



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Jung wie Alt-Wien‘.  
*Episode und Silhouetten* – Walter Reischs letzte Filme in  
Österreich“

verfasst von / submitted by

Christina Wintersteller, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 581

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Theater-, Film- und Mediengeschichte

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Claus Tieber, Privatdoz.



Für die gute Betreuung während des Zustandekommens dieser Arbeit möchte ich mich bei Dr. Claus Tieber bedanken. Des Weiteren danke ich den Mitarbeiter/innen aller im Zuge der Recherchen besuchten Archive, insbesondere Dr. Armin Loacker und den Mitarbeiter/innen des Filmarchiv Austria, die mir den Zugang zu Walter Reischs Nachlass ermöglicht haben und in allen Angelegenheiten immer sehr hilfsbereit waren. Ein großer Dank gebührt außerdem meiner Familie, meinen Freund/innen und David, deren Unterstützung ich mir stets sicher sein konnte.



## Inhalt:

|                                                                         |    |
|-------------------------------------------------------------------------|----|
| Einleitung.....                                                         | 7  |
| 1. Filmpolitik in Österreich ab 1933 .....                              | 12 |
| 1.1 austrofaschistische Filmpolitik.....                                | 12 |
| 1.1.1 staatliche Kontrolle der Filmwirtschaft .....                     | 12 |
| 1.1.1.1 Die Österreichische Filmkonferenz .....                         | 13 |
| 1.1.2 Zensur und Bewertungstätigkeiten .....                            | 13 |
| 1.2 „Anschluss“ an die deutsche Filmindustrie .....                     | 15 |
| 1.2.1 Das deutsch-österreichische Filmverkehrsabkommen .....            | 15 |
| 1.2.2 Die Situation in Deutschland ab 1933.....                         | 15 |
| 1.2.2.1 Zensur.....                                                     | 16 |
| 1.2.3 Auswirkungen auf den deutsch-österreichischen Filmaustausch ..... | 17 |
| 1.2.3.1 Übernahme des Arierparagraphen.....                             | 18 |
| 1.2.3.2 Zensur.....                                                     | 20 |
| 1.2.4 Auswirkungen auf „nichtarische“ Filmschaffende .....              | 20 |
| 1.2.4.1 Vorgehen gegen die unabhängige Produktion .....                 | 21 |
| 1.2.4.2 Verdrängung der Pilzer-Gruppe .....                             | 22 |
| 1.2.4.3 Möglichkeiten des unabhängigen Films .....                      | 24 |
| 2. Der Wiener Film.....                                                 | 28 |
| 2.1 Genreästhetik.....                                                  | 30 |
| 2.1.1 Handlungsort .....                                                | 31 |
| 2.1.2 Handlungszeit.....                                                | 32 |
| 2.1.3 Musik .....                                                       | 37 |
| 2.1.4 Wiener Typen .....                                                | 39 |
| 2.1.5 Der Wiener Dialekt .....                                          | 42 |
| 2.2 Genrewissen .....                                                   | 43 |
| 2.3 Genrepraxis .....                                                   | 45 |
| 2.4 politische und ideologische Inanspruchnahme und Funktion .....      | 47 |
| 2.4.1 Austrofaschismus .....                                            | 47 |
| 2.4.2 Nationalsozialismus.....                                          | 50 |
| 3. Walter Reisch 1934-1937 .....                                        | 53 |
| 4. Genre und Autor .....                                                | 63 |
| 5. Die Filme <i>Episode</i> (1935) und <i>Silhouetten</i> (1936).....   | 68 |
| 5.1 <i>Episode</i> .....                                                | 69 |

|                                        |     |
|----------------------------------------|-----|
| 5.1.1 Produktion .....                 | 69  |
| 5.1.2 Filmanalyse .....                | 78  |
| 5.1.2.1 Handlungszeit .....            | 78  |
| 5.1.2.2 Handlungsorte.....             | 81  |
| 5.1.2.3 Figuren.....                   | 82  |
| 5.1.2.4 Musik .....                    | 86  |
| 5.1.3 Rezeption .....                  | 98  |
| 5.1.3.1 Rezeption in Österreich.....   | 99  |
| 5.1.3.2 Rezeption in Deutschland ..... | 104 |
| 5.2 <i>Silhouetten</i> .....           | 106 |
| 5.2.1 Produktion .....                 | 106 |
| 5.2.2 Filmanalyse .....                | 112 |
| 5.2.2.1 Handlungszeit .....            | 112 |
| 5.2.2.2 Handlungsorte.....             | 112 |
| 5.2.2.3 Figuren.....                   | 115 |
| 5.2.2.4 Musik und Tanz.....            | 123 |
| 5.2.3 Rezeption .....                  | 137 |
| Resümee .....                          | 142 |
| Quellenverzeichnis .....               | 147 |
| Abstract .....                         | 155 |

## Einleitung

Walter Reisch war in den 1920er- und 1930er-Jahren einer der bedeutendsten Filmschaffenden Österreichs und ein Star des Wiener Films. Wie viele andere arbeitete er in den 1920er-Jahren in der Filmmetropole Berlin. Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten war der jüdische Drehbuchautor gezwungen, sein Wirken wieder nach Österreich, genauer Wien, zu verlegen. Mit Willi Forst entstand dort 1934 der vielfach als Höhepunkt des Wiener Films bezeichnete *Maskerade*, in den Jahren darauf folgten zwei weitere Filme dieses Genres, *Episode* (1935) und *Silhouetten* (1936). Reisch schrieb die Drehbücher, die Liedtexte und führte zum ersten Mal Regie. Zudem wurden diese Filme von der Walter Reisch Filmproduktion G.m.b.H produziert. Es waren seine letzten Arbeiten in Österreich, bevor er 1936 nach Großbritannien und 1937 endgültig in die USA emigrierte.

## Forschungsstand

Von der Filmwissenschaft beziehungsweise Filmgeschichtsschreibung wurden Walter Reisch und sein Schaffen, trotz seines beachtlichen Beitrags zum österreichischen (aber auch deutschen und amerikanischen) Film und gemessen an der Bekanntheit zu seiner Zeit, bis jetzt wenig wahrgenommen. Neben der relevanten Literatur bildet vor allem Archivmaterial die Grundlage für diese Arbeit. Eine wichtige Quelle stellt der Teilnachlass Walter Reischs im Filmarchiv Austria dar, welchen ich für eben jenes aufgearbeitet und katalogisiert habe. Auch Materialien aus anderen Sammlungen des Filmarchivs werden eingebunden. Des Weiteren werden Ergebnisse aus den Recherchen in der Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen in Berlin, welche den zweiten Teilnachlass Reischs besitzt, dem Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin, dem ORF-Archiv, dem Österreichischen Theatermuseum, der Zeitungs- und Zeitschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, der österreichischen Mediathek, dem Fotoinstitut Bonartes, dem Wiener Stadt- und Landesarchiv, der Wienbibliothek und dem österreichischen Staatsarchiv berücksichtigt.

2004 brachte das Filmarchiv Austria den Sammelband *Walter Reisch - Film schreiben*<sup>1</sup> heraus, der neben wissenschaftlichen Aufsätzen auch einen Text von

---

<sup>1</sup> Günter Krenn (Hg.), *Walter Reisch – Film schreiben*, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004.

Reischs Cousin Georg Kreisler, Briefe Reischs an Marlene Dietrich, einen Vortrag Reischs und zwei Interviews von Herbert Holba und Frank Arnold enthält. In den Publikationen Walter Fritz' spielen Reischs Filme der 1930er-Jahre immer wieder eine Rolle. Des Weiteren hat sich Thomas Elsaesser in den sich teilweise überschneidenden Arbeiten „*Das Lied ist aus*“... oder wem gehört die Operette?<sup>2</sup>, *Make-believe-Vienna and Matter-of-Fact-Berlin. Walter Reisch und „Das Lied ist aus*“<sup>3</sup> sowie „*Flieger, grüß mir die Sonne*“. Österreich und Walter Reisch<sup>4</sup> mit Walter Reisch beschäftigt. Bei Letzterem handelt es sich um ein ausführlich kommentiertes Interview. Darüber hinaus finden sich drei Interviews in schriftlicher Form von Joel Greenberg<sup>5</sup>, Jan-Christopher Horak<sup>6</sup> und Herman G. Weinberg<sup>7</sup> sowie zwei filmische von Walter Fritz<sup>8</sup> und Bernhard Frankfurter<sup>9</sup>. Die österreichische Mediathek archiviert zwei Radio-Interviews von Friedrich Porges mit Walter Reisch.<sup>10</sup> Armin Loacker behandelt in *Anschluss im Dreivierteltakt*<sup>11</sup> und in *Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934-1937*<sup>12</sup> kurz die besondere Stellung von *Episode* und *Silhouetten* in der österreichischen Spielfilmproduktion, in seinem Essay „*Viel zu gut für die Bagage, die ins Kino geht*“. Paula Wesselys Filmkarriere im

<sup>2</sup> Thomas Elsaesser, „'Das Lied ist aus'... oder wem gehört die Operette?“, *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*, Berlin: Vorwerk 8 1999, S.252-274.

<sup>3</sup> Thomas Elsaesser, „Make-believe-Vienna and Matter-of-Fact-Berlin. Walter Reisch und ‚Das Lied ist aus‘“, *Vienna meets Berlin: cultural interaction 1918-1933*, Hg. John Warren, Oxford/Wien: Lang 2005, S.217-227.

<sup>4</sup> Thomas Elsaesser, „'Flieger, grüß mir die Sonne'. Österreich und Walter Reisch“, *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*, Hg. Ruth Beckermann/Christa Blümlinger, Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H. 1996, S. 325-354.

<sup>5</sup> Walter Reisch/Joel Greenberg, „Walter Reisch: The Tailor“, *Backstory. 2. Interviews with screenwriters of the 1940s and 1950s*, Hg. Patrick McGilligan, Berkeley: Univ. of California Press 1991, S.201-245.

<sup>6</sup> Walter Reisch/Jan-Christopher Horak, „Walter Reisch: Interview“, *Middle European Émigrés in Hollywood (1933-1945): An American Film Institute Oral History Under the Sponsorship of the Louis B. Mayer Foundation*, Beverly Hills: AFI 1977, S.298-329.

<sup>7</sup> Walter Reisch/Herman G. Weinberg, „An Interview with Walter Reisch“, *The Lubitsch Touch. A Critical Study*, Hg. Herman G. Weinberg, New York City: E. P. Dutton & Co., Inc. 1968, S. 215-225 und 228-230.

<sup>8</sup> *Filmgeschichte(n) aus Österreich*, Folge 5, Regie: Walter Fritz, AT 1971; Wien: ORF-Archiv.

<sup>9</sup> *On The Road To Hollywood*, Regie: Bernhard Frankfurter, AT 1982; Wien: ORF-Archiv.

<sup>10</sup> *Filmbericht aus Amerika – Friedrich Porges Interview mit Walter Reisch*, Interviewer: Friedrich Porges, Regie: Peggy Sandford/Walter Graf, US 1957; <https://www.mediathek.at/atom/126D711D-1F3-00273-000004C0-126C9757>, Zugriff: 6.5.2018.

*Interview mit dem aus Österreich stammenden Drehbuchautor und Regisseur Walter Reisch*, Interviewer: Friedrich Porges, US 1960; <https://www.mediathek.at/atom/09145D14-271-000F2-00000F4C-0913B7E6>, Zugriff: 6.5.2018.

<sup>11</sup> Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999.

<sup>12</sup> Armin Loacker/Martin Prucha (Hg.), *Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934-1937*, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2000.

*Spiegel ihrer Zeit*<sup>13</sup> geht er ausführlicher auf *Episode* ein. Auch Maria Steiner beschäftigt sich in ihrer Arbeit zu Wessely mit diesem Film.<sup>14</sup> Ines Steiner publizierte neben ihrer Analyse von *Silhouetten* im oben genannten Sammelband des Filmarchiv Austria einen kurzen Text im Buch *Gesichter des Films*, in dem sie ebenfalls auf diesen Film eingeht.<sup>15</sup>

## **Zu dieser Arbeit**

Die ersten beiden Kapitel dieser Arbeit beschäftigen sich mit dem filmpolitischen, filmwirtschaftlichen und künstlerischen Kontext, in dem *Episode* und *Silhouetten* zu verorten sind. Im ersten Kapitel wird die Filmpolitik in Österreich ab 1933 dargestellt. Besonderes Augenmerk liegt auf den politischen Umständen, die es „nicht-arischen“ Filmschaffenden wie Walter Reisch ab 1933 bald unmöglich machten, in Deutschland zu arbeiten und schnell auch Auswirkungen auf das österreichisch-deutsche Filmabkommen zur gegenseitigen Einfuhr von Filmen hatten.

„Das Bemühen um die Anpassung an den deutschen Markt sichert Österreich eine Produktion auf technisch hohem Niveau, es hat aber auch seinen Preis mit weitreichenden Folgen. Es spiegelt die geringe Resistenz gegenüber den deutschen Vereinnahmungsversuchen wider, die zeitgleich mit dem internationalen Höhenflug des Wiener Films eine politische Dimension erhält. [...] Bei *Maskerade* wurden im deutschen *Illustrierten Film-Kurier* bereits der Drehbuchautor Walter Reisch und der Architekt Oskar Strnad unterschlagen, Reischs *Episode* war wegen des Regisseurs auf dem Verbotsindex und konnte nur durch Intervention für die deutschen Kinos freigemacht werden, sein Film *Silhouetten* blieb [...] verboten.“<sup>16</sup>

Ein Standardwerk zur österreichischen Filmproduktion und -politik der 1930er-Jahre hat Armin Loacker mit *Anschluss im Dreivierteltakt*<sup>17</sup> vorgelegt. Gerhard Renner publizierte zu diesem Themengebiet den Aufsatz *Der Anschluss der österreichischen Filmindustrie seit 1934*<sup>18</sup>.

---

<sup>13</sup> Armin Loacker, „Viel zu gut für die Bagage, die ins Kino geht“. Paula Wesselys Filmkarriere im Spiegel ihrer Zeit“, *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2007, S. 35-222.

<sup>14</sup> Maria Steiner, *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1996.

<sup>15</sup> Ines Steiner, „Umriss“, *Gesichter des Films*, Hg. Joanna Barck/Petra Löffler u.a., Bielefeld: transcript Verlag 2005, S. 291-306.

<sup>16</sup> Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 77f.

<sup>17</sup> Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999.

<sup>18</sup> Gerhard Renner, „Der Anschluss der österreichischen Filmindustrie seit 1934“, *Die veruntreute Wahrheit. Hitlers Propagandisten in Österreichs Medien*, Hg. Oliver Rathkolb/Wolfgang Duchkowitsch u.a., Salzburg: Otto Müller Verlag 1988, S. 1-34.

Im zweiten Kapitel wird der Versuch unternommen, den Wiener Film der 1930er-Jahre als Genre zu definieren. In der Anwendung eines historischen Genrebegriffs in diesem Kapitel und bei der Analyse der einzelnen Filme folge ich Michael Wedels Definition, dass

„Genres zentrale Beschreibungskategorien zu Erfassung nicht nur formaler Entwicklungsphänomene auf der Ebene textueller Referenz darstellen, sondern als Indikatoren einer filmhistorischen Prozessualität dienen können, an der individuelle Produktionsabläufe ebenso mitwirken wie Veränderungen von Aufführungspraktiken und Rezeptionserwartungen, die Herausbildung kultureller Dispositionen ebenso wie gesellschaftspolitische Verschiebungen und ideologische Inanspruchnahmen des Mediums und seiner Institutionen.“<sup>19</sup>

Michael Wedel unterscheidet mehrere Ebenen der historischen Genreanalyse – Genreästhetik, Genrepraxis und Genrewissen, an die sich meine Darstellung des Wiener Films methodisch anlehnt und in deren Austausch Genrefunktionen und -konventionen entstehen. Dabei wird auch den Vorstellungen und künstlerischen Ausprägungen dessen, was unter dem Schlagwort „Alt-Wien“ subsumiert wird, nachgespürt. Interessant ist dabei insbesondere, wie die Darstellung Wiens, seiner Einwohner/innen und die Handlung in Verbindung zu Herstellungsort und -zeit der Filme gesetzt werden können. Der politische Kontext muss bei Filmen der 1930er-Jahre besonders bedacht werden. Die politische und ideologische Inanspruchnahme und Funktion des Genres bilden deshalb ein weiteres Unterkapitel. Da sich ein Genre immer im Verhältnis zu anderen medialen Formen konstituiert, wird auch die Intermedialität des Wiener Films thematisiert. Bisher veröffentlichte Untersuchungen zum Wiener Film (der 1930er-Jahre) oder damit zusammenhängenden Themen werden berücksichtigt und bilden eine wichtige Grundlage meiner Darstellung. Strukturen und wiederkehrende Elemente werden herausgefiltert und in eine mögliche Genretheorie des Wiener Films eingebunden.

Im dritten Kapitel wird auf Walter Reischs Situation und Schaffen in den Jahren 1934 bis 1937, also von seiner Rückkehr nach Österreich bis zu seiner endgültigen Emigration in die USA, genauer eingegangen. Zeitliche Abläufe, die Arbeit an verwirklichten und nicht-verwirklichten Projekten, die über mehrere Jahre geführten Verhandlungen über Engagements in Hollywood und London sowie Reischs Situation als jüdischer Filmschaffender in Österreich werden nachgezeichnet. Das kurze vierte Kapitel versucht als Folie für die Analysen von *Episode* und *Silhouetten*

---

<sup>19</sup> Michael Wedel, *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914 - 1945*, München: Ed. Text + Kritik 2007, S. 30.

Walter Reischs Autoren- und Genreverständnis darzustellen, da diese Filme sowohl als Vertreter ihres Genres als auch als Werke des Autors Reisch behandelt werden. Im fünften Kapitel folgen Analysen der Produktions- und Rezeptionsgeschichte sowie des filmischen Textes von *Episode* und *Silhouetten*. Für *Episode* hatte Reisch eine Ausnahmegenehmigung der Nationalsozialisten für die Aufführung in Deutschland erhalten. Nach Fertigstellung verweigerte man jedoch zunächst die Zulassung. Dass der Film dennoch in die deutschen Kinos kam, war vor allem den Interventionen des deutschen Verleihers zu verdanken. Für *Silhouetten* bestand diese Möglichkeit nicht mehr und der Film wurde unabhängig vom deutschen Markt produziert. In der Produktionsgeschichte vor allem dieses Films spiegeln sich die Verhandlungen Reischs mit ausländischen Produzenten und Produktionsfirmen in diesen Jahren wider. *Episode* und *Silhouetten* müssen als Werke ihrer Zeit analysiert werden. In ihnen verschränken sich die Filmpolitik und das Kulturverständnis ihrer Entstehungszeit mit dem Genre des Wiener Films und der Arbeit des Autors Reisch. Anhand der zeitgenössischen Rezeption wird die politische Propaganda und Inanspruchnahme, aber auch Ablehnung durch offizielle Stellen und Medien in Österreich und Deutschland sichtbar. Aufschlussreich sind Filmkritiken oder andere Formen der Rezeption auch hinsichtlich der Positionierung dieser Filme im Genrewissen der Zeit und als Werke Reischs oder anderer Beteiligter. Für die Analyse der filmischen Texte bilden die im Filmarchiv Austria erhaltenen und zugänglichen Kopien der Filme sowie die im Filmarchiv Austria und der Deutschen Kinemathek erhaltenen Drehbücher die wichtigsten Ausgangsmaterialien. Auch Notenmaterial und Äußerungen Reischs oder anderer an den Filmen beteiligter Personen werden herangezogen. Die Strukturierung der Filmanalysen folgt den Kategorien der Genreästhetik des Wiener Films, wie sie im zweiten Kapitel eingeführt wurden. Es wird sich zeigen, welche Themen und Motive besonders hervortreten, wie Reisch das Genre des Wiener Films in *Episode* und *Silhouetten* interpretiert, kommentiert, weiterentwickelt und wie dies in Verbindung zu seiner persönlichen Situation in diesen Jahren steht. Darauf bezieht sich auch der Titel dieser Arbeit – „Jung wie Alt-Wien“ – der einem Dialog aus *Silhouetten* entnommen ist: „Und jetzt tanz‘ Leni, tanz‘! Und zeig‘ denen da draußen, dass das alte Ballett noch immer jung ist – jung wie Alt-Wien!“<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> *Silhouetten*, Regie: Walter Reisch, AT 1936; DVD, Wien: Filmarchiv Austria, Min. 87:32.

# 1. Filmpolitik in Österreich ab 1933

Eine Darstellung des Schaffens Walter Reischs, eine Filmanalyse, Produktions- und Rezeptionsgeschichte der Wiener Filme, die nach seiner Rückkehr nach Wien 1934 und vor seiner Emigration nach Großbritannien und Hollywood 1936/1937 entstanden sind, ist nur vor dem Hintergrund österreichischer (und deutscher) Filmpolitik der 1930er-Jahre möglich, weshalb diese im Folgenden dargestellt werden soll.

## 1.1 austrofaschistische Filmpolitik

Nach der Ausschaltung des Parlaments 1933 und der Proklamation der Maiverfassung 1934 war das austrofaschistische Regime etabliert und die Repräsentant/innen starteten eine offensive staatliche Filmpolitik.

### 1.1.1 staatliche Kontrolle der Filmwirtschaft

Schon im April 1933 erging ein Erlass, wonach nun alle Kinobetreiber um eine staatliche Konzession ansuchen mussten. Das ermöglichte den Zugriff auf die sozialdemokratischen Arbeiterkinos und führte zur Auflösung eben jener. Zudem wurden Kinobetreiber/innen verpflichtet, Wochenschauberichte der neu gegründeten *Vaterländischen Tonfilmgesellschaft* vorzuführen. Diese mussten „[...] hauptsächlich der Verbreitung von Kenntnissen des kulturellen Lebens und wirtschaftlichen Lebens in Österreich und der österreichischen Landschaften sowie der Wiedergabe aktueller Ereignisse aus Österreich dienen“<sup>21</sup> und dem Zweck dienen, „die Richtlinien der Staatsführung zu unterstreichen“<sup>22</sup>. Auch die Erzeugung von Wirtschafts- und Kultur-Kurzfilmen wurde angeordnet, die von den Filmverleiher/innen mit einem abendfüllenden Tonfilm gekoppelt werden mussten.<sup>23</sup>

Der Zentralverband der österreichischen Lichtspieltheater und der Filmbund, die Vereinigung künstlerischer und kunsttechnischer Mitarbeiter der Filmherzeugung Österreichs, wurden in eine neu gegründete, unter staatlichem Einfluss stehende

---

<sup>21</sup> Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 32.

<sup>22</sup> Ebd., S. 32.

<sup>23</sup> Vgl. Ebd., S. 33f.

Organisation beziehungsweise in die autoritär gelenkte Einheitsgewerkschaft überführt.

#### **1.1.1.1 Die Österreichische Filmkonferenz**

Im Dezember 1935 wurde die österreichische Filmkonferenz gegründet, ein Beratungsorgan, welches für das Bundesministerium für Handel und Verkehr tätig war und gemeinsam mit diesem sämtliche filmwirtschaftliche Belange steuerte. Aus ihr sollte ein Filmring nach italienischem und deutschem Vorbild entstehen, was jedoch nie umgesetzt wurde.<sup>24</sup>

„Entsprechend ihrer Funktion waren in der Österreichischen Filmkonferenz alle maßgeblichen Kräfte der Filmwirtschaft sowie der Regierung durch Abordnungen eingebunden. Die Mitglieder wurden durch das BMfHV in folgender Zusammensetzung berufen: je drei Vertreter aus der Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie in Wien sowie der Kammer für Arbeiter und Angestellte in Wien; je zwei Vertreter der Filmatelierunternehmer und der Kurzfilmhersteller; je vier Vertreter der Spielfilmhersteller sowie der Filmverleiher und –händler. Ferner stellten die Kopierunternehmer einen, die Lichtspielunternehmer sechs und die Arbeitnehmer der Filmwirtschaft acht Vertreter. Nach Angaben der Zeitung *Der gute Film* wurden zu den Beratungen noch Vertreter des Bundesministeriums für Unterricht sowie Persönlichkeiten der Legislative, der Filmzensur und der Filmfinanz hinzugezogen. Gleichzeitig wurden die filmwirtschaftlichen Verbände, nämlich der Gesamtverband der österreichischen Filmproduktion, der Verband der Kurzfilmhersteller, der Gesamtverband der österreichischen Filmkaufleute und das Gremium der Lichtspielunternehmer Österreichs in der Arbeitsgemeinschaft Österreichischer Filmhauptverband zusammengefasst.“<sup>25</sup>

#### **1.1.2 Zensur und Bewertungstätigkeiten**

Da es keine einheitliche Zensurpolitik gab, war vor der Wiedereinführung der amtlichen Zensur 1934 vor allem die „Zensur der Straße“ ein wirksames Mittel, bei dem durch die Herbeiführung von Tumulten das Einschreiten der Behörden und in Folge die Absetzung eines Films erzwungen werden sollte. Dies wurde unter anderem beim Film *Ekstase* (CS 1933, Regie: Gustav Machatý) versucht. In diesem Fall gelang es nicht. Strikt vorgegangen wurde bald gegen nationalsozialistische Propagandafilme, die auch nach 1936 teilweise noch verboten wurden.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Vgl. Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 35ff.

<sup>25</sup> Ebd., S. 36.

<sup>26</sup> Ebd., S. 38ff.

Ein erster Eingriff des austrofaschistischen Regimes in die Freiheit der Filmschaffenden betraf die Darstellung von Uniformen, die nicht auf „herabwürdigende Weise verwendet oder zur Schau gestellt werden“<sup>27</sup> durften. Dafür wurde eine Kommission des Bundesheeres eingerichtet. In der Mai-Verfassung 1934 wurde die amtliche Zensur wieder eingeführt und war Ländersache. Die Filmindustrie forderte aufgrund der besseren Abschätzbarkeit eine zentrale Zensurstelle, dies wurde jedoch nicht umgesetzt.<sup>28</sup>

Beim Bundesministerium für Unterricht konnten Filme für eine Prädikatisierung eingereicht werden. Bei Erhalt einer Auszeichnung sollten diese Begünstigungen, wie die Befreiung von der Lustbarkeitssteuer, erhalten. Jedoch war der Erlass wieder Ländersache und für die Produzent/innen und Verleiher/innen war es schwer einzuschätzen, ob man österreichweit Vergünstigungen bekommen würde. So wurde nicht einmal die Hälfte der produzierten Filme eingereicht.<sup>29</sup> Auch die katholische Kirche beteiligte sich an der Filmbewertung. Kardinal Innitzers Ansichten über den Film wurden schon Ende 1933 in *Der gute Film* publiziert und er setzte sich auch dafür ein, dass aus der Filmstelle des Deutsch-Österreichischen Jugendbundes am 1. Oktober 1934 das Institut für Filmkultur wurde, an dem auch die Vaterländische Front maßgeblich beteiligt war. Das Institut für Filmkultur sei laut Loacker als „halboffizielle Einrichtung des austrofaschistischen Regimes“<sup>30</sup> zu bezeichnen. Die Bewertung von Filmen erfolgte nach „volkserzieherischen Gesichtspunkten“<sup>31</sup>. Die Ergebnisse wurden in *Der gute Film* veröffentlicht. Produzent/innen wurde empfohlen, schon das Drehbuch begutachten zu lassen. Das Ziel bestand in der Kontrolle der Spielfilmproduktion „im Dienste der herrschenden Ideologie“<sup>32</sup>:

„Die Kriterien für den guten Film, den das neue Österreich fordert, liegt in der Verfassung verankert. Wir bauen einen christlichen, deutschen und ständischen Staat. Wir haben das Recht, vor dem Christentum und seinem Geist, vor dem Deutschtum und der ständischen Idee, wenn schon nicht Liebe, so zumindest Achtung zu fordern. Der neue Staat wird sich diese Achtung, wo sie nicht aus anständiger Gesinnung freiwillig gezollt wird, zu erzwingen wissen. Der Film, der in seiner Handlung, in seinen Gestalten und

---

<sup>27</sup> Verordnung BGB1. 437 vom 30.9.1933, zit. nach Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 41.

<sup>28</sup> Vgl. Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 44f.

<sup>29</sup> Vgl. Ebd., S. 50f.

<sup>30</sup> Ebd., S. 65.

<sup>31</sup> Ebd., S. 67.

<sup>32</sup> Ebd., S. 68.

in seinem Reden diese Achtung nicht verletzt, ist einwandfrei; verletzt er diese Grenzen aber, dann ist er schlecht, auch wenn keine Nacktszenen oder Mord oder Verbrechen darin vorkommen.“<sup>33</sup>

## **1.2 „Anschluss“ an die deutsche Filmindustrie**

### **1.2.1 Das deutsch-österreichische Filmverkehrsabkommen**

In den 1920er-Jahren wurden in fast allen filmproduzierenden Ländern Europas Kontingentverordnungen eingeführt. Damit wurde die Einfuhr ausländischer Filme geregelt und mit der Bezahlung von Kontingentgebühren die inländische Produktion gestärkt.<sup>34</sup> Abgesehen von den Kontingentverordnungen gab es zwischen einzelnen Ländern Abkommen, die eine gegenseitige freie Einfuhr (generell oder in einem bestimmten Verhältnis) beschlossen, was auch auf Österreich und Deutschland zutraf. Für Österreich war Deutschland der wichtigste – lukrativste – Absatzmarkt heimischer Filmproduktionen. Zudem war ein Wechsel zwischen Österreich und Deutschland für das technische und künstlerische Filmpersonal gängig und viele österreichische Filmschaffende waren in der Filmmetropole Berlin tätig. Die Verträge über den deutsch-österreichischen Filmverkehr wurden jährlich oder alle zwei Jahre neu verhandelt.<sup>35</sup>

### **1.2.2 Die Situation in Deutschland ab 1933**

Der Ausschluss jüdischer Filmschaffender vollzog sich in Deutschland schnell. Acht Wochen nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler hält Goebbels am 28. März 1933 seine Rede im Kaiserhof vor Filmschaffenden und entwirft schon die Grundzüge der kommenden Filmpolitik der Nationalsozialisten. Am 1. April ruft er zum Boykott jüdischer Geschäfte auf. Im Juni 1933 wurde in Deutschland die Reichsfilmkammer als Teil der Reichskulturkammer installiert und sie kontrollierte noch im selben Jahr alle Bereiche der Filmwirtschaft – von Zensur über

---

<sup>33</sup> *Der gute Film*, 106/1934, S.2, zit. nach Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 68.

<sup>34</sup> Zur Kontingentierung und ihrer Entwicklung siehe Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 75ff.

<sup>35</sup> Vgl. Ebd., S. 134ff.

Filmproduktion, bis zum Verleih und Kinowesen.<sup>36</sup> Die nationalsozialistische Filmpolitik schaffte es über die Kontingentverordnung, Jüdinnen und Juden aus der Filmproduktion auszuschließen. 1930 wurde als Basis der deutschen Filmkontingentierung das „Gesetz über die Vorführung ausländischer Bildstreifen“ erlassen. Damit konnten deutsche von ausländischen Filmen unterschieden werden. Im Juni 1933 wurde in diesem Gesetz der Begriff „deutsch“ neu definiert und ein Film wurde als deutscher anerkannt, wenn unter anderem

- „1. er von Deutschen oder einer Gesellschaft hergestellt ist, die nach deutschem Recht mit dem Sitz in Deutschland errichtet ist,
2. die Atelieraufnahmen und – soweit es die Art des Gegenstandes zulässt – auch die Außenaufnahmen in Deutschland hergestellt sind,
3. das Manuskript, bei Tonfilmen auch die Musik, von Deutschen verfasst ist (bei der Verfilmung eines bereits erschienenen Werkes gilt als Manuskript das Drehbuch, als Musik die musikalische Bearbeitung),
4. die Produktionsleiter und Regisseure sowie alle Mitwirkenden Deutsche sind. (...) Deutscher im Sinne dieser Verordnung ist, **wer deutscher Abstammung ist** [Hervorhebung Chr. W.] und die deutsche Staatsangehörigkeit besitzt.“<sup>37</sup>

Die Definition, wer „deutsch“ sei, ging jetzt also über die deutsche Staatsbürgerschaft hinaus und „Nichtarier/innen“ galten nun ebenfalls als Ausländer/innen, welche eine Zulassung benötigten, um beim Film arbeiten zu können. Die Besetzungslisten sollte ab 2. Februar 1934 die Kontingentstelle überprüfen, ab 1935 hatte für alle Beteiligten an einem Film bei jener Stelle ein Nachweis der deutschen Staatsbürgerschaft und Abstammung vorzuliegen.

#### 1.2.2.1 Zensur

Ab 1933 kümmerte sich in Deutschland das Dramaturgische Büro um die Zensur, wobei es sich um eine freiwillige, präventive Selbstzensur handelte. Ab 1934 übernahm der Reichsfilmdramaturg die nun verpflichtende präventive Vorzensur. Ab Dezember 1934 wurden alle Filmfirmen dazu verpflichtet, beabsichtigte Filmvorhaben

„unter Beifügung einer kurzen Inhaltsangabe beim Reichsfilmdramaturgen anzumelden. Wenn dieser zu einem der Projekte das Exposé und das Drehbuch zur Prüfung bzw. Begutachtung verlangte, so musste diesem Ersuchen nachgekommen werden wie auch etwaigen Wünschen hinsichtlich

---

<sup>36</sup> Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 147.

<sup>37</sup> Ebd., S. 138f.

Änderungen oder Umgestaltungen in der Ausführung. Zuwiderhandelnden wurde der Ausschluss aus der RFK angedroht.“<sup>38</sup>

Neben den oben erwähnten Prüfungsinstanzen mussten alle in Deutschland zur Aufführung kommenden Spielfilme durch die amtliche Zensur der Filmprüfstelle in Berlin, welche den anderen Instanzen übergeordnet war.

### **1.2.3 Auswirkungen auf den deutsch-österreichischen Filmaustausch**

Schnell hatten die neuen Bestimmungen auch Auswirkungen auf die österreichischen Filme, die in Deutschland auf den Markt kamen, auch wenn das von der Reichsfilmkammer zuerst noch bestritten und stattdessen auf qualitative Mängel oder angebliche Proteste des Publikums verwiesen wurde. Loacker stellt im Umgang der österreichischen Behörden und Filmwirtschaft mit der Entwicklung im deutsch-österreichischen Filmverkehr große Naivität und Kurzsichtigkeit fest, was er anhand der Äußerungen des für Filmagenden im BMfHV zuständigen Ministerialrats Eugen Lanske und der weiteren Entwicklung der österreichischen Filmlandschaft eindeutig belegt.

Im Frühling 1934 verhandelten Dr. Oskar Pilzer, Präsident des Gesamtverbandes der österreichischen Filmproduktion, Franz Drexler von der Wiener Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie und der Filmverleiher Robert Müller mit der Reichsfilmkammer über das deutsch-österreichische Filmverkehrsabkommen. Die deutsche Seite vertrat der Präsident der Reichsfilmkammer Dr. Fritz Scheuermann und der Geschäftsführer sowie Vertreter des Verbandes der Filmindustriellen e.V. Dr. Walter Plugge.<sup>39</sup> Was die Vorbegutachtung von Manuskripten, Drehbüchern und Besetzungslisten betrifft, kamen die österreichischen Verhandelnden den deutschen entgegen, sie drängten sogar selbst darauf. Im August 1934 gab es dann eine Krisensitzung, welche die Probleme mit diesem Abkommen zum Gegenstand hatte. Dabei wurde vor allem die Anwendung des Arierparagraphen auf die österreichischen Filme, die vom Reichsfilmdramaturgen geprüft wurden, beanstandet. Es sei in den Verhandlungen zwar darauf hingewiesen worden, dass in

---

<sup>38</sup> Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 236.

<sup>39</sup> Ebd., S. 148.

Österreich kein Arierparagraph bestand und anscheinend herrschte die Meinung, dass österreichische Staatsbürger/innen von den Ausschlussbedingungen des Abkommens generell ausgenommen seien, jedoch stellte die Reichsfilmkammer am 2. Mai 1934 unmissverständlich klar, wie der Vertrag zu verstehen sei. Der österreichische Konsul Künzel schrieb an Lanske: Die Reichsfilmkammer werde „grundsätzlich eingereichte Besetzungslisten, bzw. Filme ablehnen, falls in dem betreffenden Film Nichtarier und Emigranten als Regisseur und Darsteller tragender Rollen beschäftigt werden (...) Juden können in einer Filmrolle dann beschäftigt werden, wenn dieselbe der Mentalität der Rasse entspricht“<sup>40</sup>. Die Reichsfilmkammer hatte sich schon zuvor nicht an den Vertrag gehalten, als sie vom freien Filmverkehr einseitig abgegangen war. Laut Loacker wurden zu viele Details mündlich vereinbart, wodurch die Österreicher auch schlecht gegen Vertragsbrüche vorgehen konnten.<sup>41</sup> Bestrebungen, eine Vertragsänderung herbeizuführen, wurden nicht umgesetzt.

#### **1.2.3.1 Übernahme des Arierparagraphen**

Im März 1935 gab es die nächsten Verhandlungen über das deutsch-österreichische Filmverkehrsabkommen, in denen es zu einer wesentlichen, für das österreichische Filmschaffen folgeträchtigen Vereinbarung kam: Die deutsche Kontingentverordnung sollte nun auch auf die aus Österreich kommenden Filme angewandt werden. Im Fall der Staatsbürgerschaft konnte der Nachweis der deutschen durch den einer österreichischen ersetzt werden, aber der Nachweis der „arischen Abstammung“ war unumgänglich. Für einzelne Personen konnten wie in Deutschland schriftlich Ausnahmegewilligungen beantragt werden. Diese sollten in gleichem Maße (un)möglich sein, „wie der Verband der Filmindustriellen e.V., Berlin, sie für die eigene Produktion befürworten würde“<sup>42</sup>. Eine vollständige Anwendung des Arierparagraphen auf österreichische Produktionsgesellschaften – fast alle großen und mittleren Produktionsfirmen in Österreich waren in jüdischem (Teil-)Besitz – wurde von der Reichsfilmkammer jedoch nicht vorgenommen, da es die österreichische Filmproduktion lahmgelegt und wahrscheinlich zu einer von Deutschland unabhängigen Produktion geführt hätte. Es hätte auch den Boykott des

---

<sup>40</sup> Karl Künzel an Eugen Lanske am 2. Mai 1934, zit. nach Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 151.

<sup>41</sup> Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 151.

<sup>42</sup> Aktennotiz zum Abkommen vom 2. Mai 1935, zit. nach ebd., S. 156.

deutschen Films in Österreich nach sich ziehen können. Aus wirtschaftlichen/marktstrategischen Gründen war dies für Deutschland also vorerst nicht denkbar.<sup>43</sup> Es gab in Österreich durchaus Unmut über das Vorgehen, sowohl in der Presse als auch in politischen Reihen. Letzteres besonders, da oft auch Mitglieder der Vaterländischen Front ausgeschlossen wurden. Die Anwendung des Arierparagraphen war mittlerweile auch auf Komparserie und technische Mitarbeiter/innen ausgeweitet worden. Da es immer wieder zu Pannen und Ineffizienz bei der Personalkontrolle in Österreich kam<sup>44</sup>, regte sich von Seiten der Gewerkschaft der österreichischen Filmschaffenden 1936 der Wunsch nach einer gemeinsamen deutsch-österreichischen Zentral-Nachweisstelle, deren Umsetzung jedoch scheiterte.<sup>45</sup>

Im März 1936 traf sich eine Abordnung der 1935 gegründeten Filmkonferenz mit Vertretern der Reichsfilmkammer zu neuerlichen Verhandlungen, wobei letztere ihren Standpunkt eigentlich nur festigen konnten. Der Vertrag wurde für drei Jahre abgeschlossen.<sup>46</sup> Die österreichische Filmwirtschaft konnte ab dieser Filmkonvention Vereinbarungen nur noch über die Regierungsstellen treffen, die sich wiederum mit den reichsdeutschen Stellen abzusprechen hatten.

„Die beiden filmwirtschaftlichen Verträge dieses Jahres bildeten nicht nur eine Vorwegnahme des Abkommens vom 11. Juli 1936, des sogenannten Juliabkommens, das zwischen den Regierungen Österreichs und Deutschlands geschlossen wurde, sondern gingen weit darüber hinaus. So wurde beispielsweise die Angleichung des österreichischen Wirtschaftssystems an das deutsche erst mit dem Berchtesgadener Abkommen vom 12. Februar 1938 vertraglich vereinbart, und die generelle Ausgrenzung jüdischer Bürger kam nach dem Anschluss. Beides wurde im Filmbereich bereits im Laufe des Jahres 1936 vollzogen.“<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> Vgl. dazu Armin Loacker, *Anschluss im Dreiviertelakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 165 und Armin Loacker, „Behind the Scene. Produktionsgeschichte zwischen Berlin und Wien 1933-1938“, *Zauber der Boheme. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der deutschsprachige Musikfilm*, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2002, S. 147-196, S. 166f.

<sup>44</sup> Der Dienste der Firma „Kombination Otzoup“, welche Mitte 1935 aktiv wurde, konnte man sich bedienen, um die Besetzungslisten den nationalsozialistischen Vorstellungen anzupassen. Diese stellte aber ihre Tätigkeit im April 1936 wieder ein. Danach überwachten Mitglieder der österreichischen NSDAP und sogenannte „Vertrauensmänner“ das österreichische Filmschaffen. Vgl. Armin Loacker, *Anschluss im Dreiviertelakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 227ff.

<sup>45</sup> Vgl. Ebd., S. 229ff.

<sup>46</sup> Ebd., S. 181ff.

<sup>47</sup> Ebd., S. 187.

### 1.2.3.2 Zensur

Während sich in Deutschland ab 1933 das Dramaturgische Büro (freiwillige präventive Selbstzensur) und ab 1934 der Reichsfilmdramaturg um präventive Vorzensur kümmerten, gab es eine solche Institution wie angeführt in Österreich nicht, auch wenn im Herbst 1934 mit dem Institut für Filmkultur eine halbamtliche, freiwillig in Anspruch zu nehmende Vorzensurstelle gegründet wurde.

In Deutschland war der Reichsfilmdramaturg für deutsche und auch für österreichische Produktionen maßgebend, darauf hatte man sich im Filmverkehrsabkommen geeinigt. Danach hatten die Spielfilme noch die Zensur der Filmprüfstelle zu durchlaufen. Bei österreichischen Filmproduktionen kam es nur vereinzelt zu Problemen. Komplett verboten wurden ab 1934 die Filme *Frühlingsstimmen* (AT 1933, Regie: Pál Fejös), *Nocturno* (AT 1934, Regie: Gustav Machatý) und *Die beiden Stoffl* (AT 1935, Regie: Karl von Ziegelmayer). Eine offizielle Begründung liegt nur für den dritten vor: Er wurde „als das künstlerische Empfinden verletzende (sic!)“<sup>48</sup> verboten. *Die ewige Maske* (AT/CH 1935, Regie: Werner Hochbaum), *Der Kosak und die Nachtigall* (AT 1935, Regie: Phil Jutzi) und *Prater* (AT 1937, Regie: Willy Schmidt-Gentner) schafften es im zweiten Anlauf und nach „zum Teil erheblichen Schnitten“<sup>49</sup> durch die Zensur. Letztgenannter kam unter dem Titel *Der Weg des Herzens* in die deutschen Kinos.<sup>50</sup>

### 1.2.4 Auswirkungen auf „nichtarische“ Filmschaffende

Mit dem beginnenden Ausschluss sogenannter „nichtarischer“, meist jüdischer Filmschaffender in Deutschland, kehrten viele Österreicher/innen, die in Berlin – dem damaligen „Hollywood Europas“<sup>51</sup> – oft sehr erfolgreich gearbeitet hatten, zurück. Auch für andere deutschsprachige Filmschaffende war Österreich neben den fremdsprachigen Ländern Frankreich, England und den Niederlanden<sup>52</sup> ein bevorzugtes Emigrationsziel. Da in Österreich unter ihrer Mitwirkung ein Filmexport

---

<sup>48</sup> Schreiben der *Selenophon* an das BMfHV vom 17.6.1935, zit. nach Armin Loacker, *Anschluss im Dreiviertelakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 239.

<sup>49</sup> Armin Loacker, *Anschluss im Dreiviertelakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 239.

<sup>50</sup> Vgl. Ebd., S. 241.

<sup>51</sup> Walter Fritz, *Der Wiener Film im Dritten Reich*, Wien: Österreichisches Filmarchiv, 1988, S. 7.

<sup>52</sup> Thomas Kramer/Martin Prucha, *Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Wien: Carl Ueberreuter Verlag 1994, S. 75.

nach Deutschland immer schwieriger und schließlich unmöglich wurde, wurden sie in die vom deutschen Markt unabhängige Produktion gedrängt. Es „fanden sich in der österreichischen Produktion vor allem jüdische Filmschaffende zusammen, die bestrebt waren, abseits des deutschen Marktes und mit emigrierten [...] Künstlern, Filme herzustellen“<sup>53</sup>. Die erste „unabhängige“ Produktionsfirma Wiener-Film KG Moravsky & Co. wurde im September 1934 von den Emigranten Rudi Löwenthal und Erich Morawsky gegründet.<sup>54</sup> Ihr Film, *Salto in die Seligkeit* (Regie: Fritz Schulz), ist 1934 der erste der sogenannten „Emigrantenfilme“. „Andere Produzenten folgten diesem Beispiel, sodass im Zeitraum von November 1934 bis Ende Februar 1935 bereits vier Filme hergestellt wurden, die aufgrund ihrer Besetzung von vornherein keine Chance hatten, nach Deutschland zu gelangen.“<sup>55</sup> Bis 1937 wurden acht weitere Emigrantenfilme in Österreich hergestellt.<sup>56</sup> Zu den Hauptproblemen des unabhängigen Films gehörten laut Loacker die Finanzierung und Auswertung. Aufgrund des größeren Risikos durch den Wegfall des deutschen Marktes wurde auch die Kapitalaufbringung schwerer. Dies erzwang die Senkung der Herstellungskosten. Eine Lösung für dieses Problem boten Koproduktionen und die Herstellung von verschiedensprachigen Versionen. Einige der Emigrantenfilme wurden auch von ausländischen Produktionsfirmen hergestellt oder in Auftrag gegeben.<sup>57</sup>

#### **1.2.4.1 Vorgehen gegen die unabhängige Produktion**

Schon 1934 gab es von deutscher Seite ein Vorgehen gegen die unabhängige österreichische Produktion, indem auf „arische“ Schauspieler/innen, die sich auch an Emigrantenfilmen beteiligten, Druck ausgeübt wurde.<sup>58</sup> Manche Stars rechtfertigten sich, Angebote aus dem unabhängigen Film „lediglich aus Zeitmangel“ abgelehnt zu haben, aber sie wollten es sich wohl nicht mit der Reichsfilmkammer verderben.<sup>59</sup>

---

<sup>53</sup> Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 167.

<sup>54</sup> Vgl. Ebd., S. 167f.

<sup>55</sup> Ebd., S. 168.

<sup>56</sup> Emigrantenfilme 1934 bis 1937: *Salto in die Seeligkeit* (1934), *Ein Stern fällt vom Himmel* (1934), *Bretter, die die Welt bedeuten* (1935), *Letzte Liebe* (1935), *Alles für die Firma* (1935), *Heut' ist der schönste Tag in meinem Leben* (1935), *Tagebuch der Geliebten* (1935), *Katharina, die letzte* (1935), *Singende Jugend* (1936), *Silhouetten* (1936), *Fräulein Lilli* (1936) und *Der Pfarrer von Kirchfeld* (1937); siehe Ebd., S. 168.

<sup>57</sup> Vgl. Ebd., S. 169.

<sup>58</sup> Vgl. Ebd., S. 173.

<sup>59</sup> Thomas Kramer/Martin Prucha, *Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Wien: Carl Ueberreuter Verlag 1994, S. 79.

Im Abkommen von 1935 hätten die österreichischen Verhandellnden laut Loacker den deutschen Stellen dann einen „Freibrief zur ‚Bekämpfung‘ der unabhängigen Produktion in Österreich“<sup>60</sup> ausgestellt, als in einer Aktennotiz zu den Verhandlungen festgehalten wurde, dass „der Verband der Filmindustriellen sich gegen solche in Oesterreich hergestellten Filme wenden wird, die nicht den deutschen Kontingentbestimmungen entsprechen und die mit der Absicht hergestellt werden, sie in Deutschland nicht einzuführen“<sup>61</sup>. Diese Notiz wurde von Seiten der Österreicher auch zur Kenntnis genommen. Manchen Produktionsgesellschaften war das Risiko, zukünftig vom deutschen Markt ausgeschlossen zu werden, zu groß, und jüdischen Regisseuren sowie Schauspieler/innen wurde gekündigt.

Sowohl die österreichische als auch die deutsche Partei verpflichteten sich in der Filmkonvention von 1936, die Herstellung und Verbreitung von „Hetzfilme[n] oder solche[n] Filme[n], die das Ansehen oder die Gefühle des anderen Staates oder seiner Bevölkerung verletzen“<sup>62</sup>, zu verhindern. In Österreich wurden in den Jahren davor keine „Hetzfilme“ gegen Deutschland oder die Nationalsozialisten hergestellt, deshalb bezieht sich dieser Teil der Konvention wohl auf Emigrantenf়ilme. Damit wurde verhindert, dass „sich die unabhängige Produktion deutschland- und/oder regimiekritischen Themen annehmen konnte“<sup>63</sup>. In der Filmkonvention wurde weiter festgehalten, dass auf die Presse so eingewirkt werden solle, dass „sie hinsichtlich der vorbezeichneten Filmfragen eine gleiche Stellung einnimmt“<sup>64</sup>. Laut Loacker muss dies in besonderem Interesse beider Vertragspartner gelegen haben, da sich negative Pressemeldungen seit dem Abkommen von 1935 gehäuft hatten.<sup>65</sup>

#### **1.2.4.2 Verdrängung der Pilzer-Gruppe**

Jedoch gelang es vorerst nicht, die unabhängige Produktion zum Erliegen zu bringen. Dies geschah dann zum Jahreswechsel 1936/37, nachdem zuvor die Pilzer-Gruppe aus der Tobis-Sascha Filmindustrie AG verdrängt worden war. Oskar Pilzer war die bedeutendste Persönlichkeit der österreichischen Filmindustrie der 1930er-Jahre. Unter seiner Führung übernahm die sogenannte „Pilzer-Gruppe“ (die Brüder

---

<sup>60</sup> Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 173.

<sup>61</sup> Abkommen vom 6.2.1935. Aktennotiz der Besprechung vom 5.2.1935, zit. nach Ebd., S. 173.

<sup>62</sup> Filmkonvention, zit. nach Ebd., S. 184.

<sup>63</sup> Ebd., S. 186.

<sup>64</sup> Filmkonvention, zit. nach Ebd., S. 186.

<sup>65</sup> Ebd., S. 186.

Oskar, Kurt, Severin und Viktor Pilzer) 1932 die Sascha-Filmindustrie AG, bis Ende 1936 bekleidete er auch das Amt des Präsidenten des Gesamtverbandes der Filmproduktion in Österreich. Da es um die finanzielle Situation der Sascha-Filmindustrie AG schlecht stand, suchte die Pilzer-Gruppe nach einem kapitalkräftigen Partner. Die deutsche Tobis-Tonbild-Syndikat AG erwarb „von den 50.000 Inhaberaktien 24.119 Stück [...]. Die gleiche Anzahl ging in den Besitz der Pilzer-Gruppe über, die restlichen 150 Stück wurden von Dr. Walter Löbl für die Creditanstalt übernommen“<sup>66</sup>. Man erwarb die Rosenhügelateliers und rüstete auf die Tonfilmproduktion um. Die Gesellschaft hieß nun Tobis-Sascha Filmindustrie AG.<sup>67</sup> Durch die Investitionen kam es zu einer hohen Verschuldung und eigentlich wäre eine Kapitalaufstockung notwendig gewesen. Von deutscher Seite wurde durch verschiedene Lösungsansätze der Tobis und der Creditanstalt versucht, den Einfluss der „nicht-arischen“ Pilzer-Gruppe zu schmälern, was aber vorerst nicht gelang.<sup>68</sup> Die finanzielle Situation der Tobis-Sascha verschlechterte sich ab Mitte 1936 abermals, weil sie u.a. nicht auf ihre in Deutschland eingefrorenen Guthaben zugreifen konnte. Es „fand eine sukzessive Isolierung der Pilzer-Gruppe statt, nicht nur von deutscher, sondern auch von österreichischer Seite. [...] [Sie] war nun bereit, ihre Anteile zu verkaufen, doch konnte sie bis Ende des Jahres noch keinen Käufer präsentieren.“<sup>69</sup> Am 23. Jänner 1937 übernahm die Creditanstalt „die Pilzer-Anteile und schloss gleichzeitig ein Syndikatsabkommen mit der deutschen Tobis AG“<sup>70</sup>. Es spreche vieles dafür, dass die Creditanstalt dabei als Vertreter und Strohmann der Tobis AG fungierte.<sup>71</sup> Ende 1937 gab Oskar Pilzer auch seinen Drittelanteil an der Tobis-Sascha Film-Verleih- und Vertriebsges.m.b.H. ab.<sup>72</sup>

„Die Verdrängung der Pilzer-Gruppe aus der Tobis-Sascha markiert einen Wendepunkt in der nationalsozialistischen Filmpolitik in Österreich. Den deutschen Stellen war es damit gelungen, die unabhängige Produktion faktisch zum Erliegen zu bringen. Die Brüder Pilzer hatten bereits 1934, beim ersten Versuch der deutschen Tobis, die Tobis-Sascha zu übernehmen, die Regierung um Schutz ersucht. Sie argumentierten damit, dass die mit der

---

<sup>66</sup> Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 126.

<sup>67</sup> Vgl. Ebd., S. 126.

<sup>68</sup> Für die genauen Hintergründe siehe Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 126ff.

<sup>69</sup> Ebd., S. 200.

<sup>70</sup> Ebd., S. 201.

<sup>71</sup> Vgl. Ebd., S. 201.

<sup>72</sup> Die Pilzer-Brüder emigrierten 1938 nach Frankreich und nach dem Tod von Oskar Pilzer in die USA.

Kapitalaufstockung zu erwartende deutsche Majorität in der Gesellschaft gegen ihre rein österreichischen, d.h. Emigrantenfilme eingestellt wäre. Es wurden in der Folge auch über *Der Wiener Film* schwere Vorwürfe gegen die neuen Atelierbetreiber erhoben. Von ‚Sabotage am österreichischen Film‘ war die Rede und dass die Wiener Atelierfirmen an einem ‚Aufblühen einer unabhängigen heimischen Produktion kein Interesse‘ hätten und die bei der Ateliervermietung entscheidenden Herren alles tun würden, um eine unabhängige österreichische Produktion zu verhindern. Die Führung der Tobis-Sascha wies diese Vorwürfe zwar zurück, dass sie dennoch den Tatsachen entsprachen, kann leicht anhand der unabhängigen Produktionen nachgewiesen werden. Bis zur Verdrängung der Pilzer-Gruppe waren von elf Emigrantenfilmen nicht weniger als neun in den Ateliers der Tobis-Sascha hergestellt worden, danach kein einziger mehr.“<sup>73</sup>

Seit dem deutsch-österreichischen Abkommen vom 11. Juli 1936 fand ein sogenannter „kalter Anschluss“ statt, der die Presse, den Rundfunk und das Theater genauso betraf wie die Filmproduktion. Hermann Görings Bruder Albert hatte die Führung der Ateliers und Kopieranstalt der Tobis-Sascha inne, seine Aufnahme in die Tobis-Sascha muss „in einem direkten Zusammenhang mit der im Laufe des Jahres 1937 einsetzenden wirtschaftlichen Gleichschaltung“<sup>74</sup> gesehen werden. Auch der neue Präsident des Produzentenverbandes, Hermann Paul, könne als Vertrauensmann der Nationalsozialisten gesehen werden.<sup>75</sup>

#### **1.2.4.3 Möglichkeiten des unabhängigen Films**

Wie bereits angeführt, gab es seit 1935 vermehrt negative Meldungen in der Presse und manche Blätter, wie etwa *Der Morgen*, setzten sich in Berichten immer wieder auch für eine unabhängige Produktion ein.<sup>76</sup> Ende Februar 1937 entstand endlich eine größere Diskussion um den unabhängigen Film, die die Zeitschrift *Der Wiener Film*, „das Zentralorgan der österreichischen Filmproduktion“, mit mehreren Reportagen in Gang brachte. Mit Musterrechnungen sollte gezeigt werden, dass mit einem unabhängigen Film durchaus Gewinn gemacht werden könne, jedoch hätte das auch eine Senkung der Produktionskosten und eine Förderung durch den Staat benötigt. Märkte für den Verleih waren neben Österreich zum Beispiel die Schweiz, die Tschechoslowakei, Ungarn oder Holland. Leider war es für den Vorstoß zu dieser Zeit schon zu spät:

---

<sup>73</sup> Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 202.

<sup>74</sup> Ebd., S. 204.

<sup>75</sup> Ebd., S. 204.

<sup>76</sup> Siehe z.B. o.N., „Nazi-Attentate auf Österreichs Geist“, *Der Morgen*, 23.4.1935, S. 10, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek. In diesem ganzseitigen Artikel werden Möglichkeiten für den unabhängigen Film und alternative Absatzmärkte diskutiert.

„Mittlerweile waren viele, in erster Linie jüdische Produzenten und Filmschaffende, bereits ins Ausland gegangen, und die für Deutschland produzierenden Firmen hatten zu diesem Zeitpunkt kein Interesse an einer unabhängigen Filmproduktion. Die Chance, eine solche Produktion aufzubauen, war bereits vertan, bevor die Diskussion darüber in Gang gebracht wurde.“<sup>77</sup>

Vielfach wurde auf die Abhängigkeit der österreichischen Filmindustrie vom deutschen Markt hingewiesen. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie sich diese in den 1930er-Jahren darstellte und welche Möglichkeiten für den unabhängigen Film bestanden.

„In Österreich waren die Produzenten bald nach Etablierung des Tonfilms dazu übergegangen, aufwendige Filme herzustellen, die sich im Inland nicht amortisieren ließen. Um hier erfolgreich zu sein, waren kommerziell gefragte Produkte und entsprechende Absatzmärkte erforderlich. Ersteres konnte mit der Marke ‚Wiener Film‘ vorgelegt werden, zweiteres sicherten die Filmverkehrsabkommen mit Deutschland.“<sup>78</sup>

In der ersten Hälfte der 1930er-Jahre hätten deutsche Lizenzerlöse 40-60% der Herstellungskosten erbracht. 1934/35 (als die deutsche Kontingentverordnung auch für Österreich galt) seien die deutschen Lizenzen stark angestiegen – auf 65-80% der Herstellungskosten. In den zwei darauffolgenden Jahren wären auch 100% und mehr möglich gewesen.<sup>79</sup> Sind bis 1933 noch Filme für den französischen Markt hergestellt worden, gab es ab 1934 keine französischen Versionenfilme mehr, und auch die Erlöse aus dem außerdeutschen Markt sanken zwischen 1934 und 1937, durch „die Abwertung einiger Währungen, der Preisstagnation und nicht zuletzt auch durch den Boykott österreichischer Filme“<sup>80</sup>. Der Anteil Deutschlands an den Auslanderlösen stieg jedoch erheblich. Dies bedeutet, dass sich der Markt verschob und Ausfälle aus anderen Ländern durch den deutschen Verleih kompensiert wurden. Die „Abhängigkeit“ der österreichischen Filmindustrie wäre so also eine erkaufte. Laut Loacker muss von einer „Anpassung an die nationalsozialistische Filmpolitik“ gesprochen werden.<sup>81</sup>

„Es sollte hier aber auch berücksichtigt werden, dass ein beträchtlicher Teil der ‚arisierten‘ österreichischen Filme von in jüdischem (Teil-)Besitz

---

<sup>77</sup> Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 220.

<sup>78</sup> Ebd., S. 254.

<sup>79</sup> Vgl. Ebd., S. 258.

<sup>80</sup> Ebd., S. 261.

<sup>81</sup> Ebd., S. 261.

befindlichen Firmen hergestellt wurde. Wie bei allen ‚arischen‘ Produktionsgesellschaften in Österreich ist auch von diesen jüdischen Firmen die Aussicht auf einen hohen Gewinn höher bewertet worden als etwaige moralische Bedenken.“<sup>82</sup>

Ein hervorstechendes Merkmal der österreichischen Filmproduktion der 1930er-Jahre sei ihre enorme Kostenintensität. Sie lässt sich vergleichen mit der großer europäischer Länder (Deutschland, England, Frankreich), die aber weitaus größere inländische Auswertungsmöglichkeiten hatten. Es seien jedoch keine gering budgetierten Filme speziell für den heimischen Markt produziert worden, wie das in anderen Staaten der Fall war. Laut der Berechnung der Zeitschrift *Der Wiener Film* hätte eine Rentabilität bei Kosten von ca. 130.000 Schilling garantiert werden können, was ein Umdenken bei aufwendigen Bereichen wie Ateliers und Schauspieler/innen gebraucht hätte. In anderen Ländern war eine solche Produktion durchaus realisiert worden.<sup>83</sup> Große Filmprojekte versprachen einen hohen Gewinn, „der kalkuierte (sic!) Gewinn verhielt sich progressiv zum Aufwand“<sup>84</sup>. Zudem unternahm der österreichische Staat nichts, um die unabhängige Produktion zu entlasten. Dies lag wohl daran, dass eine solche Produktion gar nicht gewünscht war. Wie weiter oben bereits angeführt, war man von offizieller Seite in den Filmverkehrsabkommen den deutschen Wünschen nach einer Bekämpfung des Emigrantenfilms entgegengekommen sowie der Verdrängung der Pilzer-Gruppe zugestimmt. Eugen Lanske selbst führt 1937 aus:

„Österreich kann entweder unabhängige Filme produzieren, die nach ihrer wirtschaftlichen Kapazität auf die Stufe etwa der polnischen, tschechischen oder ungarischen Filme zu stellen sind und einen Herstellungsaufwand von etwa 120.000 bis 150.000 Schilling kaum überschreiten dürfen; oder es produziert Großfilme für den Weltmarkt, in erster Linie für den deutschen Markt, der erfahrungsgemäß rund zwei Drittel der Gestehungskosten eines solchen Großfilms einbringt. Erwägungen volkswirtschaftlicher und propagandistischer Natur haben die maßgebenden Stellen in Österreich dazu veranlasst, die Aufrechterhaltung einer österreichischen Großfilmproduktion durch eine Reihe von Verträgen mit dem Deutschen Reich zu sichern.“<sup>85</sup>

Zwar gab es eine Konkurrenz zwischen den beiden Regimen, in wesentlichen Punkten wurden auch die gleichen Ziele verfolgt, „wenn auch in einer abgeänderten

---

<sup>82</sup> Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 261.

<sup>83</sup> Ebd., S. 262ff.

<sup>84</sup> Ebd., S. 266.

<sup>85</sup> *Der gute Film* 211/1937, zit. nach Ebd., S. 268.

Form, die sich in der Hervorhebung einer expliziten ‚Österreich-Ideologie‘ manifestierte“<sup>86</sup> und auf die in Kapitel 2 noch genauer einzugehen sein wird. Zudem waren auch in Österreich breite Kreise antisemitisch eingestellt, was die Akzeptanz des Arierparagraphen erleichterte und das Ausbleiben klarer Kritik und Reaktionen erklärt. Besonders das christlich-soziale Lager, aus deren Reihen die austrofaschistischen Vertreter/innen kamen, tat sich dabei hervor. Die These der Abhängigkeit vom deutschen Markt sei laut Loacker also vor allem ein Produkt der 1930er-Jahre, das zur Rechtfertigung gegenüber Kritiker/innen verwendet wurde und größtenteils undifferenziert tradiert worden sei.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 269.

Vgl. zur „Österreich“-Ideologie Anton Staudinger, „Austrofaschistische ‚Österreich‘-Ideologie“, *Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur 1933-1938*, Hg. Emmerich Tálos/Wolfgang Neugebauer, Wien: LIT VERLAG GmbH & Co. KG 2012, S. 28-53.

<sup>87</sup> Vgl. Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 248f. und S. 275.

## 2. Der Wiener Film

„Der Wiener Film, eine Legende, die mittlerweile einen beinahe mythischen, oftmals missverstandenen und ganz sicher unterschätzten Ruf besitzt.“<sup>88</sup>

Dieses Kapitel stellt den Versuch dar, den Wiener Film als Genre zu definieren. Aber auch, wenn man sehr schnell eine Vorstellung davon hat, was den Wiener Film ausmacht, ist es schwierig, genau zu benennen, welche Elemente konstituierend sind und ihn zu einem eigenen Genre machen. Zudem sind Genres nicht festgeschrieben und stabil, sind verschiedenen Prozessen unterworfen und auch die Zuschreibung eines Films zu einem Genre kann sich verändern. Bei meinem Definitionsversuch des Wiener Films liegt das Augenmerk auf seinen Ausprägungen der 1930er-Jahre, in denen auch sein Höhenpunkt anzusiedeln ist<sup>89</sup> - diese Jahre „gelten als die große und prägende Zeit des Wiener Film[s]“<sup>90</sup>. Für die Filme vor und nach den 1930er-Jahren wären andere Definitionskriterien notwendig. Wendet man den Wiener Film auf Stummfilme an, fehlt das entscheidende Moment der Sprache, das Miteinander von komisch und ernst sei hier noch nicht ausdifferenziert genug vorhanden.<sup>91</sup> Nach 1926, nach der Einführung der Kontingentierung, sei im Spielfilm eine verstärkte inhaltliche Hinwendung zum Zeitgenössischen und eine formale Wirklichkeitsnähe zu beobachten, gleichzeitig wurden verstärkt Verwechslungskomödien und operettenhafte Stoffe mit Wiener Persönlichkeiten im Mittelpunkt verfilmt.<sup>92</sup> Diese Filme sind „Vorläufer der Wien-Mode“<sup>93</sup>, wie sie dann in frühen Tonfilmen, zum Beispiel der Filmoperette *Zwei Herzen im Dreivierteltakt* (AT 1930, Regie: Willi Forst), Ausdruck fand. Walter Fritz, Martin Prucha und Thomas Kramer, Robert von Dassanowsky und Armin Loacker sind sich in ihren Ausführungen zum Wiener Film einig, wenn sie mit *Leise flehen meine Lieder*

---

<sup>88</sup> Thomas Kramer/Martin Prucha, *Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Wien: Carl Ueberreuter Verlag 1994, S. 151.

<sup>89</sup> Vgl. Ebd., S. 152.

<sup>90</sup> Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 71.

<sup>91</sup> Vgl. Ebd., S. 83f.

<sup>92</sup> Vgl. Ebd., S. 84: Beispiele für solche Filme wären Max Neufelds *Balletterherzog* (1927) und *Erzherzog Johann* (1928), Gustav Ucickys *Café Elektric* (1927) und *Pratermizzi* (1927) sowie Otto Löwensteins *Beethoven* (1927) und *Kaiserjäger* (1928).

<sup>93</sup> Ebd., S. 84.

(AT/DE 1933, Regie: Willi Forst) die Etablierung des Wiener Films festsetzen<sup>94</sup>, dessen großer (internationaler) Durchbruch 1934 mit *Maskerade* (AT, Regie: Willi Forst) gelang. Die Wiener Filme, welche ab 1938 hergestellt wurden, müssen natürlich im Kontext der Annexion Österreichs gesehen werden, worauf weiter unten kurz eingegangen wird.

Loacker stellt fest, „dass der Wiener Film sich nicht in ein klar definiertes Eck drängen lässt, er vielmehr fließend Genre Grenzen durchläuft und mit den Grenzüberschreitungen sein ausgeklügeltes dramaturgisches Spiel treibt“<sup>95</sup>. Dies schließt an Knut Hickethiers Definition von Genre an, in der er feststellt, es sei gerade Kennzeichen der Genrefilmproduktion, Variationsbreiten immer wieder neu auszuloten und zu erweitern.<sup>96</sup> Die Ermüdung eines Genres kann durch Kombination mit Elementen anderer Genres aufgefangen werden – bis zu einem gewissen Grad, da Genres sich auch durch Abgrenzung konstituieren.<sup>97</sup> Eine vollständige, überschneidungsfreie Definition scheint mir aber nicht möglich.

Die Gliederung dieses Kapitels ist angelehnt an die drei Analyseebenen, die Michael Wedel für seine historische Genreanalyse des deutschen Musikfilms einführt.<sup>98</sup> Wedels Kategorien bilden einen Rahmen für meine Darstellung des Wiener Films: Die Kategorien umfassen rein „textimmanente“ Elemente (Genreästhetik), die Produktions- und Aufführungsmodi (Genrepraxis), den zeitgenössischen Diskurs über das Genre (Genrewissen) sowie die gesellschaftspolitische Funktion und Inanspruchnahme des Genres. Natürlich sind all diese Kategorie nicht isoliert zu betrachten und stehen in engem Bezug zueinander. Aus ihnen und in ihrem Austausch ergeben sich die Genrefunktionen und -konventionen.

Genres konstituieren sich meist infolge eines besonders erfolgreichen Films, anhand dessen erfolgsversprechende Elemente analysiert, herausgefiltert und wiederverwendet werden. So entwickelt sich ein Genre, das irgendwann auch als

---

<sup>94</sup> Vgl. Walter Fritz, *Maskerade – Kostüme des österreichischen Films – ein Mythos*, Wien: Kremayr & Scheriau 1993, S. 95., Thomas Kramer/Martin Prucha, *Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Wien: Carl Ueberreuter Verlag 1994, S. 158., Robert von Dassanowsky, *Austrian Cinema: A History*, Jefferson: Macfarland & Co 2007, S. 50, Armin Loacker, Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 5.

<sup>95</sup> Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 73.

<sup>96</sup> Vgl. Knut Hickethier, „Genretheorie und Genreanalyse“, *Moderne Film Theorie*, Hg. Jürgen Felix, Mainz: Bender Verlag 2002, S. 62-96, S. 79.

<sup>97</sup> Vgl. Ebd., S. 73.

<sup>98</sup> Vgl. Michael Wedel, *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914 - 1945*, München: Ed. Text + Kritik 2007, S. 35.

solches benannt und definiert, jedoch weiteren Entwicklungen unterworfen sein wird.<sup>99</sup> Für den Wiener Film der 1930er-Jahre war dies *Maskerade*. Dieser Film ist „das archetypische und wohl meistzitierte Beispiel für einen Wiener Film“<sup>100</sup>. „*Maskerade* und sein weltweiter Erfolg haben den Wiener Film erst zu dem gemacht, was er zeitgenössisch, aber auch retrospektiv darstellt.“<sup>101</sup> In meiner Darstellung beziehe ich mich deshalb immer wieder auf Beispiele aus diesem Film, auch, weil nachfolgende Filme in der Rezeption meist an ihm gemessen wurden. Genres entwickeln sich aber nicht nur in Bezugnahme auf andere Filme, sondern auch auf andere Medien.<sup>102</sup> In den folgenden Unterkapiteln spielen Vorläufer und zeitgleich auftretende Medienformen, die Intermedialität des Wiener Films, sowie die Bedeutung einzelner Filmschaffender vor und hinter der Kamera wiederholt eine wichtige Rolle. Gerade das realistische Spiel der meist vom Theater kommenden Schauspieler/innen ist ein wichtiges Ausdrucksmittel des Wiener Films. Der klassische Wiener Film ist „ein wirtschaftliches Erfolgsprodukt. Hier laufen alle Fäden, alle Interessen zusammen – jene der Filmwirtschaft, der Politik und der beteiligten Künstler.“<sup>103</sup>

## 2.1 Genreästhetik

In seiner Genreästhetik vereint der Wiener Film Spezialitäten verschiedener Filmgenres: Melodram, Komödie und Liebesfilm, Musikfilm bzw. Filmoperette, aber auch anderer, nicht filmischer Medien. Der Wiener Film treibt sein

„[...] Spiel mit den ungeschriebenen Genreregeln. Auch hier hat [...] [er] eine erstaunliche Breite hervorgebracht. Seine dramaturgischen Grundmuster drehen sich stets um kleine oder große Affären, nicht um politische, sondern solche des Herzens. Das Hinundherpendeln zwischen den Polen Hoffnung und Leiden, Genuss und Verlust verhalf dem Genre in der spezifischen Schilderung des Wiener Milieus und in der emotionalen Aufladung der

---

<sup>99</sup> Vgl. dazu Rick Altman, „Where do genres come from?“, *Film/Genre*, London: British Film Institute 1999, S. 30-46.

<sup>100</sup> Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 71.

<sup>101</sup> Ebd., S. 78.

<sup>102</sup> Vgl. Michael Wedel, *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914 - 1945*, München: Ed. Text + Kritik 2007, S. 36f.

<sup>103</sup> Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 81.

Existenz seiner Protagonisten zu einer eigenen Charakteristik, die gesellschafts- und grenzübergreifend war.“<sup>104</sup>

Auch Paul Koeppler sieht in solchen Filmen eine „geschickte Mischung von ernst und heiter“.<sup>105</sup> Im Mittelpunkt der Handlung steht meist eine Liebesgeschichte, die durch Verwechslungen und Missverständnisse gestört, aber dann doch glücklich zu Ende gebracht wird. Doppelbödigkeit und Ironie gehören fest zur Genreästhetik des Wiener Films. In der Literatur werden als Erkennungsmerkmale des Genres zudem stets das „Wiener Milieu“ und die „Wiener Atmosphäre“ bemüht, an die sich anscheinend einige Elemente knüpfen, die in der Folge dargestellt und hinterfragt werden sollen.

### 2.1.1 Handlungsort

61,3% der zwischen 1934 und 1938 entstandenen österreichischen Spielfilme spielen in Großstädten.<sup>106</sup> Wird städtisches Milieu dargestellt und ist es klar zu bestimmen, handelt es sich dabei immer um Wien.<sup>107</sup> Der Handlungsort „Stadt“ wirkt laut Armin Loacker in der Regel nicht bedrohlich oder unwohnlich.<sup>108</sup>

„Die Großstadt wird [...] durch die Einbeziehung konträrer Orte wie Parkanlagen, Heurige, Prater, Vororte gleichsam aufgehoben und ist dadurch idealisiert dargestellt. Wesentlich zur Entschärfung des ‚Moloch Stadt‘ tragen auch die zahlreichen musikalischen Einlagen bei, die am Heurigen, oder, wenn sie im geschlossenen Raum stattfinden, immer in geräumigen Salons, Ballsälen, Theatern stattfinden.“<sup>109</sup>

Günther Krenn sieht in den Wiener Filmen der 1930er- und 1940er-Jahre eine einfache Topographie:

„Während die innere Stadt und die großen Barockpaläste Schauplätze beschwingter Feste, aber auch steifer Zeremonien sind, werden die wesentlichen Konflikte in der Vorstadt ausgetragen. Dort leben die eigentlichen Helden des Films: Die jungen Liebespaare und die armen

---

<sup>104</sup> Thomas Kramer/Martin Prucha, *Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Wien: Carl Ueberreuter Verlag 1994, S. 151.

<sup>105</sup> Paul Koeppler, zit. nach Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 72.

<sup>106</sup> Vgl. Armin Loacker, *Die österreichischen Spielfilme der Jahre 1934 - 1938: Eine systematische Inhaltsanalyse des filmischen Gesellschaftsbildes*, Diss., Universität Wien, 1995, S. 38.

<sup>107</sup> Vgl. Ebd., S. 36.

<sup>108</sup> Vgl. Ebd., S. 40.

<sup>109</sup> Ebd., S. 40f.

Künstler. Dort schlagen sie sich mit grantigen Vermietern, aber auch Nebenbuhlern herum. In diese Konfliktzone steigen die milden Autoritäten, ob Hofburgschauspieler, Kronprinzen oder Zaren gerne hinab, um sich vom einfachen Leben, von Fleiß und Bescheidenheit läutern und erbauen zu lassen. Die Vorstadt ist solange der Aktionsraum der kleinen Helden, bis sie ihre Schicksalsprüfungen überstanden haben und in der Pose des Siegers in die großen Paläste einziehen können – um dann meist wieder das Glück in der Vorstadt zu suchen.“<sup>110</sup>

Der Handlungsort Wien macht jedoch noch keinen Wiener Film aus, „ein Umstand, der oft zu Missverständnissen gegenüber der österreichischen Produktion führen sollte“<sup>111</sup>. Es sei „auszuschließen, dass Wien explizit der Handlungsort sein muss, wenngleich eine gewisse Nähe zur Stadt und dem, was als ihre charakteristischen Typen bezeichnet werden kann, eine wichtige Komponente darstellt“<sup>112</sup>. Umgekehrt ist nicht jeder Film, der in Wien spielt, automatisch ein Wiener Film.

## 2.1.2 Handlungszeit

Die meisten Texte zum Wiener Film weisen darauf hin, dass diese Filme von einer vergangenen Zeit handeln würden. Wollte man aus der Sicht der Zwischenkriegszeit eine klare Unterscheidung zwischen historisch und gegenwartsbezogen vornehmen, dann sei dies anhand der gesellschaftspolitischen Zäsur, die der Untergang der Monarchie bedingte, möglich.<sup>113</sup> „Die k. k. Zeit ist gerade im Film der späten 1920er- und 1930er-Jahre verklärter Handlungsort zahlreicher Spielfilme, eine entrückte Zeit, die unwiederbringlich ist und wohl gerade deshalb die Sehnsucht anheizt.“<sup>114</sup> Für Thomas Kramer und Martin Prucha stellt „*Maskerade* [...] die geniale Verdichtung dessen dar, was die Essenz des ‚Wiener Films‘ ausmacht: das belichtete Gemälde einer Zeit zu sein, wie sie dergestalt zweifellos nie gewesen ist, in der kollektiven Erinnerung zahlloser Menschen aber immer gewünscht und erdacht wurde.“<sup>115</sup>

---

<sup>110</sup> Günter Krenn, „Im Ballsaal und beim Heurigen. Alt-Wien im österreichischen Spielfilm“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 235-242, S. 240.

<sup>111</sup> Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 74.

<sup>112</sup> Ebd., S. 76.

<sup>113</sup> Ebd., S. 75.

<sup>114</sup> Ebd., S. 75.

<sup>115</sup> Thomas Kramer/Martin Prucha, *Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Wien: Carl Ueberreuter Verlag 1994, S. 159.

*Maskerade* spielt im Jahr 1905<sup>116</sup>, es wird eine scheinbar sorgenlose Zeit heraufbeschworen, was durch die Faschingszeit, in der die Handlung angesiedelt ist, verstärkt wird. „Noch die abgetakeltste Wiener Operette musste verfilmt werden, wenn sie nur dem Publikum die Gelegenheit bot, aus der prosaischen Welt der Republik in die Zeit der seligen Habsburger Monarchie zu entfliehen“<sup>117</sup>, schreibt Siegfried Kracauer. Laut Kevin Clarke lässt sich die für die an Amerika und der Avantgarde orientierten zwanziger Jahre „unzeitgemäße Popularität“ Alt-Wiens auf der Bühne und im Film so erklären:

„Gerade die Abbildung eines nostalgischen Wiens der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg – das vorzugsweise noch weiter entrückt wurde in die noch nostalgischere Biedermeier-Epoche – erlaubte Zuschauern in wirtschaftlich schwierigen Jahren des Umbruchs, auch in Deutschland, ein Zurückträumen in eine vergangene ‚heile Welt‘, die zunehmend idealisiert und ideologisiert wurde.“<sup>118</sup>

Mit Wien wurde und wird eine bestimmte Idylle und Utopie verbunden. Die emotionale, retrospektive Zuwendung zum „alten“ Wien speist sich aus verschiedenen Quellen und erlebte mehrere Wellen, für die jeweils eine andere Definition von „Alt-Wien“ galt: Der Topos vom „gemütlichen Wien“ existierte zwar schon im 15. Jahrhundert<sup>119</sup>, aber im Vormärz kam zum ersten Mal eine nostalgische, sentimentale Vorstellung von „Alt-Wien“ auf, als der Begriff in Zeiten der zunehmenden Industrialisierung und des sich verändernden Stadtbildes und einer sich verändernden Gesellschaft als Antithese zur Moderne formuliert wurde.<sup>120</sup> Im Zuge der städtebaulichen Veränderungen in Wien – unter anderem der Schleifung der Stadtmauer und Errichtung der Ringstraße, der Modernisierung und des Bevölkerungsanstiegs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (der Entstehung des damals sogenannten „Neu-Wiens“) setzte auf verschiedenen Ebenen eine weitere Welle der „Alt-Wien-Nostalgie“ ein. Diese bezog sich jetzt auf genau jenes

---

<sup>116</sup> Thomas Kramer/Martin Prucha, *Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Wien: Carl Ueberreuter Verlag 1994, S. 159.

<sup>117</sup> Siegfried Kracauer, *Von Caligari bis Hitler: ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films*, Hamburg: Rowohlt 1958, S. 150f.

<sup>118</sup> Kevin Clarke, „Walzerträume. Wien als Setting für Bühnen- und Tonfilmoperetten vor und nach 1933“, *Wenn ich sonntags in mein Kino geh': Ton - Film - Musik 1929 – 1933*, Hg. Rainer Rother/Peter Mänz, Bönen: Kettler 2007, S. 106-133, S. 109.

<sup>119</sup> Vgl. Kai Kauffmann, „Gemütliches Wien und verständiges Berlin. Entwicklung kultureller Stereotypen 1780-1880“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 39-45, S. 41.

<sup>120</sup> Vgl. dazu den Aufsatz von Sándor Békési, „Alt-Wien oder Die Vergänglichkeit der Stadt. Zur Entstehung einer urbanen Erinnerungskultur vor 1848“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 29-38.

Biedermeier, in dem die rückwärtsgewandte Vorstellung von „Alt-Wien“ entstand, wobei es stark idealisiert bzw. selektiv wahrgenommen und tradiert wurde. Etwa gewannen aquarellierte Stadtveduten, meist verklärende Ansichten alter Häuser, verwinkelter Gassen und Innenhöfe, die von der Demolierung bedroht waren, an Beliebtheit. Durch malerische Kunstgriffe wurden Bilder geformt, die durch scheinbaren Realismus idyllische Alt-Wiener „Stadtbilder“ und das visuelle Gedächtnis der Stadt und ihrer Bewohner/innen prägten. Waren die Aquarellveduten nur für eine bestimmte Kund/innenschicht leistbar, fanden sie als Vorlage für Zeitungssillustrationen, oft großer Bilderserien, massenhafte Verbreitung und großen Erfolg.<sup>121</sup> In den 1920er-Jahren feierte die Wiener Vedute u.a. durch Oskar Laske oder die Radierungen Luigi Kasimirs ein Revival.<sup>122</sup>

1892 konnte man Alt-Wien auf der Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen im Prater nachgebaut als Themenpark besuchen (es handelte sich um eine Rekonstruktion der Häuserzeile am Hohen Markt), im Jahr darauf auch auf der Weltausstellung in Chicago.<sup>123</sup> Auf der Weltausstellung in Paris 1900 wiederum präsentierte sich Wien als imperiale Barockstadt, durch Ausstattung und Programm als Residenzstadt der Habsburger und als Musikstadt dargestellt.<sup>124</sup>

In der Musik und den darstellenden Künsten bezog man sich ebenfalls gerne auf Alt-Wien. Im Wienerlied besang man ab der Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem „das goldene Wienerherz, die Stadt selbst, ihre Frauen, de[n] Wein und vor allem die gute alte Zeit [...]“<sup>125</sup>. In den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts war es zu Gründungen neuer „Volkstheater“<sup>126</sup> zur „Pflege originär wienerische[r] oder deutsche[r] Dramatik jenseits der allgegenwärtigen Operette“<sup>127</sup> gekommen. Jedoch

---

<sup>121</sup> Zur Prägung eines sentimental Alt-Wien-Bildes durch Wiener Aquarellveduten vgl. Elke Doppler, „Die Jäger der verlorenen Schätze. Wiener Vedutenmalerei von 1870 bis 1910“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 123-133.

<sup>122</sup> Vgl. Elke Doppler, „Katalogteil. 11.4 Revival der Vedute“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 502-504, S. 502.

<sup>123</sup> Zu Alt-Wien als Themenpark vgl. Ursula Storch, „Alt-Wien dreidimensional. Die Altstadt als Themenpark“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 159-164.

<sup>124</sup> Zur Präsentation Wiens auf Weltausstellungen siehe Elke Krasny, „Beschwingte Gelassenheit und vornehme Zurückhaltung. Alt-Wien auf Weltausstellungen“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 165-171.

<sup>125</sup> Eva Maria Hois/Ernst Weber, „...doch die Zeiten sind dahin...!“. Alt-Wien im Wienerlied“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 134-141, S. 134.

<sup>126</sup> Deutsches Volkstheater 1889, Raimundtheater 1893 und Kaiserjubiläums-Stadttheater 1898, vgl. Marion Lindhardt, „Phantasie und Rekonstruktion. Die Filme über Wien“, *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2003, S. 258-289, S. 261.

<sup>127</sup> Ebd., S. 261.

erwies sich letztere neben anderen Unterhaltungsformen wie dem Varieté, dem Kabarett oder der Revue als wesentlich erfolgreicher. Etwa um 1900 etablierten sich in der österreichischen Operette zwei Hauptrichtungen: Die eine wandte sich der Gegenwart, dem modernen Leben zu, andererseits entstanden sehr viele Operetten, in denen Wien im Zentrum stand<sup>128</sup>,

„allerdings nicht das Alltags-Wien des Theaterbesuchers, sondern ein spezifisches Wien-Image, dessen Konstitution untrennbar mit den politischen ökonomischen und sozialen Entwicklungen der modernen Großstadt verbunden war, als deren Gegenmodell man es zu etablieren suchte.“<sup>129</sup>

Schon die Jahrzehnte zuvor spielte es eine wichtige Rolle, aber ab 1899 beginnt „eine Phase der Wiener Operettengeschichte, in der Alt-Wien Sujets und Zusammenhänge besonders häufig werden. [...] Auffällig ist bei den ‚Alt-Wien‘-Operetten [...] die deutliche Vorliebe, schon vorhandene Musik (Lanner, Schubert, Strauss Vater und Sohn, Ziehrer, Hellmesberger) in Bearbeitung und Neuarrangements dafür heranzuziehen.“<sup>130</sup> Auf die Verbindung des Wiener Films zur Operette und ihren Komponisten wird im folgenden Unterkapitel nochmals eingegangen. Was Elke Doppler den Alt-Wiener-Veduten konstatiert, nämlich „zu bleibenden Projektionsflächen sentimentaler Sehnsüchte“<sup>131</sup> geworden zu sein, kann ebenso für die Wiener Filme der 1930er-Jahre gelten, in denen sich die Nostalgie dann auch auf die Jahre um die Jahrhundertwende bezieht – also wiederum auf eine Zeit, in der Alt-Wien in der Populärkultur eine Hochblüte erlebte. 1927 konnte man sich bei der Städteausstellung *Wien und die Wiener* wieder nach Alt-Wien zurückversetzen lassen und bei der Österreich-Schau in London 1934 errichtete man eine Ladenstraße, die „in ihrer Ausstattung an das Alt-Wiener Stadtbild Anlehnung [fand]“<sup>132</sup>, aber zeitgenössische Waren anbot. Es sollte, „im Dienste vaterländischer Propaganda das Beste, was Österreich hervorbringt“<sup>133</sup>, zeigen. In den 1920er- und

---

<sup>128</sup> Vgl. Marion Lindhardt, „Phantasie und Rekonstruktion. Die Filme über Wien“, *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2003, S. 258-289, S. 262f.

<sup>129</sup> Ebd., S. 263.

<sup>130</sup> Christian Glatz, „Himmelblaue Zeit. Alt-Wien in der Operette“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 228-234, S. 230f.

<sup>131</sup> Elke Doppler, „Die Jäger der verlorenen Schätze. Wiener Vedutenmalerei von 1870 bis 1910“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 123-133, S. 133.

<sup>132</sup> Elke Krasny, „Beschwingte Gelassenheit und vornehme Zurückhaltung. Alt-Wien auf Weltausstellungen“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 165-171, S. 171.

<sup>133</sup> Künstlerischer Leiter der Schau, Clemens Holzmeister, zit. nach Ebd., S. 171.

1930er-Jahren, einer Zeit, die von ökonomischen und politischen Krisen geprägt war, kamen viele Romane, Erzählungen und Erinnerungsbücher auf den Markt, die die „gute alte Zeit“ heraufbeschworen. Wie die Wiener Filme beziehen sich auch diese Romane gerne auf historische Persönlichkeiten, etwa Beethoven, Schubert, Grillparzer oder Raimund.<sup>134</sup> Viele davon wurden zu Bestsellern und es ist ihnen gemein, dass

„Alt-Wien nur mehr eine perfekte Illusion [ist], aufrechterhalten durch massive Retuschen, die das (Ver-)Störende der Moderne ausblenden und die Widersprüche der Gegenwart herausfiltern. Dem Leser genügten die in den Texten reichlich vorhandenen Stenogramme der alten Stadt, mittels derer sich die gewünschte Atmosphäre einstellen und bestehende positive Konnotationen verfestigen konnten.“<sup>135</sup>

Die historischen Bezüge wurden in der Zwischenkriegszeit diffuser, da man vieles selbst nur noch aus verklärenden Erzählungen kannte und auch der Wiener Film braucht nicht zwingend ein historisches Setting. Oft handelt es sich, wie schon bei den Wiener Operetten, um „zeitlose Märchen“<sup>136</sup>, in denen Vergangenheit und Gegenwart zu einer fiktiven Epoche verschmelzen. Armin Loacker weist zudem auf einen wichtigen Aspekt hin, der in enger Verbindung mit der gesellschaftspolitischen Inanspruchnahme und Funktion des Genres steht:

„Wiener Filme, die während des Austrofaschismus entstehen, sind relativ ausgewogen in ihrer Zuwendung zur Historie einerseits und dem aktuellen Zeitbezug andererseits und haben darüber hinaus eher selten historische Persönlichkeiten als Handlungsträger. Die während der nationalsozialistischen Zeit bei der Wien-Film gedrehten Filme zielen dagegen in deutlicher Weise auf historische Schauplätze und bekannte Persönlichkeiten ab, beliebt sind vor allem Musiker und Komponisten. Dies ist ein untrügliches Zeichen dafür, dass der Wiener Film in relativ kurzer Zeit inhaltlichen Wandlungen unterworfen war.“<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> Vgl. Arnold Klaffenböck, „Literarische Positionen zu Alt-Wien. Alt-Wien 1880-1930“, *Alt-Wien, die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 217-227, S. 226f.

<sup>135</sup> Ebd., S. 227.

<sup>136</sup> Christian Rapp, „Die Nostalgiefalle. Wolfgang Kos und Christian Rapp im Gespräch mit Franz Julius Manderle“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 10-19, S. 14.

<sup>137</sup> Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 83.

## 2.1.3 Musik

„Zuallererst singt der *Wiener Film* [...]“<sup>138</sup>

In Wien wird „in allen gesellschaftlichen Schichten, im Alltag wie bei festlichem Anlass, auf der Bühne und im Privathaus, von Künstlern wie von Laien quasi ohne Unterlass gesungen, getanzt und musiziert“<sup>139</sup>. Das legt zumindest der Wiener Film oft nahe. Marion Linhardt schreibt über den Topos von Wien als Musikstadt:

„Bringt man die österreichischen Tonfilme zwischen 1933 und 1945 in Beziehung zu älteren Formen der Massenunterhaltung, etwa zum populären Repertoire der Gründer- und Nachgründerjahre und zur spezifischen Entwicklung der Wiener Operette in der Spätzeit der Monarchie, so wird ein Kontinuum sichtbar, das sich in den Topoi von Wien als Musikstadt und von Wien als Theaterstadt verdichtet hat: Musik und Theater erscheinen als zentrale Kriterien der Wiener Identität, die glänzenden Stationen der Wiener Musik- und Theatergeschichte dienen, immer wieder reproduziert, der Selbstvergewisserung des Wiener, Musikalität und ausgeprägte Affinität zu jeglicher Form von Theatralik kennzeichnen – folgt man dem Klischee – das ureigentliche Wesen des Wiener und seine Weltsicht.“<sup>140</sup>

Der/die Wiener/in sei also an sich schon „musikalisch“. Hugo Kauder schreibt 1921: „[D]er musikalische Charakter Wiens [wurzelt] zutiefst in der ganzen Art der Bevölkerung.“<sup>141</sup> Nach dem Zusammenbruch der Monarchie und dem Zusammenschrumpfen Österreichs auf einen Kleinstaat, versuchte man den Verlust der Macht auch mit dem Verweis auf die „Kulturgroßmacht“ Österreich, auf die große musikalische Tradition des Landes und der Stadt Wien, zu kompensieren.

Alexandra Seibel stellt die Wiener Musik in der filmischen Repräsentation Wiens in den 20er- und 30er-Jahren an erste Stelle.

„Vienna's relentless self-promotion as a ‚musical city‘, both as the locus of classical music by Haydn, Beethoven, and Mozart, but also of the Strauss dynasty, the operetta, and the waltz, extensively contributed to the identification of the city with music in general, and with the operetta in particular, in popular discourses. It significantly shaped the global conception of Vienna as a dreamy and sentimental pleasure garden and arrested the city's image in the

---

<sup>138</sup> Thomas Kramer/Martin Prucha, *Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Wien: Carl Ueberreuter Verlag 1994, S. 152.

<sup>139</sup> Marion Lindhardt, „Phantasie und Rekonstruktion. Die Filme über Wien“, *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2003, S. 258-289, S. 289.

<sup>140</sup> Ebd., S. 259.

<sup>141</sup> Hugo Kauder, *Das Musikalische im Wiener Volkscharakter*, zit. nach Ebd., S. 286.

stereotypes of Vienna as the cradle of music, baroque grandeur, and days gone by.“<sup>142</sup>

Neben Filmen, die (größtenteils fiktive) Episoden aus den Leben konkreter Persönlichkeiten der Wiener Musik- und Theatergeschichte oder von einem ihrer Werke erzählen, ist die Handlung des Wiener Films oft im Künstlermilieu angesiedelt. In *Leise flehen meine Lieder* handelt es sich bei dem Protagonisten um den wohl „wienerischste[n] aller Komponisten“<sup>143</sup>, Franz Schubert<sup>144</sup>, in *Maskerade* ist Heideneck ein berühmter Gesellschaftsmaler und der Verlobte seiner Geliebten der Hofkapellmeister.

In Wiener Filmen wird dem oben Dargelegten folgend, meist „typisch wienerische“ Musik eingesetzt, etwa aus Operette, Wienerlied, Walzer, oder Ballmusik. In historisch angesiedelten Werken nimmt man dabei Anleihen aus der Musik dieser Zeit, wobei die Musik dabei auch zur Markierung der Handlungszeit des Films beiträgt. Die Komponisten der Wiener Filme der 1930er-Jahre kamen häufig aus dem Operettenbereich und es finden sich immer wieder die gleichen und bewährten Namen, zum Beispiel Willy Schmidt-Gentner, Robert Stolz oder Robert Katscher. Die Wiener Operette kann durchaus als ein Vorbild für die Wiener Filme betrachtet werden, was sich vielleicht auch darin widerspiegelt, dass der erfolgreichste Wiener Film, *Maskerade*, von Drehbuchautor Walter Reisch selbst gemeinsam mit Georg Kreisler als Operette bearbeitet, in den 1980er-Jahren im Theater in der Josefstadt aufgeführt wurde.

Werner Richard Heymann schreibt 1931 über die „neue musikalische Form des Tonfilms“ im Gegensatz zur „passiven Rolle“ im früheren Film, dass „die Musik und der Gesang zum organischen Aufbau der Handlung beitragen, oder besser, denselben fördern und die Stimmung der einzelnen Situationen besonders hervortreten lassen“<sup>145</sup>. Laut Paul Köppler wird im Wiener Film häufig Musik für einen humoristischen Stimmungshintergrund eingesetzt. Dabei lag

---

<sup>142</sup> Alexandra Seibel, *Vienna, girls, and Jewish authorship: Topographies of a cinematic city, 1920-40*, New York: UMI 2009, S. 5f.

<sup>143</sup> Marion Lindhardt, „Phantasie und Rekonstruktion. Die Filme über Wien“, *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2003, S. 258-289, S. 271.

<sup>144</sup> Vgl. auch den Aufsatz von Ulrike Spring, „Der Himmel über Wien. Franz Schubert, sein Körper und Alt-Wien“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 151-158.

<sup>145</sup> Werner Richard Heymann, Tonfilm-Musik als neue musikalische Form, *Film und Ton*, 31/1931, zit. nach Marion Lindhardt, „Phantasie und Rekonstruktion. Die Filme über Wien“, *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2003, S. 258-289, S. 284.

„ihre Spezialität [...] weniger in der reinen Begleit- und Stimmungsmusik, als vielmehr in dramaturgisch bewusst eingesetzten Musikstücken, die in Form von Liedern oder Konzerten oder Tänzen an den richtigen Stellen für leichte Aufheiterung sorgten. Entscheidend dafür war der Charakter der Musikstücke, die zumeist der österreichischen Operettentradition oder dem Volkslied verpflichtet waren.“<sup>146</sup>

Die eingesetzte Musik wird mit den Handlungsorten des Wiener Films verbunden und als Performances im Heurigen, den Vorstadtbühnen, auf Bällen und Konzertabenden eingesetzt. Stimmungsmusik und Leitmotivtechnik sind weitere Anwendungsgebiete der Musik im Wiener Film. Die Lieder aus den Filmen wurden auch unabhängig von diesen oft sehr populär. Sie verbreiteten sich als Schallplatten und Notenmaterial weiter.

## 2.1.4 Wiener Typen

Die „charakteristischen Typen“ der Stadt Wien stellen eine wichtige Komponente des Wiener Films dar.<sup>147</sup> Im 19. Jahrhundert fanden sie ihren Weg auf die Wiener Volkstheater- und Operettenbühnen, von wo sie sich der Wiener Film holte. Doch schon von den Feuilletonist/innen, in Graphikeditionen und der frühen Fotografie<sup>148</sup> wurden die Wiener Typen gerne dargestellt. „Typisch wienerische“ Figuren findet man in der Staffage der Alt-Wiener Veduten, wo sie meist mit männlichen und weiblichen Flaneuren der modernen Stadt kombiniert werden.<sup>149</sup> Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts verbreiteten die Wiener Publizist/innen in unzähligen Essays das Genre „Wiener Typen“, wobei es sich vor allem um literarische Schöpfung und nicht um die Darstellung realen Wiener Straßenalltags handelte.<sup>150</sup> Die Wiener Typen werden von der bürgerlichen Publizistik als Garant/innen einer althergebrachten Ordnung ideologisch neu ausgestattet.<sup>151</sup> Neue Typen kamen hinzu, andere verschwanden. Beispielhaft sei laut Christian Rapp das 1894 erschienene Buch

---

<sup>146</sup> Paul Köppler, *Filmkomik aus Österreich*, Diss., Universität Wien, 1976, S. 48.

<sup>147</sup> Vgl. Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 76.

<sup>148</sup> es entwickelte sich die sogenannten „Wiener-Typen-Fotografie“.

<sup>149</sup> Elke Doppler, „Die Jäger der verlorenen Schätze. Wiener Vedutenmalerei von 1870 bis 1910“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 123-133, S. 129.

<sup>150</sup> Zur Entstehung und Verbreitung der Wiener Typen vgl. Christian Rapp, „Wiener Typen. Zu Erfindung und Karriere eines Soziotops“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 142-150.

<sup>151</sup> Vgl. Ebd., S. 144.

*Wienerstadt* mit Essays und Illustrationen der wichtigsten Vertreter/innen des Wiener Typen-Genres.<sup>152</sup> Die größte Berühmtheit erlangten die Wiener Typen in der Musik und den darstellenden Künsten. Die Wienerlieder erzählen von den Figuren des Straßenlebens der Stadt, die eng mit der Vorstellung von Alt-Wien verbunden sind.<sup>153</sup> Als die realen Vorbilder der Wiener Typen Ende des 19. Jahrhunderts immer mehr in ökonomische Bedrängnis gerieten, wechselten manche von ihnen auf die Bühne – ein berühmtes Beispiel ist der Leibfiaker von Kronprinz Rudolf, Josef Bratfisch, der als Volkssänger Karriere machte. Umgekehrt traten auch Schauspieler/innen als Wiener Typen auf, wie Alexander Girardi, der 1885 in der Rolle eines Wiener Fiakers berühmt wurde.<sup>154</sup> Wiener Typen finden sich in Operette, Singspiel, Lustspiel, Kabarett. Der Wiener Film übernimmt sie, wobei Filmproduzent/innen und -schauspieler/innen locker mit dem überlieferten Repertoire umgehen, „unterschiedliche Figuren [kombinieren] und [...] den dramaturgischen Erfordernissen einer Rolle [anpassen]“<sup>155</sup>. Nach dem ersten Weltkrieg begann sich der klassische Kanon der Wiener Typen allmählich aufzulösen, Vorbilder aus dem Alltag spielten bei der Darstellung immer weniger eine Rolle.<sup>156</sup> Im Wiener Film sind die Wiener Typen und ihr spezifischer Dialekt eng mit bestimmten Darsteller/innen verbunden, wie Paula Wessely, Paul Hörbiger, Hans Moser, Hans Jaray, Luise Ulrich, Rudolf Forster, Fritz Imhoff oder Oskar Sima.<sup>157</sup> Im Wiener Film findet man sie oft in Chargenrollen wie Diener, Kellner, Heurigenwirte, Beamte, kleine Geschäftsleute oder Volkssänger. Die Schauspieler/innen kamen teilweise selbst noch aus dem Volkssängertum.<sup>158</sup> Der Erfolg eines Typs hing davon ab, was der/die Interpret/in aus ihm machte. Rudolf Arnheim schreibt 1931: „Das Spiel der Chargen umrandet das Spiel der Helden wie ein Barockrahmen ein Renaissancegemälde. [...] Sie liefern

<sup>152</sup> Vgl. Zur Entstehung und Verbreitung der Wiener Typen vgl. Christian Rapp, „Wiener Typen. Zu Erfindung und Karriere eines Soziotops“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 142-150, S. 144.

<sup>153</sup> Vgl. zu Alt-Wien im Wienerlied Eva Maria Hois/Ernst Weber, „'...doch die Zeiten sind dahin...!'. Alt-Wien im Wienerlied“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 134-141.

<sup>154</sup> Vgl. Alexandra Hönigmann/Christian Rapp, „Katalogteil. 10.5 Typen als Stars, Stars als Typen“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 484-487, 484f.

<sup>155</sup> Christian Rapp, „Wiener Typen. Zu Erfindung und Karriere eines Soziotops“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 142-150, S. 148.

<sup>156</sup> Vgl. dafür z.B. Christian Rapp, „Katalogteil. 10.6 Crossover und neue Typen“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 487-489, 487f.

<sup>157</sup> Vgl. Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 76.

<sup>158</sup> Vgl. auch Walter Fritz, *Kino in Österreich. 1929 - 1945: Der Tonfilm*, Wien: ÖBV 1991, S. 88.

dem Film das Gewürz.“<sup>159</sup> Komik wurde sehr gern bei diesen Rollen und kleinen Nebenhandlungen eingesetzt.<sup>160</sup> Beim „ernsteren“ Wiener Film seien es oft nur mehr „kleine Stimmungsrollen, [...] die oft in wenigen Einstellungen kleine, heitere Glanzlichter setzten.“<sup>161</sup>

Unverzichtbarer Bestandteil der Figuren im Wiener Film ist das süße Wiener Mädel. Es fungiert oft als Counterpart zum männlichen Bürger der Oberschichte oder der Aristokratie, der in der „Begegnung mit einer Frau aus den unteren Klassen Momente von ‚Authentizität‘ und ‚Wahrheit‘ [...] sucht.“<sup>162</sup> Den Ursprung des Topos des „Süßen Wiener Mädels“ sieht Alexandra Seibel wie der Autor eines von ihr zitierten Zeitungsartikels von 1927 bei Arthur Schnitzler. In diesem Artikel heißt es: „Jene sagen‘umwobne, echte wienerische zarte Mädchentype gehört heute wohl schon der Literatur an. Und aus dieser hat sie der Film geholt“<sup>163</sup>. Anhand des süßen Wiener Mädels, so Seibel, „crucial dichotomies of modernity such as center vs. periphery, high vs. mass culture, tradition vs. progress, become articulated.“<sup>164</sup> Im Kino konnotierte das süße Mädel aus dem Wien des Fin-de-Siècle zunächst noch

„durchaus widersprüchliche Konzeptionen von Weiblichkeit. In seinen verschiedentlich ausformulierten Charakterzügen finden sich traditionelle Aspekte wie sexuelle Unerfahrenheit und Abhängigkeit von männlicher Autorität [...], aber auch emanzipierte Merkmale wie berufliche Unabhängigkeit, ein modernes Erscheinungsbild und selbstbestimmte sexuelle Freiheit [...]“<sup>165</sup>

Das subversive Potenzial der süßen Mädeln geht in den Wiener Filmen der 1930er-Jahre ab *Maskerade* größtenteils verloren. Die harten Tauschverhältnisse zwischen Geschlechtern und Klassen treten selten offen zutage.<sup>166</sup>

---

<sup>159</sup> Rudolf Arnheim, zit. nach Armin Loacker/Martin Prucha, „Porträts“, *Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantentfilm 1934-1937*, Hg. Armin Loacker/Martin Prucha, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2000, S. 85-137, S. 102.

<sup>160</sup> Vgl. Paul Köppler, *Filmkomik aus Österreich*, Diss., Universität Wien, 1976, S. 47.

<sup>161</sup> Ebd., S. 48.

<sup>162</sup> Alexandra Seibel, „Süßes Mädel, bittere Erfahrung. Zum Topos einer Wiener Frauenfigur im internationalen Kino“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 108-117, S. 110.

<sup>163</sup> „Hugo“ 1927 in *Mein Film*, zit. Ebd., S. 109.

<sup>164</sup> Alexandra Seibel, *Vienna, girls, and Jewish authorship: Topographies of a cinematic city, 1920-40*, New York: UMI 2009, S. 33.

<sup>165</sup> Alexandra Seibel, „Süßes Mädel, bittere Erfahrung. Zum Topos einer Wiener Frauenfigur im internationalen Kino“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 108-117, S. 109f.

<sup>166</sup> Ebd., S. 110.

„In Maskerade verliert die Figur des süßen Mädels exemplarisch ihr kritisches Potenzial. Die ‚figure of difference‘ verwandelt sich in eine Frauenfigur, die Klassen- und Geschlechtsunterschiede nicht mehr kritisch zum Vorschein bringt und auch keine gesellschaftlichen Rupturen registriert, sondern vielmehr als Komplizin bestehender Verhältnisse Widerstände versöhnt. Prozesse des ‚Othering‘, des sozialen Ausschlusses, der Marginalisierung und der Vertreibung, kurz, radikale Erfahrungen der Moderne, lassen sich über diese Mädel-Figur nicht mehr begreifen.“<sup>167</sup>

### 2.1.5 Der Wiener Dialekt

Der Wiener Dialekt ist ein wesentliches Merkmal des Wiener Films und laut Loacker sein „stärkster Trumpf“<sup>168</sup>. „Ein in Wien spielender Film kann noch so abbildgetreu sein und formal den großen Vorbildern des Wiener Films nacheifern, ohne [...] den speziellen Klang des wienerischen Dialekts kann er nicht als ‚echter‘ Wiener Film durchgehen.“<sup>169</sup> In der Literatur zum österreichischen bzw. Wiener Film wird dabei gerne Frieda Grafe zitiert:

„Für den Deutschen [...] hat Wienerisch die Konsistenz und Attraktion von Muttersprache, von *babytalk*. sich vorzustellen, dass sogar der Hof, trotz starrstem Zeremoniell, ein eingefärbtes Hochdeutsch sprach! Wienerisch ist flüssig gemachtes Deutsch, dem man anhört, dass Sprache, ehe sie, geformt zur Kommunikation, Bedeutungen generiert, eine tönende Matriz ist, dem Sinn abgewandt, den Tönen zugeneigt. Trotz verkleinernder Verniedlichung und Koseformen überrascht es immer wieder durch seine weibliche Brutalität, die beinharte Konvention der gesprochenen Sprache. Das ist sein Paradox: Das Wienerische ist ein Code, der dennoch den Körpern der Sprechenden intensiver verbunden bleibt. Die Töne sind dem Unbewussten näher als die Bilder.“<sup>170</sup>

Es handelte sich dabei jedoch um ein „angepasstes“ Wienerisch, um sicherzugehen, dass es am ganzen deutschsprachigen Markt zu verstehen war.

„Tiefer in das Urwienerische dürfen – wenn überhaupt – nur die Charginrollen steigen, verkörpert von Komikern wie Hans Moser, Fritz Imhoff, Wilhelm Schich, Ernst Arnold und Rudolf Carl, also durchwegs Schauspieler, die vom Wiener volkstümlichen Theater, Kleinbühnen und Stegreiftheater kommen bzw. inspiriert sind. Sie treten dann in kleineren Rollen auf, und ihre Rollen

---

<sup>167</sup> Alexandra Seibel, „Süßes Mädel, bittere Erfahrung. Zum Topos einer Wiener Frauenfigur im internationalen Kino“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 108-117, S. 116.

<sup>168</sup> Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 76.

<sup>169</sup> Ebd., S. 76.

<sup>170</sup> Frieda Grafe, „Wiener Beiträge zu einer wahren Geschichte des Kinos“, *Aufbruch ins Ungewisse. 1 Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945*, Hg. Christian Cargnelli, Wien: Wespennest 1993, S. 227-244, S. 228.

sind kombiniert mit den typischen Wiener Plätzen, dem Heurigen, dem Prater, den Kaffeehäusern und dem Beisl oder etwa der Bim.“<sup>171</sup>

Bei der Charakterisierung der Wiener Typen und als wichtigstes Differenzierungsmittel des „Ur-Wieners“ gegenüber den im 19. Jahrhundert aus anderen Teilen der Monarchie Zugewanderten spielten der Dialekt und der „Wiener Schmah“, der nicht zu kopieren sei, eine tragende Rolle.<sup>172</sup>

## 2.2 Genrewissen

Der Begriff „Wiener Film“ wird auch in den 1930er-Jahren schon verwendet. Armin Loacker stellt aber fest, dass der Wiener Film als Genrebegriff „in der zeitgenössischen Verwendung [...] nicht oder zu wenig greifbar ausgebildet [sei]“<sup>173</sup>. Er bezieht sich dabei auf *Paimanns Filmlisten* und die Zeitschrift *Der gute Film*, in denen über längere Zeiträume österreichische Filme aufgezeichnet und kommentiert wurden.

„Auch die Verwendung des Begriffs in anderen Periodika dieser Zeit lässt kein besonders klares Bild über die Definition aufkommen. Je nach Artikel oder auch Filmkritik kann damit ein spezifischer, jedoch nicht definierter Filmstil, der Produktionsort Wien oder eine bestimmte Besetzung und Thematik gemeint sein. In welche Richtung es geht, erschließt sich in der Regel durch den Kontext des Beitrags.“<sup>174</sup>

Wie oben bereits erwähnt, führte auch die Gleichsetzung des Handlungsorts Wien mit dem Wiener Film immer wieder zu Missverständnissen. Zudem wurden/werden österreichische Filme immer wieder als deutsche verbucht und in deutsche Filmografien aufgenommen.

„Im Widerspruch dazu wird noch am ehesten ein Wiener Film als genuin österreichisches Produkt wahrgenommen, auch wenn er es produktionsseitig gar nicht ist, wie etwa *Leise flehen meine Lieder*. Der Film wurde zwar in Wien gedreht, aber von einer Berliner Gesellschaft produziert. Entscheidend sind

---

<sup>171</sup> Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 77.

<sup>172</sup> Vgl. Christian Rapp, „Wiener Typen. Zu Erfindung und Karriere eines Soziotops“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 142-150, S. 146.

<sup>173</sup> Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 74.

<sup>174</sup> Ebd., S. 74.

das vorwiegend heimische Personal, die Sprache und das Sujet, um als Wiener Film gelten zu können.“<sup>175</sup>

Auch wenn der Begriff „Wiener Film“ ungenau verwendet wurde, war sich die (politisch gefärbte) Filmpresse bald einig, was ein guter oder schlechter Wiener Film sei. Schon 1935 forderte man eine „Geschmackszensur“<sup>176</sup> für den Wiener Film. 1937 wollte ein Verleiher den Wiener Film als Marke eintragen lassen, was abgelehnt wurde, weil jener Begriff „keine Herkunftsbezeichnung, sondern eine Inhaltsangabe sei; also überall verwendet werden dürfe, wo das Milieu, die Gestaltung und die Handlung wienerisch sind“<sup>177</sup>. Es kann aus zeitgenössischer Sicht noch nicht vom Wiener Film als einem Genre gesprochen werden. Nach Rick Altman würde ich ihn in seiner zeitgenössischen Definition und der Verwendung des Begriffs als „cycle“ sehen, also als (noch) nicht eigenständiges Genre. Cycles können sowohl von der Filmindustrie als auch von „critics“ zu einem Genre erhoben und/oder neu definiert werden.<sup>178</sup> Laut Loacker war es vor allem der Filmhistoriker Walter Fritz, der den Wiener Film in der Filmgeschichtsschreibung verankert hat.<sup>179</sup> Eine Genretheorie liefert er aber nicht. Mit Armin Loacker, Alexandra Seibel u.a., auch in dieser Arbeit zitierten Autor/innen, gibt es bis in die Gegenwart eine Auseinandersetzung mit dem Wiener Film, auch als Genre, wenngleich keine konsequente Theorie aufgestellt wird. Es handelt sich im Falle des Wiener Films, wie bei der hier vorgelegten Arbeit, vor allem um retrospektiv vorgenommene Analysen und Definitionen.

Der theoretische Diskurs über den Wiener Film in den 1930er-Jahren ist, wie auch die Genrepraxis, eng mit seiner Inanspruchnahme durch Austrofaschismus und Nationalsozialismus und deren Filmpolitik<sup>180</sup> verwoben. Die Absichten sowohl der Kritiker/innen wie Produzent/innen beeinflussen die Definition und Funktion eines Genres, was eine wiederholte Betrachtung sinnvoll und notwendig macht.

---

<sup>175</sup> Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 78.

<sup>176</sup> *Der Wiener Film*, 5.5.1935, S. 12, zit. nach Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 81.

<sup>177</sup> *Der Wiener Film*, 2.3.1937, zit. nach Paul Köppler, *Filmkomik aus Österreich*, Diss., Universität Wien, 1976, S. 41.

<sup>178</sup> Vgl. „Are genres stable?“, S. 49-68 und „Are genres subject to redefinition?“, S. 69-82 in Rick Altman, *Film/Genre*, London: British Film Institute 1999.

<sup>179</sup> Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 71.

<sup>180</sup> Die in Kapitel 1 dargestellte Filmpolitik der Austrofaschisten, der Nationalsozialisten und der Ausschluss „nicht-arischer“ Filmschaffender hatte natürlich Einfluss darauf, welche bzw. wessen Filme als qualitativ befunden wurden.

## 2.3 Genrepraxis

Aus wirtschaftlicher Sicht lag eine genaue Definition des Genres Wiener Film vielleicht gar nicht im Interesse der Produzent/innen, die Bezeichnung wurde dort verwendet, wo es im Hinblick auf die Vermarktung vielversprechend erschien. Wie Rick Altman anhand der „Regenrification“ von Universal-Produktionen durch das Studio selbst zeigt, wurden Genrezuordnungen je nach Zweck verwendet und variiert.<sup>181</sup>

Im Jahr 1933 wurde der Grundstein für den internationalen Erfolg des österreichischen Films gelegt, wesentlich daran beteiligt war der Wiener Film, der die kommenden Jahre die österreichische Filmproduktion dominierte.<sup>182</sup> Wie bereits erwähnt, gelang der Durchbruch mit *Leise flehen meine Lieder* 1933 und *Maskerade* 1934. Letzterer hat, wie kein Film zuvor „in der Geschichte der österreichischen Produktion, einen Hype ausgelöst, der politische Dimensionen und bisweilen absurde Formen angenommen hat“<sup>183</sup>. Die Produktionsmaschinerie entwickelte sich im Sog des Erfolgs rasch und viele versuchten, den „Wien-Bonus“ für sich zu nutzen.<sup>184</sup> Die Marke Wiener Film war erfolgreich, und eine Etikettierung als solche konnte dazu dienen, die Erwartungen des Publikums zu kanalisieren.<sup>185</sup>

*Der Wiener Film* singt am 12. Mai 1936 unter dem Titel *Die Weltgeltung des Wiener Films* ein Loblied auf eben jenen: Man habe hervorragende Schauspieler und Musiker, die Stadt Wien und die österreichische Landschaft würden bevorzugte Motive für Außenaufnahmen ergeben, Österreich sei eines der wichtigsten Exportländer geworden, Exporterlöse stiegen von Jahr zu Jahr, auf Filmkongressen wie der Biennale sei man höchst erfolgreich und die sozialen Auswirkungen durch Arbeitsbeschaffung und die volkswirtschaftliche Bedeutung für den Fremdenverkehr

---

<sup>181</sup> Vgl. Rick Altman, *Film/Genre*, London: British Film Institute 1999, S. 78.

<sup>182</sup> Vgl. Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 5.

<sup>183</sup> Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 78f.

<sup>184</sup> Vgl. Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 172.

<sup>185</sup> Vgl. Knut Hickethier, „Genretheorie und Genreanalyse“, *Moderne Film Theorie*, Hg. Jürgen Felix, Mainz: Bender Verlag 2002, S. 62-96, S. 88.

seien ebenso nicht zu unterschätzen. Das Vordringen des österreichischen Films in die USA und „exotische Staaten“ sei unbedingt zu unterstützen.<sup>186</sup>

1933 konnte die österreichische Filmhandelsbilanz erstmals wieder positiv bilanzieren, und laut Loacker sei der enorme Anstieg der Bilanzüberschüsse in den folgenden Jahren Ausdruck der Beliebtheit des Wiener Films am europäischen, vor allem aber am deutschen Markt.<sup>187</sup> Das Genre muss auch als ein Produkt der Erwartungen und Einschätzungen dieses wichtigen Absatzgebietes gesehen werden. Wie in Kapitel 1 genauer dargestellt wurde, gab es einen Trend zu sehr aufwändigen, kostenintensiven Filmen, die nur durch den deutschen Markt zufriedenstellend ausgewertet werden konnten. „Die Kosten für Spitzenfilme beliefen sich in diesen Jahren [ab 1933, Anm. Chr. W.] bereits auf mehr als eine Million [Schilling] [...]. Das Budget eines Mittelfilms lag bei etwa 700.000 bis 800.000 und der [sic!] des billigen Films bei 500.000 bis 600.000 Schilling.“<sup>188</sup> 1937 ist ein Einbruch erkennbar, der Zeichen einer internationalen Krisenstimmung am Filmmarkt ist, aber auch eine Folge der Anpassung an die Filmpolitik der Nationalsozialisten, der Ausschaltung der Exilant/innenproduktion und dem teilweisen Boykott österreichischer Filme durch andere Staaten.<sup>189</sup>

Mit der Umstellung auf den Tonfilm 1929/30 mussten viele Produktionsgesellschaften die Filmproduktion einstellen, jedoch gab es zeitgleich mehrere Neugründungen. Der Großteil der Firmen wurde jedoch mit den ersten internationalen Erfolgen des Wiener Films gegründet – „mehr als die Hälfte (55,5%) [...] erst zwischen 1934 und Ende 1936“<sup>190</sup>. Zum Beispiel errichteten die

„großen Protagonisten des Wiener Films [...] ihre ‚eigenen‘ Produktionsgesellschaften, Willi Forst und Walter Reisch nach ihnen benannte Gesellschaften, Paula Wessely wurde Miteigentümerin der Vienna-Film GmbH, deren Betriebsgegenstand dezidiert auf ‚die Herstellung und den Vertrieb von Filmen wienerischer Eigenart‘ lautete.“<sup>191</sup>

---

<sup>186</sup> Vgl. o.N., „Die Weltgeltung des Wiener Films“, *Der Wiener Film*, 12.5.1936, S. 4, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>187</sup> Vgl. Armin Loacker, *Anschluss im Dreiviertelakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 8.

<sup>188</sup> Armin Loacker, *Anschluss im Dreiviertelakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 105.

<sup>189</sup> Vgl. Ebd., S. 8.

<sup>190</sup> Ebd., S. 93.

<sup>191</sup> Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 81.

## 2.4 politische und ideologische Inanspruchnahme und Funktion

Grundsätzlich handelt es sich bei den Wiener Filmen zum größten Teil um sehr populäre Unterhaltungsfilme. Wie schon die Beliebtheit der Wiener Operette um 1900 als „Merkmal eines Rückzugs aus der Gegenwart“<sup>192</sup> gedeutet werden kann, waren auch die Wiener Filme „exzellente Bravourstücke in Sachen Filmeskapismus“<sup>193</sup>. Die Popularität nostalgisch angehauchter Filme lässt sich mit den gesellschaftspolitischen Umständen in Verbindung bringen. „Nicht die Flucht nach vorne, in die Zukunft, von der man nicht weiß, was sie bringen wird, erlöst vom Alltag, vielmehr das Vergangene.“<sup>194</sup> Paul Köppler wirft dem Wiener Film vor, allzu oft in Sentimentalität und rührseligen Kitsch abgerutscht zu sein, er habe einer „Tendenz zur Verniedlichung und Verschleierung der realen gesellschaftlichen Situation“<sup>195</sup> entsprochen. Daneben konnte er ideologisch vereinnahmt werden und gesellschaftspolitische Funktionen erfüllen.

### 2.4.1 Austrofaschismus

Die im ersten Kapitel erwähnte „Österreich-Ideologie“ des austrofaschistischen Regimes gründete auf der österreichischen Mission der Errichtung des „Wahren Reiches“. Es war notwendig, sich von der Idee des „Dritten Reiches“ der Nationalsozialisten und von Anschluss-Bestrebungen abzugrenzen. Die „Österreich-Ideologie“ beinhaltete die „aktuell-politische Interpretationen der Geschichte der Habsburger-Monarchie – und zwar gleichzeitig als Geschichte des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation [...]“<sup>196</sup>. Die Kleinstaatlichkeit Österreichs wurde als befristet angesehen, das neue, gesamtdeutsche Reich in mitteleuropäischen Dimensionen sollte aber „nach Maximen, die als spezifisch österreichisch [...] angesehen wurden, [errichtet werden]: katholisch-österreichisch und nicht protestantisch-nationalsozialistisch, föderalistisch [...] und nicht

---

<sup>192</sup> Marion Lindhardt, „Phantasie und Rekonstruktion. Die Filme über Wien“, *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2003, S. 258-289, S. 264.

<sup>193</sup> Thomas Kramer/Martin Prucha, *Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Wien: Carl Ueberreuter Verlag 1994, S. 157.

<sup>194</sup> Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 75.

<sup>195</sup> Paul Köppler, *Filmkomik aus Österreich*, Diss., Universität Wien, 1976, S. 52.

<sup>196</sup> Anton Staudinger, „Austrofaschistische ‚Österreich‘-Ideologie“, *Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur 1933-1938*, Hg. Emmerich Tálos/Wolfgang Neugebauer, Wien: LIT VERLAG GmbH & Co. KG 2012, S. 28-53, S. 71.

zentralistisch; vor allem aber mit Wien bzw. Österreich und nicht Berlin/Preußen als Mittelpunkt [...]“<sup>197</sup>. Unter den Bedingungen der „ökonomische[n], militärische[n] und politische[n] Ohnmacht der ersten Republik Österreich“ [...] wurde die ‚österreichische Mission‘ überwiegend auf die ‚kulturelle‘ Ebene transponiert [...]“<sup>198</sup>. Auch im Hinblick auf das österreichische Filmschaffen wurde immer wieder auf die besondere Begabung der Menschen in diesem Land für die Kunst hingewiesen. Die austrofaschistische Kulturpolitik zeigte sich vom Wiener Film begeistert: Eugen Lanske schreibt 1935 in *Der gute Film*:

„Die Weltgeltung Österreichs beruht auf der Weltgeltung seiner Kultur [...]. Aber auch die österreichische Filmkultur als solche erreichte in jüngster Zeit Weltgeltung, wie die Welterfolge der Filme *Leise flehen meine Lieder* oder *Maskerade* oder aus jüngster Zeit, *Episode* erweisen.“<sup>199</sup>

Direkte austrofaschistische Propaganda ist in den Wiener Filmen nicht zu finden, jedoch zeigt sich in der Rezeption einzelner Film durch Presse und offizielle Vertreter eine Inanspruchnahme des Wiener Films für ihre Ideologie. Stets wird die besonders österreichische bzw. wienerische Note dieser Filme betont und den „Nachahmern“, besonders aus Deutschland, gegenübergestellt. Durch den Verweis auf eine scheinbare „einstige Größe“ Alt-Wiens bzw. Alt-Österreichs konnte außerdem der Patriotismus in der Gesellschaft gestärkt und die Politik der Gegenwart und Zukunft legitimiert werden. Vor allem das durch den Zusammenbruch der Monarchie und durch die sozialdemokratische Politik verunsicherte städtische Bürgertum war damit zu gewinnen.<sup>200</sup> Man sah jedoch die Wiederbelebung Alt-Wiens und der Zeit der Monarchie, wie oben bereits unter *Handlungszeit* kurz zitiert, in austrofaschistischen Reihen durchaus auch als Gefahr. Martin Lichtfuss schreibt in Bezug auf die Operette: „Es war der Regierung des Ständestaates deutlich bewusst, dass eine systematische Verherrlichung der Vergangenheit ihre Politik indirekt in Misskredit

---

<sup>197</sup> Anton Staudinger, „Austrofaschistische ‚Österreich‘-Ideologie“, *Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur 1933-1938*, Hg. Emmerich Tálos/Wolfgang Neugebauer, Wien: LIT VERLAG GmbH & Co. KG 2012, S. 28-53, S. 71.

<sup>198</sup> Ebd., S. 49.

<sup>199</sup> Eugen Lanske, zit. nach Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 80.

<sup>200</sup> Vgl. Barbara Feller, „Vorwärts in die Vergangenheit. Stadtbilder und Baupolitik im austrofaschistischen Wien zwischen 1934 und 1938“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 273-279.

bringen konnte.“<sup>201</sup> Interessant ist, dass die Wiener Filme, welche 1934-1938 entstanden sind, tatsächlich weniger auf die Monarchie und historische Persönlichkeiten Bezug nehmen, als das davor und danach der Fall war.

Die in den 1930er-Jahren entstandenen Wiener Filme sind außerdem Teil eines Diskurses der Retraditionalisierung. Martin Weidinger stellt fest, dass sich vor allem anhand der Figur der Frau bzw. des süßen Mädels ein Weg von einer sich abzeichnenden Unordnung hin zur „Zementierung einer Ordnung patriarchal geprägter Geschlechterverhältnisse“<sup>202</sup> nachzeichnen lasse. Die Legitimation hegemonialer Geschlechterverhältnisse sei dabei eng mit jener der bestehenden Staats- und Gesellschaftsordnung verbunden.<sup>203</sup> Wiener Filme, die subversiv an das Thema herangehen, sind die Ausnahme: In *Vorstadtvarieté* (A 1935, Regie: Werner Hochbaum) etwa widersetzt sich das süße Mädel Mizzi ihrem Verlobten, dem negativ gezeichneten Repräsentanten einer in Tradition verhafteten hegemonialen Ordnung. Die ständestaatliche Zensur erzwang statt dem Suizid Mizzis am Ende des Films ein Happy End<sup>204</sup>, in dem sich der Verlobte zwar zu Mizzi bekennt, das aber trotzdem unpassend und aufgesetzt wirkt. In *Maskerade* wird die anfängliche Unordnung durch Leopoldine in die bestehende gesellschaftliche Ordnung zurückgeführt und sie findet ihre Rolle als kleinbürgerliche Frau, Mutter und Krankenschwester.

Film wurde in den 1930er-Jahren auch ein wichtiges Mittel des österreichischen Fremdenverkehrs, der durch die Weltwirtschaftskrise und durch die von Hitler verhängte 1000-Mark-Sperre sehr gelitten hatte; und der Wiener Film „fungiert[e] als Imagepolitik nach den Negativschlagzeilen des Bürgerkriegs von 1934 und des autoritär regierten Landes [...]“<sup>205</sup>. Im englisch- und französischsprachigen Ausland warb man zudem mit kurzen Filmen wie *A Day in Vienna* (1935), *Carneval in Vienna* (1935), *Vienna – Home of Waltzes* (1936) oder *Wie ein Franzose Wien sieht* (1937). Darin zu sehen waren Aufnahmen von Schönbrunn, Franz Lehár, Hans Moser beim Heurigen oder die Wiener Filmpremiere von Willi Forsts *Allotria* (1936).<sup>206</sup> Die Titel

---

<sup>201</sup> Martin Lichtfuss, *Operette im Ausverkauf: Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit*, Wien: Böhlau 1989, S. 140.

<sup>202</sup> Martin Weidinger, „Wiener Mädel als Stützen des Staates? Geschlechterordnung im Wiener Film der 1930er Jahre“, *Staat in Unordnung? Geschlechterperspektiven auf Deutschland und Österreich zwischen den Weltkriegen*, Hg. Stefan Krammer/Marion Löffler u.a., Bielefeld: transcript 2012, S. 227-241, S. 239.

<sup>203</sup> Vgl. Ebd., S. 239.

<sup>204</sup> Vgl. Ebd., S. 233f.

<sup>205</sup> Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 80.

<sup>206</sup> Vgl. Walter Fritz, *Kino in Österreich. 1929 - 1945: Der Tonfilm*, Wien: ÖBV 1991, S. 44.

weisen schon darauf hin, wie man die Stadt Wien für potenzielle Gäste inszenieren wollte.

## 2.4.2 Nationalsozialismus

Der Wiener Film war sehr populär, nicht nur in Österreich. Er erwies sich auch

„im deutschen Bereich als sicherer Kassenschlager, schon seiner pseudoexotischen Kulisse wegen. Zudem war er – und das sollte sich in weiterer Folge als großer Vorteil bei den Leuten erweisen, die das Sagen hatten – weitgehend ‚unpolitisch‘. So unpolitisch ein Unterhaltungsfilm eben sein kann, dessen vorrangiges Ziel Ablenkung und Zerstreuung ist. In einer Zeit der Verarmung immer breiterer Schichten infolge der Inflation, zunehmender Arbeitslosigkeit und politischer Polarisierung sowie verstärkter Hetze von rechts waren Genres wie der ‚Wiener Film‘ beliebte Fluchtmittel.“<sup>207</sup>

Nach dem „Anschluss“ Österreichs an Nazideutschland wurde die Tobis-Sascha Filmindustrie AG im Dezember 1938 zur Wien-Film GmbH, die beauftragt wurde, weiter Wiener Filme herzustellen.<sup>208</sup> Karl Hartl, der Produktionsleiter der Wien-Film GmbH, schrieb 1939 programmatisch:

„Die große Linie, die zugleich die künstlerische Richtschnur der Wiener Filme bildet, besteht darin, das gesamtdeutsche Filmschaffen um all das zu bereichern, was Wien und die deutsche Ostmark an Kultur, Kunst, Musik, Landschaft und schauspielerischer Begabung dem deutschen Publikum bieten kann. [...] gerade die Wiener Musik ist eines der stärksten deutschen Kulturgüter und vor allem sie wollen wir in besonderem Maße bei unseren Filmen berücksichtigen. Dabei soll dieser Strauß-Film [*Unsterblicher Walzer* (1939, Regie: E.W. Emo); Anm. Chr.W.] nichts gemein haben mit jenen oberflächlichen sentimental Wiener Walzer-Filmen früherer Zeit, sondern er wird anstelle der Heurigenstimmung, jene im besten Sinne gut heitere Wiener Note vertreten, die neben einem Lächeln auch tieferen menschlichen Ernst beinhaltet und Heiterkeit nicht mit Leichtfertigkeit verwechselt.“<sup>209</sup>

Armin Loacker stellt fest:

„Die überwiegende Zahl der im annektierten Wien produzierten Filme waren unpolitische Unterhaltungsfilme. Einige strahlten eine leicht subversive Note aus, welche von den Propagandastellen in Berlin mit Missfallen registriert wurde. Mehrere, [...] besaßen eine ideologische Komponente, die sie subtil

---

<sup>207</sup> Thomas Kramer/Martin Prucha, *Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Wien: Carl Ueberreuter Verlag 1994, S. 157.

<sup>208</sup> Vgl. Walter Fritz, der sich auf eine Aussage Karl Hartls bezieht, Walter Fritz, *Geschichte des österreichischen Films*, Wien: Böhlau 1969, S. 141.

<sup>209</sup> Karl Hartl, „Das künstlerische Programm des Wiener Films“, *Film-Kurier*, Nr. 59, 10.3.1939, zit. nach Michael Wedel, „Krise und Klischee. Zur Genrefunktion von *Operette*“, *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2003, S. 335-382, S. 337.

propagieren sollten, um im Sinne der Machthaber zur Massenlenkung beizutragen.“<sup>210</sup>

„Unpolitisch“ kann hier vielleicht als „nicht direkt den Nationalsozialismus propagierend“ interpretiert werden<sup>211</sup>, jedoch stellte der Wiener Film „eine von den Nationalsozialisten instrumentalisierte Filmmode dar – aufwendige, stimmungsvolle Filme, die einige Jahre später auch halfen, vom entbehrungsreichen Kriegsalltag abzulenken“<sup>212</sup>. Goebbels formulierte die Funktion der Unterhaltung 1942 eindeutig:

„Die gute Laune ist ein Kriegsartikel. Unter Umständen kann sie nicht nur kriegswichtig, sondern auch kriegsentscheidend sein. Es ist deshalb notwendig, unser Volk in einer guten Stimmung zu erhalten und die moralische Widerstandskraft der breiten Masse zu stärken.“<sup>213</sup>

Natürlich könnte die oben erwähnte Betonung des spezifisch Österreichischen/Wienerischen und die Stärkung eines österreichischen Patriotismus auch als Widerspruch zu den Zielen der Nationalsozialisten gesehen werden und aus wahrscheinlich ähnlichen Überlegungen heraus sollte Willi Forst später seine zwischen 1938 und 1945 entstandenen Wiener Filme als „stillen Protest“ bezeichnen:

„Meine Heimat wurde von den Nazis besetzt, und meine Arbeit wurde zu einem stillen Protest. Es klingt grotesk, aber entspricht der Wahrheit, meine österreichischsten Filme machte ich in der Zeit, als Österreich zu existieren aufgehört hatte...“<sup>214</sup>

Wie im Kapitel *Genrepraxis* jedoch bereits angesprochen wurde und zum Beispiel auch Georg Tillner festgestellt hat, wendet sich der Wiener Film mit seinen Klischees immer auch an den Blick von außen, konkret jenen aus Deutschland, für den, als größtem Absatzmarkt, die Filme auch gedacht waren. Das Dargestellte "entsprach den deutschen Österreich-Bildern und bediente diese. Dieses Fremdbild wurde dann

---

<sup>210</sup> Thomas Kramer/Martin Prucha, *Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Wien: Carl Ueberreuter Verlag 1994, S. 171.

<sup>211</sup> Vgl. Paul Köppler, *Filmkomik aus Österreich*, Diss., Universität Wien, 1976, S. 122: es war nur eine kleine Gruppe an Filmen, in denen eine nationalsozialistische Tendenz deutlich zum Ausdruck kam.

<sup>212</sup> Armin Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85, S. 84f.

<sup>213</sup> Joseph Goebbels, Tagebucheintrag vom 27.2.1942, zit. nach Paul Köppler, *Filmkomik aus Österreich*, Diss., Universität Wien, 1976, S. 118.

<sup>214</sup> Willi Forst, zit. nach Robert Dachs, *Willi Forst. Eine Biographie*, Wien: Kremayr & Scheriau 1986, S. 108.

nach 1945 als originäres angenommen und präsentiert, als Keimzelle der österreichischen Nation im Film.“<sup>215</sup>

---

<sup>215</sup> Georg Tillner, „Österreich, ein weiter Weg. Filmkultur zwischen Austrofaschismus und Wiederaufbau“, *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*, Hg. Ruth Beckermann/Christa Blümlinger, Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H. 1996, S. 175-196, S. 184.

### 3. Walter Reisch 1934-1937

Walter Reisch kam als Statist für Graf Alexander „Sascha“ Kolowrat-Krakowsky und in Folge über Alexander Korda zum Film, und avancierte im österreichischen Stummfilm zu einem vielbeschäftigten Drehbuch-Spezialisten für vor allem „Frauenrollen und volkstümliche Themen“<sup>216</sup>. Für den deutschen Tonfilm schrieb er Klassiker wie *Das Lied ist aus*, *Der Herr auf Bestellung* und *Zwei Herzen im Dreivierteltakt* (alle: DE 1930, Regie: Geza von Bolvary). Wie oben bereits angeführt, verhalfen Reisch und Willi Forst dem Wiener Film in den 1930er-Jahren mit *Leise flehen meine Lieder* (AT/DE 1933, Regie: Willi Forst) und *Maskerade* (AT 1934, Regie: Willi Forst) zu Weltruhm. Neben den Drehbüchern schrieb Walter Reisch meist auch die Liedtexte, von denen viele sehr populär wurden.

Wie viele österreichische Filmschaffende arbeitete er ab Ende der 1920er-Jahre in Berlin, bis er 1934 endgültig nach Wien zurückkehrte. In einem Interview, das Thomas Elsaesser 1982 mit ihm führte, sagte er: „[B]is 1934 – und ich irre mich nicht, denn zuerst haben die Nazis nicht recht gewusst, was sie mit der Filmindustrie anfangen sollten – hat es nicht die Spur von Antisemitismus in Berlin gegeben [...]“<sup>217</sup>. Wie in Kapitel 1 dargestellt, hielt Goebbels seine Kaiserhofrede im März 1933 und die Auswirkungen auf die Filmindustrie waren sofort spürbar. Der Vorstand der Ufa beschloss schon am nächsten Tag, jüdische Mitarbeiter/innen nicht mehr beschäftigen zu wollen.<sup>218</sup> In deutschen Filmateliers kam es schon zu Kündigungen.<sup>219</sup> Die deutsche Kontingentverordnung wurde im Juni 1933 geändert. Walter Reisch war zu dieser Zeit für die Ufa tätig und es ist sehr unwahrscheinlich, dass ihm das alles entgangen war. Vielleicht tätigte er diese Aussagen aufgrund seiner Freundschaft und Zusammenarbeit mit Karl Hartl und Gustav Ucicky, die er noch von seiner Arbeit bei Korda kannte. Beide wurden später wichtige Persönlichkeiten des nationalsozialistischen Films. Reischs Name war schon

---

<sup>216</sup> Armin Loacker/Martin Prucha, „Die unabhängigen Filme – eine kommentierte Filmografie“, *Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934-1937*, Hg. Armin Loacker/Martin Prucha, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2000, S. 139-198, S. 186.

<sup>217</sup> Walter Reisch, zit. nach Thomas Elsaesser, „Flieger, grüß mir die Sonne. Österreich und Walter Reisch“, *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*, Hg. Ruth Beckermann/Christa Blümlinger, Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., S. 325-353, S. 340.

<sup>218</sup> Vgl. Ebd., S. 341.

<sup>219</sup> Armin Loacker, „Behind the Scene. Produktionsgeschichte zwischen Berlin und Wien 1933-1938“, *Zauber der Boheme. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der deutschsprachige Musikfilm*, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2002, S. 147-196, S. 150.

während der Dreharbeiten zu *Leise flehen meine Lieder* in diversen Produktionsberichten und Filmbesprechungen ausgelassen worden, oder man gestand ihm nur die „Idee“ zu, während man für das Manuskript Forst vorschob.<sup>220</sup> In den deutschen Programmheften und Ankündigungen von *Maskerade*, der im August 1934 in Deutschland und im September 1934 in Österreich erstaufgeführt wurde, blieb Reisch ungenannt. Auch der jüdische Architekt Oskar Strnad wurde im deutschen *Illustrierten Filmkurier* durch Emil Stepanek ersetzt, wobei eine Mitarbeit des letzteren nicht auszuschließen sei.<sup>221</sup> Ein Brief Reischs vom 8. März 1934 aus Wien an Marlene Dietrich zeigt, dass ihm die Situation der Filmschaffenden in Deutschland durchaus nicht neu war:

„Im Film gibt es ohnedies nur noch Reinarier! Jetzt schafft man die wenigen getarnten Mitarbeiter auch noch mit Stumpf und Stengel aus der Welt! Themenwahl ist in Deutschland überhaupt keine mehr. Es ist rätselhaft, wie man überhaupt noch produzieren kann. Kein Stoff von halbwegs möglichem Niveau geht durch die Vorzensur. Die Produktion sinkt auf Null Komma Null herab.  
Es ist --- wie Du siehst --- nicht viel Erfreuliches zu berichten! Überall Hass und Hader und Sorge!  
Da sind wir glücklich, dass wir hier in Wien, im Atelier am Rosenhügel, so ein bisschen aus der Welt liegen und in Ruhe arbeiten. [an *Maskerade*, Anm. Chr. W.] Aber in ein paar Wochen ist auch das vorüber und was dann kommt, ist grau!“<sup>222</sup>

Zwei Monate später, am 1. Mai 1934, schrieb Reisch:

„Ich habe eben meinen letzten Film für die Ufa-Rabinowitsch geschrieben. Karl Hartl inszeniert, Willy und Marta Eggerth spielen die Hauptrollen. Nach diesem Film gehe ich nach London, wohin ich von Alexander Korda gerufen wurde. Ich will mir erst mal alles ansehen und dann abschließen. Deutsch will ich keinesfalls mehr schreiben, auch nicht für Willy, weil es einfach nicht mehr geht, dass ich (in welcher Form immer) zeichne. Und die ewige Tarnung ist ja auch nicht durchzustehen. Außerdem lehnt Willy dieses Versteckenspielen ab. Für *Maskerade* zum Beispiel darf ich nicht zeichnen, wiewohl der Film in Wien gedreht wurde und ich Österreicher bin.“<sup>223</sup>

---

<sup>220</sup> Vgl. Armin Loacker, „Behind the Scene. Produktionsgeschichte zwischen Berlin und Wien 1933-1938“, *Zauber der Boheme. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der deutschsprachige Musikfilm*, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2002, S. 147-196, S. 150.

<sup>221</sup> Vgl. Armin Loacker, „Filmografie“, *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2007, S. 407-429, S. 409.

<sup>222</sup> Walter Reisch, „Nichts zu dichten dabei, nur Wirklichkeit“. Briefe von Walter Reisch an Marlene Dietrich“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 43-65, S. 51.

<sup>223</sup> Ebd., S. 52f.

Bei dem angesprochenen, für Rabinovitch geschriebenen Film, handelt es sich um *So endete eine Liebe* (DE 1934, Regie: Karl Hartl), der von Anfang August bis Mitte September 1934 mit Willi Forst und Paula Wessely (nicht Marta Eggerth, wie Reisch schreibt) in den Hauptrollen gedreht und von Rabinovitchs Cine-Allianz Tonfilm GmbH produziert wurde. Als Autor wurde nur Karl Hartl genannt. Mit Dr. Gregor Rabinovitch<sup>224</sup> hatte Reisch schon bei der Ufa zusammengearbeitet und *Leise flehen meine Lieder* war ein Jahr zuvor ebenfalls von der Cine-Allianz Tonfilm GmbH produziert worden. Walter Reisch stand bei Rabinovitch unter Vertrag, was aus einer über viele Jahre führenden Korrespondenz und aus der Presse hervorgeht.

Walter Reisch ging erst 1936 nach London und 1937 nach Hollywood, eine Vereinbarung zwischen Carl Laemmle und Reisch belegt aber, dass Reisch schon im Juli 1934 von der Universal Pictures nach Hollywood verpflichtet wurde. Seine Abreise ist in diesem Vertrag mit spätestens 1. Dezember 1934 festgesetzt.<sup>225</sup> Paul Kohner bestätigte im August 1934 die Verschiebung der Abreise Reischs auf dessen Wunsch (wegen seines „Wessely-Films“) auf Januar 1935. Ebenso verweist er auf Einwände, welche Rabinovitch vorgebracht habe. Kohner warte außerdem auf die Zusendung eines Manuskripts mit dem Titel *Frauenhände*.<sup>226</sup> Am 29. August 1934 rechtfertigte Walter Reisch seine Behauptung, von vertraglichen Bindungen an Rabinovitch frei zu sein, mit seiner Vermutung, dass dieser „nicht mehr die Möglichkeit habe, [...] [ihn] bei den heute in Deutschland herrschenden Kontingentverhältnissen als Autor zu beschäftigen“<sup>227</sup>. Nun habe dieser aber seine Produktion auch nach außerhalb Deutschlands verlegt, was ihn vertragsmäßig verpflichte, weiter für Rabinovitch zu arbeiten. Eine Vereinbarung mit Laemmle wäre so vorläufig nicht möglich.<sup>228</sup> Im November 1934 wurde in der Presse gemeldet, Willi Forst, Walter Reisch und Gregor Rabinovitch gingen Mitte 1935 für ein gemeinsames Projekt nach Hollywood.<sup>229</sup> Auch daraus wurde nichts.

---

<sup>224</sup> Im Folgenden wird die Schreibweise „Gregor Rabinovitch“ verwendet, die dieser selbst überwiegend bevorzugt hat.

<sup>225</sup> Vgl. Vertrag zwischen Carl Laemmle/Universal Pictures und Walter Reisch, 28.7.1934, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>226</sup> Vgl. Paul Kohner aus Berlin an Walter Reisch in London, Brief, 10.8.1934, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>227</sup> Walter Reisch an Carl Laemmle, Brief, 29.8.1934, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>228</sup> Vgl. Walter Reisch an Carl Laemmle, Brief, 29.8.1934, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>229</sup> Vgl. z.B. o.N., „Willi Forst geht nach Amerika“, *Der Morgen*, 10.11.1934, S. 11, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

So endete eine Liebe hatte seine Uraufführung am 18. Oktober 1934 in Berlin, die österreichische Erstaufführung fand erst am 19. Dezember 1934 in Wien statt.<sup>230</sup> Im Frühling 1935 begannen die Dreharbeiten für *Episode*. Walter Reisch hatte neben *Episode* – worauf unten noch genauer eingegangen wird – auch für einen weiteren Paula Wessely - Film eine Ausnahmegenehmigung Deutschlands erhalten. Teilweise wird dabei auf *Rose Bernd* verwiesen<sup>231</sup>, diesen Film sollte jedoch Karl Heinz Martin nach einem Buch von Richard Billinger und Robert Adolf Stemmle inszenieren.<sup>232</sup> Es könnte sich bei dem zweiten genehmigten Film um *Frauenhände* handeln, über den in der österreichischen Presse, zum Beispiel dem *Kino-Journal*, berichtet wurde: Die Dreharbeiten wurden für November 1935 durch die Horus-Filmgesellschaft angekündigt.<sup>233</sup> Die Hauptrollen sollten mit Paula Wessely und Hans Jaray besetzt werden.<sup>234</sup> Eine Zulassung des Films in Deutschland mit dem jüdischen Schauspieler Hans Jaray in der Hauptrolle scheint jedoch sehr unwahrscheinlich. Fest steht, dass beide Filme nicht zustande kamen. Im Juni und Juli 1935 tauchten auch Zeitungsberichte auf, die von einem Vorvertrag Paula Wesselys für drei Filme in englisch und deutsch, Buch und Regie Walter Reisch, mit englischen Produzenten berichteten. Dabei werden entweder London oder Wien als Drehorte angegeben.<sup>235</sup> Ein englischsprachiger Film mit Paula Wessely wurde jedoch nicht umgesetzt. Schon 1934 hatte sie auch Angebote aus Hollywood erhalten, sie entschied sich jedoch für den deutschsprachigen Film. Am amerikanischen Remake von *Maskerade*, *Escapade* (US 1935, Regie: Robert Z. Leonard), mit Luise Rainer in der Hauptrolle, welcher am 5. Juli 1935 erstaufgeführt wurde, war Walter Reisch nach eigenen Angaben nicht beteiligt – die Idee sei von der Produktionsfirma an Metro-Goldwyn-Mayer verkauft worden.<sup>236</sup> Im Oktober 1935 schloss Reisch einen neuen Vertrag mit Universal Pictures, der ihn zu einem Film unter der Produktionsleitung Rabinovitchs

<sup>230</sup> Vgl. Johannes Kamps/Armin Loacker, „Filmografie Willi Forst“, *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2003, S. 613-635, S. 623.

<sup>231</sup> Vgl. Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 156ff.

<sup>232</sup> In „Verhandlungen mit und um Paula Wessely“, *Der Morgen*, 11. Juni 1935, S. 11, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek, wird Karl Heinz Martin zu diesem Thema zitiert.

<sup>233</sup> o.N., „Huschak & Co bringt 1935/36 wieder österreichische Spitzenfilme“, *Das Kino-Journal*, 13.7.1935, 28/1301, S. 8, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>234</sup> Vgl. Maria Steiner, *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1996, S. 42.

<sup>235</sup> Vgl. z.B. o.N., „Englischer Wessely-Film in Wien gesichert“, *Der Morgen*, 24.6.1935 oder o.N., „Paula Wessely“, *Salzburger Volksblatt*, 4.7.1935, S. 7, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>236</sup> Frank Arnold/Walter Reisch, „Writing in America means re-writing“. Ein Interview mit Walter Reisch“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 27-41, S. 29.

für 1936 verpflichtete, aufgesetzt von eben jenem in Vollmacht der Universal. Laut dem Vertrag dürfe er auch in Europa an einem bewilligten Manuskript arbeiten, müsse aber spätestens im August 1936 in Hollywood eintreffen.<sup>237</sup>

Ebenfalls 1935 schrieb Walter Reisch das Drehbuch für *Casta Diva* (IT 1935), das von der Alleanza Cinematografica Italiana unter der Regie Carmine Gallones verwirklicht wurde. Der Name dieser Firma erinnert an Gregor Rabinovitchs und Arnold Pressburgers Gesellschaft Cine-Allianz GmbH. Beide scheinen zwar nicht als Inhaber auf, jedoch spricht die vertragliche Bindung Walter Reischs an Rabinovitch sowie laut Francesco Bono eine Bestätigung Luigi Freddis für eine Beteiligung.<sup>238</sup> Seine Premiere hatte dieser Film, in dem Marta Eggerth die Hauptrolle spielte, am 10. August 1935 bei Internationalen Filmkunstausstellung (Biennale) in Venedig. Dort gewann er den *Coppa Mussolini* für den besten italienischen Film.<sup>239</sup> Die englische Version dieses Films, *The Divine Spark*, ebenfalls mit Marta Eggerth in der Hauptrolle, kam unter den Titeln *Bezaubernde Augen* in Österreich und als *Maddalena* 1936 auch in Deutschland in die Kinos, wobei dort der Name des Autors natürlich aus den Ankündigungen gestrichen wurde. Diese Vorgehensweise kommentiert *Der Morgen* bissig:

„Nun bringt Berlin diesen Film unter dem Titel *Maddalena* heraus; aber Reischs Namen [sic!] ist verschwunden. Ja, der Film hat überhaupt keinen Autor mehr in Berlin – fast hat man den Eindruck, er wäre vom Himmel gefallen. Friedrich Holländer als Komponist des Dietrich-Films steht jedoch brav auf dem Programm, als wäre der Leibmusikant Marlenes Arier geworden. Reisch nicht, aber Holländer ja – da finde sich noch jemand durch die Arieresetzte.“<sup>240</sup>

Im Rahmen der *Werkabende des Films* im Institut für Filmkultur hielt Walter Reisch am 26. März 1936 einen Vortrag mit dem Titel *Manuskript und Drehbuch*. In diesem Vortrag, auf den die zeitgenössische Presse mehrfach einging und der in gekürzter Form in *Der gute Film* abgedruckt wurde, ging er auch auf die Situation des österreichischen Films ein. Er kritisierte die immer schwerer werdende Stoffwahl, da

---

<sup>237</sup> Vertrag zwischen Walter Reisch und Gregor Rabinovitch/Universal Pictures, 27.10.1935, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>238</sup> Vgl. Francesco Bono, „Augen, die verzaubern. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der italienische Regisseur Carmine Gallone“, *Zauber der Boheme. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der deutschsprachige Musikfilm*, Hg. Günter Krenn/Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria, S. 335-364, S. 345f.

<sup>239</sup> Vgl. Ebd., S. 351.

<sup>240</sup> o.N., „Hinter dem Kurbelkasten“, *Der Morgen*, 8.6.1936, S. 11, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

fast alles an einer verantwortlichen Stelle im In- oder Ausland anecken würde. Daher greife man auf die immer wieder gleichen, erprobten Themen zurück.<sup>241</sup>

Noch im März 1936 meldete *Der Morgen*, dass im Juni ein neuer Wessely-Film in die Ateliers gehen solle, der entweder von Reisch oder Forst inszeniert werde.<sup>242</sup> Auch in der *Österreichischen Film-Zeitung* wird in einer Anzeige von Huschak&Co am 17. April 1936 der „einzige [...] Wiener Paula Wessely-Film der Saison 1936/37“ unter der Regie Walter Reischs angekündigt.<sup>243</sup> Der Telegramm-Wechsel zwischen Rabinovitch und Reisch belegt, dass Reisch dies auch vorhatte. Im März 1936 befand sich Rabinovitch in Hollywood und wollte wissen, wann Walter Reisch dort eintreffen werde. Er schlägt telegrafisch als erstes Projekt in Hollywood *Frauenhände* vor und möchte das Buch zugesendet bekommen. Er werde außerdem alles dafür tun, damit *Silhouetten* in Amerika umgesetzt werde.<sup>244</sup> Walter Reisch notierte auf dem Telegramm seine Antwort: Er werde Mitte Juni den Wesselyfilm drehen und darum erst im September nach Hollywood reisen. Rund zehn Tage später versuchte ihn Rabinovitch wieder zu überzeugen. Ein Wessely-Film sei nur bei einer Zulassung in Deutschland zweckmäßig.<sup>245</sup> Am 5. Mai 1936 vermerkte Reisch, dass die Situation immer noch ungeklärt sei<sup>246</sup>, fünf Tage später, dass sich Pilzer und Wessely zwecks der Erlangung seiner Zulassung für den Wessely-Film in Berlin aufhielten.<sup>247</sup> Laut Joseph Goebbels' Tagebuch setzte sich Paula Wessely am 11. Mai 1936 bei ihm für Walter Reisch ein: „Für Paula Wessely ihr Jude Reisch abgelehnt. Muss sich fügen.“<sup>248</sup> Vier Tage später der Eintrag: „Attila Hörbiger sucht für seine Frau Paula Wessely den Juden Reisch zu retten. Ich schlage das ab. Wir müssen da nun stark

---

<sup>241</sup> Vgl. Walter Reisch, „Manuskript und Drehbuch“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 60-65, S. 63; (Orig. *Der gute Film*, 24.4.1936, o.S.).

<sup>242</sup> Vgl. „Nächster Wessely-Film im Juni“, *Der Morgen*, 23.3.1936, S. 11, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>243</sup> o.N., *Österreichische Filmzeitung*, 17.4.1936, S. 1, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>244</sup> Vgl. Gregor Rabinovitch an Walter Reisch, Telegramme, März 1936, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag; siehe zu *Silhouetten* Kapitel 5.2.

<sup>245</sup> Vgl. Gregor Rabinovitch an Walter Reisch, Telegramm, 31.3.1936, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>246</sup> Vgl. Gregor Rabinovitch an Walter Reisch, Notiz von Reisch, Telegramm, 5.5.1936, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>247</sup> Vgl. Gregor Rabinovitch an Walter Reisch, Notiz von Reisch, Telegramm, 10.5.1936, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>248</sup> Joseph Goebbels, „11. Mai 1936. (Mo.)“, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I. Aufzeichnungen 1924-1941*, Bd.2, Hg. Elke Fröhlich, München: K.G. Saur 2007, S. 611.

bleiben. Er ist sehr geknickt.“<sup>249</sup> Ein weiterer Wiener „Reisch-Wessely-Film“ kam nicht zustande.

Nach der Fertigstellung von *Silhouetten* reiste Walter Reisch im Mai 1936 nach London, um über Remakes bisheriger Filme und sein Engagement in Amerika zu verhandeln. Der Wiener Film schrieb Ende Mai 1936 unter dem Titel *Kommt Walter Reisch zurück?*:

„Es ist zu hoffen, dass alle berufenen Stellen alles daran setzen werden, **um den unersetzlichen Walter Reisch Österreich und der österreichischen Filmindustrie zu erhalten.** [Hervorhebung im Original, Anm. Chr. W.] Die Werke, die die Weltgeltung des österreichischen Films begründet haben, sind an den Namen Walter Reisch geknüpft. Sollte sich sein vorübergehender Aufenthalt in Amerika in einen dauernden verwandeln, so wäre dies ein Verlust, den der Wiener Film kaum verschmerzen könnte.“<sup>250</sup>

Kurz darauf wurde bekanntgegeben, dass Metro-Goldwyn-Mayer Reisch nach Hollywood verpflichtet habe.<sup>251</sup> In London schrieb Reisch für Alexander Korda noch den Film *Men Are Not Gods* (GB 1936), den er selbst inszenierte und über den auch unter dem Titel *Triangle* berichtet wurde.<sup>252</sup> Rabinovitch hatte ihn nach längerer Diskussion und vertraglich festgehaltenen Zugeständnissen von Seiten Reischs für einen Film freigegeben. *Der Wiener Film* meldete Anfang August 1936, Walter Reisch werde sich Ende September nach Wien begeben, bis zur Premiere von *Silhouetten* in Wien bleiben und Ende Oktober nach Amerika abreisen.<sup>253</sup> Die Abreise nach Hollywood verzögerte sich aber noch um ein Jahr. Wegen eines Stirnhöhlen-Katarrhs hielt er sich Ende des Jahres 1936 in Wien auf. An Rabinovitch schrieb er:

„Die hiesigen Ärzte haben mir erklärt, dass ich diese Operation ohne Verzug auch nur eines einzigen Tages vorzunehmen hätte, da sonst eine akute Gefahr für die gesamte Gehirnpartie besteht, die in Eiterung überzugehen droht. Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, wie wichtig gerade diese Körperpartie für meine gesamte Existenz ist. [...] Praktisch genommen bedeutet das, dass ich meine Reise nach Hollywood nicht sofort antreten

---

<sup>249</sup> Joseph Goebbels, „15. Mai 1936. (Fr.)“, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I. Aufzeichnungen 1924-1941*, Bd.2, Hg. Elke Fröhlich, München: K.G. Saur 2007, S. 612.

<sup>250</sup> o.N., „Kommt Walter Reisch zurück?“, *Der Wiener Film*, 26.5.1936, S.1, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>251</sup> o.N., „Es wird gemeldet“, *Das Kino-Journal*, 30.5.1936, S. 6, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>252</sup> zum Beispiel in einem Gespräch mit *Der Wiener Film*, in dem Reisch seine Arbeit an diesem Film bestätigt und ausschließt, noch einen Wiener Film zu machen. Siehe: o.N., „Hallo!...Hallo!...Herr Direktor!“, *Der Wiener Film*, 14.7.1936, S. 4, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>253</sup> Vgl. o.N., „Die vom Film“, *Der Wiener Film*, 4.8.1936, S. 2, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

kann, wie zwischen uns vereinbart war... [...] Dass ich hier in England ausgezeichnete Angebote habe und alles machen kann, was ich will...sowohl Buch als auch Regie als auch eigene Produktion...wird Sie nicht weiter verwundern, weil man doch hier Schnell-Arbeiter, die mit Produktionsgeld haushalten können, nicht übermäßig viel hat. Obwohl diese Angebote mir endlich die Gelegenheit geben würden, mich finanziell gutzustellen, kann ich diese Angebote nicht akzeptieren, da ich ja durch eine merkwürdige Verknüpfung der Umstände an Sie, den berühmten russischen Sklavenhändler, gebunden bin.“<sup>254</sup>

Im Dezember 1936 berichtete Reisch auch dem Korrespondenten des *Wiener Films* in London, seine weitere Arbeit hänge von Dr. Rabinovitch ab, an den er vertraglich gebunden sei. Gebe ihn dieser frei, würde er gerne einen weiteren Film mit Alexander Korda machen. Er hoffe, den ersten englischen Film mit Paula Wessely machen zu können, mit der er schon bei *Men Are Not Gods* zusammenarbeiten wollte.<sup>255</sup> Rabinovitch hatte ihm kurz zuvor unmissverständlich zu verstehen gegeben: „Sie dürfen ohne mein Einverständnis keinesfalls für Korda weiterarbeiten.“<sup>256</sup> Am 16. Februar 1937 meldete der *Wiener Film*, Reisch halte sich wieder in London auf, um über seine weiteren Pläne zu verhandeln. Es sei wahrscheinlich, dass er seinen nächsten Film schon als Autor-Regisseur in Amerika machen werde.<sup>257</sup> In den darauffolgenden Monaten verhandelte Reisch weiter mit Rabinovitch, Korda und offensichtlich auch anderen Produzenten.<sup>258</sup> Auch ein Engagement bei der Columbia Pictures Corporation stand im Raum.<sup>259</sup> Schließlich unterzeichnete Reisch aber bei Metro-Goldwyn-Mayer und lehnte das Angebot ab. Dies begründete er wie folgt:

„Das Angebot des Mr. H. Cohn war für mich sehr ehrenvoll, ich konnte es aber leider nicht acceptieren, da ich unter allen Umständen neben meiner Autoren-Tätigkeit auch einen Film persönlich inszenieren wollte. Herr Dr. Rabinowitsch

---

<sup>254</sup> Walter Reisch an Gregor Rabinovitch, Brief, 13.10.1936, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>255</sup> Vgl. o.N., „Was macht Walter Reisch?“, *Der Wiener Film*, 15.12.1936, S. 2, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>256</sup> Gregor Rabinovitch an Walter Reisch, Telegramm, 1.12.1936, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>257</sup> Vgl. o.N., „Die vom Film“, *Der Wiener Film*, 16.2.1937, S. 3, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>258</sup> In einem Brief spricht Rabinovitch davon, er habe erfahren, das Reisch „mindestens 3 Leuten“ versprochen habe, eine Geschichte zu schreiben. Vidor habe sogar schon etwas angezahlt. Vgl. Gregor Rabinovitch an Walter Reisch, Brief, 5.4.1937, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>259</sup> Vgl. Gregor Rabinovitch an Walter Reisch, Brief, 8.8.1937, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

hatte es versäumt, Mr. H. Cohn von dieser meiner Bedingungen in Kenntnis zu setzen.“<sup>260</sup>

Am 5. Oktober 1937 meldete schließlich der *Wiener Film*, Reisch habe „mit seiner jungen Gattin (Lisl Handl) die Reise nach Hollywood angetreten“<sup>261</sup>. Die beiden hatte im September in London geheiratet.<sup>262</sup> Handls Eltern, die Nationalsozialisten waren, tolerierten den neuen Schwiegersohn nicht.<sup>263</sup> Auf der *Normandie* reisten Reisch und Handl von Le Havre nach Southampton.<sup>264</sup> Nach Reischs bei der Ankunft in Amerika verfassten Geschichte *Ellis Island* wurde von 20th Century Fox 1938 der Film *Gateway* (US 1938, Regie: Alfred L. Werker) produziert, der noch vor der Verfilmung des ersten Drehbuchs Reischs für Metro-Goldwyn-Mayer, *The Great Waltz* (US 1938, Regie: Julien Duvivier), einer fiktiven Johann Strauss Sohn - Biografie, uraufgeführt wurde.

In den ersten Monaten 1938 arbeitete Rabinovitch noch an einem Ausgleich mit Metro-Goldwyn-Mayer bezüglich der Verträge mit Reisch. Im letzten erhaltenen Brief an Rabinovitch zeigt sich Reisch versöhnlich und bietet ihm an, neben Metro-Goldwyn-Mayer auch mit ihm zu arbeiten. Der Brief wurde zehn Tage nach Kurt Schuschniggs Treffen mit Adolf Hitler am Obersalzberg und zwei Tage vor Schuschniggs berühmter öffentlicher Rede („Bis in den Tod Rot-Weiß-Rot! Österreich!“) verfasst.

„Die Verhältnisse in Europa sind sehr traurig. Hoffentlich ändern sich nicht auch die Filmbedingungen für Arbeiter ohne Arier-Nachweis in jenen Ländern, wo SIE produzieren wollen. [...] Von hier in Hollywood ... kein wesentlicher Bericht. Wir sind alle furchtbar betroffen von der österreichischen Sache. Ich selbst war noch patriotisch genug, voriges Jahr Staats-Anleihe zu zeichnen mit dem bisschen Geld, das ich mir erspart hatte. Jetzt verliere ich zum zweiten Male, was ich besaß. 1933..Deutschland. 1938..Österreich. Wann kommt der nächste Krach?“<sup>265</sup>

---

<sup>260</sup> Walter Reisch an Joseph Friedman, Brief, 11.9.1937, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria.

<sup>261</sup> o.N., „Die vom Film“, *Der Wiener Film*, 5.10.1937, S. 3, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>262</sup> Vermerk: „Hat sich laut Trauungsscheines d. Reg. Distriktes City of Westminster / London, Nr. 186 v. 14.9.1937 mit Elisabeth Handl, 29.10.1917 Wien geboren, verheiratet“, historische Wiener Meldeunterlagen zu Walter Reisch, Wiener Stadt- und Landesarchiv.

<sup>263</sup> Vgl. Email von Hedi Pope an Christina Wintersteller, 11.10.2017.

<sup>264</sup> Vgl. Walter Reisch/Joel Greenberg, „Walter Reisch: The Tailor“, *Backstory. 2. Interviews with screenwriters of the 1940s and 1950s*, Hg. Patrick McGilligan, Berkeley: Univ. of California Press 1991, S.201-245, S. 221.

<sup>265</sup> Walter Reisch an Gregor Rabinovitch, Brief, 22.2.1938, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

Reisch arbeitete die folgenden zwei Jahrzehnte erfolgreich als Drehbuchautor in Hollywood für verschiedene Studios und bekam gemeinsam mit Charles Brackett und Richard L. Breen 1954 den Oscar für das beste Originaldrehbuch für *Titanic* (US 1953, Regie: Jean Negulesco). Als Regisseur war ihm kein Erfolg beschert, seine einzige amerikanische Regiearbeit, *Song of Scheherazade* (US 1947), wurde verrissen und versperrte den Weg für weitere Aufträge als Regisseur. *Die Mücke* (DE 1954) und *Der Cornet* (DE 1955), für die er jeweils das Buch verfasste und Regie führte, führten ihn beruflich wieder nach Deutschland. Mit Ende des Studiosystems in Hollywood ging auch Reischs Karriere zu Ende: Seinen letzten Credit hatte er bei *Journey To The Center Of The Earth* (US 1959, Regie: Henry Levin). Er arbeitete jedoch bis zum seinem Tod am 28. März 1983 in Los Angeles weiter an Ideen und Projekten, zuletzt an einem Film Volker Schlöndorffs.<sup>266</sup>

---

<sup>266</sup> Vgl. Walter Reisch/Frank Arnold, „'Writing in America means re-writing'. Ein Interview mit Walter Reisch“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 27-41, S. 41.

## 4. Genre und Autor

„Wien bleibt Wien,  
ebenso wie Hollywood Hollywood bleibt.“<sup>267</sup>

Eine Genreanalyse als „genrebezogene Analyse eines einzelnen Films“ bedeutet, dass der Film „vor dem Hintergrund des Genres und seiner Konventionen analysiert und interpretiert“<sup>268</sup> wird. „Der einzelne Film wird im Genrerahmen verortet, dabei innerhalb eines intertextuellen Zusammenhangs gesehen, gleichzeitig aber auch innerhalb einer spezifischen historischen Situation, in der einerseits seine Produktion und andererseits seine Rezeption stehen.“<sup>269</sup> Genre- und Autorenkonzept schließen sich jedoch nicht aus. Gerade der Wiener Film der 1930er-Jahre ist nicht nur eng mit bestimmten Schauspieler/innen verbunden, sondern auch mit einigen Regisseuren, Drehbuchautoren und Komponisten, die das Genre prägten. Wollte man das Konzept des Genres, so Andrew Tudor, sinnvoll für eine Untersuchung anwenden, müsste man genau feststellen, welche Beziehung zwischen Autor und Genre besteht. Antworten auf solche Fragen müssten zwangsweise von den Vorstellungen, die bestimmte Filmemacher/innen und Industrien haben, ausgehen.<sup>270</sup> *Episode* und *Silhouetten* müssen als Filme eines Genres, aber auch als die in einem engen Zeitraum entstandenen Werke des Autors Walter Reisch gesehen und analysiert werden. Walter Reisch lieferte in den 1920er- und frühen 1930er-Jahren die Drehbücher zu vielen erfolgreichen Filmoperetten und war einer der Mitbegründer/innen des Wiener Films, wie er im zweiten Kapitel dargestellt wurde. Thomas Elsaesser bezeichnet Reisch gar als „Hauptschöpfer [des] [...] Mythos Wiens“<sup>271</sup>. Nach den ersten großen Erfolgen des Genres, an denen er maßgeblich beteiligt war, wurde von vielen Filmschaffenden und der Filmindustrie versucht, die erfolgreichen Elemente zu destillieren und zu kopieren. Willi Forst, Paula Wessely und Walter Reisch wurden als das „Star-Trio“ des Wiener Films bezeichnet, nach

---

<sup>267</sup> Walter Reisch in *On The Road To Hollywood*, Regie: Bernhard Frankfurter, AT 1982; Wien: ORF-Archiv. Min. 97:48.

<sup>268</sup> Knut Hickethier, „Genretheorie und Genreanalyse“, *Moderne Film Theorie*, Hg. Jürgen Felix, Mainz: Bender Verlag 2002, S. 62-96, S. 91.

<sup>269</sup> Ebd., S. 91.

<sup>270</sup> Andrew Tudor, *Film-Theorien*, Frankfurt am Main: Kommunales Kino 1977, S. 92; (Orig. *Theories of Film*, London: Secker + Warburg Limited 1974).

<sup>271</sup> Thomas Elsaesser, „'Flieger, grüß mir die Sonne'. Österreich und Walter Reisch“, *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*, Hg. Ruth Beckermann/Christa Blümlinger, Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H. 1996, S. 325-354, S. 328.

*Maskerade* haben sie aber nicht mehr zu dritt zusammengearbeitet, was auch in der Presse immer wieder bedauert wurde.<sup>272</sup> Nach dem großen Erfolg von *Maskerade* versuchte sich Reisch ohne Forst an zwei weiteren Wiener Filmen und führte zum ersten Mal auch Regie.

Walter Reisch hat sich mehrfach zu seiner Arbeitsweise geäußert. In mehreren Interviews stellte er sich als „Maßschneider“ dar, als jemand, der das Handwerk beherrschte, der genau auf Gefordertes einging und zeitgerecht sowie unter Einhaltung der finanziellen Möglichkeiten Bücher lieferte.

„Für mich war es immer wichtig zu wissen, wer den Film machen wollte und wie die Aufgabe genau aussah. [...] Dann wollte ich die Herstellungskosten wissen und die ungefähre Besetzung, auch ob es etwas Trauriges oder Heiteres sein sollte. Fast immer musste eine österreichische Note dabei sein. Danach kam die Frage nach dem Vorschuss... und wenn dieser verjuxt war, war ich noch lange nicht so weit. Meistens entstand das Buch drei bis vier Tagen vor dem Ablieferungstermin. Auf die Muse habe ich niemals gewartet... Ich kannte alle Stücke von Molnár bis Schnitzler...[...].“<sup>273</sup>

Spezialitäten Reischs waren Rollen für weibliche Stars und Liebesgeschichten. Er habe dabei nie „bedeutende Filme“ gemacht, sondern populäre, erfolgreiche Unterhaltungsfilme. „Ich bin ein Ausnahmefall, nicht in Qualität, sondern in Quantität.“<sup>274</sup> Obwohl das alles sicher zutrifft, handelt es sich dabei auch um bewusstes Understatement. Reisch trat durchaus für seine Geltung als Autor bzw. „Autorenfilmer“ ein. Im Rahmen der *Werkabende des Films* im Institut für Filmkultur hielt Walter Reisch am 26. März 1936 einen Vortrag mit dem Titel *Manuskript und Drehbuch*. Dieser Vortrag, auf den die zeitgenössische Presse mehrfach einging und der in gekürzter Form in *Der gute Film* abgedruckt wurde, gibt Aufschluss über seine Arbeitsweise und sein Autorenverständnis. Darin sprach er sich zum Beispiel gegen die Trennung von Manuskript (gleichbedeutend mit Exposé) und Drehbuch aus, da das Drehbuch die Versprechen des Manuskripts oft nicht einlösen würde. 50 Prozent der missglückten Filme seien auf diese Zweiteilung zurückzuführen. Dagegen setzt er den Begriff des „Filmbuchs“, das Basis für jedes filmische Projekt sein müsse.

---

<sup>272</sup> Zum Beispiel „h.schn.“, *Der Wiener Film*, 31.8.1937, S. 2: „[...] nur eines ist klar: dass Willy Forst plus Walter Reisch plus Paula Wessely die idealste Kombination für den deutschsprachigen Film gewesen sind.“

<sup>273</sup> Walter Reisch/Herbert Holba, „Drehbücher nach Maß. Ein Interview mit Walter Reisch“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 18-26, S. 23.

<sup>274</sup> Walter Reisch/Frank Arnold, „'Writing in America means re-writing'. Ein Interview mit Walter Reisch“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 27-41, S. 39.

„Ich kenne nur ein *Filmbuch*, das ist nicht Manuskript und nicht Drehbuch. Es ist das Buch als Grundlage für einen Film. Aus jeder guten Idee kann man einen Film machen. Ich renne Sturm gegen die Produzenten, die glücklich sind, ein paar Seiten Inhaltsbeschreibung zu bekommen und einfach daraufhin eine Produktion anblasen. Das geht nicht. Sie lächeln gewöhnlich über eine derartige Meinung, aber nach der Premiere lächeln sie auch, nur anders –! Ein Manuskript ist ein Blendwerk. Mit stilistischer Gewandtheit kann man darinnen blendende Szenen schildern, die nicht zu verfilmen sind. Ein Manuskript ist kein gutes Drehbuch.“<sup>275</sup>

In der Fernsehreihe *Filmgeschichte(n) aus Österreich* äußerte er sich zu seiner ersten Regiearbeit bei *Episode*: „Ich bin glücklich, dass ich endlich in die Lage gekommen bin, zu beweisen, dass die Rolle des Regisseurs im allgemeinen [sic!] sehr überschätzt wird.“<sup>276</sup> Er setzte sich in seinem Vortrag auch für eine größere Geltung des Filmautors ein:

„Vor acht Wochen war es [das Drehbuch zu *Silhouetten*, Anm. Chr. W.] das wichtigste Requisit im Betrieb, kein Schauspieler, kein Hilfsregisseur, kein Arbeiter, nicht der letzte Botenjunge, keiner von den 150 Mitarbeitern konnte einen Schritt ohne dieses Filmbuch tun. Es war das Logarithmenbuch, die Bibel im Atelier. Heute ist es wertlos, ist es das Letzte. Man wirft es ins Feuer. Wieso? Jede Oper hat ihr Textbuch, jedes Konzert seine Partitur, jedes Theaterstück seine Druckausgabe. Das Drehbuch aber hat keinen Eigenwert. Die Eigenwertlosigkeit eines Filmbuches ist der Grund, dass der Verfasser im literarischen Leben nichts gilt. [...] Diese Tatsache, dass der Autor des Films nichts gilt – an das habe ich nicht geglaubt. Ich habe für seine Geltung gekämpft.“<sup>277</sup>

Trotzdem durchzieht sein Wunsch, Regie zu führen, sein ganzes Schaffen. Er durchzieht den Briefwechsel und die Verhandlungen mit Dr. Gregor Rabinovitch sowie anderen Produzenten und Studios. Reisch versuchte, die Verpflichtung als Autor UND Regisseur in allen Verträgen zu einer Bedingung zu machen. Auch in Hollywood verließ er in den 1940er-Jahren für diese Möglichkeit Metro-Goldwyn-Mayer:

„Ich bin idiotischerweise zur Universal weggegangen und habe dadurch meine Pension bei der MGM verloren. Die MGM wollte nicht, dass Autoren

---

<sup>275</sup> Walter Reisch, „Manuskript und Drehbuch“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 60-65, 60; (Orig. *Der gute Film*, 24.4.1936, o.S.).

<sup>276</sup> Walter Reisch in *Filmgeschichte(n) aus Österreich*, Folge 5, Regie: Walter Fritz, AT 1971, zit. nach Walter Fritz, *Kino in Österreich 1929-1945. Der Tonfilm*, Wien: ÖBV 1991, S. 56.

<sup>277</sup> Walter Reisch, Walter Reisch, „Manuskript und Drehbuch“, *Der gute Film*, 24.4.1936, zit. nach *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 61.

Regisseure wurden, und die Universal bot mir die Gelegenheit, einen Film zu inszenieren. Aber *Song of Scheherazade* war kein großer Erfolg für mich.“<sup>278</sup>

Spricht man über die Produktion von Unterhaltungsfilmen im hier untersuchten Zeitraum, muss der Umstand beachtet werden, dass leichte, auf Unterhaltung ausgelegte Filme kaum in Konflikt mit der Zensur kamen. Ebenso verhält es sich mit historisch angelegten Filmstoffen. Im oben schon angesprochenen Vortrag im Institut für Filmkultur äußerte Reisch sich auch dazu, warum Filmschaffende immer wieder auf die bewährten Wiener Elemente zurückgreifen würden:

„Wie steht es derzeit um den Film? Auch hier nur Streiflichter. Wir klammern uns an ein paar Spitzenerfolge. Aber im Ganzen ist es in der Stoffwahl nicht besser geworden, sondern schlechter. Woran liegt das? Wenn Sie noch so einen guten Stoff haben – irgendwo eckt er an. Deshalb greift man immer wieder auf Grinzing zurück oder den Wiener Walzer oder sonst etwas Erprobtes dieser Art. Wenn Sie einen bedeutenden, eigenwilligen Stoff aufgreifen, Sie haben überall Anstände, wenn nicht im eigenen Lande, so im Auslande. Da können Sie keine Uniformen zeigen, da keine Eheprobleme, da keine Geschichten aus akademischen Kreisen. Im selben Augenblick, wo Sie eine Atmosphäre beleuchten wollen, stehen 100 solcher Atmosphärenobmänner da und bremsen ab.“<sup>279</sup>

Dagegen setzt er den neuen amerikanischen Film, der es schaffe, Probleme darzustellen und auch in der Komödie Substanz habe. Zur Sicherung der Qualität des Films setzt er sich in diesem Vortrag für die Gründung einer Filmakademie ein:

„Aber nun bedenken Sie: Film – etwas, das Millionen Schilling umsetzt, das Geld in Unsummen in Umlauf bringt, das übermächtige Mittel zur Volksbildung und Volksverdummung besitzt, dieses Instrument der Wirtschaft und Kunst hat keine Schule.“<sup>280</sup>

Dieses Zitat zeigt, wie bewusst sich Reisch über die Möglichkeiten und Funktionen von Film war, sowohl in wirtschaftlicher, künstlerischer und gesellschaftspolitischer Hinsicht. Zur Frage, welche Filmbücher er schreiben wolle, sagt er: „Es sind solche, die eine Gesinnung haben. Bücher, die eine menschliche, humanitäre Gesinnung haben. Auch Amüsantes möchte ich bringen. Wir können es, sehen Sie sich

---

<sup>278</sup> Reisch, Walter/Frank Arnold, „'Writing in America means re-writing'. Ein Interview mit Walter Reisch“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 27-41, S. 34.

<sup>279</sup> Walter Reisch, „Manuskript und Drehbuch“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 60-65, S. 63; (Orig. *Der gute Film*, 24.4.1936, o.S.).

<sup>280</sup> Ebd., S. 64.

Schnitzler an, wie viel Geist, wie viel feiner Humor, träumerisch verklärt, ist da zu finden. Warnen Sie uns nicht, so etwas zu bringen. Das Publikum versteht es.“<sup>281</sup>

Neuerungen gegenüber war er aufgeschlossen: Er zeigte ein großes Interesse am britischen und amerikanischen Film der Zeit, und forderte unter anderem, Filme nicht an eine 90-Minuten-Grenze anpassen zu müssen.<sup>282</sup> In der Zeitschrift *Start*, die auf englisch, französisch und deutsch unter dem Chefredakteur Friedrich Porges erschien, verglich er im Mai 1936 die Neuerung des Tonfilms mit dem aufkommenden Farbfilm, welchen er sehr begrüßte.<sup>283</sup> Zur Gründung der Zeitschrift *Der Wiener Film* schreibt Reisch: „Der gute Film, der uns allen so sehr am Herzen liegt, kann sich nur durchsetzen, wenn alle diejenigen, die ihn zu verteidigen haben, Sturm rennen gegen die Konfektionierung der Kunst.“<sup>284</sup> In seinem Vortrag schloss Reisch auch an die Vorstellung von Wien als Stadt der Kunst (Künstler/innen) und Kultur an und wies unter anderem darauf hin, dass die Wiener/innen besonders talentiert für die Kunst und den Film seien, was sich darin widerspiegle, dass sie auf der ganzen Welt gefragt und in führenden Positionen zu finden seien. Dieses Talent gelte es zu fördern.<sup>285</sup> Auch in Hollywood habe man Wien und die Wiener/innen geliebt.<sup>286</sup> Die Materialien aus seinem Nachlass belegen, dass Reisch bis zu seinem Tod immer wieder an Drehbüchern und Projekten arbeitete, die auf den Mythos Wien und seine historischen Persönlichkeiten, zum Beispiel Kaiserin Elisabeth, zurückgriffen.

---

<sup>281</sup> Walter Reisch, „Manuskript und Drehbuch“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 60-65, S. 65; (Orig. *Der gute Film*, 24.4.1936, o.S.).

<sup>282</sup> Vgl. Ebd., S. 65.

<sup>283</sup> Walter Reisch, „Der Farbfilm ist eine wunderbare Sache!“, *Start*, Mai 1936, S. 2, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>284</sup> Walter Reisch, „Für den guten Film“, *Der Wiener Film*, 12.5.1936, S. 2, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>285</sup> Vgl. Walter Reisch, „Manuskript und Drehbuch“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 60-65, S. 64; (Orig. *Der gute Film*, 24.4.1936, o.S.).

<sup>286</sup> Vgl. Walter Reisch in *On The Road To Hollywood*, Regie: Bernhard Frankfurter, AT 1982; Wien: ORF-Archiv.

## 5. Die Filme *Episode* (1935) und *Silhouetten* (1936)

Die folgenden Kapitel gliedern sich in Darstellungen der Produktion und Vermarktung der Filme, Filmanalysen vor dem Hintergrund der im zweiten Kapitel dargelegten Genreästhetik des Wiener Films und des Zugangs Walter Reischs, der diese Elemente aufgriff, interpretierte und weiterentwickelte, sowie Darstellungen der zeitgenössischen Rezeption der Filme. Wie in *Leise flehen meine Lieder* und *Maskerade* siedelt Reisch die Handlungen von *Episode* und *Silhouetten* im Künstlermilieu an. Er selbst sprach in Bezug auf diese vier Wiener Filme von einer Quattrologie:

„Mit *Leise flehen meine Lieder*, *Maskerade*, *Episode* und jetzt *Silhouetten*, die alle in einer bestimmten Epoche spielen, wollte ich eine Quattrologie schaffen. Die Schubert-Zeit, die Vorkriegszeit, die Jahre der Inflation und die Neuzeit habe ich mit Absicht meinen Filmen zugrunde gelegt.“<sup>287</sup>

Innerhalb aller Filme gibt es eine auffällige Konfiguration von Medien in Medien. Über diese kann intradiegetisch eine Spiegelung und Reflexion stattfinden, aber auch über die eigene Kunst des Filmemachens, das Medium Film oder das Genre reflektiert werden. In Vermarktungs- und Rezeptionsprozessen spiegelt sich wider, wie die Filme als Wiener Filme im Genrewissen der Zeit und als Werke der Filmschaffenden verortet wurden, aber auch, wie sie mit den politischen und wirtschaftlichen Umständen in Verbindung gebracht wurden.

---

<sup>287</sup> Rolf G. Wellisch, „Presseempfang bei zwei An- und einem Abwesendem“, *Mein Film*, einzelnes Blatt ohne Datum, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

## 5.1 Episode



Titelblatt der *Illustrierten Kronenzeitung*, 10.9.1935 (ANNO/Österreichische Nationalbibliothek)

### 5.1.1 Produktion

*Episode* war Walter Reischs erste Regiearbeit. Produziert wurde der Film von der nach ihm benannten Walter Reisch Filmproduktion G.m.b.H. Sie war eine der vielen Neugründungen im Zuge des Erfolges des Wiener Films, gegründet am 20. Juli 1934.<sup>288</sup> Geschäftsführer war Walter Neubauer. Er hielt 9/10, Reisch selbst nur 1/10 des Gesellschafteranteils.<sup>289</sup> Neubauer war ein Verwandter der Pilzer-Brüder und vermutlich ein Strohmännchen für Oskar Pilzer.<sup>290</sup> Die Pilzer-Brüder hatten neben der

<sup>288</sup> o.N., „Aus dem Handelsregister“, *Das Kino-Journal*, 8.9.1934, S. 11, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>289</sup> A45-C-Registerakten: C 15,94, Handelsgericht, Wiener Stadt- und Landesarchiv.

<sup>290</sup> Vgl. Armin Loacker, „Viel zu gut für die Bagage, die ins Kino geht. Paula Wesselys Filmkarriere im Spiegel ihrer Zeit“, *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2007, S. 35-222, S. 62.

Tobis-Sascha-Filmindustrie AG mehrere Firmen in ihrem (Teil-)Besitz, so zum Beispiel die Vienna-, Gloria-, Rex- und Viktoria-Film sowie die Tobis-Sascha-Film-Verleih G.m.b.H.<sup>291</sup> In *Der gute Film* wird am 25. Oktober 1935 gemeldet, dass die neue Gesellschaft Gloria-Film G.m.b.H. in Bürogemeinschaft mit der Walter Reisch Filmproduktion G.m.b.H. arbeite<sup>292</sup>, zu diesem Zeitpunkt in der Siebensterngasse 31<sup>293</sup>. Am Kohlmarkt 8-10, wo die Walter Reisch Filmproduktion G.m.b.H. ab 1936 gemeldet war<sup>294</sup>, befand sich neben der Gloria-Film G.m.b.H.<sup>295</sup> dann auch die im Sommer 1935 gegründete Rex-Film G.m.b.H.<sup>296</sup> Bei beiden Firmen bestand auch eine Verbindung zu Dr. Gregor Rabinovitch<sup>297</sup>, bei dem Walter Reisch zu diesem Zeitpunkt unter Vertrag stand.

*Episode* wurde ab 18. März 1935 in den Rosenhügel-Ateliers<sup>298</sup> gedreht, die Straßenszene im verschneiten Grinzing Mitte April auf der Freilichtbühne der Sieveringer Studioanlage.<sup>299</sup> Die Hauptrolle der Valerie Gärtner übernahm Paula Wessely. 1933 hatte Arthur Schnitzlers *Liebelei* in der Inszenierung von Paul Kalbeck am Theater in der Josefstadt Premiere. Diese Inszenierung verlieh der weiblichen Hauptfigur Christine

„für lange Zeit ein ganz bestimmtes Gesicht und eine außergewöhnliche Stimme, während die Rolle ihrerseits der Darstellerin den Ruf eintrug, die

<sup>291</sup> Vgl. Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 125.

<sup>292</sup> o.N., „Neue Österreichische Filmgesellschaften“, *Der gute Film*, 25.10.1935, S. 3, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>293</sup> Adolf Lehmanns allgemeiner Wohnungsanzeiger, Wienbibliothek digital, <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/zoom/216302?zoom=5&lat=775&lon=1641&layers=B>, Zugriff: 29.01.2018.

<sup>294</sup> Adolf Lehmanns allgemeiner Wohnungsanzeiger, Wienbibliothek digital, <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/zoom/219773?zoom=5&lat=1900&lon=1527&layers=B>, Zugriff: 16.1.2018.

<sup>295</sup> Adolf Lehmanns allgemeiner Wohnungsanzeiger, Wienbibliothek digital, <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/zoom/219723>, Zugriff: 16.1.2018.

Vgl. auch Armin Loacker, „Behind the Scene. Produktionsgeschichte zwischen Berlin und Wien 1933-1938“, *Zauber der Boheme. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der deutschsprachige Musikfilm*, Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2002, S. 147-196, S. 177f.

<sup>296</sup> Adolf Lehmanns allgemeiner Wohnungsanzeiger, Wienbibliothek digital, <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/zoom/6988>, Zugriff: 29.01.2018.

<sup>297</sup> Vgl. Armin Loacker, „Behind the Scene. Produktionsgeschichte zwischen Berlin und Wien 1933-1938“, *Zauber der Boheme. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der deutschsprachige Musikfilm*, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2002, S. 147-196, S.177.

<sup>298</sup> Vgl. Armin Loacker, „Viel zu gut für die Bagage, die ins Kino geht“. Paula Wesselys Filmkarriere im Spiegel ihrer Zeit“, *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2007, S. 35-222, S. 66.

<sup>299</sup> Vgl. unbeschrifteter Zeitungsausschnitt, Artikel mit dem Titel „Ausklang der *Episode*“, in dem unter der Beifügung von Fotos über die Dreharbeiten in Sievering berichtet wird; Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

ideale Verkörperung des betreffenden ‚Typs‘ zu sein: Paula Wessely wurde zum Inbegriff des süßen Mädels der 30er- und 40er-Jahre.“<sup>300</sup>

Schon als Luise in Schillers *Kabale und Liebe*, als Gretchen in Goethes *Faust* oder in der Titelpartie von Gerhard Hauptmanns *Rose Bernd* hatte sie zuvor Rollen gespielt, die „unverbrüchliches Gefühl mit schmerzhafter Aufopferung verknüpfen“<sup>301</sup>. In *Maskerade* spielte sie 1934 ihre erste Filmrolle. Ihre Entdeckung für den Film durch Willi Forst und Walter Reisch wurde von ersterem in seinen *Erinnerungen* folgendermaßen geschildert:

„1934. Reisch und ich hatten eine fixe Idee: Paula Wessely müsste für den Film entdeckt werden. Sie galt als unphotographierbar. Nach ihrem enormen Erfolg als Rose Berndt am Deutschen Theater in Berlin, gab es keine Filmgesellschaft, die nicht Probeaufnahmen von ihr gemacht hatte. Es war ein ähnlicher Fall wie bei Marlene Dietrich: Dort ein Scheinwerfer, noch ein Licht! – und die Persönlichkeit war weg. Ich hatte das Glück, den besten Kameramann zu haben: Franz Planer. Ihm brauchte ich erst gar nicht die Geschichte von Marlene zu erzählen. Er stellte gleich von sich aus einen einzigen Scheinwerfer hinter der Kamera auf und photographierte die Wessely. Es war der gleiche Erfolg: Paula Wessely war filmisch entdeckt. Jedoch: eine ‚Film-Schönheit‘ war sie nicht. [...] Reisch: ‚[...] Paula ist zwar weder alt noch mies, aber sie wird kaum (auf Anhieb) als die Auserwählte von Adolf Wohlbrück‘, der den berühmten und bei Damen besonders erfolgreichen Maler spielte, ‚verstanden werden.‘  
Reisch schrieb die Szene: Die Wessely kommt nach einem besonders liebenswürdigen Abend in einer Redoute mit dem Maler nach Haus. Sie steht vor dem Spiegel und fragt: ‚Ich. Warum gerade ich? Es gibt doch so viele andere Frauen...?‘ Sie läuft weg, kommt sofort wieder, schaut nochmals in den Spiegel und sagt: ‚Warum nicht gerade ich?!‘ Und sie behält Recht. – Die Szene war ausschlaggebend für den Erfolg der Wessely. Alle Frauen identifizierten sich mit ihr und liebten sie. Auch alle Männer. Der Erfolg des Films war damit hundertprozentig gesichert.“<sup>302</sup>

Die Entdeckung Wesselys durch Forst wurde zum Mythos, jedoch war *Maskerade* vor allem das Ergebnis langfristiger Verhandlungen und eines genau auf Wessely abgestimmten Drehbuchs, bei dem sie auch Mitspracherecht hatte.<sup>303</sup> Nach *Maskerade* und *So endete eine Liebe* (D 1934, Regie: Karl Hartl) arbeitete sie in ihrem dritten Film zum dritten Mal mit Walter Reisch zusammen. Er selbst äußerte

---

<sup>300</sup> Marion Lindhardt, „Phantasie und Rekonstruktion. Die Filme über Wien“, *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2003, S. 258-289, S. 269.

<sup>301</sup> Ebd., S. 269.

<sup>302</sup> Willi Forst, „Erinnerungen. Notizen von Willi Forst“, *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2003, S. 533-592, S. 566.

<sup>303</sup> Vgl. Maria Steiner, *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1996, S. 32.

sich zu Paula Wessely in *Episode*: „Die Paula hat dieses Österreichertum so unglaublich erfasst, und kann es wiedergeben in jeder Form.“<sup>304</sup>

Der österreichische Verleiher Huschak und Co. Ges.m.b.H. kündigte den Film so an:

„So steht an der Spitze dieses Programmes ein Film, von dem man heute schon weiß, daß er selbst den größten Erfolg sämtlicher Tonfilmjahre – *Maskerade* – übertrifft. So lautet das einstimmige Urteil aller jener, die bisher Gelegenheit hatten, den einzigartigen Wiener Film *Episode* zu sehen. Nur diejenigen konnten *Maskerade* übertrumpfen, die *Maskerade* geschaffen haben: Walter Reisch und Paula Wessely. Die Zusammenarbeit dieser beiden, im besten Sinne wienerischen Künstlernaturen hat auf dem weiten Gebiete des Films und selbst des Theaters nichts Gleichwertiges. Walter Reisch ist diesmal nicht nur Autor, sondern auch Regisseur. Nur eine Frage bleibt hier offen: ob der Autor die geniale Arbeit des Regisseurs übertrifft, oder der Regisseur die geniale Schöpfung des Autors. In diesem Film aus dem Wien von 1922 spielt Paula Wessely ein Wiener Mädel, das sich resolut Leben und Liebe erkämpft. Ihre Partner sind Karl Ludwig Diehl, Otto Tressler, Friedl Czepa, Erika von Wagner, Hans-Jürgen und Wolf-Dieter Tressler u.a.m.“<sup>305</sup>

Hier zeigt sich die im zweiten Kapitel dargestellte Strategie, mithilfe des Verweises auf das Genre einen Film zu vermarkten, wobei hier über die Stars des Films auch der Bezug zum erfolgreichen „Prototypen“ *Maskerade* hergestellt werden kann, den die „im besten Sinne wienerischen Künstlernaturen“ Reisch und Wessely sogar noch übertroffen hätten. Im Text wird außerdem an die Darstellung Paula Wesselys als Wiener Mädel angeschlossen, als das sie bekannt geworden war. Paula Wessely charakterisierte ihre Figur im *Tiroler Anzeiger* so:

„Gerade dieser Film stellt mir eine Aufgabe, die ich mit besonderer Hingabe zu lösen versuche: inmitten einer Welt des Scheins und der Oberflächlichkeit einen wirklichen Menschen zu gestalten. Ich kann in der Rolle der Valerie ich selbst sein und muss keine Frau spielen, die mir innerlich fernsteht.“<sup>306</sup>

Die männlichen Hauptrollen in *Episode* übernahmen Karl Ludwig Diehl (Kinz) und Otto Tressler (Torresani). Diehl war laut der Zeitschrift *Tonfilm Theater Tanz* „im letzten Moment“ für den eigentlich vorgesehenen Attila Hörbiger eingesprungen.<sup>307</sup> Friedl Czepa spielte die Rolle der Mizzi, die Wiener Typen wurden mit Fritz Imhoff

---

<sup>304</sup> Walter Reisch über Paula Wessely, *Filmgeschichte(n) aus Österreich*, Folge 5, Regie: Walter Fritz, AT 1971; ORF-Archiv. Min. 23:23.

<sup>305</sup> o.N., „Die Huschak-Spitzenfilme 1935/36“, *Das Kino-Journal*, 20. Juli 1935, 28/1302, S. 4, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>306</sup> Paula Wessely, zit. nach o.N., „Film. Paula Wessely in *Episode*“, *Tiroler Anzeiger*, 1.10.1935, S. 11, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>307</sup> Vgl. „F.T.P.“, „Besuch in der Villa Torresani“, *Tonfilm Theater Tanz. Wiener Musik- und Theaterzeitung*, 3/5, Mai 1935, S. 7, Filmarchiv Austria.

(Kinoausrufer) und seinem Bruder Ernst Arnold (Volkssänger) besetzt. Imhoff hatte auch eine kleine Rolle in *Maskerade*, genau wie Reischs spätere Ehefrau Lisl Handl, die in *Episode* in ihrer zweiten Filmrolle (Stubenmädchen der Torresanis) zu sehen war. Auch bei der Musik wurde die Zusammenarbeit mit Willy Schmidt-Gentner fortgeführt, der Lieder aus den 1920er-Jahren in die Filmmusik miteinfließen ließ. Das Titellied des Filmes wurde von Robert Katscher komponiert, der Text stammt von Walter Reisch. Es erschien im Wiener Musikverlag Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky). Die Bauten entwarf, wie bei *Maskerade*, Oskar Strnad, die Kostüme Gerdago, wobei auch erste Kostümentwürfe von Strnad erhalten sind. Kameramann war der Amerikaner Harry Stradling.



Österreichische Ausgabe des *Illustrierten Filmkuriers* (Filmarchiv Austria)

Walter Reisch hatte, wie angeführt, Ausnahmegenehmigungen Deutschlands für zwei Filme mit Paula Wessely erhalten, die der deutsche Verleiher, die Neue deutsche Lichtspiel-Syndikat-Gesellschaft, eine Tochtergesellschaft des Tobis-Konzerns, erwirkt hatte.<sup>308</sup> *Episode* wurde in der österreichischen Presse groß angekündigt, Walter Reisch als Autor, Regisseur und Namensgeber der Produktionsfirma war dabei sehr präsent. In Deutschland blieb Reisch ungenannt, der Cutter und Regieassistent Willy Zeyn wurde vorgeschoben. *Der Morgen* schreibt am 23. April 1935 unter dem Titel *Nazi-Attentate auf Österreichs Geist*:

„Am Rosenhügel arbeitet man gegenwärtig an dem Wessely-Film *Episode*, dessen Drehbuchautor und Regisseur Walter Reisch ist. In deutschen Zeitungen wird bereits groß angekündigt: ‚Der junge und begabte Regisseur Willy Zeyn‘ inszeniert den Wessely-Film. Herr Zeyn, der von Beruf Cutter ist, ist also der Tarnen für Walter Reisch, der den Rassegesetzen des Dritten Reiches nicht entspricht.“<sup>309</sup>

Der Tarnversuch flog auf, wahrscheinlich, weil in Österreich sehr wohl ausführlich über den neuen Reisch-Wessely-Film berichtet wurde, andererseits, weil man auch bei der Nennung Zeyns in Deutschland uneinheitlich vorging.<sup>310</sup> Das *Kino-Journal*, „offizielles Organ des Gremium der Lichtspielunternehmer Österreichs und sämtlicher Sektionen“, meldete am 6. Juli 1935, dass *Episode* „den in Wien die Walter Reisch-Filmgesellschaft gedreht und für Deutschland das N.D.L.S. erworben hat, in Berlin soeben verboten wurde“<sup>311</sup>. Gerhard Renner geht von einem Veto der Kontingentstelle aus<sup>312</sup>, die zeitgenössische österreichische Presse vermutete sogar einen direkten Einspruch Goebbels<sup>313</sup>. Die österreichische Gesandtschaft in Berlin bekam den Auftrag, einzuschreiten, und auch der deutsche Verleiher intervenierte. Letzterer hatte über die Reichskreditgesellschaft unter Bürgschaft der Tobis Anteil an

---

<sup>308</sup> Vgl. Armin Loacker, *Anschluss im Dreiviertelakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 158.

<sup>309</sup> o.N., „Nazi-Attentate auf Österreichs Geist“, *Der Morgen*, 23.4.1935, S. 10, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>310</sup> Vgl. Maria Steiner, *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1996, S. 51.

<sup>311</sup> o.N., „Es wird gemeldet“, *Das Kino-Journal*, 28/1300, 6.7.1935, S. 4, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>312</sup> Gerhard Renner, „Der Anschluss der österreichischen Filmindustrie seit 1934“, *Die veruntreute Wahrheit. Hitlers Propagandisten in Österreichs Medien*, Hg. Oliver Rathkolb/Wolfgang Duchkowitsch u.a., Salzburg: Otto Müller Verlag 1988, S. 15.

<sup>313</sup> Vgl. o.N., „‘Episode’ in Deutschland erlaubt“, *Der Morgen*, 12.8.1935, S. 11, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

der Finanzierung des Films und fürchtete nun um sein Kapital.<sup>314</sup> *Episode* wurde schließlich auch in Deutschland zugelassen.

„Der Paula-Wessely-Film *Episode* wurde nun in Berlin zensuriert und freigegeben. Minister Goebbels hatte den Film zuerst nicht zur Zensur zugelassen. Nachdem Willy Zeyn, der auf Veranlassung der deutschen Verleihfirma den wirklichen Regisseur Walter Reisch getarnt hatte, aus der Fachschaft ausgeschlossen wurde, war der Film zur Zensur freigegeben worden. Nun hat *Episode* die Zensur passiert und die Zulassung erhalten. Der Film wird noch in diesem Monat zur Uraufführung kommen.“<sup>315</sup>

Die *Österreichische Film-Zeitung*, das „Organ der österreichischen Filmindustrie“, kommentierte die Zulassung in Anbiederung an Deutschland so:

„Der Paula Wessely-Film von Walter Reisch, *Episode*, wurde nun in Deutschland freigegeben, und damit erwies sich das unaufhörliche Geschrei einiger Blätter, die täglich neue Sensationsmeldungen über das Verbot dieses Films zu bringen wussten, als unberechtigt. – Wir haben uns in dieser Angelegenheit sehr reserviert verhalten, weil wir genau wussten, dass der Film, nachdem man von deutscher Seite zugesagt hatte, er würde zugelassen werden, auch freigegeben werden würde. Das ewige Breittreten der Angelegenheit von seiten [sic!] der erwähnten Blätter hätte nur Schaden stiften können, und wäre der Film schließlich verboten gewesen, hätte man sich bei diesen Zeitungen auch dafür bedanken können.“<sup>316</sup>

In Österreich hatte der Film laut Wiener Zensurkarte eine Länge von 2930m<sup>317</sup>, in Deutschland vor der Zensur 2893m und danach 2832m. Die deutsche Zensurkarte vom 8. August 1935 zeigt, wie detailliert man dabei vorging, da zum Teil nur einige Worte eines Satzes verboten wurden. In der Streichung der Stellen 1, 4 und 5 spiegeln sich das Frauenbild und die rassistischen Vorstellungen der Nationalsozialisten wider. Zudem wurde der Verweis auf die Situation im ersten Weltkrieg entfernt, da er vermutlich nicht in die Auslegung und Inanspruchnahme der Ereignisse dieses Krieges durch das deutsche Regime passte. Des Weiteren verbot man die Darstellung des Suizids in der ersten Szene des Films und die Bezeichnung des Hauptliedes als „alte [...], richtige volkstümliche Melodie“.

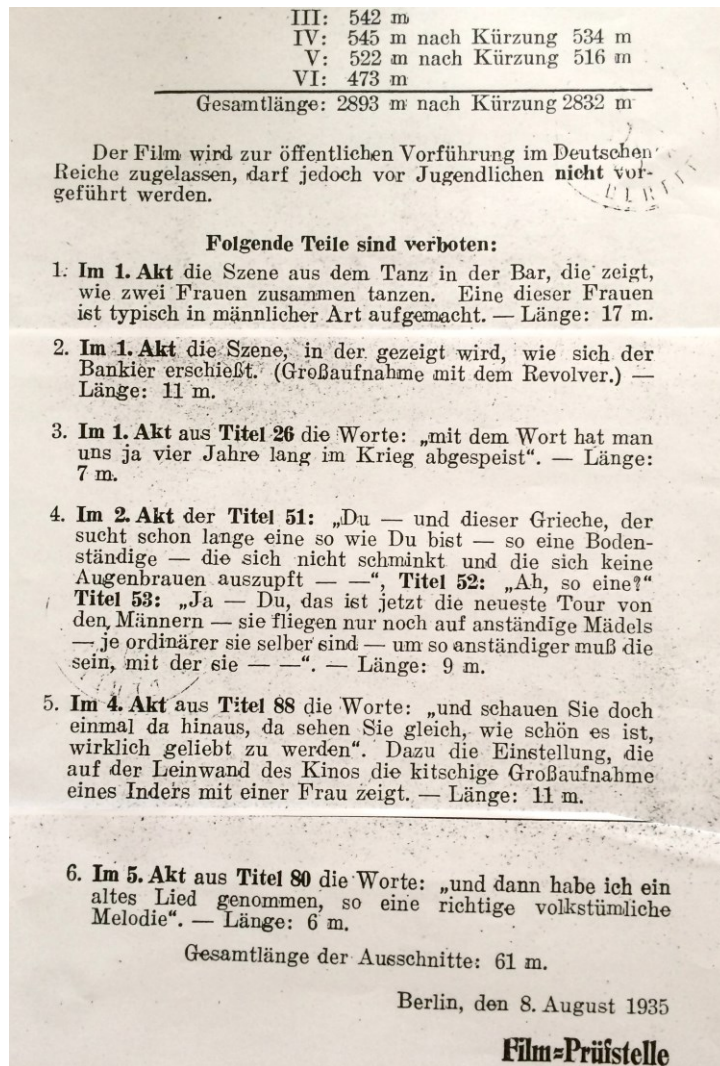
---

<sup>314</sup> Vgl. Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 158.

<sup>315</sup> o.N., „‘Episode’ in Deutschland erlaubt“, *Der Morgen*, 12.8.1935, S. 11, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>316</sup> o.N., „‘Episode’ – freigegeben“, *Österreichische Film-Zeitung*, 16.8.1935, S. 2, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>317</sup> Besonderes Stadtamt II, Vorführungskarte 279/35, 26. August 1935, Sammlung Filmarchiv Austria, [http://old.filmarchiv.at/efg/censorshipcards/00236\\_FAA\\_CEN\\_260835\\_P1.pdf](http://old.filmarchiv.at/efg/censorshipcards/00236_FAA_CEN_260835_P1.pdf), Zugriff: 8.4.2018.

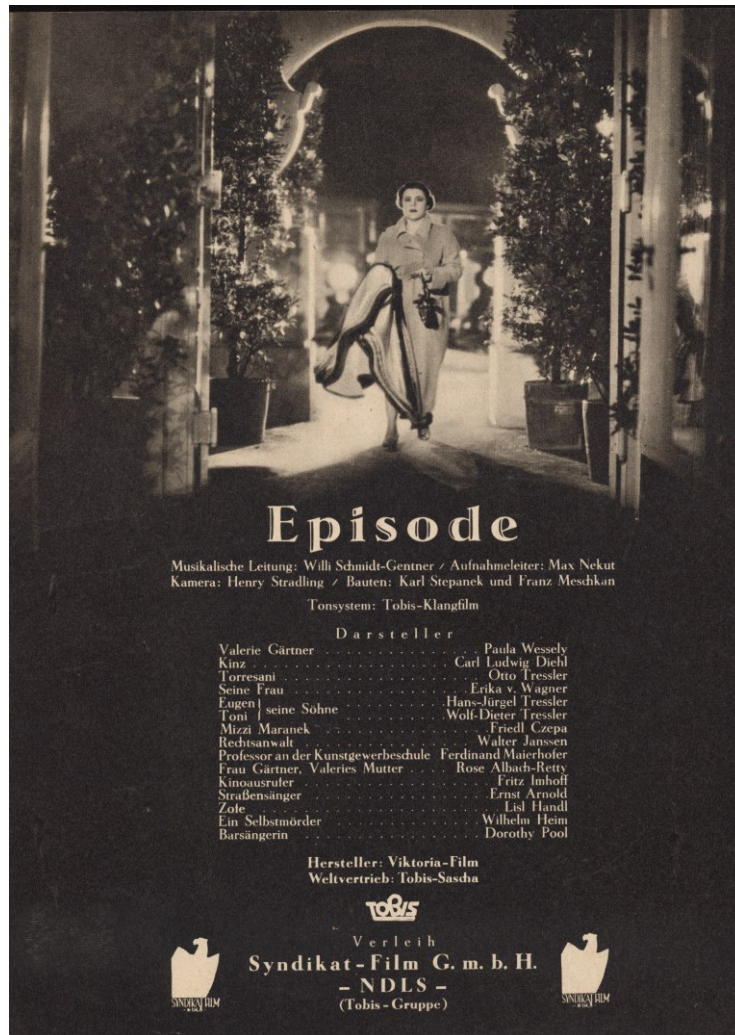


Ausschnitt der deutschen Zensurkarte (Bundesarchiv-Filmarchiv, R 9346/B. 39819)

In den deutschen Ankündigungen wurde nach der Zulassung die namentlich unauffälligere Viktoria-Film-GmbH Viktor Pilzers als Produktionsfirma vorgeschoben. Der Name Reischs wurde einfach ausgelassen, wohingegen er im Vorspann der deutschen Filmversion als Manuskriptverfasser und Ko-Regisseur neben Zeyn genannt wurde.<sup>318</sup> In Bezug auf die Bauten wurden in Deutschland teilweise Karl Stepanek und Franz Meschkan anstelle Oskar Strnads genannt, welche aber möglicherweise als Mitarbeiter zum Einsatz gekommen waren.<sup>319</sup>

<sup>318</sup> Vgl. Armin Loacker, „‘Viel zu gut für die Bagage, die ins Kino geht‘. Paula Wesselys Filmkarriere im Spiegel ihrer Zeit“, *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2007, S. 35-222, S. 70.

<sup>319</sup> Vgl. Armin Loacker, „Filmografie“, *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2007, S. 407-429, S. 410.



Deutsche Ausgabe des Illustrierten Filmkuriers ohne Walter Reisch, Oskar Strnad und Karl Ehrlich  
 (Filmarchiv Austria)

## 5.1.2 Filmanalyse

Zur Analyse des Films wurde die Rekonstruktion des Filmarchiv Austria aus dem Jahr 1994 herangezogen.<sup>320</sup>

### 5.1.2.1 Handlungszeit

Zu Beginn des Films werden die Worte „Spielt in Wien 1922“<sup>321</sup> eingeblendet, während eine Sängerin zu einem Lied ansetzt. Von der Sängerin und ihrer Band ausgehend, wird in einem Kameraschwenk ein Nachlokal gezeigt, in dem die durch die Inflation gebeutelten, unterhaltungssuchenden Menschen trinken, tanzen und flirten. Die Dekoration lässt auf die Faschingszeit schließen. Die Kostüme und Frisuren verweisen sofort auf die 1920er-Jahre. Immer wieder hält die Kamera inne und zeigt Szenen genauer. Eine Frau bestiehlt den ihr gegenüberstehenden, schlafenden Mann.<sup>322</sup> Die Kamera folgt ihr, wie sie mit dem gerade gestohlenen Geld einen Eintänzer oder Gigolo bezahlt.<sup>323</sup> Die beiden betreten das gut gefüllte Tanzparkett, auf dem unter anderem zwei Frauen zu sehen sind, die miteinander tanzen.<sup>324</sup>

„am Aussenrande des Parketts  
tanzen zwei Frauen zusammen,

Beide tragen smoking-geschnittenes  
Tailor-made,  
flache Absätze haben ihre  
Schuhe, die Frisur: Eton-Kopf,

sie sind ineinander versunken,  
ein Paar der Zeit,

in der Musik wechselt das  
Bananen-Motiv,

der Schlager ertönt:

„Nur eine Nacht sollst Du  
mir gehören-!“<sup>325</sup>

---

<sup>320</sup> *Episode*, Regie: Walter Reisch, AT 1935; DVD, Wien: Filmarchiv Austria 1994.

<sup>321</sup> Min. 1:25.

<sup>322</sup> Min. 1:50.

<sup>323</sup> Min. 2:25. Mit diesem Beruf hatte sich Reisch schon in *Seine Hoheit, der Eintänzer* (AT 1926, Regie: Karl Hans Leiter) beschäftigt.

<sup>324</sup> Min. 2:42.

<sup>325</sup> Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935, Filmarchiv Austria, DB 1781.



Tanzparkett, im Vordergrund die miteinander tanzenden Frauen (Screenshot, Min. 2:44)

Reisch arbeitete in seinen Filmen immer wieder mit Crossdressing und bricht hier mit klassischen Rollenbildern, indem er zwei Frauen zeigt, die durch die Beschreibung im Drehbuch, aber auch im Film – durch den engen Tanz und die Musik – eindeutig als Liebespaar, zumindest für diese Nacht, gezeigt werden. Es handelt sich um eine der Einstellungen, die in Deutschland der Zensur zum Opfer fielen. Oskar Strnads Entwürfe, die vermutlich für die erste Szene gedacht waren, erinnern an Marlene Dietrichs Kostüm in *Der blaue Engel* (DE 1930, Regie: Josef von Sternberg).



Oskar Strnad, Figurinen zu *Episode* (Theatermuseum, Sammlung der Handzeichnungen, Inv.-Nr. 6/681)

Die Kamera bewegt sich weiter, an einem Tisch verkündet ein Mann mit Blick in die Zeitung: „Der Dollar in Berlin – acht Milliarden Mark!“<sup>326</sup>. Es folgt ein Schwenk zurück über das Parkett, die Kamera hält inne. Sie bewegt sich auf einen der Gäste an der Bar zu, laut Ober einem „Herrn Präsidenten“, der gerade mit einem Würfelspiel beschäftigt ist. Als vor der Tür zwei Kriminalbeamte auftauchen, greift er zum Revolver in seiner Tasche. In Großaufnahme sieht man den Lauf der Waffe aus der Perspektive des Mannes, dann im Gegenschuss sein Gesicht. Es ertönen zwei Schüsse, es folgt ein Schnitt auf die nun stillen, erschrockenen Menschen im Lokal. Die Musik hat ausgesetzt.<sup>327</sup> Die Kamera dreht sich immer schneller um sich selbst, die Musik setzt verzerrt wieder ein. Es folgt eine kurze Sequenz, die aus den Arkaden des Wiener Rathauses gefilmt die Türme der Votivkirche zu ein paar Takten *An der schönen blauen Donau* von Johann Strauss Sohn zeigt.<sup>328</sup> Diese wird überblendet auf eine Zeitungsmeldung mit dem Foto eines unsympathisch dargestellten Herren: „Selbstmord eines Wiener Bankiers“.<sup>329</sup> Wiederum wird überblendet auf die Beine einer Frau. Die Frau hält eine Zeitung in der Hand und läuft entschlossen auf dem verschneiten Gehsteig, vorbei an Passant/innen, bis zum Eingang einer Anwaltskanzlei.<sup>330</sup> Es folgt die Konfrontation Valeries mit dem Rechtsanwalt, in der sie erfährt, dass durch die Schuld eben jenes zuvor gezeigten Bankiers das Ersparte ihrer Mutter verloren ist.<sup>331</sup> Der Anwalt versucht sie mit dem Verweis auf die Zeit zu trösten, worauf Valerie aufgebracht antwortet: „Die Zeit!? Die Zeit!? Ja wieso denn die Zeit!? Mit dem Wort hat man uns ja vier Jahre lang im Krieg abgespeist! Und jetzt ist der Krieg vorbei und jetzt heißt's noch immer ‚die Zeit!‘“, sie nähert sich der Kamera und in Großaufnahme schreit sie hinein: „Ja, wann geht denn diese Zeit zu Ende, Herr Doktor!?“<sup>332</sup> Sie beschließt, die Mutter im Unwissen zu lassen und ihr den monatlichen Betrag für die Zinsen selbst zu überweisen. Auch der mütterliche Zuschuss, um ihr das Studium zu finanzieren, ist so verloren, was sie dazu zwingt, auf andere Weise Geld zu beschaffen.

Im Drehbuch setzt Walter Reisch auf der ersten Seite fest: „Die Handlung dieses Films spielt in jenem Wien, das in Operetten gewöhnlich nicht gezeigt wird – im Wien

---

<sup>326</sup> Min. 2:52.

<sup>327</sup> Min. 3:04 bis 4:26.

<sup>328</sup> Min. 4:35.

<sup>329</sup> Min. 4:44.

<sup>330</sup> Min. 4:47 bis 4:53.

<sup>331</sup> Min. 4:56 bis 6:40.

<sup>332</sup> Min. 7:27.

des Jahres 1922.“<sup>333</sup> Walter Reisch sagte später in einem Interview, dass ihn die Inflationsjahre sehr beeinflusst hätten:

„Ich bin darin aufgewachsen. [...] Mein Vater ist in der ersten Inflation vollkommen zugrunde gegangen. Ich wusste, lange bevor *Die freudlose Gasse* geschrieben wurde, dass Freundinnen, die ich hatte, aus gutem Hause, aus aristokratischen Familien, dass sie ausländische Freunde hatten und dass sie ohne jede Bedenken in deren Wohnungen gegangen sind... weil sie dadurch ihre Familien wieder eine Woche über Wasser halten konnten.“<sup>334</sup>

Die ersten beiden Szenen dienen zur Einführung in die Handlungszeit, jedoch zeigt *Episode* in Folge nicht die harte Realität dieser Mädchen oder ihrer Familien, sondern eine Liebesgeschichte mit genretypisch heiteren Verwechslungen, Missverständnissen und einem Happy End. Den Anfangsszenen stehen viele Szenen gegenüber, die eine vergangene Zeit hochleben lassen und an eine Alt-Wien-Nostalgie anschließen.

#### 5.1.2.2 Handlungsorte

*Episode* spielt in Wien. Einerseits finden sich, wie angesprochen, Handlungsorte, die typisch für die Handlungszeit des Films sind, wie das Nachtlokal mit Jazzband und das Kino, in dem der Stummfilm *Die Lieblingsfrau des Maharadschas* (DK 1917, Regie: Robert Dinesen) gezeigt und von Kinomusikern auf Klavier und Geige begleitet wird. Während man sich in *Maskerade* noch in den Serees eines Lokals traf, sind es bei *Episode* nun die Logen eines Kinos, deren Vorzüge („[Die kleine Mittelloge] liegt sehr diskret, sehr bequem, ganz im Dunkel. Bevor es hell wird im Saal, ertönt ein dreimaliges Glockenzeichen – bling, bling, bling!“<sup>335</sup>) vom Ausrufer angepriesen werden. Und in *Maskerade* wie in *Episode* werden sie als Orte dargestellt, an dem der (höher gestellte) Mann Frauen der niedrigeren Klassen trifft. In *Episode* wird Valerie jedoch unfreiwillig in diese Situation gebracht, da Kinz sich dort mit ihr vor den spionierenden Söhnen Torresanis verstecken will. Wie unten noch genauer dargestellt wird, ist Valerie solchen (im Falle von *Episode* vermeintlichen) Annäherungsversuchen moralisch jedoch überlegen und reagiert beleidigt. Reisch fügt dem Repertoire des Wiener Films einen neuen Ort hinzu,

---

<sup>333</sup> Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935, Filmarchiv Austria, DB 1781.

Es sei darauf hingewiesen, dass Reisch hier seinen Film dem Genre der Operette zuordnet oder zumindest darauf Bezug nimmt.

<sup>334</sup> Walter Reisch/Herbert Holba, „Drehbücher nach Maß. Ein Interview mit Walter Reisch“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 18-26, S. 22.

<sup>335</sup> Min. 50:00.

dessen Vergnügungen den neuen Wahrnehmungsgewohnheiten der modernen (Stadt)Bevölkerung entsprachen.<sup>336</sup> Reisch nutzt die gezeigten Stummfilmszenen des sich küssenden Paares außerdem, um die Beziehung zwischen Valerie und Kinz zu spiegeln bzw. auf das Happy End zu verweisen. Die Szene auf der Leinwand dient Kinz zur Illustration seiner Ausführungen, in denen er Valerie empfiehlt, sich jemanden zu suchen, der sie wirklich liebt, da sich ansonsten in ihrem Leben immer nur eine Episode an die andere reihen werde.<sup>337</sup> Dieser Dialog und der Titel des Films können als Referenz auf Arthur Schnitzlers *Anatol* verstanden werden, ein Einakter-Zyklus, in dem der Protagonist Anatol, genau wie von Kinz beschrieben, ein Leben voller zeitlich begrenzter Liebschaften lebt. Ein solcher Abschnitt trägt ebenfalls den Titel *Episode*.<sup>338</sup>

Abseits des modernen Ortes des Kinos bedient sich der Film der im Genre etablierten Alt-Wiener Schauplätze: Torresani, Valerie und Kinz besuchen das Theater und einen Alt-Wiener Ball, was Gelegenheit bietet, den Topos von Wien als Musik- und Theaterstadt abzurufen. Die Hochkultur, eine Vorstellung von *Faust*, der Valerie gefesselt lauscht, wird direkt mit dem Vergnügen der „kleinen Leute“, dem Heurigenbesuch in der Vorstadt, wo sich die gesellschaftlichen Schichten vermischen können, verbunden. Die für die Liebesgeschichte zentrale Szene findet an einem Maronistand in einer verschneiten Grinzinger Gasse statt.

### 5.1.2.3 Figuren

In bekannten „Inflationen“ wie *Café Elektrik* oder *Die freudlose Gasse* werden Mädchen als Protagonistinnen gezeigt, wie sie auch Reisch im oben angeführten Zitat beschreibt. In *Episode* verhält es sich anders – an den Figuren zeigt sich deutlich, dass der Film nicht die Zeit der Inflation abzubilden versucht, sondern ein Wiener Film der 1930er-Jahre ist.

Reisch verbindet die Figur des Wiener Mädels mit dem Schicksal der Frauen, die sich in Zeiten der Inflation prostituieren mussten. Torresani, der Mann aus einer höheren Gesellschaftsschicht, sucht und findet bei Valerie, dem einfachen aber selbstbestimmt agierenden Wiener Mädels, Authentizität und Abwechslung. Jedoch nicht sexuell, da Valerie höchste moralische Grundsätze hat. Da Torresani auch

---

<sup>336</sup> wie zum Beispiel Walter Benjamin argumentiert hat. Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin: Suhrkamp 2010; (Orig. 1935/1936).

<sup>337</sup> Min. 50:50 bis 56:30.

<sup>338</sup> Vgl. Arthur Schnitzler, *Anatol*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2006; (Orig. Berlin: Verlag des Bibliographischen Bureaus 1893).

keine Gegenleistungen verlangt, sondern im Gegenteil von Valeries Reinheit bezaubert ist, wird ihre Tugendhaftigkeit nicht gefährdet. In *Episode* entspinnt sich die Liebesgeschichte im Folgenden nicht zwischen Valerie und diesem höher gestellten Mann, sondern einem anderen, jüngeren. Es handelt sich um Torresanis Angestellten Herrn Kinz, einem ehemaligen Offizier und nun Lehrer der Söhne Torresanis.

Valerie wird als „Überbleibsel“ aus der guten alten Zeit dargestellt. Nur unter größten Qualen geht sie noch einmal zu Torresani zurück, um sich für das Wohl der Mutter zu „opfern“. Valerie verteidigt ihre Prinzipien, ist bodenständig, trägt keine modernen Kleider, kann keine modernen Tänze und geht darum nur auf einen Alt-Wiener-Ball, laut Drehbuch in einem „allerliebsten Stilkleid Alt-Wien“<sup>339</sup>. Auch Torresani ist ein „Überbleibsel“, er selbst bezeichnet seine Tat, ihr ohne Gegenleistungen zu helfen, als „altmodisch“<sup>340</sup>. Reisch charakterisiert ihn im Drehbuch als „auf den ersten Blick eine Figur aus dem früheren Wien“<sup>341</sup>. In der zweiten Szene befindet sich auch Torresani im Büro des Rechtsanwalts und erfährt so von Valeries verzweifelter Lage<sup>342</sup>, im Drehbuch erkundigt er sich außerdem nach ihr. Der Anwalt antwortet: „Die Tochter des verstorbenen Landschaftsmalers Gärtner — die Mutter lebt in Salzburg und das Mädels studiert hier in Wien — an der Kunstgewerbe-Schule“<sup>343</sup>. So wird schon von Beginn an eine Verbindung zur Kunst hergestellt, die im weiteren Verlauf sowohl intradiegetisch als auch als stilistisches Mittel und Reflexionsmedium eine Rolle spielt. Als der Kunstsammler Torresani Valerie in der Kunstgewerbeschule aufsucht und ihr anbietet, einige ihrer Masken zu kaufen, da sie sich in stimmungsvoller Beleuchtung bestimmt gut an der Wand machen würden, versteht Valerie das eindeutig als *doubletalk* und erteilt ihm zunächst eine Abfuhr.<sup>344</sup> Später bezieht sich Valerie wieder auf diese Begegnung, als sie „an die Wand gedrängt“ bereit ist, auf Torresanis Angebot einzugehen und resigniert fragt, wie sie sich nun mache, „an der Wand, in stimmungsvoller Beleuchtung“.<sup>345</sup>

Als Valerie in ihrer Wohnung sitzt und darauf wartet, dass Kinz vielleicht doch noch zum vereinbarten Treffen erscheint, arbeiten Reisch und sein Filmteam mit

---

<sup>339</sup> Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935, Filmarchiv Austria, DB 1781.

<sup>340</sup> Min. 26:00.

<sup>341</sup> Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935, Filmarchiv Austria, DB 1781.

<sup>342</sup> Min. 5:43.

<sup>343</sup> Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935, Filmarchiv Austria, DB 1781.

<sup>344</sup> Min. 17:27.

<sup>345</sup> Min. 25:20.

auffälligen Überblendungen von an der Wand hängenden Masken, die traumähnlich die Stimmung Valeries wiedergeben.<sup>346</sup> Es handelt es sich dabei laut Drehbuch um Studien des „Schmerzes, der Klage, des Spotts, Hände einer Frau, gegen Himmel ringend, Hände einer Frau, in verzweifelter Geste“.<sup>347</sup>



Masken und Feuer in Überblendung (Screenshot, Min. 84:51)

Selbstreflexion ist ein wiederkehrendes Thema in Reischs Filmen und funktioniert meist über eine Verschachtelung von Medien im Film bzw. Medien in Medien. In *Episode* reflektiert er durch die dargestellte Kunst (genauer: Kunstgewerbe) über das eigene Schaffen – auffallend in der Szene, in der Valerie zum ersten Mal in die Kunsthochschule zum Unterricht geht. Sie betritt den Raum und der Professor (Ferdinand Mayerhofer) erklärt gerade seinen Studentinnen: „Wir müssen immer daran denken, dass wir für das große Publikum arbeiten. Wir stellen nicht nur künstlerische Werke her, sondern vor allem Verkaufsprodukte. Diese allerdings müssen wir in höchster Vollkommenheit schaffen.“<sup>348</sup> Dies klingt wie ein Statement zum eigenen Filmschaffen, wie auch der folgende Dialog: Valerie bittet ihren Professor, sie zu empfehlen, sollte irgendwo eine Mitarbeiterin gesucht werden. Im Film weist er sie darauf hin, dass sie zuvor ihre Studien vollenden müsse<sup>349</sup>, im Drehbuch ist als Antwort vorgesehen: „Ja aber — Kind — ich darf Sie ja noch gar nicht für irgend eine Stelle empfehlen — das wäre eine zu große Gefahr für Ihre

---

<sup>346</sup> Min. 84:34.

<sup>347</sup> Min. 84:35.

<sup>348</sup> Min. 11:14.

<sup>349</sup> Min. 12:23.

Begabung — wenn Sie j e t z t schon in die Konflikte Ihrer künstlerischen Forderungen und den Forderungen der Verkaufsware kämen—"<sup>350</sup>. Geht man davon aus, dass Reisch damit auf die eigene Kunst des Filmemachens anspielt, kann Mizzis Aussage, wonach die Kunstschule ein Panoptikum sei<sup>351</sup>, vielleicht auf die zur Entstehungszeit des Films und von Reisch in seinem Vortrag angesprochene Zensur und Überwachung der Kunst bezogen werden.

Die künstlerische Laufbahn Valeries wird nur zu Beginn des Films thematisiert, durch ihre Ehe mit Kinz ist eine Fortsetzung jener aber nicht mehr unbedingt nötig. Sie tritt wie Leopoldine Dur in *Maskerade* ihre Rolle als Ehefrau, Hausfrau und höchstwahrscheinlich Mutter an.

Der Protagonistin Valerie wird die beste Freundin und Mitbewohnerin Mizzi gegenüber- und zur Seite gestellt, die sich auf eine Bekanntschaft mit einem „Ausländer“ mit Geld eingelassen hat. Bei ihrem ersten Auftritt im Film <sup>352</sup> charakterisiert Reisch sie im Drehbuch so: „Das Mädels, das eingetreten ist, trägt sich ganz im Gegensatz zu allen anderen Schülerinnen, sie ist extravagant gekleidet, die Röcke bis über die Knie, Seidenstrümpfe, hohe Stöckelschuhe, chiken Hut mit Halbschleier, sie sieht aus wie ein Modell aus einem Modeblatt 1922, Etonkopf, stark geschminkt“<sup>353</sup>. Mizzi ist jedoch nicht negativ gezeichnet. Sie sorgt immer wieder für komische Situationen im Film und vor allem am Ende zeigt sich ihr goldenes (Wiener) Herz. Die Paarung Valerie und Mizzi erinnert an Christine und Mizzi in Arthur Schnitzlers *Liebeleli*. Mizzi ist aber auch die emanzipierteste der Frauenfiguren in diesem Film, sie weiß, wie sie die neue Situation für sich nutzen kann. In *Episode* wird sie natürlich eines Besseren belehrt, als sich herausstellt, dass ihr reicher argentinischer Freund in Wirklichkeit ein Betrüger aus der Argentinierstraße in Wien ist.<sup>354</sup> Die Protagonist/innen werden in die genretypischen Verwechslungen und Missverständnisse hineingezogen, Valeries Tugendhaftigkeit wird am Ende aber belohnt und sie findet ihr Glück in der Liebesbeziehung mit Kinz. Herbeigeführt wird das Happy End von Mizzi und Frau Torresani.

---

<sup>350</sup> Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935, Filmarchiv Austria, DB 1781.

<sup>351</sup> Min. 13:48.

<sup>352</sup> Min. 13:06.

<sup>353</sup> Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935, Filmarchiv Austria, DB 1781.

<sup>354</sup> Min. 29:25.



Stummfilmkino mit Fritz Imhoff als Ausrufer (Screenshot, Min. 48:30)

Auch für andere Wiener Typen bleibt genügend Raum in *Episode*, besetzt wurden sie mit bekannten Volksschauspielern. Fritz Imhoff ist als Wiener Kinoausrufer zu sehen, der seine Filme anzupreisen weiß und die Passant/innen schelmisch auf die Vorzüge der Kinologen hinweist. Wie das Kino einen neuen, modernen Ort im Wiener Film darstellt, wurde hier auch die Palette der Wiener Typen erweitert. Der Maronibrater in Grinzing versteht auf seine wienerische Art noch vor Valerie, worum es zwischen Kinz und ihr geht<sup>355</sup>:

Valerie: „Sie, wissen Sie, wovon wir reden?“

Maronibrater: „Jawohl, bitte.“

Valerie: „Na, wovon?“

Maronibrater: „Von der Liebe.“

Valerie: „Na, sehen Sie – er hat keine Ahnung!“

Imhoffs Bruder, der Wienerliedkomponist, -texter und -sänger Ernst Arnold, ist in der gleichen Szene in einer Performance als Straßensänger zu sehen, auf die im Folgenden noch eingegangen wird.

#### 5.1.2.4 Musik

Für die Filmmusik zeichnete Willy Schmidt-Gentner verantwortlich, der neben eigenen Kompositionen Musik aus den frühen 1920er-Jahren einband. Das

---

<sup>355</sup> Min. 65:18.

Drehbuch zu *Episode* ist durchgehend im europäischen zweispaltigen System angelegt. Die linke Spalte enthält Ortsangaben, Handlungsabläufe, viele inszenatorische Details und ist in durchnummerierte Einheiten unterteilt, Szenen oder Einstellungen, denen neben der Nummerierung meist die Kameraeinstellung oder -bewegung vorangestellt ist. In der rechten Spalte werden Dialoge und Musik festgehalten, wobei Reisch vor allem letzterer eine wichtige Rolle zukommen lässt. Die Musik wird in *Episode* sehr bewusst eingesetzt und Reisch bindet sie als von Beginn an geplantes Element detailliert in das Drehbuch ein. Dabei erfüllt sie verschiedene Funktionen, die auch festgehalten werden: Sie dient als „Illustrationsmusik“<sup>356</sup>, findet sich in Performances von Sänger/innen und Musiker/innen sowie als Motiv für Figuren<sup>357</sup>. Die Musik dient zur Markierung der Handlungszeit und in diesem Zusammenhang zur Etablierung verschiedener „Wiener Zeiten“: In der ersten Szene verweist *Yes! We have no Bananas*, „der Jazz-Schlager einer Epoche“<sup>358</sup>, vorgeführt von einer Jazzband mit Sängerin, auf die Handlungszeit um das Jahr 1922. Kombiniert mit einem Nachtlokal der 1920er, den entsprechenden Kostümen und anderen Geräuschen entsteht eine schrille Atmosphäre, in der sich unterhaltungssuchende Menschen tummeln. Im Drehbuch wird der Beginn des Films so festgehalten:

„B l e n d e a u f:

Das Wiener Nachtlokal:

Schon in die sich öffnende Blende hinein erklingt ein dumpfer, langgezogener Schrei:

1./Grosse Schwenkung:  
Silberweisses Licht eines Scheinwerfers ergiesst sich auf das grell geschminkte Gesicht einer schönen Frau.

Mit frechem Lachen stösst diese Frau den Schrei aus,

durchdringend, urwaldmässig -- und dieser Schrei setzt sich dann rhythmisch-melodisch fort und präsentiert sich als Beginn eines Schlagerliedes:

'Yes, we have no bananes!'

<sup>356</sup> Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935, Filmarchiv Austria, DB 1781.

<sup>357</sup> Reisch legt im Drehbuch Motive für Valerie und Mizzi fest, auf die im Folgenden noch genauer eingegangen wird. Vgl. Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935, Filmarchiv Austria, DB 1781.

<sup>358</sup> Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935, Filmarchiv Austria, DB 1781.

Mit tollem Schmiss singt  
die geschminkte Frau den  
Jazz-Schlager einer Epoche:

Fortsetzung des Bananen-Liedes mit  
englischem Text:

Der Scheinwerfer schwenkt  
seitwärts und gleichzeitig  
schwenkt die Kamera:

turbulente Musik zuckt auf -- Jazz  
aus Banjos und Saxophons und gestopf-  
ten Trompeten und Schlagzeug und  
Klavier:

die Jazz-Sängerin sitzt auf  
dem Flügel, der sich inmit-  
ten einer exotischen Kapelle  
befindet,

ihr glitzernd-weiss-silber-  
nes Abendkleid hebt sich hell  
vom dunklen Flügel ab,

langsam gleitet die Kamera  
über die Musiker der Jazz, die  
den Takt des Liedes mit allen  
Gliedmassen erleben,

es sind acht Mann im Frack --  
ihre Gesichter sind dunkel,  
ihre Zähne blendend-weiss,

Scheinwerfer und Kamera  
schwenken seitwärts:

Geschrei schwirrt auf -- beglei-  
tet vom Gesang der Frau in der  
Jazz:

Das Nachtlokal taucht auf --  
Es ist im Stil jener Zeit;<sup>359</sup>

Die Performance dieses Schlagers steht jedoch nicht allein, die Musik wird später wieder aufgegriffen und der jeweiligen Stimmung oder der Handlung angepasst sowie teilweise mit anderer Musik und Geräuschen vermischt. Nachdem sich der Bankier erschießt und die Kamera sich wie im Schwindel zu drehen beginnt, wird *Yes, we have no bananas!* wiederholt. Reisch charakterisiert die Musik im Zusammenspiel mit dem Bild dabei so:

„alles wird unscharf, unkennt-  
lich, alles versinkt in tausend

---

<sup>359</sup> Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935, Filmarchiv Austria, DB 1781.

Lichtern,  
die sich drehen,  
die sich jagen,  
die in einander übergehen,

das Motiv des Bananen-Schlagers  
setzt sich in wirbelndem Tempo  
fort,  
symphonische Musik löst sich  
aus dem Lied,  
kreischende Dissonanzen,  
wilde Akkorde —

U e b e r b l e n d u n g:

4./ Trick: (Zeitung)

Immer besoffener wird die Musik,  
immer gesteigerter,  
immer gehetzter,

und aus dem Durcheinander  
der Lichter-Fetzen löst sich  
jetzt ein Zeitungs-Blatt, das  
von ganz hinten unheimlich  
schnell nach vorne direkt aufs  
Objektiv zufährt —

man liest die Schlagzeile:

SELBSTMORD EINES WIENER BANKIERS<sup>360</sup>

Über die Musik stellt Reisch einen direkten Bezug zwischen der Handlungszeit und diesem Ereignis her. Walter Reisch, Willy Schmidt-Gentner und Robert Katscher etablieren über die Musik den Gegensatz zwischen der Handlungszeit des Films und der „guten alten Zeit“, denen Valerie, der ehemalige Offizier Herr Kinz und Herr Torresani entstammen. Zum einen wird Musik aus den 1920er-Jahren eingesetzt, wobei man es mit den Entstehungsjahren der Musikstücke nicht so genau nimmt: Wie angeführt werden *Yes! We have no Bananas* von Frank Silver und Irving Cohn aus dem Jahr 1922 und *Nur eine Nacht sollst du mir gehören* von Oskar Geiger in der ersten Szene von der Band des Nachtlokals gespielt. Das Motiv Mizzi Maraneks wurde dem Foxtrott *Es geht die Lou lila* von Robert Katscher aus dem Jahr 1925 entnommen und im Kino dient die Instrumentalversion eines Lieds Katschers aus dem Jahr 1924, *Madonna, du bist schöner als der Sonneschein*, als diegetische Begleitmusik zum Film<sup>361</sup>, während es als extra-diegetische Musik in die nächste

---

<sup>360</sup> Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935, Filmarchiv Austria, DB 1781.

<sup>361</sup> Min. 51:40.

Szene, spielend in Valeries Wohnung, weitergezogen wird<sup>362</sup>, um anschließend wieder von Mizzi gesummt zu werden<sup>363</sup>. Zum anderen wird auf Musik und Performances zurückgegriffen, welche auf eine nicht konkretisierte Zeit, das nostalgisch erinnerte Alt-Wien verweisen. Valerie und Herr Torresani besuchen das Theater, in dem Valerie fasziniert *Faust* sieht. Direkt an die berühmten Worte „Habe nun, ach! Philosophie, Juristerei und Medizin, und leider auch Theologie durchaus studiert, mit heißem Bemüh’n. Da steh ich nun, ich armer Tor! Und bin so klug als wie zuvor!“<sup>364</sup> geschnitten folgt eine Heurigenzene, in der eine Schrammelkapelle *Weil i a alter Drahrer bin* zum Besten gibt und Torresani miteinstimmt.<sup>365</sup> Wie Marion Linhardt in Bezug auf den Wiener Film schreibt, werden „[d]as Singen und Tanzen, das Musizieren und Theaterspielen, aber auch das begeisterte Zuhören, das Schwärmen für die Großen des Theaters und der Musikszene [...] als Eigenheit des Wiener Lebens verstanden“<sup>366</sup>. Auch der Handlungsort Grinzing wird über die Musik als besonders wienerisch charakterisiert, wobei wieder mit dem Übergang von extra-diegetischer zu diegetischer Musik gespielt wird: Als die Villa in Grinzing das erste Mal gezeigt wird<sup>367</sup>, beschreibt das Drehbuch: „Musik setzt wieder ein — sehr süß, sehr sanft, sehr wienerisch, W i e n e r S u i t e--“<sup>368</sup>; Frau Torresani führt Kinz durch das Haus, bis zu ihren zwei Söhnen, die an den Klavieren sitzen<sup>369</sup>: „Jene Wiener Suite die bis zu diesem Moment im Orchester gespielt wurde und nun nur noch von zwei Klavieren fortgesetzt wird---“<sup>370</sup>.

Einen wichtigen Punkt in der Narration, als Ausgangspunkt für die Liebesgeschichte zwischen Kinz und Valerie, stellt der Besuch am Alt-Wiener-Ball dar, bei dem sich Valerie und Kinz zum ersten Mal begegnen und auf dem sie in Folge die Nacht durchtanzen. Visuell auffallend ist eine Trickszene, in der Kinz und Valerie auf überlebensgroßen Notenzeilen zur abgebildeten Musik tanzen.<sup>371</sup> Nach einer Polka tanzen sie Walzer – der Deutsche „Kinz schon etwas weniger reserviert, Valerie an

---

<sup>362</sup> Min. 56:31.

<sup>363</sup> Min. 56:56.

<sup>364</sup> Min. 27:41.

<sup>365</sup> Min. 27:58.

<sup>366</sup> Marion Lindhardt, „Phantasie und Rekonstruktion. Die Filme über Wien“, *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2003, S. 258-289, S. 289.

<sup>367</sup> Min. 21:04.

<sup>368</sup> Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935, Filmarchiv Austria, DB 1781.

<sup>369</sup> Min. 21:56.

<sup>370</sup> Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935, Filmarchiv Austria, DB 1781.

<sup>371</sup> Min. 39:09 bis 39:50.

sich pressend, einen mitreissenden Rechtswalzer— im Alt-Wiener-Stil---“<sup>372</sup>. Die in den 1920er-Jahren in Reaktion auf den Modetanz Shimmy in bürgerlichen Kreisen aufgekommene Walzernostalgie<sup>373</sup> wird in *Episode* aufgegriffen und fügt sich in die entworfenen Gegensätze Nachtlokal / amerikanischer Jazz / Sittenverfall vs. Ballsaal / Wiener Musik (Strauss!) und Tänze / Moralität. Gleichzeitig symbolisiert der Walzer, integraler Bestandteil der Wiener Filme und der Musikfilme, die in der Tradition der Operette stehen, typischerweise (verbotenes) Begehren („desire“).<sup>374</sup> Dies spiegelt sich einerseits in der an die Trickszene geschnittenen Aufnahme einer überschäumenden Champagnerflasche wider<sup>375</sup>, andererseits in Kinz' Aussage, dass Herr Torresani nichts von ihrer gemeinsam durchtanzten Nacht erfahren dürfe.<sup>376</sup>



Trickszene Alt-Wiener-Ball (Screenshot, Min. 39:37)



Auf den Walzer folgende Aufnahme (Screenshot, Min. 39:50)

<sup>372</sup> Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935, Filmarchiv Austria, DB 1781.

<sup>373</sup> Vgl. Christian Glanz, „Himmelblaue Zeit. Alt-Wien in der Operette“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 228-234, S.228.

<sup>374</sup> Vgl. Alexandra Seibel, *Vienna, girls, and Jewish authorship: Topographies of a cinematic city, 1920-40*, New York: UMI 2009, S. 333.

<sup>375</sup> Min. 39:50.

<sup>376</sup> Min. 41:40.

„[W]altz music and dance simultaneously celebrate romantic love, carnal desires, and plenitude, but waltz tunes also carry with them the modern wisdom of the transitory and the fleeting. Once the waltz comes to an end, absence and loss remain, and fixed class positions fall back into place.“<sup>377</sup> Auf der Heimfahrt in der Kutsche wird das klar, und auch im Hauptlied, in seinem Text, spiegelt sich die Flüchtigkeit wieder. Es handelt sich um einen langsamen Walzer mit dem Titel *Jetzt müsste die Welt versinken*, dem auch das Motiv der Protagonistin – das *Wessely-Motiv*, wie Reisch es schon in Drehbuch bezeichnet – entnommen ist. Die Musik stammt von Robert Katscher, der Text von Walter Reisch. Es findet in verschiedenen Variationen Eingang in den Film, sowohl diegetisch als auch extra-diegetisch. Es wird in verschiedenen Situationen, in denen Valerie Gärtner zu sehen ist, oder jemand an sie denkt, eingesetzt. Dabei hält Reisch die jeweilige Charakterisierung der Musik im Drehbuch fest. Zwei Beispiele sollen dies verdeutlichen: Als Valerie Torresani in der Schule eine Absage erteilt<sup>378</sup>, beschreibt das Drehbuch das zu hörende Motiv: „einige Takte Untermalungs-Musik, das Wessely-Motiv, jubelnd, keck, spritzig, herausfordernd“<sup>379</sup> und als Herr Kinz vom Maronibrater nach draußen geholt wird<sup>380</sup>: „Ein Streifen Musik zieht durchs Bild, Wessely-Motiv, ganz zart, sehr süß, und verklingt gleich darauf wieder“<sup>381</sup>. Das Hauptlied ist leise als Instrumentalversion während des Gesprächs zwischen Valerie und Kinz in der Kino-Loge zu hören<sup>382</sup>, in der Szene auf der verschneiten Grinzinger Gasse, am Wendepunkt in der Beziehung zwischen Valerie und Kinz, wird das *Wessely-Motiv* zum typischen Wiener Lied, kombiniert mit einer romantisierten Straßenmusikerszene, in der Ernst Arnold als Volkssänger auftritt.

„343./Nah:

(Blick vom Dach jener Litfasssäule, an der sich der Maroni-Ofen befindet)

Hinabfotografiert -- sozusagen  
aus der Vogelschau--

da unten am Ofen-- stehen Kinz  
und Valerie--

<sup>377</sup> Alexandra Seibel, *Vienna, girls, and Jewish authorship: Topographies of a cinematic city, 1920-40*, New York: UMI 2009, S. 333f.

<sup>378</sup> Min. 20:35.

<sup>379</sup> Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935, Filmarchiv Austria, DB 1781.

<sup>380</sup> Min. 64:40.

<sup>381</sup> Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935, Filmarchiv Austria, DB 1781.

<sup>382</sup> Min. 55:30.

schweigen vorerst--

sehen dem Maronibrater zu, der  
nachfeuert,

die Gesichter sind seltsam er-  
hellte vom Reflex der Kohlen-  
glut des Ofens,  
dazu das Weiss des Schnees der  
Strasse -- das gute, neuartige  
Kontraste gibt,

das Bild ist voll Stimmung--  
die einsame Ecke der Villen-  
strasse in Grinzing,

wenige Passanten gehen vorbei,

einige in Skier-Anzügen mit  
Brettln auf dem Rücken,  
einige Kinder mit Rodeln an  
der Leine,

jetzt setzt Musik aus der  
Ferne ein -- Strassensänger-  
musik --  
die Anfangstakte des Wessely-  
Liedes erklingen und nun er-  
kennt man, dass das bisher im  
Film verwendete Wessely-Motiv  
eigentlich der Grund-Akkord  
einer Melodie ist, die die  
Strassensänger singen,

von ganz ferne her kommt das Lied  
langsam näher und näher,<sup>383</sup>



Valerie und Kinz am Maronistand (Screenshot, Min. 66:15)

---

<sup>383</sup> Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935, Filmarchiv Austria, DB 1781.

Im Folgenden gesteht Kinz seine Liebe, wobei Valerie, ähnlich wie Leopoldine Dur in *Maskerade*, zuerst nicht versteht, warum ausgerechnet sie ihm gefallen sollte. Es kommt zum ersten Kuss. Der Dialog zwischen den beiden wird immer wieder unterbrochen bzw. kommentiert durch den Text des Liedes, das der Straßensänger zum Besten gibt. Auch in dieser Szene zeigt sich, wie Reisch Musik, Bild, Dialog und Handlung durchkomponiert. Reisch selbst äußerte sich dazu, dass der Text eines Liedes bei ihm nie eingeklemmt sei, sondern die Handlung weiterführe.<sup>384</sup> „They [the songs] were simply a link in the story [...]. Because it was my specialty, I would write a love scene up to a certain point and then segue into a song.“<sup>385</sup>

„und ohne viel zu fragen --  
küsst er sie, küsst sie mitten  
auf den Mund -- ehe sie dazu  
kommt zu protestieren --

Kamera schwenkt mit einem  
Ruck:

hinter der Litfassäule stehen  
gerade die Strassensänger und  
spielen mit verständnisvollem  
Schmunzeln den Refrain ihres  
Liedes:

der Tenor tritt ganz nahe zu  
dem Maroni-Ofen heran und  
strudelt die Küssenden mit  
seiner gequetschten Stimme an,  
singt:

Refrain:

Jetzt müsste die Welt versinken,  
Jetzt müsste ein Wunder geschehn,  
Und in Deinem Kuss will ich er-  
trinken--  
Und alles Glück auf Erden  
Soll im Versinken Wahrheit  
werden!

351./Nah:

Kinz lässt Valerie aus seinen  
Armen, sieht sie lächelnd an,

Valerie steht regungslos da--  
sie lächelt nicht,  
sie wehrt sich nicht,

sie blickt sich um,

---

<sup>384</sup> Vgl. Walter Reisch/Herbert Holba, „Drehbücher nach Maß. Ein Interview mit Walter Reisch“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 18-26, S. 26.

<sup>385</sup> Walter Reisch/Joel Greenberg, „Walter Reisch: The Tailor“, *Backstory. 2. Interviews with screenwriters of the 1940s and 1950s*, Hg. Patrick McGilligan, Berkeley: Univ. of California Press 1991, S.201-245, S. 215.

der Tenor kommt ins Bild,  
verbeugt sich grinsend und  
singt Valerie direkt entgegen.

Refrain-Fortsetzung:

Wunschlos seh' ich alle Sterne  
blinken,

Was noch kommt, es kann nicht  
schöner sein!

Valerie steht ernst da,  
blickt stumm vor sich zu  
Boden,

der Tenor singt strahlend  
zu Ende:

Ende des Liedes:

Jetzt müsste die Welt versinken

Und D u und i c h - wir

bleiben allein!

alle drei Musikanten verbeugen  
sich vor Valerie,

der Tenor hält seinen Hut ver-  
kehrt hin, in Erwartung des  
Honorars für die künstlerische  
Darbietung,

da sieht in Valerie lächelnd an  
und sagt ruhig:

,Ich danke Ihnen sehr für die  
Musikbegleitung -- leider

Haben wir momentan kein Kleingeld bei uns-

Und bedauernd setzt sie hinzu:

„Vielleicht ein anderes Mal!“

Der Tenor sagt galant:

,Oh bittesehr ---gerne geschehen! `

Und er verbeugt sich mit Gran-  
Dezza, wendet sich ab,

Kamera schwenkt mit ihm:

der Tenor tritt zu seinen beiden Kameraden zurück,

spielend ziehen die Drei weiter--

Im Folgenden verliert sich das

Lied -- nochmals gespielt --

Nur als Begleitung der Dialoge—"386

<sup>386</sup> Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935, Filmarchiv Austria, DB 1781.



Ernst Arnold als Straßensänger (Screenshot, Min. 66:52)

Die Bearbeitung des Motivs spiegelt die Stimmung der Protagonistin wider: Sie pfeift es fröhlich, als sie nach Hause kommt und den am Vortag am Maronistand abgemachten Besuch Kinz' erwartet. Als er einige Stunden später nicht auftaucht, ändert sich das Motiv, das mittlerweile auch zum Motiv des Liebespaares geworden ist: „Musik setzt ein — schwer und dunkel, ahnungsvoll und bang“<sup>387</sup>.

Am Ende des Films spielt das Hauptlied noch einmal eine entscheidende Rolle: Valerie beschließt, in die Villa zu gehen und im „Namen aller Mädels“<sup>388</sup> einmal den Männern die Meinung zu sagen. Sie trinkt einen Cognak zur Stärkung und macht sich, musikalisch illustriert durch das *Wessely-Motiv* als Marsch, auf den Weg. Im Inneren der Villa tanzt man Walzer, Aufnahmen der sich nähernden Valerie und der tanzenden Gesellschaft wechseln sich mit der jeweiligen Musik, extra-diegetisch und diegetisch, ab. Sie trifft mit Frau Torresani zusammen und das Missverständnis um den Brief, der in Wirklichkeit eine Einladung zum Abend war, klärt sich auf. Als Valerie erfährt, dass Kinz ihr Lied für den Wohltätigkeitsabend gewählt hat und die Kammersängerin nicht auftreten wird, beschließt sie, selbst zu singen – begleitet von den Söhnen Torresanis am Flügel und bestärkt durch den Genuss weiterer Gläser Cognak. Es entsteht in der Aufführung eine enge Verflechtung von Text, Gesten und Blicken.<sup>389</sup> Valerie singt nur für Kinz, sie adressiert ihn direkt, und im Laufe des Liedes wird sie immer selbstsicherer. Kinz steht wie gefesselt da, und wird im Laufe der Performance von Frau Torresani aufgeklärt, dass es sich bei all den

<sup>387</sup> Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935, Filmarchiv Austria, DB 1781.

<sup>388</sup> Min. 89:25.

<sup>389</sup> Min. 94:27 bis 98:00.

Verwicklungen um Missverständnisse handelt, die sie mithilfe einer „Astronomin“ (ein Verweis auf einen *Running Gag* des Films), Mizzi, aufdecken konnte. Mizzi ist Valerie gefolgt und beobachtet das Geschehen durch den Spalt einer Tür. Frau Torresanis Blick trifft sich mit jenem ihres Mannes. Für Valerie und Kinz ist der Weg damit frei. Am Ende der Performance stürzt Valerie dem schon wartenden Kinz in die Arme. Grund für den Lieblingsausruf Mizzis, die zumindest dieses Mal das letzte Wort hat: „Astronomisch!“.



Valerie/Paula Wessely singt *Jetzt müsste die Welt versinken* (Screenshot, Min. 95:09)

### 5.1.3 Rezeption

Die Uraufführung des Films fand am 11. August 1935 bei der 3. Internationalen Filmkunstausstellung (Biennale) in Venedig statt.<sup>390</sup> Dort erhielt Paula Wessely den Pokal Volpi und wurde laut Begründung für ihre „einzigartige Ausdrucksfähigkeit für die Regungen der weiblichen Seele“ als „die beste Filmschauspielerin der Welt“ ausgezeichnet.<sup>391</sup> Neben *Casta Diva* war das die zweite Auszeichnung für einen Film des Autors (und Regisseurs) Walter Reischs auf dieser Biennale. Der Film wurde international verkauft und gezeigt. Die deutsche Erstaufführung fand am 23. August 1935 im Gloria-Palast in Berlin und die österreichische am 12. September 1935 im Apollo-Kino in Wien statt. Dem Film ging als Einleitung eine musikalische Szene, zusammengestellt von Frank Fox, voran.<sup>392</sup>



*Das interessante Blatt*, 19.9.1935, S. 22 (ANNO/Österreichische Nationalbibliothek)

<sup>390</sup> „TK.“, „Filmausstellung in Venedig eröffnet“, *Neues Wiener Journal*, 13.8.1935, S. 3, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>391</sup> *Mitteilungsblatt des Rings der österreichischen Bühnenkünstler*, 2/9, 1935, S.6, zit. nach Maria Steiner, *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1996, S. 54.

<sup>392</sup> Vgl. A.D.G., „Episode‘ wird Erlebnis. Erstaufführung im Apollo“, *Volks-Zeitung*, undatiertes Zeitungsausschnitt, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

Willi Zeyn wurde nach dem Tarnversuch aus der Reichsfachschaft Film ausgeschlossen, was ihn dazu veranlasste, zu behaupten, er sei wirklich der Regisseur des Films gewesen.<sup>393</sup> Im Oktober 1935 wurde berichtet, dass er „zu seiner Rehabilitierung die Filmgesellschaft, die den Film herstellte, auf Nennung seines Namens als Regisseur geklagt“<sup>394</sup> habe. Es finden sich keine Berichte zum Ausgang, jedoch kann angenommen werden, dass er keinen Erfolg hatte. Zwei Monate später wurde der Film noch einmal Gegenstand einer Klage: *Episode* sei in Paris verboten worden, da die Ausschnitte aus *Die Lieblingsfrau des Maharadschas*, die als Film im Film gezeigt werden, unerlaubterweise verwendet worden wären und die Nordisk Film dagegen geklagt habe. Nach Angaben der Walter Reisch Filmproduktion G.m.b.H. seien die Teile des Films jedoch erworben worden und so wolle man wegen des Verbots eine Schadenersatzklage anstrengen.<sup>395</sup>

Am 8. September 1936, circa ein Jahr nach der Premiere, meldete *Der Wiener Film*, dass *Episode* aufgrund seines großen Erfolges in Paris nun französisch synchronisiert worden sei.<sup>396</sup> Am Hollywood-Remake des Films sei Reisch nach eigenen Angaben, wie im Falle der amerikanischen Neuverfilmung von *Maskerade*, nicht beteiligt gewesen.<sup>397</sup> In *Der Wiener Film* wird am 25. Mai 1937 der Beginn der Dreharbeiten eines Remakes durch die Warner Brothers gemeldet. Inszeniert werde von Joe May.<sup>398</sup> Ein Remake erschien jedoch erst 1940 und trug den Titel *My Love came back* (Regie: Curtis Bernhard).

### 5.1.3.1 Rezeption in Österreich

*Episode* wurde von den unterschiedlichsten Seiten überwiegend begeistert aufgenommen, sowohl in Wien als auch in der Presse der Bundesländer. Im *Kino-Journal*, dem Organ der ständestaatlichen Zwangsorganisation Gremium der Lichtspielunternehmer Österreichs, schließt man die Filmkritik mit den Worten „Ein

---

<sup>393</sup> Vgl. Ludwig Gesek in *On the Road to Hollywood*, Regie: Bernhard Frankfurter, AT 1982; Wien: ORF-Archiv. Min. 12:48.

<sup>394</sup> o.N., „Aus dem Gerichtssaal“, *Salzburger Volksblatt*, 14.10.1935, S. 10, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>395</sup> Vgl. o.N., „Schadenersatzklage wegen Pariser ‚Episode‘-Verbots“, *Der Morgen*, 23.12.1935, S. 4, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>396</sup> o.N., „Hallo!...Hallo!...Herr Direktor!“, *Der Wiener Film*, 8.9.1936, S. 2, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>397</sup> Vgl. Walter Reisch/Frank Arnold, „‘Writing in America means re-writing’. Ein Interview mit Walter Reisch“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 27-41, S. 29.

<sup>398</sup> Vgl. o.N., „Episode in Hollywood neu verfilmt“, *Der Wiener Film*, 25.5.1937, S. 3, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

Erfolgsfilm Wiener Note, Wiener Kunst, Wiener Prachtdarstellung, ein Triumph Wiener Könnens, der über Meere dringen wird, um das lachende, singende und liebende Wien zu preisen.“<sup>399</sup> Der Vizebürgermeister a.D. Fritz Lahr nahm im Artikel *Markenschutz für den österreichischen Film* in der *Illustrierten Kronenzeitung* die Erstaufführung von *Episode* zum Anlass einer Forderung:

„Anlässlich der Erstaufführung von *Episode* erscheint folgender Hinweis von Wert gestattet: In den meisten Ländern wird der ‚Österreichische Film‘ nicht nur gerne gesehen und gesucht, sondern gilt auch als wertvolles Kaufobjekt. Das haben sich viele Filmproduzenten zunutze gemacht, um vielfach mindere Filme, deren Handlung bloß ein österreichisches oder angeblich österreichisches Thema zum Gegenstand haben, als *Österreichische Filme* zu offerieren.

Ich halte es für unerlässlich, dass zum Schutze des guten österreichischen Films wertvolle Kunstwerke seitens der Behörde oder seitens einer berufenen Institution als **Österreichfilm** [Hervorhebungen im Original, Anm. Chr. W.] bestätigt und bezeichnet werden. Kein Machwerk, das unserem Lande und dessen Eigenart in den Augen der Beschauer Schaden zu bringen vermag, darf den Titel Österreichfilm führen! Es muss auch ein Weg gesucht werden, damit das internationale Filmpublikum von dieser Maßnahme in **geeigneter Form in Kenntnis gesetzt wird**.

Was den Film *Episode* betrifft, darf ich wohl ruhig behaupten, dass er in die Weltfilmchronik als österreichisches Standardwerk eingehen wird. Das Thema von *Episode*, in die unerquickliche Inflationszeit führend, ist so von Charme und Humor getragen, dass es trotz berechtigter Anklagen gegen diese Zeit nur zu gewinnen versteht. *Maskerade* war ein österreichischer Film, *Episode* ist der **Wiener Film** par excellence.“<sup>400</sup>

*Episode* sei „der Wiener Film par excellence“, der Vorbild sein solle für andere Filme dieser Art. Im Weiteren geht Lahr auf die schauspielerischen Leistungen ein, wobei besonders Paula Wessely „alles so glaubhaft, so natürlich, so wienerisch sittlich“ schildere, mit Friedl Czepa „ein Komet am Filmfirmament“ aufgegangen sei und Otto Tressler die „Schilderung des Krösus der Nachkriegszeit aufs glücklichste mit dem Altösterreicher“ verbunden habe. Es handle sich um einen Film, für den man Walter Reisch danken müsse und den sich jeder Wiener ansehen solle.<sup>401</sup>

In *Der gute Film*, der Zeitschrift des Instituts für Filmkultur, wurde *Episode* als „künstlerisch aner kennenswert“ eingestuft und klar empfohlen. Er stehe

„in der Nachfolge von *Maskerade*, sowohl in der Stoffwahl wie in der Darstellung. [...] Der Film ist spannungsreich, geschickt und dramatisch bewegt aufgebaut. Es kommt ihm auch ethischer Wert zu. Er liegt darin, dass

<sup>399</sup> o.N., „Episode“, *Das Kino-Journal*, 21.09.1935, S. 3f, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>400</sup> Vizebürgermeister Major a. D. Fritz Lahr, „Markenschutz für den österreichischen Film“, *Illustrierte Kronen Zeitung*, 17.9.1935, S. 8, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>401</sup> Vgl. Ebd.

unter die morbiden Gestalten des Films ein Mensch gestellt ist, dem man allen Irr- und Umwegen und allem Sumpf zum Trotz echtes und reines Frauentum glaubt. Der Film ist eine repräsentative österreichische Leistung.“<sup>402</sup>

Ganz im Zeichen der Retraditionalisierung wird Valerie als die ideale Frau gesehen. Sie gehe „den Weg eines mutigen Wiener Mädels, das den Versuchungen widersteht; stolz, keusch, tapfer steht sie vor uns [...]. Es weht wie ein Hauch gesunder, unsterblicher Heimat von diesem tapferen Wiener Mädel zu uns her, Ernst und Heiterkeit, Fröhlichkeit und Verhaltenheit: unser Österreich.“<sup>403</sup> In der Kritik des Linzer Volksblatts wird weiter angemerkt, dass der Kinosaal bei dieser festlichen Vorstellung in Linz in den Farben des Bundes geschmückt wurde.<sup>404</sup> In jeder Kritik wird die natürliche Darstellung der als „urösterreichische Schauspielerin“ bezeichneten Paula Wessely hervorgehoben. Wessely selbst wies auf den Wien-Bezug des Films hin:

„Und dann ist dieser Stoff so ganz und gar wienerisch, was für mich als Wienerin ebenfalls entscheidend war. Wir haben mit *Episode* übrigens einen *Wiener Film* gedreht, von einem Wien, das man im Film noch nicht gezeigt hat, das wirkliche Wien, und zwar, in den schweren Krisenjahren der österreichischen Inflationszeit. Und ich glaube, dieser Film *Episode* wird endlich einmal ehrlich, die alte Donaustadt und ihre Welt so zeigen, wie es in dem viel missbrauchten Zitat heißt: ‚Wien, wie es weint, Wien, wie es lacht!‘“<sup>405</sup>

Roman Herle setzt in seiner Filmkritik Paula Wesselys Spiel und ihre Rollen in Bezug zu anderen Darstellungen des „Wiener Mädels“.

„Das kleine Mädel – die große Wessely. In den letzten Tagen fiel in den Wiener Lichtspieltheatern ein Vorspannfilm auf, der, ebenso hübsch wie wirksam, den Boden für das große Filmereignis *Episode* ebnen sollte. Behutsam forschten die Titel in unseren Herzen: Erinnern Sie sich noch an das Fräulein Leopoldine Dur... an die unglückliche Prinzessin Maria Louise...? Wer konnte Sie vergessen, die ersten beiden Tonfilmrollen Paula Wesselys! Und nun die dritte, die schönste: die tapfere kleine Kunstgewerblerin Valerie Gärtner. Das ‚Wiener Mädel‘ ist vielleicht eine der schwierigsten Charakterrollen, die der Film kennt. Vielleicht weil man allzuoft einen uniformen Begriff suchte, obwohl doch gerade in der feingeästelten Differenzierung der Reiz des Typus liegt. Schon zwischen der Ullrich und der Wessely ist die breite Amplitude wienerischen Jungfrauencharms sichtbar. Aber auch die Vally Gärtner ist wieder eine andere als Poldi Dur. Und das ist's

<sup>402</sup> o.N., „Episode“, *Der gute Film*, 13.9.1935, S. 4f, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>403</sup> o.N., „Film. 'Episode'“, *Linzer Volksblatt*, 2.11.1935, S. 8, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>404</sup> o.N., „Film. 'Episode'“, *Linzer Volksblatt*, 2.11.1935, S. 8, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>405</sup> Paula Wessely anlässlich der Premiere von *Episode*, zit. nach Kurt Ifkovits, „Die Rollen der Paula Wessely bis 1946“, *Die Rollen der Paula Wessely. Spiegel ihrer selbst*, Hg. Kurt Ifkovits, Wien: Österreichisches Theatrumuseum 2007, S. 11-64, S. 42.

ja letzten Endes, was diese Paula Wessely zur großen, größten Künstlerin macht. Es ist immer – ob *Faust*-Gretchen oder Rose Bernd, Fräulein Dur oder Fräulein Gärtner – ein ganzer neuer Mensch da, einer, dem wir immer wieder alle schon einmal begegnet sind.“<sup>406</sup>

Im Weiteren geht er auch auf den für den Wiener Film und die Wiener Typen typischen Dialekt ein, den er bei Valerie Gärtner bzw. Paula Wessely perfekt umgesetzt sieht:

„Wer zudem noch ein feines Ohr für die menschliche Stimme hat, hört aus dem Wort und Lied der Wessely die seltsame Musik unserer Stadt. In den dumpfen Vokalen und weich verschliffenen Konsonanten, im reizvollen Wechsel der halben und ganzen Stimmkraft, im neckischen Verschlucken ganzer Deklinationssilben liegt die ungebrochene Natürlichkeit des Kindes aus dem Volke, das sich den Rhythmus und die Melodie der Muttersprache und der ganzen seelischen Landschaft seiner Heimat über alle Dessurakte der Deklamation hinaus bewahrt hat.“<sup>407</sup>

Auch Oskar Maurus Fontana zeichnet die Entwicklung des süßen Mädels über Schnitzler und die Operetten nach, wobei es sich immer mehr zum „Girl“ gewandelt habe und erst in der Wessely zu seinem wahren Wesen zurückgefunden habe.<sup>408</sup>

*Der Morgen* geht in seiner *Filmkritik – aufrichtig!* besonders auf die Rolle Walter Reischs für den Erfolg des Films und indirekt auf die sich abzeichnenden Probleme in der Filmproduktion ein. Es sei wichtig zu wiederholen, dass *Episode* ohne Walter Reisch nicht denkbar sei.

„Nicht, dass er unangefochten Europas größter Filmdichter ist, scheint zu wiederholen wichtig. Aber, dass dieser junge Mensch, vom ganzen Ausland mit verlockenden Angeboten überhäuft, aus Liebe zu seiner Heimat, unter Verzicht auf risikolose Gagen *Episode* in eigener Firma in Wien drehte, ist das menschliche Ereignis hinter der Leinwand, das alle künstlerischen Offenbarungen in den Schatten stellt.“<sup>409</sup>

Wie andere Artikel weist der/die Autor/in darauf hin, dass der Film die falsche „Heurigenwalzerseligkeit“ ablege und bezeichnet ihn sogar als „zeitkritisch“<sup>410</sup>. In

---

<sup>406</sup> Roman Herle, „Episode“, *Das kleine Volksblatt*, 13.09.1935, Nr. 253, S. 5, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>407</sup> Roman Herle, „Episode“, *Das kleine Volksblatt*, Nr. 253, 13.9.1935, S. 5, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>408</sup> Vgl. Oskar Maurus Fontana, „Der neue Wessely-Film: ‚Episode‘ im Apollo“, *Wiener Tag*, undatiertes Zeitungsausschnitt, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>409</sup> „pcm.“, „Filmkritik – aufrichtig!. Episode“, *Der Morgen*, 16.9.1935, S. 12, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>410</sup> „pcm.“, „Filmkritik – aufrichtig!. Episode“, *Der Morgen*, 16.9.1935, S. 12, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

anderen Rezensionen ging man wiederum kritisch auf Unwahrscheinlichkeiten in der Handlung ein:

„Reisch‘ minutiöse Regieleistung befriedigt mehr als das Drehbuch, das handwerklich selbstverständlich meisterhaft ist, aber in der künstlerischen Gesamtkonzeption Einwände zulässt. Die Handlung wird im Film selbst ironisch ein Weihnachtsmärchen genannt, eine Formulierung, der man nur zustimmen kann. Die Fabel vom braven Geldonkel, der jeden Monat einen generösen Scheck ausstellt, nur um bei einem armen Mädchen Tee trinken zu dürfen, ist doch zu unwahrscheinlich. Auch der großartige Edelmut seiner Gattin, die wie eine *Dea ex machina* im dritten Operettenakt das Missverständnis zwischen Sängerin und Tenor mittels einer überraschenden Situation löst, ist gleichzeitig konventionell und unglaublich. Am besten gelingt der kurze, beispielhafte Querschnitt durch das Wien der Inflationszeit am Beginn des Films.“<sup>411</sup>

In der *Literatur am Naschmarkt*, dem Kellertheater des Café Dobner, das von 1933-1938 existierte, wurde in einem Sketch, verfasst von Lothar Metzl und Hans Weigel, Paula Wessely parodiert. Die Rolle eben jener übernahm die junge Hilde Krahl. Eine Szene trägt den Titel *Episode*:

„Ein Rückblick aus dem Jahre 2000.

*Ansager* (in der Art des volksbildnerischen Vortrages):

Meine Damen und Herren! Im Rahmen der von der Urania veranstalteten Vortragsreihe *Kultur- und Sittengeschichte der Vorkriegszeit* kommen wir heute zum Jahre 1935 und wollen zunächst an einem praktischen Beispiel das Niveau der damaligen Filme kennenlernen. Als geeignetes Beispiel für uns Menschen aus dem Jahre 2000 erscheint uns der als ‚künstlerisch wertvoll‘ anerkannte Film *Episode*. Bei diesem Film blieb es lange Zeit unklar, wer Regie geführt hat. Doch verdichtete sich aufgrund genauer Studien der Verdacht gegen Walter Reisch mehr und mehr, und heute kann gesagt werden: falls bei *Episode* überhaupt ein Regisseur tätig war, kann dies kein geringerer gewesen sein als Walter Reisch. Und nun sehen Sie die erste Szene. (Klopft dreimal mit dem Stab auf den Boden.)“<sup>412</sup>

Als Herr Torresani Valerie Gärtner Geld anbietet und ihr versichert, nur platonische Zuneigung als Gegenleistung zu wünschen, antworte Valerie:

„Ja, aber Herr Torresani ... das ist ja ein Weihnachtsmärchen ... das ist ja ein Film von Walter Reisch ... das glaubt mir doch niemand.“<sup>413</sup>

Im Finale wird zu den Melodien der *Barcarole*, von *O sole mio*, *Hüaho*, *alter Schimmel* und *Winter ade* gesungen:

---

<sup>411</sup> H.W., „Episode‘. Triumph der Wessely“, *Neue Freie Presse*, undatierter Zeitungsausschnitt, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>412</sup> Originalmanuskript aus dem Besitz von Hans Weigel, zit. nach Walter Fritz, *Kino in Österreich 1929-1945. Der Tonfilm*, Wien: ÖBV 1991, S. 57.

<sup>413</sup> Ebd.

„Valerie: Ja, so ein Reischerl, das ist mir lieber als...  
 Alle: Ausgerechnet Germanen!  
 Torresani: Die Germanen sind lustig.  
 Die Germanen sind froh  
 Sie suchen den Regisseur, der ist in ... cognito  
 Kinz: Getarnt sein ist viel schöner als der Sonnenschein  
 Valerie: Goldene Medaillen blinken  
 Alle: Biennale in Venedig  
 Sage Bravissimo,  
 Dieser Film, so fand man dort gnädig,  
 Der hat Kulturniveau.  
 Man lobte ihn in den Himmel,  
 Dabei ist's nur der alte Schimmel,  
 Ziag oh, alter Schimmel, ziag oh.  
 Maskerade, Episode tut weh,  
 zeigte in Bild und Ton  
 Alles, nur ka Inflation,  
 Maskerade, Episode tut weh!“<sup>414</sup>

### 5.1.3.2 Rezeption in Deutschland

Im *Presse- und Propagandaheft* des deutschen Verleihers für Journalist/innen wurde kein Regisseur angeführt und man konzentrierte sich ganz auf den Star Paula Wessely. In den meisten deutschen Premierenerichten wurde dann auch kein Regisseur genannt. Einige Artikel thematisierten die Personalfrage indirekt. Handlung und Drehbuch stießen nicht immer auf Zustimmung, die Leistung Paula Wesselys wurde jedoch besonders positiv hervorgehoben.

„Manches an diesem Film in der ganzen Auffassung ist undeutlich, wie es – ohne auf personelle Erörterungen näher eingehen zu wollen – nicht anders zu erwarten war, aber die allüberragende persönliche Leistung von Paula Wessely drängt das Negative im ersten Eindruck vollkommen in den Hintergrund.“<sup>415</sup>

Die Berliner Lokal-Nachrichten des Deutschen Nachrichtenbüros bemerkten zu *Episode*:

„Der Viktoria-Film *Episode* ist ebenso wie der erste große Film mit Paula Wessely, *Maskerade*, österreichischer Herkunft. Er ist als ausländischer Film von den zuständigen Stellen des Staates für die Vorführung in Deutschland zugelassen worden, und das entzieht gewisse personelle Zusammenhänge

<sup>414</sup> Ebd., zit. nach Walter Fritz, *Kino in Österreich. 1929 - 1945: Der Tonfilm*, Wien: ÖBV 1991, S. 58 und Maria Steiner, *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1996, S. 56f.

<sup>415</sup> *Berliner Börsennachrichten*, nicht datierter oder beschrifteter Zeitungsartikel aus dem Schriftgutarchiv der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin.

einer Erörterung, die im Falle eines rein deutschen Films erforderlich wäre.“<sup>416</sup>

*Episode* war der letzte österreichische Film mit derart prominenter jüdischer Beteiligung, der in Deutschland zugelassen wurde.<sup>417</sup>

---

<sup>416</sup> Nicht datierter oder beschrifteter Zeitungsartikel aus dem Schriftgutarchiv der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin.

<sup>417</sup> Vgl. Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 158.

## 5.2 Silhouetten

### 5.2.1 Produktion

*Silhouetten* war nach den Schwierigkeiten mit *Episode* der letzte Film Walter Reischs in Österreich und wurde von der Walter Reisch Filmproduktion G.m.b.H. unabhängig vom deutschen Markt produziert. Es war der zweite und letzte Film dieser Produktionsfirma, die 1941 zwangsliquidiert wurde.<sup>418</sup> Der Film war lange nicht in seiner endgültigen Form geplant, wie sich anhand der Berichte der zeitgenössischen Presse nachzeichnen lässt, die nach dem Erfolg von *Episode* auch das nächste Projekt Reischs genau verfolgte:

Am 11. Juni 1935 wurde gemeldet, die englischen Filmindustriellen Mr. Witt und Mr. Creer würden mit der Tobis-Sascha-Filmindustrie AG bezüglich eines Films in englisch und deutsch mit Paula Wessely verhandeln, sowie eines Films, der mit Walter Reisch als Autor und Regisseur in Wien gedreht werden solle. Mit diesen Projekten, so hofft der/die Autor/in des Artikels, der in *Der Morgen* erschien, „[...] [wäre] der drohenden Situation der österreichischen Industrie ein Paroli geboten [...]“<sup>419</sup>. In Berlin mache sich wieder ein „starke Strömung gegen alles Wienerische bemerkbar“ und es sei zu hoffen, „dass die englisch-österreichische Filmallianz perfekt wird“<sup>420</sup>. Dieser Film spiele im Ballett-Milieu der Wiener Oper<sup>421</sup>, woraus geschlossen werden kann, dass es sich dabei um *Silhouetten* handelt.

Während der Dreharbeiten wurde in *Tonfilm Theater Tanz* ein Auszug eines Briefes Walter Reischs veröffentlicht, den er der Redaktion vor Produktionsstart gesendet habe:

„[...] Denn dieses Ziel [den Film englischsprachig zu drehen, Anm. Chr. W.] verfolge ich nun mit allen Kräften: in Wien eine Produktion fremdsprachiger Filme durchzuführen, was bis jetzt ein fast unrealisierbares Projekt gewesen ist. Ich gehe mit bestem Vorsatz an die Arbeit und will den Kampf für die Wiener Kunst und die Wiener Industrie um jeden Preis durchstehen. Ich

---

<sup>418</sup> Vgl. Armin Loacker, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, S. 224.

<sup>419</sup> o.N., „Verhandlungen mit und um Paula Wessely“, *Der Morgen*, 11. Juni 1935, S. 11, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>420</sup> o.N., „Verhandlungen mit und um Paula Wessely“, *Der Morgen*, 11. Juni 1935, S. 11, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>421</sup> Vgl. o.N., „Ballett-Film Walter Reisch“, *Der Morgen*, 24.6.1935, S. 11, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

erbitte dafür die Unterstützung aller, denen das gleiche Ziel vor Augen schwebt: Ausbaugung [sic!] des Wiener Films [...]"<sup>422</sup>

Am 19. August 1935 veröffentlichte *Der Morgen* eine Nachricht, wonach die englisch-österreichische Gemeinschaftsproduktion mit „Creer-Witt“ gescheitert sei und sich nun die Gaumont-British Picture Corporation bereiterklärt habe, den nächsten Reisch-Film in Wien zu drehen. „Vorausgesetzt ist natürlich“, so wird Reisch zitiert, „dass sich zu so fortgeschrittener Zeit noch die Besetzung finden lässt, die ich brauche.“<sup>423</sup> Am 9. September befragte man Reisch zu seinem Erfolg in Venedig, dabei äußerte er sich auch zu *Silhouetten*:

„Ich vollende indessen meinen nächsten Film, der bekanntlich im Milieu des Wiener Opernballets spielt – und könnte morgen damit ins Atelier gehen. Aber es ist eine **Besetzungsfrage** (Hervorhebung im Original, Anm. Chr. W.), wann ich diesen Film drehen werde. Sowie eine englische oder amerikanische Schauspielerin frei ist, kann ich beginnen. Momentan besteht auch die Möglichkeit, den Film französisch zu machen. Es ist unwahrscheinlich, dass ich diesen meine nächsten Film deutsch inszeniere.“<sup>424</sup>

Aus einem Brief Gregor Rabinovitchs geht hervor, dass dieser geplant hatte, den Film mit Reisch in Paris zu drehen, das Projekt jedoch aufgrund nicht umgesetzter, von Rabinovitch geforderter Änderungen des Drehbuchs nicht zustande kam. Gaby Morlay sei dafür schon engagiert gewesen.<sup>425</sup> Anfang Dezember wurde bekanntgegeben, dass Reisch *Silhouetten* nur in deutscher Version drehen werde, da für die englische Fassung keine Besetzung zusammenzubringen gewesen sei. Die Aufnahmen würden bereits im Dezember beginnen.<sup>426</sup> Der Film ging Anfang Januar 1936 ins Atelier und war im April fertiggestellt. Eine Verbindung zu Rabinovitch blieb über die oben bereits erwähnte Rex-Film G.m.b.H., welche den Weltvertrieb übernahm, bestehen.

Walter Reisch schrieb das Drehbuch zu *Silhouetten* und führte zum zweiten Mal Regie. Die Dreharbeiten fanden im Rosenhügelatelier in Wien, aber auch am

---

<sup>422</sup> Walter Reisch, zit. nach o.N., „Walter Reisch und der Wiener Film“, *Tonfilm Theater Tanz. Wiener Musik- und Theaterzeitung*, 4/2, Februar 1936, S. 5, Filmarchiv Austria.

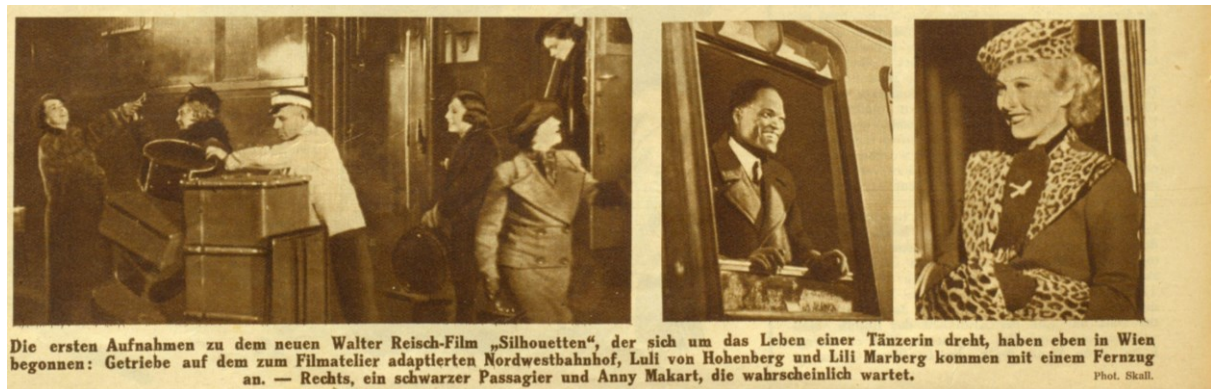
<sup>423</sup> Walter Reisch, zit. nach „Walter Reisch wieder in Wien“, *Der Morgen*, 19.8.1935, S. 11, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>424</sup> Walter Reisch, zit. nach „Sieg Österreichs in Venedig. Gespräch mit Walter Reisch“, *Der Morgen*, 9.9.1935, S. 11, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>425</sup> Vgl. Gregor Rabinovitch an Walter Reisch, Brief, 19.10.1936, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>426</sup> Vgl. o.N., „‘Silhouetten’ – nur deutsch“, *Der Morgen*, 2.12.1935, S. 10, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

Nordwestbahnhof und im Badener Stadttheater statt, wo die Bühnenszenen gedreht wurden.<sup>427</sup>



*Das interessante Blatt*, 16.1.1936, S. 12 (ANNO/Österreichische Nationalbibliothek)

Für die Ausstattung und Bauten waren Otto Niedermoser und Fritz Jüptner-Jonstorff verantwortlich. Niedermoser war ein Schüler Oskar Strnads, welcher im September 1935 verstorben war. Die 1930er-Jahre waren eine Blütezeit der Atelierarchitektur, da aus tontechnischen Gründen vor allem dort gedreht wurde. In der Presse fand besonders der am Rosenhügel für *Silhouetten* nachgebaute Lesesaal der Nationalbibliothek Beachtung.



Lesesaal der Nationalbibliothek in *Silhouetten* (Screenshot, Min. 25:55)

<sup>427</sup> Vgl. o.N., „Filmaufnahmen im Badener Stadttheater“, *Badener Zeitung*, 1.2.1936, S. 4, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

Für die Musik des Films zeichnete Robert Katscher verantwortlich, die Texte stammen von Walter Reisch. Der *Silhouetten-Walzer (Es war einmal eine Stunde)* und das Lied *Sei g'scheit, mein Kleines* erschienen im Wiener Musikverlag Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky). Die Choreographien entwickelte Hedy Pfundmeyer, die im Film auch als Tänzerin (Toinett) zu sehen ist. Des Weiteren tanzten unter anderem Toni Birkmeyer (Sascha), Frauke Lauterbach (Camilla), Mila Cirul, Irma Eckert, Willy Fränzl, Liesl Temple und Hedi Politzer.

Luli von Hohenberg und Fred Hennings übernahmen als Lydia Sanina und Charlie West zwei der Hauptrollen in *Silhouetten*. Lisl Handl, in kleineren Nebenrollen schon in *Maskerade* und *Episode* zu sehen, war Mitglied des Staatsopernballetts. Reisch schrieb seiner späteren Frau den Part der jungen Wiener Tänzerin Leni Leitner auf den Leib. Was in der Presse teilweise als „herrliches Experiment“ und „bewundernswert“ bezeichnet wurde <sup>428</sup>, nämlich den Film mit bisher eher unbekannten Gesichtern zu besetzen, lässt sich auch auf die lange offene Produktions- und Besetzungsfrage und den Umstand, dass der Film von vornherein keine Chance hatte, in Deutschland zugelassen zu werden, zurückführen.

Der Volksschauspieler Fitz Imhoff war schon in *Episode* in der Rolle des Kinoausrufers zu sehen gewesen, in *Silhouetten* spielte er den Hotelportier Leopold. Als einer der wenigen bekannten Schauspieler seiner Zeit wirkte er sowohl in vom deutschen Markt unabhängig produzierten sowie für den deutschen Markt zugelassenen Produktionen mit. Am Ensemble dieses Films lässt sich die nachfolgende Geschichte ablesen: Als nicht jüdischer Schauspieler konnte Imhoff nach 1938 seine Karriere in Filmen der Wien-Film GmbH fortsetzen.<sup>429</sup> Luli von Hohenberg machte ihre nächsten Filme in den USA, Lisl Handl und Walter Reisch gingen, wie oben dargestellt, nach London und anschließend in die USA. Im Falle Fred Hennings, Mitglied des Burgtheater-Ensembles und in *Silhouetten* in einer seiner ersten Filmrollen zu sehen, sollte sich später herausstellen, dass dieser bereits seit 1933 Mitglied der verbotenen NSDAP und der illegalen SA-Brigade 6 gewesen war.<sup>430</sup> Oliver Rathkolb zitiert Carl Ebert, der im März 1938 *Julius Cäsar*

---

<sup>428</sup> Vgl. o.N., „Visionen und ‚Silhouetten‘“, *Der Morgen*, 20.1.1936, S. 10, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>429</sup> Vgl. Armin Loacker/Martin Prucha, „Porträts“, *Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934-1937*, Hg. Armin Loacker/Martin Prucha, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2000, S. 85-137, S. 102.

<sup>430</sup> Vgl. Oliver Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1991, S. 56 und 158.

inszenierte, wonach der „führende Nazi unter den Solisten“ ihm am 12. März versicherte, „dass er den Betrieb bereits fest in der Hand habe, dass in der Nacht schon alle wichtigen Entscheidungen getroffen worden seien und dass er für eine humane Behandlung der ‚armen Juden etc.‘ am Burgtheater sich verbürge“<sup>431</sup>. Auch wenn er es ernstgemeint haben sollte, waren bereits am 11. März vorausseilend jüdische Schauspieler/innen beurlaubt und ihre Bezüge bald darauf gestrichen worden.<sup>432</sup> Hennings sammelte Viennensia und verfasste ab den 1950er-Jahren Bücher zur Geschichte Wiens (u.a. der Ringstraßenära) und des Burgtheaters.<sup>433</sup> In der Urania hielt er schon seit 1942 erfolgreich stadtgeschichtliche Vorträge, der er selbst später als „Wien-Predigten“<sup>434</sup> bezeichnete, Bekenntnisse zu Österreich und Wien, bei denen sich vor allem Gegner/innen des Regimes getroffen hätten.<sup>435</sup> Eine Rechtfertigungsstrategie, die an jene im zweiten Kapitel angeführte erinnert. Sehr bald nach Ende des Krieges wurde Hennings rehabilitiert, er konnte weiterarbeiten und erhielt in den folgenden Jahrzehnten Auszeichnungen der Stadt Wien und des Burgtheaters.<sup>436</sup>

Eine Beteiligung Lotte Reinigers an *Silhouetten*, wie sie immer wieder angeführt wird, konnte nicht belegt werden. Es finden sich keine Hinweise auf eine Mitarbeit am Film oder einen Aufenthalt Reinigers in Wien zur Zeit der Dreharbeiten.<sup>437</sup> Zudem ist davon auszugehen, dass es sich in der Szene der Silhouetten-Theater-Vorführung bei den Figuren der Tänzerin und des Pianisten nicht um Animation oder Silhouetten-Theater, sondern um Realfilm im Stil eines Silhouetten-Theaters, kombiniert mit Scherenschnitt-Kulissen/Masken und Animation handelt. Eine Mitarbeit Reinigers an diesem Film kann m.E. ausgeschlossen werden.

<sup>431</sup> Carl Ebert, zit. nach Oliver Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1991, S. 153f.

<sup>432</sup> Vgl. Ebd., S. 154.

<sup>433</sup> Vgl. Christian Rapp, „Die Nostalgiefalle. Wolfgang Kos und Christian Rapp im Gespräch mit Franz Julius Manderle“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 10-19, S. 14.

<sup>434</sup> Fred Hennings, *Heimat Burgtheater*, Band 3, Wien [u.a.]: Herold 1974, S. 60.

<sup>435</sup> Vgl. Ebd., S. 59f.

<sup>436</sup> Vgl. Eintrag zu Fred Hennings, *Wien Geschichte Wiki*, [https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Fred\\_Hennings](https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Fred_Hennings), Zugriff: 30.1.2018.

<sup>437</sup> Weder in Archivmaterialen zu *Silhouetten* oder Walter Reisch, dem Nachlass Reinigers in Tübingen, historischen Presse- und Meldeunterlagen, Reinigers schriftlichen Äußerungen zu ihrer Arbeit sowie dem Silhouettentheater und –film, oder in biografischen Arbeiten über Lotte Reiniger finden sich Hinweise auf eine Mitarbeit. Lotte Reiniger und ihr Mann Carl Koch gingen im Dezember 1935 nach Bristol, wo eine Ausstellung der Arbeiten Reinigers stattfand. Es folgten Ausstellungen in London und Liverpool im Februar und März 1936, die von Filmprogrammen und „Lectures“ Reinigers begleitet wurden. Vgl. dazu Alfred Happ, *Lotte Reiniger 1899-1981. Schöpferin einer neuen Silhouettenkunst*, Tübingen: Kulturamt 2004, S. 52ff.

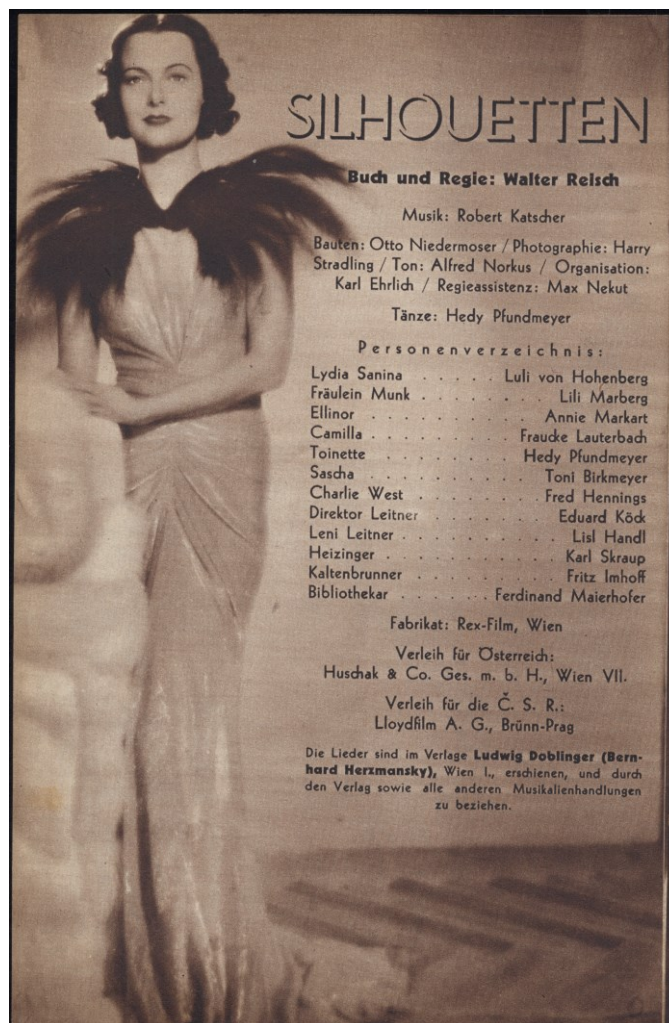


Abb.: Österreichische Ausgabe des *Illustrierten Filmkuriers* (Filmarchiv Austria)

## 5.2.2 Filmanalyse

Im Falle von *Silhouetten* ist es schwierig zu entscheiden, in welche Richtung Reisch mit diesem Film gehen wollte: Handelt es sich um den etwas missglückten Versuch eines Wiener Films im Anschluss an die Werke *Maskerade* und *Episode*, wie *Silhouetten* in der zeitgenössischen Rezeption verstanden wurde, oder konstruierte Reisch bewusst dieses „zynische und verstörende [...] Abbild der heilen Welt des Wiener Films“<sup>438</sup>, dessen Vielschichtigkeit auf unterschiedlichsten Ebenen erst später, zum Beispiel von Ines Steiner<sup>439</sup>, erkannt oder analysiert wurde? Der Film entzieht sich für heutige (teilweise aber auch damalige) Rezipient/innen einer identifikatorischen Lektüre, was Ines Steiner auf seine Verhaftung in Geist und Stil seiner Entstehungszeit zurückführt.<sup>440</sup> In jedem Fall eröffnen die komplexe Verschachtelung von Medien in Medien, die Ebenen der Selbstreflexion und die Figurenkonstellation Deutungsmöglichkeiten und Referenzen in viele Richtungen. Zur Analyse des Films wurde die Filmkopie des Filmarchiv Austria herangezogen.<sup>441</sup>

### 5.2.2.1 Handlungszeit

Zu Beginn des Films wird in einer Sequenz, in dem aus einem einfahrenden Zug auf den Bahnsteig gefilmt wird, durch eine Selbstreferenz auf die Handlungszeit verwiesen: Man sieht verschiedene Werbeplakate – worauf unter Handlungsort noch eingegangen wird – unter anderem für *Episode*. Die Handlung des Films ist also in der Gegenwart der Entstehung des Films angesiedelt, um 1935/1936. Auch auf im Film zu sehenden Plakaten für die neue Inszenierung Lydia Saninas wird die Premiere für Februar 1936 angekündigt.<sup>442</sup>

### 5.2.2.2 Handlungsorte

In der Sequenz, in der aus dem einfahrenden Zug, quasi für die Besucher/innen Wiens (die Zuschauer/innen), ein Bild der Stadt gezeichnet wird, arbeitet Reisch auf mehreren Ebenen der Reflexion: Nacheinander werden Werbeplakate gezeigt, die

---

<sup>438</sup> Armin Loacker/Martin Prucha, „Die unabhängigen Filme – eine kommentierte Filmografie“, *Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934-1937*, Hg. Armin Loacker/Martin Prucha, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2000, S. 139-198, S. 187.

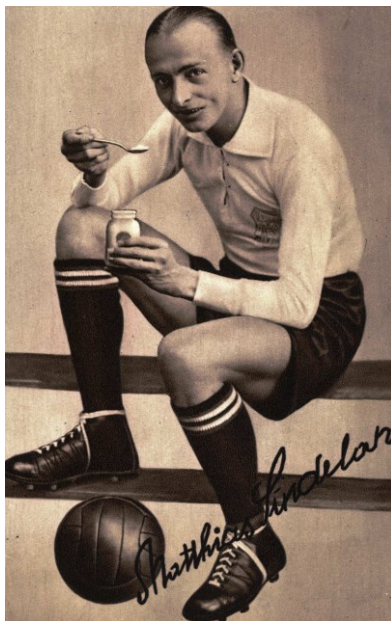
<sup>439</sup> Vgl. Ines Steiner, „Ohne Seele, ohne Herz, nur Papier? Intermedialität, Mythologie und Genderperformanz in Walter Reischs Wien-Film *Silhouetten*“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 154-200.

<sup>440</sup> Vgl. Ebd., S. 154.

<sup>441</sup> *Silhouetten*, Regie: Walter Reisch, AT 1936; DVD, Wien: Filmarchiv Austria.

<sup>442</sup> Min. 21:20.

ein Wien-Bild widerspiegeln, wie es vor allem von außen wahrgenommen wird. Durch das Zugfenster findet eine innere Kadrierung statt, die in Bewegung gesetzten Bilder werden zum Film in Film, der mit zwei orts- und zeitbezogenen Plakaten zur Einführung beginnt: „Österreich“, dazu das Bild eines Schifahrers in einer verschneiten Berglandschaft, darauf das Plakat „Fasching in Wien“. Die nächsten Plakate werben für das Kokosfett Kunerol, Fru-Fru (ein Sujet mit dem Fußballspieler Matthias Sindelar als Testimonial), *Episode* (mit einem Porträt des Stars Paula Wessely), Kattus Weine und Julius Meinl.



Werbefeld Fru-Fru aus den 1930-er Jahren (Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien) und das in *Silhouetten* darauffolgende Filmplakat von *Episode* (Screenshot, Min. 1:22)

Durch die Einreihung des eigenen Films *Episode* in die Bilderfolge setzt Reisch nicht nur die Handlungszeit in der Gegenwart fest, sondern markiert den Wiener Film einerseits als kennzeichnend für (die Vorstellung von) Wien sowie als ein Produkt, was wiederum an die im vorhergehenden Kapitel analysierte Szene in *Episode* erinnert, in der der Professor der Kunstgewerbeschule seine Studentinnen auf den Umstand hinweist, dass vor allem Verkaufsprodukte herzustellen seien. Kombiniert wird die Abfolge von Bildern mit dem nostalgischen und sehr erfolgreichen *Wien, du Stadt meiner Träume* von Rudolf Sieczyński. Es wird in dieser Exposition klargemacht, worum es sich bei dem Folgenden handelt und in welchem Kontext es gelesen werden soll. Der Film scheint bewusst mit seiner Genrezugehörigkeit und den Genrekonventionen umzugehen, tritt aber (oder gerade deswegen) aus den

bewährten Mustern nicht wirklich heraus und arbeitet in der Folge auch mit den bekannten Handlungsorten des Wiener Films: Orte der Wiener Kultur, romantische Vorstadt-Gassen, Heuriger. Es spiegelt sich darin das oben angeführte Zitat Reischs wider, wonach man immer wieder auf Bewährtes wie den Wiener Walzer oder Grinzing zurückgreifen müsse, da man sonst mit dem Stoff schnell anecken würde.<sup>443</sup> Den Vortrag, dem dieses Zitat entnommen ist, hielt Reisch Ende März 1936, während er noch mit der Fertigstellung von *Silhouetten* beschäftigt war.

Auch in *Silhouetten* arbeiten Reisch und sein Team wieder mit auffälligen Montagen und Überblendungen. Eine davon dient zur Gegenüberstellung von Wiener Orten der Hoch- und Populärkultur, wie er sie auch in *Episode* vornimmt: Nachdem sich Lydia Sanina entscheidet, eine Geschichte des Tanzes zu inszenieren, sucht sie die Nationalbibliothek auf, um Kostüme zu studieren. West besucht sie dort, obwohl er lieber dem Wiener Faschingstreiben beiwohnen würde. In Folge arbeitet Reisch mit einer Montage von Aufnahmen aus der Nationalbibliothek und des Faschings. Geschnitten an die Aussage Wests, der seufzend feststellt, dass draußen doch Fasching sei, folgen in Überblendungen Aufnahmen von Walzer tanzende Paaren in einem Ballsaal, Girlandenschmuck und vergnügten kostümierten Menschen, um in Anschluss wieder auf die Nationalbibliothek zurückzuschneiden, wo das Schild „Es darf nur im Flüsterton gesprochen werden“ zu sehen ist. Die Montage markiert auch einen Zeitsprung: Es ist nun der Abend acht Tage später.<sup>444</sup>

Nur kurze Zeit später lernt West im leeren Theater Leni kennen, der er in Folge „Englischunterricht“ gibt. Sie gehen durch das Haus und er bezeichnet verschiedene Dinge im Theater, bevor sie auf die Straße treten. Reisch verweist damit auch auf eine Schwierigkeit, der viele Emigrant/innen in diesen und den folgenden Jahren gegenüberstanden: Wechselten sie in den englischsprachigen Film (oder andere Sparten) und versuchten ihre Karriere in Großbritannien oder Hollywood fortzusetzen, war die Beherrschung der Sprache unumgänglich und oft entscheidend. In *Silhouetten* sollen diese Sprachkenntnisse jedoch eher dazu dienen, den Heiratsantrag eines Amerikaners beantworten zu können. Lydia Sanina tritt im Theater ihre Truppe an Fräulein Munk ab, West ist aber bereits mit Leni abgezogen. Die nächste Einstellung zeigt eine singende Gruppe von Menschen, gefilmt durch einen Heurigenkranz an einem der Häuser.

---

<sup>443</sup> Vgl. Kapitel 4.

<sup>444</sup> Min. 27:53 bis 28:20.

„276./Totale:

Mondnacht.

Eine typische Gasse in Grinzing.

Alte Häuser.

Gaslaternen.

Kleine Buschen-Schenken mit den

Erleuchteten Kränzen über dem

Eingang, kündend, dass heuriger

Wein ausgeschenkt wird.“<sup>445</sup>

Leni und West kommen ins Bild, er hat seinen Arm um ihre Schultern gelegt und benennt diverse Versatzstücke, die mit der Alt-Wien-Nostalgie und dem Wiener Film verbunden sind: Die alte Straße, der Heurige, das Liebespaar.

Große Teile des Films spielen im Hotel, in dem die Truppe einquartiert wurde und im Theater, in dem das neue Ballett einstudiert wird. Reisch versucht den Wiener Film zu erweitern, indem er als Ausgangspunkt für die Handlung die Entwicklung eines neuen Ballett-Inszenierung nimmt, was Gelegenheit für ausgedehnte Tanzszenen bietet. Weitere Schauplätze stellen das Austria Theater des Großvaters und ein Heuriger in Grinzing dar. Auf die mit den genannten Orten verbundenen Medien – Tanz, Silhouettentheater und Wiener Lied – wird weiter unten eingegangen.

### 5.2.2.3 Figuren

Charlie West (Fred Hennings), eigentlich Westermeier, ist der Sohn Wiener Auswanderer und bereits in Amerika geboren. Der Name sei für Amerika zu lang gewesen, darum habe man sich auf „West“ beschränkt. Reisch wählt einen sprechenden Namen für seinen Protagonisten. Er ist kein „echter“ Wiener und wirkt auch eher wie eine Karikatur der Charmeure früherer Wiener Filme, was durch sein überzeichnetes Make Up unterstützt wird. Die Zuschreibung der Eigenschaften der Figuren folgt gängigen Klischees: Der leichtlebige Mann aus dem Westen trifft in *Silhouetten* auf eine ernsthafte Frau aus dem Osten, die Russin Lydia Sanina (Luli von Hohenberg). Er gewinnt sie für sich und überzeugt sie, ihre Kunst aufzugeben und mit ihm nach Amerika zu gehen. West, der sich immer wieder wie ein trotziges Kind verhält, möchte seinen Eltern, mit deren Fotos er ständig Gespräche führt, eine

---

<sup>445</sup> Walter Reisch, *Silhouetten*, Drehbuch, AT 1936, Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen, Nachlassarchiv, 4.4-1983/29,10.

Schwiegertochter mitbringen. Was er bei einer Frau für wichtig hält, kommt mehrmals zum Ausdruck: Als Lydia noch in die Nationalbibliothek will, um für die Kostüme zu recherchieren, erklärt West: „Gnädige Frau, nach sechs Uhr abends hat eine Frau nichts anderes mehr zu tun, als nur noch für den Mann auf der Welt zu sein!“<sup>446</sup> Und auf Lenis Erklärung, was sie alles lerne, um eine Koryphäe des Balletts zu werden, antwortet er: „Aber Unsinn! Du sollst doch keine Koryphäe werden. Koch’ weiter solche Wiener Schnitzel und lern’ Englisch.“ Leni: „Englisch? Wozu denn Englisch?“ West: „Damit du ‚yes‘ sagen kannst, wenn dich ein Amerikaner fragt, ob du ihn heiraten willst.“<sup>447</sup>

Lydia Sanina ist die Chefin einer Balletttruppe, eine Tänzerin und Choreografin, die nach Wien reist, um dort ein neues Stück zu entwickeln und zur Aufführung zu bringen. Ines Steiner sieht in ihren Kostümen einen Verweis auf Greta Garbo und stellt die Verbindung zu einer Rolle Garbos, der russischen Ballerina Grusinskaya im Film *Grand Hotel* (US 1932, Regie: Edmund Goulding) her.<sup>448</sup> Sanina wird als unabhängige Frau gezeigt und zu Beginn des Films ist sie Charlie West noch überlegen. Die „Rededuette“ zwischen ihr und West entlehnt Reisch der Screwball-Comedy.<sup>449</sup> Als West sie ungefragt küsst, und er sie auffordert, ihn wie einen Gassenjungen zu schlagen, antwortet sie nur kühl, während sie das Zimmer verlässt: „Gassenjungen schlägt man nicht, man weicht ihnen bloß aus.“<sup>450</sup> . Ihre Meinungsänderung, sich doch auf West einzulassen, noch dazu, nachdem er sie sehr leicht gegen die jüngere Leni ausgetauscht hat, wirkt unmotiviert. Warum gerade er sie davon überzeugen kann, dass ein Leben als Hausfrau dem einer Künstlerin vorzuziehen sei, bleibt unklar. Im Film gibt es einen Punkt, an dem sie scheinbar erkennt, dass ein Leben mit West das Richtige für sie sei: Er macht Sanina ein Liebesgeständnis und die Aussicht auf das private Liebesglück mit ihm scheint so verlockend zu sein, dass sie alles hinschmeißen will. Als Ellinor wiederholt ihren Trick mit den Schlaftabletten anwendet und eine Rolle im neuen Stück erpressen will, erklärt Sanina mit träumerischem Blick:

---

<sup>446</sup> Min. 24:40.

<sup>447</sup> Min. 52:10.

<sup>448</sup> Ines Steiner, „Ohne Seele, ohne Herz, nur Papier? Intermedialität, Mythologie und Genderperformanz in Walter Reischs Wien-Film *Silhouetten*“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 154-200, S. 179.

<sup>449</sup> Vgl. Ebd., S. 178.

<sup>450</sup> Min. 19:32.

„Nun, ich habe mich entschlossen, die Truppe an Fräulein Munk abzutreten. [...] Und ich, ich werde endlich eine Frau sein! Eine Frau mit Privatleben. Ich werde nicht mehr von Hotel zu Hotel ziehen, ich werde eine Heimat haben, ein Heim. Ich werde Haushalt führen, und nicht Regie! Ich werde Menüs zusammenstellen, und nicht Programms! Ich werde Besuch empfangen, und keine zahlenden Besucher!“<sup>451</sup>

Leni gibt sie später einen schwesterlichen Rat:

„358./Nah:  
Lydia---sich vergewissernd, dass  
Sie von den Anderen nicht gehört  
Wird, erfasst Lenis Hand, fragt  
Und verwendet plötzlich als Anre-  
De ,Du`:

,Sag einmal, Leni---hast du  
Einen, den du liebst---?`

Leni nickt und sagt mit  
Stolzem Selbstbewusstsein:

,Ja natürlich---hab ich einen!`

Lydia lächelt und sagt:

,Na grossartig---Leni---und  
e r ---? Liebt er dich auch???'`

Diesmal sagt Leni befangen:

,Ich glaube schon---'

da sieht Lydia dem Mädcl in die  
Augen und spricht zu ihr--wie  
eine ältere Schwester zur jün-  
geren---

,Dann denk um Himmelswillen  
nicht daran, einen Beruf zu  
haben...`

sie presst das Mädcl in plötzli-  
cher Aufwallung an sich und es  
dringt aus ihr heraus--wie aus  
einer gequälten Frauenseele, wenn  
sie sagt:

,Weil: einen Mann zu lieben-  
vom ganzen Herzen zu lieben  
---ist so anstrengend, dass  
man keinen Beruf daneben aus-  
üben kann-'

Leni starrt verwundert auf Lydia---  
halb verstehend,  
halb verständnislos,

---

<sup>451</sup> Min. 46:30.

und Lydia spricht weiter zu Leni,  
aber fast ist es Programm für alle  
Frauen, was sie sagt:

,Sei jede Minute des Tages  
für ihn da---lebe für ihn  
---nähe ihm seine Knöpfe an  
und lasse ihn vor allem nie-  
mals warten, wenn er Hunger  
hat---sonst---'

sie blickt ins Leere und sagt leise:

,---sonst wartest eines Tages  
D u --- und er kommt  
nicht!''<sup>452</sup>

Reisch charakterisiert den Text Lydias als „Programm für alle Frauen“. Es scheint, als habe es erst Wien gebraucht, damit Sanina merkt, was für eine Frau wirklich wichtig ist. Das geht so weit, dass sie sich aus Liebeskummer umbringen will.

West macht Lydia Sanina zwar einen Heiratsantrag, da sie ihm „viel besser gefällt als alle anderen Frauen vorher“<sup>453</sup>, ist er aber nicht sehr konsequent, denn am gleichen Abend, an dem er Sanina wiederholt seine Liebe gesteht, küsst er schon Leni Leitner (Lisl Handl). Sie verkörpert alles, was man sich von einem Wiener Mädels der 1930er-Jahre erwartet. Leni stellt eine Projektion der Wünsche und Vorstellungen Wests von einer Frau dar und die Konstellation West-Leni erinnert, wie Ines Steiner bemerkt, an Narziss und Echo bzw. Narziss und sein Spiegelbild.<sup>454</sup> Besonders auffällig kommt das zum Ausdruck, wenn Leni in *Silhouetten* wiederholt, was West ihr vorspricht<sup>455</sup>. Das Motiv der Wiederholung findet sich auch in den Figuren Lydia und Leni. Die beiden Namen ergeben eine Alliteration und die beiden Frauen haben am selben Tag Geburtstag, wobei Leni genau halb so alt ist wie Lydia. Während letztere sich am Tag der Premiere aus dem Ballett zurückzieht, beginnt Lenis Karriere mit dieser Aufführung. Und Leni spiegelt nicht nur die Vorstellungen Wests einer Frau wider,

---

<sup>452</sup> Walter Reisch, *Silhouetten*, Drehbuch, AT 1936, Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen, Nachlassarchiv, 4.4-1983/29, 10.

<sup>453</sup> Min. 41:20.

<sup>454</sup> Vgl. Ines Steiner, „Ohne Seele, ohne Herz, nur Papier? Intermedialität, Mythologie und Genderperformanz in Walter Reischs Wien-Film *Silhouetten*“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 154-200, S. 184f.

<sup>455</sup> Als West durch das finstere Theater irrt und „Hallo!?“ ruft, wiederholt Leni als Echo aus dem Dunkeln sein Rufen. (Min. 49:00) Ähnliches findet im kurz darauffolgenden „Englischunterricht“ statt, bei dem West Ausdrücke vorspricht und Leni dazu auffordert, sie nachzusprechen. (ab Min. 52:30)

sondern ist eine Verkörperung dessen, wozu Lydia West kurz vor dessen Begegnung mit Leni „mit charmanter Selbstverleugnung“<sup>456</sup> geraten hatte:

„Aber, weil Sie so nett sind, gebe ich Ihnen einen Tipp: Wir sind hier in Wien, an der schönen blauen Donau. Da gibt es die hübschesten Mädels. Suchen Sie sich solch ein Wiener Mädel und zwar eine, die noch so jung ist, dass ihre Geburtstagskerzen bequem Platz haben auf der Torte. Und dieses Mädel bringen Sie Ihren Eltern mit nach Amerika“<sup>457</sup>

Leni ist „blond, jung, eine echte Wienerin, kann tanzen, kochen und Knöpfe annähen“<sup>458</sup>. Sie ist ein aufrichtiges Mädel aus der Wiener Vorstadt, das in Saninas Truppe Tänzerin werden will, wobei vor allem ihr Großvater, der Direktor eines Silhouettentheaters mit dem Namen *Austria Theater*, dafür zu sein scheint. Dieser sage ihr immer wieder, dass sie zu spießbürgerlich sei, um eine große Primadonna zu werden.<sup>459</sup> Während Sanina verweigerte, den Knopf über Wests Herzen anzunähen (und diesen Platz zu besetzen), ist Leni sofort dazu bereit. Sie verliebt sich in den sehr viel älteren West, entscheidet sich dann aber in einem melodramatischen Verzichtsakt, ihn an Sanina abzutreten: „Ich wollte für ihn leben, sie aber wollten für ihn sterben!“<sup>460</sup>. Leni ist als Projektion der Vorstellungen Wests und des Publikums von einem süßen Wiener Mädel gewissermaßen nicht mehr als eine Silhouette, sie ist aber auch eine Erneuerungsfigur – durch ihren Verzicht und ihren Tanz wird das Ballett in (Alt-)Wien modernisiert. Sie macht in diesem Film keinen sozialen Aufstieg durch die Heirat mit einem höher gestellten Mann, sondern als Tänzerin.

Wie die Dialoge, Figuren, Konstellationen und das unlogische, konstruierte „Happy End“ zu bewerten sind, in einem Film, in dem „Suizid und anspruchsloses Glück, Emanzipation und bedingungslose Unterwerfung unter das Patriarchat dicht nebeneinander liegen“<sup>461</sup>, ist nicht endgültig zu beantworten. Ines Steiner weist auf den Titel des Films und den Text des *Silhouetten-Waltzers* hin und formuliert die These, dass es sich bei West und Lydia um von Reisch bewusst verfremdete

---

<sup>456</sup> Walter Reisch, *Silhouetten*, Drehbuch, AT 1936, Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen, Nachlassarchiv, 4.4-1983/29,10.

<sup>457</sup> Min. 30:33.

<sup>458</sup> So beschreibt West Leni seinen Eltern am Telefon. (Min. 60:10)

<sup>459</sup> Min. 56:44.

<sup>460</sup> Min. 88:00.

<sup>461</sup> Armin Loacker/Martin Prucha, „Die unabhängigen Filme – eine kommentierte Filmografie“, *Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934-1937*, Hg. Armin Loacker/Martin Prucha, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2000, S. 139-198, S. 187.

Figuren, „ohne Seele, ohne Herz, nur Papier“<sup>462</sup>, also um bloße Abbilder handeln könnte. Sie stellt diesen Vorschlag in den Raum, aber eine Bewertung, ob man Reisch eine derart radikale künstlerische Entscheidung unterstellen kann, gibt sie ebenfalls nicht ab. Das Drehbuch spricht dagegen: Charlie West, die Figur, bei der im Film eine Identifikation am wenigsten funktioniert, wird eher als spitzbübischer, liebenswerter Gentleman beschrieben, und auch sonst finden sich im Drehbuch keine Hinweise, die diese These untermauern würden.

Das in *Silhouetten* aufgegriffene Thema zwischen hoher europäischer Kunst und deren Verfall durch den Einfluss amerikanischer Populärkultur spiegelt sich in den Figuren Lydia Sanina und Ellinor (Annie Markart) wider: Sanina steht für die Kunst des klassischen Balletts, für die alten Werte, während Ellinor die neuen Einflüsse verkörpert, vor allem den Revue-Tanz, der das Ballett bedrohe. Auch in *Episode* konstruierte Reisch den Gegensatz zwischen Alt und Neu mithilfe zweier Frauenfiguren. In ihren Kostümen, Frisur und Make Up erinnert Ellinor an blonde Vamps im Hollywood-Kino dieser Zeit. Ellinor weiß, wie sie ihren Körper einzusetzen hat, um etwas zu bekommen und sie lässt sich nicht in eine Rolle zwingen.

„Gegen den Strich der oft denunzierenden Figurenreden erscheint Ellinor [...] als die intelligenteste Figur des Films: Sie fungiert gleichsam als dessen ‚geniales Rennpferd‘ oder doch als gute Sportlerin; sie nimmt sich die Männer, sie nimmt die Männer so, wie sie sind, und sie nimmt die Männer nicht besonders ernst: Am Ende rät sie der Choreografin, sich Mr. West [...] einfach zu nehmen, und ihn um die von ihm verfertigte Projektion einfach zu betrügen: ‚Wir Frauen müssen zusammenhalten‘.“<sup>463</sup>

Den Traum vom Tanzen gibt Ellinor ebenfalls auf. Sie heiratet den Portier Leopold, der im Salzkammergut ein Hotel eröffnen wird.

Höhepunkt der Auseinandersetzung zwischen Lydia und Ellinor ist eine rhythmisch komponierte Szene relativ zu Beginn des Films<sup>464</sup>: Ellinor ist zu Lydia Sanina ins Zimmer gegangen, um unter Androhung ihres Suizids nach einer Rolle im neuen Ballett zu verlangen. Um Sanina davon abzuhalten, den Raum zu verlassen und zu schreien, versperrt sie die Tür und startet laute, dramatische Musik auf dem Grammophon. Sie stürzt auf Sanina zu, die sich den Schlüssel schnappen konnte.

---

<sup>462</sup> Vgl. Ines Steiner, „Ohne Seele, ohne Herz, nur Papier? Intermedialität, Mythologie und Genderperformanz in Walter Reischs Wien-Film *Silhouetten*“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 154-200, S. 175f.

<sup>463</sup> Ebd., S. 174.

<sup>464</sup> Min. 11:18 bis 15:03.

Das nun folgende Gerangel wird nicht direkt gezeigt, nur die Schatten, die an die Wand geworfen werden und das Grammophon im Vordergrund sind zu sehen.



Kampf zwischen Ellinor und Lydia Sanina (Screenshot, Min. 14:39)

Der Kampf wird zum Schattentheater oder Film im Film mit Nadelton. Nach einem Schnitt auf die sich drehende Platte folgen Aufnahmen der streitenden Frauen, wobei nur die Körper von der Hüfte abwärts und die Choreographie der Beine zu sehen sind. Dabei handelt es sich um eine Einstellung, die sich in der folgenden Szene in Charlie Wests Zimmer, in das Sanina vor Ellinor geflüchtet ist, auf ähnliche Weise wiederholt, als sie von West bedrängt und unfreiwillig geküsst wird.

Als Ellinor später wieder einen Suizid vortäuscht, um Sanina dazu zu bewegen, ihr eine Rolle zu geben, wiederholt sich das Schattenspiel, wobei die Musik dieses Mal von West geliefert wird, der durch den eisernen Vorhang von Sanina getrennt wurde und im Orchesterraum diverse Instrumente anspielt. Ellinor bemerkt dazu: „Die musikalische Illustration unserer Unterhaltung besorgt dieses Mal ein Original-Orchester.“<sup>465</sup> Reisch zitiert eine weitere Form der Kombination von Film und Musik im Kino. Auf die Bedeutung der zahlreichen und auf unterschiedlichen Ebenen stattfindenden Verweise auf die Geschichte und Vorgänger des Films und des Kinos wird weiter unten noch einzugehen sein.

---

<sup>465</sup> Min. 44:26.



Die zweite Konfrontation zwischen Ellinor und Lydia (Screenshot, Min. 43:45)

Wiener Typen werden mit dem Hotelportier Leopold, dem stets trinkenden „musikalischen Begleiter“ Lenis (dargestellt von Karl Skraup – immer in ihrer Nähe und mit seiner Schnapsflasche für einen *Running Gag* des Films zuständig) sowie den Menschen im Heurigen – einer Wirtin und eines Zitherspielers – eingeführt. Der Portier, dargestellt von Fritz Imhoff, gibt im wienerischen Dialekt Geschichten aus dem Hotel zum Besten und ist um das Wohl der Gäste, vor allem Ellinors, von ihm stets als „verehrte Künstlerin“ angesprochen, besorgt. Dabei kümmert es ihn wenig, ob seine Anekdoten und Einwurfe gerade angebracht sind oder nicht. Bezeichnenderweise ist es das Wiener Original Leopold, welches Sanina darauf bringt, das Schlussbild ihres Stücks, den sterbenden Schwan als Symbol für das „sterbende“ Ballett, durch ein „Wiener Schlussbild“ zu ersetzen, auch wenn sein Einwand nicht gleich auf fruchtbaren Boden fällt<sup>466</sup>:

Lydia: „Und als Abschluss bringe ich den sterbenden Schwan, gleichsam als Symbol für das Ballett selbst. Wie ein weißer Schwan, der im Gewitter stirbt, schön, edel und ewig schweigend, so stirbt auch das Ballett im Unwetter von Jazz und Revue – schön, edel und ewig schweigend.“

Leopold: „Aber gnädige Frau, der sterbende Schwan am Schluss, des is' doch viel zu traurig für Wien! Wissen's, gnädige Frau, hier bei uns, da woll'n die Leut' am Ende was Lustiges seh'n – etwas zum Mittanzen, nicht zum Mitsterben.“

Munk: „Sie, was erlauben Sie sich denn!“

---

<sup>466</sup> Min. 21:00 bis 21:45.

Leopold: „Pardon, Fräulein Munk, aber ich hielt es für meine Pflicht, meiner künstlerischen Meinung Ausdruck zu geben.“

Ein Merkmal der Genreästhetik des Wiener Films, nämlich die Vorstellung davon, dass der gesamten Bevölkerung Wiens die Affinität und das Verständnis für Musik und Theater quasi „angeboren“ sei, findet in dieser Figur, dem Vorschlag Leopolds und dem Wiener Schlussbild des Balletts seinen Ausdruck. Leopold ist eine Mittlerfigur, genau wie Fräulein Munk, die resolute Assistentin Saninas. Durch ihre Angewohnheit, Türen ständig offen zu lassen, können sich West und Sanina erst treffen, und auch Leni kommt nur durch Fräulein Munk ins Spiel.

#### 5.2.2.4 Musik und Tanz

Der *Silhouetten-Walzer - Es war einmal eine Stunde* ist eines der zwei wichtigsten Lieder des Films, deren Musik Robert Katscher und Text Walter Reisch verfasst haben. Der *Silhouetten-Walzer* steht von Beginn des Films an im Zusammenhang mit dem Paar Lydia Sanina und Charlie West. Zum ersten Mal ist er extra-diegetisch als Instrumentalversion leise in der Nationalbibliothek zu hören, als West Sanina indirekt einen Heiratsantrag macht<sup>467</sup> und später wieder, als er ihr im Theater seine Liebe gesteht und Sanina beschließt, „der Stimme ihres Herzens“ zu folgen und zum ersten Mal dem Werben Wests nachgibt<sup>468</sup>. Der Text des Walzerliedes ist erst im Schlussbild der Ballettaufführung zu hören, jedoch verweist der Einsatz des Liedes als Motiv des Paares schon darauf, dass dieser glückliche Augenblick nicht von langer Dauer sein wird:

„Silhouetten, Silhouetten sind wir  
Ohne Seele, ohne Herz, nur Papier  
Silhouetten, schwarze Schatten, scharf geschnitten im Profil  
Wie die Schere des Schicksals es will.  
Aber manchmal klingt vom Himmel Musik  
Da verirrt sich zu den Schatten das Glück  
Und dann dürfen wir lachen und weinen wie ihr  
Und für Stunden sind wir nicht aus Papier!

Es war einmal eine Stunde, die war so wunderschön  
Dass ich nur eines ersehnte, sie möge nie vergeh'n  
Es war die herrlichste Stunde, die mir mein Lebenslied sang,  
doch sie dauerte wie alle anderen Stunden nur eine Stunde lang“<sup>469</sup>

---

<sup>467</sup> Min. 28:00.

<sup>468</sup> Min. 41:09.

<sup>469</sup> *Silhouetten-Walzer (Es war einmal eine Stunde)*, Text: Walter Reisch, Musik: Robert Katscher, Text laut Notenblatt aus dem Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

Sanina will ihren Mantel holen, jedoch lässt Ellinor den eisernen Vorhang schließen und trennt die beiden. West versucht sich zunächst mit Instrumenten und Schreien bemerkbar zu machen. Hier bauen Reisch und Katscher ein weiteres Selbstzitat ein, indem sie West auf einer Klarinette das Hauptlied von *Episode* spielen lassen, ebenfalls ein Walzer, dessen Text sich um die Flüchtigkeit des Glücks dreht, das sich nicht festhalten lässt. West gibt schließlich verärgert auf und irrt durch das dunkle Theater, wo er im Schein der Flamme eines Streichholzes der Projektion seiner Wünsche, dem Wiener Mädel Leni begegnet.

Durch teilweise unkonventionelle Beleuchtung erzeugte Schatten- und Silhouetteneffekte durchziehen den gesamten Film. Sie sind Teil eines komplexen Geflechts von Reflexion und Wiederholung, das in *Silhouetten* etabliert wird. Einerseits wird visuell eine Verbindung zum Titel des Films und zum angeführten, melancholischen Text des *Silhouetten-Waltzers* hergestellt. Dieser weist auf die Flüchtigkeit des Glücks und die „Schere des Schicksals“, welcher jede/r ausgeliefert ist, hin, auf einer weiteren Ebene reflektiert er aber auch über das Medium Film, seine Vorgängermedien und die Fiktionalität seiner Figuren, die für „eine Stunde“ bzw. die Dauer eines Films zum Leben erweckt werden. Intradiegetisch wird beides noch einmal in der Bühnenchoreographie gespiegelt, in der Leni und ihr Partner, als Stellvertreter Lydias und Wests, zum Leben erweckte Silhouetten im Bauchladen eines Silhouettenschneiders darstellen. Reisch fügt mit dem Silhouettentheater des Großvaters in der Wiener Vorstadt ein korrespondierendes Medium ein. Sanina, Munk und Ellinor suchen das Austria Theater auf, um sich Leni anzusehen, die für das Wiener Schlussbild des Balletts engagiert werden soll. Dort treffen sie jedoch nur den alten Theaterdirektor an. Leni ist mit West beim Eislaufen und dreht dort Pirouetten, jedoch weist ihr Großvater die Besucherinnen darauf hin, dass sie trotzdem Lenis Silhouette tanzen sehen könnten. Er führt sie auf den Dachboden des Austria Theaters, wo das einst sehr berühmte, jetzt nicht mehr moderne, eingestaubte und vergessene Theater abgestellt wurde. Präsentiert wie ein Silhouettenfilm mit Klavierbegleitung wird kaderfüllend unter dem von der Gestaltung an Stummfilme erinnernden, eingblendeten Titel „Mondschein-Sonate von Beethoven“ ein Tanz Lenis mit einer Blume auf den Dächern einer Silhouetten-Stadt gezeigt. Als der Zeiger der Turmuhr auf Mitternacht vorrückt und eine Fledermaus am Himmel erscheint, entschwebt sie in den Himmel und wirft ihre Blume hinab zum Geliebten.



Das Silhouettentheater (Screenshot, Min. 67:33)

Die märchenhafte Aufführung wird begeistert aufgenommen. Der Großvater weist darauf hin, dass es sich leider um eine Kunst handle, die der Vergangenheit angehöre: „Deshalb, verehrte Kollegin, habe ich meine kleine Leni zu Ihnen geschickt – dass sie nicht ewig nur eine Silhouette bleibt.“ Lydia weist aber auf die Parallelen zwischen den Medien hin: „Mein lieber Direktor, mein Theater ist genauso ein Schattentheater wie das Ihrige. Nur, dass bei Ihnen schwarze Silhouetten tanzen, und bei mir weiße.“<sup>470</sup> Gerahmt wird die Aufführung von Klavierversionen des *Silhouetten-Waltzers*, gespielt von Heizinger.

Das Motiv des Wiener Mädels Leni entstammt dem zweiten zentralen Lied des Films, *Sei g'scheit, mein Kleines*. Als Leni zum ersten Mal im Film zu sehen ist – sitzend auf ihrem Koffer im leeren Theater – erklingen instrumental einige Takte des Refrains.<sup>471</sup> Fast genau zehn Minuten später wieder, als sie den einstudierten Vorstellungstext abspult.<sup>472</sup> Ähnlich wie das Hauptlied in *Episode* wird *Sei g'scheit, mein Kleines* zunächst extra-diegetisch als Motiv des Wiener Mädels eingesetzt, wandelt sich anschließend aber zur diegetischen Musik, dem gesungenen Wiener Lied: West und Leni kommen aus dem Theater und setzen ihren „Englischunterricht“ fort. Zunächst zeigt die Kamera durch einen Heurigenkranz eine Gruppe fröhlicher Menschen. Sie singen und spielen dieses Lied und gehen nach unten aus dem Bild, ihr Gesang

<sup>470</sup> Min. 68:30.

<sup>471</sup> Min. 39:32.

<sup>472</sup> Min. 49:26.

bleibt jedoch weiterhin hörbar.<sup>473</sup> Leni und West kommen ins Bild und bleiben an einer auffällig großen Statue des Märtyrers Johannes Nepomuk stehen. Vorbild könnte die Statue der Johann-Nepomuk-Kapelle am Anfang der Cobenzlgasse in Grinzing (Wien-Döbling) sein. Die Statue ist in *Silhouetten* jedoch der Wegkapellenarchitektur entnommen und sehr prominent ins Bild gesetzt. Nepomuk wurde der Legende nach gefoltert und ertränkt, nachdem er sich geweigert hatte, preiszugeben, was ihm die der Untreue verdächtige Frau des Königs Wenzel in der Beichte anvertraut hatte. Im Film sichern Lenis Verschwiegenheit und ihr Opfer das Happy End zwischen Sanina und West, während sie im Gegenzug ihre Apotheose am Ende der Aufführung erfährt. Im Text des im Hintergrund leise zu hörenden Wiener Liedes wird das durch diese Referenz vorweggenommenen Opfer kommentiert, indem auf die Flüchtigkeit des Moments hingewiesen wird, den es zu leben gelte. Leni und West gehen die Gasse weiter und der Gesang setzt aus. Als sie wenig später das Liebespaar am Straßenrand erreichen, setzt das Lied als instrumentale Illustrationsmusik wieder ein und stoppt erst mit dem Kuss Wests.<sup>474</sup> Im Heurigen, in den Leni an ihrem Geburtstag läuft, um West anzurufen<sup>475</sup>, wird das Lied zuerst vom Zitherspieler und dann von Leopold, der Leni gefolgt ist, wieder gesungen. Reisch schreibt im Drehbuch, diese Szene sei „von dieser seltsamen wienerischen Atmosphäre durchzogen.“<sup>476</sup> Leni sitzt verzweifelt an einem Tisch, Leopold setzt sich zu ihr und die Wirtin, der Leopold den Liebeskummer mit einer Geste zum Herzen verständlich macht, schenkt ihr „ein Glaserl Wein“ ein. Leopold versucht sie davon zu überzeugen, zu West zu fahren. Im Hintergrund hört man den Gesang des Zitherspielers:

„Sei gsch'eit, mein Kleines  
 Und merke dir eines  
 So jung sind wir nie mehr wie heut'  
 Um jede Stunde,  
 Um jede Sekunde  
 Ist's schade, drum nütze die Zeit.  
 Wozu sich schämen,  
 Oder Rücksichten nehmen  
 Das bisschen Liebe hat noch keiner bereut“<sup>477</sup>

---

<sup>473</sup> Min. 54:47

<sup>474</sup> Min. 55:45 bis 57:49.

<sup>475</sup> Min. 72:44.

<sup>476</sup> Walter Reisch, *Silhouetten*, Drehbuch, AT 1936, Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen, Nachlassarchiv, 4.4-1983/29,10.

<sup>477</sup> Min. 76:20.

Leopold nimmt sie bei der Schulter, stimmt mit ein und adressiert Leni direkt:

„Sei gsch'eit, mein Kleines  
Und merke dir eines  
So jung sind wir nie mehr wie heut'  
Um jede Stunde,  
Um jede Sekunde  
Ist's schade, drum nütze die Zeit.  
Wozu sich schämen,  
Oder Rücksichten nehmen  
Das bisschen Liebe hat noch keine bereut  
Darum  
Sei gsch'eit, mein Kleines  
Und merke dir eines  
So jung sind wir nie mehr wie heut'“. <sup>478</sup>

Der Text des Wiener Lieds hat Kommentarfunktion und führt die Argumentation des Wiener Originals Leopold weiter. In der Performance verschmilzt die Rolle mit dem Darsteller – Fritz Imhoff war ein bekannter Interpret Wiener Lieder. Mit dem letzten Wort des Liedes öffnet sich die Tür und West tritt ein.<sup>479</sup> Doch statt den gerade gehörten Rat zu befolgen, verzichtet Leni auf den Mann und erklärt, es sei ihr nur um das Engagement bei Sanina gegangen, das sie durch seine Protektion leichter zu kriegen erhoffte. So nimmt sie West die Entscheidung zwischen den Frauen gleich ab und dieser trinkt im Heurigen „Auf Wien und die hübschen Wienerinnen, die heute Geburtstag haben! Und – [er blickt verträumt ins Leere] ich trinke auch auf alle anderen Frauen, die heute Geburtstag haben.“<sup>480</sup> An diesen Satz geschnitten folgt eine Großaufnahme des Glases, in welches Sanina gerade eine Überdosis Schlaftabletten wirft. Man sieht ihre Hand, die nach dem Glas greift und es leer wieder auf das Tablett zurückstellt. Kurz darauf betritt sie für die Probe des Schlussbilds die Bühne des Theaters und bricht zusammen. Die folgende rhythmisch komponierte Montage greift die von den Tänzer/innen geforderte Drehbewegung auf und zeigt wehende Ballettröcke, die sich bedrohlich nähernde Revuesängerin, gefolgt vom sterbenden Schwan, gefilmt wie durch eine bewegte Wasseroberfläche und einer Aufnahme der sich immer schneller drehende Geburtstagstorte mit den 18 Kerzen, überblendet auf die Großaufnahme von Lenis Gesicht, das durch den flackernden Kerzenschein erhellt wird. Anstatt jedoch den Selbstmord Leonies zu wiederholen, wiederholt Sanina nur Ellinors Parodie, denn in der Schachtel befanden

---

<sup>478</sup> Min. 77:00.

<sup>479</sup> Min. 78:01.

<sup>480</sup> Min. 80:18.

sich wieder nur Entfettungspillen. Als Sanina von ihrem Schwindelanfall erwacht, erklärt Ellinor: „Außerdem werden Sie jetzt mindestens ein Kilogramm abnehmen, denn meine Entfettungstabletten habe eine furchtbare Wirkung, besonders, wenn man gleich mehrere auf einmal nimmt.“<sup>481</sup> An dieser Szene zeigt sich besonders die „seltsame Melange aus Melodram und Komödie“<sup>482</sup>, die Reisch in *Silhouetten* versucht.

In der Gegenüberstellung des amerikanischen Boxers und Saninas Truppe wird gleich zu Beginn ein Grundkonflikt aufgegriffen, der den Film auf verschiedenen Ebenen durchzieht und auch in dieser alptraumhaften Montagesequenz wiederkehrt: Populäre, amerikanisch geprägte Unterhaltung versus der hohen Kunst des klassischen Balletts. Auch die Todestopik wird schon in der ersten Szene durch den Suizid Leonies eingeführt und im Laufe des Films mehrfach abgerufen. Einerseits durch die vier (teilweise vorgetäuschten) Selbstmordversuche für die Kunst, aber auch die Liebe, andererseits im sterbenden Schwan als Symbol für die sterbende Kunst des klassischen Balletts. Im Drehbuch wird dieses Bild folgendermaßen charakterisiert:

„184./Sterbender Schwan:

die Schrift taucht auf:

„Der sterbende Schwan“

und nur vom Cello gespielt,  
erklingt die Melodie von  
Saint-Saens:

Ein grosser Spiegel stellt den Schwanen-  
See dar:  
Auf der Backprojektion ist eine sonnige  
Landschaft zu sehen,  
Schwäne gleiten majestätisch durch stille  
Und glatte Fluten,  
und nun tanzt auf Spitze die Tänzerin über  
den Spiegel,  
sie tritt niemals von der Spitze herab,  
sie tanzt den „Sterbenden Schwan“ mit zuk-  
kenden Bewegungen, schmerzvollen Gesten,

plötzlich wechselt der Rhythmus der  
Musik und grelle, bizarre Jazz-Klänge  
drängen sich vor: eine bekannte Hot-

---

<sup>481</sup> Min. 82:45.

<sup>482</sup> Ines Steiner, „Ohne Seele, ohne Herz, nur Papier? Intermedialität, Mythologie und Genderperformanz in Walter Reischs Wien-Film *Silhouetten*“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 154-200, S. 193.

Nummer, etwa ‚Valencia‘ --- rast ins  
Ohr:

die Bühne verdunkelt sich für einen Moment:

(in filmischer Ueberblendung)

über das ganze Bild hinweg zuckt es  
wie ein Blitzlicht und ein Ausschnitt  
moderner Jazz-Revue wird sichtbar,  
weissbefrackte Niggerband, die in wil-  
den Bewegungen ihre Instrumente be-  
dienen,

(in filmischer Überblendung)

schief hinaus durchs Bild tollt eine  
Girl-Parade---typische Revue „Casino  
de Paris“---nur auf Nudität und Show  
gestellt,

(in filmischer Überblendung)

sofort wieder---wie ein Spuk---alles  
verschwunden---und der Schwan tanzt  
allein im Schein der Sonne auf dem See,

wieder wechselt der Rhythmus der  
Musik---wieder das Cello-Solo  
Von Saint-Saens---

Der Schwan---wie umbraust vom  
Gewitter der Revue---versinkt---  
sterbend---

ein Bild voll Trauer und Schönheit---

von ganz ferne hört man noch ein-  
mal das Leitmotiv der Hot-Nummer:

Kamera fährt zurück:<sup>483</sup>

Reisch kombiniert das Genre neu und transferiert den Mythos Wien in die Welt des Balletts. Die Tanzszenen nehmen einen beträchtlichen Teil der Laufzeit des Films ein. Dabei handelt es sich um gefilmte Aufführungssituationen, die jedoch mit filmischen Mitteln wie wechselnden Einstellungsgrößen, Überblendungen und eingeblendeten Titeln inszeniert werden. Die Medien des Tanzes und der Bühnenshow bieten weitere Reflexionsebenen, wobei Details der von Hedy Pfundmeyer entwickelten Choreographie und tanzwissenschaftliche Aspekte im Rahmen dieser Arbeit nicht tiefergehend behandelt werden können. Die Reflexion über die sterbende Kunst des klassischen Balletts könnte aber gleichzeitig Selbstreflexion Reischs über die eigene Kunst sein. Er thematisiert in *Silhouetten* einerseits, wie analysiert, das Genre des Wiener Films, andererseits auf

---

<sup>483</sup> Walter Reisch, *Silhouetten*, Drehbuch, AT 1936, Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen, Nachlassarchiv, 4.4-1983/29,10.

formalästhetischer Ebene und über die Darstellung verschiedener Medien der Silhouetten- und Schattenspielkunst die Geschichte des Mediums Film selbst. Diese Selbst- und Medienreflexion wird über die Diegese mit der Geschichte des Tanzes verbunden, die Lydia Sanina auf einer Bühne inszenieren will. Dabei könnten Analogien hergestellt werden: Wie diese Inszenierung den Abschied Lydia Saninas vom klassischen Ballett darstellt, ist *Silhouetten* der letzte (Wiener) Film, den Reisch in seiner Heimat drehen wird. Und in der heilen Welt des Wiener Films scheint nicht mehr viel heil zu sein – eher verlogen. In der Opposition der alten Kunst mit den neuen amerikanischen Einflüssen spiegelt sich wahrscheinlich auch eine kulturkonservative Haltung Reischs wider, mit der er sicher nicht alleine stand. Auch in anderen Filmen und Medien war dieser Konflikt ein Thema.<sup>484</sup> Für das Genre des Wiener Films scheint es nur logisch, dass die Lösung ein Alt-Wiener-Schlussbild und die Kombination mit dem Wiener Walzer darstellt, wo alle Konflikte in einem großen, bunten Spiel aufgehoben werden. Wie bereits oben angeführt ist es das Wiener Original Leopold, der Lydia auf die Idee bringt, ein wienerisches Schlussbild anstelle des *Sterbenden Schwans* zu wählen. Lydia charakterisiert das neue „wienerische Bild“ bei den Proben als „voll von Walzer und Geigen und Fasching und Liebe [...], voll Jugend und Sonne. Alles muss sich drehen [...]“<sup>485</sup>. Nicht eine Tänzerin aus der bestehenden Truppe, sondern das Wiener Mädel Leni schafft es, das auch umzusetzen. Nach ihrem Suizidversuch kommt West zu Lydia ins Theater, er bittet darum, Leni im Schlussbild tanzen zu lassen. Zwischengeschnitten ist eine kurze Sequenz, in der Leni im Haus ihres Großvaters draußen wieder eine Gruppe von Menschen *Sei g'scheit, mein Kleines* singen hört, erwartungsvoll zum Fenster läuft und anschließend traurig den Kopf senkt. Da „die kleine Ballerine kein Herz“ für ihn habe, kommt es nun doch zum oben bereits erwähnten, unmotivierten, befremdlichen Happy End zwischen Lydia Sanina und Charlie West. Sanina erklärt, „aus der kleinen Ballerina eine große Meisterin machen“ zu wollen, um sich dann „Zeit für [ihr] Herz zu nehmen“<sup>486</sup>. An diese Worte geschnitten folgt mit einem Schlag auf den Gong die große Aufführung des wienerischen Bildes. Nach einem Blick in

<sup>484</sup> Zur Verwendung des Walzers als Abgrenzung zu amerikanischen Tänzen vgl. Christian Glatz, „Himmelblaue Zeit. Alt-Wien in der Operette“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 228-234, S. 228.

Zur Operette vgl. z.B. Kevin Clarke, „Walzerträume. Wien als Setting für Bühnen- und Tonfilmoperetten vor und nach 1933“, *Wenn ich sonntags in mein Kino geh': Ton - Film - Musik 1929 – 1933*, Hg. Rainer Rother/Peter Mänz, Bönen: Kettler 2007, S. 106-133, S. 111.

<sup>485</sup> Min. 81:12.

<sup>486</sup> Min. 86:02.

Richtung Orchester und Publikum – das Theater ist voll besetzt – folgt ein Schwenk über die Praterszene auf der Bühne. Das märchenhafte Bühnenbild vermittelt mit der Choreographie den Eindruck eines Volksfestes, bei dem sich die gesamte Wiener Bevölkerung einfindet, Klassenunterschiede aufgehoben werden und alle gemeinsam lustig sind.



Bühnenbild Prater (Screenshot, Min. 87:40)

Hinter der Bühne gibt Sanina Beleuchtungsanweisungen und tritt dann an Leni heran, die kurz vor ihrem Auftritt steht. Die Musik wechselt zu einer instrumentalen, vom Orchester gespielten Version des Liedes *Sei g'scheit, mein Kleines*.

„zum letzten Mal in diesem Film  
stehen Lydia Sanina und Leni Leitner  
einander gegenüber:

die grosse Ballettmeisterin–  
die kleine Ballerine!

Und Lydia Sanina sagt lächelnd:  
Indem sie noch einmal ordnend über  
Das Kostüm Leni's streift:

,Und jetzt tanz' Leni---tanz---  
und zeig' denen da draussen---  
---dass das alten Ballett noch  
immer jung ist --- j u n g w i e  
A l t - W i e n ! ``<sup>487</sup>

<sup>487</sup> Walter Reisch, *Silhouetten*, Drehbuch, AT 1936, Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen, Nachlassarchiv, 4.4-1983/29,10.

Leni bedankt sich für die Rolle und Lydia erkennt das Opfer des Wiener Mädels. Dieses tanzt auf die Bühne und Ellinor rät Sanina, West nichts zu sagen und wegen des jungen Mädels, das noch doppelt so viel Zeit habe, ihr Glück zu finden, kein schlechtes Gewissen zu haben: „Wir Frauen müssen zusammenhalten.“<sup>488</sup>

Nun kommt alles zusammen: In der Musik zum Schlussbild werden das Motiv Leni – *Sei g'scheit, mein Kleines*, der *Silhouetten-Walzer* und der *Donauwalzer* von Johann Strauss Sohn kombiniert, wobei die Musik von Beginn der großen Aufführung bis zum Ende des Films<sup>489</sup>, im Wechsel zwischen On- und Backstage-Geschichte, nie aussetzt. Die Backstagestory wird auf der Bühne gespiegelt und kommentiert: Lenis Figur findet einen Partner, der jedoch von einer „Frau ohne Unterleib“, dargestellt von Ellinor, weggelockt wird. Das traurige Mädel wird von einem großväterlichen Silhouettenschneider mit Bauchladen – auch er findet im Alt-Wiener-Schlussbild wieder einen Platz – getröstet, welcher zuvor eine Papier-Silhouette Lenis mit ihrem Partner hergestellt hatte. Diese Silhouette stellt er in seinen Bauchladen, eine Bühne auf der Bühne, die als Kulisse gezeichnet die Karlskirche zeigt. Das Wiener Mädel streichelt zärtlich über diese Silhouette und erweckt sie so zum Leben: Leni und ihr Partner, durch Gegenlicht als schwarze Silhouetten dargestellt, beginnen zum *Silhouetten-Walzer* zu tanzen.

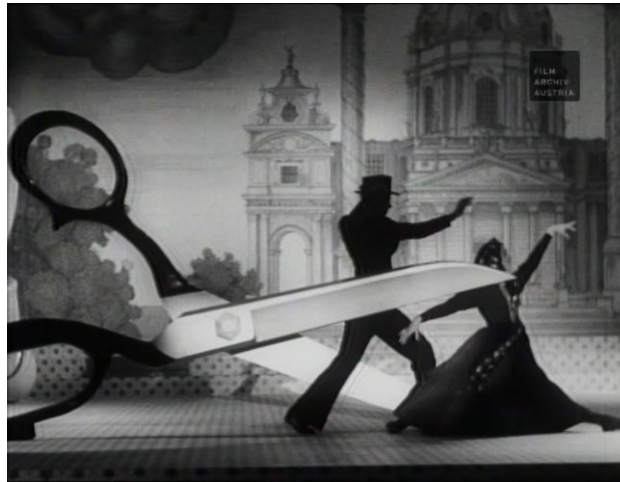


Der Bauchladen des Silhouettenschneiders (Screenshot, Min. 92:38)

---

<sup>488</sup> Min. 88:35.

<sup>489</sup> Min. 86:30 bis 97:38.



Leni und ihr Partner als „lebendige“ Silhouetten (Screenshot, Min. 93:06)

Als Parallelmontage wird der Abschied Wests und Saninas von Fräulein Munk gezeigt, die angehalten wird, die Kritiken an „Adresse Amerika“ nachzuschicken. Auf der Bühne tanzen elf Paare zum *Donauwalzer*, darauf folgt das Solo Lenis in einem weißen Kleid im Kegel eines Scheinwerfers. Schließlich tritt sie vor die Stufen der Karlskirche, und ihr Motiv setzt als Orgelmusik wieder ein. In einer Überblendung wird sie zur Braut mit unendlicher Schleppe, Krone und Blumenstrauß. Die Musik steigert sich triumphierend, als sie, von hinten gefilmt, die Treppen hinaufsteigt. Sie wendet sich um und ihr Partner erscheint, der schwarze Frack ebenfalls ins scheinbar Unendliche verlängert. Er tritt neben Leni, kniet nieder und küsst ihre Hand. Leni blickt hinauf zur leeren Loge Wests, die Musik wird reduziert auf eine Geige. Die letzte Einstellung des Films zeigt Lenis Gesicht, eine Träne rollt ihre Wange hinunter.



Hochzeit On-Stage (Screenshot, Min. 97:03)

Walter Reisch hält zum großen Schlussbild im Drehbuch fest:

„Und nun Musik!  
Volle, jubelnde, jauchzende Musik!  
Himmelstürmende Musik!  
W i e n e r M u s i k

G r o s s e s   B a l l e t t

448./Totale:  
Der Vorhang hebt sich und das  
Schlussbild taucht auf:

Die ewigen Klänge des Walzers  
klingen auf:  
„AN DER SCHOENEN BLAUEN DONAU“  
von  
Johann Strauss

Und die ganze Bühne ist in ein  
Lichtermeer verwandelt und das  
Ballett der Lydia Sanina tanzt  
den grossen Strauss-Walzer,

(Die Choreographie dieses Balletts  
wird auf Grund der Ausstattungs-  
Entwürfe festgelegt. Das Ballett  
selbst ist jedenfalls ein grosses  
Spitzen-Tanz-Ballett---ganz in  
wienerische Atmosphäre getaucht---  
stark kontrastierend zu amerikani-  
schen Revuen in seiner Leichtheit,  
Beschwingtheit, Melodie)

Die Musik des Walzers wird para-  
phrasiert und den verschiedenen  
Details des Balletts angepasst:

Die Inhaltsbeschreibung des Balletts  
ist am Schluss beigefügt!!<sup>490</sup>

Das Schlussbild ist in der erwähnten Inhaltsbeschreibung als Alt-Wiener-Ball-Szene angelegt, wurde jedoch in den Prater verlegt. Die Geschichte eines Mannes zwischen zwei Frauen und auch das Ende der Performance mit Leni vor der Karlskirche bei ihrer Hochzeit ist schon festgelegt. Fest eingeplant ist auch der *Donauwalzer* als Krönung der Ballettaufführung, auf deren Abgrenzung zur amerikanischen Revue Reisch im Drehbuch noch einmal direkt hinweist und zu dem

---

<sup>490</sup> Walter Reisch, *Silhouetten*, Drehbuch, AT 1936, Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen, Nachlassarchiv, 4.4-1983/29,10.

die Apotheose des Wiener Mädels stattfindet. Wie Wolfgang Thiel feststellt, gründet sich

„[d]ie Möglichkeit, (Repertoire-)Walzer oder charakteristische Walzer-Typen über ihre ursprünglichen tanzmusikalischen Funktionen hinaus für besondere dramaturgische Aufgaben einzusetzen, [...] auf das Vorhandensein von assoziativen und symbolisierenden Implikationen. Die Bildung solcher assoziativen Konnotationen hängt mit der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der Tänze zusammen.“<sup>491</sup>

Johann Strauss' (Sohn) Opus 314 *An der schönen blauen Donau* gehöre dabei zu den am häufigsten im Film eingesetzten Walzern.<sup>492</sup> Der Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick bemerkte zum *Donauwalzer*: „Die Donauwalzer von Strauss haben nicht bloß eine beispiellose Popularität, sie haben eine ganz merkwürdige Bedeutung erlangt, die Bedeutung eines Citates, eines Schlagwortes für Alles, was es Schönes, Liebes, Lustiges in Wien gibt.“<sup>493</sup> Genau so wird der Walzer als Abschluss des großen Balletts in *Silhouetten* recht plakativ ein- und umgesetzt. Das ewige Wien manifestiert sich in der Kreisbewegung des (auch von Reisch so bezeichneten) „ewigen Walzers“. 1925 war eine der ersten Stories Reischs für den Film *Ein Walzer von Strauss*, wobei das Drehbuch so verfasst war, dass man Plattenaufnahmen des *Donauwalzers* mit mindestens drei Filmszenen synchronisieren konnte.<sup>494</sup> Denn laut Reisch: „Even if people did not buy a record, everybody had a copy of *The Blue Danube* in their own collection, and as they ran our picture they could also play the record – not always in synch, but almost in synch.“<sup>495</sup> In seinem ersten Drehbuch für Hollywood, für *The Great Waltz* (USA 1938, Regie: Julien Duvivier), entwirft Reisch dann eine fiktive Biographie Strauss', in deren Finale die Eroberung der Welt durch *An der schönen blauen Donau* gezeigt wird. Wie im Drehbuch angeführt, wird dieser Walzer in *Silhouetten* paraphrasiert und Robert Katscher integriert ihn in seine eigene Komposition. Er verbindet ihn mit den Hauptliedern des Films zu einem großen Ganzen. Als Tanz wird er in der Bühnenperformance mit dem Ausdruckstanz

---

<sup>491</sup> Wolfgang Thiel, „Kino im Dreivierteltakt. Die dramaturgische Funktion des Walzers im Spielfilm“, *Alles dreht sich ... und bewegt sich. Der Tanz und das Kino*, Hg. Ursula von Keitz/Philipp Stiasny, Marburg: Schüren Verlag GmbH 2017, S. 12-31, S. 20.

<sup>492</sup> Vgl. Ebd., S. 20.

<sup>493</sup> zit. nach Ebd., S. 20.

<sup>494</sup> Vgl. Thomas Elsaesser, „'Flieger, grüß mir die Sonne'. Österreich und Walter Reisch“, *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*, Hg. Ruth Beckermann/Christa Blümlinger, Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H. 1996, S. 325-354, S. 326.

<sup>495</sup> Walter Reisch/Joel Greenberg, „Walter Reisch: The Tailor“, *Backstory 2. Interviews with screenwriters of the 1940s and 1950s*, Hg. Patrick McGilligan, Berkeley: Univ. of California Press 1991, S.201-245, S. 211.

kombiniert. Ines Steiner weist darauf hin, wie jedoch der moderne, freie Tanz in *Silhouetten* sein kritisches, emanzipatorisches Potenzial, die Befreiung der Tänzerin aus dem voyeuristischen Blick-Dispositiv, verliere. Dies sei wiederum verbunden mit den Genderrollen, denen der Film Raum gebe. „Hier wird eine ausdrucksstänzerische ‚Beerbung‘ des klassischen Balletts als hehre Tanzkunst gefeiert und nach Wien ‚heimgeholt‘. Mit dieser Art Volkskunst wird das Phänomen einer ‚amerikanisierten‘ Massenunterhaltung à la Tiller- oder Jackson-Girls kontrastiert.“<sup>496</sup>



Lenis Solo im Schlussballett (Screenshot, Min. 95:41)

---

<sup>496</sup> Ines Steiner, „Ohne Seele, ohne Herz, nur Papier? Intermedialität, Mythologie und Genderperformanz in Walter Reischs Wien-Film *Silhouetten*“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 154-200, S. 162f.

### 5.2.3 Rezeption

*Silhouetten* hatte seine Weltpremiere rund um den 20. August 1936 auf der Internationale Filmkunstausstellung (Biennale) in Venedig.<sup>497</sup> Die österreichische Erstaufführung fand am 9. Oktober 1936 im Wiener Apollo-Kino statt. Im Vorprogramm trat der Schattenspieler Tom Jersen auf, was in mehreren Premierenberichten Resonanz fand:

„Das Apollo bringt ein ausgezeichnetes Vorprogramm mit einem Meister der Schattenbilkunst, der bloß mit den Händen Silhouetten köstlichster Art herstellt und ganze Szenen mit Tieren und Menschen spielt. Beinahe unglaublich gut sind seine so geschaffenen Schattenbilder berühmter Persönlichkeiten.“<sup>498</sup>

Entgegen vorausgehender Ankündigungen kam Reisch nicht zur Premiere nach Wien, sendete jedoch live telefonische Grüße aus London.<sup>499</sup>

Der Morgen zeigte sich begeistert von Reischs Arbeit und betitelte die Besprechung mit „Bester Walter Reisch“, wenngleich der Film gelegentlich, was Besetzung und dramaturgischen Aufbau betrifft, ein wenig eigensinnig sei:

„Wie in *Episode* beginnt plötzlich mit allerdings großem Schwung und seltenem Aufwand an Takt, an der geeigneten Finalstelle ein zweiter Film. Aber ein dichterisch wehmütiger Einfall, Resignation und Tempo seltsam mischend, sorgt durch alle Einstellungen für Kultur des Handwerks wie des Herzens. Auch der Regisseur Reisch liebt das Anekdotische vor dem Pathetischen. Sanft und ironisch: Ein ebenso großer wie diskreter Könner und Beobachter.“<sup>500</sup>

In der Wochenillustrierten *Das Interessante Blatt* zeigte man sich weniger angetan:

„Silhouetten: Ein guter Stoff, eine ausgezeichnete Exposition und ein begabter Regisseur. Man erwartet in den ersten 10 Minuten, dass der Film *Silhouetten* eine Meisterleistung wird. Leider flaut die Spannung bald ab und es entwickelt sich ein in einzelnen Szenen starkes, aber im ganzen [sic!] zu sentimentales

---

<sup>497</sup>Vgl. „4. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica - Biennale di Venezia“, *La Biennale di Venezia. Archivio Storico delle Arti Contemporanee*, <http://asac.labiennale.org/it/passpres/cinema/annali.php?m=9&s=1043&c=eo>, Zugriff: 17.3.2018. Die Datierung erfolgte aufgrund zeitgenössischer Zeitungsberichte über die Vorführung österreichischer Filme, wobei zum Tag der Aufführung von *Silhouetten* konkret kein Material zu finden war.

<sup>498</sup> O.Z., „Silhouetten‘. Der neue Walter Reisch Film“, *Volks-Zeitung*, 14.10.1936, o.S., Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>499</sup> Vgl. Emanuel Häußler, „Silhouetten‘. Walter Reisch‘ neuestes Filmwerk“, *Neues Wiener Tagblatt*, 11.10.1936, Nr. 280, o.S., Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>500</sup> „L.U.“, Filmpremieren: Kritisch gesehen. Bester Walter Reisch“, *Der Morgen*, 12.10.1936, S. 8, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

Spiel. Aus dem Gegensatz zwischen alter, bester Ballettkunst und moderner Jazz wird die Intrige eines Mannes zwischen zwei Frauen, die auf den gewohnten Geleisen läuft und die nur selten amüsante und eigene Lichter vom Regisseur aufgesetzt erhält. Überraschend Luli v. Hohenberg, die als Lidia Sanina, Meistern der Tanzkunst, zum erstenmal eine wirklich starke Persönlichkeit zeigt. Ihre Rivalin, das achtzehnjährige süße Mädel, ist Lisl Handl, frisch und lieb, aber einstweilen noch weitaus besser im Tanz als im Spiel. Fred Hennings ist nicht ganz der richtige Mann für den jungen Amerikaner. In schönen Tanzszenen sieht man Hedi Pfundmeyr und Toni Birkmayer. [...]“<sup>501</sup>

In der Premierenbesprechung des *Neuen Wiener Tagblatts* wird man noch deutlicher:

„[...] Diese Geschichte von einem etwas albernen Manne zwischen einem blutjungen Mädchen und einer vielleicht doppelt so alten, schönen, interessanten Künstlerin verläuft im Laufbild Reischs ganz an der Oberfläche, es bleibt bei gefälliger Silhouettenschneidekunst. Man wird nicht mitgerissen, bleibt kalt, teilnahmslos, weil den Akteuren das blutwarme Leben, ihrem Handeln die Logik dramatischen Geschehens, ihrem Zu- und Voneinander die seelische, überzeugende Triebkraft fehlt. [...] Das Schlussbild wirkt einigermaßen peinlich [...]. Man kann sich diesen Danebengriff Walter Reischs nicht erklären. [...] Man darf wohl annehmen, dass Walter Reisch, dem der österreichische Film so viel verdankt, doch nicht endgültig von der deutschsprachigen Produktion Abschied genommen hat und sich auch seine englischen Laufbilder in Wurf und Linie an die Meisterwerke seines Aufstieges halten werden. Um so lieber und schneller wird man die *Silhouetten* vergessen.“<sup>502</sup>

Laut der katholischen Tageszeitung *Reichspost* beschäftigt sich der Film mit dem Problem, „ob die Frau auf jeden Fall einen Beruf erfüllen oder an der Seite des Mannes den Mittelpunkt der Familie bilden soll. Der Film bejaht das letztere in gesunder Art und Weise [...]“<sup>503</sup>. Auch auf den Gegensatz der Tänze wird eingegangen: „Sieht man eine amerikanische Jazztanzkomödie daneben, dann weiß man, warum in *Silhouetten* einmal das Wort vom sterbenden Schwan fällt...“<sup>504</sup> In mehreren Artikeln werden die Kameraarbeit und der visuelle Stil, mit neuen Perspektiven und neuer Technik, gelobt.<sup>505</sup> In mehreren Besprechungen wird auch

<sup>501</sup> „rm.p.“, „Filme der Woche“, *Das interessante Blatt*, 15.10.1936, S. 21, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>502</sup> Emanuel Häußler, „‘Silhouetten’. Walter Reisch’ neuestes Filmwerk“, *Neues Wiener Tagblatt*, 11.10.1936, Nr. 280, o.S., Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>503</sup> Y., „Silhouetten“, *Reichspost*, 11.10.1936, o.S., Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>504</sup> o.N., „Silhouetten. Oder der sterbende Schwan“, *Das kleine Volksblatt*, o.S., Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>505</sup> Zum Beispiel „Bac.“, „Walter Reischs ‚Silhouetten-Film‘“, *Die Stunde Wien*, 13.10.1936, o.S., Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

die Wienerische Note, die Fritz Imhoff als Hotelportier in dem Film bringe, hervorgehoben, insgesamt konnte der Film die vorangegangenen Erwartungen an einen neuen, „echten“ Wiener Film dieses Mal jedoch wohl nicht erfüllen. In der Schilderung des Wienerischen sei der Film konventionell, man spüre weder die Atmosphäre der Stadt noch die der Ballettzeit.<sup>506</sup> Und auch, „wenn die Wiener Mädels [...] manchmal rührselig sind, sie drohen nicht gleich mit Gift und ständig tränenumflort sind sie bestimmt auch nicht.“<sup>507</sup> Als bewusst satirisch übersteigert wurde der Film zeitgenössisch nicht wahrgenommen. Allenfalls das Urteil in *Paimann's Filmlisten* – „Einfallsreich, witzig und anregend, wendet sich dieser Film anfangs mehr an den Intellekt, bringt erst später Sentiments, die er vorher ironisierte. Er stellt Ernst und Bluff nebeneinander, wirkt etwas zu skizzenhaft, uneinheitlich und überspitzt.“<sup>508</sup> – deutet in diese Interpretationsrichtung.

Das Urteil der Filmkritik in Österreich ließ also zu wünschen übrig. Walter Reisch äußerte sich gegenüber Rabinovitch, von dem er sich die Durchsetzung eines amerikanischen Remakes erhoffte, folgendermaßen:

„*Silhouetten* ist erwartungsgemäß der große Erfolg in Wien geworden. Die Presse verhielt sich, angesichts meiner letzten persönlichen Attacken gegen sie, respektvoll reserviert anerkennend. Ich nehme auf Grund der vorliegenden Berichte an, dass sich der kontinentale Erfolg meiner übrigen Filme bei *Silhouetten* wiederholen wird. Trotzdem scheint der Film keine Aussicht auf finanziellen Erfolg zu haben, da der Weg nach Deutschland definitiv versperrt ist und wohl für immer versperrt bleiben wird, da die Spannung gegen alle Nichtarier niemals geahnte Dimensionen annimmt.“<sup>509</sup>

In Deutschland wurde *Silhouetten* nicht aufgeführt, jedoch nach seiner Premiere auf der Filmkunstausstellung (Biennale) in Venedig vom deutschen Berichterstatter erwartungsgemäß verrissen:

„Als indiskutabel erwies sich der in Wien gedrehte Walter Reisch-Film *Silhouetten*, eine mit oft recht banaler Erotik ‚gewürzte‘ Tanzmädchengeschichte alten Stils mit Luli von Hohenberg, Annie Markart,

---

<sup>506</sup> Vgl. L. Hfd., „*Silhouetten*“, *Neue Freie Presse*, 11.10.1936, o.S., Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>507</sup> o.N., „*Silhouetten*“, *Das Kleine Blatt*, 1.10.1936, o.S., Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>508</sup> o.N., „*Silhouetten*“, *Paimann's Filmlisten*, 21/1071, Oktober 1936, S. 120; Filmarchiv Austria.

<sup>509</sup> Walter Reisch an Gregor Rabinovitch, Brief, 13.10.1936, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

Lilly Marberg und Fred Hennings in den Hauptrollen. Das Publikum piff und lehnte diesen Film eindeutig ab.“<sup>510</sup>

Aus der Korrespondenz mit Rabinovitch geht hervor, dass Reisch schon während der Dreharbeiten eine englischsprachige Neuverfilmung plante. Er wollte *Silhouetten* als kontraktlichen Universal-Film im Herbst 1936 durchsetzen und forderte von Rabinovitch, Robert Katscher für die Musik und Lisl Handl als Wiener Tänzerin auch in Hollywood zu sichern.<sup>511</sup> Im April vermerkte Walter Reisch als Antwort auf ein Telegramm Rabinovitchs: „Bitte durchsetzet unbedingt *Silhouetten* für mich als Regisseur“<sup>512</sup>. Rabinovitch machte ihm Ende April Druck: Eine umgehende Vorführung vor der Universal sei zwecks einer Entscheidung absolut erforderlich, da andernfalls die Lösung ihrer Verträge und ein Übergang zu Metro-Goldwyn-Mayer unmöglich sei. Er erbitte eine klare Antwort.<sup>513</sup> Reisch begab sich nach London, um über sein Engagement und die Remakes zu verhandeln. Es stand wohl auch das Angebot im Raum, *Silhouetten* an Max Schach zu verkaufen, wozu ihm Rabinovitch riet, da Universal Pictures zögerte.<sup>514</sup> Schließlich wurde der Übergang zu Metro-Goldwyn-Mayer fixiert und das *Kino-Journal* meldete, MGM habe zudem *Silhouetten* für ein Remake angekauft.<sup>515</sup> Ende Mai/Anfang Juni wartete man in Hollywood aber immer noch auf die Zusendung von *Silhouetten*.<sup>516</sup> Reischs Abreise nach Hollywood verzögerte sich immer weiter. Laut Reisch hing alles von der Möglichkeit ab, *Silhouetten* englisch drehen zu können, weshalb er auf die Meinung nach der Besichtigung des Films wartete.<sup>517</sup> Anscheinend kamen das englischsprachige Drehbuch und der Film nicht gut an und Rabinovitch informierte Reisch am 22. August 1936:

---

<sup>510</sup> Fitz Dlimskh [?], „Ausklang der Filmausstellung in Venedig“, [vermutlich] *Berliner Börsennachrichten*, undatiertes Artikel aus dem Schriftgutarchiv, Deutsche Kinemathek, Berlin.

<sup>511</sup> Vgl. Gregor Rabinovitch/Walter Reisch, Telegramm, 26.3.1936, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>512</sup> Gregor Rabinovitch/Walter Reisch, Telegramm, 11.4.1936, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>513</sup> Vgl. Gregor Rabinovitch, Telegramm, 28.4.1936, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>514</sup> Vgl. Gregor Rabinovitch, Telegramm, Mai 1936, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>515</sup> Vgl. o.N., „Es wird gemeldet“, *Das Kino-Journal*, 30.5.1936, S. 6, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>516</sup> Vgl. u.a. Gregor Rabinovitch an Walter Reisch, Telegramm, 28.5.1936, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>517</sup> Vgl. Walter Reisch an Gregor Rabinovitch, Telegramm, 4.6.1936, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

„Ich wollte versuchen den Film *Silhouette* durchzusetzen, aber die Leute sagen, dass sie davon nur eine ganz entfernte Idee benützen können und außerdem wollen sie nicht, dass Sie den Film machen. Sie sagen, ein Film von einem europäischen Regisseur muss von einem Amerikaner wiedergemacht werden, da sonst alle Fehler der europäischen Fassung sich im amerikanischen Film wiederholen.“<sup>518</sup>

Rabinovitch schlägt ihm unter anderem ausgerechnet eine parallele Einführung von Revueszenen vor.<sup>519</sup> Wenige Tage später wird er in einem längeren Brief deutlich:

„Ich bin sehr traurig, aber ich muss Ihnen die Wahrheit sagen, dass in Ihrem Film leider diese Fehler, welche man schon im Drehbuch lesen konnte noch viel deutlicher hervortreten. [...] So wie der Film jetzt ist, ist er für Amerika absolut ungeeignet. Das einzige was an dem Film gut ist, ist der Background. Dies war der einzige Anlass warum der Film auf mein Verlangen gekauft wurde. Der Charakter des Mannes ist durch und durch unverständlich. Selbstverständlich kann man ein Windhund sein, aber in diesem Film ist er kein Windhund, sondern ein blöder Kerl. Erst macht er einer Frau eine Erklärung und dann nur weil die Frau nicht so schnell kommt, läuft er zur andern über und dann, absolut unmotiviert, kommt er wieder zur ersten Frau zurück, das ist für den Amerikaner etwas zu viel.

Auch das Benehmen von Sanina ist absolut unverständlich. Warum lässt Sie sich von diesem blöden Mädel tyrannisieren, warum schmeißt Sie dieses Mädel nicht hinaus u.s.w. u.s.w.

Auch der Anfang des Films mit dem Selbstmord des Mädchens ist absolut nicht verankert und nur eingeschoben um später die Möglichkeit zu haben diese peinliche Szene mit den Schlafpulvern zu wiederholen.

Auch das was Sie beabsichtigten, die Geschichte des Balletts zu zeigen, ist nicht zur Geltung gekommen und auch die Ballettszene selbst ist uninteressant und farblos.

Ich schreibe Ihnen das alles ganz offen, weil, wie Sie wissen, ich Sie gern habe und weiß, dass letzten Endes Sie bestimmt auch selbst nicht diesem Film befriedigt sind.“<sup>520</sup>

Im Weiteren schildert Rabinovitch eine neue Linie für den Film, wie er sie sich vorstellen könnte.

„Wenn Sie den Stoff richtig gestalten, so werde ich meinerseits alles tun, damit Sie ihn auch inszenieren können. Wenn Sie den Stoff nicht umbauen so werde ich blamiert sein, da ich den Leuten versicherte, Sie werden bestimmt aus diesem Stoff einen großartigen Film neu gestalten.“<sup>521</sup>

Auch nach mehrmaligem Nachfragen erhielt er die von Reisch zugesagte geänderte Fassung wohl nicht mehr. Das Projekt wurde nie verwirklicht.

---

<sup>518</sup> Gregor Rabinovitch an Walter Reisch, Brief, 22.8.1936, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>519</sup> Vgl. Gregor Rabinovitch an Walter Reisch, Telegramm, 15.10.1936, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>520</sup> Gregor Rabinovitch an Walter Reisch, Brief 19.10.1936, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

<sup>521</sup> Gregor Rabinovitch an Walter Reisch, Brief 19.10.1936, Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

## Resümee

Da Walter Reisch trotz seines bedeutenden Beitrags zum österreichischen (aber auch deutschen und amerikanischen) Film fast als vergessen bezeichnet werden könnte, wurde mit dieser Arbeit der Versuch unternommen, die Lücke ein Stück weiter zu schließen und die letzten Arbeiten vor seiner Emigration in der österreichischen Filmgeschichte der 1930er-Jahre zu verorten. Vor allem anhand von Archivmaterialien konnten sein Schaffen in den Jahren 1934 bis 1937 nachgezeichnet und seine letzten in Österreich hergestellten Filme *Episode* und *Silhouetten* eingehend untersucht werden.

Walter Reisch war einer der jüdischen Filmschaffenden, welche die Filmmetropole Berlin nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten verlassen mussten. Er kehrte 1934 nach Wien zurück. Jedoch passierte auch die Anpassung der österreichischen Filmproduktion an die deutsche sehr schnell und im März 1935 wurde in den Verhandlungen über das deutsch-österreichische Filmverkehrsabkommen beschlossen, die deutsche Kontingentverordnung auch auf aus Österreich kommende Filme anzuwenden. Arbeiten mit Beteiligung „nicht-arischer“ Personen konnten nicht mehr auf den deutschen – den lukrativsten – Markt gelangen. Eine der wenigen Ausnahmegenehmigungen, und die letzte für einen österreichischen Film unter so prominenter jüdischer Mitarbeit, erhielt Reisch 1935 für seinen Wiener Film *Episode*, was mit seiner und Paula Wesselys Bekanntheit und dem Erfolg, den man sich – zum Beispiel von Seiten des deutschen Verleihers – von diesem Film versprach, erklärt werden kann. Der Wiener Film der 1930er-Jahre war ein populäres Genre, in Österreich und in Deutschland. Auf der Ebene der Genreästhetik arbeitet er mit einer verklärenden, nostalgischen Vorstellung einer Alt-Wiener Idylle, wobei „Alt-Wien“ verschiedene Wellen erlebte und sich meistens entweder auf die Zeit des Biedermeier, oder, nach dem ersten Weltkrieg, auf die Zeit um 1900 bezog. Dabei ging es nicht um historische Genauigkeit, sondern um das (mit der Zeit immer diffuser werdende) Bild einer scheinbar besseren Zeit als Antithese zur Gegenwart. Alt-Wien wurde schon immer künstlerisch verhandelt und findet sich im Wiener Film in Handlungsorten, Handlungszeit, Musik und anderen dargestellten Medien sowie den Figuren wieder. Walter Reisch war einer der Protagonisten des Genres, das mit *Maskerade* seinen internationalen Durchbruch feierte. Wollte man einen Kanon des Wiener Films der 1930er-Jahre aufstellen, wäre

Walter Reisch mit seinen Filmen maßgeblich daran beteiligt. Es handelt sich bei den Wiener Filmen um massentaugliche Unterhaltungsfilme, die aber (oder gerade deswegen), wie gezeigt wurde, auch politischen und ideologischen Zwecken dienen konnten. Abzulesen ist das vor allem an der Rezeption der Filme durch offizielle Stellen und die (politisch gefärbte) Presse. Dabei bezog man sich auf einzelne Filme ebenso wie auf den Erfolg des Genres und österreichischer Künstler/innen generell. Eine Vereinnahmung der österreichischen Wiener Filme für die austrofaschistische Ideologie in Bezug auf oben genannte Elemente der Genreästhetik steht jedoch im Widerspruch zur Erkenntnis, dass das in diesen Filmen vermittelte Bild sich immer auch an den Blick von außen – meist vor allem Deutschland – richtete und dessen Vorstellungen von Wien/Österreich oft klischeehaft bediente. Bei der Filmzensur hatte man es mit leichten, bewährten Filmstoffen wesentlich leichter, worauf auch Walter Reisch in seinem Vortrag vom 26. März 1936 im Institut für Filmkultur einging. Er sprach sich für eine größere Geltung der Filmautor/innen, die Gründung einer Filmakademie in Österreich und gegen die Konfektionierung und Beschränkung der Kunst aus. Reisch setzte sein literarisches Wissen, seine Kenntnisse in Bezug auf andere Medien wie Theater und Operette sowie sein Wissen und die Verbindungen zur Filmproduktion in anderen Ländern bei der Entwicklung der eigenen Filme ein. *Silhouetten* wurde unabhängig vom deutschen Markt in deutscher Sprache hergestellt, nachdem Reisch zuvor versucht hatte, eine englischsprachige Produktion in Wien auf die Beine zu stellen. Zwischen 1934 und 1937 wurden zwölf Filme hergestellt, bei denen aufgrund der beteiligten Filmschaffenden, oft Emigrant/innen aus Deutschland, von vornherein feststand, dass sie am deutschen Markt nicht ausgewertet werden konnten. Diese unabhängige Produktion wurde jedoch von staatlicher Seite nicht nur nicht unterstützt, sondern in Absprache mit Deutschland sogar bekämpft. Eine Möglichkeit zur Steigerung der Rentabilität lag in der Herstellung von mehrsprachigen Versionen und Koproduktionen, wofür sich auch Walter Reisch einsetzte. Gleichzeitig hatte Reisch schon 1934 einen ersten Vertrag mit Universal Pictures in Hollywood abgeschlossen und die komplizierten Verhandlungen, auch über Angebote anderer Studios und aus anderen Ländern in den Jahren 1934 bis 1937, wurden wesentlich von der vertraglichen Bindung Reischs an Gregor Rabinovitch beeinflusst. 1936, nachdem ein Ansuchen Paula Wesselys und Attila Hörbigers um eine weitere Ausnahmegenehmigung bei Joseph Goebbels fehlgeschlagen war, entschied sich Reisch, in London für Alexander Korda an *Men*

*Are Not Gods* zu arbeiten. Anschließend unterzeichnete er bei Metro-Goldwyn-Mayer und emigrierte im Herbst 1937 nach Hollywood.

Die letzten beiden Arbeiten Reischs in Österreich, *Episode* und *Silhouetten*, können eindeutig dem Genre des Wiener Films zugeordnet werden. Die Zeit der Inflation, in der *Episode* angesiedelt ist, war für das damalige Publikum noch in Erinnerung, und die Handlung von *Silhouetten* spielt Anfang des Jahres 1936, also in der Gegenwart. Reisch verzichtet auf ein historisches Setting, hält sich jedoch an die Genrekonventionen und arbeitet, wie die Filmanalysen gezeigt haben, mit bewährten Motiven und Figuren, die er teilweise neu kombiniert oder entsprechend der Handlungszeit erweitert. Musik ist dabei für Reisch ein integraler Bestandteil der Filme. Als diegetische Musik, zum Beispiel in Performances, aber auch als extra-diegetische Stimmungsmusik oder als Motiv von Figuren wird sie detailliert im Drehbuch verankert. Reisch nutzt den dabei den Topos von Wien als Musikstadt, wo Theatralik und Musikalität das Wesen der Wiener/innen, von den Mitgliedern des Staatsopernballetts bis zum Straßensänger, prägen würden. Wird in *Episode* und *Silhouetten* gesungen, dann sind es fast immer Wiener Lieder, dargeboten von den wienerischen Figuren. Als gute versus schlechte Kunst wird die wienerische Musik in beiden Filmen der amerikanischen gegenübergestellt.

Besonders auffällig, vor allem in *Silhouetten*, ist Reischs Spiel mit Genderrollen. Auch wenn die Geschichten meist in den bekannten Bahnen verlaufen und traditionelle Rollenbilder am Ende nicht in Frage gestellt, sondern bestätigt werden, gibt es immer wieder Momente, in denen sie aufgebrochen oder ironisiert werden. In *Silhouetten* gestaltet sich dieses Spiel komplex und ist eng mit der Medienreflexion im Film verwoben. Die Figur des Wiener Mädels verliert aber bei Reisch, ähnlich wie in *Maskerade*, auch in *Episode* und *Silhouetten* das kritische Potenzial. Widersprüche zwischen den Klassen oder Tradition und Moderne werden versöhnt und in *Silhouetten* verhilft Leni zu einem Happy End zwischen zwei Figuren, wo es eigentlich keines geben kann. Während jedoch Valerie am Ende ihren Platz als Ehefrau findet, bleibt Leni das verwehrt. Sie erlebt die Hochzeit nur auf der Bühne und feiert einen für sie wehmütigen Triumph als Tänzerin. Dem Zeitgeist entsprach dieses Frauenbild, von Stellen wie dem Institut für Filmkultur, das dem austrofaschistischen Regime nahestand, wurden diese aufopferungsvollen, tugendhaften Frauenfiguren, wie sie Wessely als Valerie verkörperte, begeistert

aufgenommen und als „echtes und reines Frauentum“<sup>522</sup> bezeichnet. Vor allem *Episode* wurde als „urösterreichische“ Leistung hochgelobt.

Medienreflexion und Selbstreflexion sind wiederkehrende Elemente in Reischs Filmen. Dabei reflektiert er, wie analysiert, auch über das Genre des Wiener Films und die Genrezugehörigkeit seiner Filme. Selbstironisch wird die Tat Torresanis in *Episode* von Valerie als „Weihnachtsmärchen“ bezeichnet. Der Film hat nicht zum Ziel, die verzweifelte Situation der Menschen, der jungen Frauen während der Inflation Anfang der 1920er-Jahre realistisch oder sozialkritisch darzustellen. Reisch zeigt eine zeitlose, märchenhafte Alternative, in der die Alt-Wiener-Figuren bestehen und am Ende ihr Glück finden. Reisch reflektiert in *Episode* und *Silhouetten*, vermittelt über andere Medien, über den Stellenwert seiner Filme als Waren, die sich auch an der Nachfrage zu orientieren haben. Das könne die Qualität gefährden, vor allem in einer Zeit, in der die künstlerische Freiheit immer stärker bedroht werde. Kay Kirchmann und Jens Ruchatz stellen in Bezug auf die mediale Selbstreflexion fest, dass

„[d]er Bedarf an reflektierender Selbstvergewisserung oder Re-Stabilisierung [...] insofern exogen (Veränderungen im System der Medien insgesamt, neue soziale Gebrauchsweisen etc.), aber eben auch endogen (Veränderungen des fraglichen Mediums selbst, seiner sozialen Relevanz, der daran gerichteten Fremd- und Selbstbeschreibung etc.) gegründet sein [kann], wobei beide Dimensionen überdies ineinandergreifen können.“<sup>523</sup>

Vor allem in *Silhouetten* spiegelt sich beides wider und wird über mehrere Medien im Film, aber auch die filmischen Mittel selbst verhandelt. Der Wiener Film versichert sich seiner Herkunft und Tradition, im Schlussballett wird Alt-Wien in die Gegenwart geholt und als ewig jung eingefroren. Mit dem Wiener Mädel bekommt es seine Heilige. Das Liebespaar verlässt jedoch die Stadt Richtung Amerika. Auch für Walter Reisch stellte *Silhouetten* seinen Abschied vom österreichischen Film, dem Genre in der gekannten Form und von Wien dar. Darauf ging er auch bei der Premiere ein, als er via Telefon zugeschaltet wurde. Reisch sei

„[...] an diesen Film mit ganz besonderer Liebe herangetreten, denn es sei wohl das letzte Laufbild gewesen, dass er in deutscher Sprache verfasst und

---

<sup>522</sup> o.N., „Episode“, *Der gute Film*, 13.9.1935, S. 4f, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>523</sup> Kay Kirchmann/Jens Ruchatz, „Einleitung: Wie Filme Medien beobachten. Zur kinematografischen Konstruktion von Medien“, *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*, Hg. Kay Kirchmann/Jens Ruchatz, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 9-44, S. 17f.

inszeniert hätte. Es sollte ein echter Wiener Film sein, der nur etwas zu ernst wurde, eben aus der Abschiedsstimmung heraus.“<sup>524</sup>

---

<sup>524</sup> Emanuel Häußler, „Silhouetten“. Walter Reisch' neuestes Filmwerk“, *Neues Wiener Tagblatt*, 11.10.1936, Nr. 280, o.S., Nachlass Walter Reisch, Filmarchiv Austria/Thomas Sessler Verlag.

## Quellenverzeichnis

### Archivmaterialien

ANNO/Österreichische Nationalbibliothek:

Zeitungen und Zeitschriften:

*Badener Zeitung*

*Das interessante Blatt*

*Das Kino-Journal*

*Der gute Film*

*Der Morgen*

*Der Wiener Film*

*Illustrierte Kronenzeitung*

*Linzer Volksblatt*

*Mein Film*

*Neues Wiener Journal*

*Österreichische Film-Zeitung*

*Salzburger Volksblatt*

*Start*

*Tiroler Anzeiger*

Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin:

Zensurkarte *Episode*, Filmprüfstelle, 8.8.1935; R 9346/B. 39819.

Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin:

Nachlass Walter Reisch:

Walter Reisch, *Silhouetten*, Drehbuch, AT 1936; 4.4-1983/29,10.

Schriftgutarchiv:

nicht beschriftete Zeitungsausschnitte zu *Episode* und *Silhouetten*

Filmarchiv Austria, Wien:

Nachlass Walter Reisch (Thomas Sessler Verlag):

Press Clippings zu *Episode* und *Silhouetten*: *Das kleine Blatt*, *Das kleine Volksblatt*, *Die Stunde Wien*, *Mein Film*, *Neue Freie Presse*, *Neues Wiener Tagblatt*, *Reichspost*, *Volks-Zeitung*, *Wiener Tag*

Korrespondenzen und Verträge zwischen Walter Reisch und Carl Laemmle, Paul Kohner, Joseph Friedman und Gregor Rabinovitch aus den Jahren 1934 bis 1938

Walter Reisch/Robert Katscher, *Silhouetten-Walzer (Es war einmal eine Stunde)* und *Sei g'scheit, mein Kleines*, Notenblätter, 1936.

Drehbuchsammlung:

Walter Reisch, *Episode*, Drehbuch, AT 1935; DB 1781.

Zeitungen, Zeitschriften und Filmprogramme:

*Illustrierter Filmkurier*

*Paimann's Filmlisten*

*Tonfilm Theater Tanz. Wiener Musik- und Theaterzeitung*

Zensurkarten:

Zensurkarte *Episode*, Vorführungskarte 279/35, Besonderes Stadttamt II, 26.8.1935.

Theatermuseum, Wien:

Sammlung der Handzeichnungen:

Oskar Strnad, Figurinen zu *Episode*; Inv.-Nr. 6/681.

Wien Bibliothek Digital:

*Adolf Lehmanns allgemeiner Wohnungsanzeiger*

Wiener Stadt- und Landesarchiv:

historische Wiener Meldeunterlagen und Handelsregisterakten zu Walter Reisch und der Walter Reisch Filmproduktion G.m.b.H.

**audiovisuelle Quellen**

*Episode*, Regie: Walter Reisch, AT 1935; DVD, Wien: Filmarchiv Austria 1994.

*Silhouetten*, Regie: Walter Reisch, AT 1936; DVD, Wien: Filmarchiv Austria.

*Filmgeschichte(n) aus Österreich*, Folge 5, Regie: Walter Fritz, AT 1971; Wien: ORF-Archiv.

*On The Road To Hollywood*, Regie: Bernhard Frankfurter, AT 1982; Wien: ORF-Archiv.

### **schriftliche Interviews und Äußerungen Walter Reischs**

Elsaesser, Thomas, „'Flieger, grüß mir die Sonne'. Österreich und Walter Reisch“, *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*, Hg. Ruth Beckermann/Christa Blümlinger, Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H. 1996, S. 325-354.

Reisch, Walter/Herman G. Weinberg, „An Interview with Walter Reisch“, *The Lubitsch Touch. A Critical Study*, Hg. Herman G. Weinberg, New York City: E. P. Dutton & Co., Inc. 1968, S. 215-225 und 228-230.

Reisch, Walter/Jan-Christopher Horak, „Walter Reisch: Interview“, *Middle European Émigrés in Hollywood (1933-1945): An American Film Institute Oral History Under the Sponsorship of the Louis B. Mayer Foundation*, Beverly Hills: AFI 1977, S.298-329.

Reisch, Walter/Joel Greenberg, „Walter Reisch: The Tailor“, *Backstory. 2. Interviews with screenwriters of the 1940s and 1950s*, Hg. Patrick McGilligan, Berkeley: Univ. of California Press 1991, S.201-245.

Reisch, Walter/Frank Arnold, „'Writing in America means re-writing'. Ein Interview mit Walter Reisch“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 27-41.

Reisch, Walter/Herbert Holba, „Drehbücher nach Maß. Ein Interview mit Walter Reisch“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 18-26.

Reisch, Walter, „'Nichts zu dichten dabei, nur Wirklichkeit'. Briefe von Walter Reisch an Marlene Dietrich“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 43-65.

Reisch, Walter, „Manuskript und Drehbuch“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 60-65; (Orig. *Der gute Film*, 24.4.1936, o.S.).

### **Sekundärliteratur**

Altman, Rick, *Film/Genre*, London: British Film Institute 1999.

Békési, Sándor, „Alt-Wien oder Die Vergänglichkeit der Stadt. Zur Entstehung einer urbanen Erinnerungskultur vor 1848“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 29-38.

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin: Suhrkamp 2010; (Orig. 1935/1936).

Bono, Francesco, „Augen, die verzaubern. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der italienische Regisseur Carmine Gallone“, *Zauber der Boheme. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der deutschsprachige Musikfilm*, Hg. Günter Krenn/Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria, S. 335-364.

Clarke, Kevin, „Walzerträume. Wien als Setting für Bühnen- und Tonfilmoperetten vor und nach 1933“, *Wenn ich sonntags in mein Kino geh': Ton - Film - Musik 1929 – 1933*, Hg. Rainer Rother/Peter Mänzl, Bönen: Kettler 2007, S. 106-133.

Dachs, Robert, *Willi Forst. Eine Biographie*, Wien: Kremayr & Scheriau 1986.

Dassanowsky, Robert, *Austrian Cinema: A History*, Jefferson: Macfarland & Co 2007.

Doppler, Elke, „Die Jäger der verlorenen Schätze. Wiener Vedutenmalerei von 1870 bis 1910“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 123-133.

Doppler, Elke, „Katalogteil. 11.4 Revival der Vedute“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 502-504.

Elsaesser, Thomas, „'Das Lied ist aus'... oder wem gehört die Operette?“, *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*, Berlin: Vorwerk 8 1999, S.252-274.

Elsaesser, Thomas, „Make-believe-Vienna and Matter-of-Fact-Berlin. Walter Reisch und ‚Das Lied ist aus‘“, *Vienna meets Berlin: cultural interaction 1918-1933*, Hg. John Warren, Oxford/Wien: Lang 2005, S.217-227.

Feller, Barbara, „Vorwärts in die Vergangenheit. Stadtbilder und Baupolitik im austrofaschistischen Wien zwischen 1934 und 1938“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 273-279.

Forst, Willi, „Erinnerungen. Notizen von Willi Forst“, *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2003, S. 533-592.

Fritz, Walter, *Geschichte des österreichischen Films*, Wien: Böhlau 1969.

Fritz, Walter, *Der Wiener Film im Dritten Reich*, Wien: Österreichisches Filmarchiv 1988.

Fritz, Walter, *Kino in Österreich. 1929 - 1945: Der Tonfilm*, Wien: ÖBV 1991.

Fritz, Walter, *Maskerade – Kostüme des österreichischen Films – ein Mythos*, Wien: Kremayr & Scheriau 1993.

Fröhlich, Elke (Hg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I. Aufzeichnungen 1924-1941*, Bd.2, München: K.G. Saur 2007.

Glatz, Christian, „Himmelblaue Zeit. Alt-Wien in der Operette“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 228-234.

Grafe, Frieda, „Wiener Beiträge zu einer wahren Geschichte des Kinos“, *Aufbruch ins Ungewisse. 1 Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945*, Hg. Christian Cargnelli, Wien: Wespennest 1993, S. 227-244.

Happ, Alfred, *Lotte Reiniger 1899-1981. Schöpferin einer neuen Silhouettenkunst*, Tübingen: Kulturstadt 2004.

Hennings, Fred, *Heimat Burgtheater*, Band 3, Wien [u.a.]: Herold 1974.

Hickethier, Knut, „Genretheorie und Genreanalyse“, *Moderne Film Theorie*, Hg. Jürgen Felix, Mainz: Bender Verlag 2002, S. 62-96.

Hois, Eva Maria/Ernst Weber, „'...doch die Zeiten sind dahin...!'. Alt-Wien im Wienerlied“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 134-141.

Hönigmann, Alexandra/Christian Rapp, „Katalogteil. 10.5 Typen als Stars, Stars als Typen“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 484-487.

Ifkovits, Kurt, „Die Rollen der Paula Wessely bis 1946“, *Die Rollen der Paula Wessely. Spiegel ihrer selbst*, Hg. Kurt Ifkovits, Wien: Österreichisches Theatermuseum 2007, S. 11-64.

Kamps, Johannes/Armin Loacker, „Filmografie Willi Forst“, *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2003, S. 613-635.

Kauffmann, Kai, „Gemütliches Wien und verständiges Berlin. Entwicklung kultureller Stereotypen 1780-1880“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 39-45.

Kirchmann, Kay/Jens Ruchatz, „Einleitung: Wie Filme Medien beobachten. Zur kinematografischen Konstruktion von Medien“, *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*, Hg. Kay Kirchmann/Jens Ruchatz, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 9-44.

Klaßenböck, Arnold, „Literarische Positionen zu Alt-Wien. Alt-Wien 1880-1930“, *Alt-Wien, die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 217-227.

Köppler, Paul, *Filmkomik aus Österreich*, Diss., Universität Wien, 1976.

Kracauer, Siegfried, *Von Caligari bis Hitler: ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films*, Hamburg: Rowohlt 1958.

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

Krasny, Elke, „Beschwingte Gelassenheit und vornehme Zurückhaltung. Alt-Wien auf Weltausstellungen“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 165-171.

Krenn, Günter (Hg.), *Walter Reisch – Film schreiben*, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004.

Krenn, Günter, „Im Ballsaal und beim Heurigen. Alt-Wien im österreichischen Spielfilm“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 235-242, S. 240.

Lichtfuss, Martin, *Operette im Ausverkauf: Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit*, Wien: Böhlau 1989.

Lindhardt, Marion, „Phantasie und Rekonstruktion. Die Filme über Wien“, *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2003, S. 258-289.

Loacker, Armin, *Die österreichischen Spielfilme der Jahre 1934 - 1938: eine systematische Inhaltsanalyse des filmischen Gesellschaftsbildes*, Diss., Universität Wien, 1995.

Loacker, Armin, *Anschluss im Dreivierteltakt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999.

Loacker, Armin/Martin Prucha (Hg.), *Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934-1937*, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2000.

Loacker, Armin/Martin Prucha, „Die unabhängigen Filme – eine kommentierte Filmografie“, *Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934-1937*, Hg. Armin Loacker/Martin Prucha, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2000, S. 139-198.

Loacker, Armin/Martin Prucha, „Porträts“, *Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934-1937*, Hg. Armin Loacker/Martin Prucha, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2000, S. 85-137.

Loacker, Armin, „Behind the Scene. Produktionsgeschichte zwischen Berlin und Wien 1933-1938“, *Zauber der Boheme. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der deutschsprachige Musikfilm*, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2002, S. 147-196.

Loacker, Armin, „‘Viel zu gut für die Bagage, die ins Kino geht’. Paula Wesselys Filmkarriere im Spiegel ihrer Zeit“, *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2007, S. 35-222.

Loacker, Armin, „Filmografie“, *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2007, S. 407-429.

Loacker, Armin, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 70-85.

Rapp, Christian, „Wiener Typen. Zu Erfindung und Karriere eines Soziotops“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 142-150.

Rapp, Christian, „Die Nostalgiefalle. Wolfgang Kos und Christian Rapp im Gespräch mit Franz Julius Manderle“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 10-19.

Rapp, Christian, „Katalogteil. 10.6 Crossover und neue Typen“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 487-489.

Rathkolb, Oliver, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1991.

Renner, Gerhard, „Der Anschluss der österreichischen Filmindustrie seit 1934“, *Die veruntreute Wahrheit. Hitlers Propagandisten in Österreichs Medien*, Hg. Oliver Rathkolb/Wolfgang Duchkowitsch u.a., Salzburg: Otto Müller Verlag 1988.

Schnitzler, Arthur, *Anatol*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2006; (Orig. Berlin: Verlag des Bibliographischen Bureaus 1893).

Seibel, Alexandra, *Vienna, girls, and Jewish authorship: Topographies of a cinematic city, 1920-40*, New York: UMI 2009.

Seibel, Alexandra, „Süßes Mädel, bittere Erfahrung. Zum Topos einer Wiener Frauenfigur im internationalen Kino“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald/Michael Loewenstein u.a., Wien: Czernin 2010, S. 108-117.

Spring, Ulrike, „Der Himmel über Wien. Franz Schubert, sein Körper und Alt-Wien“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 151-158.

Staudinger, Anton, „Austrofaschistische ‚Österreich‘-Ideologie“, *Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur 1933-1938*, Hg. Emmerich Tálos/Wolfgang Neugebauer, Wien: LIT VERLAG GmbH & Co. KG 2012, S. 28-53.

Steiner, Ines, „Ohne Seele, ohne Herz, nur Papier? Intermedialität, Mythologie und Genderperformanz in Walter Reischs Wien-Film *Silhouetten*“, *Walter Reisch. Film schreiben*, Hg. Günter Krenn, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2004, S. 154-200.

Steiner, Ines, „Umriss“, *Gesichter des Films*, Hg. Joanna Barck/Petra Löffler u.a., Bielefeld: transcript Verlag 2005, S. 291-306.

Steiner, Maria, *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1996.

Storch, Ursula, „Alt-Wien dreidimensional. Die Altstadt als Themenpark“, *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hg. Wolfgang Kos/Christian Rapp, Wien: Czernin Verlag 2005, S. 159-164.

Szabo-Knotik, Cornelia, „Strategien der Identitätsstiftung im Musikfilm der ersten Republik am Beispiel von ‚Leise flehen meine Lieder‘ und ‚Opernring‘“, *Zauber der Boheme. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der deutschsprachige Musikfilm*, Hg. Günter Krenn/Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2002, S. 365-414.

Thiel, Wolfgang, „Kino im Dreivierteltakt. Die dramaturgische Funktion des Walzers im Spielfilm“, *Alles dreht sich ... und bewegt sich. Der Tanz und das Kino*, Hg. Ursula von Keitz/Philipp Stiasny, Marburg: Schüren Verlag GmbH 2017, S. 12-31.

Tillner, Georg, „Österreich, ein weiter Weg. Filmkultur zwischen Austrofaschismus und Wiederaufbau“, *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*, Hg. Ruth Beckermann/Christa Blümlinger, Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H. 1996, S. 175-196.

Tudor, Andrew, *Film-Theorien*, Frankfurt am Main: Kommunales Kino 1977, S. 92; (Orig. *Theories of Film*, London: Secker + Warburg Limited 1974).

Wedel, Michael, „Krise und Klischee. Zur Genrefunktion von *Operette*“, *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Hg. Armin Loacker, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2003, S. 335-382.

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

Weidinger, Martin, „Wiener Mädel als Stützen des Staates? Geschlechterordnung im Wiener Film der 1930er Jahre“, *Staat in Unordnung? Geschlechterperspektiven auf Deutschland und Österreich zwischen den Weltkriegen*, Hg. Stefan Krammer/Marion Löffler u.a., Bielefeld: transcript 2012, S. 227-241.

## Abstract

Der österreichische Drehbuchautor und Regisseur Walter Reisch war nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland gezwungen, 1934 von Berlin nach Wien zurückzukehren. Im Herbst 1937, einige Monate vor dem „Anschluss“ Österreichs, emigrierte er nach Hollywood. Die vorgelegte Arbeit beschäftigt sich mit seinen letzten in Österreich entstandenen Filmen *Episode* (1935) und *Silhouetten* (1936), für die er sowohl das Drehbuch und die Liedtexte verfasste, als auch Regie führte. In den ersten beiden Kapiteln werden der filmpolitische und filmwirtschaftliche Kontext sowie das Genre des Wiener Films, dem diese Filme zuzuordnen sind, dargestellt. Darauf aufbauend stützen sich die folgenden Kapitel zur Situation und Arbeit Reischs in den Jahren 1934 bis 1937 sowie die Analysen der Produktionsgeschichte, der filmischen Texte und der zeitgenössischen Rezeption von *Episode* und *Silhouetten* vor allem auf Archivmaterial, das für diese Arbeit in Österreich und Deutschland recherchiert wurde.