

Universität Sarajevo
Philosophische Fakultät Sarajevo
Abteilung für Germanistik

MASTERARBEIT

Arthur Schnitzler und das Kino
Arthur Schnitzler i kino
ZAVRŠNI MASTER RAD

Verfasser: Nermin Tatarović
nermin.tatarovic@gmail.com

Betreuerin: Doz. Dr. Irma Duraković

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Das Kino in Österreich – ein neues Medium.....	7
2.1. Erste Formen des Kinos.....	8
2.1.1. Erste Produktionsfirmen in Österreich.....	12
2.2. Der Stummfilm – seine Ästhetik.....	15
2.2.1. Der Stummfilm – Schnitzlers ästhetische Grundlagen.....	15
2.2.3. Belá Balázs' Filmtheorie.....	19
3. Arthur Schnitzler – ein begeisterter Kinogänger.....	22
3.1. Schnitzlers erste Begegnungen mit dem neuen Medium – was treibt den Autor ins Kino?.....	24
3.1.1. Arthur Schnitzler und Clara Katharina Pollaczek gehen ins Kino..	30
3.2. Schnitzlers Stellung zum Film.....	33
3.3. Schnitzlers verfilmte Drehbücher.....	35
3.3.1. <i>Liebelei</i> (1913) – Entstehung	36
3.3.2. Filmästhetische Grundlagen zu <i>Elskovleg</i> (1913).....	38
3.3.3. Rezeption zu <i>Elskovleg</i> (1913).....	40
3.3.4. <i>Der junge Medardus</i> (1920) – Entstehung.....	41
3.3.5. Filmästhetische Grundlagen in <i>Der junge Medardus</i> (1923).....	44
3.3.6. Rezeption zu <i>Der junge Medardus</i> (1923).....	45
4. Die Darstellung des Inneren Monologs in Paul Czinnens Verfilmung von <i>Fräulein Else</i> (1929).....	47
4.1. Der Innere Monolog – literarische Erzähltechnik.....	48
4.2. Mittel für die Darstellung des inneren Monologs in Czinnens Verfilmung von <i>Fräulein Else</i> (1929).....	53
4.2.1. Das bewegte Bild – Visualisierung psychischer und sozialer Zustände.....	54
4.2.2. Groß- und Detailaufnahmen.....	64
4.3. Balázs' Ansichten zur Darstellung des Innenlebes im Film.....	67
5. Fazit.....	71
6. Literaturverzeichnis.....	74

1. Einleitung

Im Keller des *Grand Café* auf dem Pariser Boulevard des Capucines entstand die erste Form des Kinos.¹ Schnitzler, damals 33 Jahre alt, empfängt das neue Medium mit großem Vergnügen, was auch die Tatsache bestätigt, dass er nur sieben Jahre später zum regelmäßigen Besucher des *Kaiser Panoramas* in Wien wird². Obwohl es nicht den Vorstellungen des heutigen Kinos entspricht, war das *Kaiser Panorama* doch ein Vorläufer des Kinos³. Das Kaiserpanorama entspricht nicht dem heutigen Bild des Kinos. Vielmehr hatten die Zuschauer einen zimmerähnlichen Raum zur Verfügung, in dessen Mitte sich ein Stereoskop befand und in welchem 12 Besucher gleichzeitig Einblick in die bewegten Bilder hatten⁴.

Schnitzler notiert all diese Besuche und auch alle seine weiteren Kinobesuche in den Jahren danach in seinen Tagebüchern. Seine Filmskizzen und Entwürfe zum Film wurden erst vor einigen Jahren unter dem Titel *Filmarbeiten: Drehbücher, Entwürfe, Skizzen* (2015) veröffentlicht. Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch Michael Rohrwassers und Stephan Kurzs *A. Ist manchmal wie ein kleines Kind. Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino* (2012). In diesem Sammelband, wie bereits der Titel suggeriert, befinden sich alle Aufzeichnungen von Schnitzler, in denen er sein Filmverständnis und seine Kinobesuche dokumentiert. So wird dem Leser in über 300 Seiten Schnitzlers Beziehung zum Film durch die Beziehung zu Clara Katharina Pollaczek vorgestellt. Dargestellt werden somit die Filmerscheinungen aus dieser Zeit und die Auseinandersetzungen Schnitzlers und Pollaczeks mit dem relativ neuen Medium. So reflektiert Kurz an einer Stelle über diese zwei Kinobesucher, indem er schreibt:

Die Bedeutung des relativ neuen Mediums Film für zwei literarische Persönlichkeiten in Wien der 1920er Jahre ist nicht gering zu schätzen. Die Fülle und Bandbreite der gezeigten – und von unseren Protagonisten

¹ Vgl. Gregor Ulrich; Enno Patalas: *Geschichte des Films*. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag. 1962, S.13.

² Vgl. Michael Braunwarth: *Dr. Schnitzler geht ins Kino. Eine Skizze seines Rezeptionsverhaltens auf Basis der Tagebuch-Notate*. In: T. Ballhausen, B.Eichinger, K. Moser, F. Stern, (Hrsg.): *Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria. 2006, S.9.

³ Vgl. Ebd., S.10.

⁴ Vgl. Ebd., S.10.

gesehenen – Filme ist groß, das Spektrum reicht von heute zu Klassikern gewordenen Stummfilmen (zwischen Chaplin und Fritz Lang) über vergessene Zirkusfilme bis zu einem peinlichen Sexualfilm'. Fest steht also, dass Pollaczek und Schnitzler beide cineastische Omnivoren waren, deren Rezeptionshaltung und -erwartung abgesehen von gemeinsamen Vorlieben für einzelne Schauspieler oder Regisseure kaum auf bestimmte Genre- oder Polotpräferenzen reduziert werden kann.⁵

Schnitzler und Pollaczek interessierten sich für alles, was der Film mit sich bringt. Es existiert also nicht ausschließlich eine Vorliebe für bestimmte Filmgenres, sondern sie schauen sich fast alle Filme aus dieser Zeit an. Bedeutend sind auch die gemeinsamen Kinobesuche, denn dies ist eine Zeit, in der Schnitzler die neue Kunst fast täglich rezipiert und so sein Feingefühl für das neue Medium auf ein höheres Niveau bringt. Pollaczek begibt sich fast ausschließlich mit Schnitzler ins Kino⁶, aber auch Schnitzler mag die Gesellschaft Pollaczek sehr, was sie zu einer idealen Kinobegleiterin macht. Sein Verhältnis zum Kino beschreibt auch Peter Michael Braunwarth und nennt dabei genau wie Kurz die Breite der Filme, die sich Schnitzler zutraut:

Dann kam das Kino. Schnitzler geht ins Kino, schon lange, bevor er am Kino verdient [...], bevor Filmgesellschaften sich für seine Stoffe interessieren und bevor er über filmische Gestaltung, Drehbuchentwürfe, Bildsprache oder den Verzicht auf Zwischentitel oder Ähnliches nachdenkt.⁷

Mit diesem Satz wird Schnitzlers Interesse zum Film hervorgehoben. Er war nicht nur ein Kinogänger. Er war jemand, der Filme kommentierte, der an den Schaffungsprozess dieser mitwirkte und der sie zu schätzen wußte. Er interessiert sich nicht nur für den Inhalt der Filme, sondern, wie man es von einem Literaten wie Schnitzler erwarten würde, für verschiedene Bestandteile des Filmes wie Regie, Bildsprache, Montage, die einen Film zu einem Kunstwerk machen.

⁵ Stephan Kurz: *Im Schatten Schnitzlers. Leben und Werk von Clara Katharina Pollaczek (1875 – 1951)*. In: Stephan Kurz und Michael Rohrwasser: *A. ist manchmal wie ein kleines Kind. Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino*. Wien. Köln. Weimar: Böhlau Verlag. 2012, S.27.

⁶ Vgl. Ebd., S.27.

⁷ Ebd. S.13.

Schnitzler wird als Schriftsteller umfassend rezipiert, weswegen er auch mit dem Begriff *Fin de siècle* zusammengebracht wird⁸. Seine Werke sind Gegenstände vieler wissenschaftlichen Arbeiten, vor allem seine Figuren, die großen Platz für verschiedene Untersuchungen anbieten. Wissenschaftliche Arbeiten aber, die sich mit Schnitzler im Kontext des Filmes auseinandersetzen, sind heute nur wenige. Es existieren Arbeiten, die sich insbesondere mit den Unterschieden zwischen Schnitzlers Werken und deren Verfilmungen auseinandersetzen⁹. Pioniere der Schnitzler-Forschung im Kontext des Films sind mit Sicherheit der österreichische Filmwissenschaftler Walter Fritz und Manfred Kammer, die als erste chronologisch das Verhältnis Schnitzler zum Film untersucht haben.¹⁰ Schnitzlers Rolle in der Filmindustrie wurde jedoch wenig rezipiert. Erst mit der Erscheinung des Bandes *Arthur Schnitzler und der Film* (2010) von Achim Aurnhammer, Barbara Beßlich und Rudolf Denk geben die Autoren einen detaillierten Einblick in Schnitzlers Mitarbeit am Film. Die methodischen Forschungsziele dieses Bandes widmen sich dem autorspezifischen, intermedialen und rezeptionsästhetischen Interesse¹¹. Die Autoren untersuchen dabei Schnitzlers Interessen und seine aktive Mitarbeit an dem Film. So wird seine Mitarbeit an konkreten Verfilmungen seiner literarischen Werke, die veröffentlicht wurden, wie zum Beispiel *Elskovsleg* (1914), *Der junge Medardus* (1923)¹² genauer unter die Lupe genommen. Der zweite Teil des Bandes möchte Schnitzler als einen Filmtheoretiker darstellen und trägt den Titel *Schnitzler und die Ästhetik des Kinos*¹³. Letzteres werden im dritten Teil des Bandes Schnitzlers Verfilmungen dargestellt, an denen er nicht direkt mitwirkte, jedoch seine Kommentare u.a. in Briefen und Tagebüchern festgehalten hat. Gerade die Tagebuchnotizen von Schnitzler bezeugen seine Vorstellungen einer Verfilmung von *Fräulein Else*. Schnitzlers Vorstellungen zum Film, seine Kommentare etc.

⁸ Vgl. Rolf Allerdissen: *Arthur Schnitzler: Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1985. S.1.

⁹ Vgl. Ein Beispiel ist Julia Freytags *Verhüllte Schaulust. Die Maske in Schnitzlers Traumnovelle und in Kubricks *Eyes Wide Shut* (2015)*, wo die Autorin auf ein bestimmtes Motiv aufgreift, sowohl im Werk, als auch in der verfilmten Version, diese dann vergleicht.

¹⁰ Kammer veröffentlicht im Jahr 1983 das Buch *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film*.

¹¹ Vgl. Achim Aurnhammer; Barbara Beßlich; Rudolf Denk, (Hrsg.): *Arthur Schnitzler und der Film* in: Achim Aurnhammer; Werner Frick; Frank-Rurger Hausmann; Dieter Martin; Mathias Mayer: *Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg*. Würzburg: Ergon-Verlag, 2010. S.11.

¹² Vgl. Ebd. S.11.

¹³ Vgl. Ebd. S.12.

wurden in der Schnitzler-Forschung nur wage untersucht, was demnach viel Raum für eine wissenschaftliche Untersuchung bietet. Der Schwerpunkt dieser Arbeit soll deshalb gerade an der Verfilmung Czinner's von *Fräulein Else* aus dem Jahr 1929 liegen. Dank der vielen Filmskizzen Schnitzlers, die nie visuell realisiert wurden, kristallisiert sich mit der Zeit eine Filmästhetik bei Schnitzler, die in einer Korrelation mit den damaligen Anforderungen eines Stummfilms stehen. Schnitzler schreibt in den letzten zehn Jahren seines Lebens einige Filmentwürfe. Obwohl viele dieser Entwürfe nicht verfilmt wurden, lassen sich jedoch einige filmästhetische Aspekte erkennen, die für Schnitzlers Filmverständnis wichtig sind. So widmet sich das letzte Kapitel dieser Arbeit einer vergleichenden Analyse von Czinner's *Fräulein Else* (1929) und Schnitzlers ästhetischen Anforderungen an den Film. Schnitzler, der einige Vorschläge für die Verfilmung Czinner auch vorlegte, wird fast immer ignoriert, seine Hinweise nicht ausreichend befolgt.

Fräulein Else (1929 R: Paul Czinner) erscheint auch deshalb interessant, weil der Film von manchen als der *Blockbuster* dieser Jahre bezeichnet wird¹⁴ und nicht unwichtig ist auch die Tatsache, dass *Fräulein Else* in 19 Kinos in Wien gleichzeitig Premiere feierte.¹⁵

In der vorliegenden Arbeit wird nun zuerst ein kurzer geschichtlicher Abriss des Kinos in Österreich gegeben, da während der Untersuchungen zu dieser Arbeit festgestellt werden konnte, dass es nur wenige Arbeiten gibt, die sich mit dem Kino bzw. mit dem Film in Österreich befassen. Zunächst werden also die Anfänge des Kinos in Österreich skizziert. Des Weiteren wird die Ästhetik des Stummfilms näher dargestellt, vor allem Schnitzlers Anforderungen an den Stummfilm. Ebenfalls möchte die Arbeit Schnitzlers Rolle in der Filmindustrie und seine Mitarbeit an literarischen Vorlagen untersuchen. Interessant erscheint auch das Phänomen dieser Zeit, in der literarische Autoren Drehbuchautoren werden, wie es gerade Schnitzler selbst ist. Im anschließenden Kapitel der Arbeit, wird der Blick

¹⁴ Vgl. Michael Braunwarth: *Dr. Schnitzler geht ins Kino. Eine Skizze seines Rezeptionsverhaltens auf Basis der Tagebuch-Notate* in: T. Ballhausen, B. Eichinger, K. Moser, F. Stern (Hrsg.): *Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria. 2006. S.22.

¹⁵ Vgl. Ebd. S.22.

auf Arthur Schnitzler als begeisterten Kinogänger¹⁶ gerichtet. Hierbei wird chronologisch vorgegangen, um eine bessere Einsicht in Schnitzlers ersten Begegnungen mit dem Film geben zu können. Demnach werden seine Kommentare zu einigen Filmen seiner Zeit analysiert. Und zuletzt soll Schnitzlers eigene Mitarbeit an Verfilmungen seiner Werke unter die Lupe genommen werden. Im Gegensatz zu Hoffmannsthal entdeckt Schnitzler sehr früh die Möglichkeiten, die das neue Medium bietet.¹⁷ Er hatte davon natürlich auch einen guten materiellen Verdienst¹⁸, aber dennoch ist seine Begeisterung vom Film, auch wenn er sehr oft kritisch über ihn urteilt, etwas, was man nicht bestreiten kann. So können zum Beispiel „filmische Spuren“ in seinem literarischen Schreiben gefunden werden, was wiederum davon zeugt, dass sich bereits in seinem literarischen Werk eine filmische Bildästhetik erkennen lässt. Dazu zählen einige seiner Werke: *Leutnant Gustl* (1900), *Das weite Land* (1911), *Professor Bernhards* (1912), *Die Traumnovelle* (1926).¹⁹

Interessant in diesem Zusammenhang sind deshalb Schnitzlers filmtheoretische Überlegungen, die er zwar nicht wie Hoffmannsthal mit der Massenkultur in Verbindung setzt, sondern in seinen Tagebüchern mehr den visuellen Reiz der neuen Kunst hervorhebt.

Im abschließenden Kapitel richtet sich der Blick auf die Analyse der Verfilmung von *Fräulein Else*. Hierbei erscheint es wichtig zu hinterfragen, wie und ob Czinner in seiner Verfilmung den inneren Monolog integriert, auf den Schnitzler beim Schreiben der Novelle einen großen Wert gesetzt hat. Schnitzlers Vorstellungen vom Film stellen die Visualisierung des Wortes in den Vordergrund²⁰ und gerade bei dem inneren Monolog erscheint dies als eine Herausforderung an den Regisseur.

¹⁶ Vgl. Joachim Heimerl: *Arthur Schnitzler. Zeitgenossenschaft der Zwischenwelt*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2012. S.93.

¹⁷ Vgl. Ebd., S.93.

¹⁸ Vgl. Michael Braunwarth: *Dr. Schnitzler geht ins Kino. Eine Skizze seines Rezeptionsverhaltens auf Basis der Tagebuch-Notate* in: T. Ballhausen., B. Eichinger., K.Moser., F.Stern., (Hrsg.): *Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2006. S.13.

¹⁹ Vgl. Joachim Heimerl: S.97.

²⁰ Vgl. Michael Braunwarth: *Dr. Schnitzler geht ins Kino. Eine Skizze seines Rezeptionsverhaltens auf Basis der Tagebuch-Notate* in: T. Ballhausen., B. Eichinger., K.Moser., F.Stern., (Hrsg.): *Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2006. S.462.

Deshalb werden die filmischen Mittel, die Czinner dafür verwendet hat, näher untersucht.

2. Das Kino in Österreich – ein neues Medium

Der Film und somit auch das Kino, in seinen frühen Formen, sind schon über 100 Jahre alt. Mit der Industrialisierung um die Zeit der Jahrhundertwende erblickt auch der Kinematograph das Licht der Welt. Ein neues Medium, das gleich mehrere Rollen einnehmen wird. Wer aber den Kinematographen erfunden hat, ist heute noch umstritten²¹. Auf der einen Seite agieren in Berlin die Brüder *Max* und *Emil Skandanowsky*, die am 1. November 1895 im Berliner Variététheater *Wintergarten* die erste Projektion zeigen²². Hingegen ist der Name von Thomas A. Edison und seinem *Kinetoscope* in den USA weitverbreitet und letztlich sind es die Brüder Lumière, die die ersten Vorstellungen ihrer Kurzfilme mit ihrem *Cinematographe* in Salon Indienne des Grand Café in Paris am 28. Dezember 1895²³ vorführen und somit in die Filmgeschichte eingehen. Wie sich zeigt, geht die Entwicklung des Kinematographen aus Deutschland, den USA und Frankreich aus.

All diese Namen haben zur Entwicklung des Kinematographs beigetragen und bereiteten so den Weg für die neue Kunst, die sich mit den Jahren immer mehr entwickeln wird.

Von der Geschichte des Films ist eine große Anzahl an Literatur vorhanden²⁴. In dieser Arbeit wird die Filmgeschichte des österreichischen Films dargestellt. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Ästhetik des Stummfilms und der Entwicklung des Films in Österreich.

Auch die österreichische Filmgeschichte beginnt mit dem Jahr 1896 und mit den Brüdern Lumière²⁵. In den Anfängen wird sie jedoch von ausländischen Filmemachern beeinflusst und erst mit dem Jahr 1907 gewinnt auch die österreichische Filmindustrie an Selbstständigkeit²⁶. Im Folgenden werden die

²¹ Vgl. Schenk: *Kino und Modernisierung*. S.23.

²² Vgl. Ebd., S.22.

²³ Vgl. Ebd., S.23.

²⁴ Zu nennen sind unter anderem: Jerry Toeplitz *Geschichte des Films 1895-1928*; André Bazins *Was ist Film ?*(1958); Ilka Brombachs *Eine offene Geschichte des Kinos* (2014); Margit Tröhler und Jörg Schweinitz (Hrsg.): *Die Zeit des Bildes* (2016) usw.

²⁵ Vgl. Walter Fritz: *Kino in Österreich. Der Stummfilm 1896-1930*. Wien: Österreichischer Bundesverlag.1981. S.11.

²⁶ Vgl. Ebd., S.15.

Anfänge des Kinos in Österreich und in Deutschland skizziert, wie auch die ersten österreichischen Produktionsfirmen. Aufgrund der Tatsache, dass am Anfang des 20. Jahrhunderts viele Schriften über die *Soziologie des Kinos*²⁷ entstehen und die Funktion des Kinos hinterfragt wird, soll anschließend die Rolle des Films in der Gesellschaft untersucht werden.

2.1. Erste Formen des Kinos

Sowohl die Gebrüder *Skandanowsky*, als auch die Gebrüder *Lumière* gelten als die Entwickler des Kinematographen, dem Vorläufer der heutigen Kinoprojektoren.²⁸ Die Brüder Skandanowsky, wie oben gesagt, führen in Berlin ihr *Bioscop*²⁹ vor, während die Brüder Lumière ihren *Cinematographe* in Paris³⁰ zeigen. Beide Brüderpaare taten dies am Ende des Jahres 1895, nur einige Jahre vor der Jahrhundertwende, als die Industrialisierung am Höhepunkt war. Die Vorführungen finden jedoch nicht in klassischen Kinos statt, mit mehreren Sitzplätzen und einer großen Leinwand. Erst im London werden die ersten Kinohäuser ein Jahrzehnt nach der Erfindung des Kinematographen erbaut³¹. Bis zum Jahr 1900 dominieren die Filme der Brüder Lumière in den deutschen und österreichischen Kinos. Gezeigt werden vor allem die dokumentarischen Filme der Brüder Lumière, so u.a.: *Arbeiter beim Verlassen der Fabrik* (1896), *Die Ankunft eines Zuges in La Ciotat* (1896), *Der begossene Gärtner* (1896). Besonders populär war zu dieser Zeit der *Mutoskop*, in dem sogenannten Kaiser-Panorama, welches auch Schnitzler oft mit seinen Kindern besucht³². Es handelt sich ähnlich wie bei dem Kinematographen der Gebrüder Lumière um einen Kasten, wo ein Bild dem anderen folgt. Die Menschen sitzen dabei in einem Kreis und schauen sich eine Reihe an Bildern an,

²⁷ Emilie Altenloh: *Kino in Österreich. Der Stummfilm 1896-1930*. Wien: Österreichischer Bundesverlag. 1981. S.11.

²⁸ Irmbert Schenk: *Kino und Modernisierung. Von der Avantgarde zum Videoclip*. Marburg: Schüren Verlag. 2008. S.23.

²⁹ Vgl. Ebd., S.22.

³⁰ Vgl. Ebd., S.23.

³¹ Ludwig Rubiner: *Der Kinematograph in London. Eindrücke eines Deutschen*. Bild&Film-Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie. München Gladbach: Jahrgang 1. 1912. In: Bernhard Zeller (Hrsg.): *Hätte ich das Kino. Die Schriftsteller und der Stummfilm*. München: Kommission Kösel Verlag. 1976. S.26.

³² Vgl. Michael Braunwarth: *Dr. Schnitzler geht ins Kino. Eine Skizze seines Rezeptionsverhaltens auf Basis der Tagebuch-Notate* in: Ballhausen T., Eichinger B., Moser K., Stern F., (Hrsg.): *Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria. 2006. S.10.

die eine Geschichte erzählen. Das Kaiser-Panorama aus dem Jahr 1905 wird wie folgt beschrieben:

Das waren hölzerne Rundbauten, durch deren Löcher, in Augenhöhe angebracht, der Sitzenden die Bilder betrachtete, die sich an ihm vorüberschoben.³³

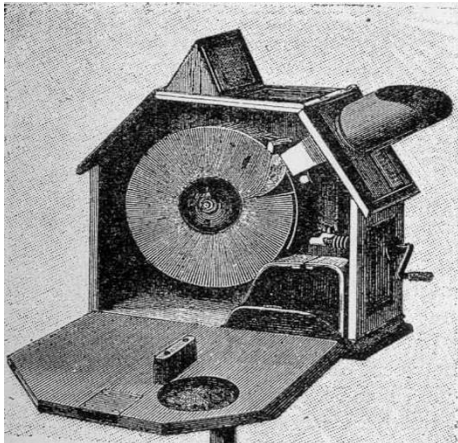


Abb. 1: Mutoskop³⁴

Dieses neue Medium, das sich in den Jahren so schnell verbreitete und entwickelte, zog mit sich viele Diskussionen über seine Rolle in der Gesellschaft. Es stellt sich die Frage: aus welchem Grund waren die Menschen gierig in diese Holzkasten reinzuschauen? So entstehen schon Anfang des 20. Jahrhunderts Abhandlungen, die die Rolle des Kinos im Leben der Menschen diskutieren. Das Kino, als ein „explosiv ausbreitendes Massenmedium“, so der Medienwissenschaftler Irmbert Schenk, „dient den Menschen zur Unterhaltung und zur Ablenkung von den neuen Lebensbedingungen und ist zugleich Lernmedium zu Schulung der geforderten Wahrnehmungsfähigkeiten.“³⁵ Bald jedoch waren aber *Unterhaltung* und *Ablenkung* nicht ausreichend als Gründe des Interesses am neuen Medium. Das neue Medium müsste sich gleich am Anfang entwickeln. Dafür spielen die Zuschauer eine essenzielle Rolle. Irmbert Schenk schreibt in diesem Zusammenhang vom Kino als dem *zentralen Ort sozialer und kultureller Praxis*³⁶ und erklärt:

³³ Vgl. Zeller: *Hätte ich das Kino*. S.55.

³⁴ <https://educalingo.com/en/dic-de/mutoskop> Download: 02.01.2020.

³⁵ Schenk: *Kino und Modernisierung*. S.9.

³⁶ Ebd., S.10.

*Gemeint ist damit, dass sich der Sinngehalt von Filmen erst im Zusammenhang der Lebenspraxis der Zuschauer entfalten kann.*³⁷

Das Kino ist nämlich, wie viele andere Produkte der Industrialisierung auch, für den Menschen gedacht worden. Entstanden ist es nicht aus künstlerischen Absichten, sondern es sind die Unternehmer, die sich mit dieser neuen Empfindung beschäftigten.³⁸ Kino war am Anfang eine Attraktion. Diesen Terminus verwendet auch Tom Gunning in seinem Aufsatz, die den Titel *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* (1986) trägt. Nach Gunning ist das Kino der Attraktionen eine frühere Konzeption des Kinos, das bis zu dem Jahr 1906 äußerst populär war.³⁹ Eine genauere Definition des Kinos der Attraktionen schreibt Gunning wie folgt:

*First it is a cinema that bases itself on the quality that Léger celebrated: its ability to show something. Contrasted to the voyeuristic aspect of narrative cinema [...], this is an exhibitionist cinema. An aspect of early cinema [...]*⁴⁰

Das Kino der Attraktionen funktioniert als eine Opposition zu dem narrativen Kino, wo die Geschichte im Mittelpunkt ist. Es ist gerade die Narration des Kinos, wie es Gunning nennt, die das Kino der Attraktionen in den Hintergrund stellt. Jedoch bleibt das Kino der Attraktionen nach Gunnings Worten weiterhin präsent. Als Beispiel nennt er die populären Verfolgungsszenen in Filmen, die eine Mischung aus Attraktion und Narration sind. Gunning verweist in seinem Text auch auf die Ursprünge des Kinos, die für die Menschen ein neues Medium waren, dessen Funktion es war, sie in eine Art Staunen zu versetzen. Die bewegten Bilder, die am Anfang nur das auch waren, konnten sich die Menschen auf Jahrmärkten anschauen und wurden so unterhalten und ins Staunen versetzt⁴¹. Schon am Anfang gibt es klare Vorstellungen darüber, in welcher Richtung die Entwicklung des Films verlaufen soll, was auch einige Philosophen dazu anregt, Essays zu verfassen, in

³⁷ Ebd., S.10.

³⁸ Jerry Toeplitz: *Geschichte des Films 1895-1928*. München: Rogner&Bernhard. 1973. S.13.

³⁹ Vgl. Tom Gunning: *The Cinema of Attractions*. London: Wide Angle. 1986. S.63

⁴⁰ Ebd., S.64.

⁴¹ Louis Feuillade: *Der Ästhetische Film* in: Margrit Tröhler; Jörg Schweinitz(Hrsg.): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906-1929*. Berlin: Alexander Verlag.1911. S.75.

denen über die Rolle und die Funktion des Filmes diskutiert wird. So heißt es an einer Stelle bei dem französischen Filmdirektor *Louis Feuillade*:

*Soll der Ästhetische Film verwirklicht werden, muss er sich zunächst von allen anderen Filmen unterscheiden. Wir denken nämlich nicht, dass die Kinematographie zur ewigen Abhängigkeit vom Theater verurteilt ist und sich mit der Adaption von Bühnenstücken begnügen muss.*⁴²

Demzufolge kann festgestellt werden, dass man fast zehn Jahre nach den ersten Filmaufführungen über Innovationen nachdachte. Die neue, junge Kunst soll seriöser gemacht werden. Sie soll das Publikum *ins Staunen versetzen*⁴³, aber auch von Theater unabhängig gemacht werden durch neuen Stoffen und Inhalten. In diesem Zusammenhang spricht man von der Plastizität des Theaters (*la plastique theatrale*)⁴⁴ und der Tatsache, dass diese an den Schauspieler gebunden ist und jede Aufführung eine Andere ist⁴⁵. Bei dem Film ist dies nicht der Fall. Im kinematographischen Theater sollen die Menschen wieder zum Kind werden und alles soll getan werden, um den Zuschauer nicht loszulassen, ihn in den Bann der Bilder zu ziehen.⁴⁶ Im Kino erlebt das Publikum dieselben Bilder und dieselben Schauspieler, die keine neuen Bewegungen vollführen, sondern immer das gleiche Bild abspielen. Somit ist schon aus diesem Grunde das Kino keine eindeutige Kopie des Theaters. Es ist ein Kunstwerk für sich. Das Verlangen des Publikums nach dem Film beschreibt der Filmhistoriker Stephhan Brockmann in seinem Buch *A critical history of german Film* (2010) wie folgt:

People had a natural inclination to be voyeuristic [...] and the bloodier the action they are watching, the better. It was this powerful desire that was

⁴² Louis Feuillade: *Der Ästhetische Film*. In: Margrit Tröhler; Jörg Schweinitz(Hrsg.): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906-1929*. Berlin: Alexander Verlag, 1911. S.66.

⁴³ Ricciotto Canudo: *Die Geburt der sechsten Kunst. Versuch über den Kinematographen*. In: Margrit Tröhler; Jörg Schweinitz(Hrsg.): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen*.Berlin: Alexander Verlag, 2016. S.71.

⁴⁴ Vgl. Ebd., S.72.

⁴⁵ Vgl. Ebd., S.72.

⁴⁶ Vgl. Ebd., S.75.

*thwarted by European modernity, and that was brought back by contemporary cinema.*⁴⁷

Er erwähnt auch Sigmund Freud und seinen Terminus *Schaulust* und sagt: „It is no coincidence that film theory has been strongly influenced by Freud.“⁴⁸ Diese Schaulust war auch in Österreich und im Rest Europas evident.

Die Entwicklung des Films in Österreich verläuft aber auf eine bestimmte und langsame Art und Weise, da die Zeit vor dem Stummfilm in Österreich nicht sehr produktiv war. Der österreichische Filmwissenschaftler Walter Fritz schreibt:

*Österreich hat sich aus seinem Film herausgehalten. Fast immer. Und lang. Vielleicht wär's gut gewesen, die Welt hätte mehr über das wirkliche Österreich gewußt.*⁴⁹

Die Welt konnte somit über das wirkliche Österreich, wie es Fritz nennt, nie erfahren, da Österreich eine lange Zeit von der Produktion der Filme abgeschnitten war. Man konnte über die Filme nicht das wahre Bild von Österreich vermitteln, weshalb Österreich in den Augen anderer Kulturen oft unsichtbar war. Die Vermittlung verschiedener Kulturen über den Film ist eines der Ziele des neuen Mediums Film und Österreich war eine lange Zeit nicht im Stande, dieses Potential auszunutzen und sich so der Welt zu zeigen.

2.1.1. Erste Produktionsfirmen in Österreich

Im Vorwort zu seinem Buch *Kino in Österreich. Der Stummfilm 1896-1930* (1981) fasst Fritz die Lage der Kinematographie in Österreich zusammen und schreibt:

*Nach 85 Jahren turbulenter Entwicklung und abwechslungsreicher Geschichte sind Kino und Film in Österreich noch immer nicht in dem Ausmaß im Kulturbewußtsein verankert wie in anderen Ländern Europas.*⁵⁰

⁴⁷ Stephan Brockmann: *A Critical History of German Film*. Rochester, New York: Camden House. 2010. S.16.

⁴⁸ Ebd., S.16.

⁴⁹ Fritz: *Kino in Österreich*. S.7.

⁵⁰ Fritz: *Kino in Österreich*. S.9.

Und tatsächlich weiß man wenig über die Anfangszeiten des Kinos in Österreich, weshalb auch die Anzahl an Literatur zu diesem Teil der österreichischen Geschichte sehr gering ist. Bereits im Jahr 1979 verfasst der deutsche Künstler und Schriftsteller Friedrich von Zglinicki in seinem Textband *Der Weg des Films (1956)* ein Kapitel über die österreichische Kinematographie, das den Titel *Wettkampf der Filmmächte V. Zauberhaftes Wien* trägt und sagt an einer Stelle:

Nicht umsonst fehlt in den meisten filmhistorischen Werken – z.B. bei Eichsfelder (46) und Reinert (47) – ein Beitrag über Österreichs Filmanfänge. Der tragische politische Wandel Österreichs vom Großstaat zum Kleinstaat, der Zerfall der 50-Millionen-Monarchie in kleine Teilstaaten brachten es mit sich, dass die gut eingearbeiteten österreichischen Filmteams ihr Können, ihr Wissen und ihre Erfahrungen in andere Länder trugen.⁵¹

Erst mit der Entwicklung des Stummfilms gewinnt die österreichische Produktion an Selbständigkeit und bringt eine Reihe eminenter Namen hervor. Die Filmproduktion in Österreich ist von einigen wichtigen Namen gekennzeichnet und zwar: Jakob Fleck, Anton und Louis Kolm, Graf Alexander Sascha Kolwarth. Anton Kolm war derjenige, der die erste Filmproduktion in Österreich gründete⁵². Kolm und Fleck hatten nämlich vor dem Film große Kenntnisse im Bereich der Photographie und sie hatten somit auch Zugang zu den nötigen Mittel für die Produzierung eines Filmes. Es waren kleine Aufnahmen, die Jahrzehnte später als Filmanfänge Österreichs bezeichnet werden. Somit bildet sich ein verwandtschaftlicher Personenkreis um die erste Filmproduktion in Österreich, der wie folgt erklärt wird:

Im September dieses Jahres zeigte auch Louis Veltée im „Stadt-Panoptikum“ auf dem Kohlmarkt neben seinen Wachsfiguren kurze Filme. Diese Tatsache ist deshalb interessant, das Louis Veltée Sohn eines Feuerwerkers und Vater von Luise (verehelichte) Kolm war und diese Luise Kolm gemeinsam mit ihrem Gatten Anton, dem Gehilfen Jakob Fleck und ihrem Verwandten Claudius Veltée, einem Wachsbildhauer, einige Jahre nach der Jahrhundertwende mit den ersten Filmproduktionsversuchen begann.⁵³

⁵¹ Friedrich von Zglinicki: *Der Weg des Films, Band 1*. Hildesheim, New York: Olms Presse. 1979. S.530.

⁵² Fritz: *Kino in Österreich*. S.21.

⁵³ Ebd., S.21.

Die ersten Versuche der Kolms führen zur Gründung einer Produktionsfirma unter dem Namen *Österreichisch-ungarische Kinoindustrie Ges.m.b.H.* ⁵⁴. So ist Anton Kolm derjenige, der versuchte, den ersten österreichischen Spielfilm im Jahr 1908 zu produzieren⁵⁵. Die Aufnahmen zu diesen sind aber nur fragmentarisch erhalten worden und der Titel dieses Filmes lautet *Von Stufe zu Stufe* (1908). Schon einige Jahre später beginnt die neugegründete Firma ein Interesse für literarische Werke im Kontext der Verfilmung zu zeigen und verfilmen somit eine ganze Reihe an Werken österreichischer Schriftsteller⁵⁶. Die erste Verfilmung eines literarischen Werks waren Romane von Ludwig Anzengruber⁵⁷. Auf dem Feld der Dokumentarfilme und Spielfilme dominieren einige Jahre die Kolm-Firmen⁵⁸, da diese ohne Konkurrenz in Österreich waren. Erst mit dem Jahr 1912 ändern sich diese Verhältnisse. Graf Sascha Kolwrat-Krakowsky ist der Name, der in Filmgeschichtsbüchern weit über anderen steht und der die erste Konkurrenz der Kolm-Firma wird. Zglinicki beschreibt den Grafen im Kontext seiner Filmverdienste wie gefolgt:

*Eine wirklich entwicklungsfähige Filmindustrie entstand aber erst in dem Augenblick, als sich ein Mann mit dem kinematographischen Phänomen beschäftigte, der bald die gesamte österreichische Filmentwicklung entscheidend beeinflussen sollte: es war Graf Sascha Kolowrat-Krakowsky.*⁵⁹

Der Graf zeigt Interesse für die Kinematographie und im Jahr 1921 entscheidet er sich für eine intensivere Beschäftigung mit dem Medium⁶⁰. Sein erster Film, der der erste Industriefilm überhaupt⁶¹, trägt den Titel *Die Gewinnung des Erzes am steirischen Erberg in Eisenerz* (1912). Die Jahre danach dreht er eine Reihe an Filmen wie z.B. den Film über *Kaiser Joseph II.* Sein größter Erfolg war aber der *Girardi-Film* der Sascha-Firma, der den Titel *Der Millionenonkel* (1913) trägt.

⁵⁴ Vgl., Ebd. S.23.

⁵⁵ Vgl., Ebd. S.21.

⁵⁶ Vgl. Ebd., S.23.

⁵⁷Vgl. Friedrich von Zglinicki: *Der Weg des Films.* S.531.

⁵⁸ Vgl. Fritz: *Kino in Österreich.* S.23.

⁵⁹ Zglinicki, S.531.

⁶⁰ Vgl. Ebd., S.31.

⁶¹ Vgl. Ebd., S.31.

Über den Film bemerkt Zglinicki, dass „Millionenonkel [...] für Wien das [war], was die Premiere des Bassermann-Films *Der Andere* für Berlin war.“⁶² Am 13. März 1914 folgte schließlich die offizielle Gründung des Sascha-Filmfabrik⁶³, die sich durch die Jahre mit anderen Firmen zusammen tun wird. So z.B. resultiert Kolowrats Zusammenarbeit mit Oskar Messter mit der Umbenennung des *Sascha-Firma* in die *Sascha-Messter-Film-GmbH*⁶⁴, der Vorläufer der heutigen *Sascha-Filmgesellschaft*. Dank diesem Namen gelang es der österreichischen Kinematographie selbständig zu werden und erste eigene Kunstwerke zu produzieren. Dazu kommt auch die Ausbreitung der Kinos in Österreich, deren Zahl schon im Jahr 1913 über 200 beträgt.

2.2. Der Stummfilm – seine Ästhetik

Es ist keine Überraschung, dass sich Schnitzlers Ansichten zum Film mit denen des Filmtheoretikers Béla Balázs decken. Vieles, was Balázs über den Film geschrieben hat, kann in Schnitzlers Skizzen gefunden werden, aber auch Czinner selbst hat viele Denkart Balázs' übernommen und es in seinen Film *Fräulein Else* (1929) integriert. Gerade die Darstellung des inneren Monologs in einen Film zieht mit sich einige Überlegungen der Filmwissenschaftler dieser Zeit, worüber auch Balázs in seinem Buch *Der sichtbare Mensch* (1924) schreibt.

2.2.1 Der Stummfilm – Schnitzlers ästhetische Grundlagen

Während seiner Lebzeiten hat Schnitzler neun Filmskizzen verfasst, von denen nur zwei in Form von Filmen veröffentlicht wurden. Viele dieser Skizzen schreibt Schnitzler als *Anregung zu einem Drehbuch*⁶⁵. Schnitzler hat ganz genau gewusst, welche seiner literarischen Werke für eine Verfilmung passend sind und welche nicht. Bereits das signalisiert, dass Schnitzler sehr gut mit den Forderungen eines Filmes vertraut war und natürlicher Weise hatte auch Schnitzler konkrete Forderungen an den Film, was sich anhand seiner neun Filmskizzen gut erkennen

⁶² Zglinicki: *Der Weg des Films*. S.533.

⁶³ Vgl. Ebd., S.533.

⁶⁴ Vgl. Ebd., S.533.

⁶⁵ Vgl. *Arthur Schnitzler Filmarbeiten, Drehbücher, Entwürfe, Skizzen*. S.462.

lässt. Angefangen mit *Liebelei* im Jahr 1913 bis hin zum eigenen Entwurf für einen Kriminalfilm aus dem Jahr 1931, kann auch eine Entwicklung des Verständnisses vom Film bei Schnitzler manifestiert werden.

Der erste Filmentwurf an dem Schnitzler gearbeitet hat war die Verfilmung seines Werks *Liebelei* im Jahr 1913. Nach einigen Verhandlungen wurde seine Filmskizze von der Nordistik Film zu einem Drehbuch umgewandelt⁶⁶ mit einigen Korrekturen. Bereits hier besteht Schnitzler auf der reinen Visualität⁶⁷, wo nur die Bilder sprechen sollen, ohne Zwischentitel. Er war nämlich der Meinung, dass der Stummfilm durch die Bilder dem durchschnittlichen Publikum durch aus verständlich sein würde, weshalb Zwischentitel bei fast allen seinen Filmskizzen entweder vollkommen ausgelassen wurden, oder auf ein Minimum reduziert wurden. Der Film bot Schnitzler technische Möglichkeiten an, die er im Theater nicht hatte. So hat er zum Beispiel bei *Liebelei* (1913) die Handlung räumlich und zeitlich ausgedehnt⁶⁸ was dazu führte, dass er „die Handlung aus ihrer Intimität herausholt und diese in ein größeres Umfeld einbettet“⁶⁹. Auch nutzt er bereits in dieser Filmskizze die Methode der Parallelmontage, was zu einem pluralistischen Blickwinkel geführt hat⁷⁰ und die geschickte Verwendung der Kameraperspektive sorgt für eine Allwissenheit des Zuschauers⁷¹. Schnitzler stellte sich die Vorgehensweise so vor, dass die Kamera abwechselnd z.B. das Zimmer und die Straße aufnimmt, was beim Zuschauer einen umfassenderen Überblick erzeugt, als es bei den Figuren der Fall ist⁷².

Das nächste Projekt an dem Schnitzler gearbeitet hat war *Die Hirtenflöte* (1913), wo er die Palette der benutzten technischen Mittel noch zusätzlich erweitert hat. So verwendet er bereits in der dritten Szene die Schuss-Gegenschuss-Technik: „Schlafgemach. Dionysia schlafend. Erasmus tritt ein. Sein Blick. Ihr Erwachen. Das Gespräch.“⁷³ Er bedient sich auch an einigen Stellen der Technik der Großaufnahme, z.B. in der Szene 80, wo der Fürst dem 5jährigen Sohn einen Orden

⁶⁶ Vgl. Ebd., S.73.

⁶⁷ Vgl. Ebd., S.78.

⁶⁸ Vgl. Ebd., S.75.

⁶⁹ Ebd., S.75.

⁷⁰ Vgl. Ebd., S.77.

⁷¹ Vgl. Ebd., S.77.

⁷² Vgl. Ebd., S.77.

⁷³ Ebd., S.165.

überreicht⁷⁴. Durch die Großaufnahme akzentuiert Schnitzler die Bedeutung eines bestimmten Gegenstands, der für die Handlung wichtig ist. Eine weitere Technik, die Schnitzler zu benutzen wusste, war die Technik der Überblendungen: *Turm. Nacht. Erasmus durch das Fernrohr schauend. Verdunklung des Himmels*.⁷⁵ Neuerungen, die Schnitzler in die *Hirtenflöte* integrierte sind auch die zahlreichen Innen- und Außenszenen, bzw. Kontrastmontagen, die für einen Spiel der Ruhe und Dynamik geführt haben.⁷⁶ Ebenfalls liegt Schnitzler in dieser Filmskizze einen großen Wert auf Gruppen- und Massenszenen⁷⁷, die typisch für den Stummfilm waren.

Hieraus wird ersichtlich, dass Schnitzler bereits mit der zweiten Filmskizze geschickt die Filmsprache beherrscht, in der die Filmsyntax einen höheren Stellenwert hat, als dies der Fall bei *Liebelei* (1913) war.

Ein weiteres Projekt an dem Schnitzler intensiv zusammen mit dem Regisseur Michael Curtiz gearbeitet hat, war die Filmskizze für *Der junge Medardus* (1920). Hier bedient sich Schnitzler zum größten Teil der Technik der Großaufnahme und der Massenszenen⁷⁸, beides Mittel, die er bereits in *Die Hirtenflöte* (1913) benutzt hat. Dieses Mal aber war die Handlung im Vordergrund, da sich Schnitzler um eine Vereinfachung der Psychologie der Charaktere⁷⁹ bemüht hat.

Die Filmskizze für *Schleier der Pierrette* (1921) ist ein Projekt Schnitzlers, das die geschickte Verwendung der Filmsprache noch mehr in den Vordergrund rückt, denn hier wurde eine Formsprache benutzt, die typisch für psychologische Dramen war⁸⁰. Schnitzler Ziel war es, *das „Innenleben einer Figur, mit all ihren Leidenschaften, nach außen sichtbar zu machen“*⁸¹, was er mittels differenzierter Darstellung, semantischer Requisiten und unter Verzicht auf die Einblendung kommentierender Inserts⁸² gemacht hat. Es handelt sich hier um eine Visualisierung des Innenlebens der Figuren mithilfe von Bildern im Film, denn es

⁷⁴ Vgl. Ebd., S.165.

⁷⁵ Ebd., S.166.

⁷⁶ Vgl. Ebd., S.166.

⁷⁷ Vgl. Ebd., S.166.

⁷⁸ Vgl. Ebd., S.295.

⁷⁹ Vgl. Ebd., S.283.

⁸⁰ Vgl. Ebd., S.384.

⁸¹ Ebd., S.384.

⁸² Ebd., S.384.

sind gerade die Bilder, die eine Geschichte erzählen sollen, und nicht etwa die Worte, wie das der Fall im Theater oder auch in der Literatur ist. Die Bilder sollen im Stummfilm sprechen; eine Anforderung, der Schnitzler bei allen seinen Projekten treu geblieben ist.

In *Die Große Szene* (1926) nutzt Schnitzler verschiedene Arten der Montagetechnik. Er verwendet Montagesequenzen, um die Dialoginhalte in stumme Bilder zu übersetzen⁸³. Gezeigt werden somit zwei unterschiedliche, aufeinanderfolgende und auf den ersten Blick getrennte Ereignisse, die jedoch weiterhin in einer Korrelation stehen. So zeigt Schnitzler mithilfe der Montage die Affären Herborts und Sophies, was zu einer psychologischen Charakterisierung der beiden Figuren mittels der Bilder führt, da Herbort durch Gewalt Daisy ausnutzen möchte, während Sophie eine zärtliche Zuneigung von ihrem Verehrer Baron Wickhof ablehnt.⁸⁴ Die beiden Figuren befinden sich also in ähnlichen Situationen, gezeigt werden uns aber vollkommen unterschiedliche Handlungen der Figuren. Schnitzler Visualisiert somit das Innenleben der beiden Figuren, ohne sich dabei auf die Worte zu verlassen.

Dass *Die große Szene* für Schnitzler die Möglichkeit fürs Experimentieren bietet, zeigt auch die Tatsache, dass er in dieser Filmskizze auch die Tripelmontage verwendet⁸⁵, eine Technik wo drei Szenen aufeinanderfolgen, damit sie am Ende durch eine Komplementärmontage synchronisiert werden.⁸⁶ In dieser Szene bekommen drei Figuren drei unterschiedliche Briefe, die dem Zuschauer gezeigt werden. Der Zweck dahinter:

Die drei Briefe stellen einen erzählpragmatischen Clou dar, indem sie einen ironisch gebrochenen dreifachen Konflikt schüren, der alle Korrespondierenden unter Zugzwang setzt[...] Schnitzler nutzt die Montage, indem er sie dergestalt zur Kommentierung und Psychologisierung von Paarbeziehungen einsetzt, ganz im Sinne zeitgenössischer Filmästhetik.⁸⁷

⁸³ Vgl. Ebd., S.441.

⁸⁴ Vgl. Ebd., S.442.

⁸⁵ Vgl. Ebd., S.442.

⁸⁶ Vgl. Ebd., S.442.

⁸⁷ Ebd., S.442.

Gerade diese Vorgehensweise würde sich bei der Verfilmung eines Werkes wie *Fräulein Else* eignen, da die Visualisierung des Innenlebens der Hauptfigur passend gezeigt durchgeführt werden muss. Man weiß, dass Schnitzler mit Czinners Verfilmung nicht ganz zufrieden war, was vielleicht an einer eventuellen Auslassung dieser Visualisierung liegen könnte. Gerade *Fräulein Else* ist ein Stoff, in dem der innere Monolog akzentuiert wird, was der Stummfilm nach Schnitzlers Vorstellungen durchaus vollziehen kann. Schnitzler hat gewusst, dass er die Ängste, die inneren Konflikte und Entscheidungen der Figuren in einer Verfilmung seines Werkes wie *Die Große Szene* zeigen muss, was er beispielsweise mittels der Großaufnahme gelöst hat.⁸⁸ Die Großaufnahme benutzt Schnitzler auch als ein Mittel zur Subjektivierung einiger Szenen wie z.B. der, wo Edgar Gley anonyme Hinweise seiner Verlobten erhält⁸⁹, was Schnitzler so darstellt, dass der Zuschauer nur einzelne Worte zu sehen bekommt, weshalb diese elliptische Darstellung beim Publikum einige Fragen offen lässt.

2.2.3. Belá Balázs' Filmtheorie

Eine Persönlichkeit, die sich in dem Bereich Film auch heute noch in den Vordergrund stellt ist sicherlich der ungarische Filmtheoretiker Belá Balázs. Interessant erscheint er für diese Arbeit auch aus dem Grund, dass viele seiner Ansichten zum Film sich mit denen von Schnitzler decken. Diese zwei Zeitgenossen bestehen in ihren Schriften zum Film auf ähnliche ästhetische Mittel, die im Film präsent sein sollen. So deckt sich zum Beispiel Schnitzlers Begriff der *reinen Visualität*⁹⁰ mit Balázs' *visuellen Kontinuität*⁹¹, die besagt, dass der Film eine Kontinuität der sichtbaren Einzelmomente fordert, vor allem bei einer seelischen Entwicklung im Film.⁹² Diesen Ansatz vertritt Balázs mit der Behauptung, dass das Wort zeitlos wäre, während das Bild in der Gegenwart lebe.⁹³

⁸⁸ Vgl. Ebd., S.443.

⁸⁹ Vgl. Ebd., S.443.

⁹⁰ *Arthur Schnitzler Filmarbeiten. Drehbücher, Entwürfe, Skizzen*: S.19.

⁹¹ Belá, Balázs: *Der unsichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001. S.29.

⁹² Vgl. Ebd., S.29.

⁹³ Vgl. Ebd., S.29.

Dies forderte auch Schnitzler mit seiner reinen Visualität, weshalb gerade seine Forderung, die Zwischentitel in einem Stummfilm auszulassen, als durchaus gerechtfertigt erscheint.

Balázs ist der Meinung, dass der Zuschauer den Schauspieler in einem Stummfilm sprechen sehen kann, weshalb er das Syntagma *die sichtbare Sprache*⁹⁴ verwendet. Er legt einen großen Wert auf die Gestik und Mimik der Schauspieler, die seiner Meinung nach als eine Sprache fungieren, die dem Zuschauer als verständlich erscheinen kann.⁹⁵

Genau wie Schnitzler, ist für ihn die Großaufnahme ein technischer Höhepunkt des Stummfilms, oder wie er es sagt *die technische Bedingung der Kunst des Mienenspiels und mithin der höheren Filmkunst überhaupt*.⁹⁶ Er betrachtet die Großaufnahme als eine Art Besonderheit im Film, die das Theater nicht haben kann, denn nur im Film könne der Zuschauer ein Gesicht so deutlich und so lange beobachten, damit er daraus lesen kann.⁹⁷ Massenszenen sind auch eine weitere Besonderheit des Films, meint Balázs. Die Masse darf aber nicht chaotisch erscheinen. Sie muss *bis ins Kleinste durchkomponiert sein*⁹⁸. Des Weiteren beschäftigt sich Balázs mit weiteren Mitteln des Filmes, die durchaus auch in einigen Filmskizzen Schnitzlers gefunden werden können. So setzt sich auch Balázs, genau wie Schnitzler, intensiv mit dem Phänomen des Traums im Film auseinander.⁹⁹ Der Traum ist ein Symbol, mit dem sich Schnitzler bereits in seinen literarischen Werken auseinandersetzt. Mit dem neuen Medium wird die Frage nach der Darstellung und der Funktion des Traums eröffnet. Balázs Ansichten zum Film können wunderbar als eine Art Wegweiser für die Produktion von Schnitzlers Novelle *Fräulein Else* (1924) dienen, da genau jene Begriffe, die Balázs in seiner Abhandlung über den Film verwendet, in *Else* zu finden sind. So reflektiert Balázs neben dem Traum, auch über die *Gedankenphotographie*¹⁰⁰ im Film, was er als eine *spezielle Form der Visionsbilder*¹⁰¹ bezeichnet. Mit diesen solle man aber vorsichtig

⁹⁴ Vgl. Ebd., S.34.

⁹⁵ Vgl. Ebd., S.34.

⁹⁶ Ebd., S.48.

⁹⁷ Vgl. Ebd., S.48.

⁹⁸ Ebd., S.54.

⁹⁹ Vgl. Ebd., S.62.

¹⁰⁰ Ebd., S.64.

¹⁰¹ Ebd., S.64.

umgehen, denn wenn ein Gedanke nicht passend visuell dargestellt wird, so bekommt der Zuschauer lediglich eine *Redewendung im Bilde dargestellt*.¹⁰²

¹⁰² Ebd., S.64.

3. Arthur Schnitzler – ein begeisterter Kinogänger

Schnitzler ist der Welt als ein Schriftsteller des 20. Jahrhunderts bekannt, der Dank seiner Werke oft auch als der bedeutendste österreichische Schriftsteller bezeichnet wird. Dies ist natürlich kein Wunder, wenn man bedenkt, dass Schnitzler großartige Werke schrieb, wie u.a.: *Leutnant Gustl* (1900), *Der Weg ins Freie* (1908), *Fräulein Else* (1924), *Traumnovelle* (1925), *Spiel im Morgengrauen* (1926) und noch viele andere. Schnitzlers erster Beruf war allerdings nicht der eines Schriftstellers, sondern eine ganz andere Profession¹⁰³. Er war zuerst Arzt und erst später wurde er zu einem freien Schriftsteller. In einer Biographie über Arthur Schnitzler, verfasst von der Theaterwissenschaftlerin Renate Wagner, die den Titel *Arthur Schnitzler: Eine Biographie* (1984) trägt, schreibt sie von den Beweggründen Arthur Schnitzlers, die ihn dazu getrieben haben, ein Dichter zu werden:

*Dichter wird der junge Arthur Schnitzler anfangs eher aus einer selbst eingestandenen Geltungssucht denn aus innerem Drang.*¹⁰⁴

Wagner untersucht in ihrer Biographie chronologisch das Leben Schnitzlers, wie auch in den ersten drei Titeln ihrer späteren Biographie, in welche sie die gleiche Vorgehensweise benutzt¹⁰⁵. Auffällig ist, dass die ersten drei Kapitel dieser Biographie, nämlich die Titel: *Der Sohn des Berühmten*¹⁰⁶, *Eine Kindheit in Wien*¹⁰⁷, *Doktor werden wie der Papa*¹⁰⁸, über Schnitzlers ärztlichen Werdegang handeln, der auf keinen Fall aus einem eigenen Wunsch Arzt zu werden

¹⁰³ Zu Arthur Schnitzler als Doktor gibt es einige Werke, die diese Etappe seines Lebens thematisieren. Eins davon ist das Buch von Peter Gay, das den Titel *Das Zeitalter des Doktor Arthur Schnitzler* (2012) trägt, aber auch vor kurzem erschienene Buch von Karl F. Masuhr: *Ärzte, Dichter & Rebellen: psychosomatische Aspekte ihres Wirkens* (2018) wo Schnitzler unter der Überschrift *Arztkinder und Arztdichter* erwähnt wird.

¹⁰⁴ Renate Wagner: *Arthur Schnitzler. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag. 1984. S.23.

¹⁰⁵ Im Jahr 2006 ist eine weitere Biographie von Arthur Schnitzler erschienen, wieder verfasst von Renate Wagner und sie trägt den Titel: *Wie ein weites Land. Arthur Schnitzler und seine Zeit*.

¹⁰⁶ Renate Wagner: *Wie ein weites Land. Arthur Schnitzler und seine Zeit*. Wien: Amalthea Signum Verlag. 2006. S.15.

¹⁰⁷ Ebd., S.23.

¹⁰⁸ Ebd., S.37.

hervorgegangen ist. So beschreibt Wagner an einer Stelle die Gründe, warum Schnitzler zum Arzt wurde und sagt:

Der Berufsweg Arthur Schnitzlers ist vorgezeichnet, von Kindheit an stand dies für niemanden in Frage. 'Schon als kleiner Bub hatte ich den Traum genährt, Doktor zu werden wie der Papa' - damals allerdings in der naiv-kindlichen Überlegung, dass man da den ganzen Tag mit dem Fiaker herumfahren und bei jedem Zuckerbäcker Naschwerk kaufen könne.¹⁰⁹

Schnitzler aber wußte bereits nach einem Monat, *dass die Wissenschaft ihm nie dasselbe bedeuten kann wie die 'Kunst'*.¹¹⁰ Er verbrachte trotzdem einige Jahre im Beruf als Arzt, wo er sich detaillierter mit der Psyche der Menschen befasste, was ein Grund sein könnte, dass dieses Thema stark in seinen Werken präsent ist. Schnitzler spezialisiert sich nämlich auf dem Gebiet der Laryngologie, jedoch zeigt er großes Interesse für menschliche Psyche und die Psychoanalyse. Es ist also kein Wunder, dass viele seiner Figuren psychisch instabile Charaktere sind, und der Schriftsteller ihre Psyche genau unter die Lupe nimmt. So ist es kein Zufall, dass auch *Fräulein Else* (1924) oder *Leutnant Gustl* (1900) äußerst bemerkenswerten psychischen Konstellation aufzeigen.

Obwohl Schnitzler jahrelang als Arzt tätig war, so schreibt er auch zu dieser Zeit und hat es dank Rudolf Lothar geschafft, dass sein Einakter *Das Abenteuer seines Lebens* (1910) veröffentlicht wurde,¹¹¹ womit er auch langsam seinen Weg als freier Schriftstellers beschreitet.

Seine Wünsche, Schriftsteller zu werden, sind auch in seinen Tagebüchern vermerkt, anders aber verhält es sich mit Schnitzlers Wünschen in der Filmbranche tätig zu werden. In der Forschung existieren nur wenige Arbeiten u.a. darüber, warum Schnitzler ins Kino geht, was ihn dazu antreibt und wo er den Unterschied zwischen der Literatur und dem neuen Medium des Filmes sieht.

¹⁰⁹ Ebd., S.38.

¹¹⁰ Ebd., S.38.

¹¹¹ Vgl. Wagner: *Arthur Schnitzler. Eine Biographie*. S.43.

Die folgenden Kapitel sollen deshalb versuchen zu zeigen, wer oder was Schnitzler dazu angetrieben hat zum *Kinoniter*¹¹² zu werden und wie er das neue Medium betrachtet hat.

3.1. Schnitzlers erste Begegnungen mit dem neuen Medium – was treibt den Autor ins Kino?

Ab 1908 ist Schnitzler ein begeisterter Kinogänger¹¹³ und die Zahl der Filme, die er in seinem Leben gesehen hat, wird auf 650 geschätzt, was vor allem in seiner Zeit eine bemerkenswerte Zahl ist.¹¹⁴

Der Kinobesuch ist für Schnitzler ein gesellschaftliches Ereignis¹¹⁵ und bereits in dem Kinematographen sieht er einen Zweck, nämlich eine *Visualisierung der politischen Ereignisse*.¹¹⁶ Das neue Medium bekommt nämlich die Rolle einer belehrenden Instanz, die einen großen Einfluss auf die Masse hatte.

Mit der Popularisierung des Filmes am Anfang des 20. Jahrhunderts, werden auch die literarischen Werke berühmter deutschsprachiger Autoren verfilmt, was in der Welt der Literatur für Unruhe sorgt. Das neue Medium zog mit sich viele Kontroversen, immerhin wäre es eine Gefahr für das bereits seit Langem existierende Theater. So wurde am 18. März 1912 eine Generalversammlung des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller vereinbart¹¹⁷, womit sie sich selbst als Gegner des Kinos proklamierten und folgende Stellung eingenommen haben:

*[...] die drei großen Körperschaften des deutschen Theaters, Bühnenverein, Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, Verband Deutscher Bühnenschriftsteller sollten ihre Mitglieder verpflichten, in keiner Weise für das Kinotheater tätig zu sein.*¹¹⁸

¹¹² Vgl. Julia Ilgner: *Ein Wiener Kinoniter! Arthur Schnitzlers Filmgeschmack*. In: Achim Aurnhammer; Barbara Beßlich; Rudolf Denk, (Hrsg.): *Arthur Schnitzler und der Film*. Würzburg: Ergon Verlag, 2010. S.15.

¹¹³ Vgl. Hahn: *Schnitzler und der Film*. S.85.

¹¹⁴ Vgl. Braunwarth: *Dr. Schnitzler geht ins Kino*. S.16.

¹¹⁵ Vgl. Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film*. S.96.

¹¹⁶ Vgl. Ebd., S.96.

¹¹⁷ Vgl. Manfred Kammer: *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film*. Aachen: COBRA Verlag Wendelin Rader. 1983. S.40.

¹¹⁸ *Hätte ich das Kino!* S.123. zitiert nach: Kammer: *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film*. S.40.

Diese Aufforderungen richteten sich vermutlich nicht an Schnitzler, der bereits im Mai 1911 von der Österreichisch-ungarischen Kino-Industrie ein Angebot für eine Zusammenarbeit erhielt¹¹⁹, auf die er auch anfangs bereit war.¹²⁰

Dies tritt auch gleichzeitig als ein möglicher Grund hervor, der den Literaten ins Kino verführt. Er bekommt Angebote zur Verfilmung seiner Werke und vor seiner Zustimmung, die oft länger dauert als bei anderen, hat er das Bedürfnis, sich die bereits gedrehten Film der Regisseure anzusehen, die an der Verfilmung seiner Werke arbeiten sollen.¹²¹ Dieser Grund ist also rein geschäftlicher Art.

Schnitzler bekam davor keine Angebote von der Kinoindustrie. Er war lediglich ein Kinogänger und auch seine Notizen zu den gesehenen Filmen waren nicht so ausführlich wie in der späteren Zeit, als er selbst anfang Filmwürfe zuschreiben¹²².

Seine Kommentare zu den Filmen aus dieser Zeit waren oft Syntagmen wie: *widerlich Kitsch; Schrecklich; Unwahrscheinlich dumm*¹²³ usw. Erst später verändert sich seine Art des Kommentierens von Filmen, als er sich auch anfängt mit filmtheoretischen Schriften auseinanderzunehmen, wie z.B. mit den Schriften des dänischen Drehbuchautoren und Regisseurs Urban Gad oder von dem Filmtheoretiker Béla Balázs. Dies lässt sich vor allem an seiner Mitarbeit an einigen seiner Verfilmungen bemerken, wenn er zum Beispiel die Einsetzung von Zwischentiteln in Verfilmungen seiner Werke nicht erlaubt, oder wenn er von der Rolle der Musik in Filmen spricht.

Obwohl er auf das Angebot der *Österreich-ungarischen Kino-Industrie* einging, kam es nicht zu einer Zusammenarbeit, und so vermerkt Schnitzler in seinem Tagebuch vom 23.11.1911. folgendes:

¹¹⁹ Vgl. Kammer: *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film*. S.32.

¹²⁰ Vgl. Ebd., S33.

¹²¹ Michael Rohrwasser: *Warum geht Arthur Schnitzler ins Kino?* In: Michael, Rohrwasser; Stephan Kurz(Hrsg.): *A. ist manchmal wie ein kleines Kind. Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag. 2012, S.54.

¹²² Vgl. Julia Ilgner: *Ein Wiener 'Kinoiter'! Arthur Schnitzlers Filmgeschmack*. S.26. In: Aurnhammer, Achim; Beßlich, Barbara; Denk, Rudolf (Hrsg.): *Arthur Schnitzler und der Film*.

¹²³ Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film*. S.98.

*Herr Tropp, von einer neuen Kinogesellschaft, wegen 'Liebelei'. Er trug mir – pauschaliter – 300 Kr. an, was ich refusierte. Wollte mirs noch überlegen.*¹²⁴

Gleich einen Tag später notiert er ein weiteres Angebot in sein Tagebuch, bei dem es auch um die Verfilmung von *Liebelei* geht. Schnitzler schreibt:

*Nm. kam Thimig. Über die Kino Sache, die er inszenieren soll. Ev. Änderungen für die 'Liebelei'.*¹²⁵

Dieses Angebot kommt von der *Wiener Kunstfilm-Industrie Ges.m.b.H.* mit der es zu einer konkreten Zusammenarbeit auch kommt, denn Schnitzler wurde hier nach seiner Meinung gefragt. Vor allem lässt sich das an der Auswahl der Schauspieler für diesen Film bemerken. So schreibt Schnitzler einen Brief an Thiemig, den Regisseur des Filmes, wo er seine Anforderungen an die Auswahl der Schauspieler klar schildert:

*Da die Voraussetzungen, unter denen ich mich bereit erklärte, mein Schauspiel 'Liebelei' eventuell zur kinematographischen Bearbeitung zu überlassen, nämlich die Beteiligung von Burschauspielern (aus Wien), wie ich erfahre, ins Schwanken gekommen sind, erscheint es mir notwendig, vor Abschluss einer ordnungsgemässen Vertrages noch einmal mit einem ihrer Herren Vertreter zu konferieren.*¹²⁶

Obwohl es dem Brief nach scheint, als liege Schnitzler viel an den ästhetischen Faktoren in der Verfilmung, so behaupten einige Literaturwissenschaftler wie z.B. Claudia Wolf, Manfred Kammer, Henrike Hahn, dass sich Schnitzler dem Kino aus finanziellen Gründen hingab und berühmte Schauspieler sollen für ein größeres Publikum im Theater sorgen, was wiederum größere Einnahmen bedeutet. So schreibt Wolf über das Verhältnis Schnitzlers zum Film:

*Die entscheidende Rolle für Schnitzlers spätere Verhältnis zum Film und dessen Bedeutung für ihn spielt seine sich mit der Zeit verschlechternde finanzielle Situation und die kommerziellen Möglichkeiten, die der Film zu garantieren verspricht.*¹²⁷

¹²⁴ Schnitzler Arthur: *Tagebuch 1911* am 23.11.1911. zitiert nach: Kammer: *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film*. S.33.

¹²⁵ Vgl. Ebd., S.33.

¹²⁶ Briefe, 29.1.1912., zitiert nach: Kammer: *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film*. S.34.

¹²⁷ Claudia Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film. Bedeutung. Wahrnehmung. Beziehung. Umsetzung. Erfahrung*. Karlsruhe: Universitätsverlag Karlsruhe.2006. S.101.

Unter den kommerziellen Möglichkeiten versteht Wolf hier die eventuelle Absicht Schnitzlers noch berühmter durch das Kino zu werden, was sich auch auf den Verkauf seiner Bücher ausüben könnte, der durch die Jahre immer niedriger wurde¹²⁸, was auch Schnitzler selbst in einem Brief an Dora Michaelis bestätigt, in dem er ihr folgendes schreibt:

Jetzt hab ich das Filmrecht für den Anatol nach Amerika verkauft, - ist es nicht irrsinnig ? Ich bekomme mehr dafür als ich je mit einem Stück verdient habe als es noch vernünftig mit lebendigen Menschen auf anständigen Bühnen gespielt wurde. [...] Auch hier soll 'Reigen' bald aufgeführt werden. [...] Ich stehe all dem mit erheblicher Gleichgültigkeit gegenüber; darüber, dass ich einen eventuellen materiellen Erfolg den 'künstlerischen Qualitäten' des Reigen nur zum geringen Theil zu danken haben würde, bin ich mir klar.¹²⁹

Obwohl dies nur die Anfänge seines Verhältnisses zum Film sind, spürt sich die Skepsis gegenüber dem neuen Medium klar und deutlich. Dieser Kommentar hat an sich fast etwas Zynisches gegenüber dem Kino. Schnitzler trennt das Theater und das Kino klar und deutlich voneinander und mit dem Kommentar schildert er die neuentstandenen Verhältnisse zwischen diesen zwei Instanzen.

Der materielle Gewinn, den Schnitzler den Verfilmungen seiner Werke zu verdanken hat, kann nicht bestritten werden. Die Frage, ob nur das Geld der Grund ist, warum er sich mit dem neuen Medium intensiv beschäftigte, bleibt von Schnitzlers Seite her unbeantwortet¹³⁰.

Der Germanist und Schnitzler-Experte Michael Braunwarth stellt in einem Aufsatz *Dr. Schnitzler Geht ins Kino* (2006) mögliche Gründe für die Hinwendung des Autors zum Film und nennt so unter anderem einen einfachen, physiologischen Grund, nämlich das Taubwerden Schnitzlers in den 30er Jahren seines Lebens¹³¹. Schnitzler leidet seit seinem 33. Lebensjahr unter Otosklerose und hat außerdem Tinnitus, beides Faktoren, die sein Gehör beschädigen, weshalb sich *der Besuch*

¹²⁸ Vgl. Hahn: *Verfilmte Gefühle*. S.83.

¹²⁹ Schnitzler, Briefe 1913-1931, 218. Brief an Dora Michaelis. Zitiert nach: Hahn: *Verfilmte Gefühle*. S.84.

¹³⁰ Vgl. Michael Braunwarth: *Dr. Schnitzler geht ins Kino. Eine Skizze seines Rezeptionsverhaltens auf Basis der Tagebuch-Notate*. S.14. In: Ballhausen, T; Eichniger B.; Moser, K.; Stern, F. (Hrsg.): *Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria. 2006. S.14.

¹³¹ Vgl. Ebd., S.14.

des Stummfilmkinos als eine willkommene Alternative zu Theater und Konzertsaal
¹³² manifestiert.

Einen psychologischen Grund nennt Claudia Wolf, indem sie über die Eintragungen Schnitzlers in sein Tagebuch berichtet:

*Zahlreiche Eintragungen beziehen sich auf die Flucht ins Kino, um der Gegenwart und den Problemen zu entfliehen. Das Kino bietet ihm Ablenkung, meist bezogen auf die häuslichen Probleme, die sich hinziehende Ehekrise, die schließlich zur Scheidung führt.*¹³³

Als ein weiterer Grund für Schnitzlers Hinwendung zum Film wird auch seine langjährige Partnerin Clara Katharina Pollaczek genannt.¹³⁴ Schnitzlers und Pollaczeks gemeinsame Kinobesuche datieren seit Februar 1923, als ihre Beziehung auch anfängt¹³⁵. Zu dieser Zeit schreibt Schnitzler Werke wie *Fräulein Else* (1924), *Traumnovelle* (1925) und *Spiel im Morgengrauen* (1926), alles Werke, die den Weg zu einer filmischen Adaptation gefunden haben, und zwar zu sehr erfolgreichen, wenn man bedenkt, dass sich Namen wie Paul Czinner und Stanley Kubrick an eine Verfilmung gewagt haben.

Schnitzler schaut sich mit der Zeit immer mehr und mehr Filme an, kommentiert diese detaillierter und möchte intensiver in das Filmgeschäft einbezogen sein. Sein Filmgeschmack aber legt sich niemals fest¹³⁶. Einen Versuch, Schnitzlers Filmgeschmack zu beschreiben, unternimmt Julia Ilgner in ihrem Aufsatz *Ein Wiener Kinoiter! Arthur Schnitzlers Filmgeschmack* (2015). Sie vermerkt zuerst die Treuhaftigkeit Schnitzlers gegenüber dem Stummfilm, auch nach der Entwicklung des Tonfilms in den 1920er Jahren¹³⁷. Ilgner schreibt auch von Schnitzlers Kinogeschmack, nämlich von der Bevorzugung kleinerer Kinos in Wien¹³⁸. Schnitzler geht auch fast niemals allein ins Kino¹³⁹ und seine Kinobesuche werden

¹³² Vgl., Ebd. S.14.

¹³³ Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film*. S.100.

¹³⁴ Vgl. Rohrwasser: S.59.

¹³⁵ Vgl. Ebd., S.9.

¹³⁶ Vgl. Braunwarth. S.26.

¹³⁷ Vgl. Ilgner. S.19.

¹³⁸ Vgl. Ebd., S.21.

¹³⁹ Einen interessanten Aufsatz schreibt Helmut Schneider in dem Stadtmagazin *Wienlive* betitelt mit der Überschrift: *Arthur Schnitzler geht ins Kino – aber niemals allein*. 2012. S.104.

mit Clara Katharina Pollaczek immer intensiver, weshalb die Zahl der Besuche auf vier Mal wöchentlich steigt¹⁴⁰.

Anschließend untersucht Ilgner Schnitzlers diversen Filmgeschmack und bemerkt, dass er ein großes Interesse an historischen Themen gehabt hat, was dazu führte, dass er gerne Filme von Ernst Lubitsch und Richard Oswald geschaut hat. Auch lieferte er eine positive Kritik über den Film von Fred Niblo *Ben Hur* (1925)¹⁴¹.

Eine Vorliebe zeigte Schnitzler auch für das Genre der Horrorfilme¹⁴² und schaut sich somit Klassiker wie *Der Student von Prag* (1926 R: Hanns Heinz Ewers)¹⁴³ und *Das Phantom der Oper* (1925 R: Rupert Julian, Lon Chaney, Edward Sedgwick)¹⁴⁴ an.

Von den Regisseuren Joe May und Richard Oswald sieht er gerne Detektivfilme¹⁴⁵, ein Subgenre des Kriminalfilms, und seine Vorliebe gegenüber diesem Genre zeigt auch die Tatsache, dass Schnitzler selbst einen Filmentwurf für einen Kriminalfilm schreibt¹⁴⁶, der allerdings nie verfilmt wurde. Schnitzler favorisierte auch das Genre der Bergfilme¹⁴⁷, eine deutsche Version des amerikanischen Westernfilms, wo sich der Held im Kampf gegen die unzivilisierte Natur befindet. Auch die Literaturverfilmungen der Werke seiner Zeitgenossen wie Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr oder Felix Dörmann, schaut sich Schnitzler mit großem Vergnügen an.¹⁴⁸

Schnitzler bleibt dem Film bis zum Ende seines Lebens treu. Beispiele dafür sind die immer häufigeren Kinausflüge mit Clara Katharina Pollaczek und die immer intensiveren Verhältnisse zu der Filmindustrie bezüglich der Verfilmungen seiner Werke. Obwohl Schnitzler am Anfang den Film als Quelle der Einkommen gesehen hat, entwickelt sich bei ihm doch eine andere Betrachtungsweise dem Film gegenüber, nämlich eine künstlerische.

¹⁴⁰ Vgl. Ilgner. S.19.

¹⁴¹ Vgl. Ebd., S.22.

¹⁴² Vgl. Ebd., S.24.

¹⁴³ Vgl. Ebd., S.24.

¹⁴⁴ Vgl. Ebd., S.24.

¹⁴⁵ Vgl. Ebd., S.25.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd., S.26.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd., S.27.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd., S.30.

Im folgenden wird seine Beziehung mit Clara Katharina Pollaczek untersucht, da seine Beziehung zum Film unvollständig wäre ohne der Darstellung der Beziehung zu Clara Katharina Pollaczek.

3.1.1. Arthur Schnitzler und Clara Katharina Pollaczek gehen ins Kino

Die Arthur-Schnitzler-Biographin Renate Wagner schreibt über die Beziehung zwischen Arthur Schnitzler und Clara Katharina Pollaczek¹⁴⁹. Auch der Wissenschaftler Stephan Kurz schreibt in seinem Aufsatz *Im Schatten Schnitzlers – Leben und Werk von Clara Katharina Pollaczek* (2012)¹⁵⁰ über die Rolle von Katharina Pollaczek im Leben Schnitzlers. Der Titel erscheint passend, denn Pollaczek ist der Literatur vorläufig im Kontext Arthur Schnitzlers bekannt. Es existiert weder ein Aufsatz über Pollaczek im Kontext der Literatur oder des Filmes, noch sind Biografien vorhanden, die sich ausschließlich mit Pollaczeks Leben außerhalb Arthur Schnitzler befassen. Geboren ist sie als Katharina Loeb¹⁵¹. Sie kommt aus einer Familie, wo alle, außer ihrem Bruder Otto, künstlerisch tätig waren¹⁵². Katharina Pollaczek selbst versuchte sich als freie Schriftstellerin, unter dem Pseudonym *Bob*¹⁵³, deren Werke Schnitzler selbst liest und sogar seine Zeitgenossen aus der Welt der Literatur darum bittet, ihre Werke zu lesen und sie weiter zu empfehlen¹⁵⁴. Sie heiratete den Kaufmann Otto Pollaczek¹⁵⁵ und nach seinem Selbstmord hatte sie ein angebliches Verhältnis zuerst mit Hugo von Hofmannsthal¹⁵⁶ und dann mit Arthur Schnitzler, welches nie zu einer Ehe führte, da Schnitzler in einem Brief an Clara Katharina Pollaczek seine Förderungen *nach*

¹⁴⁹ In dem Absatz *Frauen und Arthur Schnitzler* widmet Wagner die letzten Seiten gerade Clara Katharina Pollaczek und nennt das Kapitel *Der fünfte Akt*. Davor wurde Pollaczek von ihr in den Biographien Schnitzlers erwähnt.

¹⁵⁰ Erschienen ist der Aufsatz in: *A. ist manchmal wie ein kleines Kind. Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino*.

¹⁵¹ Vgl. Wagner: *Wie ein weites Land. Arthur Schnitzler und seine Zeit*. S.20.

¹⁵² Vgl. Ebd., S.295.

¹⁵³ Vgl. Ebd., S.295.

¹⁵⁴ Vgl. Renate Wagner: *Die Frauen und Arthur Schnitzler*. München, Wien: Jugend und Volk. S.146. 1980.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd., S.295.

¹⁵⁶ Vgl. Stephan Kurz: *Im Schatten Schnitzlers. Leben und Werk von Clara Katharina Pollaczek*. In: Kurz, Stephan; Rohrwasser, Michael (Hrsg.): *A. ist manchmal wie ein kleines Kind. Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag. 2012. S.14.

*Freundschaft und Freiheit*¹⁵⁷ formuliert. Diese Beziehungen ermöglichten ihr allerdings eine Position in dem Wiener Kreis der Schriftsteller, zu denen auch Schnitzler und Hofmannsthal gehörten.

Fast jede Biografie über Schnitzler schildert das Privatleben Pollaczek und Schnitzlers hinsichtlich ihrer eventuellen Liebesbeziehung, während ihre gemeinsamen Kinobesuche erst in *A. ist manchmal wie ein kleines Kind. Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino* (2012), herausgegeben von Michael Rohrwasser und Stephan Kurz, niedergeschrieben wurden.

Wie gesagt, geht Schnitzler selten allein ins Kino. Pollaczek entpuppt sich als die ideale Partnerin für Schnitzler, wenn es um Kinobesuche geht, denn anscheinend liegt Schnitzler viel an ihrer Meinung, was die gemeinsamen Kinobesuche mehrmals pro Woche auch bestätigen¹⁵⁸.

Dass sie eine ideale Gefährtin für Schnitzler ist, meint auch Wagner, wenn sie schreibt:

*Clara ist in manchem die ideale Gefährtin für Schnitzler: innerlich unabhängig [...], die beiden Söhne fast erwachsen, selbständig, intellektuell hochstehend. Da sie selbst schreibt, kann er mit ihr über seine Werke sprechen wie mit keiner Frau seit Olga, wenn er auch Olgas Urteil jenem Claras lebenslang vorziehen wird.[...] Ihr Fleiß, ihre Zähigkeit im Erarbeiten ihrer Romane, Novellen und Stücke beeindrucken Schnitzler stets von neuem.*¹⁵⁹

Kino bietet für sie eine gemeinsame Zerstreuung¹⁶⁰, was besonders für das Jahr 1930 gilt, als sie fast ausschließlich gemeinsam ins Kino gehen. Pollaczek geht nur 14 Mal ohne Schnitzler ins Kino, wenn sich dieser auf Reisen befindet, sie berichtet Schnitzler alles über die gesehene Filme¹⁶¹.

Ähnlich wie Schnitzler, sucht auch Pollaczek im Kino eine Art von Ablenkung oder Beruhigung¹⁶². Die Gründe dafür, warum sie fast ein Jahrzehnt ausschließlich zusammen ins Kino gehen, obwohl ihre private Beziehungen ins Schwanken gerät,

¹⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 17.

¹⁵⁸ Vgl. Ilgner: *Ein Wiener Kinoiter! Arthur Schnitzlers Filmgeschmack*. S.19.

¹⁵⁹ Renate Wagner: *Arthur Schnitzler. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1984. S.340.

¹⁶⁰ Vgl. Kurz: *Im Schatten Schnitzlers*. S. 21.

¹⁶¹ Vgl. Ebd., S.21.

¹⁶² Vgl. Ebd., S.21.

nennt Schnitzler an keiner Stelle in seinen Tagebüchern. Er scheint in Pollaczek eine passende Kinobegleiterin zu finden und ihre Kommentare zu den gesehenen Filmen decken sich in den meisten Fällen, was ihre Tagebücher auch bestätigen¹⁶³. Clara Katharina Pollaczek führt in ihren Tagebüchern Aufzeichnungen über ihre Kinobesuche, und anstatt wie bei Schnitzler, ist in diesen Aufzeichnungen von Pollaczek die Beziehung zwischen ihnen im Vordergrund. Eine konkrete Spur nach dem Grund ihrer gemeinsamen Kinobesuche hat die Forschung bisher weder in den Tagebüchern von Schnitzler noch in denen von Pollaczek gefunden. Werner Michael Schwarz nennt drei unterschiedliche mögliche Gründe, die Schnitzler und Pollaczek ins Kino führen¹⁶⁴.

Als erstes wäre da der einfache Grund, der bei vielen Kinogängern gefunden werden kann, nämlich einfach ins Kino zu gehen, als eine Art Zeitvertreib¹⁶⁵.

Der zweite Grund ist nach Schwarz das Verlangen von Schnitzler einen bestimmten Film aus dieser Zeit, der viel verspricht, zu sehen¹⁶⁶. Interessant ist aber, dass es vom Film abhängt, in welches Kino Schnitzler und Pollaczek gehen. So gehen sie z.B. in eines der größeren und moderneren Kinos, wenn es sich um einen Film eines berühmteren Regisseurs handelt¹⁶⁷. Der dritte Grund so Schwarz sind die „am Film beteiligten KünstlerInnen“¹⁶⁸. Andere Gründe wie z.B. *Müdigkeit, Arbeitsunlust, Langeweile, Einsamkeit*¹⁶⁹ nennt Schwarz aber auch.

Kurz liefert am Ende seiner Betrachtungen der Beziehung zwischen Schnitzler und Pollaczek ein eindeutiges Scheitern der Suche nach einem konkreten Grund, warum gerade sie beide zusammen ins Kino gehen und schreibt folgendes:

So verzeichnet sie in mehreren Fällen direkt nach dem Kinobesuch nicht nur wie Schnitzler die Lokalität des angeschlossenen Abendessens, sondern fügt ihre eigene Einschätzung zur Lage zwischen Schnitzler und sich an. Das

¹⁶³ Werner Michael Schwarz: *Arthur Schnitzler und Clara Katharina Pollaczek*. In: Stephan Kurz; Michael Rohrwasser (Hrsg.): *A. ist manchmal wie ein kleines Kind. Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag. 2012. S.372.

¹⁶⁴ Vgl. Ebd., S.369.

¹⁶⁵ Vgl. Ebd., S.369.

¹⁶⁶ Vgl. Ebd., S.370.

¹⁶⁷ Vgl. Ebd., S.370.

¹⁶⁸ Vgl. Ebd., S.370.

¹⁶⁹ Ebd., S.370.

*verhindert [...] die einfache und abschließende Beantwortung der scheinbar einfachen Frage, warum Pollaczek mit Schnitzler ins Kino ging.*¹⁷⁰

Pollaczek hatte sicherlich einen großen Einfluss auf Schnitzlers Beziehung zum Film. Die Tagebücher von Pollaczek, die über 900 Seiten zählen, wurden nie veröffentlicht. Diese Tagebücher liegen in der Wienbibliothek und wurden nur einer begrenzten Anzahl von Schnitzler-Forschern zur Verfügung gestellt.¹⁷¹

3.2. Schnitzlers Stellung zum Film

Das Medium Film verlangt in seinem Anfang eine neue Narration, die sich von Theater entfernen soll. Schnitzler als Literat suchte nach dieser neuen Narration, wenn nicht gleich als Zuschauer, dann aber als Drehbuchautor.

Er verlangt deshalb die *Strenge der Form* bei dem neuen Medium und schreibt:

*Der eigentliche Inhalt des Films wird naturgemäß immer irgendwie Kolportage sein, nur die Strenge der Form, die von jetzt an gewahrt werden soll, wird den künstlerischen Film von den anderen unterscheiden. Nur der Film wird meiner Ansicht künstlerisch bestehen können, der nur aus folgerichtigen und durch sich selbst verständlichen Bildern besteht.*¹⁷²

Schnitzler bezeichnet hier den Film als *Kolportage*, relativiert aber auf keinen Fall den künstlerischen Wert des Filmes. Er sieht so in den Bildern des Films ihre Aussagekräftigkeit. Was für die Literatur das Wort ist, ist für den Film das Bild. Es handelt sich hierbei um eine *Dominanz des Visuellen*¹⁷³, weshalb Schnitzler die Auslassung der Zwischentitel beispielsweise mit der Akzentuierung von Gestik und Mimik der Schauspieler kompensiert. In seinem Filmentwurf für die Verfilmung von *Liebelei* (1913) passiert es deshalb nicht selten, dass Schnitzler Kommentare zu Szenen schreibt wie:

¹⁷⁰Kurz: *Im Schatten Schnitzlers*. S.26.

¹⁷¹ Vgl. Stephan Kurz: *Schnitzler-Jahr 2012. Romantische Kinobesuche und mehr*. Erschienen auf der Internet-Seite: <https://medienportal.univie.ac.at/uniview/veranstaltungen/detailansicht/artikel/schnitzler-jahr-2012-romantische-kinobesuche-und-mehr/> Download: 11.07.2019.

¹⁷² Brief an Karl-Ludwig Schröder, 5.2.1913. Briefe II. S. 10. Zitiert nach: Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film*. S.145.

¹⁷³ Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film*. S.147.

*Keine drohende Gebärde!*¹⁷⁴ oder *Bewegung entsprechend der Abendstunde.*¹⁷⁵

Schnitzlers Anliegen bezüglich der Ästhetik des Films ist ohne Zweifel die *reine Visualität*¹⁷⁶ und eng damit verbunden ist die inhaltliche Stringenz, die sich bei Schnitzler auch in seinen Prosawerken manifestiert, hier aber noch verstärkt wird, aufgrund des Fehlens von Wörtern in einem Stummfilm.

Dieses sein Vorgehen sorgt für eine Reduzierung der Komplexität der Stücke¹⁷⁷, aber auch für eine Visualisierung des Innenlebens der Protagonisten, was auch Béla Balázs forderte¹⁷⁸.

Ein Beispiel dafür ist auch die Figur des Napoleons in seinem Filmentwurf für *Der Junge Medardus* (1920). Obwohl die Sequenz mit der Figur Napoleon im gleichnamigen Drama aus dem Jahr 1910 nicht vorkommt, füllt Schnitzler diese Leerstelle in seinem Filmentwurf. Der Grund könne womöglich auch darin liegen, dass zu dieser Zeit die Historienfilme große Popularität genießen¹⁷⁹, was demnach die Auslassung der Figur Napoleon nicht erlaubt.

Schnitzler legt auch Wert auf die musikalische Begleitung. Essentiell sei sie deswegen, um die *Kinostücke möglicherweise in die Nähe von Kunstangelegenheiten zu rücken.*¹⁸⁰

Gleich mit seiner ersten Arbeit an der Verfilmung von *Liebelei*, zeigt sich, *wie Schnitzler sein filmästhetisches Verständnis zunehmend verfeinert.*¹⁸¹ Ernannt wurde er deshalb zum literarischen Beirat der *Vita-Film*¹⁸², wo seine Aufgabe darin bestand, Filmmanuskripte zu evaluieren. Er entwickelt auch eine künstlerische Haltung gegenüber der Verfilmung seiner Werke und meint so, dass einige überhaupt nicht verfilmt werden können¹⁸³.

Dies wiederum liegt nicht zugunsten der These einiger Wissenschaftler, Schnitzler hätte sich ausschließlich wegen des Profits mit dem Film beschäftigt, denn wäre es

¹⁷⁴ Arthur Schnitzler *Filmarbeiten. Drehbücher, Entwürfe, Skizzen*: S.36.

¹⁷⁵ Ebd., S.37.

¹⁷⁶ Vgl. Ebd., S.16.

¹⁷⁷ Vgl. Ebd., S.18.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd., S.18.

¹⁷⁹ Vgl. Arthur Schnitzler *Filmarbeiten* : S.285.

¹⁸⁰ Vgl. Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film*. S.17.

¹⁸¹ Vgl. Arthur Schnitzler *Filmarbeiten*: S.76.

¹⁸² Vgl. Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film*. S.108.

¹⁸³ Vgl. Ebd., S.109.

so gewesen, würde sich Schnitzler auf jedes Angebot der Verfilmung seiner Werke einlassen. Zu einem dieser Werke, die nicht verfilmt werden können, gehört laut Schnitzler seine Erzählung *Beate und ihr Sohn* (1913). Auf eine Anfrage von Ludwig Tell für die Verfilmung dieser Erzählung antwortet Schnitzler:

*Von allen meinen Novellen wüsste ich kaum eine, die sich so wenig zur Verfilmung eignet als die von Ihnen freundlichst vorgeschlagene, Beate und ihr Sohn'. Wenn Sie mir gelegentlich Näheres darüber mitteilen wollen, wie Sie sich die Verfilmung einer solchen, beinahe durchaus aufs Psychologische gestellten Erzählung vorstellen oder mir eine vorläufige Skizze senden wollen, so werde ich sie mit Interesse lesen, zu einer Autorisation kann ich mich vorläufig nicht entschließen*¹⁸⁴

Trotz seines umfangreichen Wissens, etablierte sich Schnitzler nie zu einem Filmautor. Dies bestätigt auch die Tatsache, dass von neun seiner Filmentwürfe, zu seiner Lebzeiten es nur zwei auf die Leinwand schaffen, wobei bei anderen entweder vieles geändert wurde¹⁸⁵ oder Schnitzler überhaupt nicht mitgearbeitet hat.

3.3. Schnitzlers verfilmte Drehbücher

Die Zwei Drehbücher Schnitzlers, die es zur Verfilmung schafften, sind *Liebelei* (1913) und *Der Junge Medardus* (1923), obwohl auch bei diesen einige Änderungen durchgeführt wurden¹⁸⁶. Zehn Jahre Abstand liegen zwischen diesen zwei Verfilmungen und gerade das bietet einen Einblick in die Entwicklung Schnitzlers im Bereich der Filmästhetik, aber auch generell in seinem Umgang mit dem Film.

Deshalb werden die folgenden Kapitel versuchen zu zeigen, wie die Filme entstanden sind, welche Rolle und welchen Einfluss Schnitzler dabei hatte und wie die Filme von Rezensenten und vom Publikum rezeptiert wurden.

¹⁸⁴ Brief an Dr. Ludwig Tell, 14.7.1919. Mapped 467, Marbach. Zitiert nach: Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film*. S.110.

¹⁸⁵ Gerade bei *Fräulein Else* (1929) ist dies der Fall, wo Schnitzlers Anforderungen von Czinner nicht berücksichtigt wurden, was zur Unzufriedenheit des Autors geführt hat.

¹⁸⁶ Schnitzlers Drehbuch *Liebelei* (1913) wurde beispielsweise vom Regisseur als zu lang empfunden, weshalb Änderungen durchgeführt werden mussten.

Als Grundlage dient dabei das Sammelband *Arthur Schnitzler Filmarbeiten. Drehbücher, Entwürfe, Skizzen* (2015). Hier werden Schnitzlers Arbeiten zur Verfilmung seiner Werke chronologisch dargestellt, wobei gerade die Kapitel, die über die Entstehung von *Liebelei* (1914 R: August Blom; Holger-Madsen) und *Der Junge Medardus* (1923 R: Michael Curtiz) handeln, umfangreicher als die anderen sind. Die Kapitel beinhalten die transkribierten handschriftlichen Filmentwürfe Schnitzlers, sowie ein Kommentar der Autoren zu diesen und anschließend auch Dokumente zu den Verfilmungen wie Rezensionen aus dieser Zeit, oder andere Materialien, die relevant für die jeweiligen Verfilmungen erscheinen.

3.3.1. *Liebelei* (1913) - Entstehung

Schnitzler bekam am 23. November 1911 ein Angebot für die Verfilmung seines Schauspiels, das im Jahr 1895 uraufgeführt wurde.¹⁸⁷ Das Angebot kam von der damals bereits etablierten Produktionsfirma *Wiener-Kunstfilm* und nach einem Gespräch mit den Vorgesetzten der Firma schrieb er in sein Tagebuch: *Kinogesellschaft – mit allem einverstanden*¹⁸⁸.

Schnitzler hatte bereits bei seiner ersten Verfilmung klare Forderungen an die Produktionsfirma und unterschrieb einen Vertrag, wo das auch aufgezeichnet wurde.¹⁸⁹ Eine der ersten solcher Art war auch das Verlangen von Burgschauspielern in der Verfilmung, weil er sich dadurch einen kommerziellen Erfolg verschaffen konnte.¹⁹⁰ Schnitzlers Anforderungen wurden von der *Wiener-Kunstfilm* nicht eingehalten, weshalb er mit einer Aufhebung des Vertrags drohte und dies auch letzten Endes gemacht hat:

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. Auch wird es sich in beiderseitigem Interesse

¹⁸⁷ Vgl. Claudia Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film*. S.40.

¹⁸⁸ Schnitzler: Tagebuch 27.1.1912, 3, S.299. Zitiert nach: Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film*. S.40.

¹⁸⁹ Vgl. Claudia Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film*. S.40.

¹⁹⁰ Vgl. Ebd., S.41.

*empfehlen die in meinem Brief vom 25.11. v.J. enthaltene Klausel zu präzisieren, nach der ich Aenderungen so weit gestatten würde, als der Sinn der Handlung durch sie nicht tangiert werden sollte.*¹⁹¹

Auf Schnitzlers Wünsche wurde nicht eingegangen und er beendet somit seine Zusammenarbeit mit der *Wiener-Kunstoffilm*, bekommt aber wenige Zeit danach ein neues Angebot von der *Nordistik* Filmproduktion¹⁹². Schnitzler verfasste das Drehbuch und Regie führte Holger Madsen¹⁹³ unter dem Originaltitel *Elskovleg* (1913). Schnitzlers Drehbuch war dem Originaltext sehr ähnlich, manche Szenen wurden natürlicherweise dem Film angepasst. Der Handlungskern wurde beibehalten, und nur die Art der Präsentation des Stoffes wurde geändert. Er bemühte sich auch, dass die Handlung der neueren Zeit gemäß erscheint, weshalb er auch die Fiaker durch Automobile ersetzt.¹⁹⁴

Schnitzlers Briefe an Karl-Ludwig Schröder berichten von seinen Überlegungen bezüglich des Schlusses in seinem Drehbuch.¹⁹⁵ Dies erscheint als das Hauptproblem von Schnitzler, wo er Bedenken hatte, denn der Film unterscheidet sich, bis auf das Ende und einige ästhetische Änderungen, nicht wesentlich von dem Schauspiel.

Bei der Arbeit am Drehbuch entstehen drei Schlussversionen. Die erste Schlussversion ist an das Schauspiel angekettet, in dem Sinne, dass es sich lediglich um eine Fortsetzung des Schauspiels handeln sollte. Die zweite Fassung beinhaltet einen offenen Schluss, wo sich Christine aus der Wohnung stürzt, nachdem ihr Theodor und Mizi folgen.¹⁹⁶

Seine Überlegungen diesbezüglich schildert Schnitzler in einem Brief an Karl-Ludwig Schröder klar und deutlich und schreibt so:

Ich sende Ihnen 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

¹⁹¹ Brief an die Wiener Kunstoffilm-Industrie, 29.1.1912. Mappe 589, Marbach. Zitiert nach: Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film*. S.41.

¹⁹² Verena Moritz: *Entweder ein ungeheuerlicher Blödsinn oder eine unerbittliche Notwendigkeit. Überlegungen zum Ehrbegriff im Werk von Arthur Schnitzler zwischen historischem Kontext und filmischer Adaption*. In: T. Ballhausen, B. Eichinger, K. Moser, F. Stern, (Hrsg.): *Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria. 2006. S.148.

¹⁹³ Vgl. Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film*. S.42.

¹⁹⁴ Vgl. *Arthur Schnitzler Filmarbeiten*. S.75.

¹⁹⁵ Vgl. Ebd., S.74.

¹⁹⁶ Vgl. Ebd., S.73.

*nun erhalten, die am meisten geeignete zu sein scheint, vermag ich in diesem Augenblick nicht zu entscheiden, doch gebe ich der letzten den Vorzug.*¹⁹⁷

In der letzten Version, die er auch als die endgültige Fassung an *Nordistik* sendet¹⁹⁸, kommt Christine in Fritz' leere Wohnung, geht anschließend zum Friedhof und sinkt am offenen Grab leblos zusammen.¹⁹⁹

Die Schlussversion im Schauspiel, meinte Schnitzler, wäre *für eine kinematographische Wiedergabe nicht denkbar*,²⁰⁰ denn ein Ende, wo sich der Zuschauer selbst Gedanken über den vermutlichen Selbstmord Christines machen soll, *entspricht nicht Schnitzlers filmtheoretischen Verständnis*.²⁰¹

Schnitzler beginnt das Schreiben zu *Elskovleg* (1913) am 26. September 1912²⁰² und die Premiere fand am 22 Januar 1914 in Kopenhagen statt.²⁰³

3.3.2. Filmästhetische Grundlagen in *Elskovleg* (1913)

Neben Schnitzlers Überlegungen zur Schlussversion des Filmes in seinem Filmentwurf, zeigt er weitere Überlegungen zum Film, die ihm auf einer ästhetischen Ebene hervorheben sollen.

Der Filmentwurf unterscheidet sich von dem eigentlichen Drehbuch dadurch, dass Schnitzler den 34 Szenen im Filmentwurf weitere 19 alphabetisch markierte Unterszenen²⁰⁴ zufügt, die drei unterschiedlichen Schlussversionen werden aber beibehalten.

Elskovleg (1913 R: August Blom; Holger-Madsen) ist Schnitzlers erstes größeres Projekt, wo er als Drehbuchautor mit den Möglichkeiten des Films vertraut wird. Natürlich liest er davor filmtheoretische Schriften, die ihm die theoretische Grundlage bieten, aber erst mit *Elskovleg* (1913 R: August Blom; Holger-Madsen) soll er selbst in Stande sein, sein theoretisches Wissen in den Film zu integrieren.

¹⁹⁷ Arthur Schnitzler an Karl-Ludwig Schröder, 1.2.1913. Zitiert nach: *Arthur Schnitzler Filmarbeiten*. S.74.

¹⁹⁸ Vgl. Ebd., S.74.

¹⁹⁹ Vgl. Ebd., S.74.

²⁰⁰ Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film*. S.49.

²⁰¹ Vgl. Ebd., S.49.

²⁰² Vgl. Ebd., S.42.

²⁰³ Vgl. Ebd., S.42.

²⁰⁴ Vgl. *Arthur Schnitzler Filmarbeiten*. S.76.

Das Stichwort, das am besten den Unterschied zwischen der Novelle und dem Film repräsentiert, ist *Erweiterung*.

Schnitzler nutzt die Möglichkeiten des Films und erweitert so das Schauspielpersonal²⁰⁵, aber auch die Handlung wird zeitlich und räumlich ausgedehnt. Der Film ermöglicht es ihm auf rund 30 unterschiedlichen Schauplätzen das Geschehen wiederzugeben und wird für den Zuschauer auch ohne Worte verständlich.²⁰⁶

Die subjektive Perspektive im Schauspiel, ersetzt Schnitzler Dank Parallelmontagen und liefert somit *einen pluralistischen Blickwinkel*²⁰⁷, wodurch die Handlung für das Publikum verständlicher und spannender²⁰⁸ erscheinen soll.

Die Parallelmontage fügt Schnitzler in einer Szene in Fritz' Zimmer und kommentiert auch diese Entscheidung, indem er sagt:

*Innerhalb dieser Szene könnten Bilder eingefügt werden, die darstellen, was zur gleichen Zeit im Hause Schroll vorgeht.*²⁰⁹

Schnitzler zeigt bereits in seinem ersten Projekt, dass er einen Wert auf die Dominanz des Visuellen im Film legen möchte. Er entwickelt eine Methode, alle Vorgänge ins Bild zu setzen und somit „holt Schnitzler die Handlung aus ihrer Intimität heraus und bettet sie in ein größeres Umfeld ein. Szenen mit Komparsen auf der Straße und im Park rücken das Geschehen zudem in die Alltagswirklichkeit und steigern so die Realistik der Geschichte.“²¹⁰

Dies weist wiederum Ähnlichkeit zu einer Art Volkstück auf, weshalb die Tatsache, dass Schnitzler seine Filmskizze mit dem Untertitel *Volkstück* gekennzeichnet hat, nicht uninteressant ist.²¹¹

²⁰⁵ Vgl. Ebd., S.75.

²⁰⁶ Vgl. Ebd., S.75.

²⁰⁷ Ebd., S.77.

²⁰⁸ Vgl. Ebd., S.77.

²⁰⁹ Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film*. S.48.

²¹⁰ *Arthur Schnitzler Filmarbeiten*. S.75.

²¹¹ Vgl. Ebd., S.76.

3.3.3. Rezeption zu *Elskovleg* (1913)

Trotz des Verlangens Schnitzlers, die Zwischentitel in der Endfassung nicht zu verwenden, wurde dies am Ende von der Produktionsfirma nicht eingehalten.²¹²

Dies sank den künstlerischen Wert des Filmes und der Film erhielt manche negative Kritiken. So lautet eine Kritik in *Bild und Film* (1913/1914):

*Wer in dem Film ‚Liebelei‘ literarische und künstlerische Werte erwartet, wird enttäuscht sein; das sentimentale Frauenpublikum allerdings wird sich vielleicht den Film gefallen lassen und vor Rührung eine Träne aus dem Auge wischen.*²¹³

Es wird somit implizit auf den Film als ein Produkt des Kitsches verwiesen. Die künstlerischen Elemente werden gerade bei dieser Rezension nicht berücksichtigt und sogar Schnitzler selbst wurde kritisiert:

*Man sagt, Schnitzler hätte den Film eigens ‚kinodramatisiert‘. Fühlte er nicht, dass er seine Persönlichkeit, sein Ansehen als Literat wegwarf ?*²¹⁴

Schnitzler selbst war mit dem Endprodukt nicht zufrieden.²¹⁵ Obwohl er das Drehbuch schrieb, wollte er nicht als Autor genannt werden. Viele Passagen wurden kritisiert. Sogar Schnitzler, der den Film auf einer Vorpremiere gesehen hat, konnte sich bereits mit dem Vorspann nicht einigen und schrieb so dem Direktor der *Nordistik* eine Änderung vor.²¹⁶

Sogar *das Lokalkolorit*²¹⁷ wurde kritisiert, denn während dies den Reiz bei Schauspiel ausmachte, verzichtete Schnitzler im Film vollkommen darauf. Dies sah die Kritik als einen Verlust.²¹⁸

Positive Kritiken beziehen sich meistens direkt auf Schnitzler:

²¹² Vgl. Ebd., S.80.

²¹³ Zitiert nach: *Tatsachen der Seele*. S.148.

²¹⁴ Vgl. Ebd., S.148.

²¹⁵ Vgl. *Arthur Schnitzler Filmarbeiten*. S.82.

²¹⁶ Vgl. Ebd., S.82.

²¹⁷ Vgl. Ebd., S.76.

²¹⁸ Vgl. Ebd., S.76.

*Der Dichter selbst hat sie [die Verfilmung] gutgeheißen, hat sein eigenes Drama für den besonderen Zweck des Kinos umgearbeitet und nach seinen Regieangaben die Aufführung geleitet.*²¹⁹

Generell gesehen war die Verfilmung von *Elskovleg* (1913) kein großer Erfolg. Erst die Max Ophüls-Verfilmung von *Liebelei* (1932) stößt das Stück auf eine bessere Reaktion des Publikums und auf bessere Kritiken, allerdings ein Jahr nach Schnitzlers Tod.

Schnitzler selbst betrachtete auch nicht *Elskovleg* (1913) als einen Erfolg und schreibt so: „Erfolg“ des *Liebelei* Films in Wien.²²⁰

Das Wort *Erfolg* setzt er unter Anführungszeichen, was zeigt, dass seine Erwartungen am Ende doch nicht erfüllt wurden.

Dies verhinderte Schnitzler allerdings nicht sich weiter mit dem Film und dem Schreiben von Filmentwürfen zu beschäftigen.

Er schreibt zur gleichen Zeit, als er auch das Drehbuch für *Elskovleg* (1913) entwirft, einen Entwurf für die *Hirtenflöte* (1911)²²¹, die es aber nie zu einem Drehbuch schaffte.

Die nächste Verfilmung eines Werkes von Schnitzler, für die er auch persönlich ein Drehbuch schreibt ist *Der junge Medardus* (1920).

3.3.4. *Der junge Medardus* (1920) – Entstehung.

Der Erfolg des gleichnamigen Schauspiels *Der junge Medardus* macht die Filmgesellschaft ein Jahrzehnt später auf Schnitzler aufmerksam.²²²

Obwohl er in den Jahren 1919/1920 mehrere Angebote für eine Verfilmung von *Der junge Medardus* bekommt, nehmen die Gespräche diesbezüglich erst mit der Produktionsfirma *Projectograph* ihren Lauf an.²²³

²¹⁹ Zitiert nach: *Tatsachen der Seele*. S.149.

²²⁰ Schnitzler, Tagebuch 12.2.1914. Zitiert nach: *Arthur Schnitzler Filmarbeiten*. S.83.

²²¹ Vgl. *Arthur Schnitzler Filmarbeiten*. S.152.

²²² Vgl. Claudia Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film*. S.53.

²²³ Vgl. Ebd., S.53.

Davor war die Industrie mit den Napoleon-Filmen überflutet, der Historienfilm wurde aber mit der Zeit zu einem populären Genre. Schnitzler ist für das Drehbuch vorgesehen und am 5. Februar 1919 beginnt seine Arbeit an diesem und dauert bis zum 8. März 1919.²²⁴ Die ganze Zeit hält Schnitzler engen Kontakt zur Produktionsfirma. Am 15. März findet eine Besprechung zwischen Schnitzler und der Produktionsfirma statt, wo sein Entwurf als *zu lange*²²⁵ empfunden wird. Schnitzler endet voraussichtlich seine Zusammenarbeit mit der Produktionsfirma *Projectograph*²²⁶, bekommt aber schnell eine Anfrage von der *Sascha-Filmfabrik*. Diese empfinden auch Schnitzlers Entwurf als zu lange und engagiert wurde Mihály Kertész / Michael Curtiz für eine dramaturgische Umarbeitung.²²⁷

Schnitzler forderte bei diesem Projekt neben der *Anerkennungssumme von DM 65.000*²²⁸ auch ein Mitspracherecht. Dies wurde ihm auch ermöglicht, weshalb Schnitzler regelmäßigen Kontakt mit der Filmgesellschaft pflegte.

Am 14. Juli 1923 wurde ihm die erste Fassung vorgestellt und sein Kommentar diesbezüglich lautet:

*Sascha; man führte mir den Med. Film vor. Direktor Schenk, Dramaturg Bachrach. Die „Titel“ zum großen Theil furchtbar; viele schöne Aufnahmen; die ganze Durchführung nicht übel; einige gute schauspielerische Leistungen. War den übrigen Theil des Tages mit Correctur der Titel beschäftigt.*²²⁹

Trotz dieser und einiger weiteren Unzufriedenheiten Schnitzlers, wurde der Film bis September fertiggestellt und wird sich später auch als künstlerisch und finanziell als gelungen erweisen.

²²⁴ Vgl. Ebd., S.54.

²²⁵ Vgl. Ebd., S.54.

²²⁶ Vgl. Ebd., S.54.

²²⁷ Vgl. *Arthur Schnitzler Filmarbeiten*. S.283.

²²⁸ Claudia Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film*. S.57.

²²⁹ Schnitzler, Tagebuch 14.7.1923. S.68. Zitiert nach: Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film*. S.57.

3.3.5. Filmästhetische Grundlagen in *Der junge Medardus* (1923)

Schnitzler wurde die Forderung zu Mitspracherecht von der *Sascha-Film* bewilligt und dies sorgte für die intensive Mitarbeit Schnitzlers mit der Produktionsfirma.

Der Regisseur Michael Curtiz hatte die besten technischen Voraussetzung für das Drehen dieses Filmes und in seiner Produktion hatte er Namen wie Gustav Ucicky als Kameramann²³⁰, Julius von Borsody und Artur Berger als Set-Designer.²³¹

Curtiz hatte allerdings ein Jahr vor dem Filmen von *Der junge Medardus* einen *ästhetischen Schiffbruch*²³² mit seinem Skript für *Sodom und Gomorrha* (1922). Zur Hilfe kam der ungarischer Drehbuchautor und Theaterregisseur Ladislaus Vajda.²³³

Schnitzler, Curtiz und Vajda arbeiten somit zusammen an der Verfilmung und besonders die Gespräche mit Vajda erweisen sich für Schnitzler als produktiv, wenn er sagt: *gute Vorschläge Vajdas*.²³⁴

Schnitzler nimmt als Vorlage sein Drama, das er zehn Jahre zuvor geschrieben hat.²³⁵ Er nutzt allerdings die Möglichkeiten des Films, und wie bei *Liebelei*, erweiterte er die örtliche und zeitliche Handlung im Film.²³⁶ Das Fehlen von Wort im Stummfilm betrachtete Schnitzler als eine Möglichkeit die Psychologie der Charaktere zu vereinfachen und die Handlung somit stärker in den Vordergrund zu rücken.²³⁷

Die Sprache ersetzt Schnitzler mit klaren Anweisungen, die auf die Bewegungen, aber auch auf die Gestik und Mimik der Figuren verweisen.²³⁸ Schnitzler legt auch einen großen Wert auf die Kameraperspektive. Er fordert so in der Szene, wo Agathe im Bild erscheint einen *emotionalen Kamerablick*.²³⁹

²³⁰ Vgl. Bachmann: S.59.

²³¹ Gustav Ucicky zum Beispiel war ein bedeutsamer Kameramann in Österreich und Deutschland, und befand sich hinter der Kamera bei Filmen wie *Die Dame mit dem schwarzen Handschuh* (1919); *Mrs. Tutti Frutti* (1920) oder auch *Der Junge Medardus* (1923). Auch Julius von Borsody und Artur Berger als Set-Designer waren die wichtigsten Namen dieser Zeit. Borsody beginnt zum Beispiel seine Karriere mit der Arbeit an Paul Czinner's *Inferno* (1919).

²³² Vgl. Ebd., S.60.

²³³ Vgl. Ebd., S.60.

²³⁴ Schnitzler, Tagebuch 01.06.1922. Zitiert nach: Bachmann: S.60.

²³⁵ *Arthur Schnitzler Filmentwürfe*: S.283.

²³⁶ Vgl. Ebd., S.283.

²³⁷ Vgl. Ebd., S.284.

²³⁸ Vgl. Ebd., S.287.

²³⁹ Vgl. Ebd., S.288.



Abb. 2: Anny Hornik als Agathe in *Der Junge Medardus* (1923)²⁴⁰

Auch werden Großaufnahmen verlangt, was die gelungene Umsetzung des theoretischen Wissens Schnitzler, besonders nach der Verfilmung von *Liebelei* zeigt.

Schnitzler schlägt außerdem auch eine Änderung der Schlusszene vor²⁴¹, was aber nicht berücksichtigt wurde. Seiner Meinung nach war das Schlussbild mit der Hochzeit von Napoleon und Maria Louise unmöglich²⁴².

Als Grund nennt Schnitzler die reine Unlogik des Geschehens. Weder sehen die Zuschauer Marie Louise oder Franz und erst recht hört man nichts von der Hochzeitsabsicht Napoleons, die mit keiner Szene davor suggeriert wurde.

Schnitzler hat einen anderen Vorschlag:

Das Richtigste wäre ein Bild, in dem die freudige Stimmung des Volks aus Anlass des Friedensschlusses zum Ausdruck kommt. Es wäre auch ein Titel einzufügen: „Am 14. Oktober 1809 wurde der Friede geschlossen“. Dann eventuell das Bild: Vor der Karlskirche.²⁴³

²⁴⁰ Michael Curtiz: *Der Junge Medardus*. Österreich. 1923, 07:39.

²⁴¹ Vgl. Ebd., S.292.

²⁴² Vgl. Ebd., S.292.

²⁴³ Vgl. Ebd., S.292.

Curtiz integrierte auch Massenszenen im *Der junge Medardus* (1923), die das Publikum, aber auch die Kritiker, sehr gut empfangen haben. Für ihn war der Aspekt der Eindrucksvoll-Monumentalen Szenen²⁴⁴ sehr wichtig. So Curtiz:

*Die ungemein imposanten Massenszenen dürften ganz besonders Eindruck auf die Zuschauer machen. Denn das Publikum sucht im Film nicht nur seelisches Erlebnis, sondern auch Pracht für das Auge.*²⁴⁵

Neben den Massenszenen fügte Curtiz auch Detailaufnahmen, bzw. Nahaufnahmen und diese verbindet er anschließend zusammen, was beim Publikum Faszination erzeugte. Die unterschiedlichen Massenszenen ergeben ein Ganzes und dies erreicht Curtiz mithilfe von Parallelmontagen, aber auch dem Wechsel von Großaufnahmen und den Massenszenen.

Auch experimentierte Curtiz mit den Farben im Film, was zu einer sinnvollen Kontrastierung führte. Er benutzte die Farben Weiß, bzw. das Licht für die Darstellung von Hoffnung oder Leben und Schwarz, bzw. die Dunkelheit setzt er in Verbindung mit Verzweiflung oder Tod.²⁴⁶



Abb. 3: Dunkelheit und Licht als Kontras in einem Bild.²⁴⁷

3.3.6. Rezeption zu *Der junge Medardus* (1923)

Sowohl bei der Kritik als auch bei den Zuschauern kam der Film gut an.²⁴⁸

Zeitschriften wie der *Kinematograph* schrieben lauter positive Kritiken, vor allem über die Massenszenen, die den Film geprägt haben.

²⁴⁴ Vgl. Ebd., S.63.

²⁴⁵ Ebd., S.63.

²⁴⁶ Vgl. Ebd., S.65.

²⁴⁷ Michael Curtiz: *Der Junge Medardus*. Österreich. 1923. 18:31.

²⁴⁸ Vgl. Ebd., S.63.

Natürlich gab es auch bei diesem Film Unzufriedenheit bei Rezensenten. So z.B. heißt es in der *Lichtbild-Bühne* am 16.6.1925 erschienene Kritik:

*Dieser in vielen Einzelheiten ausgezeichnete Film bleibt letzten Endes ein verfilmtes Drama (Arthur Schnitzler), ein verfilmter Dialog. Trotz aller Feinheiten fehlt das rein Motorische der Handlung, es bleiben ausgezeichnet gesehene Momentbilder und Milieuschilderungen. Die Regie von Michael Kertesz leistet in den Aufnahmen des alten Wien, in einer Hoffestlichkeit im Schönbrunner Park und namentlich in den Schlachtschilderungen ganz Hervorragendes.*²⁴⁹

Dieses *rein Motorische der Handlung*²⁵⁰ beschreibt auch Béla Balázs, indem er sagt, dass dem eigentlichem Drama im Film, an *psychologischer Motivierung*²⁵¹ fehle, weshalb es zu unverständlichen Szenen kommt, auf die auch Schnitzler vor der Veröffentlichung verwiesen hat, die aber nicht geändert wurden. In der *Lichtbild-Bühne* wird diese Psychologisierung der Charaktere wie folgt begutachtet:

*Die Gräfin Agnes Esterhazy als Helene von Valois zeigt Feinheiten der Charakterisierung und der Verinnerlichung, wie man sie selten bei ihr in solcher Vollendung gesehen hat. Michael Vakony als Medardus Klähr zeigte eine Mischung von begeistertem Jüngling und gefestigtem Mann mit einer erstaunlichen Beherrschung der Gesten und des Mienenspiels. Etwas verfehlt und auch als Maske schlecht getroffen war der Napoleon Michael Xanthos. Die Photographie war gut. Alles in allem ein als Zeitdokument interessanter und in seiner Aufmachung durchaus würdiger Film.*²⁵²

Obwohl hier die Darstellung des Innerlichen bei dem Portraitieren der Figuren hervorgehoben wird, sind viele damit nicht einverstanden. Wie gesagt, ist auch Balázs der Meinung, dass es an der Psychologisierung fehle, aber auch Walter Fritz beklagt die *mangelnde seelische Tiefe und den Verlust der tragikomischen Atmosphäre*.²⁵³

Der Film galt generell als gelungen, sowohl im künstlerischen Aspekt, der von Kritikern mehr positiv als negativ bewertet wurde, aber auch finanziell²⁵⁴. Schnitzler

²⁴⁹ <https://www.filmportal.de/node/63247/material/678528> Download: 12.07.2019.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Vgl. Béla Balázs in *Der Tag*. V. 9.10.1923. Zitiert nach: Kammer: *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film*. S.137.

²⁵² <https://www.filmportal.de/node/63247/material/678528> Download: 12.7.2019.

²⁵³ Fritz: S.21f. Zitiert nach: Kammer: *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film*. S.139.

²⁵⁴ Vgl. Bachmann: S.63.

selbst war mit dem Film zufrieden²⁵⁵, bis auf die letzten Akte, die er als *verhuldet*²⁵⁶ und den Schluss generell als *überflüssig*²⁵⁷ empfand.

4. Die Darstellung des Inneren Monologs in Paul Czinnens Verfilmung von *Fräulein Else* (1929)

Schnitzlers Novelle *Fräulein Else* erscheint im Jahr 1924. Ganze 24 Jahre davor, erscheint seine Monolognovelle *Leutnant Gustl* (1900). In beiden Werken haben wir im Mittelpunkt Protagonisten, die im Kampf mit der Gesellschaft stehen, aber auch im Kampf mit sich selbst. Neben dieser Ähnlichkeit wäre zudem die Tatsache, dass die zwei Novellen in Österreich um 1900 spielen und dass die Ereignisse aus beiden Novellen einen Tag dauern. Als Leser bemerken wir aber eine weitere Gemeinsamkeit, und zwar die Art, wie die Werke geschrieben wurden. Sowohl *Leutnant Gustl* (1900) als auch *Fräulein Else* (1924) schreibt Schnitzler im Inneren Monolog - einer Erzähltechnik, wo uns der Großteil der Ereignisse aus den Gedankenströmungen der Protagonisten wiedergegeben wird. Die Erzähltechnik des Inneren Monologs hat Schnitzler aus Édouard Dujardins Novelle *Les lauriers sont coupés* (1888) übernommen und sie auf seine eigene Art und Weise seinen Werken angepasst²⁵⁸. Gleich nach der Erscheinung von *Fräulein Else* im Jahr 1924, stellen sich Literaturkritiker, Leser und andere Literaturwissenschaftler die Frage nach dem Grund der Entstehung von *Fräulein Else*, da Schnitzler schon 24 Jahre davor ein sehr ähnliches Werk geschrieben hat, nämlich *Leutnant Gustl*. Interpreten erschließen sich zwei Möglichkeiten bei der Beantwortung dieser Frage: Schnitzler wollte nämlich mit *Fräulein Else* die weibliche Erlebniswelt der Protagonistin darstellen, wozu er wieder den inneren Monolog benutzt hat²⁵⁹ und andererseits wird ein formalästhetischer Grund genannt²⁶⁰, nämlich der, dass mit *Fräulein Else*

²⁵⁵ Vgl. Kammer: S.140.

²⁵⁶ Vgl. Ebd., S.140.

²⁵⁷ Vgl. Ebd., S.140.

²⁵⁸ Vgl. Erzsébet Szabó: *Die narrative Modernität von Arthur Schnitzlers Fräulein Else* in: Laura Cheie; Eleonora Pascu-Ringler, Wittmer Christiane (Hrsg.): *Österreichische Literatur. Traditionsbezüge und Prozesse der Moderne vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Wien: Praesens Verlag. 2018. S.134.

²⁵⁹ Vgl. Ebd., S.134.

²⁶⁰ Vgl. Ebd., S.134.

Schnitzler das Problem der Darstellung des Traumes im Inneren Monolog lösen wollte²⁶¹, ein Problem, das Schnitzler bei *Leutnant Gustel* Schwierigkeiten bereitet haben soll.²⁶²

Obwohl im Fokus dieser Analyse die Darstellung des Inneren Monologs in Czinners Verfilmung von *Fräulein Else* liegen soll, werden zudem auch Passagen des inneren Monologs aus Schnitzlers Novelle analysiert, um Parallelen zwischen der Novelle und der Verfilmung machen zu können.

Dieses Kapitel soll versuchen zu zeigen, wie Czinmer in einem Stummfilm den inneren Monolog darstellt. Im Mittelpunkt der Analyse stehen dabei die filmischen Mittel, die Czinmer benutzt hat, aber auch weitere Methoden, die dazu geholfen haben, den inneren Monolog in einen Stummfilm zu integrieren.

4.1. Der Innere Monolog- literarische Erzähltechnik

Obwohl Schnitzler nicht der erste war, der den inneren Monolog in die Literatur einführte, so war er ein Autor, der mit diesem geschickt in seinen Werken operiert hat. Unter einem inneren Monolog versteht sich eine erweiterte Darstellung der unausgesprochenen Gedanken, Erinnerungen und Eindrücke einer Figur, ohne einen weiteren Erzähler, der diese Gedanken, Erinnerungen und Eindrücke erklären soll. Gedanken haben so beim inneren Monolog keinen Rezipienten, sondern funktionieren als eine Art Gedankenströmung der Figur, wo nur der Leser selbst wissen kann, was die Figur denkt, die anderen Figuren um sie aber nicht. So lautet die Definition des inneren Monologs im Metzler-Lexikon wie gefolgt:

*Innerer Monolog, narratives Verfahren zur möglichst unvermittelten Präsentation direkter Gedankenzitate in einem fiktionalen Text. Der i.M., der auch als autonomer Monolog bezeichnet wird, ist neben der erlebten Rede die zweite große Variante der Bewußtseinsstromtechnik.*²⁶³

²⁶¹ Vgl. Ebd., S.134.

²⁶² Vgl. Ebd., S.134.

²⁶³ Heinz Antor: *Innerer Monolog*. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ausfälle - Personen - Grundbegriffe*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, 1998. S. 235.

Der innere Monolog hat demnach mehrere Funktionen. Zunächst hat man als Leser einen direkten Einblick in die psychologische Konstellation der Figur, die aus ihrer Sichtweise erzählt. Als Leser wird uns klarer, warum eine Figur so handelt, wie sie handelt. Wenige Entscheidungen bleiben verdeckt, da die Figur ihre Gedanken direkt wiedergibt. Als Leser müssen und dürfen wir natürlich nicht alles der Figur glauben, aber trotzdem entwickeln wir eine bestimmte Nähe zu dieser Figur.

In seinem Aufsatz *Nähe und Distanz in Schnitzlers ‚Fräulein Else‘* schreibt der Sprachwissenschaftler Vedad Smailagić von einer *epischen Nähe*²⁶⁴ und bemerkt:

*Zunächst ist die Erzähltechnik des inneren Monologs für den Leser ein Signal der Nähe zu der Figur, denn so erfährt der Leser Elses Emotionen, Gedanken, Vermutungen und Ähnliches, was sonst einem Betrachter verborgen bliebe. Diese Nähe ermöglicht den Lesern die Einblicke in Elses Inneres und schafft für den Leser eine Live-Situation, bei der er aus erster Hand die Handlung verfolgt. Der Leser erlebt das ganze Geschehen, die Bewusstseinsvorgänge, Gefühle, Gedanken, Reflexionen sehr nah.*²⁶⁵

Tatsächlich entwickelt man als Leser ein Gefühl der Nähe zu der Figur, denn Else vermittelt uns klar und deutlich, was sie denkt, obwohl wir als Leser manchmal einige Aussagen hinterfragen müssen²⁶⁶. Auch wenn der innere Monolog schon vor dem 20. Jahrhundert in der Literatur seinen Platz gefunden hat, widmet sich die Forschung diesem erst in den 70er Jahren der 20. Jahrhunderts. Erwähnenswert ist zum Beispiel die Forschung der österreichischen Germanistin Dorrit Cohn, die in ihrem Werk *Transparent Minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction* (1978) eine Unterteilung des inneren Monologs unternimmt und so Unterschiede bei diesen drei Typen des inneren Monologs präsentiert. Geteilt wird

²⁶⁴ Vedad Smailagić: *Nähe und Distanz in Schnitzlers ‚Fräulein Else‘-ein sprachwissenschaftlicher Ansatz* in: *Studia Germanistica Nr.17/2015*. Ostrava: Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. 2015. S.51.

²⁶⁵ Vgl. Ebd., S.51.

²⁶⁶ Gleich am Beginn der Novelle spiegelt uns Else ihre Gedanken zur Beziehung ihres Cousins Paul und Cissy und sagt, ihr wäre diese Beziehung gleichgültig (S.513.), obwohl dies nur schwer der Fall sein kann, denn im weiteren Verlauf beim Abschied Elses von Paul und Cissy haben wir eine direkte Frage Elses an sich, wo sie sagt: *Sehe ich nun gnädig aus ?* (S.513).

der innere Monolog nach Cohns Forschung in folgende Typen: *the narrated monologue*, *the quoted monologue*, *the autonomus monologue*²⁶⁷.

Unter einem *narrated monologue*, oder auch erzählter Monolog versteht man die erlebte Rede, also die Wiedergabe von Gedanken in der dritten Person im Imperfekt.²⁶⁸ Des Weiteren erwähnt sie auch den *quoted monologue* oder auch der zitierte Monolog genannt, wo uns als Lesern der psychische Zustand der Figur wiedergegeben wird, dabei ist aber die dritte Person weiterhin präsent²⁶⁹, was im Unterschied zur dritten Art des inneren Monologs steht, nämlich zum *autonomous monologue*, oder auch Monologergzählung genannt²⁷⁰. Bei diesem entfällt die dritte Person komplett und der Leser bekommt nur die Gedanken der Protagonisten, was Cohn mit *the stream of conciousness* gleichsetzt und dies als eine neue Erzähltechnik definiert und sie als eine radikale Neuerung in der Literatur bezeichnet²⁷¹. Gerade diese radikale Neuerung hat Schnitzler in seiner Novelle *Fräulein Else* verwendet, da bis auf wenige Dialoge, nur Elses Gedanken widergegeben werden. Else kämpft regelrecht mit ihren eigenen Gedanken und Entscheidungen, da sich im Mittelpunkt die moralische Frage nach der Rettung des eigenen Vaters befinden. Gleich am Anfang erfahren wir in einem Passus, wie Else über ihre Eltern denkt:

*Ich bin ja doch ein Snob. Der Papa findet's auch und lacht mich aus. Ach, lieber Papa, du machst mir viel Sorgen. Ob er die Mama einmal betrogen hat? Sicher. Öfters. Mama ist ziemlich dumm. Von mir hat sie keine Ahnung. Andere Menschen auch nicht. Fred? – Aber nur eine Ahnung. -Himmlischer Abend.*²⁷²

Elses Gedanken erscheinen hier als eine Art von kurzen Kommentaren zu ihren Mitmenschen, aber auch zu sich selbst. Sie ist ein Snob, die Mama ist dumm und der Papa ist lieb. Ihre Gedanken und Gefühle sind dem Leser lesbar und Else wird

²⁶⁷Jochen Vogt: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 10. Aufl., Stuttgart/ Paderborn: Wilhelm Fink, 2008. S.165, S.183, S.190.

²⁶⁸ Vgl.Ebd., S.165.

²⁶⁹ Vgl.Ebd., S.183.

²⁷⁰ Vgl. Ebd., S.190.

²⁷¹ Vgl. Ebd., S.190.

²⁷² Arthur Schnitzler: *Fräulein Else*. In: Schnitzler, Arthur: *Gesammelte Werke*. Köln: Anaconda Verlag. 2018. S.515.

zu einer Figur, die auf der psychologischen Ebene als eine komplexe Struktur erscheint.

Else verliert sich oft in ihren eigenen Gedanken, was auch zu unbewussten Taten führt, wie zum Beispiel, wenn sie den Brief von ihrer Mutter bekommt und über den Inhalt nachdenkt, sagt sie, nachdem sie ihn geöffnet hat:

*Nun ist er offen, der Brief, und ich hab'gar nicht bemerkt, dass ich ihn aufgemacht habe. Ich setze mich aufs Fensterbrett und lese ihn. Achtgeben, dass ich nicht hinunterstürze.*²⁷³

Dann denkt sie darüber nach, wie man über ihren Tod berichten würde und sagt:

*Wie uns aus San Martino gemeldet wird, hat sich dort im Hotel Fratazza ein beklagenswerter Unfall ereignet. Fräulein Else T., ein neunzehnjähriges bildschönes Mädchen, Tochter des bekannten Advokaten ... Natürlich würde es heißen, ich hätte mich umgebracht aus unglücklicher Liebe oder weil ich in der Hoffnung war. Unglückliche Liebe, ah nein.*²⁷⁴

Es sind viele solcher Szenen, die auf den ersten Blick als nebensächlich erscheinen, sich aber als wichtig für die psychologische Analyse Elses entpuppen. Durch den inneren Monolog erfahren wir Elses Gleichgültigkeit gegenüber ihrem eventuellen Tod, wichtig aber ist es ihr, wie man darüber schreiben würde. Liebe als Grund für ihren Tod findet sie Lächerlich und der Leser spürt, dass sie weder für den Tod noch für die Liebe Emotionen zeigt. Nicht nur die Entscheidungen und Folgen dieser Entscheidungen der Hauptfigur werden durch den inneren Monolog preisgegeben, sondern auch Elses sozialen Interaktionen mit anderen Figuren werden behandelt. So meint Elisabeth Szabó, dass der innere Monolog ein wunderbares Mittel für die Darstellung dieser sozialen Interaktionen ist und schreibt:

Die Technik des Inneren Monologs eignet sich wohl ausgezeichnet dazu, die Arbeitsweise des Geistes auch in sozialen Interaktionen darzustellen, d.h. seine permanente Beschäftigung mit der Deutung des Verhaltens anderer zu erfassen. Dementsprechend versucht Else das verbale und nonverbale Verhalten ihrer Interaktionspartner sowie ihrer selbst in mentalen Begriffen zu deuten, d.h. das Verhalten auf unterschiedliche mentale Zustände

²⁷³ Ebd., S.518.

²⁷⁴ Ebd., S.518.

(Gedanken, Intentionen, Wünsche, Emotionen, Pläne usw.) zurückzuführen.²⁷⁵

Dies manifestiert sich bei fast jeder Interaktion Elses mit ihren Mitmenschen, so auch bei der Begegnung mit Herrn von Dorsday:

Wie tief er sich verbeugt und was für Augen er macht. Kalbsaugen. Hab' ich ihn am Ende verletzt mit dem fünfundsechzigjährigen Schweden? Schd't auch nichts. Frau Winawer muss eine unglückliche Frau sein. Gewiss schon nah an fünfzig. Diese Tränensäcke-, als wenn sie viel geweint hätte. Ach, wie furchtbar, so alt zu sein.²⁷⁶

Else deutet hier nicht nur das Verhalten Dorsdays bzw. ob sie ihn verletzt hat, oder nicht, sondern durch ihren Kommentar wie *Ach, wie furchtbar, so alt zu sein*²⁷⁷ spricht sie ihre Angst vor dem Altwerden aus. Dabei zeigt sich auch eine Art ihrer Oberflächlichkeit, da sie die Tränensäcke von Frau Winawer als unschön empfindet, was letzten Endes Else als ein „kalkulierendes und manipulatives soziales Wesen mit ausgeprägter Mindreading-Fähigkeit“²⁷⁸ wirken lässt. Schnitzler wusste, warum er den inneren Monolog für diese Novelle einsetzte, denn nur so konnte er die Rolle einer weiblichen Person am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts zeigen, aber auch die sozialen Verhältnissen dieser Zeit.

Schnitzler vollbrachte dies aber mit der Sprache als Medium, mit Worten. Obwohl dies sicherlich eine große Herausforderung für einen Autor war, so ist die Integration des inneren Monologs in einen Film, mithilfe der Filmsprache, sicherlich eine noch größere Herausforderung. Im folgenden Abschnitt soll nun untersucht und gezeigt werden, wie es Czinner geschafft hat, den inneren Monolog in seine Verfilmung von *Fräulein Else* zu visualisieren und welche Mittel er dabei benutzt hat. Da Schnitzler, wie oben schon gesagt, sich gegen Zwischentitel aussprach, so durfte sich Czinner nicht ausschließlich auf sie verlassen, sondern er musste die filmischen Mittel nutzen um diesen so geschickt wie möglich darzustellen.

²⁷⁵ Szabó: S.136.

²⁷⁶ Schnitzler: S.516.

²⁷⁷ Ebd., S.516.

²⁷⁸ Szabó: S.136.

4.2. Mittel für die Darstellung des inneren Monologs in Czinners Verfilmung von *Fräulein Else* (1929)

Der innere Monolog war ohne Zweifel eine neue, attraktive Schreibform in der Literatur, die dem Leser die Figur sehr Nahe bringen konnte. Der Leser kann sich so ein klares Bild der Figur schaffen. Es wird weder nach einem Grund eines atypischen Handelns der Figur gefragt, noch erscheinen die Gedanken der Figur als unsinnig oder unwichtig. Jeder kleine Kommentar der Figur wird zu einem Puzzleteil, der dem Leser dabei hilft, die Figur zu verstehen und sie sogar zu rechtfertigen.

Schnitzlers *Else* wird uns als eine moderne junge Frau vorgestellt, die genau weiß, dass sie, wenn sie sich auch nur nackt zeigt, vor der Gesellschaft als Prostituierte dastehen wird. Auf der anderen Seite weiß sie, dass dies die einzige Rettung für ihren Vater ist, dessen Handlungen sie auf keinen Fall rechtfertigt, trotzdem aber ist sie dazu bereit, seine Kämpfe auszutragen. Wir bekommen so in der Novelle den inneren Kampf Elses zu spüren und wissen genau, warum Else mit sich selbst kämpft, da ihre Gedanken direkt präsentiert werden. Wir wissen, was sie über ihren Vater, ihre Mutter, Dorsday, sich selbst denkt. Das alles verdanken wir dem inneren Monolog, der wenig Platz für Zweideutigkeiten bietet. Nun aber stellt sich die Frage, können die inneren Zustände einer Figur im Stummfilm dargestellt werden und welche Mittel können dabei benutzt werden? Béla Balázs bringt eine konkrete Antwort bezüglich dieser Frage, wenn er sagt:

*Montage, Überblendung und Tricktechnik des absoluten Films geben die Möglichkeit, Gedanken, Symbolvorstellungen zu zeigen. Zwischen zwei Worten, in jagender Montage, die Assoziationsreihe der inneren Vorstellungen.*²⁷⁹

Dies zieht mit sich eine weitere Frage hinsichtlich Czinners Verfilmung, nämlich: Ist es Czinner gelungen den inneren Monolog in seine Verfilmung zu visualisieren? Kann der Zuschauer mit Hilfe von Bildern in Elses inneren Zustände hineinschauen, und falls ja, in welchen Maßen?

²⁷⁹Béla Balázs: *Der Geist des Films*. S.67. 2001. Zitiert nach: Henrike Hahn: *Verfilmte Gefühle*. 2014. S.150.

Obwohl Vieles in Czinners Vefilmung kritisiert wurde so hat es Czinner dennoch geschafft, einige ästhetische Mittel des Stummfilms zu benutzen, die nützlich für die Visualisierung des inneren Monologs erscheinen.

4.2.1. Das bewegte Bild – Visualisierung psychischer und sozialer Zustände

Dass Czinner für seinen Film die beste Filmcrew engagiert, weist auf die Auswahl der Hauptperson hinter der Kamera. So der Name Karl Freund, der in der Stummfilmzeitära einer der bekanntesten Kameramänner in der Filmbranche war. Dies bestätigt auch die Tatsache, das Freund mit Namen wie z.B. Friedrich Wilhelm Murnau und Fritz Lang gearbeitet hat.²⁸⁰

Er prägte die Kamerakunst des Stummfilms, was ihn anschließend auch nach Hollywood gebracht hat.²⁸¹ Hauptgrund dafür war seine, für diese Zeit, äußerst moderne Kameraführung²⁸², was gerade bei der Darstellung des inneren Monologs in einem Stummfilm esentiell war. Ohne Zweifel sind es die vielen unterschiedlichen Kameraeinstellungen, deren wir die punktuelle Darstellung des inneren Monolog in Czinners Verfilmung zu verdanken haben. Viele Szenen haben an sich etwas Besonderes und bringen bedeutende Momente für den Film zum Ausdruck. Natürlich drehen sich all diese Aufnahmen um Else und den Herrn Dorsday, denn so erfährt der Zuschauer am besten, wie sich Else in einer bestimmten Situation fühlt. Deshalb sollen des Weiteren unterschiedlichen Szenen analysiert werden, wobei ihre Funktion, ihr Sinn und Zweck für die Darstellung des inneren Monologs in dem Mittelpunkt der Analyse stehen wird. Die Analyse verläuft chronologisch, bzw. es wird untersucht, wie sich die Kamera am Anfang und wie am Ende des Filmes verhält. So kann auch eine Entwicklung der Hauptfigur Else beobachtet werden, da viele Aufnahmen von Else auf eine Entwicklung der Figur hindeuten.

²⁸⁰ https://www.deutschlandfunk.de/filmpionier-karl-freund-der-mann-der-die-kamera-entfesselte.871.de.html?dram:article_id=308778 Download: 08.01.2020.

²⁸¹ Vgl. Ebd.

²⁸² Vgl. Tacke: S.87.



Abb. 4: Else im Mittelpunkt der Szene, umgeben von Menschen.²⁸³

In dieser Szene lernt der Zuschauer die Hauptfigur Else kennen. Interessant dabei ist die klare Positionierung von Else in den Rahmen der Aufnahme. Else ist im Mittelpunkt der Szene, in einem weißen Kleid. Sie spielt dabei auf einem weißen Klavier. Hierbei sind die Farben wichtig, wenn man bedenkt, dass die Farbe weiß ein Symbol für Unschuld und Reinheit ist. Wichtig ist aber auch die Positionierung von Else im Mittelpunkt der Szene. Der Zuschauer erfährt nicht nur, wer die Hauptfigur ist, sondern man erfährt auch etwas über den inneren Zustand Elses. Sie glaubt, alles würde sich um sie drehen. Sie lebt ein sorgloses Leben, und die anderen Menschen um sie herum, alle in schwarzen Kleidern, müssen ihr zuschauen. Die Szene, wie auch viele anderen Szenen am Anfang des Filmes, weisen auf ein kindliches Dasein hin. Denn Else wird als ein Kind dargestellt. Das wird auch mit einer weiteren Szene bestätigt, nämlich am Ende der Feier, wenn alle Menschen nach Hause gehen. Else möchte sich etwas zum Essen machen und geht in die Küche. Dort ist das Dienstmädchen, das neben Else steht, während sie sich versucht etwas auf das Brot zu schmieren. Die Kamera bewegt sich zusammen mit Else und richtet den Fokus auf sie und ihren ungeschickten Versuch diese Handlung auszuüben.

²⁸³ Paul Czinner: *Fräulein Else*. Deutschland. 1929. 04:35.



Abb. 5: Else und das Dienstmädchen. Erfolgreicher Versuch Elses sich Essen zu machen.²⁸⁴

Else übergibt anschließend die Aufgabe an das Dienstmädchen weiter, als diese sieht, dass Else nicht in der Lage ist eine einfache Aufgabe selbständig zu erledigen. Der Zuschauer erfährt somit etwas über Else, aber man sieht auch was Else von sich selbst denkt. Sie kommt mit ihrer Ahnungslosigkeit, ihrer Unfähigkeit Alltagsdinge zu erledigen, vollkommen zu recht, denn es ist immer jemand da, der ihr hilft. Für die Darstellung der Lage in der Familie bedient sich Karl Freund auch der Schuss-Gegenschuss-Technik. Diese dient meistens für die Darstellung eines Dialogs, aber hier wird die Technik dazu verwendet, um einen Kontrast zu präsentieren. Zuerst bekommt der Zuschauer eine Nahaufnahme von Elses Vater, der lächelnd, mit einer Zigarre im Mund, ein Kartenspiel genießt, und gleich danach kommt eine Nahaufnahme von Elses Mutter und ihrer Tante Emma, die seine Transaktionen kommentiert. Die Mutter lächelt dabei, während die Tante mit Sorgen auf den Vater blickt. Die Szenen wechseln sich schnell ab, damit eine Verbundenheit zwischen diesen gezeigt werden kann.

²⁸⁴ Ebd., 11:53.



Abb. 6,7: *Elses Vater, Mutter und Tante Emma.*²⁸⁵

Eine weitere Schuss-Gegenschuss-Aufnahme haben wir auch später, am Ende der Feier, als Else zusammen mit dem Kindermädchen in der Küche ist. In einem Moment bekommt der Zuschauer eine Aufnahme des Vaters im Schlafzimmer, mit den Händen auf den Kopf, was ein Zeichen für Sorgen ist und einige Sekunden danach wird Else in der Küche gezeigt, wie sie sich fast tanzend, sorgenfrei in ihrem Zimmer bewegt. Weiterhin wird dass sorglose Innenleben Elses dargestellt, das eigentlich nicht sorglos sein sollte.



Abb. 8,9: *Elses Vater und Else. Zwei unterschiedliche Stimmungen.*²⁸⁶

Die Kamera verfolgt Else auf ihrer Reise nach St. Moritz, was mit einer Aufnahme der Zugfahrt erfolgt. Auch hier sprechen die Bilder und deuten auf mögliche bevorstehende Ereignisse während Elses Reise und ihrem Aufenthalt in St. Moritz. So richtet sich die Kamera auf ein Verbotsschild auf dem steht: *Überschreiten der Geleise verboten*. Die Aufnahme scheint auf eine Art und Weise auf Elses zukünftigen Entscheidungen hindeuten zu wollen. Das Schild kann als eine Warnung an Else gelesen werden, bloß keine falschen Entscheidungen zu treffen.

²⁸⁵ Ebd., 6:30-6:35.

²⁸⁶ Ebd., 11:48-11:53.



*Abb. 10: Überschreiten der Geleise verboten.*²⁸⁷

Interessant ist auch die Tunelaufnahme mit Else und einem älteren Mann, der fast gleich alt wie Herr Dorsday ist. Diese Szene wird einerseits von einer erotischen Kraft getragen, aber andererseits erscheint die Tatsache wichtig, dass sich Else nun in eine Dunkelheit begibt, als würde sie ihr altes Leben vor diesem Tunnel liegenlassen.



*Abb. 11: Die Tunelszene.*²⁸⁸

²⁸⁷ Ebd.,

²⁸⁸ Ebd., 18:50.

Mit Elses Ankuft in St. Moritz beginnt eine Reihe von Aufnahmen der Figuren Else und Dorsday. Es handelt sich dabei meistens um halbtotale Aufnahmen, aber auch bekommt der Zuschauer Totalaufnahmen und Nahaufnahmen, denn jede von diesen hat unterschiedliche Funktionen. Die erste interessante Nahaufnahme ist die Begegnung von Herrn Dorsday und Else. Sie treffen sich vor dem Aufzug des Hotels. Das Kameraobjektiv ist auf den Händen von Herr Dorsday und Fräulein Else fokussiert.



*Abb. 12: Herr Dorsday hält mit seinen zwei Händen die Hand von Else.*²⁸⁹

In dieser Szene erscheint Else ängstlich und es beginnt die Darstellung der Machtverhältnisse zwischen Herr Dorsday und ihr. Es scheint so, als würde er sie festhalten, während sie hilflos zuschaut. Im Mittelpunkt der Aufnahme sind die Hände. Dorsdays zwei starke, männlichen Hände verdecken vollkommen Elses Hand. Das Katzen-Maus-Spiel ist jetzt im Fokus und im weiteren Verlauf bekommt der Zuschauer Aufnahmen von Else und Herr Dorsday, wo das Machtverhältnis klar dargestellt wird.

So erscheint Herr Dorsday oft im Mittelpunkt der Aufnahme, während Else als ein kleines, hilfloses Wesen präsentiert wird. In der Szene im Restaurant, wo sich Else und Dorsday zum zweiten Mal begegnen, wird Else noch ängstlicher dargestellt, denn nun hat sie einen Brief von ihrer Mutter bekommen, in dem sie von ihrer Tochter verlangt Herr Dorsday um Hilfe zu bitten, denn nur so kann der Vater

²⁸⁹ Ebd., 21:29.

gerettet werden. Hier beginnt ihr Kampf mit sich selbst, was auch der Zuschauer sieht.

Nach der Szene im Restaurant bekommt der Zuschauer eine halbtotale Aufnahme von Herr Dorsday zu sehen. Hier wird er als ein mächtiger, reicher Mann dargestellt, der von Sorgen befreit ist. Dies bestätigt auch seine Körperhaltung, denn in einer Hand befindet sich eine Zigarre, während er die andere Hand in der Tasche hat. Durch die halbtotale Aufnahme wird auch die Umgebung akzentuiert, denn zu einem versteht der Zuschauer, dass Dorsday entscheidend für den weiteren Verlauf der Handlung ist, zum anderen aber wird wieder das Machtverhältnis zwischen Dorsday und Else akzentuiert.



Abb. 13,14: Herr Dorsday im Mittelpunkt. Else hinter seiner Schulter.²⁹⁰

Die Wichtigkeit einer Szene, oder einer Person in der Szene wird auch durch sogenannte Low-Angle-Aufnahmen suggeriert. Zwei solcher Aufnahmen bekommt der Zuschauer im Verlauf des Filmes zu sehen.



Abb. 15,16: Dieselbe Aufnahme, derselbe Raum, zwei unterschiedliche Personen.²⁹¹

²⁹⁰ Ebd., 1:12:07-1:12:16.

²⁹¹ Ebd., 1:16:32; 1:40:55.

Während im Bild 15 Herr Dorsday die klare Oberhand hat, so wendet sich die Situation im Bild 16, wo Else im weißen Pelzmantel und einem neutralen Gesichtsausdruck auf Herr Dorsday und andere Hotelgäste zugeht. So wird ein klarer Kontrast präsentiert, denn Else ist nicht mehr das ängstliche Mädchen, das sie vor einigen Momenten noch war. Sie hat eine Entscheidung getroffen und endlich weiß sie, was sie will und was sie tun möchte. Der innere Zustand Elses hat somit eine klare Entwicklung durchgemacht, was auch ohne Worte deutlich gezeigt wird. Während sie in früheren Szenen, vor allem als sie den Brief gelesen hat, wie ein Mädchen wirkte, entwickelt sie sich in den folgenden Szenen zu einer Frau. Im weißen Pelzmantel erscheint sie nun größer, während sie noch davor beim Lesen des Briefes, wie ein schwarzer Punkt im Raumbild wirkt.



*Abb. 17: Totalaufnahme von Else.*²⁹²

Ihre innere Entwicklung wird auch in einer einfachen Szene gezeigt. Während sie sich in einigen Szenen selbst die Tür öffnet, wird ihr die Tür nun von zwei Türstehern geöffnet. Sie zeigt jetzt nicht nur ihre eigene Macht, sondern wirkt sicherer in ihrer Erscheinung und in ihren Entscheidungen. Der Zuschauer gewinnt einen klaren Einblick in ihre Entwicklung und die Tatsache, dass dies nicht jene Else ist, die am Anfang zu sehen war.

²⁹² Ebd., 1:00:50.



Abb. 18,19: *Else muss nicht mehr die Tür selber öffnen.*²⁹³

Bedeutende Aufnahmen sind auch jene zahlreiche Bewegungsbilder, vor allem die Szenen, in denen Else in ihr Zimmer kommt, um den Brief der Mutter in Ruhe zu lesen. Dies ist sicherlich eine der meisterhaften Darstellungen des inneren Zustands von Else. In dem Augenblick, in dem sie erfährt, dass sie den Herrn Dorsday um Geld fragen muss, liest Else den Brief und bewegt sich dabei zu ihrem Zimmer. Als sie letztlich in ihr Zimmer kommt, bekommt der Zuschauer den Bewegungsdrang Elses zu spüren. Sie bewegt sich von einem Ende des Zimmers zum anderen, und am Ende setzt sie sich verzweifelt auf den Stuhl und schaut leer vor sich hin.



Abb. 20,21,22: *Elses Bewegungsdrang im Zimmer.*²⁹⁴

Anschließend folgt eine Reihe von leeren Landschaftsaufnahmen, die wieder ein Kontrast zu den vorigen Landschaftsaufnahmen darstellen, wo in der Landschaft Menschen zu sehen waren. Der Zuschauer bekommt nun leere Berge zu sehen, und gleich danach wird wieder Else alleine im Zimmer gezeigt. Im Zimmer fängt Else an sich auszuziehen, um ein Bad zu nehmen. Was interpretiert werden kann, als eine mögliche Anspielung auf das Verlangen von dem Herrn Dorsday, Else nackt zu sehen.

²⁹³ Ebd., 11:20:42; 11:41:09.

²⁹⁴ Ebd., 1:03:20-1:03:50.



Abb. 23,24,25: Leere Landschaftsaufnahmen und Else alleine im Zimmer.²⁹⁵

Für die Darstellung des Innenlebens von Else ist auch die Spiegelszene vor dem Schluss des Filmes wichtig. In dieser Szene sieht der Zuschauer durch eine Nahaufnahme, wie sich Else selbst im Spiegel betrachtet. Es scheint, als führe sie ein Gespräch mit sich selbst. Else kommt in ihr Dunkles Zimmer rein, schaltet das Licht an und schaut sich selbst im Spiegel. Es ist der Moment, in dem sich Else dazu entschieden hat, sich vor allen Menschen zu entblößen. Das Spiegelbild wirkt als eine Art Abschied von ihrem alten Ich und eine Vorbereitung auf das, was kommen soll.



Abb. 26,27: Else kommt in ihr Zimmer. Langer Blick in den Spiegel.

Else begibt sich nun dazu, ihre Entscheidung zu vollbringen. Gezeigt werden dem Publikum Elses Bewegungen zu Dorsday und den anderen Menschen. Ihr Gesicht zeigt keine Gefühle und im weißen Pelzmantel erscheint Else als eine leere und gefühllose Gestalt. Obwohl das Publikum kein Wort hört, versteht es Elses Entscheidung. Die Bilder sprechen deutlich ihren inneren Kampf aus, und man ist sich ihrer Entscheidung vollkommen bewusst. Czinner hat geschickt den Verlauf der Handlung aufgebaut, damit am Ende durch die Entblößung Elses alles kulminiert. Else entblößt sich, Dorsday ist außer sich und damit alles noch dramatischer wirkt, hat sich Czinner für eine Massenszene entschieden, wo die Menschen vollkommen ausrasten.

²⁹⁵ Ebd., 1:04:00-1:04:15.

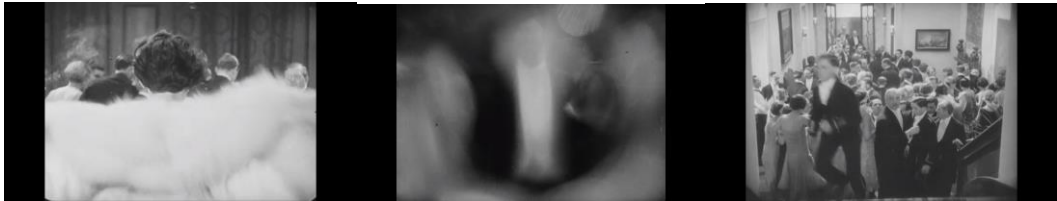


Abb. 28,29,30: *Else zeigt sich. Fällt in Ohnmacht. Panik bricht aus.*²⁹⁶

4.2.2. Groß- und Detailaufnahmen

Czinner verwendet in seinem Film eine Reihe von Groß- und Detailaufnahmen, und jede von diesen hat eine bestimmte Funktion. Neben Else fokussiert sich die Kamera auch auf Gegenstände, die mit sich eine bestimmte Symbolik bringen, die entweder eine kommende Szene erklären sollen, oder einen bestimmten Gefühlszustand vermitteln wollen. Gleich zu Beginn des Films wird ein Reiseprospekt in Großaufnahme gezeigt. Aus Elses Perspektive sieht man, wie sie das Prospekt blättert. Danach wechselt die Kamera von Elses Ich-Perspektive zum allwissenden Blick und zeigt eine Nahaufnahme von Else mit einem glücklichen Gesichtsausdruck. Der Zuschauer weiß sofort, um was es in dieser Szene geht. Else möchte zusammen mit ihren Verwandten nach St.Moritz, und das weiß der Zuschauer ohne Zwischentitel.



Abb. 31: *Else hält in ihren Händen ein Reiseprospekt von St.Moritz.*²⁹⁷

In der nächsten Detailaufnahme wird das Veronal gezeigt, das Cissy in ihrer Hand hält. In diesem Moment wird das Veronal ohne einen bestimmten Kontext in die Geschichte eingeführt, aber gerade wegen der Nahaufnahme weiß der Zuschauer, dass das Veronal später eine wichtige Rolle spielen wird. Paul gibt Else das

²⁹⁶ Ebd., 1:41:51.1:41:54.

²⁹⁷ Ebd., 8:33.

Veronal, damit sie es von Cissy verstecken soll. In diesem Moment, während der Schlittenfahrt, ist Else am Höhepunkt ihres Glücks, was die ganze Szene als keine Bedrohung darstellt, aber trotzdem hat man im Hinterkopf die möglichen Konsequenzen der Aufnahme des Schlafmittels.



*Abb. 32: Das Veronal.*²⁹⁸

Die Detailaufnahmen erzählen fast eine Kurzgeschichte des ganzen Verlaufs, denn immer sind die mit dem Innenleben Elses verbunden. Dies bestätigt auch eine weitere des Flachgongs, der einen stummen Laut von sich gibt. Die Stunde hat für Else geschlagen und nun steht sie vor einer Entscheidung, für die sie nicht genügend Zeit hat.



*Abb. 33: Großaufnahme des Flachgongs.*²⁹⁹

Wie stark die Symbolik der Großaufnahmen ist, zeugt auch die Großaufnahme des toten Fisches, gefolgt von Elses Gesichtsausdruck. Else bekommt diesen nämlich von dem Kellner serviert, und sie schaut sich den Fisch nur mit einem geradezu entsetzten Gesichtsausdruck an. Den Fisch bekommt Else in dem Moment in dem

²⁹⁸ Ebd., 53:24.

²⁹⁹ Ebd., 1:04:23.

sie bereits weiß, dass sie Dorsday um Geld fragen muss. Der tote Fisch könnte noch dazu vieles symbolisieren. Zu einem kann dies das eventuelle Schicksal ihres Vaters sein, wenn sie das Geld nicht bekommt, und zum anderen widerspiegelt der tote Fisch auch Eles augenblickliche Lage und ihren Lebenswillen.



Abb. 34,35: Der Tote Fisch und Eles Gesichtsaudruck, wenn sie diesen sieht.³⁰⁰

Eine weitere wichtige Detailaufnahme ist mit Sicherheit die Aufnahme einer nackten Frauenstatue, auf die Dorsday zeigt, im Moment als er von Else verlangt, dass sie sich zeigt. Obwohl Czimmer hier Zwischentitel zeigt, die das Verlangen Dorsdays auch ausdrücken, so werden die Worte *Ich möchte Sie sehen* mit der Detailaufnahme der Statue noch zusätzlich visualisiert.

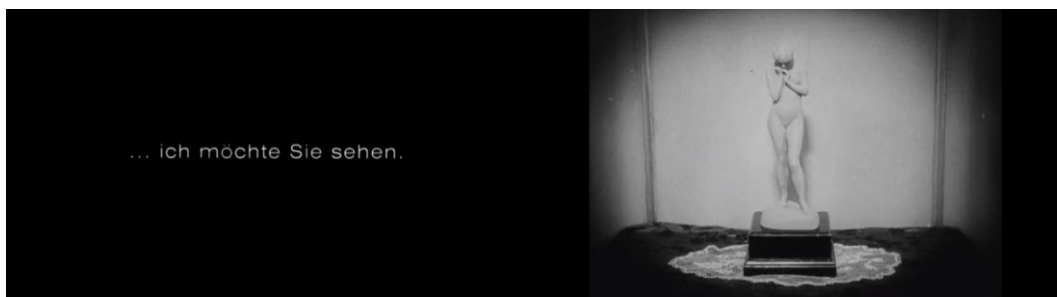


Abb. 36,37: Zwischentitel verstärkt von der Statue.³⁰¹

Bis zum Ende des Films werden noch drei Detailaufnahmen von Gegenständen gezeigt. Zu einem wäre da das erneute Zeigen des Veronals in der Schublade. Dieses Mal bekommt der Zuschauer zuerst das ungeöffnete Veronal zu sehen, damit wenige Sekunde später die geöffnete Packung des Veronals gezeigt wird. Dies zeigt den Moment, in dem Else das Veronal nimmt, was die ganze Situation dramatisiert und später bekommt der Zuschauer eine weitere Großaufnahme, nämlich die Uhr

³⁰⁰ Ebd., 1:08:06. – 1:08:11.

³⁰¹ Ebd., 1:27:18;1:27:41.

von Herr Dorsday zu sehen. Diese drei aufeinanderfolgenden Großaufnahmen bringen die ganze Geschichte zum Höhepunkt und zusammen mit Elses Gestik, Mimik und Bewegung während dieser Situation, sorgt das für eine unfassbare Spannung beim Zuschauer.



Abb. 38,39,40: *Das Veronal und Dorsday Uhr.* ³⁰²

4.3. Balázs' Ansichten zur Darstellung des Innenlebens im Film

Balázs war einer der ersten, der behauptet hat, dass die Darstellung des Innenlebens einer Figur in einem Film möglich ist.³⁰³ Es sind die Techniken des Films wie Montage, Überblendungen und die Großaufnahme, die das überhaupt ermöglichen. Bereits in seiner filmtheoretischen Abhandlung *Der Geist des Films* (1930) im Kapitel *Großaufnahme*, schreibt Balázs über die inneren Zustände und sagt:

*Denn in der Großaufnahme wird jedes Fältchen des Gesichtes zum entscheidenden Charakterzug, und jedes flüchtige Zucken eines Muskels hat ein frappantes Pathos, das große innere Ereignisse anzeigt.*³⁰⁴

Es sind gerade die Großaufnahmen, die Cziner benutzt, um die Gefühlszustände mittels der Nahaufnahmen darzustellen. Der Zuschauer bekommt am Anfang mehrere Aufnahmen einer *glücklichen* Else zu sehen, die im Zimmer sosenlos tanz, oder sich in St.Moritz an Winterspielen amüsiert, während sich im späteren Verlauf

³⁰² Ebd., 1:36:57-1:38:22.

³⁰³ Béla Balázs: *Der Geist des Films*. S.67. 2001. Zitiert nach: Henrike Hahn: *Verfilmte Gefühle*. 2014. S.150.

³⁰⁴ Belá, Balázs: *Der unsichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2001. S.49.

des Filmes die Lage ändert. Else, die jetzt weiß, dass sie den Herrn Dorsday um Geld fragen muss, hat plötzlich einen blassen Gesichtsausdruck, der mit Sorgen überschüttelt ist. Der Zuschauer würde das vielleicht nicht gleich merken, wenn da die Großaufnahme nicht wäre. Deshalb hat nach Balázs ein guter Film auch eine belehrende Funktion, wo aus mehreren Großaufnahmen eine Symphonie entsteht.³⁰⁵ Balázs macht auch einen Vergleich zum Theater, und sagt, dass diese Momente, die durch die Großaufnahme entstehen, auf der Bühne verschwinden und als unwichtig erscheinen.³⁰⁶ Im Film jedoch führt der Regisseur so unser Auge, indem er nach einer Totalaufnahme eine Großaufnahme einsetzt, damit ein Teil der Totalaufnahme als wichtig erscheint. Das hat auch Czinner in seine Verfilmung integriert, z.B. in der Szene, wo Herr Dorsday auf eine Statue einer nackten Frau zeigt. Der Zuschauer sieht in einer Totalaufnahme die Statue, aber erst durch die Großaufnahme, in der nur die Statue zu sehen ist, bekommt die Szene an Bedeutung. Von Else wird nun etwas verlangt, was die ganze Situation kulminieren lässt. Nicht ohne Grund nennt deshalb Balázs die Großaufnahme *die Kunst der Betonung*.³⁰⁷

Ein weiterer Aspekt, den Balázs erwähnt und den Czinner meisterhaft in seine Verfilmung integriert hat, sind die sogenannten *Aufnahmen von Größen*, wie sie Balázs nennt. Auch diese haben eine Funktion, denn so zeigt uns der Regisseur nicht nur das Gesicht der Landschaft, sondern sind diese Aufnahmen von der Natur, mit dem inneren Zustand der Figur verbunden.³⁰⁸ So ist es kein Zufall, dass in Cziners *Fräulein Else* hin und wieder Aufnahmen von der Umgebung erscheinen, die das Innenleben Elses genau widerspiegeln. In einem Moment, in dem Else gerade nach St. Moritz angekommen ist, sieht der Zuschauer Aufnahmen von Bergen, die überfüllt mit Menschen sind, die am Leben Freude finden. Später aber, als Else von ihrer Mutter den Brief bekommt, sieht der Zuschauer leere Landschaften, mit einer düsteren Stimmung. Gezeigt wird, dass Else nun nicht die Else ist, die sie am Anfang war.

³⁰⁵ Vgl. Ebd., S.50.

³⁰⁶ Vgl. Ebd., S.50.

³⁰⁷ Ebd., S.50.

³⁰⁸ Vgl. Ebd., S.53.



Abb.41, 42: Zwei unterschiedliche Landschaftsaufnahmen, die in einer Korrelation zu Elses inneren Zustände stehen.³⁰⁹

Wie oben gesagt, kommentiert Balázs auch die Verwendung von Massenszenen im Film. Im Gegensatz zu den Anfängen des Films, ersetzen die Großaufnahmen den Einsatz von Massenszenen aus mehreren Gründen. Massenszenen, so Balázs, können länger dauern und können die Aufmerksamkeit des Publikums auf eine falsche Fährte lenken. Der Zuschauer bekommt so eine Massenszene aus mehreren Perspektiven zu spüren und *es bleibt zu wenig für individualisierende Spielszenen übrig, die erst den Film deutlich und spannend machen.*³¹⁰

Czinners Verwendung von Massenszenen ist gerade auf das Minimum reduziert und auch den wenigen Massenszenen gibt er eine Bedeutung. Eine solcher Szenen ist die Massenszene am Ende, in der sich Else zeigt. Gleich nachdem sich Else unter die Menschen im Restaurant mischt und in Ohnmacht fällt, sieht der Zuschauer die Masse, die plötzlich außer sich gerät. Gezeigt wird, was für eine Bedeutung Elses Akt auf die Menschen in ihrer Umgebung hinterlässt, aber gleichzeitig soll der Zuschauer diesen Akt als etwas Großes und Spannendes empfinden, dass die ganze Situation kulminieren lässt.



Abb. 43, 44: Gezeigt wird eine Massenszene, die durch Nahaufnahmen von Personen unterbrochen wird, die sich in eine bestimmte Richtung bewegen.

³⁰⁹ Paul Czinner: *Fräulein Else*. Deutschland. 31:51; 1:04:10.

³¹⁰ Balázs: S.56.

Es handelt sich hierbei um einer Darstellung der Stimmung, die in diesem Moment herrscht. Czinner hat das meisterhaft gemacht, indem er die Massenszenen mit Nahaufnahmen kombiniert hat, um das Ausrasten der Gäste zum Ausdruck zu bringen. Die Darstellung der Stimmung beschreibt Balázs wie gefolgt:

*Die Seele einer Landschaft oder irgendeines Milieus zeigt sich nicht an jeder Stelle gleich. Auch beim Menschen sind etwa die Augen ausdrucksvoller als der Hals oder die Schultern, und die Großaufnahme der Augen strahlt mehr Seele aus als die Totale des Körpers. Es ist die Aufgabe der Regisseurs, die Augen einer Landschaft zu finden. In der Großaufnahme dieser Details wird er erst die Seele des Ganzen erfassen: die Stimmung.*³¹¹

Balázs spricht in diesem Zusammenhang von einem *impressionistischen Film*³¹² und dass dieser darin besteht, dass der Zuschauer in der Großaufnahme nur das zu sehen bekommt, was auf die subjektive Wahrnehmung des Helden einen Eindruck hinterlässt.³¹³

Des Weiteren setzt sich Balázs mit dem Helden auseinander und erwähnt *das Gesicht der Dinge*³¹⁴ im Kontext des Expressionismus im Film. Es ist das Gesicht, so Balázs, dass ein *geheimnisvoll-geheimes Mienenspiel zeigen kann*.³¹⁵

Nicht ohne Grund wird bei Czinner im späteren Verlauf des Filmes der Akzent auf das Gesicht von Else gelegt. Der Zuschauer bekommt durch Großaufnahmen, Detailaufnahmen und Nahaufnahmen ein Mienenspiel in Elses Gesicht zu sehen, was Elisabeth Bergner meisterhaft vollzogen hat.

Balázs weiterer wichtiger Ansatz, der im Zusammenhang mit der Darstellung des inneren Monologs im Film steht, behandelt er im kurzen Kapitel über die *Gedankenphotographie*.³¹⁶ Es handle sich dabei um keine *Visionsbilder*³¹⁷, im Sinne einer optischen Darstellung der Gedanken des Helden im Film, sondern er erwähnt ein Beispiel aus dem Film *Crainquebille* (1922 R: Jacques Feyder), wo das Machtverhältnis zwischen einem Richter und dem angeklagten Crainquebille,

³¹¹ Ebd., S.57.

³¹² Ebd., S.58.

³¹³ Vgl. Ebd., S.58.

³¹⁴ Ebd., S.59.

³¹⁵ Ebd., S.59.

³¹⁶ Ebd., S.64.

³¹⁷ Ebd., S.64.

durch eine Low-Angle-Aufnahme gezeigt wird. Wir haben denselben Ansatz auch bei Czinners *Fräulein Else*. Wenn Else dem Herrn Dorsday heimlich hinterherläuft, so wird im Vordergrund Herr Dorsday gezeigt, während Else im Hintergrund des Bildes erscheint. So weiß der Zuschauer, wie sich Else in Dorsdays Gegenwart fühlt, nämlich kleiner und inferior.

5. Fazit

In der vorliegenden Arbeit wurden die Anfänge der Filmgeschichte Österreichs und Schnitzlers Rolle in der Filmgeschichte untersucht. Auch heute noch wird der Filmgeschichte Österreichs nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt. Dies bestätigt die Tatsache, dass auch etliche Jahre später nach dem ersten Stummfilm in Österreich eine geringe Anzahl an wissenschaftlichen Texten existiert, die eine historische Darstellung der Filmgeschichte in Österreich bieten. Obwohl die Anfänge der Filmproduktion in Deutschland älter ist als in Österreich, so darf die Rolle von Österreich im Kontext der Filmgeschichte Europas nicht vernachlässigt werden.

In der Arbeit wurde ebenfalls die Entwicklung des Stummfilms in Österreich, aber auch in den Ländern der Umgebung nachgezeichnet, als Einleitung in den Kern des Themas der vorliegenden Arbeit. Dabei wurde die Ästhetik des Stummfilms untersucht, die auch im Kontext Schnitzlers Beschäftigung mit dem Film wichtig ist. So wurden am Beispiel der Ästhetik des Stummfilm auch Schnitzlers Kommentare und Erwartungen vom Film veranschaulicht. Durch Schnitzlers Ansichten zum Stummfilm wurden jene Anfangsphase des Stummfilms und ihrer Mittel beleuchtet, die einen Stummfilm ästhetisch ausmacht.

Der Schriftsteller Arthur Schnitzler wurde im Kontext eines begeisterten Kinogängers dargestellt, der eine nicht unwichtige Rolle in der Geschichte des Films hinterlassen hat. Interessant erschien die Tatsache, dass es sich bei Schnitzler um einen Schriftsteller handelte, der sich in den letzten Jahren seines Lebens immer intensiver mit dem Medium Film beschäftigte. Interessant ist dies nämlich sowohl in seinem biographischen Kontext, aber auch in einem Filmästhetischen Kontext.

Als wichtig erscheinen vor allem seine Ansichten zum Film aber auch seine Filmskizzen, in die er oft seine Meinungen und seine Kenntnisse vom Film direkt integriert hat. Die vielen Briefe Schnitzlers und seine Tagebuchaufzeichnungen geben einen Einblick in die Beziehung Schnitzlers zum Film. Jeden seiner Kinobesuche hat er in sein Tagebuch vermerkt und diese auch kommentiert, noch lange bevor er sich intensiver in die Filmbranche begeben hat.

Die Arbeit hat also die Gründe und Motive des begeisterten Kinogängers Schnitzler untersucht und seine Kinobesuche mit Pollaczek hinterfragt. So wurde im Laufe der Arbeit seine Hingabe dem neuen Medium aufgezeigt und seine ersten Berührungen mit dem Film: innerhalb von zehn Jahren wandelt sich Schnitzler von einem Kinogänger zum Drehbuchautor. Zudem wurde in einigen Kapiteln Schnitzlers Filmskizzen genauer unter die Lupe genommen, was gezeigt hat, dass Schnitzler mit der Zeit immer kompetenter im Bereich des neuen Mediums wirkte. Schnitzler war deshalb mehr als nur ein Schriftsteller, der Interesse an Filmen zeigte. Er war jemand, der das neue Medium verstanden und der sich bemüht hat sein Verständniss von diesem immer weiter zu entwickeln. Die Rolle Schnitzlers beschreiben die Herausgeber des Sammelbandes *Die Tatsachen der Seele* (2006) wie folgt:

*Die Vielfalt der nationalen Filmkulturen, der unterschiedlichen Spielfilm- und Fernsehästhetiken durch das Jahrhundert der visuellen Kultur kann auch über die Umsetzung von Werken und Ideen Arthur Schnitzlers wahrgenommen werden. Die Breite seines Wirkens entzieht sich daher provinzieller Nostalgie oder eingeschränkter Perspektiven auf ein Fin de Siècle, das ohne die Zwischenkriegszeit, die zwanziger Jahre, weder lesbar noch sichtbar noch deutbar ist.*³¹⁸

Mit Recht bekommt daher Schnitzler seinen Platz in der Filmgeschichte Österreichs. Er wird somit als ein Schriftsteller dargestellt, der es geschafft hat neben der Literatur auch den österreichischen Film mit seinem Wissen und Können zu prägen.

³¹⁸ T. Ballhausen, B. Eichinger, K.Moser, F. Stern (Hrsg.): *Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria. 2006. S.8.

Des Weiteren wurde in der Arbeit die Verfilmung von Schnitzlers Novelle *Fräulein Else* genauer analysiert. Dass Czinner ein großer Name im Filmgeschäft dieser Zeit ist, war schon vor den ersten Aufnahmen des Filmes bekannt. Eine Frage aber, die in der Forschung ungenügend behandelt wurde, war die Umsetzung des inneren Monologs in einen Stummfilm. Der innere Monolog ist in der Novelle als Erzähltechnik zentral. Diesen aber setzte Schnitzler mit Hilfe des geschriebenen Wortes um, was die Frage geöffnet hat, ob dies in einem Stummfilm überhaupt möglich ist. Czinner hat es aber meisterhaft geschafft, diesen in sein Werk zu integrieren. Er nutzt die Kinematografie mit all ihren Möglichkeiten, um seine Vision der Figur Else dem Leser als eine interessante, fast mysteriöse Gestalt darzustellen. Er provoziert die visuellen Sinne des Zuschauers durch die Kombinationen von Montagen, Großaufnahmen, Schnitt-Techniken und anderen filmischen Mittel, was dazu führt, dass die Auslassung mehrerer Zwischentitel, als plausibel erscheint. Obwohl sich Czinner nicht vollkommen an die Vorstellungen Schnitzlers gehalten hat, so ist sein Film dennoch als ein erfolgreiches Projekt anzusehen, da viele Szenen eine gelungene Darstellung des Innenlebens Else auf der Leinwand zeigen.

Der Film schafft es die Konventionen der Sprache zu überwinden und zwar in dem Sinne, dass die Sprache bei dem Verständnis der Bilder nicht obligatorisch ist. Als Zuschauer bekommen wir Mitgefühl für Else, denn wir können erahnen, wie sich ein junges Mädchen in der höheren Gesellschaftsklasse dieser Zeit gefühlt hat. Wir verstehen Dank der Bilder die Angst Elses, wenn sie Herrn Dorsday auch nur begegnet. Uns muss nichts durch Schrift vermittelt werden, denn ein Bild Elses mit ihrem nahaufgenommenen Gesichtsausdruck schreit förmlich und wir, als Zuschauer, hören diesen Schrei auch ohne Ton oder ein Wort.

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Curtiz, Michael: *Der Junge Medardus*. Österreich: Bavaria Film. 1923.
- Czinner, Paul: *Fräulein Else*. Deutschland: Sascha-Film. 1929.
- Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else*. In: Schnitzler, Arthur: *Gesammelte Werke*. Köln: Anaconda Verlag. 2018.

Sekundärliteratur:

- Aurnhammer, Achim; Frick, Werner; Hausmann, Frank-Rurger; Martin, Dieter; Mayer, Mathias : *Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg*. Würzburg: Ergon-Verlag. 2010.
- Balázs, Belá: *Der unsichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2001.
- Allerdissen, Rolf: *Arthur Schnitzler: Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann. 1985.
- Altenloh, Emilie : *Kino in Österreich. Der Stummfilm 1896-1930*. Wien: Österreichischer Bundesverlag. 1981.
- Antor, Heinz : *Innerer Monolog*. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Aufsätze - Personen - Grundbegriffe*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler. 1998.
- Balázs, Béla: *Der Geist des Films*. S.67. 2001. Zitiert nach: Henrike Hahn: *Verfilmte Gefühle*. 2014.
- Braunwarth, Michael: *Dr. Schnitzler geht ins Kino. Eine Skizze seines Rezeptionsverhaltens auf Basis der Tagebuch-Notate*. In: Ballhausen T.; Eichinger, B.; Moser, K.; Stern, F. (Hrsg.): *Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria. 2006.
- Brockmann, Stephan: *A Critical History of German Film*. Rochester, New York: Camden House. 2010.

- Canudo, Ricciotto : *Die Geburt der sechsten Kunst. Versuch über den Kinematographen.* In: Tröhler, Margrit ; Schweinitz, Jörg(Hrsg.): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen.*Berlin: Alexander Verlag, 2016.
- Feuillade, Louis: *Der Ästhetische Film* in: Tröhler, Margrit; Schweinitz, Jörg (Hrsg.): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906-1929.* Berlin: Alexander Verlag.1911.
- Fritz, Walter: *Kino in Österreich. Der Stummfilm 1896-1930.* Wien: Österreichischer Bundesverlag.1981.
- Gunning, Tom: *The Cinema of Attractions.* London: Wide Angle. 1986.
- Heimerl, Joachim : *Arthur Schnitzler. Zeitgenossenschaft der Zwischenwelt.* Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag. 2012.
- Ilgner, Julia: *Ein Wiener Kinoniter! Arthur Schnitzlers Filmgeschmack.* In: Aurnhammer, Achim ;Beßlich, Barbara ;Denk, Rudolf , (Hrsg.): *Arthur Schnitzler und der Film.* Würzburg: Ergon Verlag.2010.
- Kammer, Manfred : *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film.* Aachen: COBRA Verlag Wendelin Rader. 1983.
- Kurz, Stephan : *Im Schatten Schnitzlers. Leben und Werk von Clara Katharina Pollaczek.* In: Kurz, Stephan; Rohrwasser, Michael (Hrsg.): *A. ist manchmal wie ein kleines Kind. Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino.* Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag. 2012.
- Moritz, Verena : *Entweder ein ungeheuerlicher Blödsinn oder eine unerbittliche Notwendigkeit. Überlegungen zum Ehrbegriff im Werk von Arthur Schnitzler zwischen historischem Kontext und filmischer Adaption.* In: Ballhausen, T; Eichinger, B.; Moser, K., Stern, F.(Hrsg.): *Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film.* Wien: Verlag Filmarchiv Austria. 2006.
- Rohrwasser, Michael: *Warum geht Arthur Schnitzler ins Kino?* In: Rohrwasser, Michael; Kurz, Stephan (Hrsg.): *A. ist manchmal wie ein kleines Kind. Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino.* Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag. 2012
- Rubiner, Ludwig: *Der Kinematograph in London. Eindrücke eines Deutschen.* Bild&Film-Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie. München

Gladbach: Jahrgang 1. 1912. In: Zeller, Bernhard (Hrsg.): *Hätte ich das Kino. Die Schriftsteller und der Stummfilm*. München: Kommission Kösel Verlag. 1976

- Schenk, Irmbert: *Kino und Modernisierung. Von der Avantgarde zum Videoclip*. Marburg: Schüren Verlag. 2008.
- Schwarz, Werner Michael : *Arthur Schnitzler und Clara Katharina Pollaczek*. In: Stephan Kurz; Michael Rohrwasser (Hrsg.): *A. ist manchmal wie ein kleines Kind. Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag. 2012.
- Smailagić, Vedad : *Nähe und Distanz in Schnitzlers ‚Fräulein Else‘-ein sprachwissenschaftlicher Ansatz* in: *Studia Germanistica Nr.17/2015*. Ostrava: Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. 2015.
- Szabó, Erzsébet: *Die narrative Modernität von Arthur Schnitzlers Fräulein Else* in: Laura Cheie; Eleonora Pascu-Ringler, Wittmer Christiane (Hrsg.): *Österreichische Literatur. Traditionsbezüge und Prozesse der Moderne vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Wien: Praesens Verlag. 2018.
- Toepflitz, Jerry : *Geschichte des Films 1895-1928*. München: Rogner&Bernhard. 1973.
- Ulrich, Gregor; Patalas, Enno: *Geschichte des Films*. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag. 1962.
- Vogt, Jochen : *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. 10. Aufl., Stuttgart/ Paderborn: Wilhelm Fink. 2008.
- Wagner, Renate: *Arthur Schnitzler. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag. 1984.
- Wagner, Renate: *Wie ein weites Land. Arthur Schnitzler und seine Zeit*. Wien: Amalthea Signum Verlag. 2006.
- Wolf, Claudia : *Arthur Schnitzler und der Film. Bedeutung. Wahrnehmung. Beziehung. Umsetzung. Erfahrung*. Karlsruhe: Universitätsverlag Karlsruhe.2006.
- Zglincki, Friedrich von: *Der Weg des Films, Band 1*. Hildesheim, New York: Olms Presse. 1979.

Internetquellen:

<https://medienportal.univie.ac.at/uniview/veranstaltungen/detailansicht/artikel/schnitzler-jahr-2012-romantische-kinobesuche-und-mehr/> Download: 11.07.2019.

<https://www.filmportal.de/node/63247/material/678528> Download: 12.07.2019.

https://www.deutschlandfunk.de/filmpionier-karl-freund-der-mann-der-die-kamera-entfesselte.871.de.html?dram:article_id=308778 Download: 08.01.2020.