



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Arthur Schnitzler und das Kino“  
Kinematographische Beziehungen am Beispiel *Liebelei*

Verfasserin

Nadja Sabine Morkus

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Dezember 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuer: Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser



Mein herzlicher Dank gilt folgenden Personen, die mich beim Schreiben dieser Arbeit unermüdlich unterstützt haben:

meinem Betreuer Prof. Dr. Michael Rohrwasser  
meinen Eltern  
meinen beiden Schwestern Nina und Nicole

Außerdem möchte ich noch folgenden Personen danken, die mich nicht nur durch mein Studium begleitet haben, sondern mir auch stets mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind:

Andrea Anna Burgstaller  
Eva Maria Hahn  
Kathrin Leisch  
und  
Thomas Moor



# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b>	<b>7</b>
1.1. Vorwort	7
1.2. Zur Textauswahl	9
<b>2. Die Entwicklung des Kinos und seine Vorgänger</b>	<b>10</b>
2.1. Vorläufer des Kinos: Das Panorama	10
2.2. Der Beginn: Kinematographen	10
2.3. Zur Entwicklung des Stummfilms	19
2.4. Zur Entwicklung des Tonfilms	21
<b>3. Arthur Schnitzler und die österreichische Kinoindustrie</b>	<b>21</b>
3.1. Die <i>Wiener Kunstfilm</i>	28
3.2. Die <i>Sascha-Filmfabrik</i>	32
<b>4. Das Schauspiel <i>Liebelei</i></b>	<b>38</b>
4.1. Zur Entstehungsgeschichte des Werks	38
4.2. Zum Inhalt des Schauspiels <i>Liebelei</i>	42
<b>5. Der Stummfilm <i>Liebelei/Elskovsleg</i></b>	<b>43</b>
5.1. Zur Entstehungsgeschichte: Arthur Schnitzler und die <i>Nordisk</i>	43
5.2. Literarische Vorlage und Drehbuch zu <i>Liebelei/Elskovsleg</i>	47
<b>6. Der Tonfilm <i>Liebelei</i> von Max Ophüls</b>	<b>51</b>
6.1. Zur Entstehungsgeschichte	51
6.2. Die Handlung: Unterschiede zur literarischen Vorlage	54
<b>7. Filmverständnis: Arthur Schnitzler und Max Ophüls</b>	<b>58</b>
7.1. Schnitzlers Filmverständnis und die formästhetische Filmtheorie	58
7.2. Ophüls' Filmverständnis	68

<b>8.Vergleich zweier Szenarien</b>	<b>73</b>
8.1. Das Ende der <i>Liebelei</i>	73
8.1.1. Drei variable Ausgangssituationen bei Schnitzler	73
8.1.2. Die Ausgangssituation in Ophüls' <i>Liebelei</i>	79
8.2. Die Duell-Szene	80
8.2.1. Gestaltung des Duells nach Schnitzlers Drehbuch	80
8.2.2. Die Duell-Szene bei Ophüls	82
<b>9.Zusammenfassung</b>	<b>84</b>
<b>10.Anhang</b>	<b>90</b>
10.1. Bibliographie	90
10.1.1. Primärliteratur	90
10.1.2. Sekundärliteratur	92
10.1.3. Zeitschriften	95
10.1.4. Filme	96
10.2. Abstract	97
10.3. Curriculum Vitae	99

# 1. Einleitung

## 1.1. Vorwort

In Arthur Schnitzlers Leben und Werk kommt dem Kino eine ganz eigene Bedeutung zu. Schon die Vorläufer des neuen Mediums, wie das Kaiser-Panorama, faszinieren ihn. Er erlebt die Entwicklung des Kinos mit, sieht die Kurzfilme, ist begeistert vom Stummfilm und beobachtet auch noch die Anfänge des Tonfilms mit. Wenngleich er nicht sofort beginnt das Kino zu frequentieren, summieren sich die Besuche in kinematographischen Einrichtungen bis zu seinem Tod auf eine beachtliche Anzahl. In seinen Tagebüchern hält er fest, wann, wo und mit wem er ins Kino geht und was er gesehen hat. Darüber hinaus geben seine persönlichen Aufzeichnungen Aufschluss über die Diskussion um die Etablierung der Kinematographie als Kunst. Hierbei kann Schnitzler zu den wenigen Mitgliedern der höheren Gesellschaft gezählt werden, die dem neuen Medium offen gegenüber stehen. Oft führt er Vorzüge oder Nachteile der Darbietung aus und nimmt so auch die Position des Kritikers ein. Darüber hinaus stehen seine Werke bald im Interesse der Filmgesellschaften, mit denen Schnitzler sowohl positive als auch negative Erfahrungen macht. Er wird zum Film- bzw. Drehbuchautor, erlebt mit wie und nach welchen produktionsästhetischen Anforderungen Filme gemacht werden und entwickelt sein eigenes Filmverständnis.

Schnitzler nimmt demnach zahlreiche Positionen rund um das Kino ein und sein Leben und Werk sind mit der Geschichte und Entwicklung der Kinematographie stark verbunden. Wie vielfältig und bemerkenswert seine Beziehung zum Kino ist, soll in der folgenden Arbeit in den Mittelpunkt gestellt werden.

Das erste Kapitel enthält nicht nur eine detaillierte Schilderung der Anfangszeit des Kinos und seiner Vorgänger, sondern vor allem wie Schnitzler diese erlebt. Dabei wird vor allem seine frühe Position gegenüber dem neuen Medium beleuchtet. Um die Skizzierung der Entwicklung des Kinos und seiner Vorgänger übersichtlich zu gestalten, ist diese in drei Etappen aufgeteilt. Die erste umfasst das Aufkommen der neuen medialen Möglichkeiten, wie das Kaiserpanorama beispielsweise. An zweiter Stelle steht schließlich die Erfindung des Stummfilms. Dieser bildet nicht nur den

Ausgangspunkt für Schnitzlers Filmverständnis, sondern wird vom Autor auch am meisten frequentiert. In der dritten Etappe steht der Tonfilm im Mittelpunkt, dessen Anfänge Schnitzler in den letzten Jahren seines Lebens noch mitverfolgen kann.

Der Autor als Kinogänger und Rezipient ist sozusagen die erste Position, die Schnitzler in Zusammenhang mit dem Kino einnimmt. An zweiter aber ungemein wichtigerer Stelle steht Schnitzlers Arbeit in der Filmbranche als Kino- bzw. Drehbuchautor und seine Erfahrungen mit den österreichischen Konzernen. Dabei soll auch auf den Stellenwert österreichischer und deutscher Produktionen am internationalen Markt eingegangen werden. Die aus diesem Teil gewonnenen Beobachtungen bilden den Rahmen dieser Arbeit. Im zweiten Teil liegt der Fokus auf einem Werk und dessen Werdegang in den drei Etappen der Kinoentwicklung. Schnitzlers Schauspiel *Liebelei* ist das erste Werk, das für eine kinematographische Umsetzung herangezogen wird. Dabei erscheint es wichtig, sowohl auf die Entstehungsgeschichte als auch auf den Inhalt des Schauspiels und des Stummfilms näher einzugehen, da nur so die unterschiedlichen Voraussetzungen und Gestaltungsmittel prägnant hervortreten. Textgrundlage für die wortlose Verfilmung bildet das Drehbuch aus der Feder Schnitzlers. Auf welche Art und Weise der Autor die Umsetzung seines literarischen Werks auf die Leinwand bewerkstelligt, wird mittels einer Gegenüberstellung von Drehbuch und literarischer Vorlage gezeigt. Im Anschluss soll auf den Tonfilm *Liebelei* von Max Ophüls eingegangen und seine Herangehensweise an den Stoff geschildert werden. Um das bemerkenswerte Filmverständnis Schnitzlers in seiner Zeit als solches herausstellen zu können, werden seine Anforderungen an den Film, die sich in vielerlei Hinsicht mit der späteren formästhetischen Filmtheorie überschneiden, nicht nur den Arbeiten Béla Balázs und Rudolf Arnheims gegenübergestellt, sondern im weiteren Verlauf auch den Ansichten Max Ophüls. Schließlich zählen die Verfilmungen von Arthur Schnitzlers Werken *Liebelei* und *Reigen* zu den erfolgreichsten kinematographischen Beiträgen des Regisseurs. Im darauffolgenden Vergleich einzelner Szenen soll noch einmal die Fortschrittlichkeit der filmischen Denkweise Schnitzlers, die sich in mancherlei Hinsicht sogar mit der des jüngeren Filmemachers deckt, veranschaulicht werden. Dabei stellt sich die Frage, welche Mittel dem Regisseur passend erscheinen und was für den Autor Schnitzler filmadäquat ist. Im Vergleich mit Ophüls *Liebelei* soll aufgezeigt werden, welchen Schwierigkeiten der Autor bei der

Umarbeitung des Stoffes ausgesetzt ist und wie er die erstmals übernommene Rolle des Drehbuchautors meistert. Für die genaue Betrachtung der Umsetzungstechniken werden zwei Szenen herangezogen, zum einen der Schluss und zum anderen jene des Duells.

Die Duellszene eignet sich schon aus Gründen des noch vorhandenen Materials besonders zum Vergleich, da diese auch noch im Filmfragment der *Nordisk* zu sehen ist, was für den Schluss bedauerlicherweise nicht gilt.

Allein das Drehbuch Schnitzlers konnte in seiner Vollständigkeit für die Arbeit herangezogen werden. Diesem wäre das Drehbuch, das Max Ophüls mit Felix Salten und anderen zum Tonfilm verfasst, gegenüber zu stellen gewesen, aber auch diese Quelle war nicht zu bekommen. Deshalb stehen sich im Vergleich zwei unterschiedliche Medien gegenüber, auf der einen Seite, das Drehbuch Schnitzlers zum Stummfilm und auf der anderen, der Tonfilm von Max Ophüls. Die Unerreichbarkeit bestimmter Quellen ist ein häufiges Problem, vor das sich Literaturwissenschaftler gestellt sehen. Dennoch wird eine Analyse der Unterschiede und Überschneidungen im Hinblick auf die filmischen Umarbeitungen des Stoffes durch Schnitzler und Ophüls angestrebt, weil nur so gezeigt werden kann, wie fortschrittlich Schnitzlers Arbeit mit dem Film, sein Verständnis und seine Anforderungen an das neue Medium sind.

## **1.2. Zur Textauswahl**

Die Entscheidung welches Werk, dieser Analyse zu Grunde liegen sollte, fiel zu Gunsten der *Liebelei* aus, weil der Text als einer der ersten für eine filmische Adaption herangezogen wurde. Schnitzler tritt über jenes Schauspiel in Verhandlungen mit der Filmproduktion und auch die Position des Drehbuchautors nimmt er bei der Verfilmung dieses Stoffes erstmalig ein. Welches Werk könnte also besser geeignet sein, als jenes durch das Schnitzler Einzug nimmt, in die Filmbranche und das am Beginn der Karriere eines Autors steht, der eine Vielzahl an Verfilmungen seiner literarischen Werke verzeichnen kann.

## 2. Die Entwicklung des Kinos und seine Vorgänger

### 2.1. Vorläufer des Kinos: Das Panorama

Arthur Schnitzler nimmt regen Anteil an den Innovationen seiner Zeit, in dem er diese, wenn auch nicht sofort, aber doch sobald diese in der Gesellschaft einigermaßen etabliert sind, persönlich nutzt. So ist seinen Tagebüchern zu entnehmen, dass er am 13. Juni 1893 bereits die erste „Bicycle-Lektion“<sup>1</sup> in Wien erhält, ab 1923 telefoniert der Autor regelmäßig von zu Hause aus<sup>2</sup> und auch die Benutzung des Automobils erscheint, wenn sie auch nicht so regelmäßig vorgekommen ist wie die Telefonate, durchaus alltäglich. Dies sind nur einige Beispiele dafür, wie aufgeschlossen bzw. angetan Schnitzler von den neuen technischen Errungenschaften seiner Zeit ist. Auch im medialen Bereich ergeben sich zahlreiche neue Möglichkeiten. Die Fotografie wird zum permanenten Begleiter Arthur Schnitzlers, nicht nur dann, wenn es darum geht kunstvolle Bilder ihrer Schönheit willen zu betrachten, sondern auch wenn der Autor, aufgrund seiner wachsenden Popularität, immer öfter selbst zum Motiv der Fotografen wird. Eine weitere Innovation, an der Schnitzler Gefallen findet und die er ab dem Jahr 1903 sehr oft aufsucht, ist das Panorama. Mit diesem vielseitigen Namen wird primär ein großes zirkuläres Gebäude bezeichnet, dessen Innenwände ganz mit einer Leinwand bedeckt sind. Als Motive der Leinwand fungieren meistens Naturdarstellungen aber auch Städte „*Das Panorama sollte, das war der Grundgedanke, die Illusion eines landschaftlichen Rundumblicks bieten, so wie er sich von einem realen, topographisch genau bestimmbaren Standpunkt aus bietet.*“<sup>3</sup> Das Besondere an dieser Art der Freizeitbeschäftigung ergibt sich vor allem daraus, dass nun auch Leute, denen es aus Gründen des Geldmangels oder anderen, nicht möglich gewesen ist zu reisen, nun

---

<sup>1</sup> Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1893 – 1902. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth, hrsg. von d. Kommission für Literarische Gebrauchsformen d. Österreichischen Akademie d. Wissenschaften. Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., Wien, 1989. S. 37

<sup>2</sup> Vgl. Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1923 – 1926. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth, hrsg. von d. Kommission für Literarische Gebrauchsformen d. Österreichischen Akademie d. Wissenschaften. Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., Wien, 1995. S. 9 ff.

<sup>3</sup> Ottermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Syndikat, Frankfurt/Main, 1980. S. 43

trotzdem andere Plätze der Welt sehen können und sich für einen kurzen Moment auch so fühlen, als ob sie dort gewesen wären.

In Österreich bietet sich im Jahr 1801 erstmalig die Möglichkeit für die BewohnerInnen in das Etablissement mit Namen Panorama zu gehen. Hier handelt es sich allerdings noch um Robert Barkers Panorama der Stadt London, welches bereits in Deutschland gezeigt wurde und anschließend auch die österreichische Hauptstadt erreicht. Während Robert Barker Wien nach einigen Vorstellungen verlässt und mit seinem Rundgemälde weiterzieht, bleibt William Barton, vermutlich einer seiner Gehilfen, in Wien. Wahrscheinlich kauft dieser die leerstehende Rotunde in der Prater Hauptallee, um ein eigenes Panorama darin aufzubauen und so entsteht das Panorama von Wien in Wien.<sup>4</sup> Barker stirbt um 1812/1813 und seine Witwe zeigt das Panorama von Wien nur noch einmal 1817. Allerdings kommt es 1874 durch Anna Probstmayer zur Gründung eines Kunstkabinetts mit Naturseltenheiten, das zwischenzeitlich auch als Panorama gedient haben soll. Nach dessen Demolierung entsteht auf demselben Grundstück, auf der Ausstellungsstraße 145 im Wiener Prater, das ‚Neue Panorama‘, das nach zahlreichen anderen Gemälden als letztes Elmar Ulrich Bruno Piglheins *Kreuzigung Christi* zeigt, bevor es 1892 abbrennt und nie wieder als Panorama genutzt wird.<sup>5</sup>

Diese eben beschriebenen frühen Arten des Panoramas gelten als Vorläufer des Kinos. Arthur Schnitzler erlebt das Panorama in dieser Form wohl nie, zumindest ist kein Hinweis darauf in seinen persönlichen Aufzeichnungen zu finden. Wenngleich er in seinen Tagebüchern stets den Besuch im Panorama vermerkt, ist damit nahezu ausschließlich das „Kaiserpanorama“ gemeint, das wiederum eine etwas andere Art der Bildbetrachtung ermöglicht und mit seinem Vorgänger kaum mehr als den Namen gemeinsam hat. Erbaut wird dieses neue Schau-Objekt 1880 von dem Wissenschaftler August Fuhrmann. Der erste explizite Eintrag, der sich in Bezug darauf bei Schnitzler finden lässt, ist jener vom 15. Dezember 1903, er schreibt kurz: „*Panorama, Siam.*“<sup>6</sup> Welches Panorama er damit meint, geht aus seiner Notiz nicht klar hervor, jedoch spricht der Umstand, dass es zu diesem Zeitpunkt keine andere Einrichtung in Wien mit

---

<sup>4</sup> Vgl. Oettermann, S. 222 ff.

<sup>5</sup> Vgl. Oettermann, S. 234 ff.

<sup>6</sup> Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1903 – 1908. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth, hrsg. von d. Kommission für Literarische Gebrauchsformen d. Österreichischen Akademie d. Wissenschaften. Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., Wien, 1991. S. 52

dem Namen Panorama gegeben hat dafür, dass es sich dabei um ein Kaiserpanorama handelt. Auch Peter Michael Braunwarth nimmt jene Art der Freizeitgestaltung Schnitzlers, die im Tagebuch nur mit ‚Panorama‘ vermerkt wird, als Besuche im so genannten ‚Kaiser-Panorama‘, „[...] *das sich in Wien am Kolowrat-(seit 1928 Schubert-) Ring Nr. 4 befand.*“<sup>7</sup> Auch bei Claudia Wolf ist zu lesen, dass es sich bei jener Form des Panoramas, an der Schnitzler so großen Gefallen findet, ausschließlich um einen Rundbau aus Holz handelt, in dem mit Linsen versehene Gucklöcher auf Augenhöhe angebracht sind.<sup>8</sup> Dieses Kaiserpanorama steht in Verbindung mit der Erfindung des Stereoskops und besteht aus einem

„[...] hölzernen Zylinder von knapp 5 Meter Durchmesser, um den herum 25 Zuschauer Platz finden konnten. Durch die Gucklöcher sah man auf kolorierte Glasstereos von exotischen Gegenden oder aktuellen Ereignissen, die für jeden Platz gesondert, von hinten beleuchtet wurden.“<sup>9</sup>

Die Schauwand verläuft im Kreis, ein Klingeln signalisiert einen Bildwechsel, der reihum erfolgt, so dass jede/r jedes Bild, von den beiden unterschiedlichen Serien, die 50 Stereos beinhalten und eine Vorstellung ergeben, durch die beiden Gucklöcher betrachten kann. Die Helligkeit der Bilder wird vom Betrachter/der Betrachterin selbstständig reguliert, sodass sich je nach Belieben auch unterschiedliche Tag- und Nachteffekte ergeben. Schnitzler findet, nach der Häufigkeit seiner Besuche in diesem Etablissement zu urteilen, großen Gefallen am Kaiserpanorama. Er besucht es anfangs häufig allein, dann nimmt er auch immer öfter seinen Sohn Heinrich oder seine Tochter Lili mit, zwei Menschen, die ihm sehr nahe stehen. „*Heinrich Schnitzler, der spätere Schauspieler und Regisseur, hatte zeitlebens ein ebenso liebevolles wie kameradschaftliches Verhältnis zu seinem verständnisvollen, berühmten Vater [...].*“<sup>10</sup> Beide Kinder erzieht Schnitzler nach der Trennung von seiner Frau Olga Gussmann alleine auf und sie finden in seinen Tagebüchern fast immer liebevoll Erwähnung.

---

<sup>7</sup> Braunwarth, Peter Michael: Dr. Schnitzler geht ins Kino. Eine Skizze seines Rezeptionsverhaltens auf Basis der Tagebuch-Notate. In: Ballhausen, Thomas (Hg.) (u.a.): Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film. Verl. Filmarchiv Austria, Wien, 2006. S. 9

<sup>8</sup> Vgl. Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film. Bedeutung, Wahrnehmung, Beziehung, Umsetzung, Erfahrung. Diss., Universitätsverl., Karlsruhe, 2006. S. 14 ff.

<sup>9</sup> Oettermann, S. 184

<sup>10</sup> Baumer, Franz: Arthur Schnitzler. Colloquium Verl., Berlin, 1992. S. 74

Das Kaiser-Panorama scheint für den Autor nicht nur eine angenehme Freizeitbeschäftigung zu sein, die er mit geliebten Personen teilt, sondern sie erweckt auch technisch sein Interesse. So macht er sich Notizen zu den Bildfolgen und besucht einige Vorstellungen öfter. Die Bildserie *Südtirol* sieht er beispielsweise dreimal hintereinander. Welche Bedeutung diese Besuche für Schnitzler haben, welche Wirkung sie erzielen und warum er diese Einrichtung immer wieder aufsucht, lässt sich mittels eines Tagebuch-Notates vom 26. Jänner 1904 rekonstruieren: „*Panorama, solche Reises Sehnsucht, dass ich gleich ins andre ging.*“<sup>11</sup> Allerdings ist es wohl nicht allein das Fernweh, das den Schriftsteller dazu bringt jenes Etablissement regelmäßig aufzusuchen, denn wie auch später im Kino, geht Schnitzler auch ins Panorama zu den thematisch unterschiedlichsten Darbietungen. Neben den zahlreichen Beiträgen über ferne Länder, sieht er auch den bildlich festgehaltenen Leichenzug des Bürgermeisters Karl Lueger und auch anderen Programmen zu politisch Aktuellem, deren Inhalt gerade nach Ausbruch des ersten Weltkrieges hauptsächlich propagandistische Zwecke erfüllen soll, wohnt er bei.<sup>12</sup> Insgesamt sind es 206 Besuche Schnitzlers in der Einrichtung Panorama. Die Attraktion die von dieser Art der Freizeitbetätigung für den Autor ausgeht, lässt nur wenig nach, als der unmittelbare Nachfolger des Panoramas auf den Plan tritt, der Kinemat oder Kinematograph. Das Kaiser-Panorama begleitet Schnitzler fast bis an sein Lebensende. Er besucht beide Einrichtungen abwechselnd, das Kino allerdings weit häufiger. Am 22.03.1927 ist im Tagebuch der letzte Besuch Schnitzlers im Kaiser-Panorama verzeichnet.

## 2.2. Der Beginn: Kinematographen

### Die Geschichte der Kinematographie und des Films

„[...] ist nicht bloss die Geschichte einer Technik, sondern die Entwicklung einer Kunst, deren weltumspannende Bedeutung auch für die Erziehung der Massen und für das gegenseitige Verständnis der Völker dieser Erde von Tag zu Tag wächst.“<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> TB 1903 – 1908, S. 58

<sup>12</sup> Vgl. Braunwarth, S. 11 ff.

<sup>13</sup> Porges, Friedrich: Schatten erobern die Welt. Wie Film und Kino wurden. Verl. f. Wissenschaft, Technik und Industrie, Basel, 1946. S. 7

Mit diesen Worten erfasst Friedrich Porges bereits 1946 einiges im Hinblick auf die Bedeutung dieser neuen Errungenschaft. Schließlich gibt es kaum ein Medium, das so vielseitig Verwendung findet. Das Kino ist nicht nur Ort der Entspannung oder angenehme Freizeitbeschäftigung, sondern eine Bühne der Welt. Es ist das Medium, das es einerseits möglich macht, der eigenen Wirklichkeit zu entfliehen und andere Realitäten aber auch fiktionale Welten kennen zu lernen, andererseits fungiert die Kinematographie auch als eine Art globaler Projektor, der auch politische Gegebenheiten aufzeigt bzw. auf propagandistische Weise in die Welt trägt. Bernhard Zeller geht soweit, dass er dem Kino eine Allmacht unterstellt, gegen die weder Literatur noch Theater ankommen:

„ ‚Was ist daneben das Buch? Was ist daneben das Theater?‘ Das Kino hat alle in Bann geschlagen. Sein Einfluß und seine Macht sind ohne Grenzen, denn mit der den Menschen aller Völker verständlichen Sprache des Bildes werden die Massen der Welt erreicht. Nur wer sie beherrscht, wird künftig das Dasein gestalten können.“<sup>14</sup>

Als Anfangspunkt in der Geschichte der Kinematographie gilt der 1. November 1895. Es ist der Tag, an dem die Brüder Max und Emil Skladanowsky erstmals mithilfe ihres selbst entwickelten Apparats, dem Bioskop, imstande sind, ein Bild nach dem anderen zu projizieren und so den Eindruck einer Bewegung zu erwecken. Den Versuch bewegliche Bilder zu erzeugen, unternahmen am Ende des 19. Jahrhunderts zahlreiche Wissenschaftler in vielen Ländern, beispielsweise Thomas Edison in den USA oder Robert William Paul in England. Die Brüder Skladanowsky sind allerdings die ersten, die mittels eines derartigen Geräts eine Vorstellung geben. Sie zeigen ihr Bioskop im Berliner Wintergarten. Die Vorführung beinhaltet acht ‚lebende Photographien‘ in Doppelbildprojektion und dauert gerade einmal fünfzehn Minuten.<sup>15</sup> Viel erfolgreicher als das Bioskop ist allerdings der so genannte ‚Kinematograph‘ der Brüder Louis und Auguste Lumière. Ihr Apparat dient der Aufnahme, Projektion und Kopierung von Filmen und geht als ‚Cinématographe Lumière‘ in die Geschichte ein, als Namenspatron für nahezu alle nachfolgenden Modelle der ganzen Welt, deren Aufgabe

---

<sup>14</sup> Zeller, Bernhard: Vorwort. In: Greve, Ludwig (Bearb.): Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N., Kösel, München (u.a.), 1976. S. 7

<sup>15</sup> Vgl. Greve, S. 13 ff.

darin besteht, wiederholbare Bewegungsabläufe wiederzugeben.<sup>16</sup> Die erste öffentliche Vorstellung findet ebenfalls im Jahr 1895 statt, allerdings erst am 28. Dezember im Grand Café auf dem Boulevard des Capucines in Paris.<sup>17</sup> Auf zwanzig Metern Filmlänge werden Bilder des alltäglichen Lebens gezeigt, wie zum Beispiel Arbeitende beim Verlassen ihrer Arbeitsstätte unter dem deutschen Titel „Fabriksarbeiter gehen nach Hause.“<sup>18</sup> Schon bald machen sich die Brüder Lumière auf, ihre neue Errungenschaft auf der ganzen Welt und besonders in den Hauptstädten zu präsentieren. Zu diesem Zweck senden sie ihren Vertreter Eugène Dupont aus. Dieser kommt unter anderem nach Österreich und führt die innovativen Apparaturen und Filme zunächst in der französischen Botschaft und schließlich für die Allgemeinheit zugänglich vor, sodass ab dem 27. März 1896 auf der Kärntnerstraße 45 im ersten Wiener Gemeindebezirk, regelmäßig Kinovorstellungen zu sehen sind. Was sich dem Zuschauer bietet, kann durchaus als „[...] *technisch-apparative Form einer sensationell neuen Wahrnehmung der Alltagsrealität, die in der Filmprojektion zum Ereignis und unterhaltsamen Effekt geworden ist* [...]“<sup>19</sup> bezeichnet werden. Die Programmfolge setzt sich, wie bereits erwähnt, größtenteils aus Abbildungen aus dem alltäglichen Leben, aber auch aus Einblicken in andere Länder zusammen und beinhaltet kurze Dokumentarszenen, die kaum mehr als ein paar Minuten lang sind. Um einen genaueren Einblick in die Themenliste der ersten Vorstellungen zu geben, sei hier eine exemplarische Reihung der, durch den ‚Cinématographen‘ gezeigten lebendigen Bilder, angeführt: „1. ‚Concorde-Platz in Paris‘, 2. ‚Bubis Frühstück‘, 3. ‚Die Schmiede‘, 4. ‚Schiffspromenade‘, 5. ‚Das Meer‘, 6. ‚Die Eisenbahn‘.“<sup>20</sup> Es zeigt sich, dass die verschiedenen Programmpunkte mit Bedacht ausgewählt werden, denn mit der Mischung aus Alltäglichem und fernen Ländern will man Abwechslung schaffen, sodass sich die Zuschauer nicht langweilen. Geschieht dies trotzdem werden die Programme jener Vorstellungen, die nicht gut besucht sind, sehr bald durch neue ersetzt und solche die beim Publikum gut ankommen, bleiben weit länger Teil der

---

<sup>16</sup> Vgl. Wolf, S. 12 ff.

<sup>17</sup> Vgl. Greve, S. 13

<sup>18</sup> Fritz, Walter (Archivar): Kino in Österreich 1896 – 1930. Der Stummfilm. Österr. Bundesverl., Wien, 1981. S. 12

<sup>19</sup> Paech, Anne/Paech, Joachim: Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Metzler, Stuttgart, Weimar, 2000. S. 8

<sup>20</sup> Fritz, 1981, S. 11

Vorführungen. Der Besuch in dieser Einrichtung kostet damals fünfzig Kreuzer und kann durchgehend von zehn Uhr morgens bis acht Uhr Abends stattfinden.

Ein Besuch Arthur Schnitzlers in einer kinematographischen Vorstellung ist im Tagebuch erstmals explizit, am 30.07.1904 verzeichnet, wo er kurz die Anmerkung „*Kinemat*“<sup>21</sup> in Klammern gesetzt aufschreibt. Der nächste Eintrag findet sich erst zwei Jahre später, nämlich am 20.08.1906. An diesem Tag notiert Schnitzler wieder nur ganz am Ende das Wort „*Kinematogr.*“<sup>22</sup> und gibt keinerlei weitere Informationen. Ab 1908 geht er regelmäßig ins so genannte ‚kinematographische Theater‘ und die Besuche dort werden manchmal, ähnlich wie jene im Theater zu einem gesellschaftlichen Ereignis, das er mit Familie, Freunden und Bekannten teilt: „*Mit O. und Leonie Lustspielth. „Förster Christl“ (Niese), mit Gustav in der Loge; dann alle Eisvogel und Kinematogr.*“<sup>23</sup> Seinen Sohn Heinrich nimmt der Autor, wie schon ins Panorama, auch ins Kino mit. Die Themen jener Vorstellungen scheinen mit Bedacht ausgewählt, was sich daran zeigt, dass Vater und Sohn sehr oft Lehr-, Dokumentar- und Naturfilme von der gerade am Anfang stehenden Produktionsfirma des Grafen Alexander „Sascha“ Kolowrat<sup>24</sup>, zusammen sehen. „*Nm. Mit Heini Urania; Kinemat. – Belehrendes. – Dann zeigt ich ihm alte Wiener Stadttheile.*“<sup>25</sup> Schnitzler bewertet die Kinematographie durchwegs positiv und findet sie faszinierend, wenngleich er seine Leidenschaft dafür nicht schon in den Anfangsjahren des neuen Mediums entdeckt, schließlich finden die ersten kinematographischen Darbietungen schon ab 1896 statt. Aber sobald er beginnt die Kinos zu frequentieren, weil scheinbar sein Interesse geweckt ist, zeugen besonders die Tagebucheinträge von der Faszination, die das neue Medium auf ihn ausübt: „*Im Kinematographischen Theater – U.a.: Zeppelin in Berlin und Gespräch mit dem Kaiser. – Welche Wunder!*“<sup>26</sup> Seine Meinung steht allerdings im Gegensatz zu anderen Zeitgenossen und so kommt es immer häufiger zu Diskussionen. Einer seiner aggressivsten Kontrahenten in der Debatte um das Kino ist Doktor Karl Brunner. Er

---

<sup>21</sup> TB 1903 – 1908, S. 80

<sup>22</sup> TB 1903 – 1908, S. 216

<sup>23</sup> TB 1903 – 1908, S.336

<sup>24</sup> Vgl. Wolf, S. 97

<sup>25</sup> Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1913 – 1916. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth, hrsg. von d. Kommission für Literarische Gebrauchsformen d. Österreichischen Akademie d. Wissenschaften. Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., Wien, 1983. S. 30

<sup>26</sup> Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1909 – 1912. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth, hrsg. von d. Kommission für Literarische Gebrauchsformen d. Österreichischen Akademie d. Wissenschaften. Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., Wien, 1991. S. 87

wird 1911 zum Leiter der Berliner Filmprüfstelle und zählt besonders im *Reigen*-Prozess von 1921 zu den lautesten Stimmen gegen Schnitzlers Werk. Brunner ist der Ansicht, dass das Kino ausschließlich zur Dokumentation, in Form von Kultur- und Lehrfilmen genutzt werden darf. Seine Befürchtungen bezüglich eines negativen Einflusses und seine daraus folgende Geringschätzung gegenüber anderen kinematographischen Darbietungen tut er 1912 in der *Täglichen Rundschau* kund:

„Mein Eindruck ist der: Ich spreche dem Kinodrama in allen seinen Erscheinungsformen jeglichen Kunstwert ab. Ich sehe diese Richtung des Kinematographen in seiner jetzigen Gestalt und seiner Weiterentwicklung als eine unmittelbare Gefahr für unser Volk in sittlicher wie ästhetischer Beziehung an. Ich sehe auch keinerlei Möglichkeit, wie der Kinematograph auf diesem Gebiet verbesserungsfähig wäre. Seine Bedeutung, sein Kulturwert, seine erzieherische Entwicklungsfähigkeit, die ich keineswegs bestreite, liegt auf anderen Gebieten, weit ab vom Drama. Das Arbeitsfeld des Filmphotographen ist die Natur in ihrer tausendfachen Mannigfaltigkeit, ist das menschliche und gesellschaftliche Leben in all seinen Erscheinungsformen auf dem ganzen Erdball, aber nie und nimmer die künstlich gestellte Szenerie im Reiche der Dichtung und der Phantasie.<sup>27</sup>

Schnitzler ist dem neuen Medium gegenüber aufgeschlossen und die Auseinandersetzung damit scheint ihm wichtig zu sein. Schließlich beginnt er seine Kinobesuche zu kommentieren, in dem er sowohl seine eigene Gemütsverfassung beim Sehen des Films festhält, wie auch die Qualität des Gesehenen bzw. die Leistung der Schauspieler kritisch betrachtet. So verzeichnet er in seinem Tagebuch zum Beispiel am 12. Juli 1913, wie durch das auf der Leinwand Abgebildete, ungeahnte Emotionen wach gerüttelt werden: „*Im Kino. So nervös, dass eine kitschige Abschiedsszene mich weinen macht.*“<sup>28</sup> Ab 1912 besucht Schnitzler die kinematographischen Einrichtungen in fast ganz Wien mit wachsender Häufigkeit. Auch seine Bewertungen der Filme bzw. der DarstellerInnen sind im Tagebuch immer öfter zu finden:

„Nm. Gustav abgeholt, dann O. von Ress; ins Graben Kino. (Bassermann, der König. Gut.)“<sup>29</sup> „Mit O. und Stephi Kino, u.a. Salten's Shylock von Krakau, ganz gut; mit

---

<sup>27</sup> *Tägliche Rundschau*, 30.5.1912. Zit. n. Panofsky, Walter: *Die Geburt des Films. Ein Stück Kulturgeschichte. Versuch e. zeitgeschichtl. Darst. d. Lichtspiels in s. Anfangsjahren.* 2. verb. Aufl., Triltsch, Würzburg, 1944. S. 69

<sup>28</sup> TB 1913 – 1916, S. 51

<sup>29</sup> TB 1913 – 1916, S. 69

Schildkraut (famos). Im Volksth. Mit O., Stephi, Mimi, Stringa, (Frau Piekarski) – Comtesse Mizi, noch leidliche Vorstellung; Kakadu, - sehr schlecht. Leeres Haus.<sup>30</sup>

Was an dieser Stelle sichtbar wird, ist dass Schnitzler nicht nur kritischer Rezipient des Films wird, sondern parallel dazu auch weiterhin das Theater im Auge behält. Denn auch diese Einrichtung, der zu diesem Zeitpunkt noch weit mehr künstlerischer Charakter zugeschrieben wird als dem Film, besucht Schnitzler immer wieder bis zu seinem Tod. Manchmal um die Umsetzung des literarischen Werks eines Freundes bzw. Bekannten zu begutachten aber häufig auch um eines seiner eigenen Stücke auf der Bühne verwirklicht zu sehen<sup>31</sup>. Abgesehen davon ist die gesellschaftliche Komponente zu erwähnen, schließlich ist der Theaterbesuch ein öffentliches Ereignis, woran die Medien maßgeblich beteiligt sind und zu dem man nur in ausgewählter Begleitung erscheint. Mit wem der Autor welche Einrichtungen besucht ist ein weiterer interessanter Aspekt, der in dieser Arbeit allerdings nur im Hintergrund Beachtung findet. Fakt ist, dass Schnitzler zu jeder Darbietung, bei der er anwesend ist, seine Meinung hat, die er manchmal laut bzw. in der Presse kundtut und nahezu ausschließlich in seinen Tagebüchern festhält. „*Schnitzler hat sich in vielen seiner Werke mit schriftstellerischen Problemen befaßt – der Aspekt der Kritik fällt notwendigerweise auch darunter.*“<sup>32</sup> Er bezeichnet sich selbst als den ‚meistbeschimpften Schriftsteller seit der Erfindung der Buchkunst‘ und auch von wissenschaftlicher Seite gilt der Autor mehrheitlich als einer der meistangegriffenen Dramatiker der Jahrhundertwende.<sup>33</sup> Da Schnitzler mit seinen Werken immer wieder Anlass kritischer Diskussionen wird, scheint es nicht verwunderlich, dass er selbst auch öfter die Position eines argwöhnischen Begutachters einnimmt, nicht nur um sich selbst zu verteidigen, sondern auch um seinem Gegenüber die gleiche Behandlung zukommen zu lassen, die auch er erfahren hat.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> TB 1913 – 1916, S. 79

<sup>31</sup> Bewertung der Theater-Vorstellung seiner selbst verfassten Komödie *Komtesse Mizzi* siehe TB 1913 – 1916, S. 79

<sup>32</sup> Butzko, Ellen: Arthur Schnitzler und die zeitgenössische Theaterkritik. Lang, Frankfurt/ Main [u.a.], 1991. S. 118

<sup>33</sup> Vgl. Weiss, Robert O.: Nachwort. Aphorismen und Betrachtungen aus dem Nachlaß. New York, 1967. In: Schnitzler, Arthur: Aphorismen und Betrachtungen. Hrsg. von Robert O. Weiss. 3. Tsd. O. Fischer, Frankfurt/Main, 1983. S. 502-506

<sup>34</sup> Vgl. dazu Schnitzlers *Materialien zu einer Studie über Kunst und Kritik*. In: Schnitzler, Arthur: Aphorismen und Betrachtungen. Hrsg. von Robert O. Weiss. 3. Tsd. O. Fischer, Frankfurt/Main, 1983. S. 363-449

Schnitzlers vielseitige Positionen rund um das Theater, nimmt er bald und mit größerer Intensität auch für das Kino ein.

### 2.3. Zur Entwicklung des Stummfilms

Am Anfang der Entwicklung des Kinos stehen, wie bereits erwähnt, die Aufnahmen durch den ‚Cinématographe Lumière‘. Dieses innovative Gerät ermöglicht es erstmalig fünfzehn photographische Aufnahmen pro Sekunde zu machen, was bedeutet, dass jeder kinematographische Prozess innerhalb einer Minute etwa 900 Aufnahmen beinhaltet. Dabei kann das Gezeigte stark variieren und sogar die geringsten Bewegungsabläufe werden wiedergegeben.<sup>35</sup> Parallel dazu entstehen so genannte Wanderkinos. Eines davon besitzen die Österreicher Louis Geni und sein Sohn Arthur. Zu Beginn reist der ältere Geni noch mit einem Panoptikum<sup>36</sup>, errichtet aber schließlich einen fixen Standort für seinen kinematographischen Apparat, der noch per Hand bedient wird und in etwa dreizehn bis vierzehn Bilder wiedergeben kann. Geni selbst setzt sich schon damals dafür ein, das Gerät mit einem Motor zu versehen. Aber aus Angst, die Filme könnten dadurch beschädigt werden, rät man ihm davon ab. Es vergeht noch viel Zeit bis der Wanderkinopionier sich in dieser Hinsicht durchsetzen kann, „[...] obwohl das Schwungrad des Apparates schon eine Schnurrille hat[te].“<sup>37</sup> Es sind also schon fortschrittliche technische Mittel gegeben. Zusätzlich braucht eine solche Wanderkino-Einrichtung auch noch eine Dampfmaschine, die für die elektronische Beleuchtung im Saal und Portal sorgt. Ihre Aufgabe besteht darin, Strom zu erzeugen, da die Versorgung in dieser Hinsicht noch nicht verbreitet ist bzw. nicht in jeder Gegend reibungslos funktioniert. Mit allem Notwendigen ausgerüstet, beginnt Geni seine Tour durch verschiedene Länder, die erste Vorstellung findet in Tschechien statt. Nach und nach vergrößert sich auch das Programm des Wanderkinos, da verschiedene Produktionsfirmen, vor allem das französische Unternehmen Pathé Frères, dem

---

<sup>35</sup> Vgl. Fritz, Walter, 1981, S. 13 ff.

<sup>36</sup> Def. Panoptikum: das; -s, ...ken <gr.-nlat.>: Sammlung von Sehenswürdigkeiten, meist Kuriositäten, od. von Wachsfiguren. In: Baer, Dieter [Red.]: Duden – Fremdwörterbuch. Auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibregeln. Wiss. Rat der Dudenred. (Hg.) Dudenverl., Mannheim, Wien (u.a), 2001. S. 722

<sup>37</sup> Fritz, Walter, 1981, S. 16

Wanderkinobesitzer häufig eine Auswahl an Aufnahmen sendet, aus welcher er sich die besten Filme aussuchen darf, die jedoch kostenpflichtig sind. Daran zeigt sich, dass auch der Handel rund um das Filmgeschäft langsam Formen annimmt. Aber nicht nur in diesem Bereich bricht sich der Fortschritt Bahn, auch in Bezug auf die Entwicklung der Technik ergeben sich bald zahlreiche neue Möglichkeiten. So sind die Aufnahmen in französischen Filmen teilweise auch schon in Farbe und nicht mehr Schwarzweiß. Zusätzlich sind den Wanderkinos lokal keine Grenzen gesetzt, so gelangt die kinematografische Einrichtung der Genis nicht nur in nahezu jedes Bundesland Österreichs sondern auch nach Slowenien, Italien und in die Schweiz. In der damaligen Doppelmonarchie Österreich-Ungarn werden sämtliche kinematographischen Apparaturen und Filme aus dem Ausland importiert, da es im k. u. k. Reich weder Produktionsstätten für die Geräte noch für Filme gibt. Ab 1903 gibt es drei permanente kinematographische Einrichtungen in Wien. Vier Jahre später hat sich die Anzahl mehr als verdreifacht und man spricht von zehn Kinohäusern. Bemerkenswert ist, dass es im Jahr 1915 bereits 150 fixe Standorte gibt, wo Filme präsentiert werden.

Bei allen in diesem Abschnitt behandelten kinematographischen Darbietungen handelt es sich ausschließlich um Stummfilme. Auch Zwischentitel gibt es zu Beginn der Entwicklung im Bereich Kino nicht. Allerdings verfügen jene ersten Vorstellungen über einen Erklärer und Begleitmusik.<sup>38</sup>

Über die vielseitige Funktion des neuen Mediums wird schon 1908 in der Kinematographischen Rundschau geschrieben:

„Der Kinematograph umfaßt alle Gebiete menschlichen Seins und menschlicher Tätigkeit. Mit ihm kann man alles darstellen: Lehrreiches, Interessantes, Spannendes, Heiteres, Trauriges, ja auch Phantastisches und auf der wirklichen Bühne Unmögliches. Man kann mit ihm das Volk erziehen.“<sup>39</sup>

Arthur Schnitzer nutzt diese dem Kino zugeschriebenen Funktionen in vielerlei Hinsicht. Lehrreiche Vorstellungen besucht er nicht nur aus Eigeninteresse sondern auch, um die Vielseitigkeit der Interessen seines Sohnes zu unterstützen bzw. zu fördern, was ebenso als erzieherische Maßnahme zu gelten hat. Nicht umsonst besucht

---

<sup>38</sup> Vgl. Fritz, Walter, 1981, S. 18 ff.

<sup>39</sup> Kinematographische Rundschau, Nr. 38. 15.8. 1908, S. 1. Zit. nach.: Fritz, 1981, S. 20

er gerade solche Darbietungen fast ausschließlich in der Begleitung Heinrich Schnitzlers. An der bunten Variation aus Filmen verschiedener Themenbereiche und Genres, die Schnitzler im Laufe seines Lebens sieht, zeigt sich, dass er die Möglichkeiten, die ihm die kinematographischen Einrichtungen bieten, in all ihrer Vielfältigkeit schätzt bzw. sogar fasziniert ist davon.

In Bezug auf die noch nicht vertonten Kinobeiträge kommt hinzu, dass der Autor bereits mit 33 Jahren an Otosklerose<sup>40</sup> leidet sowie an weiteren Begleiterscheinungen, wie Tinnitus<sup>41</sup>, die seinen Gehörsinn massiv in Mitleidenschaft ziehen. Daher stellt gerade der Stummfilm eine angenehme Alternative zu Theater- oder Konzertbesuchen für ihn dar, schließlich ist es dort leichter den manchmal anwesenden Pianisten oder gar dem Filmorchester weniger Aufmerksamkeit zu schenken.<sup>42</sup>

## 2.4. Zur Entwicklung des Tonfilms

*„Die Geschichte des Tonfilms beginnt mit der Erinnerung an den Stummfilm, der immer auch Kinofilm geblieben ist, während der Tonfilm bald nur noch >Film< ist, der dem Kino untreu werden wird.“<sup>43</sup>*

Am Anfang der Entwicklungsgeschichte des Tonfilms steht die Erfindung eines speziellen Nadeltonverfahrens, dessen Innovation auf der Verbindung zwischen Filmprojektor und Schallplatten beruht, damit letztere mittels einer Nadel abgetastet werden können. Premierendatum für diese neue Errungenschaft ist der 23. Oktober 1927. An diesem Tag wird das von *Warner-Bros* in Kooperation mit *Western-Electric* entwickelte Vitaphone-System, das die Gleichzeitigkeit von Bild und Ton möglich macht, in dem Film *The Jazz Singer* mit Al Jolson in der Titelrolle erstmalig präsentiert.<sup>44</sup> Lange bewährt sich die neue Technik allerdings nicht, nur ein paar Jahre später wird der bis dahin viel gerühmte Nadelton abgelöst durch das noch effektivere Lichtton-Verfahren. Dieses hat allerdings, bis es sich am Markt etablieren kann, einen

---

<sup>40</sup> Def. *Otosklerose* die, -, -n: (Med.) zur Schwerhörigkeit führende Erkrankung (Verknöcherung des Mittelohrs). In: Baer, S. 710

<sup>41</sup> Def. *Tinnitus* der; -, - <lat.; „Geklingel“>. (Med.) Ohrgeräusch; von dem Betroffenen subjektiv wahrgenommenes Rauschen, Klingeln oder Pfeifen in den Ohren. In: Baer, S. 996

<sup>42</sup> Vgl. Braunwarth, S. 14

<sup>43</sup> Peach/Peach, S. 132

<sup>44</sup> Vgl. Fritz, Walter (Archivar): Kino in Österreich 1929 – 1945. Der Tonfilm. Österr. Bundesverl., Wien 1991, S. 13 ff.

weiten Weg. Die ersten Versuche in diese Richtung erfolgen in Deutschland schon 1918. Die drei Techniker Joseph Engl, Joseph Masolle und Hans Vogt bemühen sich um die Entwicklung eines Tonfilm-Verfahrens, bei dem eine mit einem Lichtstrahl abzutastende Tonrandspur mit dem laufenden Filmstreifen verbunden wird. Ihrem gemeinschaftlich erdachten Projekt geben sie den Namen *Tri-Ergon*. Bereits im Übergang von 1921 zu 1922 zeigen sich erste Erfolge, auch wenn bis dato keinerlei Investoren zur Verfügung stehen. Ein Jahr später gehen die Urheberrechte an die *Tri-Ergon-AG* in Zürich, die von Schweizer Financiers ins Leben gerufen wird. 1925 entscheidet der deutsche Filmkonzern *UFA* sich zu beteiligen bzw. zu kooperieren. Eine glamouröse Premiere bleibt jedoch aus bzw. geht völlig schief. Es gelingt der *Tri-Ergon-Abteilung* der *UFA*, unter der Leitung Guido Bagiers zwar einen zwanzig Minuten dauernden Kurztonfilm mit dem Titel *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* herzustellen, aber bei der ersten Vorstellung, am 20. Dezember 1925 in Berlin, versagt plötzlich der Ton, was vom Publikum teils mit Gelächter, teils mit Verärgerung aufgenommen wird. Eine Konsequenz dieses Fehlschlags ist der Rückzug der *UFA* aus dem Projekt. Zu einem neuen Aufschwung dieser Technik kommt es, wie erwähnt, erst nach der Erfindung des Nadelton-Verfahrens.

Mit der Gründung der *Ton-Bild-Syndikat AG (Tobis)* tritt ein neuer Wegbereiter des Tonfilms auf den Plan. Sie formiert sich aus der *Tri-Ergon-Musik AG*, denn die *Deutsche Tonfilm AG* will eine Standardisierung der europäischen Tonfilmindustrie forcieren, um im Konkurrenzkampf mit den USA bestehen zu können.

Die *Tobis* avanciert aufgrund ihrer internationalen Beziehungen schnell zum Kontrahenten der *UFA*. Schließlich ergibt sich 1929 eine weitere vielversprechende Verbindung, nämlich der Firmenzusammenschluss der *Tobis* mit einem bisherigen Gegenspieler, der *Klangfilm GmbH*. Noch im selben Jahr kommt es zur ersten erfolgreichen Präsentation des *Tobis-Systems*, durch die in dem Film *Ich küsse ihre Hand, Madame* enthaltene Liedeinlage. Nur zwei Monate später wird der bis dahin längste deutsche Tonfilm mit einer Dauer von vierzig Minuten und dem Titel *Melodie der Welt* öffentlich vorgeführt. Die Fusionierung mit der *Klangfilm GmbH* erweist sich als profitabel in zweierlei Hinsicht. Zum einen werden unter dem Namen *System Tobis-Klangfilm* die Aufzeichnungstechniken vermarktet, zum anderen unter dem Namen *System Klangfilm-Tobis* die Apparaturen zur Wiedergabe anderen Konzernen, wie der

*Ufa*, zur Verfügung gestellt. Mit dieser Geschäftsidee sichert sich das Kartell die erfolgreiche Etablierung am internationalen Tonfilm-Markt.

In Österreich verläuft die Entwicklung des Tonfilms ein wenig anders als in Deutschland, wenngleich die deutschen Techniken ihren Beitrag dazu leisten. So werden die ersten Kurztonfilme nach dem *Tri-Ergon*-Lichttonsystem der drei deutschen Techniker Masolle, Vogt und Engel 1928, also drei Jahre nach der fehlgeschlagenen Berliner Premiere, in der *Urania* in Wien präsentiert und dort begeistert aufgenommen.<sup>45</sup> *The Jazz Singer*, der erste lange Nadeltonfilm aus den USA gelangt zwei Jahre nach der Premiere 1927 nach Österreich. Der Titel wird deutsch übersetzt und so zu *Der Jazzsänger*. Zusätzlich zu dem am 21. Jänner 1929, im Central-Kino erstmalig vorgeführten Film gibt es ein Rahmenprogramm mit international bekannten Persönlichkeiten. Zu jenem Zeitpunkt verfügt Österreich über 833 kinematographische Einrichtungen, 177 davon allein in Wien. Das Kinoprogramm besteht nahezu ausschließlich aus Stummfilmen. Mit dem Aufkommen des Tonfilms in Österreich werden sehr bald Umbauarbeiten in jedem Kino angestrebt, um die Einrichtungen der Tonfilmtechnik anzupassen und dem Publikum diese neue ungewöhnliche Errungenschaft möglichst bald präsentieren zu können. Die erste österreichische Nadeltonfilmproduktion *Ottoton-System*, benannt nach dem Regisseur Hans Otto Löwenstein, feiert am 23. August in Graz Premiere mit dem Film *G'schichten aus der Steiermark*. Etwa um die gleiche Zeit erreicht auch die bereits Mitte der zwanziger Jahre von der *Wiener Selen-Studiengesellschaft* gestartete Entwicklung des ersten österreichischen Lichttonsystems mit Namen *Selenophon* einen Höhepunkt. Erstmals vorgestellte Proben und Nachsynchronisationen verlaufen erfolgreich. Während beim Nadelton-Verfahren auf einer Schallplatte aufgenommen und synchron zum Film vorgespielt wird, befindet sich die Tonspur beim Lichttonsystem auf dem Filmband, sodass Bild und Ton gleichzeitig ablaufen. Die *Selenophon- Licht- und Tonbildgesellschaft* besteht ab 1929 offiziell und kann sich im Verlauf der folgenden Jahre einige Patente sichern, wie beispielsweise das Tonfilmband- Verfahren, die Vorrichtung zur photographischen Aufzeichnung von Wechselströmen, die Prüfvorrichtung an Aufnahmeapparaten von Tonfilmen, u.v.m.<sup>46</sup> Außerdem werden zahlreiche Verfilmungen mittels des *Selenophon*- Tonfilmverfahrens gezeigt. Allein bis

---

<sup>45</sup> Vgl. Fritz, 1991, S. 14 ff.

<sup>46</sup> Vgl. Fritz, 1991, S. 15 ff.

1933 kommt es zur Vorstellung der verschiedensten Filme, von vertonten Stummfilmfassungen, wie *Der Student von Prag*, über kinematographische Werbebeiträge des ersten österreichischen Rundfunks, wie *Mikrophon auf Reisen*, bis zu Aufklärungsfilmern, beispielsweise *Mysterium des Geschlechts* und viele andere.

Nachdem sich *Tobis-Klangfilm* und *Western Electric* den Markt in der Tonfilm-Branche praktisch aufgeteilt haben, bleibt der *Selenophon* nichts anderes übrig als sich darum zu bemühen, ebenfalls mit der *Tobis* ins Geschäft zu kommen, um das *Selenophon*-Verfahren im internationalen Gewerbe zu etablieren. Es wird schließlich eine internationale Wochenschau mit jenem System produziert. Dennoch kann sich der Konzern *Selenophon* nicht länger als bis 1938 eine Position am internationalen Markt sichern. Dabei wird die Forderung nach einer eigenen österreichischen Tonfilmindustrie schon in den 20er Jahren immer lauter und so kommt es 1922 durch Heinz Hanus, den ersten Filmregisseur Österreichs, zur Gründung des Filmbunds, ein Verband der Filmschaffenden.<sup>47</sup> Dieser hat allerdings nur bis 1934 Bestand, da der Bürgerkrieg und die darauffolgende Errichtung des Ständestaats seine Auflösung bedingen. Erst 1945 kommt es wieder durch Hanus zur Neugründung des Filmbunds.

Arthur Schnitzler ist bei keiner der eben erwähnten Premieren dabei, was nicht verwunderlich ist hinsichtlich dessen, dass er bei nahezu allen Filmen, die er sieht, nicht die erste Vorstellung besucht, sondern oft erst Jahre nach der Erstveröffentlichung in eine Vorstellung geht. Generell scheint sein Interesse für den Tonfilm anfangs nicht besonders groß zu sein und auch der Fortschritt, der sich an den neuen Apparaten bemerkbar macht, scheint ihm keiner Erwähnung wert. Die erste Eintragung im Tagebuch, wo er sich explizit zum Tonfilm äußert, findet sich am 22. September 1929. An diesem Tag unterhält er sich mit einem gewissen Feher über einen möglichen „*Spiel Tonfilm*“, womit sehr wahrscheinlich das 1926/27 von Schnitzler verfasste *Spiel im Morgengrauen* gemeint ist. Möglicherweise ist das Schnitzlers Anlass in eine Tonfilm-Vorstellung zu gehen. Schließlich hält der Autor nur zwei Tage später erstmalig fest „*Mit C.P. Kino Tonfilm ,Weiße Schatten*“.<sup>48</sup> Die Notiz fällt nicht besonders ausführlich aus und es bleibt offen, ob dies wirklich der erste Besuch Schnitzlers in einer Tonfilm-

---

<sup>47</sup> Vgl. ebd., 17 ff.

<sup>48</sup> Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1927 – 1930. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth, hrsg. von d. Kommission für Literarische Gebrauchsformen d. Österreichischen Akademie d. Wissenschaften. Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., Wien, 1997. S. 279

Darbietung ist, da er dies weder zu diesem, noch zu einem anderen Zeitpunkt, in seinen persönlichen Unterlagen kommentiert. Dafür spricht allerdings die zeitliche Komponente, schließlich findet die erste Vorstellung dieser Art, außer in den USA und Großbritannien, nicht vor Anfang des Jahres 1929 statt und vom 21. Jänner 1929, dem Premierendatum des ersten Tonfilms *Der Jazzsänger* in Wien bis zum 22. September desselben Jahres sind zahlreiche Bemerkungen zu Stummfilmen im Tagebuch zu finden, aber kein expliziter Eintrag zu einem Tonfilm. Zusätzlich stimmt es mit Schnitzlers Gewohnheit überein, einer neuen Errungenschaft nicht sofort seine Aufmerksamkeit zu schenken.

Die nächste Tonfilm-Vorstellung besucht Schnitzler laut seinen eigenen Aufzeichnungen bereits am 29. Oktober desselben Jahres. Sogar in der Silvesternacht sieht sich der Autor einen Tonfilm an und gleich darauf am 2. Jänner 1930 sitzt er erneut in einer solchen Darbietung.<sup>49</sup> Interessant erscheint der Umstand, dass bei den Stummfilmen große Unterschiedlichkeit im Hinblick auf Genre und Thematik herrscht, während die Tonfilme anfangs fast ausschließlich der Gattung Drama oder dramatische Romanze zugehörig sind. Die erste Vorstellung trägt den Titel *Weißer Schatten*, dabei handelt es sich um ein Drama bzw. um eine Romanze, welche die Adaption eines Romans von Frederick O'Brien ist. Der als zweites verzeichnete Tonfilm *Vier Teufel* ist dem Genre Drama zuzuordnen und hat keine literarische Vorlage. Die Darbietung, der Schnitzler in der Silvesternacht beiwohnt, trägt den Titel *Die Nacht gehört uns* und gilt als Romanze. Die ersten beiden sind Produktionen aus den USA, der letztgenannte Film ist deutsch-französischer Herkunft. Die aus Deutschland stammende Tonfilm-Vorstellung *Melodie des Herzens*, welche Schnitzler am Tag nach Neujahr 1930 besucht, gehört demselben Genre an wie die anderen. Die Tagebücher belegen demnach, dass Schnitzler auch das Tonfilm-Kino, sobald er es für sich entdeckt hat, regelmäßig frequentiert, wenngleich er bei dieser Innovation zunächst offenbar den Schwerpunkt auf dramatische Programmpunkte legt. Weiters interessant ist die Tatsache, dass er jene Vorstellungen nicht nur häufig besucht, sondern diese im gleichen Maße auch rezipiert, dabei fällt seine Kritik häufiger als bei anderen kinematographischen Darbietungen oder den Theater-Aufführungen sehr scharf, wenn nicht sogar vernichtend, aus: „Mit O. und Arnoldo Kino Capitol Tonfilm „Die Nacht

---

<sup>49</sup> Vgl. TB 1927 – 1930, 278 ff.

gehört uns“. Fand die menschlichen Stimmen beinahe durchaus abscheulich, die Geräusche (Maschinen u.dgl.) kindisch; der Mangel der Musik (Begleitung) peinlich.“<sup>50</sup>

Bei der Rezeption der Tonfilme fällt auf, dass er dem neu hinzutretenden Aspekt des Hörens geringschätzig gegenüber tritt und die in der Überzahl vorzufindenden negativen Ausführungen Schnitzlers lassen darauf schließen, dass er dieser neuen Form des Kinos zunächst nicht so viel abgewinnen kann wie den Stummfilmen. „Mit O. in den ‚Ufa-Palast‘, Tonfilm ‚Melodie des Herzens‘;- im ganzen wenig erträglich.“<sup>51</sup> Damit erklärt sich, warum Schnitzler bis zu seinem Tod weiterhin Stummfilme frequentiert, obwohl sich die vertonte Variante mehr und mehr den Markt erschließt. Bis zu seinem Tod wechseln sich die Besuche des Autors in beiden Darbietungen ab. Im Jahr 1930 beispielsweise geht Schnitzler mindestens einmal in der Woche ins Kino, die große Anzahl an kinematographischen Vorstellungen enthält sowohl Ton-Produktionen aus der ganzen Welt, wie *Atlantis*, *Blauer Engel*, oder *Warschauer Zitadelle*, als auch eine ganze Reihe an Stummfilmen, vor allem solche mit Greta Garbo, wie *Tropenlut*, *Der Kuss* oder *Gleiche Moral*.<sup>52</sup> Im gleichen Jahr sieht Schnitzler außerdem jenen Film, der 1929 mitunter Teil seiner ersten Tonfilmerfahrungen ist, ein zweites Mal. Die Kritik fällt dabei allerdings weit positiver aus und seine veränderte Haltung scheint dem Autor durchaus bewusst zu sein „Mit C.P. Kino ‚Die Nacht gehört uns‘ (hatte es schon in Berlin gesehn;- interessirte mich diesmal mehr.“<sup>53</sup> Im weiteren Verlauf des Jahres 1930 wird an den Tagebucheintragungen ersichtlich, dass Schnitzlers zu Beginn ablehnende Grundhaltung dem Tonfilm gegenüber mehr und mehr nachlässt. An Stelle der oft vernichtenden Urteile treten nun ähnliche Kommentare, wie er sie schon für die vorangegangenen tonlosen kinematographischen Darbietungen festhält, diese fallen zum einen je nach Leistung der Schauspieler und Regisseure einmal besser und einmal schlechter aus, zum anderen gibt es unzählige Notate, die keinerlei Kritik oder Bewertung enthalten, sondern einfach nur den Titel des gesehenen Films, Schnitzlers Begleitung sowie die Namen eines oder einiger Schauspielerinnen und manchmal den

---

<sup>50</sup> TB 1927 – 1930, S. 302

<sup>51</sup> TB 1927 – 1930, S. 303

<sup>52</sup> Vgl. TB 1927 – 1930, S. 303 ff.

<sup>53</sup> TB 1927 – 1930, S. 333

jeweiligen Kino-Standort bzw. einen Hinweis darauf.<sup>54</sup> Es zeigt sich demnach, dass Schnitzler nach einer anfänglichen Gewöhnungsphase auch den Tonfilm,- wenn auch nicht so häufig wie die Stummfilme -, regelmäßig frequentiert und diese neue Form des Kinos genauso wie dessen Vorgänger manchmal kritisch, manchmal kommentarlos in seinen Tagebüchern festhält.

---

<sup>54</sup> Vgl. TB- Eintragungen vom 26. 9. 1930, 28.9.1930 und 9.10.1930. TB 1927 – 1930, S. 368 ff.

### 3. Arthur Schnitzler und die österreichische Kinoindustrie

#### 3.1. Die *Wiener Kunstfilm*

Als ein Begründer der österreichischen Filmindustrie gilt der Fotograf Anton Kolm. Schon am Anfang des 20. Jahrhunderts macht er mit den bis dato zur Verfügung stehenden technischen Apparaturen Aufnahmen, welche allerdings erst 1908 explizit zur Filmproduktion genutzt werden. Das erste kinematographische Werk Kolms trägt den Titel *Von Stufe zu Stufe*, dieser gilt als der erste österreichische Spielfilm. Gemeinsam mit seiner Frau Luise, der Tochter des ‚Stadt-Panoptikum‘-Besitzers Louis Velteé, welcher schon Ende des 19. Jahrhunderts in seiner Einrichtung am Kohlmarkt kurze Filme zeigt, ihrem Verwandten Claudius Velteé und dem Freund und Helfer Jakob Fleck gelingt Anton Kolm die Herstellung der ersten kinematographischen Werke aus Österreich. Nur zwei Jahre nach *Von Stufe zu Stufe* entsteht schließlich die *Erste österreichische Kinofilms-Industrie*, die allerdings noch 1910 eine Umbenennung in *Österreichisch-ungarische Kinoindustrie Ges.m.b.H.* erfährt. Dieses Ereignis machen Kolm und Fleck in dem Fachblatt für Kinematographie, *der Österreichische Komet*, publik. Dabei wird nicht nur über die bisherige Entwicklung resümiert, sondern auch ein Ausblick gegeben:

„Vor einem Jahr ist in Wien unter der Firma Oesterr. Kinofilm-Industrie ein Unternehmen entstanden, das bereits über seinen bescheidenen Rahmen hinausgewachsen ist und nunmehr durch Umwandlung in eine Ges.m.b.H. unter dem Namen Oesterr. Ungarische Kino-Industrie entsprechende Vergrößerung erfahren hat. Das bisherige Unternehmen hat einige Films auf den Markt gebracht, welche sich als Schlager erwiesen haben, und das hat seriöse Kapitalistenkreise veranlasst, sich an dem Unternehmen zu beteiligen und es auf eine gesunde, ausdehnungsfähige Basis zu stellen. [...] Das Unternehmen geht nun daran, unseren Kinematographentheatern Sujets zu bieten, welche ihnen den Dank des Publikums eintragen sollen. Es gibt noch Lücken in unseren Programmen, die sollen ausgefüllt werden, und zwar mit dem Heimatfilm, der in der Produktion dieser Gesellschaft den breitesten Raum einnehmen soll. Die Leitung der Gesellschaft untersteht Zentralkdirektor Herrn Dr. Kühnel. Ihm zur Seite stehen die Begründer des ursprünglichen Unternehmens Herr Kolm, welcher als

kommerzieller, Herr Fleck, welcher als artistischer Leiter fungiert und Herr Velteé, der als Betriebsleiter angestellt ist.<sup>55</sup>

Im Jahr darauf kommt es durch das Ehepaar Kolm und Jakob Fleck zu einer Neugründung, dies ist der Beginn der *Wiener Kunstfilm-Industrie Ges.m.b.H.* Das erste kinematographische Werk dieser Produktionsstätten Kolms ist aus dem Jahr 1910 und hat den Titel *Der Faschingszug in Ober-St. Veit*, bald darauf *Der Trauerzug Sr. Exzellenz des Bürgermeisters Dr. Karl Lueger* (Schnitzler besucht am 17.3. 1910 eine Panorama-Darbietung, die dieselbe Thematik behandelt, nämlich den Leichenzug Luegers<sup>56</sup>).

Natürlich können die Kolm-Konzerne und ihre Erzeugnisse zu Beginn noch nicht im internationalen Wettbewerb innerhalb der Filmindustrie bestehen, schließlich beanspruchen beispielsweise Produktionen französischer Herkunft mit 30 Prozent einen Hauptteil des deutschen Marktes, dicht gefolgt von amerikanischen, italienischen und schließlich auch nordstaatlichen Filmen.<sup>57</sup> Dennoch können sich die Unternehmen Kolms recht bald am österreichischen Markt etablieren und haben schon 1911 eine Vormachtstellung bei Dokumentar- und Spielfilmen inne. Gerade in dieser Sparte tritt allerdings 1912 eine lokale Konkurrenz auf den Plan, nämlich die *Sascha-Filmfabrik*. Die beiden Freunde Kolm und Fleck arbeiten daran sich in vielerlei Hinsicht Überlegenheit zu sichern, indem sie 1910 und 1911 nahezu überall dabei sind, um aktuelle Berichte für die Kinos zu liefern, auch angetrieben von der ständigen Bedrohung, die von den viel größeren Konzernen aus dem Ausland ausgeht.<sup>58</sup>

Erstmalig präsentiert die *Wiener Kunstfilm*, unter der Regie Luise Kolms, am 15.März 1912 einen großen österreichischen Film mit dem Titel *Der Unbekannte*. Dabei werden 10.000 Meter Negativmaterial für den Dreh verbraucht und Kosten von 10.000 Kronen entstehen, damit die Demonstration österreichischer Filmkultur gelingt.<sup>59</sup> Es folgen weitere große, erfolgreiche Produktionen mit berühmten Schauspielern wie Viktor Kutschera und anderen namhaften Mitwirkenden, die mehr und mehr die

---

<sup>55</sup> Österreichischer Komet. Nr. 59, 10.11.1911. Zit. n.: Kammer, Manfred: Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film. Cobra-Verl., Aachen, 1983. S. 30-31

<sup>56</sup> Vgl. Braunwarth, S. 12

<sup>57</sup> Vgl. Kammer, S. 31 ff.

<sup>58</sup> Vgl. Fritz, 1981, S. 21 ff.

<sup>59</sup> Vgl. Fritz, 1981, S. 25 ff.

Aufmerksamkeit der Wiener Gesellschaft auf sich ziehen. Das thematische Programm hat weiterhin den Schwerpunkt Heimatfilme sowie Dokumentar- und Spielfilme. Zusätzlich zeigt das Führungsteam der *Wiener Kunstfilm* Interesse an literarischen Vorlagen:

„Kolm und seine Mitarbeiter suchen von Anfang an den Zugang zur Literatur; der österreichische Kunstfilm appelliert an den Lokalpatriotismus des Publikums und bringt besonders Werke österreichischer Autoren aus Vergangenheit und Gegenwart auf die Leinwand. Zahlreiche Grillparzer-Verfilmungen, E.T.A Hoffmann, Ernst Raupach und ein Anzengruber-Zyklus entstehen [...]“<sup>60</sup>

Von jenen Schriftstellern gehen erste Verfilmungen schon im Zeitraum von 1910 bis 1914 in Produktion bzw. werden sie zu diesem Zeitpunkt bereits fertiggestellt.<sup>61</sup>

Betrachtet man die Namen jener eben erwähnten Autoren, die eine Zusammenarbeit mit der Filmindustrie eingegangen sind, erscheint es nicht verwunderlich, dass auch Arthur Schnitzler ein Angebot,- damals noch von der *Österreichisch-ungarischen Kino-Industrie* -, erhält. In dem unveröffentlichten Brief vom 6.Mai 1911 antwortet der Literat, dass er einer Zusammenarbeit, wenngleich er auch nicht wisse, welche Erwartungen die Filmgesellschaft konkret an ihn stelle, prinzipiell nichts entgegen zu setzen habe. Auch in Bezug auf die Bedingungen wird Schnitzler nach seinen Vorstellungen gefragt, woraufhin er die Gegenfrage nach den üblichen Bedingungen stellt.<sup>62</sup> Das legt dafür Zeugnis ab, dass Schnitzler im Kontakt mit der Kinoindustrie noch völlig ungeübt ist. Schließlich kennt er Filme bislang nur durch den Besuch in kinematographischen Einrichtungen. Trotzdem lässt er sich, ohne zu zögern, dafür gewinnen mit den Produktionsfirmen zusammen zu arbeiten. Auch hier macht sich wieder seine prinzipielle aufgeschlossene Haltung dem Kino gegenüber bemerkbar. Wenngleich zu diesem Zeitpunkt noch nicht explizit von einem bestimmten Film die Rede ist, dauert es doch nicht lange bis diese vagen Vorstellungen mehr und mehr Gestalt annehmen.

---

<sup>60</sup> Wolf, S. 17

<sup>61</sup> Vgl. Fritz, Walter (Archivar): Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich. 1. Aufl., Brandstätter, Wien (u.a.), 1997. S. 34 ff.

<sup>62</sup> Vgl. Kammer, S. 32 ff.

Kolm und Co streben schließlich konkret eine Verfilmung des Schauspiels *Liebelei* an und nehmen in dieser Angelegenheit bereits 1911 Kontakt zum Verfasser auf.

Am 23. November desselben Jahres tritt man erneut an Schnitzler heran, um über die Verfilmung der *Liebelei* zu verhandeln. An der betreffenden Tagebuch-Eintragung ist zu erkennen, dass der Autor vorläufig noch zurückhaltend bleibt:

„Herr Tropp, von einer neuen Kinogesellschaft, wegen ‚Liebelei‘. Er trug mir – pauschaliter – 300 Kr. An, was ich refusirte. Wollte mirs noch überlegen.“<sup>63</sup>

Mit der wenig später in der *Kinematographischen Rundschau* erscheinenden Ankündigung einer *Liebelei*-Verfilmung durch die *Wiener Kunstfilm* lässt sich belegen, dass es sich bei der ‚neuen Kinogesellschaft‘ nur um das Unternehmen Kolms und Flecks handeln kann.<sup>64</sup> Schon am darauffolgenden Tag ist ein erneuter Besuch verzeichnet: „Nm. kam Thimig. Über die Kino Sache, die er inszeniren soll. Ev. Änderungen für die ‚Liebelei‘.“<sup>65</sup> Bei den Verhandlungen geht es um die geplante Verfilmung der Bühneninszenierung, bei welcher der Burgschauspieler Hugo Thimig Regie führen und deren Besetzung aus Wiener Burgtheater Schauspielern und Schauspielerinnen bestehen soll. Gerade der zuletzt genannte Baustein in der neuartigen Darbietung der *Liebelei* erweist sich nach und nach als problematisch. Proteste gegen die Einsetzung von Burgtheater SchauspielernInnen in einer Verfilmung werden, gerade vom Volkstheater-Direktor Adolf Weisse laut. Dieser ist der Ansicht, dass die kinematographischen Vorstellungen ‚entehrend‘ seien, weswegen er sie seinen ‚Spielern‘ verbieten wolle.<sup>66</sup> Die Verhandlungen gehen bis in das Jahr 1912 hinein und scheinen zunächst auf einen positiven Abschluss hinaus zu laufen, denn am 27. Jänner dieses Jahres schreibt Schnitzler in sein Tagebuch: „Kinogesellschaft – mit allem einverstanden –“<sup>67</sup>. In weiterer Folge ist es aber dann doch nicht möglich die BurgschauspielerInnen für die kinematographischen Aufnahmen zu verpflichten und unter diesen Umständen verweigert Schnitzler schließlich die Kooperation mit der Filmindustrie:

---

<sup>63</sup> TB 1909 – 1912, S. 284

<sup>64</sup> Vgl. Fritz, 1997. S. 53 ff.

<sup>65</sup> TB 1909 – 1912, S. 284

<sup>66</sup> Vgl. TB 1909 – 1912, S. 299

<sup>67</sup> TB 1909 – 1912, S. 299

„Da die Voraussetzungen, unter denen ich mich bereit erklärte mein Schauspiel ‚Liebelei‘ eventuell zur kinematographischen Bearbeitung zu überlassen, nämlich die Beteiligung von Burgschauspielern, wie ich erfahre, ins Schwanken gekommen sind, erscheint es mir notwendig vor Abschluss eines ordnungsgemäßen Vertrages noch einmal mit einem Ihrer Herren Vertreter zu konferieren.“<sup>68</sup>

Letzten Endes ist es nicht die bald umbenannte *Wiener Kunstfilm Ges.m.b.H.*, die Schnitzlers *Liebelei* als erstes auf die Leinwand bringt, sondern die *Nordisk Filmproduktion* in Dänemark, welche den *Liebelei*- Film erstmalig realisiert. Wenn auch Alfred Estermann in seiner Arbeit zum Thema *Die Verfilmung literarischer Werke* eine kinematographische Darbietung der *Liebelei* auf 1911 datiert, muss das doch angezweifelt werden. Zum einen stimmt die Jahreszahl mit den Tagebucheinträgen zu den Verhandlungen von 1912 nicht überein, zum anderen kann eine briefliche Verlautbarung Schnitzlers aus dem Jahr 1923, in welcher der Autor alle bisherigen Verfilmungen seiner Werke aufzählt, als Bestätigung gelten, dass es keine kinematographische Darbietung der *Liebelei* vor 1914 gegeben hat: „*Von mir ist bisher weniger verfilmt worden als Sie zu glauben scheinen. Nur ‚Liebelei‘ (Nordisk Film), ‚Anatol‘ in Amerika, ‚Medardus‘ (Sascha Film).*<sup>69</sup> Claudia Wolf liefert an dieser Stelle aber noch den Einwand, dass Schnitzler möglicherweise die Aufzeichnung einer Theaterinszenierung nicht als richtige Verfilmung ansieht. Das kann durchaus sein, allerdings fehlen dann immer noch weitere Belege aus Schnitzlers Unterlagen oder anderen Materialien, die zeigen, dass der Dialog mit der *Wiener Kunstfilm* in dieser Angelegenheit nicht ohne Resultat geendet hat.

### **3.2. Die Sascha-Filmfabrik**

Die *Wiener Kunstfilm* erhält, wie bereits erwähnt, 1912 lokale Konkurrenz. Graf Alexander ‚Sascha‘ Kolowrat ruft 1910 in Böhmen die *Sascha-Filmfabrik* ins Leben. Der Schwerpunkt dieses Konzerns liegt auf der Produktion von Industriefilmen, Natur- aber auch Sportaufnahmen. Zwei Jahre nach der Gründung wird der Firmensitz von Böhmen nach Wien verlegt. In der österreichischen Hauptstadt beginnt die *Sascha-*

---

<sup>68</sup> Brief an die Wiener Kunstfilm-Industrie, 29.1.1912. Zit.n. Wolf, S. 41

<sup>69</sup> Zit. n. Wolf, S. 41

*Filmfabrik* schließlich auch mit der Herstellung von Spielfilmen. Der erste davon trägt den Titel *Kaiser Joseph II* und gilt als der erste historische Spielfilm Österreichs.<sup>70</sup> Mit der Publikation der Verwechslungskomödie *Der Millionenonkel* unter der Regie Hubert Marischkas, nur ein Jahr nach der Verlegung des Firmensitzes, gelingt es der *Sascha-Filmfabrik* nicht nur am österreichischen, sondern auch am internationalen Markt für Aufmerksamkeit zu sorgen. Der künstlerische und zugleich finanzielle Erfolg dieses kinematographischen Beitrags ist so groß und weitreichend, dass er zu einem ‚Standardwerk der Stummfilmzeit‘ wird.<sup>71</sup> Nach Ausbruch des ersten Weltkrieges gewinnt das neue Medium Film immer mehr auch in politischer Hinsicht an Bedeutung. Seine Kompetenz im Hinblick auf die Nutzung zu propagandistischen Zwecken wird erkannt und so kommt es in dieser Zeit auch im Imperium Kolowrats zur vermehrten Herstellung von Kriegswochenberichten und Kriegsdokumentarfilmen. Diese neue Schwerpunktsetzung ist durchaus gewinnbringend und trägt erheblich dazu bei, dass am 10. September 1918 aus der *Sascha-Filmfabrik* die *Sascha-Filmindustrie AG* wird und diese letztlich als eine der erfolgreichsten Produktionsstätten Österreichs in die Geschichte eingeht. Nicht nur das Unternehmen Kolowrats, sondern auch seine eigene Persönlichkeit werden populär und es gilt als besondere Qualität an den Produktionen seines Konzerns Anteil zu haben. Die Bedeutung von Kolowrats Schaffen für die Entwicklung der Kinoindustrie hat Friedrich von Zglinicki in seinem historischen Beitrag *Der Weg des Films* explizit gemacht:

Kolowrat, der in seinem kurzen Leben enorme Filmstätten aufgebaut und Heere von Komparsen beschäftigt hatte, war weit mehr als ein versierter Techniker, begabter Künstler, fortschrittlicher Produzent oder liebenswerter Mäzen; der war ein richtiger Filmpionier, denn er hatte zahlreichen Filmfanatikern eine Chance gegeben, hatte ihnen zum Start verholfen für nicht geringen Filmruhm, so daß man heute sagen kann: es gibt keine bessere Empfehlung als der Ausspruch: sie begannen bei Sascha in Wien.<sup>72</sup>

Nach Kriegsende, um 1919 herum, kommt es zur Gründung zahlreicher kleinerer Filmgesellschaften, die auf nationaler wie internationaler Ebene erfolgreich sind. Allerdings brechen nahezu alle Konzerne mit Ausnahme der *Sascha-Film AG* in Folge

---

<sup>70</sup> Wolf, S. 18 ff.

<sup>71</sup> Vgl. Zglinicki, Friedrich von: *Der Weg des Films*. Nachdr. der Ausg. Berlin [1956]. Olms, Hildesheim, New York, 1979. S. 533

<sup>72</sup> Zglinicki, S. 535

des Wiener Börsenkrachs und der deutschen Inflation zusammen. Die österreichische Filmindustrie erlebt einen unglaublichen pekuniären Rückschlag, sodass einige bestehende Filmproduktionen ein Ende haben. Unter den Opfern dieser finanziellen Krise ist auch die aus der *Wiener Kunstfilm* hervorgegangene *Vita-Film AG*. Die Zahl der österreichischen Herstellungsfirmen sinkt rapide, von vormals dreißig Konzernen bleibt gerade ein Zehntel übrig.<sup>73</sup> Die *Sascha-Film* ist eine der drei Filmproduktionen, welche die überaus kritische Situation überwinden. Dennoch hinterlässt die Krise ihre Spuren. So sinkt die Jahresproduktion 1925 von ursprünglich 80 kinematographischen Werken auf fünf Spielfilme.<sup>74</sup> Trotzdem zeigen die kinematographischen Einrichtungen in Österreich immer noch jede Menge Filme, dabei handelt es sich allerdings hauptsächlich um amerikanische Erzeugnisse. Man kann in diesem Zusammenhang von einer regelrechten Überflutung der österreichischen Kinos durch ausländische Filme sprechen. Von jenen werden der Zensurbehörde im Jahr 1925 1200 Stück vorgelegt, während der österreichische Film praktisch aufhört zu existieren.<sup>75</sup> Erst als sich der *Wiener Filmbund* einschaltet und ein entsprechendes Kontingentgesetz in Kraft tritt, wird dieser Überlagerung durch den internationalen Markt, Grenzen gesetzt.

Nachdem Sascha Kolowrat im Dezember 1927 stirbt, muss das Unternehmen darum kämpfen, bestehen zu bleiben. Schließlich gelingt die Umstellung auf den Tonfilm und damit eine stärkere Bindung an den deutschen Markt. Um das zu erreichen, erweist es sich als unausweichlich für die *Sascha-Film*, eine Verbindung mit der *Tobis-Tonbild-Syndikat AG*, dem größten europäischen Tonfilmhalter, einzugehen.<sup>76</sup> In den Jahren von 1934 bis 1938 tritt die Eigenproduktion des Konzerns immer mehr in den Hintergrund und ein neuer Schwerpunkt liegt auf der Vermietung der kinematographischen Einrichtungen.

Durch die *Sascha* kommt es 1923 zur ersten österreichischen Verfilmung eines Schnitzlerischen Werks, nämlich „*Der junge Medardus*“. Regie führt dabei der Ungar Mihail Kertesz, der 1942 in Hollywood, unter dem Namen Michael Curtiz den legendären Film *Casablanca* produziert und sich großer Berühmtheit erfreuen darf.

---

<sup>73</sup> Zglinicki, S. 535 ff.

<sup>74</sup> Vgl. Wolf, S. 19 ff.

<sup>75</sup> Vgl. Wolf, S. 19

<sup>76</sup> Vgl. Fritz, 1991, S. 18 ff.

Im Zeitraum von 1919 bis 1920 erhält Schnitzler jede Menge Angebote für Verfilmungen von seinem Drama *Der junge Medardus*. Sein Tagebuch legt Zeugnis dafür ab, dass sich verschiedene Filmgesellschaften für eine kinematographische Bearbeitung seines Werks interessieren:

„Hr. Stern, Praes. des Verb. Der Film Ind., und ein Fabriksdirektor Deutsch; wegen Verfilmung des Medardus. Dialatorisch, wegen Amerika. Aber die Summen, die durch die Luft fliegen! Bedeuteten sie nur noch was!- Interessant wie in den letzten 3 Jahren der ‚Marktwerth‘ und die internationale Geltung meines Namens gestiegen ist.“<sup>77</sup> „Nm. Frl. Jenbach, von der Oest. Kinofilm Ind. Ges.;- wegen Verfilmung Medardus“<sup>78</sup>.

Neben zahlreichen anderen kinematographischen Konzernen versucht auch die *Sascha-Film* als eine der ersten mit dem Autor ins Geschäft zu kommen. „Nm. Hr. Perger, vom *Sascha Film*, wegen *Medardus*.“<sup>79</sup>

Gerade das, als eines der letzten hinzutretende Unternehmen, die *Wiener Projektograph-Film*, scheint zunächst über die anderen zu triumphieren. Schließlich hält Schnitzler kaum ein paar Tage nach Beginn der Verhandlungen über den *Medardus*-Film, deren offenbar positiven Verlauf fest: „Vorm. die Herrn Dir. Stern und Deutsch bei mir; in der Filmsache *Medardus*. Vertragsbesprechung, der ich Michel beizog. Günstige Aussichten.“<sup>80</sup> In Folge dessen beginnt der Autor, der auch mit dem Verfassen des Drehbuchs betraut wird, Vorbereitungen für den geplanten Film zu treffen. Beispielsweise erkundigt er sich, ob als Schauplatz für die Kinaufnahmen das Schloss Schönbrunn genutzt werden kann. Von 5. Februar bis 8. März 1920 arbeitet Schnitzler beinahe ununterbrochen am Drehbuch und steht nahezu ständig in Kontakt mit der *Projektograph-Film*. Dennoch kommt es aufgrund zahlreicher Probleme nicht zur Fertigstellung und in Schnitzlers Tagebuch ist zu lesen, dass die Verhandlungen im Februar 1921 ein Ende haben: „Mit Michel bei Director Stern. Schwierigkeiten der *Medardus* Verfilmung;- die vielen Napoleon-Films, die uns (dank der Lässigkeit Sterns)

---

<sup>77</sup> Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1920 – 1922. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth, hrsg. von d. Kommission für Literarische Gebrauchsformen d. Österreichischen Akademie d. Wissenschaften. Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., Wien, 1993. S. 16

<sup>78</sup> Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1917 – 1919. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth, hrsg. von d. Kommission für Literarische Gebrauchsformen d. Österreichischen Akademie d. Wissenschaften. Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., Wien, 1985. S. 266-267

<sup>79</sup> TB 1917 – 1919, S. 238

<sup>80</sup> TB 1920 – 1922, S. 18

*zuvorgekommen etc.;- ich erklärte keinen Werth mehr darauf zu legen; Stern acceptierte gern [...]“<sup>81</sup>*

Schon zwei Monate später nimmt der Autor erneut Verhandlungen über eine Medardus-Verfilmung auf, dieses Mal allerdings mit der *Sascha-Film* und bereits ein Jahr darauf konzipiert der Autor einen Beitrag für die österreichische Kinoindustrie. Sogar seinem Sohn Heini wird eine Rolle im Medardus-Film angeboten. Die Korrespondenz mit der *Sascha-Film* hat ihre Höhen und Tiefen. Am 5. Oktober 1923 kommt es zur Premiere und der Film wird durch großen Erfolg ausgezeichnet. Schnitzler charakterisiert die Zusammenarbeit mit der *Sascha-Film* generell positiv. Er bietet sogar an für weitere Projekte zur Verfügung zu stehen.<sup>82</sup> Nach und nach ergeben sich allerdings Schwierigkeiten bezüglich finanzieller Angelegenheiten. Die Produktionsfirma lässt Schnitzler nur zu einem geringen Anteil am weltweiten Erfolg der Verfilmung teilhaben und ständig muss er darum kämpfen sich sein Kontingent zu sichern. „*Stundenlang wach gelegen, in Erwägung der ärgerlichen Geschäftsbriefe – die ich [...] an die Sascha etc. zu schreiben habe.*“<sup>83</sup> „*Dictirt Briefe – an die Sascha (die mich mit 30 dollar für Oesterreich abfinden möchte!*“<sup>84</sup> Sein Misstrauen der Filmproduktion gegenüber erweist sich nicht nur als berechtigt, sondern erweitert sich dermaßen, dass er sich bald inmitten eines Konflikts sieht, in dem der Autor seine vertraglich festgesetzten Ansprüche sichern muss. In seinem Brief an den Generaldirektor der *Sascha-Film-Industrie* Arnold Pressburger vom 13. Dezember 1923, resümiert Arthur Schnitzler über sämtliche Streitpunkte, die zwischen dem Autor und der Filmindustrie generell zu tragen kommen und reflektiert damit, die Zwangslage in der sich jeder Literat, der sein Werk einer kinematographischen Verarbeitung zur Verfügung stellt und weiter mitarbeitet, befindet:

„Oefter schon habe ich mit Verwunderung den Widerspruch beobachtet, zwischen dem grossartigen, geradezu verschwenderischen Gebahren der Filmindustrie, insoweit allgemeine Aufmachung – Regie, Massenaufnahmen, Reklame, künstlerische Durchführung und dergleichen in Frage kommt, und dem eher ablehnenden, gewissermaßen nervös-ängstlichen Verhalten gegenüber den Ansprüchen des Autors der

---

<sup>81</sup> TB 1920 – 1922, S. 144

<sup>82</sup> Vgl. Wolf, S. 65

<sup>83</sup> TB 1923 – 1926, S. 94

<sup>84</sup> TB 1923 – 1926, S. 94

Grundidee selbst in Fällen, wo der Name des Autors und die Filmmässigkeit und Filmfruchtbarkeit des Sujets zu den Erfolgchancen und Verwertungsmöglichkeiten in ganz wesentlichem Masse beitragen oder beigetragen haben. Ohne Unbescheidenheit und bei aller Ihnen bekannten Bewunderung für die Leistungen der S.F.G. glaube ich wohl sagen zu dürfen, dass der ‚Medardus‘-Film solchen Fällen zuzurechnen ist. Und so werden Sie, sehr verehrter Herr Generaldirektor, die Entscheidung meiner Stellungnahme gewiss zu würdigen und zu verstehen wissen, die ich nicht nur in meinem eigenen Interesse, sondern auch aus allgemeinen für die Gesamtheit der Autoren bedeutungsvollen Erwägungen für geboten erachte.<sup>85</sup>

In diesem Dilemma befindet sich Schnitzler nun schon zum zweiten aber nicht zum letzten Mal. Bereits nach der ersten Verfilmung des Schauspiels *Liebelei* ist der Autor gezwungen konfliktreiche Verhandlungen mit der dänischen *Nordisk* Produktionsfirma zu führen, um seine Rechte zu wahren.

Der *Medardus*-Film verzeichnet grandiose Erfolge. Demensprechend wird er bald nach Frankreich, Italien, Norwegen, Deutschland und Amerika verkauft, zumindest sind das die Länder von denen Schnitzler erfährt, denn dass der Film auch in Schweden und Polen gezeigt wird oder, dass Duplikate auch nach Peru und Britisch-Indien gehen, hält das Unternehmen vor ihm geheim.<sup>86</sup> Zahlreiche Briefe des Autors an die Geschäftsleitung der *Sascha-Film* allein im Jahr 1923 zeigen, wie langwierig der Prozess ist und wie hartnäckig der Literat im Kampf um seine Interessen vorgehen muss. Es ist also nicht verwunderlich, dass Arthur Schnitzler weder mit der *Nordisk* noch mit der *Sascha-Film* jemals wieder arbeitet.

---

<sup>85</sup> Greve, S. 200

<sup>86</sup> Vgl. Wolf, S. 67 ff.

## 4. Das Schauspiel *Liebelei*

### 4.1. Zur Entstehungsgeschichte des Werks

Der erste Einfall, der die Entstehung des Schauspiels *Liebelei* in die Wege leitet, ist die Skizzierung eines bestimmten Frauentypus, das arme Mädel. Darüber lässt sich in den Notizen Schnitzlers aus dem Jahr 1893, folgender Eintrag finden:

„>>Das arme Mädel<<. Das sag ich dir gleich: viel kann ich mich nicht mit dir abgeben..sagt er ihr gleich am Anfang. – Sie liebt ihn kätchenhaft, abgöttisch. Er sitzt im Parquet; sie auf der Gallerie – beim Rennen sieht sie ihn mit jener schönen Dame sprechen – mit der er ein Verhältnis hat...Er hat wegen jener andern ein Duell.. Den Abend vorher bei dem >>armen Mädel<<.. Am nächsten Tag wird er erschossen. Sie steht fern, wie er begraben wird; weiß nichts. Jetzt erst erfährt sie, daß er – wegen einer andern gestorben.. Und wankt nach Hause.. Er war ihr noch einmal gestorben!“<sup>87</sup>

Diese Notiz Schnitzlers gibt nicht nur Aufschluss über Überlegungen zum Typus der Protagonistin bzw. der im Mittelpunkt stehenden Figuren, sondern skizziert im Groben bereits die gesamte Handlung des späteren Schauspiels in drei Akten. Spätere Aufzeichnungen aus demselben und dem darauffolgenden Jahr, die Schnitzler nachträglich zu Entstehungsgeschichte von *Liebelei* macht<sup>88</sup>, liefern Informationen zum Arbeitsprozess des Autors und damit zur Entstehungsgeschichte des Werks. So finden sich innerhalb dieses Zeitraumes noch zahlreiche Vermerke, die zum einen die vielen Neubeginne Arthur Schnitzler enthalten, insgesamt entscheidet er sich fünfmal dazu mit seiner Geschichte vom armen Mädel von vorne anzufangen. Zum anderen hält er in seinem Tagebuch auch die Besprechungen mit Freunden und Kollegen fest, deren Meinungen und Ratschläge der eigensinnige Autor doch häufig berücksichtigt. Im Eintrag vom 3. September 1893 gibt Schnitzler an: „*„Armes Mädel“ begonnen mit Laune.*“<sup>89</sup> Am 24. Oktober ist festgehalten, dass er sich von seinem Freund und Schriftstellerkollegen Felix Salten eine Novelle vorlesen lässt, die scheinbar den

---

<sup>87</sup> Urbach, Reinhard: Schnitzler – Kommentar. Zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. Winkler, München, 1974. S. 149

<sup>88</sup> Ebd, S. 149

<sup>89</sup> TB 1893 – 1902, S. 50

*Liebelei*-Stoff behandelt. Schnitzler spricht sich zu Gunsten seines Werks und gegen das des Freundes aus: „Bei Salten, der mir eine kurze Skizze vorlas, gegen deren Veröffentlichung ich Einwand machte; da sie einfach mein armes Mädel paraphrasiert.“<sup>90</sup> Zwei Tage später bekundet Schnitzler in seinem Tagebuch, den ersten Akt vollendet zu haben. Im Dezember hält er die Verurteilung seines Textes zum Dramenstoff durch „Hugo [von Hofmannsthal], Richard [Beer-Hofmann], [Felix] Salten [und] Gustav [vermtl. Mahler]“<sup>91</sup> fest. Daraufhin gibt es bis zum 17. Februar 1894 keinerlei Einträge zum Schaffensprozess. Erst an dieser Stelle im Februar erwähnt er knapp, er habe seinen Plan ziemlich beendet<sup>92</sup> und nur zwei Tage später hält er fest, den zweiten Versuch gestartet zu haben: „Begann Armes Mädel, hoffentlich mit Glück dieses Mal.“<sup>93</sup> Knapp zwei Monate später beginnt er zum dritten Mal, um den gewählten Ansatz nach gerade einmal sechs Wochen wieder zu verwerfen und ein viertes Mal von Vorne anzufangen. Am 9. September vermerkt Schnitzler kurz ein neues Szenarium zum Armen Mädel gewählt zu haben und mit der Idee zu spielen, das Stück *Liebelei* zu betiteln<sup>94</sup> aber auch damit gelingt ihm die Vollendung nicht und er startet am 13. September 1894 den fünften und letzten Versuch mit den festgehaltenen Worten „Nachm. A.M. [Armes Mädel] – jetzt *Liebelei* - zum 5. Mal - guten Muths begonnen.“<sup>95</sup> Dieses Mal führt es zum gewünschten Ende. Nicht einmal einen Monat später, am 4. Oktober, gibt er an, *Liebelei* beendet zu haben. Zehn Tage darauf kommt es sozusagen erneut zur „Feuerprobe“ des Schauspiels, in dem der Autor es seinen Freunden Hugo von Hofmannsthal und Felix Salten vorliest. Die Reaktionen fallen für Schnitzler überraschend positiv aus. Hofmannsthal rät sogar dazu, damit zum Burgtheater zu gehen. Obwohl Hermann Bahr für das Raimundtheater plädiert, folgt Schnitzler dem Tipp seines Freundes Hofmannsthal und tritt bald in Verhandlung mit dem damaligen Burgtheater-Direktor Max Burckhard. Als die größte Schwierigkeit erweist sich die Besetzung für das Schauspiel zusammen zu stellen. Nicht nur der für die Rolle des Weiring vorgesehene Burgtheater-Schauspieler Bernhard Baumeister weigert sich diese zu übernehmen, vor allem für die Rolle der Christine will sich keine

---

<sup>90</sup> TB 1893 – 1902, S. 56

<sup>91</sup> Urbach, 1974, S. 149

<sup>92</sup> TB 1893 – 1902, S. 70

<sup>93</sup> TB 1893 – 1902, S. 71

<sup>94</sup> TB 1893 – 1902, S. 87

<sup>95</sup> TB 1893 – 1902, S. 87

der damaligen Hofchauspielerinnen zur Verfügung stellen. Beispielsweise Stella Hohenfels, eine der herausragenden Berühmtheiten des Wiener Burgtheaters, lehnt das Angebot, die Christine zu spielen ab, und zwar aus moralischen Gründen. Diese Angabe kann in Bezug zum Inhalt des Schauspiels vielseitig gedeutet werden. Schließlich bietet der Stoff, aus dem *Liebelei* gemacht ist, zahlreichen Anlass zur Anstößigkeit für die Gesellschaft dieser Zeit. Dennoch scheitert der Versuch dieses Werk zur Aufführung zu bringen nicht etwa an der darin enthaltenen Liebesaffäre zwischen einem Vorstadtmädchen und einem jungen Mann oder an dem Verhältnis zwischen eben diesem und einer verheirateten Frau, das sich ebenfalls darin findet und doch auch gegen die ästhetischen Prinzipien des Burgtheaters verstößt. Die Aufführung der *Liebelei* scheitert an der Figur der Christine, sie ist es, die das Publikum befremdet.<sup>96</sup> Denn für die anderen durchaus anstößigen Ereignisse, gibt es inoffiziell von der Gesellschaft akzeptierte Maßnahmen, in Form der Duelle. Dahingegen stellt die Erschaffung des Mädchens, deren Liebelei sie selbst als wahre Liebe empfindet einen Verstoß gegen diese Grundprinzipien dar. Es ist ihre Vorbildfunktion, die Schnitzler dem kleinbürgerlichen Mädchen zgedacht hat, und ihre Worte, welche kaum versteckt Schnitzlers Sozialkritik enthalten, die sowohl für die großbürgerliche wie auch für die aristokratische Schicht eine Provokation bedeuten.

„Mit dem Aufschrei:>> Und ich ... was bin denn ich? Was bin denn ich ihm gewesen ...?  
<< meldet Christine die Ansprüche des >> wahren Gefühls << gegenüber einer gesellschaftlichen Rangordnung und ihren leeren, dabei lebensgefährlichen Konventionen an.“<sup>97</sup>

Nach zahlreichen und langwierigen Verhandlungen ist es Adele Sandrock, die bereitwillig die Rolle der Christine übernimmt. Sie gilt bis dato als „[...] die gefeierte Protagonistin des am Deutschen Volkstheater durchgefallenen >Märchens< [...]“<sup>98</sup> und steht zu diesem Zeitpunkt gerade in Verhandlung mit dem Burgtheater. Schnitzler liest ihr *Liebelei* vor, worauf sie erklärt, das sei ihre Rolle. An ihrer Seite wird dann auch der Publikumsliebling Viktor Kutschera als Fritz engagiert und Adolf von Sonnenthal

---

<sup>96</sup> Vgl. Berger, Alfred von: Studien und Kritiken. Verl. d. Literar. Ges., Wien, 1896. S. 188 ff.

<sup>97</sup> Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Reclam, Stuttgart, 2005. S. 83

<sup>98</sup> Wagner, Renate/Vacha, Brigitte: Wiener Schnitzler-Aufführungen 1891-1970. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 17. Prestel-Verl., München, 1971. S. 25

willigt trotz anfänglicher Bedenken ein, die Rolle des Weiring zu übernehmen. Obwohl Schnitzler maßgeblichen Anteil an der Organisation der Besetzung hat, ist es letzten Endes dem Engagement Max Reinhards zu verdanken, dass es am 9. Oktober 1895 zur Premiere des Schauspiels in drei Akten kommt, das den Titel *Liebelei* trägt.

Mit der Aufführung der *Liebelei* gelingt es dem damaligen Burgtheater- Direktor sein Haus dem neuen Zeitstil zugänglich zu machen. Eine Leistung, die hinsichtlich der Schwierigkeit, eine Verbindung zu schaffen, zwischen den historisch auferlegten und den aktuellen Anforderungen der Zeit, an solch eine öffentliche Institution, beachtlich erscheint. „*Das alte Burgtheater in Gestalt Adolf von Sonnenthals sollte mit den jungen, zum Teil debutierenden Kräften ein Bündnis eingehen, sollte sich mit der literarischen und schauspielerischen Moderne liieren.*“<sup>99</sup> Im Wien um 1900 kommt der Aufführung dieses Stücks eine geradezu revolutionäre Bedeutung zu. Diese Aktion steht am Beginn einer Entwicklung hin zum aktuellen Theater. Trotz allen anfänglichen Befürchtungen wird das Stück ein grandioser Erfolg und erzielt somit auch hohe Einnahmen. Als dramatischer Autor gelingt Schnitzler damit der Durchbruch.<sup>100</sup> Für ihn wird das Burgtheater ab sofort zum künstlerischen zu Hause.

1902 kommt es zur Aufführung am Theater in der Josefsstadt, wo es 1933 und 1968 wieder ins Programm aufgenommen wird. 1909 wird *Liebelei* auch am Volkstheater gespielt und ist dort nicht weniger erfolgreich, sodass es 1915 wieder zur Aufführung kommt und 1958 wird es unter dem Direktor Leon Epp noch einmal gespielt. Dazwischen, nämlich im März 1918, kommt es zur Neueinstudierung des Stücks. Was sich an der unveränderten Wiederaufnahme des Schauspiels *Liebelei* in der Inszenierung Ernst Lothars, am Burgtheater im Jahr 1954, unter dem Direktor Josef Gielen zeigt, ist vor allem das wachsende Verständnis für Schnitzlers literarisches Schaffen und die Erkenntnis, dass das Aufzeigen gewisser Zustände und Verhältnisse nicht nur Provokation sondern auch eine Forderung nach Veränderung bedeuten kann oder soll. Im Ausland werden die Werke Arthur Schnitzlers, vor allem auch *Liebelei*, bis heute oft aufgeführt und erfreuen sich äußerster Beliebtheit.

---

<sup>99</sup> Wagner/Vacha, S. 25

<sup>100</sup> Vgl. Fliedl, S. 82

## 4.2. Zum Inhalt des Schauspiels *Liebelei*

Am ersten Blick scheint es sich bei der *Liebelei*, dem im Stile der Verknappung verfasste Schauspiel Schnitzlers, auch, wie in so vielen anderen Werken, um eine einfache Liebesgeschichte zu handeln. Christine Weiring, das in kleinbürgerlichen Verhältnissen mit ihrem Vater, einem Violinspieler, lebende Mädchen, verliebt sich in den jungen großbürgerlichen Frauenheld Fritz Lobheimer. Im ersten Akt arrangiert Fritz' Freund Theodor Kaiser, ein Rendezvous zu viert. Er lädt nicht nur Christine sondern auch deren Freundin Mizi Schlager, die er erobern möchte, zu Fritz in die Wohnung, ein. Mizi und Theodor bilden das Gegensatzpaar zu Christine und Fritz. Während die beiden erstgenannten völlig unbekümmert und ihre Liebeleien genießend, durch das Leben gehen, ist das andere Pärchen von Innigkeit und Melancholie gezeichnet. Der durchaus heitere, geradezu idyllische Abend zu viert wird dann auch durch einen unerwarteten und unheilverkündenden Besuch gestört. Der Ehemann einer Dame aus bürgerlichen Verhältnissen ist gekommen, um Fritz auf die Affäre anzusprechen, die der junge Mann seit längerer Zeit mit der anderen Frau hat. Deren Konsequenz ist die Duellforderung des betrogenen Gatten. Im zweiten Akt erfolgt dann auch der Abschiedsbesuch, den Fritz dem Mädchen abstattet, ohne ihr zu sagen, dass er wohl möglich nicht mehr wieder kommen wird. Sie ahnt etwas und es zeigt sich das volle Ausmaß ihrer Hingabe.<sup>101</sup> Der dritte und letzte Akt enthält den Moment, in dem Christine die Schreckensnachricht vom Tod ihres Geliebten, erhält. Damit nicht genug erfährt sie nun auch, dass er im Duell für eine andere gestorben ist. In ihrer verzweifelten Lage fasst sie den Entschluss zu seinem Grab zu gehen, da man ihn auch ohne ihr Wissen schon beerdigt hat. Die Anwesenden, ihr Vater Weiring, die Freundin Mizi und Fritz' Freund Theodor versuchen sie daran zu hindern. Die letzten Worte, die über ihren tragischen Abgang berichten, sind „[...] *Sie stürzt ab* [...]“<sup>102</sup> und dementsprechend wird dieser letzte Auftritt Christines meistens als Suizid interpretiert und dargestellt.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Vgl. Fliedl, S. 83

<sup>102</sup> Schnitzler, Arthur: Reigen. Zehn Dialoge. *Liebelei*. Schauspiel in drei Akten. 36. Aufl. Fischer, Frankfurt/Main, 2000. S. 161

<sup>103</sup> Vgl. Fliedl, S. 83

## 5. Der Stummfilm *Liebelei/Elskowsleg*

### 5.1. Zur Entstehungsgeschichte: Arthur Schnitzler und die *Nordisk*

Auf dem Weltmarkt, kann sich zwischen 1909 und dem Beginn des ersten Weltkrieges neben der italienischen und französischen nur die dänische Filmproduktion einen bedeutenden Platz sichern. Letztere zeichnet sich aus durch

„[...] die subtile Mischung aus realitätsferner, der Trivilliteratur entlehnter Fabel, einer häufig schicksalhaften Tragik und einer für damalige Moralvorstellungen unerhört frivol-erotischen Libertinage, die im sprichwörtlichen >>dänischen Kuss<< als sinnliche Qualität kulminierte und den >>Vamp<< hervorbrachte – mit Vorliebe Ehedramen voller Leidenschaft mit den unvermeidlichen Fehlritten, Gewissensbissen und dem tragischen Ende.“<sup>104</sup>

Wichtigster Vertreter in der Entwicklung hin zum aufstrebenden dänischen Film ist die *Nordisk-Film-Compagnie*, welche 1906 ins Leben gerufen wird. Der Konzern beginnt bald nach der Gründung seine Produkte zu exportieren, da die Möglichkeiten am heimischen Markt stark begrenzt sind. Die dänischen Filme *Löwenjagd* und vor allem *Die weisse Sklavin* zählen mit 600 Metern zu den ersten Langfilmen und haben weltweit Erfolg. Für noch größeren Ruhm sorgt der kinematographische Beitrag mit dem Titel *Abgründe*. Die *Nordisk* produziert nicht nur Filme, deren Inhalte dem internationalen Themenkreis angehören sondern erschafft, wie bereits erwähnt, einige für die dänische Kinematographie markante Motive. Die Milieus und Genres sind dabei völlig unterschiedlich und ihre Vielseitigkeit führt von der Zirkusarena bis zum extravaganteren Salon sowie vom exotischen Abenteuerfilm bis zum Melodram<sup>105</sup>. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass die *Nordisk* 1912 Kontakt aufnimmt zum Schriftsteller Arthur Schnitzler, dessen Werke in ihrer Thematik von einer ebenso großen Vielfalt zeugen. Das Interesse des Konzerns gilt dem, im Theater wiederholt erfolgreich aufgeführten, Schauspiel *Liebelei*. Als Anfangspunkt der Verhandlungen zwischen Schnitzler und der

---

<sup>104</sup> Faulstich, Werner/Korte, Helmut: Der Film zwischen 1895 und 1924. Ein Überblick. S. 28 In: Faulstich, Werner/Korte, Helmut: (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Band 1. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895 – 1924. S. 13 – 47

<sup>105</sup> Vgl. ebd., S. 28

*Nordisk* gilt der 12. September 1912.<sup>106</sup> Schnitzler notiert dazu im Tagebuch: „*Herr Karl Ludwig Schröder, auf Empfehlung von Friedell; mit einem Kino Antrag von Nord Verlag. Wollte Monopol; was ich ablehnte.*“<sup>107</sup> So sehr der Autor diesem Angebot zunächst auch negativ gegenübersteht, ist er doch schon drei Tage später erneut bereit den Vertreter der dänischen Filmproduktion zu empfangen: „*Nm. Herr Schröder in der Kino Angelegenheit.*“<sup>108</sup> Nur kurze Zeit nach diesem Gespräch vermerkt Schnitzler in seinen persönlichen Aufzeichnungen, dass er bereits an einem Entwurf zum *Liebelei*-Film arbeitet: „*Vm. dictirt (Film Liebelei versuchsweise begonnen).*“<sup>109</sup> Daraus ist zu schließen, dass Autor und Filmproduktion einen Konsens gefunden haben bzw. miteinander ins Geschäft kommen. Bereits Anfang November vollendet Schnitzler den Entwurf zum *Liebelei*-Film und auch die Verhandlungen werden zeitgleich wieder intensiv aufgenommen. Dass die Filmgesellschaft, trotz der bereits erfolgten Fertigstellung des Filmkonzepts durch den Autor, noch keinen konkreten Vertrag aufgesetzt hat, scheint Schnitzler gar nicht zu behagen. Seine Unzufriedenheit tut er in einem Brief vom 9. November kund und betont dabei die bisweilen unverbindliche Geschäftsbeziehung. Die Filmgesellschaft reagiert prompt und unterbreitet Schnitzler gerade einmal drei Tage später ein schriftliches Abkommen, welches der Autor sich aber weigert zu unterzeichnen: „*Der Direktor der Lichtspielgesellschaft und Hr. Schach überbringen mir Liebelei-Film Vertrag. Ich bespreche aber unterschreibe noch nicht.*“<sup>110</sup> Daraufhin kommt es erst am 24.11.1912 erneut zu einem Treffen mit „*Hr. Direktor Schroeder, in Nordfilmangelegenheit*“<sup>111</sup> und schon am Tag darauf ist Schnitzler mit seiner Frau Olga zu Gast in der Produktionsstätte. Dort werden ihnen einige Filme der *Nordisk* vorgeführt, was die Verhandlungen offenbar positiv begünstigt, auch wenn der endgültige Vertrag erst im Jänner des darauffolgenden Jahres abgeschlossen wird. Schnitzler fügt den unterzeichneten Dokumenten einen Entwurf zum *Liebelei*-Film bei. Seine eindringlichste Forderung dabei ist, dass keine Zwischentitel bzw. keinerlei geschriebene Wörter im Film vorkommen sollen:

---

<sup>106</sup> Vgl. Kammer, S. 45 und Wolf, S. 42

<sup>107</sup> TB 1909 – 1912, S. 353

<sup>108</sup> TB 1909 – 1912, S. 354

<sup>109</sup> TB 1909 – 1912, S. 356

<sup>110</sup> TB 1909 – 1912, S. 367

<sup>111</sup> TB 1909 – 1912, S. 369

„Beigeschlossen die unterschriebenen Verträge. Zu gleicher Zeit bestätige ich Ihnen den Empfang der Garantiesumme von fünftausend Mark. Ich sende Ihnen hier auch einen Entwurf zu dem *Liebelei*-Film, hinsichtlich dessen wir, nachdem sie ihn gelesen, vielleicht noch einzelnes zu besprechen haben werden, besonders, was den Schluss anbelangt. Jedenfalls scheint mir der Entwurf so verständlich, dass auf die verbindenden Texte oder Briefe unter allen Umständen verzichtet werden kann (und muss).“<sup>112</sup>

Über das Ende der ersten *Liebelei*-Verfilmung verhandelt Schnitzler mit der *Nordisk* noch längere Zeit. Welche Schwierigkeiten sich in Bezug darauf ergeben, wird später noch zu untersuchen sein.

Seine Unzufriedenheit, den ersten Entwurf betreffend, wird in diesem Brief an die Filmgesellschaft deutlich und so arbeitet der Autor fortlaufend daran diesen zu verbessern. Dazu bezieht er auch seinen Freundeskreis mit ein und es kommt zu zahlreichen „*Kinogesprächen*“ mit beispielsweise Felix Salten oder Victor Barnowsky, deren Vor- bzw. Ratschläge Schnitzler durchaus bedenkt, denn schon am Tag nach dem Gespräch mit Barnowsky, schickt er per Post einen neuen Entwurf an die Filmgesellschaft.<sup>113</sup>

Schnitzler versucht regen Anteil an der Produktion zu nehmen, nicht nur im Hinblick auf das Drehbuch, sondern auch was die konkreten Arbeiten am Film, wie Schnitttechnik und Kameraführung anbelangt. Eine Forderung an der er weiterhin eisern festhält ist der Verzicht auf Zwischentitel sowie jegliche schriftliche Dokumente, da allein die Gestik aussagekräftig genug sei:

„In Ihrem Brief vom 3. stimmt mich die Stelle bedenklich, in der Sie von meinem Wunsche schreiben, daß Titel und Briefe im *Liebelei*-Film möglichst ganz weggelassen werden. Nicht möglichst ganz; verbindender Text, Briefe oder Titel einzelner Bilder dürfen unter gar keinen Umständen auf dem Film erscheinen. Meine Bearbeitung ist so wie sie ist absolut verständlich durch das Bild allein. Sollte irgend eine Unklarheit sich noch herausstellen, so mache ich gern irgend einen Zusatz, eine Änderung, um wieder Klarheit in den Verlauf zu bringen. Aber wenn Sie schon wieder mit den fürchterlichen Briefen und Texten anfangen wollen, wodurch soll sich dann der sogenannte literarische Film von den bisher üblich gewesenen unterscheiden? Der eigentliche Inhalt des Films wird naturgemäß immer irgendwie Kolportage sein, nur die Strenge der Form, die von jetzt an gewahrt

---

<sup>112</sup> Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, 4.1.1913. Zit. n.: Wolf, S. 43

<sup>113</sup> Vgl. TB 1913 – 1916, S. 13 u. S. 16

werden soll, wird den künstlerischen Film von anderen unterscheiden. Nur der Film wird meiner Ansicht künstlerisch bestehen können, der nur aus folgerichtigen und durch sich selbst verständlichen Bildern besteht.“<sup>114</sup>

Schnitzler möchte demnach für die Verfilmung nach seinem Schauspiel und Drehbuch eine Sonderposition beanspruchen, was letzten Endes, trotz mancher Änderungen die nicht im Sinne des Autors sind, gelingt. Der große Erfolg von *Elskovsleg* legt Zeugnis dafür ab, welche besondere Bedeutung diesem kinematographischen Beitrag zukommt, aber auch das soll im weiteren Verlauf noch genauer Erwähnung finden.

An Schnitzlers regelrechtes Verbot Zwischentitel und schriftliche Erzeugnisse im Film zu verwenden, hält sich die *Nordisk* letzten Endes nicht. Wenngleich Schnitzler bis zum letzten Moment vor Drehbeginn seine Vertragspartner zu überzeugen versucht. Für ihn stellt der Verzicht auf Textmaterial ein qualitatives Merkmal dar, das den Film zur Kunst erhebt. Der Autor fundiert seine Meinung, in dem er sich andere kinematographische Beiträge ansieht und die darin vorkommenden Dialogstellen negativ rezipiert. Beispielsweise bezeichnet er den ersten so genannten Autorenfilm<sup>115</sup> von Paul Lindau mit dem Titel *Der Andere*, welcher als revolutionär in der Entwicklung dieses Genres gilt, als „gräulich“<sup>116</sup>. Trotzdem scheinen seine Vertragspartner nicht gewillt auf seine Forderungen einzugehen und es kommt zu zahlreichen schriftlichen Verhandlungen, in denen Schnitzler immer eindringlicher versucht sich durchzusetzen und sogar damit droht das Abkommen rückgängig zu machen:

„Falls Sie das Publikum heute noch nicht für genügend erzogen halten, dass es auf diese unerträglichen Verbindungstexte verzichten könnte, so will ich lieber von der ganzen Sache nichts wissen, und ich zöge es vor, unseren Vertrag einfach wieder aufzulösen, als hier Konzessionen zu machen, die mir unwürdig erscheinen.“<sup>117</sup>

---

<sup>114</sup> Brief an Karl-Ludwig Schröder, 5.2.1913. Zit. n.: Wolf, S. 44

<sup>115</sup> Zum Begriff Autorenfilm siehe Wolf, S. 20 ff. :

„[...] der „Autorenfilm“ entsteht aus der Zusammenarbeit eines Schriftstellers mit der Filmindustrie. „Autorenfilm“ bedeutet für die Stummfilmzeit die Gewinnung eines bekannten Autors als Mitarbeiter. Es entstehen Filme, die sich schließlich durch die Mitarbeit anerkannter Schriftsteller auszeichnen und nicht wie die nach der Stummfilmzeit gebräuchliche Bezeichnung für den Autorenfilm als ein Film, bei dem der Regisseur die Funktion des Autors zusätzlich übernimmt[...]“

<sup>116</sup> TB 1913 – 1916, S.25

<sup>117</sup> Brief an Karl-Ludwig Schröder, 20.3.1913. Zit. n. Greve, S. 148

Die Filmgesellschaft versucht zum einen den Ansprüchen des Autors gerecht zu werden, zum anderen besteht ihre oberste Priorität natürlich darin, die Interessen des Konzerns zu wahren. In einem Brief des Direktors Karl Ludwig Schröder versichert er Schnitzler, dass sein Drehbuch und die darin festgelegten Umsetzungsformen die Grundlage für die Verfilmung darstellen, und dass daran nichts, ohne die Einwilligung des Autors, verändert wird.

„Auf Ihren Wunsch bestätige ich auch nochmals, dass die Aufnahmen genau nach Ihrem Manuskript stattfinden werden und dass bei der Ausgabe des Films auf Ihr ausdrückliches Verlangen von Textinschriften abgesehen wird, wenn Sie nicht selbst nach Besichtigung des Films sich zu einigen Konzessionen, die der Firma aus geschäftlichen Gründen (insbesondere auch für das Ausland) dringend wünschenswert erscheint, bereitfinden lassen.“<sup>118</sup>

Diese Aussagen scheinen Schnitzler primär zu beruhigen und die Diskussionen stagnieren für eine Weile. Zumindest gibt es ab Mai kaum noch Anzeichen für eine Korrespondenz zwischen der *Nordisk* und dem Autor. Auch der Einladung zu den Dreharbeiten in Kopenhagen kommt er nicht nach. Schnitzler zieht sich bis zur Veröffentlichung zurück, um nach der Vollendung der Produktion erneut Verhandlungen zu beginnen.

## **5.2. Literarische Vorlage und Drehbuch zu *Liebelei/Elskovsleg***

Das 46 Seiten lange Drehbuch aus der Feder Schnitzlers ist mit großer Wahrscheinlichkeit jene Zweitfassung, die Schnitzler am 1. Februar 1913 an die *Nordisk* schickt, um eine verbesserte Version von dem, bereits am 4. Jänner versendeten ersten Entwurf, zu liefern.

Im Hinblick auf die Figuren gibt Schnitzler, dem im Schauspiel anonymen dämonischen Weib einen Namen und lässt Adele Schroll sowie ihren Mann, den Fabrikanten Emil persönlich auftreten. Auf inhaltlicher Ebene ergeben sich noch weitere Veränderungen. Während das Schauspiel in den Räumlichkeiten Theodors beginnt, wählt Schnitzler im Drehbuch als Kulisse eine Tanzschule in der Vorstadt Wiens. Dabei treten zahlreiche

---

<sup>118</sup> Brief von Direktor Karl Ludwig Schröder an Schnitzler, 18.7.1913. Zit. n.: Wolf, S. 46

weitere, allerdings namenlos bleibende Figuren auf, die alle einem bestimmten Typ entsprechen. Schnitzler vermerkt dies im Drehbuch wie folgt:

*„Allerlei Figuren: Elegants aus der Vorstadt, Hausherrnsöhne, schüchterne Comptoiristen, Ladenmädchen, ein Bürgermädchen mit ihrer Mutter; ein älterer Lebemann.“*<sup>119</sup>

Diese bilden den Hintergrund während Theodor und Fritz den Saal betreten. Letzterer wirkt melancholisch, während sein Begleiter fröhlich einige Leute begrüßt, darunter zuletzt auch die ihm bereits bekannte Mizzi, die schließlich ihre schüchterne Freundin Christine vorstellt. Theodor macht Fritz und Christine miteinander bekannt und es folgt ein gemeinsamer Tanz des Paares. Am Ende entschließt sich die Gruppe gemeinsam essen zu gehen, wobei die Freundin Mizzis zunächst noch Bedenken hat, aber sich dann doch überreden lässt. In der dritten Szene halten die vier nach einem Spaziergang vor einem kleinen Restaurant. Christine weigert sich nun doch einzutreten und auch Fritz will nicht mehr mitgehen, weil ihn Kopfschmerzen plagen. Er fährt mit dem Fiaker aber nicht nach Hause, sondern zu einem Haus, in dem ihn eine kleine elegante Gesellschaft erwartet. Nicht nur der gesamte Anfang ist völlig neu gestaltet, sondern auch die Beziehungen der Figuren unterscheiden sich von der literarischen Vorlage. So zählt das Ehepaar Schroll zum Bekannten- bzw. Freundeskreis von Fritz. Das mehr als freundschaftliche Verhältnis von Adele und Fritz lässt Schnitzler mittels ausgeprägter Mimik und Gestik darstellen. So vermerkt er im Drehbuch beim Aufeinandertreffen des heimlichen Paares im Salon des Hauses Schroll: *„Fritz tritt ein, wird nicht sofort bemerkt, scheint versteinert, wie er Adele in so angeregter Unterhaltung sieht. Adele erblickt ihn, ihre Augen leuchten auf, sie bleibt sitzen, nickt ihm zu [...]“*<sup>120</sup>

Auch die misstrauischen Blicke, die Emil auf seine Frau und den jungen Mann richtet, sollen zeigen, dass das vertraute Verhältnis der beiden auch dem Hausherrn nicht entgangen ist, wenngleich jener zu diesem Zeitpunkt nur zu ahnen scheint, welche Formen die Beziehung zwischen Adele und Emil bereits angenommen hat. Auch Claudia Wolf stellt fest, dass Schnitzler sein literarisches Schauspiel mittels verschiedener Techniken auf die bildliche Ebene verlagert:

---

<sup>119</sup> Schnitzler, Arthur: Liebelei. Volksstück in fünf Abteilungen. Drehbuch, 1913. S. 3. Abgedruckt in: Strecha, Nikolaus: Arthur Schnitzler und das Kino. Schnitzlers „Traumnovelle“ – Kubricks „Eyes wide shut“. Diplomarbeit, Wien, 2002. S. 150-196

<sup>120</sup> Schnitzler, Liebelei. Drehbuch, S. 7 Abgedruckt in: Strecha, S. 157

„Schnitzler verdeutlicht die Handlung in Bildern. Das Aufleuchten der Augen von Adele beim Anblick von Fritz, wie sich beide beobachtet und unbehaglich fühlen, schließlich die misstrauischen Blicke des Ehemanns, der sein Wissen hinter seinem Lächeln und den freundschaftlichen Gesten zu verstecken sucht.“<sup>121</sup>

Was Schnitzler in der literarischen Vorlage im Dialog zwischen Fritz und Theodor vorkommen lässt, nämlich die Befürchtung, dass der Ehemann der verheirateten Frau, eben diese mit dem jungen Mann beobachtet haben könnte, veranschaulicht der Autor im Drehbuch durch den persönlichen Auftritt Emils vor dem Haus, in dem Fritz wohnt. Während Fritz im Schauspiel Theodor nur die Befürchtungen seiner Geliebten schildert, ist es in der Filmfassung der junge Mann, der glaubt den Fabrikanten auf der Straße gesehen zu haben. Dieser steht tatsächlich unten und richtet seinen Blick, gerade als Fritz an das Fenster tritt nach oben. Unmittelbar danach versteckt er sich aber in einem Hauseingang, sodass der junge Mann beim zweiten Blick hinunter auf die Straße niemanden sehen kann. Das schockierende Erlebnis den Ehemann der Geliebten vor dem eigenen Haus zu sehen, visualisiert Schnitzler mit dem Zusammenzucken von Fritz und dem unruhigen auf und ab gehen Adeles. Die Erleichterung, dass der junge Mann unten vor dem Haus weit und breit niemanden finden kann, spiegelt sich in seinem Gesicht durch ein heiteres Lächeln wider. Nur das Publikum weiß, dass Emil erst kurz zuvor aus dem Haustor tritt, in dem Fritz ihn tatsächlich gesehen haben muss und sich eilig entfernt.

Diese Ideen Schnitzlers legen Zeugnis dafür ab, dass der Autor sich der neuen Möglichkeiten im Medium Film durchaus bewusst ist und diese auch umzusetzen weiß. Er lässt Handlungen parallel zueinander ablaufen, was auf der Theaterbühne nicht funktioniert. Schon zu diesem Zeitpunkt verwendet er an dieser Stelle eine Technik, die für die Erzählung auf der Leinwand maßgeblich ist, nämlich die der Parallelmontage und verknüpft so zwei Ereignisse miteinander, die gleichzeitig ablaufen. Demnach ist Claudia Wolf zuzustimmen, wenn sie aus Schnitzlers Umsetzungsmethoden folgert:

„Schnitzler erkennt und benutzt die ästhetischen Mittel des Films und die neuen Möglichkeiten der Visualisierung.“<sup>122</sup> Davon zeugt auch eine Anmerkung, die

---

<sup>121</sup> Wolf, S. 47

<sup>122</sup> Wolf, S. 48

Schnitzler später im Drehbuch handschriftlich festhält. Während der Szene, in der die beiden Paare Mizzi und Theodor sowie Christine und Fritz in den Räumlichkeiten des letzt genannten zusammen essen und fröhlich sind, könnte parallel dazu, mittels eingeschobener Bilder, gezeigt werden, was zur gleichen Zeit im Haus des Ehepaares Scholl passiert.<sup>123</sup> Dieser Vorschlag Schnitzlers wird allerdings nicht in die Tat umgesetzt.

Die Bearbeitung des Schlusses im Drehbuch verdient an späterer Stelle noch gesondert Erwähnung. Schließlich verfasst Schnitzler drei unterschiedliche Szenarien, die alle, dem für den dänischen Film typischen, traurigen Ende, entsprechen aber dennoch von einander abweichen.

---

<sup>123</sup> Vgl. Schnitzler, *Liebelei*. Drehbuch, S. 24. Abgedruckt in: Strecha, S. 174

## 6. Der Tonfilm *Liebelei* von Max Ophüls

### 6.1. Zur Entstehungsgeschichte

Wie Ophüls in seiner eigenen Biographie<sup>124</sup> beschreibt, ist er zum Zeitpunkt als er den Auftrag Schnitzlers *Liebelei* zu verfilmen, erhält, gerade mit seinem ersten Operntonfilm *Die verkaufte Braut* beschäftigt. Dennoch nimmt er das Angebot des Cinema-Konzerns, die Regie bei dem neuen Projekt zu übernehmen, an und so starten die Vorbereitungen für den *Liebelei*-Film noch parallel zu den Dreharbeiten zu *Die verkaufte Braut*. Doch schon nach kurzer Zeit machen sich, in Bezug darauf, wie der Film angelegt werden soll, grundlegende Differenzen zwischen den Vorstellungen des Produzenten und denen des Regisseurs bemerkbar. Das beginnt schon bei der Besetzung. Während von Seiten der Produktion die Forderung nach alten, wohlbekanntem Berühmtheiten des Schauspielermilieus, geäußert wird, will Max Ophüls hauptsächlich mit jungen und frischen Gesichtern arbeiten. Er macht immer wieder deutlich, „[...] daß er diesen Film ganz bewußt mit jungen Leuten drehen wolle, die in seinem Film der völlig verständnislosen älteren Generation gegenüberstehen.“<sup>125</sup> Da die Texte Schnitzlers schon früh zu den Lieblingswerken des Regisseurs zählen, sichert er sich mit der professionellen Hilfe der Agentin Elisabeth Baumann, ein Mitspracherecht in Bezug auf die Besetzung. Gerade weil ihm die Verfilmung des Schnitzler-Stoffes so am Herzen liegt, weicht er nicht davon ab, seine eigenen Ideen und Vorstellungen einzubringen. Die Verhandlungen gehen mehr oder weniger zu Gunsten des Regisseurs aus, denn der Produzent Hermann Millakowsky tritt zurück. So kann Ophüls einigermaßen frei den Stab für seinen Film zusammenstellen. Für die Rolle der Christine verpflichtet Millakowsky vorher noch Magda Schneider, die gerade in Bezug auf tragische Rollen über keinerlei Erfahrungen verfügt. Ophüls ist zunächst skeptisch und fordert Probeaufnahmen. Doch wie sich herausstellt, liegt in ihrer Unerfahrenheit das größte Potential, denn die sehr junge Schauspielerin kann der

---

<sup>124</sup> Vgl. Ophüls, Max: Spiel im Dasein. Eine Rückblende. Stuttgart, Henry Goverts Verl., Stuttgart, 1959. S. 162 ff.

<sup>125</sup> Asper, Helmut G.: Max Ophüls. Eine Biographie mit zahlreichen Dokumenten, Texten und Bildern. Bertz, Berlin, 1998. S. 265

Regisseur ganz nach seinem Belieben formen. Als Kollegen kennen die beiden einander bereits, nur gearbeitet haben sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht miteinander. Wie sich herausstellt, sind die Schauspielerin und der Regisseur ein sehr gut harmonisierendes Team, das Seltenheitswert hat. Die Rolle des Fritz Lobheimer vergibt der Regisseur. Den Schauspieler dafür wählt er quasi telefonisch aus. Denn Wolfgang Liebeneiner und Max Ophüls kennen sich bis dato tatsächlich nur durch ein miteinander geführtes Telefonat, bei denen sich die beiden Kollegen Dialoge liefern, „[...]die sich schwerlich für ein Film-Manuskript verwenden lassen.“<sup>126</sup> Der Schauspieler hinterlässt dabei einen solchen Eindruck bei Ophüls, dass er ihn, nach Probeaufnahmen, prompt engagiert. Die übrige Besetzung findet sich dann auch nach und nach. Die Rolle der Mizzi Schlager wird auf Vorschlag der Agentin Elisabeth Bluman, an Luise Ullrich vergeben. Ende Oktober versucht Hermann Millakowsky noch, den zu dem Zeitpunkt schon berühmten Fritz Kortner für den Baron von Eggersdorff zu verpflichten, dieser muss aber absagen.<sup>127</sup> Zwei Monate später wird die Rolle an Gustav Gründgens vergeben. Im Dezember 1932 sind die Differenzen zwischen Regisseur und Produzenten so groß, dass Millakowsky sich endgültig zurückzieht und Carl Heinz Jarosy und seiner Elite-Produktionsfirma die Fertigstellung des Films überlässt. Ende des Monats steht Ophüls dann endlich mit seinem *Liebelei*- Film im Atelier. In den weiteren Rollen sind im Film zu sehen Paul Hörbiger als der alte Weyring, Olga Tschechowa als Baronin von Eggersdorff und Willy Eichberger (Carl Esmond) als Oberleutnant Theo Kaiser.

Das Drehbuchautorenteam Curt Alexander, Hans Wilhelm, Max Ophüls und der Freund Arthur Schnitzlers, Felix Salten sind sich sowohl in der Besetzung einig, wie auch in der Konzeption des Films. So wollen sie beispielsweise alle Schauplätze, die in der literarischen Vorlage nur erwähnt werden, auch zeigen. Sie erweitern damit nicht nur die Räumlichkeiten, die im Theaterstück nicht mehr als zwei sind, sondern auch die Handlung sowie das Personal im Stück. Beispielsweise wird das Militär dargestellt und *jenes dämonische Weib* erhält nicht nur einen Namen, sondern tritt persönlich auf. Anders als der vorherige Produzent Hermann Millakowsky, lässt sein Nachfolger Carl Heinz Jarosy sein Team frei wirtschaften. Auch der Finanzier des Films, Christoph

---

<sup>126</sup> Asper, S. 261 ff.

<sup>127</sup> Vgl. Asper, S. 263

Mülleneisen, steht, wie schon in der Diskussion mit Millakowsky hinter seinen Drehbuchautoren.

Ophüls Intention ist es, vor allen Dingen einen Gegenwartsbezug des Stückes herzustellen. Schon über die Vorbereitungen zum Stück steht in der Publikumszeitschrift *Mein Film* aus dem Jahr 1932, geschrieben:

„Denn um das Werk dem Verständnis der heutigen Generation näherzubringen, wird seine filmische Umgestaltung von einem neuen Blickpunkt aus erfolgen. Es soll die soziale Seite des Stoffes stärker betont werden, die Tatsache, daß das Glück zweier Menschen – deren Schicksal für das Tausender anderer typisch war – an dem strengen Kastengeist, der in dem untergehenden Österreich herrschte, zerschellt.“<sup>128</sup>

Ein Mittel um diesen Gegenwartsbezug herzustellen ist die Einführung des Militärs. So sind die beiden Freunde Fritz Lobheimer und Theodor Kaiser nicht einfach zwei junge Männer der gehobenen Schicht, auf deren militärische Laufbahn Mizi Schlager zufällig stößt und die nicht weiter erwähnt wird, sondern die beiden werden von Anfang an in Uniform, als im Dienste des Militärs stehende Offiziere dargestellt. Was Ophüls damit offenkundig kritisiert, ist die Rückwendung zu den alten militärisch geprägten Sitten der Weimarer Republik. Eben in dieser Epoche entwickeln sich der deutsche Nationalsozialismus und das Selbstverständnis des Militärs als „Staat im Staate“. Gerade diese Rückwendung zu alten Formen, wie dem damals herrschenden, falschen Kastensystem, das schon das Österreich der k.u.k.- Monarchie prägt, prangert Ophüls an.<sup>129</sup> Die eindeutige Anspielung auf die Gegenwart findet sich im Protestausruf des Oberleutnants Theo Kaiser: „*Und jeder Schuß, der nicht in äußerster Notwehr abgegeben wird, ist Mord!*“<sup>130</sup> Seine Worte richten sich offen gegen das Duell und seine lange blutige Tradition. Mit diesen Dialogen richtet sich Ophüls dezidiert gegen die falsche Moral. So sehr er auch durchaus die Vorzüge, die das 19 Jahrhundert bietet, wie der Zeitgeschmack in Sachen Mode zu schätzen weiß, ist doch auch gewiss „[...] daß er die Enge dieser Welt, ihre hohle Moral und die falschen Ehrbegriffe, die Unterdrückung und Verleugnung der Sexualität und der Liebe zutiefst ablehnte und

---

<sup>128</sup> *Mein Film*, 1932/Nr. 353, S. 6. Zit. nach: Asper, S. 255

<sup>129</sup> Vgl. Asper, S. 264 ff.

<sup>130</sup> *Liebelei*, Deutschland 1933, 88 Min. R: Max Ophüls, D: Kurt Alexander, Max Ophüls, Felix Salten. Elite-Tonfilm Produktion GmbH (Schwarzweiss, Mono (*Tobis-Klangfilm*)). [Sequenz: 01:06:19-01:06:23]

gegen diese Fesseln opponierte.“<sup>131</sup> Er sieht Arthur Schnitzler als einzigartigen Autor, der Problematiken des Jetzt und Heute in seinen Werken verarbeitet. Für ihn ist der 1931 verstorbene Schriftsteller „[...] in seiner Vorstellungsfähigkeit, in seinen Sensibilitäten so ungemein weit seiner Zeit voraus [...] [und] [...] heute in seiner Transparenz viel jünger als unsere Zeitgenossen in der Literatur.“<sup>132</sup> Diese Zeilen, die seine Meinung widerspiegeln, schreibt er dem Sohn seines großen Idols, Heinrich Schnitzler, 1944 aus dem Exil. Zum Zeitpunkt, als er mit dem Dreh des Films *Liebelei* beginnt, ist der Schauspieler und Regisseur Max Ophüls gerade einmal dreißig Jahre alt und in ihm brennt der Drang gegen die Gesellschaft seiner Zeit zu rebellieren, daher thematisiert er in seinem Film unter anderem auch einen Generationenkonflikt, der besonders durch die starke Kontrastierung der Ansichten der alten und der jungen Offiziere veranschaulicht wird.

## 6.2. Die Handlung: Unterschiede zur literarischen Vorlage

Schon am Beginn unterscheiden sich literarische Vorlage und Film grundlegend. Ophüls Visualisierung fängt mit der Szene in der Oper an, ein Geschehnis, das Schnitzler seine Figuren nur noch nacherzählen lässt und das sich außerdem im Theater zuträgt. So sprechen zuerst Christine und Fritz über die Begegnung dort, die sich allerdings im Schauspiel erst nach dem ersten Treffen ereignet. Die beiden Pärchen kennen sich zu dem Zeitpunkt bereits. Bei Ophüls lernen sich die handelnden Figuren Christine Weyring, Mizzi Schlager und der Oberleutnant Theo Kaiser erst im bzw. nach dem Opernbesuch, in jener ersten Szene kennen. Anlass dafür ist, dass Christine ein Fernglas fallen lässt, als sie es ihrer Freundin geben will. Der Gegenstand fällt von den Plätzen der kleinbürgerlichen Schicht, oben auf der Galerie, hinunter auf das Parkett, wo die Mitglieder des Großbürgertums, der Oberleutnant Theo Kaiser und sein Freund Leutnant Fritz Lobheimer in Uniform sitzen. Beobachtet wird das Szenarium vom Baron von Eggersdorff aus seiner Loge. Was sich hierbei bemerkbar macht, ist, dass der Regisseur die Sitzplatzordnung den gesellschaftlichen Schichten entsprechend

---

<sup>131</sup> Asper, S. 265

<sup>132</sup> Klapdor, Heike (Hg.): Ich bin ein unheilbarer Europäer. Briefe aus dem Exil von Thomas und Heinrich Mann, Alfred Polgar, Max Ophüls u.v.a. Im Auftr. der Dt. Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen. 1. Aufl..Aufbau-Verl., Berlin, 2007. S. 410

vornimmt. In der zweiten Szene sieht man Fritz Lobheimer, der noch während der Vorstellung zu seiner heimlichen Affäre, der Baronin von Eggersdorff, geht, die vermutlich extra deshalb ihren Mann alleine in die Oper geschickt hat. Schon zu diesem Zeitpunkt will der junge Leutnant die gefährliche und ihn belastende Beziehung beenden und fordert dazu seinen Hausschlüssel zurück, den er vor Beginn der Handlung, der Baronin übergeben haben muss, zwecks heimlicher Treffen bei Fritz zu Hause. Zum Ende der Diskussion kommt es unvermittelt, als plötzlich der Wagen des Barons vor dem Haus hält, der einem Verdacht folgend, die Vorstellung auch früher verlassen hat. Nach einem nervenaufreibenden Versteckspiel schafft Fritz es schließlich das Haus ungesehen zu verlassen. In der nächsten Szene kommt es zu ersten Begegnung des Vierergespanns. Fritz Lobheimer flüchtet von seinem heimlichen Rendezvous mit der Baronin zu seinem Freund Theo Kaiser in ein Café, in das der Oberleutnant Mizzi Schlager und ihre Freundin Christine eingeladen hat. Parallel dazu kommt es zum Auftritt des Nachbarn, Herrn Binder in der Wohnung des alten Weyring, dem Vater Christines. Die Handlung wendet sich dann wieder den beiden Paaren zu. Während Theo mit Mizzi in die gemeinsame Wohnung von Fritz und ihm geht, begleitet Fritz Christine nach Hause. Etwas später erhält Christine zu Hause die Mitteilung, zum Vorsingen im Theater geladen, zu sein. Gleich darauf wird Fritz am Nachhause-Weg gezeigt und im Anschluss ist eine Truppenübung des Militärs, an der sowohl Fritz als auch Theo teilnehmen und die am nächsten Morgen stattfindet, zu sehen. Danach kommt es zu einer Sequenz, die Mizzi Schlager beim Ausüben ihres Berufs als Modistin zeigt, dabei wird sie von Christine besucht und sie unterhalten sich über die beiden jungen Männer vom Militär. Die folgende Einstellung zeigt ein, in der Kaserne stattfindendes Essen, bei dem die Offiziere unterschwellige Bemerkungen zur Affäre Fritz Lobheimers mit der Baronin machen. In der nächsten Sequenz sitzen die beiden Paare, Theo und Mizzi sowie Fritz und Christine wieder im Café. Gleich darauf ist Fritz als Gast im Hause Eggersdorff zu einer Soiree eingeladen.

Ein Ereignis, das in der literarischen Vorlage weder vorkommt noch erwähnt wird, ist die Schlittenfahrt von Christine und Fritz, bei der sie sich gegenseitig ihre Liebe gestehen. Die Unmöglichkeit dieser Episode im Original Schnitzlers ergibt sich schon daraus, dass der Autor sein Werk im Frühling spielen lässt, während Ophüls für seinen Film die kalte Jahreszeit gewählt hat. Weiters verdeutlicht der Regisseur in der

Verfilmung, die tiefen Gefühle des Leutnants Lobheimer, der gleich nachdem er dem süßen Mädel Christine seine Liebe gestanden hat, zur Baronin von Eggersdorff geht, um ihr gemeinsames Verhältnis endgültig zu beenden. Er verabsäumt aber wieder ihr den Schlüssel wegzunehmen, was fatale Folgen nach sich zieht. Im Folgenden kommt es zu jenem Ereignis, das Schnitzler an den Beginn seines Schauspiels setzt, nämlich zum Rendezvous zu viert, welches in der Wohnung der beiden jungen Offiziere stattfindet. Dieses wird, wie in der literarischen Vorlage vom Baron gestört, der Fritz Lobheimer die Affäre auf den Kopf zu sagt. Als belastendes Beweisstück fungieren an dieser Stelle nicht die Briefe, die Fritz im Schauspiel der verheirateten Frau geschrieben hat, sondern der Schlüssel zu der Wohnung Lobheimers. Das Gespräch zwischen dem Baron und dem jungen Leutnant endet ebenfalls mit der Duellforderung des Älteren und der Bereitstellung des Anderen. Was Schnitzler in seinem Werk gar nicht darstellt, sind die Folgen für die verheiratete Frau. Man erfährt einzig und allein kurz von der Besorgnis des jungen Mannes, was mit ihr geschehen werde. In der Bearbeitung durch Ophüls wird gezeigt, dass die Strafe für den Treuebruch Exil lautet. Die Baronin wird mit dem Zug fortgeschickt. Was weiter mit ihr passiert „[...] erledigt [der] Justizrat [...]“.<sup>133</sup> Danach kommt es zu einer weiteren kleinen Feier in der Wohnung von Fritz. Er bereitet Christine auf seine baldige, vermeintliche Abreise vor. Danach werden die verschiedenartigen Vorbereitungen für das bevorstehende Duell getroffen. Gleich im Anschluss ereignet sich wieder etwas, das Ophüls völlig neu in die Handlung einbringt. Oberleutnant Theo Kaiser geht zu seinem Vorgesetzten und bittet ihn, das Duell möge verhindert werden. Es kommt zum geradezu legendären Ausruf, in dem Theo Kaiser das Duell als Mord deklariert und als Konsequenz seiner Weigerung als Adjutant zu fungieren, seine Stellung beim Militär aufgibt. In der nächsten Sequenz kommt Fritz in die Wohnung der Weyrings, um seiner Geliebten, die er sogar heiraten wollte, einen Abschiedsbesuch abzustatten. Er trifft aber nur Christines Vater an, der ihm erklärt, Christine sei beim Vorsingen im Theater, was in der nächsten Szene gezeigt wird. Unverrichteter Dinge geht der zutiefst betrübte Leutnant wieder, um kurz darauf, im Duell mit dem Baron, nach dem ersten Schuss zu fallen. Mizzi Schlager und Theo Kaiser, der nun in Zivil erscheint, warten weiter entfernt vom Schauplatz des Duells auf den zweiten Schuss. Als dieser nicht ertönt, eilt der entsetzte Freund zum Ort des

---

<sup>133</sup> Liebelei (Film), D 1933, [Sequenz: 00:58:28-01:06:30]

Schreckens, wo er wahrscheinlich nur noch den toten Fritz Lobheimer vorgefunden hat, aber das darzustellen, lässt der Regisseur aus. Gleich darauf kommen Mizzi und Theo ins Theater, wo sie den alten Weyring über das Geschehene informieren und sich mit ihm zu Christine, die in der Wohnung der beiden jungen Militärs auf die Rückkehr ihres Geliebten wartet, aufmachen. Christine, gerade noch frohen Mutes, ist entsetzt über die schrecklichen Nachrichten, die ihr die drei überbringen. Es kommt zu einer Abwandlung des berühmten Ausrufs Christines, den Schnitzler in seinem Stück bereits festgehalten hat. *„Was, was bin ich ihm denn dann gewesen...das ist doch nicht wahr!“*<sup>134</sup> Bei Ophüls kann Christine nicht glauben, was sie hört. Sie ist sich seiner Liebe, die er tatsächlich empfunden hat, sicher, doch die Nachricht vom Tod ihres Geliebten und die Tatsache, dass das alles wegen einer anderen Frau geschehen ist, treiben sie schließlich dazu, das Fenster zu öffnen, aus dem sie fällt, ohne dass es gezeigt wird. Im nächsten Moment stürzt der alte Weyring die Treppen hinunter. Im Hof hat sich bereits eine Mensentraube um den leblosen Körper gebildet. Der Film endet mit einem Schwenk über die schneebedeckte Winterlandschaft, die schon bei der Schlittenfahrt die Kulisse bildet. Zu hören sind, neben der natürlich äußerst tragischen Musik, die Worte Christines und Fritz', wie sie sich ewige Liebe schwören.

---

<sup>134</sup> Liebelei (Film), D 1933, [Sequenz: 01:19:46-01:19:51]

## 7. Filmverständnis: Arthur Schnitzler und Max Ophüls

### 7.1. Schnitzlers Filmverständnis und die formästhetische Filmtheorie

Aus seiner vehementen Forderung nach nahezu textloser Gestaltung des *Liebelei*-Films geht bereits einer der Schwerpunkte im Filmverständnis Schnitzlers hervor. Für ihn steht die Kunst der Kinematographie, schon zum damaligen Zeitpunkt, - wo sie gerade erst aufgekommen ist -, abseits von anderen medialen Stilrichtungen. Deshalb muss auch auf jegliche Einbindung anderer Formen medialer Gestaltung, wie der schriftlichen, verzichtet werden. Der Autor stellt damit sein ungewöhnlich stark ausgeprägtes filmtheoretisches Reflexionsniveau<sup>135</sup> unter Beweis, woraus die Fähigkeit, zu erkennen, welche Methoden und Mittel dem Film gerecht werden und welche nicht, resultiert. Sein Hauptanspruch an das neue Medium ist, Texte in Bilder zu verwandeln. Wortlose Aufnahmen müssen genügen, um den Inhalt des Dargestellten klar und erkennbar widerzugeben. Seine Vorstellungen sind in den zahlreichen brieflichen Auseinandersetzungen mit der *Nordisk* bezüglich des Drehbuchs zu *Elskovsleg* enthalten, da Schnitzler eben diese in der Verfilmung seines Schauspiels realisiert sehen will, was er auch in der Vorbemerkung im Drehbuch zum *Liebelei*-Film, 1913 festhält:

„Ausser dem Titel und dem Personenverzeichnis, sowie den Ueberschriften I. II. III. IV. V. Abteilung darf in diesem Film kein geschriebenes, resp. gedrucktes Wort erscheinen, da meiner festen Ueberzeugung nach nur die auf solche Weise gewährte relative Reinheit der Form neuere Versuche auf dem Gebiete des Kinostückes auf ein in literarischer Nähe gelegenes Niveau emporzuheben vermag. Der hier vorliegende Film ist bei der als selbstverständlich vorauszusetzenden guten Regie ohne jede Mithilfe des Wortes, sei es nun Erzählung, Dialog oder Brief, auch für das Fassungsvermögen des einfachsten Publikums verständlich, und ich verwahre mich ausdrücklich gegen jeden Aenderungsversuch in einem den hier ausgesprochenen Prinzipien nicht gemäßeren Sinne.“<sup>136</sup>

Das Argument, Gestik und Mimik allein seien die Darstellungsmittel, die im Film zu gebrauchen sind, denn nur der Verzicht von geschriebenen Worten, erhebe die Kinematographie zur Kunst, wird nicht nur von Schnitzler, sondern auch von dem

---

<sup>135</sup> Vgl. Wolf, S. 45

<sup>136</sup> Schnitzler, Arthur: Vorbemerkung zum *Liebelei*-Film. 1913. S. 1. Abgedruckt in: Strecha, S. 151

Schriftsteller, Kritiker und Filmemacher Béla Balázs aufgegriffen. Dieser wird 1884 in Szeged, Ungarn geboren und erreicht mit seinem 1924 publizierten Werk *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* einen Höhepunkt in seinem Werdegang als Medienästhetiker. Dieser erste filmtheoretische Beitrag Balázs‘ gilt als revolutionär, weil er mit dem Aufkommen der Kinematographie einen großen Wendepunkt in der Kunst sieht.

„Nun ist eine andere Maschine an der Arbeit, der Kultur eine neue Wendung zum Visuellen und dem Menschen ein neues Gesicht zu geben. Sie heißt Kinematograph. Sie ist die Technik zur Vervielfältigung und Verbreitung geistiger Produktion, genau wie die Buchpresse, und ihre Wirkung auf die menschliche Kultur wird nicht geringer sein.“<sup>137</sup>

Damit rechnet er dem neuen Medium eine Sonderposition zu, die in den zwanziger Jahren bzw. in der Weimarer Republik mehr als umstritten ist. Schließlich gibt es nicht viele Kritiker, welche dem Bild ebenso viel Aussagekraft zurechnen wie dem Wort. Béla Balázs hingegen sieht die beiden Darstellungsmittel nicht nur als äquivalent an, sondern vertritt die Meinung, dass ein großes Potential in den bewegten Bildern des Kinos liegt und zwar dahingehend, dass sie es vermögen, die bis dato auf schriftlicher Ebene beschränkten Kunstformen zu ergänzen. Er führt diesen Punkt auch noch weiter, in dem er dem neuen Medium eine Kompetenz zuschreibt, welche die Sprache nicht erfüllen kann, nämlich nicht nur Sprache zu vervollständigen, sondern mittels adäquater Mimik und Gestik Gefühlsregungen zu veranschaulichen, die mit Worten gar nicht darstellbar wären.

„Wer nicht redet, der kann noch übertoll sein von Dingen, die nur in Formen, Bildern, Mienen und Gebärden auszudrücken sind. [...] Seine [des Menschen] Gebärden bedeuten überhaupt keine Begriffe, sondern unmittelbar sein irrationales Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schichte der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können.“<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. 1. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2001. S. 16.

<sup>138</sup> Ebd. S. 16

Der Filmtheoretiker fundiert seinen Standpunkt, in dem er dem Wort weniger persönliche Aussagekraft beimisst, als der von Mimik und Gestik. Demnach ist das, was eine Person sagt, lange nicht so bedeutungsvoll wie ihr Gesichtsausdruck. Abgesehen davon liege der geschriebenen und gesprochenen Sprache ein allgemein gültiges Reglement zugrunde, während das nonverbale Mienenspiel und die Gestikulation reflexartig bzw. aus einem inneren Impuls heraus, entstehen. Balázs spricht in dieser Hinsicht von „*dem sichtbaren Geist*“, der je nach Medium anders erfasst wird und so divergieren wörtliche und bildliche Darstellung. Daher gibt es nach seiner Theorie auch eine klare Abgrenzung zum Theater, denn die „[...] *Kinematographie ist eine eigene, unabhängige Kunst, die vom Theater wesentlich verschiedene Methoden anwendet und eine völlig neue Formsprache spricht.*“<sup>139</sup>

In seinen Ansichten vertritt der Filmtheoretiker Balázs also einen ähnlichen Standpunkt wie der Autor Arthur Schnitzler, wenngleich letzterer seine Ansichten mehr als zehn Jahre vor dem ersten filmtheoretischen Beitrag des anderen, schon vertreten hat und sich für deren Umsetzung im Film einsetzt. Es ist bemerkenswert wie Schnitzler sowohl die Ansprüche als auch die Möglichkeiten des neuen Mediums erkennt, das gegenüber den anderen Künsten nahezu autark zu sein scheint. Claudia Wolf bezeichnet diese Leistung des Autors als Intuition Schnitzlers, der die Qualität der Verfilmung zur *Liebelei* nicht an seinem Bühnenstück bzw. einer textgetreuen Realisierung dessen festmacht, sondern an den kinematographischen Gestaltungsmöglichkeiten.<sup>140</sup> Zeugnis dafür legen wieder einmal die brieflich geführten Verhandlungen mit der *Nordisk* bezüglich der 1914 realisierten *Liebelei*-Verfilmung ab. Aus einem Brief an den Direktor des Unternehmens geht Schnitzlers Unzufriedenheit in Bezug auf die Duell-Szene in *Elskovsleg* hervor, aus der nach seinen Worten „[...] *kinematographisch mehr herauszuholen [...]*“<sup>141</sup> gewesen sei, demnach wurden also die Möglichkeiten, die der Film als künstlerisches Medium bietet, nicht genügend ausgeschöpft.

Eine direkte Verbindung Schnitzlers zu dem Vertreter der formästhetischen Filmtheorie Béla Balázs lässt sich nicht exakt nachweisen. Interessant ist allerdings der Umstand, dass Balázs 1929 an einem Drehbuch für die Verfilmung von Schnitzlers *Fräulein Else*

---

<sup>139</sup> Balázs, Béla: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Erw. u. überarb. Neuaufl.. Globus, Wien, 1961. S. 21.

<sup>140</sup> Vgl. Wolf, S. 112

<sup>141</sup> Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, 23.12. 1913. Zit. n. Wolf, S. 112

arbeitet, welches aber schließlich doch nicht realisiert wird, da der Regisseur Paul Czinner letzten Endes auch diese Position übernimmt. Balázs hat also noch zu Lebzeiten Schnitzlers direkten Kontakt mit dessen Werk.

Doch Schnitzlers Filmverständnis überschneidet sich nicht nur mit dem des Filmtheoretikers Béla Balázs, sondern auch mit einer weiteren Persönlichkeit des medienästhetischen Kreises dieser Zeit. Auch der spätere Filmtheoretiker und –kritiker Rudolf Arnheim hebt die Entbehrlichkeit des geschriebenen Wortes im Film hervor.

„Allen denjenigen, die zwar ein Buch aber kein Kinobillett in die Hand nehmen, und denjenigen, die Gedrucktes vorläufig besser verstehen als Filmbilder, möchte mit dem Folgenden ein wenig geholfen werden. Sie sollen erkennen, daß es nicht erst des Wortes bedarf, um tiefe, geistvolle Inhalte zu geben, sondern Bilder und Geräusche dasselbe vermögen.“<sup>142</sup>

Es ist das besondere Merkmal von Arnheims Filmtheorie, dass er den Wortkünsten wenig bis gar keine Beachtung schenkt. Er unternimmt in seinen Arbeiten sogar den Versuch die Künste in zwei Lager zu teilen, dabei würden die klassischen Künste, wie Literatur und Lyrik also alles Schriftliche, den reproduktiven Künsten zu denen Fotografie, Rundfunk und Film zählen, gegenüberstehen.<sup>143</sup> Seine Vernachlässigung der schriftlichen Darstellungsformen, lässt sich durch den besonderen Wert, den er der reproduktiven Kunst beimisst, erklären, da „*sich in ihr die Wirklichkeit selbst abbildet*“<sup>144</sup>. Umso bezeichnender erscheint in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass die formästhetische filmtheoretische Literatur, als deren letztes bedeutsames Werk Arnheims 1932 publiziertes *Film als Kunst* gilt, mit dem Durchbruch des Tonfilms, ein Ende findet.<sup>145</sup> Dazu ist anzumerken, dass im Zentrum der Aufmerksamkeit des 1904 geborenem Berliners, schon vom Beginn seiner akademischen Laufbahn an, die Untersuchungen auf der Ebene der visuellen Wahrnehmung, stehen. Doch wird jene formgebende Tendenz, als deren Vertreter Béla Balázs, Sergej Eisenstein, Wsewolod Pudowkin und Rudolf Arnheim gelten, mit dem Aufkommen des Tonfilms, von der

---

<sup>142</sup> Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Mit einem Vorwort zur Neuausgabe. Fischer-Taschenbuch-Verl., Frankfurt/Main, 1979. S. 12. Im Folgenden zitiert als Arnheim a

<sup>143</sup> Vgl. Diederichs, Helmut H.: Nachwort zur Taschenbuchausgabe. S. 345 In: Arnheim a, S. 338-346

<sup>144</sup> Vgl. Arnheim, Rudolf: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hg. v. Helmut H. Diederichs. Fischer-Taschenbuch-Verl., Frankfurt/Main, 1979. S. 22. Im Folgenden zitiert als Arnheim b

<sup>145</sup> Vgl. Diederichs, Helmut H.: Nachwort zur Taschenbuchausgabe. S. 339 In: Arnheim a, S. 338-346

realistischen Tendenz, die durch John Grierson, André Bazin sowie Siegfried Kracauer repräsentiert wird, abgelöst.<sup>146</sup> Vor diesem Hintergrund ist Arnheims *Film als Kunst* als eines der letzten Werke dieser filmästhetischen Richtung anzusehen und der Autor erlebt den Wechsel von der einen Strömung, in deren Zentrum der Stummfilm steht, zur historisch darauffolgenden, deren Anfangspunkt in der Durchsetzung des Tonfilms liegt.

Arnheim tritt mit seiner Theorie, deren Hauptwerk das Ende der Auseinandersetzung mit dem tonlosen Film markiert, quasi in die Fußstapfen Béla Balázs'. Dieser veröffentlicht zu jenem Zeitpunkt, als der Jüngere gerade beginnt sich mit der Wahrnehmung und Bewertung visueller Formen von Handschriften und Gesichtern auseinanderzusetzen, sein erstes großes filmtheoretisches Werk *Der sichtbare Mensch*. Darin spielt gerade die Physiognomik eine entscheidende Rolle, denn im Mittelpunkt steht das Mienenspiel der KünstlerInnen. Dieses muss nach Balázs, bei den hohen Kosten, die bei der Produktion eines Films entstehen, für alle Völker gleich verständlich sein, damit das Werk Verbreitung in alle Länder findet und so erst rentabel wird.<sup>147</sup> Auch Schnitzler ist sich der finanziellen Komponente hinsichtlich der Filmarbeit bewusst. Gerade deshalb besteht er bei der ersten geplanten Verfilmung der *Liebelei* durch die *Wiener Kunstfilm* darauf, namhafte Persönlichkeiten des Burgtheaters zu verpflichten. Als das nicht gewährleistet werden kann, bedeutet das den Schlusspunkt der Verhandlungen und keine Realisierung einer Verfilmung des Stoffes 1912. Schnitzlers Haltung ist nach Claudia Wolf auf zwei Ebenen, nämlich der qualitativen und der kommerziellen zu erklären. Zum einen steht die Beteiligung bewährter SchauspielerInnen für die Qualität des Films, zum anderen sollen die bekannten Gesichter den Gewinn steigern, das entspricht der kommerziell motivierten Strategie des Kunstfilms.<sup>148</sup>

Balázs geht noch einen Schritt weiter und rechnet dem Film die Fähigkeit zu, ein einheitliches Schönheitsideal zu kreieren und damit internationale Gemeinschaft bzw. Völkerverbundenheit zu stiften.

---

<sup>146</sup> Vgl. Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. Dt. Fassung hg. v. Hans-Michael Bock. Übers. V. Brigitte Westermeyer und Robert Wohlleben. Dt. Erstausg., überarb. u. erw. Neuausg. Juli 2000, 9. Aufl.. Rowohlt-Taschenbuch-Verl., Reinbek bei Hamburg, 2007. S. 425 ff.

<sup>147</sup> Vgl. Balázs, 2001, S. 22 ff.

<sup>148</sup> Wolf; S. 110

„Der Kinematograph ist eine Maschine, die, auf ihre Art, lebendigen und konkreten Internationalismus schafft: *die einzige und gemeinsame Psyche des weißen Menschen*. Und mehr noch. [...] Die Verschiedenheit des Gesichtsausdruckes und der Bewegung, die schärfere Grenzen zwischen den Völkern gezogen hat als Zoll und Schlagbaum, wird durch den Film allmählich wegretuschiert werden. Und wenn der Mensch einmal ganz sichtbar wird, dann wird er trotz verschiedenster Sprachen immer sich selbst erkennen.“<sup>149</sup>

Bei Balázs‘ Theorie ist also der Schauspieler die zentrale Persönlichkeit, dieser ist ‚der sichtbare Mensch‘, dessen Darstellungsmittel sich im Stummfilm rein auf Äußerlichkeiten beschränken, was dennoch keinen Mangel an Klarheit implizieren darf. Deswegen ist es wichtig, dass der Künstler, abgesehen von Mimik und Gestik auch seine Physiognomie als Ausdrucksmittel nutzt. Balázs ist sich genauso wie Schnitzler bewusst, dass das Raum- und Zeitgefüge, welches im Theater eine Einheit bildet, im Kino aufgelöst werden muss.<sup>150</sup> Schließlich liegt der Schwerpunkt im Film auf seiner Handlung, die durch Mimik und Gestik zum Ausdruck kommt, dem gegenüber wird das Theaterstück durch Worte bzw. den Dialog vorangetrieben.

Die Besonderheiten der visuellen Wahrnehmung bilden die Basis für die Lehre der Gestaltpsychologie, der sowohl Béla Balázs wie auch Rudolf Arnheim verpflichtet sind. Da gerade diese Wissenschaft eng verbunden ist mit der Kunst. Schließlich wird das Kunstwerk als charakteristisches Exempel eines Gestaltzusammenhangs angesehen. Im Unterschied zu Arnheim erkennt Balázs früh die ökonomische Basis des Films als Hauptdeterminante der Filmästhetik und darüber hinaus gehört er zu jenen Filmtheoretikern, die sich erstmalig der kulturellen Prägung bewusst sind, welche die Haltung eines jeden Menschen beim Sehen eines Films beeinflusst.<sup>151</sup> Arnheim hingegen schöpft aus seiner Laufbahn als angesehener Psychologe, weswegen auch die meisten seiner theoriebildenden Lehrsätze in *Film als Kunst* eben dieser Wissenschaft entstammen und sein späteres Werk die Verbindung zu jener Lehre bereits im Titel enthält, dieser lautet *Kunst und Sehen: Eine Psychologie des schöpferischen Auges*.<sup>152</sup>

---

<sup>149</sup> Balázs, 2001, S. 22

<sup>150</sup> Vgl. Balázs, 1961 S. 22 ff.

<sup>151</sup> Vgl. Monaco, S. 434

<sup>152</sup> Vgl. ebd. S. 423

Damit sei ein weiterer gemeinsamer Schwerpunkt der Theoretiker Rudolf Arnheim und Béla Balázs sowie des Autors Arthur Schnitzler genannt. Denn die Psychologie spielt auch im Leben des letzteren eine wichtige Rolle. Zentral ist dabei natürlich die Beschäftigung mit den Schriften Sigmund Freuds und der Traumdeutung, die auf einer speziellen Form der Wahrnehmung beruht.

Um nachvollziehen zu können, wie revolutionär Schnitzlers Standpunkt im Hinblick auf das Kino als Kunstform, zum damaligen Zeitpunkt ist, soll im Folgenden kurz auf die Entwicklung der Kintotheorie eingegangen werden.

Im Anfangsstadium der Kinematographie wird ihr jeglicher Anspruch auf künstlerische Qualität verwehrt, da sie nicht mehr leiste als natürliche Prozesse oder Geschehnisse mittels mechanischer Apparaturen nachzuahmen bzw. „[...] *mechanisch die Wirklichkeit zu reproduzieren*.“<sup>153</sup> Daher gibt es zahlreiche kritische Stimmen, die sich ganz dezidiert gegen die Kinematographie aussprechen:

„Kino ist nun der Unterhalter der breiten Volksschichten. Ihr Lehrer und Erzieher. Wahrlich: dieser Kino ist der passende Ausdruck unserer Tage. Dieser Abklatsch der nackten Wirklichkeit, diese brutale Bildreporterei konnte nur in einer Zeit zu Ehren kommen, in der die Phantasie in die Leichenschauhäuser und auf die Verbrecherfahrten gedrängt ist. Nick Carter, Kino und Berliner Mietshäuser, diese triviale Dreierheit gehört zusammen. Und angesichts dieser Zeiterscheinungen ist es schwer, von Kulturfortschritten zu träumen.“<sup>154</sup>

Ab dem Jahr 1913 bessert sich die Meinung beispielsweise durch Guido Seebers Trickfilm der marschierenden Streichhölzer und die Gründung der *Kinematographischen Studiengesellschaft*, die sich der Produktion wissenschaftlicher und pädagogischer Filme widmet.<sup>155</sup> Parallel dazu gibt es allerdings noch fanatische Gegenstimmen, die in Broschüren, wie *Kintopp – eine öffentliche Gefahr* an die Öffentlichkeit dringen oder in Ausführungen bekannter Persönlichkeiten, exemplarisch

---

<sup>153</sup> Arnheim, S. 23

<sup>154</sup> Pfmert, Franz: Kino als Erzieher. 1911. S. 61. In: Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909 – 1929. 1. Aufl.. Dt. Taschenbuch-Verl., München, 1978. S. 59-62

<sup>155</sup> Vgl. Pinthus, Kurt (Hg.): Das Kinobuch. Kinostücke von Bermann, Hasenclever, Langer, Lasker-Schüler, Keller, Asenijeff, Brod, Pinthus, Jolowicz, Ehrenstein, Pick, Rubiner, Zech, Höllriegel, Lautensack und ein Brief von Franz Blei. Dokumentarische Neuausg. des "Kinobuchs" von 1913/14. Verl. d. Arche, Zürich, 1963. S. 15 ff.

in jenem Beitrag von Moritz Heimann, der den Titel *Der Kinematographen-Unfug* trägt. Darin schließt der deutsche Kritiker mit dem Appell:

*„Eines jedenfalls ist nötig: daß man dem Schlendrian im Gewährenlassen des Kinematographen ein Ende mache, und wenn man den besagten Teufel nicht mehr austreiben kann, so soll man versuchen, ihn zu bekehren.“*<sup>156</sup>

Nach und nach wird dem Kino der Kunstanspruch unter der Voraussetzung gewährt, dass er die Leistungen der Künstler vor der Kamera abbilde. Damit ist vor allem die speziell für den Film entwickelte Mimik und Gestik gemeint, die besonders Asta Nielsen und Charlie Chaplin veranschaulichen. Schnitzler sieht oft und gerne Vorstellungen mit einem der beiden Schauspieler. Möglicherweise resultiert Schnitzlers Meinung, eine kinematographische Darstellung könne auf geschriebene Wörter nahezu verzichten, aus der regelmäßigen Frequentierung dieser Filme. Hier sieht er, dass es möglich ist. Es ist gerade die Entwicklung dieser eigenen Filmsprache, die dazu beiträgt, dass das neue Medium zur Kunst erhoben wird. Im Zentrum der ersten theoretischen Zugänge zum Kino, -wie sie Béla Balázs und Rudolf Arnheim liefern-, steht, wie bereits erwähnt, der Schauspieler und dessen Mienenspiel, das mittels der Großaufnahme zur Geltung kommen soll. Bei den Medienästhetikern Eisenstein und Pudowkin herrscht bereits einigermaßen Einigkeit darüber, dass die künstlerische Qualität des Kinos nicht allein in der Leistung des Schauspielers vor der Kamera liege, sondern auch in jener der Kameraführung. Kunst wird also nicht mehr nur vor, sondern vor allem mit der Kamera gemacht, konkret mit den Techniken der Montage und der Einstellungswechsel. Auf dieser Erkenntnis beruht schließlich die medienästhetische Revolution. Die Folge ist, dass die Position des Schauspielers bzw. dessen Arbeit nicht mehr so hoch bewertet wird und sich die neue Medientheorie herausbildet. Dieser schließt sich Balázs weitgehend an. Arnheim entwickelt sie weiter, in dem er Gesetzmäßigkeiten für die technischen Gestaltungsmittel der Kamera herausarbeitet und damit eine Materialtheorie des Films aufstellt, diese markiert den Höhepunkt innerhalb der deutschen formästhetischen Filmtheorie. Hauptaufgabe der wissenschaftlichen Arbeit Arnheims ist es Verständnis für die künstlerische Qualität der Kinematographie zu erzeugen, in dem er stichhaltige Argumente dafür bereitstellt.

---

<sup>156</sup> Heimann, Moritz: *Der Kinematographen-Unfug*. 1913. S. 81. In: Kaes, S. 77-81

„Zu diesem Zwecke sollen hier *die elementaren Materialeigenschaften des Filmbildes* einzeln charakterisiert und mit den entsprechenden Eigenschaften des Wirklichkeitssehbildes verglichen werden. Es wird sich dabei ergeben, wie grundverschieden beide sind und daß eben gerade aus diesen Verschiedenheiten der Film seine Kunstmittel schöpft. Wir werden so also zugleich die Kunstmittel des Films kennen lernen!“<sup>157</sup>

Die formästhetische Filmtheorie, an deren Anfang die Schauspielertheorie steht, wird also durch Arnheim zur Materialtheorie weiterentwickelt und Béla Balázs' 1949 publiziertes Werk *Der Film* markiert schließlich den endgültigen Schlusspunkt dieser Richtung, welche durch die realismusorientierte Filmtheorie abgelöst wird.

Schnitzlers Filmverständnis ist demnach in vielerlei Hinsicht der formästhetischen Theorie zuzurechnen. Nicht nur seine Hauptforderung nach nahezu textfreier Gestaltung der *Liebelei*-Verfilmung entspricht einem Gütekriterium, das die beiden Medienästhetiker Balázs und Arnheim für den Film festlegen, sondern auch in dem Anspruch auf künstlerische Qualitäten, die das Kino bereithält und in dessen Abgrenzung von anderen Kunstformen stimmen die drei Autoren überein.

Arthur Schnitzler ist insofern eine besondere Position im Hinblick auf das Kino zuzuschreiben, weil er schon sehr früh erkennt, welche Methoden und Inhalte der Kinematographie gerecht werden bzw. was verfilmungswürdig ist und was nicht. Die zahlreichen, meist unverarbeiteten Drehbücher<sup>158</sup> Schnitzlers legen Zeugnis dafür ab, wie kinematographisch Schnitzlers Denkprozesse ablaufen. Die Vorlagen für die Verfilmungen teilt er ganz gezielt und in bestimmter Manier ein.

Die meisten Autoren, die in Schnitzlers Zeit tätig sind, schreiben keine Drehbücher im Eigentlichen, sondern eher Prosa-Texte, die nicht mehr als ein kurzes Konzept enthalten bzw. schlicht einem literarischen Erfahrungsbericht entsprechen. Zur frühen ‚filmischen‘ Schreibweise formuliert auch Joachim Paech:

„Die kinematographische Schreibweise ‚angesichts‘ des Kinofilms kann daher nicht als bloße formale Mimesis kinematographischer Darstellungsmittel wie der Montage, des

---

<sup>157</sup> Arnheim a, S. 23

<sup>158</sup> Siehe dazu Urbach, Reinhard (Hg.): *Entworfenes und Verworfenes*. Aus dem Nachlass. S. Fischer, Frankfurt/Main, 1977

Wechsels der Blickpunkte, etc. in der modernen Literatur beschrieben werden; vielmehr handelt es sich um die Mimesis des Inhalts einer Form, der als Gegenstand des Erzählens wiederkehrt (Großstadt) und so auf komplexe Erfahrung der Realität des Urbanen, zu der das Kino als ihr exemplarischer Teil gehört, zurückweist.“<sup>159</sup>

Stellt man den Filmbüchern, die nicht dem Anspruch ‚filmisch‘ zu sein genügen, da sie formal eher den Novellen gleichen, die Drehbücher und ‚filmischen‘ Entwürfe Schnitzlers gegenüber, zeigt sich, welche herausragende filmästhetische Leistung der Autor hier erbringt. Es lässt sich sein Bewusstsein dafür erkennen, dass ein Drehbuch, welches den formal entworfenen und filmischen Bedürfnissen gerecht werden soll, alle Szenen des Stücks einzeln aufgelistet, enthalten muss.<sup>160</sup> Schon das Drehbuch zum *Liebelei*-Film teilt er in durchnummerierte Abteilungen und Szenen, beschreibt Ort und Umgebung des Films, also setting und location, sowie die auftretenden Figuren und wie sie agieren genau, was durch szenische Schilderungen einzelner Bewegungen, Gesten oder Bilder weiter ausgebaut wird.<sup>161</sup> Das *Liebelei*-Drehbuch sei an dieser Stelle aber nur stellvertretend für die zahlreichen geschriebenen Filmvorlagen aus der Feder Schnitzlers genannt. Denn nahezu allen seinen Entwürfen zum Film ist die präzise Festlegung des Handlungsablaufs gemein und von diesen enthalten sämtliche Schriften Vorschläge in Bezug auf die intendierte kinematographische Realisierung, nicht nur im Hinblick auf Kameraführung und Bildeinstellungen sondern auch generell den szenischen Aufbau und sogar die Beleuchtung betreffend.<sup>162</sup> Daran zeigt sich nur einmal mehr, dass Arthur Schnitzler selbst von seinen filmtheoretischen Kenntnissen überzeugt ist, schließlich erachtet er viele seiner Werke für würdig, auf die Leinwand zu kommen, nicht nur oder sogar mehr noch als *Liebelei*. Seine Meinung teilt er auch den Leuten vom Film mit:

*„Bis auf Weiteres gebe es meines Erachtens noch manche andere meiner Werke, die sich zur Verfilmung, sogar zur Tonverfilmung, geradeso gut oder besser eignen würden, als jenes Stück.“*<sup>163</sup>

---

<sup>159</sup> Paech, Joachim: Literatur und Film. 2., überarb. Aufl. Metzler, Stuttgart (u.a.), 1997. S. 126

<sup>160</sup> Vgl. Wolf, S. 110 ff.

<sup>161</sup> Vgl. Schnitzler, *Liebelei*. Drehbuch. S. 2 ff.. Abgedruckt in: Strecha, S. 152 ff.

<sup>162</sup> Siehe dazu Urbach, 1977

<sup>163</sup> Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, 04.03.1931. Zit. n. Wolf, S. 115

Vito Attolini beschreibt in seinem Artikel über *Arthur Schnitzler im Filmschaffen von Max Ophüls* die besondere Position, die dem Autor in Zusammenhang mit dem neuen Medium einnimmt:

„Soviel man noch aus dem Eingreifen des Schriftstellers bei der Realisierung von Filmen, denen seine Arbeiten zugrundeliegen und an denen er selber am Drehort mitwirkte, folgern kann, hatte diese Haltung ihren Ursprung nicht in einer Art tolerierender Nachsicht gegenüber der neuen Ausdrucksform, sondern in einem einzigartigen Gespür für die künstlerischen Möglichkeiten des Mediums Film.“<sup>164</sup>

Damit sei noch einmal auf das ungewöhnlich hohe filmische Reflexionsniveau Schnitzlers hingewiesen. Sein Verhältnis zu Kino und Film ist einzigartig, weil es von einer umfassenden Aufgeschlossenheit zeugt und einer Bereitschaft, die Möglichkeiten, anhand einer eignen Umsetzung der literarischen Vorlage in die bewegten Bilder, auszutesten.

## 7.2. Ophüls‘ Filmverständnis

Um Arthur Schnitzlers Filmverständnis herauszuarbeiten, erscheint es hilfreich und wichtig, seine Anforderungen an das Kino, denen eines erprobten und angesehenen Regisseurs gegenüber zu stellen. Max Ophüls ist nicht nur ein begeisterter Schnitzler-Rezipient, sondern auch der Drahtzieher bei der Produktion der populärsten Verfilmungen zu dessen Werken. Der Versuch erscheint lohnend, da auf diesem Weg noch einmal die Fortschrittlichkeit in der filmischen Denkweise des Autors gezeigt werden kann, die in mancherlei Hinsicht gar nicht so weit von dem Filmverständnis der folgenden Generation abweicht.

Im Gegensatz zu Schnitzler nimmt der erst 1902 geborene Max Ophüls (eigentlich Oppenheimer) dem Kino gegenüber zunächst eine ablehnende Position ein. Das ist verwunderlich, da der Jüngere, anders als der Autor, bereits mit dem neuen Medium aufwächst. Die Innovation Stummfilm lernt er schon in jungen Jahren kennen und

---

<sup>164</sup> Attolini, Vito: Arthur Schnitzler im Filmschaffen von Max Ophüls. S. 137. In: Farese, Giuseppe (Hg.): Akten des Internationalen Symposiums „Arthur Schnitzler und seine Zeit“. Lang, Bern (u.a.), 1985. S. 137-152

dennoch kann er ihr nichts abgewinnen. Ganz im Gegenteil, er spricht sich sogar dagegen aus. Seine Begründung könnte schon aus der Zeit, in der Schnitzler bereits mit Direktoren und anderen Kritikern diskutiert, stammen. Ophüls argumentiert ihnen ähnlich und ist der Idee, das Kino auch nur als Freizeitetablisement zu besuchen, gänzlich abgeneigt:

„Sonnabend abends ging ich mit Paul Barnay immer regelmäßig zum Ringen im Zirkus Busch. Einmal wollte er eine Ausnahme machen. Er hatte Kinoplätzte besorgt. Ich wollte nicht, denn außer Chaplin gefiel mir nur wenig im Film und ich sah in dieser Industrie eine Bedrohung für das Theater und mochte sie nicht [...].“<sup>165</sup>

In der damaligen Situation von Ophüls, der 1928 bis 1930 gerade daran ist, sich einen Namen in der Theaterwelt zu machen, ist es verständlich, dass von der Kinematographie für ihn eine Gefahr ausgeht, da er befürchten muss, dass das Kino sämtliche Aufmerksamkeit auf sich zieht und er als Theater-Regisseur kaum noch gefragt sein wird.

Seine Meinung ändert sich aber schlagartig mit dem ersten Tonfilm, den er sieht, bei dem es sich laut Ophüls eigenen Aufzeichnungen um *Vier Teufel* mit Hans Albers handeln soll, was nach Helmut G. Asper eine Verwechslung sein muss, denn in Friedrich Wilhelm Murnaus *Die vier Teufel* spielt Albers gar nicht mit. Daher ist es wahrscheinlicher, dass es sich bei dem ersten Tonfilm, den Ophüls sieht, um *Die Nacht gehört uns* mit Hans Albers handelt<sup>166</sup>, welcher auch bei Schnitzlers drittem Besuch im vertonten Kino gezeigt wird, allerdings sieht der Autor am Tag zuvor auch wirklich *Die vier Teufel*, beiden Filmen kann Schnitzler nicht viel abgewinnen. Ophüls Reaktion auf den vertonten Film ist eine gänzlich andere. Beim Sehen des Films sind es nicht die teils überdeutlich hörbaren Geräusche, wie plätscherndes Wasser oder das Anzünden eines Streichholzes, die Ophüls faszinieren, während der Rest des Publikums diese begeistert wahrnimmt, sondern die in jenem Film kaum vernehmbaren Dialoge, welche die Phantasie des Regisseurs beflügeln und seine Sicht der Dinge in Bezug auf das Kino grundlegend verändern. Diesen Moment schildert er in *Spiel im Dasein* wie folgt:

---

<sup>165</sup> Ophüls, 1959, S. 115-116

<sup>166</sup> Asper, S. 193

„Der Bühnenbildner unseres Theaters drehte sich zu mir um mit leuchtenden zukunfts geladenen Augen: „Wenn das einmal besser wird“, flüsterte er mir zu, „das läßt sich gar nicht absehen.“ Ich aber wandte in meinen Gedanken seinen Optimismus weniger auf Geräusche als auf Dialoge, und ich sah in der Leinwand nicht mehr den Feind des Theaters, sondern die Fortsetzung des Theaters. Und von diesem Abend an wollte ich zum Film.“<sup>167</sup>

Die innovative Technik des sprechenden Films und die neuen Möglichkeiten, die sich daraus ergeben, sind für den Regisseur von großem Interesse und bringen ihn dazu, sich stark für ein Engagement beim Film einzusetzen. Schließlich erkennt Ophüls, beim Sehen des Films, dass die enthaltenen Dialoge nicht mehr sind als gesprochene Zwischentitel und das wiederum verdeutlicht ihm, wie sehr der Tonfilm nicht nur SchauspielerInnen des Theaters, sondern auch dessen Regisseure und Autoren benötigt. Dementsprechend gut stehen Ophüls Chancen, in der Filmbranche unterzukommen, in welcher er bald darauf Fuß fasst.

Anders als Schnitzler sieht Ophüls die Kinematographie nicht als abseits stehende Kunstform, sondern als „*Fortsetzung des Theaters*“, welche von den gleichen Produktionsmethoden, wie jene bereits für die Bühne erarbeiteten, profitieren und so auch den ästhetischen Vorstellungen Ophüls‘ entsprechen würde.<sup>168</sup>

Dieses Interesse an der Filmsprache zeigt sich auch in Ophüls erstem kinematographischem Beitrag mit dem Titel *Nie wieder Liebe*. Dabei arbeitet er als Dialogregisseur für die *UFA* an der Seite des russischen Regisseurs Anatole Litvak. So sehr er seinen Schwerpunkt auf die gesprochenen Worte und deren passenden Einsatz legen will, es kommt dennoch anders:

„Da geht man zum Film, weil einen das Sprechen interessiert, und kaum ist man drin, da paßt man nicht mehr drauf auf. Da interessiert einen nur noch das Bild [...] Ich fing an, Dialoge wegzustreichen, weil ich empfand, es war alles schon ausgedrückt durch das Bild.“<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> Ophüls, 1959, S. 119

<sup>168</sup> Ophüls, Max: Gedanken zum Film. Erstdruck des 1956 gehaltenen und im Hessischen Rundfunk gesendeten Vortrags in: *Filmkritik*, 1977/Nr. 252, S. 591-606. Zit. n.: Asper, S. 193

<sup>169</sup> Ophüls, 1959, S. 143

Ophüls merkt also bald, dass dem Bild im Film mehr Aufmerksamkeit zukommt als der Sprache. Diese Tatsache legt den großen Unterschied zwischen dem Theater und dem Kino dar, während ersteres stark von den Dialogen abhängig ist, können eben diese auch im Tonfilm in den Hintergrund treten, sofern auf visueller Ebene alles klar dargestellt wird.

Während Ophüls erst nach und nach die Macht des Bildes begreift, obwohl er mit dem Stummfilm geradezu aufgewachsen ist, weiß Schnitzler bereits in den Anfängen der Kinematographie um die besondere Aussagekraft der bewegten Bilder.

Im Hinblick auf den theoretischen Hintergrund des Ophülschen Filmverständnis gibt der Regisseur in seinen eigenen Aufzeichnungen an, weder von Filmtheorie noch –technik etwas verstanden zu haben, bis er sich eine gewisse Kenntnis durch eine Art Schnellkurs bei der Filmgesellschaft *UFA*, aneignen kann.<sup>170</sup>

Im Laufe der Zeit entwickelt er einen eigenen Stil und revolutioniert so die ophülsche Erzähltechnik, welche sich schon 1932 in *Liebelei* erkennen lässt und 1950 im *Reigen* ihre Vollendung findet. Dabei sind es vor allem die Art der Kamera- und Schauspielführung sowie der Einsatz von Montage, Musik und Sprache, welche die Technik des Regisseurs kennzeichnen. Er konstruiert eine Filmsprache, deren Schwerpunkt darauf liegt die Wahrnehmung des Publikums, den Filminhalt betreffend, zu sensibilisieren und das allein mit dem gezielten Einsatz und Arrangement von Kamera, Licht, Ausstattung und der DarstellerInnen. Er ist sich 1932 bereits völlig bewusst, dass es nicht nur, wie auf der Bühne des Theaters, die Sicht des Publikums und der SchauspielerInnen gibt, sondern auch den Blick der Kamera, welcher Einfluss auf den Zuschauer nimmt und durch den der Regisseur die Möglichkeit hat film-sprachliche Akzente zu setzen. Ganz zentral in Ophüls filmischer Sprache ist zum einen das Wechselspiel der *Mise-en-scène* und der Montage<sup>171</sup> mittels derer er eine bestimmte Atmosphäre in seinen Filmen erzeugen kann.

---

<sup>170</sup> Vgl. Ophüls, 1959, S. 144

<sup>171</sup> Zu den Begriffen *Mise en Scène* und *Montage* siehe Monaco, S. 185 ff.:

„Der Filmemacher sieht sich mit drei Fragen konfrontiert: Was er filmen soll, wie er es filmen soll, wie er die Einstellung präsentieren soll. Die *Mise en Scène* ist wichtig für die ersten zwei Bereiche, die *Montage* für den letzten. Die *Mise en Scène* wird oft als statisch angesehen, die *Montage* dynamisch. Aber das ist nicht der Fall. Da wir die Einstellung lesen, sind wir aktiv mit einbezogen. Die *Codes der Mise en Scène* sind die Mittel, mit denen der Filmemacher unser Lesen der Einstellung verändert und modifiziert.“

Ophüls Filmverständnis ist sehr vielseitig. Zum einen spielt die Wahrnehmung, beeinflusst durch den Blick der Kamera, eine große Rolle und der Filmemacher erkennt, die besondere Aussagekraft des Bildes, das oft keiner verbalen Explikation bedarf. Zum anderen bedient sich der Regisseur in seinen kinematographischen Beiträgen, den filmischen Techniken der Erzählung<sup>172</sup>, nämlich der Montage und dem Einstellungswechsel. Dass Schnitzler ebenso um die Möglichkeiten der Montage weiß, beweist er, wie bereits erwähnt, schon in seinem Drehbuch zu *Liebelei*, in dem er die Technik der Parallelmontage in die Handlung einbindet.

---

<sup>172</sup> Vgl. Paech, S. 166 ff.

## 8. Vergleich zweier Szenarien

### 8.1. Das Ende der *Liebelei*

#### 8.1.1. Drei variable Ausgangssituationen bei Schnitzler

Arthur Schnitzler liefert mit seinem Drehbuch zur *Liebelei* drei verschiedene Schlussvarianten für die Verfilmung. Den ersten Entwurf schickt er mit dem, am 3. Jänner unterschriebenen Vertrag<sup>173</sup> an die *Nordisk*, fügt aber in einem Begleitbrief hinzu, dass er im Falle von etwaigen Unklarheiten, Schwierigkeiten oder gewünschten Verbesserungen, jederzeit für eine persönliche Unterredung zur Verfügung stehe. Schon allein aus der Annahme Schnitzlers, es könnte noch Erklärungsbedarf bestehen, lässt sich eine gewisse Unzufriedenheit oder Unsicherheit in Bezug auf sein erstes Konzept erkennen. Das wird umso deutlicher bei der Betrachtung der Tagebuchaufzeichnungen in diesem Zeitraum, denn abgesehen von den Kinogesprächen mit Felix Salten<sup>174</sup>, - über deren genauen Inhalt nichts bekannt ist -, gibt es andere Freunde, die nach dem Lesen des Entwurfs zum Schluss konkrete Vorschläge liefern<sup>175</sup>. Schnitzler scheint diese zu begrüßen bzw. vielleicht sogar ernsthaft in Erwägung zu ziehen, denn schon am Tag darauf schickt er ein zweites Manuskript an die *Nordisk*, das drei Enden enthält.<sup>176</sup> Offenbar besteht die größte Unsicherheit des Autors im Hinblick auf den Schluss des Films darin, den für das Kino am besten geeignetsten zu bestimmen. Die erste Fassung entspricht der literarischen Vorlage. Wobei Schnitzler den Absturz der Christine damit deutlich macht, dass er die, sich von Theodor, Mizzi und ihrem Vater losreißende Protagonistin aus dem Haus hinaus bis zu den Praterauen laufen lässt, um sich dort letztendlich ins Wasser zu stürzen. Währenddessen der alte Weiring seiner Tochter durch das Erkerfenster nachsieht.<sup>177</sup> Die beiden neuen Enden sind im Drehbuch als

---

<sup>173</sup> Vgl. Kammer, S. 47

<sup>174</sup> TB 1913 – 1916, S. 13: „Nach dem Nachtmahl Salten's. Olga sang. Kinogespräche.“

<sup>175</sup> TB 1913 – 1916, S. „Abends Gustav, Barnowsky (*Liebelei* Film vorgelesen; gute Vorschläge zum Schluss)

<sup>176</sup> TB 1913 – 1916, S. 16: „Dictirt Briefe, Film Schluss neu.“

<sup>177</sup> Vgl. Schnitzler, *Liebelei*. Drehbuch, S. 44 ff. Abgedruckt in Strecha: 194 ff.

Variante I und II festgehalten. Erstere enthält einen sehr tragischen Schluss. Es wird der in der Wohnung zurückbleibende alte Weiring gezeigt, dem die Beine versagen, nachdem seine Tochter aus dem Haus gestürzt ist, sodass er zusammensinkt. Hier wendet Schnitzler, wie schon im ersten Entwurf und davor, das Mittel der Parallelmontage an, in dem er, in der einen Szene den zusammenbrechenden Vater darstellt und in der nächsten, analog dazu verlaufenden Einstellung, die aus dem Haus eilende Christine. Sie kommt schließlich bei dem Haus von Fritz an und stürmt hinauf in das Zimmer, in dem der tote Fritz aufgebahrt ist. An dessen Totenbett stürzt sie letzten Endes nieder.<sup>178</sup> In Variante II läuft Christine auch zum Trauerhaus, allerdings trifft sie den Aufgebahrten nicht mehr an, da man diesen schon weggebracht hat. Also läuft sie zum Friedhof, wo sie in dem Moment ankommt, als die Beerdigung vorbei ist und die Trauergäste gerade den Platz verlassen. An den Menschen läuft sie vorbei, kniet an dem noch nicht zugeschaufelten Grab nieder, um letztlich leblos zusammenzubrechen.<sup>179</sup>

Auffallend ist, dass Schnitzlers Umarbeitungen nie ein positives Ende enthalten, sondern stets mit dem Tod der beiden Hauptakteure enden. Vermutlich würde eine derartige Wendung hin zum Guten, den Stoff zu sehr von seiner literarischen Vorlage abgrenzen. Außerdem entspricht ein negativer Schluss der Tradition des dänischen Films, in der generell keine ‚Happy Ends‘ vorgesehen sind. Dieser Umstand könnte wiederum ein Kriterium der *Nordisk* für die Wahl des Schauspiels sein, schließlich ist darin bereits ein negatives Ende enthalten.

Trotz seiner Dominanz in der langen Debatte um die Gestaltung des Films, überlässt Schnitzler die Entscheidung darüber, welches Ende sich nun am besten eignet, doch den Fachleuten. Allerdings nicht ohne vorher bekannt zu geben, welcher Abschluss seiner Ansicht nach der gelungenste ist. Außerdem begründet der Autor die Überarbeitung des ersten Entwurfs damit, dass das darin enthaltene letzte Kapitel, ihm für das Kino nicht passend erscheint:

„Ich sende Ihnen hier eine wichtige Aenderung zum Liebelei-Film, den Schluss betreffend, da der Ihnen bisher vorliegende mir für kinematographische Wiedergabe nicht dankbar scheint. Welche von den drei Varianten, die Sie nun erhalten, die am meisten geeignete zu

---

<sup>178</sup> Vgl. Schnitzler, *Liebelei*. Drehbuch, S. 44 ff. Abgedruckt in: Strecha, S. 194

<sup>179</sup> Vgl. ebd. S. 44 ff.

sein scheint, vermag ich in diesem Augenblick nicht zu entscheiden, doch gebe ich der letzten den Vorzug. [...] Auch darüber möchte ich gern beruhigt sein, dass wie die Ihnen vorliegende Fassung in ihrerr (sic) Allgemeinverständlichkeit ohneweiters zulässt – von der Regie nicht nur auf die fürchterlichen Briefe, sondern auf jeden verbindenden Text absolut verzichtet werden wird.<sup>180</sup>

Schnitzler gibt vor zu diesem Zeitpunkt nicht klar bestimmen zu können, welcher Schluss der qualifizierteste ist, dennoch zeigt er mit den neuen Entwürfen, dass er weiß, wie eine literarische Vorlage umzuarbeiten ist, um sie kinematographisch besser verwertbar zu machen. Er verwirft also die erste Fassung, die dem Schauspiel entspricht, weil sie ihm für das Kino nicht tragbar erscheint. Im Mittelpunkt seiner Arbeiten an dem Drehbuch stellt sich damit vor allem eines heraus, nämlich sein Bemühen darum den literarischen Stoff, den Anforderungen des Kinos gemäß, zu gestalten. Als Ausgangsbasis fungiert dabei der Plot des dramatischen Schauspiels. Diesen arbeitet Schnitzler um, sodass Vorgänge, welche in der Vorlage, durch den Dialog deutlich oder nur angedeutet vorkommen, im Film mit den Mitteln der Gestikulation oder Mimik ausformuliert werden. Manfred Kammer vertritt die Meinung, dass dies aber noch nicht das besondere an den, durchaus konventionellen Umsetzungsversuchen Schnitzlers ist. Für ihn ist der Versuch des Autors bemerkenswert, „[...] die ‚Aufklärung‘ der Geschehensabläufe durch den alten Weiring in adäquate Bilder umzusetzen.“<sup>181</sup> So erhalte das Publikum die Möglichkeit, den Verstehensprozess des Vaters, mit zu verfolgen. Dieser kann im Schauspiel nicht explizit dargestellt werden, aber im Film versucht es Schnitzler „[...] mit den Mitteln psychologischer Feinfühligkeit [...]“<sup>182</sup>. Demnach liegt das Besondere in Schnitzlers Versuch sein Stück in ein anderes Medium zu transportieren darin, das was auf schriftlicher Ebene im Text nicht klar herauszulesen ist, im Bild deutlicher hervortreten zu lassen. Obwohl er vorgibt sich eines Besseren belehren zu lassen, durch die Filmgesellschaft, ist anzunehmen, dass er sich mit seiner aggressiven Verhandlungstechnik, dagegen verwehrt hätte, doch die Erstfassung des Schlusses für den Film heranzuziehen. Schließlich lässt sich die Anforderung an das Publikum, den

---

<sup>180</sup>Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder 1.2.1913. Zit. n.: Wolf, S. 44. Rechtschreib- und Grammatikfehler werden dem Original entsprechend zitiert.

<sup>181</sup> Kammer, S. 51

<sup>182</sup> Ebd. S. 51

vermeintlichen Selbstmord Christines der Phantasie zu überlassen, nicht mit Schnitzlers filmtheoretischem Verständnis vereinbaren. Wie unnachgiebig er daran festhält, seine Forderungen durchzusetzen, zeigt sich auch in diesem Brief an den Direktor der *Nordisk*. Der Autor versäumt an dieser Stelle nicht, noch einmal darauf hinzuweisen, dass auf zahlreiche Zwischentitel, sowie anderes Wortmaterial verzichtet werden muss. Seine Überzeugung, die bewegten Bilder hätten keine Explikation notwendig und wenn doch dann sei an der Klarheit des visuell Dargestellten zu arbeiten und Missverständliches nicht mittels Sprache zu verdeutlichen, betont er mehrfach. Schnitzler gibt damit und mit seinen Bemühungen Einfluss auf die Dreharbeiten sowie den Schnitt zu nehmen, zu verstehen, dass er an der Realisierung des Films und dessen Werdegang maßgeblichen Anteil haben will. Zweifellos nicht nur, weil er durch sein ausgeprägtes kinematographisches Interesse und Bewusstsein für die Produktion von Nutzen sein kann, sondern auch um beobachten zu können, in welche Richtung sich der Film entwickelt und dabei zu sein, wenn wichtige Entscheidungen getroffen werden. Die *Nordisk* versteht es allerdings den Autor auf Distanz zu halten. Wenngleich der Direktor, wie bereits erwähnt, stets bemüht ist, Schnitzler nicht missgünstig zu stimmen und ihm in den Briefen immer wieder versichert, dass seine Vorschläge bzw. Forderungen Beachtung finden, lässt er sich doch immer die Möglichkeit offen, zu Gunsten des Unternehmens Entscheidungen, die nicht in Schnitzlers Sinne sind, zu treffen.<sup>183</sup> Davon erfährt der Autor aber meistens erst nachträglich bzw. wenn keine Zeit für Änderungen bleibt, wie beispielsweise gerade in Bezug auf das Thema Zwischentitel. Da die Titelliste selbst noch immer unveröffentlicht ist, muss hierbei mit den Erkenntnissen Manfred Kammers gearbeitet werden, der Einblick in dieses Dokument nehmen konnte. Er beschreibt die Liste an textuellen Einwüfen als nicht genau datierbar, allerdings enthalte sie die beachtliche Anzahl von 120 Titeln, von denen einige mit handschriftlichen Anmerkungen des Autors versehen sind, wie „fällt weg“ oder „überflüssig“.<sup>184</sup> Trotz dieser Kommentare nimmt Kammer an, dass Schnitzler erst

---

<sup>183</sup> Brief von Direktor Karl Ludwig Schröder 18.7.1913. Zit. n.: Wolf, S. 46:

„Auf Ihren Wunsch bestätige ich auch nochmals, dass die Aufnahmen genau nach Ihrem Manuskript stattfinden werden und dass bei der Ausgabe des Films auf Ihr ausdrückliches Verlangen von Textinschriften abgesehen wird, wenn Sie nicht selbst nach Besichtigung des Films sich zu einigen Konzessionen, die der Firma aus geschäftlichen Gründen (insbesondere auch für das Ausland) dringend wünschenswert erscheint, bereitfinden lassen.“

<sup>184</sup> Vgl. Kammer, S. 61

kurz vor der Uraufführung am 22. Jänner 1914 Einsicht in das Dokument nehmen kann. Da dieses in der brieflichen Kommunikation vom Dezember 1913 mit der *Nordisk* keinerlei Erwähnung findet. Auch in Bezug auf den tatsächlichen Schluss entscheidet sich die Filmproduktion weder für die Empfehlung Schnitzlers, noch für die Erstfassung. Letzten Endes wählt die *Nordisk* Variante I:

„Das Volksstück „Liebele“ hat einen traurigen Schluss. Christine, die Tochter des Violinisten Weiring erfährt den Tod des Geliebten; sie läuft durch die Strassen und kommt in das Haus des Toten; dann fällt sie entseelt auf die um den Sarg gestreuten Blumen. – schön – rührselig – und tief empfunden. Und „tief empfunden“ sind auch wiederum die Worte der Nordischen Gesellschaft: „Dann stiehlt sie sich in das Haus. Ihr Herz schlägt nicht mehr. Und dann steht sie vor einem Totenbett: Zitternd hebt sie ein Tuch von einem starren Gesicht. Er ist es – tot! Alle Qual, all ihr Leid drängt so voll Wucht in ihre Brust, dasz ihr Herz bricht. So sinkt sie, den Blick auf der toten Gestalt, sterbend nieder.“<sup>185</sup>

Dieses Ende entspricht nicht ganz aber dennoch am ehesten der Variante I in Schnitzlers Drehbuch. Die Szene erhält weitere Ausschmückung durch zahlreiche Details, wie das Leichentuch, das sie vom Gesicht des Toten nimmt oder die Blumen auf die sie fällt als sie zusammenbricht. Der Film endet also nicht, wie es Schnitzler für das Kino am passendsten erschienen ist, auf dem Friedhof, wo Christine am Grab zusammensinkt, sondern in der Wohnung des Geliebten. Obwohl man also seiner Empfehlung nicht den Vorrang gibt, akzeptiert er den Entschluss des Unternehmens:

„Die Schlusszene hat der Regisseur allerdings mehr nach eigenem Ermessen als nach meinen Vorschlägen arrangiert, aber vielleicht mit richtigerem Blick für Kinobedürfnisse und im Sinne einer äusserlichen Abrundung, gegen die nicht viel einzuwenden sein wird.“<sup>186</sup>

Schnitzler räumt ein, dass die Änderungen, weg von seinem Drehbuch, möglicherweise der Darstellung auf der Leinwand zuträglich sind, stellt dies aber gleichzeitig in Frage. Die Kritik ist ebenso ambivalent. So gesteht Wolfgang Ritscher dem Film eine gewisse Einzigartigkeit zu:

---

<sup>185</sup> Bild und Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie. Verl. der Lichtbilderei, München-Gladbach, III. Jg., 1913/14. S. 248

<sup>186</sup> Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, 23.12.1913. Zit. n.: Wolf, S. 49-50

„Der Film >>Liebelei<< ist nicht wie viele seiner Art. Er fällt auch dem, der sich gegen alles stemmt, was Kino heißt, unbedingt auf. Es fehlen bestimmte Mängel, die bisher untrennbar mit der filmmäßigen Darstellung als solcher erschienen.“

Allerdings schreibt er noch im selben Artikel „*Der Film zeigt genau so wie hundert andere eine Liebesgeschichte mit traurigem Ausgang (es fehlt am Schluß tatsächlich nur noch das Harmonium ... und der Kitsch ist fertig) [...]*“<sup>187</sup> Ein Kritikpunkt, der bei zahlreichen Rezensenten Erwähnung findet, wie auch bei Schnitzler selbst, ist die Verlagerung des Schauplatzes von Wien in das „[...] *ungewohnte dänische Milieu*[...]“<sup>188</sup>, was beispielsweise von Ritscher als grober Fehler der Regie<sup>189</sup> bezeichnet wird. In dieser Hinsicht stimmen Autor und Kritik sogar überein.

Schnitzlers selbst hält in seinem Tagebuch ein pauschales Urteil über den Film fest, das nicht besonders positiv zu werten ist: „*Nm. mit O., Stephi, Gustav im ‚Projectograph‘ wo man uns den ‚Liebelei Film‘ vorführte. Alberne Introduction mit Geistererscheinungen. Im ganzen mäßiger Genuss. (Kopenhagen ist die Scene.)*“<sup>190</sup>

Bei näherer Betrachtung scheint es sich also bei dem Stummfilm *Elskovsleg* nur in weitestem Sinne um eine Realisierung des Drehbuchs aus der Feder Schnitzlers zu handeln. Auch wenn von Seiten des Autors kein direkter Widerspruch zu vernehmen ist, zeugen die zahlreichen brieflichen Verhandlungen davon, dass der Film letzten Endes nichts anderes als das Resultat gegenseitig gemachter Zugeständnisse ist, zum größten Teil vom Autor, aber auch von der *Nordisk*. Manfred Kammer spricht in diesem Zusammenhang vom Kompromisscharakter des fertigen Produkts, bei dem die Vorstellungen des Autors, der sich um die Nutzung und Weiterentwicklung der Möglichkeiten des neuen Mediums bemüht, den festen Strukturen der Produktion angepasst werden.<sup>191</sup> *Elskovsleg* entspricht also letztlich weniger den Vorstellungen Schnitzlers und wird dementsprechend auch den Anforderungen, die er an das Kino stellt nicht gerecht. Außerdem schöpft der Beitrag in vielerlei Hinsicht nicht aus seinen

---

<sup>187</sup> Ritscher, Wolfgang: Schnitzlers Dramatik und der Kino. 1914. S. 110. In: Kaes, S. 109-111

<sup>188</sup> Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, 23.12.1913. Zit.n.: Wolf, S. 49-50

<sup>189</sup> Vgl. Ritscher, S. 110

<sup>190</sup> TB 1913 – 1916, S. 85 (20.12.1913)

<sup>191</sup> Vgl. Kammer, S. 68

Möglichkeiten, was besonders bei der Duell-Szene, die im Folgenden noch Erwähnung finden wird, zum Vorschein kommt.

### 8.1.2. Die Ausgangssituation in Ophüls' *Liebelei*

Interessant ist, dass Ophüls im Gegensatz zu Schnitzler, sich gerade in der Gestaltung des Schlusses offensichtlich an der literarischen Vorlage orientiert und das Ende kaum umändert. Das einzige was Ophüls ein wenig genauer in seiner Verfilmung darstellt, ist der Absturz Christines bzw. ihr Tod. Im Schauspiel sind es nur Hinweise, die den Leser/die Leserin errahnen lassen, was mit der Protagonistin passiert: „*CHRISTINE vor sich hin, starren Blickes: ‚Ich will dort nicht beten...nein...‘ Sie stürzt ab...die anderen anfangs sprachlos.*“<sup>192</sup> Während diese Szene im Schauspiel und im Drehbuch nach Schnitzler in Christines Zimmer stattfindet, ist es in Ophüls' Verfilmung die Wohnung von Fritz, in der die junge Frau schließlich von Theodor, Mizzi und dem alten Weiring überrascht wird. Ophüls Wahl des Schauplatzes erscheint insofern dramatischer, als vorher Christine gezeigt wird, die wie selbstverständlich in den Räumlichkeiten ihres Geliebten anfängt für Ordnung zu sorgen und dabei einen überaus glücklichen Eindruck macht.<sup>193</sup> Das Publikum weiß aber bereits aus den vorangegangenen Szenen,- zum einen die des Duells, zum anderen jene, in der der alte Weyring von der aufgebrachten Mizzi und dem traurigen Theo aus dem Orchester geholt wird-, um die tragische Botschaft, die ihr die drei überbringen werden. Die Fröhlichkeit der jungen Frau verdeutlicht, dass sie zum Zeitpunkt, als ihr Vater und die beiden anderen die Wohnung betreten, noch nicht ahnt, was geschehen ist. In Schnitzlers Drehbuch wird Christine anscheinend schon vorher von dunklen Ahnungen geplagt. So wird sie nach der Duell-Szene bei Fritz' Wohnhaus gezeigt, in das sie letztlich doch nicht eintritt und nach Hause geht.

Der Absturz Christines wird aber auch bei Ophüls nicht explizit gemacht. Nach der schrecklichen Nachricht vom Tod ihres Geliebten wankt sie zum Fenster, öffnet es und beugt sich hinaus. In der nächsten Einstellung ist das leere Fenster zu sehen, dessen Flügel noch leicht schwingen. Ophüls bedient sich im Folgenden, wie schon Schnitzler, der Parallelmontage. Während der alte Weyring die Treppe hinunter stürzt und immer

---

<sup>192</sup> Schnitzler, *Liebelei*. Schauspiel, S. 161

<sup>193</sup> *Liebelei* (Film), D 1933. [Sequenz 01:16:40-01:17:11]

wieder den Namen seiner Tochter *Christel* ruft, wird einmal dazwischen die Menschentraube vor dem Haus gezeigt, die sich um einen leblosen Körper gruppiert, dann wieder der aufgebrachte Vater im Stiegenhaus laufend und schließlich Mizzi und Theodor, die aus der Wohnung der Weyrings eilen. Der Film endet mit einem Bild der Winterlandschaft, in die Ophüls das Frühlingstück Schnitzlers versetzt, und zu hören sind die Liebesbekundungen des jungen Paares.

Im Vergleich zum Drehbuch aus der Feder Schnitzlers ist zu bemerken, dass Ophüls genau jenes Schluss-Szenario wählt, das Schnitzler für eine Verfilmung nicht gut verwendbar erscheint. Natürlich bleibt zu beachten, dass der Tonfilm-Regisseur allein durch die hörbaren Dialoge in dieser Hinsicht mehr Möglichkeiten hat, als im Stummfilm gegeben sind. Wenngleich gerade in der Schlusszene wenig Text vorkommt bei Ophüls. Abgesehen davon hat der junge Regisseur und Drehbuchautor gegenüber dem anderen, den immensen Vorteil den adäquaten Schauplatz für die Verfilmung gewählt zu haben. Endlich bildet Schnitzlers Wien die Kulisse, vor welcher der Film seine ganze Atmosphäre entfalten kann.

## **8.2. Die Duell-Szene**

### 8.2.1. Gestaltung des Duells nach Schnitzlers Drehbuch

Hintergrund der Duell-Szene bildet nach Schnitzlers Drehbuch eine Waldeslichtung. Auf dieser erwarten Fritz, Theodor und der zweite Sekundant Lensky die Ankunft der gegnerischen Partei des Fabrikanten. Bemerkenswert ist an dieser Szene, der Spannungsbogen den Schnitzler skizziert. Zumal es sich dabei um eine Situation handelt, die im Schauspiel nicht geschildert wird. Eingeleitet wird das Szenario durch die lange Fahrt zum geheimnisvollen Ort der Begegnung, was schließlich in die nacheinander erfolgende Ankunft der Kontrahenten übergeht, und seinen Höhepunkt in der Gegenüberstellung des Fabrikanten und dem jungen Mann hat. Schnitzler sieht für das Duell einen dreimaligen Schusswechsel vor:

„Die Pistolen werden heraus genommen, geladen, Emil und Fritz nehmen ihre Plätze ein, stehen einander gegenüber. Die Sekundanten entfernen sich, bleiben aber sichtbar. Auf das

Kommando des ältesten Sekundanten heben Fritz und Emil die Pistolen. Beide avancieren je fünf Schritte, feuern zugleich, sind beide unverletzt, begeben sich wieder auf ihre Plätze, nochmaliges Laden, neuerliches Kommando. Emil bleibt stehen, Fritz avanciert, beide schießen zugleich. Emil scheint zu wanken, die Sekundanten eilen herbei. Emil lächelt, es war nichts, ein Streifschuss, der den Ärmel durchbohrt hat. Emil und Fritz begeben sich wieder auf ihre Plätze, die Pistolen werden wieder geladen. Kommando. Beide bleiben stehen, zielen eine Weile, Fritz fällt.“<sup>194</sup>

Schnitzler nutzt gekonnt seine Möglichkeiten und lässt den Vorgang des Ladens, Zielens und Schießens dreimal wiederholen. Schon beim zweiten Mal gelingt ihm ein reizvoller Effekt. Durch Emils vorübergehendes Schwanken, lässt er den Zuschauer/die Zuschauerin für einen kurzen Moment in dem Glauben, der Film könnte eine andere Wendung nehmen. Doch das Lächeln des Fabrikanten Schroll verdeutlicht sofort, dass es noch zu einem weiteren Schusswechsel kommen wird, der auch umgehend folgt und den dramatischen Fall des Jüngeren nach sich zieht. Schnitzler schildert im Drehbuch eine eindrucksvolle Szene, die ein Höchstmaß an Spannung enthält. Umso bedauerlicher erscheint der Umstand, dass gerade dieser Teil nur in einer sehr vereinfachten Form im dänischen Film umgesetzt wird. Die *Nordisk* reduziert den Schusswechsel bzw. lässt ihn gar nicht stattfinden. In der Verfilmung wird zwar sowohl die längere Fahrt durch die Stadt gezeigt, als auch das nacheinander erfolgende Eintreffen der Kontrahenten und ihrer Sekundanten, aber es kommt nur zu einem einzigen Schusswechsel, wobei nur Fritz tödlich getroffen wird, sodass unmittelbar darauf sein Ableben festgestellt werden kann. Sämtliches Spannungspotential, das Schnitzler für den Film vorgesehen hat, wird für die endgültige Fassung nicht übernommen. Der Autor bemerkt dies selbst kritisch in dem Brief an Direktor Schröder nach der ersten Vorführung:

„Versagt hat die Regie meines Erachtens bei der Inszenierung des Duells, aus der selbst wenn man sich nur nach meinen Anforderungen gehalten hätte, kinematographisch mehr herauszuholen war, als gelungen ist. Da ist natürlich jetzt nichts mehr zu machen.“<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> Schnitzler, *Liebelei*. Drehbuch, S. 37-38. Abgedruckt in: Strecha, S. 187-188

<sup>195</sup> Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, 23.12.1913. Zit. n.: Wolf, S. 51-52

Wieder einmal weiß Schnitzler die Möglichkeiten der Kinematographie zu nutzen und scheitert erneut an den, der Produktion bereits anhaftenden Strukturen, denen der Film angepasst werden muss, denn die Erfolgsrezepte dafür, was beim Publikum Gefallen findet und was nicht, sind anscheinend bereits festgeschrieben. Der Film wird auch in dieser Hinsicht den Vorstellungen der *Nordisk* entsprechend umgesetzt. Eine Änderung ist, wie bereits erwähnt, zu diesem Zeitpunkt nicht mehr möglich, da es bereits Dezember ist und die Erstaufführung des Films im Jänner stattfinden soll.

### 8.2.2. Die Duell-Szene bei Ophüls

Schnitzler und Ophüls stimmen nicht nur im Hinblick auf den sorgfältig gewählten Einsatz der Parallelmontage überein, sondern auch, wenn es um das Spannungspotential geht, das beide in gleichem Maße der Duell-Szene zugestehen, aber auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck bringen. Ophüls legt dieses Ereignis in seiner Bearbeitung ganz anders an als Schnitzler. Zum einen geht der Duell-Szene noch die leidenschaftliche Rede Theodor Kaisers voran, der sich gegen diese mörderische Tradition des Zweikampfes ausspricht und dafür sogar seinen Militärposten opfert. In Zivilkluft steht er in der nächsten Einstellung mit Mizzi Schlager abseits vom Treffpunkt der Kontrahenten und verfolgt die Geschehnisse nur auditiv. Wieder einmal analog dazu wechselt das Bild vom Ort des Duells hin zur Position des jungen Paares, das angespannt den Ausgang der Situation erwartet. Die Spannung erreicht ihren Höhepunkt als nur ein Schuss ertönt. Theodor fragt flüsternd, wo denn der zweite Schuss bliebe, was Mizzi zunächst verwirrt nachplappert, um dann, in eine Hysterie verfallend, noch einmal schreiend, die Frage zu stellen. In dem Moment stürmt Theodor los in Richtung des Duell-Schauplatzes und damit endet diese Szene. Während Schnitzler Theo als Sekundanten fungieren lässt und nicht nur den Schusswechsel, sondern auch die Feststellung des Todes von Fritz durch den Arzt zeigen will, begnügt sich Ophüls damit, die Ereignisse schlicht aus der Sicht des abseits stehenden Paares zu zeigen und dann abzublenzen.

Im Hinblick auf die Kritik wird die Verfilmung nach Ophüls stark positiv bewertet. Nach Armin Loacker markiert dieser kinematographische Beitrag nach dem Vorbild des Bühnenstücks Schnitzlers einen Wendepunkt in der Geschichte des Films, denn er

revolutioniert die österreichische Filmmode durch seinen beachtlichen Publikumserfolg.<sup>196</sup>

---

<sup>196</sup> Locker, Armin: Anschluß im ¾-Takt: Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938. WVT, Wiss. Verlag. Trier, Trier, 1999. S. 5

## 9. Zusammenfassung

In Arthur Schnitzlers Leben und Werk kommt dem Kino eine ganz eigene Bedeutung zu. Seine Beziehung zum Kino ist einzigartig, weil der Autor in dieser, derart vielfältige Positionen einnimmt. Es gibt den Kinogänger Schnitzler, der schon die Vorformen des neuen Mediums regelmäßig frequentiert und mit Begeisterung die Bilder, die im Kaiser-Panorama dargeboten werden, betrachtet. Das Kino selbst ist, wie auch schon dessen Vorgänger, für Schnitzler nicht nur eine angenehme Freizeitbeschäftigung oder ‚Ort der Zerstreung‘, sondern auch die dabei genutzte Technik fasziniert ihn, sodass er beispielsweise die Bildfolgen der Kaiser-Panorama-Vorstellung schriftlich festhält. Die Beiträge, die er sich ansieht, variieren schon bei dem Vorläufer des Kinos, in ihren Thematiken sehr stark. Schnitzler sieht Bilder von fernen Ländern, die bei ihm eine Art Fernweh auslösen, genauso wie Darstellungen politischer Ereignisse bis zu kulturellen Begebenheiten. Wie schon beim Panorama, beginnt Schnitzler nicht gleich in den Anfangsjahren des Kinos, dieses zu frequentieren. Erst am Anfang des 20. Jahrhunderts, etwa zehn Jahre nach der ersten öffentlichen Kinovorstellung, besucht auch Schnitzler eine kinematographische Einrichtung. Doch die Begeisterung für das neue Medium stellt sich bald ein und die Anzahl der Besuche steigt immer mehr an. Er ist einer von wenigen Befürwortern des Kinos in seiner Zeit. In der großen Diskussion über den Kunstanspruch der kinematographischen Beiträge partizipiert er und spricht sich gegen die Vorbehalte anderer, vehemente Gegner des Kinos aus. An seiner Begeisterung für das neue Medium lässt er auch geliebte und geschätzte Menschen, wie beispielsweise seinen Sohn Heinrich, teilhaben. Schnitzler versucht möglicherweise durch die unterschiedlichen, lehrreichen Beiträge, die er sich mit seinem Sohn ansieht, dessen vielseitige Interessen zu forcieren. Hinsichtlich dessen, nutzt er die Vielseitigkeit des Mediums also nicht nur aus eigener Wissbegierde, sondern auch zur Förderung der vielseitigen Interessen seines Sohnes.

Ein anderer Aspekt, der sich einer Untersuchung durchaus noch lohnen würde, ist, in wessen Begleitung Schnitzler ins Kino geht und warum. Diesen zu bearbeiten, würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit übersteigen, weswegen dieser Punkt hier weitestgehend unbeachtet bleibt.

Fakt ist, dass Schnitzler immensen Wert auf die Auseinandersetzung mit dem Kino legt. Dabei nimmt er auch die Position des kritischen Rezipienten ein und dokumentiert sein Sehverhalten genauso wie er die Beurteilungen der Qualität des Gesehenen und der Leistungen der Schauspieler festhält. Mit großer Begeisterung frequentiert Schnitzler vor allem die Stummfilme. Dabei kommt zu tragen, dass jene Darbietungen Schnitzlers gesundheitliche Belastungen, die Otosklerose und das damit verbundene Ohrenklingeln, an denen er leidet, in den Hintergrund treten. Dementsprechend kann er den, beim Tonfilm neu hinzukommenden Aspekt des Hörens wenig abgewinnen und er übt scharfe Kritik am Einsatz von Stimmen, Musik und Geräuschen. Trotzdem wechselt er bis zu seinem Tod zwischen den beiden Darbietungen hin und her. Es fällt ihm auf, dass er manchen Tonfilm beim zweiten Sehen interessanter findet und beurteilt die Tonfilme letztlich genauso wie die Stummfilme nach Qualität der Inszenierung und der Leistung der SchauspielerInnen.

Vom kritischen Rezipienten, der er stets bleibt, avanciert er schließlich zum Drehbuchautor bzw. zum Verwalter seines geistigen Eigentums. Dabei ist es in erster Linie die österreichische Filmindustrie, die an den Autor herantritt, um eines seiner Werke zu verfilmen. Die ersten Verhandlungen führt Schnitzler mit der *Wiener Kunstfilm*. Diese scheitern an der Nichterfüllung der, durch den Literaten festgesetzten Bedingung, Burgtheater-SchauspielerInnen, die für ein gewisses Qualitätsmerkmal stehen sollen, für den Film zu verpflichten. So entsteht die erste Verfilmung des *Liebelei*-Stoffes nicht in Österreich, sondern in Dänemark. Weitere Verhandlungen mit der österreichischen Kinoindustrie finden erst 1923 einen erfolgreichen Abschluss. Die *Sascha-Filmfabrik* realisiert Schnitzlers Drama *Der junge Medardus*. Die Zusammenarbeit funktioniert während der Dreharbeiten gut, aber danach muss Schnitzler ständig um seine finanzielle Beteiligung am großen Erfolg des Films kämpfen. Dabei sieht er sich dem Problem gegenübergestellt, das nahezu jeder Literat, der sein Werk der Filmindustrie zur Verfügung stellt, erlebt. Er erkennt die Widersprüchlichkeiten in der Beziehung des Autors zur Filmindustrie, die zum einen, die Idee des Literaten als Basis für das Filmschaffen braucht, zum anderen aber nicht bereit ist, den Autor, der in den meisten Fällen einen maßgeblichen Beitrag zur Realisierung des Films geleistet hat, am Erfolg dessen teilhaben zu lassen.

Mit dem Schauspiel *Liebelei* liefert Schnitzler den Stoff sowohl für die Verfilmung durch die *Nordisk*, als auch für den Ophüls-Film. Es zeigt sich anhand der drei einzeln angeführten Entstehungsgeschichten, dass jedes Werk in der Herstellung seine Probleme hat. Doch wird auch der Wechsel in Schnitzlers Position deutlich, der vom Verfasser des Schauspiels zum Drehbuchautor des Stummfilms wird und bei Ophüls schließlich Vorbildstatus hat, weil sein literarisches Werk, die Ausgangsbasis für die Verfilmung 1933 ist. Mit der *Nordisk* erlebt Schnitzler erstmals richtige Höhen und Tiefen der Erfahrungen mit der Filmbranche. Inhaltlich entspricht Schnitzlers Schauspiel den Anforderungen bzw. Merkmalen, die den dänischen Film auszeichnen, wie die schicksalhafte Tragik, das Beziehungsdrama voller Leidenschaft, die Fehlritte und Gewissensbisse sowie den traurigen Schluss. In der Erarbeitung des Drehbuchs für die *Nordisk-Film Compagnie* und den darauffolgenden Verhandlungen darüber, tritt Schnitzlers Forderung nach textloser Gestaltung markant hervor. Dennoch hält sich das Unternehmen nicht daran. In seinem originären filmischen Verständnis verkannt, zieht sich der Autor bei der Fertigstellung des Films zurück, auch den Dreharbeiten bleibt er, trotz Einladung, fern. Bei genauerer Untersuchung des Drehbuchs zu *Liebelei/Elskovsleg*, fällt auf, dass der Autor in vielerlei Hinsicht Inhaltliches aus der literarischen Vorlage verwirft oder umarbeitet, weil es ihm für eine Umsetzung auf die Leinwand nicht adäquat erscheint. Markant ist, dass Schnitzler viele Szenen in die Filmfassung aufnimmt, die im Schauspiel kaum ausgeführt werden. Auch die Personenzahl vergrößert sich und sowohl das dämonische Weib als auch ihr Gatte erhalten Namen und treten persönlich auf. Anhand der Arbeit Schnitzlers am Drehbuch können die ersten Experimente des Literaten mit der Kinotechnik ausgemacht werden, sowie die Entwicklung seines Bewusstseins für die Möglichkeiten des neuen Mediums. Bei der Gegenüberstellung des Drehbuchs aus der Feder Schnitzlers und der Bearbeitung des Stoffes durch Ophüls, besonders im Hinblick auf ihre Entstehungsgeschichte, wird Ophüls Verbindung zum Autor deutlich. Er begreift Schnitzler als Autor, der seiner Zeit voraus ist und in seinem Werk eine immer noch aktuelle Problematik verarbeitet. Überschneidungen in den Bearbeitungen ergeben sich in Bezug auf die, in beiden Werken enthaltene, Gesellschaftskritik, die Kritik am Duell, sowie an den falschen Ehrbegriffen. Ophüls gelingt mit seinem Film eine besondere Form der Interpretation des Stoffes, die Innovationen, wie die explizite Einführung des

Militärs, enthält. Die Wiedergabe des Inhalts von Schauspiel, Drehbuch und Tonfilm soll verdeutlichen, auf welche Art und Weise Autor und Regisseur die literarische Vorlage einer Umarbeitung für den Film unterziehen. Warum die Ergebnisse dabei teilweise sehr unterschiedlich ausfallen, lässt sich mit dem Filmverständnis des jeweiligen Bearbeiters erklären und mit den unterschiedlichen Mitteln, die den beiden zur Verfügung stehen.

Das Filmverständnis Schnitzlers bildet den Schwerpunkt dieser Arbeit. Dies ist der Versuch Schnitzlers Theorie des Films, sein früh entwickeltes Bewusstsein unter Berücksichtigung der Möglichkeiten, die das neue Medium bereithält, in seiner Besonderheit herauszustellen. Wie fortschrittlich Schnitzlers Denkweise in Bezug zum Kino ist, wird durch den Vergleich seines Filmverständnisses mit dem zweier führender Filmtheoretiker der zwanziger Jahre veranschaulicht, mit dem Ergebnis, dass der Literat lange vor einer Filmtheoriebildung ähnliche Ansichten, wie die beiden Medienästhetiker Balázs und Arnheim, vertritt. Alle drei sprechen dem Medium einen gewissen Anspruch auf Kunst zu und sehen es als eine Grundaufgabe der Kinematographie Inhalte rein durch Bilder darzustellen, weil Mimik und Gestik oft mehr Aussagekraft besitzen als das Wort.

Schnitzlers Arbeit am und mit dem Film, die hier exemplarisch dargestellt wird, durch das Drehbuch zu *Liebelei*, zeugt von einem, für diese Zeit außergewöhnlich hohem filmischen Reflexionsniveau bzw. einem Filmverständnis, das sowohl das Wissen darum, was filmadäquat ist und welche Möglichkeiten zur Realisierung genutzt werden können, beinhaltet.

Um seine Position als filmischer Autor zu verdeutlichen, wird der Arbeit Schnitzlers an *Liebelei*, das Filmschaffen Ophüls auf der gleichen stofflichen Basis gegenübergestellt. Der Vergleich zeigt wie unterschiedlich Ophüls und Schnitzler teilweise an die Umarbeitung herangehen. Dabei muss berücksichtigt werden, dass Ophüls bereits mit Ton bzw. Dialogen und Geräuschen arbeitet, weil für ihn Filmarbeit, erst mit der Entwicklung des Tonfilms, interessant wird. Schnitzler liefert schon alleine deshalb eine andere Verarbeitung, weil er den Anspruch hat, ohne Worte auszukommen, denn das Bild liefere selbst klare Inhalte. Trotz dieses großen Unterschieds im Filmschaffen der beiden Drehbuch-Autoren, gibt es dennoch auch gewisse Überschneidungen in der Realisierung des *Liebelei*-Stoffes, zum Beispiel im Hinblick auf die Figuren. Sowohl

Schnitzler als auch Ophüls entscheiden sich für die,- bei Ophüls weniger -, explizite Darstellung der Duell-Szene und erzeugen damit auf unterschiedliche Weise ein Höchstmaß an Spannung. Auch die beiden Figuren, die im Schauspiel namenlos bleiben, erhalten in beiden Bearbeitungen einen Namen und treten persönlich auf. Anhand dieser Figuren beispielsweise, kommt es bei beiden Autoren auch immer wieder zum Einsatz der Parallelmontage, wie bei der Entlarvung der Affäre von Fritz und der verheirateten Frau, durch den Ehemann. Diese wird dem Publikum bereits vor Augen geführt, während die Figuren im Film noch nichts davon ahnen.

Bei der inhaltlichen Gegenüberstellung der beiden Szenarien zeigen sich die verschiedenen Varianten der Darstellung des Stoffes, welche die jeweiligen Filmemacher gewählt haben. Dabei interessant ist, dass Schnitzler manche Inhalte aus der literarischen Vorlage, als nicht filmadäquat, verwirft und Ophüls gerade diese aufgreift und dem Schauspiel nahezu entsprechend, im Film verarbeitet.

Resümierend ist festzustellen, dass sich gerade am Beispiel *Liebelei* viele der verschiedenen Positionen, die Schnitzler in Bezug zum Kino einnimmt, erarbeiten lassen. Diese sind Schnitzler als filmischer Autor, als Kinogänger, der sowohl zur Entspannung als auch aus technischem Interesse das Etablissement besucht, Schnitzler als kritischer Beobachter und Rezipient des Kinos und schließlich Schnitzler als Drehbuchautor und Verfechter zur Wahrung seiner eigenen Interessen.

Um alle Positionen herauszuarbeiten bedarf es natürlich auch der dafür benötigten Quellen. Die Grundlagen der hier angestrebten Analyse bilden neben den Tagebüchern, zwei Dokumente unterschiedlicher medialer Gestaltung, zum einen das Drehbuch, zum anderen der Film. Der Vergleich ist dementsprechend problematisch und gleichzeitig ist es die einzige Möglichkeit gewesen, die beiden Werke einander gegenüber zu stellen. Denn das Drehbuch zu Ophüls Film ist bis dato nicht publiziert bzw. es fehlt jeder Hinweis auf den Verbleib dieses Dokuments. Der Stummfilm *Liebelei/Elkovsleg* ist nur noch als Fragment erhalten, das nur zehn Minuten dauert und gerade die Duell-Szene und ein paar Einstellungen davor und danach zeigt. Weitere Informationen über die veröffentlichte Filmfassung der *Nordisk* mussten durch Sekundärquellen ermittelt werden. Dabei haben sich vor allem die Arbeiten von Claudia Wolf und Manfred

Kammer als besonders hilfreich erwiesen, da in diesen ein Großteil des nicht publizierten Textkorpus über die Korrespondenz des Literaten mit der *Nordisk* enthalten ist. Diese Briefe waren für die Herausarbeitung von Schnitzlers Verhältnis zur Filmbranche und seinen Erfahrungen mit dieser, von enormer Wichtigkeit. Auch das Drehbuch des Autors zum Stummfilm *Liebelei/Elskovesleg* ist noch immer unveröffentlicht aber dankenswerter Weise macht Nikolaus Strecha einen Abdruck des Originals im Anhang seiner Diplomarbeit zugänglich.

## **10. Anhang**

### **10.1. Bibliographie**

#### 10.1.1. Primärliteratur

Schnitzler, Arthur: Reigen. Zehn Dialoge. Liebelei. Schauspiel in drei Akten. 36. Aufl. Fischer, Frankfurt/Main, 2000

Schnitzler, Arthur: Liebelei. Volksstück in fünf Abteilungen. Drehbuch, 1913. S. 3. Abgedruckt in: Strecha, Nikolaus: Arthur Schnitzler und das Kino. Schnitzlers „Traumnovelle“ – Kubricks „Eyes wide shut“. Diplomarbeit, Wien, 2002. S. 150-196

Schnitzler, Arthur: Materialien zu einer Studie über Kunst und Kritik. In: Schnitzler, Arthur: Aphorismen und Betrachtungen. Hrsg. von Robert O. Weiss. 3. Tsd. O. Fischer, Frankfurt/Main, 1983

Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1893 – 1902. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth, hrsg. von d. Kommission für Literarische Gebrauchsformen d. Österreichischen Akademie d. Wissenschaften. Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., Wien, 1989

Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1903 – 1908. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth, hrsg. von d. Kommission für Literarische Gebrauchsformen d. Österreichischen Akademie d. Wissenschaften. Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., Wien, 1991

Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1909 – 1912. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth, hrsg. von d. Kommission für Literarische Gebrauchsformen d. Österreichischen Akademie d. Wissenschaften. Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., Wien, 1991

Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1913 – 1916. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth, hrsg. von d. Kommission für Literarische Gebrauchsformen d. Österreichischen Akademie d. Wissenschaften. Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., Wien, 1983

Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1917 – 1919. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth, hrsg. von d. Kommission für Literarische Gebrauchsformen d. Österreichischen Akademie d. Wissenschaften. Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., Wien, 1985

Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1920 – 1922. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth, hrsg. von d. Kommission für Literarische Gebrauchsformen d. Österreichischen Akademie d. Wissenschaften. Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., Wien, 1993

Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1923 – 1926. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth, hrsg. von d. Kommission für Literarische Gebrauchsformen d. Österreichischen Akademie d. Wissenschaften. Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., Wien, 1995

Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1927 – 1930. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth, hrsg. von d. Kommission für Literarische Gebrauchsformen d. Österreichischen Akademie d. Wissenschaften. Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., Wien, 1997

### 10.1.2. Sekundärliteratur

Arnheim, Rudolf: Film als Kunst. Mit einem Vorwort zur Neuauflage. Fischer-Taschenbuch-Verl., Frankfurt/Main, 1979 (Arnheim a)

Arnheim, Rudolf: Kritiken und Aufsätze zum Film. Hg. v. Helmut H. Diederichs. Fischer-Taschenbuch-Verl., Frankfurt/Main, 1979 (Arnheim b)

Asper, Helmut G.: Max Ophüls. Eine Biographie mit zahlreichen Dokumenten, Texten und Bildern. Bertz, Berlin, 1998

Attolini, Vito: Arthur Schnitzler im Filmschaffen von Max Ophüls. S. 137. In: Farese, Guisepppe (Hg.): Akten des Internationalen Symposiums „Arthur Schnitzler und seine Zeit“. Lang, Bern (u.a.), 1985

Baer, Dieter [Red.]: Duden – Fremdwörterbuch. Auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibregeln. Wiss. Rat der Dudenred. (Hg.).Dudenverl., Mannheim, Wien (u.a), 2001

Balázs, Béla: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Erw. u. überarb. Neuaufl.. Globus, Wien, 1961

Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. 1. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2001

Baumer, Franz: Arthur Schnitzler. Colloquium Verl., Berlin, 1992

Berger, Alfred von: Studien und Kritiken. Verl. d. Literar. Ges., Wien, 1896

Braunwarth, Peter Michael: Dr. Schnitzler geht ins Kino. Eine Skizze seines Rezeptionsverhaltens auf Basis der Tagebuch-Notate. In: Ballhausen, Thomas (Hg.) (u.a.): Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film. Verl. Filmarchiv Austria, Wien, 2006

Butzko, Ellen: Arthur Schnitzler und die zeitgenössische Theaterkritik. Lang, Frankfurt/Main [u.a.], 1991

Faulstich, Werner/Korte, Helmut: Der Film zwischen 1895 und 1924. Ein Überblick. S. 28 In: Faulstich, Werner/Korte, Helmut: (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Band 1. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895 – 1924

Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Reclam, Stuttgart, 2005

Fritz, Walter (Archivar): Kino in Österreich 1896 – 1930. Der Stummfilm. Österr. Bundesverl., Wien, 1981

Fritz, Walter (Archivar): Kino in Österreich 1929 – 1945. Der Tonfilm. Österr. Bundesverl., Wien 1991

Fritz, Walter (Archivar): Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich. 1. Aufl., Brandstätter, Wien (u.a.), 1997

Greve, Ludwig (Bearb.): Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Schiller-Nationalmuseum und Deutsches Literaturarchiv, Marbach/Neckar. Kösel, München (u.a.), 1976

Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909 – 1929. 1. Aufl.. Dt. Taschenbuch-Verl., München, 1978

Kammer, Manfred: Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film. Cobra-Verl., Aachen, 1983

Klapdor, Heike (Hg.): Ich bin ein unheilbarer Europäer. Briefe aus dem Exil von Thomas und Heinrich Mann, Alfred Polgar, Max Ophüls u.v.a. Im Auftr. der Dt. Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen. 1. Aufl..Aufbau-Verl., Berlin, 2007

Loacker, Armin: Anschluß im  $\frac{3}{4}$ -Takt: Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938. WVT, Wiss. Verlag. Trier, Trier, 1999

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. Dt. Fassung hg. v. Hans-Michael Bock. Übers. V. Brigitte Westermeier und Robert Wohlleben. Dt. Erstausg., überarb. u. erw. Neuausg. Juli 2000, 9. Aufl.. Rowohlt-Taschenbuch-Verl., Reinbek bei Hamburg , 2007

Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Syndikat, Frankfurt/Main, 1980

Ophüls, Max: Spiel im Dasein. Eine Rückblende. Henry Goverts Verl., Stuttgart, 1959

Panofsky, Walter: Die Geburt des Films. Ein Stück Kulturgeschichte. Versuch e. zeitgeschichtl. Darst. d. Lichtspiels in s. Anfangsjahren. 2. verb. Aufl., Triltsch, Würzburg, 1944

Paech, Anne/Paech, Joachim: Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Metzler, Stuttgart, Weimar, 2000

Paech, Joachim: Literatur und Film. 2., überarb. Aufl.. Metzler, Stuttgart (u.a.), 1997

Pinthus, Kurt (Hg.): Das Kinobuch. Kinostücke von Bermann, Hasenclever, Langer, Lasker-Schüler, Keller, Asenijeff, Brod, Pinthus, Jolowicz, Ehrenstein, Pick, Rubiner, Zech, Höllriegel, Lautensack und ein Brief von Franz Blei. Dokumentarische Neuausg. des "Kinobuchs" von 1913/14. Verl. d. Arche, Zürich, 1963

Porges, Friedrich: Schatten erobern die Welt. Wie Film und Kino wurden. Verl. f. Wissenschaft, Technik und Industrie, Basel, 1946

Urbach, Reinhard (Hg.): Entworfenes und Verworfenes. Aus dem Nachlass. S. Fischer, Frankfurt/Main, 1977

Urbach, Reinhard: Schnitzler – Kommentar. Zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. Winkler, München, 1974

Wagner, Renate/Vacha, Brigitte: Wiener Schnitzler-Aufführungen 1891-1970. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 17. Prestel-Verl., München, 1971

Weiss, Robert O.: Nachwort. Aphorismen und Betrachtungen aus dem Nachlaß. New York, 1967. In: Schnitzler, Arthur: Aphorismen und Betrachtungen. Hrsg. von Robert O. Weiss. 3. Tsd. O. Fischer, Frankfurt/Main, 1983

Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film. Bedeutung, Wahrnehmung, Beziehung, Umsetzung, Erfahrung. Diss., Universitätsverl. , Karlsruhe, 2006

Zglinicki, Friedrich von: Der Weg des Films. Nachdr. der Ausg. Berlin [1956]. Olms, Hildesheim, New York, 1979

### 10.1.3. Zeitschriften

Bild und Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinomatographie. Verl. der Lichtbilderei, München-Gladbach, III. Jg., 1913/14

#### 10.1.4. Filme

Liebelei, Deutschland 1933, 88 Min. R: Max Ophüls, D: Kurt Alexander, Max Ophüls, Felix Salten. Elite-Tonfilm Produktion GmbH (Schwarzweiss, Mono (*Tobis-Klangfilm*))

Liebelei (Elskogsleg), Dänemark, 10 Min. (Fragment) R: Holger Madsen, D: Arthur Schnitzler, Holger Madsen. Nordisk Film Compagnie. (Schwarzweiss, Silent)

## 10.2. Abstract

Arthur Schnitzlers Leben und Werk zeichnet sich aus durch eine ganz eigene Beziehung zum Kino. Schon für die Vorläufer des neuen Mediums entwickelt er ein ausgeprägtes Interesse und bis zu seinem Tod kann eine beachtliche Anzahl an Besuchen im Kaiser-Panorama und eine weit größere im Kino festgestellt werden. Das neue Medium frequentiert er, genau wie andere Innovationen seiner Zeit, nicht sofort aber letztlich regelmäßig und sehr oft. An manchen Tagen geht er sogar von einer Vorstellung in die nächste. Das Kino ist ihm Ort der Zerstreuung aber weckt auch sein fachliches Interesse im Hinblick auf die fortgeschrittene Form der Technik. Sobald die ersten Literaturverfilmungen veröffentlicht werden und auch bei Schnitzler angefragt wird, ob er bereit wäre seine Werke kinematographisch verwerten zu lassen, ergeben sich zahlreiche neue Positionen, die Schnitzler in Bezug zum Kino einnimmt. Er wird Drehbuchautor und Verwalter seiner eigenen Stoffe sowie eine Art Anwalt, der darauf achten muss, seine Interessen und Rechte zu wahren. Viele seiner Werke erscheinen ihm gut geeignet für eine kinematographische Realisierung. Eine Sonderposition nimmt dennoch das Schauspiel *Liebelei* ein, welches als eines der ersten, das Interesse der Filmproduktionen auf sich zieht und Schnitzler agiert hierbei erstmalig als Drehbuchautor. Bemerkenswert ist Schnitzlers Filmverständnis, das sich schon in den Anfängen des Kinos mit dem späterer führender Filmtheoretiker deckt. Eine Anforderung, die Schnitzler genauso wie Béla Balázs und Rudolf Arnheim an das Kino stellen ist, die Umsetzung der Wörter in Bilder ohne zusätzlich erklärender Mittel. Ein weiteres Merkmal des Filmverständnisses Schnitzlers ist der Anspruch auf Kunst, den er der Kinematographie zu gesteht und das zu einem Zeitpunkt, in der die Debatte um die Etablierung des Films als Kunst gerade erst am Anfang steht und von zahlreichen Gegenstimmen bestimmt ist.

Im Vergleich mit Ophüls lässt sich feststellen, dass sowohl bei ihm wie auch bei Schnitzler häufig die Parallelmontage zur Anwendung kommt, was zu Schnitzlers Zeit noch sehr innovativ ist. Außerdem offenbaren der Drehbuchautor und der Regisseur in gleichem Maße aber auf unterschiedliche Weise, dass sie genau um die Methoden der Spannungserzeugung wissen.

Schnitzlers Arbeit an der Verfilmung der *Liebelei* zeigt sein starkes Interesse für das neue Medium. Sein Filmverständnis zeichnet sich dadurch aus, dass er versucht aus den ästhetischen Möglichkeiten des Films, die jenen im Theater einiges voraus haben, zu schöpfen. Er beweist im Drehbuch zum Stummfilm *Liebelei* und in den Verhandlungen mit der *Nordisk* einmal mehr sein hohes filmtheoretisches Reflexionsniveau. Gleichzeitig geht aus seinen persönlichen Notizen über den Werdegang der *Liebelei* eine Ambivalenz von Faszination und Abneigung hervor, von welcher seine ganze Beziehung zum Film bestimmt ist.

### 10.3. Curriculum Vitae

#### **PERSÖNLICHES**

---

Name: **Nadja Morkus**  
Geburtstag: 6. März 1985  
Geburtsort: Wien  
E-Mail: [a0405626@unet.univie.ac.at](mailto:a0405626@unet.univie.ac.at)

#### **AUSBILDUNG**

---

Seit Oktober 2005                      Diplomstudium der Spanischen Philologie an der  
Universität Wien

Seit Oktober 2004                      Diplomstudium der Deutschen Philologie an der  
Universität Wien

1995 – 2004                              Wirtschaftskundliches Realgymnasium (BRG) in  
Wien

1991 – 1995                              Volksschule in Wien