

ACHIM AURNHAMMER

Subjektivierung der Filmsprache

Die große Szene als „Filmsujet“

Subjektivierung der Filmsprache. *Die große Szene* als „Filmsujet“

Achim Aurnhammer

1. Entstehungsgeschichte

Schnitzlers Drehbuch *Die große Szene* aus dem Jahre 1926 ist ein noch uned- kaum gewürdigtes, aber filmästhetisch bedeutendes Werk.¹ Es handelt sich um die cineastische Adaption des gleichnamigen Einakters und Mittelstücks der Komödie *Komödie der Worte* aus dem Jahre 1915. Dass die *Komödie der Worte* ein nationaler Bühnenerfolg wurde, schrieb man allgemein dem „Schauspieler“ *Große Szene* zu, das auch Schnitzler selbst für „eine[n] der besten Einakter der Weltliteratur“ hielt.²

Die *Große Szene* verbindet mit den beiden anderen Stücken der *Komödie der Worte*, der *Stunde des Erkennens* und dem *Bacchusfest*, eine gleiche Konfiguration und Problematik. Die drei Einakter handeln von erotischen Dreieckskonstellationen und erörtern die Frage von Wahrheit und Lüge in der Ehe. Alle drei Werke erweisen sich dem psychologischen Theater der Jahrhundertwende verpflichtet, indem sie die Erkenntnis von Lebenslügen inszenieren: So muss jeweils die Hauptfigur am Ende zu dem Schluss gelangen, sich im Partner getäuscht und in einer Lüge gelebt zu haben, während dem anderen die existentielle Bedeutung dieser Einsicht entgeht.

Anfang 1926 hatte Schnitzler den „Einfall, [die] *Große Szene* als Filmsujet zu benützen“.³ Aus einer handschriftlichen Skizze von 17 Seiten entstand der fängliche „Entwurf zu einem Filmbuch“, der bereits im Februar 1926 abge-

¹ Arthur Schnitzler: *Die große Szene. Entwurf zu einem Filmbuch* (Copyright by Dr. Arthur Schnitzler, February 1926). Freiburger Schnitzler-Archiv, A XXIX, Nr. 9, fol. Blatt 39 pag. S. 1–89; vgl. dazu Ders.: Skizze zum Filmskript. A XXIX, Nr. 7, fol. Blatt 38 pag. S. 1–9 sowie Ders.: Zu dem Film *Die große Szene*. A XXIX, Nr. 8, fol. Blatt 39 pag. S. 1–3; vgl. Gerhard Neumann, Jutta Müller: Der Nachlass Arthur Schnitzler. Ein Verzeichnis des im Schnitzler-Archiv der Universität Freiburg i. Br. befindlichen Materials. Ein Vorwort von Gerhart Baumann und einem Anhang von Heinrich Schnitzler. Ein Verzeichnis des in Wien vorhandenen Nachlassmaterials. München 1969, S. 58f. Erstmalig gewürdigt hat Schnitzlers Drehbuch Claudia Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film. Wahrnehmung. Beziehung. Umsetzung. Erfahrung*. Karlsruhe 2006, S. 126–130.

² Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1879–1931* [in 10 Bänden]. Hg. v. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 1987–2000. Hier: Tagebucheintrag (fortan zitiert vom 10.10.1924).

³ Tb 15.01.1926.

sen war. Eine Verfilmung, für die Schnitzler Conrad Veidt zu gewinnen suchte,⁴ kam jedoch nicht zustande.

Das Typoskript des „Filmbuchs“ umfasst über 90 Seiten mit einigen handschriftlichen Korrekturen. Trotz mancher Alternativvarianten⁵ wirkt der „Entwurf“ relativ abgeschlossen. Er stellt wegen des elaborierten Einsatzes cineastischer Techniken eines der wichtigsten Zeugnisse für Schnitzlers Filmästhetik dar. Um diese Ästhetik zu würdigen, ist ein vorgängiger Vergleich zwischen Filmbuch und Bühnenstück unerlässlich. Gefragt werden soll nach den medienspezifischen Differenzen von Theater und Film zu Schnitzlers Zeit, einfacher: Wie konnte aus der *Großen Szene*, einer *Komödie der Worte*, ein Stummfilm werden? Anschließend werde ich Anlage und Besonderheit des Filmbuches erläutern und vor allem auf das Mittel des ‚Zwischenbildes‘ eingehen, um daran meine These von Schnitzlers Subjektivierung der Filmsprache zu verdeutlichen.

2. *Differenzen von Bühnenstück und Filmbuch*

Der Einakter *Große Szene* – er gliedert sich in acht Auftritte – spielt an einem Abend in Berlin, in einem eleganten Hotel am Theater. Dort hat sich der gefeierte Hofchauspieler Konrad Herbot eingemietet, nachdem ihn seine Frau Sophie wegen seiner Liaison mit einer Ferienbekanntschaft namens Daisy verlassen hat. Das Stück setzt ein mit der Rückkehr der betrogenen Ehefrau. Sie folgt damit dem nachdrücklichen Wunsch des Theaterdirektors Falk, der sich davon eine künstlerische Steigerung seines alternden Starschauspielers Herbot erhofft. Als Sophie mit dem Theaterdirektor über die Gründe der Trennung spricht, deutet sie freimütig an, sie selbst habe, während ihr Mann ein Verhältnis mit Daisy einging und deren Verlobten Edgar Gley betrog, Avancen eines jungen Barons abgewehrt. Sie hält eine Einladung dieses Liebhabers in Händen, als ihr Mann vor seinem Bühnenauftritt das Hotelzimmer aufsucht. In der nachfolgenden Aussprache des Ehepaars bagatellisiert Herbot seine Affäre und beklagt das nachträgliche „Lügenmüssen“.

⁴ Arthur Schnitzler teilt am 16. Januar 1930 Björn Björnson brieflich mit, dass er 1926 ein „Filmszenarium“ zur *Großen Szene* entworfen hatte, und fährt fort: „Ich wollte damals Conrad Veidt für die Rolle interessieren, aber die Sache hatte keinerlei praktische Folgen.“ Typoskript [Durchschlag], DIN A 5, 1 S. beschr., Deutsches Literaturarchiv (DLA) Marbach, A: Schnitzler, Mappe 301; 85.1.399. Zu Veidt (mit Filmografie und Bibliografie), der öfter Verführer verheirateter Frauen gespielt hat (*Opium*, *Njju*) und zu dem Schnitzler über Adolf Lantz Kontakt suchte (vgl. Tagebucheinträge Schnitzlers vom 12.5., 18.5. und 19.5. 1926), vgl. Daniela Sannwald: Conrad Veidt. In: Hans-Michael Bock (Hg.): CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. München o. J., s.v. Veidt, Conrad. Ungenauer dagegen Hans-Michael Bock: Lexikon Filmschauspieler International. Berlin 1995, S. 871f. (V006).

⁵ An einigen Stellen erwägt Schnitzler Zusätze wie „vielleicht ein weiteres Zwischenbild“ (Szene 174b) oder vorgängige Motivierungen wie „[e]ventuell schon früher ein Bild einzuschieben, wo die Arena zu sehen ist; z. B. wenn Herbot oder der Dir. Falk von der Bahn aus in die Ortschaft fahren“ (Szene 57).

Doch als ihn unmittelbar darauf Edgar Gley zur Rede stellt, spielt ihm Herbot virtuos eine ‚große Szene‘ vor: Herbot gesteht zwar seine Neigung für Daisy, beteuert aber die Unschuld der Verlobten, indem er einen entlastenden Brief von Daisys Hand präsentiert, in dem sie ein Treuebekenntnis zu ihrem Verlobten ablegt. Nachdem Edgar im Glauben an die Treue Daisys den Schauspieler verlassen hat, erklärt Herbot Sophie, welche die ‚große Szene‘ heimlich belauscht hat, seine Intrige: Daisys Schreiben sei zwar echt, doch habe er den vor ihrem intimen Verhältnis verfassten Brief nach der Affäre als vorsorgliches Alibi mit einem späteren Datum versehen. Von seiner gewissenlosen Lügenhaftigkeit entsetzt, beschließt Sophie, ihren Mann für immer zu verlassen. Als Herbot seinen Hamlet-Auftritt und seine Bühnenzukunft von der Anwesenheit seiner Frau abhängig macht, bleibt sie auf Zureden des Theaterdirektors schließlich doch. Zentrales Thema des Einakters ist die Frage nach Wahrheit und Lüge und Sophies Erkenntnis, dass ihr Mann, der Schauspieler Herbot, immer Komödiant bleibt.

Das Filmbuch vom Februar 1926 präsentiert das Szenario eines Stummfilms. Um den Einakter in eine filmgerechte Vorlage zu transponieren, hielt sich Schnitzler an das praktische Handbuch *Der Film* von Urban Gad.⁶ Da man nach Gad „mit dem Dialog [...] nicht zu verschwenderisch umgehen“ dürfe,⁷ sind die Dialoge stark gekürzt oder durch unterschiedliche Techniken kompensiert. Häufig ist der Redehalt szenisch oder pantomimisch übersetzt; überdies sollen „die dialogischen Stellen“, wie Schnitzler – ohnehin kein Freund von Inserts⁸ – ausdrücklich bemerkt, „nicht immer einen sogenannten ‚Titel‘ [...] bedeuten. So weit als möglich sind sie nur als mimische Vorschriften aufzufassen“.⁹ Spielt schon im Bühnenstück der nachdatierte Brief die entscheidende Rolle eines Treuebeweises, so ersetzen im Filmszenarium zahlreiche Briefe und Telegramme, insgesamt etwa 20 an der Zahl, viele ersparte und gekürzte Dialoge.

Deutlich vermehrt ist das Personal: 14 „Hauptpersonen“ führt das Filmbuch namentlich auf. Ist der Einakter ein ‚Kammerspiel‘, ein Vierpersonenstück, bestehend aus dem Ehepaar Herbot, dem Theaterdirektor sowie dem gehörnten Verlobten Edgar Gley, treten hier neben vielen Statisten, die Herbots gesellschaftliches Milieu repräsentieren, vor allem Herbots Geliebte Daisy und Sophies Verehrer, Baron Wickhof, leibhaftig auf. Denn das Filmsujet inszeniert breit die im Drama nur dialogisch rekapitulierte Vorgeschichte. Von den 201 Szenen, in die

⁶ Vgl. Tb 08.03.1920: „Begann Urban Gads Filmbuch zu lesen.“

⁷ Urban Gad: *Der Film. Seine Mittel – seine Ziele*. Aus dem Dän. übers. von Julia Koppel. Berlin 1921, S. 45.

⁸ ‚Insert‘ nennt man die Zwischen- oder Schrifttitel im Stummfilm; vgl. Ingo Fließ: Glossareintrag ‚Insert‘. In: Michael Töteberg (Hg.): *Metzler-Film-Lexikon*. Stuttgart, Weimar 1995, S. 660.

⁹ Schnitzler: Zu dem Film *Die große Szene* (Anm. 1), hier Blatt 396/S. 3. Auch diese Bemerkung entspricht ganz Gads Plädoyer: „Nur der Dialog, der zum Verständnis der Handlung notwendig ist und als Filmtext verwendet werden soll, muss wörtlich angeführt werden.“ Gad (Anm. 7), S. 45.

Schnitzler das Filmbuch gegliedert hat, entfallen sogar drei Viertel, die Szenen 1 bis 150, auf die Vorgeschichte. Erst in Szene 148 kehrt Sophie zu ihrem Mann nach Berlin zurück und erst in Szene 158 befindet sie sich – wie zu Beginn des Einakters – im Hotelzimmer, als ihr die Ankunft Vilma Flamms, Konrad Herbots neuer Flamme, angekündigt wird.

Da das Filmsujet die Vorgeschichte inszeniert, wird die Handlungszeit des Dramas von einem Abend auf mehrere Monate ausgedehnt. Auch ist die Einheit des Ortes zugunsten vieler Schauplatzwechsel aufgegeben.¹⁰ Diese Änderung entspricht Urban Gads Vorbehalten gegen die Verfilmung von Dramen, da die aristotelischen Einheiten für den Film inadäquat seien.¹¹ Zur Visualisierung der Handlung hat Schnitzler, von einigen Nebenschauplätzen abgesehen, zwei äußerlich leicht unterscheidbare Hauptschauplätze gewählt: die Großstadt Berlin (Stadt, Schauspielhaus, Herbots Wohnung und Hotelzimmer) und die Sommerfrische St. Gilgen (See, Alpen, Bahnhof, Sommerhäuser, Arena).¹² Die Schauplatzwechsel sind oft zusätzlich durch Eisenbahnfahrten motiviert. Zudem nutzt Schnitzler die Schauplatzwechsel und die längere Handlungszeit dazu, die Einzelszenen zu Tagessequenzen wie „Acht Tage Regen“ (Szene 37–40) oder zu Geschehnisfolgen an ein und demselben Ort wie „Probe in der Arena“ (Szene 60–66) zusammenzufassen.¹³

Die Handlung ist durch die Schauplätze zyklisch gerahmt und – bezogen auf Herbots Präsenz – folgendermaßen gegliedert: Die linear erzählte Handlung setzt ein mit der letzten Aufführung der Theatersaison im Schauspielhaus Berlin, wo Herbot vor „ziemlich leer[em]“ Haus „in einer seiner Glanzrollen als Friedrich Hofreiter im *Weiten Land* auftritt“ (Szene 1). Der Schauplatz wechselt dann – über mehrere Parallelmontagen und eine Zugfahrt vermittelt – in die Sommerfrische nach St. Gilgen, wo Herbot zur Verlobungsfeier von Daisy und Edgar in Szene 27 begrüßt wird. Die Sommerferien umfassen exakt 100 Einstellungen und enden mit Herbots Rückkehr nach Berlin in Szene 127. Nach Wohnung und Hotel zeigen die letzten 15 Szenen wieder das Schauspielhaus. Sie schließen mit

¹⁰ Auch dies entspricht der zeitgenössischen Filmästhetik. So fordert Hans Richter: Der Spielfilm. Ansätze zu einer Dramaturgie des Films. Berlin 1920, S. 35, zit. nach der Rezension von Hein Zimmermann: Anfang und Ende der Lichtspielreform. In: *Vivos voco* 1 (1919/20), S. 554–562, hier S. 558: „Die Einheit des Ortes soll beim Filmdrama der Vielheit des Ortes weichen.“

¹¹ Gad (Anm. 7), S. 14. Zwar betont Gad die Differenz von Film und Drama und sieht eher eine Affinität von Film und Erzählung, doch war die Gattungsfrage in der Filmtheorie der 1920er Jahre umstritten. So ist nach Siegfried Mauermann: Zur Vollendung des Filmdramas. In: *Das neue deutsche Drama* 5 (1922), S. 95–101, der Unterschied von ‚Filmdrama‘ und ‚Bühnendrama‘ nicht gar so groß.

¹² Diese Zweiteilung ist bestimmend trotz weiterer Nebenschauplätze, an denen nicht Herbot sich aufhält, sondern die drei Personen, welche die Folgen seines Treuebruchs zu bewältigen suchen: Edgar in Villach, Daisy (und Edgar) in Wien sowie Sophie an der italienischen Riviera. Damit wird die innere Distanzierung von Herbot auch äußerlich sichtbar.

¹³ Solche Phasen sind häufig durch doppelt unterstrichene Überschriften bezeichnet.

Herbots Auftritt als Hamlet. Der spiegelsymmetrische Aufbau ist noch dadurch betont, dass das Theater nicht nur als Rahmen fungiert, sondern auch die Handlung in *St. Gilgen* bestimmt. Denn hier agiert Herbot als Gastschauspieler des dortigen Sommertheaters wieder in seiner Glanzrolle als Hofreiter in Schnitzlers *Weitem Land*.¹⁴ Das Bühnenspiel im Film nimmt, Beratung und Proben mitgerechnet, immerhin 30 Szenen ein.¹⁵ Im Vergleich zu dem Einakter ist das Theaterthema im Filmbuch also amplifiziert und konkretisiert. Auf diese Weise strukturiert Schnitzler das Geschehen und bietet mit dem *Weiten Land* einen deutlich markierten intertextuellen Bezug.¹⁶

Mithilfe des intertextuellen Selbstbezugs erläutert Schnitzler die Filmhandlung. Denn Herbots ehebrecherisches Verhalten gleicht der Rolle, die Friedrich Hofreiter im *Weiten Land* spielt, und veranschaulicht sein Dilemma, Spiel und Ernst, Rolle und Identität nicht unterscheiden zu können. Darüber hinaus entstehen Konfigurationsanalogien, die dem zeitgenössischen Zuschauer das Verständnis des Films erleichterten: Herbots Frau Sophie ähnelt Hofreiters Frau Genia, Daisy lässt sich mit Erna vergleichen, der junge Baron, der um Sophie wirbt, entspricht dem Fähnrich Otto. Andererseits konturieren solche intertextuellen Bezüge erst die markanten Unterschiede. Zwar geht Herbot mit Daisy – wie im *Weiten Land* Hofreiter mit Erna – eine Liebesaffäre ein, doch entsagt Sophie dem Werben des Barons anders als ihre Referenzfigur Genia, die Ottos Avancen nachgibt. Durch die unvollständige Entsprechung wird Herbots einseitiger Treuebruch augenfällig als moralischer Fehltritt kritisiert.

3. *Filmische Mittel*

3.1 *Montage*

Montagesequenzen strukturieren Schnitzlers Filmbuch. Sie dienen vor allem dazu, die Dialoge in stumme Bilder zu übersetzen.¹⁷ Dabei kann die Montage auch

¹⁴ Dieser intertextuelle Bezug wirkt durch den Eingang, der Herbot bereits in der Rolle Hofreiters zeigt, plausibel.

¹⁵ Das eigentliche „Gastspiel“ umfasst die Szenen 68 bis 81.

¹⁶ Alludiert wird dieser Bezug im ersten Dialog zwischen Herbot und Daisy anlässlich der Verlobung, wenn Daisy schwärmt: „Neulich waren Sie so herrlich im *Weiten Land* als Hofreiter.“ (Szene 32) Als Variante hat Schnitzler sogar erwogen, dass sie „eine Szene miteinander, scherzhaft“, proben: „Eventuell die Szene Hofreiter-Erna – Schluss des 3. Aktes.“ (Szene 32) Zu dieser Theaterszene, in der sich Hofreiter, als ihm Erna ihre Liebe gesteht, zu seiner Verantwortung als Vater bekennt, steht allerdings Herbots Verhalten im Widerspruch. Denn er bagatellisiert Daisys Verlobung, als ob sie keine Einschränkung ihrer Wünsche, mindestens ihrer theatralischen Ambitionen, bedeuten würde.

¹⁷ Eine kleine Geschichte der Montage, welche die heute gängige Kategorisierung historisiert und relativiert, bietet der Überblick von Erika Fischer-Lichte: Von der „Montage der Attraktionen“ zur Montage der Synästhesien – Zu Eisensteins Entwicklung einer Sprache des Theaters. In: Horst Fritz (Hg.): *Montage in Theater und Film*. Tübingen, Basel 1993, S. 25–

die gesprochene Sprache widerlegen. So zeigt eine Rückblende, wie Herbot auf der Hochzeitsreise in Venedig Sophie schwört, ihr „ewig treu [zu] sein“ (Szene 19b). Diesen Schwur entlarvt das anschließende Bild als leeres Versprechen, denn es zeigt: „Herbot und die Schauspielerin Anita hinter den Kulissen, sich umarmend.“ (Szene 20) Neben solchen erhellenden Kontrastmontagen, welche den Dialog antithetisch relativieren, verwendet Schnitzler hauptsächlich Parallelmontagen. Diese nutzt er in psychologischer Absicht, um das Ehepaar Konrad und Sophie Herbot, aber auch andere Paare, in ihren ehelichen wie außerehelichen Beziehungen vergleichend darzustellen. So kombiniert er Paarbeziehungen in alternierenden Parallelmontagen: Die unterschiedlichen Affären des Ehepaars Herbot illustriert etwa ein alternierendes Syntagma, das zwei Episoden in je zwei aufeinander folgenden Parallelmontagen verschränkt. Während Herbot eine Bergtour unternimmt, spielt Sophie mit dem Baron Schach. Nach einem Spaziergang „nimmt [der Baron] plötzlich ihre [Sophies] Hand und küsst sie. Sie lässt es geschehen, dann steht sie auf (nicht erzürnt). Er will sie begleiten. Sie bittet ihn zu bleiben“ (Szene 47). Das Schlussbild der Szene zeigt den „Baron allein, in Sinnen versunken“ (Szene 47). Während Sophie danach zu Hause auf Herbot wartet, begegnet dieser auf dem Rückweg von seiner Bergwanderung auf einer „Höhenwiese“ Daisy. Nachdem er den Bergführer weggeschickt hat, „ergreift“ er in Szene 50 „ihre [Daisys] Hände, wird zärtlicher. Sie wehrt ab. Er wird stürmischer. Umarmung. Sie läuft davon. Er bleibt in erhöhter Stimmung zurück, macht sich dann auch auf den Heimweg“ (Szene 50–51).¹⁸

Solche an- wie gegeneinander gereihten pantomimischen Analogien dienen der kontrastiven Charakterisierung. Während Sophie die Zuneigung für ihren Verehrer Baron Wickhof zunächst im Schachspiel sublimiert und dann Verzicht übt, nutzt Herbot Daisys Willensschwäche rücksichtslos aus. In einem Fall gebraucht Schnitzler gar das Mittel einer Tripelmontage, um das im Einakter wortreich inszenierte Verwirrspiel um Treue, Wahrheit und Lüge mit visuellen Mitteln zu ironisieren (Szene 132–134). Er lässt drei Szenen aufeinander folgen, in denen jeweils Briefe die Empfänger in Beziehungskonflikte bringen: Zunächst erhält Sophie an der Riviera neben einem Heiratsantrag des Barons, den sie ablehnt, einen Brief von Falk, der sie zu ihrem Mann zurückruft. In der nächsten Einstellung liest Herbot das Bewerbungsschreiben von Vilma Flamm und lädt sie in erotischer Absicht zur Probe ein; in einer dritten Sequenz erhält Edgar Windischs anonymen Hinweis auf die Untreue der Verlobten, die er daraufhin in Wien aufsucht.

51. Zur filmgeschichtlichen Entwicklung von Schnitt/Montage vgl. Rudolf Kersting: *Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films*. Basel, Frankfurt a.M. 1989, bes. S. 270–277. *Wie zu Schnitzlers Zeit die filmische Montage erörtert wurde, illustriert der Essay von Hans Richter: Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*. Zürich 1968 [zuerst Berlin 1929].

¹⁸ Diese Almliebe spielt wiederum auf den Prätext an, denn im *Weiten Land* bahnt sich auf einer gefährlichen Bergtour Hofreiters Affäre mit Erna an.

Zum anderen erhellen Montagen die Dialektik synchroner Geschehnisse. So werden Herbot und Daisy nach ihrer Liebesnacht in einer simultanen Komplementärmontage gezeigt: zunächst „Daisy mit offenen Augen im Bett liegend in dem verdunkelten Zimmer“, darauf „Herbot am Frühstückstisch auf der Veranda sitzend“, nachdem ihn seine Frau verlassen hat (Szene 114–115). Doch Schnitzler geht über die einfache Psychologisierung hinaus,¹⁹ indem er die filmischen Mittel im Sinne einer konsequenten Subjektivierung einsetzt.

3.2 Kameraeinstellungen

Kameraeinstellungen gibt Schnitzlers Filmbuch kaum vor. Allerdings lassen sich bestimmte Einstellungen wie Totale oder Großaufnahme, Schnitttechniken wie Schuss-Gegenschuss bei Blickwechseln oder Auf-, Ab-, Über- und Irisblenden aus den Szenenanweisungen erschließen. Nicht selten nutzt Schnitzler – stärker als in der zeitgenössischen Stummfilmpraxis üblich – Großaufnahmen dazu, Figurenperspektiven zu simulieren. Den Gebrauch der Großaufnahme im Sinne einer ‚subjektiven Kamera‘ illustrieren etwa die beiden Szenen, in denen Edgar Gley anonyme Hinweise auf den Treubruch seiner Verlobten erhält. So sind zuerst nur „einzelne Worte“ zu sehen. „Das Uebrige verschwimmt ihm vor den Augen“ (Szene 134), und auch bei Edgars Lektüre des zweiten Schreibens erscheinen im Bild „nur die Worte: ‚Wollen Sie noch immer nicht glauben, Sie unverbesserlicher Narr?‘ Alles Uebrige verschwimmt“ (Szene 147).

Neben solchen augenfälligen Effekten einer Subjektivierung sieht das Filmbuch relativ viele Szenen vor, die eine Person allein zeigen. Auch hier hat Schnitzler sicher an Großaufnahmen gedacht, welche die Ängste, Konflikte und Entscheidungen, kurz den psychischen Status, mimisch transportieren sollten. Einen psychodynamischen Prozess vermittelt etwa die Einstellung 54, in der Daisy aus schlechtem Gewissen einen Liebesbrief an ihren Verlobten schreibt. Ihre Unterschrift – als Großaufnahme gedacht – ist: „Daisy. Dann erst schreibt sie dazu: *Deine* Daisy. Dann: *Ewig Deine* Daisy.“ (Szene 54).

3.3 Zwischenbilder

Mehrfach unterbrechen Rückblenden den linearen Erzählfluss. In Schnitzlers Filmbuch ersetzt die Rückblende die Analepse, die für die Entfremdung der Eheleute und die Zuspitzung des Konflikts von entscheidender Bedeutung ist. Wie Schnitzler aber das Mittel der Rückblende zu einem so genannten ‚Zwischenbild‘ verinnerlicht, zeigt in Kombination mit Auf- und Abblende beispielhaft die Sze-

¹⁹ Vgl. Richter (Anm. 17), S. 79: „Die psychische Wirkung der Montage muss streng organisiert werden, nicht weniger streng als die psychische Wirkung einer etwa vorhandenen Handlung.“

ne, in der Sophie bei ihrer Rückkehr nach Berlin einen Liebesbrief des Barons vorfindet:

EIN BRIEF DES BARONS: „Wenn ich es wage, Ihnen heute eine Stunde in die Erinnerung zurückzurufen, eine wundervolle Stunde am Seeufer ...“

EIN ZWISCHENBILD: Der Moment, in dem der Baron Sophie am Seeufer die Hand küsst. Das Bild verschwindet indes gleich wieder.

SOPHIE nimmt den Brief, zerreisst ihn, wirft ihn in den Papierkorb. (Szene 155 und 155a)

Was sich in Montageprinzip, Kameraeinstellungen, psychologischen Großaufnahmen und Rückblenden schon andeutete, zeigt sich paradigmatisch in dieser Szene, nämlich die systematische Subjektivierung der Stummfilmsprache durch so genannte ‚Zwischenbilder‘. 1924 erwähnt Béla Balázs in seinem Filmbuch *Der sichtbare Mensch* das Zwischenbild ausdrücklich als wichtiges Medium der Bildführung. Es dürfe von der aktuellen Handlung abweichen, so der Autor, müsse aber „eine Stimmungsbeziehung zu ihr haben“.²⁰ Dieses bislang unbemerkte innovative Mittel einer filmischen Subjektivierung stellt ein bestimmendes Merkmal von Schnitzlers Filmtechnik dar. Im Filmbuch begegnen dem Leser immerhin insgesamt 14 solcher ‚Zwischenbilder‘.²¹

Die ‚Zwischenbilder‘ sind eine Sammelbezeichnung für Einstellungen, die mit unterschiedlichen Funktionen in eine Sequenz eingeschaltet sind. Vordergründig wirken sie wie Simultanmontagen, die in ein Geschehnis ein gleichzeitiges Ereignis an anderem Ort einblenden; so zeigt, während Herbot Daisy überredet, dem Verlobten ihr Verhältnis zu verheimlichen, ein ‚Zwischenbild‘ die Ehefrau „Sophie im Zug zum Fenster hinausblickend“ (Szene 119). Doch handelt es sich so gut wie nie um objektive Simultaneitäten, sondern fast immer um projektiv überformte Assoziationen. Sie personalisieren die Bilderreihen und bewerkstelligen auf diese Weise eine neue Filmpsychologie. Explizit lässt sich die Personalisierung der Szene entnehmen, in der Daisy aus innerer Unruhe an ihren Verlobten denkt. Denn das anschließende ‚Zwischenbild‘ ist keine objektive Simultanmontage, sondern ein ‚Erinnerungsbild‘. Das ‚Zwischenbild‘ – „Edgar Gley erscheint in seinem Bureau, über Akten arbeitend“ – wird ausdrücklich als „in ihrer [scil. Daisys] Erinnerung“ spezifiziert (Szene 54a).

Eine solche Personalisierung zeigt bereits das erste ‚Zwischenbild‘, das in die Zugfahrt Herbots von Berlin nach St. Gilgen eingeschaltet ist und die anschließende Traumsequenz einleitet. Die Beschreibung des „Zwischenbild[es], in dem

²⁰ Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Wien 1924, S. 126. Diesen Hinweis verdanke ich Leonardo Quaresima, der in seinem Aufsatz *Visioni cinematografiche nell'opera di Arthur Schnitzler* [Vortrag im Rahmen der Tagung *Arthur Schnitzler e il suo doppio. Cinema e letteratura* (Udine, 14.–17.11.2007). Veröffentlichung in Vorbereitung] auf die Verbindung zwischen Balázs' Filmtheorie und Schnitzlers filmischem Schaffen eingeht.

²¹ Neun ‚Zwischenbilder‘ (gelegentlich auch einfach ‚Bilder‘ genannt) finden sich im zweiten Teil, in dem der psychologische Aspekt dominiert.

das nächtlich einsame Theatergebäude erscheint“ (Szene 13), lässt an dem wertenden Adjektiv ‚einsam‘ und der Dynamik des ‚Erscheinens‘ den subjektiven Anteil erkennen: Es handelt sich um eine Assoziation Herbots. Sie vermittelt, wie Herbot unter seiner nachlassenden schauspielerischen Zugkraft leidet, augenfällig dargestellt bereits in der einleitenden Bühnenepisode. Zugleich motiviert Herbots Assoziation die anschließende Traumsequenz. Darin ist als Tagesrest der Satz des Theaterdirektors Falk: „Du ziehst nicht mehr“ eingeblendet (Szene 15), worauf „der schlafende Herbot, dessen Gesicht sich wie im Schreck verzerrt“, gezeigt wird (Szene 16). Diesem Vorwurf folgt in einer kontrastierenden Montage ein Wunschtraum. Darin sieht sich Herbot in der Rolle des jugendlichen Liebhabers und überformt hyperbolisch die vorgängige Begegnung mit „einige[n] Enthusiasten und Enthusiastinnen, [...] die ein Autograph von ihm verlangen“, darunter „könnte schon die später vorkommende Vilma Flamm sein“ (Szene 10). Aus dieser Begegnung wird im Traum folgendes Bild: „Dann aus dem Bühnentürl auf die Strasse tretend, traumhaft übertriebene Schar von Autographensammlerinnen.“ (Szene 17) Doch schlägt Herbots Wunschtraum bald in ein Schreckbild um: Er sieht sich „erstarrt auf der Bühne, sein Gesicht ist plötzlich ganz gealtert. Er sieht greisenhaft aus“. Vor dem Direktor, der „Herbot in einer Art Todesmaske aus der Kulisse“ anstarrt, flieht Herbot „auf die Strasse [...], die Autographensammlerinnen von früher vor ihm fliehend“ (Szene 21). Die Inversion des anfänglichen Traum inhalts zur Jagd auf die Autogramm jäger illustriert Herbots Angst vor dem Verlust seiner Anziehungskraft. Erst vor dem Hintergrund dieser Introspektion wird die Tragweite der späteren Einstellung deutlich, die Herbot allein in seinem Berliner Hotelzimmer zeigt, wie er Autogrammkarten beschreibt, bevor er auf Vilma Flamms Brief stößt und diesen beantwortet (Szene 133).

Indem sie ein und dasselbe Ereignis wiederholen und – im Sinne Freuds – ‚nachträglich bearbeiten‘, verknüpfen die projektiv überformten ‚Zwischenbilder‘ – wie in Herbots Traum – assoziativ einzelne Ereignisse und stiften so eine psychologische Kausalität. Dass ‚Zwischenbilder‘ solche Bearbeitungstendenzen repräsentieren, zeigt auch eine andere Motivserie: Hofreiters Auseinandersetzung mit Otto aus dem *Weiten Land*, die in Ottos Duellforderung gipfelt. Zunächst probt Herbot diese Szene mit Windisch für das Sommertheater (Szene 65), dann wird sie als Teil der Theatervorstellung gezeigt, bevor sie schließlich als ‚Zwischenbild‘ fungiert, das Herbots Sorgen um ein Bekanntwerden des Treubruchs durch eine Überblendung illustriert (Szene 123a): „Herbot als Hofreiter, Windisch als Otto, einander feindlich gegenüber; siehe früheres Bild – Windisch verwandelt sich in Edgar.“ (Szene 123a) Als Edgar Gleys Besuch in Berlin angekündigt wird, knüpft an diesen Tagtraum ein weiteres ‚Zwischenbild‘ an, das ebenso Sophies wie Herbots Furcht wiedergibt. Es zeigt „Edgar Gley und Herbot mit Pistolen einander gegenüberstehend (Herbot fallend)“ (Szene 179).

Bezeichnenderweise ist auch das *Corpus delicti*, der gefälschte Brief, in eine projektiv überformte, geradezu leitmotivische Wiederholungsreihe eingebaut. Schon

als Daisy den Brief an Herbot aus Angst vor ihrer eigenen Verführbarkeit verfasst – die Niederschrift ist in Großaufnahme wiedergegeben (Szene 85) –, ist ein ‚Zwischenbild‘ eingeschaltet. Es folgt dem Bekenntnis, ihren Verlobten zu lieben und vermittelt sowohl im Aufblenden als auch im Überblenden durch ein Erinnerungsbild (verweist auf Szene 81) Daisys inneren Widerstreit zwischen Pflicht und Neigung:

Edgar GLEY, doch verlasst dieses Bild rasch wieder und statt seiner erscheint plötzlich Konrad HERBOT[,] so wie er sich am Schluss verbeugte und zu Daisy hinsah, ihre Blume an die Brust drückend. (Szene 85a)

Schließlich ist das „Datum: ‚Den 2. August‘“ in einer Großaufnahme zu sehen.²² Als Daisy mutmaßt, Edgar schöpfe Verdacht, illustriert ein ‚Zwischenbild‘ mit einer charakteristischen Überblendung Herbots Sorge, Edgar könne sich mit ihm duellieren wie Otto mit Hofreiter im *Weiten Land*.²³ Die im ‚Zwischenbild‘ visualisierte Projektion liefert also mit filmischen Mitteln eine psychologische Erklärung für Herbots Drängen, das Datum von Daisys Brief zu fälschen. Eine Großaufnahme des Briefkopfes setzt die Idee seines Betrugs ins Bild: „‚St. Gilgen, 2. August. Reisen Sie ab, Herbot.‘ Er deutet auf den 2. Daisy versteht zuerst nicht.“ (Szene 123) Das gefälschte Briefdatum wird in der ‚großen Szene‘, in der Herbot den gefälschten ‚Freibrief‘ Edgar Gley vorliest, erneut in Großaufnahme präsentiert:

EDGAR: Von wann ist dieser Brief?

HERBOT zeigt ihm das Datum. „Vom siebenundzwanzigsten August!“

Das Datum im Bilde zu sehen. (Szene 178, Ende)

Hier steigert die Großaufnahme den Effekt, den das Datum auf den ungläubigen Verlobten ausüben soll und gewinnt somit, indem es seine Sicht simuliert, den Aspekt einer subjektiven Kamera. Nachdem Edgar den Brief gelesen hat und Herbot ihn erneut auf Daisys Treuebekenntnis im Brief hinweist – wieder als Großaufnahme gedacht –, wirft Edgar beruhigt „den Brief in den Kamin“ (Szene 180). Als Herbot anschließend Sophie, welche seine ‚große Szene‘ belauscht hat, mit einem gewissen Stolz von der Fälschung berichtet,²⁴ wird diese Aktion in einem ‚Zwischenbild‘ rekapituliert:

²² Die Einstellung, in der Herbot den Brief liest, beschränkt sich – in der ausschnitthaften Reduktion zeigt sich die Subjektivierung – selektiv auf Daisys briefliche Aufforderung zur Abreise (Szene 88). Mittelbar auf ihr Schreiben bezieht sich Daisy, wenn sie bei nächster Gelegenheit Herbot fragt, warum er nicht abgereist sei (Szene 99).

²³ „Hier eventuell ein Zwischenbild: Herbot als Hofreiter, Windisch als Otto, einander feindselig gegenüber; siehe früheres Bild – Windisch verwandelt sich in Edgar.“ (Szene 123a)

²⁴ HERBOT: Der war ja echt. Den hat mir Daisy wirklich geschrieben. Allerdings nicht am 27. August, sondern am 2. Es war eine Kleinigkeit den Siebener dazu zu machen. (Szene 181)

(Zwischenbild.

HERBOT bei Daisy im Zimmer. Er über sie gebeugt, sie den Brief vor sich und neben dem Zweier den Siebener setzend.) (Szene 182a)

In SOPHIES Zügen steigendes Entsetzen.

HERBOT merkt nichts von dem Eindruck auf Sophie.

[...] (Szene 182)

Dieses ‚Zwischenbild‘ ist zweifellos eine projektive Rückblende; allerdings lässt sich die Assoziation nicht eindeutig zuordnen, sondern fungiert wie eine *apo koinu*-Konstruktion. Sie bezieht sich sowohl auf Herbots Bericht seiner Fälschung zurück als auch auf Sophies Entsetzen nach dem ‚Zwischenbild‘ voraus: eine Ambiguität, die als Kippfigur den plötzlichen Umschlag im Verhältnis Sophies zu Herbot abbildet. Nicht nur hier zeigt sich, wie Schnitzler das filmische Mittel des ‚Zwischenbilds‘ zum Zwecke einer systematischen Personalisierung und Subjektivierung des Films nutzte. Als Sophie dem Direktor Falk anschließend ihre Verachtung für Herbot mitteilt und ihn als „tollgewordene[n] Hanswurst“ schmäht, der zwar „auch bereit ist, einen Menschen zu spielen, aber kein Mensch“ ist (Szene 184), folgt eine „Reihe von Bildern“, sichtlich Sophies Assoziationen, die Sophies Vorwurf durch multiple Rollenbilder veranschaulichen:

Eine Reihe von Bildern.

Konrad Herbot in allerlei verschiedenen Rollen: Tasso, Hamlet, auch als Hofreiter. Endlich in einem Harlekinsgewand mit der Pritsche in der Hand vor dem Publikum Spässe treibend. (Szene 185)

Unmittelbar an dieses subjektive ‚Zwischenbild‘ schließt sich eine Einstellung an, die zwar der filmischen Gegenwart entstammt, aber geradezu ironisch Sophies Assoziation beglaubigt: „Die Türe öffnet sich. Herbot herein im Hamletkostüm.“ (Szene 186) So wird der Vorwurf der Lüge, den Sophie in dem Bühnenstück erhebt, zu einem Vorwurf mangelnder Identität gesteigert.

4. *Bedeutungswandel durch das Medium*

Aus dem Einakter *Große Szene*, dem Konversationsspiel um Wahrheit und Lüge, wird in Schnitzlers Filmbuch ein ‚narrativer Film‘. Das Filmbuch transponiert die reflektierte, nachträglich bearbeitete und dialogisch erinnerte Vorgeschichte, Herbots Treuebruch, in eine lineare Handlung. Doch sucht Schnitzler eine Lösung für das Dilemma des zeitgenössischen Stummfilms, „ob man auch seelische Konflikte rein durch wortfreien Bewegungsablauf restlos ausdrücken kann“.²⁵ So erprobt Schnitzlers Filmbuch ein innovatives cineastisches Verfahren, nämlich das

²⁵ Zimmermann (Anm. 10), S. 559.

der Subjektivierung. Hierzu dienen vielfältige Formen der Kameraeinstellung und der Montage, Wiederholungsstrukturen, intertextuelle Verweise, vor allem aber der innovative Einsatz der ‚Zwischenbilder‘, welche die scheinbare Objektivität des Mediums zum Perspektivismus relativieren und gezielt personalisieren. Schnitzler erprobt damit filmische Verfahrensweisen einer Subjektivierung, wie er sie um 1900 in die deutschsprachige Erzählkunst eingeführt hatte. Als ‚visualisierte Innensicht‘ bietet das ‚Zwischenbild‘ die filmische Umsetzung der Interferenz von Personentext und Erzählertext, wie sie für die Erlebte Rede und für den Inneren Monolog typisch ist. Gattungs- bzw. medientheoretisch gewendet, heißt das: Die cineastische Technik, die Schnitzler in seinem Filmbuch *Die große Szene* verinnert und weiterentwickelt, orientiert sich mehr an der literarischen Form des ‚subjektivierten Erzählens‘ als am Drama: Der stummen Innensicht des ‚Zwischenbilds‘ widerstreitet das gesprochene Wort. Deswegen verpönt Schnitzler den Tonfilm als gegenläufige Entwicklung und ästhetischen Paradigmenwechsel. Denn der Tonfilm ist weniger der Erzählung, als vielmehr dem Drama verpflichtet. Meine These, dass Schnitzlers ‚Innensichten‘ nur zum Stummfilm, nicht aber zum Tonfilm passen, belegt ein filmgeschichtliches Nachspiel: Als ihm sein Freund Björn Björnson am 11. Januar 1930 brieflich mitteilte, der bekannte Regisseur und Filmtheoretiker Urban Gad sei an einer Verfilmung der *Großen Szene* interessiert, hoffte Schnitzler sein ambitioniertes Filmbuch nutzen zu können.²⁶ Doch als er erfuhr, Gad plane aus der *Großen Szene* einen musikalischen Tonfilm zu machen, zerschlug sich das Projekt. Arthur Schnitzler war damals nicht bereit, für einen in seinen Augen dramaturgisch defizitären Tonfilm die psychodynamische Subjektivierung des Stummfilms zu opfern, wie er sie in seinem Filmbuch *Die große Szene* – freilich nur auf dem Papier, nicht auf Zelluloid – erprobt hatte.

²⁶ Ebd. äußert Schnitzler seine Freude über eine mögliche Zusammenarbeit mit Urban Gad: „Herrn Urban Gad müssen Sie mir natürlich nicht erst vorstellen. Ich kenne seine Verdienste und sein Talent. Und so wäre ich natürlich ganz besonders erfreut, wenn seine Idee *Die grosse Szene* zu einem Film zu machen, sich praktisch realisieren liesse. Der Zufall will es, dass ich selbst vor einigen Jahren einen ganz flüchtigen Entwurf zu einem Filmszenarium gerade dieses Stückes niedergeschrieben habe.“ Auf diesen Brief bezieht sich der Tagebucheintrag vom 16. Januar 1930: „Dictirt Briefe. (Björnson, wegen Urban Gad Verfilmung *Große Szene*)“. Vgl. den Anhang, in dem die kleine Korrespondenz zum Plan einer Verfilmung der *Großen Szene* erstmals abgedruckt wird.

*Anhang: Briefe zum Plan einer Verfilmung der Großen Szene**Björn Björnson an Arthur Schnitzler*

München Maximilianplatz 18. | Pension Abazzia, 11. Januar [19]30
ehMS, 2 Dbl., 8 S. beschr. [,+‘ im Schreiben wiedergegeben als ‚und‘]
DLA Marbach, A: Schnitzler, Mappe 647 (85.1.2545)

Sehr geehrter, lieber Herr Dr. Schnitzler,

Ich möchte Ihnen heute etwas ans Herz legen, von dem ich überzeugt bin, dass Sie [es] schätzen werden – Also zur Sache –

Mein guter Freund – [[2] *Peter Urban Gad* aus Dänemark – früher verheiratet mit Asta Nielsen – deren glänzende Filme er seinerzeit verfasste und inszenierte, hat den grossen Wunsch mit Ihrer gütigen Erlaubnis, Ihren glänzenden Einakter, »Die grosse Szene« für den Film zu bearbeiten und zu inszenieren! Er schreibt [[3] wörtlich, darüber folgendes: Ich möchte gerne mit dem befreundeten Dichter Arthur Schnitzler einen bezaubernden Wiener Film über »Die grosse Scene« bearbeiten – einen Hochgesang über das Muntere und Festliche im Wiener und österreichischen Gemüt. Und mit diesem Tonfilm – umrauscht von Wienerwalzern und Volksliedern würde ich die Schanzen erstürmen«. [[4] Urban Gad kennt vollaus die österreichische Atmosphäre. Ich bin überzeugt, er würde es glänzend machen, ist er doch ein höchst kultivierter Mann. Selbst ist er Künstler und seine Mutter eine sehr bekannte dänische Schriftstellerin! Im vollen Umfange ernst zu nehmen! Ein gentleman [[5] in jeder Beziehung.

Mein einziges Interesse ist ein freundschaftliches – da es mir eine unerhörte Freude machen würde, Sie und Herrn Gad in dieser affaire zusammen bringen zu können.

Ich bin überzeugt, dass es für [[6] beide Teile ein ausgezeichnete pecuniärer Erfolg sein würde.

Herr Gad schreibt und spricht deutsch wie ein Deutscher, und wie Sie verstehen werden, bürge ich für Herrn Peter Urban Gad in jeder Richtung. Seine Adresse ist »*Kopenhagen Upsalagade 18*«. [[7] Ich wünsche Ihnen, sehr verehrter Herr Dr., ein gutes Neues Jahr. Mit herzlichem Dank für was Sie uns gewesen sind. –

Bitte wenn möglich – mir oder Herrn Gad – direkt so bald wie möglich eine Antwort [[8] zukommen zu lassen –

Ihr sehr ergebener
Björn Björnson.

Arthur Schnitzler an Björn Björnson

o. O. [Wien], 16. Januar 1930
Typoskript [Durchschlag], DIN A 5, 1 S. beschr.
DLA Marbach, A: Schnitzler, Mappe 301 (85.1.399)

Verehrter Herr Björnson,

Für Ihr freundliches Schreiben danke ich Ihnen herzlichst. Herrn Urban Gad müssen Sie mir natürlich nicht erst vorstellen. Ich kenne seine Verdienste und sein Talent. Und so wäre ich natürlich ganz besonders erfreut, wenn seine Idee »Die grosse Szene« zu einem Film zu machen, sich praktisch realisieren liesse. Der Zufall will es, dass ich selbst vor einigen Jahren einen ganz flüchtigen Entwurf zu einem Filmszenarium gerade dieses Stückes niedergeschrieben habe. Ich wollte damals Conrad Veidt für die Rolle interessieren, aber die Sache hatte keinerlei praktische Folgen. Gern möchte ich natürlich wissen, welches Unternehmen rein finanziell die Rechte zu erwerben wünscht, denn ich nehme an, das Urban Gad nur künstlerisch an der »Grossen Szene« interessiert ist. Eben jetzt habe ich mit Amerika über die Verfilmung meiner Novelle »Spiel im Morgenrauen« einen Vertrag abgeschlossen und es scheint sich nach allerlei neuen Anfragen nach dieser Richtung noch anderes Günstige für mich drüben vorzubereiten. Unter diesen Umständen dürften wohl auch die Chancen eines Verkaufs nach Amerika ein wenig steigen und eine Gesellschaft, die einen Film nach einem meiner Werke hier in Europa zu drehen unternimmt, wird das wohl in Betracht zu ziehen wissen. Jedenfalls hoffe ich sehr bald von Herrn Urban Gad Näheres zu erfahren, danke Ihnen, lieber und verehrter Herr Björnson, für Ihre gütige Vermittlung und wiederhole nochmals, dass mir eine Zusammenarbeit mit Urban Gad zur besonderen Genugtuung gereichen würde.

In der Hoffnung Sie bald einmal wiederzusehen bin ich
mit den verbindlichsten Grüssen
Ihr aufrichtig ergebener

Arthur Schnitzler an Urban Gad

o. O. [Wien], 25. Januar 1930
Typoskript [Durchschlag], DIN A 5, 2 S. beschr.
DLA Marbach, A: Schnitzler, Mappe 333 (85.1.792)

Verehrter Herr Urban Gad,

Der liebenswürdige Brief von Björnson beruhte also bis auf zu einem gewissen Grad auf einem Missverständnis. Ich musste denken, dass Sie unter meiner Mitwirkung aus meinem Einakter »Die grosse Szene« einen Tonfilm zu machen gedächten. Aus Ihrem Schreiben entnehme ich, dass Sie eigentlich einen neuen,

sozusagen einen Original-Tonfilm aus dem Wiener Leben und womöglich gleich ein Manuscript zu diesem Zwecke von mir wünschten. So leid es mir tut, zu einer solchen Arbeit kann ich mich nicht entschliessen, wahrscheinlich vor allem darum, weil ich mich dazu in keiner Weise fähig fühle. Unter meinen schon vorhandenen Werken, Theaterstücken sowohl als Novellen, gibt es ja gewiss manche, die sich zu einer Verfilmung eignen; ein Bedürfnis irgend etwas gleich für den Film zu schreiben[,] habe ich bisher noch nicht verspürt. Und was speziell den Tonfilm anbelangt, so stehe ich ihm vorläufig noch ohne Begeisterung gegenüber. Von denen, die ich bisher gesehen, hat mich keiner wirklich befriedigt und die meisten waren mir geradezu unsympathisch. Zum grossen Teil lag es sowohl an der technischen Unvollkommenheit, an der auch die besten von denen leiden, die ich bisher gesehen habe. Insbesondere die Menschenstimmen in den Sprechfilmen sind mir bisher geradezu unerträglich gewesen. Und selbst wo die Wiedergabe im Einzelnen wohl gelungen war[,] habe ich mich immer nach dem stummen Film zurückgesehnt. Auch die dramaturgische Technik[,] vom Dramatischen oder gar vom Dichterischen gar nicht zu reden, scheint mir vorläufig [2] auf einem nach meinem Geschmack kaum diskutablen Niveau zu stehen. Das wird ja zweifellos alles noch viel besser werden und am Ende kommt auch in absehbarer Zeit das dichterische Genie oder wenigstens ein grosses Talent, dem es gegeben sein wird, die eigentümlichen und zukunftsvollen Elemente des Ton-Sprechfilms zusammenzufassen und ein Werk zu schaffen, das nicht wie die bisherigen, so weit ich sie gesehen, gegenüber gewissen Erzeugnissen des stummen Films, – ich will nicht gerade sagen Rückschritt, doch eine Art Degenerationsprozess darstellt, so wie vielleicht manche auch merkwürdige und bedeutende Erzeugnisse des Barock den Werken der Renaissance gegenüber sich verhalten. Mit solchen Empfindungen stehe ich im Grunde auch einer so ausserordentlichen Leistung, wie dem »Atlantic«-Film gegenüber, den ich gerade gestern, wenige Stunden nach Einlangen Ihres Briefes, zum ersten mal gesehen und in mancher Hinsicht bewundert habe. Alle Wege, die der Tonfilm bisher gegangen ist, erscheinen mir vorläufig wie Sackgassen, wenn auch manche davon als überraschend, originell und mancherlei versprechend gelten können; ein Durchbruch, der vielleicht auf den breiten und freien Weg der Entwicklung führen könnte[,] scheint mir bisher noch nicht gefunden zu sein.

Lassen Sie mich Ihnen für Ihren freundlichen und gehaltvollen Brief in jedem Fall herzlichst danken, ich hoffe zuversichtlich wieder von Ihnen zu hören.

Mit verbindlichen Grüssen

Ihr sehr ergebener

[Adresse:]

Herr Urban Gad

Kopenhagen

Upsalagade 18.