



Die unheimliche Leinwand.

Zwei österreichische Beispiele für filmischen Expressionismus.

Das Spannungsverhältnis zwischen Kontrolle und Kontrollverlust ist ein zentrales Thema im Kino zwischen 1918 und 1938. Die unterschiedlichsten Medien und ihre jeweiligen Austragungsorte werden zu Schlachtfeldern des Unheimlichen, des Verstörenden und der (auch innermedialen) Unsicherheiten. Das Medium Film nimmt hierbei eine Vorreiterrolle ein. Der in den jeweiligen Beispielen für dieses Abarbeiten an der sozialpolitischen Realität gewählte Stil ist dabei von wesentlicher Bedeutung, stellt er doch auch ein im Film selbst verankertes (medien)reflexives Element dar. Auch die österreichische Filmgeschichte bietet für diese Entwicklung mehrere Beispiele: Gesicherte Belege für die Integration expressionistischer Stilelemente sind die Stummfilme ORLAC'S HÄNDE (1924) und STADT OHNE JUDEN (1924).

Augenmusik auf dem Bioskop

„Was versteht ein heutiger Filmregisseur von Expressionismus?“¹ fragte John Heartfield noch unter seinem bürgerlichen Namen Helmut Herzfeld bereits 1917 in einem Brief an den Diplomaten Harry Graf von Kessler. Gemeinsam mit George Grosz hatte er sich Gedanken zu möglichen Filmprojekten gemacht, die der Kinematografie endgültig das Ansehen einer Kunstform verschaffen sollen. Neben grotesken Kinderbüchern wie Heinrich Hoffmanns *Der Struwwelpeter* schlug er für den expressionistischen Film Themen aus dem Horror-Bereich vor: Edgar Allen Poes *The Mask of the Red Death* oder Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*. Eine rein naturalistische Umsetzung würde bei grotesken Themen nur ein dürftiges Handlungsgerüst ergeben, führte er an, einzig der Expressionismus könnte den subtilen Gehalt auf die Leinwand transferieren. Zwar schwebte ihm – wie späteren Theoretikern auch – „radikale neufilmtechnische An- und Raumordnung“ vor, doch plante er noch eine weitgehend publikumsgerechte Inszenierung. Die ambitionierten expressionistischen Spielfilmprojekte von George Grosz und John Heartfield wurden nie umgesetzt. 1919 las man in der Zeitschrift *Der Kinematograph* von der Erfindung des „futuristischen Films“, ohne dass man ihn im Artikel jedoch genau zu definieren imstande war. Zu unmöglich schien er den Journalisten, im Gegensatz zu der ebenfalls neuen Stilrichtung des expressionistischen Films. Wie bereits Heartfield zwei Jahre zuvor, war man überzeugt, der Film erweise sich für den Expressionismus als ideale Ausdrucksform, schließlich gehe es beiden um die Projektion innerer Vorgänge nach außen: „Die Malerei



ORLACS HAENDE_D A 1924 ANZEIGE 02.jpg – Werbeanzeige für den Film ORLAC'S HÄNDE (1924). (Filmarchiv Austria)

muß als recht unzulässiges Mittel zur Wiedergabe dieser inneren Erlebnisse und Empfindungen angesehen werden, da sie von Natur aus an eine einzige Bewegungsphase gebunden ist, und, um den Fluß einer Bewegung oder das Komplizierte einer Empfindung darzustellen, zu dem sonderbaren Mittel des Ueber- und Nebeneinandermalens greifen muß. [...] Wie ganz anders wären solche inneren Gesichte und Erlebnisse durch ein bewegtes Bild darzustellen, das dem Flusse der Empfindungen zwanglos zu folgen vermag. Die Möglichkeiten eines solchen Bildes bietet uns die kinematographische Technik.“²

Als mögliche Beispiele hierzu führte man die filmische Umsetzung von phantastischen Sinneseindrücken während des Hörens von Musik an, oder geisterhafte Geschichten von Liebe und Tod, die sich, wie schon bei Heartfield, wie frühe Ideen zu Horrorfilmen lesen. In weiterer Folge, so die Theorie, könnte man zugunsten der Form die Inhalte reduzieren (bisher eifere der Film vor allem Theater und Roman nach), und sich so als eigene

1 John Heartfield, Ein wiederentdeckter Brief über expressionistische Filmpläne, in: *kintop*, Nr. 8, Frankfurt am Main 1999, S. 174

2 *Der Kinematograph* – Düsseldorf, 13. August 1919, Nr. 658, o.S.

Die unheimliche Leinwand.

Zwei österreichische Beispiele für filmischen Expressionismus.

Kunstform etablieren. Natürlich werde das Publikum stets nach leichter Unterhaltung verlangen, die ihm durch den konventionellen Film leichter vermittelt werden könne „als durch den ‚Ausdrucksfilm‘. Es sollte hier nur ein Weg gezeigt werden, auf dem der von so vielen Seiten vermißte künstlerische Film vielleicht einmal möglich sein wird.“³ Zwei Jahre später, 1921, stellt der *Kinematograph* wieder den „expressionistischen Kunstfilm“ ins Zentrum eines Artikels. Bereits 1913, so hieß es darin, habe man für den Film eigene Kunstmittel gefordert, die nicht vom Theater geborgt seien. Verfilmungen von Theaterstücken und Romanen alleine helfe dem Film wenig, sich als eigene Kunstrichtung zu bewähren. Neben der Möglichkeit zur „Verweigerung von Bewegung“, die den Film von allen anderen Künsten unterscheide, sei es auch das Sichtbarmachen von Gedachtem, parallel zur laufenden Handlung. Der Artikel



orlac_haende.jpg – Conrad Veidt in der Rolle des Pianisten Orlac. (Filmarchiv Austria)

zielt jedoch auf filmische Gestaltung ab, die Akteure ebenso überflüssig macht wie feste Gegenstände. „Optische Musik“ solle dargestellt werden können, bewegte Ornamente, lebende Architektur, miteinander verschmelzende Farben, es ist also eher ein Experimental-, denn ein Spielfilm, der als Vision vorschwebt: „Es wird eine Zeit kommen, da Augenmusik auf dem Bioskop so künstlerisch gespielt werden wird wie heute Ohrenmusik auf der Orgel.“⁴ Freilich wird auch hier eingeräumt, dass die neue ideelle Form das herkömmliche Kinodrama nicht werde verdrängen können. Die Arbeit mit gemalten Kulissen, so konnte man lesen, werde zur Hauptaufgabe der Regisseure. Man war jedoch überzeugt, das funktioniere – wie bei *CALIGARI* – nur als Experiment. „Sobald man auch nur eine dieser charakteristischen Kulissen in einem anderen Film wiedersehen würde, wäre die suggestive Stimmungswirkung der Szenerie und damit der Eindruck des ganzen Stückes stark beeinträchtigt.“⁵ Literarische Vorlagen dafür

seien schwer zu finden, die aufgezählte Auswahl überrascht indes nicht: E.T.A. Hoffmann, E.A. Poe, Gustav Meyrink. Zu diesen kann man auch einen Roman des französischen Autors Maurice Renard reihen: *Orlacs Hände*, der 1924 in Österreich erstmals verfilmt wurde.

Austrian Horror: ORLACS HÄNDE

Den Beginn der öffentlichen Kinematographie in seiner vielfältigen Wirksamkeit und Wirkungsweise beschreibt der Regisseur Andrej Tarkowskij folgendermaßen: „Was also ist Kino? Worin liegt seine Eigenart, worin bestehen seine Möglichkeiten, Verfahren und Bilder, und zwar nicht nur in formaler, sondern auch – wenn man so will – in geistiger Hinsicht? Mit welchem Material arbeitet schließlich der Regisseur eines Films? Bis zum heutigen Tag können wir den genialen Film ‚Die Ankunft des Zuges‘ nicht vergessen, der bereits im vorigen Jahrhundert gezeigt wurde und mit dem alles begann. Dieser allgemein bekannte Film von Auguste Lumière wurde nur deshalb gedreht, weil man damals gerade Filmkamera, Filmstreifen und Projektionsapparat erfunden hatte. In diesem Streifen, der nicht länger als eine halbe Minute dauert, ist ein sonnenbelichtetes Stück Bahnsteig zu sehen, auf und ab gehende Damen und Herren, und schließlich der aus der Tiefe der Einstellung direkt auf die Kamera zufahrende Zug. Je näher der Zug herankam, desto größer wurde damals die Panik im Zuschauersaal: die Leute sprangen auf und rannten hinaus. In diesem Moment wurde die Filmkunst geboren. Und das war nicht nur eine Frage der Technik oder einer neuen Form, die sichtbare Welt wiederzugeben. Nein, hier war ein neues ästhetisches Prinzip entstanden. Dieses Prinzip besteht darin, daß der Mensch zum ersten Mal in der Geschichte der Kunst und Kultur eine Möglichkeit gefunden hatte, die Zeit unmittelbar festzuhalten und sich diese zugleich so oft wieder reproduzieren zu können, also zu ihr zurückzukehren, wie ihm das in den Sinn kommt.“⁶

Das hier mitgemeinte Unsterblichkeitsversprechen des Films lässt sich dabei, ganz im Sinne des Mediums, auch auf den Bereich des Unheimlichen hin ausdehnen. Am Beginn der Kinematographie stehen ja nicht nur der Wunsch nach Neuigkeit und Dokumentation, sondern vor allem das Verlangen nach Furcht und Schrecken. Die Geister und Untoten, die in ihrer medialen Beschaffenheit als Wiedergänger die perfekten Protagonisten des neuen Mediums waren und immer noch sind, prägten die Frühzeit des Films ganz deutlich. Auch der österreichische Stummfilm kokettierte immer wieder mit dem sich ausdifferenzierenden Genre des phantastischen Films – mit *ORLACS HÄNDE* ist aber wohl die deutlichste Bezugnahme festzustellen. Die Produktion des Films wurde in den Fachmedien ausführlich diskutiert und verfolgt. Eine exemplarische zeitgenössische Kritik belegt, dass die hohe Erwartungshaltung, die man

3 Der *Kinematograph* – Düsseldorf, 13. August 1919, Nr. 658, o.S.

4 Der *Kinematograph* – Düsseldorf, 22. Mai 1921, Nr. 744, o.S.

5 Der *Kinematograph* – Düsseldorf, 12. Juni 1921, Nr. 747, o.S.

6 Andrej Tarkowskij: *Die versiegelte Zeit*. Berlin: Ullstein 1985, S. 68



Die unheimliche Leinwand.

Praktische Medienarbeit als Möglichkeit einer aktiven Auseinandersetzung

an Wiens neue Arbeit auch hinsichtlich vergleichbarer internationaler Produktionen hatte, auch eingelöst werden konnte: „Ein Klaviervirtuose wird bei einem Eisenbahnunglück des Gebrauches seiner Hände beraubt. Der ihn behandelnde Arzt gibt ihm auf operativem Wege die eines soeben hingerichteten Raubmörders. Hievon durch einen Unbekannten in Kenntnis gesetzt, fürchtet der Künstler, daß ihn die Hände des Toten zum Verbrechen hinabziehen werden und gerät bald darauf in den Verdacht des Mordes an seinem eigenen Vater. Nun erst klärt sich auf, daß diese Tat ein Freund des Hingerichteten begangen hat, der auch das dem unschuldig Verurteilten zur Last gelegte Verbrechen vollführte. – Das Sujet verfügt über eine äußerst packende Exposition und hält die Spannung bis zur letzten Szene, von einem vorzüglich abgestimmten Ensemble, mit Konrad Veidt an der Spitze, bestens zur Geltung gebracht. Die Regieführung ist straff und sorgfältig, besonders in den sehr realistischen Szenen von der Eisenbahnkatastrophe, die Aufmachung geschmackvoll, die Geschehnisse der Handlung wirksam unterstreichend. Die Photographie in jeder Hinsicht auf der Höhe. Ein Inlandsfilm, der den besten fremden Erzeugnissen nicht nachsteht.“⁷

Dynamik der Bewegung

Zwei Hauptthemen des Kinos werden in ORLAC'S HÄNDE zusammengeführt: einerseits die Zugreise und die damit verbundene Dynamik der Bewegung, der von Tarkowskij angesprochene Ausgangspunkt der Kinematographie, und, andererseits, das nicht weniger erschreckende Phantastische, das sich in den dreißiger und vierziger Jahren zu den unterschiedlichsten Genres des Phantastischen Films ausdifferenzierte. Beide Bereiche verbindet die Idee der Reise, der abenteuerlichen Fahrt ins Unbekannte. Das die Handlung einleitende Zugsunglück ist Teil des von Wiene verfolgten filmischen Schockkonzepts, in dem die Masse der Moderne ebenso in Bewegung gerät wie die Körperteile. Es ist dies ein Konzept, das einen realhistorischen Unterbau hat: „[E]arly railroad travelers lived a double relation to the train journey: the pleasure of speed, the thrill of the ‚projectile‘ being shot through space, matched against the terror of collision and its psychological effects – phobia, anxiety, and, in many cases, hysteria. Certainly, as noted, with the marked increase in railroad accidents in the United States after 1853, the extent to which fear of collision had become bound up with the fabric of train travel could not be doubted. The medical and legal professions were in any case obliged to take the connection seriously, since lawsuits mushroomed from the mid-nineteenth century on claiming damages for victims of ‚railway spine‘. ‚Railway spine‘ was a condition analyzed as a deterioration of nervous tissue, a result of physical

damage to the spinal cord – damage typically received in a railway accident. Pathological causes and effects were the only admissible evidence for claims against the railway companies until litigants began to demonstrate, with no corresponding physical source, symptoms such as anxiety, partial loss of vision, paralysis, and dyspepsia. Nerve disease studies taking place simultaneously in England, France, Germany, and the United States led the medical profession to expand its view of ‚railway spine‘ include ‚railway brain‘, a more psychologically based disease. [...] If early railway travel caused its passengers considerable anxiety in anticipation of accidents, by the later nineteenth century improvements in railway travel had led to the reduction of anxiety and the internalization of panoramic perception as second nature, such that one no longer necessarily expected a violent interruption in the train journey. The term ‚shock‘ then applies all the more to the phenomenon of the accident – which, though possibly less frequent [...], had certainly not disappeared or faded as a ‚horizon of expectation‘.“⁸

Die damit angesprochene Dynamik des disruptiven Schocks (jenseits des zitierten Horizonts) gilt aber auch für Orlacs Selbstbild, meint also auch den Kopf der Figur. Entsprechend der als Schlachtfeld ausgestalteten Unfallstelle ist in diesem Film, der an der Schnittstelle zwischen expressionistischer Phantastik und psychologischem Thriller steht, auch das Innenleben der Hauptfigur eine zerklüftete Landschaft – ein Umstand, der sich für Orlac negativ auszuwirken beginnt: „Orlac wird mehr noch als Opfer einer Intrige das seiner eigenen Vorstellungen, gleichsam fällt er einem Bild von sich anheim, wie es der expressionistische Film verkörperte, und geht beinahe daran zu Grunde. Während sich Fritz Langs Verbrecher im Tonfilm MABUSE sarkastisch vom Expressionismus verabschiedete [...] distanzierte sich Orlac in einem inneren Kampf auf Leben und Tod davon. Mit ORLACS HÄNDE beginnt ein psychologischer Seitenweg des Genres, der vor allem auch den Schauspielern neue Möglichkeiten eröffnete. Horror wird nun nicht mehr nur eine Möglichkeit des Unheimlichen im Bild erfahren, sondern auch als subjektive Empfindung des Menschen.“⁹

Erklärungsmodelle der Vernunft

Mit den Schnitten – beinahe unabhängig, ob sie entlang von Handgelenken oder quer durch geistige Vorstellungsräume verlaufen – geraten gemeinsam mit den segmentierten Teilen auch die Formen in Bewegung. Aus der schneidenden Sicherung von Form und Kontur kann auch leicht das Gegenteil werden. Die verstümmelten und dann wieder geflickten Körper sind nicht weniger aus der Form/Norm geraten als die sich verselbständi-

7 o.A.: [Kritik zu] Orlac's Hände. In: Paimann's Film-Liste. Wochenschrift für Lichtbild-Kritik Nr. 441 (IX. Jg.) 1924, S. 181

8 Lynn Kirby: Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema. Durham: Duke University Press 1997, S. 58f.

9 Georg Seeßlen u. Fernand Jung: Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms. Marburg: Schüren Verlag 2006, S. 116

Die unheimliche Leinwand.

Zwei österreichische Beispiele für filmischen Expressionismus.

genden Gliedmaßen und Organe. Gemäß den film-technischen Entwicklungen des Gestaltungsmittels Schnitt entwickelte sich auch auf der inhaltlichen Ebene eine entsprechende filmische Tradition, die mit der Zerstörung der Form auch die ständige Zunahme chaotischer Zustände vorführte.¹⁰ Der dramatische (Handlungs) Auftakt des Films zieht nicht zuletzt deshalb Hysterie, Vertrauensverlust und Verbrechen nach sich. Ganz der Schaulust, dem Arrangement des Grauens und dem Schauern des expressionistischen Films verpflichtet, trägt Wienes Meisterwerk einen homonymen Titel: Der Pianist Orlac verliert bei besagtem Unfall seine Hände, die in einer auf das klassische Horrorgenre vorausweisenden Inszenierung durch die Hände des – wie sich später schließlich zur Erleichterung aller herausstellt: vermeintlichen – Mörders Vasseur ersetzt werden. Orlac, der sich nach und nach von seinen shakespeareesk blutbefleckten/unbefleckten Händen übermannt und traumatisiert sieht, und seine Frau Yvonne sind dabei aber nur Spielfiguren des eigentlichen Verbrechens, des überaus gerissenen und skrupellosen Nera.

Maurice Renards überbordende Literaturvorlage, die in einer Übersetzung des Mabuse-Erfinders Norbert Jacques vorliegt, gerät in Wienes Verfilmung zum expressionistischen Kammerspiel zwischen den genannten Hauptfiguren des Romans: Um das negative Gravitationszentrum der Leiche Vasseurs treten Orlac, seine Frau Yvonne und der gewitzte Verbrecher Nera zum Gesellschaftstänzchen an, das im Lauf der Handlung in einen regelrechten Totentanz umschlägt. Die Aufklärung der Umstände erfolgt teilweise durch Nera selbst, der sich mit seinen erpresserischen Plänen gegenüber Orlac durchzusetzen scheint, den nicht unwesentlichen Rest – der die Unschuld Vasseurs und Orlacs hervorbringt – klärt schließlich die Polizei. Bemerkenswert ist, dass Nera in der Literaturvorlage sogar auf das Mittel der Kinetographie zurückgegriffen hatte, um seinen vermeintlich okkulten Schwindel technisch zu unterfüttern und Glaubhaftigkeit zu verleihen. Im Roman heißt es an besagter Stelle: „*Junger Mann, Sie vergessen den Unterricht Ihrer Schullehrer, und im besondern die Physikkurse, und im besonderen die Optik und im besonderen die Strahlenlehre, und im besonderen die ‚realen Bilder‘. Ein Spiel von gebogenen Spiegeln und Linsen genügt dem, der es zu benutzen weiß, um irgendein unbewegliches oder bewegliches Bild in den Raum wie auf einen festen Grund zu projizieren [!]. Man hat davon anmutige und überraschende Anwendungen gemacht; ich erinnere mich unter [anderem] an eine lebende Tänzerin, die in verkleinertem Maßstab erschien. Wir haben uns des Kinos bedient. – Was wollen Sie! Die einen verstehen sich des Kinos zu bedienen, die andern des Phonographen.*“¹¹

¹⁰ Vergleiche hierzu: Eberhard Nuffer: Filmschnitt und Schneidetisch. Eine Zeitreise durch die klassische Montagetechnologie. Potsdam: Polzer 2002 (Weltwunder der Kinetographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik 7), S. 51–60

¹¹ Maurice Renard: Orlac's Hände. München: Drei Masken Verlag 1922, S. 254

Der Rückgriff auf Erklärungsmodelle abseits aller Metaphysik im österreichischen Film dieses Zeitabschnitts, integriert er zeitgleich doch Elemente des Unheimlichen und des Horriblen, ist nur zu verständlich: War man doch eben erst der Unübersichtlichkeit und nur vermeintlichen Planbarkeit eines *industrialisierten* Konflikts, dem Ersten Weltkrieg, entronnen, wird auf der Leinwand nun der Horror des Kontrollverlusts und die Rückgewinnung der Kontrolle und der rahmenden Ordnung durch ein rationell bestimmtes Erklärungsmodell durchexerziert. Ganz gemäß der literarischen Tradition der *gothic novel* siegt die Ratio ganz umfassend – ein Umstand, der auch nicht bar aller Unheimlichkeit ist.

(Alb)Traumhaft: DIE STADT OHNE JUDEN

Es gibt Hinweise, wonach sich bereits 1918 Elemente des expressionistischen Films in österreichischen Filmproduktionen nachweisen lassen. Man befindet sich dabei, was die Beurteilung angeht, nicht in der traditionellen Problematik, ob mit dem Terminus *expressionistischer Film* der deutsche Stummfilm generell oder das einzige echte Stilexemplar DAS CABINET DES DR. CALIGARI gemeint ist.¹² Es geht vielmehr um Einflüsse, Gemeinsamkeiten, oder mögliche Inspirationen. 1926 resümiert Rudolf Kurtz in seinem Buch *Expressionismus und Film*, „*daß mit Ausnahme des Überraschungserfolges von CALIGARI der expressionistische Film Widerhall im Publikum nicht gefunden habe*“.¹³ Obwohl österreichische Filmstudios wie etwa die Sascha-Film nicht mit deutschen Studios konkurrieren konnte, lieferte man Inspirationen für deren Produktionen. Es gibt nur mehr Vermutungen, wonach der erste Film, der expressionistische Stilmittel einsetzte, der in Österreich gedrehte Streifen DIE SCHLANGE DER LEIDENSCHAFT (1918) war.¹⁴ Nur wenige österreichische Spielfilme aus der Stummfilmzeit, in denen sich der Einfluss des Expressionismus nachweisen lässt, sind erhalten geblieben. Über DIE SCHLANGE DER LEIDENSCHAFT ist wenig bekannt, was diese These belegen würde. Am ehesten spricht die dramaturgische Konstruktion des Fieber-Albtraumes, durch den die Hauptperson geläutert wird, für diese Annahme.¹⁵ Auch DAS HAUS DES DR. GAUDEAMUS (1926) ist nicht erhalten geblieben. Nur mehr Stills und Zeitungsberichte können bei diesen und möglichen anderen Produktionen als Zeugnisse für expressionistische Dekors herangezogen werden.

¹² Vg. Leonardo Quaresima, Der Expressionismus als Filmgattung, in: Uli Jung, Walter Schatzberg (Hg.), Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik, München, London, New York, Paris 1992, S. 174–195.

¹³ Rudolf Kurtz, Expressionismus und Film, Berlin 1926, S. 126

¹⁴ Zur Diskussion um die Vorläufer des expressionistischen Films, siehe: Jürgen Beidokrat, Die künstlerische Subjektivität im expressionistischen Film, in: Institut für Filmwissenschaft (Hg.), Beiträge zur deutschen Filmgeschichte, Berlin 1965, S. 71–87.



Die unheimliche Leinwand. Zwei österreichische Beispiele für filmischen Expressionismus.



STOJ_30 Hans Moser in der expressionistischen Szene aus dem Film STADT OHNE JUDEN. (Filmarchiv Austria)

Konserviert werden konnte dagegen DIE STADT OHNE JUDEN (1924). Der Film basiert auf einem Roman des Wiener Autors Hugo Bettauer, der bereits 1922 die von staatlicher Seite beschlossene fiktive Ausweisung aller Juden aus Wien beschrieb. Nachdem dies den wirtschaftlichen und kulturellen Ruin des Landes nach sich zieht, gestattet man, mehr der Not als der Vernunft folgend, die Rückkehr der Verdrängten. Die Verfilmung folgt der Buchvorlage in weiten Teilen fast wörtlich, umso utopischer wirkt ihr versöhnlicher Schluss. Am Ende erfährt der überraschte Zuschauer, dass die gesamte dramatische Handlung sich nur im Traum und demnach nicht wirklich ereignet hat. Das kompromissdiktierte Leinwand-Happy-End negiert nicht nur den Sinn von Bettauers Buch, sondern auch den sehr realen historischen Antisemitismus, der darin reflektiert wird. Stattdessen wird eine nicht unbedenkliche und keinesfalls *traumhafte* Realität dokumentiert. Das Filmende liest sich im Programm zu STADT OHNE JUDEN wie folgt: „in diesem Moment der höchsten Not wacht Rat Bernard aus seinem Traum auf, sieht sich im Gasthause zu so später Stunde und sagt zu dem verdutzten Volbert ‚Gottlob, daß der dumme Traum vorbei ist – wir sind ja alle nur Menschen und wollen keinen Haß – Leben wollen wir – ruhig nebeneinander leben‘.“¹⁵

Diese und andere Abweichungen des Films von der literarischen Vorlage wurden bereits vor der Fertigstellung des Streifens von der österreichischen Zeitschrift Filmwelt in apologetischer Form angesprochen: „Da man für einen Film nur Freunde werben will und nicht, wie der Schriftsteller es auch auf Feinde ankommen lassen kann, war es notwendig, viele im Buche vorkommende scharfe Stellen abzuschwächen und in diesem Sinne Ausgleich zu finden. So wurde aus diesem Grunde die Handlung nicht

wie im Buche nach Wien verlegt, sondern spielt in irgendwo, in einer Stadt, die jeder nach seinem Belieben benennen kann und weiters wurde die ganze Handlung nicht als Tatsache, sondern nur als der Traum eines Antisemiten hingestellt, der schließlich zu der Erkenntnis kommt, daß die Juden ‚der Sauerteig der Welt‘ sind, zumindest aber ein unumgängliches und notwendiges Übel.“¹⁷ Das Ende gibt der gesamten Handlung eine völlig andere Perspektive. Es verwandelt den Streifen in einen Film mit Rahmenhandlung, wobei man für den Teil der Einlieferung des antisemitischen Gemeinderates in eine Nervenheilanstalt, eine expressionistische Szenerie gewählt hatte. In einer gemalten asymmetrischen Zelle sieht er sich dort in klaustrophobischer Umgebung von Davidsternen bedroht. Der Expressionismus ist hier wie in Robert Wienes DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1919) als Verdeutlichung des Rahmens zu lesen. Diese, von der literarischen Vorlage völlig abweichende, überraschende Wendung, die das Geschehen als Traumhandlung simplifiziert, kann nicht nur als einfaches dramaturgisches Hilfsmittel angesehen werden, sondern als Musterbeispiel von Verdrängungskunst der österreichischen Seele. Der naive und vielleicht grobe Versuch aus dem Jahre 1924 kann als Generalprobe für das gelesene werden, was nach dem Zweiten Weltkrieg im Land *ohne Eigenschaften* praktiziert wurde.¹⁸

¹⁷ Die Filmwelt, 1924, n. 14–15, S. 6–7.

¹⁸ Robert Menasse, Das Land ohne Eigenschaften, Wien 1992.

Thomas Ballhausen, geboren 1975 in Wien, Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft und der Deutschen Philologie an der Universität Wien; Lektor an der Universität Wien (Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Theaterwissenschaft). Leiter des Studienzentrums im Filmarchiv Austria. Gastvortragender u.a. in Italien, Israel, Kanada und Ungarn, Koordinator und Mitarbeiter mehrerer filmspezifischer Projekte, Kurator von Filmschauen im In- und Ausland, Koordinator eines Forschungsprojekts zur filmspezifischen Berichterstattung während des Ersten Weltkriegs. Publikationen zur Filmgeschichte, Medientheorie, Populärkultur, Buch- und Literaturwissenschaft. Zuletzt erschienen: *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film.* (Wien, 2006; hg. zusammen mit Günter Krenn und Lydia Marinelli).

Günter Krenn, geboren 1961 in Ferndorf, Studium der Philosophie, Theater- und Musikwissenschaft an der Universität Wien, seit 1991 Mitarbeiter des Filmarchiv Austria. Koordinator und Mitarbeiter zahlreicher filmhistorischer Projekte, Gastvortragender u.a. in Ungarn und Italien, Koordinator eines laufenden Forschungsprojekts zur filmspezifischen Berichterstattung während des Ersten Weltkriegs. Publikationen zur Filmgeschichte, Kunst, Musik- und Literaturwissenschaft. Zuletzt erschienen: „Billie“ – Billy Wilders Wiener journalistische Arbeiten (Wien, 2006; hg. zusammen mit Rolf Aurich, Andreas Hutter und Wolfgang Jacobsen).

¹⁵ Siehe: Die Filmwoche, Nr. 255, 1918, S. 12 sowie: Paimann's Filmlisten, Nr. 106, 8.–14. März 1918, o.S.

¹⁶ Kivur, Nr. 1346, o.J., o.S.