

**Helmut G. Asper**

**„Meine Erfahrungen mit den Filmleuten“**

**Arthur Schnitzler und der Film**

**Erstveröffentlicht in: Filmblatt H.39, 14. Jg./Frühjahr 2009, S.4 - 20**

Der Schriftsteller und Arzt Arthur Schnitzler (1862-1931) war einer der scharfsichtigsten Gesellschaftskritiker seiner Zeit.<sup>1</sup> Er gehörte nach dem sensationellen Erfolg seines Dramas *Liebelei* 1895 im Wiener Burgtheater zu den führenden Vertretern der österreichischen Literatur und zu den meistgespielten Dramatikern auf den deutschsprachigen Bühnen. Deshalb ist nur zu verständlich, dass sich im Zuge der nach 1908 einsetzenden Kunstfilmbewegung und des aufkommenden Autorenfilms die Filmgesellschaften auch um die Verfilmung von Schnitzlers Werken bemühten.<sup>2</sup> Anders als bei vielen zeitgenössischen Schriftstellern stießen diese Anfragen auf großes Interesse bei Schnitzler, der dem neuen Medium Film von Anfang an positiv gegenübergestanden und ihm „seit je bedeutendes Interesse“<sup>3</sup> entgegengebracht hatte.

Schnitzler war allgemein von moderner Technik begeistert. Er gehörte zu den ersten Radfahrern in Wien, fuhr später gerne Auto, hatte einen der ersten Wiener Telefonanschlüsse, benutzte den Rohrpost-Service und besuchte öffentliche Grammophon-Salons und Kaiser-Panoramen. 1904 erwähnt er in seinem Tagebuch erstmals den Besuch eines Kinematographen-Theaters.<sup>4</sup> Schnitzler war fasziniert von der Aktualität und dem Wirklichkeitseindruck des Films, vor allem beeindruckte ihn dessen emotionale Wirkung. Früh dachte er daran, selbst für den Film zu schreiben: „Pläne durchgesehen. – Vielleicht wären aus einzelnen Stoffen, die mich zu intensiver Durcharbeitung nicht genügend interessieren, ‚tragische, burleske, tragikomische Anekdoten‘ zu machen.“<sup>5</sup> Deshalb stießen

---

1 Überarbeitete Fassung meines Vortrags auf der internationalen Tagung „Arthur Schnitzler e il suo Doppio. Cinema e Letteratura“ an der Universität Udine im November 2007. Für ihre freundliche Hilfe bei der Durchsicht des Nachlasses von Arthur Schnitzler im Deutschen Literaturarchiv Marbach danke ich Hildegard Dieke und Thomas Kemme. Die Briefe und Texte im Nachlass werden im Folgenden nur als DLA zitiert. – Umfassende Informationen über Schnitzlers Werk bietet [www.arthur-schnitzler.de](http://www.arthur-schnitzler.de).

2 Vgl. den Ausstellungskatalog *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*. Marbach 1976, S. 122 ff (zum Autorenfilm) und S. 198 ff (zu Schnitzler).

3 Friedrich Porges: Arthur Schnitzlers Dichtung im Film. Zum Tode des Wiener Dichters. In: *Mein Film*, Nr. 305, 1931, S. 3 f.

4 Vgl. Peter Michael Braunwarth: Dr. Schnitzler geht ins Kino. Eine Skizze seines Rezeptionsverhaltens auf Basis der Tagebuch-Notate. In: Thomas Ballhausen u.a. (Hg.): *Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film*. Wien 2006, S. 9-28, hier S. 13. Ausführliche Angaben zu den Filmen S. 332 f. – Unter dem Arbeitstitel „Schnitzler geht ins Kino“ arbeitet Michael Rohrwasser von der Universität Wien an einer umfassenden Darstellung über Schnitzler als Kinobesucher.

5 Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1909 - 1912*. Wien 1981. Eintrag vom 18. 4. 1910. Schnitzlers Tagebücher sind von 1981 bis 2000 in zehn Bänden erschienen und wurden unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth u.a. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie für Wissenschaften herausgegeben. Im Folgenden jeweils nur

die Filmgesellschaften, die sich 1911 wegen der Verfilmung seiner Werke an ihn wandten, auf großes Entgegenkommen bei Schnitzler, der vorurteilslos ihre Angebote prüfte. Bei den Verhandlungen mit den Filmfirmen, die Schnitzler stets selbst führte und weder einem Agenten noch seinem Verlag S. Fischer überließ, erlebte er freilich zahlreiche Enttäuschungen: „Meine Erfahrungen mit den Filmleuten sind so übel als möglich“, resümierte er seine 20-jährigen Erfahrungen im Mai 1931 in einem Brief an die dänische Schriftstellerin Karin Stampe-Bendix.<sup>6</sup> „Sie wissen wahrscheinlich, dass man bisher nur folgende Sujets von mir gedreht hat: ‚Liebelei‘, ‚Freiwild‘, ‚Medardus‘ und ‚Fräulein Else‘ und jetzt hat man in Amerika ‚Spiel im Morgengrauen‘ gemacht.“ Seine Aufzählung vervollständigte Schnitzler noch um den 1921 in Hollywood gedrehten Film *THE AFFAIRS OF ANATOL* (USA 1921, R: Cecil B. DeMille), doch bleibt die Bilanz von nur sieben Filmen nach sechs Werken in 20 Jahren äußerst mager, zumal Schnitzler mit zahlreichen Filmgesellschaften, Produzenten und Regisseuren in Europa und Hollywood über Verfilmungen seiner Werke verhandelt hatte.<sup>7</sup>

Die Mehrzahl von Schnitzlers Filmplänen wurde nie realisiert, die meisten kamen nicht einmal über das Stadium unverbindlicher Anfragen hinaus. Von der Unzuverlässigkeit im Filmgeschäft bekam Schnitzler schon bei seinen ersten Kontakten mit der Filmindustrie 1911 einen Vorgeschmack. Weder kam es damals zur Zusammenarbeit mit der Gesellschaft „Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie“<sup>8</sup> noch mit einer Berliner Filmgesellschaft, die sich für Schnitzlers Pantomime *Der Schleier der Pierrette* interessiert hatte.<sup>9</sup> Zu Schnitzlers frühen Erfahrungen gehört auch, dass die Filmgesellschaften nur an seinen besonders populären Werken interessiert waren.

**Erste Verfilmung in Dänemark.** Die dänische Nordisk-Filmgesellschaft war es schließlich, die mit *Liebelei* erstmals ein Werk Schnitzlers verfilmte: Der Film *ELKOVSLÆG* entstand im Frühjahr 1913 in den Nordisk-Studios in Kopenhagen. Diese damals führende europäische Filmgesellschaft, deren Filme Schnitzler sich vor Vertragsabschluss vorführen ließ, schien ihm eine Gewähr zu bieten sowohl für eine künstlerisch qualitätvolle Verfilmung als auch für eine angemessene finanzielle Beteiligung des Autors an den Einnahmen. Denn der Berufsschriftsteller Schnitzler vertrat seine finanziellen Interessen sehr entschieden und verlangte, den „Autor an dem Erträgnis eines Films im richtigen, also im prozentuellen Verhältnis“<sup>10</sup> zu beteiligen. Für die Filmrechte an *Liebelei* forderte er von der Nordisk eine

---

Band und Erscheinungsjahr zitiert.

6 Brief an Karin Stampe-Bendix vom 27. 5. 1931. In: Arthur Schnitzler: *Briefe 1913 - 1931*. Hg. von Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik und Heinrich Schnitzler. Frankfurt am Main 1984, S. 290 ff (im Folgenden zitiert als *Briefe II*).

7 Vgl. die grundlegende Darstellung von Manfred Kammer: *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film*. Aachen 1983.

8 Brief vom 6. 5. 1911 (DLA). Vgl. Markus Nepf: Die ersten Filmpioniere in Österreich. Die Aufbauarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée/Kolm/Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des ersten Weltkriegs. In: Francesco Bono, Paolo Caneppele, Günter Krenn (Hg.): *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte*. Wien 1999, S. 11-36.

9 Brief vom 29. 4. 1913 (DLA). Auch später blieb die Pantomime unverfilmt, trotz Bemühungen sowohl des Komponisten Ernst von Dohnanyi als auch von Schnitzler, der 1921 einen Filmentwurf ausarbeitete.

10 Brief an den Produzenten Arnold Pressburger vom 13. 12. 1923 (DLA).

dreiprozentige Beteiligung am Gewinn und 5.000 Mark als Garantie – eine Summe, die er bei dem späteren Streit mit der Nordisk um die Filmrechte „auch für die damalige Zeit als höchst geringfügig“ bezeichnete.<sup>11</sup>

Für ELKOVSLÉG hatte Schnitzler über die Garantiesumme hinaus keine weiteren Zahlungen erhalten, denn die Nordisk behauptete, dass Schnitzlers Beteiligung am Gewinn diese nicht überstiegen habe. Nachdem er das Filmgeschäft genauer studiert hatte, wurden Schnitzlers Forderungen höher und differenzierter: Er verlangte, dass die bei Vertragsabschluss gezahlte Summe nicht angerechnet werden durfte auf die prozentuale Beteiligung, deren Höhe Schnitzler spezifizierte für die besonders ertragreichen Gebiete Deutschland, Österreich, England, USA und Kanada sowie die übrigen Länder. Die Berechnungsgrundlage der prozentualen Beteiligung sollte der Bruttogewinn sein, damit die Gesellschaft keine Kosten vorher abziehen und den Gewinn klein rechnen konnte. Auslandseinnahmen mussten in den jeweiligen Landesvaluten ausbezahlt werden, denn wegen der Inflation nach dem Ersten Weltkrieg war Schnitzler in den 20er Jahren auf Einnahmen aus harter Währung angewiesen. Bei den finanziellen Verhandlungen war der Schriftsteller jedoch durchaus flexibel, wie seine umfangreiche Geschäftskorrespondenz belegt. Bei Verkäufen an amerikanische Studios wich er sogar vollständig von dem Prinzip der prozentuellen Beteiligung ab, verlangte dann jedoch ein entsprechend höheres Fixum in Dollar.

Seine finanziellen Forderungen wurden zur Quelle dauernder Auseinandersetzungen mit den Filmfirmen, die ständig versuchten, Schnitzler herunterzuhandeln. Er sah sich deshalb mehrfach gezwungen, seine Haltung zu verteidigen: „Öfters schon habe ich mit Verwunderung den Widerspruch beobachtet,“ schrieb er dem Produzenten Arnold Pressburger, „zwischen dem großartigen, geradezu verschwenderischen Gebaren der Filmindustrie, insoweit allgemeine Aufmachung-Regie, Massenaufnahmen, Reklame, künstlerische Durchführung und dergleichen in Frage kommt, und dem eher ablehnenden, gewissermaßen nervös-ängstlichen Verhalten gegenüber den Ansprüchen des Autors der Grundidee selbst in Fällen, wo der Name des Autors und die Filmmäßigkeit und Filmfruchtbarkeit des Sujets zu den Erfolgchancen und Verwertungsmöglichkeiten in ganz wesentlichem Maße beitragen.“<sup>12</sup>

Besonders verärgert war Schnitzler über die langwierigen finanziellen Verhandlungen bei der Verfilmung seiner Erzählung *Fräulein Else*, weil er sich von diesem Film wegen der Mitwirkung des auch von ihm verehrten Theater- und Filmstars Elisabeth Bergner sowohl einen großen künstlerischen als auch geschäftlichen Erfolg erhoffte. Als die Poetic Film-Gesellschaft, die Bergner und ihrem Ehemann Paul Czinner gehörte, versuchte, Schnitzlers Bewunderung für die Schauspielerin auszunutzen und seine Forderungen zu drücken, reagierte Schnitzler zunächst sehr sarkastisch: „Neuerdings finde ich in Ihrem letzten Brief Ihren Wunsch ausgedrückt, ich möge berücksichtigen, dass es für mich, ganz abgesehen von der Verfolgung meiner materiellen Interessen, bestimmt von Interesse sein müsste, dass ‚Fräulein Else‘ von einer Künstlerin vom Range der Frau Elisabeth Bergner verkörpert werde. Ebenso logisch und ebenso sagen wir, taktvoll wäre es, wenn ich immer wiederholte, dass es für Frau Bergner und für den Poetic Film, ganz abgesehen von der Verfolgung seiner materiellen Interessen bestimmt von Interesse sein müsste, dass Frau Elisabeth Bergner das Werk eines Künstlers vom Range des Herrn Arthur Schnitzler verkörpert. Es scheint mir ebensowenig Grund für mich meine Ansprüche deshalb herabzusetzen, weil eine Künstlerin, wie Frau Elisabeth Bergner eine Gestalt von mir zu verfilmen, die Absicht hat, als es für Frau

---

11 Brief an die Nordisk vom 20. 10. 1921 (DLA).

12 Brief vom 13. 12. 1923 (DLA).

Bergner ein Anlaß sein dürfte ihre Ansprüche herabzusetzen, weil sie eine von Arthur Schnitzler geschaffene Gestalt zu verfilmen Gelegenheit nehmen will.”<sup>13</sup>

Für die Filmrechte an *Fräulein Else* hatte Schnitzler eine einmalige Pauschale von 30.000 Mark plus einen 50-prozentigen Anteil am Verkaufserlös des Films für die USA verlangt.<sup>14</sup> Er war den Finanziers der Gesellschaft dann „noch ein wenig entgegengekommen, sehr contre coeur und mit aufrichtigem Ekelgefühl gegenüber der Art, in der man sich mit mir zu unterhandeln erlaubte.”<sup>15</sup> Als trotzdem diese „Vollmachtserweiler telefonisch [...] ihre Zustimmung ohne jeden ersichtlichen Grund verweigert[en]” und ihn „wieder zu drücken versucht[en]”, drohte Schnitzler, die Verhandlungen platzen zu lassen.

Waren die Verträge nach solch unerfreulichen und von Schnitzler als demütigend empfundenen Verhandlungen endlich abgeschlossen, bedeutete dies keineswegs das Ende der Auseinandersetzungen. Häufig waren die Firmen bei den Zahlungen der Tantiemen säumig und versuchten, Schnitzler gegenüber die Höhe der Einnahmen zu verschleiern, weshalb dieser ständig Abrechnungen und Belege anmahnen und einmal sogar mit der Anrufung eines Schiedsgerichts drohen musste.

**Streit um die Filmrechte.** Mehr noch als diese ärgerlichen Geschäftspraktiken erbitterten Schnitzler die Streitigkeiten um Dauer und Umfang der Filmrechte. Damit musste er sich erstmals Anfang der 20er Jahre auseinandersetzen, als die Berliner Hegewald-Film ein Remake von *LIEBELEI* plante und die Nordisk verlangte, dass ihr die Rechte abgekauft werden müssten. Schnitzler vertrat dagegen den Standpunkt, dass die Nordisk 1913 die Filmrechte nur für die Herstellung des einen Films erworben habe und er als Autor nun wieder frei darüber verfügen könne, zumal die Nordisk den alten Film ohnehin nicht mehr verleihe. Die Nordisk dagegen behauptete, sie sei Besitzerin der Filmrechte auf unbegrenzte Zeit. Weil Schnitzler die Kosten eines jahrelangen Rechtsstreits scheute, endete der Streit mit einem Kompromiss und die Hegewald-Film zahlte der Nordisk eine Ablösesumme.<sup>16</sup> Als Konsequenz aus dieser Auseinandersetzung achtete Schnitzler danach sehr genau darauf, die Filmrechte seiner Werke nur für einen begrenzten Zeitraum zu verkaufen.

Nach der Einführung des Tonfilms kam es zu neuerlichen heftigen Auseinandersetzungen Schnitzlers mit der Filmindustrie um die Filmrechte: „In der letzten Zeit hat sich die unangenehme Übung herausgestellt, auch in Amerika, dass die früheren Besitzer der stummen Filmrechte sich nicht nur als optionsberechtigt für den Tonfilm gerieren, sondern ungeheuerlicherweise ihr Einverständnis verweigern, wenn der Autor von einer anderen Firma ein Anerbieten erhält”, schrieb Schnitzler an Elisabeth Bergner, die er um die Rückgabe der Filmrechte an *Fräulein Else* bat: „Das ist natürlich ungeheuerlich, insbesondere, wenn der frühere Besitzer gar nicht daran gedacht hat, manchmal gar nicht daran denken kann, einen Tonfilm zu drehen. Aber mit dem Urheberrecht sieht es ja so traurig aus und die Unternehmen halten, wenigstens gegen die Autoren, so fest zusammen, dass neue

13 Brief vom 23. 6. 1927 (DLA).

14 Alternativ hatte er 15.000 Reichsmark als Pauschale nur für Deutschland und Österreich, zehn Prozent vom Verkaufserlös in alle anderen Länder und 50 Prozent Anteil am USA-Geschäft gefordert.

15 Brief an Elisabeth Bergner vom 6. 9. 1927 (DLA).

16 Dazu der umfangreiche Briefwechsel Schnitzlers mit der Nordisk und der Hegewald-Film im DLA. Die schließlich vereinbarte Summe war erheblich niedriger als die ursprüngliche Forderung der Nordisk, die sich jedoch zu Schnitzlers Ärger dann vorbehält, das Negativ des alten Films zu verkaufen.

Abschlüsse immer wieder auf Schwierigkeiten stoßen. (Ich erlebe das jetzt zugleich mit ‚Liebelei‘ in Europa und mit ‚Anatol‘ in Amerika.)<sup>17</sup> Die Vorgänge um den *Anatol*-Vertrag legte Schnitzler 1931 in einem unveröffentlicht gebliebenen Manuskript „Geistiges Eigentum und Tonfilm“ ausführlich dar: „Wir erleben es jetzt eben auch beim Film, dass die geistigen Arbeiter sich das Recht auf ihre materiellen Ansprüche nur Schritt für Schritt erobern können, wir erleben es beim Radio in ähnlicher Weise und so wird es auch weiterhin bleiben, solange nicht auf internationalem Wege die selbstverständliche Forderung erfüllt sein wird, dass das geistige Eigentum dem materiellen vollkommen gleichgestellt und Veruntreuungen, Diebstähle, Raubanfälle, Gewaltanwendung und Erpressung auf dem Gebiet des Urheberrechts mit der gleichen Strenge verfolgt und geahndet werden, wie der Diebstahl einer gefüllten oder auch leeren Brieftasche.“<sup>18</sup>

Noch freimütiger äußerte sich Schnitzler über die als kriminell empfundenen Praktiken der Filmgesellschaften gegenüber seinem Sohn Heinrich, dem er schrieb, er fühle sich „einigermaßen angeekelt“ von dem „Raubgesindel“, der „schmierigste[n] Erpresser- und Gaunerbande, die man sich vorstellen kann.“<sup>19</sup> Er war mit Recht empört darüber, dass ihn die Filmgesellschaften „erpresserisch“ um die „finanziellen Erträgnisse“ seiner Arbeit bringen und lediglich mit einem „Pappenstiel“ abfinden wollten.<sup>20</sup> Dass er sich dennoch immer wieder auf Filmgeschäfte einließ, lag vor allem daran, dass in den 20er Jahren seine Einnahmen aus Theateraufführungen und Buchverkäufen drastisch zurückgegangen waren und Schnitzler zunehmend abhängig von den Einkünften aus den Filmgeschäften war. In sein Tagebuch notierte er: „Aber es ist schlimm zu denken, dass wenn nicht einige Filmabschlüsse kommen und neue Arbeit ich in 1½-2 Jahren mit meinen Ersparnissen fertig bin. Die letzten 4 Jahre haben mich die Novellenerfolge die Riesenausgaben bestreiten lassen; – Theater kommt kaum mehr in Betracht; die alten Bücher tragen monatlich circa 3-500 Mark. (30 Bücher und die Gesammelten Werke!)“<sup>21</sup>

**Enttäuschungen.** Aber nicht nur die Vertragsangelegenheiten bereiteten dem Schriftsteller viel Ärger, er wurde auch immer wieder von dem künstlerischen Ergebnis der Verfilmung seiner Werke enttäuscht. Das traf Schnitzler um so mehr, weil er ein tiefes Verständnis für die Ästhetik und Technik des Films und dessen Eigenschaft als industrielles Produkt und Massenmedium besaß und – mit Ausnahme der Verkäufe nach Hollywood – stets ein künstlerisches Mitspracherecht und eine enge Zusammenarbeit vor allem beim Drehbuch anstrebte. Seine Filmskripte, die Vorbemerkungen und ergänzenden brieflichen Erläuterungen zeigen, dass Schnitzler bereits früh erkannt hatte, dass der Film anderen dramaturgischen Gesetzen gehorchte als Theater und Roman. Er klammerte sich auch keineswegs an die Chimäre so genannter werkgetreuer Verfilmungen: „Natürlich aber stimme ich ganz Ihrer Meinung bei, dass alles für diese Zwecke [einer Verfilmung] einer vollkommenen

---

17 Brief an Elisabeth Bergner vom 9. 4. 1931 (DLA).

18 Arthur Schnitzler: Geistiges Eigentum und Tonfilm. Unveröffentlichtes Manuskript (DLA).

19 Brief an Heinrich Schnitzler vom 16. 4. 1931. In: *Briefe II*, S. 788 f.

20 Briefe an Heinrich Schnitzler vom 11. 1. 1931 und 16. 4. 1931. In: *Briefe II*, S. 740 ff. und 788 f.

21 Vgl. Eintrag vom 7. 9. 1927. In: Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1927-1930*. Wien 1997 (im Folgenden: *Tagebuch 1927 - 1930*).

Umarbeitung bedürfte. Von manchem [Werk] könnte nur der Grundeinfall erhalten bleiben”,<sup>22</sup> äußerte er sich in einem Brief an den Regisseur G. W. Pabst. Seine Filmskripte waren vielmehr umfassende Bearbeitungen seiner Stücke und Erzählungen, denn Schnitzler wusste, dass er im Kino ein gänzlich anderes Publikum erreichte als im Theater und deshalb anders schreiben musste. In seiner „Vorbemerkung zum *Liebelei*-Film“ hieß es 1913 programmatisch: „Außer dem Titel und dem Personenverzeichnis, sowie den Überschriften [...] darf in diesem Film kein geschriebenes respektive gedrucktes Wort erscheinen, da meiner festen Überzeugung nach nur die auf solche Weise gewährte relative Reinheit der Form neuere Versuche auf dem Gebiete des Kinostückes auf ein in literarische Nähe gelegenes Niveau emporzuheben vermag. Der hier vorliegende Film ist ohne jede Mithilfe des Wortes, sei es nun Erzählung, Dialog oder Brief, auch für das Fassungsvermögen des einfachsten Publikums vollkommen verständlich.”<sup>23</sup> Vor allem wandte Schnitzler sich entschieden gegen die „unerträglichen Verbindungstexte”, die ihm aus zahlreichen Kinobesuchen nur allzu bekannt gewesen sein dürften. Die in seinen Filmskripten enthaltenen Dialoge sollten keineswegs als Zwischentitel, sondern „nur als mimische Vorschriften” für die Darsteller aufgefasst werden.<sup>24</sup>

Schnitzler forderte vom Stummfilm, sich nur durch visuelle und mimische Mittel auszudrücken, die lediglich durch eine für jeden Film festgelegte Musikbegleitung unterstützt werden sollten: „Meiner Ansicht nach wäre eigentlich notwendig, die Musikbegleitung für jede Kinosache, wenn schon nicht direkt zu komponieren, so doch in einer die einzelnen Kinotheater bindenden Weise festzustellen. Erst wenn auch diese Forderung erfüllt ist werden die Kinostücke möglicherweise in die Nähe von Kunstangelegenheiten zu rücken imstande sein.”<sup>25</sup> Schnitzler war überzeugt, dass „nur die Strenge der Form [...] den künstlerischen Film von den andern unterscheiden [kann]. Nur der Film wird meiner Ansicht künstlerisch bestehen können, der nur aus folgerichtigen und durch sich selbst verständlichen Bildern besteht.”<sup>26</sup>

**Das Ideal: Eine visuelle Sinfonie.** Aus Schnitzlers Filmskripten und seinen Bemerkungen wird deutlich, dass sein Ideal des stummen Films eine visuelle Sinfonie war, wie sie später der Drehbuchautor Carl Mayer anstrebte, den er bei der Vorbereitung von *FRÄULEIN ELSE* kennen lernte und den er sehr schätzte.<sup>27</sup> Aber die Produzenten und Regisseure, die seine Werke verfilmten, hielten sich nicht an seine Vorgaben, sondern verließen sich lieber auf erprobte Mittel und auf ihre Routine. Sie scheuten sich, Schnitzlers radikale Forderungen umzusetzen.

Bereits in seinem ersten, 1913 verfassten Filmskript *Liebelei* setzte Schnitzler seine filmästhetischen Ideen in die Praxis um. Für die Bühne hatte er sein Stück kondensiert und die Handlung bis zum Äußersten verknappert, für den Film malte er detailfreudig mit breitem

---

22 Brief an G. W. Pabst vom 18. 3. 1931 (DLA).

23 Arthur Schnitzler: „Vorbemerkung zum *Liebelei*-Film“. Unveröffentlichtes Manuskript (DLA).

24 Arthur Schnitzler: Vorbemerkung zum unveröffentlichtem Filmskript *Die große Szene* (DLA).

25 Brief an Karl Ludwig Schröder, den Direktor der *Nordisk*, vom 20. 3. 1913. In: *Briefe II*, S. 13 f.

26 Brief an Schröder vom 5. 2. 1913. In: *Briefe II*, S. 9 f.

27 „Mayer sympathisch und nicht uninteressant“. Eintrag vom 5. 12. 1927. In: *Tagebuch 1927 - 1930*.

Pinsel Handlung und Milieu. Er verwandelte sein Schauspiel in eine Bildererzählung mit 35 Szenen und zahlreichen verschiedenen Schauplätzen. Er schilderte in der Exposition, wie Fritz und Christine sich in einer Tanzschule kennen lernen, und ließ neue Charaktere auftreten, wie die Geliebte Fritz Lobheimers, die im Film Adele Schroll heißt und die Gattin des Fabrikanten Emil Schroll ist – wodurch der namenlose Herr des Dramas, in dessen Salon Fritz verkehrt, auch gesellschaftlich definiert wurde. Schnitzler beschrieb auch ausführlich, wie der Gatte durch kleine verliebte Gesten der beiden misstrauisch wird, seiner Frau nachspioniert und aus einem Torweg beobachtet, wie seine Frau nach einem Stelldichein die Wohnung von Fritz verlässt. Dabei achtete Schnitzler darauf, dass die Szenen ohne Zwischentitel verständlich waren, der Zuschauer sollte Handlung, Konflikte und Gefühle der Personen ohne zusätzliche Schrifterklärungen verstehen. Dramatischer Höhepunkt des Films war das Duell, das im Stück weder gezeigt noch beschrieben wird, denn Schnitzler befriedigte auch das Bedürfnis der Zuschauer nach Schauwerten, physischer Aktion und Spannung. Von der Anfahrt der Duellanten bis zu Fritz' Tod baute er einen großen, acht Szenen übergreifenden Spannungsbogen auf, wobei der versierte Dramatiker auch mit den Emotionen der Zuschauer spielte und als retardierendes Moment einen dreimaligen Kugelwechsel vorschrieb. Er schilderte das Duell präzise mit detaillierten Anweisungen für die Schauspieler, für Montage und Kameraeinstellungen wie Groß-, Nahaufnahme und Totale, ohne technische Fachausdrücke zu benutzen.

Schnitzlers Drehbuch sollte die verbindliche Grundlage für die Verfilmung sein, und weil der Schriftsteller nicht, wie ursprünglich geplant, an den Dreharbeiten in Kopenhagen teilnehmen konnte, mahnte er den Direktor der Nordisk brieflich: „verbindender Text, Briefe oder Titel einzelner Bilder dürfen unter keinen Umständen auf dem Film erscheinen. Meine Bearbeitung ist so wie sie ist absolut verständlich durch das Bild allein. Sollte irgend eine Unklarheit sich noch herausstellen, so mache ich gern irgend einen Zusatz, eine Änderung, um wieder Klarheit in den Verlauf zu bringen. Aber wenn Sie schon wieder mit den fürchterlichen Briefen und Texten anfangen wollen, wodurch soll sich dann der sogenannte literarische Film von den bisher üblich gewesenen unterscheiden? Dass zu Beginn der Titel des Ganzen und das Personenverzeichnis erscheinen kann oder soll, ist ja natürlich.“<sup>28</sup> Als Schnitzler dann bei einer internen Vorführung in Wien im Dezember 1913 den fertigen Film sah, musste er jedoch einigermaßen entsetzt feststellen, dass die Regisseure Holger-Madsen und August Blom erheblich von seinem Filmskript abgewichen waren. Zwar akzeptierte er die Verlegung des Schauplatzes von Wien nach Kopenhagen, protestierte jedoch energisch gegen „die Introduktion, die man aus mir unbegreiflichen Gründen für notwendig erachtet hat, die aber sowohl ich, als die andern Besichtiger des Films als Kitsch empfanden“ und die er „unbedingt eliminiert wissen“ wollte: „Sind die ersten Erscheinungen noch erträglich, so wird die Sache durch das Auftauchen des mit der Pistole zielenden Fabrikanten und endlich durch das des Totds in Person absolut lächerlich. Also, fort mit all dem, wenn ich bitten darf.“ Ebenso vehement lehnte er die Zwischentitel ab und forderte Änderungen: „Die paar eingefügten Prosastellen in der ersten Abteilung stören weiter nicht, doch halte ich sie nach wie vor für vollkommen überflüssig.“ Zwar gestand er zu, „die Wirkung des Film im Ganzen [sei] [...] recht befriedigend, in manchen Momenten sogar sehr gut.“ Er kritisierte jedoch: „Versagt hat die Regie meines Erachtens bei der Inszenierung des Duells, aus der selbst wenn man sich nur nach meinen Anordnungen gehalten hätte, kinematographisch mehr herauszuholen war als es gelungen ist.“ Und resigniert fügte er hinzu: „Da ist natürlich jetzt nichts mehr zu machen.“<sup>29</sup>

---

28 Brief an Schröder vom 5. 2. 1913 In: *Briefe II*, S. 9 f.

29 Alle Zitate aus Brief an Schröder vom 23. 12. 1913 (DLA).

Nichts mehr zu machen war auch bei der amerikanischen Verfilmung seines *Anatol*, auf die Schnitzler keinerlei Einfluss hatte. Als er den 1921 gedrehten Film *THE AFFAIRS OF ANATOL* von Cecil B. DeMille sah, hatte er sogar Schwierigkeiten, ihn „gleich zu erkennen“.<sup>30</sup> Er fand ihn nur „blödsinnig“.<sup>31</sup>

**Zusammenarbeit mit Filmemachern.** Zu einer wirklichen Zusammenarbeit Schnitzlers mit den Filmemachern kam es nur bei der Verfilmung seiner vielgespielten dramatischen Historie *Der junge Medardus*, obschon der erste Anlauf zur Verfilmung mit einer Enttäuschung endete. Die Wiener Projectograph-Gesellschaft hatte 1920 die Filmrechte erworben, und Schnitzler schrieb ein umfangreiches Filmskript. Darüber hinaus kümmerte er sich auch engagiert um die Ausstattung des Films, die er mit dem Maler Carl Hollitzer besprach, der die künstlerische Leitung übernehmen sollte. Die Projectograph verzögerte jedoch zu Schnitzlers Ärger die Produktion und nachdem sie in dem ebenfalls von ihr gedrehten Film *DER HERZOG VON REICHSTADT* (AU 1921, R: Hans-Otto Loewenstein) sich sogar „kleine Vorgriffe und Entlehnungen“<sup>32</sup> aus seinem Filmskript erlaubt hatte, trennte Schnitzler sich von der Filmgesellschaft. Das zunächst so vielversprechende Projekt war geplatzt.

Bei dem zwei Jahre später von Michael Kertesz für die Wiener Sascha-Film inszenierten Film *DER JUNGE MEDARDUS* kam es trotz der finanziellen Auseinandersetzungen mit dem Produzenten Arnold Pressburger zu einer intensiven und künstlerisch befriedigenden Zusammenarbeit Schnitzlers mit dem Filmteam. Von der Besetzung und den Produktionsvorbereitungen bis zum Schnitt und der Formulierung der Zwischentitel war Schnitzler in die Produktion eingebunden und stand mit den Filmemachern in einem ständigen Diskussionsprozess, wie die im Tagebuch festgehaltenen zahlreichen Besprechungen mit dem Regisseur, dem Produzenten, dem Co-Autor Ladislaus Vajda und vor allem mit dem Dramaturgen Jacques Bachrach belegen. Das Sascha-Studio, in dem er mehrfach Dreharbeiten besuchte, empfand Schnitzler freilich als eine „sonderbare Welt“ und sein Eindruck von der Filmarbeit blieb durchaus zwiespältig: „Phantastik, Energie, Hochstapelei, Fleiß, Verschmiertheit, Zeitvertrödlung, Parvuenetum; ... und dabei immer wieder Elemente von Kunst und Industrialismus, die Respekt einflößen.“<sup>33</sup>

Auf der Grundlage von Schnitzlers Drehbuch schrieb Vajda eine zweite Fassung, die Schnitzler wieder begutachtete und Änderungen verlangte, weil er einige Zutaten für „unerträglichsten Kitsch“<sup>34</sup> hielt. Bei der ersten internen Vorführung des fertigen Films fand er dann „Die ‚Titel‘ zum großen Theil furchtbar“.<sup>35</sup>

30 Eine Schnitzler-Premiere im Film. Zur Erstaufführung des ‚Medardus‘-Films. Aus einem Gespräch mit Arthur Schnitzler. In: *Neue Freie Presse*, Wien, 5. 10. 1923.

31 Eintrag vom 19. 5. 1923. In: *Tagebuch 1923 - 1926*.

32 Eintrag vom 7. 1. 1921. In: *Tagebuch 1920 - 1922*.

33 Eintrag vom 30. 5. 1922. In: *Tagebuch 1920 - 1922*.

34 Einträge vom 11. und 12. 7. 1922. In: *Tagebuch 1920 - 1922*.

35 Eintrag vom 14. 7. 1923. In: *Tagebuch 1923-1926*. Bei diesem Film war Schnitzler von seiner Forderung nach einem titellosen Film abgewichen und hatte bereits im Drehbuch 179 Zwischentitel formuliert. Vgl. Holger Bachmann: *Arthur Schnitzler und Michael Curtiz. Der junge Medardus auf der Bühne und im Kino*. Essen 2003, S. 99 ff. und 165 ff. Das hatte vor allem



Er drängte daraufhin auf „Bildänderungen resp. Neuaufnahmen.“<sup>36</sup> Die Sascha ging auf seine Wünsche ein, und gemeinsam mit dem Dramaturgen Bachrach änderte er „fast alle Titel“<sup>37</sup>, so dass er bei der zweiten internen Vorführung mit dem Resultat sehr zufrieden war. Sein Einfluss bei diesem Film war somit erheblich größer, als er es in einem Interview anlässlich der Premiere öffentlich zugab.<sup>38</sup>

Trotz seiner Mitarbeit war er jedoch nicht vollständig überzeugt von der Verfilmung. Seinem Sohn Heinrich schrieb er: „Der Film ist gut“ – schränkte jedoch dieses Lob gleich wieder ein („aber nicht so gut, als er sein könnte“) und kritisierte vor allem den Schluss, den er „ganz verhaut“<sup>39</sup> fand. Öffentlich zeigte Schnitzler sich sehr loyal, er lobte Kertesz’ inszenatorisches Geschick bei den Massenszenen und hob hervor, „dass die Handlung des Films in der gewandten Bearbeitung Vajdas sich von dem Theaterstück nicht allzu weit entfernt.“ Tatsächlich weicht die als historischer Schaufilm inszenierte Produktion in wesentlichen Punkten von dem satirischen Drama ab.<sup>40</sup> So tritt Napoleon im Film im Gegensatz zum Drama persönlich auf. Schnitzlers Begründung für diese Änderung ist bemerkenswert für seine Einstellung gegenüber dem Medium Film: „Dass der Film auf Napoleon nicht verzichten konnte und durfte, ist ebenso selbstverständlich, als dass das Theaterstück sich davor hütete, die überlebensgroße Gestalt des Kaisers gewissermaßen episodisch auftreten zu lassen.“<sup>41</sup> Schnitzler hatte nicht nur erkannt, dass ein für ein Massenpublikum gedrehter Historienfilm der „Attraktion historischer, legendärer Charaktere, Rechnung tragen“<sup>42</sup> musste, er war auch bereit, diese Anforderungen zu erfüllen und hatte deshalb selbst in seinem Drehbuch den Charakter Napoleon eingeführt.

**Schnitzler als Filmautor.** Mitte der 20er Jahre scheiterte auch Schnitzlers Versuch, sich als Filmautor zu etablieren. Über die Theateragentur Georg Marton hatte er im November 1925 den „Antrag aus Amerika“ erhalten, „einen Film [zu] schreiben, und zur Inszenierung hinüber [zu] kommen.“<sup>43</sup> Das Angebot der Paramount klang sehr verlockend: Er sollte für drei Filmsujets 25.000 US-Dollar erhalten – allerdings wurde der Vertrag erst gültig bei Annahme

---

pragmatische Gründe, da das komplexe Drama im Grunde für eine Verfilmung ungeeignet war.

36 Brief an Heinrich Schnitzler vom 18. 7. 1923. In: *Briefe II*, S. 318 ff.

37 Brief an Olga Schnitzler vom 21. 7. 1923. In: *Briefe II*, S. 320 ff.

38 Eine Schnitzler-Premiere im Film. In: *Neue Freie Presse*, Wien, 5.10.1923.

39 Brief vom 18. 7. 1923. In: *Briefe II*, S. 318 ff.

40 Vgl. zu den Änderungen im Einzelnen Bachmann: *Arthur Schnitzler und Michael Curtiz*, S. 88 ff.

41 Eine Schnitzler-Premiere im Film. In: *Neue Freie Presse*, Wien, 5. 10. 1923.

42 Bachmann: *Arthur Schnitzler und Michael Curtiz*, S. 103 f.

43 Eintrag vom 6. 11. 1925. In: *Tagebuch 1923 - 1926*.

des ersten Filmskripts. Schnitzler machte sich sofort an die Arbeit und schrieb ein umfangreiches Filmskript „Die große Szene“ nach seiner gleichnamigen Erzählung. Er bot an, gegen entsprechende Honorierung die weitere Ausarbeitung bis zum „Regiebuch“ zu übernehmen. Schon dieses „Filmsujet“, das Schnitzler in seiner Vorbemerkung ausdrücklich „noch nicht als eigentliches Regiebuch“<sup>44</sup> bezeichnete, zeigt Schnitzlers inzwischen geradezu souveräne Beherrschung dramaturgischer und technischer Mittel des Films. Vermutlich aufgrund seiner bei den Dreharbeiten von DER JUNGE MEDARDUS gesammelten praktischen Erfahrungen traute er sich sogar zu, auch bei der Filmproduktion mitzuwirken und schlug vor: „Es erschiene mir zum grössten Vorteil des hier vorliegenden Filmsujets, wenn die Darstellung deutschen resp. österreichischen Schauspielern überlassen und daher auch hier gedreht würde. In einem solchen Fall wäre ich eventuell auch geneigt mich an der Regie, resp. der Einstudierung zu beteiligen.“<sup>45</sup> Aber die Paramount lehnte das eingesandte Filmskript ab, und damit kam zu Schnitzlers tiefer Enttäuschung das ganze Projekt nicht zustande: „Arger Strich durch die Rechnung“, notierte er in sein Tagebuch, als er während einer Reise nach Portugal von Marton über die Absage informiert wurde. Sein abschließendes „Was weiter?“ zeigt, dass er große Hoffnungen in diesen Plan gesetzt hatte.<sup>46</sup>

Zwar brachten die drei Stummfilme LIEBELEI (1927), FREIWILD (1928) und FRÄULEIN ELSE (1929) gute Einnahmen, bescherten ihm jedoch in künstlerischer Hinsicht mehr Ärger als Vergnügen, weil Schnitzler sich entgegen den vertraglichen Vereinbarungen von der Produktion ausgeschlossen fühlte.

Bei der Hegewald-Film, die 1927 das LIEBELEI-Remake drehte, beschwerte er sich: „Vor allem möchte ich noch einmal mein höchstes Befremden darüber aussprechen, dass alle Verfügungen getroffen, die Hauptrollen verteilt, die Aufnahmen angesetzt, mit dem Drehen des Films begonnen wurde, ohne dass man sich mit mir im Sinne des § 5 meines Vertrages mit der Hegewald-Film in Verbindung gesetzt hätte.“ Als Grund für dieses vertragswidrige Verhalten vermutete er: „Ich zweifle nicht daran, dass man eine rechtzeitige Verständigung vor allem darum unterlassen hat, um vor einem eventuellen Einspruch meinerseits sicher zu sein und mich vor ein fait accompli zu stellen. Man befürchtete mit Recht, dass ich mich gegen den Einfall ein Frühlingsstück wie ‚Liebeleï‘ als Winterfilm zu inszenieren zur Wehr setzen, dass ich eventuell auch die Rollenbesetzung nicht durchaus gutheißen könnte.“<sup>47</sup>

Seine Befürchtungen bestätigten sich, als er den fertigen Film sah, der ihm „geradezu auf die Nerven ging“: „Die ganze Psychopathologie der Filmdramaturgen und Regisseure ließe sich an diesem Einzelfall nachweisen. Schauspielerisch finde ich ihn zum Theil anständig und manchmal mehr, dort wo wie bei Evelyne Holt die Persönlichkeit wirkt. Am widerlichsten waren mir die auch filmisch ungeschickten und total überflüssigen Veränderungen, die sich die Leute besonders im letzten Drittel geleistet haben – wahrscheinlich weil sie zu faul waren, einen Blick mehr in das Buch zu tun. Was für ein Wien kommt da heraus!“<sup>48</sup>

---

44 Arthur Schnitzler: „Die große Szene“. Unveröffentlichtes Manuskript von 89 Seiten (DLA).

45 Ebd.

46 Eintrag vom 25. 4. 1926. In: *Tagebuch 1923-1926*.

47 Brief an die Hegewald-Film vom 20. 12. 1926 (DLA).

48 Brief an Heinrich Schnitzler vom 24. 9. 1927. In: *Briefe II*, S. 497 f.

Trotz dieser Enttäuschung verkaufte er der Hegewald-Film die Filmrechte an *Freiwild*, denn LIEBELEI war zwar kein Kritiker-, aber ein Kassenerfolg geworden. Zudem hatte die Firma einigermaßen korrekt die Tantiemen an Schnitzler gezahlt, der auch auf Filmeinkünfte ungeliebter Gesellschaften angewiesen war. Vom Ergebnis wurde er bei FREIWILD wiederum enttäuscht: „Der Film ist leidlich; aber in eine ganz falsche Landschaft mit falschem Milieu verlegt“, notierte er im Tagebuch.<sup>49</sup> Dennoch war er ein Jahr später bereit, der Gesellschaft die Weltrechte für eine geplante Tonverfilmung von *Liebelei* für 10.000 US-Dollar zu überlassen.<sup>50</sup>

Auch bei FRÄULEIN ELSE (1929) hatte er keine Kontrolle über das von Paul Czinner geschriebene Drehbuch, das er nicht einmal vorher einsehen durfte.<sup>51</sup> Trotz Elisabeth Bergners Mitwirkung war der fertige Film für ihn dann eine Enttäuschung: „Der Anfang nicht übel, das letzte Viertel dumm und schlecht. Ich begreife jetzt warum man mir das Buch nicht schickte. Der Einfall, gegen den ich mich bei unserm ersten Gespräch gewendet hatte: dass Else Veronal nimmt, ehe sie unbekleidet unterm Mantel in die Halle geht – blieb bestehen; – Czinner war zu überheblich und talentlos, um davon abzugehn; – und da wurde nicht nur ein completer Unsinn daraus – sondern viele Möglichkeiten für Elisabeth – gingen verloren.“<sup>52</sup>

All diesen unerfreulichen Erfahrungen zum Trotz blieb Schnitzler aber nicht nur aus finanziellen Gründen immer interessiert, wenn ihn Anfragen wegen der Verfilmung seiner Werke erreichten, und stellte oft schon in seiner ersten Antwort konkrete inhaltliche Überlegungen an. So machte er die Berliner Phöbus-Film, die 1926 den *Reigen* verfilmen wollte, sogleich auf das Kernproblem der filmischen Umformung dieser zehn Dialoge aufmerksam: „Die hauptsächliche Frage wird meiner Ansicht nach sein, ob der Charakter der Szenenreihe aufrecht zu erhalten sein wird oder ob man versuchen sollte eine zwischen allen 10 Personen spielende Handlung zu erfinden. Einfach ist das freilich nicht.“<sup>53</sup>

Als Georg Wilhelm Pabst ihm 1931 vorschlug, die *Traumnovelle* zu verfilmen,<sup>54</sup> machte sich Schnitzler sofort an die Ausarbeitung des Filmskripts.<sup>55</sup> Die detailliert beschriebenen Traumsequenzen und der sehr sparsam eingesetzte Dialog belegen, dass er auch im Tonfilm an der Priorität der visuellen Gestaltung festhielt. Der Einsatz komplexer Bild-Tonmontagen

---

49 Eintrag vom 9. 1. 1929. In: *Tagebuch 1927-1930*.

50 Brief vom 17. 5. 1930 (DLA).

51 Vgl. Arthur Schnitzler: Leserbrief an *Tempo* vom 18. 2. 1929. In: *Briefe II*, S. 590 f.

52 Brief an Clara Katharina Pollaczek vom 15. 3. 1929. In: *Briefe II*, S. 597 ff.

53 Brief vom 11. 7. 1926 (DLA). Das Projekt gedieh nur bis zur Optionsvergabe und wurde nicht realisiert. Das von Schnitzler erkannte Problem löste dann 22 Jahre später Max Ophüls auf kongeniale Weise mit der Erfindung des *meneur de jeu*, der in Ophüls' Film *LA RONDE* die Szenen und Charaktere miteinander verband. Vgl. Helmut G. Asper: *Max Ophüls. Eine Biographie*. Berlin 1998, S. 546.

54 Brief v. 18. 3. 1931 (DLA).

55 Arthur Schnitzler: „Traumnovelle“. Unveröffentlichtes Manuskript von 29 Seiten (DLA). Schnitzler arbeitete das Filmskript nur bis Szene 54 aus.

wiederum zeigt, dass er sich bereits intensiv mit den ästhetischen Möglichkeiten des Tonfilms beschäftigt hatte: Wenn Fridolin in der 41. Szene ein „Kaffeehaus mittleren Ranges“ besucht, sollte man bereits vorher Nachtigalls „Klavierspiel aus der Tiefe“ hören: „Es war schon auf der Strasse zu hören. Fridolin beachtet es nicht.“ Erst die nächste Szene wechselt dann in das „Kellerlokal. Restaurant. Kleinbürgerlich“ und man sieht nun auch „Nachtigall auf dem Podium klavierspielend.“ Schnitzlers Skript blieb leider Fragment, denn Pabst konnte keinen Geldgeber für sein Projekt gewinnen und der Entwurf landete in der Schublade.

**Desinteresse der Filmindustrie.** Ärgerlich und unbegreiflich war für Schnitzler, dass an so vielen seiner Werke überhaupt kein Interesse bei den Filmgesellschaften bestand. Zu Beginn der Tonfilmzeit wiederholte sich die Situation von 1912: Außer für sein populäres Drama *Liebelei* interessierten sich die Filmgesellschaften nur für *Spiel im Morgengrauen*, was möglicherweise an dem Duell-Thema in beiden Werken lag und von Schnitzler darauf zurückgeführt wurde, dass die Erzählung „seinerzeit in der *Illustrierten Zeitung* erschienen ist; Bücher werden in diesen Kreisen offenbar kaum gelesen“, wie er sarkastisch an den Drehbuchautor Hans Jacob schrieb. „Es wird ja selbstverständlich nichts herauskommen. Es scheint tatsächlich, dass die Filmleute nur das ‚Spiel im Morgengrauen‘ und keine meiner anderen Novellen kennen.“<sup>56</sup>

Trotz dieser pessimistischen Einschätzung hat Schnitzler auch für dieses Projekt ein Filmskript geschrieben, doch konnte der deutsche Regisseur und Produzent Friedrich Feher tatsächlich kein Geld für die Produktion aufbringen. Schnitzler verkaufte die Filmrechte 1930 für 10.000 US-Dollar an das amerikanische MGM-Studio, das für das Drehbuch aber nicht Schnitzlers Filmbearbeitung, sondern die englische Übersetzung seiner Erzählung zugrunde legte. Schnitzler war trotz des finanziell erfolgreichen Verkaufs über das Verhalten von MGM verärgert, das er als Missachtung empfand, denn er hatte „bis zum heutigen Tage von der Firma, die in Amerika ‚Spiel im Morgengrauen‘ gedreht hat, zwar durch den Agenten mein Honorar; aber auch nicht ein persönliches Wort, einen Brief, eine Anfrage, eine Verständigung erhalten [...], so dass ich nur zufällig aus der Zeitung Besetzung und dergleichen erfuhr.“<sup>57</sup>

Trotz aller Enttäuschungen „negierte er doch nie den hohen Wert der künstlerischen Mittel“, schrieb Friedrich Porges in seinem Nachruf auf Schnitzler und erinnerte sich: „Zufällig ward mir das Glück, in Schnitzlers Gesellschaft den ersten in Wien vorgeführten deutschen Tonfilm anzusehen. Damals sprach sich der Dichter sehr hoffnungsfroh über die Zukunft des Films aus. Der tönende Film interessierte ihn überaus, und er hatte in jüngster Zeit ein Tonfilmmanuskript zu schreiben begonnen.“<sup>58</sup> In der Tat hatte Schnitzler auf Anregung von G. W. Pabst im September 1931 erstmals ein Originaldrehbuch angefangen. Diese letzte Filmarbeit „Entwurf für einen Kriminalfilm“<sup>59</sup> belegt noch einmal eindrucksvoll sowohl Schnitzlers Interesse am Film als auch seine erstaunliche Beherrschung filmischer Dramaturgie und Technik. Aus gesundheitlichen Gründen musste Schnitzler die Arbeit jedoch

---

56 Brief an Hans Jacob 17. 8. 1929 (DLA).

57 Brief an Karin Stampe-Bendix vom 27. 5. 1931. In: *Briefe II*, S. 790-792. Den Film *DAYBREAK*, der in den USA am 2. 5. 1931 Premiere hatte, hat Schnitzler nicht mehr gesehen.

58 Friedrich Porges: Arthur Schnitzlers Dichtung im Film. In: *Mein Film*, Nr. 305, 1931, S. 5.

59 Arthur Schnitzler: *Entworfenes und Verworfenes*. Aus dem Nachlass hg. v. Reinhard Urbach. Frankfurt am Main 1977, S. 483-493.

am 1. Oktober 1931 abbrechen, und sein Drehbuch blieb unvollendet.

Wenn Schnitzler auch die künftige Entwicklung des Films optimistisch beurteilte, so war doch das Fazit seiner eigenen Erfahrungen mit dem Film enttäuschend. Die Filmindustrie seiner Zeit hat das filmische Potenzial seines Werks weder erkannt noch ausgeschöpft und erst recht nicht den Drehbuchautor Schnitzler und dessen innovative Vorschläge gewürdigt, sondern im Gegenteil den Schriftsteller als Künstler und als Geschäftspartner immer wieder enttäuscht. In jüngsten Veröffentlichungen, Retrospektiven und Symposien<sup>60</sup> zeigt sich ein neues Interesse am Filmautor Schnitzler, dessen Filmskripte und -entwürfe sowie seine Korrespondenz mit Filmgesellschaften und Regisseuren endlich in einer wissenschaftlichen Edition zugänglich gemacht werden müssen.<sup>61</sup>

### **Schnitzler-Verfilmungen 1913-1931**

ELSKOVSLIG (LIEBELEI) (1914) / Produktion: Nordisk Films Kompagni / Regie: Holger-Madsen, August Blom / Drehbuch: Arthur Schnitzler, Holger-Madsen.

Kopie: Fragmente im Danske Filmmuseum, Kopenhagen / DVD (Danish Film Institute): Bonusmaterial zu ATLANTIS (1913, R: August Blom)

THE AFFAIRS OF ANATOL (1921) / Produktion: Famous Players-Lasky Corporation / Regie: Cecil B. DeMille / Drehbuch: Jeanie Macpherson

Kopie: Library of Congress, Washington, D.C.

DER JUNGE MEDARDUS (1923) / Produktion: Sascha-Film-Industrie AG, Wien / Regie: Mihály Kertész / Drehbuch: Arthur Schnitzler, Ladislaus Vajda

Kopie: Filmarchiv Austria, Wien

LIEBELEI (1927) / Produktion: Hegewald-Film GmbH, Berlin / Regie: Jakob und Luise Fleck / Drehbuch: Herbert Juttke, Georg C. Klaren

Der Film gilt als verloren

FREIWILD (DER LEIDENSWEG DER ANNA RIEDEL) (1928) / Produktion: Hegewald-Film GmbH, Berlin / Regie: Holger-Madsen / Drehbuch: Herbert Juttke, Georg C. Klaren

Der Film gilt als verloren

FRÄULEIN ELSE (1929) / Produktion: Poetic-Film GmbH, Berlin / Drehbuch und Regie: Paul Czinner

Kopie: Filmarchiv Austria, Wien

60 2006/7 zeigte das Filmarchiv Austria eine Retrospektive von Schnitzler-Verfilmungen; im November 2007 fand an der Universität Udine das internationale Symposium *Arthur Schnitzler e il suo Doppio. Cinema e Letteratura* statt und im März 2008 veranstaltete die Universität Freiburg eine internationale Tagung *Arthur Schnitzler und der Film*.

61 Bislang sind neben dem *Kriminalfilm* lediglich fünf kleinere unbetitelte Filmskizzen ediert. Vgl. Arthur Schnitzler: *Entworfenes und Verworfenes*, S. 480 ff. In Schnitzlers Nachlass sind neben einigen unbetitelten Filmsujets folgende Filmskripte erhalten: „Liebele“, „Hirtenflöte“, „Der junge Medardus“, „Der Ruf des Lebens“, „Der Schleier der Pierrette“, „Die große Szene“, „Spiel im Morgengrauen“, „Freiwild“, „Traumnovelle“.

DAYBREAK (1931) / Produktion: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) / Regie: Jacques Feyder /  
Drehbuch: Ruth Cummings, Zelda Sears, Cyril Hume  
Kopie: Warner Bros. Los Angeles