbezüglich Vorschläge. Besonders die Frage, ob Texteingänge im Film eingesetzt werden sollten, wurde diskutiert.

⁴³ Vgl.: Hall, Murray G.: "...daß ich gegen das Raubgesindel nichts ausrichten werde". Arthur Schnitzler und die Filmproduktion. In: Ballhausen, Thomas u.a. (Hg.): *Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film*. Wien: Filmarchiv Austria, 2006.

⁴⁴ Vgl.: Wolf, Claudia: *Arthur Schnitzler und der Film*; 2006, S. 40-51.

Schnitzler lehnte Zwischentitel kategorisch ab, seiner Meinung nach müsste ein Film alleine durch Bilder die „Story“ erzählen können (zu dieser Zeit wurden ausschließlich Stummfilme gedreht). Schnitzler zeigte damit, dass er den Stummfilm als eigenständiges Medium mit eigenen ästhetischen Kriterien anerkannte. Die Regisseure von *Liebelei* Holger Madsen und August Blom⁴⁵ folgten Schnitzlers Drehbuch jedoch nicht in allen Details und Schnitzler zeigte sich mit dem fertigen Film unzufrieden. Er kritisierte besonders Texteingänge, das Erscheinen des Todes als Person und die Länge einzelner Szenen.

Beim Kinopublikum und bei Kritikern war der Film, der Ende 1913 fertig gestellt wurde und im Februar 1914 seine Premiere hatte, ein Erfolg.⁴⁶ Auf Kritik stieß jedoch die Verlagerung des Schauplatzes von Wien nach Kopenhagen.

Anatol

Der Einakter *Anatol* wurde 1893 gedruckt und veröffentlicht, uraufgeführt wurde das Stück, in dem ein Mann Episoden seiner Frauenbeziehungen erzählt, 1910.

Die erste internationale Filmproduktion auf Basis eines von Schnitzlers Werken war *The Affairs of Anatol* (der deutsche Titel lautete: *Anatol der Frauenretter*). Schnitzler hatte Anfang der 1920er Jahre die Rechte für die Verfilmung an Paramount verkauft. Er war an der Filmproduktion nicht beteiligt und der Film, der 1921 uraufgeführt wurde, hatte mit Schnitzlers *Anatol* inhaltlich wenig gemeinsam.

Im Film, der mit hochkarätigen Schauspielern besetzt war, hat Anatol es sich zur Aufgabe gemacht, Frauen in Notlagen (uneigennützig) zu helfen, was ihm Eheprobleme beschert, die sich am Ende jedoch wieder lösen lassen.

⁴⁵ Ballhausen, Thomas u.a. (Hg.): Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film. Wien: Filmarchiv Austria 2006, S. 333.

⁴⁶ Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film; 2006, S. 51.

Schnitzler sah den Film während einer Skandinavienreise in Stockholm und kommentierte ihn folgendermaßen: „ganz blödsinnig und schauspielerisch nicht einmal gut“, ⁴⁷

[...] (Ich) hätte niemals geahnt, dass es sich um eine Verfilmung meiner Szenenreihe ‚Anatol‘ handelte, wenn eben nicht das Werk den Namen meines Helden als Titel getragen hätte. [...] ⁴⁸

Finanziell hatte sich der Verkauf der Rechte für Schnitzler jedoch ausgezahlt. Einige Jahre später sorgte die Frage, ob Paramount auch die Rechte an einer Tonfilmversion hatte, für Konflikte zwischen Schnitzler und der Filmfirma. ⁴⁹

Der Reigen

Das 1903 in Teilen und 1920 vollständig uraufgeführte Drama sorgte für einen Skandal. In zehn Szenen werden sexuelle Beziehungen geschildert, verbunden durch jeweils eine Person. Schnitzler zeichnete damit ein neues Gesellschaftsbild und führte die Doppelmoral seiner Zeit vor.

Ähnlich weit vom Inhalt des Originals entfernt wie *Anatol*, war auch der Film *Der Reigen*. Die Produktion von Oswald-Film aus dem Jahr 1920 mit Asta Nielsen war nicht von Schnitzler autorisiert. ⁵⁰ Er hatte nichts mit der Entstehung des Films zu tun und distanzierte sich davon, als der Film in den Wiener Kinos anlief. ⁵¹

Schnitzler schrieb damals an die Presse: „Ich stelle hiermit fest, dass der Film *Der Reigen* mit meiner Szenenfolge *Reigen* nichts weiter gemein hat als den Titel [...] um eine gelegentliche missverständliche Benutzung meines Namens auszuschließen, behalte ich mir weitere Schritte in dieser Gelegenheit vor“. ⁵²

⁴⁷ Tagebucheintrag vom 19.5.1923, zitiert nach: Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film; 2006, S. 168.

⁴⁸ Brief vom 19.11.1923, zitiert nach: Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film; 2006, S. 168-169.

⁴⁹ Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film; 2006, S. 169-170.

⁵⁰ Ebd. S. 171-172.

⁵¹ Hall, Murray G.: „...daß ich gegen das Raubgesindel nichts ausrichten werde“. 2006, S. 33.

⁵² Neues Wiener Journal, Morgenausgabe, 30. September 1920, zitiert nach: Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film; 2006, S. 172-173.

Medardus

Dieses historische Bühnenstück spielt im Wien zur Zeit der Napoleonischen Kriege. Medardus, ein junger Wiener, wird in Machtintrigen um politischen Einfluss und persönliche Liebe und Rache hineingezogen und nach einem Attentatsversuch auf Napoleon erschossen.

Das Theaterstück *Medardus* wurde, unter anderem am Wiener Burgtheater, sehr erfolgreich aufgeführt und Schnitzler bekam aufgrund dessen mehrere Angebote für eine Verfilmung.

Ein erstes Projekt in den Jahren 1919 bis 1921 scheiterte, nachdem Schnitzler bereits ein detailliertes Drehbuch angefertigt hatte,⁵³ im Jahr 1922 schloss Schnitzler schließlich einen Vertrag mit der Sascha-Filmindustrie ab.⁵⁴ Aufgrund der Erfahrungen aus der Vergangenheit, ließ er in diesem Produktionsvertrag eine Frist für die Produktionszeit, sowie ein Mitspracherecht bei der Besetzung und Inszenierung festschreiben.

Das Drehbuch wurde bei dieser Verfilmung nicht von Schnitzler selbst, sondern von einem Drehbuchautor namens Ladislaus Vajda verfasst. Schnitzler kritisierte daran einige, seiner Ansicht nach, kitschigen Szenen, hatte jedoch keine schwerwiegenden Einwände. Er nahm während der Dreharbeiten an Regiebesprechungen teil und war auch an einzelnen Drehtagen anwesend. Drehort war das Sascha-Filmstudio am Wiener Laaer Berg, eine bedeutende Produktionsstätte des österreichischen Films der 1920er Jahre, in dem Historienfilme vor monumentalen Kulissen und einer Vielzahl von Statisten gedreht wurden.⁵⁵

An der Rohfassung des Films, die im Sommer 1923 fertig wurde, lobte Schnitzler die Schauspieler und Aufnahmen, Kritik übte er jedoch auch hier an der Praxis, Zwischentitel zur Erklärung der Handlung einzufügen. Seine Anregungen hinsichtlich der Streichung oder Ergänzung einiger Szenen, wurden von den Filmemachern größtenteils angenommen, womit sich Schnitzler sehr zufrieden zeigte. Als Schwachpunkt der Verfilmung bezeichnete Schnitzler (ebenso wie manche Filmkritiker), dass die psychologischen Aspekte des Stückes zugunsten der Kulissen und der dramatischen Inszenierung vernachlässigt wurden.

⁵³ Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film; 2006, S. 53-56.

⁵⁴ Vgl. zu dieser Verfilmung: Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film; 2006, S. 56-68.

⁵⁵ Simon, Anne-Catherine: Schnitzlers Wien. Wien: Pichler 2001, S. 128.

Der Film *Medardus* wurde am 5. Oktober 1923 in Wien im Eos-Kino uraufgeführt und stieß bei Publikum und Kritik auf eine positive Resonanz, und wurde in der Folge auch im Ausland, unter anderem in Deutschland, Frankreich und den USA, gezeigt.

Liebelei II

Wie für *Medardus* bekam Schnitzler auch für *Liebelei* zahlreiche Anfragen bezüglich einer (zweiten) Verfilmung.

Voraussetzung dafür war jedoch, dass er die Rechte an dem Inhalt von Nordisk, der Firma der Erstverfilmung, zurückbekam, da er dieser ein zeitlich unbegrenztes Verfilmungsrecht überlassen hatte.

Nach jahrelangen Verhandlungen mit Nordisk kaufte Schnitzler 1926 schließlich die Rechte an *Liebelei* zurück.⁵⁶ Im selben Jahr bekam er ein Angebot der deutschen Firma Hegewald-Film, mit der er sich sehr schnell auf einen Vertrag einigte.⁵⁷ Die Dreharbeiten zur zweiten Kinoversion von *Liebelei* begannen Ende 1926, Regie führten Jakob und Luise Fleck, das Drehbuch wurde von Herbert Juttke und Georg C. Klaren geschrieben.

Schnitzler fühlte sich bei diesem Filmprojekt allerdings nicht ausreichend in die Vorbereitungen eingebunden und war mit der ersten Fassung des Drehbuchs nicht einverstanden. Während er technische Details guthieß, kritisierte er die Darstellung der Hauptfiguren und erneut die Zwischentitel. Bei letzteren hatte er sich offenbar mit ihrer Existenz abgefunden, er wollte jedoch die Formulierung selbst übernehmen. Der Film wurde jedoch größtenteils ohne seine Beteiligung fertig gestellt.

Liebelei wurde am 15. März 1927 in Berlin uraufgeführt. Obwohl der Film ein Erfolg war, wurde er jedoch von der Kritis nicht uneingeschränkt positiv aufgenommen. Beanstandet wurden vor allem die Verlegung der Handlung in die 1920er Jahre, sowie Abweichungen von der literarischen Vorlage. Schnitzler sah den fertigen Film erst im September 1927 in einem Wiener Kino und äußerte sich sehr abfällig darüber.

⁵⁶ Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film; 2006 S. 70-73.

⁵⁷ Vgl. zu diesem Absatz: Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film; 2006, S. 73-78.

In seinem Tagebuch vermerkte er zum Kinobesuch mit Clara Pollaczek:

[...] 23/9 Mit C.P. Fliegerkino – die Liebelei Verfilmung Hegewald (der Besitzer des Kinos hatte gar die Absicht mit public zu begrüßen!). Ich fand sie nicht so sehr schlecht, obwohl auch das; - sondern widerlich. Die Dummheit, Einbildung und Ordinärheit der Dramaturgen und Regisseure – seltener die Geschicklichkeit trat überall zu Tage. [...]⁵⁸

Freiwild

Nach dem kommerziellen Erfolg von *Liebelei* zeigte die Filmfirma Hegewald Interesse an einem weiteren Stück Schnitzlers, an *Freiwild*. Dieses Schauspiel hatte 1896 Premiere, im Mittelpunkt steht eine Duellaffäre zweier Männer, die an derselben Frau interessiert sind.

Obwohl Schnitzler mit der ersten Zusammenarbeit mit Hegewald nicht zufrieden war, stimmte er nach zähen finanziellen Verhandlungen im Frühling 1927 der Kinoadaptation seines Schauspiels zu.⁵⁹ Umgesetzt wurde die Verfilmung mit demselben Regie- und Drehbuchteam wie bei *Liebelei*. Ein Streitpunkt zwischen Schnitzler und der Filmfirma (mit der er lediglich in Briefkontakt stand) waren die Pläne, den Ort der Handlung vom Offiziersmilieu der österreichischen Monarchie weg zu verlagern, was Schnitzler vor allem in Hinblick darauf, dass es bei *Freiwild* um die Frage des Duells geht, als nicht nachvollziehbar beanstandete. Er konnte sich mit seiner Kritik jedoch nicht durchsetzen. Abgesehen davon zeigte sich Schnitzler mit dem Drehbuch jedoch zufrieden, in weiterer Folge war er an der Verfilmung selbst wenig beteiligt.

Schnitzler war an einigen Drehtagen anwesend, sah den Film jedoch erst nach dessen Premiere, die am 6. März 1928 in Berlin stattfand. Beinahe ein Jahr später besuchte Schnitzler mit Clara Pollaczek eine Aufführung von *Freiwild* in einem Wiener Kino, wo sie zufällig Hugo von Hofmannsthal und dessen Ehefrau trafen. Schnitzler kommentierte den Film in seinem Tagebuch folgendermaßen:

[...] 9/1 [...] der Film ist leidlich; aber in eine ganz falsche Landschaft mit falschem Milieu verlegt [...]. Evelyn Holt recht gut, langweilig; Kastner (Karinski) monoton; sonst alles gutes Mittelmaß. [...]⁶⁰

⁵⁸ Tagebucheintrag vom 23.9.1927, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“, 2012, S. 172.

⁵⁹ Vgl. zu diesem Absatz: Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film; 2006, S. 80-85.

⁶⁰ Tagebucheintrag vom 9.1.1929, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“, 2012, S. 224.

Fräulein Else

Die 1924 erschienene Novelle ist in Form eines inneren Monologes geschrieben. Erzählt wird die Geschichte einer jungen Frau aus bürgerlichem Haus, die einen Bekannten der Familie um Geld für die Tilgung der Schulden ihres Vaters bitten soll. Dieser stellt die Bedingung, dass er sie dafür nackt sehen will.

Am Ende der Erzählung bringt sich Else um, nachdem sie nackt durch die Halle des Hotels, in dem die Handlung spielt, gelaufen ist.

Die Kinoadaptation von *Fräulein Else* war der letzte Stummfilm, der auf ein Werk Schnitzlers basierte,⁶¹ die Verfilmung verlief deutlich anders als vorangegangene Filmprojekte. Schnitzler ergriff selbst die Initiative und nach einigen erfolglosen Anfragen bei Filmfirmen, kam im Herbst 1927 ein Vertrag mit der deutschen Firma Poeticfilm zustande.

Auch dieses Mal waren die finanziellen Konditionen der hauptsächlich kontroverse Punkt. Schnitzlers Wunschkandidatin für die Rolle der Else, die Theaterschauspielerin Elisabeth Bergner, übernahm die Hauptrolle. Das Drehbuch wurde vom renommierten Stummfilm-Drehbuchautor Carl Mayer verfasst. Schnitzler lieferte dazu einige Anregungen, war jedoch an der Realisierung der Verfilmung nicht beteiligt.

Fräulein Else wurde am 7. März 1929 in Berlin uraufgeführt und von der Kritik teilweise negativ beurteilt. Besonders die Fokussierung der Kameraeinstellungen auf Details wurde kritisiert und es wurde wenig Gemeinsamkeit zwischen Schnitzlers Novelle und dem Film konstatiert.

Schnitzler sah den Film einige Tage später, ebenfalls in Berlin. Er vermerkte in seinem Tagebuch:

[...] „Die Bergner außerordentlich; ebenso Steinrück; [...] Im Anfang manches gute [sic!], der Schluss überhitzt und albern.“ [...] ⁶²

In einem Brief an Clara Pollaczek äußerte er sich ausführlicher und kritisierte vor allem, dass seine Anregungen während des Drehs nicht umgesetzt worden waren.

⁶¹ Vgl. zu diesem Absatz: Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film; 2006, S. 85-95.

⁶² Tagebucheintrag vom 13.3.1929, zitiert nach: Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film; 2006, S. 91-92.

Er berichtete außerdem von einem Gespräch mit Elisabeth Bergner über deren Rolle. Zur Hauptdarstellerin merkte er in dem Brief an: „Die Leistung von Elisabeth wundervoll – nur ist es (durch den Filmtext) – eine ganz andere Else, als ich gedichtet hatte.“⁶³

Schnitzler sah *Fräulein Else* im Oktober 1929 ein weiteres Mal gemeinsam mit Clara Pollaczek im Wiener Colosseum-Kino. Sein knapper Kommentar dazu: „Was haben die Leute mit dem Schluss gemacht!“⁶⁴

Spiel im Morgengrauen - Daybreak

Die Erzählung *Spiel im Morgengrauen* wurde 1926 veröffentlicht und handelt von einem Leutnant, der versucht beim Glückspiel Geld für einen Freund aufzutreiben und verliert. Er bittet reiche Verwandte um das Geld. Seine Tante, mit der er einmal eine Affäre gehabt hatte, nutzt das aus, um ihm für sein damaliges Verhalten heim zu zahlen und gibt ihm vorerst weniger als die benötigte Geldsumme. Daraufhin erschießt er sich. Die letzte Verfilmung eines seiner Werke, die Schnitzler miterlebte, war die amerikanische Adaption von *Spiel im Morgengrauen*, die 1931 unter dem Titel *Daybreak* als Tonfilm in die Kinos kam. Für die Novelle hatte Schnitzler verschiedene Angebote zur Verfilmung und mit einigen Firmen hatte er auch Verhandlungen geführt, die jedoch scheiterten.⁶⁵

Schließlich unterzeichnete er 1929 einen Vertrag mit Metro-Goldwyn-Maer (MGM) aus den USA. Schnitzler war an der Verfilmung, in welcher der damals berühmte Hollywood-Schauspieler Roman Novarro die Hauptrolle spielte, nicht beteiligt und er verfolgte auch die Dreharbeiten nicht. Ebenso wenig sah er den fertigen Film, der rund einen Monat vor seinem Tod Premiere feierte.⁶⁶

⁶³ Brief von Arthur Schnitzler an Clara Pollaczek, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“; 2012, S. 256-257 (ohne Datum).

⁶⁴ Tagebucheintrag vom 20.10.1929, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“; 2012, S. 256.

⁶⁵ Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film; 2006, S. 130-138.

⁶⁶ Ebd. S. 138-139.

5.5 Der Kinogeher Arthur Schnitzler

Schnitzler war ein sehr aktiver Kinogeher. Die Quellen für seine Kinobesuche sind primär Schnitzlers Tagebücher, welche Notizen darüber enthalten, welchen Film sich Schnitzler in welchem Kino mit wem angesehen hat. Insgesamt sind darin zwischen 1904 und 1931 rund 1.500 Filme verzeichnet, aufgeteilt auf 800 Kinobesuche,⁶⁷ wobei 652 Filme mit Titel genannt werden⁶⁸.

5.5.1 Kinos, die Schnitzler besuchte

Zu Schnitzlers Zeit existierten in Wien wesentlich mehr Kinos als heute, darunter viele kleinere. Unterscheiden kann man zwischen „Premierenkinos“, die Filme als erstes zeigten, und jene, die diese Filme eine oder zwei Wochen später im Programm hatten. Die Kinos wurden wesentlich stärker frequentiert als es seit der Einführung des Fernsehens der Fall war. Schnitzler vermerkte beispielsweise einmal in seinem Tagebuch: „suchten Kino – überall ausverkauft“.⁶⁹ Auch die Zahl der gezeigten Filme war in den 1920er Jahren unvergleichbar hoch, in Wien wurden durchschnittlich drei neue Filme pro Tag gezeigt.⁷⁰

Die Spielstätten waren auf unterschiedliches soziales Publikum ausgerichtet:

Es gab provisorisch anmutende Filmvorführungen in Wirtshäusern, die hauptsächlich von Arbeitern aufgesucht wurden, bürgerliche Spielstätten, in denen Schnitzler zu Gast war, sowie einige Luxuskinos, wie das Bioskop in dem auch hochrangige Mitglieder des Kaiserhauses unter den Besuchern waren.⁷¹

Schnitzler besuchte vor allem Kinos in der Nähe seiner Währinger Wohnung, wie das Gersthofer Elitetheater, das Währinger Bürgertheater oder das Michelbeuerntheater.

Oft war er auch zu Gast in Kinos im neunten Bezirk, unter anderem im Flieger- oder Votivparkkino. Regelmäßige Filmabende verbrachte Schnitzler zudem in Kinos der

⁶⁷ Rohrwasser, Michael: Warum geht Arthur Schnitzler ins Kino? In: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“, 2012, S. 49.

⁶⁸ Ebd. S. 50.

⁶⁹ Tagebucheintrag 1923, zitiert nach: Simon, Anne-Catherine: Schnitzlers Wien. 2001, S. 125 (dort ohne nähere Quellenangabe).

⁷⁰ Hall: Raubgesindel 2006, S. 35-36.

⁷¹ Simon, Anne-Catherine: Schnitzlers Wien; 2002, S. 124 ff..

Wiener Innenstadt, wie in der Urania, im Burg- oder Opernkino, sowie gelegentlich im Zweiten Bezirk, beispielsweise im Schweden- oder Zentralkino. Auch auf Reisen ging Schnitzler ins Kino, so zum Beispiel in München, Berlin oder Florenz.⁷²

Die 193 Kinobesuche in Wien, bei denen dokumentiert ist, in welchem Kino Schnitzler war, verteilen sich folgendermaßen:⁷³

Kino	Anzahl der Besuche
Gersthofer Elitetheater (1180 Wien)	19
Fliegerkino (1090)	18
Urania (1010)	12
Apollo (1060)	11
Schwedenkino (1020)	8
Opernkino (1010)	8
Votivparkkino (1090)	8
Währinger Bürgertheater (1180)	8
Kammerlichtspiele (1030)	7
Burgkino (1010)	6
Heimatkino (1090)	6
Imperial (1010)	6
Zentralkino(1020)	6
Eos (1030)	5
Kolosseum (1090)	5
Lustspieltheater (1020)	5
Gloria (1170)	4
Grabenkino (1010)	4
Michelbeuerntheater (1180)	3
Mozart Lichtspiele (1090)	3
Phönixkino (1070)	3
Zirkus Busch Kino(1020)	3
Elitekino (1010)	2
Rotenturmkino (1010)	2
Tuchlauben (1010)	2
Weltspiegelkino (1160)	2
Sonstige (mit jeweils einem Besuch)	27

Quelle: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“ Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino. Wien: Böhlau 2012. (Manu Scripta, Editionen aus der Handschriftensammlung der Wienbibliothek 2).

Vor allem besuchte er Kinos in der Innenstadt. Diese waren das Grabenkino, das Imperialkino, das Burgkino, das Rotenturmkino, das Opernkino, das Gartenbaukino, das Schwedenkino und das Tuchlaubenkino.

Was die Erreichbarkeit der Kinos betrifft, waren die Kinos in seiner unmittelbaren Wohngegend Währing und Gersthof im achtzehnten Wiener Gemeindebezirk immer auf seinem Repertoire. Diese waren das Iris-Kino und das Gersthofer Elite-Kino.

⁷² Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“, 2012, S. 354-357.

⁷³ Ebd. S. 374-379.

Die Kinos in den Außenbezirken spielten sehr oft Reprisen, so konnte Schnitzler versäumte Filme immer nachholen. Falls irgendein neuer Film seine Neugier reizte, ging er auch in andere Bezirke, um ihn sich anzuschauen. Dazu gehörten unter anderem: die Eos-Lichtspiele, das Stafa-Kino, das Heimat-Kino, das Votivkino, das Kolosseumkino, das Michelbeurenkino und das Weltspiegel-Kino. Es sollte erwähnt werden, dass er auch Kinos in München, Verona, Venedig und Berlin besuchte.

Ebenso ist es wichtig, ein paar Informationen über die Kinos zu nennen, die Schnitzler besucht hatte.

Grabenkino

Adresse: Graben 17
 Gründungsjahr: 1907
 Schließung: 1914
 Lizenz: Gegründet durch die Filmfirma Pathé Frères Julius und Hermine Eckstein.
 Fassungsvermögen: 1909: 241
 Zusatzinformationen: 1914 wurde das Kino offen gelassen, nachdem von der Baubehörde ein aufwendiger Umbau gefordert wurde. Das Kino wurde darauf an den Verein »Lebende Zielscheibe« verkauft. Auf die im Film aufgenommenen Tiere konnten die Besucher schießen. Nach jedem Schuss blieb der Film zur Begutachtung des Treffers automatisch stehen.⁷⁴

Imperialkino

Adresse: Rothgasse 3
 Gründungsjahr: 1911
 Lizenz/Konzession: 1916-1926: Dotzler und Theodor Wohlgemuth
 1926/27: Agnes Faderny
 1927: Landesverband der Kriegshinterbliebenen
 1928: Agnes Faderny
 Besitzer: Bis 1926 vier Gesellschafter (Dotzler, Wohlgemuth, Agnes Faderny, Franziska Neuberger), nach 1926 (Tod von Dotzler) traten zu den drei Gesellschaftern noch die fünf Erben Dotzlers.
 Fassungsvermögen: Quadratisch, 1914: ca. 480; 1922: 486; 1934: 492
 Tonfilme: 1.930
 Zusatzinformationen: Dotzler und Wohlgemuth gründeten 1913 das „Opernkino“. Wohlgemuth war Inspektor der österreichischen Elektrizitätsgesellschaft, die später mit den städtischen Elektrizitätswerken fusionierte. Auf seine Initiative gingen angeblich die ersten Versuche einer elektrischen Straßenbeleuchtung zurück.⁷⁵

⁷⁴ Schwarz, Werner Michael: Kino und Kinos in Wien; 1992, S. 181.

⁷⁵ Ebd. S. 182.

Burgkino

Adresse: Opernring 19
Gründungsjahr: 1912
Lizenz/Konzession: 1913-1926: Verein für Lungenkranke »Viritis unitis«
1926: Zentral Krippenverein
Besitzer: G.m.b.H. für Finanzierung von Vergnügungsetablissements
(Repräsentant: Oskar Glück, Filmindustrieller, in den 20er Jahren an mehreren Kinos beteiligt).
Fassungsvermögen: Quadratischer Raum, Souterrain, Balkon, 1914: ca. 370, 1922: 378, 1934: 393.
Tonfilme 1.930⁷⁶

Rotenturmkino

Adresse: Fleischmarkt 1
Gründungsjahr: 1910
Lizenz/Konzession: 1910: Viktor Schwadron (Stadtbaumeister)
Besitzer: Viktor Schwadron, Emanuel Schweinburg, Arthur Baron, Max Schweinburg, Dr. Arnold Knedel.
Fassungsvermögen: 1914: ca. 300; 1922: 305; 1931: Umbau auf 511; 1934: 517⁷⁷

Ferdinandskino, Ifa Palast Kino, ab 1927 Schwedenkino

Adresse: Taborstrasse 1-3
Gründungsjahr: 1919 (vom 8. Februar 1926 bis 12. August 1927 geschlossen)
Lizenz/Konzession: 1914 Landesverband für Fremdenverkehr für Wien und Niederösterreich
Besitzer: Architekt Reitmann, 1927- 1934 Kiba; 1934 Gerda Barth (Pächterin)
Fassungsvermögen: Quadratischer Raum, Galerie, Neubau, Souterrain, 1922: 702; 1934: 654.
Zusatzinformationen: Die Lizenz wurde zwar bereits 1914 verliehen, das Kino, das in einen Neubau untergebracht wurde, jedoch erst 1918 eröffnet. Im Jahr 1928 wurde das Kino an Paramount verpachtet, 1931 an Max Reiczcs.⁷⁸

Elitekino

Adresse: Wollzeile 34
Gründungsjahr: 29. März 1912
Lizenz/Konzession: 1911-1925: Max Rády-Maller
1925-1930: Alois Tauber
1930: Die 1. Österreichische Krüppelarbeitsgemeinschaft
Besitzer: Rády-Maller G.m.b.H.; Mitbesitzer 1926: Hugo Engel G.m.b.H.
Fassungsvermögen: Quadratisch, die großzügige Anlage des ehemaligen Theatersaales (»Kleine Bühne«) wurde zunehmend reduziert; 1914: 400; 1922: 373; 1934: 506.⁷⁹

⁷⁶ Ebd. S. 185.

⁷⁷ Ebd. S. 182.

⁷⁸ Ebd. S. 193.

⁷⁹ Ebd. S. 184.

Heimatkino

Adresse: Porzellangasse 19
Gründungsjahr: 7. März 1913
Lizenz/Konzession: 1913-1932: Verein »Heimat« (Wohltätigkeitsverein vor allem zur Unterstützung von Studenten und Schülern)
1932: Max Schweinburg. Besitzer: Max Schweinburg (ab 1930 offiziell Pächter)
1931/32: Kiba („Kino der öffentlichen Hand“)
1934: Hilde Singer (Pächterin)
Tonfilme: 1.930
Fassungsvermögen: Neubau, breiter Saal, Galerie; 1914: 593; 1922: 617; 1934: 597.⁸⁰

Edison Kino, Michelbeuernkino

Adresse: Währingergürtel 78
Gründungsjahr: 30. August 1907
Schließung: 1917
Lizenz/Konzession: 1907-1910: Theodor Triebel
1910-1917: Josef Marangoni (Schauspieler; er musste den Betrieb einstellen, nachdem das Kino von der Behörde angefordert worden war. Transfer der Lizenz in die Kreuzgasse 27)
Fassungsvermögen: 1907: 600; 1917: 604
Zusatzinformationen: Das Kino wurde im Stadtbahnstationsgebäude Michelbeuern eröffnet. Zum Zeitpunkt der Eröffnung war es das größte Kino in Wien und wurde mit einem eigenen Buffetraum und einem Speisesaal für arme Schulkinder eingerichtet.

Hier ist noch ein Beispiel genannt werden, wie dieses Edison Kino in Wien früher ausgeschaut hat. In der Zeitschrift „*Kinematographische Rundschau*“ von 1907 findet man eine genaue Beschreibung dieses Kinos. Es wurde mit den damals allerneusten technischen Einrichtungen ausgestattet und war selbst staunenswert und luxuriös. Die technische Apparatur war erstklassig, es war ein großer Saal mit einem Fassungsvermögen von 600 Personen vorhanden, in dem die Vorstellungen abgehalten wurden.

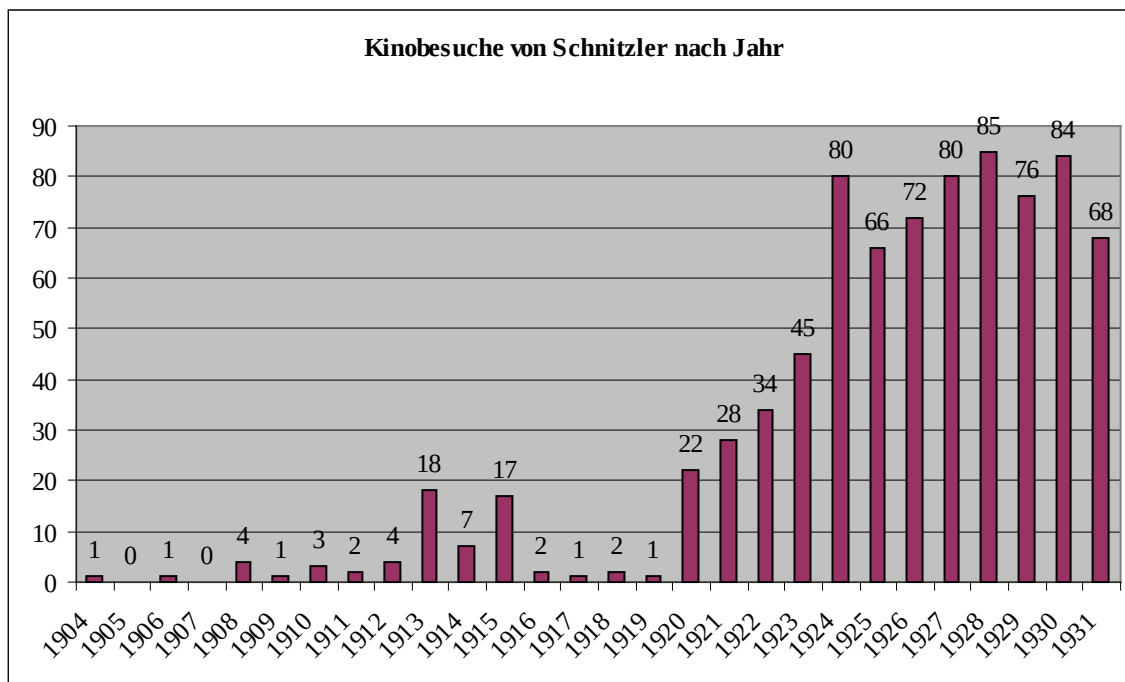
Das Kino Edison sollte nicht nur den Patrioten ansprechen, sondern es war auch ein jugenderziehendes Unternehmen. In den Zwischenpausen gab es verschiedene Musikvorträge und so bat sich dem Zuschauer eine reichhaltige Abwechslung.

⁸⁰ Ebd. S. 237.

5.5.2 Die Filme

Arthur Schnitzler erwähnt in seinen Tagebüchern erstmals 1904 einen Kinobesuch. Davor war Schnitzler regelmäßiger Besucher des „Kaiserpanoramas“. In diesem Vorläufer des Kinos wurden, ähnlich einer Diashow, mittels einer Abfolge von fünfzig Fotografien Länder, Städte und Regionen präsentiert, beispielsweise die Dolomiten, Persien oder New York.⁸¹

Die meisten Kinofilme sah sich Schnitzler in den zwanziger Jahren an, wie folgende Tabelle veranschaulicht:⁸²



Quelle: Rohrwasser, Michael: Warum geht Arthur Schnitzler ins Kino? In: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“ Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino. Wien: Böhlau 2012. (=Manu Scripta, Editionen aus der Handschriftensammlung der Wienbibliothek 2).

Schnitzlers Motivation hinter den Kinobesuchen ist aufgrund seiner knappen Tagebuchaufzeichnungen zu diesem Thema schwer zu erklären.

Als mögliche Gründe, die Schnitzler bewogen ins Kino zu gehen, führt Michael Rohrwasser in einem Aufsatz berufliches Interesse, den Wunsch nach Zerstreuung und eine Alternative zum Theater an.

Werke von Schnitzler wurden noch zu seinen Lebzeiten verfilmt und Kinobesuche dienten unter anderem auch der Information über mögliche Geschäftspartner.

⁸¹ Braunwarth, Peter M.: Dr. Schnitzler geht ins Kino; In: Ballhausen, Thomas u.a. (Hg.): *Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film*; Wien; 2006, S. 9-12.

⁸² Auflistung bei Rohrwasser, Michael: Warum geht Arthur Schnitzler ins Kino? 2012, S. 49; Liste bei Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“, 2012, S. 358-362.

Dass Schnitzlers Motivation hinter Kinobesuchen auch oft das „Abschalten“ und die Unterhaltung gewesen sein könnten, wäre eine Erklärung dafür, dass er sich in seinen Tagebüchern nicht näher mit den gesehenen Filmen auseinandersetzte.

Nicht zuletzt spielte Schnitzlers Schwerhörigkeit eine Rolle dafür, dass er Stummfilme mit Musikbegleitung dem Theater vorzog. Ein weiterer Grund für diese Präferenz war auch die Anonymität der dunklen Kinosäle.⁸³ Peter Braunwarth erklärt Schnitzlers häufige Kinobesuche auch mit dessen künstlerischem Interesse an dem neuen Medium und den zur Literatur unterschiedlichen Ausdrucksmitteln.⁸⁴

Schnitzler sah sich Filme jedes Genres an: Dramen und Komödien, historische Filme, Krimis und Literaturverfilmungen. Aufgrund der Quellenlage konnten die Filme, die er sich gemeinsam mit Clara Pollaczek angesehen hatte, ausgewertet werden, da Stephan Kurz und Michael Rohrwasser zu diesen Inhaltsangaben und Filmkritiken recherchiert und abgedruckt haben.

Bei diesen Filmen (rund zwei Drittel aller Filme, die Schnitzler im Kino sah) überwiegen romantische Beziehungsdramen bzw. Komödien und machten rund 67 Prozent aus. Die meisten dieser Filme haben eine leicht zusammenfassbare und vorhersehbare Handlung. Unterscheiden kann man sie in Dramen oder Komödien und in Liebes- oder Familienbeziehungsgeschichten. Vor allem überwiegen solche Filme, in denen es um verwickelte Beziehungen zwischen Mann und Frau geht, meistens mit einem Happy End. Angesiedelt sind die Filme oft in historischem, adeligem oder exotischem Ambiente, darunter einige Filme, die im Wien der Kaisermonarchie spielen. Häufig bewegen sich die Protagonisten auch im Zirkus- oder Künstlermilieu. Beispiele dafür sind (jeweils mit der Zusammenfassung zeitgenössischer Rezensenten) die folgenden Filme:

- Die brennende Kugel: „Ein entlassener Matrose wird in einem Zirkus Artist [und] rettet die Tochter des Direktors aus den Händen einer Falschmünzerbande.“⁸⁵

⁸³ Rohrwasser, Michael: Warum geht Arthur Schnitzler ins Kino? 2012, S. 51-58.

⁸⁴ Braunwarth, Peter M.: Dr. Schnitzler geht ins Kino; 2006: 13-14.

⁸⁵ Paimann's Filmlisten 385: 178, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“; 2012, S. 83.

- Die Frau, von der man spricht: „Ein verwitweter Rechtsanwalt lebt durch Jahre mit seiner Freundin, die er abfertigen will, als seine Kinder der Schule entwachsen. Diese aber erfahren davon, nehmen anfangs gegen die Freundin ihres Vaters Stellung, heißen sie aber schließlich als zweite Mutter willkommen.“⁸⁶

- Das Haus zur roten Laterne: „Die Tochter einer Dirne wird Stubenmädchen in einem öffentlichen Hause und will schon, von dem Vorurteil der Mitwelt verfolgt, in die Fußstapfen ihrer Mutter treten, als sie die Liebe zu einem jungen Mediziner aufrüttelt und sie, nachdem sie alle Klippen ihrer Herkunft überwunden, seine Frau werden kann.“⁸⁷

- Im Prater blüh'n wieder die Bäume: „Ein Wäschermädel verliebt sich, obwohl von einem Fiaker umworben, in einen Oberleutnant, glaubt sich von ihm aber infolge eines Missverständnisses verraten. Dieses klärt sich später auf und der Offizier heiratet die Kleine.“⁸⁸

- Ehre deine Mutter: „Eine Mutter wird nach dem Tode ihres Mannes von den Kindern [...] verlassen und geht ins Armenhaus. Nur der schwarze Bock unter den Geschwistern, der aber im Herzen noch der Beste ist, gedenkt ihrer. Nach längerem Aufenthalte in der Fremde [...] nimmt er sie zu sich.“⁸⁹

- Der Fürst der Gasse: „Francois Villon, der Poet und Vagabund, wird aus Paris verbannt, entführt eine Prinzessin und soll vom Herzog von Burgund getötet werden. Aber der König rettet ihn und gibt ihm die Prinzessin zur Frau.“⁹⁰

- Der Harem von Buchara: „Unter der Beute eines Emirs befindet sich eine Prinzessin, die dem Sieger der Festspiele angehören soll. Dies ist ein junger Prinz, den sie liebt, während der Sohn des Emirs sie entführt und im Streit seinen Vater tötet, für welche Tat man die Prinzessin verantwortlich macht. In letzter Stunde rettet sie der Prinz vor der Hinrichtung.“⁹¹

⁸⁶ Paimann's Filmlisten 754: 142, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“; 2012, S. 298.

⁸⁷ Paimann's Filmlisten 624: 43, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“; 2012, S. 215.

⁸⁸ Paimann's Filmlisten 732: 58, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“; 2012, S. 279.

⁸⁹ Paimann's Filmlisten 374: 121, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“; 2012, S. 81.

⁹⁰ Paimann's Filmlisten 579: 64, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“; 2012, S. 192.

⁹¹ Paimann's Filmlisten 576-577: 53, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“; 2012, S. 165.

Zahlenmäßig die nächst größte Gruppe von Filmen, die Schnitzler mit Pollaczek besuchte (wenn auch mit deutlichem Abstand), waren mit rund 12 Prozent Dramen, in denen andere Themen als Beziehungen im Mittelpunkt standen, darunter Gesellschaftsdramen wie *Das Ende von St. Petersburg*, in dem es um die Arbeiterkämpfe in Russland geht, Kriegsdramen, die im ersten Weltkrieg spielten, oder Bergfilme wie *Die weiße Hölle vom Piz Palü*.

Die nächst häufigsten von Schnitzler gesehenen Filmgattungen waren mit jeweils rund 5 Prozent historische Filme (in denen der geschichtliche Schauplatz nicht nur Kulisse war) und Verfilmungen bekannter literarischer Werke. Zu ersteren zählten beispielsweise *Ben Hur* oder eine Biografie Martin Luthers, zu letzteren *Anna Karenina* oder *Der blaue Engel*.

Unter den Komödien, die Schnitzler sah, sind einige Filme von und mit Charlie Chaplin und zahlreiche im Stil von *Der Wüstling*, in dem „ein sehr solider junger Mann am letzten Abend seiner Junggesellenzeit von Freunden zum Hasardspiel verleitet [wird], auf der Flucht vor der Polizei in eine Damen-Entfettungs-Anstalt gerät und in Frauenkleidern entflieht.“⁹²

Weitere Filme, die sich Schnitzler ansah, fallen in die Kategorien Exotik, Dokumentation oder Krimi, wobei die beiden letzten erst in Schnitzlers letzten beiden Lebensjahren 1930 und 1931 eine Rolle spielten. Als zusätzliche Beispiele können erwähnt werden:

- Chang, der König des Dschungels: „Ein abseits von seinem Stamme hausender Eingeborener ist mit seiner Familie den Gefahren der Wildnis ausgesetzt. Hohe Umzäunungen schützen den bescheidenen Bestand an Haustieren vor Tigern und Leoparden, ein Affe hält seinen Kindern treue Freundschaft. Nach häufigem Auftauchen von Tigern holt er seine Stammesgenossen zu Hilfe und bringt die Tiere durch eine Treibjagd zur Strecke. Ein Elefantenbaby wird gefangen, dessen Mutter sich aber durch Zerstörung des [...] Wohnhauses rächt.“⁹³

⁹² Paimann's Filmlisten 562: 5, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“; 2012, S. 163.

⁹³ Paimann's Filmlisten 586: 104, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“; 2012, S. 182.

- Am Rande der Sahara: „Bilder aus Nordafrika, dem Hinterland der dichten besiedelten Küstenstriche [...] durch Tonaufnahmen ungemein verlebendigt, Wüstenstädte eigenartigster Bauart [...] Der Gesang der Muezzins, eine mohammedanische Beerdigungszeremonie, die Arbeit arabischer Handwerker und Bauern.“⁹⁴

- Die letzte Warnung: „Der Direktor eines Broadway-Theaters ist während der Vorstellung durch Starkstrom getötet worden und seine Leiche verschwunden. Nach vergeblichen Bemühungen, den Fall aufzuklären, wird nach Monaten das Theater wieder eröffnet. Schließlich wird der Bühnenmeister als Täter entlarvt.“⁹⁵

Vereinzelt sah Schnitzler auch Filme anderer Genres, wie einen Western, Sportfilme oder Varietéfilme wie *Die Königin von Paris* mit Josephine Baker.

In der Liste der von Schnitzler gesehenen Filme finden sich die Namen aller berühmten Schauspieler und Regisseure der damaligen Zeit. Schnitzler sah alle Filme mit Greta Garbo, die in Wien gezeigt wurden, Filme mit Asta Nielsen und Rudolph Valentino, sowie Kinowerke von Charlie Chaplin, Murnau oder Ernst Lubitsch.⁹⁶

Abgesehen vom Besuch der jeweiligen Kinopremieren, sah sich Schnitzler auch einige Male bei einem alltäglichen Kinobesuch mit Clara Pollaczek Verfilmungen seiner eigenen Werke an. Seine anschließenden Kommentare im Tagebuch dazu fielen alle negativ aus.

Bezüglich der Länder, aus denen die Filme stammten, ließ sich keine Präferenz erkennen. Der Großteil der Produktionen stammte aus Deutschland und den USA (zusammen über 80 Prozent), was das Angebot an Filmen zur damaligen Zeit widerspiegelte. Ebenfalls vertreten waren Filme aus Frankreich, der UdSSR, Österreich, Skandinavien und Großbritannien.

Der überwiegende Großteil der Filme, waren Stummfilme in schwarz-weiß. Diese wurden von Musik begleitet, von einem Pianisten oder einem ganzen Orchester.

⁹⁴ Paimann's Filmlisten 760: 167, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“, 2012, S. 304.

⁹⁵ Paimann's Filmlisten 668: 9, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“, 2012, S. 242.

⁹⁶ Braunwart, Peter M.: Dr. Schnitzler geht ins Kino; 2006, S. 17-19.

In seinen letzten Lebensjahren besuchte Schnitzler auch gelegentlich eine Vorführung eines Tonfilms (der erste wurde 1929 in Wien gezeigt),⁹⁷ worüber er sich meist negativ äußerte, beispielsweise zu *Die letzte Companie*: „[...] nur mehr >Gespräch< nur mehr Geräusche und Lärm, kaum mehr ein paar Takte Musik. Beinahe unerträglich“.⁹⁸

Schnitzler war zudem bei der ersten Präsentation eines Farbfilms in Wien anwesend. Im September 1923 sah er im Eos-Kino *Fatty auf Reisen*,⁹⁹ sein Kommentar dazu: „Das ganze litt unter dem jämmerlichen Stück, das man gab“.¹⁰⁰

5.5.3 Schnitzlers Kommentare zu Kinofilmen

In seinen Tagebüchern finden sich keine ausführlichen Hinweise darauf, was Schnitzler über einzelne Filme dachte. Während er akribisch genau vermerkte, wann er im Kino war, führte er zum jeweiligen Film meistens nur den Titel ohne weitere Kommentare auf, so zum Beispiel: „15/10 Mit C.P. Kino >Ausschluss der Öffentlichkeit< - mit C.P. beim >Hirschen< genachtm[ahlt]“.¹⁰¹

Kommentierte er einen Film, fiel das häufig kurz aus und es ließ sich keine Systematik erkennen. Beispielsweise ließ Schnitzler manche Filme auf Basis von literarischen Vorlagen von Bekannten unkommentiert (so Hofmannsthals *Rosenkavalier*), in anderen Fällen äußerte er sich zu einem Film. Zum Beispiel merkte er zu *Das verbotene Land* von Felix Salten an: „Recht schlecht“.¹⁰² Auch kommentierte er nicht jeden Film mit Schauspielern, die er an sich gut fand.

Von Greta Garbo in *Annie Christie* zeigte er sich beispielsweise begeistert („welche wunderbare Frau!“),¹⁰³ andere Filme mit ihr notierte er nur mit dem Titel. Generell überwiegen bei Kommentaren jedoch negative Äußerungen.

⁹⁷ Simon, Anne-Catherine: Schnitzlers Wien; 2002, S. 127.

⁹⁸ Tagebucheintrag vom 9.4.1930, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“; 2012, S. 278.

⁹⁹ Braunwart, Peter M.: Dr. Schnitzler geht ins Kino; 2006, S. 16.

¹⁰⁰ Tagebucheintrag vom 27.9.1923, zitiert nach: Braunwart, Peter M.: Dr. Schnitzler geht ins Kino; 2006, S. 16.

¹⁰¹ Tagebucheintrag vom 15.10.1927, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“; 2012, S. 175.

¹⁰² Tagebucheintrag vom 29.3.1924, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“; 2012, S. 87.

¹⁰³ Tagebucheintrag vom 1.1.1931, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“; 2012, S. 313.

Persönliche Bemerkungen zu Filmen machte Schnitzler sehr selten, eines dieser seltenen Beispiele ist *Elisabeth von Österreich* (1931). Zu diesem Film schrieb Schnitzler in sein Tagebuch:

[...] „Kitschig und doch stellenweise ans Herz greifend durch Erinnerungen;- Continuitätsgefühle u. dgl.- Geschichte, schmerzhaft nah.“ [...] ¹⁰⁴

5.4 Arthur Schnitzler und die Filmtheorie

Ein weiterer interessanter Aspekt in der Beziehung zwischen Schnitzler und den bewegten Bildern ist die Tatsache, dass sich Schnitzler nicht nur mit der Filmpraxis und dem Drehbuchschreiben, sondern auch mit der Filmtheorie auseinandersetzte und begierig war, mehr über die Grundsätze der Filmarbeit zu erfahren.

Das erste Buch zu dieser Thematik, das Schnitzler gelesen haben dürfte, stammt vom dänischen Regisseur und Filmtheoretiker Urban Gad: „Der Film. Seine Mittel, seine Ziele“. Eine solche Anmerkung findet sich in Schnitzlers Tagebuchnotizen.

Gad beschreibt in seinem Buch die Grundlagen der Kinematographie und ihre künstlerischen Mittel und Ziele, außerdem beschäftigte er sich mit den künstlerischen Stilmitteln. Schnitzler vermerkte, das knapp 300 Seiten starke Werk auch zu Ende gelesen zu haben.

Je mehr sich Schnitzler, wohl auch wegen der eigenen filmbezogenen Projekte zur Zeit der Medardus-Verfilmung, in Kinos flüchtet, über Filmtheorie liest und Einblick in die Produktionsstätte bekam, desto mehr Ablehnung gegenüber dieser Industrie erwacht in ihm – wie man schon bei den schwierigen Verhandlungen mit der *Sascha-Film* bemerken konnte. Doch nicht nur eine wachsende Abneigung gegen die filmische Kunst und die Unternehmen lässt sich erkennen, sondern auch eine Antipathie zum Publikum. Immer öfter kritisiert Schnitzler das Gesehene auf der Leinwand und das Erlebte im Zuschauerraum.

[...] Man fragt sich immer wieder, ob die Leichtfertigkeit, die Dummheit oder die seelische Gemeinheit dieser Filmverfasser das Hauptelement dieser Begabung vorstellt. [...] ¹⁰⁵

¹⁰⁴ Tagebucheintrag vom 20.9.1931, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“; 2012, S. 346.

¹⁰⁵ Schnitzler, Arthur. Tagebuch. 4.9.1926, 8, S. 354 ff; in: Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 100.

Trotz seiner zunehmenden Aversion gegen das Kino, verringerten sich die Besuche Schnitzlers nicht. Allerdings verschlechterte sich seine Meinung mit jedem Film ein bisschen mehr, bis er schließlich selbst schrieb: „Offenbar bin ich ‚verbittert‘ gegen den Film.“¹⁰⁶

Schnitzlers Einstellung zum Film und zur Art und Weise, wie Filme gemacht werden sollten, war ganz genau definiert.

Er empfand die Kunst der Kinematographie als etwas Außergewöhnliches, als etwas das abseits von allen anderen medialen Stilrichtungen war.

Schnitzler war sich sehr bewusst, welche Methoden und Mittel dem Film, möglicherweise auch *seinem* Film, gerecht werden konnten und welche nicht. Besonderes Augenmerk richtete Schnitzler auf den filmischen Anspruch, kein gedrucktes Wort zu sehen, allerdings mit ein paar wenigen Ausnahmen.

Der geschriebene Text sollte in Bilder verwandelt und so zu einer Geschichte (ohne Sprache) visualisiert werden.

Gestik und Mimik wären die einzigen Stilmittel gewesen, die dem Film hätten gerecht werden können:

[...] „Der hier vorliegende Film ist bei der als selbstverständlich vorauszusetzenden guten Regie ohne jede Mithilfe des Wortes, sei es nun Erzählung, Dialog oder Brief, auch für das Fassungsvermögen des einfachsten Publikums verständlich, und ich verwahre mich ausdrücklich gegen jeden Änderungsversuch in einem den hier ausgerochenen Prinzipien nicht gemäßeren Sinne.“ [...] ¹⁰⁷

Schnitzler erinnert bei dieser Theorie an die des Filmemacher- und Kritikers Béla Balázs, der die Technik des Kinematographen als Wendepunkt der Geschichte beschrieb und definierte. Wie kein anderer erörterte er die Möglichkeiten der filmischen Mittel, durch Gestik und Mimik etwas darzustellen, dass durch die Sprache allein nicht möglich war. Er sah zwar Sprache per se als unverzichtbares Element an, doch das Bild als Informationsträger wiege im Film weitaus mehr als das rein gesprochene Wort.

¹⁰⁶ Schnitzler, Arthur: Tagebuch, 7.9.1926, 8, S. 356. in: Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 101.

¹⁰⁷ Schnitzler, Arthur: Vorbemerkungen zum Liebelei-Film, 1913, S. 1; zitiert nach: Morkus, Nadja: Arthur Schnitzler und das Kino; Wien, 2010, S. 58.

[...] Seine [des Menschen] Gebärden bedeuten überhaupt keine Begriffe, sondern unmittelbar sein irrationales Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schichte der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. [...]¹⁰⁸

Trotz inhaltlicher Ähnlichkeiten lässt sich keine direkte Verbindung zwischen Balázs und Schnitzler feststellen, wobei Balázs 1929 an einem Drehbuch für die Verfilmung von *Fräulein Else* arbeitete.

Dieses Projekt wurde jedoch nie finanziert. Schnitzlers Forderung nach nahezu textfreier filmischer Gestaltung, sein Anspruch auf künstlerische Qualitäten des Kinos und die Abgrenzung von anderen Kunstformen war im Allgemeinen der formästhetischen Filmtheorie zuzuschreiben.

Schnitzlers Drehbücher und Vorlagen für Filme gaben außerdem ein detailliertes Beispiel dafür ab, wie sehr er sich mit der Thematik auseinandergesetzt haben muss.

Schon das Drehbuch zum geplanten Liebelei-Film enthielt filmdramaturgisch relevante Anmerkungen wie durchnummerierte Abteilungen und Szenen, Orts- und Umgebungsbeschreibungen, sowie szenische Schilderungen von Bewegung, Mimik und Gestik, Vorschläge in Bezug auf Kameraführung, Bildeinstellung, szenischer Aufbau und Beleuchtung. Zweifelsohne war Schnitzler von seinen filmtheoretischen Kenntnissen überzeugt und zögerte auch nicht, dies unmissverständlich klarzustellen. Seiner Meinung nach eigneten sich viele seiner Werke und eben nicht nur *Liebelei* dazu, ihren Weg in die Welt der bewegten Bilder zu finden:

[...] Bis auf weiteres gebe es meines Erachtens noch manche andere meiner Werke, die sich zur Verfilmung, sogar zur Tonverfilmung, gradeso gut oder besser eignen würden als jenes Stück. [...]¹⁰⁹

Schnitzlers Gespür für die künstlerischen Möglichkeiten des Films resultierten nicht nur aus einer schier unbeschränkten Anzahl von Kinobesuchen, sondern auch von einer unbeschreiblichen Aufgeschlossenheit einem neuen Medium gegenüber, nicht zuletzt mit Hinblick auf ein eigennütziges Motiv - der Verfilmung der eigenen Werke.¹¹⁰

¹⁰⁸ Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films.*, Frankfurt/Main: 1. Auflage, Suhrkamp Verlag, 2001, S. 16.

¹⁰⁹ Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, 04.03.1931; zitiert nach: Wolf, Claudia: *Arthur Schnitzler und der Film*, 2006, S. 115.

¹¹⁰ Vgl. Morkus, Nadja: *Arthur Schnitzler und das Kino*, Wien, 2010.

5.5.5 Schnitzlers Lieblingsschauspieler

In Schnitzlers Interesse nahmen viele Schauspieler einen großen Platz ein. Diese waren: Asta Nielsen, Henny Porten, Rudolph Valentino und Greta Garbo.¹¹¹

Schnitzler hatte sich auch der großen Künstler des deutschen Films angenommen, wie z.B. Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang und Georg Wilhelm Pabst. Die Zahl der Filmregisseure war groß, nur wenige von ihnen haben es geschafft, sich aus der Masse hervorzuheben.

Genau das hat der Filmregisseur Ernst Lubitsch gemacht. Schnitzler war sein großer Fan. Der Film „Der lächelnde Leutnant“ mit Maurice Chevalier als Hauptdarsteller, hat in der Zeitschrift *Kino Journal* sehr positive Kritiken erhalten, vor allem in Bezug auf Chevalier. Der Inhalt des Films galt als vollständig, souverän, witzig und geistvoll, obwohl dieser Film schon einige Wiederholungen hatte. Die Filmmusik wurde ebenfalls positiv bewertet.

Es ist selbstverständlich, dass Schnitzler auch *Charlie Chaplin* gesehen hat. Er war auch ein großer Fan von Elisabeth Bergner, eine Schauspielerin für die er eine tiefe Sympathie hatte. Elisabeth Bergners Mann war Paul Czinner, ein berühmter Autor und Filmregisseur. Die Filme, die er drehte und die natürlich Schnitzler gesehen hat, waren: *Nju*, *Der Geiger von Florenz*, *Liebe*, *Donna Juana* und *Ariane*. Elisabeth Bergner spielte im Film „*Nju*“ die Hauptrolle. Der Film „*Ariane*“, als auch Elisabeth Bergner wurden in der Kinozeitschrift *Kino Journal* kommentiert. Ihre Qualitäten als Schauspielerin konnte man aus den Zeilen des *Kino Journals* herauslesen.

[...] Sie gibt uns Mienen, die schön und wunderbar andächtig sind, die verklärt die große Liebe spiegeln, aber die auch manchmal trübe, verschleiert sind, uns Interesselosigkeit fühlen lassen, uns begreiflich machen, dass sie alles andere ausgeschaltet haben, was nicht ihre Gedanken im Zusammenhang mit dem Geliebten verbindet. Das ist die Kunst der Bergner. [...]¹¹²

Albert Steinrück (1872-1929), ein deutscher Theater- und Stummfilmschauspieler, war Schnitzlers Schwager, da er in erster Ehe mit einer Schwester Olga Schnitzlers (Schnitzlers Frau) verheiratet war.

¹¹¹ Von Greta Garbo sah Schnitzler fast alle Filme, wie z.B. „Die freudlose Gasse“, „Anna Karenina“, „Die Dame von Loge 14“, „Es war...“, „Tropenglut“, „Eine schamlose Frau“, „Der Kuss“ usw.

¹¹² *Kino Journal*, März 1931, S. 13

Mit Albert Steinrück ging Schnitzler sehr oft ins Kino. Filme, die die zwei zusammen geschaut haben, waren: *Anna Boleyn* (Lubitsch), *Der Sträfling von Cayenne* (Leo Lasko), *Das goldene Kalb* (Peter Paul Fellner) und viele andere.

Die Filme von Josef von Sternberg (ein österreichisch-amerikanischer Regisseur) sind Schnitzler ebenfalls nicht entgangen. So hat er sich in den Jahren von 1928 bis 1931 zahlreiche Sternberg-Filme angeschaut, wie z.B. *Underworld*, *The last command*, *The dragnet* und *Marokko*.¹¹³

An dieser Stelle muss auch die berühmte Schauspielerin Marlene Dietrich erwähnt werden, die als erste Deutsche in Hollywood ein Filmstar wurde.

Im Film „*Marokko*“ (1930) spielte sie die Hauptrolle, das *Kino Journal* gibt uns eine genauere Beschreibung:

[...] Eigentlich sollte es heißen: Marlene Dietrich, mit *Marokko*. Denn diese eigenartig interessante und einfach große Künstlerin konzentriert vom Beginn bis zum Schluss alles in sich. [...] ¹¹⁴

Der berühmte russische Schauspieler Ivan Mosjukin war in den zwanziger Jahren ein Star. Seine Filme *Michael Strogoff*, *Der Kurier des Zaren*, *Manolescu*, *Der geheime Kurier*, *Der Präsident*, *Der Adjutant des Zaren*, *Ergib dich, Weib!* und *Casanova* fanden ebenso einen besonderen Platz in Schnitzlers Repertoire.

Damit beende ich das Kapitel über Schnitzlers beliebteste Schauspieler. Dies war aber nur ein kleiner Überblick aus der großen Welt des Kinos und des Filmes im Leben Arthur Schnitzlers.

5.5.6 Schnitzlers Begleiter bei Kinobesuchen

Schnitzlers häufigste Begleiterin bei Kinobesuchen war Clara Katharina Pollaczek (1875-1951), Schnitzlers Geliebte in den 1920er Jahren.¹¹⁵ Das Paar absolvierte rund 500 gemeinsame Kinobesuche, das sind circa zwei Drittel aller dokumentierten Kinobesuche von Schnitzler.

¹¹³ Dieser Film wurde in den deutschen Kinos unter dem Titel „Herzen in Flammen“ gezeigt.

¹¹⁴ *Kino Journal*, März 1931, S.15.

¹¹⁵ Die folgenden Ausführungen zu Clara Pollaczek beruhen auf: Im Schatten Schnitzlers. Leben und Werk von Clara Katharina Pollaczek. In: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“ Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino. Wien: Böhlau 2012. (Manu Scripta, Editionen aus der Handschriftensammlung der Wienbibliothek 2).

Clara Pollaczek war eine Schriftstellerin, die aus einer großbürgerlichen jüdischen Wiener Familie stammte. Sie machte mit rund zwanzig Jahren Bekanntschaft mit Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal und veröffentlichte 1897 unter dem Pseudonym „Bob“ *Mimi. Schattenbilder aus einem Mädchenleben*, das ein Pendant zu Schnitzlers *Anatol* aus Frauenperspektive war. Da ihre schriftstellerische Tätigkeit von ihren Eltern als unpassend angesehen wurde, veröffentlichte Pollaczek (damals noch: Clara Loeb) keine weiteren Werke mehr und beendete die Bekanntschaft mit Schnitzler und Hofmannsthal. Sie heiratete 1898 Otto Pollaczek und lebte nach seinem Tod 1908, mit ihren Kindern bei ihren Eltern.

In den zwanziger Jahren begann sie wieder zu schreiben und verdiente einen Teil ihres Lebensunterhalts mit Novellen für Zeitungen, mit Fortsetzungsromanen und Übersetzungen.

In diese Zeit fiel der Beginn ihrer Affäre mit Schnitzler, der 1921 von seiner Frau Olga geschieden worden war. Die beiden waren bis zu Schnitzlers Tod 1931 miteinander liiert.

Im Jahr 1936 veröffentlichte Clara Pollaczek einen Gedichtband, zwei Jahre später musste sie nach Beginn der NS-Herrschaft in Österreich emigrieren. Erst zehn Jahre später, 1948, kehrte nach Wien zurück.

Die gemeinsamen Kinobesuche von Arthur Schnitzler und Clara Pollaczek lassen auf ein geteiltes Interesse an Filmen schließen, können jedoch auch Auskunft über die Beziehung zwischen den beiden geben: gemeinsam ins Kino zu gehen bedeutet, Zeit miteinander zu verbringen, ohne sich miteinander beschäftigen oder unterhalten zu müssen. Schnitzler notierte beispielsweise in seinem Tagebuch: „Mit C.P. spazieren, Türkenschanzpark; mühseliges Gespräch. Kino – schweigender Abschied“,¹¹⁶ oder „Im Kino mit C.P. die sehr verstimmt gegen mich [sic!], dass ich zu wenig Zeit für sie habe“,¹¹⁷ und „Mit C.P. eine üble Diskussion; [...] ins Kino mit ihr [...]“.¹¹⁸

Ein weiterer Aspekt der Kinobesuche ist, dass das Paar im abgedunkelten Kinosaal für Dritte weitaus weniger sichtbar war als bei anderen Gelegenheiten.

¹¹⁶ Tagebucheintrag vom 20.9.1924, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): *A. ist manchmal wie ein kleines Kind*, 2012, S. 98.

¹¹⁷ Tagebucheintrag vom 12.2.1924, zitiert nach: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): *A. ist manchmal wie ein kleines Kind*, 2012, S. 84.

¹¹⁸ Tagebucheintrag vom 27.11.1930, zitiert nach: Rohrwasser, Michael: *Warum geht Arthur Schnitzler ins Kino?* In: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): *A. ist manchmal wie ein kleines Kind*, 2012, S. 61.

Das Kino war in den zwanziger Jahren eine weniger formelle Form der Freizeitgestaltung als beispielsweise das Theater oder andere gesellschaftliche Ereignisse, bei denen Clara Pollaczek oft nicht an Schnitzlers Seite war. Michael Rohrwasser stellt in einem Aufsatz dazu folgende Überlegung an:

[...] Es ist eine banale Spekulation: Wäre Schnitzler mit Clara Pollaczek statt ins Lichtspielhaus 500 mal ins Theater gegangen, wäre daraus eine andere Liebesgeschichte entstanden, sie hätte die Position der offiziellen Lebensgefährtin Schnitzlers eingenommen.[...] ¹¹⁹

Eine weitere regelmäßige Begleiterin Schnitzlers bei Kinobesuchen war Hedy Kempny. ¹²⁰

Hedy Kempny (1895-1986) war in einer verarmten Arztfamilie aufgewachsen, arbeitete als Bankangestellte und publizierte Kurzgeschichten und Feuilletons für Zeitschriften. ¹²¹ Schnitzler lernte sie kennen, weil sie ihm schrieb und um ein Treffen bat.

Von 1919 bis zu Schnitzlers Tod waren die beiden eng miteinander befreundet. Hedy Kempny, die alleine und sehr emanzipiert lebte, emigrierte 1938 in die Schweiz und anschließend in die USA. Kempny ging – neben den gemeinsamen Kinobesuchen mit Schnitzler – oft alleine ins Kino. ¹²² In einem Zeitungsartikel äußerte sie sich folgendermaßen über das Kino:

[...] Der schlagende Beweis für die Abneigung alles Anstrengende ist wohl der Aufschwung des Kinos. Die bunte Abwechslung und raschen Geschehnisse [...] fesseln so sehr, dass man sich selbst ganz vergisst. [...] ¹²³

Dieses Zitat lässt den Schluss zu, dass für Kempny und Schnitzler Kinobesuche vor allem der Ablenkung, der Unterhaltung und der Entspannung dienten.

¹¹⁹ Ebd. S. 61.

¹²⁰ Ebd. S. 58-59.

¹²¹ Vgl. Adamek, Heinz P.: Nachwort. In: Ders. (Hg.): Hedy Kempny – Arthur Schnitzler. „Das Mädchen mit den dreizehn Seelen“. Eine Korrespondenz ergänzt durch Blätter aus Hedy Kempnys Tagebuch sowie durch eine Auswahl ihrer Erzählungen. Hamburg: Rowohlt 1984; und Schaber, Susanne: Hedy Kempny - Arthur Schnitzler. Diagramm einer Freundschaft. Universität Wien: Dissertation 1989.

¹²² Schaber, Susanne: Hedy Kempny - Arthur Schnitzler, 1989, S. 74.

¹²³ St. Galler Tagblatt, 20.4.1927, zitiert nach: Schaber, Susanne: Hedy Kempny - Arthur Schnitzler. 1989, S. 73.

Ähnlich wie bei Clara Pollaczek, ist ein zusätzlicher Aspekt die Anonymität der dunklen Kinosäle, da Schnitzler und Kempny ihre Beziehung (obwohl rein platonisch) geheim halten wollten.¹²⁴

Schnitzler ging zudem vereinzelt mit anderen Bekannten ins Kino, in seinen Tagebüchern vermerkt sind beispielsweise der Cellist Alexander Barjanski oder der Literaturwissenschaftler und Übersetzer (auch von Werken Schnitzlers) Otto P. Schinnerer. Selten ging Schnitzler mit Verwandten ins Kino und nicht zuletzt sah Schnitzler sich manche Kinofilme auch alleine an.¹²⁵

5.5.7 Zusammenfassung

Arthur Schnitzler war ein eifriger Kinogeher. Von Beginn der Lichtspielzeit in Wien Anfang des 20. Jahrhunderts bis zu seinem Tod im Jahr 1931 (einem Zeitpunkt, der gleichzeitig das Ende der Stummfilmära einläutete) sah Schnitzler hunderte Filme in verschiedenen Wiener Kinos.

Gemeinsam mit seiner Freundin Clara Pollaczek, mit anderen Bekannten oder alleine sah er Filme aller Genres: Komödien, Beziehungsdramen, Literaturverfilmungen, Sportfilme, Krimis und Dokumentationen. Schnitzler vermerkte seine Kinobesuche mit den jeweiligen Titeln in seinem Tagebuch, kommentierte die Filme jedoch nicht ausführlich. Seine knappen Beschreibungen lassen auf einen kritischen Kinobesucher schließen, sehr oft hatte er an der Gestaltung der Filme etwas auszusetzen.

Auch bei den Verfilmungen seiner eigenen Werke setzte Schnitzler hohe Qualitätsmaßstäbe an. Zu seinen Lebzeiten wurden acht Filme auf der Basis seiner Stücke bzw. Novellen gedreht. Die Filmfirmen, die die Projekte realisierten, waren aus Österreich, Deutschland, Dänemark und den USA. Schnitzler war an den Produktionen in sehr unterschiedlichem Maße beteiligt. Während er bei manchen selber das Drehbuch schrieb oder manche Szenen nach Anmerkungen von ihm verändert wurden, hatte er bei anderen Verfilmungen kein Mitspracherecht. Mit den Ergebnissen zeigte er sich meistens unzufrieden. Er bemängelte vor allem die Verlagerung von Handlungen an

¹²⁴ Schaber, Susanne: Hedy Kempny - Arthur Schnitzler, 1989, S. 18-23 und S. 183.

¹²⁵ Kurz, Stephan: Im Schatten Schnitzlers. Leben und Werk von Clara Katharina Pollaczek. In: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“ Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino. Wien: Böhlau 2012. (Manu Scripta, Editionen aus der Handschriftensammlung der Wienbibliothek 2), S. 21.

andere Orte bzw. in die Gegenwart, eine seines Erachtens zu pompöse oder kitschige Verfilmung oder die Praxis der Texteinschübe in den Stummfilmen. Ein weiteres Problemfeld zwischen Schnitzler und den Filmfirmen waren Konflikte um die Höhe der Honorare sowie rechtliche Fragen.

Insgesamt kann Schnitzler jedoch als sehr interessiert am Film beschrieben werden – sowohl vor, als auch hinter der Leinwand.

Bevor sich die Filmgesellschaften für seine Werke interessierten und diese verfilmt worden waren, ging Schnitzler ins Kino. Seine Faszination und Leidenschaft zum Kino war sehr groß, dabei ist immer auch die Nähe zum Theater und der Bühnenwelt geblieben.

Als er im Alter von 33 Jahren an Otosklerose erkrankte, wobei seine Hörfunktion eingeschränkt wurde, waren Stummfilme viel einladender als Theatervorführungen. Natürlich war dies nicht der einzige Grund weshalb Schnitzler leidenschaftlich gerne ins Kino ging und er es dem Theater vorzog.

Man könnte sagen, dass er einfach das Kino gegenüber dem Theater bevorzugte. Es stellt sich die Frage, wonach er seine Kinobesuche auswählte. Außer literarischen Vorlagen, fand Schnitzler die Namen von Schauspielern und Regisseuren äußerst wichtig. Dabei zählte auch die bequeme Erreichbarkeit der Kinos eine wichtige Rolle.

6. Die Beziehung zwischen Arthur Schnitzler und dem Kino/ Film

Arthur Schnitzler (1862-1931) war ein Zeitgenosse der Anfänge des Kinos und des ersten Filmbooms. Sein Verhältnis zu diesem neuen Medium war vielfältig: Schnitzler war selbst passionierter Kinobesucher, er sah über 800 Filme in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.¹²⁶ Während Schnitzlers Lebzeiten wurden acht Filme auf Basis eines seiner Werke gedreht, der Autor war dabei in unterschiedlichem Ausmaß an der filmischen Adaption beteiligt. Schnitzler verfasste außerdem einige Drehbücher bzw. Entwürfe für Kinofilme. In seinen Werken spielt das Kino inhaltlich keine Rolle, stilistisch lassen sich jedoch Merkmale des filmischen Erzählens erkennen.

¹²⁶ Vgl. Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“, 2012.

In der vorliegenden Arbeit stehen Schnitzlers Filmskripte im Mittelpunkt des Interesses. Die Fragen dabei sind folgende:

- 1) Wie stark beschäftigte sich Schnitzler mit gestalterischen Fragen des Films?
- 2) Beeinflussten diese bzw. die Option der Verfilmung von Werken seine Schreibweise?
- 3) Kann man bei Schnitzler von „filmischem Erzählen“ sprechen und welche Rolle spielte das neue Medium Film für sein literarisches Schaffen?

Umgekehrt soll auch die Frage nach Schnitzlers Bedeutung und Einfluss auf die (österreichische) Filmkultur kurz beleuchtet werden.

6.1 Verfilmungen von Werken Schnitzlers zu seinen Lebzeiten

Die erste, und auch in Hinblick auf die Geschichte des Kinos frühe, Verfilmung eines Werkes Arthur Schnitzlers stellte *Liebelei* 1914 dar (Nordisk, Dänemark).

1923 wurde *Der junge Medardus* verfilmt (Sascha Film, Österreich), vier Jahre später erneut *Liebelei* (Hegewald, Deutschland). 1928 wurde *Freiwild* filmisch adaptiert (Hegewald, Deutschland), im darauffolgenden Jahr entstand eine Kinoversion von *Fräulein Else* (Poetic Film, Deutschland).¹²⁷ Zu nennen sind außerdem noch *Der Reigen – Ein Werdegang* (1920, Oswald Film, Deutschland) und *The Affair of Anatol* (1921, Paramount, USA).

Die letzte Verfilmung eines seiner Werke zu Schnitzlers Lebenszeiten war gleichzeitig der erste Schnitzler-Tonfilm: *Daybreak* (1931, auf der Basis von *Spiel im Morgengrauen*, MGM, USA) kam wenige Wochen vor seinem Tod in die Kinos, Schnitzler selbst sah den Film jedoch nicht mehr.

Für die eingangs skizzierte Fragestellung sind vor allem jene Verfilmungen von Interesse, bei denen Schnitzler das Drehbuch verfasste bzw. Mitsprache bei der Gestaltung hatte, was vor allem auf die erste Kinoversion von *Liebelei* und auf *Medardus*, sowie zum Teil auf *Freiwild* zutraf:¹²⁸

Bei *Liebelei I* verfasste Schnitzler ein Filmskript, das insbesondere hinsichtlich der (Kamera-) technischen Details weniger detailliert war als ein Drehbuch, das jedoch über eine reine inhaltliche Zusammenfassung des Plots hinausging.

¹²⁷ Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 6.

¹²⁸ Vgl. jeweilige Kapitel in: Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006.

Bei *Medardus* wurde das Drehbuch von einem professionellen Drehbuchautor verfasst, Schnitzler war jedoch in die Umsetzung eingebunden und diskutierte zahlreiche Fragen der Verfilmung mit dem Regisseur. Bei der zweiten Verfilmung von *Liebelei* war Schnitzler zwar vertraglich ein Mitspracherecht zugesagt worden, der Dreh wurde jedoch ohne sein Wissen begonnen und seine Kommentare zu den Entwürfen des Films wurden nicht berücksichtigt. Für *Freiwild* war Schnitzler in die Bearbeitung des Stücks und dem Beginn der Dreharbeiten eingebunden, aber nicht in das vollständige Projekt.

Schnitzler bestand bei *Fräulein Else* während der Vertragsverhandlungen darauf, dass die bekannte Schauspielerin Elisabeth Bergner die Rolle der Else übernehmen sollte. Er diskutierte mit den Produzenten auch einige Punkte des Drehbuchs, war an der Verfilmung selbst jedoch nicht beteiligt. Sowohl bei der Verfilmung von *Der Reigen*, als auch bei *Anatol* war Schnitzler nicht in die Verfilmung einbezogen, die Filme hatten außer dem Titel wenig mit seinem Werk zu tun.¹²⁹

Auch mit der filmischen Adaption von *Spiel im Morgengrauen* hatte Schnitzler außer dem Abtreten der Rechte am Stoff nichts zu tun.

Bevor die drei Verfilmungen, an denen Schnitzler nennenswert mitgearbeitet hatte, näher betrachtet werden, soll noch kurz zusammengefasst werden, was Film zu jener Zeit (besonders im Unterschied zur Gegenwart) bedeutete:

In den ersten Jahren des Kinos wurden hauptsächlich Kurzfilme gezeigt, meistens zwei oder mehrere hintereinander an einem Filmabend. Ab den 1920er Jahren setzten sich Filme in der heute üblichen Länge durch. Filme zu Schnitzlers Zeit waren in schwarz-weiß und – besonders wichtig für die Frage der Gestaltung und den Vergleich mit literarischen und dramatischen Werken – Stummfilme, die meist mit Musikbegleitung präsentiert wurden. Gängige Praxis war das Einfügen so genannter Zwischentitel: Textinserts, die inhaltliche Zusammenhänge erklärten.

Die Genres waren vielfältig, neben einer Vielzahl an Unterhaltungsfilmen wurden auch Dokumentationen gezeigt, sowie anspruchsvolle avantgardistische Werke. Literaturverfilmungen stellten eine weit verbreitete Gattung dar, viele von Schnitzlers Schriftstellerkollegen lieferten ebenfalls Vorlagen für Kinofilme.

¹²⁹ Ebd. S. 166-173.

Liebelei 1914

Im Herbst 1912 trat die dänische Filmproduktionsfirma Nordisk an Schnitzler mit dem Angebot heran, *Liebelei* zu verfilmen.¹³⁰ Parallel zu den Vertragsverhandlungen arbeitete Schnitzler an einem Drehbuch für die Kinoadaptation des 1895 uraufgeführten Theaterstücks, in dessen Mittelpunkt die Affäre eines jungen Mannes (Fritz) mit einer verheirateten Frau steht.

Als der betrogene Ehemann davon erfährt, fordert er Fritz zum Duell heraus und erschießt diesen, was wiederum Christine, eine in Fritz verliebte Freundin, verzweifeln lässt.

Während der Arbeit am Film diskutierte Schnitzler mit den Produzenten über gestalterische Einzelheiten, seine Vorschläge wurden jedoch oft nicht umgesetzt, weswegen Schnitzler sich mit dem fertigen Film, der im Januar 1914 in Kopenhagen Premiere hatte, nur bedingt zufrieden zeigte.

Schnitzler machte sich sowohl über inhaltliche, wie auch stilistische Spezifikationen des Films Gedanken. Inhaltlich hielt er vor allem den offenen Schluss des Theaterstücks (Christine läuft davon) für ungeeignet für einen Film. Er machte einige alternative Vorschläge, die alle dramatischer und effektvoller waren, was seiner Ansicht nach besser zum Film gepasst hätte.¹³¹

Auch bei der Duellszene sah sein Drehbuchentwurf eine längere Sequenz mit einem langsameren Spannungsaufbau vor, was Schnitzler offenbar ebenfalls als typisch „kinematographisch“ einschätzte.¹³²

Charakteristisch für die Filmadaptionen von Schnitzlers Werken ist, dass Personen, die in einem Stück zwar von zentraler Bedeutung sind, aber nicht auf der Bühne erscheinen (wie im Fall von Adele in *Liebelei*, die verheiratete Geliebte von Fritz) im Film sehr wohl auftreten.¹³³ Dadurch wurde ermöglicht, dass im Film ein Wechsel des Schauplatzes oder die Einbettung der Szenen in viele unterschiedliche Umgebungen wesentlich einfacher möglich war als im Theater.

¹³⁰ Ebd. S.42-51.

¹³¹ Ebd. S. 48-50.

¹³² Ebd. S. 49-50.

¹³³ Friedrich, Vivien: Schnitzlers Filmskript zu *Elskovsleg* im Kontext der Textgeschichte von *Liebelei*. In: Aurnhammer, Achim u.a. (Hg.): Arthur Schnitzler und der Film. Würzburg: Ergon 2010, S. 45-46.

Anstatt zwei Schauplätzen beim Bühnenstück (die Wohnung von Fritz bzw. von Christine), beschreibt Schnitzler im Filmskript rund dreißig unterschiedliche Orte.¹³⁴ Zumindest eine Szene (die Fahrt zum Duell) wurde im Freien aufgenommen und war damit eine der ersten Außenaufnahmen in der Geschichte des Kinos.¹³⁵

Im Gegensatz zum Theater ist es im Stummfilm andererseits nicht möglich, über Abwesende zu reden. Handlungen müssen gezeigt anstatt erzählt werden, was auch ein Grund für die Rolle der Adele ist.

Ein weiterer Unterschied zwischen dem Bühnenstück und dem Film ist, dass in letzterem wesentlich mehr Personen auftraten, sowohl handelnde Figuren, wie auch Komparsen in Restaurantszenen.¹³⁶ Schnitzler nutzte diese Möglichkeiten, die der Film bot, hier besonders stark.

Stilistisch war es für Schnitzler besonders wichtig, dass im Film keine Zwischentitel verwendet werden sollten. So schrieb er im Zuge der Vertragsverhandlungen an die Filmfirma:

[...] Jedenfalls scheint mir der Entwurf so verständlich für Filmzwecke, dass auf die verbindenden Texte oder Briefe unter allen Umständen verzichtet werden kann (und muss). [...]¹³⁷

Seiner Ansicht nach müsste der Inhalt durch die Handlung, Gestik und Mimik nachvollziehbar sein, was für ihn auch ein Qualitätskriterium für Filme war. So vermerkte er in der Vorbemerkung zum *Liebelei*-Filmskript zum Thema der Zwischentitel:

Außer dem Titel und dem Personenverzeichnis, sowie der Überschriften [...] darf in diesem Film kein geschriebenes [...] Wort erscheinen, da meiner festen Überzeugung nach nur die auf solche Weise gewährte relative Reinheit der Form neuere Versuche auf dem Gebiete des Kinostückes auf ein in literarischer Nähe gelegenes Niveau emporzuheben vermag.¹³⁸

¹³⁴ Ebd. S. 47.

¹³⁵ Ebd. S. 54.

¹³⁶ Ebd. S. 47.

¹³⁷ Brief von Arthur Schnitzler an Karl Ludwig Schröder, 4.1.1913, zitiert nach: Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 43.

¹³⁸ Vorbemerkung zum *Liebelei*-Film 1913, zitiert nach: Friedrich, Vivien: Schnitzlers Filmskript zu *Elskovsleg* im Kontext der Textgeschichte von *Liebelei*, 2010, S. 53.

Schnitzler betonte, dass der Film auch ohne erklärenden Text für alle, auch „das einfachste Publikum“ verständlich wäre,¹³⁹ was darauf verweist, dass er als Rezipient des Films eine breite und sozial vielfältige Bevölkerungsgruppe annahm. Um die Handlung ohne Dialoge oder Texteinschübe zu verdeutlichen, veränderte Schnitzler einige Szenen seines Stückes: anstelle von Situationen, in denen Fritz und sein Freund über die Affäre von Fritz sprechen, treten Szenen, in denen sich alle Beteiligten treffen und durch Gesten und Blicke die Affäre und des Ehemanns Wissens darüber deutlich gemacht wird.¹⁴⁰

Schnitzler nutzte außerdem die Möglichkeit des Films, mit Hilfe von Schnitten und Parallelmontagen räumliche Sprünge zu vollziehen, die im Theaterstück ebenfalls durch erzählte Rückblenden dargestellt wurden.¹⁴¹

Ein Beispiel ist die Gegenüberstellung folgender Szene:¹⁴²

1.1.1.1.1.1 Theaterstück Fritz: „Sie ängstigt sich in der letzten Zeit ... Zuweilen.“ Theodor: „Warum?“ Fritz: „Sie glaubt, ... man passt auf uns auf.“ Theodor: „Wie?“ Fritz: „Sie hat Schreckbilder, wahrhaftig, förmliche Halluzinationen.“ Beim Fenster „Sie sieht hier durch den Ritz des Vorhanges irgend einen Menschen, der dort an der Straßenecke steht und glaubt“ unterbricht sich „Heute musste ich hinunter, nachsehen. So gemütlich, als wenn ich eben alleine von Hause wegginge; - es war natürlich weit und breit keine bekanntes Gesicht zu sehen“	1.1.1.1.1.2 Filmskript 17b. Fritzens Zimmer Adele begreift [...] Sie geht erregt im Zimmer auf und ab [...] Fritz wird hinuntergehen und nachsehen. 17c. Die Strasse Emil mit hochgestelltem Kragen tritt aus dem Torweg, sehr rasch die Strasse entlang. [...] Fritz kommt aus seinem Haustor, bleibt eine Weile stehen, sieht sich nach allen Seiten um [...] dann wieder zurück, schüttelt den Kopf [...]. 17d. Fritzens Zimmer Adele [...] schleicht [...] zum Fenster hin, blickt vorsichtig hinab, wieder zurück [...], hin und her, wieder zum Fenster. Fritz kommt zurück, heiter, lächelnd, es ist niemand unten.
---	--

Quelle: Bachmann, Holger: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz. *Der junge Medardus* auf der Bühne und im Kino. Essen: Die blaue Eule 2003 (Theater, Film und Fernsehen in der Blauen Eule 7).

Ähnlich kritisch wie bei den Zwischentiteln verhielt sich Schnitzler auch bei der Frage der Musikbegleitung.

¹³⁹ Manuskript Liebelei, Maschinenschrift mit handschriftlichen Korrekturen 1913, zitiert nach: Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 45.

¹⁴⁰ Vgl. dazu den Vergleich von Stück und Filmskript in: Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 46-48.

¹⁴¹ Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 48.

¹⁴² Bachmann, Holger: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz. *Der junge Medardus* auf der Bühne und im Kino. Essen: Die blaue Eule 2003 (Theater, Film und Fernsehen in der Blauen Eule 7), S. 75.

Stummfilme wurden meist durch Musik begleitet (live oder in Form von Tonaufnahmen), die gewöhnlich vom jeweiligen Kino organisiert und ausgewählt wurde. Oft bestand die Filmmusik aus einer Kombination von damals bekannten Schlagern und Auszügen aus klassischen Werken. Diese Art der Musikbegleitung genügte Schnitzlers ästhetischen Ansprüchen nicht, er wünschte sich stattdessen – wenn schon eigens komponierte Musik nicht umsetzbar war – zumindest verbindende Vorgaben der Filmproduktionsfirma,¹⁴³ was jedoch nicht umgesetzt wurde.

Insgesamt kann man feststellen, dass sich Schnitzler bei der Adaption von *Liebelei* für das Kino sehr intensiv mit den gestalterischen Elementen des Films auseinandergesetzt hatte und qualitativ hochwertige Ansprüche an die Verfilmung seines Stücks setzte. Er unterschied zwischen künstlerisch weniger wertvollen Filmen und ästhetisch anspruchsvolleren, zu denen er *Liebelei* zählen wollte.

Um diesen „auf ein in literarischer Nähe gelegenes Niveau“¹⁴⁴ zu heben, wollte er auf Zwischentitel verzichten und sprach sich gegen übertriebene Dramatik aus.

Auch wenn die Filmproduzenten nicht alle Bedingungen und Vorschläge Schnitzlers erfüllten (beispielsweise wurde nicht vollständig auf Zwischentitel verzichtet), so dürften Schnitzlers Ansprüche und Interventionen doch erfolgreich gewesen sein. Kritiker lobten den Film und hoben besonders hervor, dass die Bilder und Szenen einen nicht immer üblichen inhaltlichen Zusammenhang und Handlungsstrang erzeugten.¹⁴⁵

Medardus 1923

Das Stück *Medardus* wurde nach der Premiere 1910 unter anderem am Wiener Burgtheater sehr erfolgreich aufgeführt. Es spielt im Wien zur Zeit der napoleonischen Kriege. *Medardus*, ein junger Wiener, wird in Machtintrigen um politischen Einfluss und persönliche Liebe und Rache hineingezogen und nach einem Attentatsversuch auf Napoleon erschossen.

Schnitzler bekam mehrere Angebote für eine Verfilmung von *Medardus*. Ein erstes Projekt in den Jahren von 1919 bis 1921 scheiterte, nachdem Schnitzler bereits ein detailliertes Drehbuch angefertigt hatte.¹⁴⁶

¹⁴³ Schnitzler, Arthur: Brief an Karl. L. Schröder, 20.3.1913, zitiert nach: Bachmann, Holger: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz, 2003, S. 70.

¹⁴⁴ Manuskript zu *Liebelei*, Maschinenschrift mit handschriftlichen Korrekturen 1913, zitiert nach: Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 45.

¹⁴⁵ Ebd. S. 51-52.

¹⁴⁶ Ebd. S. 53-56.

1922 schloss Schnitzler schließlich einen Vertrag mit der Wiener Filmfirma Sascha ab, in dem er sich unter anderem ein Mitspracherecht bei der Besetzung und Inszenierung zusichern ließ.¹⁴⁷ Das Drehbuch für die Verfilmung wurde nicht von Schnitzler, sondern vom Drehbuchautor Ladislaus Vajda verfasst. Schnitzler nahm während der Drehzeit des Films jedoch an Regiebesprechungen teil, war an einzelnen Drehtagen anwesend und kommentierte die Rohfassung des Films, die im Sommer 1923 fertig gestellt wurde. Seine Anregungen, auch hinsichtlich der Streichung oder Ergänzung einiger Szenen, wurden von den Filmemachern größtenteils angenommen, womit sich Schnitzler sehr zufrieden zeigte.

Die Uraufführung des Films, bei dem Mihaly Kertesz Regie führte,¹⁴⁸ fand Anfang Oktober 1923 in Wien statt. *Medardus* war einer der ersten großen „Ausstattungsfilme“ europäischer Produktion.¹⁴⁹

Schnitzlers Drehbuch für *Medardus* von 1920 kann, auch wenn es nicht die Vorlage für den schließlich realisierten Film war, Auskunft über Schnitzlers Vorstellungen einer *Medardus*-Verfilmung geben.

Aus diesem Grund soll es im Folgenden betrachtet werden, bevor Schnitzlers Anmerkungen zum Filmprojekt der Sascha-Film erläutert werden.

Inhaltlich hielt sich Schnitzler beim Drehbuch an die Bühnenfassung von *Medardus*, was die grobe Handlungsstruktur betrifft. Ein Unterschied ist jedoch der, dass im Theaterstück die Person Napoleons nicht auftritt, im Filmdrehbuch jedoch schon. Schnitzler baute auch einige zusätzliche Szenen für die Figur Napoleons ein und trug damit dem Trend zur filmischer Darstellung historischer Persönlichkeiten Rechnung, womit er die Gesamtaussage des Stücks durchaus veränderte: aus dem Stück, das der Stilisierung von Helden und der Fokussierung auf großen Figuren der Geschichte eine Absage erteilt hatte, wurde ein Film, der sich in genau diese Tradition setzte.

Ähnliches gilt für Schnitzlers Pazifismus, der im Film, beispielsweise in den Darstellungen der Schlachten im Drehbuch, nicht vermittelt wurde.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Vgl. zu dieser Verfilmung: Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 56-68.

¹⁴⁸ Mihaly Kertesz wurde zwanzig Jahre später unter dem Namen Michael Curtiz mit *Casablanca* berühmt. Gefunden in: Bachmann, Holger: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz, 2003, S. 19.

¹⁴⁹ Fritz, Horst: Arthur Schnitzlers Dramen und der Film. In: Kafitz, Dieter (Hg.): Drama und Theater um die Jahrhundertwende. Tübingen: Francke, 1991 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 5), S. 54.

¹⁵⁰ Vgl. Bachmann, Holger: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz, 2003, S. 104.

Schnitzler baute zudem die amourösen Beziehungen für den Film aus. Im Gegensatz zum Bühnenstück, werden im Filmdrehbuch zwei Frauen als potentielle Affären Napoleons ins Spiel gebracht.

Auch bei Hinweisen zur Ausstattung des Films hatte Schnitzler kommerzielle Großproduktionen, durchaus internationale, im Blick. So fügte er einige Hinweise auf die mögliche Umgebung, in der Szenen stattfinden könnten, ein und bemühte sich dabei, viel Wiener Lokalkolorit zu zeigen. Zum Beispiel kommentierte er einen Szenenentwurf in seinem Tagebuch: „Vor Schönbrunn Halt gemacht, durch den Hof (Medardus), durchs Thor, Blick Park, Gloriette; der Amerikaner findet es das schönste was er je gesehen“. ¹⁵¹

Schnitzler wies auch auf Möglichkeiten hin, Kostümszenen- und Wechsel in den Film einzubauen. Opulente Kostüme waren ein bedeutender Bestandteil der Historiendramen der Zeit.

Ein weiteres essentielles Element der historischen Filme der zehner und zwanziger Jahre waren so genannte Massenszenen, in denen Menschaufläufe mit tausenden Statisten gedreht wurden. Schnitzler baute auch solche Szenen verstärkt in das Drehbuch von *Medardus* ein, was teilweise die Aussage des Stücks veränderte, wie Holger Bachmann konstatiert:

[...] Diese vorherrschenden visuellen Muster mussten sich innerhalb einer Adaption erheblich auf den dramatischen Aufbau des *Medardus* auswirken, da Schnitzler in eben jenen Szenen, in denen Massenaufläufe nur Aushänger der Satire sind (wie etwa der Kampfszenen), das satirische Grundprinzip der Kritik an der Schaulust auf den Kopf stellte, indem er den größtmöglichen optischen Effekt aus den Massenszenen schlug. [...] ¹⁵²

Der stilistisch auffälligste Unterschied zur Verfilmung von *Liebelei* war der, dass Schnitzler bei *Medardus* sehr wohl Zwischentitel vorsah.

Diese Praxis wurde auch Anfang der 1920er Jahre noch kontrovers diskutiert. ¹⁵³ Ob Textelemente im Film vorkamen oder nicht, galt nach wie vor als Unterscheidungsmerkmal zwischen einem künstlerischen und einem kommerziellen Film, Kinoproduktionen ganz ohne Zwischentitel waren jedoch mittlerweile die Ausnahme.

¹⁵¹ Tagebucheintrag vom 25.6.1920, zitiert nach: Bachmann, Holger: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz, 2003, S. 110.

¹⁵² Ebd. S. 117.

¹⁵³ Ebd. S. 100-101.

Auch wenn diese als künstlerisch hochwertiger angesehen wurde, orientierten sich die meisten Drehbuchverfasser am Publikumsgeschmack, der leicht verständlichen und konsumierbaren Filme verlangte. In den Debatten darüber schwang immer auch die etwas abwertende Einstufung des Kinos als Medium für die „Massen“ oder „breite Schichten“ mit.

Die Filmtexte in Schnitzlers Drehbuchentwurf umfassten zum Großteil Dialoge der Schauspieler (hauptsächlich aus dem Bühnenstück, sowie einige extra angefertigte), einschließlich erklärende bzw. erzählende Kommentare aus dem Off.¹⁵⁴

Manche der Zwischentitel können als überflüssig bezeichnet werden, da sie im Film sichtbare Handlungen ankündigen oder beschreiben, wie zum Beispiel „Major Trembly und Rittmeister Derue [...] treten in die Buchhandlung ein“, oder „[Er] küsst ihre Hand“.¹⁵⁵ Das ist umso überraschender, weil Schnitzler bei *Liebelei* viel Arbeit auf den Ersatz von Zwischentiteln verwendete. Gleiches gilt für den Einsatz von Briefen, die in Stummfilmen oft von Schauspielern (und dem Filmpublikum) gelesen wurden und Informationen vermittelten.

Im *Medardus*-Drehbuch griff Schnitzler ebenfalls auf diesen Trick zurück, was als Zugeständnis an die Sehergewohnheiten des Kinopublikums beurteilt werden kann. Als Erklärung für die Verwendung von Zwischentiteln kann ebenso verstanden werden, dass Schnitzler damit psychologische Elemente seines Werkes in den Film einbauen und nicht zugunsten einer Konzentration auf Ereignisse vernachlässigen wollte.¹⁵⁶

Die eben skizzierten Vorstellungen Schnitzlers zur Verfilmung von *Medardus* können wohl als Basis für seine Beurteilung des Drehbuchs von Vajda beim tatsächlich realisierten Filmprojekt betrachtet werden. Schnitzlers Kommentare und Einwände bei *Medardus* ähneln teilweise auch jenen bei *Liebelei* knapp zehn Jahre früher. Auch hier übte er Kritik an der Praxis, Zwischentitel zur Erklärung der Handlung einzufügen, obwohl er dieses Zugeständnis selbst auch gemacht hatte.

Er machte des Weiteren einige Änderungsvorschläge bezüglich Szenen, die er als zu schwer verständlich auffasste, wobei in seine Beurteilung diesmal sowohl seine eigenen Erfahrungen als Kinobesucher einfließen, wie auch die Einschätzung des Kinopublikums als „weniger intellektuell“ als im Theater.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Ebd. S. 101.

¹⁵⁵ Der junge Medardus. Filmentwurf, S. 96 und S. 21, zitiert nach: Bachmann, Holger: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz, 2003, S. 102.

¹⁵⁶ Ebd., S. 103

¹⁵⁷ Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 60-61.

Schnitzler beurteilte den Film auch hinsichtlich der Logik der Handlung und sprach sich beispielsweise für die Streichung von Szenen aus, die sich auf historische Umstände bezogen, die im Film nicht thematisiert wurden.

Er schlug außerdem den verstärkten Einsatz von visuellen Gestaltungsmöglichkeiten durch unterschiedliche Kameraperspektiven vor, beispielweise mithilfe von Großaufnahmen.

Ein Kritikpunkt Schnitzlers an der Filmversion von *Medardus* (und wohl am Kino generell) war das Ausmaß an Kitsch und dramatisierender Inszenierung.

Schnitzler sprach sich außerdem entschieden gegen inhaltliche Änderungsvorschläge aus, die dem Publikumsgeschmack angepasst wären: Vor allem gegen einen anderen Schluss, bei dem Medardus nicht getötet werden, sondern eine Prinzessin heiraten sollte – ein Happy End also. Dieses alternative Ende lehnte Schnitzler kategorisch ab und meinte dazu: „dass das Publikum auch geneigt ist, logische, vernünftige und ernsthaft endende Handlungen im Film zu ertragen“¹⁵⁸

Hier zeigt sich, dass sich Schnitzler über das Spannungsfeld zwischen eigenem künstlerischen Anspruch und dem Geschmack eines breiten Publikums bzw. der Produktionsfirma sehr wohl bewusst war und entschlossen war, sich dabei zu behaupten.

Umgekehrt war Schnitzler ein attraktiver Partner für Filmfirmen, da nicht nur *Medardus*, sondern viele seine Werke „literarisch anspruchsvolle, für ein Massenpublikum jedoch vermarktbar Stoffe bieten konnten.“¹⁵⁹

Freiwild 1928

Ein weiteres Filmprojekt, an dem Schnitzler (zumindest teilweise) beteiligt war, war die Kinoadaptation des 1896 uraufgeführten Schauspiels *Freiwild*, in dessen Mittelpunkt eine Duellaffäre zweier Männer steht.

Das Drehbuch zum Kinofilm, der im Februar 1928 Premiere hatte, wurde von Herbert Juttke und Georg C. Klaren verfasst, zwei Drehbuchautoren der Hegewald-Filmfirma.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Nachlass Schnitzler, zitiert nach: Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 62.

¹⁵⁹ Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 53.

¹⁶⁰ Ebd. S. 81.

Ein Streitpunkt zwischen den Drehbuchschreibern und Schnitzler war, dass Juttke und Klaren die Handlung vom Wiener Offiziersmilieu in adelige Kreise des deutschen Kaiserreichs verlegen wollten. Schnitzler sprach sich entschieden gegen diese Veränderung aus, da aus seiner Sicht die Story damit an Logik einbüßen würde. Er argumentierte außerdem mit Interessen des Kinopublikums, das – so Schnitzlers Einschätzung – „gegen österreichisches Offiziersmilieu nicht das Geringste einzuwenden hat“.¹⁶¹

Auch hier zeigt sich, dass Schnitzler sowohl das Stück an sich und dessen Qualität und Kohärenz, wie auch die Wirkung auf die Kinobesucher im Blick hatte. Schnitzlers Einwände wurden von den Filmproduzenten nicht berücksichtigt, was ein Kritikpunkt des Autors am fertigen Film war.

Abgesehen vom Kommentar zum Drehbuch, war Schnitzler an der Verfilmung von *Freiwild* nicht beteiligt.

Er besuchte zwar die Dreharbeiten, jedoch lediglich als Zuschauer und nicht als Mitwirkender an der Gestaltung.

6.1.1 Drehbuchentwürfe von Arthur Schnitzler

Neben den realisierten Verfilmungen seiner Werke verfasste Schnitzler auch Entwürfe für weitere Kinoadaptationen auf der Basis seiner Texte sowie ein Drehbuch.¹⁶² Zu seinen Werken, die er für eine Verfilmung umarbeitete, zählen die Novellen *Die Hirtenflöte*, *Spiel im Morgengrauen* und *Traumnovelle*, sowie die Stücke *Der Ruf des Lebens*, *Der Schleier der Pierrette* und *Die große Szene*. Das Drehbuch, das fragmentarisch blieb, war für einen Kriminalfilm gedacht.

6.1.2 Nicht realisierte Filmadaptionen

Neben jenen Werken, die zu Schnitzlers Lebzeiten verfilmt wurden, gab es eine Reihe anderer, bei denen Schnitzler teilweise in Verhandlungen mit Filmproduzenten stand, ohne dass ein Filmprojekt daraus konkretisiert wurde. Teilweise erstellte er Filmskripts

¹⁶¹ Schnitzler, Arthur: Brief an Georg C. Klaren, 23.7.1927, zitiert nach: Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 82.

¹⁶² Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 115-116.

ohne konkreten Anlass, weil er den jeweiligen Stoff für gut geeignet für eine Verfilmung hielt.

Im Detail fertigte Schnitzler zu folgenden Werken Filmskripts an:

Die Hirtenflöte, eine 1911 erstmals erschienene Novelle, handelt von einem Ehepaar. Der Mann ermutigt seine viel jüngere Frau, sich (auch sexuelle) Freiheiten zu nehmen, womit diese aber nicht glücklich wird und schließlich ihren Mann verlässt.

Schnitzlers Filmskript ist bereits in einzelne Szenen eingeteilt, wie bei *Liebelei* erzählt. Schnitzler auch hier die Handlung, ohne auf Zwischentitel zurückzugreifen.¹⁶³ Inhaltlich kann man von einer Reduktion der Komplexität des Originals sprechen: sozialkritische Ansätze und Szenen, welche die Entwicklung der Personen im Laufe der Handlung nachzeichnen, fehlen in der Filmversion. Im Gegensatz zu späteren Filmskripts geht Schnitzler außerdem weniger auf mögliche Kameraeinstellungen, Kostüme oder Kulissen ein.

Bei *Der Ruf des Lebens* kam der Anstoß zur Filmadaption von außen: Die Projektograph-Film zeigte 1920 Interesse an einer Verfilmung, das Projekt wurde jedoch nicht realisiert. Schnitzler begann dennoch mit der Bearbeitung des Schauspiels von 1906, in dem eine junge Frau namens Marie im Mittelpunkt steht. Sie pflegt ihren alten und kranken Vater, der sie ans Haus bindet, weswegen sie ihn tötet um ihren Geliebten, einem Soldaten, nachzureisen. Dieser fällt jedoch in einer Schlacht. Davor wurde seine Affäre mit der Frau seines vorgesetzten Offiziers aufgedeckt.

Für eine mögliche Verfilmung fertigte Schnitzler in diesem Fall kein drehbuchähnliches Exposé mit einzelnen Szenen und technischen Vorschlägen an, sondern er nutzte die Gelegenheit, das Stück grundlegend zu überarbeiten. So schrieb er in sein Tagebuch: „Dann wie nun manchmal mit dem Ruf des Lebens beschäftigt, nicht so sehr des Films, als eines wirklich neuen Abschlusses wegen“.¹⁶⁴

Das Ergebnis der Überarbeitung war ein „Treatment“, das Aufschluss über den Inhalt, aber nicht über die Form der Umsetzung gab.¹⁶⁵

¹⁶³ Ebd. S. 116-120.

¹⁶⁴ Tagebucheintrag vom 6.6.1920, zitiert nach: Quaresima, Leonardo: Hinter dem Vorhang. Schnitzlers Drehbuchentwurf *Der Ruf des Lebens*. In: Aurnhammer, Achim u.a. (Hg.): Arthur Schnitzler und der Film. Würzburg: Ergon, 2010, S. 107.

¹⁶⁵ Ebd. S. 105.

Schnitzler veränderte einige der Charaktere, sowie die Handlungsabläufe und den Schluss: beispielsweise sah er für die Offiziersgattin Irene nicht den Tod durch einen Pistolenschuss ihres Ehemanns vor, sondern dieser verlässt Irene und wird außerdem wegen einer anderen Verfehlung vor Gericht gestellt. Schnitzlers Aufzeichnungen geben keine Auskunft darüber, ob für die Veränderungen die teilweise negativen Kritiken verantwortlich waren, die das Stück 1906 erhielt, ob er selber damit unzufrieden war, oder ob er es an die (tatsächlichen oder von ihm vermuteten) Erwartungen der Filmbranche anpasste.

Interessant ist, dass er einige besonders dramatische Szenen herausstrich bzw. abschwächte.¹⁶⁶ Beispielsweise jene, in der Marie auf ihren Geliebten und dessen andere Affäre trifft, oder den Mord an dieser Frau durch ihren Mann, den Offizier. Hier verwehrt Schnitzler einem möglichen Kinofilm die Gelegenheit zu melodramatischen Szenen.

Zur selben Zeit wie an *Der Ruf des Lebens* arbeitete Schnitzler auch an einer Filmadaption von *Der Schleier der Pierrette*.¹⁶⁷

Das Stück handelt von einer Frau, die zwischen zwei Männern steht und stirbt, nachdem der eine ums Leben kommt und sie der andere verstößt.

Die Filmskizze folgte inhaltlich in weiten Teilen der Vorlage, Schnitzler veränderte jedoch auch hier das Ende: Pierrette (die im Film Marie hätte heißen sollen) bricht nicht tot zusammen, sondern vergiftet sich; sie begeht also aktiv Selbstmord.

Im Jahre 1925 bekundete eine amerikanische Filmfirma Interesse an der Verfilmung eines weiteren Werkes von Schnitzler. Schnitzler erstellte dafür ein Filmskript zu *Die große Szene*: einem Einakter, in dem es um einen untreuen Ehemann und dessen Affären geht. Das Werk wurde von der Firma jedoch abgelehnt und wurde auch von einem österreichischen Produzenten als „nicht filmgemäß“ bezeichnet.¹⁶⁸

Schnitzler hatte dem Filmskript eine Vorbemerkung vorangestellt, in der er betonte, dass die im Entwurf enthaltenen Dialoge nicht als Texteingänge im Film zu verstehen wären, sondern als Hinweis für die Mimik und Gestik in der entsprechenden Szene.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Ebd. S. 108.

¹⁶⁷ Ebd. S. 123-126.

¹⁶⁸ Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 126-127.

¹⁶⁹ Ebd. S. 127-128.

Er hielt außerdem dezidiert fest, dass er sich erwartete, sein Entwurf sollte unverändert übernommen werden.

Wie auch bei anderen Filmmanuskripten, bestand auch bei *Die große Szene* die Besetzung aus für Filme geeigneten Personen, als bei Theaterstücken. Auch hier plante Schnitzler, Personen, die auf der Bühne nicht anwesend sondern lediglich durch Gespräche anderer präsent waren, auftreten zu lassen.¹⁷⁰ Ausführlicher sollte die Vorgeschichte des dem Stück zugrunde liegenden Konflikts eines Ehepaares dargestellt werden, statt in Dialogen wurde dies an Rückblenden geplant.

Stärker als im Bühnenstück wechselte im Filmentwurf die Handlung zwischen zwei Schauplätzen hin und her.¹⁷¹ Neben Rückblenden ersetzte Schnitzler die Dialoge des Schauspiels auch durch zahlreiche in die Handlung eingebaute Briefe und Telegramme, die den Kinobesuchern Informationen über Details der Geschichte lieferten.

Auch wenn Schnitzler wenig direkte Hinweise auf Kameraeinstellungen gab, so lassen viele Textstellen Rückschlüsse auf den Einsatz von unterschiedlichen Perspektiven und besonders die Verwendung von Großaufnahmen zu, zum Beispiel wenn Schnitzler notierte, dass nur einzelne Worte eines Briefes zu sehen sein sollten oder wenn nur eine Person im Raum ist.¹⁷²

Für die Novelle *Spiel im Morgengrauen* stand Schnitzler bald nach der ersten Veröffentlichung 1926 mit interessierten Filmfirmen in Verhandlungen zu einer Verfilmung, die jedoch ergebnislos verliefen.¹⁷³ Schnitzler hatte aber auch hier bereits mit der Bearbeitung des Werkes begonnen, in dem es um Spielschulden und die Affäre eines Leutnants geht. Sein Exposé für den Film ist wieder drehbuchähnlich, ohne jedoch ein vollständiges Drehbuch zu sein. Schnitzler selbst bezeichnete es als „Zwischending“; weder als reine Inhaltsangabe, noch als Regiebuch. Es handelte sich um „eine Aneinanderreihung der Bilder, wie sie nur für den Film geeignet scheinen“.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Aurnhammer, Achim: Subjektivierung der Filmsprache. *Die große Szene* als „Filmsujet“. In: Ders. (Hg.): Arthur Schnitzler und der Film. Würzburg: Ergon 2010, S. 81.

¹⁷¹ Ebd. S. 82.

¹⁷² Ebd. S. 85.

¹⁷³ Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 131-132.

¹⁷⁴ Schnitzler, Arthur: Brief vom 10.12.1928, zitiert nach Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 133.

Schnitzler ging im Filmentwurf vor allem detailliert auf die Möglichkeit der „Zwischenbilder“ ein, also auf Rückblenden oder Szenen, die Erinnerungen darstellten.¹⁷⁵ Schnitzler nutzt die Möglichkeit der Parallelmontage außerdem, um ein und dieselbe Szene aus der Sicht von zwei Personen zu erzählen und so unterschiedlich darzustellen.¹⁷⁶

Eines der bekanntesten Stücke Schnitzlers, gerade auch in Hinblick auf Verfilmungen, erschien 1926: die *Traumnovelle*. In dieser Novelle geht es um die sexuelle Phantasien bzw. Erlebnisse eines Ehepaares, wobei die Grenze zwischen Realität und Imagination fließend und offen bleibt.

1930 bekundete ein österreichischer Filmproduzent Interesse an dem Werk, Schnitzler besprach mit ihm eine mögliche Tonverfilmung und begann parallel die Arbeit am Filmmanuskript, das unvollendet blieb, nachdem Schnitzler eine Absage von der Produktionsfirma bekam.¹⁷⁷

Im Filmskript ging Schnitzler einerseits auf die Möglichkeiten des Films ein, traumähnliche Szenen bzw. Szenen, die zwischen Wirklichkeit, Phantasie und Traum angesiedelt sind, filmisch umzusetzen; andererseits trug er auch dem Umstand Rechnung, dass es sich bei der geplanten Verfilmung um einen Tonfilm hätte handeln sollen. Er notierte beispielsweise mögliche Musikstücke, die den Hintergrund für einzelne Szenen bilden könnten.

Auch wenn die eben beschriebenen Filmmanuskripte nicht realisiert wurden, geben sie doch Auskunft über Schnitzlers Vorstellungen von der Verfilmung seiner Werke.

Die Entwürfe für Verfilmungen der oben genannten Novellen und Stücke sind großteils sehr detailliert ausgearbeitet worden und an der Struktur von Drehbüchern orientiert. Formale Kennzeichen sind:

- die Unterteilung in einzelne Szenen und deren Durchnummerierung, Kommentare zu Kameraeinstellungen und Schnitten,

¹⁷⁵ Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 134-135.

¹⁷⁶ Ebd. S. 135-136.

¹⁷⁷ Ebd. S. 139-143.

- eine genauere Beschreibung der Umgebung, in der die jeweilige Szene spielt
- der Umstand, dass Schnitzler die Protagonisten durch Mimik und Gesten „sprechen“ lässt.¹⁷⁸

Schnitzler ließ sich auch hier sehr stark auf das andere Medium ein. Als Grund dafür konnte neben dem filmästhetischen Interesse auch der Wunsch sein, möglichst viel Kontrolle über die Gestaltung des Films zu behalten.

Schnitzler schöpfte bei seinen Adaptionen die Palette der filmischen Gestaltungsmöglichkeiten voll aus und wendet auch zu jener Zeit avantgardistische Techniken an. Zum Beispiel benutzte er „Zwischenbilder“: szenische Einschübe, die beispielsweise Rückblenden erlaubten, wie in *Die große Szene*:

„54. Daisy zuhause in ihrem Zimmer.

54a. Zwischenbild, in dem in ihrer Erinnerung Edgar Gley erscheint in seinem Bureau über Akten arbeitend.“¹⁷⁹

Gleichzeit lassen sich in Schnitzlers Arbeiten für das Kino aber durchaus Elemente entdecken, die sich weniger an hohen ästhetischen Kriterien orientierten, sondern vielmehr an populären Genres.

Dazu zählen die Konzentration auf opulente Bilder und Kulissen, dramatische Wendungen besonders zum Filmende oder sexualisierte Anspielungen und Szenen.

(Außereheliche) Affären sind in Schnitzlers Werken wiederkehrende Themen, die in seinen literarischen Publikationen jedoch meist differenziert und mit gesellschaftlicher Kontextualisierung dargestellt wurden. In den Filmskripten wurden diese Aspekte zugunsten einer sensationsheischenden Kulisse vernachlässigt, wodurch die Stücke eine andere Wirkung erzielten. In *Die große Szene* tritt beispielsweise eine Beziehungsgeschichte in den Vordergrund, die im Original weit weniger Raum einnimmt.¹⁸⁰

Ähnliches gilt für kritische Aspekte in seinen Werken, beispielsweise die Sozialkritik in *Die Hirtenflöte*, oder die Kritik am Militär in *Der Ruf des Lebens*, in dessen Filmversion die Kriegsdienstverweigerung eines Protagonisten nicht als politisches Statement, sondern als Charakterschwäche dargestellt wird.¹⁸¹

¹⁷⁸ Bachmann, Holger: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz, 2003, S. 73.

¹⁷⁹ *Die große Szene* / Film, S. 25, zitiert nach: Bachmann, Holger: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz, 2003, S. 77.

¹⁸⁰ Bachmann, Holger: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz, 2003, S. 85-86.

¹⁸¹ Ebd. S. 86.

Trotz Zugeständnissen an den kommerziellen Film und Schnitzlers grundsätzlicher Bereitschaft, seine Werke für Filme zur Verfügung zu stellen,¹⁸² beurteilte er jeden einzelnen Fall kritisch und kam mitunter auch zum Schluss, dass ein Werk nicht zur Verfilmung geeignet wäre. So bekam er 1919 ein Angebot für die Verfilmung der Novelle *Beate und ihr Sohn*, die er ablehnte, da er den Stoff aufgrund der Fokussierung auf psychologische Elemente als nicht verfilmbar einstufte.¹⁸³

6.1.3 Das Kriminalfilmdrehbuch

Im Gegensatz zu den eben beschriebenen Filmskripts, die alle Adaptierungen von Novellen bzw. Bühnenstücken waren, hat Schnitzler unmittelbar vor seinem Tod auch an einem Drehbuch gearbeitet, das keine literarische Vorlage hatte, sondern ausschließlich als Film bestimmt war. Dieses Drehbuch blieb fragmentarisch, abgesehen davon sind noch einige Entwürfe für mögliche Filme von Schnitzler erhalten.¹⁸⁴

Das Drehbuch beschreibt Inhalt, sowie einzelne Szenen und Einstellungen eines Kriminalfilms, in dem die Geschichte einer außerehelichen Affäre mit einem Mordfall verwoben wird.

Inhaltlich ist die Geschichte nicht detailliert ausgearbeitet, klingt aber eher nach einer kommerziellen „Sex&Crime“ Story, als nach einem Sitten- und Gesellschaftsbild. Kriminalfilme waren zu dieser Zeit in Mode, 1931 kam beispielsweise „M – eine Stadt sucht einen Mörder“ von Fritz Lang in die Kinos.¹⁸⁵

Gestalterisch dürfte es sich um den Entwurf für einen Stummfilm handeln, da Schnitzler keine Dialogszenen ausgearbeitet hat, sondern bei manchen Szenen detaillierte Beschreibungen der Mimik bzw. Gestik der handelnden Personen vermerkte.¹⁸⁶ Entgegen seiner früheren Präferenzen verfasste er auch hier Texte, die als Zwischentitel hätten dienen können. Weitere Notizen befassen sich mit dem Einsatz von Licht und Dunkelheit als Mittel zur Gestaltung und Stimmungserzeugung.

¹⁸² In manchen Verträgen verzichtete er völlig auf ein Mitsprache bei der Umsetzung.

¹⁸³ Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 110.

¹⁸⁴ Marquart, Lea: Schnitzlers letzter Filmentwurf: Ein Kriminalfilm. In: Aurnhammer, Achim u.a. (Hg.): Arthur Schnitzler und der Film. Würzburg: Ergon 2010, S. 113-115.

¹⁸⁵ Ebd. S. 125.

¹⁸⁶ Ebd. S. 118.

Im Drehbuchfragment finden sich außerdem Beispiele für häufige Zeit-, Raum- und Szenenwechsel, es werden parallel verschiedene Erzählstränge verfolgt.

Vom gestalterischen Standpunkt aus ist das Drehbuch durchaus mit den vorangegangenen filmischen Arbeiten Schnitzlers vergleichbar. Was die Gattung des Kriminalfalls betrifft, so weicht er von Schnitzlers bisherigen Arbeiten stark ab. Die Wahl dieses Genres kann als Orientierung an erfolgversprechenden Filmformaten gewertet werden.

6.1.4 Die Filmtheorie- und Ästhetik Arthur Schnitzlers

Schnitzler hatte keinen zusammenhängenden theoretischen Text zu Literaturverfilmungen verfasst. Seine Kontakte mit dem Film, sei es als Kinobesucher, Ideengeber oder Drehbuchschreiber, waren aber von theoretischen Überlegungen und Reflexion begleitet, wobei sich die Frage stellt, ob man von einer Theorie sprechen kann oder Schnitzlers Umgang mit dem Medium Film dafür zu wenig strukturiert und konstant war.

Schnitzlers Verhältnis zum Film war ein Balanceakt zwischen künstlerischen Ansprüchen und kommerziellem Interesse.

Dass sich diese beiden Komponenten nicht unbedingt ausschließen, zeigt ein Beispiel eines *Liebelei*-Filmprojektes aus dem Jahr 1911/12:¹⁸⁷ Schnitzler stellte damals die Bedingung, dass Burgschauspieler die Rollen im Film übernehmen mussten. Das war einerseits seinem künstlerischen Anspruch geschuldet, andererseits wusste er jedoch – nicht zuletzt wegen seinen eigenen Kinobesuchen –, dass bekannte Namen auf der Darstellerliste eine gute Werbung für einen Film sind und mehr Besucher ins Kino locken würden.¹⁸⁸

Ein bereits erwähntes Beispiel für die künstlerische Auseinandersetzung mit Verfilmungen stellt Schnitzlers Ablehnung zu den Zwischentiteln dar, wobei er im Laufe der Jahre jedoch zu Kompromissen bereit war.

¹⁸⁷ Dieses Filmprojekt wurde nicht realisiert.

¹⁸⁸ Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 110.

Schnitzlers Drehbücher und Filmskripte zeichneten eine intensive Beschäftigung mit den gestalterischen Mitteln des Films aus und als einer der wenigen Schriftsteller, die für das Kino arbeiteten, verwendete er die spezifische Formsprache des neuen Mediums.¹⁸⁹ Schnitzler war sich auch der Unterschiede des Films zum Theater und zum Buch bewusst und er arbeitete seine Werke dementsprechend um. Beispielsweise brachte er mehr Bewegung in die Handlung und löste die oft starren Raum- und Zeiteinheiten auf.

Prinzipiell ist Schnitzler als ein Autor zu bezeichnen, der im hohen Maße über die Eigenheiten des Films informiert war und auch bereit war, seine Werke in diesem Sinn zu adaptieren bzw. neu zu gestalten.

6.1.5 Elemente filmischen Erzählens im literarischen Werk von Arthur Schnitzler

Finden sich Elemente filmischen Erzählens, wie beispielsweise Montagen oder eine schnelle Abfolge von Szenen, auch in bestimmten literarischen und dramatischen Werken Schnitzlers, die nicht für die Verfilmung gedacht waren? Diese Frage wird in der Literatur unterschiedlich beantwortet: Martin Swales zeigt am Beispiel des Prosatextes *Erbschaft* von 1887 auf, dass Schnitzler bereits Ende des 19. Jahrhunderts Stilmittel verwendete, die als filmisch betrachtet werden können.

Das ist nicht einem direkten Einfluss von Filmen zu verdanken, sondern kann als Folge der gesellschaftlichen Entwicklung gewertet werden.

Die Technisierung und Beschleunigung des täglichen Lebens führte zu Veränderungen in den Wahrnehmungen und Ausdrucksweisen der Menschen, was sich generell in der Schreibweise vieler Autoren zeigte. Bei Schnitzler führt Swales als Parallelen zum Film folgende Merkmale an:

- das Episodenhafte an Schnitzlers Erzählungen,
- die Aneinanderreihung von gegenwärtigen Szenen und Erinnerungen, Träumen oder Rückblendungen, und
- Schnitzlers detaillierte Beschreibung von Mimik und Gestik der handelnden Personen.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Ebd. S. 112-113.

¹⁹⁰ Swales, Martin: Schnitzlers filmisches Erzählen. In: Aurnhammer, Achim u.a. (Hg.): Arthur Schnitzler und der Film. Würzburg: Ergon 2010, S. 129-130.

Das häufige Vorkommen von Stellen mit inneren Monologen, Reflexionen oder Gedanken in Schnitzlers Stücken betrachtet Swales nicht als wenig geeignet für eine Verfilmung, sondern als Analogie zu Filmtechniken wie radikalen Schnitten, Vor- und Rückblenden oder Off-Stimmen. Swales kommt zu folgender Schlussfolgerung:

[...] Viele Schriftsteller haben der Weltliteratur mit ihren Erzählungen den Stoff für Verfilmungen geliefert; Schnitzler liefert aber nicht nur den Stoff, sondern auch die damit verbundene Technik. [...]¹⁹¹

Einen weiteren Aspekt des filmischen Schreibens erwähnt Leonardo Quaresima: er weist auf Schnitzlers sehr bildhafte Beschreibungen und die starke Visualität in seinem Werk hin, die er wie folgt beschreibt: „Was bei Schnitzler aber besonders auffällt, ist die literarische Konstruktion von Bildern, die die Kraft und die photographische Intensität filmischer Bilder besitzen.“¹⁹²

Auch Horst Fritz spricht im Zusammenhang mit Schnitzlers Dramen von filmischer Ästhetik, die um die Jahrhundertwende unabhängig von tatsächlichen Filmen in der Literatur zum Ausdruck kam. Als Beispiel führt er *Anatol* bzw. die Gattung des Einakters an. In diesem Format wird viel weniger ein konstanter Handlungsstrang verfolgt als in anderen Dramenformen. Stattdessen sind Einakter generell (bzw. *Anatol*) als Beispiel dafür mit Sequenzen gestaltet worden:

Es steht nicht eine große Erzählung im Mittelpunkt, sondern mehrere Episoden, die lediglich durch eine lose Klammer verbunden dargeboten werden.¹⁹³

Fritz zieht eine Parallele von der Verfassung des modernen Menschen in Schnitzlers Stücken zu deren Darstellung in Schnitzlers Werk und dessen Analogie zum Film. So beschreibt Schnitzler seine Protagonisten mit den Worten:

[...] Die Seele mancher Menschen scheint aus einzelnen gewissermaßen flottierenden Elementen zu bestehen, die sich niemals um ein Zentrum zu gruppieren, also auch keine Einheit zu bilden imstande sind. [...]¹⁹⁴

¹⁹¹ Ebd. S. 133.

¹⁹² Quaresima, Leonardo: Hinter dem Vorhang, 2010, S. 112.

¹⁹³ Fritz, Horst: Arthur Schnitzlers Dramen und der Film. In: Kafitz, Dieter (Hg.): Drama und Theater um die Jahrhundertwende, 1991, S. 55 und 58.

¹⁹⁴ Schnitzler, Arthur: Aphorismen und Betrachtungen, 1967, S. 53-54, zitiert nach: Fritz, Horst: Arthur Schnitzlers Dramen und der Film. In: Kafitz, Dieter (Hg.): Drama und Theater um die Jahrhundertwende, 1991, S. 58.

Dieser Betrachtungsweise kommen für den Film charakteristische Gestaltungsmittel entgegen, wie die Aneinanderreihung von fragmentarischen oder punktuellen Szenen, oder das Ineinanderfließen von Sequenzen und Einstellungen.

Hier bietet es sich an, ähnliche Stilmittel auch in literarischen und dramatischen Arbeiten einzusetzen. Als Vorteil des Films beschreibt Fritz außerdem, dass „dessen Formstruktur nicht nur den Inhalten, sondern zudem noch der Wahrnehmung selbst das Gepräge permanenten Wechsels mitzuteilen vermag“.¹⁹⁵

Diesen Einschätzungen widerspricht Holger Bachmann. Er betont Schnitzlers Ablehnung des Expressionismus, der weitaus mehr Parallelen zur Filmästhetik aufweist als Schnitzlers Dramen und Novellen, die er als klassizistisch und traditionell definiert.¹⁹⁶

6.1.6 Schnitzlers Bedeutung für die Filmkultur seiner Zeit

Die erste Verfilmung eines Schnitzler-Werkes fiel in eine Zeit, als sich das Kino von seinen Anfängen als Schaubudenattraktion lösen wollte und dem Vorwurf des „Schunds“ das Konzept des „Kunstfilms“ entgegensetzte.¹⁹⁷ Zudem traten an Stelle der Kurzfilme längere Produktionen.

Sowohl als Reservoir von Filmstoffen mit gehobener Qualität, wie auch zu Imagezwecken, bot sich die Verfilmung von Literatur bzw. die Zusammenarbeit mit Schriftstellern an. Schnitzler war dabei einer von einer Vielzahl von Autoren, wie beispielsweise Hugo von Hofmannsthal oder Felix Salten.

Seine Werke waren sowohl inhaltlich, wie auch was das künstlerische Niveau betraf gut geeignet für Verfilmungen.

Schnitzler stand dem neuen Medium zudem aufgeschlossen gegenüber. Nicht zuletzt aus finanziellen Gründen war er an der Verfilmung seiner Werke interessiert.¹⁹⁸ Im Gegensatz zu anderen Autoren lieferte er keine „Filme in Form von Novellen“,¹⁹⁹ sondern Drehbücher bzw. Filmskripte, die Besonderheiten der Filmdramaturgie und die gestalterischen Mittel des Kinos berücksichtigten und beinhalteten, und einer zu großen

¹⁹⁵ Fritz, Horst: Arthur Schnitzlers Dramen und der Film. In: Kafitz, Dieter (Hg.): Drama und Theater um die Jahrhundertwende, 1991 S. 61.

¹⁹⁶ Bachmann, Holger: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz, 2003, S. 89.

¹⁹⁷ Ebd. S. 62-65.

¹⁹⁸ Ebd. S. 67-69 und Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, 2006, S. 101-107.

¹⁹⁹ Dupont, Ewald André.: Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet, Berlin 1919, S. 7; zitiert nach: Bachmann, Holger: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz, 2003, S. 72.

Verkitschung oder Dramatisierung entgegenwirkten, was aber manchmal auch als unwillkommene Einmischung wahrgenommen wurde.

Besonders in den ersten Jahren seines filmassoziierten Schaffens hob sich Schnitzler von der damals üblichen Praxis ab, die Verfilmung von Bühnenstücken im Stil einer Abfilmung der Theateraufführung zu gestalten, das heißt aus einer statischen Perspektive, ohne die Möglichkeiten zu veränderten Kameraperspektiven, Schnitten oder Montagen zu nutzen.²⁰⁰ Hier kann Schnitzlers Zugang als innovativ und künstlerisch anspruchsvoll bezeichnet werden.

Auch für die Entwicklung historischer Filmdramen und deren Erfolg in den 1920er Jahren spielte Schnitzlers literarisches Schaffen eine Rolle.²⁰¹ Der erfolgreichste Regisseur für dieses Genre im deutschsprachigen Raum war Ernst Lubitsch. Er entwickelte in mehreren Produktionen eine Form des Historienfilms, der starke Parallelen zu Schnitzlers Werken aufweist – im Gegensatz zu den bis zu diesem Zeitpunkt üblichen historischen opernhafte Dramen. Sowohl bei Lubitsch, als auch bei Schnitzler (wie im *Medardus*) stehen die Schicksale und Erlebnisse Einzelner im Mittelpunkt, die historischen Großereignisse bilden den Kontext. Ähnliches gilt für die Kombination von Beziehungs- und Historiendramen.

So wird beispielsweise Ernst Lubitsch' Film *Madame Dubarry* von der Filmwissenschaftlerin Herta-Elisabeth Renk als „Schnitzler-Stück“ beschrieben.²⁰²

6.1.7 Zusammenfassung

Arthur Schnitzler war nicht nur ein leidenschaftlicher Kinobesucher, sondern er setzte sich auch im Hinblick auf die Verfilmung seiner literarischen und dramatischen Werke intensiv mit dem neuen Medium auseinander.

²⁰⁰ Bachmann, Holger: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz, 2003, S. 74.

²⁰¹ Vgl. Bachmann, Holger: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz, 2003, S. 93-97.

²⁰² Renk, Herta-Elisabeth: Ernst Lubitsch 1992, S. 36, zitiert nach: Bachmann, Holger: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz, 2003, S. 94.

Zu seinen Lebzeiten waren acht seiner Werke die Basis für Kinofilme, an deren Umsetzung Schnitzler in sehr unterschiedlichem Ausmaß beteiligt war: während er in manchen Fällen ein drehbuchähnliches Filmskript verfasste oder in die Gestaltung miteinbezogen war, hatte er bei anderen Projekten lediglich die Möglichkeit, Entwürfe zu kommentieren, oder war in keiner Weise an der Umsetzung der Filmprojekte beteiligt.

Abgesehen von den realisierten Kinofilmen, standen weitere Stücke und Novellen Schnitzlers für eine Verfilmung zur Debatte.

Der Autor verfasste dafür ebenfalls Filmskripte, ebenso wie er ein Drehbuch für einen Kriminalfall schrieb, das unvollständig blieb.

Bei Schnitzlers Arbeit an den unterschiedlichen Filmprojekten, die ihn beinahe durchgehend von 1910 bis zu seinem Tod 1931 begleitete, lassen sich hohe künstlerische Ansprüche, aber auch Kompromisse zugunsten des kommerziellen Erfolgs der Kinofilme, sowie finanzielle Interessen bemerken. Schnitzler betrachtete das Kino generell als eine Form der „Kolportage“, als qualitativ niedriges Unterhaltungsmedium für ein sehr breites Publikum. Er sah seinen Beitrag in der Hebung des Filmniveaus, was ihm durchaus zugebilligt werden kann. In der Auseinandersetzung zwischen „Kunst- und Schund“-Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren Filme auf Basis von Schnitzlers Werken durchaus in der Lage, breitenwirksame Geschichte auf hohem ästhetischen Niveau zu verfilmen, auch wenn das nicht auf alle Filmprojekte zutrifft.

Ein zentrales Thema der Stummfilmära, das auch in Schnitzlers Auseinandersetzung mit der Filmbranche immer wiederkehrte, war die Frage ob bzw. wie viele Texteingänge ein Film enthalten durfte, sollte oder musste.

Schnitzler vertrat hier eine sehr puristische Sicht: er versuchte besonders bei der ersten Verfilmung eines seiner Werke gänzlich auf Textinserts zu verzichten, was von der Filmproduktionsfirma jedoch nicht umgesetzt wurde. Bei späteren Adaptionen verwendete Schnitzler selbst Zwischentitel, sprach sich jedoch immer für einen zumindest sparsamen Einsatz aus.

Inhaltlich lässt sich bei den meisten Verfilmungen von Schnitzlers Bühnестücken oder Novellen eine Verflachung und ein Verlust der Differenziertheit und Vielschichtigkeit der Charaktere, der sozialen Bezugnahmen oder von kritischen Untertönen feststellen.

Insgesamt kann man Schnitzler als einen Schriftsteller bezeichnen, der sich mit dem neuen Medium Film gut auskannte und der sich im Gegensatz zu vielen seiner Autorenkollegen auch intensiv mit den gestalterischen Möglichkeiten des Kinos auseinandersetzte. Wenn Schnitzler eines seiner Werke für den Film umarbeitete, tat er das mit Rücksicht auf die Unterschiede in den jeweiligen Medien und mit der Kenntnis filmtechnischen Grundwissens. Dem Spannungsverhältnis zwischen künstlerischem Anspruch und kommerziellen Aspekten schien er sich bewusst zu sein und er traf fallbezogen Entscheidungen, wo er Kompromisse einging.

Umgekehrt können die Verfilmungen seiner Werke als Beispiele für die gelungene Zusammenarbeit von Schriftsteller und Kino, von Kultur und Unterhaltungsbranche gewertet werden. Nicht zuletzt sind einige Elemente von Schnitzler-Verfilmungen, wenn schon keine Meilensteine, so durchaus Innovationen der Filmgeschichte: beispielsweise ein zwischentitelreduzierter Film oder sehr frühe Außenaufnahmen wie bei *Liebelei*, oder eines der ersten Beispiele für einen großen europäischen Historienfilm wie *Medardus*.

7. Resümee

Wenn wir von einem Menschen wie Arthur Schnitzler reden, dann über einen äußerst ambivalenten Menschen mit einer, wie es scheint, zwiespältigen Persönlichkeit. Einerseits vergötterte er das Kino und bewies es durch regelmäßige Kinogänge, die er mit Akribie und einer fast pedantischen Penibilität in sein Tagebuch notierte. Sein Tagebuch ist ein Protokoll eines begeisterten, und dennoch kritischen Kinogängers, der sowohl zwischen literarisch-anspruchsvollen und eher seichten unterhaltungsorientierten Filmen zu unterscheiden wusste. Arthur Schnitzler kann, sogar nach unseren heutigen modernen Maßstäben, als ersten Prototyp des modernen Kino- und Filmkritikers betrachtet werden.

Anhand der Beschreibung und Analyse seiner Beteiligung bzw. Nichtbeteiligung an den Verfilmungen seiner eigenen Werke, sieht man im Grunde eine sich veränderte Einstellung zu den eigenen Werken. Die Eigenliebe zur eigenen Arbeit ändert sich schlagartig in Ablehnung, wenn nicht gar Hass, wenn die eigenen Vorstellungen nicht umgesetzt wurden, oder wenn man sich bei der Realisierung der eigenen Ideen gegen die Produzenten nicht durchsetzen konnte.

Bei Schnitzler war das in vielerlei Hinsicht der Fall. Seine Reaktionen zu Verfilmungen, die ohne sein Zutun oder seine Einflussnahme stattfanden und zum Teil stark von seinen literarischen Vorlagen und Bühnenstücken abwichen, glichen denen eines jeden Schriftstellers oder Autors, der seine eigenen Ideen nicht in die Verfilmungen durchsetzen konnte. In diesem Sinne sind Schnitzlers Reaktionen kaum anders als die eines jeden Autors, der von der „Reinheit“ seiner eigenen Werke überzeugt ist und sie auch in dieser Form verfilmt sehen will.

Diese Ambivalenz oder Zwiespältigkeit Schnitzlers zu „seinen“ Verfilmungen ist besonders in der technischen Umsetzung zu sehen, vor allem bei seiner Haltung zum Einsatz von Zwischentiteln – die er einerseits kategorisch ablehnte, andererseits aber unter bestimmten Voraussetzungen aber wieder guthieß. Was besonders auffällt, ist Schnitzlers besondere Nähe zum Theater.

Als Bühnenstückschreiber war er von den Anfängen seiner Schreiberkarriere dem Theater besonders verbunden, was er auch bei den Verfilmungen seiner Werke teilweise stark und hartnäckig zum Ausdruck brachte – besonders bei der Besetzung bestimmter Rollen mit entsprechendem Bühnendarstellern, oder auch von Schauspielern denen er eine Bewunderung entgegenbrachte und die er auch für seine Verfilmungen engagieren wollte.

Trotzdem kann Arthur Schnitzler aus moderner Sicht als ein zeitgemäßer und vielseitig interessierter Kinogeher verstanden werden, der von früh her erkannte, wann ein Kinofilm gut war und wann nicht, was in seinen Augen ein hohes und wertvolles „Prädikat“ genoss und welche Filme lediglich für das breite „nicht-intellektuelle“ Publikum gedacht war. In weitreichendem Sinne haben Schnitzlers Verfilmungen Maßstäbe gesetzt, die für spätere Filmklassiker angewendet wurden – auch im Hinblick auf Projekte, die aus diversen Gründen nicht realisiert wurden.

Insgesamt kann man Schnitzler als einen Schriftsteller bezeichnen, der sich mit dem neuen Medium Film gut auskannte und der sich im Gegensatz zu vielen seiner Autorenkollegen auch intensiv mit den gestalterischen Möglichkeiten des Kinos auseinandersetzte. Wenn Schnitzler eines seiner Werke für den Film umarbeitete, tat er das mit Rücksicht auf die Unterschiede in den jeweiligen Medien und mit der Kenntnis filmtechnischen Grundwissens. Dem Spannungsverhältnis zwischen künstlerischem Anspruch und kommerziellen Aspekten schien er sich bewusst zu sein und er traf fallbezogen Entscheidungen, wo er Kompromisse einging.

Umgekehrt können die Verfilmungen seiner Werke als Beispiele für die gelungene Zusammenarbeit von Schriftsteller und Kino, von Kultur und Unterhaltungsbranche gewertet werden. Nicht zuletzt sind einige Elemente von Schnitzler-Verfilmungen, wenn schon keine Meilensteine, durchaus Innovationen der Filmgeschichte

Arthur Schnitzler hat die Anfänge der Wiener Kinowelt und des Kinofilms hautnah und am eigenen Leibe miterlebt: von der Entstehung des Kinos, ihrer Entwicklung zum Massenmedium, den technologischen Entwicklungen und ihre Kommerzialisierung.

Er war ein lebender und aktiver Augenzeuge der Entstehung eines neuen Mediums, das auch selber nutzte, zu lieben und dennoch auch zu hassen pflegte.

Seine Leidenschaft zum Kino war es dennoch, die obsiegte, die ihn bis an sein Lebensende begleitete und für die er bis heute in Wien und weltweit bekannt ist.

The End

8. Literaturverzeichnis

- **Adamek, Heinz P.:** Nachwort. In: Ders. (Hg.): Hedy Kempny – Arthur Schnitzler. „Das Mädchen mit den dreizehn Seelen“. Eine Korrespondenz ergänzt durch Blätter aus Hedy Kempnys Tagebuch sowie durch eine Auswahl ihrer Erzählungen. Hamburg: Rowohlt 1984.
- **Aurnhammer, Achim u.a. (Hg.):** Arthur Schnitzler und der Film. Würzburg: Ergon 2010 (Klassische Moderne 15, Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg 1).
- **Aurnhammer, Achim:** Subjektivierung der Filmsprache. *Die große Szene* als „Filmsujet“. In: Ders. (Hg.): Arthur Schnitzler und der Film. Würzburg: Ergon 2010, S. 79-95.
- **Bachmann, Holger:** Arthur Schnitzler und Michael Curtiz. *Der junge Medardus* auf der Bühne und im Kino. Essen: Die blaue Eule 2003 (Theater, Film und Fernsehen in der Blauen Eule 7).
- **Ballhausen, Thomas u.a.(Hg.):** Die Tatsachen der Seele: Arthur Schnitzler und der Film, Filmarchiv Austria Verlag, Wien, 2006.
- **Braunwart, Peter M.:** „Dr. Schnitzler geht ins Kino. Eine Skizze seines Rezeptionsverhaltens auf Basis der Tagebuch-Notate.“ In: Ballhausen, Thomas u.a. (Hg.): Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film; Wien; Filmarchiv Austria, 2006.
- **Capovilla, Andrea:** Der lebendige Schatten: Film in der Literatur bis 1938, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, 1994.
- **Drosdowski, Günther:** Brockhaus-Enzyklopädie.-19., völlig bearb. Aufl. Bd. 27. Deutsches Wörterbuch GLUC-REG.– Brockhaus, Mannheim, 1995.

- **Ewers, Hanns Heinz:** Vom Kinema [1910], In: Güttinger, Fritz (Hg.): Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Frankfurt/M: Deutsches Filmmuseum 1984.
- **Fritz, Horst:** Arthur Schnitzlers Dramen und der Film. In: Kafitz, Dieter (Hg.): Drama und Theater um die Jahrhundertwende. Tübingen: Francke, 1991 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 5).
- **Fritz, Walter:** Geschichte des österreichischen Films. Aus Anlaß des Jubiläums 75 Jahre Film. Bergland Verlag, Wien, 1969.
- **Fritz, Walter:** Kino in Österreich 1896 – 1930. Der Stummfilm. Österr. Bundesverlag, Wien, 1981.
- **Friedrich, Vivien:** Schnitzlers Filmskript zu *Elskovsleg* im Kontext der Textgeschichte von *Liebelei*. In: Aurnhammer, Achim u.a. (Hg.): Arthur Schnitzler und der Film. Würzburg: Ergon 2010.
- **Goergen, Jeanpaul:** Cinema in the Spotlight. The *Lichtspiel*-Theaters and the Newspapers in Berlin, Septemer 1913. A case study. in: Corina Müller und Harro Segeberg (Hg.): Kinoöffentlichkeit (1895-1920). Entstehung, Etablierung, Differenzierung. Marburg: Schüren 2008. Klaus Christian Vögl: Kino in Wien 1918 - 38. Wien: [Typoskript] 1987.
- **Hall, Murray G.:** "...daß ich gegen das Raubgesindel nichts ausrichten werde". Arthur Schnitzler und die Filmproduktion. In: Ballhausen, Thomas u.a. (Hg.): Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film. Wien: Filmarchiv Austria 2006.
- **Kammer, Manfred:** Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film. Cobra Verlag, Aachen, 1983.
- **Krammer, Thomas / Martin Prucha:** Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Wien: Ueberreuter 1994.

- **Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.):** „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“ Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino. Wien: Böhlau 2012. (Manu Scripta, Editionen aus der Handschriftensammlung der Wienbibliothek 2).
- **Kurz, Stephan:** Im Schatten Schnitzlers. Leben und Werk von Clara Katharina Pollaczek. In: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“ Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino. Wien: Böhlau 2012. (Manu Scripta, Editionen aus der Handschriftensammlung der Wienbibliothek 2).
- **Marquart, Lea:** Schnitzlers letzter Filmentwurf: Ein Kriminalfilm. In: Aurnhammer, Achim u.a. (Hg.): Arthur Schnitzler und der Film. Würzburg: Ergon 2010.
- **Morkus, Nadja:** Arthur Schnitzler und das Kino. Wien 2010 (online Beispiel „Liebele!“).
- **Quaresima, Leonardo:** Hinter dem Vorhang. Schnitzlers Drehbuchentwurf *Der Ruf des Lebens*. In: Aurnhammer, Achim u.a. (Hg.): Arthur Schnitzler und der Film. Würzburg: Ergon 2010.
- **Panofsky, Walter:** Die Geburt des Films. Ein Stück Kulturgeschichte. Versuch e. zeitgeschichtl. Darst. d.Lichtspiels in s. Anfangsjahren. 2.verb. Aufl., Triltsch, Würzburg, 1944.
- **Porges, Riedrich:** Schatten erobern die Welt. Wie Film und Kino wurden. Verlag f. Wissenschaft, Technik und Industrie, Basel, 1946.

- **Rohrwasser, Michael:** Warum geht Arthur Schnitzler ins Kino? In: Kurz, Stephan / Rohrwasser, Michael (Hg.): „A. ist manchmal wie ein kleines Kind“ Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino. Wien: Böhlau 2012. (=Manu Scripta, Editionen aus der Handschriftensammlung der Wienbibliothek 2).
- **Scio, Heinz:** Presse und Film in ihren Funktionen der Information, Bildung, Unterhaltung und Werbung. 1954.
- **Schaber, Susanne:** Hedy Kempny - Arthur Schnitzler. Diagramm einer Freundschaft. Universität Wien: Dissertation 1989.
- **Schwarz, Werner Michael:** Kino und Kinos in Wien: eine Entwicklungsgeschichte bis 1934, Turia und Kant Verlag, Wien, 1992.
- **Schwarz, Werner Michael:** Alltägliche Explosionen. Die Organisation der Großstadt und das frühe Kino am Beispiel Wiens. In: Müller, Corina / Segeberg, Harro (Hg.): Kinoöffentlichkeit (1895-1920). Entstehung, Etablierung, Differenzierung. Marburg: Schüren 2008.
- **Simon, Anne-Catherine:** Schnitzlers Wien. Wien: Pichler 2001.
- **Snickars, Pelle:** Reading Berlin 1909, ‚Medienöffentlichkeit‘, Daily Press and Mediated Events. In: Müller, Corina / Segeberg, Harro (Hg.): Kinoöffentlichkeit (1895-1920). Entstehung, Etablierung, Differenzierung. Marburg: Schüren 2008.
- **Swales, Martin:** Schnitzlers filmisches Erzählen. In: Aurnhammer, Achim u.a. (Hg.): Arthur Schnitzler und der Film. Würzburg: Ergon 2010, S. 127-134.
- **Wolf, Claudia:** Arthur Schnitzler und der Film. Bedeutung. Wahrnehmung. Beziehung. Umsetzung. Erfahrung. Karlsruhe: Universitätsverlag 2006.
- **Wortig, Kurt:** Der Film in der deutschen Tageszeitung, Inaugural-Dissertation, Friedrich-Wilhelm-Universität Berlin, Berlin 1940.

- **Zeller, Bernhard:** Vorwort. In: Greve, Ludwig (Bearb.): Hätt ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N., Kösel, München (u.a.), 1976.

Zeitungen:

- **Erste Internationale Filmzeitung:** Nr. 7. v. 15.2. 1913. Berlin 1913. In: Manfred Krammer Hg.: Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film. CoBRa Medien, Aachen, 1983.
- **Kinematographische Rundschau:** Nr. 47 v. 1. Januar 1909, Wien
- **Kinematographische Rundschau:** Nr. 48 v. 15. Januar 1909, Wien

Internetseiten:

- **Kin The Top:** http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop_chronik.html (zuletzt besucht am 15.12.2012)
- **Plenner, Peter:** Traumvisionen eines Kino-Enthusiasten. In: Der Standard, Album vom 4./5. September 1999, Auf: <http://www.arthur-schnitzler.at/texte-und-bibliographie.html> (zuletzt besucht am 20.12.2012).
- **Stern, Frank:** Sehensüchtige Wirklichkeit. Arthur Schnitzler und das Kino. 15. Dezember 2006. Auf: <http://www.dieuniversitaet-online.at/beitraege/news/i-sehen-i-suchtige-wirklichkeit-arthur-schnitzler-und-das-kino/544.html>; (zuletzt besucht am 15.12.2012)

Verband der Kinematographenbesitzer Oesterreichs.

Generalversammlung.

Am 22. d. fand in Wien die Generalversammlung des Verbandes der Kinematographenbesitzer Oesterreichs statt. Zu der Versammlung, die unter dem bewährten Vorsitz des Obmannes Herrn Josef Stiller abgehalten wurde, waren auch mehrere Verbandsmitglieder von auswärts erschienen. Die Wiener Kollegen waren in ihrer Mehrzahl gekommen. Der würdige Verlauf der Versammlung führte nun endlich auch zur endgültigen Entscheidung der Frage: Gewerbe-konzession und Lizenz. Nach längerer, höchst instruktiver Debatte sprach sich die Versammlung dahin aus, die Vorstehung zu beauftragen nach der Richtung hin, Schritte zu unternehmen, daß die Lizenzen in Zukunft nicht mehr kurzfristig, sondern gleich auf 5 oder 10 Jahre bewilligt werden. Es ist Hoffnung vorhanden, daß die diesbezüglichen Bestrebungen des Verbandsvorstandes, soweit es sich um schon bestehende Lizenzen handelt, Erfolg haben werden. Mit dieser Lösung der Frage glaubt man den Mittelweg gefunden zu haben und erwartet, daß es vielleicht auch möglich sein werde, bei dieser Neugestaltung der Dinge zu erreichen, daß die noch immer in Kraft befindlichen Verordnungen des Hofdekrets durch eine den modernen Verhältnissen mehr angepaßte Fassung durch eine neue Verordnung erhalte. Nach diesem Punkte der Tagesordnung bildete die Neuwahl der Verbandsfunktionäre den nächst-wichtigsten Punkt. Mit Genugtuung darf konstatiert werden, daß es der Versammlung gelang, den amtsmüden Obmann Herrn Josef Stiller zu bewegen, neuerlich das Amt eines Obmannes anzunehmen, wozu er einstimmig gewählt wurde. Zum ersten Obmannstellvertreter wurde gleichfalls mit Stimmeneinhelligkeit Herr Fr. Jos. Oeser gewählt, während infolge des Ausscheidens des Herrn Oskar Gierke, das mit Bedauern zur Kenntnis genommen wurde, auf Herrn Karl Juhasz die Wahl zum dritten Obmann fiel.

Zu Ausschüssen wurden die Herren R. Ethofer, Jakob Feigl, Louis Geni und Max Schaaf gewählt. Die Kassierstelle wurde wieder der bewährten Kraft des Herrn August Zillinger übertragen, während Herr Abert unter Vorbehalt der besonderen Abmachungen mit dem Ausschusse die Schriftführerstelle übernahm. Diese Zusammensetzung des Vorstandes und Ausschusses läßt erwarten, daß die Tätigkeit des Verbandes auch weiterhin eine gedeihliche Entwicklung nehmen wird.

Wir lassen nun im nachstehenden den Bericht über die Versammlung folgen:

Obmann Herr Josef Stiller eröffnet die Versammlung mit einer herzlichen Begrüßungsansprache, worauf Herr Schriftführer Abert das Wort zur Erstattung des Tätigkeitsberichtes erteilt wird.

Der Redner schildert in großen Zügen die Entwicklung des Verbandes und erklärt, daß wohl selten eine Fachvereinigung einen solchen Aufschwung genommen habe, wie der Verband der Kinematographenbesitzer Oesterreichs, dessen Gründung eigentlich einer Abwehrmaßregel gegen die Firma Pathé entsprang, die damals daran gehen wollte, eigene Theater in ganz Oesterreich zu errichten. Der erste Erfolg des Verbandes war schon der, daß diese Firma keine weiteren Lizenzen erhielt und von ihrem Vorhaben Abstand nahm. Eine weitere Aktion des Verbandes bildete der erfolgreiche Kampf gegen das Strommännertum und gegen die Lizenzerteilung an reisende Kinematographen des Auslandes. Mit Erfolg wurde auch bis nun der Anschlag auf Errichtung eines ständigen

Kinematographen im Zirkus Schuhmann abgewehrt, ebenso ist es gelungen, neue Lizenzerteilungen möglichst einzuschränken. In letzter Zeit sind allein von der Wiener Polizei sechzehn Ansuchen abschlägig beschieden worden, einundsechzig liegen derzeit noch vor. Der Redner unterläßt es, auf die einzelnen zahlreichen Aktionen des Verbandes einzugehen, bemerkt jedoch, daß dieselben ein Bild der rastlosen Tätigkeit des Verbandspräsidiums geben.

Nachdem Herr Abert seine mit Beifall aufgenommenen Ausführungen geschlossen hatte, erstattete Herr August Zillinger den Kassabericht, nach welchem Einnahmen von 1162 Kronen, Ausgaben in der Höhe von 1119 K 23 h gegenüberstehen.

Der Obmann Herr Stiller bringt nun den Einlauf zur Verlesung. Vor allem ein Schreiben des Herrn Oskar Gierke, in welchem dieser um die Gründung des Verbandes verdiente Mann seine Stelle als Obmannstellvertreter niederlegt. Ein weiteres Schreiben des Herrn Gierke besagt: „Ich ersuche alle Kollegen, welchen das Wohl und Interesse der Kinematographenbesitzer in Oesterreich am Herzen liegt, Herrn F. J. Oeser wieder in den Vorstand wählen zu wollen. Derselbe hat stets das allgemeine Interesse des Kinematographenstandes vertreten und seine Tätigkeit hat sich bis nach allen Kronländern erstreckt. Es ist daher sein Verbleiben in dem Vorstände für die auswärtigen Mitglieder von ganz besonderer Bedeutung und von unbedingter Notwendigkeit, daher seine Wahl erforderlich.“ Herr Theodor Bayer, Besitzer des Jubiläumstheaters in Reichenberg, entschuldigt sein Fortbleiben mit einer Reise nach Berlin. Es wird nun zu dem Punkte der Tagesordnung, betreffend die Anstrengung der Umwandlung der Lizenzen in konzessionierte Gewerbe übergegangen.

Herr Obmann Stiller leitet die Diskussion mit einem Berichte über die bisherigen Verhandlungen in dieser Sache ein und betont, daß sich seinerzeit ein großer Teil der Kollegen für die Konzessionierung ausgesprochen habe. Im Ausschusse erhob jedoch ein Teil der Ausschüsse gegen die Konzessionierung Bedenken, weshalb Generalversammlung vorzubehalten. Zum Schlusse seiner Ausführungen gibt Herr Stiller seinem Willen Ausdruck, sein Amt als Vorsitzender niederzulegen (Rufe: Das geht nicht. — Stiller muß bleiben.)

Herr Karl Juhasz erklärt, daß er persönlich es für seine Pflicht hielt, einen Beschluß von so weittragender Bedeutung der Generalversammlung zu überlassen, umso-mehr, da die einleitenden Schritte mit sehr großen Kosten verbunden seien. Herr Juhasz kommt auch auf das Schreiben des Herrn Gierke bezüglich seiner Abdankung zurück, in welchem der Schreiber unter anderem als Grund anführt, daß im Verbandsausschusse Sachverständige gewählt wurden und daß dieser Beschluß nicht ausgeführt worden sei. Demgegenüber erklärt der Redner, daß Herr Gierke, der vielen Ausschusssitzungen nicht beiwohnte, schlecht unterrichtet sei. Die betreffenden Eingaben sind gemacht und auch Herr Gierke als Sachverständiger für Steiermark angegeben worden.

Herr Jakob Feigl führt aus, daß er überhaupt gegen die Umwandlung in ein konzessioniertes Gewerbe sei, da es den reisenden Kinematographen und Schaustellern nur Schwierigkeiten bringen würde. Er habe in Deutschland, wo er mit einem Gewerbe ge-reist sei, diesbezüglich traurige Erfahrungen gemacht. Bei dem humanen Vorgehen der österreichischen Behörden sei auch bei einer Lizenz nichts zu befürchten.

Herr Josef Quester teilt nun mit, daß er Gelegenheit hatte, mit Polizeirat Marinovich und Polizeikommissär Raspi zu

sprechen und von diesen Funktionären gehört habe, daß man geneigt wäre, Lizenzen auf längere Dauer bis zu zehn Jahren bestehenden, gut fundierten Kinematographen auszufertigen. Damit würde sich das lästige immer wieder notwendige Ansuchen um Lizenzverlängerung aufheben.

Herr Karl Juhasz ergreift nun das Wort zu längeren Ausführungen, in denen er sich gegen die Konzessionierung ausspricht und bestreitet, daß die Verordnungen des Hofdekrets für die Kinematographen beschämend seien, da von dem Lizenzinhaber Unbescholtenheit und Staatsbürgerschaft verlangt werde, was beweise, daß man jeden Lizenzinhaber als anständigen Menschen achten müsse.

Herr Josef Stiller denkt sich für die Kinematographen eine Art Reichskonzession, die auf der Basis der Gast- und Schank-gewerb-, Theater- und Variétékonzessionen geschaffen werden müßte.

Herr Bläser aus Urfahr-Linz ist im Interesse der reisenden Schausteller gegen die Konzessionierung.

Herr Juhasz fürchtet auch bei einem Ansuchen um Konzessionierung die Gefahren des Uebergangsstadiums.

Herr Ethofer wünscht, daß eine Zusammenstellung der Vor- und Nachteile der Konzessionierung den Verbandsteilnehmern gegeben werde.

Herr Lunden von der Universal-Films- & Kinematograph-Compagnie beantragt, um die Debatte abzukürzen und um präzise Begriffe zu schaffen, die Wahl eines Generalredners pro und eines Generalredners contra.

Dieser Antrag wurde angenommen und Herr Obmann Josef Stiller zum Generalredner pro und Herr Karl Juhasz zum Generalredner contra gewählt.

In klarer Weise präzisiert nun Herr Josef Stiller in kurzen Zügen die Vorteile einer Konzessionierung. Vor allem, erklärt er, würden durch eine Konzessionierung die Rechte der Kinematographenbesitzer eine Regelung erfahren. Heute sei der Kinematographenbesitzer der Gnade oder Ungnade einzelner Organe ausgeliefert. Außerdem ist eine Konzession nicht zeitlich begrenzt, sondern auf Lebensdauer verliehen, was einerseits die Uebertragung erleichtert, andererseits einen Wertzuwachs bedeutet. Auch in gesellschaftlicher Beziehung würde sich die Stellung des Kinematographenbesitzers bessern, die Inferiorität, in die das Hofdekret den Schausteller versetzt, würde aufheben. Auch dem reisenden Schausteller, der jetzt auf ein Kronland angewiesen ist und z. B. in Tirol nur schwer die Lizenz erhielt, würde die Reichskonzession ungeahnte Vorteile bringen. Der Redner führt an, daß z. B. Herr Geni, der sogar in Marburg Hausbesitzer ist, eine Lizenz für Steiermark verweigert wurde. Im allgemeinen wäre ja zu wünschen, daß das Konzessionswesen der Schausteller den gleichen behördlichen Faktoren wie bis jetzt überlassen bliebe.

Herr Karl Juhasz, Generalredner contra, führt eine Reihe von Argumenten an, die gegen die Konzession sprechen und meint, daß bei solchen Reichskonzessionen wohl fremdsprachige Schausteller die deutschen Gebiete invadieren könnten, während dem deutschen Schausteller fremde Sprachgebiete infolge des Nationalitätszwistes verschlossen blieben. Redner ist auch der Meinung, daß die Konzession der Schutzkonkurrenz Tür und Tor öffnen würde und daß die sogenannte Bedürfnisfrage, die beim Gewerbe von Bedeutung sei, in das Gegenteil über-schlagen würde.

Herr Eckstein vom Graben-Kino gibt einige interessante Aufklärungen über den gesetzlichen Charakter der Angelegenheit und meint, man könnte eventuell in einem Orte mit einem Konzessionsansuchen eine Probe

machen. Er halte aber die Konzessionierung insofern für eine Gefahr, da sie das Strohmannertum nur zu neuer Blüte bringen würde. Vielleicht würden sich ähnliche Zustände einstellen wie bei den Gastwirten, bei denen 85% nur Strohmannen der Brauereien sind.

Herr Bläser erwähnt, das man von gewissen Seiten versucht, den reisenden Schausteller herabzusetzen. So habe ein Ingenieur in Görz ein ständiges Kinematographentheater errichtet und als besondere Empfehlung auf die Plakate drucken lassen: „Mit den herumreisenden Kinematographen nicht zu verwechseln.“ (Rufe: Unerhört.)

Herr Oeser stellt richtig, daß es ein Irrtum sei, wenn man behauptet, die Kinematographenbesitzer ständen unter dem Vagabundengesetz. Das Hofdekret, das für die Schausteller gelte, habe nichts mit dem Vagabundengesetz zu tun.

Herr Lund beantragt, der Versammlung zwei Fragen zur Abstimmung vorzulegen, und zwar:

1. Sind die Versammelten einverstanden, daß das Präsidium beauftragt werde, Schritte bezüglich der Umwandlung der Lizenz in ein konzessioniertes Gewerbe zu unternehmen?

2. Sind die Versammelten einverstanden, daß das Präsidium bloß Schritte unternehme, damit die Lizenzverleihung nicht mehr kurzfristig, sondern bis auf zehn Jahre erfolge?

Bei der hierauf vorgenommenen Abstimmung wurde der erste Antrag abgelehnt und der zweite angenommen, womit sich die Versammlung im Prinzip für die Lizenz aussprach.

Damit war dieser Punkt der Tagesordnung erledigt und man schritt zu Punkt 2 der Tagesordnung: Wahl der ausscheidenden Funktionäre.

Hiezu stellte Herr August Zillinger den Antrag, man möge die Statuten dahin ändern, daß nicht alljährlich drei Mitglieder aus dem Ausschusse ausscheiden müssen und nur alle drei Jahre einmal vollständige Neuwahlen erfolgen, sondern daß alljährlich Neuwahlen zu erfolgen haben.

In Zustimmung der Ansichten des Herrn Zillinger wurde erklärt, daß man diese Statutenänderung vermeiden wolle, daß aber der Gesamtvorstand und Ausschuß seine Mandate niederlege, um den Wählern freie Hand zu lassen.

Vor der Wahl gab Herr Fr. Jos. Oeser folgende Erklärung ab: Ein Winkelblatt hat es für gut befunden, mich in meiner Ehre anzugreifen. Ich habe die Angelegenheit bereits meinem Advokaten übergeben, damit er gegen dieses Blatt, das es gewagt hat, ein Mitglied der seit alten Zeiten angesehenen Schaustellerfamilie Oeser zu verunglimpfen. Man hat auch versucht, mir daraus einen Vorwurf zu machen, daß ich den Kollegen durch meine Vorstellungen im Sofiensaal Konkurrenz gemacht habe. Ich habe den Sofiensaal nur gepachtet, weil sonst ein anderer gekommen wäre, ich bin aber bereit, meinen nächstjährigen Vertrag abzutreten. Ich stelle Ihnen es anheim, mich wiederzuwählen oder nicht, ich wollte diese Angriffe nur nicht unerwidert lassen. (Beifall.)

Herr Karl Juhasz erklärt, daß Herrn Oeser absolut kein Vorwurf zu machen sei, Herr Oeser sei stets ein guter Kollege gewesen, der im Interesse des Verbandes arbeite, auch dann, wenn es zu seinem eigenen Schaden war. Er sei überzeugt, daß Herr Oeser bei einer Aktion, die sich gegen die Lizenzverleihung an die Sofiensaalgesellschaft richte, gerne mituntun werde (Oeser: Gewiß!)

Der heutigen Auflage unseres Blattes liegen bei:

Eine bemerkenswerte Preisliste des größten Film-Verleih-Institutes Deutschlands Fritz Gilis, Berlin, D. 17, Warschauerstraße 30-40. Die interessante Preisliste dürfte für jeden Interessenten dauernden Wert haben;

ferner ein Prospekt der außerordentlich leistungsfähigen Film-Verleih-Zentrale „Hansa“, Leipzig, Dresdenerstraße 32.

Wir empfehlen die Beilagen einer geneigten Aufmerksamkeit unserer Leser.

Herr Oeser verdient unser aller Vertrauen. Nachdem noch Herr Stiller im gleichen Sinne gesprochen hatte, wurden die Wahlen vorgenommen, deren Resultat wir einleitend mitteilten.

Damit wurde die Versammlung nach vierstündiger Dauer mit einem Dankensworte des Obmannes geschlossen.

Wie man die Kinematographie bloßstellt!

Ein sonderbarer „Ausstellungserfolg“.

Berlin, 19. Dezember.

Ich habe es bis heute vermieden, in diesem Blatte über die geplante und nunmehr — ich muß sagen leider —

Die über unsere Instrumente erhaltenen Zeugnisse betonen einstimmig:

„Durch Hupfelds Instrumente grosse Einnahme — Verkehr bedeutend vermehrt — Tonfülle grossartig — die Kapitalsanlage amortisiert sich schnell — die Instrumente sind unverwüstlich in der Benutzung!“

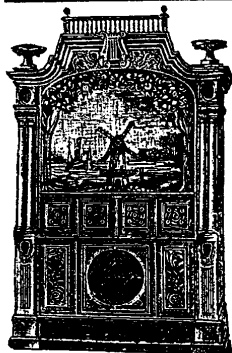
Niemand versäume sofort zu verlangen

100 Zeugnisse über Hupfelds Instrumente!

Ludwig Hupfeld Aktien-Gesellschaft **Wien, VI.,** Mariahilferstrasse 7-9.

Erste und Älteste Fabrik Europas von Klavierspielapparaten, elektrischen Pianos etc.

40 erste Preise. 650 Arbeiter. 40 erste Preise.



Die Compagnie des Cinématographes

„LE LION“

gibt heraus:

Alle Zeitbegebenheiten.
Die ergreifendsten Dramen.
Die lustigsten Gegenstände.
Die außergewöhnlichsten Reisen.

Die Compagnie des Cinématographes

Films „LE LION“

sendet ihre herrlichen Erzeugnisse

sur Ansicht

an jedermann, der das Ersuchen stellt.

Die Films „LE LION“ sichern

den Erfolg.

Programme, die die Menge anziehen, sind alle mit den

Films „LE LION“

zusammengestellt.

Geben Sie Ihre Adresse

der Compagnie des Cinématographes

„LE LION“

PARIS 15, rue Grange Batellière PARIS

bekannt.

ALEXANDER ORTONYS „WIENER FILM-CENTRALE“

IX/2, Bleichergasse Nr. 13.

General-Vertretungen für Oesterreich-Ungarn:

Compagnie des Cinématographes Théophile Pathé, Paris. (Zwei Millionen Francs Aktien-Kapital.)

Luca Comerio, Filmfabriks-Aktien-Gesellschaft, Mailand.

Continental-Films-Compagni, Kopenhagen. (Spezialität: Blendend schöne farbige Natur-Aufnahmen.)

Messsters Projektion, G. m. b. H., Berlin. — Hispano-Film-Fabrik, Barcelona.

Deutsche Kinematographen-Werke, G. m. b. H., Dresden.

Adolfo Croce & Co., Filmfabrik, Mailand. — Georges Mendel, Filmfabrik, Paris.

Die Lizenzerteilung an den Zirkus Schumann in Wien. Das Ministerium des Innern hat entgegen den Entscheidungen der Polizei und Statthalterei, die bekanntlich das Gesuch des Zirkusdirektors Schumann um Erteilung einer Kinematographenlizenz für das Zirkusgebäude in der Märzstraße abgewiesen haben, diese Lizenz bewilligt. Damit erscheint eine ganze Reihe der umliegenden Kinematographenbesitzer — ungefähr 26 — die jahraus jahrein für ihre Unternehmen besteuert sind und bedeutende Kapitalien investiert haben, selbstverständlich auf das tiefste geschädigt, teilweise sogar in ihrer Existenz gefährdet. Es wäre daher in diesem Falle nur ein Gebot der Menschlichkeit gewesen, das Ansuchen des Direktors Schumann, der ein reicher Mann ist und sicherlich aus seinem Zirkusgebäude einen genügenden Gewinn herausschlägt,

abzuweisen. Polizei und Statthalterei haben sich bei der Abweisung von diesem Gefühle leiten lassen, das VIII. Departement des Ministeriums des Innern war weniger human und hat mit einem Federstrich mehrere Existenzen in eine schwere Situation gebracht. Es gibt andere Dinge, für die sich ein Zirkusgebäude eignet, mußte es gerade der Kinematograph sein, der Herrn Direktor Schumann zu einem vorteilhaften Mietvertrag Gelegenheit gab? Dabei darf nicht vergessen werden, daß gerade das Zirkusgebäude Schumann nicht das richtige Objekt für kinematographische Schaustellungen ist, was ja auch das Stadtbauamt und der Branddirektor erklärt haben. Hoffentlich wird man auch in den Kreisen des Ministeriums zur Einsicht kommen, daß man dem Geschäftssinn des Direktors Schumann nicht 26 Existenzen opfern darf.

Eine neue Filmleihanstalt wurde in Wien III/2, Gärtnergasse 1, unter der Firma Stellan Lundgren errichtet. Für die Realität und Solidität der Firma, die Films der hervorragendsten Fabriken zu sehr mäßigen Preisen verleiht, bürgt der Name des Firmainhabers.

Opal-Blitz-Kitt. Dieses neue Präparat (Zelluloidkitt) dürfte infolge seiner sehr hohen Bindfähigkeit auch in der Kinematographie großen Anklang finden und sich in Anbetracht seiner Billigkeit (50—70% vom Preise des gewöhnlichen Filmkitts) schnell Eingang verschaffen. Da genanntes Präparat äußerst rasch und fest bindet, ohne den Film im geringsten zu kräuseln, noch sonst schädlich zu beeinflussen, ist eine Klebepresse überflüssig geworden, es genügt vollständig, wenn die zu klebenden Filmenten nach dem Anfeuchten leicht aufeinander gedrückt werden. Jeder Kinobesitzer, insbesondere derjenige, welcher mit Leihfilms arbeitet, wird dieses Mittel mit Freuden begrüßen, da wohl die meisten Störungen in der Vorführung auf das Abreißen schlecht gebundener Kittstellen bei den Films zurückzuführen sind. Durch allgemeine Verwendung eines guten Filmkittes dürfte auch diesem Uebelstande besser beizukommen sein.

Sauerstoff

billigst und zu günstigen Bedingungen in Leih- und Eigentumszylindern,

Kalklichteinrichtungen

komplett, Kalklichtbrenner bis zu 3000 NK sowie

REPARATUREN sämtlicher Armaturen, Apparate für Kinematographie und Projektion liefert

O. NEUPERT NACHFOLGER,

Telephon 12.244.

WIEN, VIII/2, Bennoplatz Nr. 8.

Telegramm-Adresse: Pneumatogen, Wien.

Abstract

If we talk about a person like Arthur Schnitzler, then we have to talk about a person who used to love and hate modern cinema at the same time – especially regarding the filming of his own novels and theatre plays. Someone like him, who has witnessed the development and evolution of modern cinema in early 20th Century Vienna, knew exactly how to realize a theatre play in a modern movie setting, with tight links to his own publications and the exact imagination of setting, actors, plots and techniques to be used.

In a period where modern cinema has evolved in a world that has been entirely dominated by theatres and operas, filming and cinema technology was a completely new phenomenon to arrive, that started as niche entertainment in small dark rooms for a very limited audience, just to rapidly grow to a mass entertainment institution within a couple of years. Originally showing a sequence of short movies, longer movies soon became very popular, combined with weekly news shows and developing a mass communication, information and entertainment entity for all classes in society – for academically educated and simple people.

Arthur Schnitzler, as a passionate cinema attendee and movie fanatic, knew very soon how to use the new technology for own screenplay adaptations of his own literature work. Closely relating to own stage play writings, he was keen to adapt the same standards to movie making, with an incorporation of the modern movie making technology. However, disputes with involved filming production companies repeatedly led to misunderstandings and the mere exclusion of Schnitzler from any filming activities, or a limitation to pure observation of the filming process. As a result, Schnitzler did repeatedly disagree with the final results of the screenplay adaptations of his written publications, leaving him disgruntled. Schnitzler was, in his accurate and fastidious manner, noting every single movie adaption – own ones and stranger ones – in his diary, including the cinema he went to, the exact date and time, and the company joining him. Arthur Schnitzler was in fact a tragic pioneer of modern early 20th Century cinema movies, and he has directly lived with its development in Vienna, marking it up to modern times in which modern entertainment cannot be imagined without cinemas and blockbusters anymore.

Lebenslauf

Persönliches

Name: Marina Gačić
Geburtstag: 10. Oktober 1984
Geburtsort: Doboj, Bosnien und Herzegowina
E-Mail: marina_gacic@hotmail.com

Ausbildung

2003 - 2012 Diplomstudium der Deutschen Philologie an der Universität Wien

1999 - 2003 Sprachgymnasium in Belgrad, Serbien

1998 - 1999 Hauptschule in Belgrad, Serbien

1992 - 1998 Grund- und Hauptschule in Ingolstadt, Deutschland

1991 Grundschule in Teslić, Bosnien und Herzegowina