

Rezension von: Loacker, Armin (Hg.):
Austrian Noir. Essays zur österreichisch-amerikanischen Koproduktion *ABENTEUER IN WIEN / STOLEN IDENTITY*. Wien: filmarchiv austria 2005, 183 pp., zahlreiche Abb.

Ganz Wien wartet auf dich! [...] Alle! Der Schubert, der Strauß, der Prater, der Heurige ... Alles wartet auf dich! Die Herren Engländer, die Herren Amerikaner, die Herren Russen, die Herren Franzosen ... die Herren Touristen mit und ohne Uniform. Alle brauchen dein Taxi! Du kannst sie einfach nicht im Stich lassen. (p. 168f.)

Ein geradezu aufmunternder Appell, der den vermeintlichen Taxifahrer nichtsdestotrotz in Ignoranz verharren lässt. Trunkenheit und Indolenz hindern ihn an der geforderten Ehrerweisung Wiens. Das sinnbildliche Abwinken des sich im duseligen Halbschlaf abwendenden Mannes antizipiert die Ambivalenz und die Ironie der weiteren Filmhandlung: Die Metropole Wien als ein mit Klischees beladener, heiler Schauplatz, zu dem sie in der Nachkriegszeit stilisiert wird, rückt in der österreichisch-amerikanischen Koproduktion *ABENTEUER IN WIEN / STOLEN IDENTITY* – notabene der ersten seit Beginn des Tonfilms in Österreich – weit ab von eingefurchten zeitgenössischen »Wien-Bildern«. Hier säumt aber in der Folge reine Düsternis den Weg, durch desolate Stadtwinkel und Gassen hin in bedrohliche Nischen und Eckplätze. So sprechen wir mithin von einem symbolischen Korrelat der trostlosen Situation, die sich in den Überlebensstrategien widerspiegelt, die sich hinter den heruntergekommenen Fassaden des Nachkriegs-Wien abspielen.

Die acht Essays, die im Band *Austrian noir* des Filmarchiv Austria versammelt sind, designieren dieses signifikante filmische Œuvre als ein bedeutsames Zeitdokument, welches fünfzig Jahre lang zu Unrecht ignoriert wurde, so es auch in filmwissenschaftlichen Schriften gerade einmal der Vollständigkeit halber beiläufige Erwähnung fand.

Gefährliches Abenteuer lautet der Zweititel dieses groß angelegten Projekts, bei dem von Beginn an, allein schon wegen des Bekanntheitsgrads der Hauptdarsteller Franz Lederer und Gustav Fröhlich (in der österreichischen Produktion) wie auch auf Grund der Besetzung der Nebenrollen mit Namen wie Inge Konradi, Fritz Eckhard oder Karl Farkas, auf nachhaltigen Erfolg gesetzt wurde. Abenteuerlich ist denn nicht nur die Handlung des im Jahre 1952 vollendeten Films, gleichermaßen ereignis- und risikoreich gestaltete sich der Verlauf seiner Herstellung. Armin Loacker, der Herausgeber des Bands, begibt sich auf die *Spuren der Wiener Jack-Mortimer-Verfilmung*, geht dem chaotischen Produktionsprozess nach und löst ein klares und nachvollziehbares Bild aus dem dicht gesponnenen Wirrwarr rund um die Entstehung des Projekts heraus. Der Autor zeichnet unter Zuhilfenahme fundierter Dokumente gekonnt die bizarren Voraussetzungen und die letzten Endes langwierige Realisierung des Films nach und lässt die diffizilen Momente seiner Entstehungsgeschichte offenbar werden. Deutlich kristallisiert sich eines heraus: Es handelt sich um einen Film, der eine atypische, ungewohnte Sicht auf Wien präsentiert und auch bezüglich des Produktionsablaufs aus der Rolle fällt. Loacker geht bei der Darstellung der vielen unterschiedlichen Ungereimtheiten, die sich im Laufe des Realisierungsprozesses des Films generierten, ausgesprochen detailliert vor. Er führt uns die sowohl monetären als auch stabsinternen Hürden und Schranken des schlussendlich finanzintensiven Projekts vor Augen und bezieht sich dabei auf den Zeitraum, der die ersten Investitionsgespräche bis hin zur endgültigen Fertigstellung der *bilingual version films* umfasst. Der Schriftverkehr aus der Nachlass-Sammlung sowie zahlreiche Interviews mit Mitwirkenden illustrieren aus erster Hand jene prekäre und konfliktgeladene Situation, die zumeist aus der finanziellen Notlage heraus erwuchs oder aber auch die Folge von erschwerenden, teils persönlichen Auseinandersetzungen der Beteiligten war. Die subjektiven Schilderungen der an der Produktion mitwirkenden Personen, darunter bspw. die von Helmut Ashley (Kamera) und Turhan Bey (Produzent) tragen zum Wissen über die turbulente Entstehung des Films bei. So erfährt man bspw. von tief greifenden Kommunikationsproblemen, die ein mehrmaliges Überarbeiten des Drehbuchs nach sich zogen. Eine ungenügende Ausarbeitung des Drehplans sowie die problematischen Finanzierungspläne trugen maßgeblich dazu bei, dass der Film enorme Produktionskosten verschlang, die unmöglich wiedereingespielt werden konnten, womit das Vorhaben sich in der Folge zum »kostspieligste(n) Zelluloid-Abenteuer, das bis zu diesem Zeitpunkt in Österreich hergestellt worden war« (p. 38) entwickelte.

Armin Lockers Beitrag zur Produktionsgeschichte wird im darauf folgenden Kapitel *Ausgewählte Biografien* vervollständigt.

Mit Blick auf den Kriminalroman von Alexander Lernet-Holenia *Ich war Jack Mortimer* aus dem Jahre 1933, verweist Johannes Kamps in seinem Beitrag *In den Fängen des Zufalls* auf die wenigen Parallelen, die sich zwischen Buch und Film ziehen lassen und macht sich zunächst ausgehend von der Romanvorlage auf jene scheinbar von Zufällen gesteuerte, alptraumhafte Irrfahrt durch das leidende Wien der Nachkriegsjahre. Die Inhaltsanalyse sowohl des literarischen Modells als auch seiner filmischen Umsetzung betont jene Komponenten, die die respektive Handlungsführung, die Zusammenfügung der Erzählstränge, die Gewichtung der Handlungselemente, die Personen, die Schauplätze, den Handlungszeitraum wie die Auflösung des Konflikts als voneinander abweichend erkennen lassen (cf. p. 55). Der umfassendste Teil der Analyse widmet sich aber den Motiven, die den Film bestimmen, die sozusagen die Bilderfolge und den Erzählfluss navigieren. Kamps liefert uns ausführliche Beschreibungen einiger wichtiger Szenen, die den Spannungsaufbau leitmotivisch determinieren bzw. die Stofflichkeit des Films betonen. Ausgezeichnet sind v.a. seine Ausführungen zu jenen psychologisch motivierten Momenten des Films, die von einer suggestiven Symbolik des Unbehagens und der Instabilität durchwirkt sind.

Reinstes Melodrama tritt zutage, wenn Karin mit wehendem Hausrock zwischen wichtigen Vorhängen durch das Zimmer eilt und dabei von entsprechender Musik begleitet wird und dann ihr Mann hereinkommt und sie gleich dabei erwischt, dass sie gar nicht richtig liest. (p. 70)

Das unablässige Gefühl des Ausgeliefertseins und einer existenziellen Bedrohung, eingebettet in eine Atmosphäre der Düsternis, verdanken sich nicht zuletzt der herausragenden Kameraführung Helmuth Ashleys, dem noch ein eigenes Kapitel gewidmet sein wird. Weiters beschreibt Kamps jene Szenen des Films, die sich der typischen Motivpalette des *Film noir* bedienen. Mittels einer Gegenüberstellung einzelner Bildsequenzen unternimmt er auch einen Vergleich zwischen der österreichischen und der amerikanischen Filmfassung, indem er die differente Gestaltung beider Werke und mithin auch das divergierende Schauspiel der Hauptdarsteller (wobei die nuancenreichere Performanz bei der heimischen Produktion hervorgehoben wird) beleuchtet. Es sind jedoch »vor allem die kleinen atmosphärischen Elemente, die den Unterschied markieren, teils zugunsten, teils zuungunsten der jeweils anderen Fassung« (p. 88).

Die hier behandelten Aspekte könnten unter Bezugnahme auf zwei weitere Filmversionen, die von Kamps angeführt werden und die auf demselben Romanstoff basieren, für eine zeitwie gesellschaftshistorische Verankerung des österreichischen Filmbeitrags aufschlussreich sein und zu weiterführenden komparativen Forschungsfragen führen. Bei diesen Versionen handelt es sich zum einen um eine bereits im Jahre 1935 unter der Regie von Carl Froelich entstandene deutsche Produktion, für deren Handlungsort Budapest gewählt wurde, zum anderen um eine Fernsehadaptation des WDR mit dem Titel *Jack Mortimer* aus dem Jahr 1961.

Gerhard Vana begibt sich auf eine örtliche Erkundungstour, spricht, er folgt den Spuren der Taxifahrt wie auch denjenigen der späteren Verfolgungsjagd durch das nächtliche, zu jener Zeit mitnichten einladende Stadtszenario Wiens. Im folgenden Kapitel nimmt er sich vor, *Wien vis à vis* zu erkunden: *Zu einigen locations von ABENTEUER IN WIEN*. Vana umkreist die einzelnen Szenen des Films, unter Heranziehung des Romans, aus mehreren Perspektiven. In seinem Analyseverfahren taucht er in die Raum/Zeit-Konstellationen der filmischen Begebenheiten ein. Die Lokalitäten, die virtuell durchmessen werden, sind bedrückend anmutende Räume, solche, in welche der Leser bzw. der Zuschauer hineingleitet. Es sind befremdende Räume, die den Sehhabitus eines verfestigten Wien-Klischee-Bildes stetig aufbrechen. Die die Stadt durchflutende Finsternis, die »eigentlich eine Eigenschaft des Innerraumes ist«, lässt das Innen und das Außen ineinander fließen und »die Stadt zu einem undurchdringlichen Labyrinth machen« (p. 90). Eine Reihe von Objekten, wie etwa Spiegel, Gitter, Fenster und Türen, reflektieren und bündeln die Stimmung der unwirtlichen Aussicht, der bedrohlichen Winkeln und der dunklen Gassen. Sind es in der Buchvorlage Hauptstraßen und Prachtboulevards (z.B. die Ringstraße), die als solche auch wiedererkennbar sind, so scheint sich der Film gegen eine Identifizierbarkeit der gezeigten Orte verweigern zu wollen. Das Panoramieren der Stadt in Form einer kolossalen Filmkulisse wird radikal verworfen. Vielmehr drängen die Bilder aktiv darauf, einem verschnörkelten Wien-Bild entgegenzuwirken. Dem entgegen entschleiert der Film Wien als die Großstadt, die sie zu jener Zeit war: Als eine charmelose, düstere und marode Nachkriegsmetropole mit der kennzeichnenden Wiederaufbau-Architektur, voller

ungemütlicher, schäbiger Orte und bedrückender, feucht-kalter Straßen und Gassen, die sich in der Filmversion zumindest als den westlichen, d.h. alliierten Besatzungszonen zuordnen lassen. Wien erscheint als eine »alte Stadt, eine Stadt mit Vergangenheit«, die jedoch eine allzu belastete ist. Geschichte »lastet dunkel und bleiern über der heruntergekommenen, hermetischen Stadtkulisse« (p. 98f.). Polarisierend wirken die Hell/Dunkel-Kontraste und die Schattierungen, die zur wesentlichsten Grundstimmung des Films gehören, wie auch die vertikalen/horizontalen Aufnahmeverfahren, die sog. Oben/Unten-Situationen kreieren. Diese Aufnahmeverfahren sind es, die bestimmten Szenen des Films allererst ihre Originalität verleihen.

Der nächste Abschnitt widmet sich der virtuosen Kameraführung Helmuth Ashleys, die dem Film durch die markante Lichtführung und Bildkomposition eine singuläre Eigenwilligkeit verschafft. Dem mobilen Auge des Operators entströmt eine Intuition, die den ästhetischen Komponenten des *Film noir* auf genuine und unkonventionelle Weise Leben einhaucht. Robert Müller versteht sich darauf, eine treffende Analyse prägnanter Sequenzen dieses Stils vorzulegen. Eine kontrastreiche und bleierne Atmosphäre erzeugende Beleuchtungstechnik des aus amerikanischen Kriminalfilmen der 1940er Jahre vertrauten *low-key-lightening*-Verfahrens findet auch in der Produktion *ABENTEUER IN WIEN* Anwendung, einem »Film noir österreichischer Provenienz, der auf höchst innovative Weise verschiedene Bildwelten miteinander verschmilzt«. Dies gelingt ihm durch die originelle Transferierung »der Ikonografie des amerikanischen Genrefilms in das Wien der ersten Nachkriegsjahre«, nur dass »es hier kein großstädtischer Asphalt [ist], der glänzt, sondern das Kopfsteinpflaster des ersten Bezirks« (p. 111). Ashley bedient sich hier eines flüchtigen, fragilen und rhythmisierenden Schatten/Licht-Kolorits, das sowohl Figuren als auch Räumen und Objekten eine Fragmentiertheit verleiht, die er jedoch im Zuge des Changierens eines bisweilen flackernden Hell-/Dunkel-Effekts sukzessive in das dominierende tiefe Schwarz zurückdriften lässt. Als vorzügliches Beispiel für »die beständige Alternation von hell und dunkel« (p. 113) nennt Müller jene Schlüsselszene, die sich im Kaiserpanorama zuträgt. Die hybriden Momente, die sich dem agilen Formenspiel verdanken, tragen die große Wirkungskraft des Films. Durch deren Stilisierung werden die düsteren, schäbigen Terrains der Großstadt, die ihren Spiegel sich in den haltlos und verunsichert agierenden Personen finden, zu einem Labyrinth der Ausweglosigkeit. Die räumliche wie psychologische Tiefenwirkung wird aus den jeweiligen Kameraperspektiven »vertikal« und »diagonal« sowie aus den asymmetrischen Arrangements geschöpft, oftmals aber durch plötzliche Schärfeverlagerungen, die eine Herausforderung des Blicks bedeuten und der dramatischen Akzentuierung dienen. Der augenfällige Mangel an Großaufnahmen wird, Müllers spannenden Illustrationen weiterfolgend, durch die Dominanz von Totale und Halbtotale, in einem aufeinander bezogenen Ganzen von Figuren- und Raumkonstellationen, kompensiert. Durch die konstruktive Praktik der komplexen Kamerastrategien, bspw. durch den Einsatz von Plansequenzen und dynamischen Kamerafahrten, tun sich bildgestalterische Visionen auf, die von Beginn an eine »Atmosphäre allgegenwärtiger Unsicherheit« (p. 117), eine existenzielle Verunsicherung und Haltlosigkeit suggerieren. Es ist zuvorderst die urbane Architektur, mit der Ashleys Kameraauge den Zuschauer zu konfrontieren sucht: mit einer unbeschönigten, kriegsgezeichneten Stadt, deren zerbombten Mauern und Ruinen unweigerlich Orientierungs- und Rückhaltlosigkeit anzuhaften scheint; ebenso wie mit jener Stadt, deren moderne architektonische Akzente, wie etwa der Westbahnhof, bereits zum Stadtbild gehören und die ein Aufflackern von Aufbruchsstimmung, eine neue Identitätspositionierung zu vermitteln scheinen. Dank Ashleys Kamerakunst wird das Nachkriegs-Wien zu einem bewegten, »unwirtlichen Ort des Umbruchs«, zu einem »Schauplatz eines *austrian noir*« (p. 125).

Das anschließende Kapitel *Romantik vs. Realismus* gibt uns einen interessanten Einblick in die Filmmusikkomposition Richard Hagemans, die einen erheblichen Einfluss auf die Handlung des Films hat. Die Musikwissenschaftlerin Marie-Luise Bolte präsentiert die musikalische Motivik anhand einzelner Handlungsverläufe und zeigt, aus welchem konkreten Fundus Hageman seine Kompositionssprache schöpft. Es ist dies jene orchestrale Musik, die, aus dem Geiste der Romantik entspringend, in einer Weise gestaltet wird, die »kompositorisch und in der Instrumentation raffiniert und kunstvoll« ist (p. 133) und die zudem eine gewisse realistische Formsprache mit Intention einsetzt. Eindrucksvoll schildert Bolte auch die Verwendung musikalisch motivlicher Formprinzipien. Stilistische Elemente, die uns aus Hitchcock-Filmen bekannt sind, prägen den düsteren, mitunter beklemmenden Grundton einzelner Szenen, die maßgeblich von der Musik geleitet werden. Die psychologischen Ingredienzen des Films, die

gesamte Wirkungspalette des *noir* sind an die Musik gekoppelt, die den Bildern zusätzliche Kraft und Bedeutung verleiht. Gefühle und Stimmungen, Verborgenes wie Erahnbares – ihre jeweilige Hervorhebung bekommt durch die Musik Tragkraft, durch eine Musik, die niemals in Harmonie verweilt, vielmehr durch ihre Dissonanz Spannung erzeugt und den Handlungsablauf, die emotionalen Konnotationen, die Charaktere, ohne völlig bestimmend und vorausdeutend zu sein, mitfährt. Die reziproken Verflechtungen, die durch plötzliche Wendungen, durch affektive Handlungs- und Stimmungsfäden sowie durch wiederholt eingesetzte Motive musikdramaturgisch strukturiert sind, werden uns durch Bolte, und dies nicht nur im Bereich des Einflusses der Musik, sondern auch in deren Absenz, da auch durch sie die Prägnanz vieler Szenen erzeugt wird, anschaulich gemacht.

Im Anschluss greifen Johannes Kamps und Armin Loacker die Rezeptionsgeschichte der Lernet-Holenia-Verfilmung auf und widmen sich den zeitgenössischen Pressestimmen. Unter Heranziehung von illustrativen Auszügen, Zitaten und Ankündigungen erläutern sie, und dies äußerst detailreich, wie unterschiedlich – wenn auch in der Fachpresse meist durchwegs positiv – die Resonanz in der Berichterstattung ausfiel. Die zwei Autoren zeichnen mittels interessanter Dokumente die kontroversen Stellungnahmen nach. Einhellige Beachtung fand in erster Linie Ashleys Kameraführung, die für die Atmosphäre des Films von zentraler Bedeutung schien; zum Teil fanden auch die schauspielerischen Leistungen, insbesondere die von Franz Lederer, Anerkennung. Die negativen Meinungen bemängelten dagegen eine angeblich konstruierte und unglaubwürdige Erzählstruktur. Die zahlreichen Vergleiche mit dem Film *Der dritte Mann*, der scheinbar als unumstößlicher Maßstab fungierte, steuerten mitunter zur Fehlbeurteilung bzw. Verkennung von *ABENTEUER IN WIEN* bei und erwiesen sich folglich als ein aus heutiger Sicht unannehmbares Kriterium. Selbiges wird von den Autoren als eine »Vergleichs Falle« ausgewiesen (cf. p. 145), da doch beide Filme in ihrer psychologisch wie kompositorisch-substantziellen Aussagekraft entscheidend voneinander abweichen. Die damalige Überflutung der Kinos mit amerikanischen Filmen stellte darüber hinaus wohl einen zusätzlichen Grund dar, warum dieser Film in rasche Vergessenheit geraten sollte.

Zu allerletzt führt uns Christoph Fuchs mit dem *Taxi durch Wien (Die Fremde, die Heimat und eine Welt dazwischen)* und lenkt uns danach auf die Spur von Produktionen wie *Der dritte Mann* (1949) und *Casablanca* (1942), wie auch auf diejenige von ausgewählten österreichischen Kriminalfilmen, die Ende der 1940er Jahre entstanden sind, setzt diese Richtung fort bis hin zu *Suzie Washington* (1998) und *Die Fremde* (2000). Der komparatistische Brückenschlag Fuchs', zum einen durch eine gewisse Verankerung im Genre, zum anderen durch eine zufällige thematische Nähe der Filme begründet, eröffnet uns neue Perspektiven. Fuchs verknüpft ähnliche Handlungsstränge der einzelnen Filme in einem jeweils gegebenen Moment, in dem sich inhaltliche oder formale Komponenten zu berühren scheinen. Er erkundet gemeinsame Räume, die einmal an eine unwirtliche und bedrohliche Heimat suggerieren, wie auch solche, die eine ersehnte und »Schutz« versprechende Fremde verkünden. Zwischen beiden aber sehen sich die entwurzelten Charaktere mit den Problemen ihrer Identitätsfindung und ihrer Werte konfrontiert. Des Weiteren untersucht Fuchs inhaltliche Ungereimtheiten, wie etwa das Spiel mit der Identität des Protagonisten oder aber die Fragwürdigkeiten über die Herkunft einiger Personen, die in *ABENTEUER IN WIEN* auftauchen. Eines wird im Laufe dieser Spurensuche unverkennbar: Dieser Film ist kraft seiner außergewöhnlichen Konstruktion zweifelsohne als ein Unikum des österreichischen Kriminalfilms zu betrachten (cf. p.156).

Dem zu jener Zeit so beliebten Bild des so berühmten genrehaften, sprich leichtlebigen »Wien-Films« ist mit dem Film *ABENTEUER IN WIEN / STOLEN IDENTITY*, der seine Kraft hauptsächlich aus den Ingredienzen des *Film noir* schöpft, ultimativ entgegengearbeitet worden. Es sind die überragende Kamerasprache Ashleys, die kunstfertige Musikgestaltung Hagemanns wie das meisterliche Schauspiel der Darsteller, die alles in allem jene große Bannkraft des Films in sich bergen, die aber erst durch die hier vorgestellte Medienkombination (Textbuch und DVD) auf theoretischer Ebene untersucht wurde. Mit diesem Essayband, der ein höchst aufschlussreiches und spannendes Lesevergnügen bietet, wurde eine lange Zeit übergangene Lücke österreichischer Filmgeschichte zum Teil geschlossen und, nachdem man den Film aus der Dunkelkammer der »Wiederaufbau«-Phase des Landes befreit hatte, wurde dieser endlich auch den Studien fachgerecht eingegliedert.

Die dem Textband beiliegende DVD beinhaltet beide Versionen des Films: *Abenteuer in Wien – A/USA 1952* – Regie: Emile E. Reinert, s/w, Lichtton, 86 Minuten sowie *Stolen Identity – A/USA 1952* – Regie: Emile E. Reiner, Günther von Fritsch, s/w, Lichtton, 84 Minuten.