

böhlau



# IMAGINIERTES ÖSTERREICH: ERZÄHLUNG UND DISKURS

IM INTERNATIONALEN FILM

**FRANZ GRAFL**

**böhlau**

Franz Grafl

# Imaginiertes Österreich

Erzählung und Diskurs im internationalen Film



2017

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

**KULTUR  
NIEDERÖSTERREICH** 

**WIEN  
KULTUR** 

**LAND KÄRNTEN**   
**Kultur**

Veröffentlicht mit Unterstützung durch:  
Amt der N.Ö. Landesregierung  
Kulturabteilung der Stadt Wien – MA 7, Wissenschafts- und  
Forschungsförderung  
Amt der Kärntner Landesregierung  
Institut Pitanga



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagabbildungen: The Case of Lena Smith, Josef von Sternberg, USA 1929 und Jadviga Párnája,  
Krisztina Deák, Ungarn, 2000

© 2017 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H & Co. KG, Wien Köln Weimar  
Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien, [www.boehlau-verlag.com](http://www.boehlau-verlag.com)

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Korrektorat: Rainer Landvogt, Hanau  
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien  
Satz: Michael Rauscher, Wien  
Druck und Bindung: Balto print, Vilnius  
Gedruckt auf chlor- und säurefrei gebleichtem Papier  
Printed in the EU

ISBN 978-3-205-20397-1

Danke Martina für deine Geduld, deine Korrekturen und deine Gespräche.

Danke Ilain.

# Inhalt

<b>Einführung</b> . . . . .	13
Inszenierter Spielraum 14   Diachroner und synchroner Zugang 15   Filmtheoretische Grundlagen 16	
<b>Zur Archäologie des Österreichbildes</b> . . . . .	21
Zur Strukturierung 21   Erste Filme – erste Bilder 22   Science-Fiction, Action und Agenten 24   »Zu wenig Fantasie« 27   Kriegspropaganda 28   Bilder zur Geschichte 30   Nachkriegsbilder 31   Neuer Erzählraum 34   Drei Stereotypen 34	
<b>Zwischen <i>Merry-Go-Round</i> und <i>The Wedding March</i></b> . . . . .	36
Wahl des Zeitraums 36   »Andere« Bewegung 40   Stadtporträt? 43   Nachkriegsstimmung 45   Wiener Medizinische Schule 47   Zeitgenössische Literaturadaption 47   Operettenstaat 49   Neue Interpretation 49   Erste Dissertation zum Film 55   Filmkulturerbe 58	
<b>Zeitgenössische Rezeption: <i>The Case of Lena Smith, 1929</i></b> . . . . .	60
<b>Filmische Sprechweisen am Übergang zum Tonfilm</b> . . . . .	65
Großaufnahme 65   Analyse 66   Schriftbild 67   Veröffentlichte Meinung 68   Übergang zum Ton 70   Überblendungstechnik 74	
<b>Musik</b> . . . . .	79
Stimmen aus Österreich 79   Ton und Farbe 81   Genre und Subgenre 82   Das Alte und das Neue 83   Erzählrätsel 85   Marketingbestrebungen 86   Im Übergang 87   Figuration von Kreativität 92   Sonderform/Weiterentwicklung 95	
<b>Frauen und Männer</b> . . . . .	96
Durch Theaterstücke bewährt 96   Genese einer Erzählung 100   Kriegsfront als Attraktion 105	
<b>Das Jahr 1933</b> . . . . .	106
»Old-fashioned« 106   Zum Begriff »mise-en-abyme« 106   Genrevielfalt 107   Europäisches und US-amerikanisches Filmverständnis 109	

<b>Variationen und Tabus, zwei Beispiele</b> . . . . .	111
Filme von Pál Fejös: <i>Itél a Balaton / Menschen im Sturm</i> , 1933 111   Einstellungsdauer 112   Ein verlorenes Bild 119	
<b>Das Jahr 1934</b> . . . . .	120
Zensur: Hays Code 121   Europäische Produktionen 122   Verfilmungen im Vergleich 123   Montage bei Fritz Lang 124   Ungarische Autoren 125   Mythenbildung 126   Musicals 127   Kulturelle Wurzeln 127   Entwicklung der Operette 129   Außerfilmische Biografie 130   B-Picture-Produktion 130	
<b>Ein Skandalfilm</b> . . . . .	134
Drei Frauen und ein Mann 134   »Vom Objekt Frau zur Liebe ohne Objekt« 135   Kritik der Zeit 136   Weinranken: ein Stil 137   Die Kraft der filmischen Sprache 138   Ein neues Geschlechterverhältnis 140	
<b>1935 bis 1937</b> . . . . .	141
Semantischer Raum 141   Grundmotive 143   Filmsprache 143   Kulturtransfer 146   Prater 146   Image und Literatur 147   Literarische Bearbeitung 148   Wien als Ort existenzieller Entscheidungen 148   Filmstoffe 154	
<b>Filmisches Echo: 1938 bis 1945</b> . . . . .	156
Gattung und Genre 156   Horror und Naziterror 157   Inszenierungsmethode 159   Literatur 163   Kreativer Impuls 163   Produktdesign 164   Radio als neues Medium 165   Stereotyp: Arzt aus Wien 166   Filmsprache 166   Operette 170   Erinnern/Vergessen 171   Englischer Beitrag 173   Im Vergleich 175   Ein Touristenfilm 175   Historische Themen 176	
<b>Rekonstruktion von Gefühlen und Gedanken (Eine Versuchsanordnung)</b> . . . . .	177
<b>Jetztzeitfilme</b> . . . . .	190
Lebensläufe 191   Zum Begriff Jetztzeitfilme 192   Produktionsbeispiele 196   Autoimage/Heteroimage 196   Stereotypische Botschaften 198	
<b>Sehen und Gezeigtwerden</b> . . . . .	200
Monstration 200   Filmische Poetisierung 200   Pathos/Empathie 203   Agentengenre im Kalten Krieg 207   Historische Wahrheit 208   Entdeckung der Provinz 210   Filmische Konstruktion 211	

<b>Verfilmung von Literatur am Beispiel</b> . . . . .	214
Mögliche Zusammenfassungen 214   Adaption 215   Zum Film <i>Letter from an Unknown Woman</i> 215   Ironisierende Distanz 216   Flashback 217   Stimme/Musik 219   Schreibweise und Zeigweise 220   Phasen der Rezeption 222   1. Phase: Erstaufführung 223   2. Phase: Wiederentdeckung 226   3. Phase: Analyse und Interpretation 226   Aktuelle Diskussion 229	
<b>Habsburg-Mythos</b> . . . . .	237
Habsburger und Freud 237   Mythos Mayerling 239   Das Narrativ 241   Filmästhetischer Vergleich 242   Cinégeschrieben/Syuzhet 243   Inszenierungsstile 243   »Die von der Realität geschriebene Sprache« 247   Zwischen zwei Schüssen 248	
<b>Genre des Agenten- und Kriegsfilms</b> . . . . .	255
Genrecodes 255 Diachrones Panorama 258   Bild-/Ton-Montageformen 260   Krieg, Verweigerung und Heimkehr 261   Karneval 265   Einstellung zwischen den Bildern 265   Farben und Emotionen 267   Emotionen in Zeitlupe 268	
<b>Inhaltliche und formale Wende</b> . . . . .	271
Ein neuer Blick 271   Parodie 274   Stereotypen 275   Horrorfilme 275   Revitalisierung 275   Disney 276   Neue Geschichtsbilder 279   Neue Welle 281   Film als Sprache 281   Prolog/Epilog 285   Literatur und internationale Reputation 288	
<b>Aufbruch</b> . . . . .	294
An der Peripherie 294   Das Eigene im Fremden 295   Vergangenheit in der Gegenwart 298   Kontrastmontage 299   Flashbacks in die unerzählte Geschichte 300   Neue Bilder aus alten Zeiten 301	
<b>Tafelteil</b> . . . . .	305
<b>Neue Erzählungen – nach 1989</b> . . . . .	321
Ein neuer Blick 321   Landschaften 321   Art der Landschaft 323   Heldenplatz 325   Fallbeispiel: <i>Before Sunrise</i> 326   Autorenanteil 327   Filmzitat 328   Fallbeispiel: <i>Jadviga párnája / Jadvigas Kopfkissen</i> 329   Kinder 330	
<b>Biografie und Film</b> . . . . .	332
<i>Klimt</i> , Raúl Ruiz, 2006 333   Versionenvergleich 334   Eine Annäherung 336   Das Prinzip Echo 337   Ton als Vervollständigung 339   Lernen 339   Verkürzungen 343   Querverweise 345	



<b>Zusammenfassung</b> . . . . .	347
Kino/Film 347   Kulturraum 347   Untersuchungsgegenstand 348	
<b>Filmographie</b> . . . . .	351
<b>Bibliographie</b> . . . . .	359
<b>Bildquellennachweis</b> . . . . .	368
<b>Sachregister</b> . . . . .	369
<b>Personenregister</b> . . . . .	374

Man stelle sich vor:

Vergleichbar mit dem zeitlichen Abstand von heute zur Pharaonenzeit werden in vier-tausend Jahren neben einigen Steinfunden, die als Aufzeichnungsmethode von allen bisherigen Trägermaterialien am längsten überlebten, wie die Monumente der ägypti-schen Pyramiden als Zeichen aus der Vergangenheit, auch zufällig erhaltene Filmrollen geborgen. Es ist eine fast vollständige Sammlung jener Kinofilmproduktionen, die das Bild Österreichs im fremdsprachigen Film zeigen. In einem weit größeren Ausmaße als der einheimische Film, der die Sprachgrenze des Deutschen nur selten überschrei-ten konnte, wird der nichtdeutschsprachige Film kultureller Botschafter Österreichs. Welches Bild können sich zukünftige Generationen von uns mit Hilfe dieser mit Bild und Ton in unterschiedlichen Filmsprechweisen erzählten Schicksale und Ereignisse machen?

# Einführung

## Inszenierter Spielraum – Diachroner und synchroner Zugang – Filmtheoretische Grundlagen

Die filmhistorische und rezeptionsorientierte Arbeit begibt sich auf die Spuren von Wien und Österreich, sei es in skizzierten Charakteren, sei es in den erzählten Geschichten der weltweiten nichtdeutschsprachigen Filmproduktion, und stellt diese in den Kontext der vielfältig sich entwickelnden Filmsprechweisen. Diese Untersuchung aktualisiert sich aus der Überzeugung, dass das Image von Wien, das mit dem von Österreich in siebzig Prozent der untersuchten Fälle gleichgesetzt wird, im 20. Jahrhundert vor allem durch filmische Erzählungen geprägt wird, die im Kino, im Fernsehen und in digitalen Übertragungsmodi gesehen und erlebt werden.

Österreich vor/nach 1918 wird als ein semantischer Raum begriffen, der durch Grenzziehungen oder durch vorherrschende Ideologien zwar beeinflusst und definiert, jedoch ebenso durch langfristige kulturelle Faktoren wie Religion, Mentalitäten, durch topografische und klimatische Besonderheiten geformt wird. Als Grundthesen dienen dabei das Konzept von Braudel<sup>1</sup>, der von den unterschiedlichen Entwicklungsgeschwindigkeiten spricht, und das von Durand<sup>2</sup>, der die unterschiedlichen qualitativen und quantitativen Einflüsse auf eine bestimmte kulturelle Ausprägung hin zu differenzieren weiß.

Neben der Diskussion zur Multitemporalität in der Geschichtsschreibung, die von Lagny<sup>3</sup> zusammengefasst für die Filmgeschichtsdarstellung produktiv gemacht wird und die als Verständnisgrundlage zu dieser Arbeit dienen kann, wird auch die Gleichzeitigkeit von Entwicklungen im Mikrobereich der Filmherstellung berücksichtigt, die sich im Wechselverhältnis von Technik, Ästhetik und persönlichem Stil der Autoren auswirken.

Durch die steigende Zahl an TV-Sendern und deren unterschiedliche Spartenprogramme rücken jene Filmproduktionen, die bis vor Kurzem ausschließlich in den Archiven lagerten und kaum veröffentlicht und damit gewürdigt werden konnten, wieder stärker in das Interesse der Öffentlichkeit und der filmwissenschaftlichen Forschung. Aus diesem Grund ist eine Auseinandersetzung mit allen Produkten, welcher Qualität auch immer, notwendig und sinnvoll, um den Zeitgeist ihrer Entstehung und die in ihnen erzählte Zeit verstehen zu können.

---

1 Braudel, *Écrits sur l'histoire*, 1969, 44–56.

2 »Orientation sémantique globale d'une culture donnée à une époque donnée«, in Durand, *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, 1996, 81 f.

3 Lagny, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, 1992, 32–35.

Wie Untersuchungen der österreichischen Werbewirtschaft<sup>4</sup>, das Präsentationskonzept für die Weltausstellung in Japan 2005<sup>5</sup> und ein aktuelles Foto des Besuchs der chinesischen Regierungsdelegation<sup>6</sup> zeigen, möchte man auch heute noch das Land ausschließlich als natur- und traditionsverbunden international positionieren. Es wird zu einem zeitlosen und ahistorischen Bild gedrängt, das zwar seine wirtschaftlichen Zielsetzungen im Tourismusbereich immer wieder erreicht, aber wenig mit der Wirklichkeit zu tun hat, wie sie uns täglich begegnet. Es kommt zu einer von wirtschaftlichen Zielen bestimmten Idealvorstellung.

Schon in der Frühzeit des Kinos werden Wien und damit Österreich durch Film-erzählungen bekannt gemacht. Um einem ungewollten, möglichen Nationalismus zu- vorzukommen, soll unterstrichen werden, dass Österreich als Stoff, als Thema oder als Motiv nicht öfter in der internationalen Filmproduktion vertreten ist als andere vergleichbare Länder Europas, wie Dänemark, Norwegen oder Liechtenstein, die sowohl in der politischen Entwicklung als auch in einer global gesehenen Filmgeschichte eine ähnliche Rolle wie Österreich spielen. Es kommt in seinen Grenzen vor bzw. nach 1918 in der internationalen Filmproduktion unter unterschiedlichen Blickwinkeln, auf differenzierten Ebenen und in oft detaillierten Personen- und Handlungskonstellationen vor.

## Inszenierter Spielraum

Die Arbeit geht jenen Spuren von Österreich nach, die in den Augen von anderen ein bestimmtes, typisches Lebensgefühl widerspiegeln. Als Wegweiser für diese Arbeit gilt, dass sich innerhalb eines inszenierten Spielraumes, des Kinofilms, behutsam ein Bild von einem Land und von dessen Menschen konstituiert, wie es von anderen – sozusagen aus der Fremde – gesehen wird.

Gesellschaftspolitische Umbrüche von der Monarchie zu bürgerlichen und »realsozialistischen« Demokratien und einschneidende Grenzänderungen nach 1918 fordern vor allem nach 1945 die nichtdeutschsprachigen Nachfolgestaaten der Donaumonarchie heraus, sich neben den literarischen Arbeiten auch in filmischen Erzählungen mit dieser gemeinsamen Geschichte auseinanderzusetzen. Gibt es vor 1938 in den USA eine Reihe von Filmen, die für das »image« bzw. für das »mirage« relevant werden, gewinnen nach 1945 vor allem Filme aus den östlich und südlich angrenzenden Ländern, wie Polen, Tschechien, Slowakei, Ungarn oder Jugoslawien, an Bedeutung.

In all diesen Werken wird direkt oder indirekt Österreich angesprochen, das als Kulisse, als Location oder aber allgemein als semantischer Raum genützt wird, in dem

---

4 Schweiger, Österreichs Image in der Welt, 1992.

5 Tabor, »Apfelstrudel, Lodenmantel. Die Weltausstellung in Japan 2005«, 28.5.2004.

6 Der Standard, 2.11.2011.

Schicksale verhandelt und aus dem geschichtliche Daten als Ausgangspunkt von filmischen Erzählungen genommen werden.

Neben diesen Erzählungen zum Thema wird mit dem ausgewählten Filmkorpus einer Geschichte des sich entwickelnden Filmdiskurses in Stil und Ästhetik nachgegangen. Die thematisch fixierte Auswahl von »Bilder Österreichs in der internationalen Filmproduktion« erlaubt es, genauer als eine Rekapitulation kanonisierter Filmtitel, eng mit der eigenen Kultur verbundene Aussagen über Entwicklungen und Grenzen filmrhetorischer Fragen zu treffen.

Bleibt die Massenwirkung von amerikanischen Einzelproduktionen, die nach 1945 entstanden wie *The Sound of Music / Meine Lieder – meine Träume*, oder englischen Produktionen wie *The Third Man / Der dritte Mann* bis heute ungebrochen, erkennt man ab den siebziger Jahren in der Produktion des europäischen Films einen Paradigmenwechsel bei der Annäherung an die österreichische Geschichte. Zunehmend wird dabei auch der Wechsel vom Bewegungsbild zum Zeitbild nachvollziehbar, den Deleuze in detaillierter Weise an oft bekannten Filmbeispielen festmachen kann<sup>7</sup> und der in der Folge theoretisch und kritisch gegenüber den genannten Beispielen und gegenüber dem Übergang der beiden Bildmodi weiterentwickelt wird.<sup>8</sup>

Der neue Zugang zum Image Österreichs, das von den Erfahrungen des Nationalsozialismus und der Suche nach einer eigenständigen kulturellen Identität in den Nachfolgeländern der Habsburgermonarchie geprägt ist, wird unmittelbar in der filmästhetischen Ausdrucksweise des ungarischen Films *Szegénylegények / Die Hoffnungslosen*, 1966, von Miklós Jancsó nachvollziehbar.

Als das das 20. Jahrhundert begleitende Erzählmedium, das auf Grund seiner über die Sprache hinausgehenden differenzierten Aufzeichnungstechnik imstande ist, zu beobachten, zu analysieren und zu interpretieren, ist die Erzählung in Bildern und Tönen, auf welchem Datenträger auch immer, auf Grund des verstärkten Einflusses der Bildkultur notwendiger denn je, um »Vergangenes Gegenwart«<sup>9</sup> werden zu lassen, um Zukunft gestalten zu können.

## Diachroner und synchroner Zugang

Die »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen«<sup>10</sup> mit Hilfe des filmischen Diskurses zu erkennen ist die Basis der Überlegungen zu den aufgefundenen filmischen Artefakten.

7 Deleuze [1983], *Das Bewegungs-Bild*, 1989; Deleuze [1985], *Das Zeit-Bild*, 1991.

8 Rancière, »D'une image à l'autre? Deleuze et les âges du cinéma«, 2001; Zabunyan, *Les cinémas de Gilles Deleuze*, 2011, 145–163.

9 Ricœur, *Temps et récit*, vol. I–III, 1983–1985.

10 Jaufß, »Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität«, *Literaturgeschichte als Provokation*, 1970.

Die ausgewählten und im Detail untersuchten Filmbeispiele stellen bei einer diachronen Ansicht thematische und ästhetische Wendepunkte dar, die das Image Österreichs und von Wien vermitteln.

Filmproduktionen werden aus »Monumenten« ihrer Zeit zu »Dokumenten« für ihre Zeit, um Foucaults<sup>11</sup> Gedanken weiterzuführen, die den Wandel von Kunstwerken im Sinne von Jauß<sup>12</sup> recht einprägsam und auch für die Filmgeschichtsschreibung gültig beschreiben können. Um die Funktion für den filmischen Diskurs zu vertiefen, nimmt Foucault im Jahr 1974 aktuell Bezug<sup>13</sup> auf einen Film, *Il portiere di notte*, 1974, der für den Imagewandel Österreichs in der Filmproduktion von Bedeutung sein wird.

Im Gegensatz dazu erlaubt eine diachrone Sicht auf den Untersuchungsgegenstand, Filmgenres und -themen in ihrer zeitgenössischen filmtechnischen Umsetzung ebenso wie in ihrer mentalen und topografischen Verankerung als differenziertes auktoriales, persönliches Filmkunstwerk zu erkennen. Erst unter diesen synchronen und diachronen Sichtweisen wird sich das Gesamtspektrum der Arbeit erschließen lassen.

Das Aufsuchen des Österreichbilds in der internationalen Filmproduktion wird zu einem Einblick in Fragen, die an das im Vergleich zu anderen Erzählmedien wie Theater und Literatur noch junge Medium gestellt wurden und noch immer gestellt werden. Durch die Einbeziehung von bisher in diesem Zusammenhang nicht genannten Filmbeispielen lassen sich die formalen Vorbedingungen, mögliche ästhetische Abschweifungen und kreative Umwege auch in bisher weniger beachteten, aber durch die vorgegebene Thematik ins Blickfeld gerückten Produktionen auffinden. Können Filme zum Thema zwar nicht die gesamte Filmgeschichte erfassen, nähert sich der zusammengestellte Filmkorpus jedoch einem Abriss der Filmgeschichten Europas und Hollywoods an, die unter anderem durch Regisseure von Josef von Sternberg und Alfred Hitchcock über Miklós Jancsó bis Raúl Ruiz geprägt werden.

Beide Produktionszentren werden umkreist, Fermente in vergessenen oder unbekanntem Arbeiten gefunden und Fahrten für weitere Überlegungen und Untersuchungen gelegt.

## Filmtheoretische Grundlagen

Um einen Einblick in die unterschiedlichen Filmtheorien zu erhalten, die für die Arbeit auf Grund bisheriger Erfahrungen produktiv weiterentwickelt und angewandt werden können, sei die Arbeit von Casetti<sup>14</sup> genannt, und zu Fragen der Publikumsforschung

---

11 Foucault, *L'Archéologie du savoir*, 1969.

12 Jauß, 1970, 90 f.

13 Foucault, »Anti-Retro«, 1974, 20.

14 Casetti [1990], *Les Théories du cinéma depuis 1945*, 1999.

sind die Untersuchungen von Casetti<sup>15</sup> und Esquenazi<sup>16</sup> Ausgangspunkte von Überlegungen.

Abhängig vom subjektiven Vermögen der Autoren und deren filmischem Zugang zur Erzählung wie aber auch von den gesellschaftlichen und politischen Zeitumständen, in denen die Produktionen verwirklicht werden, wird der filmsprachliche Zeitstil entweder nicht erreicht, reproduziert oder als Höhepunkt gesehen und als möglicher filmhistorischer Wendepunkt bewertet. Alle gewählten Beispiele zeigen eine bestimmte, aber qualitativ unterschiedliche Einbindung in die internationale Filmkunstentwicklung auf. Sie gehen ein auf und spiegeln den Erfahrungshorizont des zeitgenössischen Publikums. Sie sind nicht in erster Linie für nächste Publikumsgenerationen gemeint. Die Bild-/Ton-Produzenten denken nicht an die Zukunft, sondern sie wollen ihr unmittelbares und zeitgenössisches Publikum erreichen, bewegen und im besten Falle mit Neuem konfrontieren. Die Komplexität der filmsprachlichen und filmästhetischen Mittel erfordert ein qualitatives Herangehen, das Erfahrungen literaturwissenschaftlicher und erzähltheoretischer Methoden weiterentwickelt.<sup>17</sup>

Um dem Ziel gerecht zu werden, den Spielfilm in seiner dokumentarischen und erzählerisch-imaginativen Kompetenz zu erkennen, sind Ricœurs Ausführungen<sup>18</sup> zur historischen und fiktionalen Erzählung Grundlage und gleichzeitig Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung.

Der Untersuchungsgegenstand, der das Bild Österreichs neben diplomatischen Notizen, journalistisch-tagesaktuellen Eindrücken und literarischen Reiseberichten formt, wird aus seinem »Innersten«, aus dem Detail heraus, gesehen.

Die »Theorie der kleinsten Einheit«, die bei Lermolieff<sup>19</sup>, bei Barthes<sup>20</sup> oder bei Pasolini<sup>21</sup>, der als »die kleinste Einheit im Film (...) die Objekte innerhalb des Einzelbildes« bezeichnet, in der Praxis erprobt wurde, findet Anwendung. Voraussetzung für alle Analyse- und Interpretationsversuche ist das genaue Hinsehen, das Freud mit seinem Aufsatz über die Mosesstatue exemplarisch vorführt.

Nicht nur der Untersuchungsgegenstand ist Neuland, sondern auch das Analyseverfahren, das auf medien-spezifische Erzählmodi eingeht, um Mentalitäten der Filmautoren, der Filmcharaktere und jene des zeitgenössischen Publikums erkennbar zu machen.

15 Casetti [1986], *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, 1990.

16 Esquenazi, *Film, perception et mémoire*, 1994.

17 Bogdal, *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, 2005.

18 Ricœur, 1983–1985.

19 Lermolieff, zitiert nach Freud, »Der Moses des Michelangelo (1914)«, *Sigmund Freud, Bildende Kunst und Literatur*, 1969, 207. – Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*. 1880; *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*. 3 Bände. 1890–1893.

20 Barthes [1970], »Le Troisième sens«, in Löbvie et Löbtus, 1982, 43–61, deutsch: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, 1992.

21 Pasolini [1966], »La langue écrite de la réalité«, *L'expérience hérétique*, 1976.

Neben einer inhalts- und dramenanalytischen Übersicht werden in der Untersuchung jene Zwischentöne einer Imagebildung durch filmspezifische Redeweisen, die tiefenstrukturell in der Rezeption wirken und an der Erzähloberfläche das kommunizierte und gedeutete Bild transformieren, isoliert und dadurch intensiver nachvollziehbar wiederholt dargestellt.

Dass das Filmkunstwerk neben der kommunikativen Ebene und neben dem symbolischen Wert des Bildes sich des »dritten Sinns« bedient, der sich aus Bild, Ton und deren Verhältnis zueinander ergibt, ist Ausgangspunkt der Annäherung. Es ist jene als Begriff von Kristeva<sup>22</sup> eingeführte »signifiante« der Zeichen, die auch die »Poetik des Tagtraums«<sup>23</sup> bestimmt. Der vorliegende Arbeitsansatz unterstützt auch die These, dass die Tätigkeit im Tagtraum dem Aufbau des Filmes und dessen Rezeption näher steht als die im Traum.<sup>24</sup> Jedes einzelne der vierundzwanzig Bilder pro Sekunde des Filmes eröffnet einen »dritten Sinn« innerhalb eines umfassenden Erfahrungsraums, der durch Beschreibung und Analyse gefasst werden kann.

Im Gegensatz zu »bedeutsamen«, in der Begrifflichkeit Lotmans<sup>25</sup>, lassen vorerst bedeutungslose Gesten, Mimiken oder Objekte Bilder zwischen den Bildern entstehen, die unbewusst oftmals zur Voraussetzung für den Gesamteindruck eines Filmwerkes werden, wie sie für Lermolieff<sup>26</sup> zur Unterscheidung von Original oder Kopie eines Gemäldes unumgänglich wurden.

Die auf diesen Überlegungen aufbauenden, nachfolgend dargestellten Analyse-schritte werden an konkreten Filmbeispielen, die das Image Österreichs und Wiens aus der Sicht des Anderen, des Fremden, zum Thema haben, immer wieder unter der Perspektive einer Poetisierung von Wirklichkeit aufgesucht.

Im Sinne von Pasolinis Ausführungen<sup>27</sup> über die Analyseschritte für Film werden vier Stufen für einen Erkenntnisgewinn unterschieden. Der Nachvollzug in Form der Verschriftlichung der filmischen Orthografie(a) ist Ausgangspunkt für die Überprüfbarkeit getroffener Interpretationen. Neben dieser schriftlichen Abstraktion des Bild- und Tontraktes können sie auf DVD analog zum Text abrufbar gemacht werden. Die Substantivierung der Erzählebene, die unter der Prämisse der »Aktion« als Vorbedingung von Sprache<sup>28</sup> steht, lässt ebenfalls die bildliche Umsetzung in Worte fassen. Unterscheidende Qualifizierungen von vorfilmischen und filmischen Verfahrensweisen weisen auf dargestellte und vermittelte Mentalitätsstrukturen der Filmcharaktere, der Autoren und des zeitgenössischen bzw. gegenwärtigen Publikums hin. Die Beachtung

22 Kristeva [1969], *Die Revolution der poetischen Sprache*, 1978.

23 Bachelard, *La poétique de la rêverie*, 1960.

24 Metz [1973], *La signifiant imaginaire*, 1993, 123–131 (deutsch, 2000, 79–85).

25 Lotman [1973], *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*, 1977, 53–55.

26 Freud, »Der Moses des Michelangelo«, 1914, 207.

27 Pasolini [1966], »La langue écrite de la réalité«, 1976, 47–76.

28 Martinet, *Fonction et dynamique des langues*, 1989, 66–73.



der Syntaxierung von Bild- und Tonebenen rückt die Stellung zur Zeit- und Raumdynamisierung in den Mittelpunkt der Analyse, die dem Medium Film eigen und für den filmischen Diskurs konstituierend ist. Ein zusätzlicher Untersuchungsschritt, der den rezeptionsorientierten Ansatz unterstreicht, berücksichtigt die zeitgenössische Pragmatik des Kinos als Aufführungspraxis und deren rezeptionsästhetische und rezeptionshistorische Folgen in Kino, Fernsehen, Reproduktion durch Video und Internet. Daher liegt es nahe, als Untersuchungsmaterial sich des Fotogramms zu bedienen, das sich vom Werbefoto und von den Fotos während der Dreharbeiten dadurch unterscheidet, dass es keinen unmittelbaren Sinn verfolgt und deshalb keine vordergründige Lesbarkeit zulässt. Diese beigefügten Kaderbilder (englisch *stills*, französisch *photogrammes*) sind nicht als Illustrationen, sondern als Zitate zu verstehen. Ihnen ist die Qualität des bewegten Bildes eingeschrieben.

Es ermöglicht ein »Zwischen den Zeilen« Lesen. Es wird zu einer »signifiante ohne signifié«<sup>29</sup> und gewinnt die dem Medium eigene Fähigkeit des Zeigens, »monstrare«, aus dem der »dritte Sinn« generiert werden kann, der vor dem »studium«, dem dichten Betrachten, dem Analysieren und Interpretieren aktiviert werden kann. Barthes nennt diesen spontanen Zugang »punktum«<sup>30</sup>. Das heißt zwischen den Zeilen lesen. In erster Linie bedeutet diese Suche nach dem »dritten Sinn«, bewusstes Augenmerk und sensible Sorgfalt auf Details, auf »refuses«, zu legen, um formale Besonderheiten herauszuarbeiten und archetypische Sehweisen und Interpretationsverfahren, die den Blick auf mögliche spezifische Filmverfahrensweisen verstellen, bereits im intendierten Erkenntnisprozess zu reduzieren. Ausgehend von einer exakten Beschreibung der gewählten Fotogramme und deren dramaturgischer und formaler Position innerhalb der Erzählzeit wird die induktive Vorgangsweise bevorzugt, die die davon abgeleiteten informativen, kommunikativen und symbolischen Bedeutungen mit dem Wissen um den Gesamtfilm, um dessen Produktionshintergrund und um die unterschiedlichen Phasen der Rezeptions- und Interpretationsversuche erweitert.

Auf die Suche nach dem Filmischen, »das im Film vorhanden ist, was jedoch nicht beschrieben werden kann«,<sup>31</sup> begeben sich in Theorie und Praxis bereits Louis Delluc<sup>32</sup> und Jean Epstein<sup>33</sup> in Frankreich. Aus dem zu untersuchenden Kulturkreis können Zofia Lissa<sup>34</sup> und Karol Irzykowski<sup>35</sup> in Polen Ende der zwanziger Jahre genannt

29 Barthes [1970], 1992, 49.

30 Ebenda, 52.

31 Ebenda, 63.

32 Delluc [1920], *Photogénie*, Gesammelte Texte, 1985–1990.

33 Epstein, 1974, vgl. dazu Aumont (Hg.), Jean Epstein. *Cinéaste, Poète, Philosophe*, Cinémathèque française, 1998.

34 Lissa [1937], erweitert [1964], 1965.

35 Irzykowski, »Die X. Muse. Ästhetische Probleme des Kinos«, in Gwóźdź, Andrzej (Hg.), *Filmtheorie in Polen*. Eine Anthologie, 1992, 23–44.

werden. Sie beschreiben die Poetik des Filmes auf Grund neuer Formen wie der des Tonfilms.

Bei methodisch ähnlichen Untersuchungen, die nach tiefer liegenden Images in Filmen zu Städten<sup>36</sup>, über Religionen<sup>37</sup>, über Geschlecht und ethnische Zugehörigkeit<sup>38</sup>, über Berufe<sup>39</sup> oder Epochen nationaler Geschichte<sup>40</sup> forschen, fällt auf, dass immer dann, wenn von Einzelbildern oder von kleinen Einheiten im Film auf größere Zusammenhänge geschlossen wird, nachvollziehbare und überprüfbare, das heißt wissenschaftliche Ergebnisse erzielt werden können. Nicht nur in den genannten Arbeiten fällt diese phänomenologisch-hermeneutische Praxis für die Filmanalyse positiv auf, sie wird auch durch bekannte Überlegungen aus der Medientheorie, aus der Psychoanalyse und den Arbeiten der Gegenwartsphilosophie gestützt.<sup>41</sup>

Ein Bild von einem Land kann man erfahren, er-reisen, er-lesen oder er-sehen und er-hören. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war dieses Erforschen fremder Länder neben den Reisen, durch Fotos und Artikel, vor allem durch die Bilder und Töne im Kino und Fernsehen möglich geworden.

Das Thema Selbstbild/Fremdbild kann ohne Klischees und Stereotypen nicht gedacht werden. Gilt für Klischees, dass sie bis zum Löschen aus dem Repertoire des Denkens unveränderbar bleiben, stellen Stereotypen veränderbare, zum Denken anregende Modellvorstellungen einer bestimmten nicht sofort fassbaren Realität dar. Für die nachfolgenden Ausführungen scheint diese Unterscheidung wichtig, möchte man über die reine Beschreibung eines Zustandes hinauskommen.

Von Wien sieht man nichts. Aber was soll es! Die Idee von Wien zählt: Liebesschwüre, Walzer, Freiheit, der Schatten von Strauß und Schnitzler ...

schreibt ein Filmkritiker<sup>42</sup> über *The Marriage Circle / Die Ehe im Kreise* von Ernst Lubitsch 1924 anlässlich der Premiere in New York.

Und »Vienna and the film – that is a strange chapter in the history of cinema; a story of platonic love«, heißt es in den dreißiger Jahren in »Variety«<sup>43</sup>, der führenden amerikanischen Filmzeitschrift.

36 Douchet; Nadeau, Paris-Cinéma, 1987.

37 Erens, *The Jew in American Cinema*, 1984.

38 Bobo, *Black Women as Cultural Readers*, 1995.

39 Baticle, *Le prof à l'écran*, 1972; Dehéé, *Les mythes policiers*, 1997.

40 Prédal, *La société française à travers le cinéma*, 1972; Dalle Vacche, *The Body in the Mirror*, 1992.

41 Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Éditions Macula, 1998; Tisseron, *Comment Hitchcock m'a guéri*, Paris, Hachette, 2003; Didi-Huberman, *L'image ouverte*, 2007.

42 Nacache, Lubitsch, 1987, 50.

43 *Variety*, 12.4.1932.

# Zur Archäologie des Österreichbildes

Zur Strukturierung – Erste Filme – erste Bilder – Science-Fiction, Action und Agenten – »Zu wenig Fantasie« – Kriegspropaganda – Bilder zur Geschichte – Nachkriegsbilder – Neuer Erzählraum – Drei Stereotypen

Die Reiseliteratur und Zeitungsartikel um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert formen ein Bild Österreichs<sup>44</sup> in den Köpfen und Herzen jenes Publikums, das zwanzig Jahre später die ersten Filme in den »Nickelodeons« zu sehen bekommt. Sie erzählen in unterschiedlichen Formen, dramatisch oder episch, in verschiedenen Genres und verschieden in den Gattungen wie Dokumentarfilm oder Spielfilm die persönliche und soziale Geschichte von Österreicherinnen. Eine wichtige Gruppe des Filmpublikums besteht aus jenen Immigrantinnen, die direkt persönlich oder in zweiter Generation über Österreich Bescheid wissen.<sup>45</sup> Eine andere Zielgruppe sind Liebhaber von Literaturverfilmungen, von Opernaufführungen und von Kriminal- und Spionagegenres, in denen Österreich in unterschiedlicher Weise thematisiert wird.

Persönliche Reiseberichte, tagesaktuelle Nachrichten oder filmische Dokumente von Edwin S. Porter und den Brüdern Lumière sowie Theaterinszenierungen nach Übersetzungen von Arthur Schnitzler und Karl Schönherr sind bis 1914 Quellen über das Leben in der Habsburgermonarchie.

## Zur Strukturierung

Die erzählte Zeit kann als Grundlage einer Strukturierung ebenso herangezogen werden wie geografische und filmsprachliche Topoi, die formal-ästhetische Auswirkungen auf die Fabelentfaltung, auf deren ideologische und mentale Ausrichtung und auf das Niveau der künstlerischen Umsetzung des Filmes haben können.

Die ersten Filme zum zeitgenössischen Österreich, die sich in ihrer erzählten Zeit (jener Zeit, in der die Geschichte angesiedelt ist) eng an die Produktionszeit (jene, in

---

44 Einige englischsprachige schriftliche Dokumente über Österreich vor 1939: Clark, Sydney, *Old Glammours of New Austria*, New York, 1932; Flambeau, Victor, *Red Letter Days in Europe. With a Glimpse of Northern Africa*, New York, 1925; Granger, Alain, *The Spirit of Vienna*, New York, 1935; Germain, v. W., *Austria of Today*, London, 1932; Laughlin, Claude, *So You're Going to Germany and Austria*, Boston, New York, 1930; Thompson, Dorothy [1921], Head, Morell, »Transatlantic Vistas: American Journalists in Europe: 1900–1940«, Kent State UP, 1988; Steed, William, *The Doom of the Habsburgs*, Arrowsmith Press, 1937.

45 Ferris, *Aspects of the Image of Vienna (1910/1933) in North American Fiction*, 1990; Zippel, *Die österreichische Bevölkerungspolitik auf der Grundlage der Statistik und der sozialen Strukturen, mit besonderer Berücksichtigung von Dr. Viktor Mataja und Dr. Eugen von Pilippovich, 1850–1918*, 2003; Pollak, *Kaiser von Amerika*, 2010.

der ein Film gemacht wird) und an die erlebte Zeit (jene, in der das Publikum den Film sieht) anlehnen, werden in den USA produziert.

Die frühesten zeitlichen Ereignisse aus der österreichischen Geschichte werden nach 1945 in einer ungarischen und in zwei tschechischen Filmproduktionen als Komödien thematisiert. Ideologischer Hintergrund zu dieser Suche nach Geschichten ist die neue Identität jener Länder, die auf dem Gebiete der Habsburgermonarchie und im Zeichen der »realsozialistischen« Staaten entstehen.

## Erste Filme – erste Bilder

Mit der technischen und ästhetischen Entwicklung des Films zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstehen bereits die ersten ausländischen Filme, die durch reale oder imaginierte Bilder und Sequenzen Österreich darstellen und vermitteln.

Die Produktionen der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts werden dadurch geprägt, dass Filmautorinnen innerhalb der tschechoslowakischen und ungarischen Filmindustrie Bilder aus dem Österreich des 16. Jahrhunderts imaginieren, indem sie historische Episoden aus persönlichen Lebensläufen sowohl von historisch überlieferten Einzelpersonen, wie zum Beispiel Rudolf II., als auch von jenen in Szene setzen, die gar nicht oder nur in Nebensätzen in den Geschichtsbüchern vorkommen.

Die beiden Begriffe Klischee und Stereotyp begegnen uns mehrfach im vorliegenden Thema, da sie wesentliche Elemente eines »imaginierten« Bildes ausmachen. Bleibt ein Klischee in meinem Selbstverständnis unbeeinflusst gegenüber Veränderungen, sehe ich ein Stereotyp als beweglich, formbar, dem Denken förderlich und damit auf der Ebene der Erzählstruktur durchaus aktiv nutzbar. Ein wiederholtes Auftreten von Themen und Motiven, die sich unter anderem als Stereotypen oder Klischees äußern, lässt Beobachtungen ebenso zu wie es sensible Fragestellungen, Erwartungen und Unsicherheiten der Zeit sichtbar macht und mit Hilfe der filmsprachlichen Rhetorik unterschiedliche Interpretationen vorschlägt.

Wenn wir zusammenfassen, kommen wir auf drei wichtige Punkte. Zuerst bringt das Kino eine Art zu sehen ein; es erlaubt zwischen Sichtbarem und Nichtsichtbarem zu unterscheiden und dadurch die ideologischen Begrenzungen der Rezeption zu einer bestimmten Epoche zu erkennen. Weiters unterstreicht es sensible Zonen, die wir »Fixpunkte« genannt haben, das heißt Fragen, Erwartungen und Unsicherheiten, die anscheinend zweitrangig erscheinen, deren systematisches Aufscheinen von Film zu Film jedoch die Wichtigkeit bestimmt. Schließlich schlägt es unterschiedliche Interpretationen der Gesellschaft und der Beziehungen vor, die sich dadurch weiterentwickeln<sup>46</sup>

---

46 »S'il faut résumer, nous reviendrons sur trois points essentiels. D'abord le cinéma met en évidence une

beschreibt der Filmsoziologe Pierre Sorlin die Interessen an der Rekonstruktion von Filmerzählungen.

Die Kriegserklärung Österreichs an Serbien am 28. Juli 1914 wird zu einem Wendepunkt in der zeitgenössischen medialen Berichterstattung über Österreich. Mit *With Serbs and Austrians*, 1914, wird erstmals filmisch eine Erzählung vorgestellt, die die Monarchie als aktive Kriegspartei in einer Handlung zeichnet,<sup>47</sup> die dreißig Jahre zuvor stattfand. Dieser US-amerikanische Film mit der Länge von vier Filmakten wird im August 1914 in den USA uraufgeführt.

Prinz Rudolph von Habsburg erhält den Auftrag, serbische militärische Pläne zu stehlen. Aber er verliebt sich in die Tochter des serbischen Königs Peter. Schließlich zerstört er die Pläne, um die Liebe zu Prinzessin Vera zu retten.

Beachtet man das Aufführungsdatum, kann man annehmen, dass trotz der damals üblich kurzen Produktionszeit von wenigen Tagen der Film knapp vor Kriegsausbruch produziert wurde. Dies lässt auf eine bereits bemerkbare Vorkriegsstimmung schließen, in der Österreich eine tragende Rolle innehat.

Mehr als dreißig Produktionen, die in den USA, aber auch in Europa, vor allem in Italien und Dänemark, zwischen 1914 und 1918 hergestellt werden, präsentieren ein Bild Österreichs, das als Krieg führende Partei der Kritik ausgesetzt ist.

Ein Rundgang durch die New Yorker East Side und deren Filmangebot im September 1914 lässt das »fake war pictures stir the East Side«-Angebot nachvollziehen.<sup>48</sup> Über die Produktionspraxis der »war movies« kann man 1914 lesen:

Practically every motion-picture company in the business is searching its fireproof vaults for anything which contains more than a Corporal's guard of actor-soldiers. I wish to say for the benefit of the public that not a single foot of film showing scenes from the present war has been revived from Europe since the beginning of hostilities. All views purporting to have been received from the front are merely reissues of old films.<sup>49</sup>

Um sich die Vielfalt an Charakteren und an sich wiederholenden Plots sinnlich vorstellen zu können, folgt ein auf das Wesentliche reduzierter Überblick, der die Grundsujets, die handelnden Personen und die Lösungsvorschläge des dargestellten Konflikts nach-

---

façon de regarder; il permet de distinguer le visible du non visible et, par-là, de reconnaître les limites idéologiques de la perception à une certaine époque. Ensuite, il révèle des zones sensibles, ce que nous avons appelé des »points de fixation«, c'est-à-dire des questions, des attentes, des inquiétudes, en apparence tout à fait secondaires, dont la réapparition systématique en film souligne l'importance. Enfin il propose différentes interprétations de la société et des rapports qui s'y développent.« Sorlin, *Sociologie du cinéma*, 1977, 242.

47 *Motography*, 15.8.1914, 224 – *The Moving Picture News*, 22.8.1914, 70 – *The Moving Picture World*, 15.8.1914, 1005 – *The New York Dramatic Mirror*, 19.8.1914, 3.

48 *Variety*, 6.9.1914.

49 *The Moving Picture World*, 6.9.1914.

vollziehen lässt, um ein Gefühl für das Angebot zu erhalten, das regelmäßig in »The Film Index. Exhibitor's Guide«<sup>50</sup> veröffentlicht wird.

Einer der ersten Dokumentarfilme kommt mit *The Battle and Fall of Przemysl*, 1915, als Koproduktion mit der deutsch-österreichischen Armee über den Atlantik in die USA und zeigt die Arbeit des Roten Kreuzes ebenso wie die Zerstörung einer Brücke in Galizien durch die russische Armee und deren Wiederaufbau durch die österreichischen Pioniere. Diese für die damalige Kinovorführpraxis lange Achtzig-Minuten-Kompilation von Bildern über die ersten Monate des Krieges zeigt »authentische Kriegsbilder«, wie die Bewerbung suggeriert.

Bereits in der Frühzeit des Kinos entstehen aus den schriftlichen Erzählungen bekannte Genres, die den weiteren inhaltlichen und formalen Filmkanon mitbestimmen.

### Science-Fiction, Action und Agenten

Parallel zu *With Serbs and Austrians* kommt *Envoy Extraordinary* in die US-amerikanischen Kinos, der in der Zukunft, im Jahre 1916 spielt. Er ist einer der ersten Science-Fiction-Filme, der seinen Plot auf den Grundlagen der politischen Situation der Jahre 1913 und 1914 glaubwürdig entwickelt, für seine weitsichtige politische Lageeinschätzung zeitgenössisch gerühmt wird und die Bedeutung Österreichs als Kriegsnation unterstreicht. Mit »Austria anticipates picture story«<sup>51</sup> wird auf die Aktualität der erzählten Geschichte hingewiesen. Den im Filmtitel angekündigten Spezialgesandten spielt der Athlet und Schauspieler Jack Nelson, der die Kriegserklärung des Kaisers verschwinden lässt und damit die Welt vor dem Krieg rettet.

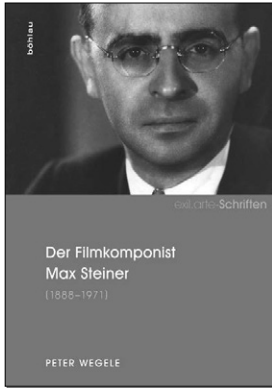
Wie auch im Kriegsfilm *Maciste alpino* am Beispiel des Hauptdarstellers Bartolomeo Pagano zu sehen ist, sind Körpereinsatz und gestische und mimische Ausdrucksfähigkeit Voraussetzungen für eine männliche Schauspielkarriere in der Frühzeit des Kinos, in dem Aktionsszenen und theatrale Körperlichkeit als kinematografische Attraktionen lustvoll und ausgiebig ausgestellt werden.<sup>52</sup>

Neben den in Tableaus und durch Szenenauftritte und entsprechende Szenenabtritte strukturierten Erzählungen, die sich in ihrer Inszenierung kaum vom Theater unterscheiden, hebt sich die Verfilmung von *The Song of Hate*, 1915, ab, in der ein gewisser Baron Scarpia gefoltert wird, um Informationen über einen österreichischen

50 Das US-amerikanische Angebot wurde regelmäßig in »The Film Index. Exhibitor's Guide« veröffentlicht, *The Moving Picture World*, Vol. 21, Nr. 6, 8.8.1914.

51 *The Moving Picture World*, 21.9.1914.

52 Zu diesem Thema gibt es eine ausführliche Darstellung. Claudia Preschl stellt in *Lachende Körper. Komikerinnen im Kino der 1910er Jahre* Komikerinnen vor, die in lustvoller Weise die »mainstream«-Darstellung männlicher Charaktere der Zeit zu unterlaufen wissen. Preschl, *Lachende Körper. Komikerinnen im Kino der 1910er Jahre*, 2008.



PETER WEGELE

**DER FILMKOMPONIST  
MAX STEINER (1888-1971)**

(EXIL.ARTE-SCHRIFTEN, BAND 2)

*Vom Winde verweht, King Kong* und nicht zuletzt *Casablanca* – wer kennt diese Klassiker nicht. Aber der Mann, der diesen Filmen eine musikalische Sprache gegeben hat und die sinfonische Filmmusik im sogenannten Goldenen Zeitalter Hollywoods etabliert hat, Max Steiner, ist für viele Zeitgenossen unbekannt. Dieses Buch ist die erste Monografie über diesen Filmmusikpionier. Gestützt auf seine unveröffentlichte Autobiografie und viele Interviews zeichnet dieses Buch das Leben Max Steiners von seiner Geburtsstadt Wien über London und New York nach Hollywood nach. Anhand vieler Originaldokumente wird die Entstehung des Films *Casablanca* und der Musik dazu erzählt. Eine detaillierte Analyse einiger ausgewählter Passagen zeigt die technische, musikalische und psychologische Seite seiner Filmmusik.

2012. 300 S. 18 S/W-ABB. U. 88 NOTENBSP. GB.  
170 X 240 MM | ISBN 978-3-205-78801-0



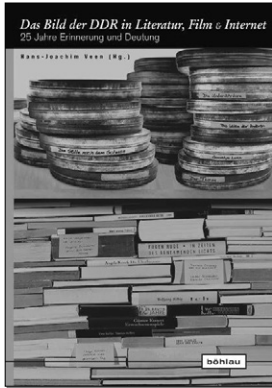
JULIA BARBARA KÖHNE

**GENIEKULT IN GEISTESWISSENS-  
SCHAFTEN UND LITERATUREN  
UM 1900 UND SEINE FILMISCHEN  
ADAPTIONEN**

Die Frage, wem die Auszeichnung „Genie“ gebühre, wurde vor hundert Jahren in unterschiedlichen geisteswissenschaftlichen Disziplinen und in literarisch-philosophischen Texten, z. B. von Walter Benjamin, Jakob Wassermann und Edgar Zilsel, hitzig debattiert. Die Monographie wirft einen Blick auf die glorifizierenden Zuschreibungen und epistemologischen Funktionen, die der Wissensfigur „Genie“ in der damaligen Scientific Community zugewiesen wurden. Sie untersucht, wie sich Vertreter vor allem neuerer Fachdisziplinen mithilfe der Geniefigur ihrer eigenen intellektuellen und schöpferischen Potenz versicherten, welche politischen, rassistischen und geschlechterspezifischen Implikationen das „Genie“ in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts transportierte und wie sich der geisteswissenschaftliche Geniekult um 1900 in der späteren Populärkultur, ausgewählten Spielfilmen ab Mitte der 1980er Jahre, widerspiegelte.

2014. 584 S. 133 S/W-ABB. BR. 170 X 240 MM | ISBN 978-3-205-79481-3





AUCH ALS eBook!

HANS-JOACHIM VEIN (HG.)

**DAS BILD DER DDR IN LITERATUR,  
FILM UND INTERNET**

25 JAHRE ERINNERUNG UND DEUTUNG

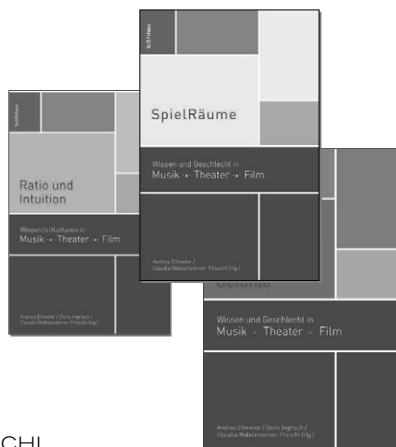
(EUROPÄISCHE DIKTATUREN UND IHRE  
ÜBERWINDUNG, BD. 21)

Dieser Band widmet sich der Frage, mit welchen Bildern, Stereotypen, Konstruktionen, Mustern und Deutungen die DDR in Literatur, Film und Internet rückblickend erinnert wird. Welche Themen, Probleme, Gestalten und Ereignisse sind vorherrschend? Welche Wertungen zwischen Ostalgie und kritischer Aufarbeitung dominieren? Wie breit ist das Spektrum der Erinnerungen und Deutungen in der Rückschau auf die DDR als Parteidiktatur und als sozialistische Gesellschaftsordnung? Und: Haben sich die Erinnerungen und Deutungen des untergegangenen Regimes in den letzten 25 Jahren verändert? Welche Sicht auf die DDR herrscht heute vor?

Dieser Titel liegt auch als EPUB für eReader, iPad und Kindle vor.

2015. 185 S. 24 S/W-ABB. BR. 155 X 230 MM.

ISBN 978-3-412-50148-8 [BUCH] | ISBN 978-3-412-50396-3 [E-BOOK]



## MDW GENDER WISSEN

HERAUSGEGEBEN VON  
DORIS INGRISCH UND  
CLAUDIA WALKENSTEINER-PRESCHL

mdw Gender Wissen ist eine Buchreihe der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien/mdw. Die Publikationen dieser Reihe tragen dazu bei, die Wirkmächtigkeit von Gender (soziales Geschlecht) in Wissens- und Kunstproduktionen sichtbar zu machen.

### BAND 1: SCREENINGS

WISSEN UND GESCHLECHT IN MUSIK.  
THEATER. FILM  
2010. 165 S. DIV. GRAFIKEN UND S/W-ABB.  
BR. | ISBN 978-3-205-78520-0

### BAND 2: GENDER PERFORMANCES

WISSEN UND GESCHLECHT IN MUSIK.  
THEATER. FILM  
2011. 184 S. ZAHLR. S/W-ABB. BR.  
ISBN 978-3-205-78651-1

### BAND 3: KULTUR DER GEFÜHLE

WISSEN UND GESCHLECHT IN MUSIK.  
THEATER. FILM  
2012. 166 S. 14 S/W-ABB. FRANZ. BR.  
ISBN 978-3-205-78783-9

### BAND 4: RATIO UND INTUITION

WISSEN/S/KULTUREN IN MUSIK.  
THEATER. FILM  
2013. 171 S. 45 S/W-ABB. BR.  
ISBN 978-3-205-78905-5

### BAND 5: SPIELRÄUME

WISSEN UND GESCHLECHT IN MUSIK.  
THEATER. FILM  
2014. 197 S. ZAHLR. S/W-ABB. FRANZ. BR.  
ISBN 978-3-205-79520-9

### BAND 6: KÖRPER/DENKEN

WISSEN UND GESCHLECHT IN MUSIK.  
THEATER. FILM  
2015. 150 S. 12 S/W-ABB. FRANZ.  
BR. | ISBN 978-3-205-79628-2

böhlau



## MASKE UND KOTHURN

INTERNATIONALE BEITRÄGE ZUR  
THEATER-, FILM UND MEDIENWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG  
GREISENEGGER, UNIVERSITÄT WIEN,  
KLEMENS GRUBER, BRIGITTE MARSCHALL  
UND MONIKA MEISTER

Maske und Kothurn, die Zeitschrift des TFM/Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien, thematisiert in vier Heften pro Jahr das Spannungsfeld von Kunst und Wissenschaft. Die „Internationalen Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft“ untersuchen Inszenierungsformen der medialen Wirklichkeit an den Schnittstellen von Produktion und Rezeption.

JG. 60, HEFT 1

ANDREAS EHRENREICH, ANETTE STORR  
UND MARTIN VEJVAR (HG.)

### **HORVÁTH SPIELEN**

2015. 130 S. 36 S/W-ABB. BR.  
ISBN 978-3-205-79684-8

JG. 59, HEFT 3

NICOLE STREITLER-KASTBERGER,  
MARTIN VEJVAR (HG.)

### **HORVÁTH LESEN**

2013. 136 S. 16. S/W-ABB. BR.  
ISBN 978-3-205-79503-2

JG. 59, HEFT 1-2

BRIGITTE MARSCHALL,  
MARTIN FICHTER-WÖSS (HG.)

### **WOLF VOSTELL**

LEBEN DÉ-COLL/AGIEREN  
2013. 176 S. 61 FARB. UND S/W-ABB. BR.  
ISBN 978-3-205-79462-2

ERSCHEINUNGSWEISE: 4X JÄHRLICH,  
FALLWEISE AUCH ALS DOPPELHEFT  
ISSN 0025-4606

JAHRGANG: € 58,90  
STUDIERENDE: € 39,90

ERSCHEINT SEIT 1955

BÖHLAU VERLAG, WIESINGERSTRASSE 1, A-1010 WIEN, T: +43 1 330 24 27-0  
INFO@BOEHLAU-VERLAG.COM, WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM | WIEN KÖLN WEIMAR

---

Man stelle sich vor: Vergleichbar mit dem zeitlichen Abstand von heute zur Pharaonenzeit werden in viertausend Jahren neben einigen Steinfunden auch zufällig erhaltene Filmrollen geborgen. Es scheint eine fast vollständige Sammlung jener Kinofilmproduktionen zu sein, die das Bild Österreichs im fremdsprachigen Film zeigen. In einem weit größeren Ausmaße als der einheimische Film, der die deutschsprachige Sprachgrenze nur selten überschreiten konnte, wird der nichtdeutschsprachige Film kultureller Botschafter Österreichs. Welches Bild können sich zukünftige Generationen von uns machen?

Franz Grafl, Dr., Studium der Theater- und Politikwissenschaft in Wien; postgraduales Studium der Filmwissenschaft, Paris. Mitbegründer des Filmverleihs „filmladen“; Festivalmanagement; Universitätslektor für Filmästhetik, -geschichte und -vermittlung, Wien und Innsbruck; wissenschaftlicher Mitarbeiter bei Postproduktionen, Paris, und am Institut Pitanga, Wien. Interessen- und Arbeitsschwerpunkte: Filmvermittlung in Theorie und Praxis, Filmgeschichte und -ästhetik, Intermedialität.

