

Anna Denk

Wien

„Fräulein Putzi, gehen Sie nicht zum Film!“: Zum Berufsbild des Stummfilmschauspielers im Wien der 1910er und 1920er Jahre

Abstract: Die Redaktion der Wiener Filmzeitschrift *Die Kinowoche* veröffentlichte 1921 einen Brief an ihre LeserInnen mit dem Titel „Fräulein Putzi, gehen Sie nicht zum Film!“. Die Intention der Autor_innen war es, davon abzuraten den Beruf des Stummfilmschauspielers/der Stummfilmschauspielerin zu ergreifen. Drei Argumente brachten sie dagegen vor: die herausfordernden Arbeitspraktiken bei Filmaufnahmen, die reale Gagensituation sowie das unseriöse Ausbildungsangebot der betrügerischen Filmschulen. Mittels quellenkritischer Interpretation der Inhalte soll zum einen gezeigt werden, dass auch publikumsorientierte Periodika einen Wert für die filmhistorische Forschung haben können. Zum anderen möchte der folgende Aufsatz auf den Beruf der Stummfilm-darstellerInnen bzw. das noch wenig erforschte Berufsbild im Kontext der Wiener Stummfilmgeschichte aufmerksam machen.

Anna Denk (Mag.phil.), Projektmitarbeiterin im Filmarchiv Austria (Wien). Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, Auslandssemester an der University of Illinois at Urbana-Champaign (USA). Laufendes Doktoratsstudium an der philologisch-kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: der Beruf des Stummfilmschauspielers (Berufsbild, Verberuflichung), Wiener Stummfilmgeschichte, österreichische Filmperiodika bis 1930.

© AVINUS, Hamburg 2017
Curschmannstr. 33
20251 Hamburg

Web: www.ffk-journal.de
Alle Rechte vorbehalten

1. Einleitung

Der Beruf des Stummfilmschauspielers ist in seinen vielen Facetten noch kaum erforscht worden. Nur wenig ist über das Anforderungsprofil, die Arbeitsbedingungen und etwaige Ausbildungsmöglichkeiten bekannt.¹ Was für die Filmwissenschaft im Allgemeinen gilt, gilt umso mehr für die österreichische Stummfilmforschung, die sich bislang vor allem der Rekonstruktion und Analyse bestimmter Filme sowie der Biografie zentraler Filmschaffender verschrieben hat. Dass die Erforschung einzelner Berufsgruppen bisher vernachlässigt worden ist, liegt im Fall der StummfilmдарstellerInnen u. a. an der scheinbar lückenhaften Quellenlage. So sind in den österreichischen Archiven nur wenige, teils schwer auffindbare und an verschiedenen Standorten verstreute Dokumente zum Berufsstand aufbewahrt worden. Zudem erlaubt es die Auswertung des vorhandenen Aktenmaterials ohne darüber hinausgehende Informationen kaum, das Berufsbild in seiner Vielfältigkeit zu erfassen. Dazu bedarf es einer Quelle, die gerne als „unwissenschaftlich“ abgetan wird: die Filmzeitschrift. Für die österreichische Stummfilmforschung sollte diese Quelle ein zentrales Untersuchungsmaterial darstellen, da sie – im Gegensatz zu den Filmen selbst – fast vollständig erhalten ist² und daher einen noch wenig bzw. nur punktuell ausgeschöpften Pool an Informationen zur Stummfilmära enthält. Allerdings bedarf die Auswertung der Stummfilmzeitschriften einer kritischen Herangehensweise, da eine fehlende Kontextualisierung der zeitgenössischen Aussagen zu Fehlschlüssen führen kann. Dabei gilt es nicht nur die Inhalte quellenkritisch zu überprüfen, sondern auch das Medium selbst. Im Fall der Filmzeitschriften geht es deshalb nicht nur darum die Inhalte mithilfe von sekundären und archivalischen Quellen zu verifizieren bzw. in theater-, film-, medien-, sozial-, wirtschafts- oder rechtshistorische Kontexte einzubetten, sondern auch darum, die Positionierung der Zeitschrift bzw. der Herausgeber sowie die Intentionen der Autor_innen miteinzubeziehen. Wie ergiebig die quellenkritische Interpretation der Stummfilmzeitschriften sein kann, soll im Nachfolgenden anhand eines (Text-) Beispiels gezeigt werden.

2. Die Kinowoche – Illustrierte Filmzeitung für den Kinobesucher

Der für den vorliegenden Aufsatz verwendete Ausgangstext stammt aus der österreichischen Publikumszeitschrift *Die Kinowoche*, die zwischen 1919 und 1922 in Wien herausgegeben wurde. Wie andere Zeitschriften ihrer Art verfolgte auch die

¹ Eine Ausnahme in der deutschsprachigen Forschung ist: Hickethier 1986: 11–42.

² Es sind nur rund 15% des österreichischen Stummspielfilmschaffens erhalten, während die österreichischen Stummfilmzeitschriften fast vollständig (92,27% aller Jahrgänge und 93,17% aller Nummern – Film- und Kinoprogramme ohne redaktionellen Teil wurden von der Verfasserin bei der Berechnung nicht berücksichtigt) archiviert werden konnten.

Kinowoche die Intention ihre LeserInnen zu unterhalten und zu informieren. Im Allgemeinen fanden sich in den Publikumsperiodika der 1920er Jahre neben „Spaß-Rubriken“, die u. a. Rätsellecken, „Briefkästen“ oder Fortsetzungsromane enthielten, ebenso aufklärende und belehrende Beiträge, die davor warnen wollten unüberlegt eine Karriere beim Film anzustreben. Solche Texte, die sowohl objektiv beschreibend als auch subjektiv warnend oder fiktiv-literarisch sein konnten, hatten – auch wenn diese auf den ersten Blick nicht ganz seriös erscheinen mögen – doch immer einen ernsten Hintergrund. Denn das Ziel der Aufklärungsarbeit in den Publikumszeitschriften war es, die realen Arbeitsbedingungen und -anforderungen in der Filmbranche aufzuzeigen.

Dies trifft auch auf einen Beitrag zu, den die Redaktion der *Kinowoche* in der Ausgabe vom 11. März 1921 veröffentlicht hatte. Im Text, der die Überschrift „Fräulein Putzi, gehen Sie nicht zum Film!“ trägt, erklärte die Redaktion – die VerfasserInnen werden nicht näher benannt – einleitend, dass eine junge Frau namens „Fräulein Putzi“ zu ihnen gekommen sei, um wie viele schon vor ihr die Frage zu stellen: Wie komme ich zum Film? Die Antwort gab die Redaktion in Form eines Briefes, den sie in der *Kinowoche* publizierte, um die Inhalte einem größeren Leser_innenkreis zur Verfügung zu stellen: „Und weil wir glauben, daß der Brief, der an Putzi gehen muß, für viele gilt, die nächstens zu uns kommen wollen, um zu fragen: ‚Ich möchte zum Film. Wie mache ich das?‘, setzen wir ihn hieher.“³

Ob es das „Fräulein Putzi“ tatsächlich gegeben hatte und ob sie wirklich in die Redaktion der *Kinowoche* gekommen war, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Für die quellenkritische Interpretation der Inhalte scheint diese Information auch zweitrangig zu sein. Von zentraler Bedeutung ist hingegen die hinter der (vermutlich ohnehin fiktiven) Figur des „Fräulein Putzis“ stehende Intention der *Kinowoche*, auf die zeitgenössischen Realitäten des Filmschauspielerberufes aufmerksam zu machen und diese dem Bild, das sich das Kinopublikum vom Beruf machte, gegenüberzustellen. Deshalb ließ die Redaktion den Brief mit folgenden Worten beginnen:

[...] Sehen Sie, Fräulein Putzi, Sie sind kein Einzelfall. Genau so wie Sie denken viele, viele Mädchen, die im Kino sitzen und auf der Leinwand eine Künstlerin bewundern: Das treffe ich auch. Und wenn sie von den angeblichen Riesengagen hören: Das möchte ich auch. Und wenn sie dann in der Zeitung von einer ‚Film’schule lesen: Das tu ich auch.⁴

Im weiteren Verlauf des Briefes warnte die *Kinowoche*-Redaktion deshalb eindringlich vor folgenden Anfängerfehlern: (1) dem Unterschätzen der herausfordernden Arbeitspraktiken, (2) dem Überschätzen der realen Gagensituation und (3) den betrügerischen Absichten der Wiener Filmschulen.

³ O. V. (1921): 3.

⁴ Ebd.

3. Die herausfordernden Arbeitspraktiken bei Stummfilmaufnahmen

Zum ersten der genannten Punkte, der Warnung vor dem Unterschätzen der herausfordernden Arbeitspraktiken, heißt es in der *Kinowoche*:

Möglich, daß Sie es treffen, aber ob es wahrscheinlich ist? Treffen Sie es [...] im November auf dem Kobenzl [Berg im Nordwesten Wiens] in dekolletierter Soireetoilette eine treulose Gattin zu spielen, die vor ihrem wütenden Gemahl flieht? (Wenn der Regisseur die Szene neunzehnmal wiederholen läßt?) Treffen Sie es, im wahnsinnigen Licht der Reflektoren Stunden und Stunden im Glashaus zu mimen? Wenn im Winter die Scheiben unter den Eisblumen knacken, im Sommer das Blei der Einfassungen heruntertropft? Treffen Sie es, sich täglich neuen Aufregungen, Mühsalen, Strapazen auszusetzen [...] – treffen Sie das, Fräulein Putzi?⁵

Die beschriebenen Arbeitsbedingungen für StummfilmdarstellerInnen stellen keine Übertreibungen dar. Sowohl in zeitgenössischen Monografien zur Filmpraxis als auch in Erfahrungsberichten von Schauspieler_innen wurden die herausfordernden Arbeitspraktiken bei „kinematographischen Aufnahmen“, wie der dekorationsbestimmte Szenenablauf, die improvisierte Rollengestaltung und die u. U. gesundheitsbeeinträchtigenden Dreharbeiten, thematisiert.⁶ Vor allem bühnenerfahrene Schauspieler_innen bemerkten einen großen Unterschied zwischen der Arbeit auf der Bühne und vor der Kamera. Gewöhnungsbedürftig war für sie besonders der dekorationsbestimmte Szenenablauf, der sich nach dem Handlungsort der Szenen und den dafür benötigten Dekorationen richtete. Dadurch konnte eine Rolle nicht mehr „organisch“, d. h. Szene für Szene einstudiert werden, sondern nur „kaleidoskopartig“.⁷ Für den aus Berlin stammenden Schauspieler Werner Schott (1891–1965), der zwischen 1915 und 1925 am Wiener Burgtheater tätig war,⁸ lag die Herausforderung dabei darin, dass der Darsteller beim Film gezwungen war „ständig zu improvisieren, sich die stimmungsmäßige Voraussetzung selbst zu suggerieren, die dem jeweiligen Gehalt der Szene entspricht.“⁹

Das Improvisationstalent wurde darüber hinaus auch dadurch auf die Probe gestellt, dass der Darsteller häufig nur die zu spielenden Szenen kannte und deren entsprechende Inhalte in der Regel erst kurz vor der Aufnahme erhielt bzw. vom Regisseur erläutert bekam, was die Einfühlung in die Rolle erschwerte. Im Unterschied zu Tonfilmaufnahmen war es dem Stummfilmregisseur (und auch dem „Operateur“, dem Kameramann) außerdem möglich noch einzelne Korrekturen

⁵ Ebd.: 3f.

⁶ Für Österreich vgl. z. B. Porges 1919 sowie die in der *Kinowoche* veröffentlichten Erfahrungsberichte von in Wien tätigen und (lokal) bekannten Theaterschauspieler_innen. Vgl. z. B. Glossy 1919: 5f., Höbling 1919: 4f., Kartousch 1919: 3f., Schott 1919: 2f.

⁷ Vgl. Schott 1919: 3.

⁸ Vgl. Kosch 1992: 2080.

⁹ Schott 1919: 3.

der Darstellungsweise durch Zurufe während der Aufnahme vorzunehmen.¹⁰ Zu beachten gab es bei dem Spiel vor der Kamera nämlich einiges. Zum Beispiel sollten hastige, nicht fließend ausgeführte Bewegungsabläufe vermieden werden, da die Darstellung bei der Wiedergabe ansonsten aufgrund der nicht seltenen Diskrepanz zwischen Aufnahme- und Vorführgeschwindigkeit¹¹ übertrieben schnell und dadurch ungewollt belustigend auf den Zuschauer wirken konnte.¹²

Die Arbeit vor der Kamera war darum auch aus technischen Gründen herausfordernd, zum Teil konnte diese sogar gesundheitsgefährdend für die Mitwirkenden sein. Unter anderem verursachten die üblicherweise in Kunstlichtateliers eingesetzten Bogenlampen Augenentzündungen. Das lag zum einen daran, dass die Lampen einen hohen Anteil an ultravioletten Strahlen aufwiesen, zum anderen an den glühenden Kohlepartikeln, die bei unverglasten Kohlebogenlampen herabfielen.¹³ Die Wiener Operettendiva Louise Kartousch (1886–1964) berichtete davon¹⁴ ebenso wie Burgschauspielerinnen Blanka Glossy (1893–1952), die die Auswirkungen der „offenen, unverdeckten Jupiterlampen“ auf ihre Augen als traumatisches Erlebnis schilderte:

Es war entsetzlich in dieser wahnwitzigen Ausstrahlung von Hitze und Licht. Dazu flitzten kleine, glühende Kohleteilchen herum, die auf die Gegenstände ringsum niederfielen und den Teppich, auf dem ich stand, einige Male in Brand steckten. [...] Plötzlich wurde es dunkel um mich. Ich sah nichts mehr. Nach einiger Zeit bekam ich rote und grüne Farbeneindrücke. Das verging wieder, aber als ich nach Hause kam, konstatierte der Arzt eine Regenbogenhautentzündung.¹⁵

Gesundheitsgefährdend konnten zudem auch die extremen Temperaturen sein, denen die StummfilmdarstellerInnen sowohl außerhalb als auch innerhalb der Filmateliers ausgesetzt waren. Diese Tatsache führte zu einem aufsehenerregenden Prozess zwischen Österreichs erstem Stummfilmstar, Liane Haid (1895–2000), und ihrer Entdeckerfirma, der Wiener Kunstfilm. Im Laufe des Prozesses, der im Mai 1918 in Wien stattfand, prangerte die Schauspielerin die Arbeitsbedingungen bei der Wiener Kunstfilm an, um ihre angestrebte frühzeitige Vertragsauflösung zu rechtfertigen. Sie gab zu Protokoll, dass man von ihr verlangt hätte, nicht nur in den kaum oder gar nicht beheizten Atelierräumlichkeiten zu filmen, sondern auch bei kalten Außentemperaturen Filmaufnahmen im Freien zu machen. Deshalb habe sie sich „wiederholt schwere Erkältungen zugezogen“.¹⁶

¹⁰ Anschauliche Beschreibungen zeitgenössischer Filmaufnahmen vgl. z. B. Matias 1921: 4, 6 u. 8 sowie Porges 1919: 21f.

¹¹ Die Aufnahmegeschwindigkeit lag bei 16–18 Bildern pro Sekunde während sich die Vorführgeschwindigkeit (die stark variierte) bis Mitte der 1920er bei 30–40 Bildern pro Sekunde einpendelte. Vgl. Eisert 2000: 122 u. 134.

¹² Vgl. Höbling 1919: 5, Fuchsig 1929: 114 u. 193.

¹³ Vgl. Eisert 2000: 119, Fuchsig 1929: 44, Samlowski/Wulff 2002: 174.

¹⁴ Vgl. Kartousch 1919: 4.

¹⁵ Glossy 1919: 5.

¹⁶ O. V. 1918: 25. Die Prozessakten sind dem Wiener Stadt- und Landesarchiv vom zuständigen Bezirksgericht nie übermittelt worden. Anzunehmen ist, dass diese entweder vom

StummfilmdarstellerInnen sahen sich also tatsächlich der Technik und dem Wetter geschuldeten Herausforderungen bei Filmaufnahmen ausgesetzt und mussten dennoch Durchhaltevermögen und Improvisationstalent beweisen. In Wien verbesserte sich die Lage erst mit den größeren Filmateliers, wie dem 1923 eröffneten Vita-Atelier am Rosenhügel. Das technisch modern eingerichtete Kunstlichtatelier, das sich auf einer Fläche von über 20.000 Quadratmetern befand, war u. a. mit beheizbaren Künstlergarderoben ausgestattet, die auch Waschgelegenheiten und abschließbare Schränke boten, „um dem Künstler den Aufenthalt im Atelier so angenehm wie nur möglich zu machen“.¹⁷

4. Die reale Gagensituation der in Wien tätigen StummfilmdarstellerInnen

Neben dem Unterschätzen der herausfordernden Arbeitspraktiken warnte die Redaktion der *Kinowoche* ihre LeserInnen zudem davor, die reale Gagensituation zu überschätzen: „Riesengagen? Riesenlügen! Nur die Allerallerallerersten Kräfte – sonst aber gibt’s in unseren Zeiten nur so viel, daß man mit dem Leben davonkommt.“¹⁸ Um diese drastische Aussage einordnen zu können, ist es wichtig die tatsächlichen Gagenverhältnisse zu kennen. Allerdings sind diese kaum dokumentiert. Eine Ausnahme stellt das „Übereinkommen zwischen dem Verbands der Filmdarsteller und den unterfertigten Filmfabrikanten“ vom Mai 1919 dar, das über die Honorarsituation der in Wien tätigen StummfilmdarstellerInnen Auskunft gibt.¹⁹

Das kollektivvertragliche „Übereinkommen“ wurde vom Verband der Filmdarsteller, der sich nur wenige Wochen zuvor konstituiert hatte, verhandelt und regelte, neben den Arbeitszeiten, etwaigen Diäten für Aufnahmen außerhalb Wiens und Entschädigungszahlungen bei kurzfristigen Projektabsagen, auch die (Mindest-)Honorare für die einzelnen Gruppen innerhalb des Berufsstandes. Wie Tabelle 1 zeigt, wurde grundsätzlich zwischen Statist_innen, Darsteller_innen kleiner Rollen und Darsteller_innen „aller anderen Rollen“ differenziert. Zusätzlich wurden Mitglieder der Statisterie danach unterschieden, ob sie eine der Szene entsprechende Garderobe („Aufwand“) – Frack oder Smoking bei Männern, Soiree- oder Abendtoilette bei Damen – selbst besaßen oder nicht. Folglich wurde eine Honorarstaffelung kollektivvertraglich festgelegt, die sich primär am Rollenumfang und im Falle der Statist_innen auch an der Garderobe orientierte.

Bezirksgericht selbst vernichtet wurden oder einem Luftangriff während des Zweiten Weltkriegs zum Opfer fielen. Vgl. Rigele 1993: 9.

¹⁷ O. V. 1923: 6.

¹⁸ O. V. 1921: 4.

¹⁹ Vgl. Verband der Filmdarsteller 1919b: 9f.

Tätigkeit als	Honorar in Kronen (pro Aufnahmetag)	Honorar in Euro (Stand: 14.01.2016)
Statist	30	5,69
Statist mit Aufwand	35–40	6,63–7,58
Darsteller kleiner Rolle	40	7,58
Darsteller aller anderen Rollen	mind. 50	9,48

Tab. 1: Kollektivvertragliche Honorarstaffelung für in Wien tätige Film-darsteller_innen (Mai 1919)²⁰

Zwar lässt der Kollektivvertrag eine exakte Begriffsbestimmung der einzelnen Honorargruppen vermissen, indem offen gelassen wird, was genau unter „Statist“, „kleine Rolle“ und „alle anderen Rollen“ zu verstehen ist; dennoch bietet der Vertrag einen Einblick in die Gagensituation der in Wien tätigen StummfilmdarstellerInnen. So belegen die kollektivvertraglich festgelegten Honorare, dass das Leben als hauptberuflich tätiger Filmdarsteller, der keine Stargage bezog und sich auch nicht durch eine weitere Einnahmequelle (etwa durch ein Engagement an einer Wiener Bühne) finanzierte, kein leichtes gewesen sein kann. Hypothetisch gesprochen hätte man bei einer Tagesgage von 30–50 Kronen zwar rund 900–1500 Kronen pro Monat bzw. 10.800–18.000 Kronen pro Jahr verdient, was in etwa dem Jahreseinkommen einer SchauspielerIn an Österreichs erster Bühne, dem (Hof-)Burgtheater, entsprochen hätte;²¹ allerdings muss man bedenken, dass Filmengagements in Wien in der Regel tageweise und projektbezogen bezahlt wurden, wodurch es schwierig werden konnte die inflationsbedingt steigenden Lebenshaltungskosten zu decken.²²

Eine Ausnahme stellt in dieser Hinsicht Liane Haid's Situation dar, die zwischen 1916 und 1918 eine monatliche Fixgage zwischen 200 und 400 Kronen von der Wiener Kunstfilm erhalten hatte (vgl. Tabelle 2).²³ Während Haid ihre Gage im Vergleich zu anderen, vor allem ausländischen Gagen als unterdurchschnittlich

²⁰ Ein Aufnahmetag durfte den kollektivvertraglichen Bestimmungen entsprechend maximal sieben Stunden dauern. Die Honorarbeträge galten für Aufnahmen innerhalb Wiens. Überstunden und die Anreise außerhalb Wiens mussten darum extra bezahlt werden. Vgl. Verband der Filmdarsteller 1919b: 9f., Österreichische Nationalbank 2015.

²¹ Die Jahresgagen lagen zwischen 1200 und 5250 Kronen. Dazu kamen jedoch noch Zusatzzahlungen wie das Spielhonorar oder das Garderobengeld, weshalb die Jahresgage einer HofschauspielerIn durchaus im fünfstelligen Bereich liegen konnte. Vgl. Terharen 1991 (Bd. 1): 334.

²² So kostete z. B. ein Kilo Äpfel im Jänner 1918 noch 2,40–3,30 Kronen. Im Jänner 1921 waren die Preise bereits auf 24–32 Kronen pro Kilo, im Juli desselben Jahres auf 73–76 Kronen pro Kilo gestiegen. Vgl. Österreichisches Statistisches Zentralamt (Hrsg.) 1997: 96.

²³ Vgl. o. V. 1918: 12.

empfang, war ihr Arbeitgeber der Meinung, dass eine fixe Jahresgage zwischen 3000 Kronen für eine Anfängerin und 10.000 Kronen für eine erfahrene Schauspielerin ausreichend sei. Denn zum einen könne man die Verhältnisse in Österreich, wo die Filmindustrie noch am Anfang stehe, nicht mit jenen im Ausland vergleichen. Zum anderen werde auch dort niemand so „wahnsinnig“ sein und einer Schauspielerin eine Jahresgage im sechsstelligen Bereich bezahlen.²⁴

	Gage in Kronen	Gage in Euro
1916	200	307,77
1917	250–300	193,48–232,17
1918	350–400	165,42–189,06

Tab. 2: Liane Haid's monatliche Gage bei der Wiener Kunstfilm 1916–1918²⁵

Auch der Vergleich mit den Gagen des Hofburgtheaters zeigt, dass Liane Haid nicht so schlecht entlohnt worden war, wie sie dachte. So erhielt z. B. Tilly Kutschera (1890–1920), seit 1908 Mitglied des Hofburgtheaters,²⁶ gemäß ihres im Juni 1918 neu abgeschlossenen Vertrages, einen Gesamtjahresbezug (inklusive Garderobengeld) zwischen 12.000 und 15.000 Kronen für einen Vertragszeitraum von fünf Jahren. Davon entfielen pro Jahr 4000 Kronen (rund 333,34 Kronen pro Monat) nur auf die Gage. Zusätzlich sollte das Spielhonorar 30 Kronen für jede Vorstellung betragen.²⁷ Liane Haid's Gage war demnach 1918 sogar ein wenig höher als jene von Tilly Kutschera. Der Unterschied war jedoch, dass Haid kein zusätzliches Garderoben- oder Spielgeld erhielt. Allerdings war es laut der Wiener Kunstfilm auch nicht nötig, dass der Kinostar ihre Kostüme (wie es im Theater üblich war) selber stellen musste, da man ihr immer sämtliche für die Filmaufnahmen benötigten „Toiletten“ zur Verfügung gestellt habe.²⁸

Darüber hinaus ist Liane Haid's Einkommenssituation zwischen 1916 und 1918 auch deshalb hervorzuheben, weil der Filmschauspielerin eine monatliche Fixgage garantiert worden war. Selbst ihre KollegInnen bei der Wiener Kunstfilm wurden nur tageweise und projektbezogen bezahlt. Über Operettenstar Hubert Marischka

²⁴ Vgl. ebd.: 72.

²⁵ Vgl. O. V. 1918: 12, Österreichische Nationalbank 2015.

²⁶ Vgl. Terharen 1991 (Bd. 2): 192.

²⁷ Vgl. ÖStA, HHStA, HA, Burg, 222 (1918): 264. Zum Vergleich: Das Spielhonorar, das Tilly Kutschera zusätzlich zur Gage und pro Vorstellung erhielt, entsprach dem Tageshonorar eines Filmstatisten (ohne Aufwand) gemäß dem Kollektivvertrag von 1919.

²⁸ Vgl. o. V. 1918: 72. Liane Haid behauptete allerdings das Gegenteil und sagte im Prozess aus, dass sie für ein für Filmaufnahmen benötigtes Kleid 1550 Kronen bezahlen habe müssen. Vgl. ebd.: 12.

(1882–1959) war z. B. in der Tagespresse zu lesen, dass er 100 Kronen pro Tag vertraglich zugesichert bekommen hätte. Dafür sollte er pro Monat an nur 15 Tagen zu je sieben Stunden für Filmaufnahmen in einem Zeitraum von zehn Monaten zur Verfügung stehen, um auch weiterhin seinen Verpflichtungen am Theater an der Wien nachkommen zu können. Folglich hätte Marischka 1916 1500 Kronen pro Monat bzw. 15.000 Kronen für zehn Monate erhalten und damit bei weitem mehr als Liane Haid verdienen können.²⁹ Im Gegensatz zu ihrem Kollegen hatte Haid, die kein paralleles Bühnenengagement vorzuweisen hatte, jedoch einen mehrjährigen Vertrag mit der Wiener Kunstfilm abgeschlossen, der ihr ein regelmäßiges Einkommen garantierte.

Über die genannten Summen hinausgehende Stargagen sind kaum bekannt und auch die besprochenen Honorare können ohne die entsprechenden Firmen- sowie Prozessunterlagen nicht verifiziert werden. Zudem wurden keine weiteren Kollektivverträge vom Verband der Filmdarsteller veröffentlicht, die über die Gagenverhältnisse über das Jahr 1919 hinaus Auskunft geben könnten.³⁰ In den österreichischen Stummfilmzeitschriften ist hingegen wiederholt von der Armut der Filmdarsteller_innen zu lesen, die in der Wiener Filmbörse – der ersten offiziellen und vom Verband initiierten „Jobvermittlungsplattform“ für Filmdarsteller_innen in Österreich³¹ – auf ein Engagement warteten und sich über jede verdiente Krone bzw. (ab 1925) jeden verdienten Schilling freuten; konkrete Zahlen wurden aber auch hier selten genannt.³² Umso bedeutsamer ist es, dass der Kollektivvertrag vom Mai 1919 „überliefert“ worden ist und damit die (Mindest-)Honorare für Stummfilmstatist_innen, -kompars_innen und -darsteller_innen zumindest für das Jahr 1919 heute noch bekannt sind. Die in Tabelle 1 dokumentierten Summen machen es auch verständlich, warum die *Kinowoche* vor überzogenen Gagenvorstellungen warnte und der Verband der Filmdarsteller, der bis 1939 bestand, „die Förderung der sozialen und materiellen Interessen seiner Mitglieder“ in den Vereinsstatuten als primäres Ziel definierte.³³

5. Die betrügerischen Absichten der Wiener Filmschulen

Ein weiteres Ziel des Verbandes der Filmdarsteller war der Kampf gegen die unseriösen Filmschulen Wiens. Auch die Redaktion der *Kinowoche* warnte vor den zweifelhaften Ausbildungsstätten: „Es gibt keine ‚Film‘schulen. Was sich so nennt,

²⁹ Vgl. z. B. o. V. 1917: 9. Die Auszahlung dürfte allerdings nicht wie vereinbart erfolgt sein, da Marischka die Wiener Kunstfilm ein Jahr vor Liane Haid auf Zahlung von 6750 Kronen Gage verklagt hatte.

³⁰ Verhandlungen dürfte es dazu aber gegeben haben. Vgl. Forest 1920: 2, o. V. 1920: 2f.

³¹ Vgl. o. V. 1919: S. 2–5.

³² Vgl. z. B. Stern 1921: 3f. Laut dem Autor wurde Statist_innen in Wien 1921 300–400 Kronen pro 7-stündigen Arbeitstag bezahlt. Der eklatante Unterschied zum Kollektivvertrag von 1919 ist der Inflation dieser Jahre geschuldet.

³³ Vgl. WStLA, M.Abt. 119, A32 – Gelöschte Vereine: 360/1921 (Statuten 1919–1928, § 3).

ist Schwindel. Wer filmen will, muß ein ausgebildeter Schauspieler sein, alles ‚Filmschul‘wesen ist ein Unfug, den die Polizei scharf im Auge hat.“³⁴

Seit den 1910er Jahren trieben in Wien, wie auch in anderen europäischen Städten, tatsächlich Betrüger_innen ihr Unwesen, die in der Regel junge und schauspielunerfahrene Filmaspirant_innen, die eine Karriere als Kinostar anstrebten, finanziell auszubeuten versuchten. Ihre Vorgehensweise war dabei immer ähnlich: Als Erstes wurde ein Inserat in einer bekannten Wiener Tageszeitung, wie dem *Neuen Wiener Tagblatt* oder dem *Illustrierten Wiener Extrablatt*, platziert, das die Ausbildung zum Filmdarsteller mit anschließendem Engagement versprach. Ein Beispiel ist etwa: „Regent-Filmfabrik [...] sucht begabte Herren u. Damen zur Heranbildung als Kinodarsteller zwecks Verwendung bei den Aufnahmen in der eig. Fabrik. Streng individueller Einzelunterricht.“³⁵ Interessent_innen konnten sich dann bei der jeweiligen Kinoschule, deren Betreiber sich zumeist als Inhaber einer Filmfabrik ausgaben, melden. An der angegebenen Adresse angekommen, mussten sich die Ausbildungswilligen einer Aufnahmeprüfung unterziehen. In den meisten Fällen wurde festgestellt, dass zwar ein Talent vorhanden sei, dieses jedoch in einem mehrwöchigen und vor allem kostenpflichtigen Kurs (zwei- und dreistellige Beträge wurden verlangt) noch geformt werden müsse. Der vorab bezahlte Kurs fand dann entweder nicht statt oder bestand aus kurzen, inhaltsleeren Unterrichtseinheiten, die darauf abzielten schematisierte „Grimassen“ – eine bestimmte Gefühlsregung (etwa „unverhoffte Freude“) sollte dabei durch einen nonverbalen Ausdruck oder eine Reihe festgelegter nonverbaler Handlungen dargestellt werden³⁶ – einzustudieren. Solange die Schüler_innen noch keinen Verdacht geschöpft und weiterhin Geld zur Verfügung hatten, wurde der Kurs, natürlich kostenpflichtig, verlängert. Nach einer gewissen Zeitspanne, zumeist wenigen Tagen oder Wochen, war der vermeintliche „Professor“ mit den Kursgeldern verschwunden und ließ finanziell betrogene Schüler_innen zurück, die in der Filmbranche aufgrund ihrer fragwürdigen Ausbildung nicht Fuß fassen konnten.³⁷

Auch der Verband der Filmdarsteller (ab 1923 Verband der Filmdarsteller und der Filmkomparserie) verwehrte sich dagegen, nicht professionelle Darsteller_innen als Mitglieder aufzunehmen. Wer den ordentlichen Mitgliedsstatus erlangen wollte, musste bereits einer anderen Berufsvereinigung der darstellenden Künstler_innen, wie dem Österreichischen Bühnenverein (Vereinigung der österreichischen Theaterschauspieler_innen) oder der Internationalen Artisten-Organisation angehören. Auch Mitgliedschaften in ausländischen Vereinen, etwa der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger oder der Organizace československého filmového herectva (Organisation der tschechoslowakischen Filmschauspieler), wurden akzeptiert. Branchenexterne Bewerber_innen wurden hingegen vorerst als

³⁴ O. V. 1921: 4.

³⁵ Regent-Filmfabrik 1919: 38.

³⁶ Vgl. z. B. die „Übungsszenen“ in Ferdinand/Ferdinand-Bielitz 1916: 18–68.

³⁷ Vgl. Holy 1921: 16 u. 18.

HospitantInnen in den Verband aufgenommen.³⁸ Ob diese zu vollwertigen Mitgliedern aufsteigen durften oder nicht, entschied der Vorstand nach einer Probezeit von drei Monaten. 1920 erklärte der erste Präsident des Verbandes, Carl Forest (1874–1944), dazu:

Der Verband wird bei den Entscheidungen gewiß nicht engherzig vorgehen, wird aber doch den prinzipiellen Standpunkt nicht aufgeben können, daß die Organisierung von solchen Darstellern, die keine Aussicht haben, aus der Komparserie herauszutreten, keinen Sinn habe. [...] Wem es innerhalb einer gewissen Zeit nicht gelingt, seine Befähigung nachzuweisen, der hat beim Film nichts verloren und es ist sicher gerecht, solche Elemente abzustößen.³⁹

Mit „solchen Elementen“ waren die Schüler_innen bzw. Absolvent_innen der unseriösen Filmschulen gemeint, die der Verband – als Maßnahme zur Bekämpfung – nicht aufnehmen wollte bzw. wieder auszuschließen gedachte, sofern diese sich einen „Hospitantenschein“ erschlichen hatten.⁴⁰

Mittels Aufnahmebeschränkungen für nicht professionelle Darsteller_innen und Aufklärungsarbeit im Verbandsorgan, der *Neuen Kino-Rundschau*,⁴¹ wollte der Verband sowohl den Berufsstand als auch Laien vor den Filmschulbetrüger_innen schützen. Besonders branchenfremde und schauspielunerfahrene Personen, wie das „Fräulein Putzi“, sollten davor bewahrt werden, Opfer eines materiellen Betruges zu werden. Denn Opfer, d. h. ausbildungswillige Filmaspirant_innen, konnten in Wien scheinbar zahlreich gefunden werden. Schon wenige Wochen nach der Gründung des Verbandes im März 1919 sollen sich über 200 (ehemalige) Filmschüler_innen gemeldet und um Aufnahme als HospitantInnen gebeten haben.⁴²

Dass die Kinoschulen in Wien so „erfolgreich“ arbeiten konnten, ist auch darauf zurückzuführen, dass es in der gesamten Stadt bis Anfang der 1930er Jahre keine seriösen Ausbildungsmöglichkeiten für Filmschauspieler_innen gegeben hatte. Zwar existierten etliche Ideen dazu, umgesetzt wurde bisherigen Recherchen zufolge bis zum Ende der Stummfilmzeit jedoch keine.⁴³ Unter anderem wurde im *Filmboten* bzw. in seinem Nachfolgeblatt, der *Österreichischen Film-Zeitung*, der Vorschlag gemacht, der renommierten Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien eine Filmschauspielklasse anzugliedern. Außerdem wurde in den genannten Zeitschriften die Idee forciert, eine eigene österreichische Filmschauspielschule ins

³⁸ Vgl. WStLA, M.Abt. 119, A32 – Gelöschte Vereine: 360/1921 (Statuten 1919–1928, § 6).

³⁹ Forest 1921: 2.

⁴⁰ Vgl. Verband der Filmdarsteller 1919a: 14.

⁴¹ Vgl. z. B. Bolz-Feigl 1919b: 11f., ders. 1919a: 8–10. Alfons Bolz-Feigl (1870–1928) war der Gründer des Österreichischen Bühnenvereins und 1919 kurze Zeit auch der Vizepräsident des Verbandes der Filmdarsteller.

⁴² Vgl. Bolz-Feigl 1919a: 9.

⁴³ Die ersten (Ton-)Filmschulen sollen das Universelle Lehrinstitut für Tonfilmkunst und das Tonfilm-Seminar gewesen sein. Vgl. Fritz 1991: 28. Leider waren die von Fritz zitierten Schulprospekte nicht mehr im Filmarchiv Austria auffindbar.

Leben zu rufen.⁴⁴ Doch auch wenn die Realisierung einer solchen Ausbildungsstätte auf sich warten ließ, hatte man sich schon Gedanken zu den Lehrinhalten gemacht. Der in Wien tätige Jurist und Journalist Victor E. Pordes (1881–1963) schlug z. B. vor, dass der Lehrplan folgende Fächer enthalten sollte: „Schauspielkunst im Film, die Lehre von Wesen, Dramaturgie und Regie des Films, Stil- und Kostümkunde, sowie eine Einführung in die photographische und Beleuchtungspraxis des Films“⁴⁵.

Ein Grund dafür, warum es bis 1933 keine seriöse Filmschauspielschule in Wien gegeben hatte, könnte darin zu finden sein, dass Filmfachleute häufig die Meinung vertraten, dass neben der äußerlichen Eignung auch ein darstellerisches Talent vorhanden sein musste, das idealerweise zuerst auf der Bühne geschult werden sollte. Die filmspezifische Arbeitspraxis könne man sich schließlich durch *training on the job* aneignen. Diesbezüglich bemerkte z. B. Friedrich Porges (1890–1978), Filmjournalist und Filmschaffender, in seiner Monografie *Fünfzig Meter Kinoweisheit*:

Es sei aber ausdrücklich festgestellt, daß es im Grunde eine Ausbildung nur zum Film-darsteller nicht gibt. Ist bei einem jungen Menschen schauspielerisches Talent vorhanden, dann zeigt es sich vor allem auf der Bretterbühne. Kann er sich dort bewegen und erfolgreich wirken, dann kann der erste Versuch im Film gemacht werden, nicht früher.⁴⁶

Tatsächlich brachte die Mehrheit der österreichischen Stummfilmstars bereits Bühnenerfahrung mit, auch wenn viele erst durch ihre Arbeit beim Film einem breiteren Publikum bekannt geworden waren. Dazu zählen die aus Österreich-Ungarn stammenden Stummfilmdiven Maria Corda (1898–1976) und Lucy Doraine (1898–1989) sowie die bereits erwähnte Liane Haid und ihr Filmpartner Max Neufeld (1887–1967).

6. Das Fazit der *Kinowoche*

Die Redaktion der *Kinowoche* beendete ihren Brief schließlich mit der Bemerkung, dass das „Fräulein Putzi“ aus den genannten Gründen – herausfordernde Arbeitspraktiken, finanzielle Strapazen, betrügerische Ausbildungsstätten – nicht zum Film gehen solle. Der wertkonservative und antifeministische Rat an das „Fräulein Putzi“ lautete daher, dass sie ihre Jugend und Schönheit lieber pflegen und für ihren (zukünftigen) Mann bewahren sollte. Letztendlich solle sie „die anderen filmen“ lassen und sich freuen, nicht dabei zu sein.⁴⁷ „Wir glauben, Ihnen ei-

⁴⁴ Vgl. z. B. o. V. 1926: 4, o. V. 1927: 6.

⁴⁵ Pordes 1925: 3.

⁴⁶ Porges 1919: 39f.

⁴⁷ Vgl. o. V. 1921: 4.

nen guten Rat gegeben zu haben und bitten Sie, glauben Sie der „Kinowoche“⁴⁸, heißt es zum Abschluss.

Die quellenkritische Interpretation der warnenden Inhalte des *Kinowoche*-Artikels hat an nur einem Beispiel gezeigt, dass Filmzeitschriften im Allgemeinen und scheinbar wenig seriöse Erscheinungs- und Beitragsformen im Speziellen, wie Briefe in publikumsorientierten Periodika, wesentliche Informationen zur Erforschung des Berufes bzw. Berufsbildes des Stummfilmschauspielers enthalten können. Doch wie jede quellenkritische Herangehensweise erfordert auch die wissenschaftliche Arbeit mit den zeitgenössischen Filmzeitschriften nicht nur die Kontextualisierung der Inhalte, sondern auch des Mediums an sich. Aber wenn sich die Filmwissenschaft darauf einlässt auch schriftliche, massenmediale Quellen ins Zentrum ihrer Forschungsarbeit zu stellen, können die Ergebnisse solcher Untersuchungen sehr ergiebig sein. Nicht ohne Grund schreibt der italienische Filmhistoriker Paolo Cherchi Usai: „[...] many secrets are buried in the pages of periodicals [...]“⁴⁹. Auch die Erforschung des Stummfilmschauspiel/er/s im Wien der 1910er und 1920er Jahre wäre ohne die „Geheimnisse“, die in den österreichischen Stummfilmzeitschriften bewahrt werden, unvollständig.

Literatur

- Bolz-Feigl, Alfons (1919a): „Filmschulen!“. *Neue Kino-Rundschau* 3.114, S. 8–10.
- Ders. (1919b): „Zwecke und Ziele des Verbandes der Filmdarsteller“. *Neue Kino-Rundschau* 3.112, S. 11–13.
- Eisert, Gelia (2000): „Professioneller Film – Ein Blick hinter die Kulissen der ‚Traumfabrik‘“. In: Dies./Gerhard Kemner (Hrsg.): *Lebende Bilder: Eine Technikgeschichte des Films*. Berlin: Nicolai, S. 111–135.
- Ferdinand, Franz/Elsa Ferdinand-Bielitz (1916): *Wie werde ich Kino-Darsteller? Praktische Anleitung zum Selbststudium*. Wien: Eigenverlag.
- Forest, Carl (1920): „Die Organisation der Filmdarsteller“. *Die Kinowoche* 2.1, S. 1–3.
- Fritz, Walter (1991): *Kino in Österreich*. Bd. 2: 1929–1945: *Der Tonfilm*. Wien: ÖBV.
- Fuchsig, Heinrich (1929): *Rund um den Film: Grundriss einer allgemeinen Filmkunde*. Wien/Leipzig: Jugend und Volk.
- Glossy, Blanka (1919): „Mein Filmdebüt“. *Die Kinowoche* 1.12, S. 5f.
- Hickethier, Knut (1986): „Schauspieler zwischen Theater und Kino in der Stummfilmzeit“. In: Ders. (Hrsg.): *Grenzgänger zwischen Theater und Kino: Schauspielerporträts aus dem Berlin der zwanziger Jahre*. Berlin: Ästhetik und Kommunikation, S. 11–42.
- Höbling, Franz (1919): „Film und Bühne“. *Die Kinowoche* 1.8, S. 4f.
- Holy, Fred (1921): „Filmschulen“. *Die Filmwelt: Almanach* 1, S. 16 u. 18.
- Kartousch, Louise (1919): „Der Film und ich“. *Die Kinowoche* 1.13, S. 3f.
- Kosch, Wilhelm (Begr.) und Ingrid Bigler-Marschall (Fortf.) (1992): *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*. Bd. 3: *Pallenberg–Singer*. Bern: Francke.
- Matias, Hans (1921): „Plauderei über Filmaufnahmen“. *Die Filmwelt: Almanach* 1, S. 4, 6 u. 8.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Usai 2003: 91.

- ÖStA [Österreichisches Staatsarchiv], HHStA [Haus-, Hof-, und Staatsarchiv], HA [Hofarchiv], Burg [Burgtheater], 222 (1918), 264.
- Österreichische Nationalbank (2015): „Währungsrechner“. *Inflationscockpit*. <https://www.oenb.at/docroot/inflationscockpit/waehrungsrechner.html>. (05.02.2016).
- Österreichisches Statistisches Zentralamt (Hrsg.) (1997): *Die Entwicklung der Verbraucherpreise von 1900 bis 1996*. Wien: Österreichische Staatsdruckerei.
- O. V. (1917): „Marischka, der Kinostar“. *Fremden-Blatt* 351 (23.12.1917): S. 9.
- O. V. (1918): „Eine Klage gegen Liane Haid: Die Wiener Kunstfilmgesellschaft als Klägerin“. *Die Filmwoche* 6.262, S. 7, 12, 25 u. 72.
- O. V. (1919): „Die Filmbörse“. *Neue Kino-Rundschau* 3.111, S. 2–5.
- O. V. (1920): „Statistenplage“. *Der Filmbote* 3.33, S. 2–4.
- O. V. (1921): „Fräulein Putzi, gehen Sie nicht zum Film!“. *Die Kinowoche* 3.7, S. 3f.
- O. V. (1923): „Das neue Vita-Atelier“. *Die Filmwelt* 5.27, S. 3–7.
- O. V. (1926): „Filmnachwuchs“. *Der Filmbote* 9.29, S. 3f.
- O. V. (1927): „Die Filmschule: Die Notwendigkeit der Heranbildung künstlerischen Nachwuchses“. *Österreichische Film-Zeitung* 1.28, S. 6f.
- Pordes, Victor E. (1925): „Der Wiener Film: Was noch alles fehlt“. *Das Kino-Journal* 18.790, S. 2f. (Orig.: *Die Filmtechnik* 1.4, S. 74f.).
- Porges, Friedrich (1919): *Fünzig Meter Kinoweisheit: Aus der Werkstatt eines Erfahrenen: Über Filmdichtung, Filmregie, Filmaufnahme, Filmgestaltung*. Wien/Leipzig: Harbauer.
- Regent-Filmfabrik: „Regent-Filmfabrik [Inserat 73614]“. *Neues Wiener Tagblatt* 95 (06.04.1919): S. 38.
- Rigle, Brigitte (1993): *Staatliche Gerichte. Archivinventar*. Wien: Wiener Stadt- und Landesarchiv.
- Samlowski, Wolfgang/Hans J. Wulff (2002): „Vom Sichtbarmachen zur kunstvollen Gestaltung: Geschichte des Filmlichts“. In: Lorenz Engell/Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hrsg.): *Licht und Leitung*. Weimar: Universitätsverlag, S. 169–184.
- Schott, Werner (1919): „Meine Erfahrungen vor dem Kurbelkasten“. *Die Kinowoche* 1.13, S. 2f.
- Stern, Alexander (1921): „Die Filmbörse“. *Die Kinowoche* 3.12, S. 3f.
- Terharen, Helga (1991): *Von der Schmierenskomödiantin zur Hofschauspielerin: Die Demaskierung eines Mythos: Zur sozialen und materiellen Stellung der Schauspielerinnen des k.k. Hofburgtheaters in Wien (1888–1918)*. 2 Bde. Dissertation, Universität Wien.
- Usai, Paolo Cherchi (2003): *Silent Cinema: An Introduction*. London: BFI Publishing.
- Verband der Filmдарsteller (1919a): „Filmschulen“. *Neue Kino-Rundschau* 3.112, S. 14.
- Ders. (1919b): „Übereinkommen zwischen dem Verbands der Filmдарsteller und den unterfertigten Filmfabrikanten“. *Neue Kino-Rundschau* 3.115, S. 9f.
- WStLA [Wiener Stadt- und Landesarchiv], M.Abt. [Magistratsabteilung] 119, A32 – Gelöschte Vereine: 360/1921 (Statuten 1919–1928).