

Stephan Michael Schröder

Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion

Zur Interaktion von Kino und
dänischer Literatur 1909–1918



Berliner
Beiträge zur
Skandinavistik
Band 18/1

Teilband 1

Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion
Zur Interaktion von Kino und dänischer Literatur
in den Erfolgsjahren des dänischen Stummfilms 1909–1918

Berliner Beiträge zur Skandinavistik

Herausgegeben von
Antje Hornscheidt, Lena Rohrbach,
Stefanie von Schnurbein und
Stephan Michael Schröder

Band 18/1

Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion

Zur Interaktion von Kino und dänischer Literatur in
den Erfolgsjahren des dänischen Stummfilms 1909–1918

— Teilband 1 —

Stephan Michael Schröder

Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität

Berlin 2011

Stephan Michael Schröder: Ideale Kommunikation, reale
Filmproduktion: Zur Interaktion von Kino und dänischer Literatur in
den Erfolgswahren des dänischen Stummfilms 1909–1918. 2 Teilbände. –
I. Aufl. – Berlin: Nordeuropa-Institut, 2011. – ISBN: 978–3–932406–33–8.
(Berliner Beiträge zur Skandinavistik; 18)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtes ist
ohne Zustimmung des Autors und der Reihenherausgeber unzulässig und
strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Einspeicherung in
elektronische Systeme.

I. Auflage 2011

© 2011 Nordeuropa-Institut Berlin sowie der Autor

Umschlaggrafik: Christian Brath und Stephan Michael Schröder

Satz: Stephan Michael Schröder

Gesetzt aus der Berthold Concorde von Adobe™

Druck und Bindung: Druckhaus Berlin-Mitte

ISBN: 978–3–932406–33–8

Vorwort

Dieses Buch geht auf meine Habilitationsschrift *Weißer Wiedergänger, schwarze Buchstaben. Zur Interaktion von dänischer Literatur und Kino bis 1918* zurück, die ich 2003 bei der Philosophischen Fakultät II der Humboldt-Universität zu Berlin eingereicht hatte. Wegen des Umfangs der Habilitationsschrift war von Anfang an klar, daß diese nicht in un bearbeiteter Form erscheinen konnte. Ich entschied mich daher, sie in drei Teile aufzuspalten: Der erste Teil über die literarischen Reflexionen des Kinematographen in der dänischen Literatur bis 1909 erscheint hoffentlich bald in einer eigenen Studie; der zweite ist das vorliegende Buch in zwei Teilbänden; der dritte wurde bereits 2007 als frei zugängliche Datenbank unter danlitstummfilm.uni-koeln.de veröffentlicht und bietet personenbezogene Informationen zu dänischen Stummfilmdrehbuchschreibern bis 1929 und der Interaktion zwischen der dänischen literarischen Intelligenz und dem Kino bis 1918.

Eine solche Aufspaltung ist ohne tiefgreifende Umarbeitung nicht möglich, und schon aus diesem Grund ist dieses Buch nicht mehr dekungs gleich mit den entsprechenden Abschnitten meiner Habilitationsschrift. Wo Kürzungen möglich waren, habe ich diese vorgenommen – so verschwand z.B. ein Kapitel zum professionalisierten Drehbuchschreiber Poul Knudsen ebenso wie ein größeres Kapitel zur Öffentlichkeit des Kinos; auch zahlreiche Anhänge wurden nicht übernommen. Zudem habe ich mich bemüht, die seit 2003 neu publizierte Forschung noch zu berücksichtigen, nicht zuletzt Jan Niensens ›Disputats‹ *A/S Filmfabriken Danmark. SRH/Filmfabriken Danmarks historie og produktion* von 2003 sowie Isak Thorsens 2009 an der Universität Kopenhagen verteidigte Ph.d.-Arbeit zu *Isbjørnens anatomi – Nordisk Films Kompagni som erhvervs virksomhed i perioden 1906–1928*. Aus der Perspektive neuester Forschung zur Performativität und zu kulturellen Praktiken hätte manches in dieser Arbeit vielleicht noch mehr auf den (auch begrifflichen) Punkt gebracht werden können, doch habe ich es hier bei einzelnen Anpassungen belassen, zumal ich den Eindruck habe, daß meine Ergebnisse keineswegs im Widerspruch zur kurrenten Forschung stehen. Vollständig eingearbeitet wurde aber noch erst in den letzten Jahren zugänglich gewordenes Quellenmaterial, vor allem die Drehbuchsammlung im Dänischen Filminstitut, das Archiv der *Nordisk* am Firmensitz in Valby sowie die Autorenverträge der *Kinografen*.

Anders als in der Habilitationsschrift sind alle skandinavischsprachigen Zitate übersetzt worden. Diese Übersetzungen sind – sofern nicht anders vermerkt – von Alexandra Bänsch und mir vorgenommen worden. Das Übersetzungsziel war nicht primär stilistische Eleganz, sondern eine möglichst nah an der Ausgangssprache orientierte Version, damit alle Leserinnen und Leser, die der skandinavischen Sprachen unkundig sind, möglichst gut der Argumentation folgen können. Bei der Übersetzung von Gedichten ist auf Endreime verzichtet worden. Wenn die Übersetzung eines dänischen Originaltitels kursiv wiedergegeben wird, ist dies der Titel der existierenden Übersetzung bzw. des deutschen Verleihtitels.

Dieses Buch wäre ohne die Hilfe und Unterstützung zahlreicher Personen und Institutionen niemals zustande gekommen. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft hat mir von 1997 bis 1999 ein zweieinhalbjähriges Habilitationsstipendium gewährt und so die Gelegenheit gegeben, vor Ort in Kopenhagen in Ruhe meine (Archiv-)Studien zu betreiben und selbstbestimmt zu forschen – ein seltenes Privileg in unseren Zeiten, das ich sehr genossen habe. Bernd Henningsen hat mich über Jahre hinweg immer wieder unterstützt, mich weiterbeschäftigt, als meine Hochschulassistentin zwar ausgelaufen, die Habilitationsschrift aber noch nicht fertig war, und diese nicht zuletzt im Habilitationsverfahren begutachtet. Mein Dank gilt auch den beiden anderen Gutachtern, Sven Hakon Rossel aus Wien und Martin Zerlang aus Kopenhagen, die viel Zeit auf die Lektüre haben verwenden müssen und mir wertvolle Anmerkungen zukommen ließen.

In Kopenhagen habe ich vor allem im Kopenhagener und Frederiksberger Stadtarchiv, im Reichsarchiv, in der Königlichen Bibliothek und im Dänischen Filminstitut arbeiten dürfen. Allen ist für die großzügigen Arbeitsbedingungen zu danken, die mir dort über die Jahre hinweg immer wieder gewährt worden sind, vor allem aber dem Dänischen Filminstitut, das im Zentrum meiner Kopenhagener Forschungsaufenthalte stand. Dort habe ich unschätzbare Unterstützung durch die engagierten Mitarbeiter erfahren, allen voran durch die seit 1999 für die Archivsammlungen zuständige Lisbeth Richter Larsen, aber auch durch Thomas C. Christensen, Christian Hansen, Karen Jones, Dan Nissen, Michael Lukas Petersen, Lars Ølgaard und Madeleine Schlawitz. An der Kopenhagener Universität hat mir Casper Tybjerg als Ansprechpartner zur Verfügung gestanden. Gastfreundschaft erwiesen mir in Kopenhagen bei meinen zahlreichen Aufenthalten im Laufe der Jahre dankenswerterweise Anette

Meldgaard Andersen, Christian Hansen und Louise Schröder, Dag Heede, Else Kloppenburg, Isak Thorsen, Torben Wilhelmsen sowie Hans und Karen Ægidius.

Für dieses Buch konnte auch auf Archivalien zurückgegriffen werden, die sich noch im Familienbesitz befinden. Bente Arendrup hat mich freundlicherweise die Materialien ihres Großvaters Palle Rosenkrantz benutzen lassen. Die Nachkommen Harriet Blochs (der Sohn Ole Bloch sowie die Enkel Mette Bloch und Michael Hertz) haben mir Einsicht in deren nachgelassene Dokumente gestattet. Johanna und Jarl Bonnelycke haben großzügig den Nachdruck von Emil Bønnelyckes ›Kino-Kronik‹ erlaubt.

Vielfältige, im einzelnen kaum aufzuschlüsselnde Unterstützung und Ermunterung habe ich durch meine Kolleginnen und Kollegen in meinen akademischen ›Heimatumlieus‹ erfahren: zunächst am Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin (bis 2005) und dann am Institut für Skandinavistik/Fennistik der Universität zu Köln (seit 2005). Dörthe Stefer hat mir bei der Schlußredaktion des Buches durch die Kontrolle der Literaturverweise in den Fußnoten und die Erstellung des Registers hilfreich zur Seite gestanden; Tomas Milosch in Berlin war mein geduldiger Ansprechpartner für alle praktischen Fragen im Zusammenhang mit der Drucklegung. Die Universität zu Köln hat die Mittel für den Druck des Buches bereitgestellt.

Man kann sich nur über Jahre hinweg mit einem Thema wie dem dänischen Stummfilm beschäftigen, wenn man fachliche *sparring partners* und zugleich Freunde hat, die dieses Interesse für ein eher exotisches Thema teilen. In Berlin sind dies Matthias Christen und Patrick Vonderau, in Kopenhagen Jan Nielsen und Isak Thorsen. Die beiden letzteren haben ihr empirisches Material und ihre damals noch nicht dem Druck überantworteten Erkenntnisse in einer Weise mit mir geteilt, die deutlich gemacht hat, daß wir an einem gemeinsamen Projekt arbeit(et)en. *Tak, kære venner!*

Allen Genannten und auch den hier nicht einzeln aufgeführten Personen und Institutionen, die über all die Jahre hinweg zu diesem Buch beigetragen haben, sei ganz herzlich gedankt – vor allem aber der *eneste ene*, deren Beitrag in persönlicher wie fachlicher Hinsicht ohnehin zu groß ist, um ihn in Worte fassen zu können.

Teilband I

I. Einleitung	I
1.1 Forschungsstand	3
1.2 Die Dimensionen der Interaktion	15
1.3 Zur Quellenlage	20
1.4 Theoretische Prolegomena	25
1.5 Zur zeitlichen Eingrenzung	32
2. Kino und Literatur um 1910 – ein Überblick	
2.1 Zur Ausdifferenzierung und Institutionalisierung des Kinos in Dänemark	
2.1.1 Die dänische Filmproduktion und ihre weltweite Bedeutung	37
2.1.2 Zur Institutionalisierung des Kinos	50
2.1.3 Der Kinobesuch als kulturelle Praxis	58
2.2 Zur Krise der Literatur	72
2.2.1 Zur berufsverbändischen Organisation der Autoren	77
2.2.2 Zur ökonomischen Situation der Autoren	83
2.2.3 Zum kulturellen Selbstverständnis der Autoren	107
2.2.4 Zur literaturhistoriographischen Reflexion der Literatur um 1900/10	117
3. Literarische Kinoreformprojekte	
3.1 <i>Det stumme Teater/Regia Kunstfilms</i>	
3.1.1 Die Gründungsgeschichte von <i>Det stumme Teater</i>	125
3.1.1.1 Die ›Film d'Art‹-Bewegung	125
3.1.1.2 Der dänische Film d'Art: <i>Det stumme Teater</i> 1908–1910	132
3.1.2 Intentionen und Motivationen der literarischen Akteure	167
3.1.2.1 Der Initiator und der Organisator: Otto Larssen und Sven Lange	168
3.1.2.2 Die Drehbuchschreiber: Thomas Krag und Otto Rung	185
3.1.2.3 Der Regisseur (?): Herman Bang	213
3.1.2.4 Zusammenfassung der Intentionen und Motivationen	225
3.1.3 Zur Filmproduktion der <i>Regia Kunstfilms</i>	229
3.1.4 Das dänische Institutionsmodell	250

3.2. Die <i>Dania Biofilm</i> – eine ›literarische‹ Filmfirma?	254
3.2.1 Zur Beziehung von <i>Dania</i> und <i>Gyldendal</i>	256
3.2.2 Zur ›literarischen‹ Dimension der <i>Dania</i>	268
3.2.3 Zum ›Literarischen‹ in der Filmproduktion der <i>Dania</i>	280
4. Das Genre des Drehbuchs und seine Institutionalisierung	291
4.1 Zur Obskurität und zum ›Interstatus‹ des Drehbuchs	292
4.2 Die Anfänge des Drehbuchs in Dänemark	298
4.3 Zur jährlichen Drehbuchproduktion in Dänemark um 1913	301
4.4 Die Drehbuchschreiber des dänischen Stummfilms in tropischer wie statistischer Perspektive	304
4.5 Amateure als Drehbuchschreiber	317
4.6 Die Entwicklung des ›Drehbuchs‹	332
4.7 Normen und Zensurmaßgaben	345
4.8 Die Organisation der Drehbuchbegutachtung und -redaktion: Dramaturgen und literarische Konsulenten	361
5. Die literarische Intelligenz als Drehbuchschreiber	
5.1 Die drei Literarisierungsphasen	
5.1.1 Die erste Literarisierungsphase 1907/08	388
5.1.2 Die zweite Literarisierungsphase 1909/10	392
5.1.3 Die dritte Literarisierungsphase um 1913 und der deutsche Autorenfilm	401
5.2 Motive für die Filmmitarbeit	439
5.3 Konflikte	443
5.4 Individuelle Fallstudien zur literarischen Intelligenz als Drehbuchschreiber	464
5.4.1 Sven Lange, Dramatiker	465
5.4.2 Otto Rung, Filmutopist (I)	481
5.4.2.1 Die Funktion des Kinos in Texten Rungs 1919–1923	481
5.4.2.2 Rungs Mitarbeit beim Film	492
5.4.3 Sophus Michaëlis, Filmutopist (II)	512
5.4.3.1 Das Filmprojekt <i>Himmelskibet</i> (1917) und seine Rezeption	515
5.4.3.2 Der literarische Traum vom Film als Nicht-Medium	527
5.4.3.3 Der Roman <i>Himmelskibet</i> (1921) als metamediale Diskussion	541

5.4.4	Palle Rosenkrantz, ›Filmatiker‹	
5.4.4.1	Spannungsvolle Selbstreflexion eines Dichters, Handwerkers und Intellektuellen als ›bonus sutor‹	553
5.4.4.2	Rosenkrantz' Mitarbeit beim Film	563
5.4.4.3	Rosenkrantz' öffentlicher Diskurs über das Kino	583
5.4.5	Harriet Bloch, ›Filmautorin‹	602

Teilband II

6. Die dänische Kinodebatte		635
6.1	Forschungsübersicht zur dänischen Kinodebatte	636
6.2	Die dänische Kinodebatte in ihrer Diachronizität – eine ereignisorientierte Übersicht	642
6.2.1	Die Entstehung des bifurkalen Diskurses ab 1906	643
6.2.2	Die eigentliche Kinodebatte der zehner Jahre	657
6.3	Die Diskurse der dänischen Kinodebatte	670
6.3.1	Der Film als Signatur der ›Moderne‹	672
6.3.2	Der Film im Spannungsfeld von logomorph vs. ikonographisch begründeter kultureller Konstruktion hegemonialer ›Wirklichkeit‹	699
6.3.3	Das Kino im Spannungsfeld von Nationalität und Internationalität	717
6.3.4	Der Film als volkliches Omnibusmedium	729
6.3.5	Der Interdiskurs über die Kunstfähigkeit des Films im Kontext der Theaterkonkurrenz	741
7. Die literarische Intelligenz und die ›Zivilisierung‹ des Kinos durch Zensur und Konzessionierung		784
7.1	Zum Begriff der Zensur	784
7.2	Autoren und die (Film-)Zensur	
7.2.1	Die Einführung der Filmpräventivzensur 1907	789
7.2.2	P.A. Rosenbergs ›literarische‹ Zensur und der pädagogische Zensurdiskurs (1909–13)	799
7.2.3	Die Etablierung der reichsweiten Filmzensur 1913	807
7.2.4	Die Neubesetzung des ›künstlerischen‹ Zensorenpostens 1914	812
7.3	Autoren als Kinobetreiber	816

8. Der Diskurs übers Kino in der dänischen Literatur 1909–1918	827
8.1 Zur Problematik des ›filmischen Schreibens‹	827
8.2 »Levende Billeder« (1909) als Melodrama bei Bertha Holst	832
8.3 Das Motiv des Kinobesuches	836
8.4 Der Valby-Roman	842
8.5 Das Kino als semitisches Degenerationsphänomen bei Harald Raage	864
8.6 Die literarische Produktivität einer ›Deliterarisierung‹ des Kinos bei Emil Bønnelycke	869
8.6.1 Bønnelyckes Werk und das Problem des dänischen Expressionismus	870
8.6.2 Die Kino-›Kronik‹	874
8.6.3 Die ›Kino-Gedichte‹	882
9. Resümee: Dänische Literatur und Kino 1909–1918	
9.1 Konvergierende wie divergierende Interessen von Literatur und Kino	902
9.2 Die Differenzqualität des Kinos aus Sicht der Literatur	914
Statt eines Nachwortes	942
Anhang: Emil Bønnelycke: »Biografteatret I«	945
Literaturverzeichnis	
Primärliteratur	
1) Archivmaterial	951
2) Gedruckte Literatur	959
Sekundärliteratur	975
Abbildungsnachweise	1010
Abkürzungsverzeichnis	1014
Register	1016

I. Einleitung

Am Anfang dieser Studie stand Mitte der neunziger Jahre eine aus heutiger Perspektive eher naiv anmutende Annahme: daß die Omnipräsenz des Kinos in Dänemark in den Jahren direkt vor dem ersten Weltkrieg doch ein entsprechendes ›filmisches Schreiben‹ bei den Autoren gezeitigt haben müsse. Die dänische Filmindustrie zählte damals zu den wichtigsten der Welt, und allein in Kopenhagen gingen um 1909/10 knapp 6.000 Personen jeden Tag ins Kino;¹ für den Anfang der zwanziger Jahre ist bereits von einer täglichen Besucherschar von 20.000 Personen auszugehen.² Der Film wurde nicht zuletzt wegen seiner Technikabhängigkeit und seiner Adressierung eines Massenpublikums als Symbol, gar als Fetisch der industriellen und urbanen ›Moderne‹ mit deren Apotheose des Körperlichen und Visuellen verstanden. Als analogistische Metapher bestimmte er diskursive Wirklichkeitskonstruktionen nach seinem Bild. Henri Bergson hatte bereits 1907 in *L'Evolution créatrice* den Film herangezogen, um die Funktion von Kognition und individuellem Gedächtnis analogisierend zu erläutern.³ Ob Bergsons Text bis 1918 in Dänemark rezipiert worden ist, darf zwar bezweifelt werden,⁴ aber auch unabhängig von ihr finden sich in der dänischen Literatur früh ähnliche Analogien. 1910 läßt Louis Levy seine Hauptperson Johannes Stannius in *Den gamle*

1 Diese Angabe beruht auf der Äußerung des damaligen Finanzministers Niels Neergaard, daß die Einnahmen der Kopenhagener Kinos im Steuerjahr 1909/10 475.000 Kronen betragen hätten (*Rigsdagstidende* (1910), Sp. 4224). Bei 25 Øre pro Eintrittskarte entspräche dies rund 5.200 Kinobesuchen pro Tag. Da man jedoch davon ausgehen muß, daß nicht alle den vollen Eintrittspreis gezahlt haben, ist ein Anteil von 20% an Kinobesuchern angesetzt worden, die – wie z.B. Kinder – nur den reduzierten Preis von 10 Øre bezahlt haben, was dann ca. 5.900 Kinobesuche pro Tag ergibt.

2 H. ANDERSEN (1925), keine Pag. Die Anzahl der täglichen Kinobesuche für ganz Dänemark gibt H. Andersen im Jahr zuvor mit 43.600 an. (H. ANDERSEN (1924), 76.)

3 »Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur. On résumerait donc tout ce qui précède en disant que *le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique.*« (Henri BERGSON (1963), 753.)

4 Bergson ist in Dänemark erst mit einiger Verzögerung rezipiert worden. Selbst ein so frankophiler kosmopolitischer Intellektueller wie Georg Brandes hat Bergson keine Aufmerksamkeit geschenkt. (Poul HOUE (2000).) Erst 1913/14 hielt Høffding sechs Vorlesungen über Bergsons Philosophie (in Buchform erschienen als: *Henri Bergsons Filosofi. Karakteristik og Kritik* (1914)) und leitete damit eine allmähliche Bergson-Rezeption in Dänemark ein. (Severin CHRISTENSEN (1914).)

Verden [Die alte Welt] die individuelle Erinnerung beschreiben als »der große Gehirn-Film, den man abrollte, wenn man ein lebendes Bild brauchte«:⁵ Schon vierzehn Jahre nach der Erstvorführung des Kinematographen in Dänemark 1896 wird der Film hier für die kulturelle Selbstkonstruktion des Individuums herangezogen.

Und dennoch: Für ›filmisches Schreiben‹ als Mimesis eines wie auch immer aufgefaßten ›Filmischen‹ finden sich in der Literatur zwischen 1909 und 1918 erstaunlicherweise kaum Beispiele. Was allerdings nicht bedeutet, daß die Literatur das populäre neue Medium Film und die lebensweltlich so rasch prominent gewordene kulturelle Praxis des Kinos ignorierte – ganz im Gegenteil: So wurde z.B. die kulturelle Diskursivierung des Films in Form der Kinodebatte in den zehner Jahren maßgeblich von den Angehörigen der literarischen Intelligenz bestritten. Dänische Autoren schrieben indes nicht nur *über* das Kino, sondern auch *für* das Kino: Immerhin 30,1% aller heute noch mit Titel bekannten Drehbücher des dänischen Films zwischen 1906 und 1922 stammen, wie zu zeigen sein wird, von der literarischen Intelligenz. Autoren stellten ihre Werke für eine Verfilmung zur Verfügung und schrieben Prologe zu Kinoeröffnungen, um so dem neuen Medium die Aura der Kunst zu verleihen. Als Produzenten, Regisseure oder sog. literarische Konsulenten stiegen Literaten selbst ins Filmgeschäft ein oder bewarben sich um Kinokonzessionen und Zensorenposten.

Gerade letztere Bestrebungen wurden von den dänischen Autorenberufsverbänden, der *Dansk Forfatterforening* (Dänische Autorenvereinigung, DFF) sowie dem *Danske Dramatikeres Forbund* (Verbund dänischer Dramatiker, DDF), ausdrücklich unterstützt. In einem gemeinsamen Schreiben an das Justizministerium forderten DFF und DDF 1914, daß bei der anstehenden Ernennung eines Zensors einem ihrer Mitglieder der Vortritt gewährt werden sollte, weil – so hieß es beschwörend – »die weitere Entwicklung des Films zu größerer künstlerischer Vollkommenheit in erster Instanz auf dem geschriebenen Wort als Grundlage der

5 »den store Hjerne-Film, man rullede op, naar man trængte til et levende Billede«. Louis LEVY (1910), 55. Später im Roman bietet Johannes noch einen zweiten, wahrnehmungshistorisch älteren Vergleich zur Wirkungsweise der Erinnerung an: »[D]isse Minder søger man frem ved Aftentid som Fotografier af en Kasse og man blader dem igennem.« (87) [»Diese Erinnerungen sucht man abends wie Photographien aus einem Kasten hervor und blättert sie durch.«]

Darstellung beruht«. ⁶ Nur die wenigsten dänischen Autoren teilten in den Jahren direkt vor dem ersten Weltkrieg noch die Zuversicht des späteren Nobelpreisträgers Henrik Pontoppidans, der unter Berufung auf das Bibelwort aus dem Johannes-Evangelium dem neuen Medium im dänischen Filmboomjahr 1913 Kurzlebigkeit prophezeite: »Die Macht des Wortes ist unüberwindlich. Durch sie entstand die Welt; durch sie wird sie vergehen.« ⁷ Pontoppidan begründete so sein eigenes tatenloses Desinteresse, doch wie nicht zuletzt das Schreiben von DFF und DDF zeigt, entschieden die meisten seiner Kollegen sich für die Option, die durch ihre eigene Person hypostasierte kulturelle Hegemonie des Wortes durch Mitarbeit im Kino aktiv zu verteidigen und dieses zugleich als Herausforderung zu reflektieren.

Der Blick in die zeitgenössische Publizistik und vor allem in die prall gefüllten Archive machte so schnell deutlich, daß die begrenzte literaturwissenschaftliche Frage nach dem ›filmischen Schreiben‹, d.h. nach ästhetischen Interferenzen, unbedingt zugunsten einer kulturwissenschaftlichen Perspektive zu transzendieren ist, die Literatur und Kino *reziprok in ästhetischer wie aktorieller und kulturell-institutioneller Hinsicht* in den Blick nimmt. Nur im mühsam empirisch zu rekonstruierenden Zusammenspiel dieser Dimensionen läßt sich die komplexe Interaktion von dänischer Literatur und Kino zwischen 1909 und 1918 verstehen – und nur so läßt sich z.B. die Frage beantworten, warum entgegen allen Erwartungen das ›filmische Schreiben‹ während der Blütezeit des dänischen Films in den zehner Jahren kaum eine Bedeutung gehabt hat.

1.1 Forschungsstand

Die dänische Literaturgeschichtsschreibung hüllt sich zur Interaktion von Literatur und Kino fast vollständig in Schweigen. ⁸ Wer z.B. hofft, im fünften Band der *Dansk litteratur historie* von 1977 aus dem Verlag *Politi-*

6 »Filmens videre Udvikling til større kunstneriske Fuldkommenhed i første Instans hviler paa det skrevne Ord som Grundlag for Fremstillingen«. Gemeinsames Schreiben von DFF und DDF an das Justizministerium, dat. 23.4.1914. In: RA, J1 1914: P 3000.

7 »Ordets Magt er uovervindelig. Ved den blev Verden til; ved den vil den forgå.« Brief an Henri Nathansen, dat. 17.6.1913. Zit. nach: Henrik PONTOPPIDAN (1997), 361.

8 Ich sehe bei dem folgenden Durchgang durch die Forschung von meinen eigenen Vorstudien zu dieser Monographie ab, s. hierzu die entsprechenden Einträge im Literaturverzeichnis.

ken einen Eindruck von der Interaktion zu erhalten, wird schwer enttäuscht: Hier wird das Kino gerade ein einziges Mal im Abschnitt über das neue Drama zwischen 1920 und 1945 erwähnt, wenn darauf hingewiesen wird, daß dem ›neuen Drama‹ Innovationen in der Konkurrenz mit neuen Medien wie dem Film aufgezwungen worden seien.⁹ In dem gleichnamigen Konkurrenzwerk aus dem *Gyldendal*-Verlag, das zuletzt 2000 wiederaufgelegt worden ist, befassen sich 1984 immerhin zwölf (leider etwas fehlerbehaftete)¹⁰ Seiten mit der Entwicklung des dänischen Stummfilms. Aber die Interaktion von Literatur und Kino wird von der Autorin Gunhild Agger zeittypisch auf die Problemkomplexe von Literaturverfilmung und ›filmischem Schreiben‹ verkürzt, zu denen es nur resümierend und ohne Nennung eines einzigen Beispiels allzu vage heißt:

Film und Literatur gingen ein gegenseitiges Abhängigkeits- und Inspirationsverhältnis ein, genauso wie Film und Bildkunst. Viele Drehbuchautoren holten ihre Vorlagen aus der Literatur, und sowohl Theaterstücke als auch Romane lagen durch die Bearbeitung durch den Film in einer anderen und vielleicht recht schlagkräftigen Version vor, die an ein größeres Publikum appellierte. Die flüchtige Form des Filmes bewirkte, daß die literarischen Versionen dadurch nicht abgehängt wurden – ganz im Gegenteil spornte der Film zur vertieften Lektüre an.

Die Rückwirkung des Films auf die Literatur ist indirekter. Das neue Ausdrucksregister des Films, dessen Erzählrhythmus, dessen Ausnutzung der Möglichkeit, Gleichzeitigkeit zwischen zwei Verläufen herzustellen, Vergangenheit und Gegenwart aneinanderzukoppeln, dessen Blickwinkeltechnik – die ganze Erlebnisform des Films erhielt Bedeutung für die Formsprache der modernen Literatur, die zeitgleich ausgebildet wurde.¹¹

9 Jens KISTRUP: »Det nye drama (1920–45)«. In: Ders. u. Torben BROSTRØM (Hg.) (1977), 403.

10 So wird z.B. das Emblem der *Nordisk*, der Eisbär auf der Weltkugel, ins Jahr 1909 (recte: 1906) und Benjamin Christensens Film *Det hemmelighedsfulde X* gar ins Jahr 1923 (recte: 1913) datiert, um nur einige plakative Beispiele zu nennen. (Gunhild AGGER: »Filmens verden«. In: Dies. u.a. (1984), 2II.)

11 »Film og litteratur kom til at indgå i et gensidigt afhængigheds- og inspirationsforhold, ligesom film og billedkunst. Mange manuskriptforfattere hentede deres forlæg i litteraturen, og både teaterstykker og romaner fik gennem filmens bearbejdning en anden og måske nok så slagkraftig udgave, der appellerede til et større publikum. Filmens flygtige form bevirkede, at de litterære udgaver ikke af den grund blev uddanceret – tværtimod var filmen en anspore for læsningens fordybelse./ Filmens tilbagevirkning på litteraturen er mere indirekte. Filmens nye udtryksregister, dens fortællerytme, dens udnyttelse af muligheden for at fremstille samtidighed mellem to forskellige forløb, at koble fortid og nutid sammen, dens synsvinkelteknik – hele filmens oplevelsesform fik betydning for den moderne litteraturs formsprog, der blev udformet samtidig.« Ibid., 220.

Als ausgesprochenen Rückschritt, was die Einbeziehung der Interaktion von Kino und Literatur betrifft, muß man leider die 2009 erschienene *Dansk litteraturs historie* bezeichnen. In Lise Busk-Jensens einleitender Periodenübersicht von 68 Seiten bekommt das Kino genau folgende sechseinhalb Zeilen zugestanden:

Storm P. virkede auch in Ole Olsens ersten Spielfilmen mit. Beide hatten Wurzeln in der Volkskultur. Ole Olsen war Jahrmarktsgaukler und Leiter des Malmöer Tivolis gewesen, bevor er 1905 sein erstes Kino in Kopenhagen eröffnete. Im Jahr darauf gründete er Nordisk Films Kompagni, die ein Großlieferant von Filmen auch für den europäischen Markt wurde. Carl Th. Dreyer wurde 1913 als Drehbuchautor angestellt und führte 1919 bei seinem ersten Film, *Præsidenten* [*Der Präsident*], Regie.¹²

Eine Verbindung zwischen Literatur und Kino, wie sie Gunhild Agger 1984 noch zu skizzieren versucht hatte, wird hier erst gar nicht hergestellt. So wundert es nicht, daß das Kino in *Dansk litteraturs historie* durch fast vollständige Abwesenheit glänzt. Etwas unmotiviert dient einmal ein Szenenphoto aus *Afgrunden* [*Abgründe*] (1910) mit dazugehöriger Inhaltsangabe als Illustrationsmaterial zu den Durchbruchautorinnen der 1880er und ihrer Darstellung der Unterdrückung von Frauen;¹³ ansonsten wird nur noch gelegentlich von den Beiträgerinnen und Beiträgern auf spätere Verfilmungen literarischer Werke hingewiesen (wobei von den insgesamt zwei erwähnten Verfilmungen aus der Stummfilmzeit eine noch falsch ist)¹⁴. Daß Sophus Michaëlis' Roman *Himmelskibet* (1921) als »ein Jules-Verne-ähnlicher Versuch eines dänischen science-fiction-Romans« charakterisiert wird,¹⁵ mag als geradezu prototypisch für die verengte literarische Perspektive dieser Literaturgeschichte gelten:

12 »Storm P. medvirkede også i Ole Olsens første spillefilm. De havde begge rødder i den folkelige kultur. Ole Olsen havde været markedsgogler og leder af Malmö Tivoli, inden han i 1905 åbnede sin første biograf i København. Året efter grundlagde han Nordisk Films Kompagni, der blev storleverandør af film også til det europæiske marked. Carl Th. Dreyer blev ansat som manuskriptforfatter i 1913 og instruerede sin første film, *Præsidenten*, i 1919.« Lise BUSK-JENSEN in: Dies. u.a. (2009), 80.

13 Lise BUSK-JENSEN in: Dies. u.a. (2009), 69.

14 Anne Birgitte Richard verweist in ihrem Abschnitt auf zwei angebliche Verfilmungen von Karin Michaëlis' *Den farlige Alder* [*Das gefährliche Alter*], wobei die erste angegebene Verfilmung von 1911 nichts mit der Handlung des Buches zu tun hat, sondern nur auf die Bekanntheit des Titels spekulierte. Anne Birgitte RICHARD in: Lise BUSK-JENSEN u.a. (2009), 530.

15 »et Jules-Verne-lignende forsøg på en dansk science fiction roman«. Henrik WIVEL in: Lise BUSK-JENSEN u.a. (2009), 370.

Eine *Intertextualität* wird suggeriert, wo von *Intermedialität* die Rede sein müßte – doch es fällt kein Wort darüber, daß Michaëlis' Roman der Versuch einer Reliterarisierung seines gleichnamigen Drehbuches von 1917 war, wobei er bei der Umarbeitung zugleich seine umfänglichen Erfahrungen mit der Filmindustrie aufarbeitete. *Himmelskibet* ist ein Roman über die Mediendifferenz zwischen Literatur und Film (vgl. Kap. 5.4.3.3), doch sieht man dies nur, wenn man den Film nicht ausblendet.¹⁶

Daß die Interaktion von Literatur und Kino in *Dansk litteraturs historie* so durchgängig ignoriert wird, erstaunt auch, weil es in den letzten Jahren durchaus Indizien für das Erwachen eines entsprechenden Forschungsinteresses gab, zumindest was die aktorielle Dimension betrifft. In dem 2001 erschienenen *Biografier*-Band des *Dansk Forfatterleksikon*¹⁷ wurde zwar weiterhin – wie schon im 1959–64 von Svend Dahl und Povl Engelstoft herausgegebenen dreibändigen *Dansk skønlitterært forfatterleksikon 1900–1950* – kein Autor *nur* wegen seiner Drehbuch-tätigkeit der Aufnahme für würdig befunden, und auch die Mitwirkung vieler Autoren im Kino (vgl. z.B. die Einträge zu A.C. Meyer, Peter Nansen, L.C. Nielsen, Palle Rosenkrantz oder Harald Tandrup) fand keine Erwähnung. Aber zumindest in Einzelfällen ist eine solche Mitwirkung berücksichtigt worden, wie sich an den Einträgen zu Sven Lange, Louis Levy, Jens Locher, Sophus Michaëlis und Otto Rung erkennen läßt – wobei allerdings alle diese Autoren, mit Ausnahme Sophus Michaëlis', nicht in *Dansk litteraturs historie* vertreten sind.¹⁸

In der dänischen Film- und Kinogeschichtsschreibung hat die Interaktion von Literatur und Kino etwas mehr Interesse erregt, aber auch hier ist ein grundlegendes Forschungsdefizit zu konstatieren. Dies ist nicht zuletzt auf den geringen Gesamtumfang der Forschung zum dänischen

¹⁶ Aus meiner Sicht ist dies um so ärgerlicher, als mit Stephan Michael SCHRÖDER (2000b) dieser Sachverhalt auch einem Literaturwissenschaftler hätte bekannt sein können. Statt dessen stößt man im Literaturverzeichnis des Bandes auf genau zwei Einträge zu Forschungsliteratur über Sophus Michaëlis, von denen der jüngere von 1922 ist.

¹⁷ John Chr. JØRGENSEN (Hg.) (2001).

¹⁸ Auffälligerweise stammen jedoch alle diese Artikel – mit Ausnahme des Artikels zu Rung – von einer einzigen Person, nämlich von Sven Hakon Rossel. Die Erwähnung der Kinomitarbeit der Autoren scheint daher mehr der persönlichen Aufmerksamkeit Rossels als generellen Leitlinien geschuldet zu sein, die allen Autoren des Bandes von Her- ausgeberseite vorgegeben worden waren.

Stummfilm(-kino) überhaupt zurückzuführen.¹⁹ Der einzige Aufsatz explizit zum Thema »Forfatterne og dansk film« [»Die Autoren und dänischer Film«] des Kulturjournalisten und langjährigen Direktionsmitglieds der Filmarbeitnehmervereinigung Jørgen Budtz-Jørgensen erschien vor über fünfzig Jahren in einem Jubiläumsband zum fünfzigjährigen Bestehen der *Nordisk Filmskompagni*.²⁰ Der Aufsatz gibt einen kursorischen Überblick über die Einbindung von Autoren in die Filmindustrie sowie die damals unternommenen Literaturverfilmungen. Wenn man Budtz-Jørgensen weder seinen zeit- und genretypischen unreflektierten Positivismus noch seine starke thematische Beschränkung zum Vorwurf machen will, sind gerade dann die zahlreichen empirischen Fehler nicht zu entschuldigen, die seinen Aufsatz entwerten.²¹ Einzig in einem Punkt ist Budtz-Jørgensen

19 In den letzten vierundvierzig Jahren sind gerade einmal zehn Monographien zur dänischen Stummfilmzeit entstanden, von den acht erschienen sind: Gunnar SANDFELDS Kinogeschichte (1966), Bernhardt JENSENS Århusianer Filmproduktionsgeschichte (1969), Marguerite ENGBERGS Standardwerk zur frühen Stummfilmzeit bis 1914 (1977a), Ron MOTTRAMS englischsprachige Filmgeschichte bis 1917 (1988), Poul MALMKJÆRS Biographie über Ole Olsen (1997), Jan NIELSENS Firmenmonographie über *Det Skandinaviske Russiske Handelshus/Filmfabriken Danmark* (2003) und Constanze GESTRICHS Studie zur Faszination des Fremden im dänischen Stummfilmkino (2008); außerdem die beiden bislang leider noch unveröffentlichten Dissertationen Casper TYBJERGS (1996a) über die Entwicklung des dänischen Filmdramas bis 1920 und Isak THORSENS über die Firmengeschichte der *Nordisk Filmskompagni* (2009). Hinzu kommen zwei Biographien über Asta Nielsen von Marguerite ENGBERG (1999) und Poul MALMKJÆR (2000) sowie drei Aufsatzsammlungen über *Dansk stumfilm* (1981), über dänisch-deutsche Filmbeziehungen (Manfred BEHN (Hg.) (1994)) und über die *Nordisk Filmskompagni* (Dan NISSEN u. Lisbeth Richter LARSEN (Hg.) (2006)). Einen Überblick über die dänische Stummfilmzeit vermitteln auch die stummfilmgeschichtlichen Abschnitte in Niels Jørgen DINNESEN u. Edvin KAU (1983), 19–58, Casper TYBJERGS Abschnitte in der *Kosmorama*-Themennummer *100 års dansk film* (1997c, d, e; überarbeitet in Peter SCHEPELERN (Hg.) (2001)) sowie TYBJERGS Eintrag zu »Denmark« in: Richard ABEL (Hg.) (2005), 172–176. Für eine von Casper TYBJERG erstellte Bibliographie der Forschung zum dänischen Stummfilm s. Peter SCHEPELERN (Hg.) (2001), 394–399.

20 Jørgen BUDTZ-JØRGENSEN (1956).

21 Nur einige ausgewählte Beispiele: Daß die meisten Drehbücher des frühen dänischen Films von Barbieren geschrieben waren (162), ist schlichtweg Unfug (s. Kap. 4.4), ebenso, daß Ole Olsen um 1909 auf die Autoren zugeing, um sich deren Mitarbeit zu vergewissern – es war genau andersherum (s. Kap. 5.1.2). Carl Th. Dreyer wurde nicht erst 1916 als literarischer Konsulent bei der *Nordisk* angestellt (166), sondern am 1.4.1913 (s. Kap. 4.8). Palle Rosenkrantz war mitnichten der erste Autor, dessen Name auf einem Filmprogramm figurierte (167), denn diese Ehre kommt Albert Gnudtzmann für seinen Film *Lægens Offer* [Das Opfer des Arztes] zu. Herman Bangs *De fire Djævle* [Die vier Teufel] wurde nicht 1910 verfilmt (167), sondern 1911, und Zolas *Penge* [Geld] nicht 1912

heute noch vorbehaltlos recht zu geben: »daß man eigentlich die ganze Geschichte des dänischen Films schreiben müsse, um das Kapitel ›die Autoren und dänischer Film‹ vollständig zu erschöpfen.«.²²

In Gunnar Sandfelds kinogeschichtlichem Standardwerk *Den stumme Scene* (1966) sowie in Marguerite Engbergs filmgeschichtlichem Pendant *Dansk stumfilm – de store år* (1977) wird die Interaktion des Film bzw. Kinos mit der Literatur zwar passim angesprochen und insofern nicht ignoriert, doch verständlicherweise nicht systematisch aufgearbeitet.²³ Sandfelds Buch ist heute noch eine Fundgrube, weil er für seine Darstellung erstmalig zahlreiche Quellen aus dem Reichsarchiv sowie aus der zeitgenössischen Presse erschlossen hat, doch unternimmt er keinen Versuch, die Ebene der historischen Deskription zu transzendieren. Die heute zugänglichen Sammlungen des Dänischen Filminstituts, die für die Analyse der Interaktion von dänischer Literatur und Kino zentral sind, konnte Sandfeld obendrein offensichtlich noch nicht heranziehen. Diese Sammlungen standen indes größtenteils Marguerite Engberg zur Verfügung, deren Intention es – ebenso wie später Jan Niensens – aber explizit war, eine Film(produktions)geschichte zu schreiben, weshalb die Thematisierung der Interaktion nur passim erfolgt. Erst in Peter Schepelelens Aufsatz »Mellem lyst og pligt: Filmkultur og filmkritik i Danmark« (1995), in dem auf fünf Seiten auch einige literarische Reaktionen auf den Stummfilm angesprochen werden,²⁴ sowie dann in Casper Tybjergs unveröffentlichter Dissertation *An Art of Silence and Light. The Development of the Danish Film Drama to 1920* (1996) erhält die Interaktion einen größeren Stellenwert. Tybjerg stellt in seiner kulturgeschichtlichen Studie erstmals Fragen wie jene nach der literarischen Intertextualität der

(163), sondern 1914. Zur Kritik an Budtz-Jørgensens bedenklichem Umgang mit archivalischen Quellen s. auch Marguerite ENGBERG (1977a), 29off.

22 »at man egentlig måtte skrive hele dansk films historie for tilbunds at udtømme kapitlet ›Forfatterne og dansk film.« Jørgen BUDTZ-JØRGENSEN (1956), 162. – Wenige Jahre zuvor konnte man 1952 in einer kleinen Zitatanthologie mit kurzen belletristischen Reflexionen über den Film, die auch einige Beiträge zum Stummfilmkino enthält, lesen: »Stoffet synes næsten stort nok til at være værdigt til den endnu uskrevne første danske Doktorafhandling om Film.« [›Der Stoff scheint fast groß genug zu sein, um sich für die erste, noch ungeschriebene dänische Doktorarbeit über den Film würdig zu erweisen.«] (Erik ULRICHSEN (Hg.) (1952), 5.)

23 S. bei Gunnar SANDFELD (1966) vor allem die vielen Passim-Erwähnungen von Autoren, die sich über das Register erschließen lassen, sowie die lange Fußnote auf S. 165f.

24 Peter SCHEPELELEN (1995), 5–10.

bevorzugten filmischen Genres, nach den zeitgenössischen Diskursen über das Schauspielen auf der Theaterbühne in Differenz zum Film oder auch nach dem Nexus zwischen Drehbucharbeit und ›eigentlicher‹ Belletristik bei einigen wenigen ausgewählten Autoren. Da das Thema der Dissertation jedoch »The Development of the Danish Film Drama to 1920« ist und insofern das Erkenntnisinteresse wie schon in den anderen film- und kinogeschichtlichen Studien primär auf den Film bzw. das Kino gerichtet ist, kommt es weder zu einer systematischen noch zu einer synoptischen Auseinandersetzung mit dem Thema der *Interaktion* von Literatur und Kino. Gleiches gilt tendenziell auch für Isak Thorsens Firmenmonographie über die *Nordisk* von 1906 bis 1928, in der z.B. die Organisation der Drehbucharbeit, Fragen des Autorenrechts oder die Lancierung des Autorenfilms durchaus Beachtung finden, aber eben *sub specie* einer Firmengeschichte.

Angesichts dieser dürftigen Forschungslage stellt sich propädeutisch die Frage, warum bis auf den heutigen Tag die Interaktion zwischen dänischer Literatur und dem Kino des Stummfilms weder in bezug auf naheliegende einzelne Autorenschaften noch in bezug auf Institutionen oder kulturelle Praktiken jemals systematisch analysiert worden ist. Außerhalb Dänemarks ist ein ähnliches Forschungsdefizit auf den ersten Blick nicht zu erkennen: Hier liegen entsprechende Untersuchungen sowohl für einzelne Autoren²⁵ als auch z.B. für den englisch-,²⁶ französisch-,²⁷ italienisch-,²⁸ spanisch-,²⁹ schwedisch-³⁰ und deutschsprachigen³¹

25 Sicherlich nur eine Auswahl: Zu Hjalmar Bergman s. Gösta WERNER (1987) und Anders OHLSSON (1995b); zu Alfred Döblin s. Ernest PRODOLLIET (1991) und Irmela SCHNEIDER (1996); zu Gerhart Hauptmann s. Sigfrid HOEFERT (1996); zu Hugo von Hofmannsthal s. Ernest PRODOLLIET (1991); zu Franz Kafka s. Hanns ZISCHLER (1996); zu Selma Lagerlöf s. Gardar SAHLBERG (1960); zu Thomas Mann s. Ernest PRODOLLIET (1991) und Peter ZANDER (2004); zu Arthur Schnitzler s. Manfred KAMMER (1983); zu August Strindberg s. Stephan Michael SCHRÖDER (2003).

26 Als eine Geschichte der amerikanischen Lyrik ab 1917 aus der Perspektive des Films versteht sich Laurence GOLDSTEIN (1994). Hauptsächlich mit englischsprachigen Primärtexten arbeitet auch Gavriel MOSES (1995), der sich bemüht, das Genre einer ›film novel‹ zu konstituieren, unter welche die ›Hollywood novel‹ zu subsumieren sei (s. auch Kap. 8.4). Eine annotierte Bibliographie der sog. ›Hollywood Novel‹ und anderer Romane über den Film ab 1912 liefert Nancy BROOKER-BOWERS (1985).

27 Vor allem ist hier die umfangreiche Forschung Franz-Josef ALBERSMEIERS und sein Projekt einer Literaturgeschichte des Films (s.u.) zu erwähnen (1983, 1985, 1992, 1995, 2009). Die spezifische Diskussion um die Interaktion von Kino und Theater vor dem ersten Weltkrieg in Frankreich ist von Sabine LENK (1989) aufgearbeitet worden. Für die

Raum vor. Ergänzt werden diese Studien durch Anthologien mit literarischen Texten über das Stummfilmkino für den englischen,³² französischen,³³ schwedischen³⁴ und nicht zuletzt deutschen Sprachraum, wo die Auseinandersetzung der Literaten mit dem Kino in ihrer ästhetischen

früheste Rezeption des Kinos in der französischen Literatur ist zudem Stephen BOTTMORE (1995b, 2004) heranzuziehen.

28 John P. WELLE (2000) sowie Sabine SCHRADERS (2007) Habilitation.

29 C.B. MORRIS (1980) und Franz-Josef ALBERSMEIERS (1995) typologisierende Übersicht (244ff) sowie dessen Monographie (2001).

30 Elisabeth LILJEDAHL (1975) untersuchte die früheste schwedische Filmkritik. Anders OHLSSON (1998) analysierte den ›filmiserade‹ schwedischen Roman, d.h. wie Romane *qua* Film ästhetisch Bedeutung produzieren, und zwar unter den Aspekten einer filmischen Erzählstruktur, der Thematisierung des Films sowie der Herstellung einer Beziehung zu faktisch vorhandenen Filmen. (15) Sein Stummfilmbispiel ist Hjalmar Bergmans *Farmor och Vår Herre* [*Großmutter und der liebe Gott*] (1921); desweiteren diskutiert er einleitend die Erzählung »I en spegel« (1911) von Henning Berger und verweist in einer Fußnote (292) auf zwei weitere ›Filmromane‹ der Stummfilmzeit, nämlich Lasse Rings *Flickan från kakelmakargränd* [*Das Mädchen aus der Töpfergasse*] sowie Axel Klinckowströms *Filmstjärnans arv* [*Das Erbe des Filmstars*] (beide 1922). Bengt LILJENBERG schließlich hat 2006 eine Überblicksdarstellung zum Verhältnis des schwedischen Films zu den einheimischen Autoren seit 1910 vorgelegt.

31 Als *state of the art* ist nach wie vor Heinz-B. HELLERS Habilitation (1985) über die Veränderungen in der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910–1930 zu bewerten (s.u.). Thomas KOEBNERS (1977) Untersuchung der Reaktion der literarischen Intelligenz auf den Stummfilm im Zeitraum 1911 bis 1924 hat mit Hellers neuerer Studie weitgehend ihre frühere Bedeutung verloren. Manuel LICHTWITZ' Dissertation (1986) über die Auseinandersetzung um den Stummfilm in der Publizistik und Literatur bis 1914 läßt keine rechte Problemstellung erkennen, ist unklar gegliedert und hauptsächlich deskriptiv. Andrea CAPOVILLAS schmale Studie von 1994, die mit einem unklar abgegrenzten, aber primär deutschsprachigen Textkorpus arbeitet, beschränkt sich ausdrücklich auf die Rekonstruktion der Debatten über Film und Kino, wie sie in den Romanen (warum eigentlich nicht auch in der Lyrik und Dramatik?) stattgefunden habe, ohne daß ersichtlich wird, warum es ein analytischer Vorteil sein soll, dabei von der zeitgleichen theoretisch-essayistischen Kinodebatte mit z.T. den gleichen Diskursen und Akteuren abzusehen. Gerd-Peter RUTZ schließlich legte 1999 eine Studie zur »thematischen Aneignung des Films als Gegenstand literarischen Erzählens« (12) in den zwanziger und dreißiger Jahren vor, die nicht nur typographisch eine Zumutung für den Leser ist.

32 Philip FRENCH u. Ken WLASHIN (Hg.) (1993), Kap. 1: »The Silent Cinema« (27–58); Harry M. GEDULD (Hg.) (1972); Anthony SLIDE (Hg.) (1988), wo immerhin fast die Hälfte der Gedichte aus dem Zeitraum bis 1930 stammt; Anthony SLIDE (Hg.) (1992).

33 Jérôme PRIEUR (Hg.) (1993), wobei in dieser Anthologie nicht nur Texte aus Frankreich und aus der Stummfilmzeit zu finden sind.

34 Ingemar LUNDKVIST (1994). Das schmale Bändchen führt als frühesten schwedischen Text Ture Nermans »Filmflickan« [= »Das Filmmädchen«] (1913) auf (16).

Praxis wie journalistischen Publizistik ebenfalls in Anthologieform dokumentiert worden ist³⁵. Warum gibt es ähnliche Untersuchungen und Anthologien nicht auch für Dänemark?

Generell sind die Folgen der Persistenz disziplinärer Grenzen in diesem Kontext kaum zu überschätzen, womit auch erklärt werden kann, warum selbst in Sprachräumen wie dem deutschen, wo Aspekte der Interaktion durchaus untersucht worden sind, dies alles andere als ein Schwerpunkt der Forschung gewesen ist. Eine traditionelle Literaturgeschichtsschreibung, die sich auf die Sphäre des logographischen Ästhetischen beschränkte, mußte die Interaktion zwischen Literatur und Kino nicht zuletzt deswegen fast notwendig übersehen, weil ein großer Teil derselben auf der institutionellen wie sozialen Ebene und auf der in Massenmedien geführten Kinodebatte lag. Was die eigentliche ästhetische Interaktion betrifft, so drückte diese sich vor allem im neuen Genre des Drehbuchs aus, das außerhalb des literaturgeschichtlichen Kanons lag (und liegt). Hinzu kommt, daß die meisten Autoren, die mit der Filmindustrie interagiert haben, eher *minor* als *major classics* sind, was sie in einer autorenfixierten oder auch nur -organisierten Literaturgeschichtsschreibung verschwinden läßt. Die lange stark von der Frankfurter Schule beeinflusste marxistische Literaturgeschichtsschreibung wiederum tendierte ebenfalls zur Marginalisierung der Interaktion, da sie den kommerziellen, durch seinen Warencharakter kontaminierten Film dem Generalverdacht unterstellte, das Produkt einer Kulturindustrie zu sein. Entsprechend pejorativ sind z.B. in der Gyldendalschen *Dansk litteratur historie* die beiden Unterkapitel zum Film überschrieben: als »Filmfabrik

35 Am ergiebigsten, analytisch am besten aufbereitet und mit einer umfangreichen Bibliographie einschließlich eines Verzeichnisses von nicht selbst in die Anthologie aufgenommenen Titeln ist für die gesamte Zeit des Stummfilms immer noch Anton KAES (Hg.) (1978). Für die Frühphase bis 1914 empfiehlt sich ebenfalls Jörg SCHWEINITZ (Hg.) (1992). Eine riesige Materialsammlung, wenn auch eher nach den Gesichtspunkten eines »Liebhäbers« (Roland COSANDEY (1993) als nach denen eines Wissenschaftlers organisiert, stellen die von Fritz GÜTTINGER herausgegebenen Bände (1984a u. 1984b) dar. Für eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller Nationalmuseum in Marbach a.N. mit dem Titel »Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm« wurde 1976 ein umfangreicher Katalog mit Quellentexten erarbeitet (L. GREVE u.a. (Hg.) (1976)). Im Deutschen Literaturarchiv kann zudem eine von Kurt PINTHUS und P. RAABE erarbeitete, leider aber unveröffentlichte Materialsammlung mit dem Titel *Flegeljahre des Films* eingesehen werden. Die im wesentlichen erst nach dem ersten Weltkrieg einsetzende Film- und Kinodebatte in der revolutionären Arbeiterbewegung dokumentieren Gertraude KÜHN u.a. (Hg.) (1975).

Dänemark«,³⁶ womit das Industrielle der Bewußtseinsindustrie konnotiert wird, und als »Die Flucht aus dem Alltag«,³⁷ womit Eskapismus als Konstituente der Kinokulturindustrie evoziert ist.

Daß die Interaktion zwischen Literatur und Kino von der literaturwissenschaftlichen Forschung generell so lange ignoriert werden konnte, ist indes auch der disziplinären Selbstbehauptung in einer sich wandelnden Wissenschaftslandschaft geschuldet. Die Ende der sechziger Jahre in Europa einsetzende Umwandlung der Literaturwissenschaft in eine Kommunikationswissenschaft bei gleichzeitiger Entgrenzung des ›Text(-Begriffes und die Konkurrenz durch neuinstitutionalisierte Disziplinen wie die Film- oder Medienwissenschaft führten zwar dazu, daß die Literaturwissenschaft sich gegenüber dem Film öffnete. Doch agierte sie dabei – verständlicherweise – lange unter den Prämissen der eigenen Disziplin, was in einem stark reduktionistischen Zugang zur Interaktion von Literatur und Kino resultierte.

Nicht von ungefähr wurde von der Literaturwissenschaft lange, wenn es um die Interaktion von Literatur und Kino ging, der Problemkomplex der Literaturverfilmung präferiert, wie dies ja auch in dem Zitat von Gunhild Agger erkennbar gewesen ist. Mit der Konzentration auf dieses Thema wurde nicht nur ein Primat des Ästhetischen konserviert, sondern zugleich auch die Interaktion auf den Sonderfall eines bestimmten Typus von Medienwechsel reduziert und damit nicht zuletzt die Reziprozität der Interaktion von Literatur und Film tendenziell negiert. Dahinter stand der disziplinäre Wunsch, die Überlegenheit der Literatur über das neu hinzugekommene Medium bzw. der Literaturwissenschaft über die Film-/Medienwissenschaft zu demonstrieren. Paul G. Buchloh, in Deutschland neben Klaus Kanzog Begründer der Filmphilologie, rief z.B. noch 1982 dazu auf, durch die Filmphilologie die »literarische Tradition« und »traditionelle[n] Gehalte« zu retten:

Es gilt zu fragen, ob die Darstellungsmittel der neuen Medien neue Möglichkeiten eröffnen, traditionelle Gehalte weiterzuvermitteln. Selbst wenn die neue Zeit und ihre Medien traditionelle Gehalte und die mit ihr verbundenen Formen der Überlieferung nicht mehr für wert halten, sollte dies jedoch deutlich gemacht und nicht durch Etikettenschwindel vertuscht werden. [...] Vielleicht kann die Filmphilologie dazu beitragen, über den *Vergleich* der voneinander

36 »Filmfabrikken Danmark«: Gunhild AGGER (1984), 209ff.

37 »Flugten fra Hverdagen«: Ibid., 214ff.

verschiedenen Medien die literarische Tradition, *die Bedeutung der vom Individuum [sic] bestimmten Buchkultur für unseren Kulturkreis aufzuzeigen* [...].³⁸

Solange die filmphilologische Forschung sich den Prämissen verpflichtet fühlte, die Begriffe und Ästhetik der Literatur beim Vergleich unhinterfragt als normatives *tertium comparationis* anzuwenden³⁹ und zugleich die verglichenen Werke medienessentialistisch als autonome Entitäten und nicht funktional als Kommunikate in einem performativen Kontext zu verstehen, blieben die Forschungsergebnisse dürftig, resultieren sie doch aus einer Diskussion unter dem Signum der sog. ›Werktreue‹:⁴⁰ Nach jeder ›fidelity analysis‹⁴¹ erscholl vielstimmig das Klage lied, wie übel dem literarischen Ausgangstext (dem autonomen ›Original‹) im subalternen Film mitgespielt werde, von den wenigen Ausnahmen einer ›kongenialen‹ (!) Verfilmung abgesehen. Das Konkurrenzmedium Film erschien so als Parasit der Literatur, der filmische ›Text‹ als banalisierende Reduktion des literarischen – und Literaturwissenschaft als vorrangig gegenüber der später entstandenen Filmwissenschaft.⁴²

Die bisherigen Ausführungen gelten zwar prinzipiell auch für die Situation in der dänischen Literaturwissenschaft, vermögen aber deswegen nicht spezifisch zu erklären, warum diese Interaktion in Dänemark im internationalen Vergleich besonders wenig Forschungsinteresse erregt hat. Sucht man nach spezifischen Gründen für die weitgehende dänische

38 Paul G. BUCHLOH (1982), 36f [meine Hervorhebung].

39 S. z.B. Robert RICHARDSON (1969), 15 oder auch 74.

40 Vgl. Franz-Josef ALBERSMEIER (1989).

41 So der Terminus Eric Rentschlers für diese Forschungsrichtung in »Introduction: Theoretical and historical consideration«. In: Eric RENTSCHLER (Hg.) (1986), 2.

42 Nur als Fußnote hinzugefügt sei der Hinweis, daß die Filmphilologie um Klaus Kanzog sich in den neunziger Jahren von normativen Adäquatheitsbegriffen sowie von der Konzentration auf die ›Literaturverfilmung‹ verabschiedet hat und statt dessen nun »alle Phänomene der Literarisierung eines Filmes« untersucht (Klaus KANZOG (1991a), 8; s. auch die Darstellung der Theorieentwicklung bei Michael SCHAUDIG (1992), 16ff, sowie Klaus KANZOG (1994)). Neuere Arbeiten in und außerhalb der Filmphilologie bemühen sich, die Verfilmungsproblematik aus ihrer normativen Perspektive zu befreien und sie statt dessen medienkomparatistisch als Spezialfall eines Medien- oder Codewechsels zu begreifen, wo es um Analogien statt um ›Werktreue‹ geht, s. z.B. Franz-Josef ALBERSMEIER (1989), Seymour CHATMAN (1990), 161ff, die Beiträge in Ernest W.B. HESS-LÜTTICH u. Roland POSNER (Hg.) (1990) sowie Michael SCHAUDIG (1992). Im Kontext dieser Studie kann die Verfilmung von literarischen Werken indes nur ein peripherer Teilaspekt der Interaktion von Literatur und Kino sein.

Ignorierung des Interaktionskomplexes, so ist vor allem auf die Tendenz in Teilen der dänischen Literaturgeschichtsschreibung zu verweisen, die ohnehin (von Ausnahmen wie Johannes V. Jensen oder Harald Kidde abgesehen) nicht als besonders interessant eingestufte Literatur zwischen 1900 und 1920 monomanisch auf den sog. ›volkklichen Durchbruch‹⁴³ zu verkürzen. Diese Reduzierung dient der Konstruktion einer ›national-spezifischen‹ Literatur und entsprechenden -geschichte, hat jedoch zur Konsequenz, daß ihr gerade jene zahlreichen Autoren zum Opfer fallen, die für das und über das Kino geschrieben haben.⁴⁴

Doch nicht nur in der Literaturwissenschaft sind die Gründe zu suchen, warum der Interaktionskomplex solch ein marginalisiertes Forschungsthema gewesen ist. In der Filmwissenschaft, die sich überhaupt erst ab den sechziger Jahren mühsam als selbständiges Fach an den Universitäten etablieren konnte,⁴⁵ war der Wunsch nach disziplinärer Selbstbehauptung einschließlich der Abgrenzung eines entsprechenden Fachgegenstandes ebenfalls nicht dem Anliegen zuträglich, schwerpunktmäßig die Interaktion zwischen Literatur und Kino systematisch zu analysieren. Hinzu kommt, daß mittlerweile die Filmwissenschaft meistens in einer Medienwissenschaft aufgeht, in der die Filmgeschichte zunehmend nur noch peripheren Status genießt. Was spezifisch den dänischen Fall betrifft, so ist auf die Folgen von Marguerite Engbergs Filmgeschichtsschreibung, nicht zuletzt Engbergs zweibändiger Monographie *Dansk stumfilm*, zu verweisen: Engberg, die über Jahrzehnte hinweg die Geschichtsschreibung des frühen dänischen Films dominiert hat, ignoriert zwar mitnichten die literarischen Verbindungslinien, ist dabei aber einem filmgeschichtlichen Paradigma verpflichtet, das David Bordwell die ›Standard Version‹ genannt hat: Nach dieser ›Standard Version‹ findet der Film im Laufe seiner Entwicklung teleologisch zu sich selbst, indem er die ihm

43 Das dänische Adjektiv ›folkelig‹ kann wegen der völlig differenzierenden Begriffsgeschichte ins Deutsche nicht als ›völkisch‹ übersetzt werden und wird daher entweder als Kompositum ›Volk-‹ oder als ›volkklich‹ übersetzt.

44 S. hierzu ausführlicher Kap. 2.2.4.

45 Der erste Vortrag zum Kino von einem dänischen Universitätskatheder herab fand am 25.10.1925 statt (= H. ANDERSEN (1925)), doch sollte es bis 1967 dauern, daß Filmwissenschaft in Dänemark zum Universitätsfach wurde (Peter SCHEPELERN (1985), 75). Zur Situation in Deutschland s. den Überblick von Hans J. WULFF (1998) und Knut HICKETHIER (1999a), 200ff; in Großbritannien wurde das erste filmwissenschaftliche Professorat 1967 an der University of London eingerichtet (Graeme TURNER (1990), 80).

inhärenten ästhetischen Kapazitäten entdeckt.⁴⁶ In dieser Perspektive, die auch Engberg grundsätzlich teilt, stellen die Interdependenzen zwischen Literatur und Film ein Negativum dar, da sie die freie Entfaltung des Films als selbständige Kunstart behindern.⁴⁷

1.2 Die Dimensionen der Interaktion

Um die Interaktion zwischen dänischer Literatur und Kino 1909–1918 theoretisch zu konzeptualisieren, bietet sich ein komparatistischer Blick in einige der im letzten Teilkapitel erwähnten Studien an. Vor allem Albersmeiers Konzept einer ›Literaturgeschichte des Films‹ drängt sich hier als Modell auf. Dieses wurde bereits von Albersmeier in seinen umfangreichen Monographien zur französischen und spanischen Literatur in Interaktion mit dem Film mehrfach erprobt und diente in jüngster Zeit auch Schrader für ihre Studie zur italienischen Literatur in deren Beziehung zum Film als theoretische Grundlage.⁴⁸

In seiner Habilitation *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur. Entwurf einer ›Literaturgeschichte‹ des Films* (1985), einer Pionierarbeit auf dem Gebiet, die Beziehungen zwischen Literatur und Film in ihrer Vielfältigkeit zu erfassen, unterscheidet Albersmeier folgende »Grundtypen der Aufeinanderbezogenheit von Literatur und Film«:

1. der »Einfluß« der Literatur auf den Film:

- a) die Literatur als Stofflieferant oder die filmische Adaption literarischer Werke;
- b) die Transposition literarischer Gattungen, Erzählformen und Techniken im Film;
- c) die »Literarisierung des Films« oder Regisseure mit dezidiert literarischer Kultur und Ambition;

46 David BORDWELL (1997), 27ff.

47 Daß die Literarisierung des Kinos in den zehner Jahren *der Sündenfall* des Kinos gewesen sei, ist allerdings ein Topos, der – durchaus unterschiedlich begründet – auch sonst in der Filmgeschichtsschreibung vertreten ist. Thomas ELSAESSER (1993) z.B. schreibt vom Kino des Autorenfilms, »das schon seinen Teufelspakt mit der literarischen Kultur geschlossen hat«. (13) Auch für Heide SCHLÜPMANN (1990) ist die Literarisierung des Kinos der primordiale Sündenfall, doch begründet sie dies nicht filmteleologisch, sondern beklagt die Literarisierung als Anschluß an die hegemoniale männliche Kultur: Durch die Autorenfilme um 1913 sei der oppositionellen Entwicklung des frühen Kinos ein Ende gesetzt worden (108).

48 Franz-Josef ALBERSMEIER (1985, 1992, 2001); Sabine SCHRADER (2007), 5.

(Typ: Literatur → Film)

2. *der »Einfluß« des Films auf die Literatur:*

die literarische Transposition kinematographischer Stoffe, Strukturen und Techniken oder die Produktion von »Filmtexten« bzw. literarisch-kinematographischen Mischformen (Subgenera): vom Film beeinflusste Romane, Novellen, Theaterstücke, Gedichte; literarische Drehbücher, mitsamt den verschiedenen Vorstadien wie Synopsis, Treatment sowie dem »découpage technique« (technisches Drehbuch für die Dreharbeiten) und dem »découpage après montage définitif« (das vom fertig montierten Film abprotokollierte technische Drehbuch); filmtheoretische Abhandlungen; literarische Filmkritik u.a.;

(Typ: Film → Literatur)

3. *wechselseitige Einflüsse zwischen Literatur und Film:*

sie ergeben sich aus Kooperation, Komplementarität, Konkurrenz und Interdependenz der beiden autonomen Bereiche der Literatur und des Films und garantieren den Bestand an historischen bzw. die Entstehung von neuen filmisch-literarischen bzw. literarisch-filmischen »Texten« (der »ciné-roman« des »Nouveau Roman/Nouveau Cinéma«; die französischen »romans-cinéma« wie die amerikanischen »novelizations« bzw. »tie-ins«: Filmmovellen und -romane, die nach Drehbuchvorlagen entstanden und in Verbindung mit dem Start neuer Kinofilme in Massenaufgaben auf den Buchmarkt gebracht werden u.a.);

(Typ: Literatur ↔ Film).⁴⁹

Einen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt Albersmeier für diese Typologie, die er 1995 noch um präfilmische, perfilmische und postfilmische Texte erweitert hat,⁵⁰ nicht. Prospektiv postuliert er aber, »daß die drei nur oberflächlich entworfenen Grundtypen für eine ›*Filmgeschichte* der Literatur« sowie für eine sich komplementär zu dieser verstehende ›*Literaturgeschichte* des Films« konstituierend sein werden.«⁵¹ In seinen späteren Schriften hat Albersmeier sein ursprüngliches Konzept dahingehend modifiziert, daß er die Filmgeschichte der Literatur jetzt als Teil einer integrativen »Mediengeschichte der Literatur und des Theaters« verstanden haben möchte.⁵²

Das grundsätzliche Problem mit Albersmeiers Konzeption besteht nicht darin, daß er bei deren praktischen Umsetzung längst nicht alle der von ihm genannten »Grundtypen der Aufeinanderbezogenheit von Lite-

49 Franz-Josef ALBERSMEIER (1985), 22f.

50 Die im Zitat von 1985 beschriebenen drei Typen der Interaktion werden in dem Modell von 1995 einer Ebene B zugeordnet, der jetzt eine Ebene A hinzugefügt wird, die aus präfilmischen, perfilmischen und postfilmischen Texten besteht, wobei alle Typen von Texten miteinander interagieren können. (Franz-Josef ALBERSMEIER (1995), 244.)

51 Franz-Josef ALBERSMEIER (1985), 23.

52 Franz-Josef ALBERSMEIER (2009), 62, vgl. auch 73 sowie ders. (2001), 12, 20.

ratur und Film« einbezieht und so z.B. regelmäßig die ja zu Recht angemahnte Reziprozität der Beziehung zwischen Film und Literatur heuristisch ausblendet.⁵³ Für meine Zwecke unbrauchbar scheint mir das Modell vor allem deshalb zu sein, weil seine Grundtypen allein auf die ästhetische, fast durchweg in Artefakten konkretisierte Interaktion rekurren, und obendrein nur auf *positive* ästhetische Interaktion⁵⁴. Die Analyse der Interaktion beschränkt sich so auf die literarische (in der Literaturgeschichte des Films) bzw. die filmische (in der Filmgeschichte der Literatur) Aneignung und Umsetzung der als andersmedial reflektierten Formen und Inhalte.

Diese Beschränkung des Albersmeierschen Modells ist leider auch typisch für große Teile der kurrenten Intermedialitätsforschung, die daher auch nur mit Modifikationen ein Modell sein kann, um die *per definitionem* intermediale Interaktion von dänischer Literatur und Film 1909–1918 zu untersuchen.

Wie ich bereits an früherer Stelle zusammen mit Vreni Hockenjos gezeigt habe, läßt sich das Verständnis von ›intermedial‹ als ›intertextuell‹ (im weiteren semiotischen Sinne) in der Intermedialitätsforschung genetisch aus deren Herkunft einerseits aus den Interart-Studien und andererseits aus der (post-)strukturalistischen Intertextualitätstheorie erklären.⁵⁵ Der Rückgriff auf einen grundsätzlich semiotisch fundierten Medienbegriff, wie er typisch für Theoretiker wie Werner Wolf oder Irina Rajewsky

53 So beschränkt sich Albersmeier in seiner Habilitation (Franz-Josef ALBERSMEIER (1985)) explizit auf den Typ 2 und vereinzelt auch Typ 3 seiner Typologie, wie bereits der Untertitel *Entwurf einer Literaturgeschichte des Films* markiert. Ebenso verfährt er in seiner Studie zur spanischen Literatur (2001); eine komplementäre Studie zur Filmgeschichte der Literatur wird zwar angekündigt (12), ist aber bislang nicht erschienen. Zudem werden in dieser Studie bestimmte Aktivitäten wie »spanische Schriftsteller als Drehbuchautoren, Adaptoren, Dialogisten, Kommentarschreiber oder gar Filmregisseure und -schauspieler, manchmal sogar in Personalunion« ignoriert. (270) – Anders als Albersmeier untersucht Joachim PAECH in *Literatur und Film* (1988a, 2. überarb. Ausg. 1997) zwar programmatisch tatsächlich eine reziproke Beziehung zwischen den beiden Medien, aber auch sein Medienbegriff ist im wesentlichen auf die medialen Artefakte und deren Wahrnehmungsmodalitäten beschränkt, so daß die folgende Kritik grundsätzlich auch auf seine Studie zu beziehen ist.

54 Mit Jochen HÖRISCH (1995) ist darauf hinzuweisen, daß die ästhetische Interaktion auch *negativ* sein kann, indem Literatur sich z.B. auf ihre eigene Medialität besinnt, sich als Nischenmedium definiert oder so esoterisch wird, daß sie sich einer Adaption durch den Film explizit entzieht. (788f)

55 Vreni HOCKENJOS u. Stephan Michael SCHRÖDER (2005), 9ff.

ist,⁵⁶ erlaubt es zwar, z.B. filmische Artefakte mit literarischen Artefakten in Beziehung zu setzen. Andere Dimensionen der Interaktion bleiben indes bei dieser apriorischen Gleichsetzung von Intermedialität und ›Intermedialität‹ bzw. von Medium und Semiose tendenziell ausgeblendet.

Albersmeier selbst hatte übrigens 1986 in seiner Rezension zu Heinz-B. Hellers Habilitation dazu aufgefordert, die Fragestellung nach der Interaktion von Literatur und Film auf die Auseinandersetzung der *Institution* Literatur mit der *Institution* Film auszuweiten.⁵⁷ Angesichts der kuranten Intermedialitätsforschung, die sich zunehmend in formalistischen Typologisierungsmustern erschöpft,⁵⁸ läßt sich diese Aufforderung umformulieren als Auftrag, Intermedialitätsforschung einen umfänglicheren Medienbegriff als bisher geschehen zugrunde zu legen.⁵⁹

Anstatt nur die Interaktion von Literatur und Film zu untersuchen, gilt es vielmehr, die kulturellen Praktiken *Literatur*⁶⁰ und *Kino* miteinander in Bezug zu setzen. Über die Bedeutungsproduktion der jeweils medientypischen Zeichensysteme und Technologien sowie die sich daran anknüpfenden logomorphen Diskurse hinaus müssen im Kontext von Literatur und Kino ebenfalls die Produktion wie Rezeption als manifeste kulturelle und soziale Vorgänge beobachtet werden: Dies betrifft z.B. die praktischen Rezeptionsmodalitäten einschließlich des hiermit verbundenen symbolischen Kapitals, die Definition öffentlicher Räume in Abhängigkeit von dem betreffenden Medium ebenso wie die technischen und

56 S. hierzu *ibid.*, 19.

57 Franz-Josef ALBERSMEIER (1986), 63.

58 Vgl. die Kritik in Jørgen BRUHN (2008), 29, 35, sowie in Vreni HOCKENJOS u. Stephan Michael SCHRÖDER (2005), 20.

59 Vgl. hierzu den Entwurf eines fünfschichtigen Medienbegriffs in: Vreni HOCKENJOS u. Stephan Michael SCHRÖDER (2005), 30. S. auch Sabine SCHRADERS (2007) Untersuchung zur Interaktion von Film und Literatur in der Stummfilmzeit Italiens, der sie einen Medienbegriff Faulstichs zugrundelegt, wonach Medium als ein ›institutionalisiertes System um einen organisierten Kommunikationskanal von spezifischem Leistungsvermögen mit gesellschaftlicher Dominanz‹ verstanden wird. (6)

60 Anders als bei dem Begriffspaar Film/Kino findet sich keine eingeführte spezifische Bezeichnung für einen erweiterten Literaturbegriff, so daß ich zum Gebrauch von Neologismen oder Markierungen wie ›Literatur*‹ oder LITERATUR (so z.B. der Sprachgebrauch in Siegfried J. SCHMIDT (1991)) im Unterschied zu ›Literatur‹ greifen müßte, um eine sprachliche Unterscheidung zu treffen. Da Neologismen und Markierungen aber ausgesprochen leseunfreundlich sind und ›Literatur‹ anders als ›Film‹ in der Forschung durchaus auch als Institution bzw. kulturelle Praxis reflektiert wird, habe ich im folgenden auf eine begriffliche Markierung verzichtet.

ökonomischen Distributionsstandardisierungen. Thomas Elsaesser nennt diese nicht-diskursiven Praktiken die ›Institution Kino‹:

Der Begriff selbst verweist auf eine ganze Reihe offensichtlich heterogener Aspekte: auf die sozialen Räume und ideologischen Diskurse, die notwendig waren, um ein Publikum zusammenzubringen; auf den Wettbewerb der Produktionsfirmen untereinander, um Zugang zu und Kontrolle über die Filmtechnologie sicherzustellen; auf die Veränderungen im Vertrieb, wie zum Beispiel der Übergang vom Kopienverkauf zum Tausch- und Leihwesen und – vielleicht am entscheidendsten – auf die graduelle Standardisierung einer Ware, die von Produzenten und Publikum gleichermaßen eingeordnet und wiedererkannt wurde [...].⁶¹

Um die Interaktion von Literatur und Kino zu erfassen, gilt es schließlich auch, die in der Literatur und im Kino tätigen Akteure in die Untersuchung einzubeziehen. Mit ›Akteur‹ ist indes keine autonome Entität z.B. im subjektphilosophischen Sinn gemeint. In konstruktivistischer Perspektive ist der historische Akteur vielmehr ein Beobachter erster Ordnung, der ein kulturell codiertes Maß an Freiheit genießt. Seine wissenschaftliche Relevanz entsteht dadurch, daß durch das Beobachten seines Beobachtens einerseits jene Diskurse, Praktiken und Institutionen deutlich werden, die die Parameter seines Handelns konstituieren, und andererseits seine Beobachtung diese Diskurse, Praktiken und Institutionen konstruiert.⁶²

Eine solche Erweiterung des ›Medium‹-Begriffes vom Artefakt selbst auf sein kulturelles *embedding* und sogar auf seine kulturelle Praxis ist nicht zuletzt auch durch die disziplinär-theoretische Entwicklung von Literatur- wie Filmwissenschaft in den letzten Jahrzehnten induziert, die hier nur stichwortartig skizziert werden kann. In der Literaturwissenschaft haben kontextualisierende Lesestrategien wie Rezeptionsästhetik oder zumeist von Foucault inspirierte Diskursanalysen (einschließlich des *New Historicism*) mit verschiedensten Erkenntnisinteressen (Aufdeckung von Geschlechterkonstruktionen, ethnisch-kolonialistischen Machthierarchien, Heteronormativität etc.) schon lange Konjunktur, in

61 Thomas ELSAESSER (2002), 94; vgl. auch ders. (1990c), 154.

62 Jørgen BRUHN hat die kurante Intermedialitätsforschung zu Recht dafür kritisiert, daß sie dazu tendiere, von einem homogenen Medienbegriff auszugehen (2008, 25, 27, 30, 35). Ein Medienbegriff, der ein Medium als kulturelle Praxis von Akteuren in Institutionen faßt, wobei alle drei einander konstituieren und bedingen, ist notwendig immer ein heterogener.

den letzten Jahren ergänzt von einem dezidierten Interesse an performativen Aspekten von Literatur, d.h. an deren Ausführungs- und Auf führungsdimension. Auch in der Filmwissenschaft hat das Artefakt ›an sich‹ seine Bedeutung zunehmend eingebüßt. So wird z.B. in der ›New Film History‹ die konkrete Rezeptionsdimension des Filmes betont,⁶³ wenn nicht gleich wie in der ›Cinema History‹ die zentrale Stellung des filmischen Textes bestritten und dazu aufgerufen wird, »[to write] histories of cinema that are not centrally about films«. ⁶⁴ Intermedialitätsstudien sollten nicht hinter den Diskussionsstand der Einzeldisziplinen zurückfallen, sondern vielmehr hier ihren Ausgangspunkt nehmen.

Für kein Land, das eine bedeutende Stummfilmproduktion aufzuweisen hatte, liegt bislang eine Studie vor, die das skizzierte Zusammenspiel von Diskursen, Institutionen und Akteuren in Form kultureller Praktiken bei der Interaktion von Literatur und Kino im Detail analysiert. Dies mag nicht nur einem reduzierten Verständnis von Intermedialität geschuldet sein, sondern auch einer im Regelfall problematischen konkreten Quellenlage gepaart mit einem theoretisch allzu umfangreichen Untersuchungsmaterial. Wegen seiner außergewöhnlichen Überlieferungssituation als auch der *relativen* Übersichtlichkeit des Kulturraumes bietet sich Dänemark indes geradezu an, um für eine bedeutende Stummfilmnation die intermediale Relation zwischen Literatur und Kino in ihrer ganzen Reziprozität zu analysieren. So läßt sich sowohl eine maßgebliche Forderung der ›New Film History‹ und der ›Cinema History‹ einlösen (der kritische Rückgriff auf die Primärquellen, seien sie filmischer oder nicht-filmischer Art) als auch ein Beitrag zur Intermedialitätsforschung leisten: Deren Defizite liegen heute weniger in einem Zuwenig an Theoretisierung als in einem Mangel an konkreten empirischen Untersuchungen, um Aussagen zur jeweiligen Funktion von historischen Ausprägungen von Intermedialität treffen zu können.

1.3 Zur Quellenlage

Worin besteht die im internationalen Vergleich exzellente Überlieferungssituation in Dänemark? Dank des Pflichtablieferungsgesetzes sind gedruckte Texte in der Königlichen Bibliothek vollständig bewahrt worden.

63 James CHAPMAN, Mark GLANCY u. Sue HARPER (2007), 6f.

64 Richard MALTBY (2007), 6. Abschnitt.

Leider gilt dies nicht für die Filme, deren geringer Überlieferungsquotient durchaus international vergleichbar ist.⁶⁵ Außergewöhnlich ist die Quellsituation in Dänemark aber wegen der archivalischen Quellen zu nennen, über die deswegen in der gebotenen Kürze ein Überblick gegeben werden soll.⁶⁶

Für Informationen über Angehörige der literarischen Intelligenz sowie das Literatursystem um 1910 ist die Königliche Bibliothek in Kopenhagen die erste Anlaufstelle, wo neben persönlichen Nachlässen und einer umfangreichen Briefsammlung auch die Archive des damals größten Verlages *Gyldendal* sowie der bereits erwähnten *Dansk Forfatterforening* und des *Danske Dramatikeres Forbund* für meinen Untersuchungszeitraum zu finden sind. Sowohl *Gyldendal* als auch der *Danske Dramatikeres Forbund* verwahren darüber hinaus auch noch am Firmen- bzw. Verbandssitz einzelne wichtige Archivalien aus dem Untersuchungszeitraum, die für diese Studie erstmalig ausgewertet worden sind. In Einzelfällen war es zudem möglich, auch außerhalb der Kgl. Bibliothek auf umfangreiche, im jeweiligen Familienbesitz befindliche Nachlässe von Literaten zurückzugreifen, die sich im Stummfilmkino engagiert hatten: so auf den früher bereits gelegentlich von der Forschung benutzten⁶⁷ Nachlaß Palle Rosenkrantz' und auf den bislang völlig unbekanntes Nachlaß der wichtigsten dänischen Drehbuchschreiberin aller Zeiten, Harriet Bloch. Um die ökonomischen Lebensumstände der literarischen Akteure einschließlich der Drehbuchschreiber zu rekonstruieren, sind aus dem dänischen Reichsarchiv die Erfassungsbögen der Volkszählungen 1911, 1916 und 1921 sowie aus den Kopenhagener und Frederiksberger Stadtarchiven die sog. Steuerbücher herangezogen worden.

65 Nur ca. 14–15% der dänischen Spielfilmproduktion (Ib MONTY (1981), 150), ca. 15% der 1799 Stummfilme der *Nordisk* (Isak THORSEN (2009), 5) und nur ca. 20% aller dänischen Stummfilme (Casper TYBJERG (1997a), 134) sind ganz oder teilweise erhalten. Zum Vergleich: Thomas ELSAESSER schätzt den Anteil der Filme, der von der deutschen Gesamtproduktion zwischen 1896 und 1912 bewahrt ist, auf 10–20% (1993, 12); Yuri TSIVIAN behauptet, daß ca. 10% der russischen Produktion der zehner Jahre überlebt habe (1994a, 192); in Italien geht man ebenfalls von einer Bewahrungsquote von maximal 20% aus (Sabine SCHRADER (2007), 19).

66 Für eine genauere und vollständigere Übersicht s. das Primärliteraturverzeichnis.

67 Benutzt worden ist das Archiv, das heute im Besitz der Enkelin Rosenkrantz', Bente Arendrup ist, u.a. von Jan OLSSON (1988) für dessen Studie über den Malmöer Filmproduzenten Frans Lundberg sowie von Jan NIELSEN (2003), von dem ich auch den Hinweis auf das Archiv erhielt.

Für Archivalien zur dänischen Filmproduktion ist die erste Anlaufstelle das ehemalige Dänische Filmmuseum, 1997 umgetauft in Det Danske Filminstitut/Museum & Cinematek mit seinen Sammlungen, allen voran mit der *Nordisk Films Compagni Samlingen*,⁶⁸ die international m.W. keine Entsprechung hat. Da die in meinem Untersuchungszeitraum größte dänische Filmfirma bis heute existiert, ging das Firmenarchiv nicht verloren, sondern wurde sukzessiv weitgehend dem Dänischen Filmmuseum bzw. dem Dänischen Filminstitut übergeben. Die für meinen Problemkomplex wichtigsten Quellen sind:

- die umfangreichen Briefkopiebücher: Überliefert sind 35 Briefkopiebücher der *Nordisk* mit der ausgehenden Post des Hauptbüros für den Zeitraum 7.9.1907 bis 27.2.1915 (insgesamt 33.170 Blatt),⁶⁹ ein Briefkopiebuch für den internen Briefwechsel zwischen dem Hauptbüro und den Studios in Valby für den Zeitraum 12.9.1913 bis 27.10.1914 (435 Blatt), zwei Briefkopiebücher, betitelt »Breve til Returmanuskripter« [»Briefe zu Retourmanuskripten«], mit Begleitbriefen zu abgelehnten Drehbüchern für den Zeitraum 29.3.1913 bis 24.2.1915 (insgesamt 1.413 Blatt) sowie vier Bände Briefkopiebücher der Valbyer Studios der *Nordisk* für den Zeitraum 23.1.1913 bis 29.7.1921 (insgesamt 2.352 Blatt). Leider sind eingehende Briefe nur in Einzelfällen erhalten geblieben, und ein Vergleich mit den Nachlässen von Drehbuchautoren zeigt, daß gerade von den Briefen an die Drehbuchschreiber längst nicht immer Durchschriften gemacht worden sind.
- die verschiedenen Autoren- und Drehbücherverzeichnisse: Am wichtigsten sind die drei Verzeichnisse mit dem Titel »Købte Manuskripter« [»Gekaufte Manuskripte«], wobei das erste und zweite in chronologischer Organisation Informationen wie Titel, Autor, Preis, Adresse, Datum des Ankaufs etc. zu den von der *Nordisk* im Zeitraum 1.5.1911 bis 1927 gekauften Drehbüchern enthalten, während das dritte Verzeichnis alphabetisch nach Titeln organisiert ist. Aufschlußreich sind desweiteren zwei Bände ohne nähere Bezeichnung, in denen im Zeit-

68 Zu dieser Sammlung s. Lisbeth Richter LARSEN (2000) u. (2002).

69 Bei Zitaten aus diesen Briefkopiebüchern sind in dieser Studie Abweichungen von orthographischen Normen, Tippfehler etc. niemals mit »(sic)« markiert worden. Da ein großer Teil der Briefe in nur begrenzt beherrschten Fremdsprachen (zumeist Deutsch) geschrieben wurde, würde eine Kommentierung aller Fehler mit »(sic)« Zitate aus diesen Briefen in manchen Fällen fast unlesbar werden lassen.

raum 21.2.1913 bis 15.7.1916 die abgelehnten und zurückgeschickten Drehbücher verzeichnet wurden. Als die *Nordisk* um 1913 erneut mit der Produktion von Filmen begann, deren Autoren ein umsatzabhängiges Honorar erhielten, wurden zur Kontrolle der Honorarzahlungen eigene Verzeichnisse angelegt: ein Heft ohne Titel, in dem hinter der Nennung des jeweiligen Films vermerkt ist, wie viele Kopien für wie viel Geld verkauft worden sind und was die Autoren entsprechend als ihren Anteil erhalten, sowie ein Heft mit dem Titel »Debitorer«, das für den Zeitraum 1915 bis 1921 die Abrechnungen mit allen Autoren enthält, die ökonomisch anteilig an den von ihnen geschriebenen oder nach einer literarischen Vorlage von ihnen entstandenen Filmen beteiligt waren.

- die Drehbuchsammlung: Für die allerersten Jahre der dänischen Filmproduktion sind leider keine Drehbücher überliefert, doch ab 1909/10 existieren für die meisten *Nordisk*-Filme sowie für einige Filme anderer Firmen noch heute die Drehbücher, gelegentlich auch in verschiedenen Stadien sowie mit eingelegten Briefen der Drehbuchschreiber und mit Kommentaren der Regisseure.⁷⁰
- die Vertragssammlung: Die von der *Nordisk* mit Drehbuch- und Vorlagenautoren geschlossenen Verträge sind ab 1912 erhalten – insgesamt 544 Stück für den Zeitraum bis 1928, wovon jedoch die ganz überwiegende Anzahl in meinen Untersuchungszeitraum fällt. Mitunter sind in diesen Verträgen Originalbriefe der jeweiligen Autoren eingelegt.
- die Sammlung von Zensurrundschreiben: sog. »Censur Cirkulære« [Zensurrundschreiben] der *Nordisk* aus dem Zeitraum 1915–20, offensichtlich von dem *Nordisk*-Dramaturgen Valdemar Andersen als Hilfestellung bei der Begutachtung von Drehbüchern sowie für die Filmproduktion verfaßt.

Außerhalb der *Nordisk Films Compagni Samlingen* bewahrt die *Nordisk* an ihrem Firmensitz in Valby weitere unregistrierte Archivalien aus der Stummfilmzeit auf, die Isak Thorsen und ich 2007 einsehen konnten.

Diese außergewöhnliche Quellenlage in bezug auf die Mitarbeit von Autoren bei der *Nordisk Filmskompagni* ist allerdings nicht ganz unproblematisch, da für die anderen dänischen Filmfirmen die Quellenlage leider ungleich schlechter ist und insofern die damals fast monopolisti-

70 S. genauer zur Überlieferungssituation der dänischen Drehbücher Kap. 4.1, S. 297.

sche *Nordisk* so durch die Überlieferungssituation noch zusätzliche Prominenz erhält. Einzig für die *Kinografen* existieren im Filminstitut noch Teile des Firmenarchivs, weil die Firma 1922 von der *Nordisk* übernommen worden ist⁷¹ und Teile ihres Firmenarchivs daher in das Archiv der *Nordisk* wanderten. Informationen zu den Drehbuchschreibern der *Kinografen* lassen sich so heute folgenden Archivalien entnehmen:

- zwei Briefkopiebüchern des in Hellerup angesiedelten Studios der *Kinografen* für den Zeitraum 11.4.1912 bis 24.11.1916 (insgesamt 1.671 Blatt);
- dem »Statusbog A/S Kinografen«, das die Jahresabrechnungen der Firma für die Jahre 1908–1934 enthält, wobei ab 1912 Einträge zu »Forfatterretten til følgende Films« [=Autorenrechte für folgende Filme] vorgenommen worden sind;
- einer »Balance« der *Kinografen* für den Zeitraum vom Juni 1912 bis August 1916, wobei im Hauptbuch auch eine Rubrik »Forfatterhonorar Conto« [=Autorenhonorar Conto] geführt wurde;
- einer Sammlung von 123 Verträgen mit Drehbuchautoren aus den Jahren 1912 und 1913 (plus vier Verträge der *Dansk Film*).

Die Archive aller anderen dänischen Filmproduktionsfirmen scheinen leider verlorengegangen zu sein.⁷²

Außerhalb des dänischen Filminstituts sind Archivalien zur dänischen Kinogeschichte vor allem im Kopenhagener Stadtarchiv zu finden, wo die meisten Firmen im Handelsregister aufgeführt wurden, sowie im Reichsarchiv und im Landesarchiv for Seeland, Lolland-Falster und Bornholm. Da in Dänemark im Untersuchungszeitraum für Kinos keine Gewerbe- und Niederlassungsfreiheit herrschte, sondern diese einem Konzessionsystem unterworfen waren, haben die Anträge auf Kinokonzessionen, nicht zuletzt von zahlreichen Autoren, ihre Spuren sowohl in den Akten des Justizministeriums im Reichsarchiv als auch in den Akten der Kopenhagener Polizei im Landesarchiv hinterlassen. Ebenfalls an diesen beiden Orten befinden sich auch Memoranden und ähnliche Schriftstücke in

71 S. hierzu: Isak THORSEN (2009), 283.

72 Gerne hätte ich noch jene Briefkopiebücher der Århusianer Filmfirma *Dansk Filmfabrik* ausgewertet, die Bernhard JENSEN (1969) für seine Darstellung benutzte und die damals angeblich im Besitz von Harald Trap-Jacobsen waren. Trotz intensiver Suche, auch mit Hilfe von Massenmedien (Suchaufruf in der *B.T.* am 23.11.1997), ist es mir jedoch nicht gelungen, diese Briefkopiebücher zu finden. — Für Quellen zur zweitgrößten dänischen Filmfirma *SRH/Filmfabriken Danmark* s. Jan NIELSEN (2003).

Vorbereitung auf geplante oder durchgeführte einschlägige Gesetzesvorhaben sowie Bewerbungen um Filmzensorenposten.

1.4 Theoretische Prolegomena

Angesichts meiner Behauptung eines Empiriedefizites in der Intermedialitätsforschung sowie meiner Darlegungen zur Quellensituation könnte der Eindruck entstanden sein, daß diese Studie eine im schlimmsten Fall theoretisch unreflektierte, im besseren Fall nachgerade positivistische Rekonstruktion der Interaktion von Literatur und Kino verfolgt. Sie scheint damit den anderen explizit synoptischen Studien zur Interaktion von Literatur und Kino zu ähneln, die ebenfalls ein auffälliges theoretisch-methodisches Defizit aufweisen. Arbeiten wie die bereits erwähnten von Albersmeier, Capovilla, Heller, Koebner, Lenk, Schrader oder Tsvian lassen alle keine durchgängig applizierte Theorie oder Methodologie erkennen, sondern richten ihr Vorgehen ausgesprochen heuristisch am ›Gegenstand‹ aus, wie immer dieser jeweils definiert ist. Vor dem Hintergrund von mittlerweile vierzig Jahren heftiger Methoden- und Theoriediskussion befremdet diese Vorgehensweise zunächst. Läßt sie sich dennoch für Arbeiten, die erstmals einen kulturellen ›Text‹ und die mit ihm verknüpften Praktiken erschließen, rechtfertigen?

Generell gilt, daß Erkenntnisinteresse und Erkanntes bzw. Theorie und Ergebnis einander notwendig bedingen. Eine Ausrichtung am vermeintlich objektiven, weil subjektunabhängigen ›Gegenstand‹ ist eine Illusion. Gleichzeitig operiert jedoch jede Theorie durch die von ihr herbeigeführte Eliminierung eines angeblich Kontingenten notwendig reduktionistisch. Die Perspektivierung, welche die Wahl *eines* strikten methodischen oder theoretischen Zuganges mit sich bringt, muß so zum Problem werden, wenn bestimmte Quellengruppen zuvor noch nie erschlossen worden sind. In einer solchen Situation nur auf eine einzige Methode oder Theorie zurückzugreifen hieße, apriorisch und daher ungeprüft auf bestimmte Problemartikulationen und folglich auch -lösungen zu verzichten.

Jede Theorie, auf die zurückgegriffen werden könnte, wird die ihr implizite Beschränkung nicht erkennen lassen und kann insofern nicht selbst die notwendige Transzendental Kritik durchführen. Die Probleme von Theorien charakterisieren sich in den seltensten Fällen binnensystemisch dadurch, daß ihre Aussagen nicht als kohärentes und wider-

spruchsfreies Gedankengebäude erscheinen. Die Probleme sind statt dessen fast immer pragmatischer Art und bestehen in den Begrenzungen der theoretischen Applizierbarkeit, d.h. in der Fähigkeit, Kontingenz in prozessierbare Bedeutung zu verwandeln. Dies kann z.B. an der Begrenzung der Theorie liegen, wenn aufgrund bestimmter, aber zumeist nicht explizit reflektierter Prämissen bei der Abstraktionsbildung apriorisch spezifische Fragestellungen oder Prozesse weggewählt werden – was im Fall einer Studie wie dieser besonders fatal wäre, da deren Resultate nicht, wie das bei nachfolgender Forschung der Fall sein wird, kontrastiv zu vorhergehenden Studien bewertet werden können.

Diese Studie ist daher nicht einer einzigen *grand theory* oder ›großen Erzählung‹ (*sensu* Lyotard) verpflichtet, sondern einer konstruktivistischen Herangehensweise.⁷³ Konstruktivismus wird hier verstanden als Geflecht einiger weniger epistemologischer Prämissen von hohem Abstraktionsgrad. Das Adäquations- oder Repräsentationstheorem, daß Kultur Wirklichkeit (in welcher Form auch immer) abbilde, die damit vorgängig wäre, wird im Konstruktivismus verworfen zugunsten der performativistischen Vorstellung, daß Wirklichkeit eine kulturelle Konstruktion sei. Von Ordnung als vorgängig ist nicht auszugehen, sie ist erst sprachlich-kulturell herzustellen: »Nicht der Gegenstand garantiert die Einheit der Theorie, sondern die Theorie die Einheit des Gegenstandes«, so Luhmann in aller Kürze.⁷⁴

Diese Grundannahme bedeutet weder eine Negation von ›Wirklichkeit‹ noch ein Plädoyer für einen hemmungslosen (Werte-)Relativismus oder gar Solipsismus von Aussagen über die ›Wirklichkeit‹. Von Negation ist deswegen nicht zu sprechen, weil die transzendental-kritische Pointe ja gerade darin liegt, daß man über ›die‹ Wirklichkeit oder das ›Ding an sich‹ nichts aussagen könne. Denn alle Aussagen über sie können – qua *Aussage* – doch immer nur diskursiv sein, was mit dem Schlagwort des *linguistic turn* bzw. *cultural turn* markiert worden ist.⁷⁵ Die

73 Die folgenden Ausführungen zum Konstruktivismus stützen sich vor allem auf Alexandra BÄNSCH (1997) und (2001); vgl. auch Stephan Michael SCHRÖDER (Hg.) (1997), 27–30.

74 Niklas LUHMANN (1994), 407.

75 Wittgensteins Diktum, daß die Grenzen der Sprache immer auch die Grenzen der Welt sind (Ludwig WITTGENSTEIN (1960), 64), hat er so begründet: »Die Grenze der Sprache zeigt sich in der Unmöglichkeit, die Tatsache zu beschreiben, die einem Satz entspricht [...], ohne eben diesen Satz zu wiederholen.« (Ludwig WITTGENSTEIN (1977),

konstruktivistische Grundannahme bedeutet auch keinen hemmungslosen Relativismus, weil Sprache ebensowenig wie Kultur privatistisch ist, sondern ein soziales, weil durch Sozialisation erworbenes Medium, das der kollektiven Kommunikation in einer epistemischen kulturellen Gemeinschaft dient. Als solches ist Sprache wie Kultur bestimmten Normen, nämlich einem konventionalisierten, wenn auch veränderlichen Gebrauch unterworfen. An die Stelle der Objektivität von Aussagen tritt somit nicht ungehemmte Relativität und anarchische Arbitrarität, sondern Intersubjektivität und das Zurückgeworfensein auf die Notwendigkeit, ›Wirklichkeit‹ und ›Wahrheit‹ als regulative Idee im (auch wissenschaftlichen) Diskurs zu erzeugen und konsensual abzustimmen.⁷⁶

Konstruktivismus soll so in dieser Studie den epistemologischen Rahmen für einen pragmatischen Theoriepluralismus abstecken, mit dem die Interaktion zwischen dänischer Literatur und Kino zwischen 1909 und 1918 untersucht werden soll. Aber sind Konstruktivismus und Theoriepluralismus überhaupt miteinander vereinbar? Verlangen nicht gerade konstruktivistische Prämissen nach methodisch-theoretisch konsequenten Studien? Wenn ›Wirklichkeit‹ als solche nicht erfaßt werden kann und die zu untersuchenden kulturellen Phänomene als ›Gegenstand‹⁷⁷ nicht mehr substantiell definiert werden können, sondern immer schon mit der Beobachterperspektive verwoben sind, ist es nicht gerade dann unumgänglich, zumindest im Rahmen einer Studie durchgängig auf *eine* Theorie oder Methode zurückzugreifen?

Um diesen Einwand zurückweisen zu können, ist es zunächst notwendig, aus konstruktivistischer Sicht zwischen Methode und Theorie zu differenzieren. Der *méthodos*, der Weg auf ein (bestimmtes) Ziel hin, schließt schon durch seine sprachlichen Implikationen an die ontologische Tradition an. Methoden fungieren binär, so Luhmann, der sie als

27) Wenn man also eine sprachlich-kulturell präexistente Wirklichkeit annehmen will, so könnte es doch nur eine ontologische Gewähr dafür geben, daß die Ordnung unserer Sprache auch die Ordnung des Seins sei.

76 S. hierzu ausführlicher Kap. 9: »Wahrheit – ein wenig lohnendes Thema?«. In: Siegfried J. SCHMIDT (1998), 164–177.

77 Die Anführungsstriche schulden sich dem Umstand, daß Siegfried J. SCHMIDT und andere überzeugend dafür plädiert haben, statt vom ›Gegenstand‹ in konstruktivistischen Untersuchungen von ›Problemen‹ zu sprechen: »Während die Redeweise von ›Gegenständen‹ Subjektunabhängigkeit suggeriert, läßt sich die Redeweise von ›Problemen‹ nur relational bzw. differenztheoretisch anlegen: Probleme sind system- bzw. beobachterspezifisch«. (Ibid., 151.)

»Programme für operative Schritte mit dem Ziele der Bezeichnung von Kommunikationen als wahr bzw. unwahr (Zuteilung der Wahrheitswerte)« definiert.⁷⁸ Das ontologische Ziel ist Wahrheit im Sinne einer Aristotelischen Korrespondenztheorie; ein gegenseitiger Begründungszusammenhang von Methode/Weg und Ziel ist dieser Vorstellung, die typisch für ein szientistisches Wissenschaftsideal ist, fremd. Mit konstruktivistischen Prämissen und damit mit einer Kulturwissenschaft, der Kultur bedeutungsproduziert und bedeutungsproduzierend zugleich ist und die sich folglich selbst als Teil dieser Kultur reflektiert, ist ein solches Verständnis von Methode inkompatibel.

Diese konstruktivistisch-kulturwissenschaftliche Kritik am Begriff der Methode hat ihren Niederschlag darin gefunden, daß in jüngerer Theorie-diskussion schlagwortartig von einem ›Siechtum‹ instrumentalistischer Methoden bei gleichzeitigem ›Aufblühen‹ pragmatisch-induktiv verstandener Theorien gesprochen werden kann. Typisch für die meisten neueren Theorien ist zunächst, daß sie sich einer Methodisierung und damit einer De-Performativierung explizit verweigern. Sie reflektieren sich selbst in ihrer Kulturalität bzw. in ihrer ›radikalen Kontextualität‹.⁷⁹ Vorgehensweise und ›Gegenstand‹ werden als so eng miteinander verwoben aufgefaßt, daß eine nachfolgende Ablösung plus Verabsolutierung (sprich: Methodisierung) der Theorie von ihrem ursprünglichen Anwendungsgebiet zwar in Einzelfällen produktiv sein kann, keinesfalls aber generell sein muß.⁸⁰ Stephen Greenblatts Ausführungen zum *New Historicism*, als dessen Initiator er gilt, sind bezeichnend:

Surely, we of all people should know something of the history and the principle of new historicism, but what we knew above all was that it (or perhaps we) resisted systematization. We had never formulated a set of theoretical propositions or articulated a program, we had not drawn up for ourselves, let alone for anyone else, a sequence of questions that always needed to be posed

78 Niklas LUHMANN (1994), 418; s. auch Siegfried J. SCHMIDT (1998), 184.

79 Lawrence GROSSBERG (1999), 68.

80 So schreibt Lawrence GROSSBERG (ibid.) über den Einsatz von Theorien in den Cultural Studies: »Cultural Studies begreifen Theorien als Hypothesen und Ressourcen, die an das bestimmte Projekt anzupassen und mit ihm in Beziehung zu setzen sind. Das bedeutet zumindest, daß Theorie abhängig ist und daß man sich nicht zu sehr auf bestimmte theoretische Paradigmen festlegen kann. [...] Wenn eine Theorie schon im vorhinein die Antworten gibt und diese Theorie immer und auf jeden Kontext angewendet werden kann, glaube ich nicht, daß Cultural Studies betrieben werden können.« (69)

when encountering a work of literature in order to construct a new historicist reading [...].⁸¹

Mit dieser artikulierten A(nti)methodizität einher geht die Abkehr jüngerer, konstruktivistisch zu nennender Theorien vom *doxa*-Anspruch einer *grand theory* und statt dessen die bescheidene Selbstdeklaration als ›kleine Erzählung‹ mit konkreter Problemlösungsfähigkeit.⁸² Der von den Herausgebern David Bordwell und Noël Carroll provokativ betitelte Band *Post-Theory* (1996) plädiert daher auch nicht für eine Rückkehr zu unbeschwertem Positivismus oder zu einer divinitorischen Hermeneutik, wie die Herausgeber einleitend sofort klarstellen: »Our title risks misleading you. Is this book about the end of film theory? No. It's about the end of Theory, and what can and should come after.«⁸³ *Post-Theory* ist ein Band, der anschaulich illustriert, daß das Ende von Supertheorien (›Theory‹) keinesfalls ein Ende von Theorie (›theory‹) bedeutet. Umgekehrt wird ein Schuh daraus: Erst so entsteht vielmals die Möglichkeit zum Theoretisieren. Die pragmatische Intention neuerer Theoriebildung ist es, wie Pierre Bourdieu einmal als wissenschaftsdemokratischen Wunschtraum formuliert hat, »[j]edem die Mittel an die Hand zu geben, seine eigene Rhetorik zu entwickeln, [...] sein eigener wirklicher Wortführer und Sprecher zu sein.«⁸⁴

Typisch für konstruktivistische Theorien ist ihr strikt heuristischer Anspruch sowie ihre kritische Reflexion des vormals autonomen Status der Theorie: Sie machen keine Aussagen darüber, wie etwas ist oder gar sein soll (also z.B., daß die Gesellschaft nur aus Systemen oder die Welt nur aus Zeichen besteht), sondern sie behaupten, daß bestimmten Grundannahmen, wie z.B. Gesellschaft als systemisch, Welt als zeichenhaft oder Kultur als performativ zu begreifen, in bezug auf bestimmte Problemstellungen ein höheres Problemlösungspotential als anderen innewohnt.⁸⁵

81 Catherine GALLAGHER u. Stephen GREENBLATT (2000), if.

82 Siegfried J. SCHMIDT (1998), 8. Michel FOUCAULT z.B. schrieb in seiner *Archäologie des Wissens* (1969): »Man sieht ebenfalls, daß ich hier keine Theorie im strengen und starken Sinne des Wortes entwickle [...]. Die Zeit eines solchen Gebäudes, falls es je möglich sein sollte, ist gewiß noch nicht gekommen.« (1997, 166)

83 David BORDWELL u. Noël CARROLL (Hg.) (1996), xiii.

84 Pierre BOURDIEU (1991), 6.

85 So schreibt z.B. Umberto ECO über den semiotischen Zugriff: »Die ganze Kultur *sub specie communicationis* zu betrachten, heißt nicht, daß die Kultur nur Kommunikation

Um die Interaktion von dänischer Literatur und Kino zu untersuchen, bietet sich vor dem Hintergrund dieser theoretischen Prolegomena und unter Rückgriff auf kurrente Vorgehensweisen in der Kinoforschung⁸⁶ ein Vorgehen an, das drei Ebenen zu einem komplexen Erklärungsmodell miteinander verknüpft:

- Konstruktivismus als epistemologischer Rahmen, der die Bedingungen und Grenzen des Gültigkeitsanspruches von Forschungsergebnissen absteckt.
- Eine entsprechend empirische, nicht jedoch empiristische Erschließung von Quellen, die – um eine Unterscheidung Siegfried J. Schmidts aufzugreifen – als ›Daten‹ und nicht als ›Fakten‹ verstanden werden sollen.⁸⁷ Erst durch die Prozesse der Selektion und Verkopplung von Daten, die durch theoretisch-methodologische Prämissen und Hypothesen gesteuert sind und sich an wissenschaftlichen Postulaten wie Kohärenz, Konsistenz oder Plausibilität des zu produzierenden Sinn-

ist, sondern daß sie besser und tiefer verstanden werden kann, wenn man sie unter dem Gesichtspunkt der Kommunikation betrachtet.« (1988, 36) Eco grenzt sich explizit von einem ›ontologischen‹ Strukturalismus ab und ist sich hierin einig mit Roland BARTHES, der über das Ziel der strukturalistischen ›Tätigkeit‹ 1966 festhielt, daß diese darin bestehe, »ein ›Objekt‹ derart zu rekonstituieren, daß in dieser Rekonstitution zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert [...]. Man sieht also, warum von strukturalistischer Tätigkeit gesprochen werden muß: Schöpfung oder Reflexion sind hier nicht originalgetreuer ›Abdruck‹ der Welt, sondern wirkliche Erzeugung einer Welt, die der ersten ähnelt, sie aber nicht kopieren, sondern verständlich machen will.« (1996, 217) Und zumindest beim frühen LUHMANN lautet 1971 noch die Leitfrage, »whether society can indeed be adequately *understood* when conceived of as a system« (1987, 173 – m.H.).

86 Diese Vorgehensweisen lassen sich als reflektiert-limitional charakterisieren. Der Trend zum Kleinräumigen, zur historischen Detailstudie und zur Lokalgeschichte geht einher mit einer entsprechenden theoretischen Limitionalität. Knut HICKETHIER (1999b) z.B. plädiert so in expliziter Abgrenzung von Hypermediatheorien für ein »eher kleinschrittiges, möglichst genaues Durchleuchten einzelner Aspekte der Filmgeschichte in einem [...] begrenzten Zeitraum«. (161) Noël CARROL (1996a) nennt diese Vorgehensweise (in dem bereits erwähnten Band *Post-Theory*) *piecemeal theorizing*, d.h. Stück-für-Stück-Theoretisieren, auch wenn er diesen Ansatz nicht heuristisch legitimiert sehen will: »Methodologically [...] I believe that in the present context piecemeal theorizing is the way to go. In many cases, this means breaking down some of the presiding questions of the Theory into more manageable questions [...]. The considerations here on behalf of piecemeal theorizing are practical, not philosophical. For it is my hunch that we do not yet know enough to begin to evolve a unified theory, or even the questions that might lead to a unified theory. So, for the duration, let us concentrate on more manageable, small-scale theorizing.« (58)

87 Siegfried J. SCHMIDT (1997), 42ff.

zusammenhangs orientieren, werden Daten zu Fakten, wird aus etwas ›Gegebenem‹ (*data*) etwas ›Gemachtes‹ (*facta*). Empiristisch wird also nicht ein objektiv Vergangenes rekonstruiert, sondern empirisch wird eine intersubjektiv akzeptable Deutung konstruiert: »Erinnern ist keine Funktion von Vergangenheit, sondern Vergangenheit ist eine Funktion von Erinnern«,⁸⁸ so Siegfried J. Schmidt pointiert.

- Ein daran anschließendes theoriegeleitetes Befragen der (re-)konstruierten kulturellen Texte, wobei grundsätzlich ein reflektierter Theoriepluralismus zu fordern ist, da der Einsatz von Theorien heuristisch durch ihre konkrete Problemlösungsfähigkeit legitimiert sein sollte. Die Interaktion von dänischer Literatur und Kino von 1909 bis 1918 beinhaltet eine Vielzahl einzeln isolierbarer Problemstellungen wie: Welche Faktoren sind für die ästhetische Produktivität des Kinos in der dänischen Literatur zu welchen Zeiten und warum ausschlaggebend gewesen – oder eben auch nicht? Welche neuen Genres entstanden gegebenenfalls durch den Kontakt mit dem Kino? Wie gerechtfertigt ist es, Film und Kino in den Parametern von ›Moderne‹ zu reflektieren und so Kinoerfahrung und ›modernistisches‹ Schreiben miteinander zu verknüpfen? Inwiefern vermag also eine Untersuchung der Interaktion von Kino und Literatur einen Beitrag zur Erforschung des frühen Modernismus in Dänemark zu leisten? Aus der Perspektive des Kinos ist zu untersuchen, ab wann und warum man in der dänischen Filmproduktion Drehbücher einsetzte und was es mit der angeblichen ›Literarisierung‹ des Kinos in den zehner Jahren auf sich hat. Welche Funktion(en) erfüllten die ›Literaturverfilmungen‹ bzw. sollten sie intentional erfüllen? Gab es Versuche, Filme spezifisch ›literarisch‹ zu produzieren, d.h. explizit an den Normen der hegemonialen bürgerlichen Schriftkultur auszurichten – und wenn ja, wie äußerte sich dies konkret? Gibt es gar einen Zusammenhang zwischen dem damaligen weltweiten Erfolg des dänischen Films und seiner – hier zunächst nur hypothetisch behaupteten – ›Literarisierung‹? Weitet man das Untersuchungsfeld auf die Institution Literatur wie Kino aus, drängen sich weitere Fragen auf: Warum, in welchen Formen und wie erfolgreich versuchte die literarische Intelligenz, institutionell wie aktoriellem Einfluß auf das Kino zu erlangen? Welche

88 Ibid., 41.

Bedeutung ist hierbei ästhetischen, welche den ökonomischen Faktoren zuzuschreiben? Welche Diskurse waren prägend für die dänische Kinodebatte? Wie ist Medienhierarchisierung kulturell begründet worden? Inwiefern fungierte das Kino als Element in der Selbstbeschreibung der Institution Literatur, und inwiefern nahm die Literatur eine entsprechende Funktion bei der Selbstbeschreibung der Institution Kino und bei der Entwicklung ihrer kulturellen Praktiken ein? Welche generelle Funktion kann die Literatur als gesellschaftliches Reflexionsmedium unter den Bedingungen der entstehenden modernen Mediengesellschaft überhaupt noch einnehmen?

Für die Bearbeitung dieser verschiedenen Problemstellungen soll auf all jene Theoriegebäude zurückgegriffen werden, die etwas zur Aufhellung beizutragen versprechen: Wie die Soziologien von Literatur und Kino interagieren und was dies für die einzelnen Autoren bedeutete, läßt sich anzunehmenderweise am erfolgversprechendsten unter Rückgriff auf Bourdieus Konzepte des Habitus und des Kapitals oder die Luhmannsche Systemtheorie untersuchen; die Kinodebatte ist am sinnvollsten als Diskurs zu analysieren, der mit denen der ›Moderne‹, Gender, Nationalität oder Logomorphie dergestalt vernetzt ist, daß er sowohl von diesen konstituiert wird als auch diese mitkonstituiert; ›filmisches Schreiben‹ ist primär eine Problematik für Intermedialitätstheorie; die Institutionalisierung der Filmzensur und die Mitwirkung der literarischen Intelligenz bei diesem Prozeß ist vor dem theoretischen Hintergrund verschiedener Machtauffassungen (z.B. Foucaults) und der aus ihnen ableitbaren Differenzierungen analysierbar.

1.5 Zur zeitlichen Eingrenzung

Anfangs- und Endjahr des behandelten Zeitraums ergeben sich zwingend aus dem Titel dieser Studie. Bis 1908/09 kann von ›Interaktion‹ zwischen dänischer Literatur und Kino im eigentlichen Sinne nicht gesprochen werden, sondern nur von der Rezeption des jeweils Anderen: So wurden in der allerfrühesten Filmproduktion literarische Werke ›adaptiert‹, und Autoren wie Sophus Claussen, Johannes V. Jensen, Albert Dam und Louis Levy reflektieren den Kinematographen in ihren literarischen Wer-

ken.⁸⁹ Erst ab 1909 kommt es in Dänemark im Zuge der Rezeption der Film d'Art-Bewegung, der Überwindung der Überproduktionskrise 1908/09 auf dem Filmmarkt und der zunehmenden Filmmlängen zu einer eigentlichen, nämlich jetzt auch sozialen und institutionellen Interaktion zwischen Literatur und Kino: Literaten schreiben eifrig Drehbücher und stellen ihre Werke zu Verfilmungszwecken selbst zur Verfügung; sie aurasieren mit eigens geschriebenen Prologen neueröffnende Filmpaläste; sie steigen als Unternehmer, Regisseur oder sog. literarischer Konsulent direkt in die Filmproduktion ein; sie bemühen sich selbst um Kinokonzessionen oder unterstützen mit Empfehlungen die Anträge anderer; sie bieten sich bereitwillig als Filmzensor an. Auch die Berufsorganisationen der Autoren, die DFF und der DDF, versuchen jetzt – wie bereits gesehen – Einfluß auf das Kino zu nehmen. Gleichzeitig bemüht sich die Filmindustrie, die Schriftsteller als erprobte Textproduzenten für das Verfassen von Drehbüchern zu gewinnen und an derem symbolischen Kapital zu partizipieren.

Auch das Endjahr 1918 ist signifikanterweise filmhistorisch bedingt, nämlich durch den weitgehenden Zusammenbruch der dänischen Filmindustrie gegen Ende des ersten Weltkrieges. Die dänische Spielfilmproduktion sank von einstmal 195 Filmen im Jahr 1914 auf 88 für 1917, auf 53 für 1918, auf 45 für 1919 und dann auf gerade noch einmal zehn Filme 1920 (s. Graphik 2 auf S. 39)⁹⁰ Dieser Zusammenbruch hatte auch weitreichende Konsequenzen für die Interaktion, denn die zuvor fast flächendeckende Mitarbeit dänischer Autoren in der Filmindustrie war so schon durch die geringe Anzahl der noch produzierten Filme auf einzelne Literaten begrenzt. Gleichzeitig stieg der Anteil der in den dänischen Kinos

89 S. hierzu Stephan Michael SCHRÖDER (1999b) sowie meine Monographie mit dem Arbeitstitel *Weißer Wiedergängerkunst, schwarze Buchstaben*, die in der Reihe Wiener Studien zur Skandinavistik erscheinen soll.

90 Welche Faktoren den Niedergang konkret verschuldet haben, ist eine vieldiskutierte Frage in der dänischen Filmgeschichtsschreibung und kann hier nicht behandelt werden. Ist allein die Kombination von extremer Exportabhängigkeit der dänischen Filmindustrie mit dem Verlust ausländischer Märkte und des aufgebauten Distributionsnetzes im ersten Weltkrieg, den Limitationen des dänischen Kinokonzessionssystems und der Ruch der allzu großen Deutschenfreundlichkeit der *Nordisk* für den Niedergang verantwortlich zu machen oder auch ein ›künstlerischer Qualitätsverlust? Vgl. zu dieser Frage: Marguerite ENGBERG (1977a), 510; Niels Jørgen DINNESEN u. Jørgen KAU (1983), 33; Ron MOTTRAM (1988), 212; Casper TYBJERG (1996a), 248ff, 266f; Thomas C. CHRISTENSEN (1997, 1999), Isak THORSEN (2009), 240ff, 317f.

gezeigten US-amerikanischen Filme bis Anfang der Zwanziger auf ca. 85%, ergänzt von 8% deutschen, 2% italienischen, 1% französischen und 3–4% dänischen und schwedischen Filmen.⁹¹ Hiermit ging ein neuer Kinodiskurs einher, der das Kino jetzt im Kontext einer kritisch gesehene ›Amerikanisierung‹⁹² reflektierte und den Film fast durchweg als eskapistisches Surrogatprodukt amerikanischer Kulturindustrie verdammt. Dieser Diskurs hat auch in der Literatur auf beiden Seiten des ideologischen Spektrums seinen Ausdruck gefunden, so z.B. bei Otto Gelsted⁹³ oder Jacob Paludan⁹⁴.

Der dem Film jetzt generell unterstellte Surrogatcharakter läßt sich bis in die Slangsprache verfolgen. In den ersten zehn Jahren des Kinos, als Trickfilme eine große Attraktion waren, bezeichnete ›at filme‹ zunächst ›verschwinden lassen‹, ›mausen‹.⁹⁵ In den zehner Jahre änderte sich der Sprachgebrauch. Neben der Bedeutung ›Theater machen‹ (im Sinne von:

91 H. ANDERSEN (1924), 40. Kristin THOMPSON nennt auf der Grundlage eines anderen Datenmaterials für 1925 einen Anteil von ›nur‹ 64,1% US-amerikanischen Filmen (1985, 129). In jedem Fall war der Film im kulturellen Bewußtsein der zwanziger Jahre zu einem US-amerikanischen Produkt geworden.

92 Zur ›Amerikanisierung‹ in Dänemark s. Søren SCHOU: »True Love«. In: Klaus Bruhn JENSEN (1997), II:308–324, sowie Steffen Elmer JØRGENSEN (1998).

93 Dessen gerne für Literaturanthologien verwendetes Gedicht »Reklameskibet« [»Das Reklameschiff«] (in *Jomfru Galiant* [Jungfrau Galiant] von 1923) schildert kritisch eine Art amerikanisierter Arche Noah oder ein Narrenschiff, das am Schluß des Gedichtes in die Luft gesprengt wird. Unter den Passagieren des Schiffes nehmen Hollywood-Filmstars einen prominenten Platz ein. Ihre stereotype Mimik konnotiert den eskapistischen Surrogatcharakter ihrer Filmwelt; ihre Funktion als Werbeträger entlarvt sie als industrielles Produkt: »Og på første Plads/ Filmens Stjerner,/ Helten fra det vilde Vesten/ (med Odolsmil),/ Verdenskomikeren/ (med Odolsmil)/ og Solskinspigen/ (Odolsmil).« [»Und auf dem ersten Platz/ die Stars des Films,/ der Held aus dem Wilden Westen/ (mit Odöllächeln),/ der Weltkomiker/ (mit Odöllächeln)/ und das Sonnenscheinmädchen/ (Odöllächeln).«] (OTTO GELSTED (1968), 42.)

94 In Jacob Paludans Roman *Fugle omkring Fyret* [Vögel um den Leuchtturm] (1925) z.B. geht der Auswanderer Johan abends in den USA häufig ins Kino, um mit dem dort gezeigten »Humbug« seine Träume zu befriedigen. (JACOB PALUDAN (1927), 146.) Für Paludan ist der Film in diesem Roman wie auch in seinen anderen Romanen der Zwanziger und Dreißiger, in denen der Film immer wieder passim erwähnt wird, das adäquate Medium eines dekadenten Zeitalters, das sich »Nemhed« [»Einfachheit«] auf die Fahnen geschrieben habe. (JACOB PALUDAN (1960), 13.)

95 H. ANDERSEN (1924), 29. Das ODS kennt die Bedeutung ›negle‹/›rappe‹ allerdings erst für 1917, doch ist es für Slangsprache nicht zuverlässig, was den Erstnachweis betrifft.

»Mach' doch nicht so ein Theater!«) trifft man noch auf zwei weitere,⁹⁶ die in den zwanziger Jahren signifikanterweise zu den vorherrschenden werden. Wenn Oda, die Hauptperson in Vilhelm Bergströms Roman *Magasinpigen* [Das Kaufhausmädchen] (1922) »filmt«,⁹⁷ so flirtet oder kokettiert sie.⁹⁸ Und »Det hele var en Film« [»Das Ganze war ein Film«] bezeichnet jetzt eine unwahrscheinliche Verkettung von Einzelsituationen, die den wahren Zusammenhang verbergen soll.⁹⁹

Im folgenden wird zunächst die Ausdifferenzierung und Institutionalisierung des Kinos mit den zeitgleichen Entwicklungen in der Literatur kontrastiert, um grundsätzliche Parameter der Interaktion zu bestimmen. (Kap. 2) Es folgt die Analyse zweier spektakulärer Versuche der literarischen Intelligenz, das Kino im Sinne einer künstlerischen Nobilitierung ästhetisch wie institutionell zu »literarisieren«: das großangelegte Kinoreformprojekt *Det stumme Teater* 1909/10 als Ausläufer der französischen Film d'Art-Bewegung sowie die Gründung und Produktion der öffentlich als *Gyldendal*-Filmfirma gehandelten *Dania Biofilm* 1913. (Kap. 3) Im Anschluß wird die Entwicklung des neuentstehenden Genres Drehbuch als hypostasierter Ausdruck der Interaktion zwischen Literatur und Kino untersucht. (Kap. 4) Nach einer historischen Skizze über die Entwicklung des Drehbuchs in Dänemark und seine Institutionalisierung in der Filmproduktion geht es um die Drehbuchschreibfähigkeit der literarischen Intelligenz (Kap. 5): Die Konstruktion dreier »Literarisierungsphasen«, in denen eine prononcierte Einbindung etablierter dänischer Autoren in die Drehbuchproduktion zu beobachten ist, wird ergänzt mit fünf Fallstudien zu den Autoren Sven Lange, Otto Rung, Sophus Michaëlis, Palle Rosenkrantz und Harriet Bloch. In welchen Parametern nicht zuletzt die literarische Intelligenz das Kino reflektiert hat, wird durch eine Analyse der dänischen Kinodebatte und ihrer Diskurse (Kap. 6) deutlich. Anschließend wird untersucht, wie die dänischen Autoren als Zensoren und Kinobetreiber zur »Zivilisierung« des Kinos beigetragen haben oder beizutragen wünschten (Kap. 7) und wie das Kino in der dänischen Literatur

96 Vgl. Edith RODE (1915), 146.

97 Vilhelm BERGSTRÖM (1922), 64f, 119.

98 S. auch H. ANDERSEN (1924), 29, sowie Jørgen BUKDAHL (1924), 195. Im *ODS* wird die Bedeutung »at flirte« erstmals für 1918 nachgewiesen.

99 Jørgen BUKDAHL (1924), 195.

zwischen 1909 und 1918 diskursiviert wurde (Kap. 8). Für die relative Schwäche des ›filmischen Schreibens‹ in diesem Zeitraum wird abschließend im Resümee (Kap. 9) noch eine These vorgebracht, die auf die geringe ästhetische Differenzqualität des Kinos aus Sicht der Literatur abhebt.

2. Kino und Literatur um 1910 – ein Überblick

2.1 Zur Ausdifferenzierung und Institutionalisierung des Kinos in Dänemark

2.1.1 Die dänische Filmproduktion und ihre weltweite Bedeutung

In den Jahren 1909 bis 1918 erlangte die dänische Filmproduktion international eine Bedeutung, die sie später nie wieder erhalten sollte. Filme wie *Den hvide Slavehandel* [*Der weiße Sklavenhandel*] (1910)¹⁰⁰, Asta Niensens und Urban Gads Durchbruchsfilm *Afgrunden* [*Abgründe*] (1910), die Herman-Bang-Verfilmung *De fire Djævlø* [*Die vier Teufel*] (1911), der Höhepunkt des Autorenfilms, die Gerhart-Hauptmann-Verfilmung *Atlantis* (1913) sowie Benjamin Christensens Erstling *Det hemmelighedsfulde X* [*Das geheimnisvolle X*] (1914) sind nur einige der Filme, die in und außerhalb Dänemarks in die Filmgeschichte eingingen. Nicht nur bei dem begeisterten Kinogänger Franz Kafka erfreuten sich dänische Filme großer Beliebtheit.¹⁰¹ Ihre Schauspieler, Regisseure, Kameramänner und Drehbuchschreiber wurden auch von der schwedischen und deutschen Filmindustrie gerne abgeworben.

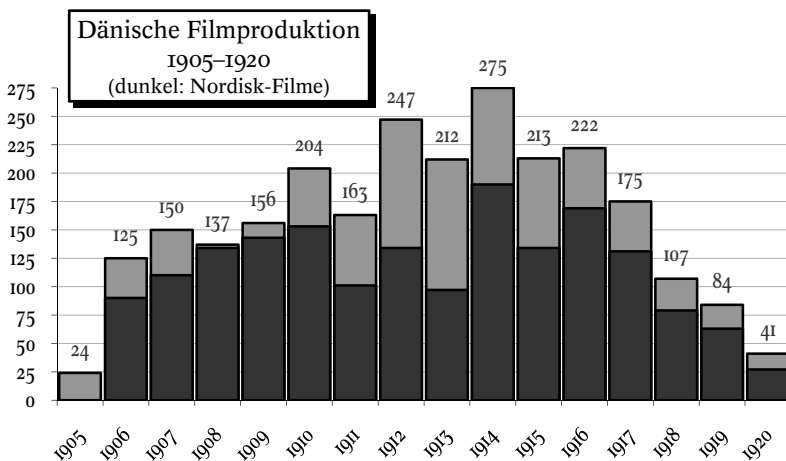
Einige Gründe für diesen Erfolg sind in der Filmgeschichtsschreibung bereits herausgearbeitet worden und sollen deshalb hier zunächst nur summarisch genannt werden: gute Schauspieler und Schauspielerinnen, die z.T. am Königlichen Theater in Kopenhagen ausgebildet waren; ein naturalistisch beeinflusster, zurückgenommener Schauspielstil, der als ›passend‹ für die Leinwand angesehen wurde; eine handwerklich gute photographische Qualität der Aufnahmen; die Vorreiterrolle bei der Durchsetzung des Mehrspulensfilms 1910/11 mit entsprechenden Marktanteilen; ein sicheres Gespür für erfolgreiche Genres (z.B. das erotische Melodrama oder der Zirkusfilm); eine zumeist konsequent am internationalen Markt ausgerichtete Produktionspraxis; und nicht zuletzt ein funktionierender Distributionsapparat im Ausland.¹⁰²

¹⁰⁰ Dieser Film galt Emilie ALTENLOH 1914 bezeichnenderweise als der entscheidende Einschnitt in der Filmgeschichte (9).

¹⁰¹ Zu Kafkas Rezeption dänischer Filme s. Hanns ZISCHLER (1996), 47ff.

¹⁰² Gleich mehrere dieser Charakteristika werden bezeichnenderweise in Arnold HÖLLRIEGELS Filmroman *Die Films der Prinzessin Fantoche* angesprochen, wenn von dem Kopenhagener »endlosen« »bandwurmartigen Sitten- oder vielmehr Unsittendrama« die Rede ist (2003, 49f). — Zum dänischen Zirkusfilm s. Matthias CHRISTEN (2010).

Die Internationalisierung des Absatzmarktes erlaubte der dänischen Filmproduktion ein beeindruckendes Wachstum. Sie stieg von 156 Filmen 1909 auf 204 Filme 1910, 163 Filme 1911, 247 Filme 1912, um dann 1914 mit 275 Filmen den höchsten Stand aller Zeiten zu erreichen, der bis 1917 wieder auf 175 zurückging:



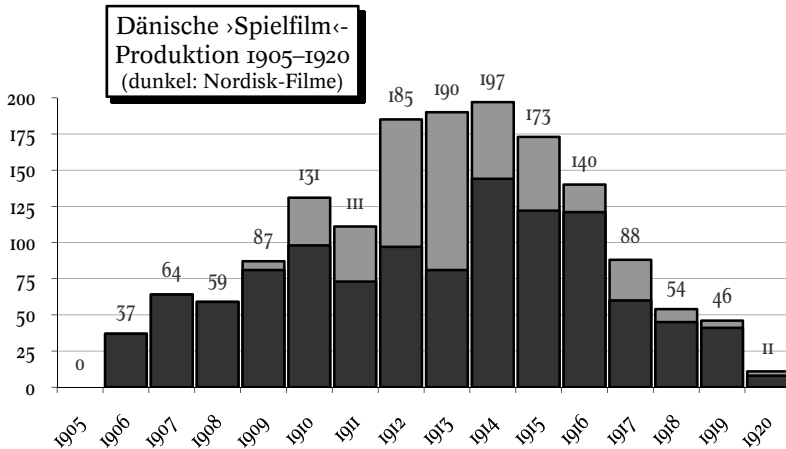
Graphik 1: Dänische Filmproduktion 1905–1920¹⁰³

Noch deutlicher wird der Boom, wenn man nur die Anzahl der Spielfilme¹⁰⁴ betrachtet, deren Zahl 1909 bei 87 lag, 1910 bei 131, 1911 bei 111, 1912

¹⁰³ Der Grundstock der Graphik sind die Angaben in Marguerite ENGBERGS *Registrant over danske Film 1896–1929* (1977b). Im Zuge der Erstellung der Nationalfilmographie sind seitdem weitere 35 Filme identifiziert worden, von denen jene 31 Eingang in die Graphik gefunden haben, die einem Produktionsjahr zuordenbar sind. Prinzipiell sind die Filme nach Produktionsjahr und nicht nach Premierenjahr (das besonders während des ersten Weltkrieges mehrere Jahre später liegen konnte) erfasst worden. Einschränkend muß darauf hingewiesen werden, daß gerade bei kleineren Filmfirmen – die jedoch nur für einen geringen Teil der Gesamtanzahl verantwortlich zeichnen – eine eindeutige Zuordnung zu einem Produktionsjahr mitunter unsicher sein kann; dies gilt auch für einige der nachträglich identifizierten Filme, die z.T. nur durch Programmhefte, Premierenberichterstattung o.ä. überhaupt bekannt sind.

¹⁰⁴ Der Begriff des ›Spielfilms‹ ist für die früheste Phase ein anachronistischer. Die hier aus Vergleichsgründen vorgenommene Subsumption einzelner Filme unter ›Spielfilm‹ kann daher im Einzelfall strittig sein; ›Spielfilm‹ wird hier nicht als Substanzkategorie, sondern als Differenzkategorie verstanden, also in Abgrenzung zu ›Aktualitäten‹. Pseudo-Dokumentarfilme mit Handlung wie *Løvejagten* sind daher als ›Spielfilm‹ kategorisiert worden. Ansonsten gilt für die Graphik das in der letzten Fußnote Gesagte.

bei 185, 1914 wird wieder der Höhepunkt mit 197 erreicht, worauf die Kurve dann bis 1917 auf 88 Spielfilme abfällt:



Graphik 2: Dänische ›Spielfilm‹-Produktion 1905–1920

Und selbst diese Zahlen vermögen noch kein richtiges Bild von der Entwicklung zu geben, da um 1910/11 der Übergang vom Einspulen- zum Mehrspulenfilm zu datieren ist. Dies erklärt den Einbruch in den Produktionszahlen 1911, während eine Aufschlüsselung nach Negativmetern, wie sie Thomas C. Christensen und Isak Thorsen für die Produktion der *Nordisk* vorgenommen haben,¹⁰⁵ deutlich zeigt, daß auch im vermeintlichen Einbruchsjahr 1911 mehr Filmmeter als im Jahr zuvor abgekurbelt worden sind: Von 31.678 m im Jahr 1910 erhöhte sich die Produktion auf 39.055 m 1911.¹⁰⁶ Bis 1916 stieg die Anzahl der Negativmeter bei der *Nordisk* konstant. Auch die Anzahl der Positivmeter stieg von 1.168.462 im Jahr 1910 auf über 4 Millionen zwei Jahre später und blieb auf diesem hohen Niveau bis 1915.¹⁰⁷

Die *Nordisk*, in der Frühzeit des dänischen Films praktisch allein herrschend auf dem dänischen Markt, verlor zwar nie ihre dominante Position im hier interessierenden Zeitraum, doch tummelten sich neben

¹⁰⁵ Thomas C. CHRISTENSEN (1999), 13; Isak THORSEN (2009), 116.

¹⁰⁶ Marguerite ENGBERG (1977a), 70.

¹⁰⁷ Isak THORSEN (2009), 124.

ihr bald eine Menge Konkurrenten. Beschränkt man sich auf Produktionsfirmen, die auch oder nur Spielfilme produzierten, so gab es neben der *Nordisk* im Zeitraum 1909–1917 noch 31 weitere Firmen.¹⁰⁸ Lediglich die *Biorama/Skandinavien*, *Det Skandinavisk-Russiske Handelshus/Filmfabriken Danmark* und die *Kinografen* konnten sich jedoch längerfristig behaupten; die anderen Firmen waren meist ausgesprochen kurzlebig und existierten nur während der hektischen Boomphase 1913/14. Die ab 1912 rapide in die Höhe schnellenden Aktienkurse der *Nordisk* und die famosen sechzig Prozent Dividende, welche die *Nordisk* 1913 an ihre Aktionäre ausschüttete,¹⁰⁹ hatten damals eine ausgesprochene Goldgräberstimmung ausgelöst.¹¹⁰ »Ob Per oder Poul rief, war egal; Aktiengesellschaften wurden am Vormittag gebildet, um drei Uhr war das Kapitel überzeichnet und um fünf Uhr wurden Zwischenscheine mit einer Steigerung von zehn bis zwanzig Prozent umgesetzt«, so die satirische Schilderung eines typischen Tagesablaufes in der ersten Hälfte 1913 durch einen Zeitgenossen.¹¹¹ Kopenhagen wurde vorübergehend (s. Abb. 1) zu »Den vereinigten Filmfabriken«. Das vermeintlich so leichtzuverdienende Geld zog Investoren – unabhängig von ihrem Sachverstand in bezug auf die Filmbranche – geradezu magisch an, was Karikaturisten (s. Abb. 1 u. 2) und die Revuen der Jahre natürlich eifrig kommentierten.¹¹²

108 Nach der Aufstellung in Marguerite ENGBERG (1977a), 583f u. (1977b).

109 Marguerite ENGBERG (1977a), 594.

110 S. hierzu Jan OLSSON (1992a).

111 »Det var ligemeget om det var Per eller Poul der kaldte; Aktieselskaber dannedes om Formiddagen, Kl. 3 var Kapitalen overtegnet og Kl. 5 omsattes Interimsbeviserne med en Stigning af 10–20%«. Thor SAUERBERG (1913a).

112 In den Revuen der Jahre 1913 und 1914 waren die zahlreichen neugegründeten Filmgesellschaften mit ihren schnell sich abzeichnenden zweifelhaften Zukunftsaussichten eines der Lieblingsthemen. So sang man in der Vennelyst-Revue: »Hr. Jensen har arvet fra sin mor,/ han fik 100 kroner i fjor./ Se, de skulle jo gerne gi' tusind igen./ Så satte han dem i fillemen./ Det var lige på det rigtige sted.« [»Herr Jensen hat von seiner Mutter geerbt,/ letztes Jahr bekam er 100 Kronen./ Seh, die sollten ja gerne tausend abwerfen./ So investierte er sie in den Fillem./ Das war genau die richtige Stelle.«] (Zit. nach Bernhard JENSEN (1969), 98.) In Valdemar HANSENS (1913) *Den ny Filmsprinsesse* [Die neue Filmprinzessin] wurde vorgetragen: »Filmen gaar sin Sejersgang paa hele Kloden,/ gor det største Fjols til Millionær./ Vil man tjene Penge og er med paa Moden,/ maa man filme baade med og uden Klæ'r.« [»Der Film geht seinen Siegeszug auf der ganzen Erde,/ macht den größten Trottel zum Millionär./ Will man Geld verdienen und dabei sein,/ muß man filmen mit und ohne Kleider.«] (25) Und in der Revue *Filmkongen* [Der Filmkönig] hieß es 1914: »Den danske film forlængst er over hele jorden kendt,/ og da min ven hr. Thomas H. så Olef Olsen]s 80 procent,/ så skreg han: »So ein Ding må vi i

(Illustration aus urheberrechtlichen
Gründen in der open-access-Version
entfernt)

Abb. 1: Storm P. über Kopenhagen 1913 als *Die vereinigten Filmfabriken*
mit Eingängen für Autoren, Schauspieler, Aktionäre und Regisseure

Århus osse ha' –/ som filmkomtesse vi min vaskerkone bruge ka'./ Vi filmer, vi filmer,/ jeg selv på kassen dreje vil,/ når I andre lægger rejer til.« [»Der dänische Film ist längst auf der ganzen Welt bekannt,/ und als mein Freund Herr Thomas H. Ole[Olsen]s 80 Prozent sah,/ da schrie er: ›So ein Ding müssen wir in Århus auch hab'n –/ als Filmkomtesse können wir meine Waschfrau nehmen./ Wir filmen, wir filmen,/ ich selbst werde am Kasten drehen,/ wenn Ihr anderen die Heller beibringt.« (Zit. nach: Bernhard JENSEN (1969), 142.) In Ålborg war die Sommerrevue 1914 überschrieben mit »Fra Ledvogter til Filmskonge« und behandelte entsprechend den Aufstieg eines Schrankenwärters zum Filmkönig. In der satirischen Zeitschrift *Blæksprutten* war dem Ende dieser Firmengründungen schon 1913 in einem Lied mit dem Schillingsdruck-Titel »En ny og bedrøvelig Vise om Filmens Fordærvlighed til Skræk og Advarsel for alle Ligesindedede« [»Eine neue und traurige Weise über die Verkommenheit des Films zum Schrecken und zur Warnung für alle Gleichgesinnten«] vorweggegriffen worden (14).

Doch von den im Frühjahr 1913 neu gegründeten Filmfirmen waren Ende des Jahres gerade noch zwei im Geschäft.

(Illustration aus urheberrechtlichen Gründen in der open-access-Version entfernt)

Abb. 2: Die Bildung neuer Filmaktiengesellschaften 1913
in der Karikatur Alfred Schmidts

Welche Position die dänische Filmproduktion *komparativ* zu anderen Filmproduktionen auf dem Weltmarkt in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg einnahm, ist ein – vergleicht man mit anderen nationalorientierten Filmgeschichten – auffällig beliebtes Thema in der dänischen Filmgeschichtsschreibung. Seine Popularität ist dadurch zu erklären, daß diese Frage eng verknüpft ist mit dem in dieser Filmgeschichtsschreibung existierenden Deszendenzgedanken, der sich im Topos des (verlorenen) Goldenen Filmzeitalters in Dänemark manifestiert. Diese Konstruktion eines goldenen Zeitalters begann während der deutschen Besatzung Dänemarks,¹¹³ als in noch weitgehender Abwesenheit einer institutionalisierten Filmwissenschaft und -geschichtsschreibung in enger Folge die

113 Man siehe z.B. Zeitungsartikel wie: Nils SCHJØRRING: »Filmens Guld og Guldalder«. In: *Nationaltidende*, 1.5.1940, oder: »Ole Olsen død. Manden, der skabte og ledede dansk Film i dens Guldalder«. In: *Social-Demokraten*, 5.10.1943.

wichtigsten Erinnerungswerke entstanden bzw. erschienen.¹¹⁴ Der Besatzung durch die Deutschen setzte man als kulturelle Kompensationsleistung ein goldenes, gar ›sagenumwobenes‹¹¹⁵ Zeitalter entgegen, in dem die dänische Filmindustrie Weltruhm besaß und über den deutschen Markt herrschte.

Vor allem die *Nordisk* eignete sich für diese Konstruktion eines Goldenen Zeitalters, war sie doch unbestritten die wichtigste Firma und langlebiger als alle anderen. In einem Interview behauptete Ole Olsen 1913, daß seine *Nordisk* qualitativ die beste Filmfirma und quantitativ die zweitgrößte der Welt sei.¹¹⁶ In einem anderen Interview aus demselben Jahr äußert er, daß die französische *Pathé* mit ihren 30 Millionen Franc Kapital und einem Anteil von einem Drittel am gesamten Filmumsatz zwar unbestritten die weltgrößte Firma sei, die *Nordisk* und *Gaumont* aber ungefähr gleichauf hinter der *Pathé* lägen, wobei die *Nordisk* den größten Gewinn aller drei Firmen mache.¹¹⁷ Mit wachsendem zeitlichen Abstand zu 1913 verschiebt sich dann das Bild: In Olsens Erinnerungen 1940 ist die *Nordisk* bereits zur ›führenden‹ Firma weltweit aufgestiegen¹¹⁸ – ob er sich dabei auf Qualität oder Quantität (welche?) beruft, bleibt wahrscheinlich gewollt im Unklaren.

Kurz zuvor war der erste namhafte dänische Filmhistoriker, Ove Brusendorff, noch zurückhaltender in seiner Wertung: »Dänemark [...] war, wenn auch nicht das weltweit führende Land, so doch eines der fruchtbarsten weltweit sowohl auf dem Gebiet der Produktion als auch der Kunst«.¹¹⁹ Solche vorsichtigen Formulierungen, die obendrein zwischen quantitativer und vermeintlich künstlerischer Position differenzieren, paßten jedoch nicht zur Konstruktion eines goldenen Filmzeitalters und waren daher in der Folgezeit nicht mehr gefragt. So behauptet z.B. Svend

114 Den Anfang machte Ole OLSEN *himsel* (1940), gefolgt von Svend GADE (1941), Carl SCHENSTRØM (1943) und Gerda CHRISTOPHERSEN (1945). Erst nach dem Krieg erschienen, auch wenn die Bücher bereits während des Krieges entstanden waren, Asta NIELSEN (1945/46) und Clara PONTOPPIDAN (1948–51).

115 Clara PONTOPPIDAN (1950/51), II:77.

116 Niels Th. THOMSEN (1913a), 691.

117 »Men hvad siger Ole Olsen«. In: *Politiken*, 10.4.1913.

118 Ole OLSEN (1940), 90.

119 »Danmark [...] var om ikke Verdens førende, saa dog et af Verdens frugtbareste Lande baade paa Produktionens og Kunstens Omraade«. Ove BRUSENDORFF (1939–41), I:5. Ähnlich auch die Einschätzung Ebbe NEERGAARDS (1960), der vor allem den künstlerisch-ästhetischen Einfluß der dänischen Filme unterstrich (13).

Kragh-Jacobsen in der Jubiläumsschrift zum fünfzigjährigen Bestehen der *Nordisk* 1956 ohne Nachweise oder nähere Begründung, daß Dänemark zum ›führenden‹ Land in der Spielfilmproduktion zwischen 1909 und 1914 wurde.¹²⁰ Bis auf den heutigen Tag spuken solche pauschalen Wertungen in der filmhistorischen Forschung weiter: Für Thomas C. Christensen (1999) hatte die *Nordisk* 1913 eine ›dominante‹ Position auf dem Weltmarkt inne;¹²¹ für Poul Malmkjær (1997) war sie gar »eine der weltweit nicht nur führenden, sondern auch marktdominierenden Filmgesellschaften«¹²² (wie viele Firmen können eigentlich einen Markt *dominieren*?), was er allerdings drei Jahre später zu »eine der weltweit bedeutendsten Filmgesellschaften« abschwächte.¹²³ ›Nur‹ einen zweiten Rang hinter der französischen *Pathé* erhält die Firma hingegen bei der etwas vorsichtigeren Marguerite Engberg¹²⁴ und in dem kurzen Abschnitt über den Film in der Gyldendalschen Literaturgeschichte¹²⁵.

Dieses Jonglieren mit Positionen ist jedoch pointenlos, solange dabei nicht offengelegt wird, nach welchen Parametern bewertet wird: nach der Finanzkraft der Firmen? nach der Höhe der Aktiendividenden? nach der Anzahl der (Spiel-?)Filme? nach den produzierten Negativmetern? nach den verkauften Positivmetern? nach der Anzahl der Beschäftigten? In den wenigsten Fällen existieren diese Parameter für alle weltweit zu berücksichtigenden Firmen, da die Überlieferungslage bei der *Nordisk* im internationalen Vergleich exzeptionell gut ist. In den Fällen, wo ein Vergleich möglich ist, gibt es jedenfalls keine Indizien für eine irgendwie geartete Dominanz der *Nordisk*, selbst wenn man Dominanz nicht absolut (d.h. die *Nordisk* als Firma, die über 50% des Weltmarktes kontrolliert), sondern nur relativ (d.h. die *Nordisk* als größte Firma im Konkurrenzfeld) sehen will.

120 Svend KRAGH-JACOBSEN (1956), 12.

121 Thomas C. CHRISTENSEN (1999), 12.

122 »et af verdens ikke kun førende, men også markedsdominerende filmselskaber«. Poul MALMKJÆR (1997), 125.

123 »et af verdens betydeligste filmselskaber«. Poul MALMKJÆR (2000), 64.

124 Marguerite ENGBERG (1977a), 72.

125 Gunhild AGGER. In: Dies. u.a. (1990), 209.

(Illustration aus urheberrechtlichen Gründen in der open-access-Version entfernt)

Abb. 3: Kinderspiele im Kinoboomjahr 1913 laut Storm P.

Vergleicht man z.B. das Aktienkapital der *Nordisk*, ein guter Indikator für die wirtschaftliche Potenz einer Firma, mit dem der Mitbewerber, ist damit keine Führungsstellung zu begründen. Das Aktienkapital lag in den Jahren 1912–15 bei zwei Millionen Kronen,¹²⁶ was nur ein Bruchteil desjenigen der *Pathé* war, die um 1912/13 ein Aktienkapital von 30 Millionen Franc (umgerechnet fast 22 Millionen Kronen)¹²⁷ aufweisen konnte. Auch die *Gaumont*, die ja laut Olsen gleichauf mit der *Nordisk* läge (s.o.), hatte mit 3 Millionen Franc (umgerechnet 2.175.000 Kronen) ein etwas höheres Aktienkapital als die *Nordisk*,¹²⁸ ebenso wie die italienische *Cines* (deren Aktienkapital 1912 3,75 Millionen Lire betrug,¹²⁹ d.h. ca. 2,7 Millionen Kronen¹³⁰). Mit deutlichem Abstand folgten dann die deutsche

¹²⁶ Marguerite ENGBERG (1977a), 586.

¹²⁷ Zu den Valutakursen der Zeit in bezug auf Franc und Mark vgl. *ibid.*, 658.

¹²⁸ Die Aktienkapitale der französischen Firmen nach: Corinna MÜLLER (1994) 69f; die gleichen Werte nennt auch Emilie ALTENLOH (1914), 14.

¹²⁹ Emilie ALTENLOH (1914), 14.

¹³⁰ Leider wird der Umrechnungskurs von Lire zu Kronen im Untersuchungszeitraum nicht in den dänischen Tageszeitungen aufgeführt. Wie aber einem *Nordisk*-Brief von

Projections-Actien-Gesellschaft »Union« (1913 mit einem Aktienkapital von 1,5 Millionen Mark,¹³¹ was umgerechnet etwas über 1,3 Millionen Kronen sind) sowie die französische *Éclair* (1911 mit einem Kapital von 1,25 Millionen Franc,¹³² was ca. 900.000 Kronen entspricht).

Anhand von Produktionszahlen läßt sich ebenfalls nicht belegen, daß die *Nordisk* die französischen Firmen *Pathé* und *Gaumont* übertraffen habe. Die folgende Tabelle erlaubt einen Vergleich der jährlich produzierten Spielfilme der *Pathé*, *Gaumont* und *Nordisk* in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg:

	1911	1912	1913
<i>Pathé</i> gesamt	515	413	254
- eigentliche <i>Pathé</i>	225	228	129
- franz. Tochterfirmen	290	185	125
<i>Gaumont</i>	167	327	274
<i>Nordisk</i>	73	97	81

Jährliche Spielfilmproduktion der *Pathé*, *Gaumont* und *Nordisk* 1911–1913¹³³

Einschränkend muß darauf hingewiesen werden, daß für die *Nordisk* die Produktionsdaten der Filme ausgewertet worden sind, während die französischen Filmographien nur die (Pariser) Premierendaten angeben. Gewisse Ungleichzeitigkeiten zwischen den Jahreswerten sind daher zu erwarten, diese dürften sich jedoch im Rahmen halten, da die *Nordisk* in diesen Jahren noch nicht auf Halde produzierte und Filme fast immer im selben oder im folgenden Jahr Premiere hatten. Die Differenz zwischen der *Nordisk* und den französischen Firmen spricht aber in jedem Fall für sich – und bleibt auch bestehen, wenn man dem Einwand Rechnung trägt, daß die *Nordisk* im Schnitt längere Filme, d.h. mehr Negativmeter pro Film als ihre französischen Konkurrenten produzierte.

1909 an *Meisters* zu entnehmen ist, rechnete die *Nordisk* Lire wie Franc um (NBKB XI:657).

¹³¹ *LBB* 1913:16, 19.4.1913, 64.

¹³² Laurent MANNONI (1992), 184; ebenso Emilie ALTENLOH (1914), 14.

¹³³ Für die *Nordisk*-Daten s. Graphik 1 auf S. 37. Die Daten für die *Pathé* sind der Filmographie in Jacques KERMAËBON (Hg.) (1994), die Daten für die *Gaumont* der Filmographie in Philippe D'HUGUES u. Dominique MULLER (Hg.) (1986) entnommen.

Die vorhandenen Statistiken erlauben es zudem, die Produktion der Positivmeter bei der *Pathé* und bei der *Nordisk* zu vergleichen. Während der französische Marktführer in den Jahren kurz vor Ausbruch des ersten Weltkrieges einen täglichen Ausstoß von ca. 100.000 Metern erreichte, waren es bei der *Nordisk* 1914 ›nur‹ 11.300.¹³⁴

Ein Vergleich der produzierten Negativmeter zwischen der *Nordisk* und der *Gaumont* ist zwar problematisch, weil nicht bei allen Filmen die Filmlänge bekannt ist (1913 bei der *Nordisk* immerhin bei 99% der produzierten Filme, bei der *Gaumont* jedoch nur bei 73%), doch setzt man für die fehlenden Angaben den Durchschnittswert der Filme aus dem gleichen Jahr mit bekannter Länge an, dann produzierte die *Nordisk* 1913 mit ziemlicher Genauigkeit 54.567 Negativmeter (53.893 m dokumentierbar, 674 m hochgerechnet aus einem Film bei einer *Nordisk*-Durchschnittslänge von 674 m)¹³⁵ und die *Gaumont* im selben Jahr fast das Doppelte, nämlich 102.232,5 Negativmeter (74.630,5 m dokumentierbar, 27.602 m hochgerechnet aus 74 Filmen bei einer *Gaumont*-Durchschnittslänge von 373 m). Nun beruhen manche dieser Meterangaben nur auf Schätzungen, und bei der *Nordisk* handelt es sich bei ca. der Hälfte der Angaben um die Angaben für die Filmlänge ohne Zwischentitel, d.h. in diesen Fällen ist ca. 10–20% noch zu addieren. Doch bei allen Einschränkungen ist die Tendenz unverkennbar: Die *Nordisk* war, egal wie man es dreht und wendet und auf welche Indikatoren man zurückgreift, in den Jahren unmittelbar vor dem ersten Weltkrieg weltweit weder die größte noch die zweitgrößte Filmfirma.

Auch wenn man auf die gesamte nationale Filmproduktion fokussiert, konnte sich der dänische Filmausstoß nicht mit dem anderer europäischer Länder messen. Die größte Anzahl von Filmen, die in Dänemark jemals in einem Jahr produziert wurde, betrug 273 im Jahr 1914. Dies entsprach ungefähr der Produktion, die eine Firma wie *Pathé* oder *Gaumont* allein bestritt (s.o.). Die italienische Filmproduktion für 1914 betrug

134 Isak THORSEN (2009), 35.

135 Dieser errechnete Wert stimmt grob mit der Schätzung der *Nordisk* in einem Brief an die Berliner Filiale vom 5.9.1912 überein, daß die Firma in der Saison vom Mai 1912 bis zum Mai 1913 ca. 50.000 Negativmeter neu herausbringen werde (NBKB XXI:589).

ungefähr das Vierfache der dänischen;¹³⁶ in der gesamten Stummfilmzeit gab es dort über 500 Produktionsfirmen.¹³⁷

Einen Sonderstatus in international-komparativer Perspektive nimmt die *Nordisk* allerdings wegen ihrer extremen Exportorientierung ein. Die Firma machte kurz vor Ausbruch des Weltkrieges ca. zwei Prozent ihres Umsatzes¹³⁸ und laut Eigenaussage gar nur 2/3% ihres Gewinnes¹³⁹ auf dem kleinen einheimischen Markt (bei den anderen großen dänischen Filmfirmen dürfte es tendenziell ähnlich ausgesehen haben), während z.B. die weit größere *Pathé* 1912 immerhin noch 10% ihres Umsatzes auf dem eigenen französischen Markt erzielte.¹⁴⁰ Diese Exportorientierung war schlichte Überlebensnotwendigkeit, da der einheimische Absatzmarkt wegen der vergleichsweise geringen Bevölkerungszahl und dem strikt gehandhabten Kinokonzessionssystem, das die Anzahl der Kinos stark begrenzte, allein keine umfangreiche Filmproduktion tragen konnte.

Ein paar Zahlen mögen dies belegen: Im großstädtischen Kopenhagen mit seinen 458.783 Einwohnern über zehn Jahren (ca. ein Sechstel der dänischen Gesamtbevölkerung) gab es 1920 gerade einmal 16 Kinos (d.h. rund 29.000 Einwohner pro Kino) – übrigens genauso viele wie bereits 1908.¹⁴¹ Die Anzahl der Kinos betrug hingegen in den USA zu Beginn der zehner Jahre ca. 10.000¹⁴² und zu Beginn der zwanziger Jahre ca. 15.000¹⁴³. Der zweitgrößte Filmmarkt war wahrscheinlich Großbritannien, wo es 1910 2.900 Kinos gab, deren Anzahl sich bis 1915 fast verdoppelte

136 Aldo BERNARDINI (1991) nennt folgende italienische Jahresproduktion, die immer weit über der dänischen lag: 1910: 867, 1911: 1.029, 1912: 1.127, 1913: 1.125, 1914: 1.027, 1915: 563, 1916: 446, 1917: 313, 1918: 254 (III2).

137 Sabine SCHRADER (2007), 19.

138 Einem Schreiben an das Generalzolldirektorat, dat. 20.4.1910, läßt sich entnehmen, daß der Anteil des einheimischen Umsatzes damals bei 2% lag (NBKB XII:680–681); vgl. auch »Nordisk Films Co.« (1914), 251. Isak THORSEN (2009) hat diese extreme Exportabhängigkeit ebenfalls belegen können, man vgl. sein Diagramm zu den Abnehmerländern der Filmkopien 1912–1918 (125). Der in Dänemark verkaufte Anteil betrug nach seinen mir freundlicherweise zur Verfügung gestellten Auswertungen der entsprechenden Archivalien 1912 2,2% und 1913 2,6%.

139 Marguerite ENGBERG (1977a), 229.

140 Noël BURCH (1990), 55.

141 Gunnar SANDFELD (1966), 366ff; Isak THORSEN (2009), 30.

142 Kathryn H. FULLER (1996), 28, 48.

143 Kristin THOMPSON u. David BORDWELL (1994), 184.

(5.400).¹⁴⁴ Auf dem dritten Platz der Filmmärkte folgte Deutschland. Schon 1911 hatte es hier über 2.000 Kinos gegeben;¹⁴⁵ 1914 war diese Zahl angeblich auf 2.446 mit geschätzten 1,5 Millionen Kinobesuchen täglich angestiegen;¹⁴⁶ für das Jahr 1919 werden 2.280 Kinos genannt, für das Ende der Stummfilmzeit 1930 gar 3.500.¹⁴⁷ Frankreich hatte 1924 ca. 1.600 Kinos, Italien ca. 1.500, Schweden ca. 500;¹⁴⁸ Rußland soll bereits 1911 1.200 Kinos gehabt haben,¹⁴⁹ Österreich-Ungarn knapp 1.000.¹⁵⁰

Die ausländischen Filmmärkte waren also von entscheidender Bedeutung für die dänische Filmindustrie, aber die dänische Filmproduktion dominierte deshalb noch lange nicht diese Märkte. Wie schon eine Durchsicht der deutschen Kinofachzeitschriften *Die Lichtbild-Bühne* oder *Der Kinematograph* belegt, spielten selbst auf dem lange Zeit wichtigsten Auslandsmarkt, dem deutschen, dänische Filme quantitativ keine herausragende Rolle. Für den Zeitraum 15. August bis 15. Oktober 1912 läßt sich dieser allgemeine Eindruck durch eine (allerdings *cum grano salis* zu lesende) zeitgenössische Statistik untermauern: Der Anteil der dänischen Filmproduktion an den Filmmetern, die in diesen zwei Monaten im Deutschen Reich neu herausgebracht wurden, betrug in der Kategorie ›Dramen‹ sieben Prozent, in der Kategorie ›Humoresken‹ drei Prozent und in der Kategorie ›Naturaufnahmen‹ vier Prozent.¹⁵¹ Andere

144 Nicholas HILEY (1995), 160.

145 Herbert BIRETT (1994), 74.

146 Robin LENMAN (1995), 112f. Emilie ALTENLOH beziffert 1914 die Anzahl der deutschen Kinos sogar auf 3.000. (33)

147 Bärbel SCHRADER u. Jürgen SCHEBERA (1987), 90. Vgl. auch die Angaben bei KASPAR MAASE (2001b), 45.

148 H. ANDERSEN (1924), 72.

149 Kristin THOMPSON (1985), 40.

150 Georg VASOLD (2005), 165.

151 Die Werte sind errechnet worden aus der bei Emilie ALTENLOH (1914, 10) abgedruckten Tabelle, deren Werte sich auf Angaben aus der Fachpresse stützen. In der *LBB* wurde 1913 die amtliche deutsche Einfuhrstatistik für 1912 referiert, wonach 64% der eingeführten Filme aus Großbritannien kam, 24% aus Frankreich, 4% aus Italien, 3% aus Dänemark; die restlichen Prozent entfallen auf sonstige Länder. Allerdings sind diese Angaben, worauf schon in dem Artikel in der *LBB* hingewiesen wurde, nur beschränkt aussagekräftig, denn die referierten Zahlen differenzieren nicht zwischen Rohfilm und belichtetem Film und geben obendrein nicht das Herkunftsland, sondern das Einfuhrland an. Diese Einschränkungen erklären, warum Großbritannien einen so hohen Prozentsatz erreichte, war London doch Zwischenstation sowohl für US-amerikanische

Schätzungen gehen davon aus, daß der skandinavische, d.h. dänische und schwedische Marktanteil in den Jahren direkt vor dem Krieg in Deutschland lediglich 15% betrug.¹⁵² Beachtenswert ist auch, daß Birett insgesamt rund 44.000 Berliner Zensurenentscheidungen von 1911 bis 1920 auflistet, die gesamte dänische Filmproduktion in diesem Zeitraum (die längst nicht komplett in Deutschland importiert wurde) aber nur 1.718 Filme betrug.¹⁵³

Angesichts der Quellenlage ist zweifelsohne Vorsicht angebracht bei quantifizierenden Aussagen darüber, welche international-komparative Bedeutung die dänische Filmproduktion in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg hatte. Für eine ›Dominanz‹ z.B. der *Nordisk* im Vergleich zu den anderen Mitbewerbern oder der dänischen Filmproduktion als Ganzes im Vergleich zu anderen nationalen Filmproduktionen gibt es jedenfalls weder Indikatoren noch Belege. Wahrscheinlich fährt man gut mit einer zurückhaltenden Wertung, wie sie Ron Mottram 1988 vorgenommen hat, der die dänische Filmindustrie zu »one of the four or five most important in the world« gezählt hat.¹⁵⁴

2.1.2 Zur Institutionalisierung des Kinos

Die Erfolgjahre der dänischen Filmproduktion korrespondieren zeitlich mit der rapiden *Institutionalisierung* des Kinos, welche die Entwicklung des Kinos im Zeitraum 1909 bis 1918 entscheidend prägte – und in kultureller Hinsicht von weit nachhaltigerem Effekt war als das kurzzeitige Hoch in der dänischen Filmproduktion. Ihren hochsymbolischen Ausdruck fand diese Institutionalisierung 1913 in der Einrichtung eines offiziellen ›Gedächtnisses‹, des ersten Filmarchivs, *Statens Arkiv for Historiske Film og Stemmer* [Staatliches Archiv für Historische Filme und Stimmen].¹⁵⁵

Diese Institutionalisierung erfaßte praktisch alle Aspekte des Kinos, von der Filmproduktion über die -distribution bis zur -rezeption. Auf *Produktionsseite* ist eine Funktionsdifferenzierung der an der Filmpro-

Spielfilme als auch z.B. für KODAK-Rohfilm. (»Deutsche Filme-Einfuhr und -Ausfuhr« (1913).)

¹⁵² Hans TRAUB 1943, hier zit. nach: Isak THORSEN (2009), 197.

¹⁵³ Vgl. Herbert BIRETT (1980), 29.

¹⁵⁴ Ron MOTTRAM (1988), 233.

¹⁵⁵ S. hierzu Esben KROHN (2002) sowie Isak THORSEN (2009), 227f.

duktion Beteiligten zu beobachten. Während es in den Anfangsjahren des dänischen Kinos häufig schwer bis unmöglich war, Drehbuchschreiber, Kameramann und Regisseur in ihren jeweiligen Funktionen zu unterscheiden, leistete die zunehmend nach industriellen Effizienzkriterien organisierte Filmherstellung in den zehner Jahren der Herausbildung von funktionsdifferenzierten Spezialisten Vorschub: von Nur-Kameramännern, Nur-Drehbuchschreibern, Nur-Regisseuren usw. Gleichzeitig entsteht ein Bewußtsein dafür, daß Schauspielen im Film etwas anderes als Schauspielen auf der Bühne sei.¹⁵⁶ Institutionell fand diese Einsicht in Dänemark 1917 Ausdruck in einer Filmschule mit ca. 100 Schülern, wo die Bewegung vor der Kamera, die schwierige Kunst des Schminkens und ähnliche Fähigkeiten unterrichtet wurden.¹⁵⁷

Ein weiterer Aspekt der Institutionalisierung war die Schaffung einer Branchenpublizistik, die als Forum für die Diskussion interner Branchenprobleme dienen konnte. In Deutschland war dieser Prozeß ab 1907 zu beobachten;¹⁵⁸ in Dänemark entstanden ab 1909 zahlreiche, z.T. recht firmennahe und häufig kurzlebige Fachzeitschriften,¹⁵⁹ die sich in Einzelfällen sogar als gesamtskandinavische verstanden (s. Abb. 4).

Zur Institutionalisierung der Filmproduktion ist schließlich auch die diegetische Schließung der Filme sowie die Herausbildung einer differenzierten und zugleich konventionalisierten Filmsyntax zu rechnen, die der ›kambrischen Vielfalt‹¹⁶⁰ der signifizierenden Praktiken des früheren ›Kinos der Attraktionen‹ ein Ende setzt. Thompson und Bordwell haben für den US-amerikanischen Film nachgewiesen, daß um 1912 wichtige narrative Strategien beim Film so sicher etabliert waren, daß die Vermittlung der Narration gewährleistet war und man an die Verbesserung der Expressivität gehen konnte.¹⁶¹

156 Roberta A. PEARSON (1992) hat in ihrer Pionieruntersuchung zu diesem Thema zeigen können, wie in den USA ab ca. 1908 ein Diskurs übers Schauspielen im Film als Kunstäußerung entstand. (14)

157 S. zu dieser Filmschule: ›-m‹ (1918) sowie Arne KROGH (1966).

158 Vgl. Helmut H. DIEDERICHS (1985).

159 *Nordisk Biograf-Tidende* 1909–10, *Biorama-Tidende* (1911–12), *Biografteaterbladet* (1911–13), *Kinobladet* (1911ff), *Filmen* (1912ff), *Skandinavisk Films-Revue* (1913).

160 So der Terminus von Stephen BOTTOMORE (1998).

161 Kristin THOMPSON (1995), dies. u. David BORDWELL (1994), 48.



Abb. 4: Dänische Branchenpublizistik mit gesamtscandinavischem Anspruch

Der europäische Film hat zwar tendenziell mit abweichenden Narrations-techniken gearbeitet (s. hierzu Näheres in Kap. 9.2), aber auch für den dänischen Film läßt sich konstatieren, daß er in den Jahren unmittelbar vor dem ersten Weltkrieg eine sichere narrative Kompetenz erworben hat. Die frühere Funktion des Programmheftes als narratives Sicherheitsnetz wurde immer obsolet.¹⁶² Gleichzeitig lassen sich zunehmend einleitende autoreferentielle Szenen in den Filmen beobachten, wodurch die Filme stolz ihren Status als vollgültige Produkte künstlerischen Geistes aus-

¹⁶² Zu den verschiedenen Funktionen der Programmhefte als ›pocket movies‹ in Dänemark s. Mark B. SANDBERG (2001), 11f.

stellen: So liest der Darsteller Valdemar Psilander in seinem Drehbuch in *Evangeliemandens Liv* [*Der Apostel der Armen*] (1915), führt der Filmmacher Benjamin Christensen ein Modell des Schauplatzes in *Hævners Nat* [*Die Nacht der Rache*] (1916) vor und werden die Filmautoren Sophus Michaëlis und Ole Olsen angeblich bei der Konzipierung von *Himmelskibet* [*Das Himmelsschiff*] (1917) (s. Kap. 5.4.3) von der Kamera beobachtet.

Die Institutionalisierung der *Filmvermittlung* oder *-distribution* äußert sich primär sowohl in einer Funktionsdifferenzierung der Distribution als auch in einer Kodifizierung des Kommunikats. Während die kurzen Filme in den Anfangsjahren des Kinos verkauft worden waren, ging man in der ersten Hälfte der zehner Jahre aus Gründen der besseren Verwertung dazu über, die Mehrspulenfilme zu verleihen, was Corinna Müller als den Übergang zum ›modernen‹ Filmhandel bewertet hat.¹⁶³ Zumindest potentiell trat damit der Verleiher zwischen Filmproduzent und Kinobesitzer und/oder -betreiber. Produktion und Distribution waren jetzt zwei verschiedene Sphären, durchaus analog zur beginnenden funktionalen Differenzierung zwischen Buchdrucker und Verleger im 18. Jahrhundert.

Ebenfalls grob ihre Parallelen in der Herausbildung des Literatursystems im 18. Jahrhundert, die allerdings im Vergleich zur Selbstorganisation des Kinosystems noch wie in Zeitlupe ablief, hat die juristische Kodifizierung des Films in den Jahren 1907 bis 1914, die ganz wesentlich zur Institutionalisierung des Kinos beitrug. Diese Kodifizierung begann mit der Einführung der Filmvorzensur 1907.

Die frühesten Filmvorführungen in Dänemark hatten als Rechtsrahmen ein Rundschreiben vom 27.2.1861, in dem der Theaterbetrieb rechtlich dergestalt von anderen öffentlichen Vorstellungen und Vergnügungen unterschieden worden war, daß der Theaterbetrieb weiterhin dem Justizministerium unterstand, während für Varietés, Zirkusvorstellungen, Gesangsvorführungen etc. die örtlichen Polizeimeister zuständig waren. Dieses Rundschreiben, ergänzt durch ein entsprechendes Rundschreiben des Justizministeriums vom 27.2.1901 sowie örtliche Polizeivorschriften, bildete die noch kinounspezifische Rechtsgrundlage für die ersten ambulanten und ortsgebundenen Filmvorführungen.¹⁶⁴ Filmvorführungen wa-

¹⁶³ Corinna MÜLLER (1994), 126.

¹⁶⁴ Jens ULFF-MØLLER (1989), 28; Georg P. KOFOD (1960), 45.

ren somit rechtlich Teil des Schaustellergewerbes, d.h. gehörten in eine Reihe mit der »Abhaltung mimischer, äquilibristischer, magischer oder dergleichen Vorstellungen; Abhaltung von Maskeraden, [...] Vorführung von Sehenswürdigkeiten wie Menagerien, seltenen Tieren, Welttheater, Panoramen, Guckkästen, Stereoskopsammlungen und dergleichen«. ¹⁶⁵

Diese Vorschriften richteten sich primär auf eine Regulierung der Filmvorführung, nicht des Vorgeführten: eine Konzessionierung des Vorführ- und Kinobetriebes war das Ziel, nicht eine Zensurierung der Filme. Angeblich sollen die lokalen Kopenhagener Polizeibehörden in Ausübung einer Prohibitivzensur nur selten und nur auf explizite Beschwerden hin gegen Filme vorgegangen sein. Die durch das Kinokonzessionsystem rechtlich mögliche Vorzensur sei bis 1907 gar nur ein einziges Mal in Kopenhagen ausgeübt worden. ¹⁶⁶ Das Vordringen narrativ-fiktionaler Filme sollte jedoch dazu beitragen, diesen Zustand schnell zu ändern. Schon im April 1906 war in *Berlingske Tidende* im Zusammenhang mit der »Folkekomedie«, die sich im Programm der Kinos breitmachte, der paternalistische Ruf nach Zensur laut geworden, da sie »von der niedrigsten Art, sentimental und dumm und häufig von allem anderen als günstiger Beschaffenheit für den Teil des Publikums [sei], das aus Kindern und kindlichen Seelen besteht«. ¹⁶⁷ Unmittelbarer Anlaß für die Einführung der Präventivzensur war ein *Nordisk*-Film mit dem reißerischen Titel *Mordet paa Fyn* [Der Mord auf Fünen], der – nach Ansicht des Justizministers Alberti, aber auch einer Zeitung wie *Politiken* in geschmackloser Weise – einen Kriminalfall von Anfang April 1907 in Holste bei Middelfart nachstellte und damit auch explizit warb. ¹⁶⁸ Nachdem der noch tagesak-

165 »Afholdelse af mimiske, ekvilibristiske, magiske eller deslige Forestillinger; Afholdelse af Maskerader, [...] Forevisning af Seværdigheder, saasom Menagerier, sjældne Dyr, Verdensteatre, Panoramaer, Perspektivkasser, Stereoskopsamlinger og deslige«. So das Rundschreiben von 1861, zit. nach: Poul MALMKJÆR (1997), 158.

166 »Observatør« [= Valdemar KOPPEL]: »Mere Censur. Hr. Carl Levin og Biografteatrene«. In: *Politiken*, 28.4.1907.

167 »af den laveste Art, sentimental og dum og ofte af en alt andet end heldig Karakter for den Del af Publikum, der bestaar af Børn og barnlige Sjæle«. *Berlingske Tidende* (M), 10.4.1906.

168 S. die Zeitungsausschnitte in der Mappe zu *Mordet paa Fyn* im DFI. Zur Einführung der ersten Vorzensurmaßnahmen in Dänemark s. generell Gunnar SANDFELD (1966), 215ff. Die Umstände, die zur Einführung der ersten Vorzensurmaßnahmen führten, erinnern stark an die Situation im Deutschen Reich 1906: Hier war der spektakuläre Mordfall Hennig 1906 verfilmt und in die Kinos gebracht worden, worauf der Film im April 1906 verboten und am 5. Mai 1906 die Präventivzensur für Filme in Berlin einge-

tuelle Film am 18.4.1907 Premiere gehabt hatte, begannen im Justizministerium die Überlegungen, Filme einer regelmäßigen Vorzensur zu unterwerfen.¹⁶⁹ Am 29.6.1907 wurde das Aufgabengebiet des Zensors für die Kopenhagener Privattheater um alle in Großkopenhagen, d.h. in Kopenhagen, Frederiksberg sowie im Kopenhagener Amt liegenden »Biograftheater, Kosmoramen und vergleichbare Etablissements« erweitert.¹⁷⁰ Als Aufgabe des Zensors wurde definiert,

darauf zu achten, daß nicht durch diese Lichtbilder Vorstellungen gegeben werden, die entweder als anstößig in sittlicher Hinsicht charakterisiert werden können oder durch die Weise, wie die Ausführung von Verbrechen wiedergegeben wird, oder ansonsten durch ihre Beschaffenheit geeignet sind, auf die Zuschauer und vor allem auf die – im allgemeinen zahlreich – anwesende Jugend demoralisierend zu wirken.¹⁷¹

Außerhalb Großkopenhagens waren weiterhin die lokalen Polizeibehörden zuständig, aber auch ihnen wurde durch ein Rundschreiben des Justizministers unter demselben Datum dieselben Zensurnormen eingeschärft. Damit waren Filme in Dänemark erstmals einer systematischen obligatorischen Vorzensur unterworfen.

Die Nachteile dieser Präventivzensurordnung wurden jedoch bald offensichtlich. Denn zum einen kam es immer wieder vor, daß ein Film z.B. in Kopenhagen gezeigt werden durfte, in Kolding aber verboten wurde. Und zum anderen war es dem Zensor z.B. im Großraum Kopenhagen mit seinen ca. 25 Kinos schlechterdings unmöglich, alle Vorstellungen in Augenschein zu nehmen. Dies war allerdings auch gar nicht vorgesehen: In dem Rundschreiben vom 29.6.1907 wurde nämlich zur Arbeitsweise des Zensors ausgeführt, daß die Kinobetreiber in Zukunft verpflichtet

führt wurde (vgl. hierzu Gabriele KILCHENSTEIN (1997), 151–154). Die Parallelität zur Durchsetzung der dänischen Vorzensur legt die Hypothese nahe, daß Alberti vielleicht nur auf einen entsprechenden Film in den dänischen Kinos gewartet hatte, um das Kino nach deutschem Muster öffentlichkeitsunterstützt hegemonialkultureller Regulierung zu unterwerfen.

169 Vald. KOPPEL: »Mere Censur«.

170 »Biograftheatre, Kosmoramaer og lignende Etablissementer«. Schreiben des Justizministers an den Polizeidirektor in København, dat. 29.6.1907. In: LfS, Diverse biografteatersager, Biograftheater-Censuren.

171 »at paase at der ikke ved disse Lysbilleder gives Fremstillinger, der enten maa karakteriseres som anstødelige i sædelig Henseende eller ved den Maade, hvorpaa Udførelsen af Forbrydelser gengives eller iøvrigt ved deres Beskaffenhed ere egnede til at virke demoraliserende paa Tilskuerne og navnlig paa den – i Reglen talrige – tilstedværende Ungdom.«. Ibid.

seien, »in ausreichender Zeit vor der öffentlichen Vorstellung [...] ihr Programm mit hinreichend ausführlicher Erklärung in zwei Exemplaren [...] einzusenden, und danach dem Zensor, wenn er es verlangt, die Lichtbilder selbst vorzuführen, bevor diese bei öffentlichen Vorstellungen benutzt werden«.172 Grundlage der Zensur war also im Regelfall das Programmheft. Kein Wunder, daß die Informationen im Film und im Programmheft bei zensurgefährdeten Filmen gerne dergestalt voneinander abwichen, daß die Handlung »entschärft« wurde.173 Beiden Problemen, der reichsweiten Uneinheitlichkeit von Zensurenentscheidungen und der Arbeitsüberlastung der lokalen Zensoren, wurde 1913 durch die Einführung einer reichsweit geltenden Zensur begegnet, die von drei hauptamtlich angestellten Zensoren vorgenommen wurde (s. hierzu Kap. 7.2.3).174

Zur Kodifizierung gehörte indes noch die Klärung einer Vielfalt weiterer juristischer Fragen ab 1908: z.B. inwiefern eine Person das Recht am eigenen kinematographischen Bild habe,175 ob die Titel von Filmen geschützt seien,176 wie der Inhalt von Filmen strafrechtlich zu beurteilen sei (Tatbestände der Unzucht und Beleidigung),177 ob kinematographische Bilder als Beweismittel für Zivil- und Strafprozesse eingesetzt werden können178 und selbstverständlich auch die Klärung der Frage, ob ein kinematographisches Werk Anspruch auf Urheberrecht erheben könne – all dies wurde in zahlreichen Aufsätzen in der eigenen Branchenpublizistik und in juristischen Zeitschriften, aber auch in Monographien wie E. Maugras' und M. Guégans *Le cinématographe: devant le droit* (1908) oder in der ersten deutschen juristischen Dissertation zum Kinematogra-

172 »inden den offentlige Forevisning i betimelig Tid [...] at indsende [...] deres Program med tilstrækkelig fyldig Forklaring i 2 Exemplarer, og naar Censor derefter forlanger det, forevise ham selve Lysbilledene, forinden disse benyttes ved offentlige Forestillinger«. Ibid. Wahrscheinlich orientierte man sich bei dieser Regelung an dem Berliner Modell von 1906, wo ebenfalls bei der Einführung der Präventivzensur die Einreichung von Programmen und Filmtiteln verlangt und nur in Ausnahmefällen der Film selbst vor Ort im Kino besichtigt wurde (vgl. Gabriele KILCHENSTEIN (1997), 153).

173 Vgl. zu diesen Differenzen die Untersuchung von Mark B. SANDBERG (2001).

174 S. zur Einführung dieser Zensur Gunnar SANDFELD (1966), 269ff, sowie die ausführlicheren Darlegungen in Kap. 7.

175 S. hierzu Fritz HANSEN (1908), Hans WERTH (1910), 55ff, Sabine LENK (2004).

176 S. hierzu Sabine LENK (2004), 49f.

177 S. hierzu Hans WERTH (1910), 53ff.

178 S. hierzu *ibid.*, 58.

phen, Hans Werths *Öffentliches Kinematographen-Recht* (1910), ausführlich diskutiert.

Für die Filmbranche zentral war die Frage nach dem Urheberrecht.¹⁷⁹ Juristische Ausgangslage war in Dänemark, daß weder das *Lov om Forfatterret og Kunstnerret* [Gesetz über Autorenrecht und Künstlerrecht] vom 29. März 1904 noch die *Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst vom 9. September 1886*, der Dänemark reichlich verspätet erst 1903 beigetreten war, kinematographische Erzeugnisse kannten. Filme konnten mit anderen Worten einfach nachgedreht werden, ohne daß ein Urheberrecht verletzt wurde.

Um den rauhen Sitten in der Filmproduktionsbranche zu begegnen, versuchte man es zunächst mit Selbstregulation. Auf dem 1. Internationalen Kinematographen-Kongreß in Hamburg 1908 wurde folgende Resolution angenommen:

Sämtliche Film-Fabrikanten zu ersuchen, im Interesse der Hebung des Ansehens des Kinematographen-Gewerbes unreelle und verwerfliche Manipulationen, wie solche das Imitieren und Kopieren von Filmen darstellen, zu unterlassen bzw. durch geeignete Massnahmen zu inhibieren.¹⁸⁰

Einer der anwesenden Filmfabrikanten auf diesem Kongreß war Ole Olsen, der aber bezeichnenderweise 1910 keine Hemmungen hatte, den erfolgreichen Film *Den hvide Slavehandel* [Der weiße Sklavenhandel] der Konkurrenzfirma *Th. S. Hermansen* Einstellung für Einstellung kopieren zu lassen. Als effektiver als der Versuch einer Selbstregulation erwies sich die Berliner Erweiterung der *Berner Übereinkunft* vom 15. November 1908, in der es in Artikel 14 hieß:

Den gleichen Schutz wie Werke der Literatur oder Kunst genießen selbständige kinematographische Erzeugnisse, sofern der Urheber durch die Anordnung des Bühnenvorganges oder der Verbindung der dargestellten Begebenheiten dem Werke die Eigenschaft eines persönlichen Originalwerkes gegeben hat.¹⁸¹

Dänemark trat dieser Erweiterung, die das Urheberrecht jetzt also auch auf ›kinematographische Erzeugnisse‹ erstreckte, 1912 bei und revidierte

179 S. zur Geschichte der Urheberrechtsklärung Richard BROWN: »Copyright«, in: Richard ABEL (Hg.) (2005), 154f; Sabine LENK (2004).

180 Zitiert nach der Berichterstattung in: Emil PERLMANN (1908), o.P.

181 Zit. nach dem Abdruck der Revidierten Berner Übereinkunft in: Fritz BOCKIUS (1910), 64.

im gleichen Jahr entsprechend sein Gesetz über Autoren- und Künstlerrechte.¹⁸²

Als symbolischer Ausdruck der zunehmenden Institutionalisierung der *Filmrezeption* ist zu bewerten, daß die anfängliche Konkurrenz der Bezeichnungen ›Biograf‹ und ›Kosmorama‹ für die Abspielstätte Kino um 1909 in der dänischen Sprache zugunsten des Begriffes ›Biograf‹ entschieden war, der sich in den zehner und zwanziger Jahren auch nicht mehr durch das deutsche Lehnwort ›Kino‹ verdrängen ließ.¹⁸³ Typisch für die Institutionalisierung auf der Rezeptionsseite ist auch ab ca. 1909 die Differenzierung zwischen dem ›laienhaften‹, konsumierenden Zuschauer und dem professionellen Filmjournalisten, der mit der Entstehung der Branchenpublizistik, aber auch der Herausbildung einer Filmkritik in den zehner Jahren hervortritt. Vor allem aber wird die kulturelle Praxis des Kinobesuchs zunehmend reguliert.

2.1.3 Der Kinobesuch als kulturelle Praxis

Mit dem enormen Wachstum der dänischen Filmproduktion korrespondierte eine entsprechende Etablierung des Kinobesuches. Leider läßt sich die Anzahl der Kinobesuche pro Jahr in Dänemark nur schätzen. Die Einnahmen der Kopenhagener Kinos betrug laut Angaben des Finanzministers im Steuerjahr 1909/10 475.000 Kronen.¹⁸⁴ Rechnet man diesen Betrag auf den üblichen Eintrittspreis von 25 Øre um und veranschlagt den Anteil der Besucher, die – wie z.B. Kinder – den reduzierten Eintrittspreis von nur 10 Øre zahlten, auf 20%, so ergibt dies ca. 2,2 Millionen Kinobesuche pro Jahr in Kopenhagen. Als 1911 eine zwanzigprozentige Lustbarkeitssteuer auf Kinokarten erhoben wurde, berechnete das Finanzministerium, daß hierdurch landesweit 800.000 Kronen pro Jahr

¹⁸² Isak THORSEN (2009), 96.

¹⁸³ Als semantisch gleichwertig treten die Begriffe z.B. noch 1907 im bereits zitierten Rundschreiben über die Einführung der Filmvorzensur auf, die sich auf »Biograftheatre, Kosmoramaer og lignende Etablissements« [»Biograftheater, Kosmoramen und ähnliche Etablissements«] erstrecken soll (Schreiben des Justizministers an den Polizeidirektor in København, dat. 29.6.1907. In: LfS, Diverse biografteatersager, Biograftheater-Censuren). Der Begriff ›Kosmorama‹ hat es wahrscheinlich wegen seiner kurzen Lebensdauer niemals ins *ODB* geschafft, anders als der Begriff ›Kino‹, der in den zehner und zwanziger Jahren in der dänischen Sprache nachweisbar ist (vgl. z.B. die Zeitschriftentitel *Kino-Bladet* (1911–12) und *Kinobladet* (1919–26)).

¹⁸⁴ *Rigsdagstidende* (1910), Sp. 4224.

eingenommen werden würden.¹⁸⁵ Man ging also staatlicherseits von ca. vier Millionen Kronen Gesamteinnahmen aus dem Kartenverkauf aus, was umgerechnet auf denselben Schlüssel wie oben (80% zahlen 25 Øre, 20% den ermäßigten Eintrittspreis von 10 Øre) über achtzehn Millionen Kinobesuche pro Jahr in ganz Dänemark bedeutet.

Typisch für die 190er Jahre ist nicht nur, daß sich das Publikum in professionelle Kritiker und konsumierende ›Laien‹ differenziert, sondern daß sich auch das ›Laien-‹Publikum intern weit stärker als früher voneinander unterscheidet. Denn die Errichtung glamouröser Kino(neu-)bauten ab ca. 1911 (z.B. in Kopenhagen das *Victoria-Teater* 1911 oder das *Palads-Teater* 1912 (s. Abb. 5, 6, 7 u. 8) im ehemaligen Hauptbahnhof) erlaubt jetzt eine topographisch-soziale Differenzierung des Publikums z.B. durch die Scheidung der Vorstadtkinos von den Innenstadtkinos.



Abb. 5: Anzeige für das neueröffnete *Palads-Teater* 1912: »Nordeuropas größtes Kino. Kein anderes Kino in der Welt kann seinem Publikum so einzigartige Bequemlichkeiten anbieten. So gibt es ein großes elegantes Promenoir, Restauration, Wartesäle, einen Teesalon.« (Für eine Innenansicht s. Abb. 7 u. 10)

¹⁸⁵ Gunnar SANDFELD (1966), 319.

Diese soziale Differenzierung des Publikums ist paradoxaler Ausdruck der wahrscheinlich wichtigsten Tendenz bei der Institutionalisierung des Kinos in den zehner Jahren: der Versuch, das Publikum als ein weitgehend homogenes zu konstruieren, wobei dies durch die Annäherung an hegemoniale, d.h. im Bürgertum habitualisierte kulturelle Praktiken erfolgen sollte – in foucaultscher Perspektive ließe sich auch (nicht zuletzt im Zusammenspiel mit der erwähnten Kodifizierung des Films) von dem Versuch einer bürgerlichen Disziplinierung des Kinos sprechen.

Begonnen hatte dieser Prozeß der bürgerlichen Eingemeindung des Fremden indes schon vor 1909. Tsvian hat anschaulich am russischen Beispiel illustriert, wie die Kinoeigenamen hier zunehmend ihren technischen Bezug verlieren und die technische Dimension des Kinos damit kaschiert wird: Mehr technische Namen der Kinofrühzeit wie *Electrobiograph* oder *Cosmograph* werden durch bombastisch->kulturelle Kinoeigenamen wie *Palace*, *Universal* oder *Renaissance* abgelöst.¹⁸⁶ Mit Abstrichen läßt sich diese Beobachtung auch auf Dänemark übertragen, wo der Wechsel schon im ersten Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende zu beobachten ist: Während die ersten Kinos hier Namen trugen wie *Kosmorama* (gegründet 1904), *Thaumatomograph-Teatret* (1905) oder *Biorama* (eröffnet 1905), die alle das Vermögen des Kinos indizieren sollten, die



PALADS TEATRET

Torsdag d. 17. Oktbr. Kl. 8 1/4:

Premiere.

Prolog af Thomas Krag
fremages af kgl. Skuespiller
Elith Reumert.

Program: **Generalens Born**,
Skuespil i 3 Afdl. af Urban Gad,
I Hovedrollen: Fru Asta Nielsen (Gad
„Vor Perle“ fransk Lystspil, +
I **Julius og Caspers Fædreland** + **Palads-Teatrets**
Uge-Journal + **En Bortførelse i Hydroæroplan**, fransk
Farce + Fritz er ikke noget Tøse-
hoved.

Orkester-Koncert

under Anførsel af
Hr. Kapelmester
Fr. Schnedler-Petersen.

Billetspriserne ere:

	Ordin.	Stats.	Forhøjet
	Kr. Ø.	Kr. Ø.	Kr. Ø.
Fautenil	1 50	30	2
1. Prk. 8-15 R. 1	75	20	1 25
1- Prk. 1-6 Rk. "	75	20	1
1. " A. 1-8 "	1	20	1 25
1. " A. 9-19 "	75	20	1
2. Parket.	50	10	75
Parterre 1-5 B. "	35	10	50
Parterre 6-9 R. "	25	5	35

Billetter faas til forhøjet Pris daglig fra 10—5, til ordinær Pris Forestillingsdagen fra 12.

Billet-Telefoner 4036.
4037.

Fri Notering.

Abb. 6: Anzeige zur Eröffnung des *Palads-Teater* 1912

¹⁸⁶ Yuri TSVIAN (1994a), 22f.

›Welt‹, ›Gaukeleien‹ oder das ›Leben‹ zu zeigen, erfolgte dann recht schnell ein Wechsel zum neuen Namensmodus (z.B. schon 1906 *Royal-Biografen*).

Eine gänzlich neue Qualität erreichte die Annäherung an bürgerliche kulturelle Praktiken dann in den zehner Jahren, als auf der Produktionsseite gezielt anerkannte Persönlichkeiten des bürgerlich-kulturellen Lebens (Theaterschauspieler und -regisseure, Autoren) verpflichtet wurden und auf der Rezeptionsseite explizit damit begonnen wurde, die Praktiken des Theaterbesuches auf den Kinobesuch zu übertragen – jene Praktiken, die auch heute noch weitgehend unverändert als soziales Regelwerk im Kino gelten. Die ›repräsentativen‹ Kinos erhielten so architektonisch aufwendig gestaltete Foyers, die in der zeitgenössischen Berichterstattung zur Eröffnung des *Palads-Teater* 1912 in Kopenhagen viel Aufmerksamkeit erhielten:

Man wird in dem stilvollen, teppichbedeckten Promenoir mit Frucht-, Zigarren- und Blumenkiosken usw. kaum das verstaubte Vestibül des Bahnhofs wiedererkennen. Der große Raum ist in blauen und gelben Farben gehalten; zierliche elektrische Ketten-Lampetten hängen von der Decke herab, und die Wände sind mit elf Jagdszenen geschmückt, auf Gobelin-Leinwand gemalt von dem jungen Theatermaler *Rich. Louw*. Rechter Hand liegt der lichte, elegante *Tee-Salon* mit hellen Möbeln aus Birkenholz, Spiegeln und schönen Kaminen, die die neuen Zentralwärmeapparate verdecken. Linker Hand ein gemütliches *Foyer* in weißgelben Farben und in Verbindung mit diesem ein Restaurant. Am schönsten ist indes das kleine Vorgemach am Eingang zu den Fauteuil-Plätzen: vergoldetes *Louis seize*-Möblement mit tiefroter Seidenbrokade und Tische mit Marmorplatten. Vollständiger Trianon-Stil! Von diesem delikaten Raum aus gibt über eine Treppe eine direkte Verbindung mit der *Fremden-Loge* des Palasttheaters, die sich auf blauen Säulen erhebt und von schweren Draperien verborgen wird. [...] Was die billigen Plätze betrifft, sind in dem früheren Wartesaal und dem Zolluntersuchungsraum auf der Ankunftsseite einige praktische große Foyerräume mit Restaurant, Buffet, Waffelverkauf, zahlreichen Automaten etc. eingerichtet worden.¹⁸⁷

¹⁸⁷ »Man vil næppe i det stilfulde, tæppebelagte Promenoir med Frugt-, Cigar- og Blomster-Kiosker m.m. genkende den tilstøvede Banegaards-Vestibule. Det store Rum er holdt i blaa og gule Farver; sirlige elektriske Kæde-Lampetter hænger ned fra Loftet, og Væggene smykkes med elleve Jagt-Scener, malet paa Gobelins-Lærred af den unge Teatermaler *Rich. Louw*. Til højre ligger den lyse, elegante *Te-Salon* med lyst Birketræs-Møbler, Spejle og lækre Kaminer, der dækker de nye Centralvarme-Apparater. Til venstre en hyggelig *Foyer* i hvidgule Farver og i Forening med denne en Restaurant. Smukkest er dog det lille Forværelse ved Indgangen til Fauteuil-Pladserne: forgyldt *Louis seize*-Möblement med højrodt Silkebrokade og Borde med Marmor-Plader. Fuldstændig Trianon-Stil! Fra dette delikate Rum er der ad en Trappe direkte Forbindelse

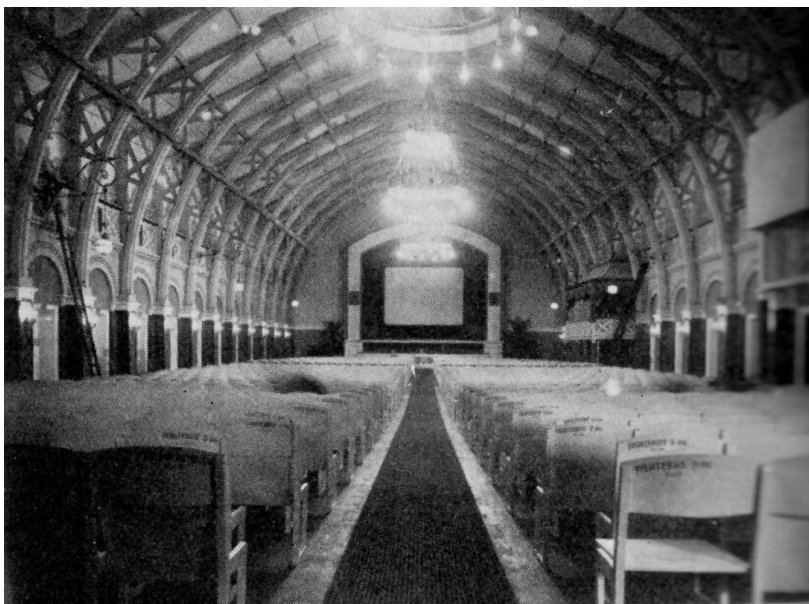


Abb. 7: Das Innere des *Palads-Teater*. Erkennbar ist vorne rechts die Königsloge. Zumindest in den hinteren Reihen scheint man auf Holzsitzen gesessen zu haben.

Diese Vorräume zum eigentlichen Kino wurden schon deshalb notwendig, weil (manche) Filmpremieren in entsprechenden Premierenkinos als gesellschaftliche Ereignisse galten, bei denen man seine Toilette vorführte:¹⁸⁸ Während früher die Tatsache, *ob* man ins Kino ging oder nicht, zur Distinktion eingesetzt wurde, distinguierte man sich jetzt dadurch, *wie* und *wo* man ins Kino ging.

Die Mimikry des Theaters erstreckte sich jedoch noch auf weitere Praktiken. Die Programmhefte, sonst häufig auf billigem Papier, in kleinem Format und typographisch von bescheidener Qualität, erlebten eine

med Palads-Teatrets *Fremmed-Loge*, der hæver sig paa bla Søjler og dølgjes af tunge Drapperier. [...] Hvad de billige Pladser angaar, er der i den tidligere Ventesal og Toldvisiterings-Lokalet ved Ankomstsiden indrettet nogle praktiske, store Foyer-Rum med Restaurant, Buffet, Vaffel-Udsalg, talrige Automater etc.« ›LEVEMAND‹ (1912). Vgl. auch die Berichterstattung in *Hver 8. Dag*, 27.10.1912, sowie in der Kopenhagener Tagespresse am 18.10.1912. Auch in Deutschland gab es eine ganz ähnliche Berichterstattung bei Kinoeröffnungen in diesen Jahren, vgl. z.B. Kurt PINTHUS: »Quo vadis – Kino? Zur Eröffnung des Königspavillon-Theaters«. In: Anton KAES (Hg.) (1978), 72–75.

¹⁸⁸ ›JEAN‹ (1915).

Nobilitierung (s. Abb. 8). Vor dem *Palads-Teater* gab es angeblich rote Lampen, die leuchteten, wenn die Vorstellung ausverkauft war.¹⁸⁹ Ebenfalls ganz in Analogie zum Kgl. Theater wies das *Palads-Teater* eine Königsloge auf (s. Abb. 7 u. 10). Diese blieb allerdings bei der Einweihung ungenutzt, wurde dann aber gelegentlich von den kleinen Prinzen frequentiert und schließlich am 7.5.1913 anlässlich einer Vorführung von *Quo Vadis* vom dänischen König und der Königin in Begleitung ihrer Söhne eingeweiht, wobei selbstverständlich der anlaßübliche rote Teppich vom königlichen Auto zum Eingang des Kinos nicht fehlte.¹⁹⁰ Von einer Mimi-kry des Theaters läßt sich auch sprechen, wenn sich in den zehner Jahren in manchen Kinos der – eigentlich funktionslose – Vorhang¹⁹¹ durchsetzt.

Eine Aufwertung erfährt auch die Musikbegleitung in den ›bürgerlichen‹ Kinos der zehner Jahre. Die Professionalisierung setzt zunächst ein mit sog. *cue sheets*, speziell für die Filmbegleitung ausgewählte Stücke.¹⁹² Das erste in Dänemark komponierte Musikstück im Zusammenhang mit einem Film war wahrscheinlich Thorvald Raschs *Gauchodansen* [Der Gauchotanz] (1910). Auf dem Titelblatt wurde mit einem Szenenphoto aus *Afgrunden* und dem Text »Im Kunstfilm ›Abgründe‹ von Frl. Asta Nielsen und Hr. Poul Reumert getanzt« geworben.¹⁹³ Mitte der zehner Jahre wird dann bei Prestigefilmen entweder im Programm die Abfolge der zur musikalischen Untermalung verwendeten Musikstücke explizit ausgewiesen (und ist entsprechend bereits im Werbematerial der Produzenten bzw. Verleiher festgehalten, vgl. Abb. 9) oder aber es

189 Zumindest werden solche Lampen erwähnt in Niels Th. THOMSENS Roman *Paradisfuglen* [Der Paradiesvogel] (1913b, 114).

190 »Kongeparret til ›Quo Vadis‹«. In: *Politiken*, 8.5.1913.

191 Yuri TSIVIAN (1994a), 29, zur Einführung des Vorhanges in russischen Kinos – für Dänemark fehlen leider entsprechende Untersuchungen, aber Abbildungen (s. z.B. das Werbeplakat des *Palads-Teater* 1912, in: Erik NØRGAARD (1971), 74) sowie journalistische Berichterstattung (z.B. ›LEVEMAND‹ (1912), der im *Palads-Teater* den »broncefarvede Fløjels-Tæppe« [›bronzefarbenen Samtvorhang‹] erwähnt) belegen, daß auch in Dänemark die ›repräsentativen‹ Kinos in den zehner Jahren den Vorhang eingeführt haben.

192 Solche wurden in den USA ab 1909 publiziert (Ann-Kristin WALLENGREN (1990), 300). Ab 1913 erschienen in den USA und ab 1919 in Deutschland auch Sammlungen von Stücken, die spezifisch für die Kinobegleitung komponiert worden waren (ibid.).

193 »Danset i Kunstfilmen ›Afgrunden‹ af Frk. Asta Nielsen og Hr. Poul Reumert.« Thorvald RASCH (1910). Rasch fügt seinem Namen auf dem Titelblatt die Angabe »Kosmorama. Kjøbenhavn« hinzu, jenes Kino, das den Film produziert hatte und wo er wochenlang lief. Es ist indes nicht klar, ob es sich um ein Stück handelt, das für den Film komponiert wurde, oder um ein nachträgliches *tie in*.

werden gleich Originalkompositionen zur Aufführung gebracht, so z.B. bei *De Dødes Ø* [*Die Toteninsel*] 1914 oder bei *Himmelskibet* 1917.¹⁹⁴

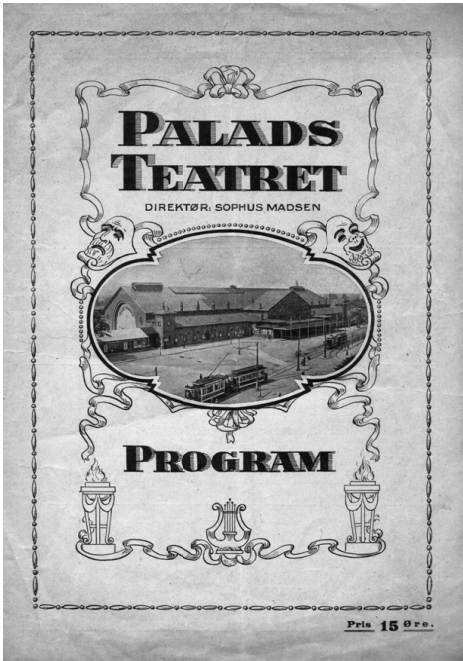


Abb. 8: Programmheft des *Palads-Teater*

Bezeichnenderweise hält der Kinobesuch das erste Mal 1915 in ein dänisches Etikettebuch Einzug. Bezüglich der Streitfrage, ob man im Kinosaal reden dürfe, wurde allerdings noch Mimikry wie Differenz betont:

Im Theater und im Konzert darf man, wie gesagt, nur in den Pausen sprechen, aber dieses Verbot gilt jedoch nicht im Theater für die stumme Kunst – im Kino. Selbstverständlich darf man keine lautstarke Konversation führen, so daß man seine Nachbarn stört, aber ein gedämpftes Gespräch ist hier absolut erlaubt. Dies scheint jedoch dem kinobesuchenden Publikum noch nicht aufgegangen zu sein, weil man dieses oft anderen Ruhe verordnen hört. Selbstverständlich soll geschwiegen werden,

194 Zu Fini Henriques' Musik zu *De Dødes Ø* s. Jan NIELSEN (1999a), 33; zu Sophus Andersens Musik und der sonstigen musikalischen Begleitung zu *Himmelskibet* s. Kap. 5.4.3.1. Bereits 1908 hatte Saint-Saëns zu dem französischen Film *L'Assassinat du duc de Guise* eine originale Filmmusik komponiert (s. Kap. 3.1.1.1). Ab 1912/13 wurde im Kontext des Autorenfilms (s. Kap. 5.1.3) zu Prestigefilmen wie *Der Milliononkel* (1913; Musik: Robert Stolz), *Das fremde Mädchen* (1913, nach Hofmannsthal) oder *Ryes Der Student von Prag* (1913) in Deutschland eigene Musik komponiert. Ein bürgerlicher Kinogänger wie Arthur Schnitzler begrüßte diese Tendenz 1913 nachdrücklich: »Wahrhaftig greulich finde ich ja auch die Musikbegleitung, die das Orchester entweder in unsinniger oder lächerlicher Weise zu den einzelnen Szenen verabreicht. [...] Meiner Ansicht nach wäre es eigentlich notwendig, die Musikbegleitung für jede Kinosache, wenn schon nicht zu komponieren, so doch in einer die einzelnen Kintheater bindenden Weise festzustellen.« (Zit. nach: L. GREVE u.a. (Hg.) (1976), 148.) S. zum Ton im »Stummfilmkino generell die Beiträge in Richard ABEL u. Richard ALTMAN (Hg.) (2001); spezifisch zur musikalischen Begleitung David ROBINSON (1990) u. Ann-Kristin WALLEN-GREN (1990).

wenn die begleitende Musik zu den Bildern sich über das erhebt, was in einem gewöhnlichen Kino geboten wird.¹⁹⁵

Interessant ist an dieser Einlassung vor allem, daß das Publikum dafür kritisiert wird, die traditionellen, bürgerlich-kontemplativen (Theater- bzw. Konzert-)Normen in bezug auf Gespräche und Kommentare während der Vorstellung auf das Kino zu übertragen. Der diesbezüglichen Disziplinierung des Publikumsverhaltens ist bekanntlich bis auf den heutigen Tag nicht immer Erfolg beschieden gewesen. Disziplinieren ließ sich das Publikum jedoch langfristig in bezug auf den Ablauf des Programmes. Ursprünglich wurden das aus Kürzest- und Kurzfilmen zusammengesetzte Filmprogramm fortlaufend als Dauerschleife gezeigt, so daß es weitgehend egal war, wann der Zuschauer das Kino betrat und wann er es wieder verließ. In einer ›Kronik‹ Johanne Madsens ist dieser durch temporale Kontingenz geprägte Besuchsmodus 1909 noch klar erkennbar, wenn sie über ihren Kinobesuch schreibt: »Ich bin mitten in eine Nummer hereingeplatzt [...]«. ¹⁹⁶ Mit zunehmender Filmlänge und entsprechender verwickelter Handlung wurde es jedoch ab 1910 zunehmend notwendig, feste Anfangszeiten zu etablieren. Dieser Zusammenhang wird z.B. deutlich bei den Mehrspulenfilmen *Den hvide Slavehandel* (Th. S. Hermansen 1910; der bis dato längste dänische Film) und *Afgrunden*: in beiden Fällen gab es feste Anfangszeiten (vgl. Abb. II).¹⁹⁷

195 »I Teatret og paa Koncert maa man som sagt kun tale i Pauserne, men dette Forbud gælder dog ikke Teatret for den stumme Kunst – Biografen. Selvfølgelig maa man ikke føre en højlydt Konversation, saa at man forstyrrer sine Naboer, men en dæmpet Samtale er her absolut tilladelig. Dette synes imidlertid ikke at være gaaet op for det biograf-besøgende Publikum, idet man ofte kan høre dem paabyde andre Stilhed. Selvfølgelig skal der ties, hvis den ledsagende Musik til Billederne hæver sig over, hvad der præsteres i et almindeligt Biografteater.« H. BROWN (1915), 25. – Die historischen Quellen zeichnen kein eindeutiges Bild davon, ob Zuschauerschweigen im Kino üblich oder zumindest erwünscht war. Johanne Madsens Beschreibung eines Kinobesuches 1909 vermittelt den Eindruck, daß die Konversation für die Dauer der Filmvorführung unterbrochen wurde, auf deren Beginn ein Klingeln aufmerksam machte (Johanne MADSEN (1909)). Eine Romanfigur Niels Th. Thomsens hingegen liest ca. 1912/13 im *Palads-Teater* die Zwischentitel laut mit, ohne daß dies im Text als Störung der Vorstellung markiert wird (Niels Th. THOMSEN (1913b), II6).

196 »Jeg er dumpet ind midt under et Numer [...]«. Johanne MADSEN (1909).

197 Die entsprechende Anzeige für *Den hvide Slavehandel* in der *Aarhus Stiftstidende* ist zitiert in: Casper TYBJERG (1997d), 18; für *Afgrunden* s. Casper TYBJERG (1996a), 92.

Reklame	Fabrikat	Titel	Art	Anzahl der Akte	Läng:
Plakate Photos, Beschreibung	Nordisk	<p>Mehrakter:</p> <p>Prinzessin Herzeleid</p> <p>Hauptrolle: Rita Sacchetto.</p> <p>Gräfin Runburg hat schwere finanzielle Verluste gehabt und ist infolgedessen an einem gefährlichen Herzeiden erkrankt. Graf Roman Oswald, ihr Neffe, steht ihr mit Rat und Tat zur Seite. Mit Jolanthe, der ältesten Tochter, verbindet ihn ein inniges Band der Zuneigung. Er arbeitet augenblicklich an einer Oper „Prinzessin Herzeleid“ und erhofft von dieser Arbeit für sich, sowie Jolanthe und die Ihren ein sorgenfreies Leben. Die Vermögensverhältnisse der Gräfin sind inzwischen so schlecht geworden, daß ihr Gut unter den Hammer kommt und sie mit ihren Kindern</p>	Drama	4 Akte	ca. 1150 m
		<p>lustes nicht mehr mit offen Sinnen zu erfassen. Die wohl-tätige Ohnmacht umfaßt sie. Als sie erwacht, kennt sie nur noch einen Wunsch, Frieden zu suchen und findet ihn im Kloster „Zum heiligen Herzen Jesu“.</p> <p>Musikaufstellung für den Film „Prinzessin Herzeleid“</p> <p>H-moll Symphonie Franz Schubert 2. Akt Fantasie la bohème Puccini 3. Akt Andante aus der 5. Symphonie Tschairowsky 4. Akt Fantasie Troubadour Verdi Im richtigen Augenblick: Ave Maria Franz Schubert für den Schluß: Das (Miserere) aus der „Troubadour-Fantasie“ Verdi</p>			

Abb. 9: Eine vom Produzenten *Nordisk* vorgeschlagene »Musikaufstellung«

Mit dieser zeitlichen Disziplinierung eng verknüpft war eine weitere wichtige Änderung in der kulturellen Praxis des Kinobesuches: Man ging jetzt zunehmend wegen bestimmter (Haupt-)Filme zu bestimmten Zeiten ins Kino. Zugespitzt formuliert trat an die Stelle der zeitlich disjunktiven, nummernrevueartig angelegten *Kinoerfahrung tendenziell* die Rezeption eines bestimmten *Filmwerkes*, oder wie Tsvian es ausgedrückt hat:

›Cinema as text‹ wurde von ›film as text‹ abgelöst.¹⁹⁸ August Strindberg hatte 1908 das Kino noch so beschrieben:

Diese moderne Einrichtung, Kinematograph genannt, lag gut im Zeitgeist und entwickelte sich in entsetzlicher Geschwindigkeit. Sie ist demokratisch; alle Plätze gleich gut, gleicher Preis, kein Garderobengeld. Und für einen sehr geringen Preis kann man seinen freien Augenblick am Tag selbst wählen, zu einer kleinen Distraction, auch zu einem bißchen aktueller Umschau oder zu reiner Belustigung.¹⁹⁹

Deutlich ist in diesem Zitat kurz vor Beginn des hier interessierenden Zeitraums die (durchaus geschätzte) Differenz zur traditionellen Theaterkultur – Strindberg vergleicht den Besuch eines Kinos an anderer Stelle explizit mit dem Besuch eines Zir-

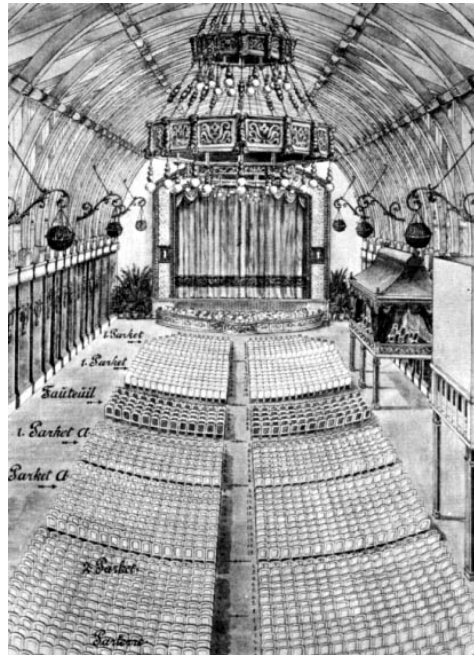


Abb. 10: Das Innere des *Palads-Teater*, diesmal nach einer Zeichnung, die den Innenraum weit prächtiger erscheinen läßt als auf der Photographie

198 Yuri TSVIAN (1994a), 133, u. ders. (1991), 109. Relativierend muß indes hinzugefügt werden, daß dies eine idealtypische Konstruktion ist, da der Kinobesuch als solcher, unabhängig vom vorgeführten Film, seine Attraktion keinesfalls ganz einbüßte. Richard KOSZARSKI (1994) überschreibt das zweite Kapitel in seinem Band über die Geschichte des amerikanischen Kinos 1915–28 entsprechend mit »We sell tickets to theaters, not to movies«, einem Zitat von Marcus Loew, und zitiert eine Umfrage unter amerikanischen Kinobetreibern, wonach 24% der Auffassung waren, daß es für die Kasseneinnahmen bedeutungslos sei, ob der *feature film* etwas taugte oder nicht (9).

199 »Denna moderna inrättning kallad biograf låg väl i tidsandan og tog en förfärlig fart. Den är demokratisk; alle platser lika bra, samma pris, inga rockpengar. Och för ett mycket lågt pris, kan man välja sin lediga stund på dagen, till en liten distraktion, också en bit samtida krönika eller en ren förlustelse.« August STRINDBERG (1999), 121.

kus.²⁰⁰ Rosenkrantz' folgende Beschreibung von 1913 legt zwar schon mehr Wert auf die Nähe zur Theaterkultur und auf die Wahl eines bestimmten Filmes, aber auch bei ihm ist noch erkennbar, daß es gerade die Selbstbestimmtheit und Formlosigkeit waren, die den Kinobesuch so attraktiv machten:



Abb. 11: Anzeige für das Panoptikon-Teater 1913 mit Nennung der Anfangszeiten

Zunächst sollte man meinen, daß diese Art Film-Theater, die nicht im entfernten so viel geben kann wie das alte Schauspiel und nur als Notbehelf verstanden werden kann, nur geringe Chancen haben kann.

Und dann zeigt sich in der Praxis, daß diese Art mimischer Dramen die allerbeliebteste ist.

Die Ursache liegt darin, daß sie fast das gleiche wie das Schauspiel mit Worten bieten – d.h. da, wo sie von Kräften ersten Ranges ausgeführt werden. Sie dauern viel kürzer, und sie sind einfach zu besuchen. Der Platz kostet 25 Öre, und es gibt keine Vorbereitungen, kein frühes Abendessen, keine Toilette, keine Droschke und kein Souper in einem teuren Restaurant.

Es handelt sich um einen halbstündigen »Theaterabend« um zwei Uhr nachmittags. Deshalb ist dieser Typus der allerbeliebteste.²⁰¹

Am Ende des hier interessierenden Zeitraumes sind von Strindbergs Charakteristika des Kinos allerdings nicht mehr viele übrig geblieben, zumindest nicht in den ›repräsentativen‹ Prachtkinos wie z.B. dem *Palads-Teater*. »Der Besuch [in den eleganten Riesentheatern] wird ein offizieller Akt, den man sich ebenso vornimmt wie den Theaterbesuch. Es ist nicht mehr das ungezwungene Kommen und Gehen, wie in den kleineren Straßenkinos«, vermerkte schon 1914 die Soziologin Emilie Altenloh.²⁰² In den Prachtkinos gibt es längst nach verschiedenen Preiskategorien ge-

200 Ibid., 127.

201 »Paa Forhaand skulde man synes, at denne Art Film-Teater, der ikke kan give nær saa meget som det gamle Skuespil, og som kun kan opfattes som Nødhjælp, maatte have meget smaa Chancer./ Og saa viser det sig i Praksis, at denne Art mimiske Dramaer er de allermost søgte./ Aarsagen er den, at de byder næsten det samme som Skuespillet med Ord – d.v.s. hvor de udføres af første Rangs Kræfter. De varer meget kortere, og de er nemme at gaa til. Pladsen koster en 25 Öre, og der er ingen Forberedelser, ingen tidlig Middag, ingen Toilette, ingen Droske eller Souper paa en dyr Restaurant./ Det drejer sig om en »Teateraften« paa en halv Time Kl. 2 Eftermiddag. Derfor er denne Type den allermost populære.« Palle ROSENKRANTZ (1913C), 146.

202 Emilie ALTENLOH (1914), 20.

staffelte Plätze, wobei die besten (1912 im *Palads-Teater* z.B. 1 Krone 50 Øre statt der sonst üblichen 25 Øre) im Preisniveau an Theaterpreise heranreichen. Mehrstündige Filme, bis zu dreistündige Programmabläufe²⁰³ und feste Anfangszeiten, die zunehmend als verbindlich durchgesetzt werden, machen es immer schwieriger, selbstbestimmt den Augenblick für »eine kleine Distraction« zu wählen.

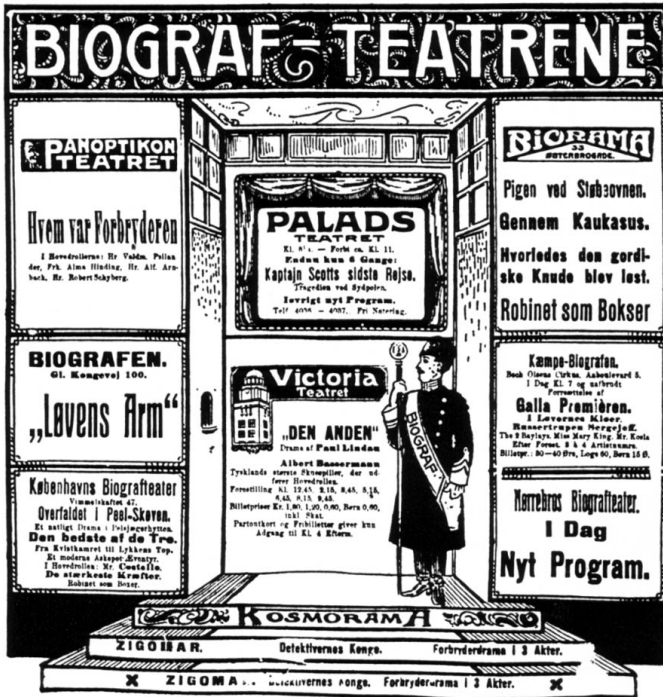


Abb. 12: Kinoanzeige in *Ekstrabladet* 1913; Zentral in der Bildmitte sind die Programme der feinsten Kinos, des *Palads-Teater* (mit Vorhang!) und des *Victoria-Teater*, plaziert. Geworben wird fast durchweg nur noch mit dem Hauptfilm der Vorführung. Einzig die montageartige Anordnung der verschiedenen Programme evoziert noch die frühere nummernrevueartige Kinoerfahrung

203 So lange dauerte die Eröffnungsveranstaltung des *Palads-Teater* – was in der Presse allerdings als übertrieben lang bemängelt wurde (vgl. »Paladsteatret. Premiereren«. In: *Berlingske Tidende* (M), 18.10.1912; u. »Moustache« [= Christian HJORTH-CLAUSEN]: »Paladsteatret's Aabningsforestilling«. In: *Politiken*, 18.10.1912).

Während die bisher geschilderten Praktiken weitgehend bis auf den heutigen Tag im Kino üblich geblieben sind, hat es in den zehner Jahren auch Versuche gegeben, aus dem bürgerlichen Theaterleben Praktiken zu übernehmen, die sich nicht dauerhaft haben durchsetzen lassen. Hierzu zählt z.B. die Abgabe der Überbekleidung, selbst wenn einige der ›repräsentativen‹ Kinos wie das *Palads-Teater* selbstverständlich auch eine Garderobe anzubieten hatten.²⁰⁴ Auch der Applaus nach der Vorführung, sofern er nicht dem anwesenden Vorführer oder den Musikern galt,²⁰⁵ konnte nicht etabliert werden, obwohl er z.B. im deutschen Fachblatt *Der Kinematograph* 1916 als geradezu unerlässlich für die Annäherung des Kinos an bürgerlich-hegemoniale Praktiken geschildert worden war:

Nachdem wir über die ersten heftigen Kämpfe um die Frage, ob im Kino dramatische Kunst geboten wird oder nicht, hinaus sind, [...] heisst es nun auch, *alle* Konsequenzen zu ziehen. So müssen wir nun auch an die Frage der Beifallsäusserungen des Publikums heran. Wir müssen den Vergleich mit der Schauspielbühne ziehen und uns zu dem Bestreben entschliessen, auch in bezug auf die Beifallskundgebungen gleichbewertet zu werden. [...] Das Kino muss nun endlich damit beginnen, Wert darauf zu legen, dass nach jedem einzelnen Stück beziehungsweise seinen Abschnitten in der gleichen Art Beifall gespendet wird wie in den Schauspielhäusern, und dass das Ausbleiben des Beifalles der Ablehnung und dem Missfallen gleichgewürdigt wird!

Wir werden unsere Kinos nicht wiedererkennen, wenn wir endlich den guten, ehrlichen, bürgerlichen Publikumsapplaus [...] dort rauschen hören!²⁰⁶

Das Applaudieren im Kino ist für einzelne dänische Filmpremieren ab 1912 belegt²⁰⁷ und wurde im gleichen Jahr von dem Autor Xenius Rostock sogar explizit gefordert, damit das Publikum sein Urteil über das Gesehene kundgebe und so zu einer Verbesserung des Filmangebotes beitragen könne.²⁰⁸ Dennoch scheint es auf Einzelfälle begrenzt gewesen zu sein, obwohl Filmindustrie, Kinobetreiber und Autoren es gerne als kulturelle Praxis fest etabliert hätten.²⁰⁹ Doch das Publikum spielte diesmal nicht

204 ›JEAN‹ (1915).

205 Ibid.

206 Emil HARTMANN (1916).

207 Beifälliges Klatschen beschloß z.B. die Erstvorführung des *Kinografen*-Films *Den sidste Hurdle* [*Das letzte Hindernis*] am 12.8.1912, wie sich der Berichterstattung in *Politiken* entnehmen läßt (›Kinografen: Den sidste Hurdle‹. In: *Politiken*, 13.8.1912).

208 Xenius ROSTOCK (1912).

209 In der *LBB* 7:25 (13.5.1914) wurde z.B. von Kinos in Australien berichtet, wo die Besucher durch projizierte Dias aufgefordert werden, ihrer Meinung durch Applaus

mit – der Akt des Applaudierens war (und ist) offensichtlich kulturell an die Vorstellung geknüpft, damit auf das Verhalten von Schauspielern Einfluß nehmen zu können, was beim Speichermedium Film ausgeschlossen ist.

Daß sich der Kinobesuch bis 1918 in allen und damit auch in den zuvor kinokritischen Schichten der Gesellschaft als kulturelle Praxis durchsetzte,²¹⁰ ist allerdings nicht allein den vorgeführten Filmen geschuldet oder dem Versuch, das Kino an hegemoniale, d.h. im Bürgertum habituierte kulturelle Praktiken anzunähern, oder der Möglichkeit, sich beim Kinobesuch sozial zu distinguieren. Selbst vormals eingefleischte Kinogegner wurden durch den ersten Weltkrieg zu Kinogängern. Julius Mag-nussen z.B., der in der Kinodebatte (s. Kap. 6.3.2) als entschiedener Gegner des Kinos aufgetreten war und noch 1913 die lebenden Bilder als ein primitives Kindervergnügen diffamiert hatte,²¹¹ forderte am 1.10.1914 in einer ›Kronik‹ in *Politiken* zum häufigen Kinobesuch auf:

Der Film geht einer Erneuerung entgegen: Die lebenden Bilder vom Kriegsschauplatz werden in der ganzen Welt die Kinos füllen. Und ihr Publikum wird nicht nur aus jungen Burschen, Kindern und nur am Vormittag beschäftigten Dienstmädchen bestehen. Kluge und ernste Männer werden jeden Tag in die lebenden Bildern gehen und klüger und ernster von ihnen weggehen.

[.]Jetzt wird man sehen, daß der Film zur Natur zurückkehrt. Der einfachste Film wird besser als der besterfundene wirken, weil er echt ist. [...]

[..V]orläufig sind die lebenden Bilder vom Krieg echt, und alle sollten sie sehen. Denn jeder sollte sich einen Begriff davon machen, was in Europa im Augenblick passiert. Und jeder wird schweigend im Kino sitzen und Eindrücke empfangen, die er nie vergißt...²¹²

Ausdruck zu verleihen, »weil das die Auswahl von Films mit beliebten Darstellern erleichtert, und diesen indirekt zu höheren Gagen verhilft«.

210 Vgl. hierzu auch: Gunnar SANDFELD (1966), S. 175ff (das Kapitel ist passenderweise überschrieben mit »Modstanderne begynder at overgive sig« [»Die Gegner beginnen zu kapitulieren«]).

211 »Filmen?« In: *Politiken*, 24.3.1913. Vgl. auch Julius MAGNUSSEN (1913b).

212 »Filmen gaar en Fornylse i Møde: De levende Billeder fra Krigsskuepladsen vil hele Verden over fylde Biograferne. Og deres Publikum vil ikke blot bestaa af unge Fyre, Børn og Formiddagspiger. Kluge og alvorlige Mænd vil hver Dag gaa til levende Billeder og gaa derfra klogere og alvorligere./ [...]u vil man se, at Filmen vender tilbage til Naturen. Den simpleste Film vil virke bedre end den bedst opfundne, fordi den er ægte. [...] / [...]oreløbig er de levende Billeder fra Krigen ægte, og dem bør alle se. For Enhver bør skaffe sig et Begreb om, hvad det er, der foregaar i Evropa for Øjeblikket. Og Enhver vil sidde tavs i Biografteatret og modtage Indtryk, som han aldrig glemmer...« Julius MAGNUSSEN (1914).

Die Apologie für den Kinobesuch besteht hier darin, daß das Kino in seiner Berichterstattung über das Weltkriegsgeschehen zu seiner eigentlichen Dokumentarfunktion zurückkehre. Aber egal, wie der Kinobesuch begründet wurde: Das Bedürfnis nach möglichst *anschaulicher* Information über das kriegerische Weltgeschehen trieb (zumindest vorübergehend) auch Schichten ins Kino, die sich dazu früher – öffentlich jedenfalls – nicht bekannt hätten (wobei nicht überliefert ist, daß Teile des Publikums ausschließlich die ›Aktualitäten‹ sahen und danach das Kino fluchtartig wieder verließen).²¹³ So konnte auch die großbürgerlich-aristokratische Karen Blixen, die nach eigenem Bekunden keinen Sinn für Film hatte,²¹⁴ in einem Brief 1918 wie selbstverständlich einen Kinobesuch in Nairobi erwähnen.²¹⁵

2.2 Zur Krise der Literatur

Auf den ersten Blick scheint es, als ob die dänische Literatur selten so gute Zeiten erlebt hat wie um 1900/10. Die Analphabetenrate ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts so gering,²¹⁶ daß fast die gesamte Bevölkerung potentiell als Literaturkonsument in Frage kommt. Literatur wird für immer größere Schichten der Bevölkerung immer leichter zugänglich: Die ›Sognebiblioteker‹ [›Kirchspielbibliotheken‹], privaten Lesezirkel und kommerziellen Leihbibliotheken als typische Bibliotheksformen des spä-

213 S. hierzu z.B. Adolf LANGSTED: ›Filmen og dens Stilling under Krigen‹. In: *Nationaltidende*, 24.2.1917.

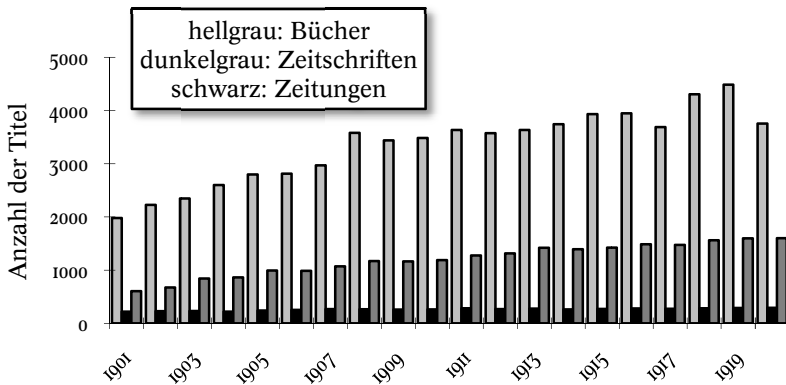
214 Karen BLIXEN (1965), 150.

215 An ihren Bruder Thomas schrieb sie am 12.1.1918: »Jeg var til moving pictures i for-gaars og saa Billeder fra Fronten og Arras-Slaget, og trods at man vel ikke faar noget Indtryk, naar man ikke hører den forfærdelige Larm, er det uendelig imponerende.« [»Ich war vorgestern bei den moving pictures und sah Bilder von der Front und der Arras-Schlacht, und obwohl man wohl eigentlich keinen Eindruck davon bekommt, wenn man den fürchterlichen Lärm nicht hört, ist es unendlich imponierend.«] (Karen BLIXEN (1996), I:90.) Die Verwendung des englischen Lehnwortes ›moving pictures‹ statt des dänischen Äquivalentes ›levende Billeder‹ läßt sich als Indiz lesen, daß Karen Blixen sich die kulturelle Praxis des Kinobesuches erst in Afrika angeeignet hat.

216 Der Prozentsatz der Analphabeten lag bei den einberufenen Wehrpflichtigen 1914 im Promillebereich, wobei allerdings Geistesschwache nicht einberufen wurden (Niels THOMSEN (1998), 100). Schon 1860 hatte man bei ähnlichen Untersuchungen bei Wehrpflichtigen festgestellt, daß über 95% lesen konnten (Ingrid MARKUSSEN u. Vagn Skovgaard PETERSEN (1981), 49). Dänemark konnte damals schon auf eine lange und erfolgreiche Tradition der Alphabetisierungspolitik zurückschauen (vgl. dazu auch Knut TVEIT (1991), 248).

ten 18. und des gesamten 19. Jahrhunderts werden seit 1885 zunehmend abgelöst bzw. ergänzt durch kommunale Bibliotheken, für die 1920 durch das ›Folkebibliotekslov‹ [›Volksbibliotheksgesetz‹] eine allgemeine staatliche Finanzierung und damit Verantwortung eingeführt wird. In Kopenhagen gab es z.B. 1905/06 acht kommunal betriebene Stadtteilbibliotheken, wo man gegen ein Entgelt von 15 Øre pro Monat Bücher entleihen kann – was innerhalb eines Jahres 370.000mal genutzt wird.²¹⁷

Literatur wurde aber nicht nur ausgeliehen, sondern auch verkauft: Die Zahl der an die Königliche Bibliothek abgelieferten Bücher, Zeitschriften und Zeitungen stieg im gesamten Untersuchungszeitraum beständig an:



Graphik 3: An die Königliche Bibliothek abgelieferte Bücher, Zeitschriften und Zeitungen 1901–1920²¹⁸

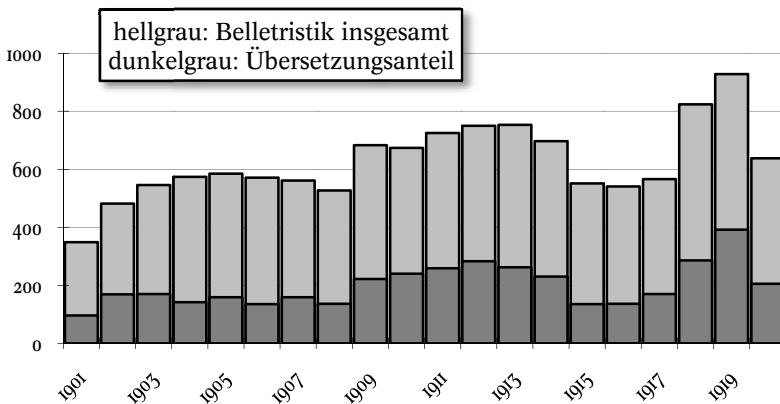
Die dänische Bevölkerung gab einen steigenden Anteil des ohnehin steigenden Einkommens für Schriftgüter aus.²¹⁹ Der Direktor des *Gyldendal-*

²¹⁷ Albert GNUDTMANN u. Helmer LIND (1907), I:121f.

²¹⁸ Der Ablieferungszeitraum lief jeweils vom 1. April bis 31. März. Neuausgaben und Neuauflagen von Werken sind als eigener Eintrag gewertet. Die Angaben sind entnommen den jeweiligen Jahresausgaben von: *Danmarks Statistik/Statistique du Danemark. Statistisk Aarbog/Annuaire Statistique*. Udgivet af Statens statistiske Bureau/publié par le Bureau de statistique de l'état bzw. Udgivet af det statistiske Departement/Publié par le Département de la statistique. Kbh: Gyldendal.

Verlages, Peter Nansen, behauptete 1912 in einer Rede, daß der dänische Buchverkauf sich in den letzten zwanzig Jahren verdrei- bis vervierfacht habe.²²⁰ Zu diesem Zeitpunkt lagen die hektischen Boomjahre des ersten Weltkrieges noch in der Zukunft, in denen, wie Aleksander Frøland in seiner Geschichte des dänischen Buchhandels schrieb, jedwedes Gedruckte auch verkauft werden konnte.²²¹ 1916 klagte der Direktor der Königlichen Bibliothek angesichts dieser Situation gar über das ›beunruhigende Wachstum‹ der Buchproduktion.²²²

Dieses Wachstum kam durchaus auch der Belletristik zugute, wie eine Analyse der belletristischen Aufnahmen im *Dansk Bogfortegnelse* [Dänisches Bücherverzeichnis] für die Jahre 1901–1920 zeigt:



Graphik 4: Aufnahmen im *Dansk Bogfortegnelse* 1901–1920²²³

219 Niels THOMSEN (1998), 32 u. 36. Für die Zeit nach 1914 s. Henrik S. NISSEN in: Niels Finn CHRISTIANSEN, Karl Christian LAMMERS u. d. (1988), 66ff.

220 Zit. nach: Aleksander FRØLAND (1974), 260.

221 Aleksander FRØLAND (1974), 241; ebenso Lauritz NIELSEN (1945), 147.

222 Zit. nach: Gunhild AGGER: »Litteraturen mellem biblioteket og kiosken«. In: Klaus Bruhn JENSEN (Hg.) (1997), II:103.

223 Diese Graphik beruht auf den entsprechend klassifizierten Einträgen in den entsprechenden Jahrgängen des *Dansk Bogfortegnelse*. Dies bedeutet, daß auch hier Neuauflagen und Neuausgaben von Werken als eigener neuer Eintrag gewertet worden sind. Da es sich um eine Statistik zur Entwicklung des dänisches Buchmarktes und nicht um eine Statistik der dänischen Nationalliteratur handelt, umfaßt die ›dänische‹ Literatur auch norwegischsprachige, sofern diese in Dänemark von einem dänischen Verlag

Wie man der Graphik entnehmen kann, hatte sich die Anzahl der Aufnahmen von 1901 bis 1910 bereits verdoppelt²²⁴ und war bis Ende des Krieges sogar fast auf das Zweieinhalbfache (bezogen auf 1901=100) angestiegen. Hiervon profitierte auch die originalsprachlich dänische Belletristik. Der Beitritt Dänemarks zur *Berner Übereinkunft* 1903 sicherte nicht nur die Rechte dänischer Autoren im Ausland, sondern verbesserte auch die Konkurrenzsituation für die Autoren in Dänemark, da hier aus dem Ausland übersetzte Literatur jetzt nicht mehr unentgeltlich nachgedruckt werden konnte. Während im 19. Jahrhundert die dänische Originalliteratur der übersetzten Literatur quantitativ immer nachstand, lag der Anteil der Übersetzungen an der in Dänemark erscheinenden Belletristik 1901–22 durchschnittlich ›nur‹ bei 32% (mit einem Einbruch unmittelbar nach 1903, einem Zwischenhoch um 1912, einem erneuten Einbruch in den ersten Kriegsjahren sowie einem erneuten Zwischenhoch unmittelbar nach Ende des Krieges). Die Zahl der Titel dänischer Belletristikautoren verdoppelte sich fast zwischen 1901 und 1911.²²⁵

Dieses Wachstum wurde begleitet, wenn nicht gar ermöglicht durch einen Prozeß der Selbstorganisation des Literatursystems: Die verschiedenen, an der Produktion und Distribution von Literatur beteiligten Inter-

publiziert wurde, denn bis einschließlich 1920 differenziert das *Dansk Bogfortegnelse* nicht zwischen Werken dänischer und norwegischer Autoren. Desweiteren ist bei der Interpretation der Daten zu beachten, daß mehrbändige Werke nicht als ein Eintrag, sondern entsprechend der Anzahl ihrer Bände gewertet worden sind. Die in den Jahren 1915–1919 separat ausgewiesene Kinder- und Jugendliteratur ist nicht in die Statistik eingegangen, was aber auch bedeutet, daß die – allerdings nicht sehr zahlreichen – Aufnahmen der Kinder- und Jugendliteratur sich in den anderen Jahren in den ›allgemeinen‹ Einträgen verstecken, da sie nicht separat ausgewiesen worden sind.

224 Diese Steigerungsrate liegt zwar im internationalen Trend, ist aber im Vergleich mit den Steigerungsraten anderer Kulturräume beachtlich: So stieg die Anzahl der veröffentlichten Titel in Deutschland von 1901 bis 1911 von 25.331 auf 32.998 an, in Frankreich von 1900 bis 1913 von 28.143 auf 32.834, und in England – Dänemark einzig vergleichbar – von 1901 bis 1911 von 6.000 auf 12.379. (Christophe CHARLE (1996), 109.)

225 Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch Gunhild Agger in der *Dansk Mediehistorie*: »[F]ra omkring år 1900 til midt i 1930erne tager dansk litteratur et stort spring fremad og tegner sig for godt halvdelen af den samlede skønlitteratur.« [»Von ungefähr 1900 bis in die Mitte der dreißiger Jahre macht die dänische Literatur einen großen Sprung nach vorn und bestreitet gut die Hälfte der gesammelten Belletristik.«] (Gunhild AGGER in: Klaus Bruhn JENSEN (Hg.) (1997) II:III). Allerdings bleibt bei ihr unklar, (a) worauf sich diese Angaben stützen, und ob (b) nur die Romanproduktion erfaßt wurde. In der beigefügten Graphik scheint zudem die Kurve für ›Romanoversættelser‹ [›Romanübersetzungen‹] und ›Danske originalværker‹ [›Dänische Originalwerke‹] vertauscht worden zu sein.

essengruppen organisierten sich vor allem seit den Achtzigern mit eigenen Vereinigungen in dem sich abzeichnenden ›Forenings-Danmark‹ [›Verbands-Dänemark‹].²²⁶ Auf dem Verlagsmarkt eroberte sich *Gyldendal* durch eine Reihe von Verlagsaufkäufen in den Jahren 1896 bis 1909/10²²⁷ eine Stellung, die es dem Verlag erlaubte, auch international eine Rolle zu spielen. Zugleich konnte *Gyldendal* durch seine Machtposition das traditionelle Verlags- und Buchhandelswesen gegen die zunehmende Vermarktung von Bestsellern durch Postverkauf (ab 1908 vor allem durch Heinrich Matthiasens *Kunstforlaget Danmark*) oder durch Kolportage behaupten, wie sie seit Ende des 19. Jahrhunderts auch in Dänemark mit einigem Erfolg betrieben wurde.²²⁸

Man sollte nicht meinen, daß mit diesen Stichwörtern²²⁹ ein Literatursystem im Krisenzustand skizziert wird – und dennoch haben große Teile der literarischen Intelligenz es so empfunden. Zugespitzt formulierte Tage

226 Zum Phänomen des die dänische Gesellschaft durchorganisierenden ›Forenings-Danmark‹ s. Niels THOMSEN (1998), 20ff. Eine wahrscheinlich nicht vollständige Liste der berufsständischen und gewerkschaftlichen Gründungen, die im weitesten Sinne mit der Produktion und Distribution von Literatur zu tun hatten: 1883 wird *Den Danske Boghandlermedhjælperforening* [Dänischer Verband der Buchhandelsangestellten] gegründet, 1888 *Forening for Boghaandværk* [Verband für Buchhandwerk], 1891 *Den danske Provinsboghandlerforening* [Der dänische Provinzbuchhändlerverband], 1893 *Sortiments-Boghandlerforeningen i Kjøbenhavn* [Sortiments-Buchhändlerverband in Kopenhagen] (1917 umgetauft in *Københavns Boghandlerforening* [Kopenhagens Buchhändlerverband]), 1894 *Dansk Forfatterforening*, 1906 *Dansk Forlæggerforening* [Dänischer Verlegerverband], 1917 *De danske Boghandlers Landsforening* [Landesverband der dänischen Buchhändler]. Die Bibliotheken organisierten sich 1905 in *Foreningen Danmarks Folkebogsamlinger* [Verband der Volksbuchsammlungen Dänemarks] und 1916 in *Dansk Biblioteksforening* [Dänischer Bibliotheksverband]; die beiden Verbände fusionierten 1919 zum heute noch existierenden *Danmarks Biblioteksforening* [Dänemarks Bibliotheksverband]. Schon seit 1837 existierte der einflußreiche *Boghandlerforening* [Buchhändlerverband].

227 S. hierzu Aleksander FRØLAND (1974), 257ff.

228 S. Hans HERTEL (1983), 41ff; Lauritz NIELSEN (1945), Aleksander FRØLAND (1974), 257ff. *Gyldendal* sollte 1917 allerdings selbst zum Kolportagesystem übergehen.

229 Für eine ausführlichere Diskussion und Analyse der Entwicklungen s. Aleksander FRØLAND (1974) zur Entwicklung des dänischen Buchhandels; Lauritz NIELSEN (1945) u. Niels Birger WAMBERG (1970) zur Verlagsgeschichte von *Gyldendal*; Sven MØLLER KRISTENSEN (1965) u. Hans HERTEL (1983) für eine literatursoziologische Perspektivierung; sowie der von Klaus Bruhn JENSEN (1997) herausgegebene zweite Band der *Dansk mediehistorie*. Auch Lisbeth WORSØE-SCHMIDT (1994) diskutiert das Literatursystem vor der Jahrhundertwende im Kontext der Gründung der *Dansk Forfatterforening* 1894.

Hebo 1918, daß das Publikum für literarische Kunst »der kleine Kreis von Jungfern und Skribenten« sei.²³⁰

Wenn diese Autoren von ›Literatur‹ sprechen, sind bereits stillschweigend Eingrenzungen vorgenommen worden, wie sie auch für die folgende Diskussion gelten sollen: ›Literatur‹ ist Belletristik und innerhalb dieser die sog. ›Höhenkammliteratur‹. Beschränkt man also die Perspektive auf diese und auf ihre Autoren, drängen sich die folgenden Fragen auf: Inwiefern läßt sich tatsächlich von einem verbreiteten Krisenbewußtsein sprechen? Welche Transformationsprozesse werden gegebenenfalls durch ein solches Krisenbewußtsein indiziert? Welche Faktoren waren gegebenenfalls für diese Transformationsprozesse verantwortlich? Diesen Fragen soll im folgenden in mehreren Schritten nachgegangen werden: Zunächst dreht es sich um die berufsverbändische Organisation der Autoren und die in diesem Organisationsprozeß aufscheinenden Probleme (Kap. 2.2.1), anschließend um die ökonomischen Bedingungen der Autoren (Kap. 2.2.2) und zuletzt um ihr kulturelles Selbstverständnis (Kap. 2.2.3). Abgerundet wird die Skizze des Literatursystems um 1910 durch einen Blick auf die literaturhistoriographische Reflexion der Literatur (Kap. 2.2.2.4).

2.2.1 Zur berufsverbändischen Organisation der Autoren

Wenn oben von einer durch die Autoren empfundenen Krise die Rede war, so drängt sich die Vermutung auf, diese Krise sei Ausdruck des Umstandes, daß – in Bourdieus Terminologie – der Habitus von Autoren (vorübergehend) keinen sozialen Sinn mehr garantieren konnte, weil die unveränderte Fortschreibung dieses Habitus problematisch wurde. Das traditionelle Dispositionssystem der literarischen Akteure, das spezifische, historisch entstandene Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata bereitstellte (so Bourdieus Definition von Habitus),²³¹ stieß auf eine neue Situation, die es (vorübergehend) nicht bewältigen konnte. Welche Entwicklung könnte um 1900/10 im Literatursystem (bzw. im literarischen Feld) zu einer solchen neuen Situation geführt haben?

230 »den lille Kreds af Jomfruer og Skribenter«. Tage HEBO (1918), 895. Die Äußerung muß allerdings historisch kontextualisiert werden, da sie in der erregten Debatte über die Zukunft der Höhenkammliteratur fiel, die sich unmittelbar an das Ende des Weltkrieges und den zeitgleichen Einbruch bei der Buchproduktion anschloß.

231 Vgl. Markus SCHWINGEL (1995), 55ff.

Seit der Aufklärung, als die Allgemeinverbindlichkeit von Glaubenssätzen lebensweltliche Relevanz einbüßte und statt dessen Normen des Zusammenlebens diskursiv produziert werden mußten,²³² hatten die Literatur und die Autoren zunehmend an gesellschaftlicher Bedeutung gewonnen. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts war auch in Dänemark das Paradigma der Genieästhetik bekannt, wobei eine der Voraussetzungen für dieses Paradigma die strikte Differenzierung zwischen wahren Dichtern einerseits und epigonalen Schreiberlingen andererseits war. Wahre ›Dichter‹ konnten für sich einen Anspruch auf Autonomie und kulturell hegemoniale Sinnkonstruktion einfordern, da der Bildungsbegriff vorwiegend ein literarischer war.

Dieser explizite oder zumindest in die eigene Identitätskonstruktion eingehende Anspruch hatte typischerweise allerdings in der ökonomischen Situation der Autoren kein Korrelat. Die Autoren des sog. ›guldalder‹, des ›goldenen Zeitalters‹ von ca. 1800 bis 1850, waren hauptberuflich Pfarrer, Lehrer oder Professoren; einige wenige Autoren lebten von Mäzenaten (z.B. H.C. Andersen) oder verbrauchten ihr Vermögen (z.B. Søren Kierkegaard). Ein Gesamtpublikum von vielleicht 3–4.000 Lesern konnte die ›guldalder‹-Literaten niemals ökonomisch alleine tragen.²³³

Erst die in Dänemark verhältnismäßig spät, nämlich in den vierziger Jahren einsetzende Entstehung einer umfangreichen Presse erlaubte einen neuen, hauptberuflichen Autorentypus, wie ihn z.B. Meir Aron Goldschmidt repräsentierte, der als Dichter und Journalist sein Auskommen finden konnte. Einen weiteren Schritt hin in Richtung ökonomische Autonomisierung bedeutete die Ausweitung der staatlichen Unterstützung für Autoren in den siebziger und achtziger Jahren.²³⁴ So konnte sich schließlich seit den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts der Typus des ›freien‹, professionalisierten Autors dauerhaft als Option im Literatursystem etablieren. Das gesellschaftliche Normalbild von einem Autor wurde das eines Menschen, der sich sein Auskommen allein mit der Feder verdient – ein Prozeß, der um 1900/10 weitgehend abgeschlossen war.

In dem Kontext einer effizienteren ökonomischen Verwertung literarischer Arbeit und damit einer größeren Möglichkeit zur Professionalisi-

²³² Peter BÜRGER (1983), 19.

²³³ Sven Møller KRISTENSEN (1965), I:61.

²³⁴ Vgl. hierzu Lisbeth WORSØE-SCHMIDT (1994), 137.

sierung ist die Ausbildung der beiden wichtigsten Berufsorganisationen der Autoren zu sehen: der Dänischen Autorenvereinigung (*Dansk Forfatterforening*, DFF) und des Dänischen Dramatiker-Verbandes (*Danske Dramatikeres Forbund*, DDF). Ihre Gründung im Jahre 1894 bzw. 1906 erfolgte im internationalen Vergleich bezeichnenderweise allerdings sehr spät, was einige Beispiele illustrieren mögen: Schon 1777 wurde in Frankreich die *Société des auteurs dramatique* gegründet, 1838 die *Société des gens des lettres*, 1843 in England die *Society of British Authors*, 1884 die *British Society of Authors*, 1842 in Deutschland der *Leipziger Literaturverein* usw.²³⁵ Aber auch verglichen mit den übrigen Gründungen des ›Forenings-Danmark‹ erfolgte die Gründung von DFF und DDF spät, und auch der Erfolg in bezug auf die Mitgliederzahlen war zunächst bescheiden.²³⁶ Dies ist nicht nur der starken politischen Polarisierung zwischen *Venstre*- und *Højre*-gesinnten Autoren geschuldet,²³⁷ sondern auch dem traditionellen Selbstbild der Autoren als individualistisch-geniale Künstler,²³⁸ das notwendig mit der Idee einer kollektiven Interessenvertretung, wenn nicht gar literarischen ›Gewerkschaft‹²³⁹ kollidieren mußte. Um so bezeichnender für die sich im Selbstbild der Autoren um 1900/10 vollziehenden Änderungen ist es, daß dennoch innerhalb zweier Jahrzehnte fast alle Autoren organisiert werden konnten.²⁴⁰

Die DFF operierte von Anfang an in einem vielgeflechtigen Spannungsfeld, weil sie starke Gegensätze überbrücken mußte: zwischen konservativen und radikalliberal gesinnten Mitgliedern; zwischen Fachautoren und belletristischen Autoren; zwischen Dramatikern mit ihren

235 Christophe CHARLE (1996), 52ff u. 162.

236 Ca. 150 Autoren waren zur Teilnahme aufgefordert worden, aber nur 57 hatten sich bis November 1896 angemeldet (Alexander SCHUHMACHER (1919), X). Zum weiteren Wachstum der DFF s.u.

237 So die Erklärung Lisbeth WORSØE-SCHMIDTS (1994), 108.

238 Wie stark dieses Selbstbild war, belegt auch die Tatsache, daß manche der größten Namen nie in die DFF eintraten. Ein Beispiel ist Georg Brandes, auch wenn er diesen Nicht-Eintritt vorgeblich mit ungeliebten Mitgliedern der DFF begründete (Lisbeth WORSØE-SCHMIDT (1994), 113) und sich 1910 zum Ehrenmitglied ernennen ließ.

239 So beschrieb Alexander SCHUHMACHER die Funktion der DFF in den Gründungsüberlegungen (1919, I).

240 Bis 1902 war die Mitgliederzahl auf 113 gestiegen (Alexander SCHUHMACHER (1919), XXXI), 1912 auf 186 (Kay LARSEN (1919), LXX), 1919 auf ca. 300 (ibid., LXXXII), womit praktisch alle dänischen Autoren Mitglieder der DFF waren. (Sophus MICHAËLIS (1919a), 847.)

spezifischen Problemen (z.B. die Theaterzensur) und den übrigen Autoren; zwischen nebenberuflichen oder gar Feierabend-Autoren, die gerade die Mindestbedingung für die Aufnahme erfüllten,²⁴¹ und solchen, die von ihrer literarischen Tätigkeit lebten; zwischen der eigenen Funktion der DFF als gewerkschaftsähnliche Interessenorganisation einerseits (was ursprünglich die Gründungsintention war)²⁴² und einer Art gesellschaftlichem Club andererseits²⁴³. Bei so starken zentrifugalen Tendenzen konnte es nicht ausbleiben, daß es immer wieder zu Konkurrenzorganisationen, Abspaltungen und spektakulären Austritten kam, bis nach dem Ende des ersten Weltkrieges die institutionelle Organisation der Autoren weitgehend abgeschlossen war:

- Konservative und religiöse Kreise schufen als Gegenorganisation zur DFF die *Folkelig Forfatterforening* [Volkliche Autorenvereinigung], die sich später in *Forfatterforeningen fra 1903* [Autorenvereinigung von 1903] umbenannte und dann 1909 in der *National Forfatter-*

241 Diese lauteten ursprünglich, daß man unbescholten sein mußte, mindestens fünf- undzwanzig Jahre alt und in Buchform eine »betydeligt, originalt Arbejde af æstetisk eller videnskabelig Karakter« [»bedeutende Originalarbeit ästhetischer oder wissenschaftlicher Art«] herausgegeben hatte. Später wurde diese Maßgabe dahingehend verschärft, daß es sich um verlagsfinanzierte und »i Reglen flere Arbejder« [»in der Regel mehrere Arbeiten«] handeln sollte, und zwar im Gesamtumfang von zehn Druckbögen im gebundenen, fünf und zwanzig Druckbögen im ungebundenen Stil bzw. bei Dramen im Umfang von sechs Akten und mindestens zwanzig Aufführungen. (Sophus Michaëlis (1919a), 844.)

242 Gründungsanlaß (so Lisbeth WORSØE-SCHMIDT (1994), 107ff), wenn nicht sogar Grund der Gründung (so Alexander SCHUHMACHER (1919), XIV) war die Debatte über einen besseren Schutz des Autorenrechtes; erklärtes Ziel der Vereinigung war es, die Interessen der dänischen Autoren im In- und Ausland wahrzunehmen sowie einen Unterstützungsfond zu schaffen (so ›IBALD‹: »En ›blaa Forfatterforening under Opsejling«. In: *Politiken*, 8.5.1914). Nach Sophus MICHAËLIS (1919a, 843) war ebenfalls die Sicherung des Autorenrechtes zunächst das wichtigste Ziel der DFF; erst 1902 sei der Auftrag hinzugekommen, allgemeine Standesinteressen gegenüber der Legislative und Exekutive zu vertreten.

243 Diese Tendenz hatte die DFF vor allem unter ihrem Vormann Karl Larsen, der 1908 abgewählt wurde. Palle ROSENKRANTZ schilderte die Amtszeit Larsens rückblickend so: »Saalænge Professor Karl Larsen styrede Forfatterforeningen med enevældig Haand, var den ret eksklusiv, en Art finere Smørrebrødsforening til Luftelse af undskyldelig Digterforfængelighed; Karl Larsens Drøm var et Akademi, hvor han selv kunde være – helst højt gageret – Præsident.« [»Solange Professor Karl Larsen die Autorenvereinigung mit absolutistischer Hand regierte, war sie recht exklusiv, eine Art feinere, unbedeutende Vereinigung zum Ventilieren entschuldbarer Dichtereitelkeit; Karl Larsens Traum war eine Akademie, in der er selbst – am besten hochbezahlter – Præsident sein konnte.«] (1927, 119)

forening [Nationale Autorenvereinigung] aufging. Die *Nationale Forfatterforening* organisierte sowohl belletristische als auch Fachautoren, sofern diese sich dem Ziel der Vereinigung (»gute Literatur, besonders im nationalen und sittlichen Geist, zu fördern und zu verbreiten«)²⁴⁴ verpflichtet fühlten. Ein starker Flügel innerhalb der Autorenvereinigung war der Inneren Mission zuzurechnen.²⁴⁵ Eine wichtige Rolle hat die *National Forfatterforening*, die den Kulturkampf der achtziger und neunziger Jahre perpetuierte und deren prominenteste literarische Mitglieder der Anti-Brandesianer und Kopenhagener Theater- und Kinozensor P.A. Rosenberg sowie Morten Korch und Harald Tandrup waren, nie spielen können, und 1919 wurde sie in die DFF eingegliedert.

- Ebenfalls ohne weitere Bedeutung blieb die Abspaltung einiger Lyriker (die prominentesten waren Edvard Blaumüller, L.C. Nielsen und Viggo Stuckenberg), die 1905 *Lyrikernes Forbund* [Verband der Lyriker] gründeten,²⁴⁶ der mindestens bis 1908 bestanden haben muß.
- Völlig bedeutungs- und folgenlos blieb meines Wissens der Plan für einen *Frie Forfatteres Fagforbund* [Fachverband bzw. Gewerkschaftsbund der Freien Autoren], den Harald Raage aus Unzufriedenheit mit der angeblich zahnlos gewordenen DFF und mit der zu geringen staatlichen Unterstützung junger Literaten propagierte.²⁴⁷
- Erfolgreich war hingegen der *Danske Dramatikeres Forbund*, dessen Gründung 1906 auf eine Sezessionistengruppe aus der DFF, bestehend aus Emma Gad, Albert Gnudtzmann und Sven Lange, zurückging. Vorbild war die *Société des auteurs dramatiques*, deren Macht man

244 »at fremme og sprede god Litteratur, navnlig i national og sædelig Aand«: *Berlingske Tidende* (A), 30.4.1909. Die Vereinigung hat ihr Ziel selbst so beschrieben: »Foreningen stod paa det positive og praktiske Arbejdes Grund saavel nationalt, som ogsaa etisk og religiøst, og at den vilde virke i Pagt med alle positive Genrejsningsbestræbelser i vort Folk.« [»Die Vereinigung fundierte ihre positive und praktische Arbeit sowohl national als auch ethisch und religiös, und sie wollte im Bund mit allen positiven Wiederaufbaubestrebungen in unserem Volk wirken.«] (*Meddelelser fra National Forfatterforeningen, 1909–1915*, 3. Ein Exemplar dieser Schrift findet sich in DFFs Archiv (NKS 2665 2°), Kasten 27: »Dansk Forfatterforeningens forhold til andre forfatterforeninger«.)

245 ›A[xel].B[REIDAHL]‹: »Censor P.A. Rosenberg og ›National Forfatterforening‹«. In: *Politiken*, 2.2.1915.

246 ›Per PRYD‹: »Lyrikernes Fagforening«. In: *Politiken*, 27.5.1905.

247 Harald RAAGE: »F.F.F. – Frie Forfatteres Fagforbund«. In: *Politiken*, 18.4.1910.

den chaotischen Verhältnissen in den Dänemark gegenüberstellte, wo ein Stück wie Johanne Louise Heibergs *Abekatten* [Der Affe] (1849) auf einer Tournee durch die Provinz schon mal in *Orangutan* umbenannt wurde, um urheberrechtliche Zahlungen zu vermeiden.²⁴⁸ Bei ihrer Gründung zählte der DDF nur zwölf Mitglieder, doch schon zehn Jahre später war diese Anzahl auf 101 emporgeschwollen (89 ›Aktive‹ und 12 Erben)²⁴⁹, was angeblich »so gut wie alle unsere lebenden Dichter und Repräsentanten für die Erben der Verstorbenen« waren.²⁵⁰

- Wirklich bedrohlich war für die DFF die wachsende Unzufriedenheit der professionellen belletristischen, öffentlichkeitswirksamen Autoren, die von ihren Texten leben mußten. Sie sahen sich zunehmend in einem Interessengegensatz zu den Fachautoren und den Feierabend-Belletristen in der DFF, die in der Zeit des Vorsitzenden Erik Skram (1912–15) die DFF weitgehend auf »gesellige Zwecke«²⁵¹ zurückföhren. Zur bereits vorbereiteten Gründung einer rein belletristischen Autorenvereinigung (u.a. mit Henrik Pontoppidan, Sophus Michaëlis, Jeppe Aakjær, Johan Skjoldborg, Martin Andersen Nexø, Henri Nathansen) kam es zwar nicht,²⁵² dafür entzündete sich der Streit, ob die DFF eher gewerkschaftlichen oder eher ›geselligen‹ Zielen diene, 1915 an der Frage der Errichtung eines Verkaufsbüros für Werke von DFF-Mitgliedern. Diese Idee, eine Entsprechung zum erfolgreichen Verkaufsbüro des DDF, war u.a. von Thit Jensen lanciert worden, und als der Vorstand diese Idee nicht unterstützen zu können meinte, wurde er abgewählt und durch einen neuen unter Vorsitz von Sophus Michaëlis ersetzt, der im großen und ganzen die bisherige belletristische Opposition in der DFF repräsentierte.²⁵³

248 Paul SARAUF (1954), 72.

249 Zur Entwicklung der Mitgliederzahlen s. Chr. Ludvigsen: *Danske Dramatikeres Forbund. 9. marts 1906–1981* [masch.], 4 (Archiv des DDF in der Kopenhagener Geschäftsstelle).

250 »saa godt som alle vore nulevende Dramatikere og Repræsentanter for de afdøde Arvinger«. Victor LEMKOW (1916), 82.

251 »selskabelige Formaal«. Kay LARSEN (1919), LXXI.

252 S. zu diesen Plänen: ›K.F.L.‹: »Røre i Forfatterforeningen«. In: *Berlingske Tidende* (M), 7.5.1914; ›IBALD‹: »En ›blaa‹ Forfatterforening under Opsejling«. In: *Politiken*, 8.5.1914.

253 Eine Sammlung aller Quellen zur Frage des Verkaufsbüros liegt in gedruckter Form vor: *Planen om Oprettelsen af et Salgsbureau i Dansk Forfatterforening* (»Udeluk-

Mit dieser Wahl war 1915 der seit der Gründung schwelende Streit über die Funktion der DFF zugunsten einer Selbstbestimmung als prinzipiell ›gewerkschaftliche‹ Organisation entschieden worden. Durch den neuen Vorstand wurde die gewerkschaftliche Dimension der DFF in den Jahren nach 1915 konsequent ausgebaut, u.a. 1916 durch die Errichtung des zuvor so umstrittenen Verkaufsbüros²⁵⁴ und eines Büros zur Kontrolle der Wahrung von Urheberrechten sowie durch eine kodifizierte Zusammenarbeit mit dem *Schutzverband Deutscher Schriftsteller*, um die Wahrung von Autorenrechten bei Übersetzungen ins Deutsche zu gewährleisten.²⁵⁵

2.2.2 Zur ökonomischen Situation der Autoren

Treibende Kraft bei der ›Vergewerkschaftung‹ der DFF waren jene bellétristischen Autoren, die sich ein Auskommen zu erschreiben versuchten. Im dänischen Zusammenhang war dies die genuin erste Generation von Autoren, in der nicht länger nur Einzelpersonen auf dem literarischen Markt ihr (mehr oder weniger ausschließliches) Einkommen suchten bzw. sich hauptsächlich über diese Tätigkeit definierten. In Abwesenheit von sozialpolitischen Absicherungssystemen konnte dieser Übergang nicht problemlos verlaufen:

Die wiedergängerische Angst im Leben eines Autors, seine Furcht um das Auskommen. Wenn ich an die noch übrigen elf Monate des Jahres denke und an alles, was in diesen von mir und den meinen an Fleisch, Eiern und Brot und

kende til Brug for Medlemmer af ›Dansk Forfatterforening‹), ca. 1916. In: KB, Archiv der DFF, NKS 2665, 2°, Kasten II. Zur Auseinandersetzung in der DFF s. auch: »Striden i Forfatterforeningene«. In: *Politiken*, 12.10.1915; »Striden i Forfatterforeningene«. In: *Politiken*, 14.10.1915; Kay LARSEN (1919), LXXIV.

²⁵⁴ Zur langjährigen Vorgeschichte der Errichtung eines DFF-Verkaufsbüros s. die verschiedenen Archivalien in *Dansk Forfatterforenings arkiv 1894–1970* (KB, NKS 2665 fol.), Kasten II. Ein erster Entwurf für ein Verkaufsbüro stammt demnach bereits aus dem Jahre 1900. Von 1904–1907 hatte die DFF eine Übereinkunft mit dem ›Bureau Scandinavie de Littérature et d'Art‹ geschlossen, das daher den Zusatz ›Salgskontor for Dansk Forfatterforening‹ tragen durfte. Die DFF empfahl, Verkäufe ins Ausland nur über dieses Büro zu tätigen. (Notiz in der Rubrik »Tid og Sted«. In: *Politiken*, 6.3.1904.) Als dieses Büro 1907 mit dem ›Bureau Hamlet‹ zusammengeschlossen wurde, kündigte die DFF die Übereinkunft von 1904 jedoch auf.

²⁵⁵ Sophus MICHAËLIS (1919a), 846.

Butter verzehrt werden soll, an die Stiefel, die abgelaufen werden, die Anzihsachen, die angeschafft werden müssen [...],²⁵⁶

schrrieb Henrik Pontoppidan 1901. Viggo Stuckenberg war laut seinen Briefen an L.C. Nielsen so verzweifelt, daß er sich dem Teufel überantworten wollte, wenn dieser ihn dafür aus seinem ›Proletariierend‹ erlöse.²⁵⁷ Sein Briefpartner wiederum war angeblich so arm, daß er Angst vor der Armut hatte.²⁵⁸ Johannes V. Jensen erwähnte häufig gegenüber seiner Familie seine ›ladegårdsskræk‹, d.h. die Angst, der Armenfürsorge anheimzufallen,²⁵⁹ und drohte seinem Verleger 1910 damit, seine schriftstellerische Tätigkeit ganz einzustellen, da er jedes Jahr ›aus der Schublade‹ hinzuschießen müsse.²⁶⁰ Und 1917 warf Martin Andersen Nexø den dänischen Verlagen vor, durch ihre Politik »ein großes literarisches Proletariat« zu schaffen.²⁶¹

Klagen von Autoren über eine unzureichende Vergütung ihrer Arbeit sind indes vermutlich so alt wie die Literaturgeschichte und müssen als Topos gelesen werden. Angesichts der hervorragenden dänischen Quellenlage wäre es jedoch durchaus möglich, dem empirischen Gehalt solcher Klagen nachzugehen und die Einkommenssituation der dänischen Autoren um 1910 systematisch zu erforschen, was bisher leider nicht einmal in Einzelfällen geschehen ist.²⁶² Die folgenden Anmerkungen können eine solche systematische Analyse nicht ersetzen, sind aber hoffentlich in der Lage, ein Bild von der ökonomischen Situation der Autoren anhand einzelner Beispiele zumindest zu skizzieren.

256 »Spøgelsesfrygten i en Forfatters Liv, Frygten for Udkommet. Når jeg tænker på de endnu tilbageværende elleve Måneder af Året og alt, hvad der i disse skal fortæres af mig og mine af Kød, Æg og Brød og Smør, på de Støvler, der skal slides, de Kjoler, der skal anskaffes [...]« Brief an Axel Lundegård, dat. 25.1.1901. Zit. nach: Henrik PONTOPPIDAN (1997), I:214.

257 Brief an L.C. Nielsen, dat. 12.6.1903. Zit. nach: Jørgen ANDERSEN (Hg.) (1946), 104. Zu dem thematischen Schwerpunkt des Briefwechsels zwischen L.C. Nielsen und Viggo Stuckenberg bemerkt der Herausgeber zutreffend, das Thema sei die mühsame Existenz des Künstlers unter der Devise ›Per ardu ad astra‹. (9)

258 Brief L.C. Niensens an Viggo Stuckenberg, abgestempelt 26.5.1902. Zit. nach: Ibid., 86.

259 Villum JENSEN (1976), 149.

260 Zit. nach: Niels Birger WAMBERG (1970), 270.

261 »et stort literært Proletariat«. Martin Andersen NEXØ: »Forfatterne og deres Organisation«. In: *Politiken*, 5.9.1917 (›Kronik‹).

262 Die einzige mir bekannte Ausnahme ist F.J. Billeskov JANSEN (1997, 90–94), der Gustav Wieds Steuerakten ausgewertet hat (s.u.).

Zunächst die Frage nach den Lebenshaltungskosten: Wieviele Kronen brauchte man, um um 1910 einen Haushalt zu führen? Die Antwort ist selbstverständlich abhängig vom sozialen Stand bzw. den sozialisationsvermittelten Erwartungen. Sieht man von den Autoren des sog. ›volklischen Durchbruchs‹ (›folkelige Gennembrud‹) ab, da diese sich wenig bis gar nicht beim Film engagierten und insofern hier außer Betracht gelassen werden können, so war der mehr oder weniger selbstverständliche Hintergrund der Autoren ein bürgerlicher bis gut- oder sogar großbürgerlicher. Dies schlägt sich in der Literatur erwartungsgemäß an jenen Stellen nieder, wo über ökonomische Bedingungen und Forderungen reflektiert wird. Henri Nathansen z.B. hat in einem Roman und einer Komödie der Frage, wieviel Geld man für eine bürgerliche Existenz braucht, explizit Aufmerksamkeit geschenkt. In dem Roman *Floden* [Der Fluß] (1902) sollen der Autor (!) Tage Brun und seine junge Ehefrau mit 2.800 Kronen p.a. auskommen, was – in den Worten von Tage Bruns Schwiegermutter (!) – bedeutet

eine schöne Vierzimmerwohnung. Ihr könnt die leicht mit Badezimmer und etcetera für 600 Kronen bekommen. Für die Haushaltsausgaben braucht Ihr wahrhaftig nicht über 70 Kronen im Monat – Ida schafft das gut mit einem Dienstmädchen für den Vormittag. Dann sind [...] ungefähr noch 1400 Kronen übrig für Heizmaterial, Wäsche, Kleider und Diverses. Damit kann man ausgezeichnet auskommen.²⁶³

In der Komödie *Mor har Ret* – [Mutter hat Recht –] (1904) muß die dreiköpfige Familie, zu der allerdings ein krankes Kind gehört, mit 2.600 Kronen p.a. auskommen, was der Ehefrau fast unmöglich erscheint: »Dieses ewige Herumgerechne, damit es ausreicht, und dann zu sehen, daß es doch nichts nutzt... diese ständige Sorge, daß eines schönen Tages irgendwas passiert, so daß wir wieder auf der Straße stehen.«²⁶⁴ Ganz ähnliche Zahlen liest man noch zehn Jahre später in Ingeborg Vollquartz' Roman *Døren til Paradis* [Die Tür zum Paradies] (1914): Hier verfügt die Familie über 3.500 Kronen p.a., wovon zwei Erwachsene, drei Kinder und

263 »en pæn fire Værelsers Lejlighed. I kan godt faa den med Badeværelse og etcetera for 600 Kroner. Til Husholdningen behøver I saamænd ikke over 70 Kroner om Maaneden – Ida kan godt klare sig med Formiddagspige. Saa er der [...] omtrent 1400 Kroner tilbage til Brændsel, Vask, Klæder og diverse. Det kan udmærket godt gaa an.« Henri NATHANSEN (1902), 134f.

264 »Denne evindelige Regnen-ud og Regnen-ud for at faa det til at slaa til og saa se, at det dog ikke kan nytte... denne evige Uro for, at der en skønne Dag skal ske et eller andet, saa vi igen staar paa Gaden.« Henri NATHANSEN (1904), 5.

ein Dienstmädchen knapp leben könnten.²⁶⁵ Anders die Romanfigur Vitta Marie in Vollquartz' *Gammeldags Kærlighed* [Altmodische Liebe] (1910), die mit ihrem Mann und einem Dienstmädchen nicht mit ihren 2.400 Kronen p.a. auskommt.²⁶⁶

Der finanzielle Erwartungshorizont der Autoren läßt sich nicht nur aus der Literatur selbst rekonstruieren, sondern auch in Briefen und anderen Selbstzeugnissen erkennen. Überliefert ist z.B. von Herman Bang die Aussage, daß er mit 3.000 Kronen p.a. »so arm, so arm« wäre.²⁶⁷ Henrik Pontoppidan führte in einem Brief an seinen Verleger 1900 aus, daß er nicht unter 5.000 Kronen p.a. leben könne,²⁶⁸ und verglich in seinem Rechtfertigungsartikel »En Balance-Konto« [=Ein Balance-Konto], in dem er für die öffentliche Unterstützung von Autoren plädierte, diese 1909 selbstverständlich mit Beamten und Ärzten.²⁶⁹ Pontoppidans Kollege Holger Drachmann schaffte es 1902 nicht, mit 6.000 Kronen p.a. sein Dasein zu fristen.²⁷⁰ Palle Rosenkrantz schreibt in seinen Erinnerungen, er habe mit seiner fünfköpfigen Familie 1900–1908 von durchschnittlich 4.000 Kronen p.a. nicht leben können, »wie sich von selbst versteht.«²⁷¹

Wie sehr bereits in der zitierten Literatur und den Selbstzeugnissen die mehr oder weniger selbstverständliche Erwartung eines gutbürgerlichen Lebensstils eingeschrieben ist, macht der Rückgriff auf andere Quellen deutlich. Um 1900 verdienten nach statistischen Angaben 64% der Haushaltsvorstände in Kopenhagen unter 800 Kronen p.a.,²⁷² und um 1907 verfügten 82,9% der Kopenhagener Haushaltsvorstände über weniger als 2.400 Kronen p.a.²⁷³ Das durchschnittliche Haushaltseinkommen betrug 1904–05 1.224 Kronen p.a.²⁷⁴ Der Durchschnittslohn für einen festangestellten Lehrer belief sich z.B. auf 2.250 Kronen p.a., für eine Lehrerin – die Forderung nach gleichem Lohn für gleiche Arbeit war noch un-

265 Ingeborg VOLLQUARTZ (1914), 24.

266 Ingeborg VOLLQUARTZ (1910), 27.

267 »saa fattig, saa fattig«. Zit. nach: Harry JACOBSEN (1966), 203.

268 Brief an Ernst Bojesen, dat. 22.10.1900. In: Henrik PONTOPPIDAN (1997), I:209.

269 Henrik PONTOPPIDAN (1909), 536.

270 Lisbeth WORSØE-SCHMIDT (1994), 72.

271 »[d]et siger sig selv«. Palle ROSENKRANTZ (1927), 97.

272 Lisbeth WORSØE-SCHMIDT (1994), 52.

273 Albert GNUDTSMANN u. Helmer LIND (1907), I:432.

274 Diese Zahl, angeblich der offiziellen Statistik entnommen, nennt der Abgeordnete Julius Wulff 1911 im Folketing (*Rigsdagstidende* (1910), Sp. 4283).

bekannt – sogar nur 1.550 Kronen.²⁷⁵ Eine so wichtige und attraktive Stelle wie ein Filmzensorposten wurde 1914 mit einem Jahresgehalt von 3.000 Kronen vergütet;²⁷⁶ das Professorengelohnte von Georg Brandes lag 1911 bei 6.000 Kronen.²⁷⁷ Mit anderen Worten: Der offensichtlich als ökonomisch zufriedenstellend angesehene Fluchtpunkt in den zitierten literarischen Quellen liegt in den oberen zehn Prozent der Einkommensskala und nahe an jenen 4.000 Kronen, die in diesem Zeitraum allgemein als Beginn der Oberklasse angesehen wurden.²⁷⁸

Soweit also der im Vergleich zu den Lebensbedingungen der Gesamtbevölkerung durchaus hochgegriffene Soll-Stand – was aber war der Ist-Stand für die belletristischen Autoren der Höhenkammliteratur (wobei ich mich bei meinen Beispielen im wesentlichen auf Autoren beschränke, die für die Frage nach der Interaktion von Literatur und Kino eine Rolle gespielt haben)?

Zunächst *Johannes V. Jensen*: Laut Kopenhagener Steuerbuch verdiente er im fiskalischen Jahr 1902/03 2.400 Kronen p.a. Im Jahr 1910 behauptete er in einem Brief an seinen Verleger Peter Nansen, daß er »legitim« nicht 3.000 Kronen per Jahr verdiene, den Rest müsse er (s.o.) aus der Schublade hinschießen.²⁷⁹ Diese Angaben stimmen im wesentlichen mit dem Frederiksberger Steuerbuch überein, demzufolge Jensens Einkommen 1908/09 3.500 Kronen p.a. und 1909/10 3.200 Kronen p.a. betrug. Seine Drohung, die schriftstellerische Tätigkeit einfach einzustellen, machte er natürlich nicht wahr, aber verlieh doch brieflich seiner Überzeugung Ausdruck, »daß ein Skribent modernen Kalibers und mit der Neigung zu einem geordneten Leben angesichts der Verhältnisse, wie sie in Dänemark sind, kein Auskommen finden kann«.²⁸⁰ Daß der Hinter-

275 Albert GNUDTZMANN u. Helmer LIND (1907), I:II4.

276 Vgl. den Aktenvermerk v. 18.7.1914 in: RA J_I 1914: P 3000 [Bewerbungen für den Zensurposten nach dem Tode von Zangenberg].

277 Jørgen KNUDSEN (2008), 483.

278 Laut Albert GNUDTZMANN u. Helmer LIND (1907, I:432) kann man unter 4.000 Kronen nicht zur Oberklasse gezählt werden. Otto RUNG (1935, 81) nennt für die Zeit um 1900 4–5.000 Kronen p.a. »Velstillethed« [»Wohlstand«], 10.000 Kronen p.a. »Overdaadighed« [»Überfluß«] und 15.000 Kronen p.a. »Rigdom« [»Reichtum«]. In seinen Erinnerungen äußert er noch einmal explizit (1942, 154), daß 4.000 Kronen Jahreseinnahmen das Minimum für eine großbürgerliche Existenz waren.

279 Nils Birger WAMBERG (1970), 269.

280 »at en skribent af moderne tilsnit og med tilbøjelighed for et ordnet liv ikke kan bæres af forholdene som de er i Danmark«. Zit. nach: *Ibid.*, 271.

grund für eine solche Aussage allerdings ein durchaus bürgerlicher Erwartungshorizont war, macht nicht zuletzt ein Brief von 1917 deutlich, in dem es heißt:

Seit langem hat es kein angemessenes Verhältnis zwischen meiner Produktion und meinen Einnahmen gegeben. Maler, Schauspieler, filmende Personen erhalten anständige Honorare, ein Assistent in Ihrem Büro bekommt mehr an Gage in einem Jahr als meine gesammelten Einnahmen vom Verlag betragen, jeder reisende Agent hat einen höheren Lohn.²⁸¹

Jensen verstand die hohe Kunst des strategischen Klagens beim Verleger, doch öffentlich zeichnete er 1916 ein anderes Bild:

Es gibt bessere Arten, sein Auskommen zu finden, als Bücher zu schreiben – und trotzdem gehört das Bücherschreiben, nur als Beruf betrachtet, nicht zu den schlechtesten; Dichter ersten Ranges haben Vermögen verdient, haben das schlichtweg nicht vermeiden können, sogar noch zu Lebzeiten – denn die Vorstellung vom Genie, das sein Leben verkannt in einer Kneipe zubringt, gehört in die Vergangenheit und in die Kneipe – sogar in kleinen Ländern. [...] Daß man sich für eine Berufung aufopfern und deshalb ökonomischen Mangel erdulden soll, kann als eine sentimentale Ausstaffierung der weniger Glücklichen in der Profession außer Betracht gelassen werden. Selbst Stümper, die sich darauf verstehen, alte geschätzte Themen zu variieren, selbst wenn der Humbug einem nur so ins Auge springt, verdienen ganz gutes Geld [...] Alles natürlich im bescheidenen Rahmen; wenige Dichter fahren mit eigenem Automobil, Verleger hingegen schon.²⁸²

Schon nach zehn Jahren Schriftstellerei konnte Jensen allerdings ökonomisch ein Leben führen, um das ihn die meisten Zeitgenossen beneidet haben dürften. 1908 zog die Familie in eine große Fünf-Zimmer-Wohnung im noblen Frederiksberg (natürlich mit Dienstmädchen);²⁸³ es reichte zu

281 »Der har længe ingen rimelighed været mellem min produktion og min indtægt. Malere, skuespillere, filmende personer får anstændige honorarer, en assistent på Deres kontor får mere udbetalt i gage om året end min samlede indtægt fra forlaget, enhver reisende agent har mere i løn.« Ibid., 282.

282 »Der gives bedre Leveveje end at skrive Bøger – og dog som Levevej alene betragtet hører et Forfatterskab ingenlunde til de ringeste, første Rangs Digttere har indtjent Formuer, har simpelthen ikke kunnet lade være, endogsaa i levende Live – for det med Geniet, der henlever sit Liv miskendt paa en Kneipe, hører Fortiden og Kneipen til – endda i smaa Lande. [...] At man skulde ofre sig for et Kald og i den Anledning udstaa økonomiske Savn, kan lades ude af Betragtning som en sentimental Oppudsning af Professionens mindre heldige. Selv Stympere, der forstaa at variere gamle yndede Temaer, om saa Humbugen springer groft i Øjnene, tjener ganske gode Penge. [...] Alt indenfor beskedne Rammer naturligvis; faa Digttere kører med eget Avtomobil, hvorimod Forlæggere gør det.« Johannes V. JENSEN (1916), 25f.

283 Villum JENSEN (1976), 9.

Weltreisen genauso wie zu Sommerferien in Nordseeland, 1912 zum Kauf eines Grundstückes im seeländischen Tibirke Bakker und 1913 zur Errichtung eines Ferienhauses auf diesem Grundstück.²⁸⁴

Sven Lange, der 1909/10 bei der Gründung einer ›literarischen‹ Filmfirma eine zentrale Rolle spielte (s. Kap. 3.1, vor allem 3.1.2.1), konnte sich ebenfalls einen gutbürgerlichen Lebensstil leisten, wobei er allerdings auch als Journalist bei *Politiken* und ab 1910 für das Kino *Panoptikon-teater* arbeitete: Für 1900/01 werden im Kopenhagener Steuerbuch 4.000 Kr. p.a. verzeichnet, für 1908/09 4.600, für 1909/10 5.500, für 1910/11 5.400 Kr.

Otto Rung, ebenfalls eine Zentralfigur in der Interaktion von Literatur und Kino nach 1909 (s. Kap. 3.1.2.2 und 5.4.2), verdiente als Autor und staatlich angestellter Jurist laut Frederiksberger Steuerbuch 1908/09 ein Einkommen von 1.850 Kronen p.a., 1909/10 von 3.460 Kr. p.a. und 1910/11 sogar von 4.872 Kr. p.a. Im Steuerjahr 1912/13 war sein Einkommen auf 3.589 Kr. p.a. zurückgegangen, wobei das Steuerbuch in diesem Jahr erstmals das Einkommen aus der Anstellung Rungs am Kriminalgericht mit 2.462 Kronen spezifiziert.

Herman Bang, der sein Einkommen aus der Schriftstellerei durch Regiearbeit, Journalistik, Lesungen sowie das Erteilen von Schauspielunterricht aufbesserte, war – wie oben bereits zitiert – beständig von Geldsorgen geplagt.²⁸⁵ Explizit hinzuweisen ist in diesem Kontext aber auf Bangs exzentrischen Lebensstil sowie auf seine Unterstützung jüngerer Männer.

Palle Rosenkrantz, der allerdings – im Gegensatz zu den bisher genannten Autoren – schon damals nicht so recht zur Höhenkammliteratur gerechnet wurde und sich vor allem als erster Krimiautor Dänemarks einen Namen machte, beschwerte sich in seiner Autobiographie wortreich darüber, ein wie kleiner Teil des mit einem Buch verdienten Geldes dem Autoren zukomme.²⁸⁶ In den zehn Jahren bis 1908 habe er insgesamt als Schriftsteller ›nur‹ 40.000 Kr. verdient.²⁸⁷ Sein weiteres Einkommen verschweigt er in seiner Autobiographie, aber eine von ihm selbst erstellte Übersicht über die Einkünfte, die er als Autor populärer Werke (und

284 Lars HANDESTEN (2000), 251

285 Harry JACOBSEN (1966), *passim*.

286 Palle ROSENKRANTZ (1927), 213.

287 *Ibid.*, 96.

Drehbücher) erzielte, zeigt, wie profitabel das Schreiben für Rosenkrantz war, nachdem er sich erst einmal etabliert hatte. 1908 erscrieb er sich ein Jahreseinkommen von 23.049,18 Kronen, 1909–1911 lag es um 11.000 Kronen, 1912 bei gut 8.000 Kronen, 1913 schnellte es auf 17.256 Kronen und 1914 auf 41.424,30 Kronen (davon 32.000 vom *Kunstforlaget Danmark*) empor.²⁸⁸

Die Angaben des Roskilder Steuerbuches zu *Gustav Wied* referiert Billeskov Jansen so:

1902 und 1903 versteuerte er 6000 bzw. 6500 Kronen. Dann folgen zwei magere Jahre mit 1600 und 800 Kronen, ein Aufschwung mit 4000 Kronen 1906, aber eine Katastrophe 1907: 400 Kronen, ein wieder zufriedenstellendes Jahr 1908 mit 8300 Kronen und dann 1909 das phantastische steuerpflichtige Einkommen von 36.500 Kronen. Bis zum Schluß war es ein Auf und Ab: 1910: 7700; 1911: 1250; 1912: 3150; 1913: 4300; 1914: 4300 Kronen.²⁸⁹

Nicht nur die Höhe, sondern auch die *Herkunft* der Einkünfte dürfte Einfluß auf die von den Autoren selbst vorgenommene Verortung ihres Standes in der Gesellschaft gehabt haben. Mit Buchpublikationen nämlich, der ›klassischen‹ Distributionsform von Literatur, war in Dänemark ausgerechnet zu dem Zeitpunkt, als eine Generation von Autoren von ihrer Arbeit zu leben versuchte, vergleichsweise wenig Geld zu machen.

Seit den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts war es den dänischen Verlagen gelungen, das Autorenhonorar pro sechzehnseitigem Druckbogen und bei einer Standardauflage von 1.000 Stück bei Prosabüchern²⁹⁰

288 Alle Angaben aus Rosenkrantz' handschriftlichem Verzeichnis *Literære Arbejder. Regnskabsbog 1908–1919* (Privatarchiv zu Palle Rosenkrantz in Händen der Enkelin Bente Arendrup).

289 »1902 og 1903 sættes han i skat af henholdsvis 6000 og 6500 kr. Så følger et par magre år med 1600 og 800 kr., et opsving 1906 med 4000 kr., men en katastrofe i 1907: 400 kr., atter tilfredsstillende 1908 med 8300 kr. og så 1909 den fantastiske skattepligtige indtægt på 36.500 kr. Der var bølgegang til det sidste: 1910: 7700; 1911: 1250; 1912: 3150; 1913: 4300; 1914: 4300 kr.« F.J. BILLESKOV JANSEN (1997), 94.

290 Dies war die Standardauflage nach §9 des *Lov om Forfatterret og Kunstnerret* von 1904; in den zehner Jahren stieg die Standardauflage auf 1.250 Exemplare an. »Gyldendals Oplagsbog« (Gyldendals Archiv, KB) ist zu entnehmen, daß 1904–07 die *gedruckte* Auflage im Regelfall bei 1.400 lag. Größere Auflagenhöhen erreichten im Bereich der belletristischen Prosa allein Autoren wie Palle Rosenkrantz, bei dem z.B. für *Anna Boleyn* (1905) 2.200 Exemplare oder für *Den store Slange* [Die große Schlange] (1906) sogar 3.200 Exemplare für die Erstauflage verzeichnet sind. Martin Andersen Nexø's *Soldage* [Sonnentage] (1903) erschien hingegen in einer Erstauflage von gerade 200 Exemplaren.

auf fünfzig Kronen pro Auflage einzufrieren.²⁹¹ Nur in seltenen Ausnahmefällen (so 1911 bei Sven Lange²⁹², 1914 bei Otto Rung²⁹³ oder 1915 bei Martin Andersen Nexø²⁹⁴) wurden 60 bzw. 62,50 Kronen pro Bogen bezahlt. Aber selbst Autoren wie die späteren Nobelpreisträger Johannes V. Jensen, der sich 1914 über den ›ehernen‹ Charakter dieses Honorarsatzes beschwerte,²⁹⁵ oder Knut Hamsun, der 1913 ebenfalls nicht so recht verstehen wollte, warum das Bogenhonorar nie erhöht worden sei,²⁹⁶ mußten sich mit 50 Kronen pro Bogen bescheiden. Ermöglicht wurde diese rigorose Preispolitik durch die oligopolistische bzw. spätestens nach *Gyldendals* Übernahme von *Det Schuboeske Forlag* 1909 monopolistische Verlagsstruktur²⁹⁷ auf dem literarischen Markt: Literaten redeten in bezug auf *Gyldendal* auch vom ›Trust‹,²⁹⁸ der die Ankaufpreise für Literatur diktieren konnte. So gelang es den Verlagen, das Autorenhonorar im Verhältnis zum Endverkaufspreis eines Buches zwischen 1900 und 1917 mehr als zu halbieren.²⁹⁹

291 Lisbeth WORSØE-SCHMIDT (1994), 68. Vgl. z.B. den Brief von Nansen an Martin Andersen Nexø, dat. 25.1.1906: »Forresten plejer vi kun at honorere 50 Kr. per Ark for 1250« [»Im übrigen pflegen wir nur 50 Kronen pro Bogen bei 1250 zu honorieren«]. (Martin Andersen NEXØ (1969), 224.)

292 Vgl. Brief Sven Langes an Peter Nansen, dat. 8.II.1910, KB NKS 4043 4°.

293 Vgl. Brief Peter Nansens an Otto Rung, dat. 24.IO.1914, in dem Rung 60 Kronen pro Bogen für seinen Roman *Den store Karavane* [*Die große Karawane*] angeboten werden, womit Rung – so Nansen – zu den Meistbegünstigten gehöre (KB Utilg. 376).

294 Martin Andersen NEXØ (1969), 224.

295 »Forlaget giver 50 kr pr ark for 1000 eksemplarer, til alle skribenter, i henhold til love skrevet i sten fra tredserne, mens vi lever i tider hvor alle priser ellers har fordoblet sig.« [»Der Verlag zahlt 50 Kronen pro Bogen für 1000 Exemplare, an alle Skribenten, gemäß in Stein gehauener Gesetze aus den Sechzigern, während wir in Zeiten leben, in denen sich ansonsten alle Preise verdoppelt haben.«] (Zit. nach: Niels Birger WAMBERG (1970), 274.)

296 In *Gyldendals* Archiv, B3 (KB), befindet sich das Briefkopiebuch des Verlages, in dem Ernst Bojesen am 4.I2.1913 Knut Hamsun auseinanderzusetzen versucht, daß die steigenden Papier- und Druckpreise sowie die steigenden Rabatte, die der Verlag den Buchhändlern einräumen muß, es unmöglich machen, an dem traditionellen Honorarsatz etwas zu Gunsten der Autoren zu ändern.

297 Aleksander FRØLAND (1974), 259; Lauritz NIELSEN (1945), 159.

298 So z.B. Henrik Pontoppidan in einem Brief an den *Gyldendal*-Verlagsdirektor Peter Nansen, dat. 8.I.1901 (Henrik PONTOPPIDAN (1997), I:291). Vgl. auch Aleksander FRØLAND (1974), 259.

299 Martin Andersen NEXØ: »Forfatterne og deres Organisation«. In: *Politiken*, 5.9.1917.

In konkreten Zahlen bedeutete das genannte Bogenhonorar, daß Autoren selbst für dickere Romane für die erste Auflage unter 1.000 Kronen erhielten: Das Honorar für Sophus Claussens 282-seitigen Roman *Byen. Junker Firkløver* [Die Stadt. Junker Glücksklee] betrug z.B. 956,25 Kronen.³⁰⁰ Ordentliche Honorare ließen sich so nur über mehrere Auflagen erzielen, doch die oben geschilderte Ausweitung des Lesepublikums ging an der Höhenkammliteratur weitgehend vorbei.³⁰¹ Einem ausgesprochen populären Autor wie Drachmann gelang es zwar in Ausnahmefällen, fünfstellige Auflagenzahlen zu erreichen (*Der var engang* [*Es war einmal – oder der Prinz von Nordland*] (1885) verkaufte sich z.B. zu seinen Lebzeiten 22.000 Mal, sein Reisebuch *Derovre fra Grænsen* [Drüben von der Grenze] (1877) 10.000 Mal), aber von seinem populärsten Roman, *Forskrevet* [*Verschrieben*] (1890), ließen sich nur 6.000 Stück absetzen, und die Mehrheit seiner Prosawerke dümpelte bei Auflagenzahlen um die 2–4.000 Stück.³⁰² Der Regelfall bei dänischer Höhenkammliteratur bis in die zehner Jahre hinein war, daß eine zweite Auflage – wenn es überhaupt zu einer solchen kam – viele Jahre auf sich warten ließ:³⁰³ Die erste Auflage von Johannes V. Jensens *Kongens Fald* [*Des Königs Fall*] (1901) z.B. war erst 1913 verkauft,³⁰⁴ und auch von der Erstauflage von Martin Andersen Nexøs *Pelle Erobreren* [*Pelle der Eroberer*] (1906–10) in Höhe von 2.500 Exemplaren waren 1914 noch 7–800 Exemplare übrig.³⁰⁵

Während die Autoren auf Neuauflagen oder eine Ausgabe ihrer gesammelten Werke warteten, gerieten sie in immer größere Abhängigkeit von ihrem Verlag, der seine etablierten oder auch nur hoffnungsvollen Autoren mit monatlichen ›Gehaltszahlungen‹ vorfinanzierte. Diese pflegten sich auf eintausendzweihundert bis fünftausend Kronen p.a. zu summieren.³⁰⁶ Solche Summen ließen sich mit Bogenhonoraren allein selten

300 Frans LASSON (1981), 75.

301 Lisbeth WORSØE-SCHMIDT (1994), 35f.

302 Ibid., 44.

303 Zahlreiche Beispiele für den Buchverkauf bekannter Autoren gibt Sven MØLLER KRISTENSEN (1965), II:152ff.

304 Lars HANDESTEN (2000), 129.

305 Martin Andersen NEXØ (1969), 21.

306 So erhielt Gustav Wied z.B. 1903 von *Gyldendal* mindestens 300 Kronen pro Monat vorfinanziert, im Juni jedoch 500 und im November 1.000, was insgesamt 4.500 Kronen ergab (F.J. BILLESKOV JANSEN (1997), 92). Billiger war Johannes V. Jensen, der ab 1898 vom *Nordisk Forlag* zunächst 100, später 150 Kronen monatlich bezahlt bekam (Leif

zurückzahlen, weswegen praktisch alle Berufsautoren bei ihren Verlagen hoch verschuldet waren: Der chronisch auf (zu) großem Fuß lebende Drachmann stand 1902 bei *Hegel* mit knapp 34.000 Kronen in der Kreide,³⁰⁷ Herman Bang im Jahr darauf bei seinem Verleger mit 15.000 Kronen.³⁰⁸ Gustav Wied schuldete *Gyldendal* 1914 30.000 Kronen,³⁰⁹ Knut Hamsun 1913/14 20–25.000 Kronen,³¹⁰ Martin Andersen Nexø 1914 dem gleichen Verlag über 12.000 Kronen;³¹¹ Johannes V. Jensen ebenfalls *Gyldendal* 18.000 Kronen,³¹² eine Summe, die sich bis 1916 noch auf 24.000 Kronen erhöhen sollte, dann aber durch die Ausgabe seiner gesammelten Schriften abgedeckt wurde.³¹³ Selbst ein Erfolgsschriftsteller wie Palle Rosenkrantz war 1913 bei seinem Verlag angeblich mit 10.000 Kronen ins Minus geraten.³¹⁴

Die Verlage brachten ihre Autoren durch die Koppelung von niedrigen Bogenhonoraren und regelmäßigen Vorschüssen in finanzielle Abhängigkeit, was einen Verlagswechsel verunmöglichte, und verdienten zugleich an den Zinsen, die sie auf die vorgeschossenen Gelder erhoben. Zumindest *Gyldendal* agierte in vielen Fällen als eine Art Hausbank: Der Autor trat alle seine Einkünfte an den Verlag ab und erhielt dafür ein monatliches Einkommen, wurde quasi literarischer Angestellter, dem durch die regelmäßigen Vorschußzahlungen vom Verlag ein bürgerliches Dasein ermöglicht wurde.³¹⁵

NEDERGAARD (1993), 102). Martin Andersen Nexø empfing ab 1901 100 Kronen monatlich von *Gyldendal* (vgl. Brief Andersen Nexø an Peter Nansen, dat. 21.1.1901. In: Martin Andersen NEXØ (1969), 49); der Betrag wurde 1912 auf 150 Kronen heraufgesetzt (ibid., 124).

307 Lisbeth WORSØE-SCHMIDT (1994), 72.

308 Harry JACOBSEN (1966), III.

309 F.J. BILLESKOV JANSEN (1997), 94.

310 Knut HAMSUN (1996), 450f.

311 Martin Andersen NEXØ (1969), 202, vgl. auch 124 zum Schuldenstand vom Ende 1912 (damals knapp 12.000 Kronen) und 235.

312 Niels Birger WAMBERG (1970), 274.

313 Leif NEDERGAARD (1993), 407.

314 Palle ROSENKRANTZ (1927), 150.

315 So traf Gustav Wied z.B. mit *Gyldendal* die Absprache, gegen eine monatliche garantierte Summe alle Einkünfte aus dem In- und Ausland an den Verlag abzutreten; zugleich wurden seine Schulden gestrichen. (F.J. BILLESKOV JANSEN (1997), 94.)

Ein Autor wie Martin Andersen Nexø übte an dem hier skizzierten System heftige Kritik, als er sich 1915 von *Gyldendal* trennte. An Peter Nansen schrieb er aus diesem Anlaß:

Langfristig ist es nicht günstig, wenn ein Autor trotz Fleißes nicht einen minimalen Arbeitslohn bei seinem Verlag verdienen kann, sondern bei der Ablieferung seiner Arbeit zugleich für sein täglich Brot Geld leihen muß – obendrein von seinem Arbeitgeber!

Ich bin nun dabei, mich zum zweiten Mal beim Verlag zu verschulden, auch diesmal ohne Aussicht darauf, daß von Seiten des Verlages etwas unternommen wird, das den rollenden Schneeball aufhalten kann, bevor er zu einer Lawine wird. [...]

Ich erkenne Gyldendals guten Willen an, als *Darlehensgeber* dem Mangel abzuhelpen, der eine Folge davon ist, daß der Verlag nicht in der Lage ist, seinen Arbeitern einen Mindestlohn zu verschaffen – so wie es sonst auf dem Arbeitsmarkt üblicherweise der Fall ist.³¹⁶

Allerdings läßt sich durchaus die These vertreten, daß das hier kritisierte System trotz der geringen Bogenhonorare und der Gefahr der Schuldenfälle letzten Endes mehr den Autoren (wenn auch nicht einem einzelnen Autor wie Andersen Nexø) als den Verlagen diene. Ein Indikator für diese These ist, daß es zwar unzählige Beschwerden über das System in Briefen von Autoren an ihre Verleger gibt, daß die Autoren eine *öffentliche* Auseinandersetzung darüber aber offensichtlich bis in die Kriegsjahre hinein nicht gesucht haben. Denn unter rein marktwirtschaftlichen Gesichtspunkten herrschte in Dänemark vor dem ersten Weltkrieg eine Überproduktion auf dem Buchmarkt, nicht zuletzt auch in Hinblick auf die Höhenkammliteratur.³¹⁷ Wenn Verleger behaupten, daß das Verlegen von Belletristik größtenteils reine Philantropie³¹⁸ oder die ›Feder am Hut-

316 »Det er i det lange Løb ikke heldigt, naar en Forfatter ikke trods Flid kan tjene en vis minimal Arbejds løn hos sit Forlag, men samtidig med at han afleverer Arbejde skal laane for at faa Føden – tilmed af sin Arbejdsgiver!// Jeg er nu for anden Gang ved at komme i Gæld til Forlaget, uden Udsigt til, at der denne Gang heller fra Forlagets Side vil ske noget, der kan standse den rullende Snebold før den bliver en Lavine. [...]// Jeg anerkender Gyldendals Vilje til som *Laangiver* at bøde paa den Brist, der er en Følge af, at Forlaget ikke formaar at fremskaffe en Mindsteløn til sine Arbejdere – saaledes som det ellers sædvanligvis er Tilfældet paa Arbejdsmarkedet.« Brief, dat. 19.9.1915. Abgedruckt in: Martin Andersen NEXØ (1969), 234.

317 Vgl. Aleksander FRØLAND (1974), 244ff.

318 So z.B. die Aussage des *Gyldendal*-Direktors Axel Garde 1917, zit. nach: Flemming ALGREEN-USSING (1917).

des Verlegers sei,³¹⁹ ist sicherlich Vorsicht angebracht, da solche Aussagen in einem strategischen Kontext fallen. Aber daß der Literat Peter Nansen, der bis 1916 für die belletristische Abteilung des *Gyldendal*-Verlages zuständig war, sich bei seinen Entscheidungen nicht nur an kurzfristiger ökonomischer Rentabilität, sondern auch an literarischen Überzeugungen orientierte, war ein offenes Geheimnis³²⁰ und findet sich noch in der Begründung wieder, mit der ihm der Besitzer des Verlages, Jacob Hegel, 1916 kündigte:

Du führst den Verlag unter zu geringer Berücksichtigung seiner finanziellen Interessen. [...] Du schaust zu sehr auf die persönlichen Verhältnisse der einzelnen Autoren, Du hast nicht ausreichend vor Augen, daß es ein Verlagsunternehmen, kein literarischer Unterstützungsfond ist, mit dessen Leitung Du beauftragt bist. Durch eine Vielzahl kleiner und großer Poren sickern die disponiblen Mittel des Verlages in allzu reichlicher Menge als Vorschuß an unbedeutende Autoren heraus, als Honorar für Bücher ohne Absatzchancen, als Verlagswerbungen ohne ausreichenden Wert.³²¹

319 So Ernst Bojesen 1909, vgl. Brief Harald Kiddes an Ernst Bojesen, dat. 12.9.1909 (KB Gyldendal, B 4b).

320 Sophus CLAUSSEN sah diese Art der Verlagsführung in einem Brief an Edvard Brandes, dat. 28.3.1900, eher kritisch: Peter Nansen »har gjort det Gyldendalske Forlag til en Vælling af Subskriptionsværker; i en lille tilliggende Have har han indrettet et Slags botanisk Skole til Oplækning af livsudygtige Talentspire« [»hat den Gyldendalschen Verlag zu einem Brei aus Subskriptionswerken gemacht; in einem kleinen angrenzenden Garten hat er eine Art botanische Schule zum Großziehen lebensuntüchtiger Talentsprößlinge eingerichtet«]. (1984, I:355) Positiver hingegen war das Urteil L.C. NIELSENS (1928, 43) und Harald KIDDES, der von dem Nansenschen System bei *Gyldendal* profitiert hatte: »Sent vil danske Digtere glemme de År, da han [= Nansen] og Ernst Bojesen skabte os så lyse og frugtbare Kår, som overhovedet *kan* blive Digtere til Del i denne Verden./ Måtte også Eftertiden prise dem, når den fælder den endelige Dom over de Frugter, vi bar til Tak.« [»Spät werden die dänischen Dichter die Jahre vergessen, als er [= Nansen] und Ernst Bojesen so lichte und fruchtbare Bedingungen schafften, wie sie überhaupt in dieser Welt Dichtern zuteil werden *können*./ Möge auch die Nachwelt sie preisen, wenn sie das endgültige Urteil über die Früchte fällt, die wir als Dank trugen.«] (1928, 49)

321 »Du leder Forlaget med altfor ringe Hensyntagen til dets finansielle Interesser. [...] Du fæstner i altfor høj Grad Blikket på de enkelte Forfatters personlige Forhold, Du har ikke tilstrækkeligt for Øje, at det er en Forlagsvirksomhed, ikke en litterair Understøttelsesfond, som Du er sat til at bestyre. Igennem en Mangfoldighed af smaa og store Porer siver Forlagets disponible Midler i altfor rigeligt Maal ud som Forskud til ubetydelige Forfattere, som Honorar for Bøger uden Afsætningschancer, som Forlagserhvervelser uden tilstrækkelig Værdi.« Peter Nansen veröffentlichte dieses Kündigungsschreiben selbst als Beilage in: Peter NANSEN [1918].

Nansens Nachfolger faßte das System bis ca. 1916 rückblickend so zusammen:

[I]ch weiß [...] um die vielen und für den Verlag kostspieligen Versuche, die unternommen worden sind, um eine ganze Generation von Autoren durch konstante Zuschüsse – freiwillige und unfreiwillige – schadlos zu halten für, sagen wir: die Unkenntnis des Publikums in bezug auf die Fähigkeiten vieler dieser Skribenten; aber ich habe auch die unsinnigen Folgen gesehen, die diese planlosen ökonomischen Opfer mit sich gebracht haben (wieviele Autoren tragen nicht heute noch an ihren großen Schuldenposten, die bedrückend wirken können), wenn diese Autoren sich nicht einmal später die Wertschätzung des Publikums erwerben und dadurch einen gestiegenen Verkauf erlangen, der die Basis für die fortgesetzte Zusammenarbeit und die häufig recht komplizierten ökonomischen Geschäftsbeziehungen zwischen Autor und Verlag.³²²

Das System ermöglichte eine literarische Vielfalt und damit auch eine hochliterarische Nischenliteratur, die sich rein marktwirtschaftlich nicht rechnete. Es bleibt aber auch festzuhalten, daß der einzelne Berufsschriftsteller, sieht man von ganz wenigen Ausnahmen wie Drachmann ab, von seinen dänischen Buchpublikationen allein niemals leben konnte³²³ – bezogen auf den oben skizzierten (groß-)bürgerlichen Erwartungshorizont. Welche anderen Einkünfte hatte ein dänischer Berufsautor um 1910, die

322 »[J]eg er [...] ikke uvidende om de mange og for Forlaget kostbare Forsøg, der har været gjort for ved konstante Tilskud – frivillige og ufrivillige – at holde en hel Generation af Forfattere skadeløse for Publikums, skal vi sige Ukendskab til mange af disse Skribenters Evner; men jeg har ogsaa set de Urimeligheder, disse planløse økonomiske Ofre har medført (hvor mange Forfattere gaar den Dag i Dag ikke rundt med store Gældsposter, der kan virke trykkende), naar disse Forfattere ikke engang senere erhverver sig Publikums Paaskønnelse og derigennem et forøget Salg, der kan danne Basis for det fortsatte Samarbejde og ofte ret komplicerede økonomiske Mellemværende mellem Forfatter og Forlag.« Frederik HEGEL (1920).

323 Peter NANSEN, der als Autor wie als Verlagsdirektor wahrhaftig Einblick in die ökonomischen Bedingungen der dänischen Literatur hatte, resümierte 1917: »[E]gentlig burde ingen dansk Forfatter anlægge sit Liv paa alene at være Forfatter. Selv naar en dansk Forfatter er naaet saa vidt i Popularitet, at han kan leve nogenlunde af sine Forlags-Indtægter [...], vil det være heldigt for ham ikke at være tvunget til at basere sit Liv paa sit aarlige Bidrag til Julemarkedet. Bortset fra Sløseri og Dovenskab og Digter-Skidtigheden er der intet mere ruinerende for et Forfatterskab end den regelmæssige Kælvning hvert Efteraar.« [»[E]igentlich sollte kein dänischer Autor sein Leben so anlegen, nur Autor zu sein. Selbst wenn ein dänischer Autor so weit in der Popularität gestiegen ist, daß er einigermaßen von seinen Verlageinnahmen leben kann, [...] wäre es für ihn günstig, nicht dazu gezwungen zu sein, sein Leben auf seinem jährlichen Beitrag zum Weihnachtsgeschäft zu gründen. Abgesehen von Schlamperei und Faulheit und Dichtergehabe ist nichts ruinöser für das Werk eines Autors als das regelmäßige Kalben im Herbst.«]

seine Verlagshonorare supplieren konnten bzw. die es den Verlagen überhaupt erst erlaubten, das Bogenhonorar einzufrieren, ohne die Autoren in die Proletarisierung zu treiben?

Die weiteren Einkommensquellen für Autoren lassen sich wie folgt systematisieren:

- (1) ›Einkünfte aus literarischer Arbeit selbst‹ (Übersetzungen in fremde Sprachen, Bühnenhonorare);³²⁴
- (2) ›Einkünfte für die literarische Tätigkeit‹ (Legate und finanzielle Unterstützung durch das Haushaltsgesetz);
- (3) ›Einkünfte aus berufsverwandter Tätigkeit‹ (Übersetzungen, Leseabende, Vorträge usw.);
- (4) ›Einkünfte aus journalistisch-publizistischer Tätigkeit‹.

Ad (1) ›Einkünfte aus literarischer Arbeit selbst‹: Neben den Bogenhonoraren waren Bühnenhonorare die andere traditionelle Einkommensquelle für Autoren – zumindest für jene mit dramatischer Neigung und Begabung. Durch die zeitgenössische Presse geisterten Fabelhonorare wie jene 20.000 Kronen, die Holger Drachmann angeblich mit *Der var engang* (1887) verdient haben soll.³²⁵ Auch einige Autoren wie Gustav Wied schafften es, sich nicht unwesentlich über Bühnenhonorare zu finanzieren.³²⁶ Dies waren jedoch Einzelfälle, denn generell bot Dänemark in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg vergleichsweise schlechte Bedingungen für Bühnenschriftsteller (dies war ja auch einer der Gründe für die Konstituierung des DDF gewesen, s.o.). Die zentrale Bühne, das Königliche Theater, litt unter dem Manko zu weniger Spielabende, da das Schauspiel sich die Bühne mit Ballet und Oper teilen mußte.³²⁷ Außerdem war der Bühnenraum zu groß für eine Sprechbühne, was zu einer schwierigen Akustik führte.³²⁸ *Det ny Teater*, 1908 auf Vesterbro eröffnet, enttäuschte schnell die Erwartungen der dänischen Bühnenschriftsteller,

³²⁴ In diese Kategorie wäre auch der von Autoren seit den 1910er Jahren geforderte ›Femøre‹ gefallen, d.h. eine Entschädigung an die Autoren für die Ausleihe ihrer Werke in den staatlichen Bibliotheken. Zu einer solchen Bibliotheksabgabe kam es aber erst 1946 (Hans HERTEL (1983), 48).

³²⁵ Palle ROSENKRANTZ (1911b), 161.

³²⁶ Vgl. F.J. BILLESKOV JANSEN (1997), 92f.

³²⁷ Jytte WIINGAARD: ›Bloch på Kgs. Nytorv‹. In: Kela KVAM, Janne RISUM u. dies. (1992), II:80.

³²⁸ Jens ENGBERG (1995), I:448.

denn das Repertoire war die ersten Jahre weder neu noch bahnbrechend.³²⁹ Es blieben die sog. Sekundtheater (*Dagmateater, Folketeater, Casino* etc.) sowie die Provinzbühnen außerhalb Kopenhagens.

Reichtümer waren aber im Regelfall weder hier noch im Königlichen Theater zu verdienen, was vor allem mit dem geringen Anteil an den Einnahmen der Vorstellungen zusammenhängt, den die Bühnenschriftsteller zugestanden bekamen und gegen den der DDF *in casu* Königliches Theater immer wieder protestierte, bis 1916 endlich ein neues *Forfatter-Regulativ for Det kgl. Teater* [Autorenregulativ für das Kgl. Theater] erlassen wurde. Um 1910 war die Regelung für ein Ganzabendstück auf der Bühne an Kongens Nytorv dergestalt, daß das Bühnenhonorar des Autors für die 1.–10. Aufführung 8% der Kasseneinnahmen betrug, für die 11.–30. Aufführung 10%, für die 31.–50. Aufführung 6% und für alle folgenden 2%.³³⁰ Die Kopenhagener Sekundtheater zahlten in ähnlichen Größenordnungen; allerdings stieg hier der Anteil des Autors bei einem Erfolg des Stückes: Für die Aufführung von Jakob Knudsens *Den gamle Præst* [Der alte Pfarrer] (1899), dramatisiert von Sven Lange, einem der damals erfolgreichsten Bühnenautoren, bot das *Folketeater* 1908 6% der abendlichen Bruttoeinnahmen, wenn diese unter 1.000 Kronen lägen, und 9%, wenn sie darüber lägen, außerdem eine Garantiesumme von 500 Kronen.³³¹ Außerhalb Kopenhagens sanken die Anteile und damit das Honorar dann kräftig, wie sich z.B. an Sven Langes Verträgen und Abrechnungen bezüglich *Den gamle Præst* zeigen läßt.³³² In Århus erhielt er 1908/10 4% der abendlichen Bruttoeinnahmen, wenn diese unter 700 Kronen lagen, 5%, wenn unter 1.200 Kronen, und 6%, wenn über 1.200 Kronen. *De facto* bedeutete dies nach einer Saison eine Summe von 372,32 Kronen. In Odense waren ebenfalls 1909/10 5% pro Abend vereinbart worden, was nach einer Saison magere 74,28 Kronen ergab – hier konnte sich Sven Lange im Nachhinein über die vereinbarte Garantiesumme von 150 Kronen freuen. Ähnlich gering war auch die finanzielle Ausbeute bei seinem Drama *En Forbryder* [Ein Verbrecher] (1902), das 1907/08 von

329 Elin RASK: »Det ny Teater«. In: Kela KVAM, Janne RISUM u. Jytte WIINGAARD (1992), II:73–75.

330 Viktor LEMKOW (1916), 84.

331 Handschriftlicher Vertragsentwurf zwischen Sven Lange und *Folketeatret*, eingelegt in Brief Sven Langes an Jakob Knudsen, dat. 23.11.1908. In: KB, NKS 4993 I 4°.

332 Die folgenden Zahlen sind entnommen dem Archivmaterial aus: DDF: En Samling Kontrakter. KB, Acc.nr. 1998/96, Kasten 8 (Sven Lange).

einer reisenden Truppe aufgeführt wurde. Der erfolgsabhängige Anteil von wiederum 4–6% an den abendlichen Bruttoeinnahmen ergab bei 21 Aufführungen gerade einmal 135,28 Kronen.

Verglichen mit der Situation z.B. in Frankreich war das dänische Theaterpublikum nicht nur zahlenmäßig weit geringer, sondern obendrein wurden Autoren in einer Klasse wie Lange in Frankreich mit einem höheren Anteil am Gewinn beteiligt: Die *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques* bestand hier für ihre Vollmitglieder auf 10–12% der (wahrscheinlich Brutto-)Einnahmen pro Vorstellung (›recette‹), was in Paris auch durchsetzbar war.³³³ Die *Opéra* und die *Comédie Française* zahlten sogar 15%,³³⁴ was z.B. 1913 bei ›recettes‹ von über zwei Millionen Franken bei diesen beiden Nationaltheatern erkleckliche Summen bedeutete,³³⁵ von denen dänische Autoren nur träumen konnten. Von Bühnenhonoraren allein konnte in Dänemark kein Schriftsteller leben.

Zu den ›Einkünften aus literarischer Arbeit selbst‹ gehören auch Einkünfte aus dem Ausland. Diese spielten für dänische Autoren allerdings um 1900 noch kaum eine Rolle. Pontoppidan bezifferte 1900 seine Einkünfte aus Übersetzungen seiner Werke auf 10 Kronen p.a.,³³⁶ Sophus Claussen hielt im Jahr zuvor öffentlich fest, daß dänische Autoren im Regelfall kein Honorar für Übersetzungen erhielten.³³⁷ Dies lag sowohl am fehlenden Schutz der Urheberrechte als auch an einem damit zusammenhängenden Agentensystem, das ein in Deutschland tätiger dänischer Buchhändler rückblickend so beschrieb:

Jedes Buch, das hier etwas Aufsehen erregt hatte, wurde sofort von der einen oder anderen halbtüchtigen Übersetzerin geschnappt, die sich augenblicklich die Autorisation des Skribenten erbat. Unsere Autoren waren nicht in der Lage, diese zu verweigern, in diesem Fall wurde das Buch ohne weiteres geraubt. Doch war die Autorisation gegeben, so erlosch faktisch das Recht des Autors am Werk; die deutsche Dame wandte sich an einen Verleger, und falls

333 Sabine LENK (1989), 34.

334 Arthur POUGIN (1985), I:313 – die Angabe verdanke ich Sabine Lenk, der ich herzlich danken möchte für ihre Beantwortung meiner Fragen zur Gewinnbeteiligung der Autoren in Frankreich!

335 Die Höhe der Einnahmen ist entnommen: »Une statistique intéressante. Les recettes des Théâtres à Paris«. In: *Ciné-Journal*, 9.5.1914, 125 – hier zitiert nach brieflichen Angaben Sabine Lenks.

336 Brief Henrik Pontoppidans an Georg Brandes, dat. II.I.1900. In: Henrik PONTOPPIDAN (1997), I:207.

337 Sophus CLAUSSEN (1899); vgl. auch Georg BRANDES (1899a).

sie ihm nicht bekannt war, konnte ihr Produkt natürlich lange in seinen Stapeln liegen bleiben, bevor es durchgelesen wurde. Ausgezeichnete Bücher konnten auf diese Weise jahrelang vom deutschen Markt boykottiert werden.³³⁸

Vor diesem Hintergrund ist leicht verständlich, warum gerade die DFF und in Deutschland erfolgreiche Berufsautoren wie Georg Brandes (der seinen jährlichen Verlust durch den fehlenden Schutz seiner Werke auf 10–15.000 Kronen p.a. taxierte)³³⁹ oder Herman Bang³⁴⁰ sich so engagiert für den Beitritt Dänemarks zur *Berner Übereinkunft* einsetzten. Dieser erfolgte schließlich 1903 gegen den Widerstand der dänischen Tagespresse, die keine Honorare für die Romane ausländischer Autoren zahlen wollte, die als Feuilletons abgedruckt wurden.³⁴¹ Durch diesen Beitritt konnten Autoren ab 1903 den Übersetzer selbst auswählen, sie konnten einen gewinnbringenden Vorabdruck als Feuilleton vereinbaren und vor allem natürlich höhere Honorare erzielen.³⁴² Für jene Autoren, deren Werke übersetzt wurden (wobei der deutsche Markt damals wie heute der wichtigste war)³⁴³, waren die Auslandseinkünfte im Regelfall erheblich: So bezahlte z.B. der *Fischer-Verlag* 1908 3.000 Mark (= ca. 2.667 Kronen) für die Übersetzungsrechte an Herman Bangs Roman *De uden Fædreland* – [*Die Vaterlandslosen*] (1906).³⁴⁴ Martin Andersen Nexø schrieb seinem Freund Johan Skjoldborg wiederholt, daß er mit seinen Büchern

338 »Enhver Bog, som havde gjort nogen Opsigt hjemme, blev straks nappet af en eller anden halvflink Oversætterinde, som øjeblikkelig udbad sig Skribentens Avtorisation. Vore Forfattere var ikke i Stand til at nægte denne, i saa Fald blev Bogen udenvidere ranet. Naar imidlertid Avtorisationen var givet, saa bortfaldt faktisk Forfatterens Ret over Værket; den tyske Dame henvendte sig til en Forlægger, og hvis hun ikke var ham kendt, kunde hendes Produkt selvfølgelig ligge længe i hans Bunker, før det blev gennemlæst. Udmærkede Bøger kunde paa den Maade blive boycottede fra tysk Marked i aarevis [...]«. « OPUS: »Nordiske Forfattere i Tyskland. *Efter Bernerkonventionen*. Et Par Ord af Hr. Axel Juncker.« In: *Politiken*, 11.8.1903. Vgl. auch die Schilderung in Sophus CLAUSSEN (1899).

339 Jørgen KNUDSEN (2008), 321.

340 Vgl. Herman BANG: »Berner-Overenskomsten«. In: *Politiken*, 3.11.1901.

341 Hans HERTEL (1983), 35; Aleksander FRØLAND (1974), 241f; Lisbeth WORSØE-SCHMIDT (1994), 142–158.

342 »Forfatternes Stilling efter Danmarks Tilslutning til Bernerunionen«. In: *Politiken*, 1.7.1903.

343 Für eine Übersicht über Übersetzungen dänischer Autoren in Deutschland vom Ende des 19. Jahrhunderts bis 1914 in den wichtigsten Verlagen s. Fritz PAUL (1997).

344 Harry JACOBSEN (1966), 184. Genaue Abrechnungen Bangs mit *Fischer* befinden sich in der KB, NKS 2353, 2°.

auf dem deutschen Markt mehr verdiene als zuhause.³⁴⁵ Die Freude am deutschen Markt währte jedoch nicht lange: Der erste Weltkrieg bedeutete für viele Autoren den Verlust dieses Marktes,³⁴⁶ und die nachfolgende Hyperinflation in Deutschland vernichtete bald darauf die noch übrig gebliebenen Einkünfte und Guthaben.³⁴⁷

Ad (2) ›Einkünfte für die literarische Tätigkeit‹: Hatte man sich erstmal als Autor auf dem Parnaß etabliert, konnte man auf zahlreiche (allerdings einmalige) Legate³⁴⁸ und vor allem auf staatliche Unterstützung rechnen. Diese symbolische Konsekration wie ökonomische Unterstützung von Autoren durch den dänischen Staat, indem diese ›ins Haushaltsgesetz aufgenommen werden‹ (›at komme på finansloven‹), erinnert nicht von ungefähr an die Mäzenatenphase der Literatur, war die Praxis doch in den 1770er Jahren zu Zeiten des Absolutismus eingeführt worden.³⁴⁹ Zunächst wurden so die Künstler unter den eigenen Beamten unterstützt; ab 1838 auch Nicht-Beamte. Das staatliche Mäzenatentum wurde auch nach dem Ende des Absolutismus beibehalten und während des Kulturkampfes in den siebziger und achtziger Jahren stark ausgeweitet, wovon insbesondere Autoren profitierten – zum einen, weil der Bildungsbegriff sich stark an der Literatur orientierte, zum anderen, weil Literatur im Gegensatz zu anderen Künsten wie Malerei, Bildhauerei oder Musik nicht direkt ins europäische Ausland exportierbar war und

345 Vgl. die Briefe an Skjoldborg, dat. 17.5.1912 u. 19.1.1918. In: Martin Andersen NEXØ (1969), 159 u. 279.

346 In Agnes HENNINGSENS Erinnerungen an den Ausbruch des ersten Weltkrieges wurde der sich schnell abzeichnende Verlust des deutschen Buchmarktes für die dänischen Autoren entsprechend gleich mehrmals thematisiert. (1953, 84ff, 121, 163.) Auch Flemming ALGREEN-USSING (1917) betonte die Bedeutung des deutschen Marktes für die Einkommen dänischer Autoren und die daraus folgenden Schwierigkeiten, als der Markt im Weltkrieg wegbrach.

347 Vgl. einen Brief Sophus Michaëlis' an Theodor Kappstein, dat. 26.10.1922 (NBD, 2. rk., 1984/72): ›Leider sind die Zeiten auch für Dänemarks geistige Arbeiter schwer und drohend. Durch Valutaverluste gehen wir unsere Honorare und Tantiëmen aus Deutschland in nichts zerschmelzen – ich, z.B., habe mein *Spaargeld*, das ich in Deutscher Bank stehen hatte, durch das ewige Warten auf bessere *Zeiten ganz* eingebüsst.‹

348 Die wichtigsten Legate waren: das Anckersche Legat, gestiftet 1857 von C.A. Ancker und seiner Frau: ein Reisestipendium, das z.B. 1916 3.000 Kronen betrug; das Otto Benzonsche Autorenlegat, gestiftet von Otto Benzon anlässlich von Georg Brandes' 65. Geburtstag 1907: das Legat in Höhe von 1.000 Kronen vergab Georg Brandes jedes Jahr an seinem Geburtstag; das Legat des Glashändlers Johan Franz Ronge: Höhe 500 Kronen; das große Legat der DFF: Höhe 400 Kronen (im Jahr 1917).

349 Hierzu und zur Darstellung im folgenden s. Lisbeth WORSØE-SCHMIDT (1994), 133ff.

deshalb als besonders förderungsbedürftig galt. Eine lebensstüchtige nationale Literatur wurde – unbeschadet aller Auseinandersetzungen um die Regelung an sich, die Höhe der Unterstützung und einzelne Kandidaten – als staatliche Aufgabe begriffen, und fast alle etablierten Berufsautoren erhielten (zumindest zeitweise) staatliche Unterstützung. Im allgemeinen bewegte sich die Höhe dieser Unterstützung um die 200–300 Kronen p.a.;³⁵⁰ Autoren wie Martin Andersen Nexø, Johan Skjoldborg und Johannes V. Jensen erhielten 800 Kronen p.a.; Spitzenempfänger war Henrik Pontoppidan, der ab 1907 1.500 Kronen und ab 1914 3.000 Kronen p.a. aus der Staatskasse zugeteilt bekam.³⁵¹

Ad (3) ›Einkünfte aus berufsverwandter Tätigkeit‹: (Bezahlte) Lesungen eigener Werke und Vortragsabende waren für freiberufliche Autoren wie Herman Bang oder Martin Andersen Nexø³⁵² eine willkommene Gelegenheit, sowohl ihre eigene Literatur zu propagieren als auch zusätzlich Geld zu verdienen. Viele der etablierten Autoren (Bang mag hier wiederum als Beispiel dienen) arbeiteten zudem gelegentlich als Übersetzer.³⁵³

Ad (4) ›Einkünfte aus journalistisch-publizistischer Tätigkeit‹: Diese Einkünfte sind in zwei Kategorien zu unterteilen, die von den Autoren unterschiedlich reflektiert wurden. Weihnachtliche Erzählbände herauszugeben oder z.B. Theaterzeitschriften zu redigieren lag durchaus noch im eng definierten Berufsfeld eines Autors und wurde daher selten als Brotarbeit reflektiert. Anders sah es mit explizit journalistischer Tätigkeit aus, die literatursoziologisch überhaupt erst die Möglichkeit für die Autonomisierung der Literatur als Sozialsystem geschaffen hatte. Journalistik war den meisten freiberuflichen Autoren um 1900/10 finanzielle Notwendigkeit und Versuchung zugleich. Von Notwendigkeit muß gesprochen werden, weil praktisch kein Autor auf journalistische Honorare verzichtete oder verzichten konnte:³⁵⁴ Die Entstehung einer nennenswerten An-

350 Vgl. die Auflistung »Statens understøttelse til forfattere 1906–55«. In: KB, Dansk Forfatterforenings arkiv 1894–1970, NKS 2665 fol, Kasten 23.

351 Henrik PONTOPPIDAN (1997), I:276; Karl LARSEN (1930), 35f.

352 Vgl. Martin Andersen NEXØ (1969), 139.

353 Zum Themenkomplex ›freiberufliche Autoren als Übersetzer‹ s. Lisbeth WORSØE-SCHMIDT (1994), 80–85.

354 Vgl. Georg BRANDES (1929, 15): »Da Literaturen ikke kan ernære sin Mand eller sin Kvinde, tyer naturnødvendigt de allerfleste til Journalistiken.« [»Da Literatur seinen Mann oder seine Frau nicht ernähren kann, wenden sich die allermeisten naturnotwendigerweise der Journalistik zu.«]

zahl von Berufsautoren ist unauflöslich verknüpft mit dem rapiden Wachstum der dänischen Presse und der diese begleitende Selbstorganisation des journalistischen Standes. Zwischen 1880 und 1901 stieg die gesammelte Auflage von 160.000 auf fast 500.000 Zeitungen pro Tag,³⁵⁵ von denen allein in Kopenhagen 271.000 gedruckt wurden. Bis 1913 erhöhte sich die Auflage nur der Kopenhagener Presse weiter auf 381.000,³⁵⁶ und 1914 gab es insgesamt 241 Zeitungen in Dänemark – die größte Anzahl jemals.³⁵⁷ Und nicht nur die Anzahl der Zeitungen und ihre Auflage wuchs, sondern auch deren Textinhalt: Dieser nahm z.B. bei *Berlingske Tidende*, *Politiken* und *Social-Demokraten* im Zeitraum von 1885 bis 1913 um mehr als das Doppelte zu.³⁵⁸

Sich ein journalistisches Zu- oder Hauptbrot zu verdienen wurde den Autoren außerdem zunehmend erleichtert durch die in diesen Jahren fortschreitende Akkumulation symbolischen Kapitals durch den journalistischen Stand. Zu Kierkegaards Zeiten galten Journalisten noch als gesellschaftliche Paria.³⁵⁹ Dieses negative Image ist auch noch bei Herman Bang erkennbar, der Ende der siebziger Jahre als Journalist zu arbeiten begann und das Problematische dieser Berufswahl rückblickend so begründete:

[I]ch bin in der vollen Überzeugung erzogen worden, daß Zeitungsleute, nun ja, sie gehörten so gerade noch zum Bereich des einigermaßen menschlich Präsentablen, und in Blättern schrieben wirklich nur die Leute, die absolut nichts anderes konnten.³⁶⁰

Da Bang diese Zeilen 1891 schreibt, wird dem Leser suggeriert, daß diese Geringschätzung von Journalisten zum damaligen Zeitpunkt bereits Vergangenheit ist. Andere Quellen legen jedoch nahe, daß Bang eher eine ge-

355 Lisbeth WORSØE-SCHMIDT (1994), 40. S. zum »goldenen« Zeitalter der Zeitungspressen in Dänemark vor allem die Habilitation Niels THOMSENS (1972) sowie Jette D. SØLLINGE u. Niels Th. THOMSEN (1989). Einen guten Überblick vermitteln auch: Ulrik LEHRMANN: »Den daglige avis«. In: Klaus Bruhn JENSEN (1997), II:16–50; und Lorenz RERUP (1989), 135–141.

356 Klaus Bruhn JENSEN (1997), II:26.

357 Ibid., II:19.

358 Lorenz RERUP (1989), 135f.

359 Peter TUDVAD (2004), 99f.

360 »[J]eg var opdraget i den fulde Overbevisning, at Bladfolk, naa, de stod saadan netop paa Grænsen af, hvad der var nogenlunde menneskelig presentabelt, og skrive i Blade gjorde absolut kun de Folk, som ikke kunde noget som helst andet.« Herman BANG: »Hvordan jeg blev Forfatter«. In: Ders. (1891), II.

sellschaftliche Anerkennung herbeizuschreiben versuchte denn daß diese bereits existierte. Laut Henrik Cavling gab es unter den Kopenhagener Journalisten in den Achtzigern nur einen einzigen, der sich offiziell ›Journalist‹ nannte – und dieser wurde allgemein als ein Original angesehen.³⁶¹ Noch 1907 konnten Albert Gnudtzmann und Helmer Lind aus eigener Erfahrung schreiben:

Es ist dem Kopenhagener Journalisten niemals ganz gelungen, die Schranke zwischen ihm und dem bürgerlichen Stand, in dem er arbeitet, zu überwinden, welche seit Alters her aus Vorurteilen jeglicher Art und der Unkenntnis darüber, was die Aufgabe und Bedeutung der Presse ist, bestand. [...] Journalistik wird auch noch in unseren Tagen als eine [...] etwas zweifelhafte Existenzweise betrachtet oder als gelegentlicher Zeitvertreib junger Menschen während der wenigen Stunden des Tages, wenn sie nicht im Café sitzen.³⁶²

Auch um dieser gesellschaftlichen Einschätzung entgegenzuwirken, war zwei Jahre zuvor am 11.12.1904 *Journalistforbundet* [Der Journalistenverband] mit der Verbandszeitschrift *Journalisten* [Der Journalist] als Selbstorganisation der Journalisten gegründet worden. Zwar gab es bereits seit 1880 *Journalistforeningen* [Die Journalistenvereinigung], doch war diese dominiert von politisch rechtsstehenden (häufig Freizeit-/Teilzeit-)Journalisten und verstand sich mehr als Organisatorin geselliger Abende denn als gewerkschaftliche Interessenvertretung.³⁶³ Dem setzte der neu gegründete, explizit parteienübergreifende Verband das Doppelziel entgegen, »zum einen das soziale Ansehen des Verbandes und des Standes zu verbessern, zum anderen den Mitgliedern fachlich und ökonomisch nützlich zu sein.«³⁶⁴ Die rasch ansteigenden Mitglieder-

361 Henrik CAVLING (1914), 190. Bei dem angesprochenen Journalisten handelt es sich um A. Bauer bei *Dagbladet*.

362 »Det er aldrig helt lykkedes den københavnske Journalist at vinde over den Skranke, som alle Slags Fordomme og Uvidenheden om, hvilken Pressens Opgave og Betydning er, fra ældre Tider havde sat mellem ham og det Borgerskab, i hvilket han arbejdede. [...] Journalistik er endnu i vore Dage betraget som en [...] lidt tvivlsomt Eksistens eller unge Menneskers lejlighedsvis Syssel de faa Timer af Dagen, naar de ikke sidder paa Kafé.« Albert GNUDTZMANN u. Helmer LIND (1907), I:308.

363 So zumindest die (parteiische) Charakterisierung durch den ersten Vorsitzenden des Verbandes, Henrik CAVLING (1914), 189. Vgl. auch die Beiträge in *Journalisten* 1:2 (1905) zum fünfundzwanzigsten Jubiläum der *Journalistforening*.

364 »dels at højne Forbundets og Standens sociale Anseelse, dels at gavne Medlemmerne fagligt og økonomisk«. »Et Aars Virksomhed« (1906), 17. S. auch die verschiedenen Artikel in der ersten Nummer von *Journalisten* 1:1 (1905), Bertel BING (1914) zum zehnjährigen und Kristian DAHL (1919) zum fünfzehnjährigen Jubiläum.

zahlen des Verbandes (1906: 131,³⁶⁵ 1912: 203³⁶⁶) machen deutlich, daß sich viele Journalisten durch diese Forderungen und die Verbandstätigkeit vertreten fühlten.

Trotz gewisser Einschränkungen läßt sich festhalten, daß die (Basis- oder supplementäre) Finanzierung durch journalistische Tätigkeit für Autoren um 1910 nicht mehr notwendig mit dem Verlust symbolischen Kapitals verbunden war, der noch um 1880 die Folge gewesen wäre – zumindest sofern man nicht für die sog. Mittagspresse arbeitete, die in *sex, crime* und übler Nachrede schwelgte. Um so größer war im Urteil mancher Autoren die Versuchung, die schnelle journalistische Krone der mühsamen und schlecht entlohnenden literarischen Arbeit vorzuziehen: Johannes V. Jensen behauptete 1916, journalistische Tätigkeit würde sich für ihn finanziell vier- bis fünfmal mehr lohnen als literarische.³⁶⁷

Trotz der allmählichen Aufwertung des journalistischen Standes und des Journalismus reflektierte man von Autorensseite durchaus kritisch über die Presse und die eigene journalistische Tätigkeit. Diese grundsätzlich kritische Haltung konnte sich jedoch unterschiedlich äußern: Für manche war die journalistische Arbeit schlicht Prostitution der eigenen Schreibfähigkeiten, andere hingegen versuchten Nägel mit Köpfen zu machen und gleich noch den Journalismus zu reformieren. Zeitungsgründungen durch Autoren wie Alfred Ipsen (*Samfundet* [Die Gesellschaft] (1900–1905)), Johannes V. Jensen (*Pressen* [Die Presse] (1906)³⁶⁸) oder L.C. Nielsen (*Riget* [Das Reich] (1910)) sind anschauliche Beispiele für solche Reformbestrebungen. Besonders Johannes V. Jensen hat nach 1906 immer wieder einen am US-amerikanischen Vorbild orientierten Journalismus als utopischen Fluchtpunkt sowohl für die Literatur als auch für den real existierenden dänischen Journalismus bestimmt.

Was immer die Autoren im Einzelfall vom Journalismus hielten: Er war in ihrer ökonomischen Wirklichkeit omnipräsent. Peter Nansen soll gegenüber dem jungen Berufsanfänger Palle Rosenkrantz angeblich schon 1901 auf die Frage, ob man nicht vom Schreiben leben könne, geäußert haben:

365 Ibid.

366 »Journalistforbundets Medlemmer. Den 1. Juli 1912« (1912), 82.

367 Niels Birger WAMBERG (1970), 281.

368 Zur Geschichte und Konzeption von *Pressen* s. Lars HANDESTEN (2000), 190ff.

Nein – das kann man nicht in Dänemark. Das Theater wirft nicht genug ab, Bücher können nicht in großen Auflagen verkauft werden, 2–3000 höchstens. Nur als Journalist kann man bei uns wirklich Geld verdienen, und selbst das ist wenig verglichen mit dem, was im Ausland verdient werden kann. Sie dürfen ihre Existenz nicht auf literarische Arbeit gründen, das endet mit Vorschuß, Schulden und Arbeit unter Druck, die ihrer Produktion schadet.³⁶⁹

Der ökonomisch unvermeidliche Journalismus ging zwangsläufig auch in die kulturelle Autokonstruktion der Autoren ein, wie sich nicht zuletzt an einer Enquete der Zeitschrift *Journalisten* ablesen läßt, die den bekannteren Autoren unter den Mitgliedern des Journalistenverbandes 1911 die Frage stellte: »Welche Bedeutung hat Ihre journalistische Tätigkeit für Ihr literarisches Werk gehabt?«³⁷⁰ Und auch wenn es in dieser Enquete nicht thematisiert wurde: Die starke Verquickung von journalistischer und literarischer Tätigkeit dürfte dazu beigetragen haben, daß das Kino schon früh seinen Platz im kulturellen Horizont der literarischen Intelligenz einnahm. Als Journalist wurde man in Dänemark von der Filmindustrie – selbstverständlich keinesfalls altruistischerweise – geradezu umworben.

369 »Nej – det kan man ikke i Danmark. Teatret giver ikke nok, Bøger kan ikke sælges i store Oplag, 2–3000 er Højden. Kun som Journalist kan man virkelig tjene Penge herhjemme, og selv det er kun lidt i Sammenligning med, hvad der kan tjenes i Udlandet. De skal ikke bygge Deres Tilværelse paa literært Arbejde, det ender med Forskud, Gæld og forceret Arbejde, der skader deres Produktion.« Palle ROSENKRANTZ (1927), 58.

370 »Hvilken Betydning har Deres journalistiske Virksomhed haft for Deres Forfatter-skab?« Wie die Ergebnisse der Enquete allerdings zeigten, waren sich die befragten Autoren keineswegs einig über die *ästhetischen* Folgen der belletristischen und journalistischen Doppeltätigkeit: Von Julius Magnussen abgesehen, der seiner journalistischen Tätigkeit »en overordentlig lammende Virking« [»eine außerordentlich lähmende Wirkung«] auf seine Belletristik zuschrieb (»Journalisten's Forfatter-Enquête« (1911), 109), war bei den anderen Befragten die Ansicht mehrheitsfähig, daß Journalistik und Belletristik generell positiv miteinander verknüpft seien, weil – so z.B. Albert Gnudzmann – die journalistische Tätigkeit »en altid isfri Kanal til Virkelighed og Naturlighed« [»ein allzeit eisfreier Kanal zur Wirklichkeit und Natürlichkeit«] sei (ibid., 98). Für manche implizierte dies notwendig auch eine belletristische Orientierung an der journalistischen Wirklichkeitskonstruktion, so z.B. für Gnudzmann, der als literarische Folge die Vermeidung von »alskens Forvredenhed og Fortabelse i Sjøletaager og literær Hængesæk« [»allerlei Verdrehtheit und Sich-Verlieren im Seelennebel und literarischen Schwingmoor«] (ibid.) ansah. Namhaftere Autoren hoben hingegen eher hervor, daß durch das journalistische Schreiben gerade das Bewußtsein für die *Differenz* zur Literatur gestärkt würde. So unterstrich z.B. Herman Bang, daß seine Journalistik ihn »Ansigt til Ansigt med Livets Realiteter« [»Angesicht zu Angesicht mit den Realitäten des Lebens«] gestellt habe, daß man aber verstehen müsse, »at Journalistik og Digtning er to forskellige Verdener, hvor der tales to forskellige Sprog« [»daß Journalistik und Dichtung zwei verschiedene Welten sind, in denen zwei verschiedene Sprachen gesprochen werden«]. (Ibid., 120.)

Alle wichtigen Kopenhagener Kinos inserierten ab 1906 in der Verbandszeitschrift *Journalisten* für ihr Programm, und ab 1908 durften Verbandsmitglieder kostenlos ins Kino.³⁷¹

Im Resultat bedeutete diese zeittypische enge soziologische Verknüpfung von Literatur und Journalistik über die in beiden Systemen tätigen Akteure, daß diese nicht strikt entweder der Literatur oder der Journalistik zuordenbar sind: »Die Grenze zwischen der Journalistik und anderer, besonders der literarischen Tätigkeit ist recht fließend«, bemerkten schon Albert Gnutzmann und Helmer Lind 1907.³⁷² Orla Bock definierte sich selbst 1909 zwar als Journalist, aber doch als einer, »der [...] seine Autorentätigkeit als Nebengeschäft betreibt, und im Kopenhagener Journalistenstand sind wir ja mehrere, die an so einem kleinen mageren Knochen neben der täglichen Arbeit nagen«. ³⁷³ Auch in den statistischen Jahrbüchern der damaligen Zeit, die auf den Volkszählungen basierten, gab es bezeichnenderweise nur die summarischen Kategorien »Litterær og journalistisk Virksomhed« [›Literarische und journalistische Tätigkeit‹] (1901/1911 Kategorie 22) bzw. »Forfatter, Journalist, Redaktør, Foredragsholder, Forsøgsleder« [›Autor, Journalist, Redakteur, Vortragshalter, Versuchsleiter‹] (1921 Kategorie 337). Entsprechend ist in dieser Studie vom Literaten wie Journalisten subsumierenden Begriff der »literarischen Intelligenz« die Rede.

2.2.3 Zum kulturellen Selbstverständnis der Autoren

In Knud Hjortøs (1869–1931) Metaroman *Støv og Stjerner* [*Staub und Sterne*] (1904) reflektiert die Hauptperson, der Dichter Ivar Holt, über das Los des modernen Dichters – während er an einem Grabenrand sitzt:

Das Los [der Text spielt hier mit der Mehrdeutigkeit von »lod« als »Los«, »Parzelle«, »Anteil« oder »Lot«] eines Dichters hat im letzten Menschenalter bedeutend an Wert verloren. In alten Tagen war das anders. [...] Da saß Ingemann auf dem Schloß im Westen, während Paludan-Müller tiefsinnigen Gedanken in seinem philosophischen Luftballon nachhing – – aber ihr Los war kein geteiltes, sie erahnten wohl eine andere Welt, aber sie verachteten sie [...]. Aber

371 S. hierzu ausführlicher Kap. 6.2.1.

372 »Grænsen mellem Journalistik og anden, navnlig litterær Virksomhed er ret flydende«. Albert GNUTZMANN u. Helmer LIND (1907), 1:319.

373 »der [...] driver Forfattervirksomhed som Nebengeschæft, og i den københavnske Journalistenstand er vi jo flere, der gnaver saadant et lille tørt Ben ved Siden af det daglige Arbejde«. Orla BOCK (1909), 58.

nun ist das Los des Dichters in zwei Parzellen unterteilt, dessen eine sich auf der Erde befindet, so daß der Dichter mit einem Bein im Himmel und einem auf der Erde steht; aber es ist sehr mißlich, in der Welt zu sein und doch nicht dort zu sein, das ist eine Stellung, die ihren Mann niemals zufrieden machen kann. [...] Ein Bein oben und eins unten, hinkend auf beiden Beinen, das ist das nicht länger selige Los eines Dichters. Zudem richtet sich die Verachtung der Menschen mitunter auf das Bein von ihm, das auf der Erde steht, sie finden, daß es unsicher steht. Als er seine Welt ganz für sich alleine hatte, genoß er doch immer etwas von der Achtung, die man Spezialisten zubilligt; jetzt kann er an dem einen Bein kontrolliert werden.³⁷⁴

Der Text beschreibt anschaulich den grundsätzlichen Konflikt im Selbstverständnis der dänischen Autoren um 1900/10 jenseits aller sonstigen poetologischen oder ideologischen Differenzen. Vereinfachend lassen sich zwei Idealtypen (!) unterscheiden, die heuristisch als ›Dichter‹ und als ›Schriftsteller‹ bezeichnet werden können. In Drachmanns bereits erwähnten Roman *Forskrevet* führt die Figur Gerhard 1890 aus,

daß Belletristik vermutlich bereits eine überlebte Form *var*. Was nicht in zwei Spalten in einem Zeitungsfeuilleton gesagt werden konnte, das gehörte als Kuriosität in die Bibliotheken. Praktische Bücher – populärwissenschaftliche Hausratgeber, Schulbücher, Kochbücher und Lexika, das war die Regel. Der Begriff Dichter war bereits von der Bezeichnung Autor abgelöst worden, und der Autor war Journalist.³⁷⁵

Was hier als Verfall inszeniert und kritisiert wird, sahen andere als eine wenig alarmierende, eher normale Entwicklung an. So hat Martin Andersen Nexø 1917 die beiden Idealtypen des ›Dichters‹ und des ›Autors‹ anhand einer Diskussion der DFF satirisch auf folgende Weise geschildert:

374 »Digterens lod har tabt betydeligt i værdi i den sidste menneskealder. I gamle dage var det anderledes [...]. Dær sad Ingemann på det slot i Vesterled, mens Paludan-Müller lurede på dybsindige tanker i sin filosofiske luftballon – men deres lod var udelte, de anede vel en anden verden, men den foragtede de [...]. Men nu er digterens lod udstykket i to parceller, hvoraf den ene findes på jorden, så at digteren står med et ben i himlen og et på jorden; men det er meget ulykkeligt at være i verden og dog ikke være der, det er en stilling, der aldrig kan gøre sin mand tilfreds. [...] Et ben oppe og et nede, hinkende på bægge ben, det er en digters ikke længere salige lod. Tilmed falder menneskenes ringeagt stundom over det ben af ham, der står på jorden, de synes, det står usikkert. Da han havde sin verden helt for sig selv, nød han dog altid noget af den agtelse, man tilkender specialister; nu kan han kontrolleres på det ene ben.« Knud HJORTØ (1904), 75f.

375 »at Skønlitteratur rimeligvis allerede *var* en overlevet Form. Hvad der ikke kunde siges paa to Spalter i en Dagbladsfeuilleton, det tilhørte Bibliotekerne som Kuriositet. Praktiske Bøger – populærvidenskabelige Husraad, Skolebøger, Kogebøger og Lexica, det var Reglen. Begrebet Digter var allerede afløst af Betegnelsen Forfatter, og Forfatteren var Journalist.« Holger DRACHMANN (2000), Bd. 2, 570.

Ist die Dänische Autorenvereinigung [Forfatterforening] eine Gewerkschaft [Fagforening]? Ja, wird behauptet, und ein Teil unserer Autoren wird sich mit Händen und Füßen dagegen wehren, von Grauen gepackt. Ein Buch ist ein Geistesprodukt, das unmöglich mit anderer Arbeit verglichen und nicht pekuniär bewertet werden kann – sagen sie – ein Dichter ist eine Persönlichkeit und muß als solche Schaden an seiner Seele nehmen, wenn er sich organisiert. Das sind Wesen, die nicht über die Erde gehen, sondern *wandeln*, und mit wundersamer Starrköpfigkeit die Fiktion aufrechterhalten, daß der Dichter keine irdische Nahrung zu sich nimmt. [...]

Nach der Auffassung dieser göttlichen Wesen sollte die Autorenvereinigung eine Art Olymp sein, wo man sich ab und zu trifft (»Erscheinen in Abendgarderobe«).

Dieses rührend-putzige Idyll [...] wurde in den letzten Jahren auf bedenkliche Weise von einem neuen Typus von Skribenten gestört, die ungern das Wort »Dichter« in den Mund nehmen und die aus der göttlichen Berufung recht und schlecht einen Broterwerb machen. [...] Das sind Leute, die handfest mit dem Geist umgehen und geltend machen, daß ein Buch wohl eine Ware sein kann, während es gleichzeitig ein Geistesprodukt ist, und daß man nicht verpflichtet ist, sich in Geldangelegenheiten wie ein Idiot anzustellen, weil man Bücher schreibt. [...] Dieser neue Typus lebt bürgerlich, verachtet die traditionelle künstlerische Bettelei und Hochstaplerei und das Leben auf Pump, und setzt seine Ehre darein, selbst den Lebensunterhalt zu verdienen, [...] ist überhaupt bestrebt, anderen Menschen zu gleichen.

Der moderne Autor schickt den Olymp zum Teufel. Er braucht Essen und Kleider und Wohnung genauso wie andere Menschen, er ist ein Lohnarbeiter [...].³⁷⁶

Der *Dichter* orientiert sich am traditionellen Bild des Autors, der als Lordsiegelbewahrer logomorphiefixierter Bildung und Kultur auftritt.

376 »Er Dansk Forfatterforening en Fagforening? Ja, paastaas det, og en Del af vore Forfattere vil væрге for sig med Hænder og Fødder, rædselsslagne. En Bog er en Aandsprodukt, som umuligt kan sammenlignes med andet Arbejde og vurderes i Penge – siger de – en Digter er en Personlighed og maa som saadan tage Skade paa sin Sjæl ved at staa i en Organisation. Det er Væsner, som ikke gaar, men *vandrer* paa Jorden, og med vidunderlig Haardnakkethed opretholder den Fiktion, at Digteren ikke tager jordisk Føde til sig. [...] / Efter disse guddommelige Væsners Opfattelse bør Forfatterforeningen være et Slags Olymp, hvor man mødes nu og da (»Paaklædning Selskabsdragt«) [...] / Denne rørende pudsige Idyl [...] forstyrres i de sidste Aar betænkeligt af en ny Type Skribenter, Folk, som nødigt tager Ordet »Digter« i Munden, og som gør den guddommelige Kaldelse til et slet og ret Levebrød. [...] Det er Folk, som ta'r haandfast paa Gejsten og gør gældende, at en Bog godt kan være en Vare, samtidig med, at den er et Aandsprodukt, og at man ikke er forpligtet til at agere Idiot i Pengesager, fordi man skriver Bøger. [...] / Denne ny Type lever borgerligt, foragter den traditionelle kunstneriske Fægt og Plattenslageri og Leven paa Pump, og sætter en Ære i selv at kunne tjene Føden, [...] stræber overhovedet at ligne andre Mennesker. [...] / Den moderne Forfatter gir Fanden i Olymp. Han behøver Mad og Klæder og Husly ligesom andre Mennesker, han er en Lønarbejder [...].« Martin Andersen NEXØ: »Forfatterne og deres Organisation«. In: *Politiken*, 5.9.1917 (»Kronik«).

Sein Publikum ist ein exklusives, überschaubares, idealiter persönlich bekanntes mit einer Tendenz hin zur Konvergenz von Produzenten und Rezipienten. Der Dichter ist nicht von einem Markt abhängig, sondern typischerweise von einem Mäzen. Seine Produktion erhebt den Anspruch auf kulturelle Hegemonie und ist nicht einfach ein beliebiger Diskurs unter vielen. Der Literaturbegriff ist ein substantialistisch-ahistorischer. Die adäquate Rezeptionsform ist das intensive Lesen.

Anders der *Schriftsteller*, der in dem Augenblick erscheint, als erstmals die Möglichkeit besteht, (literarische) Textproduktion als bürgerlichen ›Beruf‹ auszuüben. Der Schriftsteller ist vom Markt abhängig und entsprechend den Bedingungen des Kapitalismus unterworfen: Er ist ein literarischer Arbeiter in einer arbeitsteilig organisierten Gesellschaft, sein Produkt (auch oder vorwiegend) eine Ware. Von seinen Lesern ist er entfremdet: »[Z]wischen meinen Lesen und mir besteht kein Verhältnis, das besiegelt werden muß, ich kenne sie nicht, und sie kennen mich nicht«, so z.B. Johannes V. Jensen 1916.³⁷⁷ Der Literaturbegriff wird jetzt funktio-

377 »[.M]ellem mine Læsere og mig bestaar [ikke] noget Forhold, der trænger til Besegling, jeg kender dem ikke, og de kender ikke mig«. Johannes V. JENSEN (1916), 250. Generell wird die Entfremdung zum Publikum den Autoren in diesen Jahren zum häufig diskutierten Problem. So schreibt Knud HJORTØ (1925, 63): »Publikum er ikke noget menneske, heller ikke noget dyr, men snarere et slags begreb, og dog har det kød og blod; det er som et overnaturligt uhyre i retning af magt og farlighed, og dog ganske hverdagsagtigt og godmodigt; det er ikke noget personligt og har dog en vis grad af bevidsthed, ikke livløst, men alligevel virkende uvilkårligt, uden overlæg, men vældigt i sin ligegyldighed som et jordskred, der ubevidst begraver et tilfældigt menneske; ikke til at angribe, endnu mindre at besejre, og hvis det i dag gir een den illusion, at det er besejret, så står det igen i morgen som den samme uforanderlige naturmagt. Publikum er et væsen, der ikke kan beskrives, heller ikke beskrive sig selv, ja ikke en gang forstå denne beskrivelse, hvis det læste den. Kunstneren, mens han arbejder, gør bedst i at ha sine tanker vendt så langt bort fra det, som han kan.« [»Das Publikum ist kein Mensch, auch kein Tier, sondern eher eine Art Begriff, und doch hat es Fleisch und Blut; es ist wie ein übernatürliches Ungeheuer im Hinblick auf Macht und Gefährlichkeit, und doch recht alltäglich und gutmütig; es ist nichts Persönliches und hat doch einen gewissen Grad an Bewußtsein, nicht leblos, aber trotzdem unwillkürlich wirkend, ohne Überlegung, aber gewaltig in seiner Gleichgültigkeit wie ein Erdbeben, der unbewußt einen zufälligen Menschen begräbt; nicht anzugreifen, noch weniger zu besiegen, und wenn es einem heute die Illusion vermittelt, daß es besiegt sei, dann steht es morgen wieder da wie die gleiche unveränderliche Naturmacht. Das Publikum ist ein Wesen, das nicht beschrieben werden kann, sich auch selbst nicht beschreiben kann, ja nicht einmal diese Beschreibung verstehen könnte, wenn es sie läse. Der Künstler, während er arbeitet, tut gut daran, seine Gedanken so weit von ihm abzuwenden, wie er kann.«] Hier deutet sich bereits an, wie die ›schriftstellerische‹ Entfremdung zum Publikum in eine ›dichterische‹ Position wie den Modernismus umschlagen kann.

nalistisch als historisch veränderliche kulturelle Praxis gefaßt.³⁷⁸ Die adäquate Rezeptionsform ist das extensive Lesen. Da der Schriftsteller das kulturelle Selbstverständnis des Dichters kennt, reflektiert er seine Stellung häufig selbst als gesellschaftlich deszendent: »Ich weiß durchaus, daß ein Autor in meiner Zeit etwas anderes und geringeres ist als ein Autor in vergangenen Tagen«, schrieb z.B. der Erfolgsautor Palle Rosenkrantz in seiner Autobiographie.³⁷⁹

Diese Dichotomie zwischen Dichter und Schriftsteller ist aus der Literaturgeschichte anderer Länder altbekannt. In komparatistischer Perspektive einzig bemerkenswert ist, daß sie sich erst um 1900/10 in Dänemark so häufig manifestiert – ein direkter Reflex auf die in internationaler Perspektive späte Entstehung von Berufsschriftstellern.³⁸⁰ Aber die idealtypische Dichotomie zwischen Dichter und Schriftsteller äußert sich weniger in einer diachronen Abfolge und mehr in einem synchronen Oxy-moron – eine wichtige Pointe, die schon in Hjortøs Bild vom Autoren, der seine Beine an zwei Orten gleichzeitig hat, impliziert ist. Daß ausgerechnet im Jubiläumsbuch zum fünfundzwanzigjährigen Bestehen der DFF 1919 deren Sekretär Kay Larsen im selben Artikel Autoren wahlweise als »Arbeiter der Literatur« und als »Stand, der mehr als irgendein anderer das Volk prägt, und der mehr als irgendein anderer vom Volk und dessen Geist geprägt ist«, charakterisiert,³⁸¹ ist durchaus bezeichnend. Funktionalistisch definierter Arbeiter ist der Autor, weil er auf einem Markt sein Produkt als Ware feilbietet; zu einem stratifikatorisch definierten Stand gehört er, weil er gleichzeitig an dem identitätskonstituierenden Anspruch (oder in Bourdieuscher Terminologie: an seinem überlieferten Habitus) festhält, durch seine Art der Textproduktion eine besondere, hegemoniale Funktion zu erfüllen.

378 Vgl. Peter J. BRENNER (1996) zu den verschiedenen historischen Versuchen, das ›Wesen‹ der Literatur zu bestimmen.

379 »Jeg er ikke uvidende om, at en Forfatter i min Tid er noget andet og mindre end en Forfatter i svundne Dage«. Palle ROSENKRANTZ (1927), 6.

380 Gunter E. GRIMM (1992) setzt diesen Prozeß im deutschsprachigen Raum ab 1800 an (9), Pierre BOURDIEU (2001) sieht den Prozeß in Frankreich Ende des 19. Jahrhunderts mit Zola als vollendet an (188, 210).

381 »Litteraturens Arbejdere«; »Stand, som mere end nogen anden præger Folket, og som mere end nogen anden er præget af Folket og dets Aand«. Kay LARSEN (1919), LXXVIII u. XCVII.

Dieser Widerspruch, der sich – wie in den letzten beiden Teilkapiteln bereits zu sehen war – auch auf anderen Ebenen des Literatursystems nachweisen läßt (so z.B. in der Selbstdefinition der DFF oder in der Finanzierung der Autoren), ist im Zuge der Autonomisierung der Literatur unter den Bedingungen einer kapitalistischen Kommerzialisierung des Buchmarktes systemimmanent, ja geradezu konstituierend für das Literatursystem als *Sozialsystem* bis auf den heutigen Tag. Literarische Erzeugnisse haben einen Doppelstatus als Kommunikation sowohl im Literatur- wie im benachbarten Wirtschaftssystem und koppeln diese strukturell aneinander. Oder in Bourdieuscher Perspektive: Das moderne literarische Feld ist Schauplatz einer fortwährenden und unversöhnlichen Auseinandersetzung zwischen einem heteronomen und einem autonomen Prinzip, zwischen einem Prinzip externer Hierarchisierung (grob: ›weltlicher‹ Erfolg in kommerziellen Parametern) und einem Prinzip interner Hierarchisierung (grob: feldspezifische Anerkennung), wobei das Ausmaß der Feldautonomie an der Stärke des autonomen Prinzips erkennbar ist.³⁸²

Die bürgerlichen Literaten um 1900/10 haben wegen ihrer Positionierung als Beobachter erster Ordnung diese Transformation des Literatursystems als Krise erlebt. Zu dieser Erfahrung mag beigetragen haben, daß in Dänemark den ästhetizistischen Tendenzen der neunziger Jahre keine Avantgardeliteratur folgte, wie dies Peter Bürger 1974 in seiner *Theorie der Avantgarde* ›entwicklungslogisch‹ postuliert hatte. Hier hatte Bürger die historischen Avantgardebewegungen als Selbstkritik des gesellschaftlichen Teilsystems Kunst gefaßt, das zwar im Ästhetizismus eine ästhetische, zur Lebenspraxis opponierende Erfahrung ermöglichte, zugleich aber gesellschaftlich folgenlos blieb. Die historischen Avantgardebewegungen setzten dagegen den Versuch, eben diese Erfahrung zum Organisationsprinzip des Daseins zu machen, indem nicht die Kunst in die bürgerliche Lebenspraxis integriert, sondern von der Kunst her eine *neue* Lebenspraxis organisiert wird.³⁸³ In diesen Bewegungen wird der Kunst bzw. Literatur also eine geradezu messianische Aufgabe zugewiesen, die keine Selbstzweifel und kein Krisenbewußtsein erlaubt.

Ganz anders hingegen verlief die Entwicklung in Dänemark: Auf die ästhetizistischen Tendenzen der neunziger Jahre mit ihren esoterischen

³⁸² Pierre BOURDIEU (2001), 344ff.

³⁸³ Peter BÜRGER (1974), passim.

und z.T. ademokratischen Implikationen folgte über zwanzig Jahre lang der explizite Versuch – quer durch fast alle literarischen Richtungen –, die lebenspraktische Relevanz der Literatur explizit und exklusiv *von der Gesellschaft her* zu begründen. Dies ging einher mit einer auffälligen Abwesenheit von poetologischen und/oder ästhetischen Manifesten in der Literatur sowie einer in formaler Hinsicht komparatistisch wenig innovativen Literatur – kein Vergleich zu den zwanzig Jahren zuvor, als die dänischen Autoren im Urteil Glienkes das »Zeitalter ihrer weltliterarischen Expansion« verzeichneten und »progressive[n] Lehrmeister[n] des Schreibens auf Deutsch« waren.³⁸⁴

Im großen und ganzen lesen sich die Begründungen für die lebenspraktische Relevanz der Literatur wie ein Fortschreiben von sowohl naturalistisch-realistischen Positionen³⁸⁵ als auch von Vedels Bestimmung des Dichters vom Ende der achtziger Jahre (»Der Dichter soll ein *Organ* sein, ein Deuter dessen, was das Geistesleben der Gegenwart bewegt.«)³⁸⁶, doch differierten sie natürlich innerhalb gewisser Parameter. Otto Rung z.B. reagiert auf die funktionale Differenzierung im Zuge des Modernisierungsprozesses mit einem Konzept vom Dichter als gesellschaftlich notwendigem Generalisten – sozusagen als Antwort auf die u.a. von Habermas betonte Ausbildung von Expertenkulturen im Zuge der neuzeitlichen und in der Moderne dann akzelerierenden Ausdifferenzierungsprozesse und der daraus folgenden Notwendigkeit einer Abstandsverringering

³⁸⁴ Bernhard GLIENKE (1994), 6. — In Christian RIMSTADS (1906) Interviewbuch *Digtere i Forhør* lautete eine der fünf Fragen bezeichnenderweise: »Finder De, at Danmark for Tiden har en Digter af en saadan nyskabende Sprogeevne som de store Døde: *Kierkegaard* og *J.P. Jacobsen*?« [»Finden Sie, daß Dänemark derzeit einen Dichter mit der gleichen Fähigkeit zu sprachlicher Neuschöpfung hat wie die großen Toten *Kierkegaard* und *J.P. Jacobsen*?«] (o.P.) Der allgemeine Tenor der Antworten war: wenn überhaupt (!), dann Johannes V. Jensen.

³⁸⁵ Sven MØLLER KRISTENSEN resümiert das ideale Dichtervermögen zur Zeit des sog. Modernen Durchbruchs so: »Digteren er den, der kan se bedre end andre mennesker, som forstår at iagttage, gennemskue og analysere livet.« [»Der Dichter ist der, der besser als andere Menschen sehen kann, der es versteht, das Leben zu beobachten, zu durchschauen und zu analysieren.«] In: Ders. (1965), II:103.

³⁸⁶ »Digteren skal være *Organ*, en Tolker af, hvad der bevæger Samtidens Aandsliv«. Zit. nach: *Ibid.*, II:24.

zwischen diesen Expertenkulturen und dem breiten Publikum.³⁸⁷ In Rungs Roman *Den hvide Yacht* [*Die weiße Yacht*] (1906) heißt es:

In unserer puritanischen und allzu nüchternen Zeit kümmert sich jeder nur um sein kleines, spezielles Fach, und niemand sorgt sich darum, sie alle unter einem Gesichtspunkt zu betrachten – mit Ausnahme wahrscheinlich der Dichter, die keiner mehr mag und die von den Fachleuten sogar tief verachtet werden.³⁸⁸

Der Autor als Vermittler einer ganzheitlichen Erfahrung, welche die alltägliche Anomieerfahrung in der funktional differenzierten Moderne mit ihren zahlreichen autopoietischen Teilsystemen (Luhmann) bzw. Feldern (Bourdieu) und dazugehörigen Sinnnormen ästhetisch zu transzendieren vermag, ist eine wiederkehrende Begründung beim ›Internationalisten‹ Rung,³⁸⁹ aber z.B. auch bei Johannes V. Jensen³⁹⁰. Bei den meisten Kollegen wurde die Funktion der Literatur als gesellschaftlicher Interdiskurs allerdings eher organistischer in bezug auf die Nation bzw. das ›Volk‹ begründet.³⁹¹ Die oben bereits zitierte Behauptung in der Jubiläumsschrift der DFF, die Autoren seien der »Stand, der mehr als irgendein anderer das Volk prägt, und der mehr als irgendein anderer vom Volk und dessen Geist geprägt ist«, ist durchaus repräsentativ für literarische Reflexionen

387 Jürgen HABERMAS (1988), 184. Ergänzend ist indes darauf hinzuweisen, daß die Literatur bzw. die ›Wertsphäre Kunst‹ für Habermas selbst ein eigengesetzlicher Wissenskomplex ist.

388 »I vor puritanske og altfor nøgterne Tid passer enhver sit lille, specielle Fag, og Ingen bekymrer sig om at se dem alle under ét Syn, – undtagen sagtens Digtere, som ingen mere bryder sig om, og som Fagmændene endogsaa foragter dybt.« OTTO RUNG (1906a), 166.

389 In seinem Beitrag in Christian RIMESTAD (Hg.) (1906) schrieb RUNG: »Hver dyrker nu sit lille Areal. Man lyser rundt med sin Haandlygte paa udstykket Husmandsjord. Specialisterne har Ordet. Men bør ikke netop Litteraturen, eller en Gruppe af den, være over Specialismen? Kan ikke netop den samle og overskue, give Uddraget af den splittede Forskning og fastslaa Typerne i de mange spredte Forhold?« [»Jeder bestellt jetzt sein kleines Areal. Man leuchtet mit seiner Handlampe auf parzelliertem Kleinbauernboden herum. Die Spezialisten haben das Wort. Aber sollte nicht gerade die Literatur, oder eine Gruppe von ihr, sich über dem Spezialisismus befinden? Kann nicht gerade sie sammeln und einen Überblick vermitteln, Auszüge aus der zersplitterten Forschung geben und die Typen in den vielen verstreuten Verhältnissen feststellen?«] (125)

390 Vgl. Lars HANDESTEN (2000), 361.

391 Hierbei handelt es sich also um eine spezifische Variante jener allgemeinen Begründung für die besondere ›Dignität‹ des Autors, wonach diesem die Aufgabe zufällt, »die Repräsentanz, das Bewußtsein seiner Zeit und ihrer Tradition öffentlich zu reflektieren und zu gestalten«. (Gunter E. GRIMM (1992), 14.)

in den Jahren um 1910 über die lebenspraktische Relevanz der Literatur und das kulturelle Selbstverständnis der Autoren. Dies gilt nicht nur für Autoren wie den bereits zitierten Axel Garde (*Dansk Aand* [Dänischer Geist] 1908)³⁹² oder für die stark vom Diskurs des Nationalen und des Volkes beeinflussten Autoren in der Jahrhundertwendegeneration des ›volklichen Durchbruchs‹. Selbst der sozialdemokratische Martin Andersen Nexø schrieb 1917: »Ich sehe das Interesse der Öffentlichkeit an den Autoren als eine natürliche Folge dessen, daß sie auf ihre eigene empfindsame Art Ausdruck für die geistigen Kräfte der Nation sind. Jeder Organismus widmet seinen empfindlichsten Organe besondere Aufmerksamkeit [...].«³⁹³

Es kann in diesem Zusammenhang dahingestellt bleiben, warum in Dänemark auf die ästhetizistischen Tendenzen der neunziger Jahre keine Avantgardebewegung folgte, sondern statt dessen der Versuch, die lebenspraktische Relevanz der Literatur von der Gesellschaft her zu begründen. Denn im Kontext dieser Studie sind nicht die Gründe, sondern die *Konsequenzen* aus der Legitimation der Literatur von der Gesellschaft her wichtig.

Geht man von einer Beziehung zwischen Autor und gesellschaftlichem Ganzen aus, welche die rein synekdochische transzendiert, impli-

392 In *Dansk Aand* begründet GARDE die besondere Funktion der Literatur bei der Beschreibung des titelgebenden ›dänischen Geistes‹ so: »Men naar alligevel et Omrids til de sidste Aars Literaturhistorie her fremtræder som Indledning til en Skildring af dansk Aandsliv ved Indgangen til det tyvende Aarhundrede, saa er Grunden ikke blot den, at Verden for de fleste Danskere begynder i Poesien og først derfra gaar videre. Men fordi Billedet her virkelig er tydeligst og fører dybest ind.« [»Aber wenn hier trotzdem eine Skizze der letzten Jahre der Literaturgeschichte als Einleitung zu einer Schilderung des dänischen Geisteslebens am Eingang zum zwanzigsten Jahrhundert fungiert, so liegt der Grund nicht nur darin, daß die Welt für die meisten Dänen in der Poesie beginnt und erst von hier aus weiter geht. Sondern weil das Bild hier wirklich am deutlichsten ist und am tiefsten hineinführt.«] (1908, 14)

393 »Jeg ser Offentlighedens Interesse for Forfatterne som et naturligt Udslag af, at de paa en egen følsom Maade er Udtryk for Nationens aandelige Kræfter. Enhver Organisme vier sine følsomste Organer særlig Opmærksomhed [...].« Martin Andersen NEXØ (1917). Später hat Nexø den Akzent von der Nation auf das Menschentum verschoben: »[.D]en værdifulde Digter er ingen Gøgler; det højeste han kan naa til er at blive hundrede Procent Medmenneske./ Man kan ogsaa sige det saadan, at hvert Menneske er en Digter, af større eller mindre Format.« [»[.D]er wertvolle Dichter ist kein Gaukler; das Höchste, was er erreichen kann, ist, hundert Prozent ein Mitmensch zu werden./ Man kann das auch so ausdrücken, daß jeder Mensch ein Dichter ist, von größerem oder kleinerem Format.«] (Martin Andersen NEXØ (1939), 142.)

ziert dies einen enormen Erwartungs- und Erfolgsdruck in bezug auf die gesellschaftliche Wirkung von Literatur. Dem stand jedoch die bereits einleitend zitierte Beobachtung entgegen, daß das quantitative Wachstum der Belletristik nicht mit einem entsprechenden Wachstum der Höhenkammliteratur einher ging und daß die Höhenkammliteratur obendrein nicht nur innerhalb des Literatursystems an Bedeutung verlor, sondern angesichts der industriellen und technologischen Umwälzungen auch gesellschaftlich als zunehmend marginalisiert angesehen wurde.

Die Autoren des auf dem Buchmarkt erfolgreichen ›volkklichen Durchbruchs‹ waren wahrscheinlich die einzigen, die ihre gesellschaftliche Wirkung³⁹⁴ problemlos mit ihrem Habitus als privilegiertem Sprachrohr eines gesellschaftlichen Ganzen verrechnen konnten. Für die anderen war es ein (literatur- wie politikgeschichtlich erprobter) Ausweg, der synchronen Beziehung zum gesellschaftlichen Ganzen eine diachrone hinzuzufügen, d.h. die ästhetische Erfahrung, die Literatur gestaltet und vermittelt, als *à la longue* gesellschaftlich relevant zu definieren. Bei Axel Garde z.B. heißt es entsprechend: »In der Poesie eröffnet sich am leichtesten der Zugang zum Wesen der Zeit, hier sieht man die ersten Farben des Schimmers der neuen Zeit entstehen. Die Literatur ist die intime und unwillkürliche Beichte der Zeit und der Generation.«³⁹⁵ Johannes V. Jensen notiert zur Berechtigung der Literatur: »Sie kann vorangehen, auf einem geistigen, unergründlichen Weg, und ihren Samen säen; im Kopf beginnt *das*, was bestimmt, was geschehen soll.«³⁹⁶ Und in Otto Rungs Roman *Lønkammeret* [*Die Geheimkammer*] findet sich 1912 folgende Aussage: »Aber die Kunst hat wohl das Recht zum Vorauseilen und dazu, der Zeit zuvorzukommen – auf dem Papier. Das ist wohl die Absicht mit der Kunst. Sie allein besitzt die Kraft des Ratens. Aus ihr heraus geschieht alle Erneuerung zum ersten Mal. Sie eilt durch die Welt voran.«³⁹⁷

394 Zu den erfolgreichen Auflagezahlen Johan Skjoldborgs und Jakob Knudsens s. Sven MØLLER KRISTENSEN (1965), II:159f.

395 »I Poesien aabner Vejen sig lettest ind i Tidens Væsen, her ser man de første Farver af den nye Tids Skær blive til. Literaturen er Tidens og Generationens intime og uvilkaarlige Selvbekendelse.« Axel GARDE (1908), 12.

396 »Den kan gaa foran, ad aandelig, usporlig Vej, og saa' sin Sæd, det er i Hovedet *det* begynder, der bestemmer hvad der skal ske.« Johannes V. JENSEN (1916), 254.

397 »Men Kunsten har vel Ret til at ile forud og til at komme Tiden i Forkøbet – paa Papiret. Det er vel Meningene med Kunst. Den alene ejer Gætningens Kraft. Af den sker al Fornylse for første Gang. Den iler forud gennem Verden.« Otto RUNG (1912), 297.

Wie vor allem an Rungs Zitat erkennbar ist, zeichnet sich in dieser Futurisierung der lebenspraktischen Bedeutung von Literatur bereits ein Umschlag hin zu avantgardistischen Positionen ab, wonach von der Kunst her eine neue Lebenspraxis zu organisieren sei. Aber solange dieser Umschlag nicht vollzogen ist, vermag auch die Futurisierung den im Hier und Jetzt existierenden Autor nicht von dem Gefühl einer Entfremdung von der Gesellschaft zu befreien. Dieses Entfremdungsgefühl ist eine Folge der Prämisse, die Relevanz der Literatur aus einer Gesellschaft heraus begründen zu wollen, die sich ausgerechnet in diesen Jahren zu einer Industriegesellschaft mit einem Primat des Ökonomischen wandelte, welches das symbolische Kapital der Autoren bedrohte. Wahrscheinlich hat die Futurisierung noch zusätzlich dazu beigetragen, den schon im Konzept einer irgendwie gearteten transzendenten Beziehung zwischen Autor und gesellschaftlichem Ganzen implizierten Elitarismus weiter zu befördern und damit in einer rekursiven Schleife den Abstand zur ›Gesellschaft‹ zu vergrößern.³⁹⁸

2.2.4 Zur literaturhistoriographischen Reflexion der Literatur um 1900/10

Wirft man einen Blick in aktuelle dänische oder skandinavische Literaturgeschichten, dann kann man leicht den Eindruck gewinnen, daß die Literatur um 1900/10 entweder ohnehin von geringer Bedeutung³⁹⁹ oder wesentlich durch Autoren wie Jeppe Aakjær, Marie Bregendahl, Knud Hjørtø, Jakob Knudsen, Johannes V. Jensen, Johan Skjoldborg, Martin Andersen Nexø u.a. geprägt war, die knapp vor der Jahrhundertwende ihren Durchbruch erzielten. Für diese Autoren gibt es bis heute keinen unumstritten etablierten Begriff: ›der volkliche Durchbruch‹ (›det folkelige gennembrud‹ als Äquivalent zum ›modernen Durchbruch‹ der 1870er/1880er und zum ›seelischen Durchbruch‹ der 1890er),⁴⁰⁰ ›der stoffliche Durchbruch‹ (›det stoflige gennembrud‹), ›Heimatkunst/-literatur‹ (›hjemstavnskunsten/ -litteraturen‹), der von Jensen selbst lancierte Ter-

398 So erklären sich auch die auf den ersten Blick verblüffend starken elitären Tendenzen in den Selbstdarstellungen von Autoren, die Christian RIMESTAD 1906 in *Digitere i Forhør* gesammelt hat.

399 In der von Jürg GLAUSER herausgegebenen *Skandinavischen Literaturgeschichte* (2006) wird sie z.B. mit Ausnahme von Johannes V. Jensen und Martin Andersen Nexø nicht einmal erwähnt.

400 Gunhild AGGER u.a. (1990), 33ff.

minus ›die jütische Bewegung‹ (›den jyske bevægelse‹), Bukdahls ›der soziale Durchbruch‹ (›det sociale Gennembrud‹),⁴⁰¹ Møller Kristensens ›die große Generation‹ (›den store generation‹)⁴⁰² oder auch schlicht ›Neurealismus‹ sind nur einige der mißverständlichen und/oder normativ-wertenden Periodeetiketten. Ironischerweise verdeckt in diesem Fall die Verwirrung auf der Begriffsebene die relative Einigkeit der Forschung auf der Objektebene: daß es nämlich analytischen Sinn ergibt, die Autoren und ihre Werke im Sinne einer ›Periode‹ syntagmatisch aufeinander zu beziehen. Und dies, obwohl es keine einende Zeitschrift als gemeinsames Publikationsforum und keine expliziten Programmschriften gab.

Die Argumente zur Begründung der ›Periode‹ sind im wesentlichen kultursoziologisch und -historisch. Møller Kristensen nennt in seinem Standardwerk zur Periode drei Faktoren:

- (1) die provinzielle, häufig jütische Herkunft der zwischen 1858 (Jakob Knudsen) und 1873 (Johannes V. Jensen) geborenen Autoren und ihr Aufwachsen bzw. ihre Vertrautheit mit der alten Bauernkultur, die um 1900 im Zuge der fortschreitenden Industrialisierung Dänemarks verschwand;
- (2) ein Bildungsweg, der häufig über grundtvigianische Hochschulen ging und fast nie mit einem abgeschlossenen Hochschulstudium endete;
- (3) die abrupte Begegnung mit der großstädtischen Zivilisation, der ›Moderne‹ in der Hauptstadt Kopenhagen.⁴⁰³

Diese Homogenität im Lebenslauf und die daraus folgende Positionierung der Autoren im Kreuzungspunkt von bedrohter ländlicher Tradition und großstädtischer ›Moderne‹ schlägt sich bei den Autoren in einer ähnlichen Themenwahl nieder. Von Hjortø, Knudsen und Jensen abgesehen, schrieben die Autoren typischerweise problemdiskutierende Werke in der Tradition des sog. Modernen Durchbruchs⁴⁰⁴ über jene soziale Schichten,

401 Jørgen BUKDAHL (1931), 188ff.

402 Sven MØLLER KRISTENSEN (1974). Kristensens Begriff unterscheidet sich in seiner Tragweite insofern von den anderen, als er explizit auch die Mal- und Tonkunst in seine Periodenkonstruktion miteinbezieht. In seinem 1942 erstveröffentlichten literatursoziologischen Klassiker *Digteren og Samfundet* heißt die Gruppe noch schlicht ›bondeforfatterne‹ [›die Bauernautoren‹]. (1965, II:47.)

403 Sven MØLLER KRISTENSEN (1974), 21.

404 Johan SKJOLDBORG schrieb in seinen Erinnerungen (1934–35, Bd. II): »Og da jeg mange Aar efter trængtes til selv at øve Digterens Gerning, saa blev mit Emne ikke det fjerne, de saakaldte højere Ting [...], men Arbejdere, Bønder og Bængler. Jeg søgte Guld under Gyvelrod. Og det stod nok ogsaa i en vis Forbindelse med det moderne Gennembrud.« [›Und als es mich viele Jahre später dazu drängte, selbst die Tätigkeit des Dich-

die bisher nur spärlich und nur durch fremdperspektivische Schilderungen im Parnaß der dänischen Literatur vertreten waren: Häusler, Bauern, Arbeiter – daher Bukdahls Begriff des ›sozialen Durchbruchs‹. Der Einsatz dieser Generation lag entsprechend hauptsächlich im Prosaischen, vor allem im epischen Romangenre: Hier wurde den ästhetizistischen *fin de siècle*-Großstadtbearbeitungen der Symbolisten die ländliche Erfahrungswelt der Bauern und Häusler entgegengesetzt; selbst ein Arbeiterschriftsteller wie Andersen Nexø läßt einen großen Teil seiner Romane wie *Pelle Erobreren* (1906–10) oder *Ditte Menneskebarn* [*Ditte Menschenkind*] (1917–21) auf dem Lande spielen.

Die literarische Aueinandersetzung mit dem Alltag des ›gemeinen Mannes‹⁴⁰⁵ (oder bei Bregendahl: der ›gemeinen Frau‹) ging dabei häufig, jedoch nicht immer einher mit einer expliziten Geringschätzung der gerade von den Symbolisten elaborierten autoreferentiellen und autoreflexiven Dimensionen des Kunstwerkes, was sich in den Etiketten des ›Neurealismus‹ und des ›stofflichen Durchbruchs‹ niedergeschlagen hat: »Mit dem Worte in meiner Sprache habe ich niemals gearbeitet, sondern mich mit dem Inhalt der Gedanken abgemüht«, schrieb Martin Andersen Nexø – das sollte man zwar nicht glauben, aber es war zumindest die nach außen hin vertretene Autokonstruktion.⁴⁰⁶ Und Jeppe Aakjær umriß seine Ästhetik in einer Rede vor der Studentengesellschaft (›studentersamfund‹) 1928 so:

In einer gesunden Gesellschaft ist das Ästhetische nur ein Ast am Baum des Sozialen.

Das Ästhetische ohne Zweck ist nur spielerische Phantasterei.

*Wir brauchen Dichter, die auf der Erde gehen, die anderen sind nur Rauchmaler, die auf dem Rücken droben unter dem Himmelbogen liegen und mit Rauch auf den blauen Himmel schreiben; das wird beim ersten Windstoß ausgelöscht.*⁴⁰⁷

ters auszuüben, wurden die fernen, die sogenannten höheren Dinge nicht zu meinem Thema [...], sondern Arbeiter, Bauern und Herumtreiber. Ich suchte nach Gold unter der Ginsterwurzel [im Dänischen eine Redensart; Anm. d. Übers.]. Und das stand durchaus auch in einer gewissen Verbindung mit dem modernen Durchbruch.« (35)

405 Martin Andersen NEXØ (1939), 147.

406 »Ordet i mit Sprog har jeg aldrig arbejdet med men tumlet med Tankeindholdet«. *Ibid.*, 143.

407 »I et sundt Samfund er det æstetiske kun en Gren paa det Sociales Træ./ Det æstetiske uden Hensigt er kun legende Fantasteri./ Vi trænger til Digtere, der gaar paa Jorden, de andre er kun Røgmalerer, der ligger paa Ryggen oppe under Himmelbuen og

Die Subsumierung der Literatur der Jahrhundertwendegeneration unter den Begriff ›volklischer Durchbruch‹ ist indes problematisch, und dies nicht nur, weil sie durch Abstraktion Kontingenz und durch Homogenität Pluralität zu überwinden trachtet oder weil sie sich nur an der innovativen Literatur von Debütanten orientiert und damit Kontinuität negiert – all dies ist notwendige Folge jeder Periodisierung. Es läßt sich für die Zwecke dieser Studie auch davon absehen, daß das Werk wichtiger Autoren wie des späteren Nobelpreisträgers Johannes V. Jensen, dessen *Himmerlandshistorier* [*Himmerlandsgeschichten*] (1898–1910) z.B. gerne zum ›volklischen Durchbruch‹ gerechnet werden, dennoch in seiner Gänze nicht sinnvoll mit diesem Etikett zu beschreiben ist – gleiches gilt für Autoren wie Jakob Knudsen, Harald Kidde oder Knud Hjortø und dem ›volklischen Durchbruch‹ fernstehende Autorinnen wie Karin Michaëlis oder Agnes Henningsen. Fatal ist hingegen, daß eben jene Autoren, die für die Interaktion mit dem Kino in Dänemark eine entscheidende Rolle gespielt haben, wegen der Konzentration der Literaturhistoriographie auf den ›volklischen Durchbruch‹ im Zeitraum um 1900/10 zunehmend marginalisiert worden sind.

Kopenhagener Autoren wie Otto Rung, Henri Nathansen, Sven Lange oder Louis Levy galten ihrer Zeit als bedeutende Autoren, deren Werke zahlreich in fremde Sprachen, nicht zuletzt ins Deutsche, übersetzt wurden. Georg Brandes z.B. lobte den frühen Rung (Jahrgang 1874) als »das stärkste Talent seiner Generation«⁴⁰⁸ – und zu dieser Generation gehörte auch der nur ein Jahr jüngere Johannes V. Jensen. Im Zuge des literaturhistoriographischen Kanonisierungsprozesses wurden die genannten Autoren jedoch zunehmend marginalisiert. Während Autorinnen wie Karin Michaëlis, Thit Jensen oder Agnes Henningsen nicht zuletzt aufgrund eines historiographischen Interesses an Frauenliteratur einen Sonderstatus neben den Autoren des ›volklischen Durchbruchs‹ bewahren bzw. ab den siebziger Jahren neu erobern konnten, verschwanden Autoren wie Rung oder Lange zunehmend aus der Literaturgeschichte.

In der *Dansk litteratur historie* (2. Ausg. 1976–77) aus dem Verlag *Politiken* wurden diese Autoren noch von F.J. Billeskov Jansen unter der Omnibus-Überschrift »Symbolismus und Neurealismus (1890–1920)« se-

skriver med Røg paa den blaa Sky; *det* slettes ud ved *det første Vindkast.*« Jeppe Aakjær: »Tale i Studentersamfund, 28.9.1928«. In: KB, NKS 4725 III.6 4°. 408 »det stærkeste Talent af sit Slægtled«. Georg BRANDES (1912).

parat in Einzelkapitelchen behandelt.⁴⁰⁹ Die dritte Ausgabe von *Danske digtere i det 20. århundrede* [Dänische Dichter im 20. Jahrhundert] (1980–82) versammelte Rung, Nathansen, Karl Larsen, Lange, Edith Rode und Robert Storm Petersen in einem Kapitel mit der Überschrift »Kopenhagener Autoren«.⁴¹⁰ In der überarbeiteten vierten Ausgabe 2002 entfiel ein solches resümierendes Kapitel; lediglich Robert Storm Petersen wurde mit einem eigenen Kapitel bedacht, die anderen Autoren verschwanden⁴¹¹ – durchaus in Übereinstimmung mit der sich seit den achtziger Jahren zunehmend durchsetzenden Periodenkonstruktion: Die 1983–85 erstmals erschienene und 2000 zuletzt aufgelegte, marxistisch orientierte *Dansk litteraturhistorie* aus dem Gyldendal-Verlag überschrieb die Zeit von 1901–1918 plakativ mit »Demokratisierung und volklicher Durchbruch«, wobei die hier interessierenden Autoren kaum Beachtung fanden.⁴¹² Endgültig aus dem Kanon verbannt wurden die Autoren dann in den *Læsninger i dansk litteratur* [Lektüren dänischer Literatur] (1997–99). Band 3 wies für den Zeitraum von ca. 1900 bis 1920 »Lektüren« nur zu Johannes V. Jensen, Johan Skjoldborg, Jakob Knudsen, Thøger Larsen, Jeppe Aakjær, Martin Andersen Nexø, Karin Michaëlis, Marie Bregendahl und Harald Kidde auf.⁴¹³ Auch die Frühexpressionisten um Emil Bønnelycke waren hier also gleich noch mit eliminiert worden. Übrig blieb das Bild einer weitgehend homogenen Periode, dessen selbstverständliches Zentrum der ländliche »volkliche Durchbruch« ist.

Dieses Bild wird auch nicht revidiert in *Dansk litteraturs historie* (2009): Einzig auf Nathansen wird in einem längeren Bilduntertext eingegangen.⁴¹⁴ Otto Rungs Name fällt nur im Zusammenhang mit seinen Erinnerungen, die als Quelle zur Charakterisierung von Jakob Hansen herangezogen werden.⁴¹⁵ Glaubt man dem Autorenverzeichnis am Ende des

409 »Symbolisme og nyrealisme (1890–1920)«. F.J. BILLESKOV JANSEN (1977).

410 »Københavnner-forfattere«. Niels Birger WAMBERG (1980); in der zweiten Ausgabe der *Danske digtere* lief diese Gruppe unter »Dekadencens Barbari: Københavnerforfattere omkring århundredskiftet til første verdenskrig« [»Die Barbarei der Dekadence: Kopenhagener Autoren von der Jahrhundertwende bis zum ersten Weltkrieg«] (ders. (1965)).

411 Cf. Anne-Marie MAI (Hg.) (2002).

412 »Demokratisering og folkeligt gennembrud«. Gunhild AGGER u.a. (1984), 33.

413 Inger-Lise HJORDT-VETLESEN u. Finn Frederik KRARUP (Hg.) (1997).

414 Lise BUSK-JENSEN in: Dies. u.a. (2009), 81.

415 Henrik WIVEL in: Ibid., 424.

Bandes, werden Sven Lange und Louis Levy überhaupt nicht erwähnt – was indes nicht richtig ist: Lange figuriert einmal im Text, wenn auch nur als ›Kritiker‹ und nicht als Autor, und Louis Levy wird als einer der Mit-herausgeber von *Vagten* (1899–1900) genannt.⁴¹⁶ Die Lebensdaten von beiden werden dem Leser vorenthalten, anders als bei offensichtlich als wichtiger angesehenen Autorinnen wie Hansigne Lorenzen. Auch in *Dansk litteraturs historie* besteht die dänische Literatur zwischen 1900 und 1920 so schwerpunktmäßig aus dem ›volklichen Durchbruch‹, ergänzt um Jakob Knudsen und Harald Kidde (die eher als Ausläufer der 1890er betrachtet werden) sowie Johannes V. Jensen und fünf Autorinnen: Thit Jensen, Agnes Henningsen, Ingeborg Vollquartz, Gyrithe Lemche und Karin Michaëlis.

Für die literaturhistoriographische Marginalisierung von Rung, Levy, Lange u.a. sind vor allem zwei Faktoren verantwortlich, die *per se* nichts mit künstlerischer Minderwertigkeit zu tun haben. Zum einen könnte man die literarische Produktion dieser Autoren als ausgeprägt individualistisch bezeichnen. Die Produktion kann keiner Literaturströmung problemlos subsumiert werden; bei Levy fällt es dem Leser sogar schwer, die Werke als die *eines* Verfassers wiederzuerkennen⁴¹⁷. Zum anderen – und dies ist der entscheidende Grund – paßte das Werk dieser Autoren nicht in die nationale Identitätskonstruktion, die auch mit Hilfe von Literaturgeschichtsschreibung betrieben wird. Sucht man nach einem gemeinsamen Nenner für die genannten Autoren, so gilt für alle, daß sie ausgeprägt urban-metropolitan und kosmopolitisch orientiert waren – was häufig mit einem entsprechenden Erfolg im Ausland, vor allem im deutschsprachigen Raum, einher ging. Exemplifizieren läßt sich dies an Rung (vgl. auch Kap. 3.1.2.2 und 5.4.2). Über dessen Roman *Den hvide Yacht* (1906) schrieb Henrik Pontoppidan 1910:

Als ich damals ›Die weiße Yacht‹ las, glaubte ich, daß es sich um eine Übersetzung handelte, und dies nicht allein wegen der internationalen Gesellschaft, in die man eingeführt wird; ich las das Buch durch, ohne ein einziges Mal durch einen heimischen Ton aus der Illusion gerissen zu werden.⁴¹⁸

416 Zu Lange: Lise BUSK-JENSEN in *ibid.*, 238; zu Levy: Lars HANDESTEN in *ibid.*, 658.

417 Hans Meinert SØRENSEN (1990), 99.

418 »Da jeg i sin Tid læste ›Den hvide Yacht‹ troede jeg, det var en Oversættelse, og det ikke alene på Grund af det internationale Selskab, men indføres i; jeg læste Bogen igen-

Ganz ähnlich Harald Kidde 1914, ebenfalls in einem privaten Brief:

Denn genau das ist es: Was wir hier zuhause bei Rung vermissen mögen und ihm als ›Mangel‹ vorwerfen, danach werden gewiß weit weniger dort draußen, in den großen Ländern, verlangen. Denn zu ihnen gehört er ja weit eher, als daß er zu uns gehört. Dort draußen ist längst das, was wir von ihm verlangen, in dem *bestimmt* worden, was er mehr als irgendein anderer hier zuhause besitzt. Er ist ja so ein europäischer Geist, als ob er nie im kleinen nebligen Dämmerungsland der Volkslieder und Psalmen hervorgebracht worden wäre.⁴¹⁹

Diese ›internationalistischen‹ Autoren, welche die urbanen Modernisierungsprozesse in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende in ihren Werken literarisch gestalteten, lassen sich kaum für die hegemoniale nationale Identitätskonstruktion vereinnahmen.⁴²⁰ Noch 1986 schrieb Dan Turèll über Otto Rung, »daß es etwas dezidiert – im besten Sinne – *Un-dänisches* sowohl in seinem Temperament als auch in seinem Stil gab«. ⁴²¹ ›Undänisch‹ erscheinen Rung und die anderen Autoren wie Louis Levy⁴²² im Kontrast zu einer nationalen Identitätskonstruktion, die im wesentlichen ländlich-bäuerliche Wurzeln für sich in Anspruch nimmt. Zumindest für Dänemark kann diese agrar-rurale Konstruktion nationaler Identität nicht auf einen abstrakten Sonderweg der Aufklärung zurückgeführt werden, den Øystein Sørensen und Bo Stråth für den gesamten Norden behaupten.⁴²³ Der Grund für den starken Rekurs auf das Bäuerliche liegt in Dänemark vielmehr darin begründet, daß zum einen die diskursiven Grundlagen für eine Bestimmung über das primordiale

nem uden en eneste Gang ved en hjemlig Tone at rykkes ud af Illusionen.« Henrik PONTOPPIDAN (1997), I:308.

419 »Ti det er just det: hvad vi herhjemme kan savne hos Rung og skylde ham for at ›mangle‹, det vil vist langt færre derude, i de store Land, kræve. Ti dem tilhører han jo langt mere, end han tilhører os. Derude er for længst det, vi fordrer af ham, *ansat* i det, han mer end nogen anden herhjemme ejer. Han er jo så europæisk en Ånd, som var han aldrig fostret i Folkevisernes og Salmernes lille tågede Skumringsland!« Brief an Christian Rimestad, dat. 8.12.1915 (KB, NKS 5161 4°).

420 S. zur dänischen Identitätskonstruktion vor allem die Beiträge in Ole FELDBÆK (Hg.) (1991–92), Flemming LUNGGREEN-NIELSEN (Hg.) (1992) und Bjarne STOKLUND (Hg.) (1999).

421 »at der var noget decideret – i bedste forstand – *u-dansk* i både hans temperament og hans stil«. Dan TURÈLL (1986), 7.

422 Hans Meinert SØRENSEN (1990) benennt Levys »mangel på at være ›dansk litteratur‹« [›Mangel, ›dänische Literatur‹ zu sein‹] als Grund für die Marginalisierung Levys in der dänischen Literaturgeschichtsschreibung. (104)

423 Øystein SØRENSEN u. BO STRÅTH (1997).

Bäuerliche durch Grundtvig und andere bereits geschaffen worden waren und daß zum anderen um die Jahrhundertwende die Modernisierung der Gesellschaft (und damit auch die Nationalisierung als ein Teilprozeß) nicht über die Industrie, sondern über die Landwirtschaft stattgefunden hat.⁴²⁴ Für große Teile der dänischen Literaturhistoriographie scheint das ›wahre‹ Dänemark um 1900/10 entsprechend außerhalb der internationalistisch-modernen Hauptstadt Kopenhagen zu liegen.

Mit diesen kritischen Anmerkungen zur dänischen Literaturhistoriographie soll keineswegs argumentiert werden, daß z.B. Rungs oder gar Langes Werk sich an ästhetischer Komplexität und gesellschaftlicher Bedeutung mit z.B. Johannes V. Jensens messen kann. Wenn die *Dansk litteraturs historie* indes einer Autorin wie Ingeborg Vollquartz ein eigenes Kapitel widmen kann, Autoren wie Lang, Levy und Rung aber zugleich ignoriert, ist dies Ausdruck eines Kanonisierungsprozesses, der nichts mit ästhetischer Komplexität, gesellschaftlicher Bedeutung oder heutiger Lesbarkeit zu tun hat. Spezifisch in bezug auf die Interaktion von Literatur und Kino um 1910 ist zu vermuten, daß dieser Kanonisierungsprozeß mit seiner zunehmenden Fokusverengung auf den ›volkklichen Durchbruch‹ fatalerweise nicht wenig dazu beigetragen hat, die enge Verflechtung von Literatur und Kino zu übersehen. Und es drängt sich die Frage auf, ob nicht zuletzt die Berücksichtigung einer medienhistorischen und einer performativitätsorientierten Perspektive in der dänischen Literaturgeschichte dazu beitragen könnte, diese Autoren wieder in den Kanon aufzunehmen.

424 Lorenz RERUP (1989), 5ff, Søren MØRCH (1996), 158, 162, 164, 256.

3. Literarische Kinoreformprojekte

3.1 *Det stumme Teater/Regia Kunstfilms*

3.1.1 Die Gründungsgeschichte von *Det stumme Teater*

Der ambitionierteste Versuch der literarischen Intelligenz, das Kino zu kolonialisieren, war zweifelsohne das Kinoreformprojekt *Det stumme Teater* in den Jahren 1909–10. In der dänischen Filmgeschichtsschreibung hat das Reformprojekt wenig Aufmerksamkeit erregt; die Literaturgeschichtsschreibung weiß sogar überhaupt nichts von dem Vorhaben. Dabei versuchte die literarische Intelligenz mit *Det stumme Teater* zum ersten und letzten Mal in Dänemark, die Filmproduktion als auch die -rezeption zugleich zu kolonialisieren, indem man eine Filmproduktionsfirma gründete sowie sich eine dazu passende Abspielstätte sicherte. Der Anstoß dazu kam Ende 1908 aus Frankreich.

3.1.1.1 Die ›Film d'Art‹-Bewegung

Der französische Film *L'Assassinat du Duc de Guise*⁴²⁵ konnte Ende 1908 mit einer Prominenz glänzen, wie sie bis dahin mit dem Kino nicht assoziiert worden war: Das Drehbuch über die Ermordung des Führers der Sainte Ligue durch Henri III. im Jahr 1588 stammte von einem Mitglied der *Académie française*, Henri Lavedan (1859–1940); die namhaften Schauspieler gehörten zur *Comédie Française* (Charles Le Bargy, Albert Lambert, Gabrielle Robinne, Berthe Bovy) sowie zum *Theâtre de la Renaissance* (Albert Dieudonné); eine passende achtzehnminütige Filmmusik war von dem bereits dreiundsiebzigjährigen Saint-Saëns⁴²⁶ komponiert worden.

Der Film wurde auf beiden Seiten des Atlantiks als ein künstlerischer Durchbruch für das Kino gefeiert. Die Filmzeitschrift *Phono-Ciné-Gazette* rief die Vorführung zum bedeutendsten Kinoereignis seit der Präsentation der lebenden Bilder durch die Lumière-Brüder 1895 aus;⁴²⁷ in den USA wurde der Film an seinem Pariser Premierentag in der *New*

425 Für eine Beschreibung der Einstellungen des Films sowie zahlreiche Abbildungen aus dem Film s. Roland COSANDEY (1999).

426 Camille SAINT-SAËNS (1908).

427 Richard ABEL (1994), 246. Zur Reaktion in der französischen Tagespresse s. Sabine LENK (1989), 304.

York Daily Tribune rezensiert und leitete damit eine ganze Reihe von Artikeln zur Film d'Art-Bewegung in der Tagespresse ein.⁴²⁸ In Dänemark galt *L'Assassinat du Duc de Guise* im Rückblick nicht nur als Meilenstein auf dem Weg zu einer künstlerischen Nobilitierung des Kinos,⁴²⁹ sondern wurde integraler Teil einer filmischen Serie, mit der man in populären Darstellungen gerne die Entwicklung des dänischen Kinos beschrieb und zu der neben *L'Assassinat du Duc de Guise* die Kinoerstvorführung 1896, *Løvejagten* [*Die Löwenjagd*] 1907, *Afgrunden* 1910 und *Atlantis* 1913 gehören.⁴³⁰

Die Filmgeschichtsschreibung ist hingegen lange mit *L'Assassinat du Duc de Guise* sowie den anderen Versuchen aus den Jahren 1907–1910, einen expliziten ›Kunstfilm‹ zu schaffen, recht ungnädig umgegangen. Stellvertretend läßt sich Engberg zitieren:

›Der Mord am Herzog von Guise‹ muß filmästhetisch als ein Schritt zurück betrachtet werden, da der Film und die Schule, die er ankündigte – le film d'art –, eine Rückwendung zu den Normen des Theaters bedeutete, teils in Hinblick auf den Spielstil und teils in Hinblick auf die Komposition.⁴³¹

Dieses Urteil muß heute wenn nicht ganz revidiert, so doch zumindest modifiziert werden.⁴³² Die Begründung für ihr Urteil nennt Engberg ›filmästhetisch‹, wobei die Filmästhetik sich offensichtlich fort vom Theater hin zur Entdeckung der dem Film eigentümlichen Wirkungsmittel entwickelt. Eine solche teleologische Betrachtung der Filmgeschichte, die hauptsächlich auf die Entwicklung der Filmsyntax rekurriert, gilt heute als überholt. Perspektiviert man statt dessen auf das ›deep staging‹, d.h.

428 William URICCHIO u. Roberta E. PEARSON (1993), 52.

429 Viggo Larsen z.B., damals noch Regisseur bei *Nordisk*, hat bekundet, daß ihm der Film zu seinem künstlerischen Durchbruch verholfen habe. (Marguerite ENGBERG (1977a), 160.)

430 S. z.B. »Literaturen paa Film«. In: *Maanedes-Magasinet* 1909, 575; Adolf LANGSTED: »Film-Kunst ude i Verden og herhjemme«. In: *Nationaltidende*, 10.4.1917; Gunnar SOMMERFELDT: »Filmens Maal og Midler«. In: *Kinobladet*, 15.3.1923, 202 (der Autor geht in diesem Artikel fünfzehn Jahre später davon aus, daß der Film ›sicherlich noch erinnert wird‹).

431 »›Hertugen af Guises Mord‹ må filmæstetisk betragtes som et skridt tilbage, idet den og den skole den indvarslede – le film d'art – betegnede en tilbagevenden til teatrets normer, dels med hensyn til spillestil og dels med hensyn til komposition.« Marguerite ENGBERG (1977a), 160. Auch in ihrer jüngsten Publikation hat Engberg dieses Urteil wiederholt, s. dies. (1999), 19.

432 Vgl. z.B. Jean-Pierre SIROIS-TRAHANS Eintrag zu »film d'art« in Richard ABEL (Hg.) (2005), 236f.

auf die Koordination der Figurenbewegungen vor dem Kameraobjektiv,⁴³³ so erscheint *L'Assassinat du Duc de Guise* in einem ganz anderen Licht. Neuere Forschung hat zudem die innovative Kameraposition in Hüfthöhe⁴³⁴ und die gelungene raumzeitliche Kontinuität des Filmes betont.⁴³⁵ Allerdings wird durchaus konzediert, daß die frühen ›Kunstfilme‹ dazu tendiert hätten, den älteren Repräsentationsmodus des Tableaus wiederzubeleben, doch hätten sich viele Filme ebenso des neueren Repräsentationsmodus bedient.⁴³⁶

Engbergs Kritik am Schauspielstil schließlich wird heute, was die französischen Film d'Art-Filme angeht, nicht mehr geteilt.⁴³⁷ Einzig Le Bargys Spiel wird heute als deplaziert wirkend und zeigepantomimisch kritisiert,⁴³⁸ was aber von den Zeitgenossen nicht auf diese Weise wahrgenommen worden ist.⁴³⁹ Der renommierte französische Theaterkritiker Adolphe Brisson benutzte seine Rezension zu *L'Assassinat du Duc de Guise* bezeichnenderweise dazu, den Schauspielstil im Film von dem kodifizierten Darstellungsstil der Pantomime *abzusetzen*.⁴⁴⁰ Zeitgenössische Rezensionen in Dänemark waren jedenfalls begeistert von dem als ›neu‹ wahrgenommenen Schauspielstil.⁴⁴¹

433 Vgl. David BORDWELL (2001), 43.

434 Ben BREWSTER (1990).

435 Ibid., s. auch Roland COSANDEY (1999).

436 Richard ABEL (1994), 277.

437 ABEL betont, wie gerade die Theaterschauspieler in den *Film d'Art*- und *SCAGL*-Filmen »generally imposed a model of restrained, economical acting in opposition to the style of broad pantomime formerly associated with the genre«. (Ibid.)

438 Sabine LENK (1989), 170.

439 Zu entsprechenden französischen Rezensionen s. ibid. Auch *Social-Demokraten* (8.12.1908) erwähnte ausdrücklich »den betydelige dramatiske Begavelse, der lægges for Dagen af den Skuespiller [= Le Bargy], som udfører Kongens Rolle« [»die bedeutende dramatische Begabung, die von dem Schauspieler an den Tag gelegt wird, der die Rolle des Königs spielt«].

440 Adolphe BRISSON: »Chronique théâtral: *L'Assassinat du Duc de Guise*«. In: *Le Temps*, 22.II.1908, 3–4; Nachdruck in Daniel BANDA u. José MOURE (Hg.) (2008), 169–174. Noch drei Jahre später schrieb der Autor Victorin JASSET über den Schauspielstil in *L'Assassinat du Duc de Guise*: »Well-known artists acted by standing still instead of running around; they achieved an increasing intensity of effect. It was amazing.« (»Etude sur le mise-en-scène en cinématographie«. In: *Ciné-Journal* 1911; hier zit. nach der gekürzten englischen Übersetzung »An Essay on Mise-en-scène in Cinematography« in: Richard ABEL (Hg.) (1988), 56.)

441 Valdemar KOPPEL schrieb in *Politiken* (5.12.1908): »Det er jo uægtelig et Spring fra de sædvanlige Biografteater-Skuespillere til Théâtre français' første Kunstnere; deres

Im folgenden soll es nicht um den Film *L'Assassinat du Duc de Guise* selbst oder die anderen frühen ›Kunstfilme‹ gehen, sondern um ihre kulturelle Konzeption, der die begeisterte zeitgenössische Rezeption mindestens ebenso sehr galt wie den Filmen selbst. Die Produktionsfirma von *L'Assassinat du Duc de Guise*, *Le Film d'Art*,⁴⁴² gab zwar der Bewegung ihren Namen, doch war sie nur eine von drei wichtigen Firmen, die Ende 1908 innerhalb von anderthalb Monaten weltweit literarische ›Kunstfilme‹ lancierten. Im Oktober 1908 hatte *L'Arlésienne*, das Erstlingswerk der *Société cinématographique des auteurs et gens de lettres* (abgekürzt SCAGL) Premiere,⁴⁴³ am 19.11. *L'Assassinat du Duc de Guise*, am 1.12. schließlich in den USA *Vitagraphs* Shakespeare-Adaption *Julius Caesar*.⁴⁴⁴ In den folgenden Jahren begannen noch zahlreiche andere Firmen, explizite ›Kunstfilme‹ zu produzieren, doch beschränke ich mich im folgenden auf diese drei Firmen, da sie die wirkungsmächtigsten für die früheste Debatte um die Interaktion von Literatur und Kino waren.

Allen drei Firmen gemeinsam war der Wunsch nach einer Erschließung bzw. Konsolidierung von Publikumsschichten jenseits des – wie sich erst 1907 in der Rezession wieder gezeigt hatte – ökonomisch extrem krisenanfälligen proletarischen Publikumsstratum.⁴⁴⁵ Gemeinsam war den drei Firmen auch die Strategie einer Produktdifferenzierung, d.h. der Versuch, die eigenen Filme aus der Masse der anderen Produktionen herauszuheben. Diese Gemeinsamkeiten dürfen jedoch nicht die unterschiedlichen *kulturellen* Bedingungen in den USA und Frankreich verdecken, welche ebenfalls in die Pragmatik der Filme eingingen und bezeichnende Unterschiede erzeugten. In den USA hat die Forschung die *Vitagraph*-›Qualitätsfilme‹, die ab Anfang 1908 lanciert worden sind, u.a. als Ausdruck des Bestrebens interpretiert, in einer nationalen Krisenzeit mit sozialen Verwerfungen die hegemoniale Ordnung durch die Kon-

Holdning, deres Gestus, deres Minespil og Sammenspil – alt er fortræffeligt« [»Es ist unbestreitbar ein Sprung von den gewöhnlichen Kinoschauspielern zu der ersten Künstlergarde des Théâtre français; ihre Haltung, ihr Gestus, ihr Mienenspiel und Zusammenspiel – alles ist vorzüglich«]. In *København* wurde ebenfalls der Schauspielstil gelobt (5.12.1908).

442 Zur Firma siehe den Eintrag »Film d'Art« von Jean-Jacques MEUSY in: Richard ABEL (Hg.) (2005), 237f.

443 Richard ABEL (1994), 40. Zur SCAGL siehe auch den Eintrag von Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN in Richard ABEL (Hg.) (2005), 565.

444 William URICCHIO u. Roberta E. PEARSON (1993), 65.

445 Noël BURCH (1990), 56.

struktion konsensueller kultureller Werte im Kino zu verteidigen.⁴⁴⁶ Angesprochen werden sollten also vor allem die Immigranten und Arbeiter, die wahrscheinlich einen Großteil des Nickelodeon-Publikums ausmachten;⁴⁴⁷ zugleich versuchte man, durch Verbesserung des kulturellen Status von Film und Kino auch verstärkt die bürgerlichen Mittelschichten anzusprechen, um sich so ein modernes Massenpublikum zu schaffen.⁴⁴⁸ Die Schwierigkeit bestand also darin, Filme zu produzieren, die (1) den Arbeitern und Immigranten aus der Perspektive der bürgerlichen Kultur konsensuelle kulturelle Werte vermittelten; (2) neue bürgerliche Zuschauerschichten erschlossen, ohne dabei aber (3) die alten Zuschauerschichten zu verlieren. Um dies zu erreichen, mußten die Filme ausreichend polysemisch sein; Uricchio und Pearson sprechen von einer ›rhetoric of dual address‹.⁴⁴⁹

Die sog. ›Qualitätsfilme‹ machten nur einen geringeren Anteil des Gesamtausstoßes der *Vitagraph Company* aus, auch wenn sie zu Werbezwecken gerne in den Vordergrund geschoben wurden. Die beiden französischen Firmen hingegen produzierten ausschließlich ›Kunstfilme‹, auch wenn sie beide von der *Pathé* abhängig waren. Ein weiterer, wesentlicherer Unterschied lag darin, daß der Drang zur künstlerischen Nobilitierung in Frankreich weniger sozial als juristisch begründet war, und zwar gleich in zweifacher Hinsicht, nämlich in bezug auf die Theaterzensur und in bezug auf das Urheberrecht.

1906 war in Frankreich die Theaterzensur aufgehoben worden, während das Kino im allgemeinen unter ›spectacles de curiosités‹ subsumiert wurde und damit weiterhin der lokalen Zensur des ›maire‹ unterlag.⁴⁵⁰ Allerdings war diese juristische Kategorisierung des noch jungen Kinos nicht unumstritten: 1914 beschwerte sich z.B. das Syndikat der Kinodirektoren, daß das Kino zwar für den Staatsrat ›spectacle de curiosité‹ sei, für

446 William URICCHIO u. Roberta E. PEARSON (1993), 4ff.

447 Ibid., 6. Laut einer Erhebung von 1910, der sog. Russell Sage Survey, bestand das Nickelodeon-Publikum in Manhattan zu 72% aus Arbeitern, zu 25% aus »clerical class« und zu 3% aus »leisure class« (ibid., 29). Uricchio und Pearson betonen jedoch, wie unsicher alles Zahlenmaterial aus dieser Zeit sei. Für die Reaktion der sich selbst als kulturell hegemonial einstufoenden Schichten sei aber ohnehin entscheidender, welche *Vorstellungen* man vom Kinopublikum hatte.

448 In bezug auf Großbritannien s. zu diesen Bestrebungen Noël BURCH (1990), 82ff, in bezug auf die USA ibid., 126.

449 William URICCHIO u. Roberta E. PEARSON (1993), 196.

450 H. ANDERSEN (1924), 91; Sabine LENK (1989), 221.

das Schwurgericht aber Theater und für das Finanzministerium ›Café-Concert‹.⁴⁵¹ Das Trachten der Filmindustrie richtete sich verständlicherweise in den Jahren nach 1906 darauf, legal dem Theaterbetrieb gleichgestellt zu werden, und hierin ist auch der Grund zu sehen, warum *Pathé* Vorhaben wie *Le Film d'Art* oder die *SCAGL* unterstützte.⁴⁵²

Zwischen 1906 und 1908 war außerdem in Gerichtsurteilen entschieden worden, daß die filmische Adaption von Literatur unter bestimmten Voraussetzungen eine Verletzung des Urheberrechtes der literarischen Vorlage darstellte.⁴⁵³ Damit mußten zwar in solchen Fällen dem Autor Tantiemen gezahlt werden, zugleich bedeutete dies aber auch, daß Filme indirekt über das Urheberrecht einer literarischen Vorlage oder das Drehbuch prinzipiell selbst zu schützen waren. Um im Zweifelsfall sein Urheberrecht belegen zu können, konnte man daher ab 1907 in der Bibliothèque nationale Filmszenarien hinterlegen. Auch in bezug auf die Verteidigung eines Urheberrechtes empfahl sich also eine künstlerische Nobilitierung in Form von Literaturadaptionen oder der Ausarbeitung einer genauen literarischen Vorlage, als dessen Derivat der Film dann juristisch galt.

Le Film d'Art war bereits im Februar 1908 von dem Geschäftsmann Paul Lafitte gegründet worden; das zur Filmproduktion benötigte Studio in Neuilly errichtete er mit finanzieller Unterstützung der *Pathé*.⁴⁵⁴ Ebenfalls im Sommer 1908 gründete der Romanschriftsteller Pierre Decourcelle (1856–1926) die *SCAGL* als ein Tochterunternehmen der *Pathé*. Mit der Schriftstellervereinigung *Société des gens des lettres* hatte die *SCAGL* ein Übereinkommen geschlossen, daß sie das Recht habe, Werke von Au-

451 Sabine LENK (1989), 222.

452 Richard ABEL (1994), 182. Die Verbesserung des kulturellen Status des Kinos beschränkte sich nicht nur auf die Filme selbst; gleichzeitig schuf sich *Pathé* zwischen 1906 und 1908 eine Kinokette von über 200 Kinos in Frankreich (viele davon repräsentative Großkinos), die schnell die Jahrmarktkinos auskonkurrierten. (Ibid., 30f.) Selbst der Übergang vom Verkaufs- zum Verleihsystem, den *Pathé* im Juli 1907 vollzog (ibid., 33), läßt sich als Versuch deuten, durch eine bessere Kontrolle über die vorgeführten Kopien den kulturellen Status des Kinos zu heben. ABEL (1995, 204) hat zudem später darauf hingewiesen, daß *Pathés* Unterstützung für die *Film d'Art*-Bewegung auch vor dem Hintergrund der Kampagne gegen *Pathé*-Filme als in sittlicher und filmischer Hinsicht minderwertig gesehen werden muß, die in den USA mit dem impliziten Ziel einer ›Amerikanisierung‹ des Kinos in diesen Jahren betrieben wurde (vgl. hierzu ausführlicher auch Richard ABEL (1999)).

453 Siehe hierzu und im folgenden Richard ABEL (1996).

454 Zu den französischen Firmen s. im folgenden: Richard ABEL (1994), 39ff, 181ff.

toren aus der *Société des gens des lettres* zu adaptieren, und *Pathé* hatte sich das Exklusivrecht des Vertriebes gesichert. *Pathé* hatte damit sowohl den Vertrieb der Produkte der *Film d'Art* als auch der *SCAGL* in der Hand, und einer der Gründe für die späteren wirtschaftlichen Probleme von *Le Film d'Art* scheint gewesen zu sein, daß *Pathé* beim Vertrieb die Filme der mit ihr finanziell enger verflochtenen *SCAGL* höher prioritierte als die auf dasselbe Marktsegment zielenden Filme der *Film d'Art*.

Idealtypisch lassen sich – jenseits der Gemeinsamkeit, dem Film eine »auratische Seriosität«⁴⁵⁵ zu verleihen – für den ›Kunstfilm‹ Ende 1908 zwei Modelle beschreiben, ein US-amerikanisches und ein französisches: (1) Das US-amerikanische möchte ich *Inklusionsmodell* nennen: Typisch ist hierfür eine duale Rhetorik, die sozial stark verschiedene Publikumsstrata innerhalb des gleichen Films anzusprechen und auf eine gemeinsame Kultur zu verpflichten sucht. Diese Intention bedingt den Rekurs auf Stoffe, die zwar der hegemonialen Kultur entstammen (Texte von Shakespeare oder Dante, historische Figuren wie Washington oder Napoleon), zugleich aber auch bereits in populärkultureller Form zirkulieren und daher bei einem Massenpublikum als bekannt vorausgesetzt werden können. Diese Vorgabe kann besser durch Adaptionen und weniger gut durch Originaldrehbücher erfüllt werden; die Mitwirkung lebender namhafter Autoren ist daher nicht notwendig. Charakteristisch für das Inklusionsmodell ist weiterhin, daß die Filme nicht von einer eigens dafür gegründeten Firma produziert wurden, sondern ein Teil der ›normalen‹ Produktion einer auch ansonsten im Filmgeschäft engagierten Firma darstellten.

(2) Das französische Modell möchte ich *Nobilitierungsmodell* nennen: Typisch ist hier eine weit stärkere Orientierung hin auf die hegemoniale Kultur mit dem expliziten Ziel einer Heranführung des Kinos an diese Kultur, auch um den Preis einer Exklusion ›alter‹ Publikumsstrata.⁴⁵⁶ Nicht die Filme selbst weisen eine duale Rhetorik auf, sondern es findet auf dem Filmmarkt eine Spezialisierung verschiedener (wenn auch finanziell miteinander verknüpfter) Firmen in bezug auf die vermeintlichen

455 Heinz-B. HELLER (1985), 43.

456 US-amerikanische Kritiker bemängelten an den französischen Filmen, daß solche *high brow*-Filme unverständlich für den größten Teil des amerikanischen Publikums seien, weil man die Prätexen nicht kenne und die Erzählweise zu »elevated« sei (vgl. Richard ABEL (1995), 205, zur amerikanischen Rezeption von *L'Assassinat du Duc de Guise*).

Interessen verschiedener Publikumsstrata statt. Die im Vergleich zum Inklusionsmodell weit stärker ausgeprägte Nobilitierungstendenz führt zum stärkeren (und in der Werbung herausgestellten) Rückgriff auf namhafte Schauspieler und Originaldrehbücher, die von namhaften Autoren geschrieben werden (die SCAGL setzte allerdings von Anfang an auf Adaptionen, und *Le Film d'Art* folgte ihr hierin nach den ersten Filmen).

Was die Möglichkeiten der literarischen Intelligenz betrifft, das Kino in Übereinstimmung mit ihren eigenen Normen und Werten zu ›reformieren‹, so eröffnet das Inklusionsmodell hierzu kaum Möglichkeiten. Beim Nobilitierungsmodell hingegen läßt sich von einem ungefähren Gleichgewicht der Kräfte zwischen Filmindustrie und literarischer Intelligenz ausgehen. Einerseits sind die Filme der Film d'Art-Bewegung ohne die Mitwirkung anerkannter Autoren und Theaterleute nicht denkbar (bei der SCAGL schon durch die institutionelle Verknüpfung mit der *Société des gens des lettres*, bei *Le Film d'Art* durch das Schreiben von Originaldrehbüchern), andererseits waren beide Firmen von Geschäftsleuten gegründet worden und in größerem oder geringerem Maßstab von der weltgrößten Filmfirma abhängig. *Pathé* unterstützte beide Firmen nicht nur aus direktem ökonomischen Interesse, sondern erhoffte sich von deren Arbeit auch eine Hebung des kulturellen Status des Kinos mit dem Endziel einer Befreiung von der Vorzensur sowie eines urheberrechtlichen Schutzes für den Film.

3.1.1.2 Der dänische Film d'Art: *Det stumme Teater* 1908–1910

Das Film d'Art-Konzept sollte sich auch in anderen europäischen Ländern als wirkungsmächtig erweisen.⁴⁵⁷ Während in Deutschland eine entsprechende Initiative im Sande verlief,⁴⁵⁸ war man in Dänemark erfolgrei-

457 Zur schwedischen Rezeption s. Jan OLSSON (1990), 249ff. u. Bengt LJLJENBERG (2006), 14ff.

458 In Deutschland war der Theaterdirektor Heinrich Bolten-Baecker schon vor der Uraufführung von *L'Assassinat du Duc de Guise* von *Pathé Frères* gedrängt worden, nach französischem Vorbild eine »Gesellschaft zur Verwertung schriftstellerischer Ideen für kinematographische Zwecke« zu gründen. Zur Vorbereitung lud Bolten-Baecker am 12.10.1908 zu einer Versammlung nach Berlin ein (einen Bericht über die Veranstaltung gibt Ludwig BRAUNER (1908)), die angeblich von 119 Autoren besucht gewesen sein soll. Im April 1909 führte er einer weiteren Versammlung von Autoren drei Produktionen der Firma *Duske* als Beispiel für einen deutschen ›Kunstfilm‹ vor. (Zu Bolten-Baeckers Bemühungen s. Manuel LICHTWITZ (1986), 61f, Heide SCHLÜPMANN (1990), 247, Alexander SCHWARZ (1994), 53, sowie Herbert BIRETT (1994), 35.) In der filmgeschichtlichen For-

cher und schaffte es, eine ›literarische‹ Filmfirma zu etablieren, die zunächst den Arbeitsnamen *Det stumme Teater* trug (die Filmproduktionsfirma sollte später unter *Regia Kunstfilms* firmieren, das dazugehörige Kino unter *Panoptikonteater*). In filmgeschichtlichen Darstellungen wird *Det stumme Teater/Regia Kunstfilms* auf wenigen Seiten als ein Film d'Art-Ausläufer behandelt, als eine kurzfristige Episode in der hektischen Filmgeschichte dieser Zeit.⁴⁵⁹ Aus einer strikt filmgeschichtlichen Perspektive läßt sich dieser Mangel an Interesse eventuell noch rechtfertigen durch die geringe Produktion der Firma (neun Spielfilme und drei Ballettaufnahmen) sowie deren ökonomische Erfolglosigkeit, denn schon Ende 1910 mußte die Filmproduktion eingestellt werden. Hinzu kommt, daß nur ein einziger der *Regia*-Filme, ein Ballettfilm von 70 Metern Länge, überlebt hat. Daß allerdings Gyldendals *Dansk litteratur historie* von insgesamt elf Seiten über den dänischen Stummfilm nur einen einzigen Teilsatz *Det stumme Teater* widmet, wird der *literaturgeschichtlichen*, erst recht der *kulturgeschichtlichen* Bedeutung des Vorhabens nicht einmal ansatzweise gerecht.⁴⁶⁰ Denn *Det stumme Teater* war das zentrale Kinoreformprojekt der literarischen Intelligenz und der großangelegte Versuch, das als reformbedürftig angesehene Kino zu kolonialisieren. Im Vergleich zum US-amerikanischen Inklusionsmodell und zum französischen Nobilitierungsmodell stellte *Det stumme Teater* den Versuch dar, ein drittes, noch ambitionierteres Modell zu verwirklichen.

L'Assassinat du Duc de Guise hatte als *Hertugen af Guises Mord* bereits weniger als drei Wochen nach der Pariser Erstaufführung am 17.11.1908 im Kopenhagener Kino *Kosmorama* in Jorcks Passage am 5.12. dänische Premiere (Abb. 13). Der Film lief eine ganze Woche, für 1908 eine lange Zeit, und wurde danach auch in der Provinz gezeigt. Am Premierentag hatte man, erstmalig in der Geschichte des dänischen Kinos, illustre Angehörige der literarischen Intelligenz zu einer Extravorstellung

schung sind allerdings Zweifel angemeldet worden, ob das Echo der deutschen Schriftsteller nicht stark übertrieben worden sei. (Manuel LICHTWITZ (1986), 62.) In jedem Fall sollte es noch einige Jahre dauern, bis es zu einer institutionalisierten Zusammenarbeit von deutschen Autoren mit der Filmindustrie kam.

459 Gunnar SANDFELD (1966), 44–46; Marguerite ENGBERG (1977a), 236–242; Casper TYBJERG (1996a), 122–125; Casper TYBJERG (1997a), 136.

460 Gunhild AGGER: »Filmens verden«. In: Dies. u.a. (1990), 214.

eingeladen, u.a. die Ikone der Kulturradikalen, Georg Brandes,⁴⁶¹ die Frauenkämpferin, Bühnenautorin, Mitgründerin sowie Vorstandsmitglied des *Danske Dramatikeres Forbund*, Emma Gad, den Bühnenautor Edgard Høyer sowie den Zensor Poul Levin.⁴⁶² Über ihre Reaktion vermerkte der berichterstattende Journalist Valdemar Koppel nur, man habe ›mit Interesse‹ Bekanntschaft mit dem Film geschlossen.⁴⁶³ Die Kopenhagener Presse jedenfalls reagierte auf die Vorführung mit langen Artikeln – schon dies 1908 mehr als ungewöhnlich. Konstatiert wurde nichts weniger als »ein Wendepunkt in der Geschichte der Kinos«,⁴⁶⁴ und der Film wurde als ›vortrefflich‹,⁴⁶⁵ einzelne Szenen gar als »absolut herausragende Kunst«⁴⁶⁶ gerühmt. Selbst die ansonsten der narrativen Fiktionalisierung des Kinos äußerst kritisch gegenüberstehende *Berlingske Tiden-de* schrieb über die Vorführung:

Kosmorama hat, wie mitgeteilt, den ersten Versuch erworben, wirkliche Schauspiele, ausgeführt von wirklichen Künstlern, auf die Bühne der Kinos umzupflanzen. Es ist Anatole Frances Gedanke, und der Anfang ist mit Henri Lavedans Drama ›L'assassinat du Duc de Guise‹ gemacht worden, das von bekannten Künstlern des Théâtre français gespielt wird.

Der Versuch, rein mimisch ein Drama wiederzugeben, das für diesen spezifischen Gebrauch in knappen Wendungen und mit schnell aufeinander folgenden Situationen geschrieben worden ist, erwies sich als besonders gelungen. Anstelle der mitunter recht fürchterlichen komponierten Nummern, die einen



Abb. 13: Anzeig in *Politiken* am 5.12.1908: »Der Mord am Herzog von Guise. Historisches Drama, gespielt vom Personal des Théâtre Français. Henri III. wird von Frankreichs berühmtesten Schauspieler, Herrn Le Bargy, dargestellt.«

461 In seinem Tagebuch vermerkte Georg Brandes weder am 4. noch am 5.12.1908 den Kinobesuch (Auskunft der Handschriftenabteilung der KB), was darauf hindeutet, daß dies nicht sein erster Kinobesuch war.

462 ›Obs.‹ [= Valdemar KOPPEL]: »LeBargy i Kjøbenhavn«. In: *Politiken*, 5.12.1908; ›B-to-‹: »Teatre Francais [sic] i Kosmorama«. In: *København*, 5.12.1908.

463 ›Obs.‹ [= Valdemar KOPPEL]: »LeBargy i Kjøbenhavn«.

464 »et Vendepunkt i Biografteatrenes Historie«. Ibid.

465 Ibid.

466 »absolut udmærket Kunst«. ›B-to-‹: »Teatre Francais i Kosmorama«.

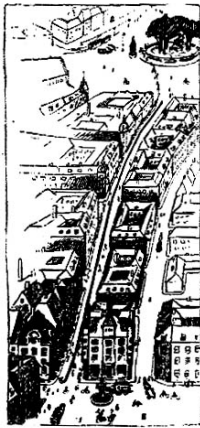
allzu großen Teil des Programms der Kinos ausmachen, bekam man hier in ausgezeichneten, zum Leben erweckter Wiedergabe ein Stück wirklicher Kunst, das interessierte und einen fesselte.

[...]

Die Kinos sind hier sicherlich auf dem richtigen Weg, dem Publikum neben den aktuellen Bildern eine billige und leicht zugängliche Unterhaltung zu bieten, die der schönen kinematographischen Erfindung vollauf würdig ist.⁴⁶⁷

Als man in der populären Zeitschrift *Maanedes-Magasinet* 1909 die Wirkungsweise des Films erklären wollte, griff man bezeichnenderweise zur Illustration auf *Hertugen af Guises Mord* als gelungene Einheit von Technik und Kunst zurück (s. Abb. 14).

Film-Billede.



Biograf-billeder fremkommer som bekendt ved, at en Mængde Fotografier vises efter hinanden med stor Hurtighed: Billederne

sidder paa en »Film«, en tynd Strimmel Gelatine, og paa Grund af den korte Tid, hvert Billede er fremme, i ca. 0,06 Sekund udkræves der ca. 50 Billeder pr. Meter, for at Bevægelsen skal blive jævn og ikke flimrende. Til lange Numre paa et Biografteater, der varer henved en halv Time, hører derfor Film af meget betydelig Længde, omkring 400—500 Meter. Til et af de længste og mest opsigtsvækkende Billeder,

»Hertugen af Guisses Mord«, der har haft en ligefrem europæisk Kunstsucces, er saaledes optaget 17,000 Billeder paa en 340 Meter lang Film og vilde saaledes, naar den blev lagt ned ad Østergade i København, naa fra Hjørnet af Købmagergade til »Hesten« paa Kongens Nytorv.

Abb. 14: *Hertugen af Guises Mord* als Illustration für die Länge eines Filmstreifens

467 »Som meddelt har Kosmorama erhvervet sig det første Forsøg paa at omplante virkelige Skuespil, udførte af virkelige Kunstnere, paa Biografteaternes Scene. Tanken er Anatole Frances, og Begyndelsen er sket med Henri Lavedans Drama »L'assassinat du Duc de Guise«, der spilles af kendte Kunstnere paa Théâtre français./ Forsøget paa rent mimisk at gengive et Drama, skrevet til dette specielle Brug i knappe Vendinger og hurtigt vekslede Situationer, viste sig at være særdeles vellykket. I Stedet for de stundom ret frygtelige komponerede Numre, der udgør en altfor stor Del af Biografteatrenes Program, fik man her i udmærket, levendegjort Gengivelse et Stykke virkelig Kunst, som interesserede og fængslede./ [...] Biografteatrene er sikkert her inde paa den rette Vej, ved Siden af de aktuelle Billeder at byde Publikum en billig og let tilgængelig Underholdning, der er den smukke kinematografiske Opfindelse fuldt værdig.« »Kosmorama. Teatret i levende Billeder«. In: *Berlingske Tidende* (M), 5.12.1907.

Es ist leider nicht festzustellen, von wem die Idee ausging, den Film in einer Extravorstellung ausgewählten Angehörigen der literarischen Intelligenz vorzuführen. Zu vermuten ist indes, daß diese Einladung auf den Direktor des *Kosmorama*, Constantin Philipsen, zurückging, d.h. es war hier also wahrscheinlich noch das Kino, das sich mit Hilfe der literarischen Intelligenz kulturell aufzuwerten versuchte. Die literarische Intelligenz Kopenhagens (synekdochisch: Dänemarks) nahm die Herausforderung des Kinos jedenfalls an. Sie sah in dem Film d'Art-Konzept die Chance, selbst Einfluß auf die Filmproduktion zu nehmen.

Die Initiative zur Gründung einer dänischen Film d'Art-Firma scheint von Otto Larssen (1864–1910) ausgegangen zu sein. Larssen war ein umtriebiger Mensch mit ausgeprägten Bohème-Eigenschaften, der angeblich in einem Güterwaggon wohnte:⁴⁶⁸ Schauspieler (1889–1892 an verschiedenen Kopenhagener Bühnen), Journalist, Versicherungsagent, Hafenarbeiter, Seemann und Autor mehrerer Bücher, zumeist Weltenbummler-Erzählungen oder sog. »Københavnier« (»Kopenhagenereien«). Vor allem aber war Larssen ein Mann mit vielen Kontakten ins Theater- und Literaturleben. 1894–98 war er mit der gefeierten Schauspielerin Anna Larssen Bjørner verheiratet gewesen, zu der er auch nach der Scheidung ein gutes Verhältnis behielt; seine Schwester war die fast ebenso gefeierte Oda Nielsen; sein Schwager war der Schauspieler und Regisseur Martinus Nielsen (1859–1928), langjähriger Direktor des *Dagmar-teater* und gleichzeitig 1902–1905 des *Casinodeater*; zu Otto Larssens Jugendfreunden zählte u.a. Peter Nansen, 1909 Direktor des größten dänischen Verlages *Gyldendal*. Noch Otto Larssens Beerdigung war eine eindrucksvolle Manifestation seiner starken Verankerung im Kopenhagener Literatur- und Theaterleben: Anwesend waren außer den bereits genannten die Autoren Otto Benzon, Sven Lange, Helge Rode, Thomas Krag, der Kritiker Christian Rimestad sowie Prominente aus dem Theaterleben.⁴⁶⁹

Unmittelbar nach der Kopenhagener Vorführung von *L'Assassinat du Duc de Guise* hatte Otto Larssen begonnen, namhafte Literaten und Theaterleute für sein Projekt einer »literarischen« Filmfirma zu interessieren und sich ihrer Unterstützung zu vergewissern. Diese Initiative lag ganz in Verlängerung der Premiere des französischen »Film d'Art« vor ausgewählten Mitgliedern der literarischen Intelligenz. Für ein Empfeh-

468 Henry HELLSSEN (1914), 146.

469 »Jordefærd«. In: *Nationaltidende*, 26.1.1910.

lungsschreiben, mit dem sich die Unterschreiber hinter Larssens Plan als »ein bedeutungsvolles Glied in der Erziehung und Entwicklung des breiten Publikums« stellten, erhielt Larssen die Unterschriften der beiden Regisseure am Königlichen Theater, Karl Mantzius (mit dem Larssen sich duzte)⁴⁷⁰ und William Bloch, der Autoren Sophus Bauditz, Helge Rode, Henrik Pontoppidan, Sven Lange, Thomas Krag, Vilhelm Østergaard und Peter Frederik Rist, des *Politiken*-Journalisten und radikalliberalen Politikers Ove Rode, des radikalliberalen Politikers Carl Theodor Zahle (1866–1946, der seit 1895 im Folketing saß und noch im selben Jahr am 2.11.1909 dänischer Konseilspräsident und Justizminister werden sollte) sowie des kommenden Privattheater- und Kinozensors P.A. Rosenberg.⁴⁷¹ Die Liste enthält also sowohl Unterschriften von Leuten, die sich später selbst im Film engagierten sollten, sei es bei der *Regia* (Sven Lange, Thomas Krag) oder woanders (Karl Mantzius), als auch von Leuten, die sich nie wieder öffentlich zum Film äußerten (William Bloch, Sophus Bauditz) oder aber den Spielfilm später vehement ablehnten (der bereits in der Einleitung erwähnte Henrik Pontoppidan). Gemeinsam ist den Unterschreibern nur, daß sie politisch vorwiegend der radikalliberalen, erst 1905 gegründeten *Det radikale Venstre* nahestanden und durchweg anerkannte, etablierte Kulturpersönlichkeiten waren. Karl Mantzius und Sven Lange gehörten zu den Gründern des DDF,⁴⁷² und mit Ausnahme von Thomas Krag (der Norweger war) und dem Politiker Zahle waren alle Unterschreiber Mitglied in der DFF.⁴⁷³ Gleich drei Unterschreiber führten den Professorentitel (Sophus Bauditz, Wilhelm Bloch und Vilhelm Østergaard), Karl Mantzius war Dr. phil. Mit Henrik Pontoppidan war unter den Unterschreibern derjenige Autor, der zu diesem Zeitpunkt die höchste staatliche ›Dichtergage‹ in Dänemark erhielt.⁴⁷⁴ Aus der gemein-

470 Vgl. Otto Larssens Briefe an Karl Mantzius, dat. 19.12.1898 u. 14.1.1899. In: KB, NKS 2955 4°.

471 »et betydningsfuldt Led i det store Publikums Opdragelse og Udvikling«. Undatiertes Empfehlungsschreiben in J_I 1909: K 2677. Da sich Carl Levin (s.u.) bereits am 19.3.1909 auf dieses Schreiben bezieht, muß es vorher entstanden sein. Marguerite ENGBERG irrt also, wenn sie behauptet, daß Otto Larssen erst im Sommer 1909 sein Filmprojekt lanciert habe. (1977a, 236)

472 *Danske Dramatikeres Forbund* 9. marts 1906 – 1981. [Masch.] In: Archiv des DDF.

473 *Fortegnelse over Dansk Forfatterforenings Medlemmer. 1. April 1908* sowie *1. Februar 1910*. KB: Archiv der Dansk Forfatterforening.

474 Seit 1907 1.500 Kr. jährlich per Staatshaushaltsgesetz, s. Henrik PONTOPPIDAN (1997), I:276.

samen Kommission von DFF und Schauspielervereinigung, die 1904 die Abschaffung des Konzessionssystem für Theater gefordert hatte, waren gleich drei Mitglieder unter den Unterschreibern: Karl Mantzius, Ove Rode und P.A. Rosenberg.

Einen weiteren Verbündeten für seine Pläne fand Otto Larssen in dem ungeliebten Theater- und Kinozensor Levin (vgl. Kap. 7.2.1), der in dem Vorhaben die Möglichkeit erblickte, das Kino endlich nicht nur juristisch zu reglementieren, sondern es auch aktiv den hegemonialen Normen *ästhetisch* zu unterwerfen. Allerdings unterschrieb Levin nicht gemeinsam mit den anderen auf dem Empfehlungsschreiben – wahrscheinlich hätten mindestens Sven Lange (für den der Zensor »einer der reaktionärsten Bürokratentypen, der jemals im öffentlichen Leben hier bei uns gesehen wurde«, war)⁴⁷⁵ und Ove Rode (der den Zensor u.a. als eine »sowohl moralisch als auch literarisch inkompetente Person« betrachtete)⁴⁷⁶ dann ihre Unterschriften sofort zurückgezogen. Levin formulierte in seinen letzten Zensortagen eine eigene umfangreiche Empfehlung, in der es zu Larssens Vorhaben hieß:

Ich [...] finde den Plan des Antragstellers im höchsten Grad empfehlenswert.

Seit ich im Sommer 1907 die präventive Kontrolle der Kinos, u.a. hier in Kopenhagen, übernommen habe, habe ich nach besten Kräften Sorge dafür getragen, daß nichts in sittlicher Hinsicht Anstößiges und auch nichts Anderes präsentiert wird, von dem man annehmen könnte, daß es schädlich auf Kinder oder recht junge Menschen wirkt, z.B. durch die Darstellung von Einbruchsdiebstahl, Brandstiftung und ähnlicher Verbrechen. Um die lebenden Bilder einer ästhetischen Zensur zu unterwerfen, habe ich – leider – in Hinblick auf meine Instruktion vom Justizministerium keine Kompetenz gehabt, und die Repertoires der Kinos reizen einen doch sehr oft dazu. Denn das Vorgezeigte ist meistens wertloser Jux, während es, würde es mit kulturellem Geschmack und Verständnis für die erziehende Bedeutung der lebenden Bilder ausgewählt, von großem instruktiven und pädagogischen Nutzen sein könnte.

Herr Larssens Plan erscheint mir daher außerordentlich ansprechend. Er hat sich der ökonomischen Unterstützung versichert, die zur Verwirklichung seines recht großangelegten Vorhabens notwendig ist, und er ist mit seinem Plan auf wärmste Sympathie bei so erfahrenen und auf diesem Gebiet kompetenten Männern wie dem zukünftigen künstlerischen Leiter des Kgl. Theaters, Dr. phil. Karl Mantzius, dem früheren Regisseur des gleichen Theaters, Prof. William Bloch, sowie mehreren der angesehensten ästhetischen Autoren u.a.

475 »en af de mest reaktionære Bureausratyper, der nogensinde er set herhjemme i det offentlige Liv«. S.[ven] L.[ANGE]: »Censor forbyder »Fru Amfibia«. In: *Politiken*, 19.1.1905.

476 »baade moralsk og literært inkompetent[e] Person[er]«. Ove RODE: »Mere Forbud«. In: *Politiken*, 8.9.1909.

gestoßen (ich sehe zu meiner Freude, daß auch der designierte neue Theaterzensor, Magister P.A. Rosenberg, unter jenen ist, die Herrn Larssens Antrag empfehlen).⁴⁷⁷

Mit dieser Unterstützung konnte Otto Larsen daran gehen, eine Abspielstätte für die Filme zu sichern. Das Problem bestand dabei nicht im Finden geeigneter Räumlichkeiten, sondern in dem Konzessionssystem, dem Kinogründungen in Dänemark unterworfen waren. Bis 1908 waren bereits 14 Kinos in der Kopenhagener Kommune zugelassen worden,⁴⁷⁸ und weitere waren nicht vorgesehen. Ohnehin galt für alle Anträge auf eine Kinokonzession, sofern die in einem Rundschreiben des Justizministeriums vom 16.11.1907 skizzierten Bedingungen erfüllt waren (keine Vorstrafen des Antragstellers, eine gewisse Bildung⁴⁷⁹ etc.)⁴⁸⁰, das Anciennitätsprinzip, d.h. die ältesten Anträge wurden als erste positiv beschieden.⁴⁸¹ Und

477 »Jeg [...] finder Ansøgerens Plan i højeste Grad anbefalelsesværdig./ Siden jeg i Sommeren 1907 overtog den præventive Control med Biografteatrene, bl.a. her i Kjøbenhavn, har jeg efter Evne draget Omsorg for, at der ikke præsenteredes noget i sædelig Henseende anstødeligt og ikke heller Noget, der kunde tænkes at virke skadeligt paa Børn og ganske unge Mennesker f.Ex. ved Fremstilling af Indbrudstyveri, Brandstiftelse o. dsl. Forbrydelser. Til at øve en æsthetisk Censur overfor de levende Billeder har jeg derimod i Henhold til min Instrux fra Justitsministeriet – desværre – savnet Competence, og Biograftheatrenes Repertoier friste dog meget ofte dertil. Thi det, der forevises, er som oftest noget værdiløst Jux, medens det, valgt med culturel Smag og Forstaaelse af levende Billeders opdragende Betydning, kunde være til megen instructiv og pædagogisk Nytte./ Herr Larssens Plan synes mig derfor saa overordentlig tiltalende. Han har sikkert sig den økonomiske Støtte, der er nødvendig til hans ret storstilede tænkte Forehavendes Virkeliggjørelse, og han har mødt den varmeste Sympathi for sin Plan hos saa erfarne og paa dette Omraade kompetente Mænd som det Kgl. Theaters vordende artistiske Leder, Dr. phil. Karl Mantzius, samme Theaters fhv. Sceneinstructeur, Prof. William Bloch samt flere af de mest ansete æsthetiske Forfattere o.A. (jeg saa til min Glæde, at ogsaa den designerede nye Theaterzensor, Magister P.A. Rosenberg, er blandt Anbefalerne af Herr Larssens Andragende).« Carl Levin an den Polizeidirektor in Kopenhagen, dat. 19.3.1909. In: RA, J_I 1909: K 2677.

478 S. die Übersicht bei Jens ULFF-MØLLER (1989), 31.

479 Diese Forderung war allerdings vor 1907 nicht erhoben worden, weswegen die Konzessionäre in Kopenhagen vor 1907 im allgemeinen entweder dem Schaustellergewerbe oder kaufmännischen Berufen entstammten, was nicht zur Hebung des kulturellen Prestiges der Branche beitrug. Jens ULFF-MØLLER (1989, 31) nennt folgende Berufe: Photograph, Gaukler, Karussellbesitzer, Kräuter- und Kaffeehändler, Galanteriehändler, Gastwirt, Einzel- und Großhandelskaufmänner, Pfandleiher sowie ein Ingenieur.

480 Ibid., 38.

481 Stellungnahme des Kopenhagener Polizeidirektors, dat. 24.4.1909, zu Otto Larssens Antrag v. 14.4.1909. In: RA, J_I 1909: K 2677. Ebenso laut Aktenvermerk, dat. 29.7.1909. In: RA, J_I 1909: K 5491.

da Kinokonzessionen – mit einer gewissen Berechtigung⁴⁸² – »fast in der Kategorie eines Lotteriegewinnes betrachtet wurden« (so Carl Muusmann),⁴⁸³ hortete der Polizeidirektor von Kopenhagen im April 1909 nach eigener Aussage bereits mehrere hundert Anträge.⁴⁸⁴

Otto Larssen mußte also von Anfang an auf eine Ausnahmegenehmigung setzen, wie sie Levin gleich in seinem Empfehlungsschreiben gefordert hatte:

Aber ich wage zu meinen, daß diesen Gesichtspunkten [= die Regeln für die Vergabe von Kinokonzessionen] in diesem speziellen Fall, wo wirklich die Rede davon ist, eine gesunde, ja, eine recht bedeutungsvolle, erziehende Vergnügungsinstitution zu schaffen, zu der es vermutlich in anderen Hauptstädten keine Entsprechung gibt, kein Gewicht zukommen sollten.⁴⁸⁵

Dieser Ansicht war der Polizeidirektor von Kopenhagen nun keinesfalls, bei dem Otto Larssen am 16.4.1909 seinen Antrag einreichte. Er verwies auf die gültigen Regeln und konterte Otto Larssens Argument, daß er mit seinem Kino für »die Anhebung des guten Geschmacks« wirken wolle,

482 Jens ULFF-MØLLER, der die Einnahmen der Kopenhagener Kinos von 1906 bis 1910 untersucht hat, differenziert zwischen drei Typen von Kinos: Die beiden kleinsten dürften einen Verlust erwirtschaftet haben, die mittleren einen mäßigen Gewinn, die vier großen Kinos an Strøget hingegen einen satten Gewinn. (1989, 34) Hierzu paßt auch, daß Ole Olsen seine Nutzungsrechte an *Københavns Biograf Theater*, eines der vier großen Strøg-Kinos, 1906/07 an seinen Mitarbeiter LeTort für insgesamt 100.000 Kr. verkaufte (Gunnar SANDFELD (1966), 30). Olsens jährliche Einkünfte aus der Nutzung der Konzession bezifferte er selbst in einem Brief an das Finanzamt am 11.7.1908 auf 40.000 Kr. (NBKB VII:719). Für das gleiche Kino erhielt Alex Larsen 1908 als technischer Leiter das stolze Jahresgehalt von 4.000 Kr. (plus 10% Tantieme). (Antrag Alex Larsens auf eine Kinokonzession, dat. 25.11.1909. In: RA, J₁ 1909: K 8617.) Der Schwede Frans Lundberg, der die Konzession für *Nørrebros Biografteater* innehatte, verdiente mit diesem nicht an Strøget gelegenen Kino 1909 um die 5.000 Kronen, wie seinem privaten Kassensbuch zu entnehmen ist (Jan OLSSON (1988), 41).

483 »næsten regnedes i Klasse med en Lotterigevinst«. Carl MUUSMANN: »Det levende Billedes 25 Aars Jubilæum«. In: *Kinobladet*, 15.12.1920, Nr. 5–6, 461.

484 Stellungnahme des Kopenhagener Polizeidirektors, dat. 24.4.1909, zu Otto Larssens Antrag v. 14.4.1909. In: RA, J₁ 1909: K 2677. Daß diese Aussage etwas übertrieben war, läßt sich an dem »Protokol over bevilgede og nægtede andragender om biografbevillinger 1905–29« belegen (LfS, Københavns Politi, 1. inspektorat), wonach der Kopenhagener Polizeidirektor 1905 25 Anträge, 1906 45, 1907 56 und 1908 33 Anträge abgelehnt hatte, insgesamt also 159.

485 »Men jeg tør mene, at disse Hensyn [= die Regeln für die Vergabe von Kinokonzessionen] i dette specielle Tilfælde, hvor der virkelig er Tale om at skabe en sund, ja en ret betydningsfuld, opdragende Forlystelsesinstitution, hvortil der formentlig ikke kjendes Mage i andre Hovedstæder, burde vige.« Carl Levin an den Polizeidirektor in Kopenhagen, dat. 19.3.1909. In: RA, J₁ 1909: K 2677.

mit dem Hinweis darauf, »daß es unter den mehreren hundert Antragstellern auf eine Kinokonzession viele gab, die teils dieselbe Erklärung abgegeben hätten, teils angemerkt hätten, daß ihre Kinos ausschließlich belehrend wirken sollten«. ⁴⁸⁶ Otto Larssen hatte diese Reaktion vorausgesehen und reichte seinen Antrag umgehend beim übergeordneten Justizministerium ein. In dem Text, der auf den 22.2.1909 datiert ist und am 16.4.1909 nach der Ablehnung durch den Polizeidirektor noch einen handschriftlichen Zusatz erhielt, hieß es:

Angesichts des überhandnehmenden und beständig steigenden Interesses, das das Publikum für die öffentliche Darstellung lebender Bilder zeigt, ist diese ein bedeutender Faktor für die geistige Entwicklung der Bevölkerung und speziell der Jugend und wird dies auch zukünftig noch mehr sein.

Diese Entwicklung in eine gesunde Spur zu lenken, die dazu führen könnte, daß das Kino wirklich zu einem Kulturfaktor wird, liegt außerhalb des Plans der Mehrheit der jetzigen Kinos, wo es sich in der Regel darum dreht, das Publikum durch allerleichte Unterhaltung ins Haus zu ziehen. Wo es in der Regel für die Aktiengesellschaft oder den persönlichen Inhaber darauf ankommt, soviel wie möglich zu verdienen, liegt es in der Natur der Sache, daß nicht so sehr auf eine Anhebung des Geschmacks für die Erwachsenen und eine gesunde und entwickelnde Unterhaltung für Kinder geschaut werden kann, anstatt durch Sensation und geschmacklosen Spaß dem Publikum eine einfache und häufig geschmacksverderbende Unterhaltung zu verschaffen.

Daß die Darstellung guter Kunst mit einen rentablen Unternehmen vereinbar ist, zeigte der einzige Versuch, der meines Wissens hier in der Stadt gemacht worden ist: die Aufführung von Lavedans Die Ermordung des Herzogs von Guise im Kosmorama, zu der, eingeholten Informationen zufolge, ein so großes Publikum kam, als wenn das Folketeater 50 Mal volles Haus gehabt hätte.

Beeinflußt durch dieses Faktum und fühlend, daß viel der zukünftigen Kunst sich in »lebenden Bildern« bewegen wird, beabsichtigt der Unterzeichnende, für die Erhöhung des gutes Geschmacks und die künstlerische Entwicklung zu wirken, indem er um die Erlaubnis für die Errichtung eines *Theaters für lebende Bilder mimischer Kunst* ersucht und Unterstützung bei den unten genannten Autoren und Künstlern hier im Land gefunden hat.

Mein Plan ist es, spezielle Vorführungen für Kinder zu geben, die aus mitschen Darstellungen bestehen, teils originale, teils Bearbeitungen bedeutender Kinderdichter wie H.C. Andersen, Jules Verne, Cooper, Dickens u.ä., für Erwachsene durch die Aufführung der Werke einheimischer Autoren, in mimischer Form zusammengedrängt, aufgeführt von unseren besten und tüchtigsten Künstlern, die die Zusage zur Mitwirkung bei der Realisierung meines Planes gegeben haben, den ich unter dem Namen zu starten gedenke:

486 »Højningene af den gode Smag«; »at der blandt de flere hundrede Ansøgere om Biografteaterbevillinger var mange, der havde dels afgivet samme Erklæring, dels bemærket, at deres Biografteatre udelukkende skulde virke belærende«. Stellungnahme des Polizeidirektors, dat. 24.4.1909. In: RA, J₁ 1909: K 2677.

DAS STUMME THEATER.

Der Unterzeichnende ist kein Fachmann auf technischem Gebiet, aber erfahrene Techniker konstatieren, daß ein sorgfältig aufbewahrter Film seine Wiedergabefähigkeit diverse hundert Jahre behaltem kann, und auf der Grundlage dieser Informationen meine ich, daß die Realisierung meines Plans eine gewisse kulturhistorische Berechtigung bekommen könnte, da die Aufbewahrung der geglücktesten Darstellungen in der Nationalbibliothek vorgenommen werden könnte und mit dem Interesse der Zukunft für die jetzige szenische Kunst rechnen könnte.

In Hinblick auf den materiellen Hintergrund meines Vorhabens habe ich mich versichert, daß ich Räumlichkeiten in der Säulenhalle des Panoptikongebäudes in der Vesterbrogade anmieten kann und daß mir im übrigen von Personen, die den Plan billigen, ein Betrag von ca. 20.000 Kronen zugesichert worden ist, ein Betrag, den ich als ausreichend für den Start des Unternehmens ansehe.

Ich erlaube mir zum Schluß auf die beigelegte Empfehlung von Autoren, Künstlern und Kunstkundigen zu verweisen, die den Versuch billigen und ihre Unterstützung zugesichert haben.⁴⁸⁷

487 »I Betragtning af den overhaandtagende og stedse stigende Interesse som Publikum nærer for offentlig Fremstilling af levende Billeder, er dette bleven og vil fremtidig yderligere blive en betydelig Faktor i Befolkningens, specielt Ungdommens aandelige Udvikling./ At drive denne Udvikling i et sundt Spor, der kunde føre til, at Biografteatret virkelig blev en Kulturfaktor, ligger udenfor Flertallet af de nuværende Biografteatres Plan, hvor det som Regel gælder om ved den allerletteste Underholdning at drage Publikum til Huse. Hvor det som Regel for Aktieselskabet eller den personlige Indehaver gælder om at tjene saa meget som muligt, ligger det i Sagens Natur, at der ikke saa meget kan ses paa en Højnen af Smagen for den voxne og en sund og udviklende Underholdning for Børn, som gennem Sensation og smagløs Spas at skaffe Publikum en nem og ofte smagsfordærvende Underholdning./ At Fremstilling af god Kunst kan forenes med et rentabelt Foretagende viste det eneste Forsøg, der mig bekendt, er gjort her i Byen: Opførelsen af Lavedans Hertugen af Guise's Mord i Kosmorama, hvor der, efter indhentet Oplysning, kom saa stort et Publikum, som naar der er udsolgt Hus 50 Gange i Folketeatret./ Paa-virket af dette Faktum og i Fornemmelsen af at meget af Fremtidens Kunst kommer til at bevæge sig i »levende Billeder« har Undertegnede tænkt at kunne virke for Højningen af den gode Smag og den kunstneriske Udvikling ved at søge Bevilling til Oprettelse af et Teater for levende Billeder af mimisk Kunst og har fundet Støtte hos nedennævnte Forfattere og Kunstnere her i Landet./ Min Plan er den at give specielle Opvisninger for Børn, bestaaende af mimiske Fremstillinger, dels originale, dels Bearbejdelser af betydelige Børnedigtere, som H.C. Andersen, Jules Verne, Cooper, Dickens o.l., for Voxne ved Opførelsen af hjemlige Forfatteres Værker, sammentrængt i mimisk Form, fremstillet af vore fineste og dygtigste Kunstnere, der har givet Tilsagn om Medvirkning ved Iværksættelsen af min Plan, som jeg tænker startet under Navnet: / *DET STUMME THEATER.* / Undertegnede er ikke paa det tekniske Omraade Fagmand, men erfarne Teknikere konstaterer, at en Film, omhyggelig opbevaret, vil kunne bevare sin Gengivelses-evne i adskillige Hundrede Aar, og paa Grundlag af disse Oplysninger har jeg tænkt mig, at Realisationen af min Plan kunde faa en vis kulturhistorisk Berettigelse, idet Opbevaringen af bedst lykkede Fremstillinger kunde henlægges i Nationalbibliotheket og paa-regne Fremtidens Interesse for Nutidens sceniske Kunst./ Med Hensyn til den materielle

Der Antrag ist geschickt formuliert; es fehlt weder die Anknüpfung an die Film d'Art-Bewegung noch der Hinweis auf die geplante öffentliche Servicefunktion, eine Art Museum der Theaterkunst einzurichten. Die Angabe, daß *Hertugen af Guises Mord* von über 60.000 Zuschauern in Kopenhagen gesehen wurde, ist allerdings übertrieben.⁴⁸⁸ Der Hinweis auf das sich auf volkstümliche Stücke spezialisierte *Folketeater* diene wohl eher zur Unterstreichung, daß auch unter den Theatern manche – dem zeitgenössischen Entwicklungsgedanken in bezug auf ›Kultur‹ folgend – eher auf dem Weg hin zur ›Kultur‹ als bereits im Ziel sind. Vor allem aber konnte so unauffällig die Vorführung eines Filmes mit einem Theaterstück analogisiert werden.

Vor dem Hintergrund der Film d'Art-Debatten erstaunlich ist allerdings der mehrmalige Rekurs auf das kindliche Publikum und dessen vermeintliche Bedürfnisse, denn diese spielten in den Film d'Art-Debatten keine nennenswerte Rolle. Larssen skizziert hier aber weniger das Programm seiner Filmproduktionsfirma, sondern beantragt eine Kinokonzeption, und im Kino war mit einem kindlichen Publikumsanteil zu rechnen. Die Differenzierung von Kinder- und Erwachsenenpublikum, für die er sich in seinem Antrag stark macht, verschaffte ihm erstens die Unterstützung der wachsenden Kreise, die sich Sorgen um die sittliche Gesundheit der Kinder im Kino machten,⁴⁸⁹ und zweitens war diese Differenzierung notwendig, um das Kino zur »Kunst der Zukunft« weiterzuentwickeln: Solange Filme sich an ein undifferenziertes Massenpublikum, d.h. auch an Kinder richteten, war eine künstlerische Reformierung des Kinos nach herrschender Meinung unmöglich.

Baggrund for mit Forehavende har jeg sikret mig, at jeg kan leje Lokale i Panoptikonbygningens Søjlehal, Vesterbrogade, og at der iøvrigt af Personer, der billiger Planen, er sikret mig et Beløb af ca. 20.000 Kr., hvilket Beløb anses for tilstrækkeligt til Foretagendets Startning./ Jeg tillader mig sluttelig at henvise til den vedlagte Anbefaling fra Forfattere, Kunstnere og Kunstkyndige, der billiger Forsøget og har tilsagt deres Støtte.« Antrag Otto Larssens, dat. 22.3.1909. In: RA, J₁ 1909: K 2677.

⁴⁸⁸ Der Film lief eine Woche, vom 5. bis 12.12.1908. Das *Kosmorama* hatte 158 Sitzplätze (Gunnar SANDFELD (1966), 20), während das *Folketeater* 1908 1.203 Plätze hatte (Robert NEHENDAM (1945), 60). Hätte Larssen recht, würde dies bedeuten, daß das *Kosmorama* in dieser Woche 381 Vorstellungen mit jeweils neuem Publikum, d.h. pro Tag 54 ausverkaufte Vorstellungen mit jeweils neuem Publikum erlebt hätte. Da eine Vorstellung zu diesem Zeitraum ca. 30 Minuten zu dauern pflegte, hätten die Tage zwischen dem 5.12. und 12.12. demnach mindestens 27 Stunden haben müssen.

⁴⁸⁹ S. die Darstellung Gunnar SANDFELDS (1966), 239ff, sowie Ning de CONINCK-SMITH (1998) und Stephan Michael SCHRÖDER (2010b).

Der Antragstext ist jedoch bezeichnend unspezifisch, was diese künstlerische Reformierung des Kinos eigentlich konkret bedeuten soll. Einzig die Kritik am herkömmlichen Kino, dem man die ›leichte‹, alternativ ›allerlechtesten‹, in jedem Fall aber ›geschmacksverderbende‹ Unterhaltung für Erwachsene vorwirft, wird klar formuliert. Dagegen setzt Larssen das Kino als Kulturfaktor und fordert die ›Darstellung guter Kunst‹ sowie vor allem gleich zweimal mit leichter grammatikalischer Variation (»Højnen af Smagen« und »Højningen af den gode Smag«) die ›(An-)Hebung‹ oder ›Erhöhung‹ des (guten) Geschmacks. Sprachlich nähert sich die zweite Formulierung zwar dem Nonsense an (warum sollte der schon gute Geschmack verbessert werden?), aber unterstrichen wird so die zentrale Bedeutung des Geschmacks für Larssens (Nicht-)Argumentation. Geschmack als ästhetisches Beurteilungsvermögen ist – spätestens seit Charles Batteux' *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746) – etwas Erlerntes, durch jahrelange Beobachtung oder Bildung Angeeignetes, in jedem Fall aber Privileg derjenigen Schichten, die sich selbst als kulturell hegemonial definieren. »Geschmack klassifiziert – nicht zuletzt den, der die Klassifikationen vornimmt«, schreibt Bourdieu in seiner klassischen soziologischen Studie über das Geschmacksurteil, *La distinction* (1979), in der er u.a. den Zusammenhang von Geschmack und sozialer Distinktion darlegt.⁴⁹⁰ Larssens Betonung des Geschmacks dient entsprechend vor allem zur Positionsbestimmung seines Vorhabens im Zentrum der kulturell hegemonialen Normen und Werte, was er nicht zuletzt durch seine zahlreichen Unterstützer zu unterstreichen versucht.

Im Justizministerium war man offenbar unschlüssig, wie mit dem Antrag zu verfahren sei. Zunächst wurde der Kopenhagener Polizeidirektor, ungewöhnlich genug, um eine Stellungnahme gebeten, warum er den Antrag abgelehnt habe. Dieser blieb jedoch bei seiner Haltung, daß er keine Begründung erkennen könne, die nicht auch andere Antragsteller vorgebracht hätten.⁴⁹¹ Offensichtlich bat das Justizministerium daraufhin den seit Anfang April amtierenden neuen Kinozensor, P.A. Rosenberg, der ja Larssens Empfehlungsschreiben mit unterschrieben hatte, um eine ausführliche Stellungnahme zu dem Projekt. Rosenberg bezeichnete die-

490 Pierre BOURDIEU (1987), 25.

491 Stellungnahme des Polizeidirektors, dat. 24.4.1909. In: RA, J_I 1909: K 2677. Laut dem »Protokol over bevilgede og nægtede andragender om biografbevillinger« (LFS, Københavns Politi, i. inspektorat, Nr. 176) wurde der Konzessionsantrag daher an diesem Datum abgelehnt.

ses als erster rundheraus als ein ›literarisches Kinoprojekt‹ und benutzte die Gelegenheit, um am 20.4.1909 ein weiteres Argument in die Debatte einzubringen:

Die Kinos fangen immer mehr an, ganze Stücke zu spielen, was an und für sich sehr gut ist; aber sie stehlen die Arbeiten dänischer Autoren, lassen sie von irgendeinem Wegelagerer ›bearbeiten‹ und in verunstalteter Form ohne die Erlaubnis des Verfassers und natürlich ohne ihn zu honorieren aufführen, obwohl manche dieser Anstalten mehr als 20.000 Kronen netto im Jahr einbringen. Die Gesetzgebung weist hier ein Loch auf, und bevor die Methode zum Gewohnheitsrecht wird, muß sicherlich etwas gemacht werden, denn die Entwicklung in die genannte Richtung steht schon vor der Tür. Es wird damit enden, daß ein Kino oder mehrere Kinos den [Theater-]Erfolg des Tages klauen und in bearbeiteter Form liefern. [...] Zwar kann ich auf administrativem Wege vorläufig etwas unternehmen, um die Diebe aufzuhalten, aber auf lange Sicht wird ein Gesetz eine absolute Notwendigkeit sein. [...]

Nun kommt hier jedoch eine Idee, die meiner Ansicht nach auf eine glückliche Weise das unterstützt, was hier gemacht werden muß. Mit Empfehlungen von u.a. Mantzius und William Bloch und ökonomischen Garantien ersucht Otto Larssen um die Konzession zum Betreiben eines *literarischen* Kinos. Er hat Blochs Versprechen, daß dieser die für das Theater geschriebenen Stücke inszenieren will, sagt er, und diverse dänische Autoren haben versprochen, für ihn Stücke zur kinematographischen Darstellung zu schreiben; also will er sie auch honorieren. *Dies ist eine ausgezeichnete Idee*, und wenn er wirklich die ökonomischen Garantien hat, was sicher untersucht werden sollte, damit die Idee nicht kompromittiert wird, sollte er unbedingt auf jede erdenkliche Weise unterstützt werden. [...] Das Justizministerium kann Herrn Larssen die beantragte Konzession wohl extraordinär erteilen, und da sein Gedanke ein Schritt in die richtige Richtung ist, der zudem sehr bald vorgenommen werden *muß*, erscheint es mir, daß *hier* eine solche Aufgabe vorliegt, daß extraordinäre Maßnahmen gerechtfertigt werden können. Was ich tun kann, um den Gedanken zu fördern – alles unter der Voraussetzung, daß Herr Larssens Angaben nachprüfbar richtig sind –, will ich mit Freude auf mich nehmen. Vorläufig erlaube ich mir also, ihn aufs wärmste Ihrer wohlwollenden Untersuchung zu empfehlen.⁴⁹²

492 »Biografteatrene begynder mer og mer at spille hele Komedier, hvilket i og for sig er meget godt; men de stjæler danske Forfatteres Arbejder, lader dem ›bearbejde‹ af en eller anden Stratenøver og i skamskændet Form opføre uden Forfatterens Tilladelse og selvfølgelig uden at honorere ham, skøndt [sic] flere af disse Anstalter indbringer over 20.000 Kr. netto om Aaret. Lovgivning har her et Hul, og inden der er blevet Hævd paa Methoden, maa der sikkert gjøres noget, thi Udviklingen i den nævnte Retning er paa Trapperne. Det vil ende med, at et eller flere Biograftheatre hugger Dagens Succés og leverer den i tillavet Form. [...] Ganske vist kan jeg ad administrativ Vej føreløbig gjøre noget for at opholde Tyvene, men i Længden vil en Lov være en absolut Nødvendighed. [...] Nu kommer der imidlertid en Ide, som – synes jeg – paa en heldig Maade understøtter, hvad her maa gjøres. Anbefalet bl.a. af Mantzius og William Bloch og økonomisk garanteret, søger Otto Larssen om Bevilling til at lave et *literært* Biografteater. Han

Rosenberg war selbst ein bekannter Bühnenautor, und insofern verwundert es wenig, daß er in diesem Kontext die zu diesem Zeitpunkt noch strittige Frage der Bezahlung der Autoren bei der Adaption ihrer Werke aufgreift, die zwei Monate später auf dem in Kopenhagen stattfindenden internationalen Kongreß der *Association littéraire et artistique* für erregte Diskussionen sorgen sollte.⁴⁹³ Damit verlagert Rosenberg geschickt den Fokus von der Frage, ob Otto Larssen die Konzession nicht doch hauptsächlich zum Geldverdienen haben wolle, auf die Fragen, wie einerseits eine Ausbeutung der Autoren durch die Filmindustrie zu vermeiden sei und ob andererseits die Filmmitarbeit nicht vielleicht dazu beitragen könnte, den Autoren neue ökonomische Möglichkeiten zu erschließen. Vielleicht hatte es sich zu diesem Zeitpunkt bereits bis nach Dänemark herumgesprochen, daß Lavedan für sein Drehbuch zu *L'Assassinat du Duc de Guise* fabelhafte 8.000 Franc (was damals knapp 5.800 Kronen entsprach) erhalten haben soll.⁴⁹⁴

Im Justizministerium war man jedoch immer noch unschlüssig. In zwei verschiedenen Aktennotizen, beide datiert auf den 2.5.1909, lassen sich die konträren Positionen dokumentieren:

Das Hauptziel des Antrages ist wohl eher, Geld zu verdienen. [...] Falls künstlerische Fähigkeiten bei der Erteilung [einer Kinokonzession] in Betracht kä-

har Blochs Løfte om, at han vil sætte de til Theatret skrevne Stykker i Scene, siger han, og adskillige danske Forfattere har lovet at skrive Stykker til ham, beregnet paa biografisk Fremstilling; altsaa vil han ogsaa honorere dem. *Dette er en udmærket Ide*, og dersom han virkelig har den økonomiske Garanti, hvilket sikkert bør undersøges, for at ikke Ideen skal kompromitteres, kan jeg ikke se andet end, at den paa enhver Vis bør støttes. [...] Justitsministeriet kan vistnok give Hr. Larssen den søgte Bevilling extraordinært, og da hans Tanke er et Skridt i den rigtige Retning, som tilmed meget snart *maa* gøres, forekommer det mig, at *her* er en Opgave af en saadan Art, at ekstraordinære Foranstaltninger kan forsvares. Hvad jeg kan gjøre, for at Tanken fremmes – alt under Forudsætning af, at Hr. Larssens Angivelser ved Prøven befindes rigtige – vil jeg med Glæde paatage mig. Foreløbig tillader jeg mig altsaa at anbefale den paa det varmeste til Deres velvillige Undersøgelse.« Brief P.A. Rosenbergs an »Kjære Excellence« [den Justizminister?], dat. 30.4.1909. In: RA, J_I 1909: K 2677.

493 Georg BRANDES: »Indledningstale«. In: *Politiken*, 23.6.1909 (»Kronik«); »Kongressen for literær og kunstnerisk Ejendomsret. Den store Arbejdsdag med hele to Møder! Fonografer og Kinematografer«. In: *Politiken*, 26.6.1909. — Schon vor Antritt seiner Stelle hatte Rosenberg in einem Interview erklärt, daß Zensur auch dem Schutz der Interessen der Autoren zu dienen habe, womit er auch deutlich den Zeitenwechsel nach Levin markierte, dem solche Überlegungen völlig fremd waren. (»Censor-Skiftet«. In: *Dagens Nyheder*, 7.12.1908.)

494 Corinna MÜLLER (1994), 106.

men, müßte diese ja nach ganz anderen Prinzipien als den bisher angelegten erfolgen.

Der Antrag ist ja unbestreitbar stärker mit Empfehlungen versehen, als es üblicherweise der Fall ist, und es könnte doch von Interesse sein, einmal die Errichtung eines der sogenannten pädagogischen, gesellschaftsverbessernden und -reformatorischen *Kinos* zuzulassen versuchen, was mit unseren derzeitigen Vorstellungen von einem solchen Theater fast wie eine *contradictio in adjecto* klingt. [...] Könnte man nicht versuchen, die Erlaubnis zu erteilen?⁴⁹⁵

Zur endgültigen Entscheidungsfindung bat man Larssen, seine Bonität und Seriösität noch mehr zu dokumentieren, und Larssen konnte den neuen Anforderungen sowohl in ökonomischer⁴⁹⁶ als auch in künstlerischer⁴⁹⁷ Hinsicht Genüge tun. Aber sollte man wirklich aus kinoreformistischen Erwägungen geltende juristische Regeln brechen? Um sich abzusichern, wandte sich das Justizministerium am 8.5.1909 an das Kirchen- und Unterrichtsministerium, dem u.a. das Königliche Theater unterstand, mit der Bitte um eine Stellungnahme. Das Ministerium konferierte mit dem Chef des Königlichen Theaters und befürwortete dann am 28.5.1909 eine Konzessionserteilung.⁴⁹⁸ Damit war die Sache entschieden.

Für sein Vorhaben einer ›literarischen‹ Reformierung des Kinos war es Otto Larssen also nicht nur gelungen, die Unterstützung von einigen

495 »Hovedøjemedet for Andr[agene]t er jo snarere at tjene Penge. [...] Hvis kunstneriske Evner kom i Betragtning ved Uddelingen maatte denne jo foregaa efter helt andre Principper end til hidtil fulgte.« »Andr[agene]t er jo uægtelig stærkere anbefalet end sædvanlig er Tilfældet og det kunde dog have Interesse engang at forsøge at tillade Oprettelsen af et af de saakaldte pædagogiske, samfundsforbedrende og -reformatoriske *Biograftheatre*, hvilket med vore nuv.[ærende] Begreber om et saadant Theater nærmest lyder som en *contradictio in adjecto*. [...] Kunde man ikke forsøge at give Tilladelsen?« RA, J₁ 1909: K 2677.

496 Brief von A/S *Reklamekompagniet*, dat. 5.5.1909. In: *Ibid*.

497 Poul Nielsen, ebenfalls Regisseur am Königlichen Theater, schrieb mit Datum des 8.5.1909: »Jeg fik ikke talt med Dr. Mantzius i Dag, men det haster jo heller ikke foreløbig. Maa jeg benytte Lejligheden til at gentage for Dem, at jeg for mit vedkommende, saafremt De maatte erholde den omtalte Bevilling, og saafremt Deres Repertoire vil blive saaledes, som De antydede i Gaar – De nævnede Forfattere som Sven Lange og Helge Rode – gerne skal paatage mig Lejlighed at sætte en og anden af Deres Forestillinger i Scene.« [»Ich habe es nicht geschafft, heute mit Dr. Mantzius zu sprechen, aber vorläufig eilt es ja auch nicht. Darf ich die Gelegenheit benutzen, Ihnen gegenüber zu wiederholen, daß ich für meinen Teil, sofern Sie die genannte Konzession erhalten sollten und sofern Ihr Repertoire so sein sollte, wie Sie gestern andeuteten – Sie erwähnten Autoren wie Sven Lange und Helge Rode –, gerne die Gelegenheit ergreifen werde, die eine oder andere Ihrer Vorstellungen zu inszenieren.«] In: *Ibid*.

498 Brief des Ministerium for Kirke- og Undervisningsvæsenet an das Justizministerium, dat. 28.5.1909. In: *Ibid*.

der anerkanntesten dänischen Literaten, zweier Privattheater- und Kinzensoren sowie der Regisseure und des Direktors des Königlichen Theaters zu erhalten. Mit Unterstützung des Kultusministeriums wurden sogar für dieses Projekt die geltenden Regeln der Kinokonzessionsvergabe gebrochen. In Zukunft gab es zwei Arten von Kinokonzessionen in Dänemark: eine einzige justizministerielle Konzession, nämlich die für das *Det stumme Teater*-Projekt, und alle anderen Konzessionen, die vom entsprechenden Polizeidirektor in Zusammenarbeit mit dem Justizministerium genehmigt worden waren.⁴⁹⁹ Außerdem wurde nach der Konzessionserteilung an *Det stumme Teater* das Vergabeverfahren dergestalt geändert, daß in Zukunft »die Qualifikationen der Antragsteller [...] in pädagogischer und künstlerischer Hinsicht« bei der Konzessionsvergabe mit eine Rolle spielte.⁵⁰⁰

Es war Otto Larssen jedoch offensichtlich nicht ganz gelungen, die Zweifel an seiner Geschäftstüchtigkeit auszuräumen – nach allem, was man über Larssens Finanzen und seinen bohêmeartigen Umgang mit Geld weiß, waren diese Zweifel wahrscheinlich berechtigt.⁵⁰¹ Die Kinokonzession wurde jedenfalls nicht direkt an Otto Larssen gegeben, sondern an *A/S Panoptikonsbygningen* mit der Auflage, Otto Larssen als künstlerischen Leiter anzustellen.

Nun hatte Larssen zwar, wie man seinem Antrag entnehmen konnte, bei *A/S Panoptikonsbygningen* Räumlichkeiten mieten wollen, aber von einer anderweitigen geschäftlichen Zusammenarbeit war nie die Rede gewesen. Allerdings war schon seit Jahren versucht worden, für das 1885 errichtete Panoptikongebäude eine Kinokonzession zu erhalten. Der frühere Direktor der hierin ansässigen *A/S Skandinavisk Panoptikon*, Wilhelm Pacht, war im Juni 1896 ja derjenige gewesen, der als erster in Dänemark lebende Bilder auf eine Leinwand projiziert hatte, womit er ironischerweise mittelfristig das Ende der *A/S Skandinavisk Panoptikon*

499 Vgl. »Biografteater-Censuren«. In: *Berlingske Tidende* (M), 2.12.1911.

500 »Ansøgenes Kvalifikationer [...] i pædagogisk eller kunstnerisk Henseende«. Zu den neuen Regeln (öffentliche Ausschreibung der Konzession, Berücksichtigung sowohl der pädagogisch-künstlerischen als auch ökonomischen Eignung, beratende Mitwirkung des Zensors bei der Auswahl der Anträge) s. Aktenvermerk vom 29.7.1909. In: RA, J1 1909: K 5491.

501 S. hierzu Edith RODES Erinnerung an Otto Larssen (1951), 127ff, sowie die Nekrologe über ihn am 22.1.1910 in *Social-Demokraten*, *København* (von ›C.H.‹), *Ekstra-bladet*, *Berlingske Tidende* (M) und *Politiken* (von ›K.‹)

einleitete. Die Geschäfte gingen schlechter und schlechter, weil das Interesse für Wachsfiguren abnahm, und die unmittelbare Kinokonkurrenz ab 1904 führte dazu, daß das *Skandinavisk Panoptikon* zu einem Verlustgeschäft wurde.⁵⁰² Die Kinos hätten mit ihrem ständig wechselnden Programm »Woche auf Woche das Interesse des Neuen, während wir nur *ein* Mal im Jahr – mit großem finanziellen Aufwand – mit Neuigkeiten aufwarten können«, klagte der Direktor der *A/S Skandinavisk Panoptikon* 1906.⁵⁰³ Nachdem schon ab 1896 den Aktionären keine Dividende mehr ausgezahlt werden konnte,⁵⁰⁴ war man nach der Etablierung der stationären Kinos von der Pleite bedroht. In dieser Situation entsann man sich der Kinokonzession, die Vilhelm Pacht als Direktor der *A/S Skandinavisk Panoptikon* innegehabt hatte. Bis 1899 hatte man regelmäßig Filme vorgeführt, doch war die Technik zu wenig entwickelt, und man hatte nach einem Verlust von ca. 1.100 Kronen damit aufgehört. 1901 bis 1902 hatte man einen weiteren Versuch unternommen, als man Filme in der sog. »Krypta« zeigte, doch wurden auch diese Vorstellungen wegen der schlechten Qualität des Vorführapparates aufgegeben.⁵⁰⁵ Da man in dieser Situation nicht um eine Verlängerung der Kinokonzession ersucht hatte, war diese verfallen. Man versuchte daher von Seiten der *A/S Skandinavisk Panoptikon* zu argumentieren, daß es sich ja um keine Neuerteilung einer Konzession handle,⁵⁰⁶ doch vermochte dies den Polizei-

502 1901 hatte man noch einen bescheidenen Gewinn von 200 Kr. gemacht, 1902 von 2.100 Kr., 1903 von 400 Kr. und 1904 von 3.800 Kr. Ab 1905 wurde die Konkurrenz der sich ab 1904 in unmittelbarer Nähe etablierenden Kinos deutlich spürbar: Das Jahr 1906 wies weder Gewinn noch Verlust auf, 1907 einen Verlust von 4.700 Kr., 1908 einen Verlust von 4.400 Kronen. Gleichzeitig sanken die für die Attraktivität eines Panoptikons wichtigen Neuinvestitionen auf null Kronen 1907. (Briefe des Vorstandes der *A/S Skandinavisk Panoptikon* an das Justizministerium, dat. 15.1.1908 u. 29.1.1908. In: RA, J_I 1908: J 544.)

503 »Uge efter Uge Nyhedens Interesse, medens vi kun *en* Gang om Aaret – med stor Bekostning – kan møde op med Nyheder«. Brief von Hermann Petersen, Direktor des Panoptikons, an den Polizeidirektor von Kopenhagen, dat. 17.10.1906. In: LfS, Politimesteren i København: Korrespondancesager vedr. bevillinger til varieté, circus, optræden m.m. (1894–1936).

504 Brief des Vorstandes der *A/S Skandinavisk Panoptikon* an das Justizministerium, dat. 15.1.1908. In: RA, J_I 1908: J 544. Ebenso H. GREEN u. H. STEIN (1908), 1015.

505 Brief von Hermann Petersen, Direktor des Panoptikons, an den Polizeidirektor von Kopenhagen, dat. 17.10.1906. In: LfS, Politimesteren i København: Korrespondancesager vedr. bevillinger til varieté, circus, optræden m.m. (1894–1936).

506 Briefe des Vorstandes der *A/S Skandinavisk Panoptikon* an das Justizministerium, dat. 15.1.1908 u. 29.1.1908. In: RA, J_I 1908: J 544.

direktor nicht zu überzeugen. Insgesamt drei Anträge wurden in den Jahren 1906 bis 1908 abgelehnt,⁵⁰⁷ und am 20.6.1909 wurde die Gesellschaft schließlich aufgelöst.⁵⁰⁸



Abb. 15: Die Marmorhalle des *Skandinavisk Panoptikon* im Panoptikonsgebäude

Damit übernahm *A/S Panoptikonbygningen* als Besitzerin der Räumlichkeiten.⁵⁰⁹ Am 8.12.1908⁵¹⁰ sowie am 24.3.1909⁵¹¹ stellte die Aktiengesellschaft Anträge auf Kinokonzessionen. Im Hinblick auf die spätere Ent-

507 Kinokonzessionsanträge stellte die *A/S Skandinavisk Panoptikon* am 13.1.1906, 17.10.1906 und am 15.1.1908 (»Protokol over bevilgede og nægtede andragender om biografbevillinger 1905–29«. In: LfS., Københavns politi, 1. inspektorat).

508 Als ihr Zweck wurde angegeben, das »von der Gesellschaft erworbene Eigentum, Matr.-Nr. 118: Vestervold Kvarter, Vesterbrogade 2, Panoptikon zu administrieren«. H. GREEN u. H. STEIN (1910), 1135.

509 H. GREEN u. H. STEIN (1908), 1012.

510 »Protokol over bevilgede og nægtede andragender om biografbevillinger 1905–29« sowie »Ikke-bevilgede andragender om biografbevilling«. In: LfS., Københavns politi, 1. inspektorat, 158.

511 *Ibid.*, 175.

wicklung ist an diesen Anträgen bemerkenswert, daß das Konzept eines ›Kunst-‹ oder ›literarischen‹ Kinos nirgendwo auftaucht. Der Antrag vom März wurde überhaupt nicht begründet, der Antrag vom Dezember damit, daß die Dekoration in den Räumen, die bisher von *A/S Skandinavisk Panoptikon* genutzt worden sei, sehr kostbar und von künstlerischem Wert sei (vgl. Abb. 15) und bei anderer Nutzung denn als Kino-raum verlorenginge. Mit Datum vom 5.4.1909 war der Aktiengesellschaft zwar erlaubt worden, ein sog. Kunstmuseum zu betreiben,⁵¹² aber die erwünschte Kinokonzession hatte man wieder nicht erhalten.

Daß das Justizministerium vor diesem Hintergrund plötzlich die Konzession für das Kinoreformprojekt an *A/S Panoptikonbygningen* erteilte, hatte wahrscheinlich seinen Grund in Zweifeln an Otto Larssens Bonität. Offensichtlich hatte *A/S Panoptikonbygningen* am 5.6.1909 einen erneuten Antrag beim Ministerium gestellt⁵¹³ und vielleicht bei dieser Gelegenheit erfahren, daß eine Konzessionserteilung für Otto Larssens Projekt, das ja in Räumen des Panoptikongebäudes realisiert werden sollte, ernsthaft erwogen wurde. Jedenfalls schlug Victor Fischer als Direktor der *A/S Panoptikonbygningen* Otto Larssen vor, daß dieser seinen Antrag zurückziehe und die Konzession an *A/S Panoptikonbygningen* gegen die Zusicherung gegeben werde, Larssen als künstlerischen Leiter anzustellen. Angeblich sei dies die Konstruktion, für die das Justizministerium eine Konzession zu erteilen bereit sei.⁵¹⁴ Ob dies der Wahrheit entspricht oder Victor Fischer den in Geschäftsdingen unerfahrenen Larssen zu bluffen versuchte, läßt sich anhand der Quellen nicht entscheiden. Jedenfalls stellte Victor Fischer für diese Konstruktion am 18.6.1909 einen Antrag, in dem es hieß, daß seine Firma »beabsichtige, dieses Kino in Übereinstimmung mit den Prinzipien zu betreiben, die der Autor Otto Larssen in seinem Antrag vom 16. April dieses Jahres genauer dargelegt hat, und

512 »navnlig til plastisk Fremstilling af historiske Personligheder og lign. samt Opstilling af forskellige Kunstgenstande til Oplysning i kulturhistorisk og kunstindustrielt Henseende«. Text der Konzession (›Bevilling.‹). In: LfS, Politimesteren i København: Korrespondancesager vedr. bevillinger til varieté, circus, optræden m.m. (1894–1936); Justizministerium J_I 1909: K 2030.

513 Brief Otto Larssens an das Justizministerium, dat. 9.7.1909. In: RA, J_I 1909: K 2677.

514 Brief Otto Larssens an das Justizministerium, dat. 19.6.1909. In: Ibid.

Herrn Otto Larssen die Stellung eines künstlerischen Leiters des Theaters anzubieten«. ⁵¹⁵

Larssen protestierte beim Justizministerium erregt gegen diese Konstruktion, wobei er betonte, daß sie nie von ihm abegesegnet worden sei und er nur erwogen habe, *eventuell* Räume im Panoptikongebäude zu mieten. ⁵¹⁶ Das Gebäude war den Kopenhagenern ja bereits bekannt als Sitz seriöser Ausstellungspraxis, nämlich des *Dansk Folkemuseum* und Pachts *Panoptikon*, das sich bewußt von jeder Art von Sensationalismus abgesetzt hatte; ⁵¹⁷ obendrein lag es – in Sandbergs Worten – an »the new quarter's most emblematic boulevard«. ⁵¹⁸ Gut zwei Wochen später erklärte Otto Larssen sich jedoch plötzlich mit der Konstruktion einverstanden, ⁵¹⁹ entweder weil ihm die Ausweglosigkeit seines eigenen Antrages klar geworden bzw. klar gemacht worden war, oder aber, weil man ihm favorable ökonomische Bedingungen geboten hatte. ⁵²⁰ Daraufhin wurde die Kunstmuseums-Konzession der *A/S Panoptikonbygningen* am 22.7.1909 dahingehend erweitert, daß die Aktiengesellschaft nun auch die Erlaubnis erhielt, »lebende Bilder belehrender oder künstlerischer Art, vor allem mimischer Kunst, unter Aufsicht eines vom Justizministerium genehmigten artistischen Leiters vorzuführen«. Im gleichen Brief wurde »bis auf weiteres« Otto Larssen als »künstlerischer Leiter« vom Justizministerium akzeptiert. ⁵²¹

515 »agte[r] at drive dette Biograftheater efter de Principper, som Forfatteren Otto Larssen i sit Andragende af 16de April d.A. til det høje Ministerium nærmere har udviklet og at tilbyde Hr. Otto Larssen Stillingen som kunstnerisk Leder af Theatret«. Brief Victor Fischers »Til Kongen«, dat. 18.6.1909. In: *Ibid.*

516 Brief Otto Larssens an das Justizministerium, dat. 19.6.1909. In: *Ibid.*

517 Mark B. SANDBERG (2003), 27.

518 *Ibid.*, 124.

519 Brief Otto Larssens an das Justizministerium, dat. 9.7.1909. In: *Ibid.*

520 Angeblich erhielt Otto Larssen 1.000 Kr. ausbezahlt sowie ein luxuriöses Jahresgehalt von 3.000 Kr. plus einen Anteil am Gewinn (»Otto Larsens [sic] Død«. In: *Social-Demokraten*, 22.2.1910).

521 »at forevise levende Billeder af belærende eller kunstnerisk Art væsentlig af mimisk Kunst under Tilsyn af en af Justitsministeriet godkendt artistisk Leder«. Aktennotiz und Brief, dat. 22.7.1909. In: RA, J₁ 1909: K 2677; Konzessionsbrief vom gleichen Datum. In: LfS, Københavns Politi, 1. inspektorat: Korrespondancesager vedr. tildelte biografbevillinger (1905–33), 14. – Marguerite ENGBERG (1977a, 238) stützt ihre Darstellung der Gründungsgeschichte von *Det stumme Teater/Regia Kunstfilms* fatalerweise auf einen Brief von Ida Vieth von 1929, ohne die Primärquellen angeschaut zu haben. So kommt sie zu der Behauptung, daß die Konzession an die *A/S Det stumme Teater* (die damals

Wieso dieses Einlenken, und wie konnte es der *A/S Panoptikonbygningen* gelingen, nicht nur auf den fahrenden Zug aufzuspringen, sondern sich auch gleich noch zum Lokführer zu machen? Die Antwort ist offensichtlich in jener Achillesferse des Larssenschen Projektes zu suchen, auf die schon Rosenberg aufmerksam gemacht hatte: die Finanzierung. In Larssens Antrag hatte es dazu ohne Nennung von Namen geheißen, daß ihm ein Betrag von ca. 20.000 Kronen zugesichert worden sei. Die finanzielle Garantie von *A/S Reklamekompagniet*, die Larssen dem Ministerium im Mai vorgelegt hatte, war offenbar nicht geeignet gewesen, auf Dauer die Bedenken zu zerstreuen, daß Otto Larssen für eine Kinokonzession die finanzielle Ausstattung fehlte. In dem Schreiben wird von Seiten der *A/S Reklamekompagniet* weder ein Betrag genannt, noch wollte man offensichtlich selbst das Geschäft finanzieren.⁵²² Larssen hatte die Kosten für den Start des Projektes mit 20.000 Kronen veranschlagt. Allein für die Miete der Räumlichkeiten forderte Victor Fischer aber zunächst 20.000 Kronen jährlich;⁵²³ später einigte man sich auf 25.000 Kronen.⁵²⁴ *A/S Reklamekompagniet* wäre in jedem Fall nicht in der Lage gewesen, das Unternehmen zu finanzieren, denn das gesamte Aktienkapital der Firma betrug überhaupt nur 20.000 Kronen.⁵²⁵

Auch Larssens empörter Brief an das Justizministerium vom 19.6.1909 deutete darauf hin, daß die Finanzierung seines Vorhabens noch zu diesem Zeitpunkt fraglich war.⁵²⁶ Und auch in seinem Brief vom 9.7.1909,

noch gar nicht existierte) gegeben worden sei, zu Händen Sven Langes mit Otto Larssen als künstlerischem Leiter.

522 Mit Datum vom 5.5.1909 hatte *A/S Reklamekompagniet* Larssen geschrieben: »Som Svar paa æret Forespørgsel, unnlader vi ikke at bekræfte, at vi fra fuldt ud solid Side har Tilbud om at forsyne Dem med den nødvendige Kapital til Driften af »Det stumme Teater«, saasnt Bevilling foreligger.« [»In Beantwortung Ihrer geehrten Anfrage versäumen wir es nicht, Ihnen zu bestätigen, daß wir von vollkommen solider Seite her das Angebot haben, Sie mit dem nötigen Kapital zum Betrieb des »Stummen Theaters« zu versorgen, sobald die Konzession vorliegt.«] Brief der *A/S Reklamekompagniet*, dat. 5.5.1909. In: RA, J₁ 1909: K 2677.

523 Brief Otto Larssens an das Justizministerium, dat. 19.6.1909. In: Ibid.

524 »Kontrakt mellem A/S Panoptikonbygningen og A/S Panoptikonteatret«, dat. 30.12.1909 (Abschrift). In: LfS, Københavns politi, 1. inspektorat: Korrespondancesager vedr. tildelte biografbevillinger (1905–33), 14.

525 Handelsregister, Afd. B, III 1206. In: SA (Kbh).

526 »[J]eg er nemlig ivrigt optagen af hos Folk, der interesse sig varmt for min Plan om at oprette et Theater for levende Billeder af anderledes kunstnerisk Art end de bestaaende Biograftheatre, at sikre mit paatænkte Foretagende saadan pecuniær Støtte, at jeg

mit dem er die Konstruktion akzeptierte, kommt Larssen (bzw. dessen Rechtsanwalt) nochmal auf die Finanzierungsfrage zurück. Mit diesem Schreiben erklärte Larssen u.a. sein Einverständnis damit,

daß die ökonomische Grundlage für die Ausnutzung der Konzession dadurch gesichert ist, daß die Aktiengesellschaft Panoptikonbygningen, sofern es für Herrn Otto Larssen nicht möglich sein sollte, das für die Ausnutzung der Konzession notwendige Kapital zu beschaffen, bereit ist, die Konzession nach dem von Herrn Otto Larssen vorgelegten Plan auszunutzen.⁵²⁷

Dies ist ein blankes Eingeständnis, daß es Larssen noch nicht gelungen war, selbst das Kapital aufzutreiben.

Ein letztes Indiz dafür, daß es die unsichere Finanzierung war, die es *A/S Panoptikonbygningen* erlaubte, Otto Larssen zum ›künstlerischen Leiter‹ zu degradieren, findet sich in der wirtschaftlichen Situation der Kopenhagener Kinos 1908/1909. Die Kommunen waren an ökonomisch gesunden Kinos interessiert, denn nur solche konnten Steuern (vor allem die Beiträge zur Armenkasse) zahlen. Gerade 1908/1909 waren die Kinos jedoch in eine kurzzeitige Rezession geraten. Während die Einnahmen aller Kopenhagener Kinos noch 1907 bei 518.756,80 Kronen lagen, sanken diese 1908 auf 469.246,42 Kronen und erreichten auch 1909 mit 490.277 Kronen nicht wieder den Stand des Jahres 1907.⁵²⁸ In einer solchen Situation wäre es verständlich, daß man bei der Vergabe neuer Konzessionen ein besonderes Augenmerk auf die ökonomische Bonität der Antragsteller gerichtet hätte. Und in dieser Hinsicht ließ *A/S Panoptikonbyg-*

som eventuel Lejer af Panoptikon-Localer ikke behøver at lade mig Vilkaarene dictere af Selskabet, men kan gjøre dette et Tilbud, som de Folk, der støtte mig, og jeg selv finder passende.« [»[I]ch bin nämlich eifrig damit beschäftigt, bei Leuten, die sich für meinen Plan erwärmen, ein Theater für lebende Bilder von anderer künstlerischer Art als die bestehenden Kinos zu errichten, meinem geplanten Vorhaben eine solche pekuniäre Unterstützung zu sichern, daß ich als eventueller Mieter der Panoptikon-Räume mir nicht die Bedingungen von der Gesellschaft diktieren lassen muß, sondern dieser ein Angebot machen kann, das die Leute, die mich unterstützen, und ich selbst angemessen finde.«] Brief Otto Larssens an das Justizministerium, dat. 19.6.1909. In: RA, J₁ 1909: K 2677.

527 »at det økonomiske Grundlag for Bevillingens Udnyttelse er sekret derved, at Aktieselskabet Panoptikonbygningen, saafremt det ikke skulde være muligt for Hr. Otto Larssen at skaffe den nødvendige Kapital til Bevillingens Udnyttelse, er rede til at udnytte Bevillingen efter den af Hr. Otto Larssen fremsatte Plan.« Brief Otto Larssens an das Justizministerium, dat. 9.7.1909. In: Ibid.

528 Jens ULFF-MØLLER (1989), 32f.

ningen mit einem Aktienkapital von 210.000 Kr. und einer jährlichen Dividende von 5% seit 1902/04 nichts zu wünschen übrig.⁵²⁹

Nachdem die Frage der Vorführstätte nach vielem Hin und Her geklärt war, galt es als nächstes, die Filmproduktionsgesellschaft *Det stumme Teater* zu organisieren. Erstaunlicherweise taucht jedoch Otto Larssens Name in diesem Kontext nirgendwo mehr auf. Als das Projekt am 7.8.1909 in einer ›Kronik‹ in *Politiken* unter dem Titel »Det stumme Teater« vorgestellt wird, heißt der Verfasser der ›Kronik‹ nicht Otto Larssen, wie man hätte erwarten können, sondern Sven Lange, der bereits das Empfehlungsschreiben für diesen mitunterzeichnet hatte. Lange war zu diesem Zeitpunkt der Theaterkritikerpapst bei *Politiken* und bemühte sich in seiner ›Kronik‹ eifrig, *Det stumme Teater* in den Kontext der Film d'Art-Bewegung zu setzen.⁵³⁰ Was war mit Otto Larssen geschehen? In seinem Nachruf in *Politiken* heißt es 1910 geradeheraus, daß er im letzten Jahr zwar für die Errichtung von *Det stumme Teater* gearbeitet habe, aber daß er »sich dem doch nur mit äußerst sporadischer Energie gewidmet habe«.⁵³¹ Wahrscheinlich hatte sich Larssen also (frustriert?) zurückgezogen und die Errichtung der Produktionsgesellschaft Sven Lange und Alex Larsen überlassen. Letzterer trat zumindest Anfang September 1909 als Verhandlungsführer von *Det stumme Teater* auf, als man sich an die *Nordisk* wegen eines Kooperationsabkommens wendete. *Nordisk* erklärte sich mit Datum vom 15.9.1909 bereit, Filme für *Det stumme Teater* aufzunehmen, stellte jedoch harte Bedingungen, welche die Entstehung einer unliebsamen Konkurrenz gleich im Keim ersticken sollten.⁵³² Auf den Vorschlag der *Nordisk* konnte *Det stumme Teater* unmöglich eingehen. Das Vetorecht in bezug auf die Drehbücher konnte alle künstlerischen Ambitionen unmöglich machen. Die Produktionskosten von 8 Kronen pro Filmmeter (was bei damaligen Filmlängen von 2–300 Metern 1.600–2.400 Kronen Gesamtkosten bedeutet hätte) waren nicht dem hohen kulturellen Anspruch gemäß großzügig kalkuliert. Die Begrenzung des alleinigen Vertriebsrechtes auf Dänemark konnte sich als fatal erweisen, denn während in Dänemark wegen der geringen Anzahl an Kinos kaum

529 H. GREEN u. H. STEIN (1908), 1012; ebenso dies. (1910), 1130f; ebenso dies. (1912), 1143f.

530 Sven LANGE (1909b).

531 »gav sig dog kun dertil med yderst sporadisk Energi«. ›K.c.: »Det sidste Dødsfald«. In: *Politiken*, 22.1.1910.

532 Brief an »Det stumme Teater, c/o Direktør Axel Larsen« (NBKB X:995, 15.9.1909).

Geschäfte zu machen waren, hätte man im Ausland gegen das ausgebaute Vertriebsnetz der *Nordisk* keine Chance gehabt. Und der Preis von 90 Øre per Film schließlich, den man *Det stumme Teater* in Rechnung stellen wollte, lag nur 10 Øre unter dem Preis, den *Nordisk* zu dieser Zeit seinen Kunden für die eigenen Filme in Rechnung stellte (und der entsprechend den Verkaufspreis bezeichnete, den man auf dem Markt erhoffen konnte).⁵³³ Die Differenz von nur 10 Øre hätte bedeutet, daß man bei einem Durchschnittsfilm von 200 Metern Länge nur 20 Kronen pro verkauftem Film hätte Erlösen können.

Alex Larsen nahm mit der *Nordisk* Verhandlungen auf, um eine Verbesserung der Konditionen zu erreichen. Am 19.10.1909 bekräftigte die *Nordisk* nochmal die generelle Bereitschaft, Filme für *Det stumme Teater* zu produzieren, »doch nur unter der Voraussetzung, daß wir der Ansicht sind, daß die Stücke sich für lebende Bilder eignen, daß die Schauspieler die von Ihnen erwähnten vom Kgl. Theater, dem Dagmar- und dem Folketeater sind sowie daß unsere Ausgaben insgesamt nicht 8 bis 10 Kronen pro Negativmeter übersteigen dürfen.«⁵³⁴ Nach einem erneuten Besuch von Sven Lange und seinem langjährigen Rechtsanwalt Svend Muus bei der *Nordisk* einigte man sich schließlich am 22.10.1909 auf folgende Konditionen:

1) Dafür, daß wir die Negative besitzen, bezahlen wir Ihnen Kr. 8,- per Negativmeter und stellen Ihnen unser Aufnahmeatelier für Spiel und Aufnahme für 1 & 1½ Tage per Negativ zur Verfügung.

2) Sie besorgen und übertragen uns das Autorenrecht und sind verpflichtet, die Stücke von den von Ihnen genannten Schauspielern spielen zu lassen, u.a. als Schauspieler die Herren Neiendam, Olaf Poulsen und Renberg, als Schauspielerinnen Frau Emma Thomsen, Fräulein Ingeborg Larsen und andere absolut erstklassige Schauspieler, sowie die Stücke von anerkannten erstklassigen Bühnenregisseuren wie z.B. die von Ihnen genannten: Bühnenregisseur Herr Poul Nielsen, Autor Herman Bang u.a. inszenieren zu lassen.

2) Wir verpflichten uns, Ihnen einen Positivabzug von jedem aufgenommenen Negativ zur Verwendung für »Det stumme Teater« gegen eine Bezahlung von 72 Øre per Meter zu liefern.

4) Wir verpflichten uns, Filme von aufgenommenen Stücken an keine Firma in Kopenhagen zu verkaufen.

⁵³³ Marguerite ENGBERG (1977a), 613.

⁵³⁴ »dog kun i Forudsætning af at vi mener, Stykkerne egner sig for levende Billeder, at Skuespillerne er de af Dem nævnte fra det Kgl. Teater, Dagmar- og Folketeatret, samt at vore Udgifter ikke maa overstige i et og alt pr. Negativmeter 8 a 10 Kr.« Brief an Axel Larsen, dat. 19.10.1909 (NBKB XI:290).

Außerdem ist verabredet, daß wir, sofern das Wetter es zuläßt und die Stücke von Ihnen zur Aufnahme klar sind, im Lauf von allerhöchstens zwei Wochen zwei Filme in diesem Jahr aufnehmen, nämlich: Et Menneskeliv⁵³⁵, Fallstaff und Elskovsleg⁵³⁶, sowie daß wir das Recht haben sollen, die Stücke im Manuskript vor der Aufnahme durchzulesen, um zu beurteilen, inwiefern sie sich für Lebende Bilder eignen.

Nachdem die obengenannten zwei Filme aufgenommen worden sind, haben wir das Recht, einen Vertrag zu verlangen, der die Parteien dazu verpflichtet, das Arrangement gemäß obiger Absprache für ein Jahr fortzusetzen, bei zweimonatiger Kündigungsfrist für beide Parteien.

[...]

Wir schließen mit dem Versprechen, daß von unserer Seite alles getan werden soll, was getan werden kann, damit die Aufnahme prima prima und die Zusammenarbeit erfreulich wird.⁵³⁷

Im Verhältnis zum ersten Vorschlag der *Nordisk* sind hier einige wichtige Änderungen zu beobachten. Die Produktionskostenobergrenze von acht Kronen pro Negativmeter ist insofern aufgehoben worden, als die Produktion in die finanzielle Verantwortlichkeit von *Det stumme Teater* übergegangen ist. Allerdings bezahlt *Nordisk*, die nach der Produktion das Negativ kauft, nur acht Kronen pro Meter – wenn die Produktionskosten also höher liegen sollten, muß diese *Det stumme Teater* tragen. Generell ist die Aufgabenverteilung klarer geworden: *Det stumme Teater*

535 Film von Sven Lange, 1910 von *Regia Kunstfilms* realisiert.

536 Film von Sven Lange, 1910 von *Regia Kunstfilms* realisiert.

537 »1) Imod at vi ejer Negativerne, betaler vi Dem Kr. 8,- per negativ Meter, og stiller Dem vor Optagelsesscene til Raadighed for Spillet og Optagelsen i 1 & 1½ Dag per Negativ./ 2) De forskaffer og overdrager os Forfatterretten og er forpligtet til at lade Stykkerne spille af de af Dem nævnte Skuespillere, bl.a. Skuespillerne Herrer Neien-dam, Olaf Poulsen og Renberg, Skuespillerinderne Fru Emma Thomsen, Frk. Ingeborg Larsen o.a. absolut 1. Klases Skuespillere, samt lade Stykkerne instruere af anerkendte 1. Klases Sceneinstruktører som f.Ex. de af Dem nævnte: Sceneinstruktør Herr Poul Nielsen, Forfatteren Herman Bang o.a./ 3) Vi forpligter os til at levere Dem et Positivaftryk af hver optagen Negativ til Brug for »Det stumme Teater« mod en Betaling af 72 Øre per Mtr./ 4) Vi forpligter os til ikke at sælge Film af optagne Stykker til nogetsomhelst Firma i København./ Yderligere er aftalt, at vi, saavidt Vejret tillader det, og Stykkerne fra Dem er klare til Optagelse, i Løbet af aller højest 2 Uger at optage 2 Film i dette Aar, nemlig: Et Menneskeliv, Fallstaff og Elskovsleg, samt at vi skal have Ret til forinden Optagelsen at gennemlæse Stykkerne i Manuskript for at skønne om hvorvidt de egner sig for Levende Billeder./ Efter at ovennævnte 2 Film er optagne, har vi Ret til at forlange en Kontrakt, der forpligter Partnerne til Fortsættelse af Arrangementet i Henhold til ovenstaaende Aftale i et Aar med derefter 2 Mdrs Opsigelse for begge Parter./ [...] Vi slutter med at love Dem, at alt skal blive gjort fra vor Side, hvad der kan gores, for at Optagelsen skal blive prima prima og Samarbejdet behageligt.« Brief an »Herr Overretssagfører Muus, Det stumme Teater«, dat. 22.10.1909 (NBKB XI:329).

steht für den ›hochkulturellen Input‹ und die Produktion, *Nordisk* für den Vertrieb. Letzteres allerdings mit Ausnahme der Positivkopie, die *Det stumme Teater* mit alleinigem Vorführrecht in Kopenhagen für das Kino im Panoptikongebäude für einen günstigen Preis (72 Øre) erwirbt.

Dieser Vertrag kam beiden Seiten entgegen: *Nordisk* erhielt für einen Fixpreis, d.h. ohne finanzielles Risiko, Filme mit hohem kulturellen Prestige und Kontakte zu den besten Bühnen und Schauspielern Kopenhagens, während *Det stumme Teater* weder einen eigenen Vertrieb noch eine eigene Produktionsstätte aufbauen mußte.

Trotzdem wurde nichts aus dem Kooperationsabkommen. An den zwei Drehbüchern, die der *Nordisk* gemäß Absprache zugeschiedt wurden, kann es kaum gelegen haben: Eines der beiden Drehbücher war das später von der *Regia Kunstfilms* realisierte Stück *Elskovsleg* [Liebespiel] von Sven Lange selbst, das andere wahrscheinlich Otto Rungs Drehbuch zu dem späteren *Regia*-Film *Djævelsonaten* [*Die Teufelssonate*], und die Zurücksendung geschah ohne (negativen) Kommentar seitens der *Nordisk*.⁵³⁸ Eher scheinen die Gründe auch hier in finanziellen Turbulenzen von *Det stumme Teater* zu liegen bzw. ganz konkret in diesem Fall in der fraglichen Bonität des Verhandlungsführers Alex Larsen.

Wie Alex Larsen überhaupt zu dem Projekt *Det stumme Teater* kam, ist unklar, aber wahrscheinlich ist er (von Otto Larssen? Sven Lange?) angesprochen worden, weil er mit dem Kino- und Filmbetrieb vertraut war. Larsen hatte ursprünglich einen Laden mit maschinentechnischen Artikeln geführt, diesen jedoch verkauft, um ins vermeintlich profitablere Kinogeschäft einzusteigen. Mit 16.000 geliehenen Kronen beteiligte er sich im Juli 1907 an *A/S Københavns Biografteater*, die Ole Olsens Kinokonzession ausnutzen sollte. Als diese im Gefolge des *Løvejagten*-Skan-

538 Brief an den Rechtsanwalt Cornelius Olsen, dat. 26.II.1909 (NBKB XI:631). Bei den Drehbüchern handelte es sich neben Sven Langes *Elskovsleg* um ein Drehbuch namens *Det ægte Billede* [Das echte Bild], Dies ist wahrscheinlich dasselbe Drehbuch, das Sven Lange in einem Brief an Otto Rung (dat. 3.I.1910, KB, Utilg. 376) erwähnt: »Deres Stykke om Maleriet – som er udmærket – vil saa blevet opført og betalt.« [»Ihr Stück über das Gemälde – welches ausgezeichnet ist – wird so aufgeführt und bezahlt werden.«] Bei dem »Stykke om Maleriet« handelt es sich vermutlich um den Film *Djævel-Sonaten*, dessen erstes Bild laut Drehbuch »en nøjagtig Gengivelse af det berømte Maleri af en moderne italiensk Maler, kendt fra utallige Gengivelser og kaldet ›Beethoven‹« [»eine genaue Wiedergabe des berühmten Gemäldes eines modernen italienischen Malers ist, bekannt aus unzähligen Wiedergaben und ›Beethoven‹ genannt«] ist. (Drehbuch zu *Djævel-Sonaten*, DFI, 2.) Bei dem hier angesprochenen Gemälde handelt es sich um Lionello Balestrieris *Beethoven* (1900) (Casper TYBJERG (1996a), 174f).

dals eingezogen wurde, verlor Alex Larsen sein eingeschossenes Geld. Als Trostpflaster wurde er für ein knappes Jahr noch von den neuen Konzessionsinhabern als technischer Leiter weiterbeschäftigt.⁵³⁹ Auch sein anschließender Versuch, sich als Filmverkäufer seinen Lebensunterhalt zu erarbeiten, scheint gescheitert zu sein,⁵⁴⁰ und sein späteres Wirken als künstlerischer Leiter der *Dania Biofilm* (s. Kap. 3.2) war ebenfalls nicht von Erfolg gekrönt.

Alex Larsen scheint Ende 1909 in ernststen finanziellen Schwierigkeiten gesteckt zu haben. In einem Brief vom 21.2.1910 wird eine Auktion erwähnt, auf der man Filme von Alex Larsen kaufen konnte,⁵⁴¹ aber schon im Oktober und November 1909 war er bei der *Nordisk* wegen ungedeckter Wechsel unangenehm aufgefallen.⁵⁴² Ein Direktor mit ungedeckten Wechseln war natürlich fatal für eine erst noch ordentlich zu gründende Firma, und die Quellen deuten darauf hin, daß Alex Larsen sich im Oktober zurückzog bzw. verabschiedet wurde. In der *Nordisk Biograf-Tidende* wurde im Oktober 1909 ein Photo vom Journalisten und Autor Axel Garde mit folgendem Text präsentiert: »Der Autor Axel Garde, der dem Vernehmen nach leitender Direktor des stummen Theaters sein soll. Es ist übrigens noch nicht endgültig entschieden, inwiefern das stumme Theater in der Form Wirklichkeit wird, in der es ursprünglich geplant war.«⁵⁴³ Da der Herausgeber und Redakteur der *Nordisk Biograf-Tidende* drei Monate später mit im Vorstand der *Regia Kunstfilms* saß (s.u.), kann man dem Gerücht zumindest insofern Substanz unterstellen, als im

539 Gunnar SANDFELD (1966), 30, 33ff; RA, J_I 1909: K 8617 (519).

540 Marguerite ENGBERG (1977a), 51.

541 NBKB XII:569.

542 Schon am 17.9.1909 wurde er gebeten, doch bitte das Büro der *Nordisk* aufzusuchen, »[I] Anledning af den Maade hvorpaa De har forsøgt at ordne Herr Nathansens Veksel samt Deres egen tidligere forfaldne« [»anlässlich der Art und Weise, mit der Sie versucht haben, die Angelegenheit mit Herrn Nathansens Wechsel sowie Ihrem eigenen, zuvor verfallenen ins Reine zu bringen.«] (NBKB XI:15). In einem erneuten Brief an Axel Larsen schrieb man am 29.9. 1909: »Vi undlader ikke at meddele Dem, at da Deres Aksept per 21/11 09, stor: Kr. 270.00 trods Løfte ikke er betalt bliver den indsendt til Incasso i Morgen.« [»Wir unterlassen nicht, Ihnen mitzuteilen, daß Ihr Akzept, fällig am 21/11 09 und in Höhe von Kr. 270.00, morgen zum Incasso eingeschickt wird, da er trotz Versprechens nicht bezahlt worden ist.«] (NBKB XI:659.)

543 »Forfatteren Axel Garde, der efter Forlydende skal være ledende Direktør for det stumme Teater. Det er iøvrigt endnu ikke endelig afgjort, hvorvidt det stumme Teater vil blive til Virkelighed i den Form, hvori det oprindeligt var tænkt.« *Nordisk Biograf-Tidende*, Oktober 1909, 20.

Oktober ein neuer, endgültiger Direktor für *Det stumme Teater* zur Ablösung von Alex Larsen gesucht wurde. Dazu paßt auch, daß Sven Lange ab dem 22.10. die Verhandlungsführung mit der *Nordisk* übernahm.

Daß also ein weiteres Mal die unsichere Finanzierung einen Start von *Det stumme Teater* vereitelt hatte, wird ganz deutlich in einem Brief von Ole Olsens Geschäftsführer, Wilhelm Stæhr, datiert 29.11.1909, in dem er mitteilte, »daß Direktor Olsen und ich einig geworden sind, daß er keine Aktien in ›Det stumme Teater‹ zeichnen will, nachdem die ganze Sache so verpfuscht worden ist, wie sie es jetzt ist.«.⁵⁴⁴ Ole Olsen, dessen Nase fürs Geldmachen damals schon berühmt war, hatte ursprünglich angeboten, für 4.000 Kronen Aktien in *Det stumme Teater* zu zeichnen (immerhin ein Drittel der späteren Kapitaleinlage von *Regia Kunstfilms*, s.u.). Aber nach dem Einholen von Informationen über *Det stumme Teater* trat er wieder von diesem Angebot zurück,⁵⁴⁵ und am 8.12.1909 machte die *Nordisk* klar, daß sie das Kooperationskapitel für abgeschlossen halte.⁵⁴⁶

Über ein Jahr nach der Kopenhagener Premiere von *L'Assassinat du Duc de Guise* hatte das dänische Film d'Art-Projekt also noch immer keine Produktionsstätte gefunden, geschweige denn einen einzigen Film produziert. Einzig eine Abspielstätte war gesichert worden, wenn auch nicht in der ursprünglich vorgesehenen Form. Die Beziehung zu *A/S Panoptikonbygningen* war am 20.12.1909 vertraglich dahingehend fixiert worden, daß *A/S Panoptikonbygningen* die Räume und die Kinokonzession zur Verfügung stelle, während *Det stumme Teater* die Mittel für den laufenden Betrieb sowie »den notwendigen künstlerischen und literarischen Beistand und die entsprechende Kompetenz, repräsentiert bis auf weiteres durch den Autor Otto Larssen, der der artistische Konsulent von ›Det stumme Theaters‹ ist«, aufbringe. Von den Bruttoeinnahmen gehören 25.000 Kr. *A/S Panoptikonbygningen* als Jahresmiete. Überstiegen die Bruttoeinnahmen 100.000 Kr., müsse der überschüssige Betrag zwischen den beiden Vertragspartnern geteilt werden, wobei jedoch nicht mehr als 5.000 Kr. pro Jahr an *A/S Panoptikonbygningen* gingen.⁵⁴⁷

544 »at Direktør Olsen og jeg er blevet enige om, at han ingen Aktier vil tegne i ›Det stumme Teater‹, efter at hele dette Sag er blevet saa forkvaklet, som den nu er«. NBKB XI:660.

545 Vgl. Brief an Oluf Heise, dat. 3.12.1909, NBKB XI:691.

546 Vgl. Brief an Oluf Heise, NBKB XI:731.

547 »den fornødne kunstneriske og litterære Bistand og Indsigt, repræsenteret indtil videre ved Forfatteren Otto Larssen, der er ›Det stumme Theaters‹ artistiske Konsulent«.

Die *A/S Det stumme Teater*, die in diesem Vertrag als Partner auftritt, war erst am Vortag, dem 29.12.1909, »nach unendlichen Scherereien«⁵⁴⁸ (so Sven Lange) gebildet worden.⁵⁴⁹ Ziel der Aktiengesellschaft war laut Handelsregister die »Vorführung lebender Bilder«.⁵⁵⁰ Im Protokoll der Generalversammlung vom 29.12.1909 wird noch ein weiterer Prominenter der literarischen Intelligenz genannt, der bisher nicht im Kontext des *Stumme Teater* aufgetaucht war, nämlich Christian Rimestad, einer der führenden Literaturkritiker Dänemarks. Immerhin 5.000 der insgesamt 22.000 Kr. Aktienkapital wurden von ihm gezeichnet.⁵⁵¹ Der Vorstand setzte sich zusammen aus den Rechtsanwälten Cornelius Olsen, Einar Falck-Jensen, Oluf Heise und Victor Fischer (der Direktor der *A/S Panoptikonbygningen*, der nach dem Vertrag vom 20.12.1909 ein Sitz im Vorstand der *A/S Det stumme Teater* zustand) sowie Ida Elisabeth Vieth.⁵⁵² Diese hatte ebenfalls für 5.000 Kr. Aktien gezeichnet, erhielt aber wohl auch deswegen Sitz und Stimme in *A/S Panoptikonteatret* (so der neue Name der *A/S Det stumme Teater* ab dem 31.1.1910)⁵⁵³, weil sie die Filmproduktion komplett allein finanzierte (s.u.). Laut Protokoll wurde der

»Kontrakt mellem A/S Panoptikonbygningen og A/S Panoptikonteatret«, dat. 30.12.1909 u. 31.1.1910 (Abschrift). In: LfS, Københavns politi, 1. inspektorat: Korrespondancesager vedr. tildelte biografbevillinger (1905–33), 14.

548 »efter et uendeligt Vrøvl«. Brief Sven Langes an Otto Rung, dat. 3.1.1910. In: KB, Utilg. 376.

549 Das Protokoll der Generalversammlung findet sich in SA (Kbh) als Beilage zu der Anmeldung im Handelsregister (s. nächste Fußnote). Für den Hinweis auf das Protokoll bin ich Jan Nielsen sehr dankbar.

550 »Fremvisning af levende Billeder«. Handelsregistret, Afdeling B, Bd. VI, Nr. 2409, registriert am 31.1.1910 und am 11.2.1910.

551 S. das oben zitierte Protokoll sowie einen Brief Sven Langes an Anders W. Holm, dat. 6.1.1910: »Rimestad, der har skudt nogle Penge i Det stumme Teater [...]« [»Rimestad, der etwas Geld in Das stumme Theater eingeschossen hat [...]«]. In: KB, NKS 2553 2°. Über die Motivation Rimestads für seine Beteiligung an der Gesellschaft ist nichts bekannt. Zumindest während des ersten Weltkrieges hat Rimestad dezidiert mit Aktien spekuliert, allerdings – so gibt Astrid EHRENCRON-KIDDE seine Begründung wieder – »sandelig ikke for de usle Penges Skyld, [...] men udelukkende for Spændingens« [»wahrhaftig nicht wegen des schnöden Geldes, [...] sondern ausschließlich wegen der Spannung«]. (1960, 170) Gehörte die Beteiligung an einem Kino auch in diese Kategorie?

552 Handelsregistret, Afdeling B, Bd. VI, Nr. 2409, registriert am 31.1.1910 und am 11.2.1910.

553 »Kontrakt mellem A/S Panoptikonbygningen og A/S Panoptikonteatret«, dat. 30.12.1909 u. 31.1.1910 (Abschrift). In: LfS, Københavns politi, 1. inspektorat: Korrespondancesager vedr. tildelte biografbevillinger (1905–33), 14.

Vorstand ermächtigt, mit Sven Lange wie mit Otto Larssen Verträge abzuschließen; in den Pressenotizen am 17.1.1910, als man die Gründung der Firma öffentlich machte, werden allerdings als literarische Konsulenten nur Sven Lange sowie Louis von Kohl erwähnt.⁵⁵⁴ Letzterer gab seit September 1909 die erste Kinofachzeitschrift Dänemarks heraus, *Nordisk Biograf-Tidende* (s. Abb. 4 auf S. 52) die dazu beitragen wollte, »daß eines Tages die Kinos zu jenem Kulturwert werden können, der sie zu sein verdienen.«⁵⁵⁵

Nach dem Scheitern der Verhandlungen mit der *Nordisk* führte für *Det stumme Teater* kein Weg daran vorbei, mit eigenen Produktivkräften direkt in die Filmproduktion einzusteigen. Zu diesem Zweck war zunächst am letzten Tag des Jahres 1909 *Det stumme Teater, Dansk Kunstfilms Fabrik* mit Henrik Ludvig Henriksen als alleinigem verantwortlichen Inhaber ins Kopenhagener Handelsregister eingetragen worden.⁵⁵⁶ Aus ungeklärten Gründen zog sich Henriksen jedoch zurück – vielleicht war ihm bewußt geworden, was für ein risikobehaftetes Geschäft die Filmproduktion war. Statt seiner gewann man die bereits erwähnte Ida Vieth dafür, die Filmproduktion für *Det stumme Teater* zu finanzieren. Während eines Treffens bei ihr wurde am 20.1.1910 die *Patria Kunstfilms Compagni* aus der Taufe gehoben;⁵⁵⁷ auf einer erneuten außerordentlichen Generalversammlung wurde am 21.2.1910 der Name der Firma in *Regia Kunstfilms Co.* geändert, da eine Aktiengesellschaft namens *Patria* bereits existierte, und die Firma im Kopenhagener



Abb. 16: Das Warenzeichen der *Regia Kunstfilms*: ein königlicher Greif

⁵⁵⁴ Notiz in: *Berlingske Tidende* (M), 17.1.1910.

⁵⁵⁵ »at een Gang Biograferne kan blive den Kulturværdi, som de fortjener at være«. Louis v. KOHL (1909a).

⁵⁵⁶ Handelsregistret, Afdeling A, Bd. XIX, Nr. 7521, registriert am 31.12.1909, bekanntgemacht St. 241; sowie Samling af Anmeldelser til Handelsregistrene, 1910:1: Anmeldelser bekendtgjorte i Statstidende i Januar Maaned (beides SA (Kbh)).

⁵⁵⁷ Das Protokoll der Generalversammlung findet sich in SA (Kbh) als Beilage zu der Anmeldung im Handelsregister.

Handelsregister registreret.⁵⁵⁸ Der nye Name skulle offensichtlich den ›königlichen‹ kulturellen Anspruch, evtl. sogar die Mitwirkung von Schauspielern og Regissereuren vom Kgl. Theater konnotieren. Als Ziel der Firma wurde ›Herstellung von og Handel med Film‹ eingetragen; im Vorstand saßen Ida Vieth, Louis von Kohl, Sven Lange, Theodor Nikolaj Rosen rn og der Rechtsanwalt Cornelius Olsen. Das Kapital, das allein von Ida Vieth gezeichnet wurde, betrug zunächst 12.000 Kr.⁵⁵⁹ – zwar ein Grundstock, um in einem Dachatelier in Jorcks Passage mit den Dreharbeiten zu beginnen, aber eine lächerliche Summe verglichen z.B. mit den 500.000 Franc (= ca. 362.250 Kr.) Stammkapital, mit der Lafitte 1908 die *Film d'Art* gegründet hatte.⁵⁶⁰

Ein Problem war allerdings noch vor der Aufnahme der Filmproduktion zu lösen, das durch den Tod von Otto Larssen am 21.1.1910 entstanden war. *A/S Panoptikonteatret* hatte nun keinen ›künstlerischen Leiter‹ mehr, wie für die Nutzung der Kinokonzession gefordert war. Als Nachfolger wurde dem Justizminister – wenig überraschend – Sven Lange vorgeschlagen; das Justizministerium stimmte seiner Ernennung am 5.3.1910 zu.⁵⁶¹ Sven Langes Vertrag mit *A/S Panoptikonteatret* vom 15.3.1910 sicherte ihm 150 Kr. monatlich sowie 25% des Nettogewinns zu.⁵⁶² Außerdem enthält der Vertrag folgende Bestimmung:

Weiterhin können ohne Zustimmung des Vorstandsvorsitzenden keine Filme angeschafft werden, die wesentlich mehr kosten als das, was üblicherweise als Leihgebühr für gute Filme bezahlt wird, was auch in bezug auf die künstlerischen Filme gilt, die auf Veranlassung Sven Langes zur Verwendung im ›Panoptikonteater‹ hergestellt werden.⁵⁶³

558 Ibid.

559 Handelsregister, Afd. B, Bd. VI, 2422. SA (Kbh).

560 Herbert BIRETT (1994), 101.

561 RA, J1 1910: L 703; LfS, København politi, 1. inspektorat: Korrespondancesager vedr. tildelte biografbevillinger (1905–33), 14. Laut der gewöhnlich gutinformierten *Politiken* (›Det sidste Dødsfald«, 22.1.1910) war Sven Lange allerdings schon vor Larssens Tod zusammen mit diesem ›literarischer Konsulent‹ der *A/S Panoptikonteatret* gewesen, s. auch oben das Protokoll zur Gründung von *A/S Det stumme Teater*.

562 Sven Lange blieb bis 1927 künstlerischer Leiter des Panoptikonteater, s. RA, J1 1920: V 239I, sowie Gunnar SANDFELD (1966), 517f.

563 ›Fremdeles kan der ikke uden Samtykke af Bestyrelsens Formand anskaffes Film, som koster væsentlig mere end der sædvanlig betales i Lejeafgift for gode Films, hvilket ogsaa g lder med Hensyn til de kunstneriske Films, der paa Sven Langes Foranledning fremstilles til Brug for ›Panoptikonteatret‹.« ›Overenskomst« zwischen Sven Lange und

Da Sven Lange sowohl im Vorstand der *Regia Kunstfilms* saß als auch künstlerischer Leiter der *A/S Panoptikonteatret* war, meinte man sich offensichtlich dagegen absichern zu müssen, daß diese Personalunion benutzt werden würde, um das risikablere Vorhaben *Regia Kunstfilms* auf Kosten der weniger risikobehafteten *A/S Panoptikonteatret* zu subventionieren. So verständlich dieser Wunsch von Seiten der *A/S Panoptikonteatret* ist, so offensichtlich ist jedoch auch, wie sehr zu diesem Zeitpunkt ökonomische Gesichtspunkte bei *Det stumme Teater* alias *A/S Panoptikonteatret* zur obersten Raison geworden waren. Von dem ursprünglichen Larssenschen Projekt, wie unbestimmt es immer auch gewesen sein mag, ist in diesem Vertrag nichts mehr zu finden – es sei denn die unbestimmte Verpflichtung, ›gute‹ Filme für das Programm auszuwählen, die aber *nota bene* nicht mehr kosten dürfen als marktüblich. Schon vor der Premiere des ersten Films am 9.4.1910, *Et Gensyn* [*Ein Abschied für ewig*] nach einem Drehbuch von Thomas Krag,⁵⁶⁴ hatte sich *A/S Panoptikonteatret* so von dem Projekt eines ›literarischen‹ Kinos weitgehend verabschiedet.

Liest man die z.T. ironisch eingefärbte Presseberichterstattung über die Einweihung des Kinos, so wird deutlich, daß die Zeitgenossen Mühe hatten, einen qualitativen und nicht nur quantitativen Unterschied zu anderen Kinos und Filmproduktionen zu erkennen. So kommentierte *Berlingske Tidende*:

Die ›Idee‹ ist wohl kaum etwas anderes als eine Ausgestaltung des gewöhnlichen Kinos, dieses in Reinkultur und System unter kunstverständiger Pflege. Aber da Kino ja vortrefflich sein *kann* und eine kundige Aufsicht kaum von Übel ist, gibt es nur Grund zur Freude und zur Hoffnung, daß das Unternehmen in Übereinstimmung mit seinen Vorsätzen gedeihen mag.⁵⁶⁵

A/S Panoptikonteatret, dat. 15.3.1910. LfS, Københavns politi, 1. inspektorat: Korrespondancesager vedr. tildelte biografbevillinger (1905–33), 14.

564 Marguerite ENGBERG (1977b), II:163, gibt als Premierendatum fehlerhaft den 10.4.1910 an.

565 »›Idéen‹ er vel næppe andet end en Udformning af det almindelige Biografteater, dette i Renkultur og System under kunstforstandig Røgt. Men da Biografteater jo *kan* være fortræffeligt og kyndigt Tilsyn vel ikke er af det onde, er der kun Grund til Glæde og til at haabe, at Foretagendet maa trives efter Forsætterne.« »Panoptikon-Teatret. En Premiere paa ›De Stummes Scene‹«. In: *Berlingske Tidende* (M), 1ste Tillæg, 11.4.1910.

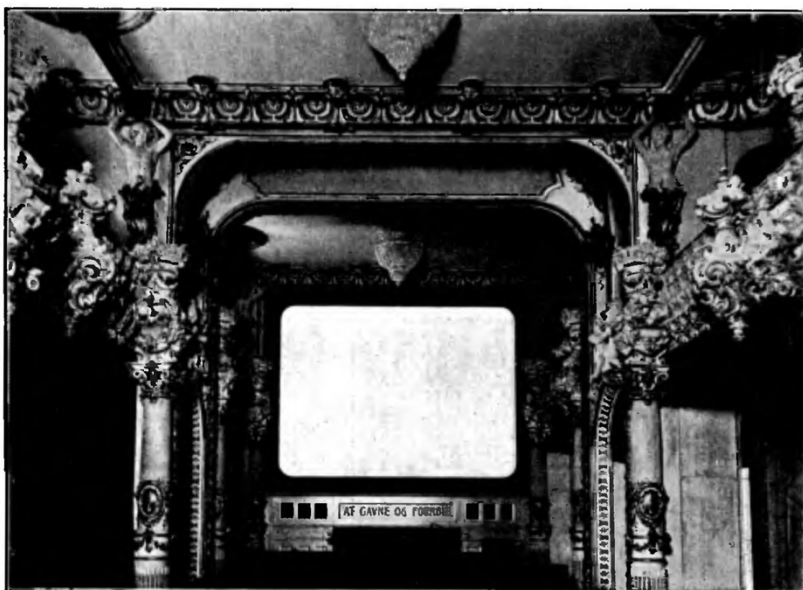


Abb. 17: Der Vorführraum des Panoptikonteater im ehemaligen Marmorsaal
(vgl. Abb. 15 auf S. 150)

Den seit diversen Monaten in der Presse immer wieder verkündeten hochkulturellen Anspruch sah man eher in der Säulenhalle (s. Abb. 17) und in der einleitenden Musik manifestiert: ausgerechnet die mit dem Kgl. Theater assoziierte Ouverture aus Friedrich Kuhlaus (1786–1832) *Elverhøj*, »was man nicht gerade an diesem Ort erwartet hätte«.⁵⁶⁶ Die hegemonialkulturelle Rahmung (s. auch Abb. 18) trug allerdings eher dazu bei, die Aporien des reformistischen Kinoprojektes herauszustellen, als direkt zu einer Aufwertung des Kinos beizutragen. Die eine Stunde dauernde Premierenvorstellung selbst bestand aus einem durchaus traditionellen Programmmix aus Dokumentarfilm, dramatischem Film und Farce: einem Landschaftsfilm über die schweizerischen Alpen, Krags *Et Gensyn*, einem französischen Film nach Schillers *Don Carlos* sowie einer Humoreske namens *Konge for en Dag* [König für einen Tag].

⁵⁶⁶ »hvilket ikke netop var det, man havde ventet paa dette Sted«. »Panoptikon-Teatret. Thomas Krags »Et Gensyn««. In: *Politiken*, 10.4.1910.



Abb. 18: Der Eingang zum *Panoptikonteater* bei der Eröffnung 1910

3.1.2 Intentionen und Motivationen der literarischen Akteure

Die Reform des Kinos, wie sie im Antragstext von *Det stumme Teater* formuliert worden war, wurde nicht unter Rückgriff auf positive substantielle Kategorien skizziert, also daß es z.B. darum gehe, das Gute, Wahre und Schöne auch im Kino zu seinem Recht kommen zu lassen. Dieser Verzicht auf eine positive Substantialisierung des Vorhabens findet darin seine Begründung, daß das Kino ja erst durch die Mitarbeit der literarischen Intelligenz zu einer Kunst *›veredelt‹* werden sollte und daher noch nicht mit diesen Kategorien erfaßbar war. Statt dessen griff Otto Larssen auf eine Kategorie zurück, die das Kino als Kommunikation faßte: Das reformistische Kino ziele auf eine Verbesserung des *›Geschmackes‹* bei den Zuschauern. Kants Definition des Geschmackes (*›Geschmack ist das Vermögen der ästhetischen Urteilskraft, allgemeingültig zu wählen‹*)⁵⁶⁷ wird insofern verkürzt, als das *›allgemeingültig‹* nicht philosophisch begründet, sondern ganz konkret bezogen wird auf die Institution Literatur. Denn die Garanten für die intendierte Verbesserung des Geschmackes bei den Zuschauern sollen in erster Linie die Drehbuchschreibenden Autoren, in zweiter Linie die Schauspieler aus dem etablierten Theaterleben sein: Weil diese Geschmack haben, werden auch ihre Produkte geschmackvoll sein, und wenn diese Produkte es sind, werden sie den Geschmack der Zuschauer befördern.

Die Autoren haben also in diesem naiven Ursache-Wirkung-Modell eine zentrale Funktion inne. In Larssens Konstruktion werden jedoch, bedingt durch das Genre *›Antragstext‹*, spezifische Intentionen oder Motivationen von einzelnen Autoren schlicht nicht erwähnt bzw. implizit unter *›Verbesserung des Geschmackes‹* subsumiert – letzten Endes eine Leerformel, die zur Legitimierung der beabsichtigten Kolonialisierung des Kinos durch die hegemoniale bürgerliche Kultur dient. Larssen argumentiert mit einer Institution *›Literatur‹*, die als monophon auftritt, doch kann Larssens Institution *›Literatur‹* nicht die Institution *›Literatur‹* aus der Perspektive eines wissenschaftlichen Beobachters zweiter Ordnung sein. Deshalb ist unbedingt danach zu fragen, welche persönlichen und spezifischen Intentionen und Motivationen bei den literarischen Akteuren beobachtet werden können, die an zentraler Stelle in diesem reformistischen Kinoprojekt mitwirkten, sei es als Initiatoren und Organisatoren

567 Immanuel KANT (1991), 565 (BA 186).

(Otto Larssen und Sven Lange), als Drehbuchschreiber (Sven Lange, Thomas Krag und Otto Rung) oder (eventuell) als Regisseur (Herman Bang). Allerdings haben nur wenige dieser Akteure sich explizit zur Motivation und den Gründen ihres Filmengagements geäußert, so daß ergänzend literaturästhetische Programmerkklärungen, literarische Werke und soziologische Data herangezogen werden.

3.1.2.1 Der Initiator und der Organisator: Otto Larssen und Sven Lange

Leider läßt sich nur spekulieren, was Otto Larssen, der das Projekt zum Erstaunen mancher⁵⁶⁸ immerhin angestoßen hatte, sich vom literarischen Kinoreformprojekt erhoffte. Mit Ausnahme seines strategisch argumentierenden Antragstextes gibt es keine schriftlich überlieferte Äußerung von ihm zu dem Projekt. Mit Hilfe sekundärer Quellen läßt sich jedoch das Bild eines Mannes zeichnen, der aufgrund seines Bohème-Lebens überdurchschnittlich viele gesellschaftliche Strata in Dänemark wie im Ausland kannte.⁵⁶⁹ Gleichzeitig wird immer seine gesellschaftliche Heimatlosigkeit in der bürgerlichen Klassengesellschaft betont. »Er hatte – vor allem gemessen an der Elle des Bürgertums – große und ins Auge fallende Fehler«, heißt es in seinem Nachruf in *Politiken*.⁵⁷⁰ Den Grund sieht *Ekstrabladet* in Larssens Verweigerung dem bürgerlichen Karrieredenken gegenüber: »Was die Anderen Leben nennen: sich durchzubohren, ein Bein zu stellen, sich ehrgeizig und heftig zu prügeln, um hochzukommen, um Geld zu verdienen und um ›Ansehen‹ oder Macht zu gewinnen – nichts hiervon existierte für Otto Larssen. Er verachtete das zutiefst.«⁵⁷¹

Auch in seinem literarischen Werk wird dieser Abstand zur bürgerlichen Gesellschaft, wie Larssen sie verstand, immer wieder thematisiert.

568 Henning BERGER (1910a) war sicherlich nicht der einzige, der es ›seltsam‹ (›underligt‹) fand, daß ausgerechnet Otto Larssen der Initiator des Kinoreformprojektes war.

569 Im Vorwort zur deutschen Übersetzung von *Den hvide By og andre Byer og Egne [Auf Langfahrt. Abenteuer und Erlebnisse eines Weltenbummlers zu Wasser und zu Lande]* (1903) schreibt Thomas KRAG (1909, II–13) über Otto Larssen, dieser sei ein »echter Weltenbummler, ein echter Nomade« gewesen.

570 »Han havde – navnlig maalt med Borgerskabets Alen – store og iøjnefaldende Fejl«. »K.«: »Det sidste Dødsfald«. In: *Politiken*, 22.1.1910.

571 »Det, de Andre kalder Liv: at bore sig frem, at spænde Ben, at slaas ærgerrigt og hidsigt for at komme op, for at tjene Penge og vinde ›Anseelse‹ eller Magt – Intet af dette eksisterede for Otto Larssen. Han foragtede det dybt«. FREJLIF: »Otto Larssen«. In: *Ekstrabladet*, 22.1.1910.

In seinem letzten, zeitgleich zur Debatte um *Det stumme Teater* erschienenen Erzählband *Omstrejfer-Liv. Blændværk og Kendsgerninger* [Herumtreiber-Leben. Blendwerk und Tatsachen] heißt es z.B.:

Ich komme gelegentlich mit der Kategorie von Menschen zusammen, die die bessere Bourgeoisie genannt werden. Das passiert nicht häufig. Denn sie mögen mich in der Regel nicht, und ich hege nun vielleicht auch nicht die rechte Ehrerbietung für sie. Aber es ist drollig, sie ab und an mal reden zu hören, ihre Urteile über Kunst und das Leben zu hören, Urteile, die sie mit einer Süffisanz und Überlegenheit abgeben, die alles übertrifft, was kluge Leute sich trauen würden.⁵⁷²

Wenn man die Meinung des Ich-Erzählers in diesem wenig fikionalisierten Erinnerungswerk mit Larssens Meinung gleichsetzen darf (die betreffende Erzählung beginnt recht heterorefentiell damit, wie der Ich-Erzähler den Autor Esmann zum Bahnhof begleitet und dieser ihn bittet, für Gunnar Heiberg in Paris ein Bild mitzunehmen), so wirft Larssen dem Großbürgertum Selbstüberschätzung, Selbstzufriedenheit, kurz: mangelndes Reflexionsvermögen über die Möglichkeitsbedingungen von Urteilen und seiner selbst als Umwelt von anderen vor. Das höhere Bürgertum setzt er mit ›Spießbürgern‹ gleich,⁵⁷³ mit denen er sich nicht identifizieren mag. Nach seinem Eigenverständnis hielt er selbst fest an »gewissen Gentlemansbegriffen, und er konnte jene nicht ausstehen, die ihm ordinär oder niedrigesinnig vorkamen«. ⁵⁷⁴ Niedere soziale Strata werden bei Larssen ebenfalls aus dieser Perspektive beschrieben; so heißt es z.B. über eine Tischgesellschaft im Kopenhagener Lokal ›Over Stalden‹: »diese einfachen Leute, deren Gesichter, Sprache und deren Tun in einem passenden Verhältnis zu den Simili-Juwelen stand, die sie auf ihren Krawatten und fetten Fingern trugen«. ⁵⁷⁵

572 »Jeg kommer undertiden sammen med den Kategori af Mennesker, som kaldes det bedre Bourgeoisii. Det sker ikke ofte. For de synes som Regel ikke om mig, og jeg nærer nu maaske heller ikke den rette Ærbødighed for dem. Men det er pudsigt en Gang imellem at høre dem tale, høre deres Domme om Kunst og Liv, Domme, som de udtaler med en Suffisance og Overlegenhed, der siger Sparto til, hvad kloge Folk vover sig ud paa.« Otto LARSSEN (1909), 135.

573 Ibid., 2II.

574 »visse Gentlemansbegreber, og han kunde ikke døje dem, der forekom ham tarvelige eller lavsindede«. ›K.‹: »Det sidste Dødsfald«. In: *Politiken*, 22.I.1910.

575 »disse simple Folk, hvis Ansigter, Sprog og Lader stod i passende Forhold til de Simili-Juweler, de bar paa deres Kravats og fede Fingre«. Otto LARSSEN (1909), 131.

Bezieht man diese soziale wie wertemäßige Heimatlosigkeit Larssens nun auf sein Engagement für das literarische Kinoreformprojekt, so läßt sich mutmaßen, daß Larssen hierin die Chance sah, gleich in zweifacher Hinsicht reformierend zu wirken: einerseits das – in Larssens Perspektive – Unterschichtenvergnügen Kino zu reformieren, andererseits aber auch dadurch die (groß-)bürgerliche Kultur neu zu formulieren. Die Reformintention wäre also eine doppelte gewesen.

Was sich bei Larssen aufgrund der mangelhaften Quellenlage nur vermuten läßt, ist bei Sven Lange explizit belegbar. Nach dem Ausstieg oder der Verdrängung Larssens wurde Lange ab dem Sommer 1909 allmählich zur zentralen Figur des literarischen Kinoreformprojektes: Er stellte das Projekt in der bereits erwähnten ›Kronik‹ in *Politiken* im August einer breiteren Öffentlichkeit vor; er agierte als Verhandlungsführer mit der *Nordisk*; er war sowohl der literarische Konsulent von *A/S Det stumme Teater* als auch spätestens nach Larssens Tod der künstlerische Leiter von *A/S Panoptikonteater*. Mit Lange wurde das Kinoreformprojekt von einer zentralen Persönlichkeit des dänischen Kulturlebens vorangetrieben. Lange war seit 1900 Mitarbeiter von *Politiken* und dort seit 1904, nach dem Abgang von Edvard Brandes, der führende Theaterkritiker des Blattes (und wohl auch der meistgehaßte seiner Zeit in Dänemark). Im selben Jahr war er zudem kurzzeitig Regisseur am Kgl. Theater, gab diese Tätigkeit jedoch schnell wieder auf. Lange beschränkte sich auf die Kritik und die eigene literarische Produktion, mit der er sich vor allem auf den Bühnen seiner Zeit den Ruf errang, »praktisch der Einzige zu sein, der die gute und vornehme Komödie repräsentiert«, wie der Kritiker Christian Rimestad 1906 schrieb.⁵⁷⁶

Mit dem Kino hatte Lange spätestens 1904 Kontakt geschlossen gehabt, denn in diesem Jahr verglich er in einer Rezension zu Herman Bangs Roman *Mikaël* [*Michael*] die Bangschen Figuren mit kinemato-graphischen Darstellungen.⁵⁷⁷ Im Kontext von *Det stumme Teater* taucht sein Name das erste Mal auf dem Empfehlungsschreiben für Otto Larssen Anfang 1909 auf. Wie und wann genau Lange vom bloßen Unterstützer zur treibenden Kraft im Projekt wurde, ist leider unklar. Warum er sich so für *Det stumme Teater* engagierte, läßt sich hingegen schon in seiner

576 »[at være] saa godt som ene om at repræsentere den gode og fornemme Komædie«. Christian RIMESTAD (1906), 41.

577 Sven LANGE (1929a), 31.

›Kronik‹ mit dem Titel »Det stumme Teater« vom 7.8.1909 in *Politiken* erkennen.⁵⁷⁸ Das übergeordnete Ziel für das Reformprojekt formuliert er noch ganz wie Larssen: »all die unwürdige Gaukelei zurückzudrängen und auszurotten, von der die meisten Kinos noch leben – dies mit wirklich guter Kunst zu ersetzen«. ⁵⁷⁹ Lange bestimmt das Kino als »eine Art neuer Kunststart, die hier im Entstehen begriffen ist«, ⁵⁸⁰ doch nähert er sich dieser neuentstehenden Kunststart ausschließlich mit den Kategorien des Theaters. Für die Autoren sei das Kino eine Herausforderung, weil es ihnen die Möglichkeit gebe, die traditionellen Figuren der Pantomime zu verlassen und ihre Geschichten kurz und mit logischer Stringenz zu erzählen; für die Schauspieler sei das Kino eine Herausforderung, weil alles durch Mimik und Gestik ausgedrückt werden müsse; für das Publikum sei das Kino von Nutzen, weil es durch den Wegfall des Wortes die Phantasie des Zuschauers stimuliere. Für Lange ist das Kino ein Derivat der Bühne; er läßt es gelten als ein »Supplement zum sprechenden Schauspiel«, ⁵⁸¹

Zugespitzt formuliert geht es Sven Lange – das läßt schon seine Argumentation in der ›Kronik‹ erkennen – nicht um die Möglichkeiten des Kinos, sondern um die Reform des Theaters. Daß der mögliche Kunstwert des Kinos aus einer reinen Schauspielästhetik entwickelt wird, welche die medialen Möglichkeiten z.B. einer spezifischen Filmsyntax überhaupt nicht reflektiert, war zwar bis in die zehner Jahre üblich und ist daher nicht spezifisch für Langes Argumentation. Der Film als Besserungsanstalt für schlechte Autoren und Schauspieler ist allerdings m.W. ein einmaliges Argument in der frühen Filmdebatte:

Aber die Schauspiele, nach denen das stumme Theater verlangt, unterscheiden sich nur dadurch von anderen, daß ihnen das Wort als Wirkmittel fehlt. [...] In jedem Fall wird der Verfasser zur Kürze und zur logischen Stringenz in der Entwicklung des Konfliktes gezwungen, die die Bühne als erste Bedingung dramatischer Wirkung fordert.

Auch für die Schauspieler können diese stumme Arbeiten von Bedeutung werden. Wie häufig hat man doch eine Replik platt auf die Erde fallen hören, weil sie durch eine tote Mimik, eine banale Gestikulation begleitet wurde. Wenn aber alle Seelenbewegungen durch das Minenspiel ausgedrückt werden

578 = Sven LANGE (1909b).

579 »at tilbægetrænge og udrydde alt det uværdige Gøgl, som de fleste Biografteatre endnu lever paa – at erstatte det med virkelig god Kunst«. Ibid.

580 »noget af en ny Kunststart, som her er under Opsejling«. Ibid.

581 »Supplement til de talende Skuespil«. Ibid.

müssen, werden die Schauspieler gezwungen, ihr stummes Spiel durchzuarbeiten, zu vertiefen und zu vervielfältigen nach einem Maßstab, der für ihre Arbeit mit Sprechrollen nur von Vorteil sein kann.⁵⁸²

Die Vermutung, daß der Theaterkritiker und Dramenautor Lange das Kunstkino primär zur Lösung von spezifischen Theaterproblemen heranzieht, wird bestärkt, wenn er über die französischen Film d'Art-Produktionen vermerkt, daß mit ihnen ›dem Vernehmen nach‹ bereits bedeutende künstlerische Resultate erzielt worden wären – legitimiert Lange das Kinoreformprojekt ästhetisch, ohne die französischen Filme überhaupt gesehen zu haben?

Langes Ausführungen in der ›Kronik‹ fügen sich nahtlos ein in seine langjährige, aber im Jahr 1909 kulminierende Kritik am bürgerlichen Theaterbetrieb, mit der er zwar nicht allein stand,⁵⁸³ die aber von ihm am schärfsten formuliert wurde.⁵⁸⁴ In diesem Jahr erschien sein erfolgreichstes Drama, die Tragikomödie *Samson og Dalila* [*Samson und Dalila*], die im Jahr darauf ihre Premiere im *Dagmarteater* hatte und auch in komparatistischer Perspektive als eine originelle Bearbeitung des in diesen Jahren sehr populären Simson-Stoffes⁵⁸⁵ gelten muß (eine deutsche

582 »Men de Skuespil, som det stumme Teater kræver, adskiller sig kun derved fra andre, at de mangler Ord som Virkemiddel. [...] I alt Fald tvinges Forfatterne til Kortfattethed og til den logiske Stringens i Konflikts Udvikling, som Scenen fordrer som den første Betingelse for dramatisk Virkning./ Ogsaa for Skuespillerne kan disse stumme Arbejder blive af Betydning. Hvor tidt har man ikke hørt en Replik falde plat til Jorden, fordi den ledsagedes af en død Mimik, en banal Gestikulation. Men naar alle Sjælsbevægelser skal udtrykkes gennem Minespillet, nødes Skuespillerne til at gennemarbejde, til at uddybe og mangfoldiggøre deres stumme Spil efter en Maalestok, som kun kan være til Gavn for deres Arbejde med talende Roller.« Ibid.

583 Sophus CLAUSSEN paraphrasiert in seiner ›Kronik‹ »Films –« (1911) Gordon Craigs Kritik am Theaterbetrieb in dessen Zeitschrift *The Mask* so, daß sie auch von Sven Lange hätte stammen können: »Thi det menneskelige Legeme er intet kunstnerisk Redskab. Og i Stedet for at adlyde Fantasien indgaar det for aaben Tæppe i animalske Forbindelser med Publikums slettere Instinkter.« [»Denn der menschliche Körper ist kein künstlerisches Instrument. Und anstatt der Phantasie zu gehorchen, geht er vor offenem Vorhang animalische Verbindungen mit den schlechteren Instinkten des Publikums ein.«]

584 Frederik SCHYBERG (1937) macht es sich zu einfach, wenn er diese Theaterkritik *normativ* darauf zurückführt, daß Lange in seiner Kritik schlicht von einem ›falschen‹, nämlich zu ›literarischen‹ Theaterbegriff ausgegangen sei und beständig vom Theater etwas verlangt habe, was dieses nicht zu erfüllen vermochte. (357ff)

585 Elisabeth FRENZEL nennt für die Jahre 1890 bis 1915 allein neun Bearbeitungen (1988, 695–699). Auch Filmadaptionen gab es natürlich, so 1902 von *Pathé* produziert *Samson*

Übersetzung erschien bereits 1910; im gleichen Jahr erlebte das Drama seine deutsche Uraufführung am *Deutschen Theater* in Berlin und lief dann zeitgleich in einer zweistelligen Anzahl von Theatern in Deutschland;⁵⁸⁶ rezensiert wurde es u.a. von Herwarth Walden in *Der Sturm*.⁵⁸⁷ *Samson og Dalila* greift eine Episode aus Langes früherem Erfolg *Hjærtets Gærninger* [Die Taten des Herzens] von 1900 auf. In diesem Roman leidet der Autor Fries darunter, daß die grobschlächtigen Körper der Schauspieler überhaupt nicht seinem Stück entsprechen, und es wird die (rhetorische) Frage gestellt, ob der Körper und die Rede des Schauspielers die Seele des Dramas forme oder aber die Seele des Dramas den Körper und die Seele des Schauspielers?⁵⁸⁸ Der Verrat des Dramas durch die Schauspieler, der für Langes Engagement bei *Det stumme Teater* so wichtig werden sollte, wird im praktisch zeitgleichen Drama *Samson og Dalila* signifikanterweise zum zentralen Thema. Die Handlung des Stückes spielt sich dabei in vier korrespondierenden Dimensionen ab:

(1) Der Autor Peter Krumbak wird von seiner Frau, der Schauspielerin mit dem dänischen Königinnennamen Dagmar, mit dem Grossisten Sophus Meyer betrogen.

(2) Als Intertext fungiert die Geschichte aus dem Buch der Richter, Kapitel 16, in der Delila Simson an die Philister verrät.

(3) Intertext und die Handlung aus Dimension 1 werden jetzt in der dritten Dimension miteinander verwoben: Krumbak hat ein Drama über den Simson-Stoff geschrieben, das mit seiner Frau in der Hauptrolle inszeniert wird, d.h. fiktiver Schauplatz und realer Spielraum fallen zusammen.

(4) Dieses Stück wiederum ist für den (fiktiven) Autor ein ›Symbol‹ für »die Stellung der Poesie zum Theater und zu dessen ganzen Wesen«, ⁵⁸⁹ näher bestimmt als »das bürgerliche, geschäftsmäßige Theaterwesen«. ⁵⁹⁰ »Denn genauso wie Dalila Samson an die Philister verrät, so verraten die

et Dalila; eine erneute *Pathé*-Adaption von 1908 trug den Titel *Samson* (Richard ABEL (1994), 248).

586 Henning BERGER (1910b).

587 Herwarth WALDEN (1910).

588 Sven LANGE (1900), 175ff.

589 »Poesiens Stilling til Teatret og al dets Væsen«. Sven LANGE (1909a), 59. – Seitenzahlen im laufenden Haupttext der nächsten Seiten beziehen sich auf diese Ausgabe.

590 »det borgerlige, forretningsmæssige Teatervæsen«. *Ibid.*, 60.

Schauspieler die Poesie ans Publikum. [...] Die Schauspieler und das Publikum helfen einander, die Poesie auf dem Theater totzuschlagen.«⁵⁹¹

Unterstützt wird die Korrespondenz der Dimensionen nicht zuletzt durch zahlreiche Personalunionen. Die Ehefrau spielt die Delila der Bibel in der Adaption ihres Ehemannes, der Dalila als ›bürgerliche Hure‹ (60) im fleischfarbenen Kostüm konzipiert hat, solchermåßen bereits ihre Allianz mit den bürgerlichen Philistern bzw. der Schauspieler mit dem Publikum andeutend. Seinen Nebenbuhler, den Grossisten Meyer, bezeichnet Krumbak rundheraus als ›Publikum‹ (20) und als ›Philisterhauptmann‹ (49). Meyer wird als Vertreter des Handelsbürgertums skizziert, dessen Welt aus »dem alljährlichen gemeinsamen Essen der Manufakturhändlervereinigung« besteht.⁵⁹² Er ist ein Emporkömmling (30) und typisch für das Publikum, das im Theater nur unterhalten werden will. Samson, den Krumbak als ›Prophet‹ und ›Gottes Sklave‹, vor allem aber als ›Dichter‹ (58) konzipiert hatte und auch kurzzeitig selbst auf der Bühne gespielt hatte (109ff), wird durch die schlechten Schauspieler an die Kulturphilister im Publikum verraten, das für Krumbak nicht mehr als »der Hintern eines Orang-Utangs« ist⁵⁹³

Das prädestinierte tragische Opfer dieses Konfliktes ist Krumbak. Nachdem er seine Frau an den Grossisten verloren hat, versucht er Simson zu spielen, indem er laut aus dem 16. Kapitel des Buches der Richter deklamiert und zugleich seine Frau und ihren Liebhaber umzubringen beabsichtigt. Als er dies nicht über sich bringt, richtet er die Waffe gegen sich selbst, damit zumindest die Poesie stürbe. Das Rachegebot, das im Intertext des Alten Testaments vorgegeben ist, vermag Krumbak nicht umzusetzen. Evoziert wird damit die theologische Deutung Simsons als Präfiguration Christi, also der Verweis vom Alten ins Neue Testament, wie sie auch an anderer Stelle im Drama anklingt: So deutet Krumbak Simson als ›Prophet‹ (58), und seine Erlebnisse im Wald erinnern an die Versuchung in der Wüste (132).

Der das Stück beschließende Selbstmord Krumbaks wird durch die präfigurative Funktion des mit ihm zu identifizierenden Simson funda-

591 »For ligesom Dalila forraader Samson til Filistrene, saadan forraader Skuespillerne Poesien til Publikum. [...] Skuespillerne og Publikum hjælper hinanden med at dræbe Poesien paa Teatret.« Ibid., 59f.

592 »Manufakturhandlerforeningens aarlige Fællesspisning«. Ibid., 139.

593 »Bagdelen af en Orang-Utang«. Ibid., 10.

mental doppeldeutig, wie schon die Genreklassifikation ›Tragikomedie‹ andeutet. Denn ist die Poesie – eine Kategorie, die über das Drama hinausreicht – wirklich nicht zu retten? Für eine entsprechende Deutung des Stückes ist es zentral, den fiktiven Dichter Krumbak mit seinen Problemen und seinem Drama als analog zu dem realen Dichter des Dramas *Samson og Delila* zu setzen. Aus einer solchen Analogisierung bezieht das Stück sicherlich in vielerlei Hinsicht seinen dramatischen Impuls und fordert sie auch nachgerade heraus, angefangen bei dem gleichnamigen Stoff beider Dramen. Allerdings hat Tybjerg zu Recht darauf hingewiesen, daß das textinterne Drama in Versen, *Samson og Delila* hingegen in Prosa verfaßt ist.⁵⁹⁴ Diese Differenz setzt sich fort mit der Präfiguration: Krumbak mag sterben, aber die Poesie darf weiterhin ihrer Erlösung harren.

Mit *Samson og Delila* hat Sven Lange weniger einen abgeschlossenen Prozeß denn eine Konfliktstruktur gestaltet, die für seine ästhetischen Überlegungen zentral ist und die sich bis in die ›Kronik‹ zu *Det stumme Teater* hineinverfolgen läßt: das im bürgerlichen Theater seiner Zeit problematische Verhältnis zwischen Autor, Schauspieler und Publikum, das für Lange eine veritable Krise der Institution Theater darstellt.

Krumbak erschießt sich in *Samson og Delila* in einer selbstgenähten Narrentracht, für die er Zeitungen zerschnitten und sich die Streifen auf den Anzug geheftet hatte; auf dem Kopf trug er dazu ›ein paar Hörner‹ aus einem Schreibfederschaft und einem Bleistift. (147) Dieser Aufzug gibt der Tatsache symbolischen Ausdruck, daß seine Frau ihm mit Meyer Hörner aufgesetzt hat. Aber Meyer war ja zugleich auch das Publikum und derjenige, der sich bitter darüber beklagt hatte, daß Dichter ein Teil der publizistischen Öffentlichkeit sind – in Meyers Perspektive ist die Berichterstattung über Dichter und ihre Produkte nichts als Reklame, für die er selbst, wünscht er sie für seine Handelsprodukte, teuer bezahlen muß. (34ff) Krumbaks Narrentracht markiert daher, daß ihm nicht nur seine Frau, sondern auch die publizistische Öffentlichkeit Hörner aufgesetzt hat, weil sie zu Meyers Öffentlichkeit geworden ist, die allein den Gesetzen des Marktes unterliegt.

Die hier geäußerte Kritik hat allerdings mehrere potentielle Adressaten. Denn der Vorwurf ist ja nicht allein an die Öffentlichkeit bzw. das Publikum zu richten, das sich – in Habermas' generalisierenden Termini –

594 Casper TYBJERG (1996a), 123.

vom kulturräsonierenden Publikum der bürgerlichen Öffentlichkeit zum kulturkonsumierenden Publikum der nachbürgerlichen Öffentlichkeit entwickelt habe.⁵⁹⁵ In einer Rezension zu einer Aufführung von Ibsens *Samfundets Støtter* [*Die Stützen der Gesellschaft*] hatte Lange 1902 dem Publikum des Kgl. Theaters vorgeworfen, es sei »zugleich [...] pretentiös und unkritisch, zugleich blasiert und naiv, ein Publikum, für das Kunst nichts ist, aber Unterhaltung alles, für das falsche Tränen Menschen sorgen bedeuten und leeres Possenspiel Lebensglanz«, gleichzeitig aber auch unterstrichen, daß dieses Publikum vom Theater einerseits durch ein gutgespieltes zweifelhaftes Repertoire und andererseits durch schlechtgespielte gute Stücke selbst herangezogen worden sei.⁵⁹⁶ Repertoire, Schauspielerleistung und Publikum stehen in einem unauflöselichen Zusammenhang.

In *Samson og Delila* hatte Lange geschickterweise darauf verzichtet, das Publikum (von einer Szene abgesehen, in der Meyer als stellvertretend für das Publikum den Schauspielern aus den Kulissen zuschaut) im zweiten Akt selbst auf die Bühne zu bringen, so daß kein Zuschauer sich durch die Verdoppelung seiner selbst als fiktive Figur entlastet fühlen konnte. Statt dessen war das Verhältnis zwischen Schauspielerleistung und Publikum substituiert in dramatischer Form entfaltet worden durch die ehebrecherische Liebe zwischen Dagmar Krumbak und dem Grossisten Meyer sowie – auf der intertextuellen Ebene – durch die Zusammenarbeit zwischen Delila und den Philistern. Die Abhängigkeit, in der die Schauspielerleistung sich vom Publikum befindet, hat Lange explizit in der Rezension zu einer Aufführung von Ibsens *Gengangere* [*Gespenster*] am Kgl. Theater 1908 begründet. Lange betrachtet die Aufführung als Beleg für seine These (die auch Herman Bang vertrat), »die Schauspielkunst als zerstörerisch für die Poesie zu betrachten«, und fährt fort:

Hier soll den Schauspielern nichts vorgeworfen werden – sie sind Menschen wie wir auch. Aber die Bedingungen, unter denen ihre Kunst wirkt: die lebendige, persönliche Berührung, die sie während des Spiels mit dem lebendigen, empfänglichen Publikum haben, wird für sie verhängnisvoll. In jedem Menschen wohnt sicherlich ein tiefer Drang danach, Gefallen zu finden, aber für Schauspieler wird er sofort durch die lebenden Laute des Saales quittiert; wie

595 Vgl. Jürgen HABERMAS (1990), 248–266.

596 »paa en Gang [...] pretentiøst og ukritisk, paa én Gang blaseret og naivt, et Publikum, for hvem Kunst er intet, men Underholdningen alt, for hvem falske Taarer betynder Menneskers Sorg, og tomt Gøgl Livets Glans«. Sven LANGE (1929b), 37.

verlockend ist es da nicht, dem Drang nachzugeben – und wie zerfressend ist das für die Kunst, die sie geben!⁵⁹⁷

In dieser Rezension werden die Schauspieler im Gegensatz zur zitierten Rezension von 1902 weitgehend exkulpiert; die Verantwortung für die Malaise des Theaters wird statt dessen dem Publikum zugeschoben, das Lange aus ganzem Herzen sein Leben lang verachtete.⁵⁹⁸ Gemeint ist bei ihm aber immer jenes konservative bürgerliche Establishment, gegen das er schon als Redakteur des *Simplicissimus* 1896–1898 anscrieb. Die Kopenhagener Variante dieser Bourgeoisie erschien Lange als besonders gefährlich, weil sie so ›geschmeidig‹ und daher so schwierig zu fassen sei. Einen Artikel über Emma Gad als »so etwas wie das böse Gewissen der Bourgeoisie« begann er 1906 so:

Sollte es in irgendeiner Stadt in Europa eine Bourgeoisie geben, die so geschmeidig ist wie die Kopenhagener? Die so leicht lächelt und plaudert, die so schnell in ihrem Urteil ist, so parat zu Ungerechtigkeit und zu Mitgefühl, so flüchtig stimmungsbewegt – so eminent *weiblich* in ihrer ganzen Ausprägung?

Hier, wo die Kontraste selten größer sind, als daß man sich leicht aus ihnen herausreden kann, und wo selbst Geschäfte am liebsten durch lang ausgewalztes, etwas hinterlistiges Geplauder entschieden werden – hier wird die ganze Fähigkeit, die für den Alltag übrig bleibt, zu einem Filigran aus Bosheit und Freundlichkeit gesponnen, das über den vielfältigen Gruppen und unendlichen Picknicken des Gesellschaftslebens glitzert.

Der leere Raum soll ausgefüllt werden.

Der leer Raum?

Ja, denn hinter dieser geschmeidigen und flüchtigen Lebendigkeit erspäht man kein eigentliches Leben. Die Luft hier ist unfruchtbar und verzehrend, und in ihrem Flimmern schrumpfen die großen menschlichen Eigenschaften zu Karikaturen ihrer selbst.⁵⁹⁹

597 »at betragte Skuespillkunsten som ødelæggende for Poesien«; »Her skal ikke bebrejdes Skuespillerne noget – de er Mennesker som vi andre. Men de Vilkaar, som selve deres Kunst virker under: den levende, personlige Berøring, hvori de under Spillet staar til det levende, modtagelige Publikum, bliver skæbnesvangert for dem. I ethvert Menneske bor der sikkert en dyb Trang til at vinde Behag, men for Skuespillerne kvitteres den øjeblikkeligt af Salens levende Lyde: hvor fristende er det da ikke at give efter for den – og hvor fortærende bliver det ikke for den Kunst, de giver!«. *Ibid.*, 67.

598 Christian RIMESTAD (1906), 41; Jens ANDERSEN (1993), 276.

599 »saadan noget som Bourgeoisiets onde Samvittighed«; »Mon der i nogen By i Europa skulde findes et Bourgeois, der er saa smidigt som det københavnske? Saa let til Smil og Smaasnak, saa gesvindt i sin Dom, saa parat til Uretfærdighed og til Medfølelse, saa flygtigt stemningsbevæget – saa eminent *kvindeligt* i hele sit Præg?/ Her, hvor Kontrasterne sjældent er større, end at man nemt kan snakke sig ud over dem, og hvor selv Forretningerne helst afgøres ved langt udtværet, lidt lumskelig Passiaren – her spindes al den Evne, der er tilovers for Dagligdagen ud til et Filigran af Ondskab og

Der leere Raum der Bourgeoisie, ihr Mangel an Leben, die Degenerierung großer menschlicher Eigenschaften zu Karikaturen ihrer selbst – sie alle verweisen auf die Abwesenheit des radikalen Aufklärungsprojektes im bourgeois Publikum. Sven Lange war Zeit seines Lebens ein begeisterter Brandesianer, und in seinem letzten großen Roman, *De første Kampe* [Die ersten Kämpfe] (1925), präsentiert er seine literarische Version der Entstehung des dänischen Kulturradikalismus in den Jahren 1874 bis 1881 und setzt diesem zugleich ein Denkmal.⁶⁰⁰ Zentralfigur ist natürlich Georg Brandes, der im Roman den sprechenden Namen Victor Adler trägt und in Dänemark eine Fackel entzünden will: »Das Land – Dänemark... der schönste Namen, den er kannte./ Hier würde eine Fackel entzündet werden – in der äußersten Ecke Europas ... eine ausgestreckte Fackel in der Hand eines einzelnen Mannes. Er trug die Fackel – und er trug sie im Namen Dänemarks.«⁶⁰¹ (150) Victor Adler alias Georg Brandes agiert hier als Prometheus, der das Licht aus Europa nach Dänemark bringt.⁶⁰² Es ist bezeichnend für Sven Langes Poetik⁶⁰³, daß er diese Pro-

Venlighed, som glitrer over Selskabslivets mangfoldige Grupper og uendelige Picknick'er./ Det tomme Rum skal fyldes ud./ Det tomme Rum?/ Ja, For [sic] bagved denne smidige og flygtige Livfuldhed øjnes intet egentligt Liv. Luften her er gold og fortærende, og i dens Flimren svinder de store menneskelige Egenskaber ind til Karikaturer af sig selv.« Sven LANGE (1929a), 198f.

600 Sven LANGE (1925) – im folgenden zitiert unter Angabe der Seitenzahl im fortlaufenden Text.

601 »Landet – Danmark... det skønneste Navn, han kendte./ Her vilde der tændes en Fakkelt – i det yderste Hjørne af Europa ... en udstrakt Fakkelt i en enkelt Mands Haand. Det var ham, der bar Faklen, – og han bar den i Danmarks Navn.« – Das Fackelmotiv ist in Langes Werk immer mit dem kulturradikalen Aufklärungsprojekt verbunden. Das Geschwisterpaar Freddy und Hertha Juncker z.B., seine Hauptpersonen in *Hjærtets Gærninger*, die noch die alten radikalen Ideale hochhalten und in einer zynischen bürgerlichen Gesellschaft zugrunde gehen, der sich selbst ehemals radikale Kämpen wie Ibsen längst ergeben haben, werden als rothaarig beschrieben, wodurch sie »lyser vist som Fakler« [»wohl wie Fackeln leuchten«]. (Sven LANGE (1900), 195.)

602 Bereits in einer seiner ersten Schriften (»Georg Brandes for Ungdommen«, 1896) hatte Sven Lange Georg Brandes knapp dreißig Jahre zuvor ganz ähnlich beschrieben, vgl. Sven LANGE (1929a), 155.

603 Dezidiert poetologische Schriften hat Sven Lange nie verfaßt, doch lassen sich in den Artikeln seiner jahrzehntelangen Rezensententätigkeit (eine laut Frederik SCHYBERG (1937, 358, vgl. auch 364) »meget friserede og forskønnede« [»sehr frisierte und verschönte«]) Auswahl erschien 1929 in zwei Bänden: Sven LANGE (1929a u. b)) zahlreiche poetologische und ästhetische Aussagen finden, auch wenn diese, entstanden unter dem Druck von Redaktionsschlüssen und hauptsächlich geschrieben für eine Zeitung wie *Politiken* mit ihrem Omnibus-Anspruch, nicht immer widerspruchsfrei sind.

metheus-Mythe in seinen Rezensionen und Artikeln auch benutzt, um den wahren Künstler zu beschreiben. Dieser raubt den Göttern »das flackernde Licht der Poesie«⁶⁰⁴: »Denn das Feuer, das seinem Wesen nach ein Wunder ist, ein Heiligtum, das Feuer, das reinigt, das Feuer, das schafft und zerstört, das Feuer der Kunst und der Poesie hatte Zeus in seiner Grausamkeit den Göttern selbst vorbehalten.«⁶⁰⁵

Die Gleichsetzung von Georg Brandes mit dem wahren Künstler über die Prometheus-Mythe als *tertium comparationis* deutet an, daß Langes Kunstverständnis immer den aufklärerischen Idealen des sog. Modernen Durchbruchs mit ›Wahrheit‹ als Zentralkategorie verpflichtet blieb. Dies wird allerdings erst auf den zweiten Blick deutlich, weil Lange, der in den neunziger Jahren debütierte, seine Terminologie auch der Poetik dieses Jahrzehnts entnahm: Von ›Poesie‹ ist da die Rede, von ›Seele‹, vom ›Heiligtum‹ (s.o.) usw. Ein Satz wie »Aber die Kunst soll [...] frei sein, erhoben über die Schwere der Materie selbst«⁶⁰⁶ hätte auch von Johannes Jørgensen geschrieben sein können. Auch dessen Dualismus von Poesie und Wirklichkeit findet sich bei Lange:

Von der Poesie darf man nur eines fordern: daß sie poetisch wirken soll. Laß sie uns gen Himmel erheben, laß sie sich auf der Erde verbreiten, laß sie uns in die Unterwelt führen: nur wenn sie – als die Essenz des Lebens, die sie immer sein sollte – *sinnliche Anschaulichkeit* oder *seelische Anschaulichkeit* erreicht, ist sie Poesie.⁶⁰⁷

In diesem Zitat deutet sich aber schon an, daß Langes Dualismus eine ganz andere Funktion hat als der Dualismus z.B. im Jørgensenschen Symbolismus: Poesie ist für Lange die ›Essenz des Lebens‹. Gemeint ist damit, daß Poesie jene Wahrheit des Lebens ist, die im Leben selbst nicht unmittelbar erkennbar ist. Sein zweites Ideal, Frederik Paludan-Müller, beschrieb Lange so: »Es ist der Dichter, der von Anfang an mitten im Leben steht, es mit einem ruhigen Denkerblick betrachtet, ohne Haß oder

604 »Poesiens flakkende Lys«. SVEN LANGE (1929a), 68.

605 »Thi Ilden, der efter sit Væsen er et Under, en Helligdom, Ilden, der renser, Ilden der skaber og tilintetgør, Kunstens og Poesiens Ild havde Zevs i sin Grusomhed forbeholdt Guderne selv.« Ibid., 178.

606 »Men Kunsten skal [...] være fri, hævet over selve Stoffets Tyngde«. Ibid., 51.

607 »Af Poesien har man kun Lov at fordre eet: at den skal virke poetisk. Lad den hæve os mod Himlen, lad den brede sig paa Jorden, lad den føre os til Underverdenen: kun naar den – som den Essens af Livet, den altid bør være – ejer den *sanselige Anskuelighed* eller den *sjælelige Anskuelighed*, er den Poesi.« Ibid., 10.

Furcht – nur seinen Mantel eng um sich schlagend, um nicht besudelt zu werden. Der sich nach und nach über das Leben erhebt, ganz von dessen Glut durchstrahlt«. ⁶⁰⁸ Das Postulat der Eigengesetzlichkeit der Poesie, das Lange immer wieder vertreten hat, ist kein Reflex eines transzendent begründeten Dualismus, sondern Verteidigung eines Wahrheitsbegriffes, welcher der poetischen Beobachtung des Lebens selbst entnommen ist. Mit Hilfe der Poesie erkennt das Leben seine Essenz sozusagen selbst, weswegen Poesie und Leben getrennt gehalten werden müssen: »Aber sie sind und werden immer zwei Dinge bleiben, die nur die Verbindung miteinander haben, daß die Poesie die Wirklichkeit erklärt. ⁶⁰⁹ Das Leben hat seine Gesetze, die Kunst hat ihre.« ⁶¹⁰

Es verwirrt auf den ersten Blick, daß das Mantra der Literaturkritik Langes lautet: »Aber ist sie *wirklich*, diese Welt?« ⁶¹¹ Johannes V. Jensen und Knut Hamsun wirft er z.B. vor, daß sie mit »Wortschwindel« ⁶¹², »wundervoller Sprachkunst« ⁶¹³ und »artistischen Stileinfällen« ⁶¹⁴ »sich von der strengen Realität entfernen« ⁶¹⁵. »Wirklichkeit« hat bei Lange aber immer einen doppelten Status: einerseits die soziale, durch die Normen der Bourgeoisie kontaminierte Umwelt des Autors, andererseits die poetisch gestaltete Wirklichkeit, die sich zur ersten Wirklichkeit notwendig kritisch verhalten muß ⁶¹⁶, indem sie z.B. auf das Ursprüngliche ⁶¹⁷ rekur-

608 »Det er Digteren, der fra først af staar midt i Livet, betragende det med et roligt Tænkerblik, uden Had eller Frygt – blot samlende sin Kappe tæt om sig for ikke at besmittes. Som efterhaanden løfter sig op over det, helt gennemstraalet af dets Glød«. Ibid., 167.

609 Das dänische »forklare« hat die Doppelbedeutung »erkläre«/»verkläre«, doch scheint Lange hier eher »erkläre« zu meinen.

610 »Men de er og vil altid blive to Ting, som kun har den Forbindelse med hinanden, at Poesien forklarer Virkeligheden. Livet har sine Love, Kunsten har sine.« Ibid., 22.

611 »Men er den *virkelig*, denne Verden?« Ibid., 49. Vgl. hierzu auch Sven MØLLER KRISTENSEN (1965), II:96ff.

612 »Ordsvindel«. Sven LANGE (1929a), 39.

613 »vidunderlige Sprogkunst«. Ibid., 49.

614 »artistiske Stilpaafund«. Ibid., 59.

615 »kommer til at fjerne sig fra den strenge Realitet«. Ibid., 50.

616 »Men det kunstneriske Arbejde følger andre Love end det borgerlige; oftest gaar det, som Tordenskyen, stik imod alle forklarlige Vinde« [»Aber die künstlerische Arbeit folgt anderen Gesetzen als die bürgerliche; zumeist verhält sie sich, wie die Gewitterwolke, gerade entgegengesetzt zu allen erklärbaren Winden«]. Ibid., 184.

617 Vgl. diese Rezensionen in *ibid.* (meine Hervorhebungen): »[M]en den Følelse, som gennemstrømer den, er saa dyb og *oprindelig*, at man rækker Digteren sin Haand tværs

riere. Die Frage, ob die dargestellte Welt denn auch ›wirklich‹ sei, zielt daher nicht auf eine Reproduktion der gesellschaftlich konstruierten Wirklichkeit, sondern darauf, ob die Fiktion diese Wirklichkeit auf- und erklärt. Wie schon an seiner Kritik von Jensen und Hamsun ebenso wie in seinem eigenen literarischen Werk deutlich wird, hält Lange für diesen Zweck einen naturalistisch/realistisch-beeinflußten Stil für am besten geeignet. Alles andere ist ihm Wortgeklingel, »das die Aufmerksamkeit vom Thema selbst ablenkt«. ⁶¹⁸

Lange ist allerdings nicht nur in seiner Terminologie den neunziger Jahren verpflichtet, sondern auch in seiner Brandes-Rezeption. Dies wird schon in *De første Kampe* deutlich, wo mit Victor Adler anachronistischerweise eher der ältere geistesaristokratische Georg Brandes als der frühe Brandes der siebziger Jahre geschildert wird. ›Wahrheit‹ ist zu einer knappen Ressource geworden; entsprechend elitär ist das Langesche Literaturkonzept (und entsprechend harsch fiel häufig seine Kritik aus): »Ich bin der Ansicht, daß die Kluft zwischen der guten und der schlechten Literatur heute größer ist als früher. Aber eigentlich macht das auch nichts.« ⁶¹⁹ Lange hält an seinem elitären Verständnis von wahrer Poesie fest. In einer Selbstcharakteristik schrieb er 1912 über sich selbst:

Er klagt die Lesewelt der Abgestumpftheit an, aber zugleich klagt er sich selbst an, durch seine Kritikertätigkeit die Abgestumpftheit und Gleichgültigkeit, die das lesende Publikum in zunehmend größerem Maß gegenüber der Literatur zeigt, vermehrt zu haben. Er denkt daran, daß er als Rezensent eines großen und weitverbreiteten bürgerlichen Blattes in unzähligen Artikeln all die Jahre die Poesie beständig als einen schroffen und unzugänglichen Begriff geschildert hat, als etwas Unerklärliches und fast Wahnsinniges: als ein Edelweiß, das auf den höchsten Bergspitzen blüht, über den gefährlichsten Abgründen. Er behauptet fanatisch, daß dies wahr sei. Aber kann es ihn wundern, daß die Bürgersleut zunehmend die Blume dort blühen lassen, wo sie will – daß sie in zunehmend immer umfangreicheren Scharen im Tal bleiben? ⁶²⁰

over enhver mulig Betænkelighed af literær eller social Art« [»Aber das Gefühl, das es durchströmt, ist so tief und *ursprünglich*, daß man dem Dichter die Hand über alle möglichen Bedenken literarischer oder sozialer Art hinweg reicht«] (47); »et helt *oprindeligt* Skrift, *oprindeligt* følt og formet af et *oprindeligt* Sind« [»eine völlig *ursprüngliche* Schrift, *ursprünglich* gefühlt und geformt von einem *ursprünglichen* Sinn«] (68).

618 »der afleder Opmærksomheden fra selve Emnet«. Ibid., 59.

619 »Jeg mener, at Kloften mellem den gode og daarlige Literatur er større nu end tidligere. Men det gør saamænd ikke noget.« Lange in: Christian RIMESTAD (1906), 42.

620 »Han anklager Læseverdenen for Sløvhed, men tillige anklager han sig selv for ved sin Kritikervirksomhed at have forøget den Sløvhed og Ligegyldighed, som det læsende

Die abschließende Frage ist für Lange weder Anlaß noch Grund, sein elitäres Poesiekonzept zu revidieren, aber er reflektiert doch ausdrücklich, daß der gesamtgesellschaftliche Bedeutungsverlust der (>hochkulturellen<) Literatur nicht einseitig dem Publikum angelastet werden kann, sondern aus der Interdependenz von Literatur, Kritik und Publikum entspringt. Wenn ein Publikum ›verkehrt‹ ist, sagt dies – dessen ist sich Sven Lange wohl bewußt – genauso viel oder wenig über das Publikum wie über die Kunst und Kritik aus, die man ihm bietet. Anders als in *Samson og Dalila* hat Lange in seiner Tätigkeit als Literatur- und Theaterkritiker auch die Literaten nicht von der Verantwortung für das Auseinanderleben von Poesie und Publikum freigesprochen.

Resümiert man Langes (nicht immer widerspruchsfreie) Überlegungen zur aktuellen Theaterkrise um 1910, so beklagt er eine Entfremdung zwischen Autor/Kritiker, Schauspieler und Publikum in der Form, daß die Schauspieler die kulturelitär und aufklärerisch zugleich konzipierte Poesie an das bürgerliche, nur noch kulturkonsumierende Publikum verraten. Die Darlegung des Problems geht jedoch bei Lange nicht einher mit einem klaren Lösungsvorschlag, denn dafür müßte ein eindeutiger Grund für das Problem benannt werden. Lange hat zwar seine Präferenzen bei der Beantwortung der Frage, wer die Malaise eigentlich verschuldet habe, thematisiert aber immer wieder neue Möglichkeiten, welche die Einsicht vermuten lassen, daß das Theater für Lange ein sich selbst stabilisierendes, autopoietisches System ist, auf das selbst mit Kritik nur sehr begrenzt Einfluß genommen werden kann: Mal ist das Publikum von den Schauspielern so sozialisiert worden, ein anderes Mal hat es hingegen die Schauspieler zu dem gemacht, was sie sind; mal ist es die Repertoirewahl, ganz selten sogar mal die Autoren.

Zur Erklärung von Langes eifrigem Engagement für *Det stumme Teater* läßt sich auf das aufklärerisch-elitäre Sendungsbewußtsein und die Langesche Theaterästhetik verweisen, die dem damals aktuellen

Publikum i stede højere Grad viser overfor Literaturen. Han tænker paa, at han som Boganmelder ved et stort og udbredt borgerligt Blad i utallige Artikler gennem Aarene steds har skildret Poesien som et stejlt og utilgængeligt Begreb, som noget uforklarligt og næsten afsindigt: en Edelweis, der blomstrer paa de højeste Bjærgtoppe, over de farligste Afgrunde. Han hævder fanatisk, at det er sandt. Men kan det forundre ham, at Borgerfolket mere og mere lader Blomsten blomstre hvor den vil, – at det i steds tyktere Skarer holder sig nede i Dalen?« Sven LANGE (1929a), 217.

Theaterdiskurs über ›Intimität‹ verpflichtet ist,⁶²¹ wonach das Publikum im Theater z.B. nicht länger direkt von den Schauspielern adressiert werden und so vergessen sollte, daß es in einem Theater sitzt⁶²². Die mutuelle Beeinflussung von Schauspielern und Publikum, Langes Hauptgrund für die Malaise des Theaters, ist im Film medial ausgeschlossen. Zusätzlich erlaubt das Filmmedium eine Kontrolle über die Leistung des Schauspielers – nötigenfalls wird die Aufnahme wiederholt, falls die ›Poesie‹ bei der ersten Aufnahme verraten worden sein sollte.

Nur zwei Jahre später hatte Lange allerdings erkannt, daß die Substitution des Publikums durch die Kamera Folgeprobleme nach sich zieht. Im Januar 1912 ging er in seinem einleitenden Beitrag zu einer von ihm selbst initiierten Enquete zum Kunstcharakter des Films zunächst einige übliche Argumente durch, warum der Film nicht Kunst sein könne: dessen kollektiver Produktionsmodus, das Fehlen des Wortes, die Technikabhängigkeit. All diese Argumente läßt Lange jedoch nicht gelten und kommt dann, ein Benjaminsches Argument aus »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« vorwegnehmend, auf sein altes Problem der Reduktion der Poesie durch die Darstellung zu sprechen, für das er ursprünglich im Film eine Antwort gefunden zu haben glaubte:

In den ›richtigen‹ Theatern spielt die Poesie ja meistens eine Lakaienrolle, verdeckt und zur Seite geschubst durch ihre Wiedergabe durch die Schauspieler. Aber in den Kinos wird nicht nur die Poesie von den Schauspielern reproduziert – sondern die Schauspieler werden wieder durch den Photographen reproduziert. Mit anderen Worten: Was die Poesie an dichterischer Eigentümlichkeit haben kann, wird allzu oft von den Personen der Schauspieler aufgezehrt – und was diese an menschlichem Leben und Puls und Wärme und Duft geben können, wird wiederum von der Mechanik des Kamerakastens geraubt. Selbst die echtste Poesie in der schönsten Darstellung wird auf der grauen Leinwand der Kinos nie etwas anderes als ein Schattenleben führen können, eine Art Gespensterdasein.

Deshalb – aber auch nur deshalb – wird es dem ›stummen Theater‹ niemals gelingen, szenische Kunst im eigentlichen Sinn zu bieten. Es fehlt ihm am wesentlichsten: *Leben*.⁶²³

621 Vgl. zum Konzept des ›intimen‹ Theaters in diesen Jahren: Marianne STREISAND (2001).

622 So Sven Lange nach Frederik SCHYBERG (1937), 369.

623 »Paa de ›rigtige‹ Teater spiller Poesien jo som oftest en Lakajrolle, dækket og skubbet til Side som den bliver af Skuespillernes Gengivelse af den. Men paa Biografteatrene bliver ikke alene Poesien reproduceret af Skuespillerne – men Skuespillerne bliver igen

Dieses Zitat wurde auch am 6.1.1912 in *Politiken* wiedergegeben, wo Lange zweieinhalb Jahre zuvor seine ›Kronik‹ noch mit der Überzeugung beendet hatte, daß das *Stumme Teater* die Bedingungen dafür habe, ›neue Kunst, neues Leben‹ zu schaffen. Die Stellungnahme läßt nicht nur eine gewisse Desillusionierung Langes erkennen, sondern unterstreicht auch nochmal, sozusagen im Rückspiegel, Langes theaterästhetische Motivation und Intention für sein Engagement bei *Det stumme Teater*. Langes Blick auf das Kino war während der Lebenszeit von *Det stumme Teater* ein Blick aus der Theaterperspektive, und noch Anfang 1912 diskutiert er den Film unter der Prämisse, daß dieser ein ›szenisches Surrogat‹ sei⁶²⁴.

Verknüpft mit der theaterästhetischen Motivation Langes ist – folgt man dem Langeschen Modell – naturgemäß eine Bildung des Publikums: Durch die Unterbrechung der mutuellen Interaktion von Schauspielern und Publikum soll ja der Verrat der Poesie verhindert werden, wodurch diese – verstanden als aufklärerische ›Essenz des Lebens‹ – dem Publikum unverfälscht vermittelt werden soll. Daher ließe sich hypothetisch durchaus argumentieren, daß Langes Einsatz für das literarische Kinoreformprojekt weniger der dem Kino selbst extrinsische Versuch war, für ein theaterästhetisches Problem eine Lösung zu finden, und mehr das dem Kino intrinsische Vorhaben, den Film zur Kunst zu nobilitieren, um so das neuentstandene Massenpublikum der Kinos dem proletarischen wie bürgerlichen kulturellen Einfluß zu entziehen und es statt dessen für das radikale Aufklärungsprojekt zu gewinnen, was sich – je nach Perspektive – entweder als Bildung oder als Disziplinierung bewerten ließe.

Ohne Zweifel hat diese Intention für Lange auch eine Rolle gespielt, aber doch erst an (auch chronologisch) nachgeordneter Stelle. Denn zum einen war Langes Poetik, wie oben ausgeführt, elitär: Kunst war ihm ein Edelweiß, das eben nicht im Tal und erst recht nicht in rauhen Mengen im Tal wächst. Zum anderen ist in Langes Artikeln über das Kino 1909 bis 1912 auffällig, daß das Publikum erst allmählich in soziologisch-kultu-

reproducerede af Fotografen. Med andre Ord: Hvad Poesien kan eje af digterisk Ejenommelighed, bliver altfor ofte fortæret af Skuespillernes Personer – og hvad disse kan give af menneskeligt Liv og Puls og Varme og Duft, bliver atter snuppet bort af Fotografkassens Mekanik. Selv den ægteste Poesi i den smukkeste Fremstilling vil paa Biografteatrenes graa Lærred aldrig kunne komme til at føre andet end et Skyggeliv, en Slags Spøgelsetilværelse./ Derfor – men ogsaa kun derfor – vil ›det stumme Teater‹ aldrig komme til at give, hvad vi i egentlig Forstand kalder scenisk Kunst. Det mangler det væsentligste: *Liv*. « Sven LANGE (1912), 54.

624 Ibid., 53.

reller Hinsicht näher bestimmt wird und entsprechend auch der Bildungs-/Disziplinierungsaspekt erst nach und nach Prominenz erhält. In der ›Kronik‹ vom August 1909 wird das Publikum zwar ausführlich eine Spalte lang diskutiert, aber ausschließlich in ästhetischer Hinsicht, während es soziologisch-kulturell mit keinem Wort charakterisiert wird. Erst in »Biografteatrene og Pressen« [»Die Kinos und die Presse«] von 1911 findet sich eine explizit soziologisch-kulturelle Bestimmung des Publikums: Als Grund, warum die künstlerische Entwicklung des Kinos länger dauert als zunächst angenommen, schreibt Lange in diesem Artikel,

daß man mit einem Publikum arbeiten mußte, einem Publikum, das zuerst erzogen werden mußte. Und was für ein Publikum? Die billigen Eintrittskartenpreise locken ja völlig neue Scharen aus den Tiefen der Bevölkerung hervor, Menschen, die noch nie zuvor in einem Theater waren und mit ihrem naiven Sinn, ihrer offenen Empfänglichkeit für alle Eindrücke, wie unkünstlerisch sie auch sein würden, in Scharen auftauchten.⁶²⁵

Im Einleitungstext zur Enquete im Januar 1912 schließlich wird nochmals darauf hingewiesen, daß das Kinopublikum als »völlig unerfahrenes Publikum schwieriger zu erziehen ist als irgendein anderes«, doch wird das Publikum jetzt soziologisch »in den höheren ebenso wie in den alleruntersten Gesellschaftsschichten« verortet.⁶²⁶ Deutlich wird in der Abfolge der Aufsätze 1909 bis 1912, daß ›Publikum‹ für Lange zunächst vor allem (wenn wohl auch nie ausschließlich) eine (theater-)ästhetische Kategorie war und erst allmählich auch soziologische Charakteristika annahm.

3.1.2.2 Die Drehbuchschreiber: Thomas Krag und Otto Rung

Lange war nicht nur Organisator und künstlerischer Kopf von *Det stumme Teater*, sondern steuerte auch zwei Drehbücher bei. Außerdem warb er noch zwei andere literarische Akteure für das Schreiben von Drehbüchern: Thomas Krag und Otto Rung. Beide Autoren waren eine ausgesprochen gute Wahl, weil sie in ihrer Zeit – anders als heute – einen hohen Bekanntheitsgrad genossen und beide zudem bereits Drehbücher

625 »at man har haft et Publikum at arbejde med, et Publikum, der først skulde opdrages. Og hvilket Publikum? De billige Biletpriser lokke jo helt nye Skarer frem fra Befolkningens Dybder, Mennesker, som aldrig havde været i et Teater før og som tropede op med deres naive Sind, deres aabne Modtagelighed for alle Indtryk, saa ukunstneriske de end vilde være.« Sven LANGE (1911a), 6.

626 »helt uprøvede Publikum er vanskeligere at opdrage end noget andet«; »i de højere saavel som i de allernederste Samfundslag«. Sven LANGE (1912), 54.

geschrieben und verkauft hatten: Thomas Krag ›mimisches Drama‹ *Syndens Sold* [Der Sünde Sold] war 1909 ebenso von der *Nordisk* aufgenommen worden wie seine Komödie *En Emigrants Hændelser* [Die Geschehnisse eines Emigranten]⁶²⁷; Otto Rung hatte im November 1909 sein Drehbuch *I det røde Lys* [Im roten Licht] ebenfalls an die *Nordisk* verkauft,⁶²⁸ die es unter dem Titel *Spionen fra Tokio* [Im roten Licht] 1910 verfilmte.

Wie und wann Krag für die Mitarbeit im literarischen Kinoreformprojekt gewonnen wurde, läßt sich leider nicht mehr feststellen. Da sich Krag Unterschrift bereits auf dem ersten Empfehlungsschreiben für *Det stumme Teater* (s.o.) befindet, wurde der Kontakt wahrscheinlich noch von Otto Larssen hergestellt, für dessen deutsche Ausgabe von *Den hvide By og andre Byer og Egne* (1907) unter dem Titel *Auf Langfahrt. Abenteuer und Erlebnisse eines Weltenbummlers zu Wasser und zu Lande* (1909) Krag das Vorwort geschrieben hatte.⁶²⁹ Mit Lange hingegen war das Verhältnis gespannt, seitdem Krag dessen höhnische Ibsen-Darstellung in *Hjærtets Gærninger* in *Politiken* heftig kritisiert hatte.⁶³⁰ In jedem Fall wurde mit Krag ein Autor für das Projekt gewonnen, der sich intensiv bis zu seinem Tod 1913 mit dem Kino auseinandergesetzt hat. Seine Erzählung »Djævlebesættelse« [›Teufelsbesessenheit‹] (1908), seine insgesamt sechs Drehbücher (darunter *Et Gensyn*, die erste Produktion der *Regia Kunstfilms*, mit der das *Panoptikonteater* eröffnet wurde) sowie seine theoretischen Reflexionen über das Kino zeugen von seinem profunden Interesse an der neuen kulturellen Praxis.

627 Marguerite ENGBERG nennt in ihrem Registranten (1977b, I:349) keinen Autor für das Drehbuch, doch ist es eindeutig Thomas Krag zuzuschreiben. Das Drehbuch wurde (mit Photos von den Dreharbeiten sowie sieben Standphotos aus dem Film) 1909 in einem Artikel mit dem Thema »Literaturen paa Film« in *Maanedes-Magasinet* veröffentlicht (574–580). Als Drehbuchautor wird »en herhjemme meget velkendt yngre norsk Forfatter« [›ein hier sehr wohlbekannter jüngerer norwegischer Autor‹] genannt (577). Olaf Fønss druckte das Drehbuch 1936 in seiner Filmgeschichte »Den stumme Kunst og den talende Film« wieder ab und benannte als Verfasser Thomas Krag. (Olaf FØNSS (1936), 252.)

628 Der Vertrag zwischen Otto Rung und der *Nordisk* wurde am 2.II.1909 über den DDF geschlossen und befand sich 1998 im Archiv des DDF in den Räumen des Verbandes.

629 Thomas KRAG (1909).

630 Ivar HOLM (1960), 440.

Den sidste Dansk-Kinograf-Film

— blev ogsaa en Sukces! —

Det er

GLORIA

KVINDEN — DER SVEG

3 Akter.

af **Thomas P. Kragh.**

3 Akter.

I Hovedrollen: Kgl. Skuespillerinde **Fru Karen Lund!**

— **Enstemmig rost i Pressen.** —



Af »Gloria«

Uddrag, f. Eks.

(Vort Land) ... udover det sædvanlige, smukt iscenesat, ... nydelig Udførelse...

(Social Dem.) ... en Samling meget gode Billeder, tildels fra Storbyens Bærme ... fremstillet virkningsfuldt...

(Hovedstaden) ... Fortrinlige Billeder ... Dygtig Udførelse.

(København) ... Filmen interesserer i høj Grad Publikum.

Det er første Gang dette, den berømte Digers sidste Værk bliver publiceret.

Om kort Tid udkommer næste Dansk-Kinograf-Film:

LOTTE VIL PAA LANDET

Lystspil i 3 Akter

⊗ ⊗ ⊗ med **Charlotte Wiehe-Bereny** i Hovedrollen ⊗ ⊗ ⊗

Iøvrigt kendte danske Skuespillere!

— **En morsom Film alle vil sé!** —

Husk Iøvrigt vore mange »Trækkere«! — Hver Uge to ny!

^A/s **KINOGRAFEN**, København og Bergen.

Abb. 19: Werbung für einen »Thomas P. Kragh«-Film, drei Jahre nach dem Tod des Autors

In die Filmgeschichte ging Krag vor allem als derjenige ein, der Asta Nielsen, die er unbedingt zu Weltruhm führen wollte, auf das neue Medium aufmerksam machte.⁶³¹ Glaubt man Asta Niensens Autobiographie, so hatte Krag unter der Bedingung, daß Asta Nielsen die Hauptrollen spiele, bei der *Nordisk* einen Film eingereicht (wobei es sich um *Syndens Sold* handeln muß, ein mimisches Drama über eine junge Frau, die für einen Zuhälter Mann und Kind verläßt, bei dem Tod des Kindes jedoch in ihr Heim zurückkehrt). Doch konnte er Asta Nielsen nicht zum Filmen überreden.⁶³² Asta Niensens Aussage, daß Krag als einer der ersten die großen künstlerischen Möglichkeiten des Films gesehen habe, ist insofern richtig, als Krag zweifellos (mit der Ausnahme des ab 1911 in Berlin drehenden Urban Gad) derjenige in der literarischen Intelligenz Kopenhagens war, der am entschiedensten in der Öffentlichkeit zu seiner Mitarbeit im Film stand. Daß die notorisch geizige *Nordisk* beim Tod des Autors ganze vierzig Kronen für einen Kranz an seinem Sarg stiftete,⁶³³ unterstreicht die Bedeutung, welche die Filmindustrie Krags öffentlichen Stellungnahmen zum Kino beimaß.

Es verwundert daher auch nicht, daß ausgerechnet Krag 1912 gebeten wurde, für die Eröffnung des mondänen *Paladsteater*, des ersten großbürgerlich-repräsentativen Kinos in Kopenhagen,⁶³⁴ den Prolog zu schreiben, der vom ›Kgl. Schauspieler‹ E. Reumert vorgetragen wurde (s. Abb. 20).⁶³⁵ Der Prolog ist wahrhaftig kein literarisches Meisterwerk, sondern eine handwerkliche Auftragsarbeit, aber sie resümiert nicht nur Krags Haltung zum Kino, sondern läßt zugleich auch seine Motivation erkennen, sich für das (Reform-)Kino zu engagieren (sieht man einmal von der ganz persönlichen ab, daß er als Schwerhöriger⁶³⁶ – gleich dem ähnlich

631 Laut Asta Nielsen soll Krag sie 1909 aufgefordert haben, nach Frankreich zu gehen, wo sie, »inden tre aar var gaaet, da ville være Frankrigs største skuespillerinde« [»bevor drei Jahre um seien, Frankreichs größte Schauspielerin sein würde«] (Brief Asta Niensens an Poul Knudsen, ca. 1944/45, zit. nach: Ib REHNÉ (1993), 14). Seiner Begeisterung für Asta Nielsen gab Krag auch 1910 in einem großen Artikel in *Masken* Ausdruck (Thomas KRAG (1910)).

632 Asta NIELSEN (1945), 125f. Vgl. auch ihre Schilderung in einem Brief an Poul Knudsen, ca. 1944/1945, abgedruckt in: Ib REHNÉ (1993), 14f.

633 Brief an die *Fotorama*, dat. 22.3.1913 (NBKB XXIV:907).

634 Zur Geschichte des *Paladsteater* s. Axel KJERULF (1956), 40–52, sowie Kap. 2.1.3.

635 »Prolog ved Paladsteatrets Aabningsforestilling i Gaar Aftes«. In: *Politiken*, 18.10.1912 (= Thomas KRAG (1912)).

636 ›H.R.‹ (1913), 302.

schwerhörig-kinobegeisterten Arthur Schnitzler – von Aufführungen herkömmlichen Sprechtheaters wenig haben konnte). Gleich in der ersten Zeile wird das Thema »Wie das Leben sich verwandelt!«⁶³⁷ angeschlagen, was im folgenden anhand dreier Perioden (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft) exemplifiziert wird. Die Vergangenheit wird als statisch, meta-physisch orientiert, streng und logomorph beschrieben:

als die Gelehrsamkeit so schwer über
die Erde schritt,
als weise Männer saßen und grübelten
und schrieben,
die Bücher sich unter den klugen
Worten bogen,
Mythen und Sagen in der Luft trieben,
Gottesfurcht und Teufelsglaube, der
Klang der Kirchenglocken,
der eintönige Gesang der Mönche und
Nonnen.
Selbst die Masken der Komödie waren
düster und streng.⁶³⁸

Dann jedoch bricht die säkulare Moderne herein mit Dampfkraft, Elektrizität, Maschinen und Hektik: »Ein gedankenschweres Buch – ach, wer hat wohl Zeit dafür? Und der Pathos der Tragödie – nein, laßt uns Vergnügen haben!«:⁶³⁹

So zittert auf der weißen Leinwand
ein lebendes Bild hervor, das blitzschnell erzählt
von dem Leben einer Weltstadt mit dessen Tummeln und Rasen:
dessen Geldgier: der Goldstrom, der glitzert,
dessen Spielteufel: das Roulette, das rundschwirrt [...].⁶⁴⁰



Abb. 20: Elith Reumert trägt Krag's Prolog zur Eröffnung des *Paladsteater* vor

637 »Hvor Livet forvandles!«. Thomas KRAG (1912).

638 »da Lærdommen skred saa tungt over Jord,/ da vise Mænd sad og grubled og skrev,/ Bøgerne bugned af kloge Ord,/ Myter og Frasagn i Luften drev,/ Gudsfrøgt og Djævletro, Kirkeklokkers Klange,/ Munkenes og Nonnernes enstonige Sange./ Selv Kommediens Maske var dyster og streng.« Ibid.

639 »En tanketung Bog – aa, hvem har vel Tid? Og Tragediens Patos – nej, lad os faa Morskab!« Ibid.

640 »Saa dirrer det frem paa det hvide Lærred,/ et levende Billed, der lynsnart beretter/ en Verdensbys Liv med dens Tumlen og Rasen:/ dens Pengegriskhed: Guldstrømmen, som glitrer,/ dens Spilledjævel: Rouletten, der svirrer [...].« Ibid.

Der Film ist für Krag *das* Medium der großstädtisch-industriellen Moderne, weil er es vermag, deren Primat des Ökonomischen zu symbolisieren und deren Hektik und Nervosität adäquat in Form umzusetzen. »Films... – das Wort an sich flimmert und zittert. Es besitzt Geschwindigkeit, ein bißchen Nervosität«, schrieb Krag im Jahr zuvor.⁶⁴¹ Diese Funktion des Filmes ist jedoch Möglichkeit wie Gefahr zugleich: Möglichkeit, weil der Film sich – in reformierter Form! – anbiete für eine zeitgemäße Kunst, »das das nervöse, bunte Leben unser Zeit in Essenz geben könnte«,⁶⁴² so Krag 1911, Gefahr, weil der Film sich zu stark von seiner ›modernen‹ Gegenwart affizieren lasse und deshalb bislang als Unterhaltung von einem proletarischen Publikum funktionalisiert worden sei. Im Prolog werden die gegenwärtigen Filme in einer zeittypischen Mischung aus Distanzierung und Faszination wie folgt charakterisiert:

Bis auf weiteres wird nun Humbug und Blendwerk erzählt
über schwindelnde Kühnheit und verrückte Taten,
über Flucht über Kirchtürme und Dächer –
Oh, überhaupt nichts ist mehr unmöglich [...].⁶⁴³

Diese Doppeltheit aus Entwicklungspotential und (zu) starker Beeinflussbarkeit durch die Umwelt wird im Prolog metaphorisch ›erklärt‹ durch die anthropomorphe Charakterisierung der Gegenwart als ›Riesenkind‹ und des Filmes als »Spielzeug/ für das Riesenkind, das unser Zeitalter ist«. ⁶⁴⁴ Das jetzige Stadium wird damit als bloßes Durchgangsstadium markiert:

Na ja ... meinetwegen, laß die Jugend rasen:
Laß sie sich tummeln und ihre Zeit zu Ende schwärmen.
[...]
Aber die Zeit wird wachsen, und die Zeit wird
etwas anderes und mehr als Spielzeug verlangen.
Sie wird das zu sehen verlangen, von dem sie fühlt, daß es sich
im Sinn der Menschen bewegt – bei Dir und bei mir.
Und in diesem Theater, das heute eröffnet wird,

641 »Films... – selve Ordet flimrer og dirrer. Det ejer Hastighed, en Smule Nervøsitet«. Thomas KRAG (1911a), 4. S. zu Krags Verknüpfung von Kino und Großstadt die ausführlicheren Darlegungen in Kap. 6.3.1.

642 »som kunde i Essens give vor Tids nervøse, spragled Liv«. Ibid.

643 »Saa videre berettes nu Humbug og Blændværk/ om svimlende Kækhed og gale Bedrifter,/ om Flugt over Kirke-Taarne og Tage –/ Aa, slet ingenting er mere umulig [...]«. Thomas KRAG (1912).

644 »Legetøj/ for det Kæmpebarn, som vor Tidsalder er«. Ibid.

soll man bei starken und treuen Dingen verweilen,
 bei Dingen, die zum Sinn und zum Herzen sprechen.
 Denn das lebende Bild ist fein und empfindlich,
 und jede Miene kann leuchten und leben,
 und jedes Wort kann von der Lippe gespürt werden.
 Ihr sprecht von *Kunst* – oh ja, sicherlich kann die gefangen werden,
 die schonendste Kunst auf dem leuchtenden Bild:
 der Kleine, der erfreut wird, sein funkelndes Lächeln,
 wenn das Leben im Liebesglück erstrahlt,
 aber auch das Herz in Weh und Not,
 das angsterfüllte Warten des Einsamen auf den Tod,
 wenn er seinen Kopf beugt, während die Nachtlampe leuchtet.
 Ja, alles kann hier umschlossen werden: von der Wildnis der Erde,
 deren Urwald und Sümpfen, wo der Dickhäuter schnauft,
 zu den tiefsten Ecken der Menschenseele,
 mit stillen Kämpfen und tiefen Konflikten.
 — Und wir öffnen heute! Und wir wagen das Tänzchen!⁶⁴⁵

Der Wettstreit, der hier gewagt wird, ist der Wettstreit um den Kunstcharakter des Filmes, wobei das Ergebnis durch die anthropomorphisierende Metapher bereits feststeht: Wenn der Film erstmal ins Mannesalter gekommen sei, werde aus dem Spielzeug eine Kunst werden. Bezeichnenderweise ist das Wort ›Kunst‹ als einziges im ganzen Gedicht kursiviert, wodurch es als Telos der Entwicklung herausgestellt wird.

Ebenso auffällig ist aber auch, daß zwar eine Reihe von Situationen aufgezählt werden, die im Film künstlerisch dargestellt werden könnten, aber die Zuhörer weitgehend darüber im Dunkeln gelassen werden, wie denn das spezifisch Künstlerische des zukünftigen Films aussehen könnte. Wenn Krag in seinen Artikeln 1911 auf »KUNSTEN«⁶⁴⁶ beim Film zu sprechen kommt, begründet er diese auch hier einzig mit der Fähigkeit

645 »Naa ja ... lad saa være, lad Ungdommen rase:/ Lad den tumle og sværme sin Tid til Ende./ [...] Men Tiden vil vokse, og Tiden vil kræve/ noget andet og mere end Legetøjet./ Den vil kræve at se, hvad den føler røres/ i Menneskesindet – hos dig og hos mig./ Og i dette Teater, som aabnes i Dag,/ skal der dvæles ved stærke og trofaste Ting,/ ved Ting, som taler til Sind og til Hjerte./ Thi det levende Billed er fint og ømtaaligt,/ og hver en Mine kan lyse og leve,/ og hvert et Ord kan mærkes fra Læben./ I taler om *Kunst* – aa jo, vist kan den fanges,/ den nænsomste Kunst paa det lysende Billed:/ den Unge, der glædes, hans tindrende Smil,/ naar Livet straalere i Kærlighedslykke,/ men ogsaa et Hjerte i Ve og i Vaande,/ den Ensomes angstfulde Venten paa Døden,/ naar han bøjer sit Hoved, mens Natlampen lyser./ Ja, alt kan her rummes: fra Jordklodens Vildnis,/ dets Urskov og Sump, hvor Tykhuden snøfter,/ til dybeste Kroge af Menneskesjælen,/ med tyste Kampe og dybe Konflikter./ — Og vi aabner i Dag! Og vi vover en Dyst!« Ibid.

646 Thomas KRAG (1911a), 4.

des Films, »die feinsten Übergänge, subtilsten Gesichtsausdrücke darzustellen«. ⁶⁴⁷

Für diese erstaunliche Leerstelle, die bereits bei Larssen zu beobachten war, gibt es zwei mögliche Erklärungen: (1) In der Kommunikationsgemeinschaft, d.h. für die Anwesenden bei der Eröffnung des *Paladsteater* sowie für die Leser der Kinoaufsätze von Krag 1911 muß nicht ausdrücklich spezifiziert werden, was ›Kunst‹ ist, weil dieses Verständnis bei jedem Anwesenden selbstverständlich vorausgesetzt werden kann. Diese These ist durchaus plausibel, aber auch kompatibel mit der folgenden These: (2) Die Beschwörung, daß das Telos der Entwicklung des Filmes (wie in der anthropomorphen Metapher angelegt) ›Kunst‹ sei, dient den Literaten vornehmlich zur Legitimierung ihrer eigenen Einflußnahme auf den Film.

Schon die Verwendung der anthropomorphen Metapher vom Erwachsenwerden nährt den Verdacht, daß gerade durch die Betonung der ›Natürlichkeit‹ der Konstruktcharakter der Entwicklung und damit auch die Konstrukteure verborgen werden sollen. Innerhalb des metaphorisch abgesteckten Rahmens drängt sich die Frage auf, wie das Kind Kino eigentlich jenes pubertäre Stadium des Konfliktes zwischen Entwicklungspotential einerseits und (zu) starker Beeinflußbarkeit andererseits ohne Anleitung überwinden soll. Warum wird das Kino zur edlen Kunst und nicht zum proletarischen Rabauken? Der Erzähler des Prologes lokalisiert seine eigene Zeit an der Bruchstelle zwischen Jugend und Mannestum, zwischen Spielzeug und Kunst, und gibt damit den Hinweis auf eine Antwort: Die erzieherische Einwirkung auf den Jugendlichen garantiert die rechte Sozialisation. Der Jugendliche ist dabei die ganze Institution Kino, nicht nur der Film, sondern z.B. auch das Publikum. Die Filmtheater hätten, so Krag 1911, »die Zukunft vor sich, aber auch nur dann, wenn sie sich ihrer Verantwortung bewußt sind, der Verantwortung, die darin besteht, Millionen zu erreichen und nicht nur zu unterhalten, sondern auch anzuleiten und zu erziehen«. ⁶⁴⁸

Dieser Erziehungsauftrag schlägt sich auch in Krags Bestimmung der zukünftigen Kunst des Kinos nieder, die kontrastiv gelesen werden muß.

647 »til at fremstille de fineste Overgange, subtileste Ansigtsudtryk«. Ibid.

648 »Fremtiden for sig, men ogsaa blot da, naar de er sig sit Ansvar bevidst, det Ansvar, som bunder i at faa Millionerne i Tale og ikke bare mere, men ogsaa retlede og opdrage«. Ibid.

Denn so unklar seine Ausführungen zur Kunst auch sein mögen, so wird eins doch deutlich: Sein Kino der Subtilitäten und der Ins-Bild-Setzung von Gefühlen ist etwas ganz anderes als jene ›alkoholisch beißende Stärkung‹ und jener ›brennende Schnaps‹, was er 1911 dem proletarischen Unterhaltungskino attestierte.⁶⁴⁹

Wäre es nach Sven Lange gegangen, so wäre der erste Film der *Regia Kunstfilms* zur Eröffnung des *Panoptikonteater* Otto Rungs *Djævelsonaten* und nicht Thomas Krags *Et Gensyn* gewesen.⁶⁵⁰ Lange begründete diese Präferenz gegenüber Rung damit, daß dieser »– jedenfalls vorläufig – der sicherste Techniker, den wir auf diesem Gebiet haben«, sei.⁶⁵¹ Ob dies nun Langes ehrliches Urteil war oder der Versuch, Rung mit einer Schmeichelei zum Liefern von Drehbüchern zu motivieren: Die Einbindung Rungs in das literarische Kinoreformprojekt war ein kluger Schachzug. Denn der heute weitgehend vergessene Otto Rung galt seinen Zeitgenossen als eine hohe literarische Begabung,⁶⁵² zu seinen begeisterten Lesern zählten u.a. Georg Brandes,⁶⁵³ Harald Kidde,⁶⁵⁴ Rungs Jugend-

649 Vgl. Thomas KRAG (1911b), 99.

650 In einem Brief an Otto Rung, dat. 3.1.1910, in: KB, Utilg. 376, schreibt Sven Lange, daß er gerne Rungs »Stykke om Maleriet« [»Stück über das Gemälde« = *Djævelsonaten*; s.o.] als Eröffnungsfilm gehabt hätte, aber dieser Film von den anderen als nicht spannend genug angesehen wurde.

651 »– i hvert [Fald] foreløbig – den sikreste Tekniker, vi har paa dette Omraade«. Ibid.

652 Christian RIMESTAD charakterisierte ihn 1906 als »en af de Unge, til hvem hans Jævnaaldrende nærer de største Forhaabninger« [»einer der Jungen, in den seine Gleichaltrigen die größten Hoffnungen setzen«]. (121)

653 BRANDES, dessen erste und letzte Sekretärin Gertrud Rung, die Ehefrau Ottos, war, mit der Brandes außerdem ein Verhältnis hatte, schrieb z.B. 1912 in einer Rezension zu Otto Rungs Roman *Lønkammeret* [*Die Geheimkammer*] (1912): »Der burde lægges meget mere Mærke til Otto Rungs Bøger, end det hidtil er sket. Han er det stærkeste Talent af sit Slægtled, sær og synderlig, altfor fin for Middelmaadigheden, altfor egenartet for Alfarvejsmenneskene, heftigt stræbende, stundom gribende fejl, saa han tager det Kunstlede for det Udsøgte, men baade rig og fyldig, og saaledes anlagt, at naar han har Heldet med sig og Stoffet former sig villigt efter hans Grundidé, kan han komme til at frembringe et Mesterværk.« [»Man sollte den Romanen Otto Rungs viel mehr Aufmerksamkeit schenken, als bisher geschehen. Er ist das stärkste Talent seiner Generation, seltsam und sonderlich, viel zu gut für die Mittelmäßigkeit, viel zu eigenartig für die Menschen auf den ausgetrotteten Wegen, heftig strebend, mitunter fehlgreifend, so daß er das Gekünstelte für das Ausgesuchte hält, aber sowohl reichhaltig wie üppig, und so beschaffen, daß, wenn das Glück mit ihm ist und der Stoff sich willig nach seiner Grundidee formt, er ein Meisterwerk hervorbringen kann.«] (»Kronik«. In: *Politiken*, 26.3.1912.)

freund Martin Andersen Nexø,⁶⁵⁵ Henrik Pontoppidan⁶⁵⁶ und Stefan Zweig⁶⁵⁷. Rungs Durchbruchswerk, *Den hvide Yacht* [*Die weiße Yacht*] (1906), war dermaßen ein Kultbuch der Jugend, daß Rimestad noch knapp zwanzig Jahren nach dessen Erscheinen behaupten konnte, daß es immer noch Leute gebe, die lange Passagen auswendig rezitieren könnten.⁶⁵⁸

Für das internationalistische Filmgeschäft war Rung zudem besonders attraktiv, weil er einerseits auch im Ausland, vor allem in Deutschland, viel gelesen wurde⁶⁵⁹ und weil er andererseits als ein ausgesprochen ›internationalistisches‹ Talent galt. So wurde aus Otto Rung nach 1910 der wichtigste ›hochliterarische‹ Drehbuchschreiber im ›goldenen‹ dänischen Filmzeitalter und der einzige dänische Drehbuchautor, für den die *Nordisk* mit einer Photographie international warb.⁶⁶⁰ Im Gegensatz zu Sven Lange oder Thomas Krag hat sich Otto Rung aber niemals öffentlich zu

654 Anlässlich Otto Rungs Roman *Den store Karavane* [*Die große Karawane*] (1914) schrieb Kilde am 8.12.1914 an Christian Rimestad: »Vist har du Ret! stolte må vi være af denne vise og sublime Digter!« [»Gewiß hast Du recht! stolz müssen wir auf diesen weisen und sublimen Dichter sein!«] (KB, NKS 5161 4°). Zu Kildes Bewunderung für Rung s. auch Christian RIMESTAD (1924), 51.

655 Am 3.1.1930 schrieb Nexø an Rung: »Forleden Dag sad vi her nogle Mennesker og talte om Dig. Og vi var enige om, at havde Du levet og arbejdet i Tyskland i stedet for i det lille Danmark – hvor Flæskets høje Kvalitet skyldes, at man fordrer Svin med Digtere – saa ha[v]de Du været en hovedrig og verdensberømt Mand. Naa, skidt med Berømmelsen.« [»Neulich saßen wir zusammen und sprachen über Dich. Und wir waren uns einig, daß Du ein steinreicher und weltberühmter Mann geworden wärest, wenn Du in Deutschland gelebt und gearbeitet hättest statt im kleinen Dänemark – wo die hohe Qualität des Schweinefleisches darauf zurückzuführen ist, daß man die Schweine mit Dichtern füttert. Na, pfeif auf die Berühmtheit!«] (KB, Utilg. 376)

656 In einem Brief an Georg Brandes schrieb Pontoppidan am 12.7.1910: Rung »forekommer mig at være den ejendommeligeste, den særeste Forfatter, vi har. Han sætter mig med sine Bøger i en ganske måbende Forbavselse« [»scheint mir der eigentümlichste, der seltsamste Autor zu sein, den wir haben. Er versetzt mich mit seinen Büchern in ein rechtes Erstaunen mit offenem Mund und Augen«]. (Henrik PONTOPPIDAN (1997), I:308.)

657 An Gertrud Rung schrieb Zweig am 3.7.1925: »Ich habe ja ganz spontan Ihnen schon gesagt, wie sehr ich die Bücher Ihres Herrn Gemahls liebe, nicht nur weil ich etwas in der inneren Weltneugier und Leidenschaftlichkeit dazu Verwandtes fühle, sondern auch ganz objectiv als gestaltete Erfindung.« (KB, Utilg. 376)

658 Christian RIMESTAD (1924), 51.

659 In Deutschland galt er manchem als weit größere Begabung als Johannes V. Jensen, s. z.B. Kurt MÜNZER (1917), Sp. 1040f.

660. NBKB XXVIII:926 u. 980. – Leider habe ich weder im DFI noch im Deutschen Filmmuseum Berlin die Photographie finden können.

seiner Motivation geäußert, im Film mitzuarbeiten. Seine einzige diesbezügliche, leider nicht sehr differenzierte Stellungnahme findet sich in einem Privatbrief an Peter Nansen, an den er 1913 schrieb:

Ich kann nicht bestreiten, daß ich mich lebhaft für den Film und seine Zukunft interessiere. Ich glaube an dessen künstlerische Möglichkeiten. Man wird sicherlich auf neuen Wegen gehen müssen, aber es wird billigerweise wohl Jahre dauern, bis wir aus dem Kinderstadium heraus sind.⁶⁶¹

Rungs Motivation, sich kinoreformistisch zu engagieren, läßt sich jedoch in seiner Ästhetik erkennen und aus seiner sozialen Verortung in der dänischen Gesellschaft seiner Zeit ableiten. Sein ästhetisches Programm hatte Rung 1906 so umrissen:

Ich bin durch das moderne Stadtleben an Fahrt und Ablenkung auf meinem Weg gewohnt. Ich verlange, von tausenden unbeschreibbaren Nervenempfindungen in einem Buch vorangelockt zu werden. Die gründliche und solide Aufklärung über menschliche Verhältnisse reicht mir nicht. Mein Leseschmack ist in der Hinsicht recht verdorben und verlangt danach, es auf seinem Weg durch Rhythmen und Anmut leichter gemacht zu bekommen: *verzauert zu werden*. [...] Meinem Gemüt fehlt es am Sinn für lange Dauer.

Und ich glaube, es wird eine bessere Zeit für den schnell hetzenden, tief eindringenden handlungsreichen Roman kommen, kurz, hastig und dramatisch in seiner Form, – der keinesweg Gefühle und Gedanken völlig enthüllt und geklärt wiedergibt, sondern sie tief und mystisch in Umrissen erscheinen läßt, wie sie im Leben hinter dem schönen Schleier des Scheinbaren in Umrissen zu sehen sind, – der sich die kluge Breite gönnt, um im nächsten Augenblick die Handlung aufschäumen zu lassen, der den Mut hat, Leben und Schicksale zu spielen und nicht unter ihrem schweren Joch in dumpfen Respekt zu gehen.⁶⁶²

661. »Jeg kan ikke nægte, at jeg interesserer mig levende for Filmen og dens Fremtid. Jeg tror paa dens kunstneriske Muligheder. Der vil sikkert blive nye Veje at gaa ad, men det vil rimeligt nok tage Aar, inden vi er ude af Barnestadiet.« Brief Otto Rungs an Peter Nansen, dat. 13.5.1913. In: KB, NKS 4043 4°.

662. »Jeg er af moderne Byliv vænnet til Fart og til Adspredelse paa min Vej. Jeg forlanger at lokkes af tusinde ubeskrivelige Nervefølelser frem gennem en Bog. Den grundige og solide Oplysning af menneskelige Forhold er mig ikke nok. Min Læsermag er i den Henseende sagtens fordærvet og forlanger at lettes paa sin Vej af Rhytmer og Ynde: *at fortrylles*. [...] Mit Sind mangler Sansen for Langvarighed./ Og jeg tror, der vil komme en bedre Tid for den hurtigt jagende, dybt indtrængende handlingsrige Roman, kort, hastig og dramatisk i sin Form, – der ingenlunde gengiver Følelser og Tanker fuldt afsløret og klarer, men lader dem skimte dybt og mystisk som de skimtes i Livet bag det Tilsyneladende skønne Slør, – som under sig den kloge Bredde, for i næste Nu at lade Handlingen bruse, som har Mod til at lege Liv og Skæbner og ikke gaar under deres tunge Aag i dump Respekt.« Rung in: Christian RIMESTAD (1906), 124.

(Illustration aus urheberrechtlichen
Gründen in der open-access-Version
entfernt)

Abb. 21: Otto Rung und Henri Nathansen 1905 in der Metropole Berlin. An Valdemar Neiiendam schrieb Otto Rung als Kommentar zu dem Atelierbild: »Her ser De os altsaa i vort flotte Selvejerautomobil paa Vej ned gennem ›Linden‹« [»Hier sehen Sie uns also in unserem flotten eigenen Auto die ›Linden‹ hinunterfahrend«].

Die Metapher des ›Jochs‹ verweist auf die 1906 hochaktuelle Literatur des ›folkelige Gennembrud‹ [›volkklichen Durchbruchs‹] der Jahrhundertwendegeneration, in der und in deren bevorzugten Genres, dem seitenstarken Entwicklungsroman und der volksliedbeeinflussten Lyrik, sich der geistesaristokratische und -arbeitende Kopenhagener Rung nicht wiedererkennen kann.⁶⁶³ Was der junge Rung hier am Beginn seiner schriftstelleri-

663 »Den brede og korpusstærke Roman, der i vore Tider hævdes for sin nøje og indgaaende Forfølgelse af et Liv fra Fødsel til Død, er mig ganske fremmed. [...] Jeg kunde

schen Laufbahn entwirft, läßt sich als eine implizit internationalistische ›aristokratisch-urbane‹ Literatur bezeichnen, gedacht als Ergänzung, nicht als Ersatz für jene Art von Literatur, die z.B. seine Freunde Martin Andersen Nexø, Jeppe Aakjær und Johan Skjoldborg schrieben. Kennzeichen dieser aristokratisch-urbanen Literatur sollen nach Rungs Ausführungen sein: hohes Erzähltempo, dramatische Handlung und Einsatz von Effekten (als Äquivalent zur Reizstruktur der Großstadt, um mit dieser in Konkurrenz bestehen zu können),⁶⁶⁴ Verzicht auf die Gesamtschau eines Lebens und die erschöpfende Deskription einer Szene (implizit damit auch auf einen allwissenden nullfokalisierten Erzähler), statt dessen Konzentration auf Ausschnitte und Andeutungen; inhaltlich die Umorientierung auf Themen »jenseits der kleinen mürrischen Dinge des Lebens«, später im Aufsatz spezifiziert als z.B. »einer der großen allgemeingültigen Typen, in dem wir uns selbst vergrößert und erklärt [oder: verklärt] fühlen: Monumente über Freud und Leid des Menschengeschlechtes, worin wir jeder für sich einen Anteil haben«,⁶⁶⁵ und schließlich ein auffälliger Stil voll ›Rhythmen und Anmut‹.

Das Genre, in dem Rung diese aristokratisch-urbane Literatur verwirklichen will, ist für ihn 1906 noch selbstverständlich der Roman, das Hauptgenre der Zeit. Rückblickend ist allerdings leicht zu sehen, daß

længes mod en ny Form for Skildring, der var friere og lettere end den Mark- og Dagligstuedigtning, der nu er gængs, vildere og mere *hinsides* Livets smaa gnavende Ting end de Bøger, der i vore Dage bliver til under Hænderne paa Mænd, der har Generationers ufri Arbejdsliv og usle Kaar til Forudsætning. Jeg kunde *foruden* denne tidsmæssige Digtning tænke mig en anden, der var fornem og fri, uborgerlig og despotisk overfor sit Stof, ligegyldig, rolig og hærdet i sin egen Lune.« [»Der breite und korpusstarke Roman, der sich in unseren Zeiten wegen seines genauen und eindringlichen Nachzeichnens des Lebens von der Geburt bis zum Tod geltend macht, ist mir recht fremd. [...] Ich könnte mich nach einer neuen Form von Schilderung sehnen, die freier und leichter als die Acker- und Wohnzimmerdichtung wäre, die jetzt üblich ist, wilder und mehr *jenseits* der kleinen mürrischen Dinge des Lebens als jene Bücher, die in unseren Tagen in den Händen von Männern entstehen, die als Voraussetzung das unfreie Arbeitsleben und miserable äußere Verhältnisse von Generationen haben. Ich könnte mir *außer* dieser zeitgemäßen Dichtung eine andere vorstellen, die vornehm und frei wäre, unbürgerlich und despotisch gegenüber ihrem Stoff, gleichgültig, ruhig und gestählt in ihrem eigenen Humor.«] Rung in: Christian RIMESTAD (1906), 123ff.

664 S. hierzu auch Axel GARDE (1908), wo der dialektische Zusammenhang zwischen der Unruhe der Nerven durch das Leben in der Großstadt und der Konzentration auf Handlung und Spannung im Rungschen Werk herausgearbeitet wird. (128)

665 »*hinsides* Livets smaa gnavende Ting«; »en af de store almengyldige Typer, i hvem vi føle os selv forstørret og forklaret: Monumenter over Menneskeslægtens Fryd og Lidelse, hvori vi har Del hver for sig«. Rung in: Christian RIMESTAD (1906), 126.

Rung hier ein Programm entwirft, daß formal weit leichter in der Kurzprosa (Rung erwähnt bereits Kipling als seinen Lehrmeister) und im Drehbuch umzusetzen ist. Die aufgrund seiner Ästhetik logische Wendung zur Kurzprosa, laut *locus communis* der Forschung und nach Rungs späterem eigenen Urteil das Genre, in dem er am besten schrieb,⁶⁶⁶ hatte Rung bereits 1906 mit *Den hvide Yacht* begonnen, wo im Rahmen einer dekameroneartigen Rahmenhandlung Binnenerzählungen vorgetragen werden.⁶⁶⁷ 1908 folgte dann der Erzählungenband *Desertører* [Deserteure], 1909 *Skyggenes Tog* [Der Zug der Schatten], wiederum eine Rahmenerzählung mit eingelagerten Binnenerzählungen; später noch zahlreiche weitere Erzählungen sowie hochgelobte⁶⁶⁸ Übersetzungen von u.a. Edgar Allan Poes Gedichten (1918) und einer Auswahl von dessen Erzählungen (1941).

Wie aber ist Rungs Kurzprosa genauer zu charakterisieren? Tom Kristensen und Cai M. Woel klassifizieren Rungs Kurzprosa als ›short story‹,⁶⁶⁹ Bo Hakon Jørgensen hingegen siedelt Rungs Erzählung »Lægens Fortælling« [›Die Erzählung des Arztes‹] (aus: *Den hvide Yacht*) zwischen der klassischen Novelle und der *short story* an: Die Erzählung möchte zwar gerne noch eine ›richtige Geschichte‹ sein, löse sich jedoch in »stimmungsmäßige und sinnliche Präzision« auf, und zwar wegen ihres »vehement suggestiven Erzählstils«.⁶⁷⁰

Die Diskussion, ob Rungs Kurzprosa eher der *short story* oder eher der Novelle zuzurechnen sei, ist nicht zuletzt für Rungs Mitarbeit im Film relevant. Die Diskussion in den zehner Jahren, welches (literarische) Genre sich am leichtesten für den Film adaptieren lasse: Pantomime, Drama, Roman, Ballade, Novelle oder *short story*,⁶⁷¹ ist heute in der Filmwissenschaft eindeutig zugunsten der *short story* entschieden worden: Der Sjužet-Aufbau des klassischen Hollywood-Kinos sei »crucially« der

666 Marie HVIDT (1982), 477; Tom KRISTENSEN (1945), 12; Cai M. WOEL (1956), 1:168.

667 Christian RIMESTAD beschreibt allerdings schon Rungs Roman *Sidste Kamp* [Letzter Kampf] (1904) als »en Række kalejdoskopiske Billeder« [›eine Reihe kalejdoskopischer Bilder‹] (1924, 12).

668 *Ibid.*, 7.

669 Tom KRISTENSEN (1945), 12; Cai M. WOEL (1956), 1:168.

670 »stemningsmæssig og sanselig præcision«; »voldsomt suggestiv fortællestil«. Bo Hakon JØRGENSEN (1991), 334f, vgl. auch 364f.

671 Für die entsprechende Debatte in Deutschland s. z.B. Helmut H. DIEDERICHS (2004b), 13ff, für Italien Sabine SCHRADER (2007), 65.

short story des späten 19. Jahrhunderts entlehnt.⁶⁷² Diese Eignung der *short story* (erst recht für den Ein-Spulen-Film vor dem klassischen Hollywood-Kino) ist Ausdruck einer Äquivalenz, die sich stichworthaft und ohne Anspruch auf Vollständigkeit in intrinsischer Hinsicht so bestimmen läßt: gradliniger Handlungsverlauf, Typisierung der wenigen Personen, Konzentration auf ein Handeln oder eine Situation ohne ausgeprägte Entwicklung auf der Zeitachse, *in-medias-res*-Anfang, Realitätsanspruch sowie selbstverständlich eine Längenbeschränkung dergestalt, daß die *short story*/der Film in einem Zug rezipiert werden können. In extrinsischer Hinsicht liegt die Äquivalenz im Erscheinungs- bzw. Vorführort begründet: Sowohl Zeitung oder Zeitschrift als auch Film sind ›Verbrauchsmedien‹, die nicht zur Archivierung gedacht waren. Angesichts dieser Äquivalenz würde die Zuordnung von Rungs Kurzprosa zur *short story* statt zur Novelle eine ästhetische Motivation für Rungs Schreiben von Drehbüchern indizieren: nicht in dem Sinne, daß Rung seine eigenen *short stories* für den Film adaptiert hätte (mit einer einzigen Ausnahme sind alle seine Drehbücher Originaldrehbücher), sondern in dem Sinne, daß Rung ähnliche oder äquivalente ästhetische Intentionen, wie er sie 1906 formuliert hatte, sowohl in der *short story* als auch im Drehbuch umzusetzen hoffen konnte.

Folgt man Bo Hakon Jørgensen, ist »Lægens Fortælling« wegen seines Stils keine klassische Novelle mehr, obgleich sie aus narratologischer Perspektive eher dort einzuordnen wäre. Nun behauptet Jørgensen ja keinesfalls, daß nicht andere Kurzprosa Rungs evtl. dem Genre der *short story* zugerechnet werden kann. Allerdings wäre zu erwarten, daß für eine Anthologie mit dem Titel *Fortællinger og kortprosa 1877-1907* [Erzählungen und Kurzprosa 1877-1907], deren Textauswahl illustrieren soll, wie »die fiktive Prosa im ausgewählten Zeitraum, ca. 1880-1900, von der Erzählung, d.h. der klassischen Novelle, zu verschiedenen Prosaformen um die *short story* herum hingeleitet«,⁶⁷³ ein Text von Rung ausgewählt

672 David BORDWELL (1986), 19. Einschränkend muß jedoch darauf hingewiesen werden, daß im englischen Sprachgebrauch ›short story‹ sowohl das engere Genre bezeichnen kann als auch eine Gruppenbezeichnung für Kurzprosa ist, unter die in literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerken z.B. auch die deutsche Novelle subsumiert wird (vgl. z.B. M.H. ABRAMS (1988), 172-174, oder J.A. CUDDON (1991), 864-876).

673 »den fiktive prosa i det valgte tidsrum ca. 1880-1900 glider fra fortællingen, dvs. den klassiske novelle, over mod forskellige prosaformer omkring short-storyen«. Bo Hakon JØRGENSEN (1991), 325.

wird, dessen Verortung auf dieser Skala für Rungs Schreiben typisch ist. Jørgensens Zeitgrenze verläuft allerdings 1907, so daß Rungs zweifelsfreie *short stories* aus *Desertører* 1908 nicht mehr berücksichtigt werden konnten.

Um die Frage zu klären, ob und inwieweit bereits Rungs frühe Kurzprosa in narratologischer Perspektive dem Genre des Drehbuchs vorausgreift (was als mögliche ästhetische Motivation für das Schreiben von Drehbüchern gedeutet werden kann), soll im folgenden ein anderer Text aus *Den hvide Yacht*, »Ingeniørens Fortælling« [übersetzt als »Rekordfieber«], mit der von Rung selbst vorgenommenen Adaption als Drehbuch kontrastiert werden. »Ingeniørens Fortælling« erschien 1906,⁶⁷⁴ drei Jahre vor Rungs erstem Drehbuch. Der Text wurde gleich nach Erscheinen ins Deutsche übersetzt und in der einflußreichen *Neuen Rundschau* publiziert.⁶⁷⁵ Das Aufsehen, das der Text erregte, begründete der Autor Kurt Münzer (1879–1944) 1917 im Rückblick so:

Es war die eigentlich erste »moderne« Novelle, denn in ihr trat, zum erstenmal in der Literatur, der neue Mensch des Motorenzeitalters auf, der Mensch, der eine neue Linie im Antlitz hat, die Rune des Motors, der Mensch, dem die Luft gehört, der den Raum bezwungen hat. Es war eine Novelle unter Maschinen!⁶⁷⁶

Das Urteil ist zwar sachlich nicht richtig (man denke in der dänischen Literatur nur an Johannes V. Jensen), aber Münzers Kommentare lassen die Faszination und Herausforderung erkennen, welche diese »Novelle unter Maschinen« für eine Adaption in *das* Medium des »Motorenzeitalters« darstellen mußte. Obwohl Rung sonst immer Originaldrehbücher verfaßt hat, arbeitete er »Ingeniørens Fortælling« Ende 1911/Anfang 1912 unter dem Titel *Tidens Barn* [Das Kind der Zeit] selbst zu einem Drehbuch um. Offensichtlich war er also der Meinung, daß dieser Text von 1906 sich besonders gut zur filmischen Adaption eigne. Mit dieser Meinung

674 Unter dem Titel »Rekordfieber« wurde die Erzählung 1927 in Bd. 3 von Rungs *Noveller* (*Livet farligt*) aufgenommen.

675 Die nicht namentlich gekennzeichnete Übersetzung erschien 1907 (Otto RUNG (1907)). Zuvor war in der *Neuen Rundschau* bereits *Den sidste Kamp* als »Der letzte Kampf« erschienen (Otto RUNG (1906a)).

676 Kurt MÜNZER (1917), Sp. 1039.

stand er nicht allein, wie eine Anfrage 1922 aus Deutschland nach der Möglichkeit zeigt, die Verfilmungsrechte zu erwerben.⁶⁷⁷

Vergleicht man allerdings Erzählung und Drehbuch, so wird schnell deutlich, daß nur Teile der Erzählung adaptiert worden sind. »Ingeniørens Fortælling« handelt von den Schwestern Majory und Sarah Lane, Töchter eines Schweizer Industriellen; erzählt wird die Geschichte durch einen Ingenieur, der in der Firma des Industriellen arbeitet. Beide Schwestern sind – nach anfänglicher Scheu – zutiefst fasziniert von der (herkömmlich als ›männlich‹ codierten) Welt der Technik und den riesigen Maschinen und Dynamos in den Industriehallen. Majory studiert selbst Polytechnik und verlobt sich mit dem Erfinder Elliot Clyne, an dem auch ihre jüngere Schwester Sarah Interesse hat. Clyne hat einen neuen Motor erfunden, welcher der Firma bei einem Autorennen den Sieg und entsprechende Reklame einbringen soll. Allerdings hat Clyne nicht den Mut, den Wagen selbst zu fahren, sondern überläßt dies einem ›Jockey‹, dem Werkführer David Hitz. Majory fühlt sich zu diesem erotisch hingezogen. Als ein Telegramm eintrifft, daß der Wagen durch einen Sturz in eine Schlucht zerstört worden und Hitz tot sei, springt Majory in die gigantischen Elektrizitätsmaschinen. Elliot Clyne reist am folgenden Morgen ab.

Die Erzählung läßt deutlich den Einfluß Nietzsches auf Rungs Werk in diesen Jahren erkennen.⁶⁷⁸ Majory, die sich den Beruf eines Mannes

677 Die Übersetzerin Julia Koppel, die offensichtlich nichts von der bereits erfolgten *Nordisk*-Adaption wußte, schrieb an Rung, dat. Berlin, 3.2.1922: »Herr Otto Rung! /Jeg har med Filmsalg at gøre, er skandinavisk Repræsentant for Geschäftsstelle deutscher Filmautoren, og har som saadan i længere Tid haft Kik paa ›Ingeniørens Fortælling‹ i Deres ›Hvide Yacht‹. Nu er det lykkes mig, at interessere et Filmselskab for det, og jeg spørger dem herved, om De vil overlade mig Salgsretten. Da selve Fortællingen jo kun giver en enkelt Idee, og Filmanuskriptet maatte stark udarbejdes af en Filmsforfatter, beder jeg Dem, tage til Takke med et Honorar af 20–30.000 Mk. Mit Firma beregner sig en Provision af 20%./ Imødesende Deres Svar/ med megen Høiagtelse/ Julia Koppel.« [»Herr Otto Rung! Ich habe mit Filmverkauf zu tun, bin der skandinavische Repräsentant für die Geschäftsstelle deutscher Filmautoren, und habe als solcher seit längerem ein Auge auf ›Die Erzählung des Ingenieurs‹ in Ihrer ›Weißen Yacht‹ geworfen. Nun ist es mir gelungen, für diese eine Filmgesellschaft zu gewinnen, und ich frage Sie hiermit, ob Sie mir das Verkaufsrecht überlassen mögen. Da die Erzählung an sich ja nur eine einzige Idee vermittelt und das Filmanuskript umfanglich von einem Filmautor ausgearbeitet werden muß, bitte ich Sie, sich mit einem Honorar von 20–30.000 Mk. zufriedenzugeben. Meine Firma nimmt eine Provision von 20%./ In Erwartung Ihrer Antwort/ mit großer Hochachtung/ Julia Koppel.«] (KB, Utilg. 376.)

678 Tom KRISTENSEN schrieb zu Recht, daß Rung (neben Helge Rode) derjenige dänische Autor war, der am meisten von Nietzsche beeinflusst worden sei. (1945, II)

gewählt hat, ist als Frau dennoch »allein von ihren Organen abhängig«. ⁶⁷⁹ Deshalb, so ihr Verlobter Elliot Clyne, glaubt sie,

wie alle Unzivilisierten, erotisch und religiös an jeden Gegenstand, dem diese – aus dem einen oder anderen Grund – Kraft zuschreiben können. Für Majory sind die Maschinen mächtige Fetische, deren Gebräuche und Wege sie wohl studiert hat, aber es ist die elementare Kraft ihres Wesens, die sie verehrt, – wie sie die robuste, rohe und recht entblößte Kraftpotenz in einem Jockey, einem Gladiator verehrt. ⁶⁸⁰

Nachdem Clyne seine anfängliche Attraktion eingebüßt und sich als vernunftgehemmter Zauderer gezeigt hat, findet Majory einen neuen Gladiator in David Hitz. Hitz wird beschrieben als Inkarnation primitiver Kraft:

Da war wirklich etwas von der kalten und dichten Energie eines Jockeys in seinem mageren, glattrasierten Gesicht. Die Augen lagen stupide und trotzdem stark wie in einer Verengung zwischen den rußgeschwärtzten Lidern; der Rücken, dessen Muskulatur bei jeder Bewegung gewaltig unter dem dünnen Hemd wogte, war gekrümmt und kolossal, ein Rücken, dafür eingerichtet, ungeheure Bürden zu tragen. Die Arme hingen, als er sich jetzt erhob, von seinen Schultern wie die keulenartigen Vordergliedmaßen eines Faustkämpfers. ⁶⁸¹

Mit Clyne und Hitz werden dekadente Zivilisation und rohe Natur kontrapositioniert. Clyne ist der nationalitätslose (33) Erfinder, der Geistesarbeiter; auf seiner Arbeit basiert die Zivilisation – und er muß mit ansehen, wie diese Zivilisation im Namen des Fortschritts durch die Fetischisierung von reiner Kraft und Geschwindigkeit (61) pervertiert wird, ohne sich davon freisprechen zu können, durch sein faustisches Streben selbst zu dieser Entwicklung beigetragen zu haben: »Alles, was wir erschufen, erfanden und herausfanden zum Nutzen der Menschheit, lassen wir auf diese Weise explodieren. [...] Wir haben die Kultur gesprengt, wir sind

679 »afhængig af sine Organer alene«. Ibid., 43. – Die Seitenangaben im Haupttext auf den nächsten Seiten beziehen sich im folgenden auf Otto RUNG (1906a).

680 »som alle uciviliserede, erotisk og religiøst paa enhver Genstand, de – af en eller anden Grund – tillægger Kraft. For Majory er Maskinerne mægtige Fetscher, hvis Vaner og Veje hun vel har studeret, men hvis Væsens elementære Kraft, hun dyrker, – som hun dyrker den robuste, raa og ganske blottede Kraftpotens i en Jockey, en Gladiator.« Ibid., 59.

681 »Der var virkelig noget af en Jockeys kolde og tætte Energi i hans magre, glatbarberede Ansigt. Øjnene laa stupide og alligevel stærke som i en Forsnævring mellem de sodsværtede Laag; Ryggen, hvis Muskulatur for hver Bevægelse bølgede voldsomt under den tynde Skjorte, var krummet og kolossal, en Ryg indrettet til at bære uhyre Byrder. Armene hang, nu da han rejste sig, som en Nævefægters køllegtige Forlemmer fra hans Skuldre.« Ibid., 40.

blöß eine Ansammlung verfeinerter Barbaren«. ⁶⁸² Clyne, dessen Namen auf den deutschen Namen ›Klein‹ zurückgeführt wird (33), verliert seine Verlobte zumindest mental an den wahren Barbaren Hitz, dessen Siegesmöglichkeit trotz seiner sozial weit schwächeren Position im Kampf um die Frau mit seinem biblischen Vornamen David angedeutet wird.

Auch wenn Hitz durch den Autounfall dem vermeintlichen Fortschritt zum Opfer fällt und Majory die Kraft ihrer Fetische nur noch am eigenen Körper erfahren kann, indem sie in den gigantischen Dynamo springt, gestaltet sich »Ingeniørens Fortælling« doch als ein Requiem auf die alte Gesellschaft durch die durchgängige Referenz auf den Untergang des römischen Reiches. Die Villa der Familie Lane heißt ›Römerburg‹ und ist nach dem Plan eines antiken Kastells auf einem alten römischen Lagerplatz angelegt worden. (33) Majorys Vater wird als ›Imperatorgestalt‹ beschrieben (38); David Hitz hingegen als Gladiator mit »den harten Winkeln, die wir von den Athletenbüsten der Antike kennen«, ⁶⁸³ ein Sklave (70) ebenso wie die großen Maschinen (71). Durch die Parallelisierung wird die Erzählgegenwart als eine dekadente Endzeit beschrieben, wie es Elliot Clyne mit deutlichem Bezug auf Nietzsche explizit ausführt:

Wiederholungen, alles Wiederholungen! Die [römische] Kultur versank. Die *Sklaven* brachen herein und zerschmetterten sie. Die *Plebejer* zerschmetterten sie, als die Herren sentimental und christlich wurden und den Fortschritt auch für *deren* Welt wünschten. Ach, auch wir sind nun viel zu großzügig; – wir bewundern in viel zu hohem Grad, – so plebejisch, – jene, die die sicheren Zeichen des Sieges tragen. Auch in unseren Tagen hat ein Gladiator die besten Chancen, die Macht zu ergreifen und namentlich unsere Frauen und dadurch noch mehr als früher uns unsere Macht zu nehmen. Nein! Ich sehe kein Vorwärts mehr, nur unabwendbare Kreisläufe, an denen ich am liebsten nicht teilnehmen will. ⁶⁸⁴

682 »Alt, hvad vi skabte, opfandt og udfandt til Nytte for Menneskeheden, lader vi eksplodere paa den Vis. [...] Vi har sprængt Kulturen, vi er blot en Samling af forfinede Barbarer«. *Ibid.*, 70.

683 »de haarde Vinkler, som vi kender fra Antikens Atletbuster«. *Ibid.*, 63.

684 »Gentagelser, altsammen Gentagelser! Den [romerske] Kultur sank. *Slaverne* brød ind og knuste den. *Plebejerne* knuste den, da Herrerne blev sentimentale og kristne og ønskede Fremskridtet ind ogsaa i *deres* Verden. Ak, ogsaa nu er vi altfor gavmilde; – vi beundrer i altfor høj Grad, – saa plebejisk, – de, der bærer Sejrens sikre Mærker paa sig. Ogsaa i vore Dage har en Gladiator de bedste Chancer for at faa Magten og navnlig for at tage vore Kvinder og derved endnu mere end tillige vor Magt fra os. Nej! Jeg ser ikke mere et Fremad, kun uafvendelige Kredsløb, hvori jeg helst ikke vil deltage.« *Ibid.*, 44f.

Typographisch wird die Erzählung in sieben Abschnitte gegliedert: die erste, noch in der Kindheit angesiedelte Bekanntschaft der Schwestern Majory und Sarah mit den gigantischen Maschinen in der Firma ihres Vaters; die Faszination, die diese Maschinen damals auf die Schwestern ausübten; Majorys Ingenieursstudium und ihre Arbeit in der Firma ihres Vaters; Elliot Clynes Auftauchen und Majorys Verlobung mit ihm; die Vorbereitungen auf die Wettfahrt; ein Gespräch zwischen dem Ich-Erzähler und Clyne vor allem über Majory; und schließlich die große Automobilwettfahrt, Majorys Erregung ob ihres Gladiators und schließlich ihr Selbstmord. Die ersten sechs, z.T. nur wenige Seiten langen Abschnitte sind nur durch Freizeilen voneinander getrennt, während der letzte vierundzwanzigseitige Abschnitt wie ein eigenes Kapitel auf einer Seite beginnt und nicht weiter untergliedert ist.

Betrachtet man den Text als Einheit, erfüllt »Ingeniørens Fortælling« zweifelsohne nicht die Genrekonventionen der *short story*: Der Text ist zu lang (53 Seiten im Druck der Erstausgabe), selbst wenn seine Lektüredauer sich noch in dem von Poe festgelegten Zeitrahmen von einer halben bis zwei Stunden bewegen dürfte⁶⁸⁵; seine Thematik ist nicht eine Augenblickssituation oder ein konkretes Handeln, in das mit einer *in-medias-res*-Technik eingeführt wird, sondern die im Plot diachron erzählte Lebensgeschichte eines Mädchens bis zu dessen selbstgewähltem Ende; obendrein ist dieser Handlungsstrang nicht der einzige, sondern es existiert noch ein Nebenstrang durch die Liebe der Schwester Sarah zu Clyne; der Text hat einen herkömmlichen Ich-Erzähler und lässt kaum Deutungsspielraum usw. Aber im Gegensatz zum Gesamttext setzt der abschließende siebte Abschnitt der Erzählung, betrachtet man ihn als erzählerische Einheit, durchaus alle Genrekonventionen einer *short story* um: Die erzählte Zeit ist ein einziger Tag; die Handlung ist auf zwei Situationen in einer Handlung reduziert, nämlich auf das Rennen und den Freitod Majorys, als ihr Gladiator scheitert. Eingeführt wird in den Abschnitt ohne Umschweife mit einer parataktischen Sprache, die das Erzähltempo beschleunigt und in ihrer Diktion an die hektische Zeitungssprache gemahnen soll, dem genreadäquaten (Entstehungs-)Ort der *short story*:

685 So Edgar Allan Poe in seinen Ausführungen zum Genre der *short story* in seiner berühmten Rezension zu Nathaniel Hawthornes *Twice Told Tales* (in: Edgar Allan Poe (1980), 460).

Es ist im folgenden Monat, es ist der zehnte Juli. Das große Automobilrennen über die Distanz: Paris–Wien fährt an diesem Tag an uns vorbei. Der neue Akkumulatorwagen des Elliot-Clyneschen Modells nimmt teil.

Die Front der Fabrik zur Hauptstraße hin ist mit Tanne geschmückt und mit den Farben des Kantons Zürich. [...] Vor dem großen Haupteingang ist der Tisch des Kontrollkomitees. Da ist unser Platz. Wir wechseln uns den Tag über ab. Charles Lane hat für sich und seine Damen einen Balkon über die hohe Steinmauer gebaut.

Wir erhalten kurz vor fünf Uhr morgens ein Telegramm aus Zürich: Die ersten Maschinen sind vorbeigefahren! Jetzt warten wir; in wenigen Minuten werden sie da sein. Sie sind bei Tagesanbruch in Basel gestartet. Hinter den Anhöhen sind sie jetzt in rasendem Wettlauf auf dem Weg. Aber den Automobilen fahren die Gerüchte voraus: Vier Menschen sind unterwegs zerschmettert worden! Henri Rotschildt liegt tot in Langres, und der Weltrekord ist mit einhundertzwanzig Kilometern in der Stunde gebrochen worden!⁶⁸⁶

In diesem Schlußabschnitt setzt Rung sein im selben Jahr formuliertes ästhetisches Programm formal in der Gestalt einer *short story* um – und es ist kein Zufall, daß dieser Schlußabschnitt in der Filmadaption am wenigsten verändert wurde bzw. werden mußte. Für sein Szenarium hatte Rung die Handlung ansonsten stark bearbeitet. Dabei strich er jeden Hinweis auf die ursprünglich nietzscheanische Motivation des Geschehens und motivierte die Attraktion zwischen Maja (= Majory) und Kurt Heimers (= David Hitz) nicht als Anziehung zwischen Frau und hypostasierter Primitivität, sondern als herkömmliche romantische Liebesgeschichte: In *Tidens Barn* kennen die beiden einander seit Kindertagen und sind unzertrennlich, bis sie im Prozeß des Erwachsenwerdens damit konfrontiert werden, daß es scheinbar unüberbrückbare soziale Unterschiede zwischen der Tochter eines Fabrikbesitzers und dem Sohn eines Werkführers gibt. Maja, die wegen Kurt einst aus einem deutschen Klosterinternat ausbüxte, fürchtet den sozialen Abstieg und verlobt sich daher mit Elliott Clyne, den sie jedoch zu verachten beginnt, als er seinen eigenen

686 »Det er i den følgende Maaned, det er den røde Juli. Det store Automobilløb i Distancen: Paris–Wien gaar den Dag forbi os. Den nye Akkumulatorvogn af den Elliot Clynske Model deltager./ Fabrikkens Front mod Hovedvejen er smukket med Gran og med Kanton Zürichs Farver. [...] Foran den store Hovedindgang er Kontrollkomiteens Bord. Dér har vi vor Plads. Vi skifter Dagens igennem. Charles Lane har for sig og sine Damer en Balkon bygget over den høje Stenmur./ Vi faar Telegram fra Zürich lidt før 5 Morgen: De første Maskiner er passeret! Nu venter vi; om faa Minutter vil de være inde. De er startede i Basel ved Daggry. Omme bag Højene er de nu paa Vej i rasende Væddeløb. Men forud for Automobilerne farer deres Rygte: Fire Mennsker er knust undervejs! Henri Rotschildt ligger død i Langres, og Verdensrekorden er slaaget med et Hundrede og tyve Kilometer i Timen!« Ibid., 53f.

Rennwagen nicht fahren will, sondern dies Kurt Heimers überläßt. Ab hier folgt Rungs Szenarium weitgehend »Ingeniørens Fortælling«, einschließlich Majas Sprung in den Dynamo.⁶⁸⁷

Rungs ästhetische Programmerklärung von 1906 präfiguriert *short story* wie Drehbuch und kann daher als ästhetische Motivation gedeutet werden, sich für die Mitarbeit im literarischen Kinoreformprojekt zu interessieren. Bezeichnenderweise charakterisiert Münzer, der nach eigenem Bekunden nichts als die deutschen Übersetzungen von Rungs Werk kennt und nirgendwo erkennen läßt, daß er jemals etwas von Rungs Drehbuchtätigkeit gehört hat, Rungs Schreiben so: »Es ist Kinokunst! (Aber der Ton auf: Kunst!) Die ideale Möglichkeit des Kinos: in knappste Szenen eindringlichster Sichtbarkeit gepreßte Handlungen; jede Geste ein Ereignis, jeder Blick ein Bekenntnis, jeder Schritt ein Zweck«. ⁶⁸⁸

Eine weitere Motivation für Rung, sich für das Schreiben von Drehbüchern zu interessieren, läßt Rung Selbstbeschreibung in seiner Autobiographie *Fra min Klunketid* [Aus meiner Troddelzeit⁶⁸⁹] (1942) erkennen, wo er sich als einen Menschen schildert, dessen Phantasie ausgesprochen visuell orientiert sei.⁶⁹⁰ Da Rung dies am Ende seines Lebens schreibt, ließe sich argumentieren, daß diese Visualität die Folge z.B. jahrelanger Kinoerfahrung und nicht etwa eine ursprüngliche Ursache oder Motivation gewesen ist, sich im Kino zu engagieren. Dem läßt sich jedoch entgegenhalten, daß die – laut Rung – ausgeprägte Visualität seiner Phantasie in der Autobiographie u.a. durch eine entsprechende wahrnehmungsgeschichtliche Sozialisation begründet wird:

Es war auch eine Zeit, die Panoptikon und Panorama liebte. In der Jernbanegade sahen wir Kinder den Untergang Pompejis und den Aufruhr der Kommune in Paris. Und das Kindermädchen Nikoline hatte uns in etwas mitgenom-

687 Das von der *Nordisk* erstellte Drehbuch akzeptierte dieses Ende allerdings nur als alternativen ›russischen Schluß‹ (zu den ›russischen Schlüssen‹ s. Kap. 5,3) und ließ den regulären Film mit einer Krankenbettszene enden, in der Maja den schwerverletzten Kurt küßt.

688 Kurt MÜNZER (1917), Sp. 1042.

689 Eine Bezeichnung vor allem für die 1890er Jahre nach den damals an den Möbeln angebrachten Troddeln.

690 Otto RUNG (1942), 114, 128, 136.

men, das Jantzens Wachskabinett hieß und in der Straße Vimmelskafket angesiedelt war.⁶⁹¹

In wahrnehmungsgeschichtlicher Perspektive sind dies allesamt präkinematographische Medien, ebenso wie die ebenfalls in *Fra min Klunketid* erwähnte Camera obscura.⁶⁹² Bemerkenswert ist an ihrer Erwähnung allerdings weniger, daß der kleine Otto hier Wahrnehmungsparameter vermittelt bekam, die später die Kinorezeption erleichterten, denn dies gilt, wie Rung ausdrücklich schreibt, für alle in seiner Generation: »Es war auch eine Zeit...« Bemerkenswert ist vielmehr, daß Rung im Gegensatz zu anderen Autobiographien über diese Zeit die präkinematographischen Medien überhaupt der Erwähnung für wert befindet.⁶⁹³ Diese Erwähnung muß allerdings im Kontext jener »inhärenten Duplizität der Zeitstruktur« gelesen werden, wie sie für das Genre der Autobiographie konstitutiv ist, d.h. bezogen auf das dialektische Zusammenwirken eines beschriebenen ›Damals‹ mit einem sich durch das Schreiben konstituierenden Ich der Gegenwart.⁶⁹⁴ Die Erwähnung der präkinematographischen Medien darf also nicht unkritisch als Beleg dafür gewertet werden, daß Rung damals schon diesen Medien eine Bedeutung beimaß, die sich deutlich von der seiner Zeitgenossen unterschied, die ebenfalls Autobiographien verfaßten. Sie könnte auch eine retrospektive Konstruktion sein, mit der Rung sich eine konsequente Wahrnehmungsgeschichte herbeischreibt, um so z.B. seine spätere Mitarbeit im Film zu legitimieren. Damit soll nicht der Konsum dieser Medien in Abrede gestellt werden, der allemal ein Interesse auch am Film begründen kann, sondern nur problematisiert werden, ob dieser Konsum – wie es der Ausnahmefall einer Erwähnung in der Autobiographie suggeriert – ein Grund war, der den kleinen Otto Rung *spezifisch* prägte. Unabhängig von dieser Problematik läßt sich jedoch festhalten, daß Rung seinen zeitgenössischen Kritikern generell als Autor

691 »Det var ogsaa en Tid, der elskede Panoptikon og Panorama. Ude i Jernbanegade saa vi Børn Pompejis Undergang og Kommunens Oprør i Paris. Og Barnepige Nikoline havde taget os med i noget, der hed Jantzens Vokskabinet og laa et Sted i Vimmelskafket.« Ibid., 31.

692 Ibid., 15.

693 Meines Wissens beschäftigt sich sonst einzig noch Carl MUUSMANN (1939a u. b) mit diesen Medien, doch ist sein Text keine eigentliche Autobiographie, sondern mehr eine persönlich gefärbte Erinnerung an das Kulturleben der Zeit.

694 Annegret HEITMANN (1994), 51.

galt, dessen »Sehsinn ungewöhnlich scharf entwickelt ist«,⁶⁹⁵ und in jedem Fall wird visuelles Wahrnehmungsvermögen im Rungschens Werk immer wieder thematisiert.⁶⁹⁶

Perspektiviert man statt auf die Ästhetik und Wahrnehmungsbiographie auf Rungs soziale Verortung in der dänischen Gesellschaft und seine – im weitesten Sinne – kulturpolitischen Überzeugungen, so zeichnet sich eine weitere Motivation für die Mitarbeit im Kino ab. 1906 präsentierte sich Rung, der dem alten Kopenhagener Beamtenbürgertum entstammte und sein Leben lang als Jurist im öffentlichen Dienst arbeitete, noch als überzeugter Kulturelitist mit einer ausgeprägten Verachtung für das breitere Publikum außerhalb der hegemonialen Kultur:

Und es ist gleichgültig, wenn das Publikum nicht folgt. Wenn es eine Gruppe Wählerischer und einen großen gaffenden Haufen gibt, getrennt durch eine Kluft oder eher durch eine riesige Treppenstufe voneinander. Der große Haufen hat nie die Besten verstanden, und selbst wenn er Beifall zu einem Drama *Shakespeares* jubelt oder einen Roman *Zolas* verschlingt, begreift er nicht die großen Schönheiten im Werk [...]. Ewig wird der plumpe Geschmack des Publikums sich einbilden, die eigenen plumpen Gebärden selbst bei den Großen zu finden, wenn ein Tonangebender erst das Signal gegeben hat. [...] Keiner der Großen befriedigt in Wirklichkeit die Wählerischen und den großen Haufen zugleich. Laßt die Vielen ihre Vielen behalten, und die Wählerischen ihre Wenigen. Der Haufen wird niemals dazu getrieben werden, die Kunst zu lieben, und die Kunst braucht sie nicht.⁶⁹⁷

695 »Synsevne [er] udviklet til en ualmindelig Skarphed«. Christian RIMESTAD (1924), 6.

696 Dies wird schon an vielen seiner Romantitel deutlich, z.B. an *Skyggenes Tog* [Der Zug der Schatten] (1909), wo einer der Hauptfiguren ein Optiker ist, der Sehen als Macht versteht, oder an *Den lange Nat* [*Die lange Nacht*] (1913) mit der blinden Hauptfigur Holman. Personen mit besonderer visueller Wahrnehmung wie Maler begegnen einem ebenso häufig in Rungs Werk wie Personen mit Störungen dieser Wahrnehmung. In »Manden der sveg Kulør« [»Der Mann, der die Farbe im Stich ließ«] (Otto RUNG (1923b)) z.B. leidet die Hauptperson an Achromatopsie, d.h. an der Unfähigkeit, Farben sehen zu können.

697 »Og da er det en ligegyldig Sag, om Publikum ikke følger. Om der er en Gruppe af kræsne og en stor maabende Hob, skilt ved en Kløft eller snarere ved et mægtigt Trappetrin fra hverandre. Den store Hob har aldrig begrebet de bedste, og selv naar den jubler Bifald til et *Shakespeare'sk* Drama eller sluger en *Zola'sk* Roman, begriber den ikke de store Skønheder i Værket [...]. Evigt vil Publikums plumpe Smag indbilde sig at finde sine egne plumpe Gebærder selv hos de store, naar en Toneangivende først har givet Signal. [...] Ingen af de Store tilfredsstiller i Virkeligheden paa en Gang de kræsne og den store Hob. Lad de mange beholde deres mange, og de faa kræsne deres faa. Hoben vil aldrig drives til at elske Kunsten, og Kunsten behøver dem ikke.« Rung in: Christian RIMESTAD (1906), 127f.

Dieses vehemente Plädoyer für eine strikte Trennung zwischen hegemonialer ›Hochkultur‹ und Populär- bzw. Massenkultur fußt ideengeschichtlich auf Rungs Nietzsche-Rezeption und soziologisch auf Rungs Zugehörigkeitsgefühl zum alten Kopenhagener Bürgertum. In den folgenden Jahren durchlief Rung jedoch eine Entwicklung hin zu einem Autor, der die ›Massenkultur‹ nicht länger verachtete, sondern 1927 an den Kritiker K.K. Nicolaisen schreiben konnte:

Als Autor schulde ich Ihnen Dank, weil meine Arbeit durch ihre Analyse und Bewertung in Rapport mit Lesenden gebracht wird, die meine Arbeit selbst nicht so leicht erreichen würde und mit denen ich am liebsten in Kontakt kommen möchte. Man schreibt ja nicht für die engumgrenzte literarische Clique. Die breite Bevölkerung zu erreichen, ist das Ziel von Kunst, die aus anderen als aus privat-ästhetischen Voraussetzungen [...] geschaffen wird.⁶⁹⁸

Die Wendung, die dieses Zitat illustriert, hat Rung retrospektiv mit dem Alberti-Schock 1908 begründet. Die Entlarvung des Justizministers als eines Betrügers in einer Finanzklasse, die in Dänemark bis dahin unbekannt gewesen war, war nicht nur für Rung ein einschneidendes Erlebnis, sondern auch für andere Autoren des höheren Bürgertums.⁶⁹⁹ Rung war allerdings näher mit dem Skandal befaßt als irgendein anderer Autor, da er dem Fall zwei Jahre lang als Protokollführer zugeteilt war.⁷⁰⁰ Für Rung markierte der Fall Alberti schon wenige Jahre vor dem ersten Weltkrieg das Ende der alten dänischen ›Gesellschaft‹, die mit ihren Traditionen noch in die absolutistische Phase vor 1848 zurückverwies und ihren Anspruch auf kulturelle Hegemonie letzten Endes noch aus ihrer staatstragenden Funktion im Absolutismus ableitete.⁷⁰¹ Allerdings war Alberti ein

698 »Som Forfatter skylder jeg Dem Tak, fordi mit Arbejde gennem deres Analyse og Vurdering bringes i Rapport til Læsende, som mit Arbejde i sig selv ikke saa let vilde naa, og som jeg aller helst vil have i Tale. Man skriver jo ikke for den lille snævre litterære Klikke. At naa ud til den store Befolkning er Maalet for den Kunst der skabes [...] paa andet end privat-æstetiske Forudsætninger.« Brief Otto Rungs an K.K. Nicolaisen, dat. 14.1.1927. In: KB, NKS 4090.

699 Als Karen Blixen 1921 in einem Brief an ihre Mutter einen beispielhaften Verbrecher für eine Argumentation benötigt, greift sie wie selbstverständlich auf Albertis Namen zurück. (Karen BLIXEN (1996), I:152.)

700 Otto RUNG (1942), 235ff.

701 Otto RUNG (1935), 119f. So schreibt er in seiner Autobiographie: »Jeg har dvælet ved hele denne Begivenhed [= der Fall Albertis], fordi den – ogsaa ud over sin politiske Betydning, – for mine Øjne har spillet en Rolle som et Skæringspunkt i hin Tidsalders hele kulturelle Evolution. Alberti-Affæren var det første Skrald, der varslede om, at en historisk Epoke var forbi. Et Skred var blevet til Lavine! [...] Den sidste Struktur af den

Minister der *Venstre* gewesen; seine Betrugsoffer waren jene seeländischen Bauern, die ihn auch gewählt hatten. Alberti war einer der prominentesten Vertreter jener politischen Klassen, die erst wenige Jahre zuvor 1901 durch den sog. Systemwechsel an die parlamentarische Macht gekommen waren, während das alte Kopenhagener Bürgertum – von einigen radikalliberalen Abweichlern abgesehen – sich mit *Højre* identifizierte. Vor diesem Hintergrund wäre es trotz aller *Højre*-Sympathien für Alberti ein Leichtes gewesen, dessen Fall als ein Beispiel für die moralische Minderwertigkeit der ›bäuerlichen Emporkömmlinge‹ zu instrumentalisieren. Wenn Rung hingegen Albertis Fall als ein Symbol für die Verrottetheit der *ganzen* hegemonialen Gesellschaft versteht und dies auch in zwei Romanen thematisiert hat (in *Lønkammeret* (1912) und vor allem in *Den lange Nat* [*Die lange Nacht*] (1913)⁷⁰²), drückt sich hierin auch die Krise von Rungs eigener nietzscheanischer Weltanschauung aus. Die Entlarvung des ›Übermenschen‹ Alberti als Betrüger war für Rung, so Tom Kristensen, ein Wendepunkt.⁷⁰³

Dieser Wendepunkt läßt sich bis in die Metaphorik der literarischen Sprache Rungs verfolgen. In »Ingeniørens Fortælling« wird dem primitiven Werkführer David Hitz ein ›zyklopischer Körper‹ zugeschrieben (40); in *Den lange Nat* ist es dann die Alberti-Figur Holman, die mit dem Zyklopen aus der *Odysee* verglichen wird und die am Schluß dasteht als »die kolossale Ruine einer versinkenden Zeit, ein *kyklopischer* Mauerrest aus titanischen Zeiten, schwere und mächtige Massen, die langsam zerfallend im Schutt versinken« (meine Hervorhebung).⁷⁰⁴

Allerdings sollte man sich davor hüten, Rungs Abkehr von einem elitären Kulturkonzept als ein klar datierbares Ereignis zu verstehen. Noch

gamle regulære og redeligt opbyggede Stil laa blottet, nu da Klunketiden var endelig forbi.« [›Ich habe mich bei diesem Ereignis [= dem Fall Albertis] aufgehalten, weil es – auch über seine politische Bedeutung hinaus – eine Rolle als Kreuzungspunkt in der ganzen kulturellen Evolution jenes Zeitalters gespielt hat. Die Alberti-Affäre war der erste Knall, der ankündigte, daß eine historische Epoche vorbei war. Ein Rutsch war zu einer Lawine geworden! [...] Die letzte Struktur des alten regulären und redlich aufgebauten Stils war enthüllt worden, als jetzt die ›Trottelnzeit‹ endlich vorbei war.«] (OTTO RUNG (1942), 237.)

702 Christian RIMESTAD (1924), 24f.

703 Tom KRISTENSEN (1945), II.

704 »den kolossale Ruin af en synkende Tid, en *kyklopisk* Murrest fra titanske Tider, tunge og mægtige Masser, der smuldrende langsomt synker mod Grus«. OTTO RUNG (1913), 186 (m.H.), vgl. auch 124.

in den zehner Jahren trifft man in Rungs Werk immer wieder auf ausgesprochen pejorative Charakterisierungen des Proletariats z.B. als »eine schmutziggraue Kloakenflut«,⁷⁰⁵ und noch 1918 konnte Tage Hebo Otto Rung als einen Autor beschreiben, der die Demokratie verachte, an die Vorherrschaft der weißen Rasse glaube und dessen sämtliche Romane und Schauspiele (mit Ausnahme von *Lønkammeret*) als Grundstruktur einen Konflikt zwischen einem (Geistes- und Bürger-)Aristokraten und einem Plebejer haben.⁷⁰⁶ Hebos Lesart der Rungschen Werke ist allerdings stark von dem gewünschten Ergebnis affiziert, denn sonst wäre ihm aufgefallen, daß schon die ersten Romane Rungs – also vor Albertis Fall – diese Konfliktstruktur zwar aufweisen, aber keinesfalls so eindeutig in ihrer Stellungnahme für den Aristokraten sind, wie Hebo dies postuliert.

Diese Ambivalenz illustriert z.B. Rungs zweiter Roman mit dem aussagereichen Titel *Sidste Kamp* [Letzter Kampf] (1904), in dem es um die Geschwister Clermont geht, die »einem der ersten Patriziergeschlechter des Landes« angehören,⁷⁰⁷ aber nach dem einer Grundstücksspekulation geschuldeten Selbstmord des Vaters versuchen müssen, sich ohne Geld in der ›neuen‹, allein am Geld orientierten Gesellschaft zu behaupten. Die Tat adele, nicht die Arbeit (18), und verzweifelt versuchen die beiden Clermonts, nach diesem alten Wertesystem zu leben. Die Entwicklung der Hauptfiguren läßt sich knapp durch zwei Eckpunkte, das anfängliche »Wir ergeben uns nicht!«⁷⁰⁸ (20) und das abschließende »Die Stellung läßt sich nicht halten«⁷⁰⁹, markieren. Der seine Untergebenen zwiebelnde und die Massen hassende Lieutenant Leo Clermont beginnt zu reflektieren, daß die niederen Schichten auch mit ihm verwandt sind (245) und daß auf ihnen letzten Endes das Gemeinwesen ruht. (247) Der Roman endet mit einer Annäherung von Leo an eine Aakjær-Figur, einen klugen und starken Mann bäuerlicher Herkunft, einen »energischen und gefährlichen Typen«,⁷¹⁰ der verdeckte Grundtvig-Zitate benutzt (256) und betont, daß man doch *ein* Volk sei. Daß dies nicht nur die privatistische

705 »en skidengraa Kloakflod«. Otto RUNG (1912), 237.

706 Tage HEBO (1918), 885 u. 888.

707 »en af Landets første patriciske Slægter«. Otto RUNG (1904), II. – Die Seitenzahlen im Haupttext beziehen sich auf diese Ausgabe.

708 »Vi giver os ikke!«. Ibid., 20.

709 »Stillingen lader sig ikke holde«. Ibid., 263.

710 »energiske og farlige Type«. Ibid., 73.

Ansicht einer einzelnen Romanfigur ist, macht die Topographie am Anfang und Ende des Romans deutlich: Der Roman beginnt auf einem Tennisplatz (der edle Wettstreit im Sport wird als typisch für die ›alte‹ Gesellschaft beschrieben) und endet auf einem Acker; der letzte Satz des Romans lautet: »Die Wasser vereinigten sich, und jetzt öffneten sicherlich die runden Felder alle Pflugfurchen und tranken den milden Frühlingregen, der von Süden übers Meer kam.«⁷¹¹ Eine gesellschaftliche Utopie des ›einen‹, vom Lande her sich erneuernden Volkes wird hier bereits 1904 skizziert, wenn auch durch das ›vist‹ im Dänischen (dt. ›sicherlich‹; auch ›gewiß‹) eine minimale Distanzierung anklingt.⁷¹²

Rungs Abkehr vom elitären Kulturkonzept des Beamtenbürgertums ist als ein langjähriger Prozeß zu beschreiben, der bereits in seinen frühen Werken beginnt und erst nach dem ersten Weltkrieg abgeschlossen ist.⁷¹³ In Rungs eigener Konstruktion in seinen Erinnerungstexten hat die Alberti-Affäre allerdings eine wichtige Rolle in diesem Prozeß gespielt, und es ist deshalb kaum als ein Zufall zu bewerten, daß Rungs beginnendes Engagement im Film zeitgleich mit seiner Zuordnung zum Alberti-Fall (1908–10) stattfand.

Rungs Hinwendung zu einem breiteren Publikum bedeutet allerdings nicht eine Preisgabe seiner kulturellen Wertüberzeugungen. Seine Moti-

711 »Vandene forenede sig, og nu aabnede vist de runde Marker alle Plovspalter og drak den milde Vaarregn, der kom over Havet fra Sønder.« Ibid., 263.

712 Christian RIMESTAD (1924, 13) überliest erstaunlicherweise diese Entwicklung im Roman. Angeblich sei Rung »forsvundet helt og holdent i sin Helts, sin krast antidemokratiske Helts Sind og Skind« [›voll und ganz im Sinn und in der Haut seines Helden, seines kraß antidemokratischen Helden verschwunden‹]. So wird der Roman für Rimestad zu »et Unikum i Datidens Litteratur. Det vilde være vanskeligt at pege paa blot een eneste anden dansk Romanforfatter, som i Behandlingen af et lignende Emne ikke direkte eller indirekte vilde have enten revset eller latterliggjort en saadan fjendsk og haanlig Overklassebevidsthed« [›einem Unikum in der damaligen Literatur. Es wäre schwierig, nur einen einzigen anderen dänischen Romanautor zu benennen, der bei der Behandlung eines ähnlichen Stoffes nicht direkt oder indirekt eine solch feindliches und höhnisches Oberklassenbewußtsein getadelt oder lächerlich gemacht hätte‹].

713 Niels Birger WAMBERG setzt die ›Konvertierung‹ Rungs mit dem Ende des ersten Weltkrieges an (1980, 282), hierin Christian RIMESTAD (1924) folgend, der den Wendepunkt in dem Erzählungenband *Syndere og Skalker* [Sünder und Schelme] (1918) verortet (32ff). Auch Sven MØLLER KRISTENSEN schließt sich Rimestads Urteil an (1965, II:57). Die einzige, die sich nach Rimestad noch einmal explizit und eigenständig mit einer Periodisierung des Rungschen Werkes beschäftigt hat, ist Karen CONRAD (1971) in einer unveröffentlichten Magisterarbeit. Ihre zwei Perioden (eine ›europäisch-‹symbolistische‹ 1902–14 sowie eine ›realistische‹ 1914–45) unterscheiden sich allerdings nicht substantiell von der auf Rimestad zurückgehenden traditionellen Periodisierung.

vation, im literarischen Kinoreformprojekt mitzuarbeiten, lag daher einerseits in logischer Verlängerung seiner Ästhetik, andererseits in dem Bestreben begründet, das neue Massenmedium des ›einen‹ Volkes nicht jenen allein am Geld orientierten Spekulanten zu überlassen, die er in seinem gesamten Werk immer wieder geißelt hat.

3.1.2.3 Der Regisseur (?): Herman Bang

Es ist kein Zufall, daß Sven Lange sich zwar um erstklassige Drehbuchschreiber für die *Regia Kunstfilms* bemühte, die beiden Regisseure aber, der ›königliche‹ Balletttänzer Holger Holm und Axel Strøm, völlig unvertraut mit der Filmproduktion waren, selbst wenn letzterer als Schauspieler und Regisseur Bühnenerfahrung in das Projekt einbrachte. Hat aber noch ein dritter Regisseur bei *Regia* mitgearbeitet, der als einer der bedeutendsten Autoren (und Regisseure) seiner Zeit galt, nämlich Herman Bang?

In der zentralen Jahrmarktszene in Bangs kleinem Roman *Ved Vejen* [*Am Wege*] (1886) tritt der »große Zauberprofessor le Tort« auf.⁷¹⁴ Bang pflegte seine literarischen Figuren häufig eng real existierenden Persönlichkeiten nachzugestalten, und ein le Tort ist einer der Gründungsväter des dänischen und schwedischen Films.⁷¹⁵ Allerdings läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob der Bangsche le Tort tatsächlich jener ist, der u.a. eine Zeitlang Ole Olsens Kompagnon war.⁷¹⁶ Eines macht die Szene in *Ved Vejen* jedenfalls deutlich: Bang war gut vertraut mit dem Zirkus-, Jahrmarkts- und Varietéreiben, aus dem der Film kam und wo er bis ca. 1906 fast ausschließlich vorgeführt wurde. Es ist daher anzunehmen, daß Bang schon früh mit dem Kino in Kontakt gekommen ist.⁷¹⁷ Aber hat

714 »store Trylleprofessor le Tort«. Herman BANG (2010), 203.

715 S. B. IDESTAM-ALMQUIST (1955); Marguerite ENGBERG (1977a), 38; Poul MALMKJÆR (1997), 102ff.

716 Niels le Tort, eigentlich Niels Edvard Jacobsen, hatte seinen Künstlernamen und auch einen Teil seiner Zauberkunststücke von einem Engländer namens Joseph Letort übernommen. Vom Alter her (Niels le Tort war 1856 geboren) ist es aber immerhin möglich, daß die Bangsche Figur dem späteren Kinopionier nachgebildet ist.

717 Leider ließe sich der genaue Zeitpunkt des Erstkontakts nur durch einen gigantischen Arbeitsaufwand bestimmen. Annette GANT und Lene Møller JENSEN verzeichnen in ihrer *Herman Bang bibliografi* (2 Aktenordner in der Kgl. Bibliotek, 1978, masch.), »en tilstræbt fuldstændig fortegnelse af Herman Bangs værker og arbejder« [»ein angestrebtermaßen vollständiges Verzeichnis der Werke und Arbeiten Herman Bangs«] (I),

Bang, der sich zeitlebens eher als Regisseur denn als Dichter betrachtete, seine diesbezüglichen Fähigkeiten auch im Film eingesetzt? Hat er für die *Regia* in *Elskovsleg* Regie geführt?⁷¹⁸

Die Frage wird in der dänischen Filmgeschichtsschreibung kontrovers diskutiert. Die wichtigsten Positionen seien kurz resümiert: Rasmussen ist 1947 überzeugt davon, daß *Elskovsleg* von Bang instruiert worden sei.⁷¹⁹ Auch Hending hat 1957 keine Zweifel, daß Bang, den er flott als ›Griffith in der Amaliegade‹ titulierte,⁷²⁰ am Film mitgewirkt habe. Die dünne Quellenlage (s.u.) deutet er pfiffig mit einer verunglückten Theatermetaphorik als Beleg dafür um, »daß der Dichter selbst gewünscht hat, alle Lampen bezüglich seiner Mitwirkung bei der Vollendung von Langes Drama auszumachen«. ⁷²¹ Engberg weist 1977 darauf hin, daß es keinen entscheidenden Beleg dafür gebe, daß Bang bei der *Regia* mitgewirkt hat, und daß die Indizien eher gegen eine Mitarbeit Bangs sprechen.⁷²² Borg nährt 1986 offensichtlich keinerlei Zweifel an Bangs Regiearbeit in *Elskovsleg*,⁷²³ was sie aber allein mit dem Hinweis auf Rasmussen, Hending, die diesbezügliche Angabe im *Dansk skønlitterært forfatterleksikon* sowie auf Clara Pontoppidans Autobiographie begründet,⁷²⁴ ohne auf die relevanteste Forschungsliteratur, nämlich Engberg, überhaupt Bezug zu nehmen. Auch Tybjerg (1996) schließlich geht eher von einer Mitwirkung Bangs an der Aufnahme des Films *Elskovsleg* aus.⁷²⁵

Welches sind nun die (Quellen-)Argumente in dieser Diskussion? Der Film selbst, der leider verlorengegangen ist, nannte höchstwahrscheinlich

über 4.000 Einträge, die auf Erwähnungen des Kinos hin durchzuzucken wären. Leider tragen die meisten Zeitungsbeiträge Bangs nur einwörtige Titel, die wenig aussagekräftig sind, von denen sich jedoch keiner direkt auf Film oder Kino bezieht.

718 Arnold HENDING (1936) hatte noch behauptet, daß Bang auch *Tyven* [*In Fesseln der Liebe*; auch: *Die Sünderin*] (1910) als Film inszeniert habe (II9), wofür er jedoch keinerlei Beleg beibringt (s. Bjørn RASMUSSEN (1978), 39); in seinen späteren Schriften hat Hending die Behauptung auch nicht mehr wiederholt.

719 Bjørn RASMUSSEN (1978), 41: »Herman Bang har altså mindst en gang i sit liv indspillet en film« [»Herman Bang hat also mindestens ein Mal in seinem Leben einen Film eingespielt«].

720 Arnold HENDING (1957), 8.

721 »at Digteren selv har ønsket alle Lamper slukket om sin Medvirken til Fuldbludelsen af Langes Drama«. Ibid., II.

722 Marguerite ENGBERG (1977a), 239.

723 Mette BORG (1986), 29 u. 203.

724 Ibid., 203.

725 Casper TYBJERG (1996a), 125.

keinen Regisseur – zumindest wird in der Presse keiner erwähnt, und das wäre mit Bang als Regisseur zweifelsohne der Fall gewesen. Auch das 1910 publizierte ›Drehbuch‹ *Elskovsleg. Et mimisk Drama* [Liebesspiel. Ein mimisches Drama] (s. Abb. 31 auf S. 238) enthält nur vier Standphotos aus dem Film (u.a. Abb. 23 auf S. 217 u. Abb. 33 auf S. 240), den Text sowie ein Verzeichnis der mitwirkenden Schauspieler (Adam Poulsen, Clara Wieth, Johannes Poulsen).⁷²⁶ Daß Bangs Name hier nicht genannt wird, ist für Engberg ein Indiz dafür, daß er nicht beteiligt war:

Ich meine, daß eine Veröffentlichung, die 1910 mit den Namen der Schauspieler ›Reklame macht‹, bei denen es sich um drei der bekanntesten Schauspieler der Zeit handelt, die Brüder Adam und Johannes Poulsen sowie Clara Wieth, auch mit Herman Bangs Namen Reklame gemacht hätte, wenn er Regisseur des Filmes gewesen wäre.⁷²⁷

Diese Schlußfolgerung ist aber genauso wenig zwingend wie die Hending's, daß Bang selbst alle Spuren verwischt habe. Die Mitwirkung in einem Film war 1910 – selbst wenn es sich um ein so ›literarisches‹ Unternehmen wie die *Regia Kunstfilms* handelte – immer noch leicht anrücklich, und Herman Bangs öffentliche Position stand ebenso wie sein Selbstwertgefühl nach Johannes V. Jensens öffentlicher Anspielung auf Bangs Homosexualität 1906 auf tönernen Füßen. Vor allem übersieht Engberg, daß die bekannten Theaterschauspieler ohnehin unschwer im Film erkannt werden können und insofern eine publizierte Rollenliste nichts weiter als ein explizites Bekenntnis zu ihrem Tun ist, während der Regisseur im Film unsichtbar ist und deshalb im Gegensatz zu den exponierten Schauspielern durchaus die Wahl hat, anonym zu bleiben.

Daß man überhaupt Herman Bang als Regisseur vermutet hat, hat seinen Grund darin, daß er am *Casino*-Theater in der Amaliegade Regisseur von Langes *Elskovslegen* [Das Liebesspiel] gewesen war,⁷²⁸ und zwar für eine Wohltätigkeitsaufführung zugunsten von *Arbejdernes Jule-Album* im Dezember 1909.⁷²⁹ Erhalten geblieben sind von dieser Vor-

726 Sven LANGE (1910a).

727 »Jeg vil mene, at en udgivelse, der i 1910 ›reklamerer‹ med skuespillernes navne, der drejede sig om tre af tidens kendteste skuespillere, brødrene Adam og Johannes Poulsen og Clara Wieth, også ville have reklameret med Herman Bangs navn, hvis han havde været instruktør på filmen.« Marguerite ENGBERG (1977a), 239.

728 Arnold HENDING (1957) vermischt die beiden Inszenierungen (11f) und kommt schon daher zu fehlerhaften Schlüssen.

729 Knud Arne JÜRGENSEN (2007), 154.

stellung lediglich einige gedruckte Blätter, die ohne Quellennachweis in der Ausschnittsmappe zum Film *Elskovsleg* im DFI zu finden sind und wahrscheinlich die Reste eines Programmheftes darstellen, sowie 36 Originalphotographien der Inszenierung im Kopenhagener Teatermuseet i Hofteatret. Diese Blätter enthalten eine Rollenliste (in diesem Fall Holger Reenberg, Klara (sic) Wieth, Robert Dinesen), eine Abbildung der 36 Aufnahmen von der Aufführung, den Text des Dramas sowie die eindeutige Information »Inszeniert von Herman Bang«. ⁷³⁰ Ein Vergleich der Abbildungen aus dem publizierten Filmtextbuch und auf den Blättern zeigt jedoch deutlich, daß es sich um zwei verschiedene Kulissen handelt (s. Abb. 22 u. 23).

Verschiedene Kulissen und andere männliche Darsteller sind nicht gerade Anhaltspunkte dafür, daß der gleiche Regisseur für beide Versionen verantwortlich war – wären da nicht die Erinnerungen Clara Pontoppidans, die unter ihrem Geburtsnamen Clara Rasmussen bereits 1902 in einem der frühesten dänischen Filme auf 15 Filmmetern tanzte und die 1910 den Namen Clara Wieth trug. Pontoppidan schrieb 1950/51 in *Eet liv – mange liv. Erindringer* [Ein Leben – viele Leben. Erinnerungen]: »Mein allererstes Mitwirken im Film war in ›Ein mimisches Drama‹ von Sven Lange höchstselbst, ›Liebesspiel‹. Es war die A/S RegiaKunsthilfs Co, die es 1910 mit Herman Bang als Regisseur aufnahm.« ⁷³¹ An die Regiearbeit Bangs hatte sie 1947 in einem Gespräch mit Bjørn Rasmussen angeblich lebhaftere Erinnerungen:

Wir waren ja alle so jung, so jung, und alles war neu für uns. Bang war jung [Bang war damals 53 Jahre alt und starb dann zwei Jahre später, Anmerkung SMS], unaufhörlich in Bewegung und spielte alle Szenen für uns, und selbst wenn kein Laut mit auf die Leinwand kam, so sagten wir alle Repliken, bis Bang zufrieden war. Er war überall zur selben Zeit, konzentrierte uns darauf, unser Allerbestes zu geben, und er war selbst außer sich vor Begeisterung, wenn etwas vollkommen gelang. Die Szenerie war so echt, wie man sie halt damals machen konnte, das durch Fenster fallende Licht schuf eine großartige

⁷³⁰ »Iscenesat af Herman Bang«. Die an den Rändern beschnittenen Blätter in der Größe 33,5 cm x 25,5 cm habe ich leider in Illustrierten, Familienblättern, Wochenzeitschriften etc. in diesem Zeitraum nicht nachweisen können.

⁷³¹ »Min allerførste medvirken i film var i ›Et mimisk Drama‹ af selveste Sven Lange, ›Elskovsleg‹. Det var A/S RegiaKunsthilfs Co, der optog det 1910 med Herman Bang som instruktør.« Clara PONTOPPIDAN (1950/51), II:29.

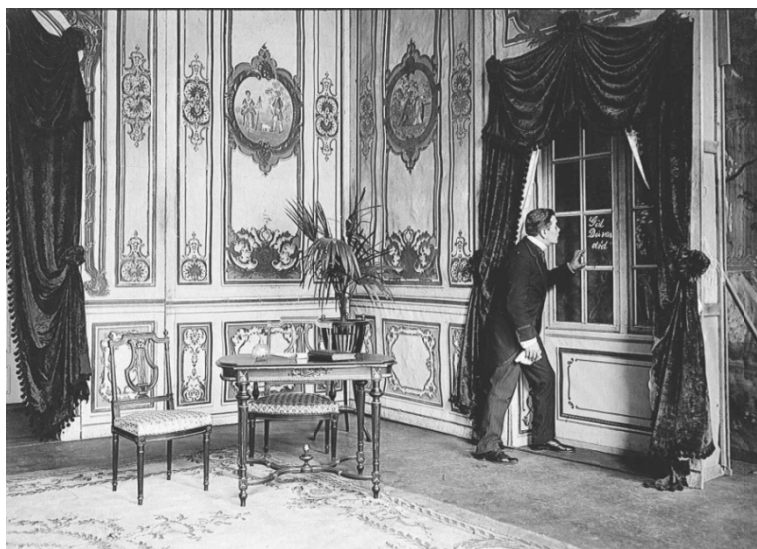


Abb. 22: Szene aus *Elskovslegen* in der Bangschen *Casino*-Inszenierung

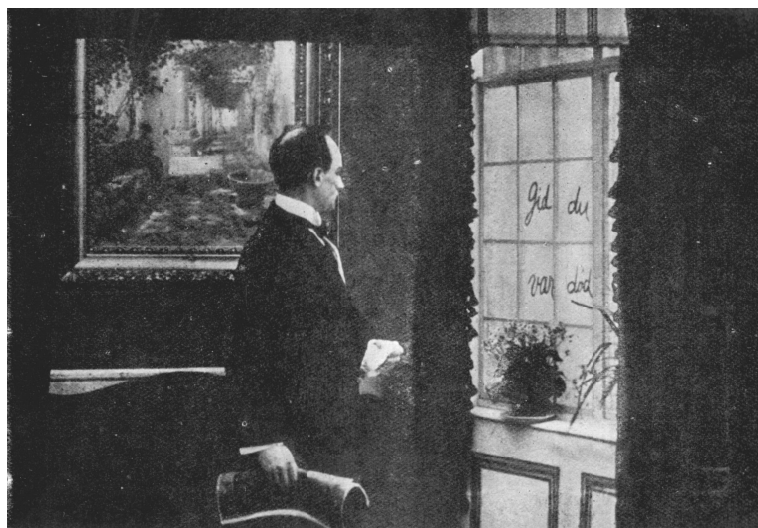


Abb. 23: Die entsprechende Szene aus dem Film *Elskovsleg*

Wirkung, und es gab kein gemaltes Möblement, auf das man ansonsten so häufig im Film treffen konnte; ich kann mich immer noch deutlich an den Tisch erinnern, an dem wir standen und wo Adam zusammensank, und wir glaubten, er war tot, es war fürchterlich... ja, denn wir lebten uns ungemein ein und freuten uns auf jede Aufnahme.⁷³²

Tybjerg sieht keinen Anlaß, an Pontoppidans Erinnerungen zu zweifeln, und führt als zusätzliche Argumente ins Feld:

More importantly, Clara Pontoppidan's description of Bang at work (given in 1947) is very similar to other descriptions of Bang as a stage director (Pontoppidan was never in a play directed by Bang); it also fits well with the photographs in the screenplay pamphlet.⁷³³

Pontoppidan spielte aber, das zeigen die Blätter der *Casino*-Inszenierung, mindestens ein weiteres Mal unter Bangs Regie, nämlich in *Elskovslegen*. Tybjergs Argumente verweisen unbeabsichtigt darauf, daß das Quellenproblem bei Pontoppidans Erinnerungen darin besteht, daß Clara Pontoppidan sowohl in der Bühnen- wie in der Filmfassung die weibliche Hauptrolle spielte und insofern die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden kann, daß sie Jahrzehnte später im Rückblick die beiden Inszenierungen miteinander verwechselt hat. Ihre Beschreibung der Kulisse könnte genauso gut, wenn nicht sogar besser, auf die *Casino*-Inszenierung zutreffen, wie man den Szenenbildern entnehmen kann.

Pontoppidans Erinnerungen sind eine zentrale Quelle in dieser Diskussion, aber leider nicht allein geeignet, den Sachverhalt zu entscheiden, »der entscheidende Beweis, nach dem wir gesucht haben« (so Rasmussens Klassifizierung ihrer Erinnerungen),⁷³⁴ zu sein. Sie sind, was nicht vergessen werden darf, rund vierzig Jahre nach der Inszenierung niedergeschrieben bzw. Rasmussen erzählt worden, der vielleicht die alte Dame allzu suggestiv nach dem ›Beweis‹ befragt hat. Erstaunlicherweise

732 »Vi var jo allesammen så unge, så unge, og det hele var nyt for os. Bang var ung, idelig optaget og spillede alle scenerne for os, og selv om der ikke kom en lyd med på lærredet, så sagde vi alle replikkerne, til Bang var tilfreds. Han selv var alle steder på en gang, koncentrerede os til at yde vort allerbedste, og han var selv ellevild af begejstring, når der var noget, der fuldt ud lykkedes. Sceneriet var så ægte, som man nu dengang kunne lave det, lyset ind ad vinduet gjorde storartet virkning, og der var ingen malede møblement, som man ellers så ofte kunde støde på i film; jeg kan endnu tydeligt huske det bord, vi stod ved, og hvor Adam sank sammen, og vi troede, han var død, det var frygteligt... ja, for vi levede umådeligt med i det og glædede os til hver eneste optagelse.« Zit. nach: Bjørn RASMUSSEN (1978), 40f.

733 Casper TYBJERG (1996a), 125.

734 »det afgørende bevis, vi har ledt efter«. Bjørn RASMUSSEN (1978), 39.

fehlt in Pontoppidans nur vier Jahre nach dem Gespräch mit Rasmussen veröffentlichten Autobiographie jeder Hinweis auf Bangs Arbeitsweise. In *Eet liv – mange liv* wird der Film *Elskovsleg* in einem kurzen Absatz mit dürre Namensnennung der Beteiligten abgehandelt (s.o.), und der Absatz endet mit dem Eingeständnis: »Das ganze Drama spielte sich in 10 Minuten ab, und ich erinnere nichts davon.«⁷³⁵ Überhaupt sei ihre Erinnerung an die Filmzeit nur noch undeutlich: »Aber im übrigen erscheinen mir alle diese Erlebnisse rund um ›die lebenden Bilder‹, wie sie damals genannt wurden, etwas traumartig, etwas kindlich und unwirklich. Kaleidoskopisch fahren die Bilder in der Erinnerung umher.«⁷³⁶ Diesen Eindruck teilten auch andere Leser wie z.B. Asta Nielsen, die Clara Pontoppidan seit der Jahrhundertwende kannte und nach der Lektüre der ersten beiden Bände der Autobiographie über den Zeitraum bis 1925 Anachronismen bemängelte.⁷³⁷ 1968 reagiert Asta Nielsen auf das Gerücht, Pontoppidan habe ihre Erinnerungen gar nicht selbst geschrieben, mit der Bemerkung: »Der Inhalt war, wo ICH es beurteilen konnte, weit entfernt von der Wirklichkeit, die viele süße Suppe war unerträglich.«⁷³⁸

Deutliche Zweifel an Pontoppidans Erinnerungsvermögen wirft auch ein Brief auf, den Rasmussen schon am 8.9.1942 an sie schrieb und dem zu entnehmen ist, daß sie Rasmussen bei einem früheren Treffen erzählt hatte, daß sie zusammen mit den Gebrüdern Poulsen, Sven Lange und Herman Bang 1911 einen Film namens *Tyven* [*In Fesseln der Liebe*; auch: *Die Sünderin*] gedreht habe.⁷³⁹ Rasmussen versuchte vergeblich, diese Erinnerung durch Archivalien zu verifizieren, und wandte sich dann verwirrt an Pontoppidan mit der Bitte um zusätzliche Informationen.

Rasmussen selbst gab zudem 1947, wenn auch unintendiert, einen weiteren Hinweis darauf, daß Pontoppidan die Inszenierungen verwechselt:

735 »Hele dramaet spillede 10 minutter, og jeg husker ikke noget om det.« Clara PONTOPPIDAN (1950/51), II:30.

736 »Men forøvrigt står alle disse oplevelser omkring ›de levende billeder‹, som de dengang kaldtes, for mig som noget drømmeagtigt, noget barnligt og uvirkeligt. Kalejdoskopi farer billeder rundt i erindringer.« Ibid., 52.

737 Vgl. Brief Asta Niensens an Poul Knudsen, dat. 29.9.1954. In: Asta NIELSEN (1998), III.

738 »[I]ndholdet var, i det JEG kunne følge, langt fra virkeligheden, den megen sød suppe var uudholdelig.« Brief Asta Niensens an Frans Lasson, dat. 21.5.1968. Zit. nach: Ibid., 158.

739 Brief Bjørn Rasmussens an Clara Pontoppidan, dat. 8.9.1942. In: Clara-Pontoppidan-Archiv, DFI (unregistriert).

Ein Gespräch mit Clara Pontoppidan brachte hingegen ein unerwartetes und freudig überraschendes Resultat, da die Dame sich deutlich an einen Film erinnern konnte, den sie unter der Regie von Herman Bang und nach Manuskript von Sven Lange zusammen mit Adam und Johannes Poulsen auf der alten Casinobühne eingespielt hatte.⁷⁴⁰

Während die Erinnerung an ihre Mitspieler zutreffend ist, ist der Ort der Einspielung (»die *alte* Casinobühne«, weil dort 1939 die letzte Vorstellung über die Bühne gegangen war) ohne jeden Hauch eines Zweifels der Ort der Theaterinszenierung. Für eine Filmaufnahme brauchte man 1910 natürliches Licht und ein Atelier; ein fensterloser Theaterraum war völlig ungeeignet. Zudem erscheint es als sehr unwahrscheinlich, daß das gleiche Stück in verschiedenen Kulissen auf der gleichen Bühne inszeniert worden ist. Wahrscheinlich ist *Elskovsleg* wie die anderen Filme der *Regia Kunstfilms* auch in einem Dachgeschoßatelier in Jorcks Passage in der Kopenhagener Innenstadt aufgenommen worden.⁷⁴¹

Während Pontoppidan bei *Elskovsleg(en)* im Film wie im Theater mitspielte und daher in ihren Erinnerungen die beiden Inszenierungen vermischen könnte, wirkten ihre Mitspieler, die Gebrüder Poulsen, nur im Film mit. Johannes Poulsen hat sich nie zu seiner Mitarbeit in *Elskovsleg* geäußert; Adam Poulsen teilte Hending 1955 mit, daß er sich weder an *Elskovsleg* noch an eine Regiearbeit Bangs erinnern könne,⁷⁴² und auch in seinen 1961/62 erschienenen *En Skuespillers Erindringer* [Die Erinnerungen eines Schauspielers] wird beides nicht erwähnt.⁷⁴³ Da diese Autobiographie jedoch in bezug auf Poulsens Filmarbeit äußerst unzuverlässig ist,⁷⁴⁴ läßt sich aus seiner Nicht-Erinnerung, was *Elskovs-*

740 »En samtale med fru Clara Pontoppidan gav derimod et uventet og glædeligt overraskende resultat, idet fruén tydeligt kunne huske en film, hun sammen med Adam og Johannes Poulsen havde indspillet på den gamle Casinoscene under instruktion af Herman Bang og efter manuskript af Sven Lange.« Bjørn RASMUSSEN (1978), 39.

741 Marguerite ENGBERG (1977a), 236; Casper TYBJERG (1997a), 136.

742 Arnold HENDING (1957), 10.

743 Adam POULSEN (1961/62), 289ff.

744 Glaubt man dieser Autobiographie, dann war es Ole Olsen, der Adam Poulsen die Mitwirkung im Film vorschlug. POULSEN will dann nach vorheriger Prüfung der Drehbücher in zwei *Nordisk*-Filmen sowie später in einem weiteren mitgespielt haben, nennt aber nur einen mit Titel (*Via Crucis*) [*Der Weg zur Buße*]. (Ibid., 290f.) Aufgrund seiner Beschreibung lassen sich jedoch auch die bei Poulsen titellosen Filme mit Hilfe von Standbildern und Programmheften, die in den entsprechenden Ausschnittsmappen im DFI zu finden sind, identifizieren: Es handelt sich bei dem ersten um *Dødsdrømmen* [Der Todestraum] (1911), bei dem zweiten tatsächlich um *Via Crucis* (1918) und bei dem

leg angeht, kein irgendwie gearteter Rückschluß ziehen, ebenso wenig wie Clara Pontoppidans Erinnerung allein Bangs Regietätigkeit im Film bestätigen kann.

Es gibt jedoch noch eine weitere Quelle, die für die Diskussion einer Mitwirkung Bangs an *Elskovsleg* bisher nicht herangezogen, aber im Kontext der Gründungsgeschichte von *Det stumme Teater* bereits zitiert worden ist: einen Brief der *Nordisk* an den Rechtsanwalt Muus, datiert auf den 22.10.1909. In diesem Brief zu den Kooperationsverhandlungen und -bedingungen zwischen der *Nordisk* und *Det stumme Teater* (s.o. S. 157) wird zu den Schauspielern und Regisseuren der geplanten Filmproduktion festgehalten:

Sie [d.h. *Det stumme Teater*] besorgen und übertragen uns das Autorenrecht und sind verpflichtet, die Stücke von den von Ihnen genannten Schauspielern spielen zu lassen, u.a. als Schauspieler die Herren Neiendam, Olaf Poulsen und Renberg, als Schauspielerinnen Frau Emma Thomsen, Fräulein Ingeborg Larsen und andere absolut erstklassige Schauspieler, sowie die Stücke von anerkannten erstklassigen Bühnenregisseuren wie z.B. die von Ihnen genannten: Bühnenregisseur Herr Poul Nielsen, Autor Herman Bang u.a. inszenieren zu lassen.⁷⁴⁵

Spiegeln diese Namen – einschließlich Bangs – nur Sven Langes Wunschenken wieder? Versuchte er, mit Hilfe eines Bluffs bei der *Nordisk* seine Verhandlungsposition zu verbessern? Oder hatte Lange sich tatsächlich des Einverständnisses dieser Personen versichert? Die Quellenlage erlaubt zwar keine eindeutige Antwort, aber alle Indizien weisen darauf, daß Sven Lange Zusagen von den genannten Personen gehabt haben konnte, denn (fast) alle Genannten haben tatsächlich bald in der

dritten um *Luftskipperen* [Der Luftschiffer] (1912). Poulsen erinnert sich also nur an drei von mindestens fünfzehn Filmen, in denen er nachweislich mitgespielt hat, und behauptet, daß Olsen ihn zum Filmen überredet habe, obwohl er bereits 1910 in vier der ›literarischen‹ *Regia*-Kunstfilme mitgewirkt hatte, bevor er bei der *Nordisk* zu drehen anfing. Obendrein hat Poulsen die Chronologie so durcheinanderbekommen, daß er angeblich zeitgleich die Drehbücher für einen Film von 1911 und einen von 1918 las. Daß Poulsen außerdem vergessen zu haben scheint, daß er schon 1910 (vergeblich) eine Kinokonzeption beantragte, paßt ins Bild. (»Protokol over bevilgede og nægtede andragender om biografbevillinger«. In: LfS, Københavns politi, 1. inspektorat, 225.)

745 »De forskaffer og overdrager os Forfatterretten og er forpligtet til at lade Stykkerne spille af de af Dem nævnte Skuespillere, bl.a. Skuespillerne Herrer Neiendam, Olaf Poulsen og Renberg, Skuespillerinderne Fru Emma Thomsen, Frk. Ingeborg Larsen o.a. absolut 1. Klasses Skuespillere, samt lade Stykkerne instruere af anerkendte 1. Klasses Sceneinstruktører som f.Ex. de af Dem nævnte: Sceneinstruktør Herr Poul Nielsen, Forfatteren Herman Bang o.a.« NBKB XI:329.

Filmproduktion mitgearbeitet oder aber hatten handfeste Gründen, um kein Filmengagement mehr einzugehen:

- Nicolai Neiiendam wurde bereits am 13.3.1910 in *Politiken* als der Schauspieler erwähnt, der zusammen mit Emma Thomsen die Hauptrolle in Sven Langes *Et Menneskeliv* [Ein Menschenleben] spielen sollte⁷⁴⁶ – eine Besetzung, die durch den Tod Emma Thomsens (s.u.) dann aber offensichtlich aufgegeben wurde. Neiiendam spielte aber z.B. noch 1910 in der ›literarischen‹ Oehlschläger-Verfilmung *Den Dødes Halsbaand* [*Das Halsband der Toten*] mit.
- Holger Reenberg wirkte spätestens ab 1912 in Filmen mit.
- Emma Thomsen spielte nie in einem Film mit, da sie am 5.1.1910 starb.
- Ingeborg Larsen spielte z.B. ebenfalls 1910 in *Den Dødes Halsbaand* (s.o.) mit.
- Poul Niensens briefliche Zusage an Otto Larssen, bei *Det stumme Teater* resp. *Regia Kunstfilms* Regie zu führen, ist oben (s. S. 147) bereits zitiert worden. Allerdings kam Poul Nielsen nie dazu, tatsächlich in einem Film Regie zu führen. Dies könnte damit erklärt werden, daß er noch während der Verhandlungen mit der *Nordisk* 1909 als Nachfolger von Wilhelm Bloch unter Mantzius Regisseur am Kgl. Theater wurde, zuständig für das ältere Repertoire sowie das dänische Lustspiel – eine Tätigkeit, die ihm für ›außerdienstliche‹ Inszenierungen kaum Zeit gelassen haben dürfte.
- Olaf Poulsen, der führende Schauspieler am Kgl. Theater, hatte öffentlich den Ruf eines eingefleischten Kinofeindes⁷⁴⁷ und hat nie auf der Leinwand als Schauspieler agiert. Es gibt jedoch durchaus Anzeichen dafür, daß er sich dennoch für das Kino interessierte. So wurde er bereits 1909 in Sven Langes ›Kronik‹ im Kontext von *Det stumme Teater* öffentlich erwähnt, ohne daß Proteste von ihm überliefert sind. Wie sich ein angeblich eingefleischter Kinofeind 1910 ins Vorpremierpublikum von *Afgrunden* verirrte,⁷⁴⁸ harrt ebenfalls der Erklärung. Poulsen war obendrein ein Jugendfreund des dänischen Filmpioniers Vilhelm Pacht⁷⁴⁹ und ließ sich eben im Jahr 1909 zu Dokumentations-

746 ›Hj.‹ [= Christian HJORTH-CLAUSEN]: »Panoptikon-Teatret. Hvad det vil byde paa«. In: *Politiken*, 13.3.1910.

747 Marguerite ENGBERG (1999), 7.

748 *Ibid.*, 34.

749 Vilhelm ØSTERGAARD (Hg.) (1917), 58.

zwecken von Peter Elfelt in seinem Ankleidezimmer im Kgl. Theater kinematographieren.

Einzig ein Name bleibt übrig: der Name Herman Bang. Zu ihm hatte Lange enge Beziehungen; Bang führte ja tatsächlich auch bei *Elskovslegen* Regie. Zusammenfassend weisen also weit mehr Indizien auf eine Mitwirkung Bangs am Film *Elskovsleg* hin, als es Argumente gibt, die dagegen sprechen.

Das wäre Bangs Motivation gewesen, für die Filmkamera zu inszenieren? Reiner Geldmangel, der Bang z.B. auch dazu trieb, Operetten zu inszenieren (z.B. 1906 Franz Lehárs *Die lustige Witwe*), obwohl sein Musikverständnis recht begrenzt war?⁷⁵⁰ Besonders Arnold Hending, die journalistische Rauchbombe der frühen dänischen Filmforschung, hat nach Kräften dazu beigetragen, den Eindruck zu vermitteln, daß Bang zwar bei *Elskovsleg* Regie geführt habe, ansonsten aber das Medium Film ästhetisch verabscheute: »Es ist sogar wahrscheinlich, daß seine Aversion gegen die lebenden Bilder so groß war, daß er niemals dazu kam, seine Beine in ein Kino zu setzen.«⁷⁵¹ Letzteres ist definitiv ebenso falsch wie ersteres: Mindestens ein Kinobesuch Bangs ist verbürgt;⁷⁵² Bang gab *De fire Djævole* [*Die vier Teufel*] zur Verfilmung frei und nährte selbst Drehbuchpläne;⁷⁵³ und ein posthum veröffentlichter Artikel Bangs deutet dar-

750 Mette BORG (1986), II9.

751 »Det er endda sandsynligt, at hans aversion mod de levende billeder var saa stor, at han aldrig nåede at sætte sine ben i en biograf«. [ARNOLD HENDING]: »Herman Bangs verdensfilm«. In: *Politiken*, 20.4.1957. Ebenso die Überschrift in *Ekstrabladet*, 16.5.1957, über Herman Bang: »Afskyede film – erobrede hele verdens filmpublikum« [»Verabscheute den Film – eroberte das Filmpublikum auf der ganzen Welt«].

752 QUIDAM QUIDAMSSON: »Erindringer om Herman Bang«. In: *Politiken*, 7.10.1923 (»Kronik«).

753 Peter Nansen schrieb am 13.3.1913 in einer »Kronik« in *Politiken* zu Bangs Filmengagement: »Herman Bang oplevede, at hans mesterlige Cirkus-Novelle *Fire Djævole* blev en Film-Verdenssucces, og han havde planlagt en 2-3 andre Film-Bearbejdelser, bl.a. af hans vidunderlige Roman *Tine*.« [»Herman Bang erlebte, daß seine meisterhafte Zirkusnovelle *Vier Teufel* ein Filmwelterfolg wurde, und er hatte zwei bis drei andere Filmbearbeitungen geplant, u.a. seines wundervollen Romans *Tine*.«] (PETER NANSEN (1913b).) Als Nansen dies schrieb, war er selbst wegen seines Einverständnisses zur Lieberverfilmung *Kommandørens Døtre* [*Die Töchter des Commandeurs*] stark unter Beschuß (s. Kap. 3.2.1), und der zitierte Satz über Bang fügt sich in der »Kronik« ein in eine Aufzählung berühmter Literaten, die keine Hemmungen bezüglich einer Zusammenarbeit mit der Filmindustrie hätten. Man könnte Nansen also unterstellen, daß er Bangs Intentionen übertreibt oder gar frei erfindet, um sein eigene Apologetik überzeugender aussehen zu lassen. Allerdings sind die anderen von Nansen aufgeführten Beispiele

auf hin, daß Bang zumindest am Ende seines Lebens die ›lebenden Bilder‹ als eine eigene, in mancher Hinsicht sogar vorbildliche ästhetische Äußerungsform ansah. In einem Artikel mit dem Titel »›Levende Billeder –«. I ›finsk Teater«« [››Lebende Bilder –«. Im ›finnischen Theater‹«], den Bang kurz vor seinem Tode 1912 für die Theaterzeitschrift *Masken* geschrieben hatte, schildert er seine Zuschauererfahrung in Finnland:

Und die Figuren des Volksschauspiels kommen und gehen und gehen und kommen, und setzen sich und stehen auf und stehen auf und setzen sich und bilden Gruppen, und die Gruppen werden aufgelöst, während die Stimmen der Menschen ansteigen und fallen, fallen und ansteigen wie eine eintönige Melodie – wie die Melodie des Pianos zu »lebenden Bildern«.

Das sind ja »lebende Bilder«, da ich, der hört, kein einziges Wort erfasse oder begreife. Nicht ein einziges.

Ein merkwürdiges Gefühl.

[...]

Hier sind wir im Norden – weit im Norden.

Und nur wenn die Handlung am allerallerspannendsten wird, scheinen mir diese Darsteller Feuer zu fangen und ein plötzlicher Auftritt aus der Halbkälte wie das heiße kochende Wasser aus der Erde hervorzuspringen.⁷⁵⁴

Bang nimmt diese Beobachtungen zum Anlaß, um das stumme Schauspielen im Film als Vorbild hinzustellen und für einen Regiestil zu plädieren, der das Körperbewußtsein nicht vernachlässigt, sondern den Körper als potentes Ausdrucksinstrument einzusetzen versteht, wobei Bang vor allem an die auch von ihm bewunderte Asta Nielsen und deren Betonung

nachprüfbar richtig (Otto Rung, Thomas Krag, Gerhart Hauptmann etc.), und Nansen war als Bangs Verleger und enger Freund durchaus in einer Position, über Bangs diesbezügliche Intentionen informiert gewesen zu sein. Unterstützt wird Nansens Aussage zudem durch einen Brief Bangs an Fritz Boesen vom 18.9.1911: »Ti alt hvad Penge hedder er slaaet fejl. Filmen skulde betale mig 1000 Kr. – Trak sig tilbage.« [››Denn alles, was Geld heißt, ist fehlgeschlagen. Der Film sollte mir 1000 Kr. bezahlen – Zog sich zurück.«] (Herman BANG (1951), 249.) Hierbei kann es sich aufgrund der Formulierungen nicht um *De fire Djævle* handeln, sondern um ein Filmprojekt (eine Verfilmung von *Tine?*), über das Bang nach dem Erfolg von *De fire Djævle* zu verhandeln angefangen hatte. Nur so läßt sich auch die für September 1911 enorme Summe von 1.000 Kronen für Filmrechte erklären, die Bang offensichtlich gefordert hatte.

754 »Og Folkeskuespillets Figurer kommer og gaer og gaer og kommer, og sætter sig og staaer op og staaer op og sætter sig og danner Grupper; og Grupperne løses, mens Menneskenes Stemmer stiger og falder, falder og stiger som en éntonig Melodi – som Piano'ets Melodie til ›levende Billeder./ Det er jo ›levende Billeder, siden jeg, der hører, ikke fatter eller begriber blot et eneste Ord. Ikke et./ En besynderlig Fornemmelse./ [...] Her er i vi Norden – langt mod Norden./ Og kun naar Handlingen allsomheftigst spændes, synes mig disse Fremstillere at ildnes og et pludseligt Oprin springer frem af Halvkulden som det hede kochende Vand af Jorden.« Herman BANG (1914), 116f.

von Körperlichkeit gedacht haben mag.⁷⁵⁵ Daß die Arbeit im Stummfilm Schauspielern, die auf die Stimme fixiert sind, helfen könne, die Expressivität ihres Körpers wiederzuentdecken, wurde auch im theaterästhetischen Diskurs z.B. Frankreichs in diesen Jahren thematisiert.⁷⁵⁶ Jedenfalls wird deutlich, daß das Medium Film für den Regisseur Bang sehr wohl auch eine ästhetische Attraktion besaß, die eine Mitarbeit am literarischen Kinoreformprojekt *Regia Kunstfilms* motiviert haben könnte.

3.1.2.4 Zusammenfassung der Intentionen und Motivationen

Das Kinoreformprojekt kann, wenn man auf die Ebene der Beziehung zwischen den Institutionen Literatur und Kino fokussiert, mit Fug und Recht als Kolonialisierungsversuch des Kinos durch die Literatur beschrieben werden. Versucht man jedoch, auch die Intentionen und Motivationen der einzelnen literarischen Akteure zu (re-)konstruieren, so stellt sich die Situation komplexer dar. Erst auf der Ebene der historischen Akteure wird deutlich, daß die Konzeptualisierung des Vorgangs als ›Kolonialisierung‹ nicht reduktionistisch als Unterwerfung einer Peripherie durch ein Zentrum zu verstehen ist: ›Kolonialisierung‹ bezeichnet ja nicht nur den Versuch, die (kulturelle) Hegemonie in einem anderen System zu erlangen, sondern impliziert auch das Bestreben, durch die Auseinandersetzung mit dem anderen indirekt im eigenen System Hegemonie zu konsolidieren oder zu gewinnen. ›Kolonialpolitik‹ ist, das wissen Historiker, zugleich immer ›Innenpolitik‹: Die koloniale Konstellation betrifft nicht nur das Verhältnis von Zentrum zu Peripherie, sondern auch das Verhältnis vom Zentrum des Zentrums zur Peripherie des Zentrums.

Langes ästhetische Motivation z.B. war dem Kino extrinsisch: Der Film erregte Langes Interesse, weil er ihm vorübergehend als Lösung eines theaterästhetischen Problems erschien. Anders hingegen war die Sachlage bei Krag und Rung: Ihre ästhetische Motivation, sich im Film zu

755 In dem Gespräch mit Pablo Diaz äußert Bang über seine erste Begegnung mit Asta Nielsen u.a.: »Sie fiel mir auf: als Schauspielerin wie durch die restlose Hingabe an ihre Rolle, durch die tiefe, fast schmerzhaftige Leidenschaft, mit der sie sprach. Mehr noch: durch die Ausdrucksfülle ihrer Bewegungen. Wenn sie garnicht [sic] sprach, wenn sie nur horchend dastand, zuckten ihre Hände, hob sich ihr Kopf, drückte ihr schmaler vibrierender Körper so viel Anteilnahme aus, sagte so viel, daß ich sie nicht vergaß.« (P. DIAZ (1920), 26.)

756 Sabine LENK (1989), 145.

engagieren, war eng verknüpft mit der Überzeugung, daß der Film ein dem modernen, großstädtischen Leben adäquates Medium sei, das eine zeitgenössische Kunst nicht ignorieren dürfe. Diese Auffassung impliziert jedoch eine zweifache Intention, die sich bereits bei Larssen vermuten läßt: daß es nämlich nicht nur um die Reform des Kinos geht, sondern ebenso um die Reform der (bürgerlichen) Kunst.

Daß die Autoren einerseits deutlich artikulieren, daß die Kluft zwischen der hegemonialen elitären ›Kunst‹ und der massenkonsumierten ›Unterhaltung‹ größer als früher sei und dies prinzipiell positiv bewerten, andererseits aber explizit ein Massenpublikum ansprechen wollen, erscheint auf den ersten Blick widersprüchlich. In habitueller wie soziologischer Hinsicht ist dieser Widerspruch indes leicht erklärbar, ist er doch Ausdruck der Marginalisierung ›hochliterarischer‹ Texte einerseits, die im autonomisierenden Literatursystem bzw. -feld zum Qualitätsmerkmal umgedeutet wird,⁷⁵⁷ und der ökonomisch wie sozial problematischen Position dänischer Literaten andererseits. Die Markierung einer deutlichen Distanz zur Unterhaltungskultur ist zugleich aber auch Teil einer diskursiven Selbstbestimmung, um überhaupt den Anspruch zu legitimieren, das Kinosystem paternalistisch durch die eigene Mitwirkung zu nobilitieren. Das mittel- bis langfristige Ziel des Kinoreformprojektes ist die Verminderung des Abstandes zwischen eigener ›Kunst‹ und massenkonsumierter Unterhaltung, indem das Publikum »in den höheren ebenso wie in den alleruntersten Gesellschaftsschichten« (Lange) entsprechend den eigenen Normen und Werten gebildet wird, so daß die Parameter der entstehenden ›Volkskultur‹ von der eigenen schichtenspezifischen Kultur aus etabliert werden.

Eine letzte Motivation für die Mitarbeit im literarischen Kinoreformprojekt muß abschließend noch diskutiert werden: die ökonomische. Der Zensor Rosenberg hatte ja das ökonomische Argument als erster in die Debatte um *Det stumme Teater* eingebracht, allerdings noch in der Form, daß die Autoren durch ein ›literarisches Kino‹ davor geschützt würden, ihre Arbeiten ohne ihre Zustimmung und ohne finanzielle Vergütung für das Kino adaptiert zu sehen. Lavedans angebliches Fabelhonorar von 8.000 Franc für das (Original-)Drehbuch zu *L'Assassinat du Duc de Guise*⁷⁵⁸ und der um 1909 einsetzende Drehbuchmangel in der

757 Vgl. z.B. Pierre BOURDIEU (2001), 187, 344f.

758 Corinna MÜLLER (1994), 106.

Filmindustri (s. Kap. 4.3) lenkten jedoch schnell die Aufmerksamkeit darauf, daß nicht nur passiv durch die Erlaubnis zur Adaption, sondern auch aktiv durch das Schreiben von Originaldrehbüchern Geld zu verdienen war. Ein literarisches Kinoreformprojekt mußte es sich daher als Aufgabe stellen, »sowohl Autoren als auch Schauspielern solche Vergütungsbedingungen bieten zu können, daß sie eine wirkliche Einnahme durch ihr Mitwirken erzielen können«, wie in *Politiken* bei einer Präsentation des Projektes zu lesen war.⁷⁵⁹

Leider sind keine Geschäftsbücher der *Regia Kunstfilms* erhalten, so daß unbekannt ist, wieviel die Firma für Drehbücher gezahlt hat. Die Höhe der Honorare läßt sich aber ungefähr angesichts der Forderungen abschätzen, welche z.B. Thomas Krag und Otto Rung bei anderen Filmfirmen um 1910 erhoben bzw. durchsetzten. Die Honorare von Krags ersten beiden Filmen erscheinen leider nirgendwo in den Archivalien der *Nordisk*; erst für 1911, als die Honorare bereits kräftig angezogen hatten, ist zu dokumentieren, daß Krag für ein Drehbuch mehr als 300 Kronen verlangte, was die *Nordisk* aber nicht zu zahlen bereit war,⁷⁶⁰ und daß er von der Firma *Constantin Philipsen* für *Dødskysset* [Der Todeskuß] 200 Kronen plus eine Erfolgsbeteiligung von weiteren maximal 100 Kronen erhielt.⁷⁶¹ Otto Rung bekam für *Spionen fra Tokio* von der *Nordisk* 1909 eine Garantiesumme von 200 Kronen⁷⁶² und forderte für eine Filmkomödie 1910 vergeblich 150 Kronen. In der Reaktion der *Nordisk* führte diese zu ihrer Preispolitik bei prominenten (!) Autoren aus, daß sie »bis zu zweihundert Kronen für gute, originale Stücke bezahlen wollen, ja für besonders speziell gute Stücke mit extra guter Handlung und guten Auftritten [...] sogar dreihundert Kronen«. ⁷⁶³ Während der durchschnittliche Preis für ein Drehbuch bei der *Nordisk* 1910 bei 35–50 Kronen lag, scheinen 300 Kronen 1910 der Maximalbetrag gewesen zu sein, der von

759 »at kunne byde baade Forfattere og Skuespillere saadanne Betalingsvilkaar, at de kan faa en virkelig Indtægt ud af deres Medvirken« »Hj.« [= Christian HJORTH-CLAUSEN]: »Panoptikon-Teatret. Hvad det vil byde paa«. In: *Politiken*, 13.3.1910.

760 NBKB XVI:480 (26.7.1911).

761 Vertrag zwischen Thomas Krag u. Constantin Philipsen vom 8.8.1911. In: DFI.

762 Vertrag zwischen der *Nordisk* und Otto Rung, dat. 2.11.1909. In: Archiv des DDF.

763 »vil betale indtil Kr. 200,- for gode, originale Stykker, ja for ganske specielt gode Stykker med extra god Handling og gode Oprtrin [...] endog Kr. 300«. NBKB XIII:102 (25.6.1910).

namhaften Autoren in Dänemark für ein Drehbuch gefordert worden ist. Mehr dürfte auch die *Regia Kunstfilms* kaum gezahlt haben.

Immerhin war dies eine Summe, die stark zur Motivation beitragen konnte, für den Film zu schreiben. Otto Rung z.B. konnte mit dieser Summe seine Wohnungsmiete im repräsentativen Frederiksberg für ein halbes Jahr zahlen.⁷⁶⁴ Angesichts eines Steuereinkommens von 3.460 Kronen für das Steuerjahr April 1909 bis März 1910 und eines Steuereinkommens von 4.872 Kronen für das darauffolgende Jahr haben die maximal 500 Kronen, die Rung bis 1913 insgesamt mit Drehbüchern verdiente, aber prozentual keine große Rolle gespielt.⁷⁶⁵ Sven Lange erhielt als ›künstlerischer Leiter‹ der *A/S Panoptikonteatret* 150 Kronen im Monat, d.h. 1.800 Kronen jährlich, sowie eine Beteiligung von 25% am Nettogewinn.⁷⁶⁶ Welche Summe bzw. ob er überhaupt etwas für seine Tätigkeit für die *Regia Kunstfilms* bekam, ist unbekannt. Langes Steuerakten benennen für 1909/10 ein Einkommen von 4.600 Kronen, für das folgende Jahr 5.500 Kronen,⁷⁶⁷ d.h. seine Mitarbeit im Kinoreformprojekt schlug sich in einem Einkommenszuwachs von 900 Kronen nieder. Obwohl Lange also mindestens ein Drittel seines Steuereinkommens im Kinoreformprojekt verdiente, hatte dies kein entsprechend gewachsenes Einkommen zur Folge, was darauf hindeutet, daß seine Tätigkeit für das Kinoreformprojekt an Stelle anderer, ebenfalls bezahlter freiberuflicher Aktivitäten getreten ist. Langes Sockeleinkommen waren in jedem Fall jene 2.500 Kronen p.a. Staatspension, die er als ehemaliger Regisseur am Kgl. Theater erhielt,⁷⁶⁸ ergänzt durch Buch-, Aufführungs- und Zeitungshonorare.

Entscheidend war der finanzielle Aspekt einer Mitarbeit im Kinoreformprojekt wahrscheinlich nur für Otto Larssen. Die 1.000 Kronen, die er von *A/S Panoptikonteatret* einmalig ausgezahlt erhielt, und die 2.800 Kronen Jahresgehalt hätten ihm eine finanziell gesicherte Position verschafft, die er zuvor nicht hatte.⁷⁶⁹ Der finanzielle Aspekt scheint hinge-

764 SA (Frb), ›Skattebog‹ 1909/10, Allegade 15A.

765 Ibid., sowie das ›Skattebog‹ für 1910/11.

766 »Overenskomst« zwischen Sven Lange und *A/S Panoptikonteatret*, dat. 15.3.1910. In: LfS, Københavns politi, 1. inspektorat: Korrespondancesager vedr. tildelte biografbevillinger (1905-33), 14.

767 SA (Kbh), ›Skattebog‹ 1909/10 u. 1910/11, Sortedamsdossering 23 I.

768 Einar CHRISTIANSEN (1930), 322.

769 »Otto Larssens Død«. In: *Social-Demokraten*, 22.1.1910.

gen, soweit die Quellenlage hierzu Aussagen erlaubt, bei den anderen literarischen Akteuren des Kinoreformprojektes nur eine (wenn auch sicherlich hochwillkommene) supplementäre Rolle gespielt zu haben – was natürlich nicht ausschließt, daß man prospektiv auf einen Ausbau der finanziellen Möglichkeiten durch die Filmmitarbeit hoffte.

3.1.3 Zur Filmproduktion der *Regia Kunstfilms*

In Engbergs Darstellung der dänischen Filmgeschichte markieren die Film d'Art-Filme generell einen Rückschritt, eine Rückkehr zu Theaternormen im Hinblick auf den Schauspielstil und die Komposition der Filme.⁷⁷⁰ Am einzigen erhaltenen *Regia*-Film, dem Ballettfilm *Orientalisk Dans*, bemängelt sie entsprechend, daß der Film nur einmal einen Einstellungswechsel habe.⁷⁷¹ Daß die Firma trotz prominenter Drehbuchautoren und exzellenter Schauspieler (u.a. die Gebrüder Poulsen, Clara Wieth (später: Pontoppidan), Emilie Sannom und der in einem *Regia*-Film debütierende spätere Weltstar Valdemar Psilander, s. Abb. 30 auf S. 237) Ende 1910 die Produktion einstellen mußte, führt sie ursächlich darauf zurück, daß keiner der damals führenden Filmregisseure und Kameramänner für die *Regia* gearbeitet habe.⁷⁷² Mit anderen Worten scheint für Engberg der Erfolg einer Firma wesentlich von Regisseuren und Kameramännern abhängig zu sein, und insofern wäre es zumindest indirekt dem ›literarischen‹ Charakter der Firma geschuldet, daß dieser nur so ein kurzes Leben beschieden war.

Gegen Engbergs summarisches Urteil ist zunächst einzuwenden, daß ihr wichtige Quellen zur Filmproduktion der *Regia* nicht bekannt waren. Da bedauerlicherweise kein einziger der ›literarischen‹ Spielfilme der *Regia Kunstfilms* erhalten geblieben ist, lassen sich Aussagen über die Filmproduktion der Firma nur auf die detaillierte Auswertung aller nichtfilmischen Sekundärquellen wie Standbilder, Drehbücher, Programme u.ä. stützen. Ein so wichtiges Dokument wie Rungs Drehbuch zu *Djævlesonaten* war Engberg jedoch offensichtlich noch nicht zugänglich;

770 Marguerite ENGBERG (1977a), 160.

771 Ibid., 240. In ihrem eigenen Registranten (1977b) wird der Film allerdings als nicht erhalten verzeichnet (II:165).

772 Marguerite ENGBERG (1977a), 240. Fast wortwörtlich wiederholt sie diese Begründung in ENGBERG (1999), 20. In eine ähnliche Kerbe schlug übrigens schon Ebbe NEERGAARD (vgl. (1960), 60).

statt dessen hat sie fatalerweise Langes *Elskovsleg* als ein typisches Drehbuch der *Regia* angesehen (s.u.). Vor allem aber ist Engbergs Urteil zu kritisieren, weil es einem bestimmten, einer spezifischen Filmästhetik verpflichteten Paradigma von teleologischer Filmgeschichtsschreibung geschuldet ist und weniger einer differenzierten Abwägung verschiedener Faktoren, die alle zum (künstlerischen oder ökonomischen?) Erfolg und Mißerfolg einer Firma beitragen können: die Filme selbst, die Drehbücher, die Schauspieler, die Regisseure, aber auch das Verhältnis von Produktionskosten zu Gewinn, der Vertriebsapparat, der Kreditrahmen etc. Hat in einer solchen multifaktoriellen Perspektive die ›literarische‹ Orientierung der *Regia* tatsächlich zum Ende der Firma beigetragen oder diese sogar verursacht?

Was zunächst die Frage des Publikumszuspruches angeht, so waren die von Engberg so kritisch beurteilten französischen Film d'Art-Filme beim Publikum recht erfolgreich und scheiterten eher an ihrer Hochpreispolitik und an einer Filmmarktorganisation, die noch nicht auf Langfilme ausgerichtet war.⁷⁷³ Auch für die Filme der *Regia Kunstfilms* gibt es Indizien, daß es jedenfalls nicht ihr mangelnder Publikumserfolg war, der zum Ende der Firma führte. Das von den dänischen Rezensenten recht ungnädig aufgenommene Erstlingswerk, Kragss *Et Gensyn*,⁷⁷⁴ verkaufte sich immerhin in 55 Kopien und wurde (nach Eigenwerbung) von über 20.000 Menschen gesehen.⁷⁷⁵ Dazu paßt Henning Bergers durchaus be-



Abb. 24: Anzeige in *Politiken*,
11.10.1910

773 Corinna MÜLLER (1994), 107f.

774 *Politiken* war noch am positivsten, bemängelte jedoch, »at Dekorationerne ikke just var synderlig illuderende, enkelte Optrin forekom mærkeligt naive, og at den fotografiske Optagelse ingenlunde var fuldkommen« [»daß die Dekorationen nicht gerade besonders illudierend waren, einzelne Auftritte merkwürdig naiv erschienen und daß die photographische Aufnahme keinesfalls vollkommen war«] (»Panoptikon-Teatret. Thomas Kragss ›Et Gensyn‹«. In: *Politiken*, 10.4.1910). *Holstebro Dagblad* charakterisierte den Film kurz als »et ikke overgenialt Stykke« [»ein nicht übergeniales Stück«] (zit. nach: Gunnar SANDFELD (1966), 46), und *Berlingske Tidende* fand das Stück schlicht »uhyre Rørstrømsk« [»unglaublich rührströmisch (= schematisch)«] (»Panoptikon-Teatret. En Premiere paa ›De Stummes Scene‹«. In: *Berlingske Tidende* (M), 1ste Tillæg, 11.4.1910).

775 »Programm for Levende Billeder« des *Biorama*. In: DFI, Ausschnittsmappe »Et Gensyn«.

eindruckte Präsentation des Filmes in der schwedischen Theaterzeitschrift *Thalia*:

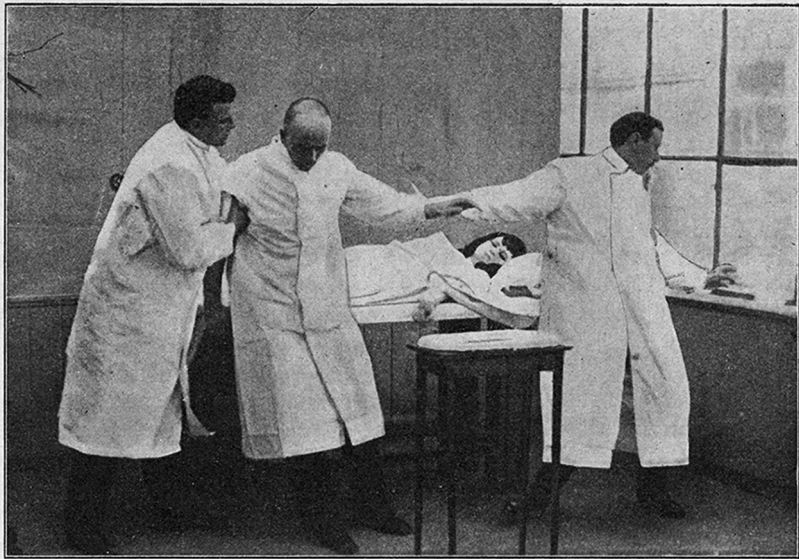
Es ist eine einfache Alltagsschilderung darüber, wie ein junges Mädchen aus guter Familie ›fällt‹ und schließlich im Fall zerstört wird. Als Obduktionsgegenstand in einer Morgue findet derjenige, der sie wirklich liebte und verschmäht wurde, die Unglückliche wieder. ›Ein Wiedersehen‹ heißt das Schauspiel, und es verdient hervorgehoben zu werden, welch einen himmelweiten Unterschied man hier konstatieren konnte zwischen der Ausführung der Klimaxszenen in einer gewöhnlichen Kinophantasie und in einer Wiedergabe, die einem künstlerischen Regime verpflichtet ist. Adam Poulsen als Arzt an der Leiche der erträumten Jugendbraut lieferte ganz einfach große Kunst ab, die die alten, abgebrühten Reportersünder zu ihrer eigenen großen Verwunderung mit seltsam roten Augen einander ansehen sah, als die elektronischen Kronen des Saals nach der Kinonacht wieder aufflammten.⁷⁷⁶

Noch über ein Jahr nach den dänischen Premieren wurde in einer seiten großen Anzeige in *Biorama-Tidende* für sämtliche, in der Anzeige einzeln aufgeführten Filme der *Regia* geworben, u.a. mit der Aussage: »Mehrere der obigen Filme sind mit Abständen in mehreren Provinzstädten 2 bis 3 Mal aufgeführt worden, und jedes Mal konnten sie ein großes Publikum anziehen.«⁷⁷⁷ Und im Rückblick schrieb A. Price de Plane 1913 über die Filmproduktion der *Regia Kunstfilms*: »Aus dieser Periode stammen mehrere der besten dänischen Kunstfilme, z.B. Svend Langes ›Elskovsleg‹ und Thomas Krags ›Gensynet‹. Diese Kunstfilme hatten großen Zulauf.«⁷⁷⁸

776 »Det är en enkel hvardagsskildring om hur en ung flicka ur god familj ›faller‹ och till sist krossas i fallet. Som obduktionsföremål på en morgue återfinns den, som verkligen älskade henne och försmåddes, den olyckliga. ›Et Gensyn‹ heter skådespelet och det förtjänar framhållas hvilken himmelsvid skillnad, man här kunde konstatera vid utförandet af klimaxscenen, mellan vanlig biograffantasi och en konstnärligt regimuppfattad återgifning. Adam Poulsen som läkare vid den drömda ungdomsbrudens lik gaf helt enkelt stor konst, som kom gamla härdade reportersyndare att till egen stor förvåning se hvarandra med besynnerligt röda ögon, då på nytt salens elektriska kronor flammade efter biografnatten.« Henning BERGER (1910a), 1.

777 »Flere af ovenstaaende Film ere med Mellemrum opførte i flere Provinsbyer 2 à 3 Gange, og har hver Gang vist sig at kunne drage stort Publikum til sig.« Anzeige in *Biorama-Tidende*, Oktober 1911, 6.

778 »Fra denne Periode skriver sig flere af de bedste danske Kunstfilms, f. Eks. Svend Langes ›Elskovsleg‹ og Thomas Krags ›Gensynet‹. Der var stort Tilløb til disse Kunstfilms«. A. Price DE PLANE: »Det stumme Teater«. In: *Filmen*, 1.1.1913, 94.



HR ADAM POULSEN i slutscenen af "Et Gensyn".

Abb. 25: Standphoto aus *Et Gensyn*



Abb. 26: Dieses Standphoto ist auch im Hintergrund der Aufnahme vom Personal des *Panoptikonteater* zu erkennen (Ausschnittsvergrößerung von Abb. 18 auf S. 166) und erlaubt eine Datierung der Aufnahme auf den April 1910

Waren die *Regia*-Filme in aufnahmetechnischer Hinsicht schlecht, weil keine entsprechenden Experten bei der Filmproduktion eingesetzt wurden? Mit ziemlicher Sicherheit ist davon auszugehen, daß die Filme im wesentlichen aus statischen Halbtotale-Einstellungen bestanden, wie sie typisch waren für den Film d'Art.⁷⁷⁹ Der Film war für die meisten literarischen Akteure im Kinoreformprojekt noch selbstverständlich ein Derivat der Bühne, d.h. es galt vor allem eine Kameraposition zu finden, von der aus das gesamte Geschehen erfaßt werden konnte, ohne sich allzuweit vom Geschehen zu entfernen: die Halbtotale. Diese Einstellung findet sich z.B. bei den beiden Standphotos aus *Dorian Grays Portræt* [*Das Bildnis des Dorian Gray*] (s. Abb. 30 auf S. 237). Es ist allerdings bemerkenswert, daß die vier Photos aus dem Film *Elskovsleg*, die 1910 im Drehbuch veröffentlicht wurden, durchaus verschiedene Einstellungsgrößen aufweisen: das erste ist in Halbnah aufgenommen (s. Abb. 23 auf S. 217), das zweite als Totale, das dritte (s. Abb. 33 auf S. 240) und vierte als Halbtotale. Hierbei handelt es sich selbstverständlich um Standbilder, doch wenn sie mit ihren Einstellungsgrößen der Filmkamera folgen, wäre *Elskovsleg* mit einer weit größeren Varianz an Einstellungsgrößen aufgenommen, als dies bei einem Film d'Art zu erwarten gewesen wäre.

Was die rein photographische Aufnahmequalität angeht, so wird tatsächlich in einer *Politiken*-Rezension zu *Et Gensyn* bemängelt, »daß die photographische Aufnahme keineswegs vollkommen war«,⁷⁸⁰ und die Zeitung *København* merkte nach der Premiere von *Pierre og Pierrette* [*Pierre und Pierrette*] an, daß die Bilder im *Panoptikonteater* generell zu sehr flimmern würden.⁷⁸¹ Und als die

**Sehr wichtige Mitteilung
an die Herren Theaterbesitzer!**

Wir zahlen **1 Million** und doch sind wir in der Lage, den Herren Theaterbesitzern erstklassige
:: Kopenhagener Autoren-Films ::
 zu regulären Leihpreisen (keine Phantasiepreise) zu liefern. * **Der erste Autorenfilm** heisst:

Das Bildnis des Dorian Gray

Autorenfilm in 2 Akten von Oskar Wilde.

In den Hauptrollen die berühmten Kopenhagener Schauspieler:
Frau Clara Vieth
Herr Waldemar Psylander.

Mk. 600.— Erscheinungstag: 18. April. Mk. 600.—

Abb. 27: Anzeige aus *Der Kinematograph*, Nr. 326 (26.3.1913)

779 Richard ABEL (1994) charakterisiert den typischen Film d'Art mit »long-take LS[= long shot], deep-space studio set decors, relatively restrained acting, and strongly choreographed character movement« (265).

780 »at den fotografiske Optagelse ingenlunde var fuldkommen«. »Panoptikon-Teatret. Thomas Krags »Et Gensyn««. In: *Politiken*, 10.4.1910.

781 »Scene Manege Koncert«. In: *København*, 7.10.1910.

Kondor Film auf dem Höhepunkt des Autorenfilms 1913 die *Regia*-Produktion *Dorian Grays Portræt* auf dem deutschen Markt relancierte, führt dies zu einem in deutschen Kinofachblättern publizistisch ausgetragenen Streit mit der *Nordisk* (s. Abb. 27, 28 u. 29), in dessen Verlauf der *Regia*-Film als »mit primitiven Mitteln aufgenommen« und mangelhaft ausgeführt charakterisiert wurde.⁷⁸²

Beide Quellen können indes nicht hinreichend belegen, daß die Produktion der *Regia* generell photographisch hinter dem zurückblieb, was andere Firmen damals leisten konnten. Daß das *Regia*-Erstlingswerk *Et Gensyn* in aufnahmetechnischer Hinsicht zu wünschen übrig ließ, könnte durchaus Anfangsschwierigkeiten geschuldet sein. Was *Dorian Grays Portræt* betrifft, reichte die *Kondor* gegen die pejorative Charakterisierung des Filmes durch die *Nordisk* prompt eine Unterlassungsklage ein.⁷⁸³ Zweifelsohne hatte die *Nordisk* ein starkes Interesse daran, den Film schlecht zu machen, wurde doch durch diese alte Produktion der Exklusivvertrag der Firma mit den Stars Valdemar Psilander und Clara Wieth unterlaufen, die jetzt plötzlich in einem Film der Konkurrenz zu sehen waren. Unabhängig davon kann ein 1910 produzierter Film drei Jahre später durchaus als technisch ›primitiv‹ empfunden worden sein, denn zwischen 1910 und 1913 hatte die filmische Ästhetik eine große Entwicklung durchgemacht. Signifikanterweise findet sich 1910 in der dänischen Premierenkritik von *Dorian Grays Portræt* in der noch bei *Et Gensyn* so kritischen *Politiken* kein Hinweis auf eine irgendwie geartete primitive Machart oder auf etwaige photographische Aufnahmemängel. Zwar wird der Film dafür kritisiert, daß er, »so, wie der Film die Auftritte darstellen kann, es nicht vermag, die sonderbare und eigentümliche Stimmung der Erzählung wiederzugeben«, aber nach dieser kritischen Anmerkung zu den medialen Möglichkeiten einer Filmadaption 1910 heißt es resümierend: »Die Bearbeitung ist im übrigen recht tüchtig vorgenommen worden.«⁷⁸⁴

782 So auch in einem Brief des deutschen Rechtsanwaltes der *Nordisk*, Bruno May, dat. 19.4.1913. In: DFI, Ausschnittsmappe *Dorian Grays Portræt*.

783 Vgl. *ibid.*

784 »saaledes som Filmen kan fremstille dem [= Optrinene], ikke formaar at gengive Fortællingens sære og ejendommelige Stemning«; »Bearbejdelsen er iøvrigt ganske flinkt foretaget«. »Teater og Tribune«. In: *Politiken*, 7.10.1910. Der Film lief im *Panoptikon-teater* eine ganze Woche (vgl. die entsprechenden Annoncen in *Politiken*, 6.10.–

Wir bringen

Nicht die Films der Nordischen
Wohl aber deren Schauspieler

Wir bringen

Waldemar Psylander u. Frau **Clara Wieth**

in den Hauptrollen

in dem unsterblichen Meisterwerk von OSKAR WILDE

Das Bildnis des
Dorian Gray

Kopenhagener Autoren-Film in 2 Akten

Preis 600 Mark

Erstaufführungsrechte für:

Das ganze Deutsche Reich

mit Ausnahme von:

Rheinland, Westfalen, Elsaß-Lothringen, Bayern u. Württemberg, Hessen

KONDOR-FILM Ges. m. b. H.
Berlin SW., Friedrichstraße 235

Telephon: Nollendorf, 450-1 Telegramm-Adresse: Kondorfilm

Abb. 28: Anzeige für die deutsche Relancierung von *Dorian Grays Portræt*, undatiert

14.10.1910), was eine normale Laufzeit war und nicht auf eine Ablehnung durch das Publikum hindeutet.



Zur Aufklärung!

Auf dem deutchen Markt wird mit viel
Reklame ein Monopolfilm angeboten, betitelt:

Das Bildnis des Dorian Gray

Um die Güte dieses Films darzutun, wird mit Nachdruck
darauf hingewiesen, daß zwei unserer weltberühmten Darsteller
mitwirken.

Wir sehen uns deshalb veranlaßt zu erklären, daß dieser
Film vor einer Reihe von Jahren mit primitiven Mitteln auf-
genommen ist und daß wir es abgelehnt haben, diesen Film der
mangelhaften Ausführung wegen zu erwerben.

Die Aufnahme erfolgte also, bevor diese Künstler ihr
jetziges Renommee durch ihre Mitwirkung in den durch hervor-
ragende Regie und ausgezeichnete Technik berühmten

❧ NORDISK FILMS ❧

begründet hatten.

Nordische Films Co. G. m. b. H.

Abb. 29: Anzeige aus der *LBB*, Nr. 14 (5.4.1913), 19.

Läßt sich an den Narrationen bzw. Drehbüchern der *Regia*-Filme erkennen, daß die ›literarische‹ Orientierung der Firma zu deren schnellen Ende beigetragen oder diese direkt verursacht haben könnte? Die Handlung der meisten *Regia*-Filme ist in den entsprechenden Programmheften

heute noch nachzulesen.⁷⁸⁵ In zwei Fällen existiert sogar noch das Drehbuch, nämlich zu Otto Rungs *Djævlesonaten* und zu Sven Langes *Elskovsleg*, so daß in diesen beiden Fällen genauere Aussagen zu den Filmen, ihren Intentionen und ihrer eventuellen ›literarischen‹ Machart möglich sind.

(Illustration aus urheberrechtlichen Gründen in der open-access-Version entfernt)

Abb. 30: Eine Atelier- und eine Außenaufnahme aus *Dorian Grays Portræt* mit dem debütierenden Valdemar Psilander⁷⁸⁶

Der in der Filmhistoriographie bekannteste Film der *Regia* ist Langes *Elskovsleg*, nicht nur wegen Bangs wahrscheinlicher Regiearbeit, sondern auch wegen des von der Filmfirma veröffentlichten Drehbuches, illustriert mit Photos aus dem Film (s. Abb. 31). Diese Veröffentlichung sollte den ›kulturellen‹ Anspruch des Kinoreformprojektes unterstreichen und folgte damit ein weiteres Mal dem französischen Film d'Art-Beispiel, wo bereits 1908 Henri Lavedan sein Drehbuch zu *L'Assassinat du Duc de Guise*⁷⁸⁷ und zu *Le Baiser de Judas*⁷⁸⁸ veröffentlicht hatte, wenn auch in beiden Fällen nicht als eigenes Buch. Daß nur das Drehbuch von *Elskovsleg* veröffentlicht wurde, suggeriert, daß *Elskovsleg* typisch für die Intention und Produktion der *Regia* war – und wer dieser Vermutung erliegt, wird die Intention und Produktion der *Regia* schnell als ›unfil-

785 Leider jedoch nicht von Sven Langes *Et Menneskeliv*.

786 So behauptet zumindest Arnold HENDING (1942).

787. Henri LAVEDAN (1908).

788 Sabine LENK (1989), 155. Eine entsprechende, oben bereits erwähnte Veröffentlichung eines Drehbuches mit Filmbildern war 1909 der Abdruck von Krags Drehbuch *En Emigrants Hændelser* in *Maanedes-Magasinet*, 577–580. Dieser Abdruck verfolgte jedoch ganz andere Intentionen, denn damals ging es nicht um eine kulturelle Aufwertung des Films, sondern allein um eine zeittypische Präsentation der Filmproduktion für die Leser des Magazins.

misch« (ab-)qualifizieren. Denn *Elskovsleg* ist zweifelsohne ein für die Bühne und nicht für den Film geschriebenes Stück; signifikanterweise ist *Elskovslegen* ja auch bereits vor den Dreharbeiten aufgeführt worden.

Herkömmlich in drei Akte statt in ›Bilder‹ gegliedert, trägt das Stück den Untertitel ›Ein mimisches Drama‹, obgleich zu diesem Zeitpunkt durchaus bereits die Genrebezeichnung ›kinematographisches Drama‹ benutzt wurde.⁷⁸⁹

Das Stück selbst ist, hierin aktuellen Vorstellungen von ›Intimität‹ als Ziel einer Bühneninszenierung folgend,⁷⁹⁰ ein Kammerspiel in der Art von Max Reinhardts *Kammerspielen* in Berlin oder von Strindbergs *Intima Teatern* in Stockholm, mit nur drei Schauspielern und einer Handlung, die sich auf drei

Räume einer Wohnung beschränkt, wobei jeder Akt in einer neuen Räumlichkeit stattfindet. Die Handlung des Dreiecksdramas zwischen Dr. Moran, seiner Ehefrau und deren Liebhaber ist recht banal: Dr. Moran sieht die Möglichkeit voraus, daß seine Ehefrau und deren Liebhaber ihn aus dem Weg schaffen wollen, und ersetzt daher den Inhalt einer Giftflasche mit einem starken Betäubungsmittel. Seine Ehefrau und deren Liebhaber inszenieren den Giftmord, zerstreiten sich aber, als er (vermeintlich) vollzogen ist, weil die Ehefrau von Reue gepackt wird. Nach einigen Stunden Betäubung erwacht Dr. Moran wieder und verzeiht seiner Ehefrau, als er sie an seiner Seite findet.

Die zahlreichen Regieanweisungen im Text über die Position der Schauspieler, wo sie hineinkommen und wo sie hinausgehen, beziehen sich deutlich auf ein stanislawskijsches ›Theater der vierten Wand‹. An keiner Stelle des Textes werden die Konventionen einer (mimischen) Theaterinszenierung zugunsten einer filmischen Umsetzung gebrochen.

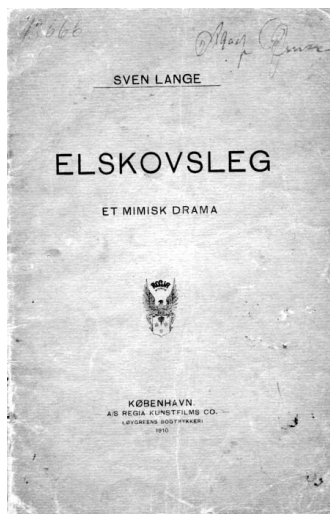


Abb. 31: Sven Langes *Elskovsleg. Et mimisk Drama* (1910), das erste in Buchform veröffentlichte ›Drehbuch‹ in Dänemark

789 S. z.B. Albert Gnudtzmanns Film *Lægens Offer* von 1909.

790 S. Marianne STREISAND (2001).

Die zusammen mit dem angeblichen Drehbuch veröffentlichten vier Photos lassen sogar Widersprüche zwischen diesem und seiner Umsetzung im Film erkennen. Laut Regieanweisung am Beginn des zweiten Aktes sollte das Fenster sich hier links befinden, während es sich auf dem entsprechenden Szenenphoto auf Seite 9 rechts befindet. Eine ähnliche Differenz ist in den Regieanweisungen zum dritten Akt zu beobachten: »Eßzimmer bei Moran. [...] Auf dem runden Eßtisch ist für drei gedeckt worden. In der Mitte, en face zu den Zuschauern [!], steht ein Lehnstuhl für den Doktor. Vor seinem Kuvert ein hoher Pokal und eine Karaffe mit Rotwein.«⁷⁹¹ Nach diesen Regieanweisungen ist das Drama zwar im *Casino* inszeniert worden (s. Abb. 32), nicht jedoch im Film (s. Abb. 33), wo Doktor Moran an die rechte Seite des Tisches gerückt worden ist:



Abb. 32: Die räumliche Anordnung im dritten Akt
in der *Casino*-Inszenierung

791 »Spisestuen hos Moran. [...] Ved det runde Spisebord er der dækket til tre. Midt for, en face mod Tilskuerne, staar en Lænestol til Doktoren. Foran hans Kuvert en høj Pokal og en Karaffel med Rødvín.« Sven LANGE (1910a), 9f.



Abb. 33: Die räumliche Anordnung im dritten Akt im Film

Der wahrscheinliche Grund für diese Abweichung ist, daß so die Lichtquelle (das Fenster rechts – laut ›Drehbuch‹ ist es allerdings abends/nachts!) den vermeintlich toten Moran während der Auseinandersetzung zwischen seiner Frau und dessen Liebhaber im Bild hervorhebt; außerdem kann so die spätere Versöhnungsszene nach Morans Aufwachen aus der Betäubung ebenfalls vor dieser Lichtquelle stattfinden, wie das vierte Photo zeigt.

Diese Differenzen zwischen dem angeblichen Drehbuch und dem Film erlauben logisch zwei Schlußfolgerungen: Entweder ist man beim Filmen vom Drehbuch abgewichen, weil es Effekte verschenkte und nicht sehr ›filmisch‹ geschrieben war, oder aber man hat ein ursprünglich nicht für den Film geschriebenes Bühnenstück, so gut es eben ging, für den Film adaptiert. Für die zweite Schlußfolgerung spricht, daß es bezeichnenderweise keine Differenzen zwischen der dem Film ja vorausgehenden *Casino*-Inszenierung und dem angeblichen Drehbuch gibt. In jedem Fall aber ist zu konstatieren, daß Lange offensichtlich kein Bewußtsein für die von der Bühne differierenden medialen Möglichkeiten des Films

hatte – was ja auch bereits die Diskussion seiner Ästhetik nahelegte. Angesichts der Tatsache, daß nirgendwo in dem veröffentlichten Text ein einziger Bezug auf eine spezifisch filmische Umsetzung erkennbar ist, sondern das Drehbuch statt dessen völlig den Konventionen eines Bühnentextes folgt und sogar Räumlichkeit durch eine Anweisung wie »en face zu den Zuschauern« beschreibt, sprechen alle Indizien dafür, daß *Elskovsleg* kein Originaldrehbuch ist.

Ist *Elskovsleg* damit typisch für die Produktion der *Regia*, oder soll es zumindest typisch sein, wie die Veröffentlichung des vermeintlichen Drehbuches suggerieren könnte? Bestanden bei der *Regia* »literarische« Filme aus Adaptionen von Literatur ohne Rücksicht auf die spezifischen medialen Möglichkeiten des Filmes, so daß man auch in medialer Perspektive von einer Kolonialisierung sprechen könnte?

Das zweite überlieferte Drehbuch der *Regia*, Otto Rungs *Djævlesonaten*,⁷⁹² macht deutlich, daß die im Verhältnis zur Literatur andere Medialität des Filmes sehr wohl auch in den »literarischen« Filmen der *Regia* Berücksichtigung finden konnte. Rungs Drehbuch ist ein Originaldrehbuch, laut Untertitel ein »Drama in lebenden Bildern«. Der Film erzählt die Geschichte des Malers Claude Bernard⁷⁹³, der seine Frau Renée an den Violinvirtuosen Josef Cziky verliert, dessen Bravourstück Giuseppe Tartinis (1692–1770) *Teufelstrillersonate* (nicht vor 1735) ist. Nach einem Jahr ist Cziky Renées jedoch überdrüssig geworden und hat sich in eine neue Favoritin verguckt. Aber bevor er Renée verstoßen kann, wird er bei einem Konzert von dem Maler auf offener Bühne erschossen.



Abb. 34: Werbung für *Djævlesonaten*

792 Otto Rung: »*Djævla-Sonaten*«. *Drama i levende Billeder*. In: DFI, Ds 6/a (Otto Rungs handschriftliche Version) u. 6/b (eine maschinenschriftliche Abschrift). – Im folgenden unter Angabe der Seitenzahl im laufenden Text zitiert nach der Abschrift.

793 Der Name des Malers, Claude Bernard, ruft eine literarische Tradition auf: Es ist kaum ein Zufall, daß Rung, der 1906 in einem Interview (zitiert auf S. 208) die Schönheit der Romane Zolas gerühmt hatte, seinen Protagonisten denselben Namen tragen läßt wie jener französische Mediziner, auf dessen Methode Zola in seiner naturalistischen Programmschrift *Le roman expérimental* (1879/80) immer wieder zurückgriff. Der Film als kulturelle Praxis wird so nobilitierend als Fortschreibung der Literatur markiert.

Organisiert ist das Geschehen in insgesamt sieben ›Bilder‹. Diese sind allerdings, anders als bei Lange, nicht gleichbedeutend mit Kameraeinstellungen, so daß Kameraeinstellung und Szene konvergieren, sondern vereinen meistens mehrere Kameraeinstellungen.⁷⁹⁴ Mit ›Bild‹ ist vielmehr eine Szene gemeint, wobei diese Szenen in verschiedenen Lokalitäten spielen (das Atelier von Claude Bernard, das Mansardenzimmer von Cziky, die Terrasse vor einem Konzertsaal, die Treppe vor dem Konzertgebäude, im Konzertsaal). Anders als Lange benützt Rung also prononciert die Möglichkeit des Filmes, nicht wie das Theater an *einen* Bühnenraum gebunden zu sein, sondern eine Handlung mit raschen Ortswechseln entfalten zu können. So entsteht ein kaleidoskopartiges Raumgefühl, wo ein homogener dreidimensionaler Raum in eine Vielzahl von Räumen und Perspektiven aufgebrochen wird,⁷⁹⁵ wobei der dazugehörige hastige Szenenwechsel in *Djævlesonaten* die zeitgenössischen Zuschauer offensichtlich etwas überforderte.⁷⁹⁶ In Form umgesetzt wird so die einleitende raumzeitliche Bestimmung der Filmhandlung, die in »Moderne Großstadt. Unsere Tage«⁷⁹⁷ spielen soll, denn dieses kaleidoskopartige Raumgefühl entspricht der modernen großstädtischen Wahrnehmung, wie es z.B. Georg Simmel in »Die Großstädte und das Geistesleben« (1903) beschrieben hat:

Der Mensch ist ein Unterschiedswesen, d.h. sein Bewußtsein wird durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden ange-

794 Im dritten Bild z.B. heißt es (man beachte auch die Visualität der Beschreibung, die starke Nachdruck auf die Lichtverteilung im Bild legt): »Kvistværelse. Man ser kun den dybe Karm af Vinduet. Der staar belyst af den synkende Sol Josef Cziky og spiller Violin. [...] I et nu stanser han. Ude i Stuens Mulm har en Dør sagte aabnet sig og Renées Skikkelse skimtes.« [»Dachkammer. Man sieht nur den tiefen Rahmen des Fensters. Dort steht, beleuchtet von den untergehenden Sonne, Josef Cziky und spielt Violine. [...] Auf einmal hält er inne. Draußen in der Finsternis des Zimmers hat sich eine Tür vorsichtig geöffnet und Renées Gestalt läßt sich ausmachen.«] *Ibid.*, 6.

795 S. ausführlicher zum Raumbegriff um 1910 und dessen Nexus mit dem Kino: Stephen KERN (1983), 142ff.

796 So hieß es in der Premierenkritik in *København*: »Men de enkelte Tableauer er saa kortfattede, at han [= Johannes Poulsen] ikke faar Tid til ret at præsentere sig, og endnu mindre Spillerum faar Hr. Adam Poulsen og Fru Wieth som Maleren og hans Kæreste« [»Aber die einzelnen Tableaus sind so kurz, daß er [= Johannes Poulsen] keine Zeit bekommt, sich richtig zu präsentieren, und noch weniger Spielraum erhalten Hr. Adam Poulsen und Frau Wieth als der Maler und seine Geliebte«]. »Scene Manege Koncert«. In: *København*, 16.10.1910.

797 »Moderne Storby. Vore Dage«. Otto Rung: »*Djævl-Sonaten*«, 1.

regt; beharrende Eindrücke, Geringfügigkeit ihrer Differenz, gewohnte Regelmäßigkeit ihres Ablaufs und ihrer Gegensätze verbrauchen sozusagen weniger Bewußtsein, als *die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder*, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfaßt, die Unerwartetheit sich aufräugender Impressionen. Indem die Großstadt gerade diese psychologischen Bedingungen schafft – mit jedem Gang über die Straße [...] –[,] stiftet sie schon in den sinnlichen Fundamenten des Seelenlebens [...] einen tiefen Gegensatz gegen die Kleinstadt und das Landleben, mit dem langsameren, gewohnteren, gleichmäßiger fließenden *Rhythmus ihres sinnlich-geistigen Lebensbildes*.⁷⁹⁸

Es ist ein Leichtes, diese berühmte Beschreibung des Großstadtlebens mit dem Film zu korrelieren, dessen Illusion von Bewegung ja ebenfalls durch die Differenz des augenblicklichen zum vorhergehenden Eindruck entsteht. Simmel spricht zudem von der Dynamik und dem Staccatocharakter des Großstadtlebens: Die Zeit wird akzeleriert und in einzelne Zeitscheiben aufgelöst;⁷⁹⁹ selbiges passiert auch beim Film mit seinem aufgebrochenen Raum. Während in Langes *Elskovsleg* nichts dagegen spricht, daß die drei Akte, aristotelischer Ästhetik folgend, sequentiell an einem einzigen Tag stattfinden, wodurch der lineare Rezeptionsakt der (Bühnen-)Zuschauer mit einer ebensolchen Handlung äquivalent wird, verzichtet *Djævlesonaten* explizit auf solch eine Gleichsetzung von Erzählzeit und erzählter Zeit sowie auf die Einheit von Zeit und Ort. Die kaleidoskopartige Aufsplitterung des homogenen Raumes geht einher mit einer entsprechenden Zerlegung des linearen Zeitverlaufes in Zeitscheiben, die synekdochisch für die verstrichene Zeit (in *Djævlesonaten*: über ein Jahr) stehen. Der Effekt ist – wie bereits von Simmel beschrieben – auch im Film eine Akzelerierung der Zeit und ein Staccatoeffekt, wodurch sich der ja nur ca. zehn Minuten (= 200 m) lange Film als adäquates Medium für ›unsere Tage‹ anbietet.

Auch in anderer Hinsicht ist erkennbar, daß Rung offensiv die formalen Möglichkeiten des neuen Mediums zu nutzen versucht, ja diese sogar auf einer Metaebene thematisiert. Gleich mehrfach setzt sich Rung in *Djævlesonaten* apologetisch mit dem vermeintlichen ästhetischen Manko des Stummfilms auseinander: seine Tonlosigkeit. Der Film beginnt als ein *tableau vivant*, nämlich als eine Nachbildung von Lionello

798 Georg SIMMEL (1995), II6f [meine Hervorhebungen].

799 S. ausführlicher zum Zeitbegriff um 1910: Stephen KERN (1983), 10ff; Stephan BERG (1991), 101ff; Peter DINZELBACHER (1993), 65off.

Balestrieris Gemälde *Beethoven* (1900).⁸⁰⁰ Ob im Film selbst, z.B. durch eine erklärende Texttafel, auf diese Nachbildung hingewiesen wurde, ist unsicher – nachweisbar ist an Rezensionen, daß die Nachbildung zumindest von Kritikern bemerkt worden ist.⁸⁰¹ Die Statik des *tableau vivant* wird dann mit dem Einsetzen der Handlung in Bewegung überführt, womit eine Errungenschaft des Films gleich am Anfang des Filmes augenfällig demonstriert wird: daß der Film Bilder zum Laufen bringt. Gleichzeitig wird jedoch der Violinist Cziky eingeführt, der metonymisch durch sein Bravourstück, die Teufelstrillersonate, charakterisiert wird. Seine solchermaßen mit Dämonie und Versuchung konnotierte Person symbolisiert den ›Mangel‹ des Films, den fehlenden Ton, während sein Gegenspieler nicht zufällig ein Maler ist. Der Violinist bricht als Störung in die anfängliche Ordnung des *tableau vivant* ein und stiftet Unordnung und Unfrieden, bis er schließlich von dem Maler zur Strecke und damit vor allem zum Schweigen gebracht wird: Erschossen wird Cziky während eines Konzertes, während er die Teufelstrillersonate spielt. Die Handlung in *Djævlesonaten* mündet so in eine Apologie der Medialität des Stummfilms: Der dämonische, die Ordnung bedrohende Ton ist exorziert worden. Was die Zuschauer zu Beginn des Filmes noch als ästhetischen Mangel empfinden konnten, ist jetzt nicht nur plausibilisiert worden, sondern kann sogar nachgerade als Befreiung empfunden werden.

Es spricht auch für Rungs Einsicht in das Kino, daß er seine Thematisierung der tonlosen Medialität des *Filmes* durch einen Rückgriff auf die gar nicht tonlosen Möglichkeiten des *Kinos* ästhetisch noch zu unterstützen versucht. Rungs Drehbuch beschreibt nicht nur das Geschehen des Filmes, sondern es gibt auch – anders als Langes – z.T. recht genaue Angaben zu Kameraeinstellungen (z.B. »Wird nahe vorn an der Kante der Tribüne aufgenommen«)⁸⁰² und weist sogar in der handschriftlichen Version eine Skizze zur *mise en scène* auf:

800 Das Gemälde erhielt auf der Pariser Weltausstellung 1900 eine Goldmedaille und wurde vielfach als Graphik reproduziert. Im dänischen Stummfilm wurde es gleich zweimal nachgestellt: 1910 in *Djævlesonaten* und 1913 in *Skæbnebæltet* [Der Schicksalsgürtel] (*Carl Rosenbaum*) (s. Casper TYBJERG (1996a), 174f, u. Ib MONTY (1999), 42).

801 Vgl. »Scene Manege Konzert«. In: *København*, 16.10.1910.

802 »Fotografere tæt henne ved Tribunens Kant«. Otto Rung: »*Djævele-Sonaten*«, II.

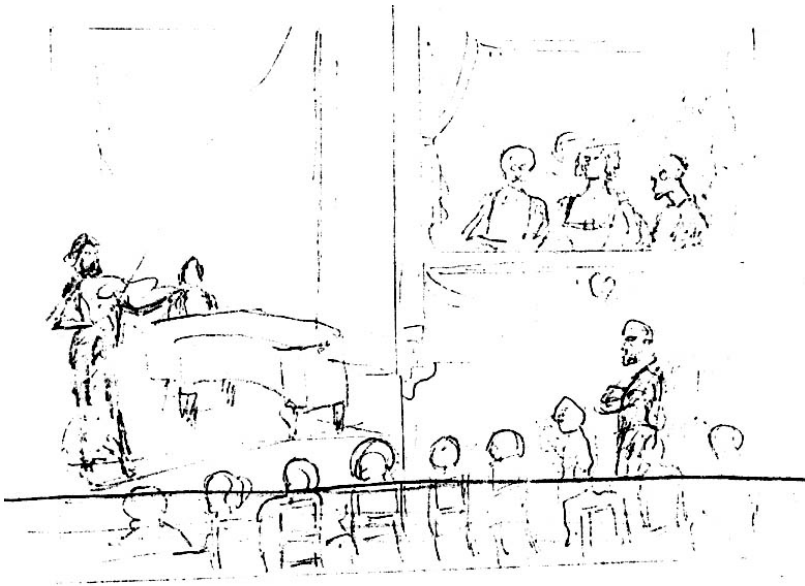


Abb. 35: Skizze Rungs zur *mise en scène* im Drehbuch zu *Djævelsonaten*

Obendrein enthält es genaue Instruktionen für die begleitende Filmmusik, die vom Orchester oder nötigenfalls auch nur vom Pianisten im Kino gespielt werden soll. Das dämonische Geigenspiel erklingt solchermaßen auch im Kinoraum. Daß Rung versucht, einfach alle Möglichkeiten des Kinos auszuschöpfen und sie zugleich ästhetisch aufeinander zu beziehen, wird z.B. zu Beginn des zweiten Bildes deutlich:

Vor seiner Staffelei steht Bernard. Etwas weg, in einem Armstuhl sitzend, Renée. Er malt ihr Portrait. Es ist fast fertig. Er scheint guter Dinge zu sein, ist munter, macht Scherze. Sie sitzt zurückgelehnt, ein bißchen müde, aber lächelt ihn doch an, wenn sein Blick sich an sie wendet. [...] Er bringt ihr ein Glas, trinkt selbst. Aber sie zögert. Ihr Ausdruck verändert sich. Sie lauscht, sie sieht ihn nicht mehr, ihre Gedanken sind fortgewandert. Und in die Musik des Orchesters mischt sich plötzlich das Motiv der Teufelstrillersonate, wird lauter, wird beherrschend. Sie steht auf, ihr Gesicht erstarrt, die Blicke werden starr, das Glas fällt ihr aus der Hand.⁸⁰⁵

805 »Foran sit Stafeli staar Bernard. Lidt fra siddende i en Armstol Renée. Han maler hendes Portræt. Det er næsten færdigt. Han synes vel oplagt, er munter, spøgende. Hun sidder lænet tilbage, en Smule træt, men smiler dog til ham, haan [sic] hans Blik vender sig mod hende. [...] Han bringer hende et Glas, drikker selv. Men hun tøver. Hendes

Engberg schreibt in *Dansk stumfilm*, daß es interessant gewesen wäre zu sehen, wie Langes Drama im Film umgesetzt wurde.⁸⁰⁴ Weitaus interessanter wäre aber, nach den Drehbüchern zu urteilen, die Umsetzung von Rungs *Djævlesonaten* gewesen. Wo Lange ein herkömmliches mimisches Bühnendrama schreibt, verfaßt Rung ein Drehbuch, das nicht nur die Möglichkeiten des Films, sondern obendrein die des Kinos ausnutzt (was bei den Rezensenten für Irritation sorgte)⁸⁰⁵ und gleichzeitig die medialen Grenzen des (Stumm-)Films apologisiert.

Wie bereits in Kap. 3.1.2.2 erwähnt, wollte Lange das *Panoptikoteater* ursprünglich mit *Djævlesonaten* eröffnen lassen, konnte sich aber nicht durchsetzen, weil der Film als nicht spannend genug, sprich kommerziell geeignet angesehen wurde. Ebensowenig wie in der Literatur ist in der Filmindustrie die ästhetische Qualität eines Filmes gleichbedeutend mit kommerziellem Erfolg, und insofern kann *Djævlesonaten* selbstverständlich nicht positiv erklären, warum das literarische Kinoreformprojekt *Regia* Ende 1910 die Produktion von Filmen einstellen mußte. Mitnichten läßt sich jedoch behaupten, daß die ›literarischen‹ Filme der *Regia* notwendig nicht die medialen Möglichkeiten des Films genutzt, sondern stur ›Theater‹ abgefilmt hätten.

Welche Bedeutung hat dann noch der Terminus ›literarisch‹ bei einem Film wie *Djævlesonaten*, wenn man davon absieht, daß das Drehbuch von einem anerkannten Literaten geschrieben wurde? Was kann ein im Grunde so fragwürdiger und diskussionsbedürftiger Begriff wie ›Literarisierung‹ des Kinos überhaupt bedeuten? Am Beispiel der *Regia*, des zentralen literarischen Kinoreformprojektes in Dänemark, das schon im zeitgenössischen Diskurs als ›literarisch‹ gehandelt wurde, lassen sich folgende Punkte benennen, in denen sich um 1910 ein ›literarisches‹ Kino *tendenziell* von einem ›nicht-literarischen‹ unterscheidet:

Udtryk skifter. Hun lytter, hun ser ham ikke mere, hendes Tanker er vandret bort. Og i Musikken af Orkestret blander sig pludselig Djævlesonatens Motiv, stiger, bliver hærkende. Hun rejser sig, hendes Ansigt stivner, Blikker bliver stirrende, Glasset falder fra hendes Haand.« Otto Rung: »*Djævele-Sonaten*«, 4f.

804 Marguerite ENGBERG (1977a), 240.

805 In *Politiken* wurde z.B. angemerkt: »Emnet egner sig forsaaavidt mindre for levende Billeder, som det jo egentlig kræver et musikalsk Bravourstykke, udført i Orkestret.« [»Das Thema eignet sich insoweit weniger für die lebenden Bilder, als es ja eigentlich ein musikalisches Bravourstück erfordert, das im Orchester ausgeführt wird.«] (»Teater og Tribune«, 16.10.1910.)

(1) Am augenscheinlichsten ist der Unterschied im Hinblick auf die *Akteure*, welche die ›Literarisierung‹ im zeitgenössischen Diskurs geradezu hypostasieren. Dies betrifft auf der Produktionsseite in erster Reihe die Mitglieder der literarischen Intelligenz und in zweiter Reihe etablierte Bühnenschauspieler; auf der Rezeptionsseite wird entsprechend ein Publikum anvisiert, das sich wenigstens zum Teil aus den Lesern der hegemonialen Kultur und den Besuchern der hegemonialen Theater (in Kopenhagen vor allem das Kgl. Theater, das *Dagmar*-Theater und das *Casino*-Theater) zusammensetzt.

(2) Entsprechend arbeitet ›literarisches‹ Kino mit hegemonialkulturellen intermedialen Verweisen, also z.B. in Rungs *Djævlesonaten* auf Balestrieris *Beethoven*-Gemälde sowie die *Teufelstrillersonate* und Zolas Programmschrift. In jedem Einzelfall ist hier aber zu untersuchen, inwiefern diese Verweise supplementär oder konstitutiv für das Verständnis des Filmes sind – im ersten Fall ist eine aufklärerische Bildungsabsicht in bezug auf weniger gebildete Schichten oder eine Strategie der dualen Rhetorik zu vermuten, im zweiten Fall eine Exklusionsabsicht. Da kein einziger der *Regia*-Spielfilme überliefert ist, muß die Frage in bezug auf die Produktionen dieser Firma leider offenbleiben.

(3) Typisch für ein ›literarisches‹ Kino ist ferner – neben den Originaldrehbüchern anerkannter Literaten – die Adaption von bereits veröffentlichten Texten bzw. bereits aufgeführten Bühnenstücken sowie die Dokumentation von Bühnenaufführungen. Die *Regia*-Gesamtproduktion verteilte sich so auf vier Originaldrehbücher, vier Adaptionen, drei kurze Dokumentationen von (Ballett-)Tänzen sowie einen Jugendfilm.

(4) Auch wenn das Drehbuch in seiner Materialität im fertigen Film nicht aufscheint, ist dennoch eine Differenz in bezug auf die Ausformung des Drehbuches zu vermuten. Rungs Drehbuch ist bemerkenswert, weil es deutlich genrespezifisch geschrieben ist und sich sowohl von gleichzeitigen ›nicht-literarischen‹ Drehbüchern als auch von Dramentexten unterscheidet: Mit kurzen, expressiven Formulierungen wird den Schauspielern ihre Aufgabe mehr suggestiv als beschreibend zu vermitteln versucht. Allerdings liegen, wie einschränkend angemerkt werden muß, in dieser Hinsicht Welten zwischen Langes *Elskovsleg* und Rungs *Djævlesonaten*.

(5) Eine Differenz zum ›nicht-literarischen‹ Kino drückt sich schließlich noch in den Narrationen der ›literarischen‹ Filme aus. Eine der expliziten Intentionen des Kinoreformprojektes war es ja gewesen, an die Stelle von z.B. Verbrechensdarstellungen und Sensationen ›gute Kunst‹ zu setzen,

doch ironischerweise verweist ausgerechnet das Motiv des Mordes an dem Violinisten in *Djævlesonaten* oder des versuchten Mordes an Dr. Moran in *Elskovsleg* auf den ›literarischen‹ Ursprung der Filme. Denn während die Schilderung von Verbrechen selbstverständliches Recht der in bezug auf juristische Normen weitgehend autonomen Literatur war, war sie im Film im Regelfall nicht erlaubt, da man dem Medium unterstellte, daß es zur Nachahmung von Straftaten anrege. Drehbücher von anerkannten Literaten hingegen ignorierten häufig diese Zensurvorgaben, weswegen sie von der Filmindustrie entweder abgelehnt oder aber in der Hoffnung verfilmt wurden, mit einem anerkannten Literaten als Autor auf Großzügigkeit beim Zensor zu stoßen und so allmählich auch für den Film eine Autonomie von den Normen des Rechtssystems zu erkämpfen.⁸⁰⁶ Die Filme der *Regia* sind hierfür gute Beispiele: In Dänemark passierten sie offensichtlich wegen ihres ›hochkulturellen‹ Reformanspruchs ungeschnitten die Zensur. Die schwedische Zensur hingegen verbot fast alle *Regia*-Filme: An dem Film *Døden* [*Das gebrochene Gelübde*], in dem laut Zensurkarte eine Frau bei ihrer Verlobung an Gewissensqualen ob des von ihr verlassenen früheren Verlobten leidet, die sich zu Halluzinationen steigern, monierte man ›Schauerszenen‹.⁸⁰⁷ *Elskovsleg* wurde wahrscheinlich wegen des versuchten Giftmordes verboten.⁸⁰⁸ *Djævlesonaten* bewerteten die schwedischen Zensoren explizit als ›verrohend‹,⁸⁰⁹ *Et Gensyn*, in dessen Schlußzene der Arzt seine Verlobte auf dem Obduktionstisch wiedersieht (s. Abb. 25 auf S. 232), sogar als ›hochgradig verrohend‹.⁸¹⁰ Den Film *Den døde Rotte* [*Die tote Ratte*], in dem eine Nihilistin einen russischen General erdrosselt, hatte man in realistischer Einschätzung der Lage offensichtlich in Schweden gar nicht erst bei der Zensur eingereicht. In Deutschland war man großzügiger, aber auch hier gab es Zensurprobleme: Von den insgesamt vier *Regia*-Filmen, die nachweislich den Weg nach Deutschland fanden,⁸¹¹ wurden mindestens

806 Ausführlicher zu diesem Problemkomplex s. Kap. 5.3.

807 Zensurkarte v. 29.8.1912, Nr. 5922.

808 Zensurkarte v. 29.8.1912, Nr. 5923.

809 Zensurkarte v. 29.8.1912, Nr. 5924.

810 Zensurkarte v. 29.8.1912, Nr. 5920.

811 Herbert BIRETT (1980) weist Berliner Zensurentscheidungen für *Bildnis des Dorian Gray* (*Dorian Grays Portræt*) und *Die Teufelssonate* (*Djævlesonaten*) nach (316). Letzere wird auch in Herbert BIRETT (1991) aufgeführt (Reg.-Nr. 13994), ebenso wie zwei weitere *Regia*-Filme mit den Titeln *Das gebrochene Gelübde* (*Døden*) (Reg.-Nr. 4802)

drei, nämlich *Dorian Grays Portræt*, *Djævlesonaten* und *Et Gensyn*, von der Berliner Zensur für Kinder verboten.⁸¹²

Resümierend läßt sich in jedem Fall zur Filmproduktion der *Regia Kunstfilms* festhalten, daß nicht belegt werden kann, daß der ›literarische Charakter‹ der Filme sich generell in primitiver Filmregie oder schlechter photographischer Qualität niedergeschlagen hat. Sieht man von dem Zensurproblem ab, läßt sich bei Einbeziehung aller noch vorhandenen Quellen ebensowenig die These vertreten, daß der ›literarische Charakter‹ ursächlich zur Einstellung der Filmproduktion Ende 1910 geführt oder dazu beigetragen hat. Neben Filmen wie Langes *Elskovsleg* hat die *Regia* auch Publikumserfolge wie Krags *Et Gensyn* oder den alle medialen Möglichkeiten ausschöpfenden Film *Djævlesonaten* produziert.

Sucht man nach den möglichen Ursachen für das Ende der *Regia*, sollte sich das Augenmerk eher auf die katastrophale Unterfinanzierung des Unternehmens richten. Ida Vieths Startkapital lag bei 12.000 Kronen, was gerade – wie bereits erwähnt – ein Dreißigstel des Gründungskapitals der *Film d'Art* war. Wie weit konnte man mit diesen 12.000 Kronen 1910 kommen? 1909 konnte man einen Film wie *Den lille Hornblæser* [Der kleine Hornbläser] noch für 1.600 Kronen produzieren,⁸¹³ aber 1910 kostete Asta Niensens und Urban Gads wahrhaftig nicht aufwendiger Durchbruchfilm *Afgrunden*, der wahrscheinlich vergleichbar mit den Spielfilmen der *Regia* ist, schon 8.000 Kronen.⁸¹⁴ Viele Jahre später hat Ida Vieth 1929 in einem Antrag auf eine Kinokonzession behauptet, daß die Produktion der *Regia* eingestellt worden sei, als ihre 80–90.000 Kronen (die sie offensichtlich also im Lauf von 1910 nachgeschoben hatte) aufgebraucht waren.⁸¹⁵ Nun hatte Ida Vieth sicherlich gute Gründe, ihren finanziellen Einsatz zu übertreiben, wollte sie doch zur Erlangung der Kinokonzession unterstreichen, wieviel Geld sie bereits in die kulturelle Nobilitierung des Kinos investiert hatte. Aber die Produktion von acht

und *Ein Abschied für ewig (Et Gensyn)* (Reg.-Nr. 85). Für den letzten Film existiert heute noch die Berliner Zensurkarte im Schriftgutarchiv der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin (Mappe ›Regia Kunstfilms‹).

812 Herbert BIRETT (1980), 316.

813 Bernhardt JENSEN (1969), 31.

814 Marguerite ENGBERG (1999), 29.

815 Brief Ida Vieths an den Justizminister, dat. 2.6.1929. In: RA, J₂ 1929 300⁵³.

Spielfilmen sowie von drei ›Dokumentar‹-Filmen könnte 1910 durchaus diesen Betrag gekostet haben.

Ida Vieths Stellungnahme 1929 deutet auch darauf hin, daß es keinen ausreichenden Rückfluß des investierten Kapitals gegeben hat. Eine wahrscheinliche Ursache hierfür ist eine schlechte Distribution außerhalb Dänemarks, die Achillesferse aller kleinen dänischen Filmfirmen, evtl. kombiniert mit Zensurschwierigkeiten außerhalb Dänemarks aufgrund der ›literarischen‹ Verbrechensmotive. Ab April 1910 hatten die *Regia*-Filme dänische Premiere, aber das früheste Angebotsdatum, das für einen *Regia*-Film auf dem deutschen Markt bekannt ist, ist der 16.12.1910,⁸¹⁶ und generell scheinen die *Regia*-Filme erst 1911,⁸¹⁷ *Dorian Grays Portræt* sogar erst 1913 deutsche Premiere gehabt zu haben – also zu einem Zeitpunkt, als die *Regia Kunstfilms* längst die Produktion hatte einstellen müssen.

3.1.4 Das dänische Institutionsmodell

Einleitend waren zwei Idealtypen des Ende 1908 aufkommenden Kunstfilms entworfen worden: das US-amerikanische Inklusionsmodell und das französische Nobilitierungsmodell. Die Differenzen erstreckten sich auf die miteinander verknüpften Fragen, (1) ob die Filme selbst durch eine duale Rhetorik ein sozial diversifiziertes Publikum adressieren oder aber ob ein sozial diversifiziertes Publikum durch entsprechend diversifizierte Filme von hierauf spezialisierten Firmen angesprochen werden soll; (2) ob Adaptionen, d.h. der Rekurs auf bekannte Stoffe, oder ob Originaldrehbücher bevorzugt werden; (3) ob die Mitarbeit von Autoren aus der hegemonialen Kultur nur akzidentell oder aber notwendig und erwünscht ist; (4) ob also eine gemeinsame (Massen-)Kultur geschaffen oder aber das Kino in Übereinstimmung mit den Parametern der hegemonialen Kultur nobilitiert werden soll. Erstere Optionen beschreiben jeweils das Inklusionsmodell, zweitere das Nobilitierungsmodell.

Wie ist nun das dänische Kinoreformprojekt auf diese beiden Idealtypen zu beziehen? (Ad 1) *Regia* hatte nur eine bescheidene Filmprodukt-

⁸¹⁶ Das Datum nennt Herbert BIRETT (1991) für *Ein Abschied für ewig* (Reg.-Nr. 85). Die Berliner Zensurkarte für diesen Film (s.o.) ist auf den 17.10.1910 datiert.

⁸¹⁷ Vgl. *ibid.*, Reg.-Nr. 4802 (*Das gebrochene Gelübde*, Angebotsdatum des Produzenten: 18.2.1911), sowie Reg.-Nr. 13994 (*Die Teufelssonate*, ohne genaues Angebotsdatum, aber 1911).

tion und war zugleich unabhängig von anderen Filmproduktionsfirmen. Die Produktdifferenzierungsstrategie ›Kunsthlm‹ war daher weder auf eine umfassendere Gesamtproduktion der Firma (wie beim US-amerikanischen Modell) bezogen, noch wurde mit ihr auf die Konkurrenz durch Produkte von anderen Töchterfirmen (wie beim französischen Modell) reagiert, sondern sie richtete sich allein am Filmmarkt als Ganzem aus. Auch im Hinblick auf das anvisierte Publikum läßt sich *Panoptikon-teatret/Regia Kunstfilms* den obigen idealtypischen Dichotomien nicht recht unterwerfen. »Im übrigen soll das Vorhaben natürlich in seiner ganzen Basis volklich sein. Die Preise für die Eintrittskarten werden wie bei den anderen Kinos sein«, hieß es programmatisch in *Politiken*, doch gleichzeitig sollte auch »der Geschmack des Publikums auf eine bessere Spur« gelenkt werden.⁸¹⁸ Wo man sich überhaupt über das Publikum Gedanken machte, ging man eher von einem sozial inhomogenen aus, dessen kulturelle Diversifiziertheit aber (anders als beim amerikanischen Modell mit dessen Versuch einer Konstituierung von ›Massenkultur‹) idealiter zugunsten einer Annäherung an die hegemoniale (Hoch-)Kultur beseitigt werden sollte.

(Ad 2) Auch in bezug auf die Frage, ob eher auf Adaptionen bekannter kultureller Texte oder auf Originaldrehbücher zurückgegriffen werden soll, verweigert sich das dänische Kinoreformprojekt einer glatten Zuordnung. Larssens ursprünglicher Antrag sah noch Originaldrehbücher wie Adaptionen vor; in der öffentlichen Darstellung des Vorhabens (so z.B. in Sven Langes ›Kronik‹ ebenso wie im eben zitierten Artikel aus *Politiken*) wurde hingegen der Eindruck vermittelt, daß nur Originaldrehbücher verfilmt werden sollten. Die tatsächliche Produktion der *Regia* wies dann Originaldrehbücher ebenso wie Literaturadaptionen (Gustav Wieds Pantomime *Kærlighed og Selvmord* [Liebe und Selbstmord], Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1891), evtl. auch *Elkovsleg*) auf, wobei der Schwerpunkt aber eindeutig auf den Originaldrehbüchern lag. Die Frage nach Adaption oder Originaldrehbuch hatte allerdings zwischen 1908 und 1910 insofern an Bedeutung eingebüßt, als durch die rapide fortschreitende Verbesserung der internen Narrationsfähigkeiten des Filmes das kulturelle Vorwissen der Zuschauer für das Verständnis einer Handlung

818 »Iøvrigt skal Foretagendet naturligvis være folkeligt i hele sin Basis. Billetpriserne bliver som ved de andre Biografteatre«; »Publikums Smag ind i et bedre Spor«. »Hj.« [= Christian HJORTH-CLAUSEN]: »Panoptikon-Teatret. Hvad det vil byde paa«. In: *Politiken*, 13.3.1910.

nicht mehr von so großer Wichtigkeit wie früher im dualen Narrationsmodus war, als die Narration sowohl im Film selbst als auch im Vorwissen der Zuschauer angesiedelt war (hierzu genauer Kap. 5.1.1). Einschränkend ist ohnehin anzumerken, daß die Zuordnung von Adaption zu amerikanischem Modell und Originaldrehbuch zu französischem Modell eine historisch kontingente und keine zwingende ist: Während eine Adaption potentiell sowohl soziale Strata ein- oder ausschließen kann, abhängig von dem ausgewählten Text und der Art, wie auf ihn für das Verständnis des Filmes referiert wird, bietet der Film nach einem Originaldrehbuch jedem Zuschauer potentiell die gleichen Verständnischancen und ist insofern *tendenziell* geeigneter für ein sozial inhomogenes Massenpublikum, wie es die US-amerikanischen ›Kunstfilme‹ hervorbringen wollten. Nur ein einziges Mal adaptierte die *Regia* mit *The Picture of Dorian Gray* einen Stoff, dessen Kenntnis bei einem breiteren Publikum – wenn auch kaum bei einem proletarischen – vorausgesetzt werden konnte. Daß *Dorian Grays Porträt* mit 475 Metern prompt der längste Film der *Regia* jemals wurde, könnte ein Indikator dafür sein, daß er noch mit dem dualen Narrationsmodus arbeitete. Ansonsten setzte man aber bei der *Regia* darauf, ausschließlich filmintern die Handlung zu entwickeln.

(Ad 3) In Dänemark war die Mitarbeit von Autoren aus der hegemonialen Kultur von noch größerer Bedeutung für das Kinoreformprojekt als in Frankreich beim Film d'Art, denn im Gegensatz zu *Le Film d'Art* und *SCAGL* war die Gründung der *Regia* ausschließlich ein Anliegen der literarischen Intelligenz. Dieser – im Vergleich zu Frankreich und erst recht zu den USA – weit ›literarischer‹ Charakter des Kinoreformprojektes ist wahrscheinlich sowohl auf eine frühe kulturelle Sensibilität dänischer Autoren für den Film als auch auf die spezifische juristische Situation in Dänemark zurückzuführen. Das dänische Kinokonzessionssystem mit seinem Anciennitätsprinzip ließ sich nur durch ein explizit ›literarisches‹ Kinoreformprojekt überlisten; jede ökonomische Abhängigkeit von der Filmindustrie hätte unweigerlich dazu geführt, daß Otto Larssens Antrag auf eine Kinokonzession abgelehnt worden wäre.⁸¹⁹

819 Die Koppelung zwischen einem Kino als Vorführstätte und einer Filmproduktion, wie sie offensichtlich im literarischen Kinoreformprojekt als selbstverständlich betrachtet wurde, ist keineswegs zwingend, da es sich eigentlich um zwei verschiedene Branchen des Filmgeschäftes handelt, auch wenn das Streben der Filmproduzenten sich immer darauf richtete, möglichst viele Kinos zu erwerben, um so das Absatzrisiko für ihre produzierten Filme zu verringern. Wenn Otto Larssen von Anfang an in seinem Konzept

(Ad 4) Die Antwort auf die resümierende Frage, ob mit Hilfe der ›Kunstfilme‹ eine gemeinsame (Massen-)Kultur geschaffen oder aber ob das Kino in Übereinstimmung mit den Normen der hegemonialen Kultur nobilitiert werden sollte, läßt abschließend noch einmal erkennen, daß der dänische Fall nicht mit den Parametern der bisherigen zwei Modelle ausreichend kategorisierbar ist. Denn die Antwort lautete: sowohl – als auch. Von einer ›Massenkultur‹, die vielleicht allzu stark das Proletariat konnotiert hätte, war zwar nicht die Rede, wohl aber von einer gemeinsamen ›Volkskultur‹, die idealiter dadurch entstehen sollte, daß Kino wie Publikum gebildet werden. In Übereinstimmung mit den USA und im Gegensatz zu Frankreich sollte also durchaus eine konsensuale, inkludierende Kultur erzeugt werden, aber in Differenz zu den USA sollte diese neue ›volkliche‹ Kultur sich völlig an den Prämissen der hegemonialen Kultur orientieren.

Das dänische Modell läßt sich als ›Institutionsmodell‹ bezeichnen: Die literarischen Akteure verfolgten nicht die Absicht, in Zusammenarbeit mit der existierenden Filmindustrie (und damit in Abhängigkeit von dieser) Einfluß auf die Filmproduktion zu nehmen, sondern wollten sich statt dessen Teilen der *Institution* Kino selbst bemächtigen, indem sie eine eigene Filmproduktion ins Werk setzten und sich eine Abspielstätte sicherten. Dahinter steckte die Einsicht, daß eine bloße Mitarbeit in der Institution Kino zu den Bedingungen der Filmindustrie dazu führen müsse, sich der Ratio eben dieser Filmindustrie zu unterwerfen, der man ja – so Larssen im Antragstext – gerade eine rein kommerziell begründete Orientierung an »Sensation und geschmacklosen Spaß« sowie einer »einfachen und häufig geschmacksverderbenden Unterhaltung« vorwarf.

Das dänische Kinoreformprojekt *Det stumme Teater* war so, trotz seiner kleineren Dimensionen, weit ambitionierter angelegt als die ande-

Filmvorführstätte und Filmproduktion miteinander koppelte und dies niemals in den Quellen hinterfragt wurde, folgt er damit einem dänischen Muster, das um 1910 offensichtlich als selbstverständlich galt: Kinobesitzer steigen selbst in die Filmproduktion ein, um Lieferschwierigkeiten an geeigneten Filmen zu begegnen. Vorgemacht hatte dies Ole Olsen, der die Konzession für *Københavns Biografteater* (1905) innehatte, als er 1906 mit der Filmproduktion (*Nordisk*) begann. Weitere Beispiele waren: Søren Nielsen (seit 1905 Konzession für *Biorama*) mit seiner gleichnamigen Firma *Biorama* (ab 1909), Alexander Christian und Peter Elfelt (seit 1906 Konzession für *Kinografen*) mit ihrer ebenfalls gleichlautenden Firma (ab 1910), Hjalmar Davidsen (seit 1908 Konzession für *Kosmorama*) mit seiner ebenfalls gleichlautenden Firma, die zwar nur zwei Filme produzierte, aber mit ihrem Debütfilm (Asta Niensens und Urban Gads Durchbruchsfilm *Afgrunden*) Kinogeschichte schrieb.

ren Film d'Art-Projekte – und hier sind auch die Gründe für sein Mißlingen zu suchen. Sofern die Quellenlage überhaupt Aussagen zuläßt, scheiterte das Projekt vor allem am Fehlen von Kapital. Dies scheint der Grund gewesen zu sein, warum Otto Larssen sein ureigenstes Projekt plötzlich nur noch als Angestellter einer Aktiengesellschaft hätte weiterverfolgen können, und dies scheint auch der Grund gewesen zu sein, warum die *Regia* trotz guter Schauspieler, z.T. nachweisbarem Publikumserfolg und z.T. durchaus filmadäquaten Drehbüchern schon nach weniger als einem Jahr die Filmproduktion einstellen mußte. Das Kinoreformprojekt wollte, so läßt sich zusammenfassen, zuviel auf einmal, ohne dafür finanziell gerüstet zu sein. Der (vorübergehende) Erfolg von *Le Film d'Art* und *SCAGL* beruhte nicht zuletzt darauf, daß diese reine Produktionsfirmen waren, während für den Vertrieb der Filme die weltgrößte Filmfirma *Pathé* verantwortlich war. In Dänemark hingegen versuchte man die Filme selbst zu produzieren, zu distribuieren und im *Panoptikon* vorzuführen.

Der Hauptgrund für die ökonomische Ignoranz der Verantwortlichen ist sicherlich ihr Mangel an Erfahrung im noch jungen Filmgeschäft gewesen. Einzig Louis von Kohl, der seit 1909 die erste Filmzeitschrift Dänemarks, *Nordisk Biograf-Tidende*, herausgab und eine Zeitlang selbst ein Kino betrieben hatte, verfügte wahrscheinlich über eine gewisse Kompetenz auf dem Gebiet. An diese Feststellung schließt sich allerdings die Folgefrage an, warum dieser völlige Mangel an Filmerfahrung (z.B. bei Sven Lange) offensichtlich für bedeutungslos erachtet wurde. Die Vermutung liegt nahe, daß sich hierin sowohl eine grundsätzliche Geringschätzung des Kinos als auch eine herablassende Haltung zum kapitalistisch-zweckrationalen Wirtschaftssystem als Quell von Profanie ausdrückt.

3.2 Die *Dania Biofilm* – eine ›literarische‹ Filmfirma?

Die *Regia Kunstfilms* war zwar die erste, aber nicht die letzte dänische Filmproduktionsfirma, die sich zu Stummfilmzeiten als ›literarisch‹ vermarktete. Mit diesem expliziten Anspruch trat auch die *Dania Biofilm*

*Kompagni*⁸²⁰ auf, die 1913 im Boomjahr sowohl der dänischen Filmproduktionsfirmengründungen als auch des Autorenfilms gegründet wurde.



Abb. 36: Die Warenzeichen der *Dania Biofilm*

Ein weiteres Mal wurde kolonialistisch von einem wichtigen Mitglied der literarischen Intelligenz verkündet, die Firmengründung sei der »der Versuch, den Film unter etwas geordnetere und kultiviertere Formen zu bringen«. ⁸²¹ Aber diese Parallele darf nicht verdecken, daß die Intention der *Dania Biofilm* ungleich bescheidener als die des Kinoreformprojekts *Det stumme Teater* sein mußte. Eine konzertierte Aktion der literarischen Intelligenz zur institutionellen Kolonialisierung des Kinos wollte und konnte die neue Firma nicht sein. Denn von *der* literarischen Intelligenz ließ sich schon deswegen nicht mehr sprechen, weil viele Autoren und Journalisten 1913 längst für andere Filmfirmen als für die *Dania Biofilm* arbeiteten, und obendrein war die *Dania* – im Gegensatz zu *Det*

820 Die *Dania Biofilm* ist leider noch nie ausführlich untersucht worden. Keine der existierenden dänischen Literaturgeschichten erwähnt den Einstieg *Gyldendals* in den Filmmarkt 1913. Die ausführlichste *film*geschichtliche Darstellung der Firma ist achtseitig und findet sich bei Marguerite ENGBERG (1977a), II:523–531. Engbergs Darstellung beruht im wesentlichen auf einem 1915 veröffentlichten Revisionsbericht der Firma (*A/S Dania Biofilm Komp.* (1915)). Dieser Bericht ist auch für mich eine wichtige Quelle, da das Firmenarchiv nicht mehr existiert, doch habe ich zusätzlich Artikel aus der Tagespresse sowie Archivalien aus dem Archiv am Firmensitz des Verlages und aus dem SA (Kbh) (Handelsregistret B 3343) herangezogen (letztere Archivalien verdanke ich Jan Nielsen, dem dafür herzlich gedankt sei!).

821 »Forsøg paa at bringe Filmen ind under noget mere ordnede og kultiverede Former«. So die Intention des einen Direktors der Firma, Peter Nansen. In: *Nordisk Boghandlertidende*, 17.4.1913, 110.

stumme Teater – von Anfang an ›nur‹ als eine Filmproduktionsfirma konzeptualisiert.⁸²²

3.2.1 Zur Beziehung von *Dania* und *Gyldendal*

Wie gelang es der *Dania Biofilm* ausgerechnet im Jahr 1913, als nicht wenige Filmfirmen mit ›literarischen‹ (Autoren-)Filmkonzepten und entsprechenden Filmen auftraten, sich dennoch als im besonderen Maße ›literarisch‹ im öffentlichen Diskurs zu positionieren? Ohne die publizistische Prominenz, die der angeblich wichtigste Aktionär der *Dania* in der Öffentlichkeit genoß, wäre dies nicht möglich gewesen: Wenn *Gyldendal* als größter dänischer Verlag sich auf dem Höhepunkt der Kinodebatte finanziell im Filmgeschäft engagierte, seinen für Belletristik zuständigen Direktor Peter Nansen in den Vorstand der *Dania Biofilm* schickte und von der Firma zugleich als ›literarischen‹ Konsultanten anstellen ließ, mußte dies in der Öffentlichkeit als programmatische verlagspolitische Entscheidung und als Garantie für eine ›literarische‹ Filmproduktion verstanden werden.⁸²³

Die treibende Kraft hinter *Gyldendals* Filmengagement war Peter Nansen. Dieser hatte seit 1911 einige Anknüpfungspunkte an die Filmindustrie: ein an die *Kinografen* 1911 verkauftes und realisiertes Drehbuch; ein verlockendes Filmangebot an seine Frau, die Schauspielerin Betty Nansen, im gleichen Jahr;⁸²⁴ eine Beratung Otto Rungs bei der Erstellung eines Drehbuches 1912,⁸²⁵ ein weiteres eigenes Drehbuch mit einer Adaption des Marie-Grubbe-Stoffes, an dem die *Nordisk* im Januar 1913 jedoch

822 Kurz vor ihrer Liquidierung 1917 stellte die Firma zwar noch vergeblich einen Antrag auf eine Kinokonzession (RA J_I 1917: S 81), aber offensichtlich nur, um so die marode Filmproduktion zu sanieren. In der Konzeption der *Dania Biofilm* hatte die Option, sich auch eine Abspielstätte zu sichern, vorher nie eine Rolle gespielt.

823 Äußerst ungewöhnlich war es z.B., daß eine Filmfirmagründung in der *Nordisk Boghandlertidende* diskutiert und annonciert wurde, wie dies mit der *Dania Biofilm* passierte (47. Jg., 17.4.1913, III; 8.5.1913, 136).

824 Angeblich hatte diese das Angebot erhalten, für 10.000 Kr. im Jahr zu filmen, so Peter Nansen in einem Brief an Sophus Michaëlis am 29.7.1911 (KB, Troensegaards Autografsamling I.1).

825 Vgl. den Brief Nansens an Rung, dat. 23.5.1912 (KB, Utilg. 376), sowie den Antwortbrief Rungs an Nansen, dat. 25.5.1912 (NKS 4043 4°).

kein Interesse zeigte⁸²⁶. Konkret wurde dann das Engagement *Gyldendals* und Nansens in der *Dania Biofilm* 1913 wahrscheinlich durch zwei Faktoren ausgelöst. Zum einen entwickelte sich der Buchverkauf kurzzeitig rückläufig. Nach den internen Revisionsakten im Verlagsarchiv war der Buchverkauf zwischen 1909 und 1914 wie folgt:⁸²⁷

	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Kr.	2.430.229,71	2.318.315	2.491.278, 88	2.326.728,43	2.189.994,72	2.185.612,77
% des Vorjahres		= 95%	= 107%	= 93%	= 94%	= 100%

1913 war also das zweite Jahr in Folge, in dem der Buchverkauf zurückging – und gleichzeitig das Jahr, in dem die *Nordisk* an ihre Aktionäre eine Dividende von 60% ausschüttete.⁸²⁸ Da lag der Gedanke nahe, *Gyldendal* durch eine Filmbeteiligung von einem Buch- in einen, modern gesprochen, Medienkonzern umzuwandeln.

Zum anderen ist als Grund für den Einstieg *Gyldendals* in die Filmbranche ein enger Zusammenhang mit der Affäre um die Filmadaption von Jonas Lies Roman *Kommandørens Døtre* [*Die Töchter des Commandeurs*] (1886) zu vermuten. Diese Affäre, in deren Zentrum Peter Nansen und *Gyldendal* standen, schlug im Februar 1913 in der dänischen, vor allem aber in der norwegischen Presse hohe publizistische Wellen.

Die Vorgeschichte der Affäre reicht bis in den Sommer 1912 zurück, als die *Nordisk* Jonas Lies Roman zu verfilmen wünschte und hierfür gegen Zahlung von 300 Kronen am 9.8.1912 die Genehmigung des zuständigen Rechteinhabers, des *Gyldendal*-Verlages, vertreten durch Peter Nansen, erwarb.⁸²⁹ Dieser erteilte die Genehmigung auch deshalb, weil

826 Vgl. den entsprechenden Brief der *Nordisk* an Peter Nansen, dat. 21.1.1913 (NBKB XXIII:761).

827 Die Zahlen sind entnommen den Revisionsberichten Th. Møllers (»Beretning om den interne revisionsarbejde G.B.N.F. 1903–1930«), *Gyldendals* Archiv.

828 Marguerite ENGBERG (1977a), 594.

829 Der Vertrag existiert heute noch im DFI, Forf.Kont. 18. — Marguerite ENGBERG (1977a), die diesen Vertrag offensichtlich nicht kannte, behauptet in ihrem Standardwerk, daß die *Nordisk* die Verfilmung ohne den Erwerb der Rechte von *Gyldendal* vorgenommen habe und der Verlag daher ein Verbot erwirkt habe, daß der Film nicht in Dänemark gezeigt werden dürfe. (301) Diese Aussage entbehrt jedoch jeder Fakten-

Axel Garde das Drehbuch für den Film schrieb, was Nansen eine künstlerische Adaption des Romans sicherzustellen schien. Der fertige Film, der im Januar 1913 außerhalb Dänemarks in die Kinos kam,⁸³⁰ existiert heute nicht mehr, so daß keine Aussage darüber gemacht werden kann, wie gelungen bzw. ›werktreu‹ der Film war. Rezipiert wurde er jedenfalls in Norwegen als Profanierung eines zentralen Werkes der norwegischen Nationalliteratur. Es hagelte Angriffe auf den ›dänischen‹ Verlag und auf Peter Nansen, der ›norwegische‹ Literatur der Lächerlichkeit preisgebe. So hieß es z.B. in einer typischen Einlassung:

Sind denn unsere norwegischen Dichter der Profanation durch dänische Geschäftsleute schonungslos preisgegeben? Werden wir vielleicht bald [Ibsens] *Gespenster* mit Kammerherr Alving, der Regines Mutter verführt, und *Rosmersholm* mit eingefügten weißen Pferden im Kinematographen zu sehen bekommen?⁸³¹

Die nationalistischen Untertöne in der norwegischen Presse haben vielleicht das ihre dazu beigetragen, daß Peter Nansen und mit ihm große Teile der Kopenhagener Presse die norwegische Empörung zunächst nicht verstanden oder verstehen wollten. Peter Nansen verwies auf andere Filmadaptionen bedeutender literarischer Werke und darauf, daß Lie selbst gegen eine Dramatisierung des Romans durch fremde Hand nichts einzuwenden gehabt habe, so daß nicht zu erkennen sei, warum ein so anerkannter Autor wie Garde nicht auch eine Filmadaption vornehmen dürfe.⁸³² Allerdings hatten weder Peter Nansen noch Axel Garde den Film

grundlage, wie nicht zuletzt die von Engberg selbst im folgenden (vgl. z.B. 304) zitierten Zeitungsartikel zeigen.

830 In Deutschland erschien der Film, einer Anzeige in *Der Kinematograph* 316 (15.1.1913) zufolge, am 24.1.1913.

831 »Er da vore store norske Digtere skaanselsløst prisgit danske Forretningsmænds Profanation? Kanske vi snart skal faa se *Gengangere* med Kammerherre Alving, som forfører Regines Mor, og *Rosmersholm* med indlagte hvide Heste paa Kinematograf?« Stellungnahme in *Tidens Tegn*, zit. nach: ›ANKER‹: »Digtere paa Film. Ole Olsen og de norske Forfattere«. In: *Politiken*, 28.2.1913.

832 Privat wurde er in dieser Haltung noch nachträglich von Jonas Lies Sohn Michael bestärkt, der die Auffassung vertrat, daß der Film das Interesse an Lies Werk stimuliere und jedermann schließlich den Unterschied zwischen Film und Buch erkennen könne: »Man kan da ikke tiltro Publikum den Tarvelighet at slå Filmforestillingerne og det skrevne Værk i et Hartkorn. Det er at sætte Publikum for lavt. Enhver ikke helt sindsvag Person vil forstå at de levende Billeder kun kan si en Del af Værket. Men det har ogsaa sin Værd.« [»Man kann doch dem Publikum nicht die Beschränktheit unterstellen, die Filmvorstellung und das geschriebene Werk für eins zu nehmen. Damit denkt man zu

zum Zeitpunkt der erregten Zeitungsdebatte mit eigenen Augen gesehen, da im Vertrag zwischen der *Nordisk* und *Gyldendal* festgelegt worden war, daß eine Aufführung in Kopenhagen nur nach Zustimmung des Verlages stattfinden durfte.⁸³³ So ganz wohl war Peter Nansen deshalb nicht, und am 27.2.1913 führte er in der Presse aus:

Sollte es sich zeigen (der Film ist hier in Kopenhagen noch nicht aufgeführt worden), daß die Filmgesellschaft auf eigene Faust verändert und in einer Weise hinzugefügt hat, die als Mißhandlung des Dichterwerkes angesehen werden muß, dann ist das gleiche passiert, wie wenn ein gewissenloses Theater eigenhändig die Schauspiele, die es erwirbt, umändert.

Und in einem solchen Fall wird es also notwendig sein, sich zukünftig auf dem Vertragswege gegen diese Art Verfälschungen zu sichern.⁸³⁴

Tatsächlich zeigte sich schon bald, daß der von der *Nordisk* produzierte Film in wesentlichen Abschnitten offensichtlich keine Verfilmung von Gardes Drehbuch war. Ole Olsen, der Generaldirektor der *Nordisk*, führte gegenüber einer norwegischen Zeitung in etwas so Neumodischem wie einem Telephoninterview aus, daß »es selbstredend für die Bedürfnisse des Films notwendig gewesen ist, erhebliche Veränderungen in den Szenen vorzunehmen«; für diese zeichne der Regisseur August Blom verantwortlich.⁸³⁵ Am gleichen Tag, dem 1.3.1913, meldete sich Leo Tscherning zu Wort, der ursprünglich auch am Film als Regisseur mitgewirkt hatte:

gering vom Publikum. Jede nicht ganz schwachsinnige Person wird verstehen, daß die lebenden Bilder nur einen Teil des Werkes vermitteln können. Aber das hat auch seinen Wert.«] (Michael Lie an Peter Nansen, dat. 27.5.1913. In: KB Kbh, NKS 4043 4^o.)

833 Der Grund für diese seltsam anmutende Regelung war, daß für 1913 in Kopenhagen eine Inszenierung des dramatisierten Romans auf der Bühne von *Det ny Teater* geplant war (›ALF‹: »Filmsdramatiseringen af ›Kommandørens Døtre‹: En Udtalelse af Filmens Scenesætter«. In: *Nationaltidende*, 1.3.1913), und *Gyldendal* wollte keine Konkurrenz zur Theateraufführung durch eine zeitgleiche Kinovorführung.

834 »Skulde det vise sig (Filmen er endnu ikke opført her i København), at Film-Selskabet paa egen Haand har rettet og tilføjet paa en Maade, som maa anses for en Mishandling af Digterværket, er der sket det samme, som hvis et samvittighedsløst Teater egenmæssigt laver om paa de Skuespil, det erhverver./ Og i saa Fald bliver det altsaa nødvendigt fremtidig kontraktmæssig at sikre sig mod den Slags Forvanskninger.« Brief Peter NANSENS an die Redaktion, dat. 27.2.1913. Wiedergegeben in: *Social-Demokraten*, 28.2.1913. Vgl. auch seine Äußerungen in: »Misbruger Filmen Klassikerne?«. In: *Hovedstaden*, 28.2.1913; ›ARNOLD‹: »Den norske Protest mod den danske Film. Direktør Nansens Redegørelse«. In: *Riget*, 28.2.1913.

835 »det siger sig selv, at det for Filmens Behov var nødvendigt at gøre betydelige Forandringer i Scenerne«. ›TVIVIT‹: »Filmen og de vrede Nordmænd«. In: *Vort Land*, 1.3.1913.

Er könne die norwegischen Proteste gut verstehen, denn der letzte, von Blom zu verantwortende Teil des Filmes habe tatsächlich kaum noch etwas mit Lies Roman zu tun; obendrein sei der Film anschließend so geschnitten worden, daß er wirklich eine Profanation sei.⁸³⁶ Jetzt suchte Nansen den direkten Kontakt zur *Nordisk*⁸³⁷ und schloß sich nach Sichtung des Werkes der allseits geäußerten Kritik an.⁸³⁸ Ob dies aus Überzeugung oder unter strategischen Gesichtspunkten geschah, um noch größeren Schaden vom Verlag abzuwenden, muß dahingestellt bleiben. Auch die *Nordisk* lenkte jedenfalls ein und teilte am 4.3.1913 ihrer Verleihfirma *Fotorama* mit, daß in Zukunft der Film nicht mehr unter dem Titel *Kommandørens Døtre* gezeigt und auch nicht mehr mit Jonas Lies Namen beworben werden dürfe.⁸³⁹

Worin könnte der Zusammenhang zwischen der Affäre und *Gyldendals* sich unmittelbar anschließendem Engagement in der Filmbranche bestehen? Für Peter Nansen als *Gyldendal*-Direktor war es, wie auch schon sein Verhalten vor 1913 zeigt, keine Frage, ob man sich von Seiten der hegemonialen Kultur im Film engagieren sollte. So schrieb er z.B. während der Affäre am 26.2.1913 in einem zur Veröffentlichung gedachten Brief an die Tochterfirma *Gyldendal* in Kristiania:

Ich für meinen Teil bin voller Bewunderung für die Resultate, die sie [= die Filmkunst] bereits erreicht hat. Und ich meine, daß sie als ein bedeutender Zukunfts-Faktor in der Erziehung des Volkes zu Kunst und Kultur unterstützt werden sollte. In jedem Fall wird sie den Sieg davontragen, wie sehr man sich auch dagegen sträubt.⁸⁴⁰

836 ›ALF‹: »Filmsdramatiseringen af ›Kommandørens Døtre‹: En Udtalelse af Filmens Iscenesætter«. In: *Nationaltidende*, 1.3.1913.

837 ›N.-B.‹: »Direktør Nansen standser Opførelsen af ›Kommandørens Døtre‹. Et Kompromis«. In: *Social-Demokraten*, 5.3.1913; ›ALF‹: »Direktør Peter Nansen og ›Kommandørens Døtre‹. Et lille Interview«. In: *Nationaltidende*, 2.3.1913; »Jonas Lie og filmteatret. Peter Nansen tar affære«. In: *Verdens Gang*, 3.3.1913.

838 Peter NANSEN (1913b).

839 NBKB XXIV:606.

840 »Jeg for mit Vedkommende er fuld af Beundring for de Resultater, den [= Film-Kunsten] allerede har naaet. Og jeg mener, at den som en betydningsfuld Fremtids-Faktor i Folkets Opdragelse til Kunst og Kultur bør støttes. I hvert Fald vil den ga asin [sic] Sejersgang, hvormeget man end stritter imod.« Zit. nach: ›MR.‹: »En Strid om ›Kommandørens Døtre‹. Nordisk Film, Gyldendal og de norske Forfattere«. In: *Berlingske Tidende*, 27.2.1913.

Als typisch logomorphiefixierter Autor ging Nansen offensichtlich ursprünglich, wie sein anfängliches Verhalten in der *Kommandørens Døtre*-Diskussion nahelegt, naiverweise davon aus, daß das Drehbuch den Film präformiere, anstatt den protomedialen und damit instrumentellen Status des Drehbuches bei der Filmproduktion zu reflektieren. Wenn Nansen dann im Kontext der Affäre davon spricht, daß der Verlag ›Lehrgeld‹ bei dieser Zusammenarbeit mit einer Filmproduktionsfirma gezahlt habe,⁸⁴¹ so läßt sich dies als Einsicht deuten, daß Drehbuch und fertiger Film nur bedingt etwas miteinander zu tun haben müssen. Wer Einfluß auf die Filmproduktion zu nehmen wünscht, so die Schlußfolgerung, darf sich also nicht mit der Bereitstellung eines Drehbuches begnügen, sondern muß selbst in die Filmproduktion einsteigen.

Diese Konsequenz zog *Gyldendal* unmittelbar im Anschluß an die Affäre um *Kommandørens Døtre* im März 1913, wobei zwei Stufen zu unterscheiden sind. Zunächst scheint es nur Pläne gegeben zu haben, eine eigene Filmproduktionsgesellschaft zur Adaption von H.C. Andersens Märchen und Erzählungen zu gründen.⁸⁴² In einem zweiten Schritt wurde das Konzept dann im Laufe des März 1913 auf ›literarische Filme‹ allgemein ausgeweitet. Zur Umsetzung tat sich der Verlag mit einer anderen, frisch am 2.3.1913 gegründeten Firma zusammen, der *Dansk Film Kompagni*. Ob die Anregung zur Fusion der beiden Filmproduktionsvorhaben von *Gyldendal* oder von Seiten der *Dansk Film Kompagni* ausging, ist leider nicht mehr festzustellen. Vollendet wurde sie jedenfalls spätestens am 3.4.1913, als die ›Gyldendalerianer‹ Peter Nansen und Aage Paulli offiziell in den Vorstand aufgenommen wurden.⁸⁴³

841 So z.B. in: ›ТВИТТ‹: »Norske Forfattere og danske Films«. In: *Vort Land*, 28.2.1913.

842 Meine Darstellung folgt hier *A/S Dania Biofilm Komp.* (1915) sowie einem Brief Poul Knudsens an Peter Nansen, dat. 13.3.1913, in dem Knudsen berichtet, daß er durch einen Schauspieler von dem ›H.C. Andersen-Projekt‹ gehört habe (KB Kbh, NKS 4043 4°).

843 So die Darstellung in *A/S Dania Biofilm Komp.* (1915), 16. Paulli war allerdings vielleicht sogar schon seit März Mitglied des Vorstandes. Denn während *ibid.* behauptet, daß die beiden Vorstandssitzungen, bei denen Paulli bzw. Nansen aufgenommen wurden, am selben Tag stattfanden, schreibt Oskar Fich in einem Brief an den Kopenhagener Magistrat (dat. 17.4.1913, in: SA (Kbh), Handelsregistret 3343), daß sich der ursprüngliche Vorstand ›später‹ (d.h. nach der Gründung am 2.3.) mit Paulli selbst supplied habe, und unterscheidet davon deutlich die konkret mit Datum versehene Sitzung am 3.4., als Peter Nansen in den Vorstand eintrat.

Die Fusion hatte für beide Seiten klare Vorteile: Während *Gyldendal* sich an eine bereits existierende Firma ›anhängen‹ konnte, erhielt die *Dansk Film Kompagni* auf dem Höhepunkt der Debatte um den Autorenfilm exzellente Kontakte zu den wichtigsten dänischen Autoren und vermochte sich außerdem gegenüber den anderen, zu dieser Zeit wie Pilze aus dem Boden schießenden neugegründeten Filmfirmen in kulturell hegemonialer Weise zu profilieren. Denn die neue gemeinsame Firma, die bei der Firmenregistrierung am 16.4.1913 den Namen *Dania Biofilm* erhielt, um Verwechslungen mit bereits existierenden anderen Firmen auszuschließen, wurde in der Öffentlichkeit als ›Gyldendals Filmgesellschaft‹ wahrgenommen⁸⁴⁴ – eine Verknüpfung von Filmproduktionsfirma und Verlag, die sowohl von der *Dania* als auch von *Gyldendal* explizit gefördert wurde.

Nicht nur in Dänemark, auch im deutschsprachigen Ausland konnte die *Dania* darauf vertrauen, sich durch ihre Assoziation mit *Gyldendal* einen Wettbewerbsvorteil gegenüber all den anderen Filmfirmen gesichert zu haben, die 1913 ebenfalls mit ›literarischem‹ Anspruch auftraten. In der deutschen Werbung für die Firma hieß es z.B. im Fachblatt *Der Kinematograph*:

Die Gründerin dieser Fabrik ist eine Kopenhagener Millionenfirma, die weltbekannte Gyldendal'sche Verlagsbuchhandlung (genannt »Der dänische Cotta«), in deren Verlag die unsterblichen Werke fast aller nordischen Klassiker und Dichter, darunter Ibsen, Björnson, Andersen, Strindberg, Bang etc. erschienen sind, deren Verfilmung daher fast ausschließlich dieser Firma zugänglich ist.

844 Vgl. z.B. die entsprechende Terminologie in: ›RUD.‹: »Gyldendals Filmsselskab«. In: *Politiken*, 11.5.1913; »Gyldendals Films-Fabrik«. In: *Social-Demokraten*, 17.5.1913; »Direktør Peter Nansen om Filmsfeberens. Kun Chancer for den gode Film«. In: *National-tidende*, 11.4.1913. Kritisch zu dieser Zuordnung verhielt sich *Berlingske Tidende* (M), wo ein ›KNAG‹ unter der Überschrift »»Dania Biofilm«. Rygter, der slaas ned« [»Dania Biofilm«. Gerüchte, die widerlegt werden«] ins andere Extrem fiel: »Man benævner i daglig Tale ofte ›Dania Biofilm‹ som det ›Gyldendalske Filmsselskab‹. Dette beror paa en Sammenblanding af to helt forskellige Ting. Direktør Nansen og Fuldmægtig Paulli er vel interesseret i dem begge, men ud over denne Tilfældighed hersker der intet Kompagniskab mellem Klareboderne og Filmen.« [»Im täglichen Sprachgebrauch wird ›Dania Biofilm‹ oft als die ›Gyldendalsche Filmgesellschaft‹ bezeichnet. Dies ist der Vermischung zweier völlig verschiedener Sachen geschuldet. Direktor Nansen und Prokurist Paulli haben wohl in beiden Interessen, aber über diesen Zufall hinaus gibt es keine geschäftliche Zusammenarbeit zwischen Klareboderne (= der Firmensitz von *Gyldendal*) und dem Film.«] (26.9.1913)

Zum geistigen Leiter der neuen Fabrik wurde der weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus bekannte Dichter und Schriftsteller Peter Nansen erkoren, der Verfasser vieler erfolgreicher Roman- und Theaterstücke.⁸⁴⁵

Und auch in Österreich wurden die Leser des Fachblattes *Das Lichtbild-Theater* nicht im Unklaren über die angebliche Verlagsbindung der *Dania* gelassen:

Die »*Dania Biofilm Komp.*« ist eine Schöpfung der berühmten *Gyldendal'schen Verlagsbuchhandlung* in Kopenhagen, der unbegrenzte Mittel zur Verfügung stehen, und die, das alte, strahlende Renommé des Stammhauses stets vor Augen haltend, nur Werke bringen wird, die an Gediegenheit und hohem inneren Werte an erster Stelle stehen werden.

Kein Geringerer, als der berühmte dänische Schriftsteller und Dramatiker Peter Nansen steht als leitender Direktor an der Spitze dieser vornehmen Filmfabrik [...].⁸⁴⁶

In der Kopenhagener Presse, die an den Ereignissen näher dran war, konnte man zwar nicht Peter Nansen als leitenden Direktor verkaufen, doch die Verbindung zwischen der *Dania* und *Gyldendal* wurde auch hier stark hervorgehoben. Einer der Direktoren der *Dania*, Alex Larsen, wies so in einem Interview ganz explizit darauf hin, daß *Gyldendal* »die größten Interessen« in der *Dania Biofilm* habe.⁸⁴⁷ Die sprachliche Unbestimmtheit der Äußerung (sind allgemein ›Interessen‹ oder ist konkreter ›finanzielle Beteiligung‹ gemeint?) ist dabei typisch für alle öffentlichen Aussagen über die Beziehung von *Dania* zu *Gyldendal* und legt die Schlußfolgerung nahe, daß die Höhe des konkreten Engagements *bezwußt* im Dunkeln gelassen werden sollte. ›Gestiftet [...] unter Mitwirkung des Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag‹, hieß es unbestimmt jedes Jahr wieder in *Green's Danske Fonds og Aktier*, solange die Firma existierte. Aber wie groß war eigentlich der Anteil *Gyldendals* an der *Dania*?

Bezeichnenderweise läßt nicht einmal der genaue Revisionsbericht, der 1915 über die in ökonomische Schwierigkeiten geratene *Dania Biofilm* verfaßt wurde, diesen Anteil präzise erkennen. So waren laut Revisionsbericht bereits Aktien der *Dansk Film Kompagni* für 344.000 Kro-

845 Anzeige in: *Der Kinematograph* 353 (1.10.1913).

846 Anzeige in: *Das Lichtbild-Theater* 3:29 (17.7.1913), 14–15.

847 »de største Interesser«. ›RUD.‹: »Gyldendals Filmsselskab«. In: *Politiken*, II.5.1913.

nen gezeichnet worden,⁸⁴⁸ bevor Nansen und Paulli in den Vorstand der Firma eintraten. Auf einer außerordentlichen Generalversammlung wurde am 9.4.1913 das Aktienkapital der Gesellschaft von ursprünglich 250.000 vor dem Eintreten der Gyldendalerianer auf 500.000 Kronen erhöht, da durch die Fusion mit dem Gyldendalschen Filmfirmaprojekt zu den 344.000 Kronen noch 100.000 hinzugekommen waren und man außerdem den ausländischen Geschäftsbeziehungen ein gewisses Aktienkontingent reservieren wollte. Die vorgenommenen Veränderungen in den Statuten der Aktiengesellschaft nach dem Eintreten der Gyldendalerianer erwecken den Eindruck, daß der Anteil *Gyldendals* an der Firma ein Fünftel betrug.⁸⁴⁹ So wurde der Vorstand von vier auf fünf Personen erweitert (§ 18), und zur Einberufung einer außerordentlichen Generalversammlung waren jetzt ein Fünftel (statt zuvor ein Drittel) der Aktionäre berechtigt (§ 8c). Liest man den Revisionsbericht allerdings genau, so wird deutlich, daß *Gyldendal* nicht einmal ein Fünftel der Aktien besaß. Zur Fusion der beiden Projekte wird nämlich vermerkt:

Auf dem am 9. April stattgefundenen Vorstandstreffen wurde erläutert, daß jetzt unter der Hand 344.000 Kr. gezeichnet worden seien; außerdem sei von einer Gruppe von Aktionären (nämlich die Aktionäre in obenerwähnter geplanter Gesellschaft [zur Verfilmung von Werken H.C. Andersens]) angeboten worden, unter gewissen Bedingungen 100.000 Kr. in Aktien zu zeichnen. Der Vorstand wurde mit den Bedingungen bekannt gemacht, die von der Aktiengesellschaft Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag für das Zeichnen von Aktien durch diese Aktiengesellschaft gestellt worden waren und die [...] im wesentlichen darauf hinausliefen zu versuchen, die Fabrikation literarischer Filme aufzunehmen, sowie weiterhin, daß die andere Gesellschaft das Recht haben sollte, zwei Plätze im Vorstand zu besetzen. [...] Der Vorstand akzeptierte diese Bedingungen.⁸⁵⁰

848 *A/S Dania Biofilm Komp.* (1915), 16 (auch die Darstellung im folgenden).

849 Vgl. *ibid.*, 7ff u. 17f, aus denen die Änderungen implizit hervorgehen. Explizit festgehalten sind die Änderungen in einem handschriftlichen Zusatz zu »Love for Aktieselskabet Dansk Film Kompagni« (SA (Kbh), Handelsregistret 3343).

850 »Paa et den 9. April afholdt Bestyrelsesmøde oplystes det, at der nu underhaanden var tegnet 344.000 Kr., foruden at der fra en Aktionærgruppe (nemlig Aktionærene i ovennævnte paatænkte Selskab [zur Verfilmung von Werken H.C. Andersens]) paa visse Betingelser var tilbudt tegnet 100.000 Kr. i Aktier. Bestyrelsen blev gjort bekendt med de Vilkaar, der af A/S. Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag var stillet for dette Aktieselskabs Aktietegning, og som [...] i det væsentlige gik ud paa at forsøge paa at op-tage Fabrikation af literære Film, samt endvidere, at det andet Selskab skulde have Ret

Offensichtlich sprach *Gyldendal* also für diese 100.000 Kronen, hatte sie aber selbst nicht allein gezeichnet: Es ist ausdrücklich von einer ›Gruppe von Aktionären‹ die Rede. Aber wie groß war der Anteil der *Firma Gyldendal*? War die *Dania Biofilm* in ökonomischer Hinsicht eine ›literarische‹ Filmfirma?

Das wohlgehütete Geheimnis, wie groß *Gyldendals* Anteil an der *Dania* war, läßt sich nur mit Hilfe des Briefwechsels von Peter Nansen mit dem deutschen Verleger Samuel Fischer und dessen Frau Hedwig sowie mit Unterlagen aus dem verlagseigenen Archiv lüften. Samuel Fischer, der von dem *Nordisk*-Dramaturgen Karl-Ludwig Schröder wegen Verfilmungsrechten kontaktiert worden war, hatte sich bei Nansen interessiert wegen der Filmplanungen des Verlages und eventueller Kooperationsmöglichkeiten gezeigt, die sich daraus ergeben könnten.⁸⁵¹ Daraufhin schickte Nansen am 6.4.1913 Fischer einen langen Brief mit Erläuterungen zu dem Filmprojekt, der heute in der Lilly Library in Indiana/USA aufbewahrt wird.⁸⁵² In diesem Brief gibt Nansen seiner Überzeugung Ausdruck, daß für Verlage die Zeit zwar noch nicht reif sei, selbst eine Filmproduktion zu unterhalten, daß aber ein ›moderner‹ Verlag sichern solle, »dass man selbst eine Hand mit im Spiele haben kann, als Vertreter für die Autoren, als Verteidiger eigener Interessen – auch rein geschäftlich, so dass man nicht in die Situation kommt, dass man nur eine umsonste Mühe hat«. Auch könne man so – die peinliche Affäre um *Kommandørens Døtre* war noch nicht vergessen – »controllieren, dass die literarischen Aufnahmen mit Tact und Geschmack gemacht werden. U.s.w.«

Zur finanziellen Situation der in Gründung befindlichen Aktiengesellschaft führt Nansen aus, daß *Gyldendal* selbst nur 25.000 Kronen gezeichnet habe, die *Gyldendal*-Verlegerfamilie Hegel-Bagge ca. 50.000 und er selbst 5.000 Kronen, weil er doch »wenigstens ein bischen mit sein« wolle. Fischer fordert er auf, sich doch ebenfalls mit 14.000 Mk bzw. 12.500 Kronen an dem gewinnverheißenden Unternehmen zu betei-

til at besætte to Pladser i Bestyrelsen. [...] Bestyrelsen accepterede disse Vilkaar.« *A/S Dania Biofilm Komp.* (1915), 16.

851 In: Fischer mss. Lilly Library, Indiana University, Bloomington/Indiana.

852 Peter de MENDELSSOHN (1970), 637.

gen, was dieser tatsächlich tat:⁸⁵³ Die *Dania Biofilm* war eine internationale Aktiengesellschaft.

Dem internen *Gyldendal*-Revisionsbericht für 1913 ist zu entnehmen, daß es bei den im Brief erwähnten *Dania*-Aktien für 25.000 Kronen von Verlagsseite aus zunächst tatsächlich geblieben ist.⁸⁵⁴ Mit anderen Worten: 1913 gehörte die angebliche Gyldendalsche Filmfirma gerade einmal zu 5% dem Verlag.

Dieser Anteil wurde in den folgenden Jahren allerdings noch aufgestockt. Im Verlagsarchiv liegen Aktien der *Dania* im Gesamtwert von 45.000 Kronen aus der Aktienemission vom Juli 1913 sowie Präferenzaktien im Gesamtwert von 1.000 Kronen aus der Aktienemission vom Januar 1916 (s. Abb. 37),⁸⁵⁵ als aufgrund der Verluste der Firma das ursprüngliche Aktienkapital auf 100.000 Kronen abgewertet wurde und neue Präferenzaktien in Höhe von ebenfalls 100.000 Kronen ausgegeben

853 Samuel Fischer antwortete Nansen am 17.4.1913: »Ich möchte mich also bei Ihrem dänischen Kino-Unternehmen beteiligen, mit der Hälfte wie Gyldendahl [sic], also ungefähr mit 14000 Mark. Zur Bedingung müßte ich stellen, daß mir für Deutschland dieselben Vorteile geboten werden, wie Gyldendahl [sic] für Dänemark; daß ich also der alleinige, litterarische [sic] Vertreter für Deutschland und Östreich [sic] bin, und daß kein anderer deutscher Verlag in die Gesellschaft aufgenommen wird. Ich müßte ferner bitten, daß mein Name ein Jahr lang nicht genannt wird, denn ich habe dem Vertreter einer Kino-Gesellschaft für ein Jahr ein Vorrecht auf Werke meines Verlages gegeben. Das ist nur ein platonisches Vergnügen, denn ich brauche dem Mann ja nichts anzubieten [...]. Es würde mir nicht schwerfallen, die wichtigsten Autoren für unsere Kino-Gesellschaft zu interessieren [...].« (Abgedruckt in: Samuel u. Hedwig FISCHER (1989), 303.) Tatsächlich wies Samuel Fischer seine Theaterabteilung an, allen Verlagsautoren ein Rundschreiben zu schicken, in dem am 18.6.1913 ohne jeden Hinweis auf das eigene finanzielle Engagement in der *Dania* zu lesen war: »Eine neue dänische Filmfabrik, die Dania-Biofilm-Komp. A.G. [...], will zu ihrer Spezialität den literarischen und künstlerischen Film machen. Im Aufsichtsrat der Gesellschaft sitzt Peter Nansen als künstlerischer Berater. Er hat sich mit uns in Verbindung gesetzt und uns gebeten, die Vermittlung mit der deutschen Produktion zu übernehmen. [...] Sollten Sie der Verfilmung eines Ihrer Werke prinzipiell nicht abgeneigt sein, so bitten wir Sie, mit uns darüber zu verhandeln. Wir würden dafür sorgen, daß Ihre Interessen nicht nur nach der materiellen, sondern auch nach der künstlerischen Seite gewahrt werden. Unsere Vermittlung geschieht, ohne daß wir Ihnen etwas dafür berechnen. Wir würden nur zur Bedingung machen müssen, daß Sie uns für die Dania-Biofilm Komp. vor anderen Filmgesellschaften ein Vorrecht gewähren [...].« (Zit. nach: Peter de MENDELSSOHN (1970), 638.) Ob es Reaktionen auf dieses Rundschreiben gab, ist leider unbekannt. (Ibid., 639.)

854 Th. Møller: »Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag. Beretning af 8' Juli 1914«, 8 [masch.].

855 *A/S Dania Biofilm Kompagni Aktiebrev*. In: Gyldendals Archiv.

wurden.⁸⁵⁶ Von letzteren zeichnete *Gyldendal* also gerade noch 1%; von der Aktienemission 1917, als das Firmenskapital auf 150.000 Kronen erhöht wurde,⁸⁵⁷ existiert keine einzige Aktie im Archiv. Da sich alle anderen Aktien der *Dania* heute noch im Verlagsarchiv befinden, hat *Gyldendal* seine Anteile an der Firma also offensichtlich bis zu deren Liquidierung 1918⁸⁵⁸ behalten, wobei der Anteil an der Firma zu diesem Zeitpunkt 7% betragen hat.

(Illustration aus urheberrechtlichen
Gründen in der open-access-Version
entfernt)

Abb. 37: Aktien der *Dania Biofilm* vom Juli 1913 (links) und vom Januar 1916 (rechts)

Rein ökonomisch betrachtet war die *Dania Biofilm* also zu keinem Zeitpunkt ›Gyldendals Aufnahmegesellschaft‹, wie der Filmhistoriker Ove

⁸⁵⁶ H. GREEN u. H. STEIN (Hg.) (1917), 129.

⁸⁵⁷ H. GREEN u. H. STEIN (Hg.) (1919), 199.

⁸⁵⁸ Ibid.

Brusendorff sie 1941 charakterisierte.⁸⁵⁹ Die vorsichtiger Formulierungen Casper Tybjergs, daß Gyldendal »closely involved« mit der *Dania Biofilm* gewesen sei, ist nur mit Hinblick auf den öffentlichen Diskurs zu rechtfertigen.⁸⁶⁰ Mit Blick auf die tatsächlichen Besitzverhältnisse in der Firma läßt sich konstatieren, daß *Gyldendal* mit ein bis zwei Mitgliedern im Vorstand immer überrepräsentiert war, selbst wenn man die Gyldendalerianer als stellvertretend für die genannte Aktionärsgruppe ansehen will.⁸⁶¹ Aber diese Überrepräsentation hatte System: *Gyldendal* hatte zwar (buchstäblich) wenig Aktien in der *Dania Biofilm*, war aber (metaphorisch) die wichtigste Aktie der Firma.

3.2.2 Zur ›literarischen‹ Dimension der *Dania*

Gyldendals Verknüpfung mit der *Dania* wurde so häufig unterstrichen, weil die Beteiligung des wichtigsten literarischen Verlages in Dänemark ein unverzichtbarer Bestandteil für den ›literarischen‹ Anspruch der Filmfirma war, der als *conditio sine qua non* für die *Dania* fungierte. Was aber bedeutete konkret ›literarischer‹ Anspruch? Wie sollten ›literarische‹ Filme aussehen? Was sollte sie von anderen Filmen unterscheiden?

In den Statuten der *Dansk Film Kompagni* vom 2.3.1913 finden sich noch keinerlei Hinweise auf eine irgendwie geartete ›literarische‹ Produktionsabsicht. Auf der konstituierenden Generalversammlung wurde die

859 Ove BRUSENDORFF (1941), III:164.

860 Casper TYBJERGS Eintrag zu »Dania Biofilm« in: Richard ABEL (Hg.) (2005), 164.

861 Zunächst waren zwei (Nansen, Paulli) der fünf Vorstandsmitglieder Gyldendalerianer. Diese verließen den Vorstand zwar am 2.2.1915 (»Extrakt-Udskrift af Bestyrelsesprotokollen for A/S Dania Biofilm«). In: SA (Kbh), Handelsregistret B 3343), doch damit war der *Gyldendal*-Einfluß in der *Dania* nicht zu Ende. Der gewählte Nachrücker Th. Jacobsen, auf dessen Grundstück auch das Studio der *Dania* stand, war der von Nansen vorgeschlagene Kandidat, der sich deutlich gegen den Gegenvorschlag des administrierenden Direktors durchsetzen konnte (*A/S Dania Biofilm Komp.* (1915), 89). Von 1916 bis zur Liquidierung der Firma war Th. Jacobsen, der auch weiterhin in enger Verbindung mit Nansen stand (s. die erhaltenen Briefe Jacobsens an Nansen, NKS 4043 4°), dann als Vorstandsvorsitzender der administrierenden Direktor der Firma (H. GREEN u. H. STEIN (Hg.) (1916), 159, u. dies., (1917), 129). Als Vizevorstandsvorsitzender stand Jacobsen in dieser Zeit ein Christian Emil Nielsen zur Seite, als dessen Adresse ›Klareboderne 3«, also die Gyldendalsche Verlagsadresse angegeben war (s. Brief der *Dania Biofilm* an Magistratsens første Afdeling, dat. 10.1.1916. In: SA (Kbh), Handelsregistret B 3343).

Gründung allein mit den enormen Profiten motiviert, welche die *Nordisk* auf ihrer Generalversammlung Ende Februar 1913 vorzuweisen hatte, und für das eigene Firmenprojekt errechnete man ebenfalls flink eine Rendite von über 50%.⁸⁶² Erst auf Druck der später eintretenden Gyldendalerianer wurde es zum expliziten Programm der Firma, ›literære Film‹ aufzunehmen (s.o.). Um dies zu gewährleisten, wurde Peter Nansen als ›literarischer Konsulent‹ für das stolze Gehalt von 2.400 Kronen pro Jahr angestellt; als Regisseure wurden Theaterpersönlichkeiten wie Bjørnstjerne Bjørnsons Sohn, Bjørn Bjørnsen, oder Martinus Nielsen verpflichtet.

Was man bei der *Dania* unter ›literarisch‹ verstand, wurde in zahlreichen Interviews im Frühsommer 1913 gerne zu Werbezwecken für die anlaufende Filmproduktion ausgeführt. So erklärte der künstlerische Direktor Alex Larsen, der 1909 schon im Kinoreformprojekt *Det stumme Teater* mitgemischt hatte, in *Politiken* ausführlich unter der Überschrift ›Gyldendals Filmgesellschaft‹:

Unsere Filme werden sowohl vom Inhalt her als auch durch das Spiel künstlerisch werden – literarisch werden. Das Publikum ist des Sensationsfilms müde – es verlangt nach größerer Kultur, als früher gegeben worden ist, weil ihm aufgegangen ist, daß der Film an sich erziehend wirkt.

Wie bekannt ist es der Gyldendal-Verlag, der die größten Interessen in unserer Firma hat. Durch Gyldendal werden wir in Verbindung mit den großen Weltverlagen rundum in Europa treten können und dadurch nähere Anknüpfung und Zugang zu den Arbeiten der großen Autoren erhalten.

[...]

Unsere Autorennamen geben sicher am besten die Richtung zu erkennen, der die Firma folgen wird. Wir haben bereits Arbeiten von Palle Rosenkrantz, Aage Barfoed, Knut Hamsun, Andersen Nexø und weiteren erhalten.

Voraussichtlich fangen wir mit einem H.C.-Andersen-Film an. Peter Nansen hat z.B. selbst »Großer Klaus und kleiner Klaus« bearbeitet.⁸⁶³

– Wie sieht es mit den Autorenhonoraren aus?

– Ich glaube, unsere Firma wird den Autoren die besten Bedingungen bieten, da die Autoren selbst einen Anteil am eventuellen Erfolg ihrer Filme erhalten.

Die Autoren werden ein Annahmehonorar bekommen, das nicht sonderlich groß ist – aber doch anständig –, aber sie werden außerdem Prozente an dem Verkauf erhalten, den ihre Filme einbringen.

Es kommt darauf an, so viele Kopien wie möglich zu verkaufen, und falls wir von einem einzelnen Film bis zu 90 – die Anzahl, die einen Welterfolg bedeutet – verkaufen, wird der Autor mindestens ca. 3000 Kronen verdienen.

⁸⁶² Vgl. *A/S Dania Biofilm Komp.* (1915), 4.

⁸⁶³ Dies war dann tatsächlich der erste Film der *Dania Biofilm*.

Und das ist nicht wenig für ein paar Stunden Arbeit. Mehr Zeit braucht man nämlich nicht, um einen guten Film zu schreiben. Wenn wir nur das Resümee eingeschickt bekommen, werden wir die Einteilung in Bilder schon selbst bewältigen, darüber braucht sich der Autor keine Gedanken zu machen, denn dafür haben wir sehr erfahrene Filmschreiber.⁸⁶⁴

Das Interview wurde so ausführlich zitiert, weil es entlarvend für Larsens Verständnis vom ›Literarischen‹ ist. Das Engagement von *Gyldendal* wird prominent herausgestellt, weil dadurch gute Geschäftsbeziehungen gewährleistet seien. Die Ausführungen zu den Autoren lassen die Firma in einem wenig seriösen Licht erscheinen: Lediglich Palle Rosenkrantz und Aage Barfoed haben tatsächlich Drehbücher bei der *Dania* eingereicht,⁸⁶⁵ Hamsun in jedem Fall nicht,⁸⁶⁶ und Andersen Nexø ließ gleich

864 »Vore Filme vil baade af Indhold og ved Spil blive kunstneriske – blive literære. Publikum er blevet træt af Sensationsfilmen – det kræver større Kultur, end der tidligere er givet, fordi det er gaaet op for det, at Filmen i sig selv virker opdragende./ Som bekendt er det Gyldendals Forlag, der har de største Interesser i vort Firma. Igennem Gyldendal vil vi faa Forbindelse med de store Verdensforlag rundt om i Evropa og faar derved nærmere Tilknytning og Adgang til de store Forfatters Arbejder./ [...] Vore Forfatternavne vil sikkert bedst angive den Retning, vort Firma vil følge. Vi har allerede modtaget Arbejder fra Palle Rosenkrantz, Aage Barfoed, Knut Hamsun, Andersen Nexø m.fl./ Antagelig vil vi lægge ud med en H.C. Andersen-Film. Peter Nansen har f.eks. selv tilrettelagt ›Store Klaus og lille Klaus.‹ – Hvordan bliver det med Forfatterhonorarerne?/ – Jeg tror nok, at vort Firma vil byde Forfatterne de bedste Betingelser, idet Forfatterne selv faar Andel i den eventuelle Sukces, deres Films opnaar./ Forfatterne vil faa et Antagelseshonorar, der ikke er særlig stort – men dog pænt – men vil desuden faa Procenter af det Salg, deres Films indbringer./ Det gælder om at sælge saa mange Kopier som muligt, og hvis vi af en enkelt Film kan sælge op mod 90 – det Antal, som betegner Verdenssukces'en – vil Forfatteren mindst komme til at tjene en ca. 3000 Kroner./ Og det er da ikke lidt for et Par Timers Arbejde. Mere Tid behøves der nemlig ikke for at skrive en god Film. Blot vi faar et Resumé sendt ind, skal vi nok selv klare Inddelingen af Billederne, det behøver Forfatteren ikke at tænke paa, for det har vi meget drevne Filmsmennesker til at besørge.« »RUD.« »Gyldendals Filmsselskab«. In: *Politiken*, 11.5.1913. Ausgelassen wurden im Zitat Larsens Ausführungen zu den namhaften Schauspielern, die die *Dania* verpflichtet habe. Ein ganz ähnliches Interview hatte Larsen wenige Tage zuvor auch *Riget* gegeben, allerdings hatte er damals nicht direkt behauptet, daß schon Drehbücher von den bekannten Autoren vorlägen, sondern bewußt eine unklare Formulierung gewählte: »Hvad ›Dania‹ angaar, vil et Par kendte Forfatter-Navne maaske bedst kunne antyde den Vej, Selskabet vil slaa ind paa. Der er f.eks. Folk som Knut Hamsun, Andersen-Nexø, Aage Barfoed m.fl.« [»Was ›Dania‹ betrifft, werden einige bekannte Autorennamen vielleicht am besten den Weg andeuten, den die Gesellschaft beschreiten will. Es sind z.B. Leute wie Knut Hamsun, Andersen-Nexø, Aage Barfoed und weitere.«] (›POINTER‹: »I Filmens Guldalder«. In: *Riget*, 8.5.1913.)

865 Marguerite ENGBERG (1977a, 526) behauptet, daß Barfoed nicht für die *Dania* gearbeitet habe, doch Anfang Mai lag der *Dania* bereits ein Drehbuch von Barfoed mit dem

am nächsten Tag in *Politiken* ein Dementi einrücken. Es sei für ihn eine ›überraschende Neuigkeit‹ gewesen, daß die *Dania* angeblich ein Drehbuch von ihm angenommen habe: »[I]ch habe nämlich für kein Filmvorhaben geschrieben – und beabsichtige dies auch nicht zu tun.«⁸⁶⁷ Der Begriff des ›Literarischen‹ ist bei Larsen rein aktoriell definiert und inhaltlich entleert; der mögliche inhaltliche Input wird offensichtlich als *quantité négligeable* betrachtet: Zwei Stunden Arbeit für eine Idee; für den Rest habe man erfahrene Filmmenschen. Die norwegische Zeitschrift *Tidens Tegn* kommentierte ironisch: »Wir erinnern uns an ›Die Töchter

Titel *Kærlighedens Afmagt* [Die Ohnmacht der Liebe] vor (vgl. die Briefe Axel Christensens an Peter Nansen, dat. 29.4.1913 u. 4.6.1913. In: KB Kbh, NKS 4043 4°), das aller Wahrscheinlichkeit nach von der *Dania* auch unter dem Titel *Kærlighedens Magt* [Die Macht der Liebe] realisiert wurde. Auch Palle Rosenkrantz schrieb nachweislich für die *Dania*, nämlich das Drehbuch zu *Lejla* (vgl. Kap. 5.4.4.2).

866 Leider hat Hamsun die an ihn gerichteten Briefe prinzipiell nicht aufbewahrt (Knut HAMSUN (1994), 5 [»Forord« des Herausgebers Harald S. Næss]), doch seine eigenen Briefe vom Frühjahr/Sommer 1913 erlauben einige Aussagen über die Haltung Hamsuns zur *Dania* und zum Kino generell. In einem Zeitungsartikel in *Politiken* hatte sich Hamsun am 1.4.1913 unter der Überschrift »Filmen og Hamsun« [»Der Film und Hamsun«] den Standpunkten in Nansens ›Kronik‹ zum Film (s.u.) angeschlossen (Abdruck des Artikels in: Knut HAMSUN (1996), 451f). Ob Nansen Hamsun direkt nach einem Drehbuch gefragt hat, läßt sich den überlieferten Briefen nicht entnehmen, doch in jedem Fall muß Hamsun von Nansens Filmengagement gehört oder gelesen haben, denn in einem Brief an Nansen, dat. 19.4.1913, schreibt er in einem ironischen Zusatz zum Haupttext: »NB. Ansøker ærbødigst og indestændig om at bli filmet. Det er saa morsomt.« [»Bitte ehrerbietigst und inständig darum, ge-/verfilmt zu werden. Das ist so unterhaltend.«] (Ibid., 458.) Im Kommentar der Briefausgabe heißt es, daß der Bezug dieser Äußerung unklar sei (ibid., 459), doch im zeitlichen Kontext kann sich die Aussage nur auf Nansens *Dania*-Tätigkeit beziehen. Unklar ist allein, ob Hamsun selbst gefilmt oder aber *verfilmt* werden wollte – für letzteres spricht sein Schulterschluß mit Nansen sowie seine hohen Schulden bei *Gyldendal*. Von einer *eigenen* Drehbuch­tätigkeit ist jedenfalls nicht die Rede, und auf entsprechende Gerüchte (wahrscheinlich im Anschluß an Larsens Äußerungen, die bei Erik NØRGAARD (1971) schon den Status des Faktischen haben (78)), er habe ein Drehbuch für ›Gyldendal‹ geschrieben, reagierte er im Juli brieflich so: »Jeg har naturligvis aldrig skrevet nogen film. Jeg faar ikke skrevet det jeg vil og kan skrive engang, hvor meget mindre da en film som jeg ikke har skjon paa. Man kunde like saa gjerne si at jeg vilde utgi en regnebok.« [»Natürlich habe ich niemals einen Film geschrieben. Ich bekomme nicht einmal das geschrieben, was ich will und schreiben kann, wie viel weniger da einen Film, von dem ich nichts verstehe. Man könnte genauso gut sagen, daß ich ein Rechenbuch herausgeben wollte.«] (Ibid., 469.)

867 »[J]eg har nemlig ikke skrevet for noget Filmforetagende – og agter heller ikke at gøre det.« Martin Andersen NEXØ: »Til *Politikens* Redaktion!«. In: *Politiken*, 14.5.1913.

des Commandeurs« und sehen mit Spannung Gyldendals erstem offiziellen Film entgegen.«⁸⁶⁸

Vergleicht man diese Stellungnahme Larsens mit entsprechenden Äußerungen Peter Nansens, so wird deutlich, daß es im Hinblick auf das Verständnis von ›literarisch‹ zwischen beiden zwar Differenzen gibt, diese aber doch eher quantitativer als qualitativer Natur sind. Schon vor seinem Eintritt in die Filmproduktionsfirma hatte Peter Nansen bereits ausführlich am 13.3.1913 in einer ›Kronik‹ in *Politiken* seine Haltung zu dem Verhältnis von »Film-Teatrene og Literaturen« [»Die Film-Theater und die Literatur«] dargelegt. Diese ›Kronik‹ war wahrscheinlich der meistrezipierte dänische Text zum Kino in der gesamten Stummfilmzeit, nicht nur in Dänemark, sondern auch im Ausland: Sie erschien angeblich zeitgleich auch in Schweden und Norwegen⁸⁶⁹ und wenig später, wahrscheinlich auf Nansens Betreiben, am 7.4.1913 im generell kinokritischen *Berliner Tageblatt* in einer Übersetzung Julia Koppels, allerdings versehen mit einem redaktionellen Nachwort, das sich von den Ausführungen Nansens distanzierte.⁸⁷⁰ Unter Bezug auf die Affäre um *Kommandørens Døtre* verteidigt Nansen in seiner ›Kronik‹ seine Einwilligung zur Adaption mit dem Argument, daß große Werke durch Adaption *prinzipiell* nicht beschädigt werden könnten:

Ist es nicht überhaupt *ein ziemlich albernes Getue*, davon zu reden, daß ein großes Dichter- oder Kunst-Werk dadurch verringert, besudelt, vereinfacht

868 »Vi minder ›Kommandørens Døtre‹ og imødeser med Spænding Gyldendals første officielle Film.« Zit. nach: »Gyldendals Films-Fabrik«. In: *Social-Demokraten*, 17.5.1913. 869 Dies wird zumindest in dem Artikel »Filmen« behauptet (in: *Politiken*, 24.3.1913).

870 Den Briefen des Redakteurs Fritz Engel an Nansen (KB NKS 4043 4^o) ist zu entnehmen, daß Nansen Mitte März den Kontakt zum *Berliner Tageblatt* suchte, um dort seine ›Kronik‹ erscheinen zu lassen. Fritz Engel wies Nansen jedoch am 18.3. darauf hin, daß ein Beitrag von Nansen selbstverständlich hochwillkommen sei, aber »dass die Linie, die das Berliner Tageblatt gegenüber der Filmkunst angenommen hat, dem Kino als Vermittler von belehrenden und harmlos unterhaltenden Themen sehr sympathisch gegenüber steht, dagegen durchaus ablehnend, wenn das Lichtbildtheater ›dramatisch‹ kommen will, und ganz besonders, wenn es sich um eine Übertragung der grossen dramatischen Weltliteratur auf den Film handelt«. Es war also keine Frage, daß Nansens ›Kronik‹ nicht zu dieser Redaktionslinie paßte, und daher machte Engel am 28.3. den Vorschlag, Nansens Text mit einem redaktionellen Nachwort zu versehen, was Nansen umgehend akzeptierte (vgl. Brief Engels v. 31.3.1913). – Ein Nachdruck des Nansenschen Textes samt des redaktionellen Nachwortes erschien übrigens kurz darauf im Kinofachblatt LBB, 12.4.1913, 24, 26, 30, 35. – Da Julia Koppels Übersetzung nicht sehr genau ist, übersetze ich im folgenden den Text Nansens selbst.

(oder welche edlen Bezeichnungen man nun erdenken kann) werden kann, indem es selbst durch eine unbefriedigende Art wiedergegeben wird?⁸⁷¹

Die Beispiele, die er anschließend für mehr oder weniger gelungene Medienwechsel gibt, verweisen zu Recht darauf, wie üblich Medienwechsel damals wie heute war. Aber dem Argument selbst, wie es oben formuliert ist, ist wahrhaftig kein Zutrauen in die künstlerischen Möglichkeiten des Films eingeschrieben. Ein solches ist auch im zweiten Abschnitt der ›Kronik‹ nicht zu beobachten, den Nansen einleitet mit den Worten:

Um die Bedeutung der Filmkunst kommt niemand herum. Sie hat bereits jetzt eine Vollkommenheit erreicht, die in gewissen Bereichen unübertreffbar ist. Und die sie als einen kulturellen Faktor etabliert hat, mit dem man rechnen muß.⁸⁷²

Die Vollkommenheit des Films in ›gewissen Bereichen‹ wurde bereits einleitend hervorgehoben (›die genialste aller Wiederdarstellungs-Erfindungen‹)⁸⁷³ und wird jetzt im Anschluß an den zitierten Absatz exemplarisch belegt:

Ich erinnere mich einer Gelegenheit, bei der eine Filmvorstellung uns alle, die zugegen waren, dazu brachte, die Klappe mit allen leicht mürrischen Einwänden gegen diese ›vulgäre‹ Kunst zu halten.

Das war in Kristiania, am Tag nach Bjørnsons Begräbnis. Eines der großen Kinos in Kristiania hatte einen kleinen Kreis eingeladen, die Film-Aufnahme von Bjørnsons Leichenbegängnis zu sehen.

Die Vorstellung wurde mit einigen Bildern eingeleitet, auf denen man Bjørnson und seine Frau auf einer seiner Vortragstourneen sah. Man sah die Ankunft in einer kleinen Stadt. Man sah Bjørnson auf dem Rednerpodest, und man sah das Wegfahren. Es war so lebendig, daß man bei allem dabei war. In 100 Jahren werden norwegische Kinder durch diese Bilder Bjørnson *erleben* können. Danach folgte das ganze Leichenbegängnis von der Unterbringung des Sarges im Zug auf dem *Gare du Nord* in Paris bis zum Begräbnis in Kristiania.

Man denke nur, wenn wir solche lebenden Bilder von Holberg hätten, wie er seine Stücke inszeniert!

[...]

871 »Er det i det hele taget ikke *noget hen i Retning af Skaberi* at tale om, at et stort Digter- eller Kunst-Værk kan forringes, besudles, forsimples (eller hvilke ædle Betegnelser man nu kan udfinde) ved at genfremstilles selv paa en meget ufyldstgørende Maade?« Peter NANSEN: »Film-Teatrene og Literaturen«. In: *Politiken*, 13.3.1913.

872 »Filmkunstens Betydning kan Ingen komme udenom. Den er allerede nu naaet til en Fuldkommenhed, der paa visse Omraader er uovertræffelig. Og som har fastsaaet den som en kulturel Faktor, der maa regnes med.« Ibid.

873 »den genialeste af alle Genfremstillings-Opfindelser«. Ibid.

Ja, man denke nur, wenn wir unsere ganze Geschichte auf diese Weise hätten. So wie die kommenden Generationen jetzt aus dieser Edisonschen Wunder-Zeit alle Ereignissen in lebenden Bildern werden verfolgen können.⁸⁷⁴

Nansens ›Filmbegeisterung‹, die er sich selbst attestiert, findet ihre Begründung allein in der Aufzeichnungs- oder Dokumentationsfunktion des Mediums.⁸⁷⁵ Sicher, er tritt ein für Toleranz gegenüber Literaturadaptionen und gegenüber von hegemonialkulturellen Autoren geschriebenen Filmen, aber wie diese Toleranz motiviert ist, macht Nansen im dritten Teil seiner ›Kronik‹ unmißverständlich klar: finanziell.⁸⁷⁶ Der Film könne

874 »Jeg mindes en Lejlighed, hvor en Filmforestilling fik alle os, der overværede den, til at holde Bøtte med alle smaaagnavne Indvendinger mod denne ›vulgære‹ Kunst./ Det var i Kristiania, Dagen efter Bjørnsøns Begravelse. Et af de store Biografteatre i Kristiania havde indbudt en lille Kres til at se Film-Optagelsen af Bjørnsøns Ligfærd./ Forestillingen indledes med nogle Billeder, hvor man såå Bjørnsøn og hans Hustru paa en af hans Foretags-Turnéer. Man såå Ankomsten til den lille By. Man såå Bjørnsøn paa Talerstolen, og man såå Bortkørslen. Det var saa levende, at man var med i det altsammen. Om 100 Aar vil norske Børn gennem de Billeder kunne opleve Bjørnsøn. Derefter fulgte hele Ligfærden fra Kistens Anbringelse i Toget paa *Gare du Nord* i Paris til Jordfæstelsen i Kristiania./ Tænk, om vi havde saadanne levende Billeder af Holberg, iscenesættende sine Stykker! / [...] / Ja, tænk, om vi havde hele vor Historie paa den Maade. Saadan som Efterslægten nu fra denne Edison'ske Vidunder-Tid vil kunne følge i levende Billeder alle Begivenheder.« Ibid.

875 Dies wird auch noch später in der ›Kronik‹ in Nansens Ausführungen zu ›dramatischen‹ Filmen deutlich, wo ebenfalls die museale Aufzeichnungsfunktion im Vordergrund steht: »Jeg mener, at det vil være af største Interesse, hvis der kan tilvejebringes Film-Optagelser af Ibsen-Skuespil under Medvirkning af de bedste nutidige Ibsen-Fremstillere. Ligesom det vilde være af uvurderlig Interesse, om man havde Film-Gengivelser af Molière'ske Skuespil fra Molières egen Tid og af Shakespeare'ske Dramaer fra selve Shakespeare-Tiden.« [»Ich meine, es wäre von größtem Interesse, wenn man Filmaufnahmen von Schauspielen Ibsens unter Mitwirkung der besten jetzigen Ibsen-Darsteller bewerkstelligen könnte. Genauso wie es von unschätzbarem Interesse wäre, wenn man Filmdarstellungen von Molièreschen Schauspielen aus Molières eigener Zeit und von Shakespeareschen Dramen aus der Zeit Shakespeares selbst hätte.«] Ibid.

876 Diesen Aspekt hatte er auch schon vorher auf dem Höhepunkt der Affäre um *Kommandørens Døtre* betont: »Og der ligger der en stor Fremtidsindtægt for Forfatterne og ikke mindst for Nordens; thi Filmen er jo internationalt. Store aarlige Tantiëmer, som Forfattere af Betydning kan vente, naar de lader deres Værker film dramatisere, er jo dog ikke at foragte. Derfor synes jeg ikke, Forfatterne bør bekæmpe Filmsdramatiseringen, notabene, naar den er foretaget paa korrekt og god Maade.« [»Und es liegt dort eine große Zukunftseinnahme für die Autoren und nicht zuletzt für die des Nordens; denn der Film ist ja international. Große jährliche Tantiëmen, die Autoren von Bedeutung erwarten können, wenn sie ihre Werke film dramatisieren lassen, sind ja doch nicht zu verachten. Deshalb meine ich nicht, daß die Autoren die Filmdramatisierung bekämpfen sollten, notabene, wenn sie auf eine korrekte und gute Weise vorgenommen

»eine bislang unbekannte Bedeutung für die Literatur« erhalten.⁸⁷⁷ Denn »[n]icht zuletzt für die Autoren kleiner Ländern können Film-Theater eine ungeheure ökonomische Bedeutung bekommen«,⁸⁷⁸ wenn man selbst Drehbücher schreibe oder seine Werke zur Adaption freigebe. An die Autoren appelliert er:

Seid nicht dumm. Laßt Euch nicht mißbrauchen. Nutzt den Film so gut wie möglich aus. Aber zwingt die Film-Theater, wie normale Theater zu bezahlen. Mit Tantième von allen Einnahmen. Auf diese Weise werden sich für die nordische Literatur so große Möglichkeiten wie nie zuvor eröffnen.

Denn diese kleinen Länder werden durch die stummen internationalen Film-Theater die ganze Welt als Publikum bekommen.

Und das Werk selbst wird erhalten bleiben. Wird sogar eine ungeheure Reklame bekommen. Weil immer einige unter den vielen, die eine Filmvorstellung besuchen, die sie ergreift, sich wünschen werden, das Buch kennenzulernen, das dem Film-Drama zugrunde liegt.⁸⁷⁹

»Die noch unerahnbaren Möglichkeiten der Filmkunst«,⁸⁸⁰ die Nansen einleitend in seiner ›Kronik‹ anspricht, sind für ihn keinesfalls ästhetische Möglichkeiten; gemeint sind vielmehr ökonomische Synergieeffekte in einem Medienverbund. Wobei der Begriff der Synergie vielleicht noch zu sehr ein gleichberechtigtes Nebeneinander impliziert, während Nansen keinen Zweifel daran läßt, daß die Literatur sich des Films bedienen soll – und zwar zum Geldverdienen. An dieser Stelle wird deutlich, daß Nansens ›Kronik‹ nicht nur durch die Affäre um *Kommandørens Døtre* zu kontextualisieren ist, sondern mindestens ebenso durch die damalige Diskussion, ob Kino und Buchmarkt einander Konkurrenz machen oder ob nicht auch Synergieeffekte denkbar sind. In Dänemark war diese

worden ist.«] (›ALF‹: »Direktør Peter Nansen og ›Kommandørens Døtre‹. Et lille Interview«. In: *Nationaltidende*, 2.3.1913.)

877 »en hidtil ukendt Betydning for Literaturen«. Peter NANSEN: »Film-Teatrene og Literaturen«. In: *Politiken*, 13.3.1913.

878 »[i]kke mindst for de smaa Landes Forfattere kan Film-Teatrene faa uhyre økonomisk Betydning«. Ibid.

879 »Vær ikke dumme. Lad Jer ikke misbruge. Udnyt Filmen efter bedste Evne. Men tving Film-Teatrene til at betale som almindelige Teatre. Med Tantième af alle Indtægter. Paa den Maade vil der aabne sig Muligheder saa store som aldrig tilforn for nordisk Literatur./ Thi disse smaa Lande vil gennem det stumme internationale Film-Teater faa hele Verden til Publikum./ Og selve Værket vil blive staaende. Vil tilmed faa en uhyre Reklame. Fordi altid nogle mellem de mange, der overværer en Filmforestilling, som griber dem, vil ønske at lære den Bog at kende, over hvilken Film-Dramaet er bygget.« Ibid.

880 »Filmkunstens endnu uanelige Muligheder«. Ibid.

Diskussion das erste Mal um die Jahreswende 1911/12 geführt⁸⁸¹ und dann im Februar 1913 durch einen Artikel in der *Nordisk Boghandlertidende* wiederbelebt worden, in dem das angeblich absehbare Ende großer Segmente des Buchhandels vorausgesagt worden war.⁸⁸² Doch sowohl in der Film-⁸⁸³ wie in der dänischen Verlagsbranche setzte sich schnell die auch von Nansen in der Affäre um *Kommandørens Døtre* und in seiner ›Kronik‹ vertretene Überzeugung durch, daß die Verfilmung eines Buches dessen Verkauf eher nutze als schade: Das Kino sei in der Lage, die Lust auf hegemonialkulturelle Literatur auch in jenen Bevölkerungsschichten zu stimulieren, die bisher nicht zu den Lesern dieser Literatur gehör-

881 Vgl. »Klip Klap« (1912).

882 Hans M. THOMSEN (1913); der Artikel wurde in Ausschnitten in der Zeitschrift *Filmen* nachgedruckt (»Film og Bøger. En Artikel i Nordisk Boghandlertidende«. In: *Filmen* 10, 1.3.1913, 144). In *Riget* bezog man jedoch in einer direkten Entgegnung (die ebenfalls in *Filmen* nachgedruckt wurde: »Film og Bog«. In: *Filmen* 11, 15.3.1913) eine Position, welche die Koexistenz beider Medien als wahrscheinlicher ansah: Trotz der gewaltigen Entwicklung der wohlfeilen modernen Presse in den letzten 25 Jahren einschließlich des Abdrucks von Romanen in Feuilleton-Form würde heute fünfmal soviel Belletristik verlegt wie vor 25 Jahren: »Den billige Lektüre, der blev allemands, banede Vej for den kostbare, der hidtil havde været en bitte lille Overklasses Eje.« [»Die billige Lektüre, die Gemeingut wurde, bahnte den Weg für die kostbare, die bislang das Eigentum einer winzigen Oberklasse gewesen war.«] Das Buch bleibe sicherlich unentbehrlich – wegen seiner Fähigkeit, auf Nachschlagen hin Information zu geben, weil man das Sprechen und Schreiben nicht einstellen werde und weil es den Geist vergangener Zeiten bewahre, »denne Aand, der ubelejligt nok hverken kan fotografæres eller raat hen fornægtes« [»diesen Geist, der unpraktischerweise weder fotografiert noch blind bestritten werden kann«]. (»Filmen kontra Bogen«. In: *Riget*, 6.3.1913.)

883 Im internen Briefwechsel der *Nordisk* ist nachweisbar, daß man dort eher von Synergie ausging. So ist zu lesen in einem Brief an die Londoner Filiale, dat. 30.4.1914 (NBKB XXXI:533): »Vi forstaaer for Resten ikke Forfatterinden's [= Baronesse Emmuska Orczy, von der die *Nordisk* gerne *The Scarlet Pimpernel* (1903/05) verfilmen wollte] Standpunkt, thi en Film plejer efter vor Erfaring ikke at skade Populariteten af det Skuespil eller den Bog hvorover den er bygget. Tværtimod, vi har set mange Exempler paa, hvorledes en Film, som opførtes samtidig med et tilsvarende Skuespil, har skabt forøget Tilløb til Skuespillet, og af Hugo's ›Les Miserables‹ og Hauptmanns ›Atlantis‹ er der aldrig solgt saa mange Exempler som efter de tilsvarende Film er fremkommet.« [»Wir verstehen übrigens nicht den Standpunkt der Autorin [= Baronesse Emmuska Orczy, von der die *Nordisk* gerne *The Scarlet Pimpernel* (1903/05) verfilmen wollte], denn nach unserer Erfahrung pflegt ein Film nicht der Popularität eines Schauspiels oder eines Buches, auf dem er beruht, zu schaden. Ganz im Gegenteil, wir haben viele Beispiele dafür gesehen, daß ein Film, der gleichzeitig mit dem entsprechenden Schauspiel aufgeführt wurde, einen vermehrten Besuch des Schauspiels verursacht hat, und von Hugos ›Les Miserables‹ und Hauptmanns ›Atlantis‹ sind niemals so viele Exemplare verkauft worden wie nach dem Erscheinen des jeweiligen Films.«]

ten.⁸⁸⁴ Die Buchverlage begannen entsprechend ab 1914, sich auch in ihrer eigenen Vermarktungspolitik offensiv der Möglichkeiten eines synergetischen Medienverbundes mit dem Kino zu bedienen. *Gyldendal* brachte z.B. 1918 anlässlich der dänischen Erstaufführung von Sjöströms *Bjerg-Ejvind och hans Hustru*⁸⁸⁵ [*Berg-Eyvind und sein Weib*] eine

884 Unter Verweis auf eine entsprechende Enquete zum Thema, durchgeführt vom *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* und vom *Figaro*, resümierte ›E.-H.-J.‹ autoritativ die Position der ›Filmseite‹ im Branchenblatt *Filmen*: »At Filmen naar langt længere ned i vore Samfundslag end Bogen, er der ingen Tvivl om. Den naar til Mennesker, der aldrig kunde falde paa at læse en Bog, og den lærer dem altsaa, at Bogen ogsaa kan rumme Værdier for dem – det franske og tyske Blads Enquête viser det jo med al ønskelig Tydelighed.« [»Es kann kein Zweifel darüber herrschen, daß der Film tiefer in unsere Gesellschaftsschichten hinunterreicht als das Buch. Er erreicht Menschen, denen es niemals einfiele, ein Buch zu lesen, und er bringt ihnen also bei, daß auch das Buch für sie Werte enthalten kann – die Enquête des französischen und des deutschen Blattes zeigt dies ja mit wünschenswerter Deutlichkeit.«] (E.-H.-J. (1913a), 306.) Man vgl. auch die Aussage in der gleichen Zeitschrift 1914, »at Filmen tværtimod opdrog et stort Publikum, der ikke før havde interesseret sig for Kunst eller Litteratur under nogen Form, og derved tilførte Boghandelen et meget stort Marked, der var fortrinligt til videre Bearbejdelse med det skrevne Ord« [»daß der Film hingegen ein großes Publikum erzog, das sich zuvor in keiner Form weder für Kunst noch Literatur interessiert hatte, und dadurch dem Buchhandel einen großen Markt erschloß, der für die Bearbeitung durch das geschriebene Wort vorzüglich war«]. (»Stumper og Strimler«. In: *Filmen* 9, 15.2.1914.)

885 Gerade anlässlich dieser Verfilmung brachte Jens Locher das Synergieargument nochmal vor: »Filmatiseringen af ›Bjerg-Eivind‹ og Selma Lagerlöfs Bøger er Arbejder, der har bragt Litteraturens Perler ud til et uhyre Publikum, der ikke tidligere anede deres Eksistens og har haft Glæde og Udbytte af at stifte Bekendtskab med dem./ Hvad er en Filmatisering af en Bog andet end en Oversættelse til Øjets Sprog, et Sprog, der forstaas langt længere ned i Samfundet, og dog kan nydes af de dannede Klasser?./ Forfatterne skal ikke spotte Filmen, thi den hverver Rekruter til Bogen, hvilket ses deraf, at en kendt Roman sælges i et stort Antal Eksemplere lige efter, at Filmatiseringen har været forevist paa vore Billedteatre.« [»Die Verfilmung von ›Bjerg-Eivind‹ und von Selma Lagerlöfs Büchern sind Arbeiten, die die Perlen der Literatur zu einem ungeheuer großen Publikum hinausgebracht haben, das zuvor nichts von ihrer Existenz ahnte und Freude und Nutzen davon gehabt hat, mit ihnen Bekanntschaft zu schließen./ Was ist die Verfilmung eines Buches anderes als die Übersetzung in die Sprache des Auges, eine Sprache, die tiefer hinunter in der Gesellschaft verstanden wird und doch auch von den gebildeten Klassen genossen werden kann?/ Die Autoren sollen den Film nicht verspotten, denn er wirbt Rekruten für das Buch an, was man daran sehen kann, daß, gleich nachdem eine Verfilmung in unseren Kinos vorgeführt worden ist, ein bekannter Roman in einer großen Anzahl Exemplare verkauft wird.«] (Jens LOCHER [unter der Signatur ›J.L.‹]: »Vore Forfattere og Filmen«. In: *Nationaltidende*, 18.8. 1919.)

Neuaufgabe des Werkes heraus, die mit Standbildern aus dem Film illustriert war.⁸⁸⁶

Nansens Ausführungen sind in dieser Debatte über Synergie oder Konkurrenz zwischen Buchhandel und Kino zu kontextualisieren, aber es hätte fürwahr nichts dagegen gesprochen, in der ›Kronik‹ auch die Möglichkeiten einer *ästhetischen* Interaktion zwischen Film und Literatur zu thematisieren. Von solchen ist jedoch nirgendwo die Rede; ganz im Gegenteil schlägt Nansen in die gleiche Kerbe wie sein Mit-Direktor Larsen, wenn er seine eigene Drehbucharbeit herablassend so schildert: »Und ich gestehe, daß ich, ohne mich zu schämen, an einem Abend, genauer gesagt in etwas weniger als einer Stunde, 500 Kronen verdient habe, indem ich einen kleinen netten Einakter, ›Ein Hochzeitsabend‹, für ein Filmtheater bearbeitet habe.«⁸⁸⁷

Nun ließe sich einwenden, daß Nansen in dieser ›Kronik‹ strategisch argumentiert, d.h. sich eines Diskurses bedient, von dem er erwarten kann, daß er von möglichst vielen Lesern geteilt wird. Tatsächlich stößt man bei späteren Gelegenheiten auch auf Aussagen Nansens, die auf den ersten Blick ein größeres Zutrauen in die künstlerischen Möglichkeiten des Films oder zumindest in Film als selbständige Form ästhetischen Ausdrucks indizieren könnten. So unterstrich Nansen z.B. am 7.5.1913 in einem Empfehlungsschreiben für Walter Christmas, der sich um eine Ki-

886 Auch die *Nordisk* erkannte die Vorteile einer solchen synergetischen Vermarktung und startete in Deutschland 1918 in Zusammenarbeit mit dem Leipziger Verlag Haupt & Hammon die Reihe der ›Eisbärfilmromane‹. Anscheinend ist jedoch nur ein einziger Band erschienen, nämlich die von Marie Luise Droop verfaßte Reliterarisierung von *Die Lieblingsfrau des Maharadscha I + II*, o.J., versehen u.a. mit einer Photographie des Stars Gunnar Tolnæs, einem Faksimilebrief und einer Widmung von ihm sowie Werbung für weitere *Nordisk*-Filme. — In den zwanziger Jahren sollte es dann zur bis heute üblichen Praxis werden, daß dänische Verlage, sobald sie von der Verfilmung eines Werkes erfuhren, die in die dänischen Kinos kommen sollte, das Buch parallel zum Film – z.T. mit Illustrationen aus dem Film – herausbringen. (»Filmen og Boghandlerne« (1924).) In Italien war diese Praxis der Illustration mit Filmstills bereits ab 1913 zu beobachten (Sabine SCHRADER (2007), 67). Auch die nachträgliche, kulturindustrielle Literarisierung von Filmen (also nicht »das Buch *zum* Film«, sondern »das Buch *nach* dem Film«) wurde üblich. Die erfolgreichste und langlebigste Reihe war ›Eva‹ Films-Romaner (1926–1948). Diese Bücher-nach-dem-Film waren ein europaweites Phänomen ab den zwanziger Jahren, vgl. z.B. Sabine SCHRADER (2007), 256ff.

887 »Og jeg tilstaar, at jeg uden at blues, paa en Aften, rettere sagt paa lidt mindre end en Time, har tjent 500 Kr. ved at indrette for et Filmsteater en lille pæn Enakter, ›En Bryllupsaften‹.« Peter NANSEN: »Film-Teatrene og Literaturer«. In: *Politiken*, 13.3.1913.

nokonzession beworben hatte, die Hoffnung, »daß ›der Film‹ zu wirklich großer kultureller und künstlerischer Bedeutung entwickelt werden kann«. ⁸⁸⁸ Bei der gleichen Gelegenheit identifizierte er sich mit »der Bestrebung, der volkstümlichen und daher so bedeutungsvollen Kunst des Filmes den Stempel der Kunst aufzudrücken«, ⁸⁸⁹ ohne offensichtlich das oxymoronhafte Nebeneinander zweier Kunstbegriffe in dieser Aussage zu reflektieren. Aber solche Äußerungen waren üblich im Zusammenhang mit Kinokonzessionsanträgen und sind daher schlichtweg als genretypische Floskeln zu bewerten. In seinem Brief an Samuel Fischer sowie in den privat gehaltenen Briefen an Autoren, die er als Drehbuchautoren für die Firma zu gewinnen trachtete, ⁸⁹⁰ ist jener herablassende Ton hingegen unüberlesbar, dem man auch in der ›Kronik‹ begegnet. An Sophus Michaëlis schrieb er z.B.:

[K]önnten Sie nicht Spaß daran finden, einen Film-Text zu schreiben versuchen. Am besten etwas Modernes und am besten etwas ohne allzu große Arrangements: etwas, das als schöne und stimmungsvolle und effektvolle Bilder des Lebens wirken sollte. Wenn Sie uns etwas *geben* könnten, das nicht nur ›brauchbar‹, sondern das wirklich Weltchancen hätte, würde ich für gute Bedingungen sorgen. ⁸⁹¹

Die ›Kronik‹ im März 1913 stellte auch, aber nicht nur eine strategische Argumentation dar, da sie Nansens Haltung zum Film wahrscheinlich unverfälscht wiedergab: Der Film biete der literarischen Intelligenz die Möglichkeit zur ›schnellen Krone‹ und zur Eigenreklame. Warum diese

888 »at ›Filmen‹ kan udvikles til virkelig stor kulturel og kunstnerisk Betydning«. Lfs, Kbhs Politi, I. inspektorat: Korrespondancesager vedr. tildelte biografbevillinger, pakke 17. Zu dem Kinokonzessionsantrag Christmas' s. Kap. 7.3.

889 »Bestræbelsen for at faa Kunstens Stempel sat paa Filmens folkelige og derfor saa betydningsfulde Kunst«. Ibid.

890 Zu den angesprochenen Autoren gehörten: Otto Rung (vgl. Brief Otto Rungs an Peter Nansen. In: KB, NKS 4043 4°, dat. 13.5.1913), Sophus Michaëlis (s.u.) und Olga Eggers (vgl. Brief Eggers' an Nansen, dat. 13.4.1913. In: KB, NKS 4043 4° – Eggers sagte zu, ein bereits fertiges Drehbuch mit dem Titel *En Opdagers Kærlighed* [Die Liebe eines Ermittlers] zur Begutachtung einzuschicken).

891 »[K]unde De saa ikke mere Dem at prøve paa at lave en Film-Tekst. Helst noget moderne og helst noget uden altfor store Arrangementer: noget, der skulde virke som smukke og stemningsfulde og effektfulde Billeder af Livet. Hvis De *kunde* give os noget, som ikke blot var ›til at bruge‹, men som virkelig havde Verdens-Chancer, skulde jeg nok sørge for gode Betingelser.« Brief Peter Nansens an Sophus Michaëlis, dat. 22.4.1913. In: KB, NKS 4793 I.1 4°.

Möglichkeit dann nicht nutzen – sei es als Drehbuchschreiber, sei es als Verlag? Eine erwähnenswerte eigene, bereits vorhandene oder noch zu entwickelnde künstlerische Ästhetik wird dem neuen Medium nicht zugestanden. Im Endeffekt unterscheidet sich damit Nansens Diskurs über einen ›literarischen‹ Film wenig von dem seines Mit-Direktors Larsen: Auch für Nansen ist ›literarisch‹ primär keine substantiell-inhaltliche Kategorie, sondern vor allem aktoriell bestimmt, d.h. gleichbedeutend mit der Mitarbeit der literarischen Intelligenz (und angesehener Schauspieler): Das Ergebnis werde dann schon ›künstlerisch‹ sein.

3.2.3 Zum ›Literarischen‹ in der Filmproduktion der *Dania*

Zweifelsfrei ›literarisch‹ war die Filmproduktion der *Dania* nur im aktoriellen Sinne – ganz in Verlängerung der diesbezüglichen Überlegungen Nansens. Autoren und (etablierte) Schauspieler sollten am Geldregen des Films teilhaben, und dies taten sie bei der *Dania*. Zunächst Nansen selbst, der für 2.400 Kronen p.a. als ›literarischer Konsulent‹ eingestellt wurde. An dem leider nur noch bruchstückhaft erhaltenen Briefwechsel der *Dania* läßt sich nachweisen, daß Nansen sich im Zeitraum April bis August 1913 um Einwerbung von Drehbüchern bemühte, eingesandte Drehbücher auf ihre Verwertbarkeit hin begutachtete und gegebenenfalls umschrieb.⁸⁹² Im Herbst 1913 erlitt er einen Zusammenbruch, der wahrscheinlich seiner Drogenabhängigkeit geschuldet war,⁸⁹³ und hielt sich dann von Oktober 1913 bis Mai 1914 im Ausland auf. Es gibt keine Anzeichen dafür, daß er nach seiner Rückkehr wieder als literarischer Konsulent für die Firma gearbeitet hat. Eine gewisse Distanz zur *Dania Biofilm* ist vielleicht aus seinem Roman *Brødrene Menthe* [*Die Brüder Menthe*]

892 S. die Briefe von Axel Christensen an Peter Nansen. In: KB Kbh, NKS 4043 4°. Der letzte Brief datiert vom 6.8.1913. Poul Knudsen, der am 17.8.1913 ein Drehbuch direkt an Peter Nansen schickte, scheint – das legt ein erneutes Schreiben Knudsens an Nansen vom 20.8.1913 nahe – von Nansen darauf hingewiesen worden zu sein, daß er nicht länger für die Drehbuchbegutachtung zuständig sei. (S. die betreffenden Briefe Knudsens in: KB Kbh, NKS 4043 4°.)

893 In seiner Autobiographie ist dies zwischen den Zeilen erkennbar, wenn Nansen schreibt: »Efteraaret 1913 var jeg nedbrudt af en saakaldt selvforskyldt Sygdom« [»Im Herbst 1913 hatte ich durch eine sogenannte selbstverschuldete Krankheit einen Zusammenbruch«]. (Peter NANSEN [1918], 63.) Nansens Morphinkonsum war ein öffentliches Geheimnis, und um 1910 war aus dem Konsum eine schwere Abhängigkeit geworden. (Kela KVAM (1997), 131f.)

(1915) herauszulesen, in dem ausgerechnet eine Firma mit dem Namen *Dania* Falschgeld herstellt.

DANIA BIOFILM KOMP. A/S		
Tel. 11198 • 11199 • 11200	KØBENHAVN	Telegr.-Adr. „Greatdane“
© fremstiller kunstnerisk udførte Films af enhver Art ©		
DRAMAER		NATUROPTAGELSER
SENSATIONSFILM		VIDENSKABELIGE OG
LYSTSPIL		INDUSTRIELLE FILM
HOVEDKONTOR: NØRREGADE 24 I. OPTAGELSESTEATER: HELLERUPVEJ 72 FABRIK OG KOPIERANSTALT: KØBENHAVN V.		

Abb. 38: Werbung für die *Dania Biofilm*

Als zweiter literarischer Konsulent agierte Palle Rosenkrantz, der sich aber nach wenigen Monaten mit den Direktoren der Firma überwarf.⁸⁹⁴ Zusammen kosteten Nansen und Rosenkrantz der *Dania* 1913 3.000 Kronen an Honorar in ihrer Konsulentenfunktion; insgesamt wurden jedoch 1913 5.670 Kronen und 1914 7.245 Kronen für literarische Konsulententätigkeit ausgegeben,⁸⁹⁵ so daß es weitere Nutznießer der großzügigen Entlohnung für »literarische« Beratung und Bearbeitung der eingesandten Drehbücher gegeben haben muß. Nur ein einziger ist aber namentlich bekannt: Christian Nobel, der bis Ende August 1914 für eine monatliche Gage von 175 Kronen angestellt war.⁸⁹⁶

894 Zur Funktion Rosenkrantz: als literarischer Konsulent bei der *Dania* s. Kap. 5.4.4.2.

895 *A/S Dania Biofilm Komp.* (1915), 29.

896 Dies läßt sich folgendem Zeitungsartikel entnehmen: »Hvad der fordres af en »literær« Medarbejder ved et Filmsselskab«. In: *Ekstrabladet*, 1.2.1915.

Das Künstler-Ensemble der „Dania Biofilm Komp.“, Kopenhagen. ::: Blatt 1.



Nathalie Krause



Alfred Möller



Rigmor Jerichau



Marie Schmidt



Björn Björnson, Oberregisseur



Manda Björling-Falk



C. Bilawski



Arne Weel



Signe Jørgensen

Abb. 39: Anzeige für die *Dania*-Produktion
in der österreichischen Zeitschrift *Das Lichtbild-Theater*

Drehbücher wurden fleißig eingekauft und vergleichsweise gut bezahlt, ganz in Übereinstimmung mit Nansens Ausführungen in der ›Kronik‹

und in seinem Brief an Samuel Fischer. Insgesamt gab die *Dania* für Drehbücher 1913 und 1914 14.036 Kronen aus, bei einem durchschnittlichen stolzen Stückpreis von 200–800 Kronen. Dabei handelte es sich fast ausnahmslos um Originaldrehbücher und nicht um adaptierte Literatur, wodurch die aktorielle Dimension des ›Literarischen‹ zusätzlich unterstrichen wurde.

Soweit die spärlichen Quellen eine Einschätzung zulassen, scheint es Nansen und seinen Mitstreitern aber praktisch nicht gelungen zu sein, durch diese finanziellen Anreize unentdeckte Drehbuchtalente unter der namhaften literarischen Intelligenz hervorzulocken. Nansen und Rosenkrantz waren schon früher als Drehbuchautoren in Erscheinung getreten; Olga Ott als Mitglied des DDF und der DFF debütierte zwar mit einem *Dania*-Film als Drehbuchautorin, doch alle ihre späteren Drehbücher wurden von der *Kinografen* und der *Nordisk* abgelehnt; einzig Aage Barfoed kann als eine ›Entdeckung‹ der *Dania* gelten – zumindest ist die *Dania* sein erster nachweislicher Kontakt zur Filmindustrie. Mit Otts und Barfoeds Namen konnten sich die Filme dann zwar – ganz im Sinne eines aktoriellen ›Literarischen‹ – schmücken, aber ein etablierter Name ist weder eine notwendige noch eine hinreichende Bedingung dafür, ein brauchbares Drehbuch zu schreiben, zumal wenn es sich um den ersten Versuch handelt. Auch wenn man nichts über die Umsetzung von Drehbuch zu Film weiß, ist es doch bedenkenswert, daß der Filmprofi Eduard Partsch, der 1915 im Auftrag der Revisoren auch die von Ott und Barfoed geschriebenen Filme bewertete, an Barfoeds Film kritisierte, daß »die Handlung allzu sehr in die Länge gezogen und langweilig« sei, und bei Ott einzuwenden hatte, daß »die ganze Handlung zu inhaltslos« sei.⁸⁹⁷

Bezeichnend, weil eher ungewöhnlich und ökonomisch bedenklich, ist zudem die Tatsache, daß der Drehbuchhunger bei der *Dania* weit größer war als der Verbrauch. 1913 wurden Drehbücher verfilmt, die man für insgesamt 3.725 Kronen erworben hatte, und 1914 Drehbücher im Wert von 2.520 Kronen. Am Jahresende 1914 verfügte die *Dania* damit über einen Stapel unverfilmter Drehbücher, die man teuer für 7.791 Kronen eingekauft hatte.⁸⁹⁸

897 »Handlingen er altfor langtrukken og trættende«, »[h]ele Handlingen er for indholdsløs«. Ibid., 109.

898 Ibid.

Das Künstler-Ensemble der „Dania Biofilm Komp.“, Kopenhagen. ::: Blatt II.

		
Elise Weel	Henrik Malberg	Annie Léhné
		
Ivar From	August Liebmann	Niels Chrisander
		
Em. Larsen	Eöv. Jacobsen	Marie Dinesen

Abb. 40: Anzeige für die *Dania*-Produktion
in der österreichischen Zeitschrift *Das Lichtbild-Theater*

In den Revisionsposten ›Drehbücher‹ sind wahrscheinlich auch Kosten für die Sicherung von Verfilmungsrechten eingeflossen, die allerdings nur

in einem Fall belegbar sind. Denn als die *Nordisk* 1915 erwog, die Verfilmungsrechte für Selma Lagerlöfs *Gösta Berlings saga* (1891) zu erwerben, erfuhr die Firma von Lagerlöfs Verlag Bonnier, daß diese bereits von der *Dania Biofilm* gekauft worden waren.⁸⁹⁹ Dem im Firmenarchiv der *Nordisk* in Valby überlieferten Brief Albert Bonniers, dat. 9.4.1915, ist zu entnehmen, daß Selma Lagerlöf von der *Dania Biofilm* 1.000 Kronen erhalten sollte plus eine formidabel großzügige Umsatzbeteiligung: 3% für die ersten 50 Kopien, 4% für die nächsten 50 sowie 5% von allen Kopien über 100. *Obendrein* sollte der Verlag noch 3% des Verkaufsbruttos bekommen – solche Vertragsbedingungen sind ansonsten aus der dänischen Stummfilmzeit nicht überliefert.

Schauspieler, die gegen hohe Gagen vorzugsweise vom Kgl. Theater und anderen angesehenen Hauptstadtbühnen geholt wurden, waren die letzte Personengruppe, die von der ›literarischen‹ Ambition der *Dania* profitierte (s. Abb. 39, 40 u. 41).⁹⁰⁰ Alles in allem konnten die Revisoren, die 1915 die angeschlagene Firma durchleuchteten, über die finanziellen Folgen »dieser literarischen Passion«⁹⁰¹ nur den Kopf schütteln. Für den von Olga Ott geschriebenen Film *Vingeskudt* [*Gebrochene Flügel*] errechneten sie einen Negativmeterpreis von 20,32 Kronen, für den von Bjørn Bjørnsen geschriebenen Film *Scenens Børn* [Kinder der Bühne] einen Preis von 17,88 Kronen.⁹⁰² Zum Vergleich: Der Negativmeterpreis für den von Otto Rung geschriebenen *Nordisk*-Film *Hammerslaget* [Der Hammerschlag] lag bei 11,64 Kronen – und war damit bei der *Nordisk* wahrscheinlich bereits der zweit teuerste Film des Jahres 1913, während das Gros der Filme bei der *Nordisk* zwischen zwei und zehn Kronen pro Negativmeter lag.⁹⁰³ Für den konkurrenzunfähigen Negativmeterpreis der *Dania* waren natürlich nicht nur die vergleichsweise hohen Honorare verantwortlich, welche die literarische Intelligenz und die Schauspieler für ihre Mitarbeit erhielten. Aber die Revisoren hatten 1915 zweifelsohne

899 Gösta WERNER (1979) erwähnt unter Verweis auf das Archiv der Svensk Filmindustri in Stockholm, daß die *Dania Biofilm* diese Rechte am 20./29.10.1913 erworben hatte (20).

900 Für eine Aufzählung von Namen s. Marguerite ENGBERG (1977a), 526, sowie die Abbildungen.

901 »[d]enne literære Passion«. *A/S Dania Biofilm Komp.* (1915), 28.

902 *Ibid.*, 50.

903 Vgl. die Beispiele in Marguerite ENGBERG (1977a), 597–603.

Recht mit ihrer Einschätzung, daß die ›literarische Passion‹ nicht unwesentlich zu den finanziellen Schwierigkeiten der Firma beigetragen hatte.⁹⁰⁴

Im Nansenschen, aktoriellen Sinne war die Filmproduktion der *Dania* also in jedem Fall ›literarisch‹. Wichen die Filme aber auch ansonsten irgendwie von gleichzeitigen Produktionen anderer Firmen in einer Weise ab, die einem (wie auch immer dann zu definierenden) spezifischem ›literarischen‹ Einfluß geschuldet war? Folgte man tatsächlich dem skizzierten Programm, an Stelle der ›Sensationsfilme‹ kulturell ambitioniertere Filme zu setzen, den Film »unter geordnetere und kultiviertere Formen« zu bringen?

Diese zentrale Frage läßt sich leider nicht beantworten, da die Überlieferungslage zur *Dania* noch schlechter als zur *Regia Kunstfilms* ist. Es läßt sich nicht einmal einwandfrei feststellen, wann wieviele Filme hergestellt worden sind. Der Revisionsbericht listet 28 im Jahr 1913 aufgenommene Filme auf (darunter 16 Spielfilme mit einer Länge von über 400m).⁹⁰⁵ Aus filmgeschichtlicher Perspektive besonders fatal an der Überlieferungssituation ist, daß von den wahrscheinlich 41 Filmen aus den Jahren 1913 und 1914 nur das Bruchstück eines einzigen Films erhalten geblieben ist, nämlich der von Palle Rosenkrantz geschriebene Film *Lejla*. Engberg bewertet den Film wegen der ›steifen und leblosen Regie‹ als unterdurchschnittlich, verglichen mit zeitgleichen *Nordisk*-Produktionen.⁹⁰⁶ Über das von Engberg verwandte Kriterium läßt sich sicherlich streiten, doch stimmt bedenklich, daß der Filmverleiher Eduard Partsch, der 1915 im Auftrag der *Dania*-Revisoren die damals vorliegenden Filme sichtete und mit kurzen Wertungen versah, diesen Film noch als einen

904 Der Zusammenhang zwischen ›literarischer‹ Ambition und den ökonomischen Problemen der *Dania* ist allerdings selbstverständlich kein hinreichender, denn die hohen Produktionskosten hätten ja theoretisch durch hohe Verkaufszahlen amortisiert werden können. Doch wie die Aufstellung der Revisoren zeigt (*A/S Dania Biofilm Komp.* (1915), 32f), wurde kein einziger Spielfilm im Jahr seiner Lancierung häufiger als zwanzig Mal verkauft. Als Gründe für die ökonomische Schiefelage der Firma nennen die Revisoren 1915 neben den hohen ›literarischen‹ Kosten die schlechte handwerkliche Qualität der Filme durch Beschäftigung von Dilettanten sowie die ungünstige Weltmarktconjunktur (Filmüberproduktion gegen Ende 1913 und 1914, nachfolgend der erste Weltkrieg). (Ibid., passim.)

905 Ibid., 30ff.

906 Marguerite ENGBERG (1977a), 527.

der gelungeneren und verwertbareren ansah und die Regie zufriedenstellend fand.⁹⁰⁷

Es muß aufgrund dieser Quellenlage dahingestellt bleiben, ob sich die *Dania*-Produktionen tatsächlich in einer irgendwie als ›literarisch‹ zu definierenden Weise inhaltlich-thematisch oder von ihrer Machart her von zeitgleichen anderen Produktionen unterschieden. Die Revisoren der *Dania* waren 1915 offensichtlich dieser Meinung, doch ihre einzige Begründung, sieht man von der aktoriellen ab, ist seltsam unbestimmt:

Diese literarische Passion hat [...] der Gesellschaft nur Enttäuschungen gebracht, da wohl nur ein geringer Teil des Kinopublikums auf literarische Filme Gewicht legt oder Sinn für diese hat, während der größte Teil des Publikums einen Film anscheinend ausschließlich in Hinblick auf dessen unterhaltenden oder sensationellen Inhalt beurteilt.⁹⁰⁸

Inwiefern die Filme der *Dania* ›literarisch‹ waren, bleibt auch hier im Dunkeln. Wenn die Filme beim Publikum durchfielen, dann vor allem – so die Revisoren –, weil sie weder unterhaltend waren noch Sensationen

907 *A/S Dania Biofilm Komp.* (1915), 105. — Im Fall der *Dania* kann leider auch der Rückgriff auf sekundäre Quellen wie Programme und Rezensionen wenig dazu beitragen, die Quellenprobleme im primären Bereich zu lösen, da auch diese Quellen nur spärlich überliefert sind. Marguerite ENGBERG (1977b) verzeichnet für die Spielfilmproduktion der Firma im Jahr 1913 nur zwei noch existierende Programme (zu *Scenens Børn* und *Lille Claus og Store Claus* [Der kleine Klaus und der große Klaus]), außerdem gibt es noch in den entsprechenden Filmmappen im DFI ein schwedisches Programm zu *Et Gensyn* [Ein Wiedersehen] sowie ein Programm zu *Lejla*. Mit Standfotos illustrierte Filmbeschreibungen zu *Et Gensyn*, *Vingskudt* [Gebrochene Flügel], *Halskæden* [Die Halskette], *Søstrene Corodi* [Die Schwestern Corodi], *Dybet drager* [Das Meer fordert seine Opfer] und *Det store Derbyløbet* [Das große Derbyrennen] erschienen indes 1914 in verschiedenen Nummern der Zeitschrift *Das Lichtbild-Theater*, dem Wochenblatt der *Alexander Ortony's Wiener Film-Zentrale*, die die *Dania*-Filme in Österreich verließ. Die Lektüre der Handlungsbeschreibungen legt nicht nahe, daß die Plots sich nennenswert von dem unterschieden, was sonst auf der Leinwand üblich war: Ein junges Mädchen wird von einem hübschen Ingenieur schwanger, der eigentlich nur eine andere eifersüchtig machen wollte, aber nach Jahren zu dem Mädchen zurückkehrt (*Et Gensyn*); ein junger Graf spielt mit den Gefühlen eines Mädchens, das sich daraufhin umzubringen versucht, und in der Todesstunde kniet der geläuterte Graf an ihrem Bett (*Vingskudt*); zwei Frauen konkurrieren um einen flotten Lieutenant, der Schulden hat, die er durch den Gewinn eines Derbys zurückzuzahlen hofft (*Det store Derbyløbet*); zwei Männer konkurrieren um eine Frau (*Dybet drager*) etc.

908 »Denne literære Passion har [...] kun bragt Selskabet Skuffelser, idet vistnok kun en ringe Del af Biografteaterpublikummet lægger Vægt paa eller har Sans for literære Film, medens den største Del af Publikum synes udelukkende at bedømme en Film efter dens underholdende eller sensationelle Indhold.« *Ibid.*, 28.

boten: ›Literarisch‹ ist hier eine allein negativ bestimmte Kategorie, deren implizite Überzeugungskraft auf Nansens aktoriellen Begriff des ›Literarischen‹ rekurriert. Vor dem Hintergrund dieser Revisoreneinschätzung und der oben analysierten Diskurse der Direktoren und literarischen Konsulenten der Firma läßt sich die These aufstellen, daß die *Dania*-Filme sich generell von zeitgleichen Produktionen anderer Firmen wie z.B. der *Nordisk* oder der *Filmfabriken Danmark* nur dadurch unterschieden, daß (1) höhere Honorare bei der Produktion gezahlt wurden, (2) wie schon bei der *Regia Kunstfilms* Filmerfahrung bei Autoren, Regisseuren und Kameramännern fatalerweise als vernachlässigbar angesehen wurde⁹⁹ und (3) die Filme nicht primär auf Unterhaltung und Sensation abzielten bzw. – vorsichtiger formuliert – den Filmen von den Rezipienten weder ein großer Unterhaltungs- noch Sensationswert zugebilligt wurde.

Versucht man ein abschließendes Urteil über den im zeitgenössischen Diskurs 1913 so betonten ›literarischen‹ Charakter der *Dania Biofilm* zu formulieren, so war dieser Anspruch des ›Literarischen‹ im wesentlichen finanziell motiviert und kaum inhaltlich bestimmt (und wenn, dann nur negativ: als nicht-unterhaltend und nicht-sensationell). Die ursprüngliche Konzeption der *Dansk Film Kompagni* zielte unverhüllt auf möglichst hohen ökonomischen Profit ohne jede inhaltliche Vorgabe. Sie wurde dann zwar durch das aktorielle Konzept des ›Literarischen‹, das durch die Gyldendalerianer, vor allem Peter Nansen, in die *Dania* eingebracht wurde, modifiziert, aber die Parameter beider Konzeptionen waren im Grunde doch die gleichen. Im Boomjahr des Autorenfilms bediente sich die *Dania* ihres ›literarischen‹ Rufes sowie ihrer angeblich so engen Ver-

99 Dies ist zumindest der Eindruck, den Partschs Kommentare zu den ihm vorgeführten Filmen sowie das Urteil der Revisoren erweckt (vgl. *ibid.*, 91 u. 105ff). In gewisser Weise gestützt wird dies durch einen Brief Urban Gads an Peter Nansen, dat. 8.4.1913 (NKS 4043 4^o). In dem Brief zeigt sich der erfahrene Regisseur und Drehbuchschreiber Gad entsetzt darüber, wem bei der *Dania Biofilm* die Inszenierung der geplanten Verfilmung von J.P. Jacobsens *Fru Marie Grubbe* anvertraut worden sei und wie diese aussehen solle: »I hvert Fald lader det til, [...] at J.P. Jacobsen kunde fortjene at falde i kyndigere Hænder, hvis Marie Grubbe virkelig skulde optages« [»Jedenfalls scheint es, [...] daß J.P. Jacobsen es verdienen würde, in kundigere Hände zu fallen, falls Marie Grubbe wirklich aufgenommen werden sollte«]. Festzuhalten ist indes auch, daß ein anerkannter Regisseur wie der Schwede Georg af Klercker vorübergehend für die *Dania Biofilm* arbeitete (Jan OLSSON (1990), 265), wobei aber sowohl unklar ist, an welchen Filmen er mitarbeitete, als auch, warum er die *Dania Biofilm* wieder verließ.

knüpfung mit *Gyldendal*, um sich auf dem Filmmarkt gegenüber den zahlreichen anderen Firmen zu profilieren, während sich Einzelpersonen der literarischen Intelligenz den Nansenschen Aufruf zu eigen machen konnten, den Film nach bestem Vermögen finanziell auszunutzen bzw. ihn Reklame für die eigenen literarischen Werke machen zu lassen. Das muß nicht heißen, daß einzelne literarische Akteure nicht durchaus ideale, künstlerisch innovative Ambitionen bei ihrer ›literarischen‹ Filmmitarbeit verfolgten. Doch *konzeptionell* war die ›literarische‹ Ambition der *Dania* aktoriell bestimmt, bzw. in filmthematischer Hinsicht hieß ›literarisch‹ die Vermeidung von Unterhaltung und Sensation.

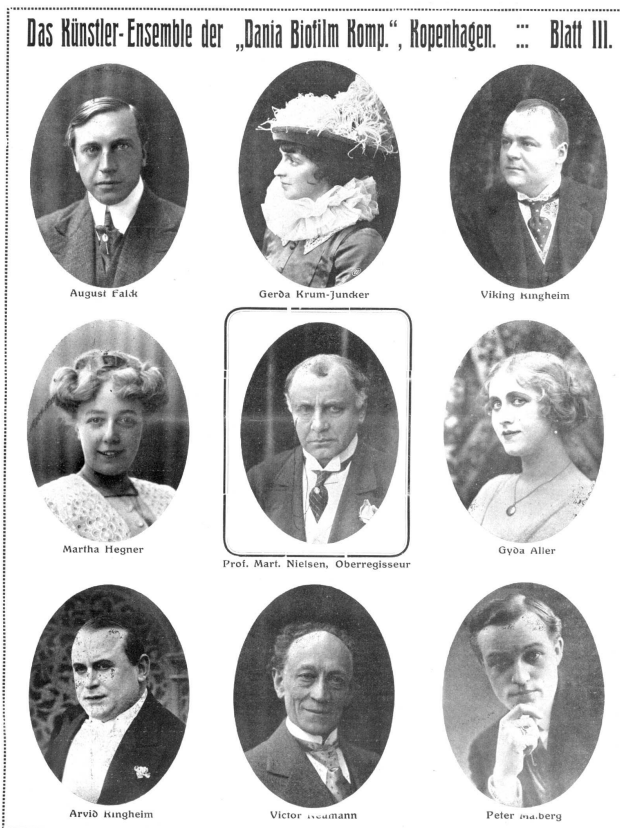


Abb. 41: Anzeige für die *Dania*-Produktion in der österreichischen Zeitschrift *Das Lichtbild-Theater*

Das literarische Kinoreformprojekt *Det stumme Teater/Panoptikonteatret/Regia Kunstfilms* und die *Dania Biofilm* unterscheiden sich somit grundlegend. Nicht nur mußte der Anspruch der *Dania* angesichts der fortgeschrittenen Institutionalisierung des Kinos ein ungleich bescheidenerer sein: Erstens konnte man sich nicht länger der Vorstellung hingeben, zugleich Produktion wie Rezeption ›literarisch‹ kolonialisieren zu können, und zweitens konnte angesichts der vielfältigen Verflechtungen zwischen literarischer Intelligenz und Kino 1913 keine Einzelperson oder Gruppe mehr mit dem mehr oder weniger impliziten Anspruch auftreten, für *die* literarische Intelligenz zu sprechen. Noch entscheidender ist aber der Unterschied, daß die je nach Perspektive volksbildende oder volkszerzieherische Ambition bei der *Dania Biofilm* völlig in den Hintergrund gerückt war. Während das Ziel eines im hegemonialkulturellen Sinne ›besseren‹ Kinos in den Diskussionen um *Det stumme Teater* eine zentrale Rolle spielte, ist es bei der *Dania Biofilm* nicht mehr als eine wohlfeile, strategisch eingesetzte Floskel.

Zugespitzt formuliert, wird das Kinoreformprojekt durch ein *Literaturreformprojekt* abgelöst: Nicht länger gilt es, durch die Interaktion der Literatur mit dem Kino vordringlich das Kino zu reformieren, sondern statt dessen ist es nun das wichtigste Anliegen, die ökonomischen Bedingungen der dänischen Literatur zu verbessern.

4. Das Genre des Drehbuchs und seine Institutionalisierung⁹¹⁰

Die häufigste Form der Interaktion der literarischen Intelligenz mit dem Kino war im Zeitraum 1909–1918 das Schreiben von Drehbüchern. Zugleich liegt in dieser Häufigkeit begründet, warum die Interaktion von Literatur und Kino in Dänemark bisher so wenig Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat.⁹¹¹ Denn gibt es für den Zeitraum bis ca. 1920 ein Genre, das in der Film- wie Literaturgeschichtsschreibung vernachlässigt worden ist, so ist es zweifellos das Drehbuch,⁹¹² und gibt es Akteure, denen man in beiden Disziplinen kaum Aufmerksamkeit geschenkt hat, so sind dies ebenso zweifellos die Drehbuchschreiber. Das »semi-virgin field of the historiography of screenwriting«, wie Tom Stempel es noch 1991 metaphorisch zweifelhaft, aber in der Sache zutreffend bezeichnete,⁹¹³ ist zwar in den letzten fünfzehn Jahren außerhalb Dänemarks zunehmend erkundet worden.⁹¹⁴ Aber es wird wohl noch eine Weile ein fester Topos

910 Teile dieses Kapitels gingen in englischer Übersetzung bereits ein in Stephan Michael SCHRÖDER (2006).

911 Die einzigen Ausnahmen sind alle aus filmgeschichtlicher Perspektive geschrieben. Am umfänglichsten, wenn auch ohne analytische Fragestellung und daher rein informationsakkumulierend setzt sich Marguerite ENGBERG in ihrem Standardwerk (1977a) mit Drehbüchern und Drehbuchautoren der *Nordisk* auseinander (289–314). Die heute im DFI zugängliche Drehbuchsammlung lag ihr allerdings noch nicht vor. Gunnar SANDFELD (1966) erwähnt leider nur passim immer wieder Drehbücher und ihre Produzenten. Wissenschaftlich weitgehend wertlos sind die journalistischen Beiträge zu den Themen »Forfatterne og Dansk Film« [»Die Autoren und Dänischer Film«] und »Drejebogsforfatteren« [»Der Drehbuchautor«] von Jørgen BUDTZ-JØRGENSEN bzw. Leck FISCHER in der Jubiläumsschrift der *Nordisk* von 1956.

912 Soweit nicht anders ausgeführt, wird bei den folgenden Ausführungen zunächst nicht unterschieden zwischen den verschiedenen literalen Vorstufen eines Filmes (Exposé, Treatment, Rohdrehbuch, Regiebuch u.ä.), die alle unter »Drehbuch« subsumiert werden, das mit Claus Tieber minimalistisch so definiert werden kann: »Ein Drehbuch ist die Vereinbarung der an einer Filmproduktion maßgeblich Beteiligten über das zu Drehende.« (Claus TIEBER (2008), 18.)

913 Tom STEMPEL (1991), xii.

914 Zu erwähnen sind in diesem Kontext in erster Linie die Beiträge von Stephen BOTTOMORE, Isabelle AIMONE, Agnès MARGRAFF, Élodie POTEL und Isabelle RAYNAULD zum französischen Drehbuch in dem von Jean A. GILI u.a. (1995) herausgegebenen Sammelband *Les vingt premières années du cinéma français*, die verschiedenen Beiträge in der Themenummer von *Film History* 1997:3, die »Screenwriters and Screenwriting« gewidmet war (Edward AZLANT über die ersten Drehbücher bis 1911, Isabelle RAYNAULD – eine Übersetzung ihres französischen Aufsatzes von 1995 –, Patrick LOUGHNEY), Alexander SCHWARZ' (1994) Studie über Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms

dieser Forschung bleiben, daß »a great deal of research and analysis remains to be done before the history of screen texts – in all their permutations as scenarios, scripts, photodramas and screenplays – can be told.«⁹¹⁵ Oder in den Worten Albersmeiers: »Das Drehbuch (in seinen faszinierend-vielfältigen Facetten) ist und bleibt [...] die große Terra incognita einer zwischen Literatur und Film um Vermittlung bemühten Medien- und Kulturwissenschaft.«⁹¹⁶

4.1 Zur Obskürität und zum ›Interstatus‹ des Drehbuchs

Die Gründe für die Obskürität von Drehbuch wie Drehbuchsreiber suchte Leck Fischer noch 1956 in der Jubiläumsschrift der *Nordisk* implizit in der geschichtlichen Novität von Genre wie Akteur:

So wie das Filmmanuskript eine neue Art in der Dramatik ist, ist der Drehbuchautor eine neue literardramatische Figur. Seine Arbeit zu analysieren ist zu vergleichen mit dem Pflügen in ungenutzter Erde mit vielen Steinen. Die Literaturgeschichte ahnt nichts von seiner Existenz, und selbst die Filmgeschichte schenkt ihm kläglich wenig Aufmerksamkeit [...].⁹¹⁷

Wenn man Fischers Situationsbeschreibung auch immer noch teilen mag, so wird man den Hauptgrund für die ›Unsichtbarkeit‹ von Genre wie Akteur ein halbes Jahrhundert später doch nicht länger darin suchen können, daß beide zu neu seien, um wissenschaftliches Interesse zu erregen. Daß das Drehbuch lange im Niemandsland zwischen zwei universitären Disziplinen, der Literaturwissenschaft und der Filmwissenschaft, verschwand,⁹¹⁸ hängt vielmehr mit seinem ›Interstatus‹ zusammen, der in der Forschungsliteratur zu einer Vielzahl ähnlicher Charakterisierungen geführt hat: Das Drehbuch habe einen ›hybriden‹⁹¹⁹ Status; es sei ein

als Konstituierung einer ›Drehbuch-Philologie‹, Jürgen KASTENS Aufsätze (2000, 2004) zur Geschichte des Drehbuchs im deutschen sowie Silvio ALOVISIOS (2005) Monographie zum Drehbuch im italienischen Stummfilm.

915 Patrick LOUGHNEY (1997), 278.

916 Franz-Josef ALBERSMEIER (2009), 68.

917 »Ligesom filmmanuskriptet er en ny art indenfor dramatikken, er drejebogsforfatteren en ny literærdramatisk figur. At analysere hans arbejde kan sammenlignes med at sætte plov i ubrugt jord med mange sten. Literaturhistorien aner ikke hans eksistens, og selv filmhistorien ofrer ham sørgeligt ringe opmærksomhed [...].« Leck FISCHER (1956), 170.

918 S. für einen Forschungsüberblick Birgit SCHMID (2004), 17–22.

919 Jürgen E. MÜLLER (1996), 53, ebenso Franz-Josef ALBERSMEIER (2009), 68.

›Zwitterwesen‹⁹²⁰ bzw. ein ›Grenzgänger‹⁹²¹. Das Grundproblem ist in Schaudigs Definition erkennbar: »Klassifikatorisches Argument ist [...] die Benutzung der Schriftlichkeit als bloße ›Hilfs-Medientechnologie‹ im Hinblick auf die final intendierte Medientechnologie des Zielmediums Kino.«⁹²² Ein Drehbuch ist in dieser Perspektive ein Zwischen-, ein Verbrauchsprodukt, finalistisch auf das Endprodukt ›Film‹ ausgerichtet, bei der Produktion eines Filmes nur Mittel zum Zweck. Als ›präfilmischer‹⁹²³ oder ›paraliterarischer‹⁹²⁴ Text habe es nur einen ›protomedialen‹ Status. Birgit Schmid hat dies prononciert so zugespitzt: »Die Funktion des Drehbuchtextes ist sein Verschwinden.«⁹²⁵

Kurz gesagt: Dem Drehbuch wird kein künstlerischer ›Werkcharakter‹ zugestanden – aufgrund seiner instrumentellen Einbindung in den Filmproduktionsprozeß, aber auch, weil Film im Regelfall ein kollektives Produkt ist, zu dem der Drehbuchautor nur einen Teil beiträgt (weshalb er keine Autonomie behaupten kann).

So richtig es nun zweifellos ist, nicht von der Funktion des Drehbuches in der Filmproduktion abzusehen, so bedenklich ist es aber auch, das Drehbuch ausschließlich auf diese Funktionalität zu reduzieren und so zu marginalisieren. Schmid spricht zu Recht von der »Dualität von Poetizität und Funktionalität«.⁹²⁶ Gerade praktizierende Drehbuchschreiber wie der Filmtheoretiker und -historiker Béla Balázs haben immer wieder auch die Dimension der Poetizität unterstrichen:

Das heutige Drehbuch ist keine Halbfertigware, keine Skizze und kein Grundriss, es ist nicht nur die Anweisung zu einer Kunstschöpfung, sondern die vollständige Kunstschöpfung selbst. Das Drehbuch kann die Wirklichkeit selbständig darstellen, ein selbständiges und verständliches Bild von ihr geben, genauso wie jede andere der alten literarischen Kunstformen. Es ist richtig, dass das Drehbuch Bilder und Dialoge beschreibt, die erst zu verwirklichen sind. Es tut dies ebenso wie das Drama, das seinerseits auf die Bühne verweist: Dennoch wird dieses als erstrangige literarische Kunstform betrachtet.⁹²⁷

920 Alexander SCHWARZ (1994), 12.

921 Birgit SCHMID (2004), 17, 24.

922 Michael SCHAUDIG (1992), 12.

923 Franz-Josef ALBERSMEIER (1995), 242.

924 Franz-Josef ALBERSMEIER (2009), 68.

925 Birgit SCHMID (2004), 24.

926 Ibid., 21.

927 Béla BALÁZS (1949), 232.

Balázs' Einlassung von 1949 illustriert, daß die Frage, ob das Drehbuch ein künstlerisches Genre darstellt, ob es also ›Literatur‹ ist, davon abhängig ist, ob der Beobachter eine Ästhetikkonvention an den Text anlegt oder nicht. Diese Möglichkeit *per se* zu verneinen, wäre eine unkritische Fortschreibung der diesbezüglichen Diskurse aus meinem Untersuchungszeitraum. Bezeichnenderweise findet sich im Archiv der DFF erst im Jahr 1920 die erste Beratung eines Mitgliedes in Filmfragen,⁹²⁸ und es sollte bis zum Januar 1947 dauern, bis ein ›Büro der Dänischen Autorenvereinigung für den Verkauf der Filmrechte von Mitgliedern‹ errichtet wurde.⁹²⁹ Anders sah die Situation auf den ersten Blick beim DDF aus, nahm man hier doch ab 1909 die ökonomischen Interessen der Verbandsmitglieder gegenüber der Filmindustrie wahr (s. Kap. 5.1.2). Daß diese Interessenwahrnehmung aber keineswegs eine künstlerische Anerkennung der Tätigkeit als solcher war, macht der Umstand deutlich, daß weder beim DDF noch bei der DFF das Schreiben von Drehbüchern als literarische Tätigkeit gewertet wurde, die zur Aufnahme in den Berufsverband qualifizierte. Aus Verbandsperspektive war das Schreiben von Drehbüchern in meinem Untersuchungszeitraum keine literarische Tätigkeit, und spätere Nachschlagewerke wie das *Dansk skønlitterært Forfatterleksikon 1900–1950* oder alle dänischen Literaturgeschichten haben diese Wertung stillschweigend übernommen.

Balázs' Einlassung illustriert aber auch, daß der Status des Drehbuchs diskursiv in einem Konfliktfeld erzeugt wird, in dem die Interessen aller an der Filmproduktion beteiligten Funktionsgruppen aufeinanderstoßen. Entsprechend ist in einer für die Frühzeit der Filmgeschichtsschreibung wirkungsmächtigen Quellengruppe die Bedeutung von Drehbüchern minimiert worden: nämlich in der Memoirenliteratur, die fast immer von

928 Brief von Rechtsanwalt A.E. Svendsen als Vertreter der Erben Jenny Blicher-Clausens, dat. 16.9.1920. In: *Dansk Forfatterforenings arkiv 1894–1970*, KB, NKS 2665 fol, Kasten 18: »Vejledning og assistance«.

929 ›Dansk Forfatterforenings Bureau for Salg af Medlemmernes Filmsrettigheder‹. Ibid., Kasten 57. Auf einer außerordentlichen Generalversammlung am 18.6.1946 wurde der § 13 (3) der Satzung der DFF entsprechend neu gefaßt: »Ethvert Medlem er forpligtet til at lade sine Filmsrettigheder til Romaner, Noveller, Skuespil eller øvrige Arbejder forhandle gennem det af Foreningen oprettede Salgsbureau. Undtaget er specielt for Filmsoptagelse udarbejdede Manuskripter (Drejebøger, Synopsis o.l.).« [»Jedes Mitglied ist verpflichtet, seine Filmrechte an Romanen, Novellen, Schauspielen und übrigen Arbeiten durch das von der Vereinigung errichtete Verkaufsbüro verkaufen zu lassen. Ausgenommen sind speziell für die Filmaufnahme ausgearbeitete Manuskripte (Drehbücher, Synopsen u.ä.).«]

Schauspielern und Regisseuren und zumindest in Dänemark nie von reinen Drehbuchautoren geschrieben wurde. Um die Bedeutung ihrer eigenen Berufsgruppen zu unterstreichen, wird in dieser Memoirenliteratur das Genre des Drehbuches gerne als weitgehend obsolet dargestellt oder nachgerade ridikülisiert.⁹³⁰

Dies entspricht indes nicht dem filmhistorischen Wissensstand. Sicherlich war die präformative Kraft von Drehbüchern für die konkrete Filmaufnahme schwankend: So bot das früheste Drehbuch noch potentiell mehr Möglichkeiten zur Improvisation und Ausgestaltung als das im Lauf der zehner und zwanziger Jahre ausdifferenzierte und normierte Drehbuch. Regisseure und in geringerem Maße auch Schauspieler konnten in Einzelfällen vom Drehbuch abweichen, um kreative Einfälle umzusetzen. Auch wurde nicht immer auf dem Set mit Drehbüchern gearbeitet; in manchen Fällen sahen die Schauspieler sogar niemals ein Drehbuch⁹³¹ – was aber *nota bene* im Regelfall nicht bedeutete, daß keins existierte.⁹³² Und wie ernst die Schauspieler das Studium des Drehbuchs nahmen, lag natürlich ohnehin im Belieben des Einzelnen.⁹³³ Plädiert werden muß aber für die Notwendigkeit, die retrospektiven Schauspieler- und Regisseur-Diskurse über Drehbücher im frühen Stummfilm als interessengeleitete Diskurse im Kampf um die Frage zu sehen, wem das kollektive (Kunst-)Werk ›Film‹ attribuiert werden kann. Keinesfalls sollte man sie naiv als referentielle Aussagen zu werten, wie dies z.B. Arnold Hending

930 Stephan Michael SCHRÖDER (2006), 97. Vgl. auch Tom STEMPEL (1991): »Much film history about screenwriting is inaccurate because the sources are those who have reasons for downplaying the role of the screenwriter: actors, producers, directors, and their publicity machines« (xi).

931 So gibt Emma GAD (1913a) das Gespräch mit einer Filmschauspielerin wieder, die behauptet, daß es bei der industriellen Filmproduktion längst keine Leseprobe mehr gebe, sondern daß die Handlung nur vom Regisseur »en Smule« [»ein bißchen«] erklärt werden würde.

932 Lillian Gish behauptet z.B. in ihren Memoiren, daß es bei Griffith selbst bei den Monumentalfilmen *The Birth of a Nation* oder *Intolerance* kein Drehbuch gegeben habe: »There was never a script to be studied, no lines to be memorized. Everything seemed to spring spontaneously from M. Griffith's brain.« (Lillian GISH (1969), 73.) Entsprechend liest man bei Kevin BROWNLOW (1997), daß Griffith tatsächlich ohne Script gearbeitet habe. (83) Allerdings ›schien‹ das nur so, vgl. Tom STEMPEL (1991), 19ff, Edward AZLANT (1997), 244, und Claus TIEBER (2008), 32ff, zu Griffiths Drehbuch- und Regiearbeit.

933 Der Komiker Oscar Stribolt äußerte z.B. 1916 in einem Interview, daß er Drehbücher zwar lange vor den Dreharbeiten zugeschickt bekomme, diese jedoch aus Prinzip erst auf der Fahrt zur Aufnahme lese. (›AJAX‹ (1916a).)

in bezug auf die dänische Stummfilmzeit unreflektiert tut.⁹³⁴ Statt dessen gilt es, die durch diese Diskurse erfolgte ›Unsichtbarmachung‹ durch den Rückgriff auf die Drehbücher selbst, Produktionsunterlagen sowie zeitgenössische publizistische Quellen rückgängig zu machen.

Nicht zuletzt in den Filmen selbst wird übrigens ab ca. 1915 immer wieder metareflexiv auf die Bedeutung des Drehbuches verwiesen, indem es selbst ins filmische Bild gerückt wird: So liest, wie bereits erwähnt, Valdemar Psilander in seinem Drehbuch in *Evangeliemandens Liv* [*Der Apostel der Armen*] (1915). Charles Chaplin wird in *His New Job* (*Essanay* 1915) als neu eingestellter Schauspieler, der die Dreharbeiten durcheinanderbringt, erstmal losgeschickt, um sein Script zu holen. In seinem Film *How to Make Movies* (1918) sieht man in einer Szene, wie alle Darsteller für die aufzunehmende Farce mit dem Drehbuch in der Hand üben.⁹³⁵ Und *The Mystery of the Leaping Fish* (Triangle/Fine Arts 1916) endet in dem Büro eines *scenario editor*, der das eingereichte Drehbuch (dessen Verfilmung der Zuschauer bereits sah) ablehnt.

Zur Obskurität des Drehbuches in der film- wie literaturwissenschaftlichen Forschung hat allerdings auch der Umstand beigetragen, daß Drehbücher schlichtweg nicht in gedruckter, massenzirkulierter Form zur gefälligen Lektüre vorliegen, sondern von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen nur hand- oder maschinenschriftlich als Unikate in Archiven überliefert sind.⁹³⁶ Bei insgesamt 1.574 Spielfilmen bis 1920 sind insgesamt nur fünf (!) Drehbücher von nachweislich realisierten Filmen im Dänemark des Untersuchungszeitraumes im Druck erschienen.⁹³⁷ Dabei ist die

934 Vgl. Arnold HENDING (1961), 255; ders. (1956), 27.

935 Immer wieder wird hingegen in der Fachliteratur behauptet, daß Farcen normalerweise ohne Drehbuch aufgenommen wurden, vgl. z.B. Kevin BROWNLOW (1997), 320.

936 Die skandinavische Terminologie des ›(film-)manuskript‹ drückt diesen Sachverhalt viel zutreffender aus als der deutsche Terminus ›Drehbuch‹ (wobei allerdings früher im deutschen Sprachraum der Begriff des ›Manuskripts‹ durchaus auch üblich war).

937 Einzig Sven LANGES ›Drehbuch‹ zu *Elskovsleg* (1910a) war allerdings eine Drehbuchveröffentlichung, welche den ästhetischen Eigenwert des Genres unterstreichen sollte. Die vier anderen Drehbücher (Thomas Krag *En Emigrants Hændelser eller Den forsvundne Pengepose*: »Literaturen paa Film« (1909). In: *Maanedts-Magasinet*, 577–580 – s. unten auf S. 323; Sophus Michaëlis' *Revolutionsbryllup* [*Revolutionshochzeit*]: Jens LOCHER (1916b), 15–43; Laurids Skands' *Skilpadden* [*Die Schildkröte*]: Jens LOCHER (1916b), 45–67; Laurids Skands' *Kvinder* [*Frauen*]: Jens LOCHER (1916b), 69–89) waren nur als Anschauungsmaterial für zukünftige Drehbuchschreiber gedacht und transzendenten insofern durch ihre Veröffentlichung nicht den instrumentellen und finalistischen Charakter, der dem Genre zugeschrieben wurde. Dies galt auch für die Veröffent-

Überlieferungslage in Dänemark dank des *Nordisk*-Archivs noch vergleichsweise gut, richtet man den Blick z.B. auf Deutschland.⁹³⁸ Während in Deutschland laut Angabe von Alexander Schwarz »weit weniger als ein Prozent der damals geschriebenen«⁹³⁹ Drehbücher erhalten sind (was sinnvollerweise wohl so zu verstehen ist, daß nur weniger als ein Prozent der *realisierten* Drehbücher erhalten ist – die damals *geschriebenen* sind ja nicht einmal zu schätzen), liegt der Prozentsatz in Dänemark allein durch die im DFI aufbewahrten Drehbücher der *Nordisk* weit höher, nämlich bei rund 50%. Bei 1.648 Spielfilmen bis 1928, dem letzten reinen Stummfilmjahr, existieren noch allein für die *Nordisk*-Filme im DFI 805 Drehbücher,⁹⁴⁰ hinzu kommen vereinzelt Drehbücher, die sich an anderen Stellen im Nachlaß eines Drehbuchschreibers befinden,⁹⁴¹ die fünf publizierten Drehbücher (s.o.) und ebenfalls im DFI aufbewahrte einzelne Drehbücher anderer Firmen.

Deutlich noch besser stellt sich die Situation für den hier besonders interessierenden Zeitraum 1909 bis 1918 dar. Folgende Graphik vermittelt einen Eindruck von der Überlieferungslage bei den Drehbüchern der *Nordisk*, bezogen auf die Filmproduktion der einzelnen Jahre:

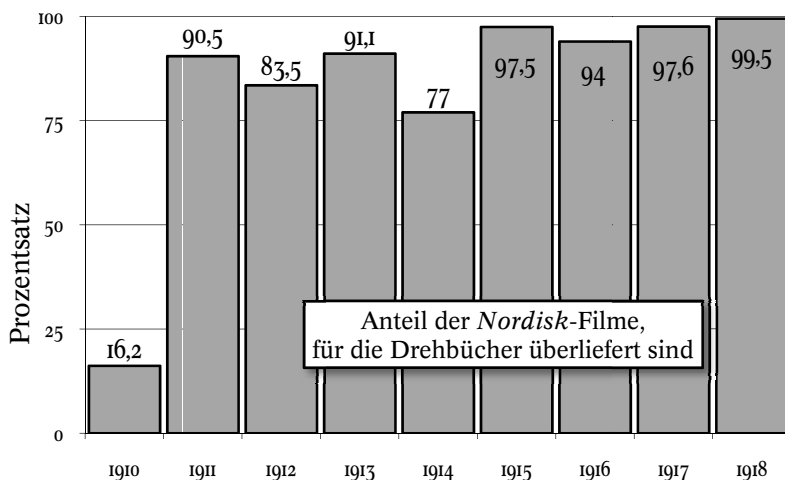
lichung des Drehbuches *Tandlægens Hævn* [Die Rache des Zahnarztes] (in: ›Censor« (1916)), das zwar angeblich von einer Kopenhagener Firma angekauft worden war, unter diesem Titel aber zumindest nicht realisiert wurde. – Ein Verzeichnis der publizierten deutschen und russischen Drehbücher in der Stummfilmzeit bietet Alexander SCHWARZ (1994), 403ff.

938 Zur Überlieferungssituation in Deutschland und Rußland s. Alexander SCHWARZ (1994), 13; zur Situation in den USA, Großbritannien und Frankreich s. Stephen BOTTOMORE (1995a); speziell zu Frankreich, wo zwischen 1907 und 1923 10.000 Drehbücher registriert wurden, s. Isabelle RAYNAULD (1995, 1997) und Emmanuelle TOULET (1995). Anders als in Dänemark war die Archivierung in den letztgenannten drei Ländern meistens Copyrightfragen geschuldet, daher auch ihre Sammlung in den großen Nationalbibliotheken Library of Congress (hier wurde 1904 dem ersten Drehbuch das Copyright erteilt), British Library (ab 1897) und Bibliothèque nationale (heute transferiert in die Bibliothèque de l' Arsenal in Paris).

939 Alexander SCHWARZ (1994), 13.

940 Lisbeth Richter LARSEN (2002), 200.

941 So befindet sich z.B. ein Fragment des Drehbuches *I det røde Lys* von Otto Rung in dessen »Hørespil, Drejebøger, Skitsebøger, optag, Personalialia m.m.«, KB, NKS 3838 4°. Drehbücher von Ursula Dahlerup sind ebenfalls in ihren nachgelassenen Papieren erhalten geblieben: »En samling breve og manuskripter«, KB, 1997/46. Abteilung II (»Manuskripter«), Bd. 7: »Noveller og synopsis til film og teater«. Das Drehbuch zu dem Film *Republikaneren* [Der Republikaner] (1920) ist im Privatarchiv Harriet Bloch überliefert.



Graphik 5: Überlieferungsquotient von Drehbüchern bei der *Nordisk* 1910–1918⁹⁴²

4.2 Die Anfänge des Drehbuchs in Dänemark

Ganz im Gegensatz zur lange kolportierten Ansicht, daß Drehbücher erst ab den zehner Jahren existierten, hat die jüngste Forschung zur Geschichte des Drehbuches gezeigt, daß protomediale literale Texte fast so alt sind wie die Filmproduktion selbst. Das erste Mal wurden schriftliche Vorformen intentional bei der Produktion eines Filmes 1896 oder 1897 eingesetzt,⁹⁴³ und die US-amerikanische *Biograph* hatte bereits 1898 die Erstellung von Drehbüchern als eigenständigen Produktionszweig ausdifferenziert und Roy McCardell als ersten ›story editor‹ angestellt.⁹⁴⁴

In Dänemark scheint man bei der *Nordisk* von Anfang an mit proto-medialen Textstufen gearbeitet zu haben. Angeblich bestanden diese Drehbücher in den ersten beiden Jahren, also bis ca. 1908, nur aus der kurzen schriftlichen Fixierung einer ›Idee‹,⁹⁴⁵ die auf eine Schreibma-

942 Auskunft von Lisbeth Richter LARSEN, DFI.

943 Tom STEMPEL (1991), 3; Edward AZLANT (1997), 229; Isabelle RAYNAULD: »Screenwriting«. In: Richard ABEL (Hg.) (2005), 576f; Claus TIEBER (2008), 23ff.

944 Edward AZLANT (1997), 230; Tom STEMPEL (1991), 4ff. Vgl. auch zum frühen US-amerikanischen Drehbuch Patrick G. LOUGHNEY (1990).

945 Marguerite ENGBERG (1977a), 60.

schinenseite paßte⁹⁴⁶. Laut Engberg wurden viele der frühesten ›Drehbücher‹ von 1906/07 während der Straßenbahnfahrt zu dem Aufnahmestudio der *Nordisk* in Valby geschrieben, was sie jedoch leider nicht belegt.⁹⁴⁷ Arnold Richard Nielsen, einer der *Nordisk*-Pioniere, erinnerte sich 1914 so:

Während der ersten vier Jahre lieferte ich so gut wie alleine die Ideen für die Stücke und mußte zeitweilig ein Stück am Tag abliefern. Viele der Stücke entstanden, während ich mit Viggo Larsen, der nun Geschäftsführer, Hauptschauspieler und Regisseur war, mit dem Fahrrad zum Theater nach Valby hinausfuhr.⁹⁴⁸

Und 1926 rekapitulierte er die frühesten Drehbuchtage so: »Ich saß und rackerte mich in den Bibliotheken ab, um Stoff zur Verfilmung zu finden.«⁹⁴⁹

Dichtung und Wahrheit sind in solchen Erinnerungen schwer zu trennen. Im Briefwechsel der Firma läßt sich jedenfalls nachweisen, daß Drehbücher (zunächst 1906 als ›Ideen‹ bezeichnet,⁹⁵⁰ ab 1907 dann auch als ›Manuskript‹⁹⁵¹) der *Nordisk* schon im Gründungsjahr 1906 (!) angeboten und von dieser auch gekauft wurden. Wie diese Drehbücher genau aussahen, ist unbekannt, da kein einziges Drehbuch vor 1909 überliefert ist. Immerhin läßt sich schon einem Brief vom Januar 1908 entnehmen, daß man einen Drehbuchschreiber darum bat, sein Drehbuch »in ausgearbeitetem Zustand« einzusenden, »also mit vollständiger Zurechtlegung

946 Arnold HENDING (1945), 44 u. 62.

947 Marguerite ENGBERG (1977a), 195.

948 »Jeg havde i de første fire Aar saa godt som hele Leverancen af Idéer til Stykkerne og maatte til Tider levere et Stykke om Dagen. Mange af Stykkerne blev til, medens jeg sammen med Viggo Larsen, der nu var Inspektør, Hovedskuespiller og Instruktør, cyklede ud til Teatret i Valby.« Arnold Richard NIELSEN (1914), 29.9. Dies können allerdings nicht die ›Drehbücher‹ für die Aufnahme am gleichen Tag gewesen sein, denn den Schauspielern ging jeden Morgen mit der ersten Post bereits eine Karte zu, auf der ihre Rolle für die Aufnahme des Tages vermerkt war – so erinnerte sich zumindest Knud Lumbye später. (Knud LUMBYE (1926).)

949 »Jeg sad og sled i det oppe i Bibliotekerne for at finde Stof til Filmatisering.« A.R. NIELSEN: »Fra Filmens første Dage«. In: *Politiken*, 17.1.1926.

950 So z.B. in einem Brief an einen Herrn Nielsen, dat. 15.1.1906 (NBKB III:97).

951 So z.B. in einem Brief an H.A. Rasmussen, dat. 24.9.1907 (NBKB VI:34).

aller Szenen, schematischer Angabe der Personenliste, des Alters und der Garderobe der Agierenden usw.«.⁹⁵²

Die präformative Funktion der Drehbücher für die Filmproduktion war sicherlich schwankend, weil nicht zuletzt abhängig vom Filmgenre und den Vorlieben des Regisseurs (s.o.). Generell aber gewannen Drehbücher aus drei Gründen schnell an Bedeutung:

(1) Mit der rapide zunehmenden Filmlänge, erst recht 1910 mit dem Übergang zum Mehrspulofilm, wurde die Organisation und damit Vorbereitung der Aufnahme immer wichtiger, sowohl für den Regisseur wie für die Schauspieler⁹⁵³. So wurde z.B. den Regisseuren der *Nordisk* 1914 eingeschärft, »ihre Manuskripte so für die Aufnahme vorbereitet zu haben, daß sehr wenig Film durch zu lange Aufnahmen verloren geht«.⁹⁵⁴ Und im Jahr darauf wurde nochmals die Bedeutung des Drehbuchs bei der Produktionsplanung unterstrichen, denn das Drehbuch müsse in so einem Zustand sein, daß der Regisseur »während der Aufnahme im großen und ganzen dem Ms. folgen kann, ohne die Arbeit des Büropersonals und

952 »i udarbejdet Stand«; »altsaa med fuldstændig Tilrettelægning af alle Scener, skematisk Opgivelse af Personliste, Alder og Paaklædning for de agerende m.m.«. Brief an Jens Grøn, dat. 4.1.1908 (NBKB VI:593).

953 Im Regelfall scheinen die Schauspieler um 1912/13 das Drehbuch einige Tage vorher erhalten zu haben, um sich mit der Handlung vertraut zu machen. So heißt es in einem Brief der *Kinografen* an Holger Reenberg: »Vedlagt tillade vi os at fremsende et Manuskript:/ »Den hævnerrige Chauffør«/ paa hvilket Stykke vi antagelig begynder allerede i Morgen Onsdag./ Deres Rolle: Jean, Chauffør./ [...] P.S. I Tilfælde af, at der finder Optagelse Sted i Morgen, bliver det: /alle Scenerne i Kettys Værelse samt alle Scenerne i Johnsens Kontor, som skal optages.« [»Anbei erlauben wir uns, Ihnen ein Manuskript:/ »Der rachsüchtige Chauffeur«/ zuzuschicken, mit dem wir voraussichtlich schon morgen, Mittwoch, beginnen werden./ Ihre Rolle: Jean, Chauffeur./ [...] P.S. Falls morgen aufgenommen wird, werden das: /alle Szenen in Kettys Zimmer sowie alle Szenen in Johnsens Büro, die aufgenommen werden.«] (KBKB I:70, 5.11.1912) Vgl. auch die Briefe der Firma an Johanne Fritz-Petersen (KBKB I:316, 18.2.1913) und an Emil Helsengren (KBKB I:345, 24.2.1913). Desto länger die Filme wurden, desto länger wurde anscheinend auch die Vorbereitungszeit: So läßt sich § 3 des Vertrages zwischen der *Nordisk* und Valdemar Psilander v. 23.11.1914, verlängert am 30.11.1915 entnehmen, daß Psilander das Drehbuch im Regelfall acht Tage vor Aufnahmebeginn erhalten sollte (*Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby). Und Psilanders »Nachfolger« Gunnar Tolnæs bat in einem Brief, dat. 4.5.1916, explizit darum, so bald wie möglich die Drehbücher zu jenen Filmen zugesandt zu bekommen, in denen er im ersten Monat seines Engagements spielen sollte (*Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby).

954 »[at have] deres Manuskripter saaledes tilrettelagte for Optagelse, at meget ringe Film gaar til Spilde ved for lange Optagelser«. Brief an August Blom, dat. 24.12.1914 (NBKB XXXIV:548–549).

den übrigen Geschäftsgang zu stören«. ⁹⁵⁵ Mit der rapide zunehmenden Filmproduktion war eine effiziente Produktionsplanung und -kontrolle auch in finanzieller und logistischer Hinsicht notwendig, wobei das Drehbuch zu einem wichtigen Planungsinstrument wurde. ⁹⁵⁶

(2) Drehbücher erlangten für die auf dem Weltmarkt agierenden Firmen juristische Bedeutung, denn während in den USA z.B. das Urheberrecht an Filmen über die Ablieferung von Photographien bzw. Papierkopien geschützt werden konnte, ⁹⁵⁷ mußten für diesen Zweck in Frankreich die betreffenden Drehbücher hinterlegt werden.

(3) Drehbücher wurden genutzt, um auf ihrer Grundlage im Rahmen einer ›Zweitauswertung‹ Werbetexte für die Filme (also z.B. Inhaltsangaben in Firmenrundschriften und Programmheften) zu erstellen. ⁹⁵⁸

4.3 Zur jährlichen Drehbuchproduktion in Dänemark um 1913

Die weltweiten Erfolge der dänischen Filmproduktion in den zehner Jahren beruhten nicht zuletzt auf der Fähigkeit der Filmfirmen, einen stetigen Strom von produktionstauglichen Drehbüchern zu organisieren. Zur Gewinnung dieses ›Rohstoffes‹ betrieb man einen hohen logistischen Aufwand, was implizit die Wichtigkeit der Drehbücher in dieser Phase unterstreicht. Für eine Jahresproduktion von knapp 200 Spielfilmen im Zeitraum 1912–14 wurde ein Vielfaches an Drehbüchern gesichtet, die den Filmfirmen nicht nur aus Dänemark, sondern auch aus Ländern wie (in alphabetischer Reihenfolge) Deutschland, Großbritannien, Island, Italien, Niederlande, Norwegen, Österreich, Polen, Rumänien, Rußland,

⁹⁵⁵ »under Optagelsen i det Store og Hele kan følge M/S. uden at bringe Forstyrrelse i Embedsmændenes Arbejde og den øvrige Forretningsgang«. Anweisungen für das Studio in Valby, dat. 13.11.1915, zwei Schreibmaschinenseiten ohne Titel (DFI).

⁹⁵⁶ Die Regisseurin Alice Guy, die 1896–1907 bei der *Gaumont* arbeitete, schrieb in ihren Erinnerungen: »Viele Leute [...] behaupten, wir hätten ohne Drehbuch gearbeitet. Das ist völlig falsch! Bis auf die allerersten 20 oder 25 Meter-Filme war alles im voraus geplant: die Story wurde sorgfältig ausgearbeitet, die Rollenbesetzung, Bauten und Kostüme bis ins Detail vorbereitet und an jede Abteilung weitergegeben. Wie anders hätten wir sonst dem Chaos zu entrinnen vermocht?« (Alice GUY (1981), 97.) Godard hat bekanntermaßen später die Idee lanciert, daß die ersten Drehbücher vor allem der Buchhaltung dienten (vgl. Birgit SCHMID (2004), 38).

⁹⁵⁷ Auf diesem Wege sind auch einige *Nordisk*-Filme als Papierkopie zumindest teilweise erhalten geblieben, s. Bebe BERGSTEN (1973).

⁹⁵⁸ Alexander SCHWARZ (1994), 33.

Schweden, Spanien, Ungarn und den USA zuzugingen, wie am Briefwechsel der *Nordisk* erkennbar ist.

Wieviele Drehbücher erhielten die Kopenhagener Firmen pro Jahr zugesandt? Alfred Kjerulf, einer der Dramaturgen der *Nordisk*, führte 1912 aus, daß allein die *Nordisk* im Laufe von nur neun Monaten 1911 1.000 Drehbücher erhalten habe,⁹⁵⁹ was aufs Jahr umgerechnet 1.333 Drehbücher ergibt. Für das gleiche Jahr brüstete sich das *S.R.H.* damit, daß bei ihrem *Victoria-Teater* täglich durchschnittlich zehn Drehbücher,⁹⁶⁰ d.h. ca. 3.650 pro Jahr eingegangen seien. Im Branchenblatt *Filmen* wird gar für 1912 behauptet, daß die größeren Filmfirmen bis zu 30 Stück am Tag erhielten⁹⁶¹ – was also zumindest für die größte Firma, die *Nordisk*, laut Selbstaussage (s.o.) um den Faktor 10 zu hoch gegriffen ist. Palle Rosenkrantz äußerte in der Presse, daß er allein im Juli 1913 300 an die *Dania Biofilm* eingesandte Drehbücher durchgeschaut habe.⁹⁶² Auch für das Produktionsjahr 1916 wurden mehr oder weniger phantasievolle Angaben publiziert: Laut dem *Nordisk*-Dramaturgen Alfred Kjerulf erhielt die *Nordisk* mittlerweile 2.000 Drehbücher pro Jahr, von denen durchschnittlich 150 »herausgepult« würden;⁹⁶³ laut seinem Kollegen Carl Theodor Dreyer sind es sogar um die 5.000 Drehbücher;⁹⁶⁴ und der Publizist Jens Locher behauptete vollmundig, daß jeden Tag ca. 30 Drehbücher bei den Kopenhagener Filmfirmen eingeliefert würden,⁹⁶⁵ was über 10.000 Drehbücher pro Jahr ergeben würde.

959 Alfred KJERULF (1912b), 27.

960 V.S. (1913), 161. In einem Interview mit Carl Theodor Dreyer spricht Kay von der Aa Kühle 1912 von 2–300 Drehbüchern pro Monat, die *S.R.H.* erhalte, was ungefähr auf die von V.S. genannte Anzahl hinausläuft und vielleicht die Quelle für dessen Behauptung war (»Tilgang af Forfattere frabedes«. In: *Ekstrabladet*, 23.7.1912, zit. nach: Peter SCHEPELERN (1982), 15).

961 E.–H.–J. (1912a), 5.

962 »St.P.«: »Palle Rosenkrantz som Filmatiker – »Guldhornene««. In: *Politiken*, 5.8.1913.

963 »pilles ud«. »Akademiet for »Tilskæring« af Filmskomedier« (1916).

964 »En ny Epoke i dansk Film«. In: *B.T.*, 9.10.1916; die gleiche Zahl nennt der *Nordisk*-Direktor Harald Frost in einem Interview in der gleichen Zeitung am 4.10.1916.

965 Jens LOCHER (1916b), 5.

(Illustration aus urheberrechtlichen
Gründen in der open-access-Version
entfernt)

– *Jeg har tænkt på at skrive et Skuespil, men jeg har ingen Idé.*
– Nå, så lav det til en Film.

Abb. 42: Drehbuchschreiben in Storm P.s Karikatur

Solche Zahlen dienen vor allem Werbezwecken und sollten nicht als referentielle Angaben bewertet werden. Anhand von Archivmaterial läßt sich die Anzahl der eingesandten Drehbücher realistisch berechnen. Für die *Kinografen* läßt sich dem internen Briefwechsel der Firma entnehmen, daß man für 1913 von dem Eingang von ca. 440 Drehbüchern ausgehen darf.⁹⁶⁶ Bei der *Nordisk* sind es zwei Archivalien, die Aufschlüsse über die Anzahl der Drehbücher geben:

- (1) Zwei Briefkopiebücher, betitelt ›Breve til Retourmanuskripter‹ [›Briefe zu Retourmanuskripten‹] [BtR], umfassen insgesamt 1.413 Blatt für den Zeitraum vom 29.3.1913 bis zum 24.2.1915 und enthalten nichts als Begleitschreiben zu als unbrauchbar angesehenen und da-

⁹⁶⁶ Einar Zangenberg behauptet am 5.4.1913 in einem Brief an das Hauptbüro der A/S *Kinografen*, daß er – als Regisseur der Firma – seit Januar bereits 110 Drehbücher durchgelesen habe. (KBKB II:52)

her returnierten Drehbüchern, wobei z.T. mehrere (bis zu zwölf) Drehbücher mit einer Sendung (d.h. mit nur einem Begleitbrief) zurückgeschickt wurden.

(2) Das wahrscheinlich von dem *Nordisk*-Dramaturgen Valdemar Andersen geführte Verzeichnis ›Returnerede Manuskripter‹ [›Zurückgeschickte Manuskripte‹] [RM] notiert für 1913 die Rücksendung von 1.183 Drehbüchern, für 1914 von 940 und für 1915 von 1.251.

Rechnet man zu diesen Zahlen außerdem die Drehbücher von Verfassern hinzu, die persönlich in Valby vorstellig wurden, und addiert zudem die angekauften Drehbücher (wobei erstens mehr Drehbücher angekauft als *de facto* realisiert und zweitens mitunter mehrere Drehbücher zusammengearbeitet wurden), so ist die Anzahl der um 1913 jährlich allein bei der *Nordisk* gesichteten Drehbücher mit 1.500 Stück konservativ geschätzt. Bei der Schätzung der Anzahl der Drehbücher, die kurz vorm ersten Weltkrieg jährlich bei allen dänischen Filmfirmen zusammen eingereicht wurden, ist zwar zu berücksichtigen, daß von einer Firma abgelehnte Drehbücher gerne gleich bei der nächsten eingereicht wurden, so daß man also von Doppelungen ausgehen muß, aber eine Gesamtanzahl von 3.000 Drehbüchern pro Jahr (davon die Mehrheit von dänischen Autoren) erscheint durchaus als eine realistische Annahme. Bei einer Spielfilmjahresproduktion, die 1913/14 in Dänemark bei knapp 200 Stück lag, ist also ungefähr von einem Verwertungsquotienten von 7% auszugehen, während in Deutschland der entsprechende Wert in der Fachpresse auf »höchstens, aber höchstens 5%« geschätzt wurde.⁹⁶⁷

4.4 Die Drehbuchschreiber des dänischen Stummfilms in tropischer wie statistischer Perspektive

Von wem aber stammten die jährlich Tausende von Drehbüchern? Jørgen Budtz-Jørgensen gibt in den einleitenden Zeilen von »Forfatterne og Dansk Film«, dem einzigen dänischen Aufsatz zum Thema, eine seltsame Antwort:

In der Kindheit [...] des dänischen Films gab es einen Begriff, der ›Barbiermanuskripte‹ hieß. Damals, in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts, schrieben alle und jeder Filme. Die neue Erfindung appellierte an die Massen, und ›Ideen‹ strömten in einem Ausmaß herein, daß man spezielle ›Dramaturgen‹ engagieren mußte, um das eingesandte Material durchzulesen und das einzu-

967 R. GENENNER (1916).

richten, das zur Aufnahme brauchbar war. Selten waren es professionelle Autoren, die diese Produkte geschrieben hatten, deren Naivität man sich heute kaum noch vorstellen kann. Ihre Lieferanten kamen aus allen möglichen Berufen, aber Barbieri waren in der Überzahl. Daher die Bezeichnung ›Barbiermanuskripte‹.⁹⁶⁸

Worauf Budtz-Jørgensen diese Erkenntnis über die berufsmäßige Herkunft der Drehbuchschreiber stützt, erfährt der interessierte Leser leider nicht – wie so häufig in der anekdotischen frühen Filmgeschichtsschreibung. Mit seiner These, daß die Barbieri in der Überzahl waren, steht Budtz-Jørgensen zwar allein auf weiter Flur, aber verzichten wollte lange kaum ein Autor auf die Erwähnung von Barbieren, wenn er sich über die dänischen Drehbuchschreiber äußerte. Schon für Urban Gad waren rückblickend »Barbiergesellen« 1919 die Unterklasse der Drehbuchschreiber;⁹⁶⁹ und Carl Gandrup begann 1920 seine Aufzählung der Gruppen, die alle 1912–13 Filme geschrieben hätten, wie selbstverständlich mit Barbierlehrlingen.⁹⁷⁰ Auch Bernhardt Jensen konnte es noch 1969 nicht unterlassen, Barbiergesellen (neben kleinen Kolonialwarenhändlern und ›richtigen‹ Autoren) als typische Drehbuchschreiber zu nennen.⁹⁷¹ Geht man jedoch zu den Archivquellen, findet sich für diese Behauptungen kein Beleg. Der Briefwechsel der *Nordisk* verzeichnet insgesamt nur drei Barbieri als (erfolglose) Drehbuchschreiber.⁹⁷² Da in den meisten Fällen kein Beruf in der Anrede auf dem Anschreiben genannt wird, mag es natürlich weitere Barbieri unter den Drehbuchschreibern gegeben haben, doch waren diese dann ja weder der Filmfirma noch späteren ›Filmhistorikern‹ mit ihrem Beruf bekannt.

968 »I dansk films [...] barndom fandtes der et begreb, der kaldtes ›barbermanuskripter‹. Dengang, i århundredets første tiår, skrev alle og enhver film. Den nye opfindelse appellerede til masserne, og det strømmede ind med idéer, så der måtte engageres særlige ›dramaturger‹ til at gennemlæse det indsendte materiale og tilrettelægge det, der var anvendeligt for optagelse. Det var sjældent professionelle forfattere, der havde skrevet disse produkter, hvis naivitet man idag kun kan gætte sig til. Deres leverandører var hentet fra alle mulige erhverv, men barberer var i overtal. Deraf betegnelsen ›barbermanuskripter‹.« Jørgen BUDTZ-JØRGENSEN (1956), 162.

969 »Barbersvende«. Urban GAD (1919), 8.

970 Carl GANDRUP (1920).

971 Bernhardt JENSEN (1969), 103.

972 Brief an H. Sørensen, ›Barber & Frisør‹, dat. 5.2.1913 (NBKB XXIV:26); Brief an ›Barbermester T. Sandvig‹, dat. 25.9.1914 (BtR II:243); Brief an ›Barber J. Kreutzmann‹, dat. 16.10.1914 (BtR II:260).

Der für Dänemark spezifische Topos von den Barbieren als Drehbuchschreibern erklärt sich nur, wenn man ihn nicht denotativ als historisch-empirische Aussage liest, sondern kulturtopologisch als Trope, und zwar für Drehbuchschreiber wie Drehbuch. Zunächst ist festzustellen, daß sich Kritiker wie Befürworter des Films durchaus einig waren über die soziale Heterogenität der Drehbuchschreiber. Ein anonymes ›Ak!‹, der sich 1911 über das Kino als Theatersurrogat erregte, bezeichnete die Kinoautoren als »Bürojongen und Theaterstatisten«.973 Der Schauspieler Johannes Poulsen äußerte 1912 über die Drehbuchautoren, daß es sich bei diesen häufig um »unwissende Provinzrechtsanwälte, schwärmerische Ladenmädchen oder Buchhalter in Filmbüros« handele.974 Palle Rosenkrantz beklagte 1913 »Ergüsse von Krämern und und Kolonialwarenhändlern«;975 Emma Gad bedauerte im gleichen Jahr, daß Drehbücher viel zu häufig »mit Hilfe von Auszügen aus Leihbibliotheksromanen, die halbgebildete Dilettanten eingesandt hatten«, entstünden.976 Und die Drehbuchautoren in Århus wurden in der Hauptstadtpresse bestimmt als »[j]unge Ehefrauen, Rechtsanwälte und Kaufleute«.977

Barbiere wurden nun im zeitgenössischen Diskurs in solche Aufzählungen aufgenommen, um die Spannweite der sozialen Heterogenität zu unterstreichen – zunächst fast ausschließlich in Äußerungen von Filmleuten oder in branchennahen Publikationen. Der erste, der meines Wissens Barbieren öffentlich als Drehbuchschreiber benennt, ist 1911 der Regisseur und künstlerische Leiter der *Nordisk*, August Blom: »Die Skribenten stammen aus allen gesellschaftlichen Klassen, von Barbieren angefangen bis hin zu unseren vornehmsten Autorennamen.«978 Im Jahr darauf wird der Kopenhagener Rausch des Drehbuchschreibens im Branchenblatt *Filmen* scherzhaft so kommentiert:

973 »Kontordreng og Teaterstatister«. Zit. nach: S.M. (1912).

974 »uvidende Provinssagførere, sværmeriske Butiksjomfruer eller Bogholdere paa Filmskontorer«. Johannes POULSEN (1912).

975 »Spækhøkeres og Urtekræmmeres Udgysninger«. Palle ROSENKRANTZ (1913a), 132.

976 »ved Hjælp af halvdannede Dilettanters indsendte Uddrag af Lejebibliotheksromaner«. Emma GAD (1913a).

977 »[u]nge Fruer, Overretssagførere og Handelsmænd«. »Århus og Filmsscenerne«. In: *Politiken*, 20.4.1912.

978 »Skribenterne er fra alle Samfundsklasser, lige fra Barberer til vore fineste Forfatternavne.« »Instruktør August Blom. Interview med en stærkt optaget Films-Mand« (1911), 69.

Viele filmen; aber alle schreiben Filme!

Wenn ich morgens um 12 Uhr zu meinem Barbier komme, muß ich in der Regel eine Viertelstunde warten, bevor der Geselle Zeit hat, mich mit seinen tintigen Fingern einzuseifen – er schreibt nämlich Filme!

Wenn ich um 3 Uhr Visite bei der Staatsrätin ablege, muß ich eine halbe Stunde im Salon warten – die Staatsrätin ist im Kabinett, mitten in einem spannenden Filmdrama!⁹⁷⁹

Die Nennung des Barbiers dient in diesen beiden letzten Zitaten zur Markierung einer unteren sozialen Grenze, welche die in der Presse der Zeit häufiger wiederholte⁹⁸⁰ Eingangsaussage »alle schreiben Filme« bestätigen soll: *Selbst* Barbieri, ja selbst Barbiergesellen und -lehrlinge schreiben Drehbücher.⁹⁸¹ Als Grenzmarkteur bot sich diese Berufsgruppe an, da sie – wie den Ergebnissen der Volkszählung von 1916 zu entnehmen ist – sozial zu den untersten Bevölkerungsschichten gehörte: Barbiergesellen waren die Gruppe mit dem geringsten Vermögen *aller* von der Statistik 1916 überhaupt erfaßten 224 Gruppen; und auch ihr durchschnittliches Jahreseinkommen von 727 Kronen plazierte sie ganz am unteren Ende der Einkommensskala, zusammen mit Berufsgruppen wie Krankenschwestern, Häuslern, Landarbeitern und weiblichen Kontoristen.⁹⁸² Kritiker des Films und Kinos griffen indes das ›Eingeständnis‹ der Filmindustrie, daß Barbieri zu den Drehbuchschreibern gehörten, begierig auf und verwandten den ursprünglich nur grenzmarkierenden Extremfall gerne in pejorativer Absicht synekdochisch.

Die Verschiebung der Aussage ›Selbst Barbieri schreiben Drehbücher‹ (Blom 1911) über ›Auch Barbieri schreiben Drehbücher‹ (Gad 1919) zu ›Die Mehrzahl der Drehbücher ist von Barbieren geschrieben‹ (Budtz-

979 »Mange filmer; men alle skriver Film! Kommer jeg om Morgen Kl. 12 hos min Barber, maa jeg som Regel vente et Kvarter, før Svenden faar Tid til at sæbe mig ind med sine blækkede Fingre, – han skriver nemlig Film! Aflægger jeg Kl. 3 Visit hos Etatsraadinden, maa jeg vente en halv Time i Salonen – Etatsraadinden er i Kabinettet, midt i et spændende Filmsdrama!« H.C. (1912). Der Text wurde – was seine Wirkungsmächtigkeit erklären könnte – mehrmals nachgedruckt: Ein erster Nachdruck erschien am 30.1.1916 in *Masken*, ein zweiter am 1.6.1924 in *Kinobladet*.

980 Ganz ähnlich hieß es z.B. 1913 ebenfalls in *Filmen*: »Alle Mennesker skriver Film, naar de da ikke filmer...« [»Alle Menschen schreiben Film, wenn sie gerade nicht filmen...«]. (›FANTOMAS‹ (1913), 307.)

981 So ist auch Palle Rosenkrantz' Hinweis 1913 auf »Byens litterære Barbersvende« [»die literarischen Barbiergesellen der Stadt [Kopenhagen]«] als Drehbuchlieferanten zu verstehen (›St.P.‹: »Palle Rosenkrantz som Filmatiker – ›Guldhornene‹«. In: *Politiken*, 5.8.1913).

982 *Erhvervs- og Indtægtsforholdene ved Folketællingen d. 1. Februar 1916* (1920), 30f.

Jørgensen 1956) wäre allerdings ohne die korrelierte Einführung des Begriffs ›Barbermanuskript‹⁹⁸³ kaum möglich gewesen. Budtz-Jørgensen versteht den Begriff irrtümlicherweise buchstäblich, doch handelt es sich hierbei ursprünglich um eine Trope, die zwischen Metonymie und Metapher oszilliert. Im Sprachgebrauch z.B. des Stummfilmschauspielers Olaf Fønss sind ›Barbermanuskripter‹ jene Drehbücher, die »von namenlosen Dilettanten geschrieben waren, zumeist in Nachahmung eines Romans oder eines anderen Films, den sie gesehen hatten, und die sie nach Valby im notdürftigsten manuskriptmäßigen Gewand einschickten«.⁹⁸⁴ Der metonymische Aspekt bei dieser Begriffsbestimmung ist der Bezug auf die ›namenlosen Dilettanten‹, zu denen man die Barbieri zählte, der metaphorische hingegen der Hinweis auf den Modus der Bearbeitung, dem die ›Vorlage‹ unterzogen wurde, um das Drehbuch zu erstellen: Die Vorlage wurde nämlich ›barbiert‹, wie es im Dänischen heißt, d.h. es wurde ihr übel mitgespielt, indem sie wesentlicher Teile oder Eigenschaften beraubt wurde. Eine Attribuierung des Drehbuches zu Barbieren war durch den Begriff ›Barbermanuskript‹ ursprünglich nicht impliziert.

Daß Barbieri bei Budtz-Jørgensen als hauptsächliche und bei anderen als häufige Drehbuchschreiber figurieren, basiert also auf einem Mißverständnis, nämlich einer Enttropisierung. Die Barbierthese läßt sich obendrein an den Unterlagen der Firmen nicht belegen. Wer aber waren die Drehbuchschreiber zur Zeit des dänischen Stummfilms? Um diese Frage angesichts von ca. 3.000 Drehbüchern pro Jahr unmittelbar vor dem ersten Weltkrieg überhaupt bearbeiten zu können, habe ich sie eingeschränkt auf die Frage, wer die Drehbuchschreiber der dänischen Stummfilme waren.

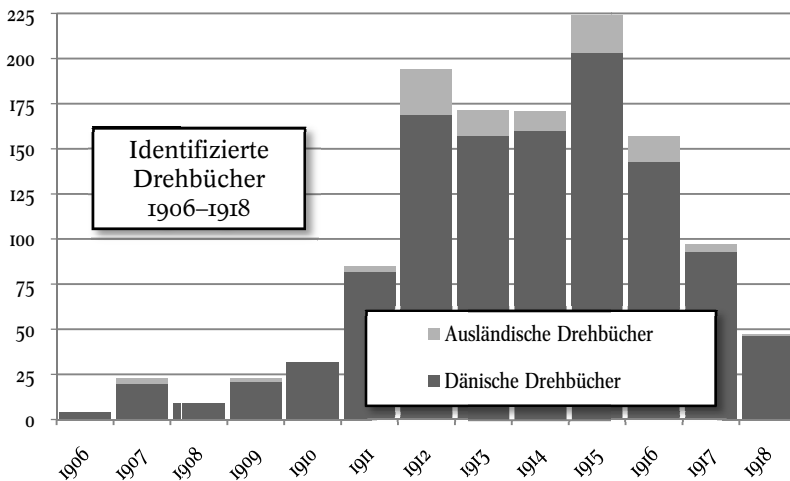
Als Grundgesamtheit zur Beantwortung dieser Frage dienen zunächst alle Drehbücher, die zur Verfilmung angekauft worden sind, auch wenn eine solche konkret nicht belegt werden konnte. Hinzu kommen die seltenen Einzelfälle von Drehbüchern, für die ein konkretes Ankaufangebot vorlag, dessen Ablehnung nicht dokumentiert werden kann (dies betrifft vor allem die Briefkopiebücher der *Nordisk* und der *Kinografen*, wo im Regelfall nur die Schreiben der Filmfirmen erhalten sind). Bei der

983 Ein anderer damals üblicher Ausdruck war »Barber-Films«, vgl. ›POINTER‹: »I Filmens Guldalder«. In: *Riget*, 8.5.1913.

984 »var skrevet af navnløse Dilettanter, oftest som Efterligning af en Roman eller af en anden Film, de havde set, og som de indsendte til Valby i det nødtørftigste manuskriptmæssige Klædebon«. Olaf FØNSS (1936), 280.

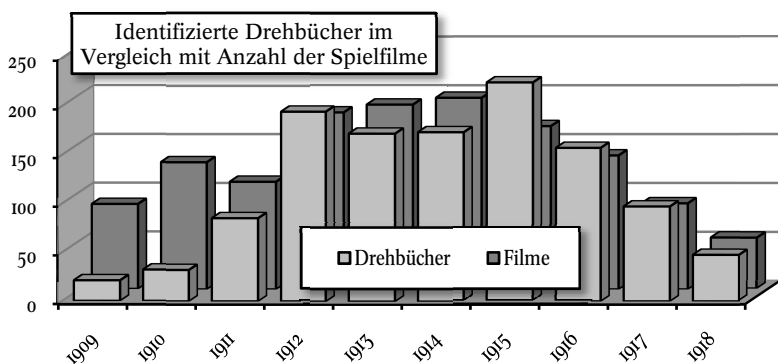
Interpretation dieser so gewonnenen Daten ist indes unbedingt Vorsicht walten zu lassen, denn das Datenmaterial unterliegt einigen wichtigen Einschränkungen. Erstens folgt aus den oben genannten Aufnahmebedingungen, daß Drehbücher manchmal nach dem Jahr aufgenommen worden sind, in dem sie angekauft, und manchmal nach dem Jahr, in dem sie verfilmt worden sind. Zweitens ist davon auszugehen, daß mitunter von den Dramaturgen oder Regisseuren mehrere angekaufte ›Ideen‹ zu einem einzigen Drehbuch zusammengearbeitet worden sind. Drittens ist es möglich, daß in Einzelfällen aus dem Ausland angekaufte Drehbücher von Dänen unter einem anderen Titel weiterverarbeitet worden sind, so daß in diesen Fällen eine Doppelzählung nicht ausgeschlossen werden kann. Und viertens wurde – dies betrifft vor allem die Jahre ab 1915 – nicht jedes Drehbuch *de facto* auch verfilmt, selbst wenn das Trachten der Filmfirmen selbstverständlich dahin ging, keine Drehbücher zu erwerben, die später nicht realisiert werden konnten.

Insgesamt lassen sich so für den Zeitraum 1906–1918 1238 Drehbücher identifizieren, von denen 98 aus dem Ausland stammten (davon 73 aus dem deutschsprachigen Raum):



Graphik 6: Identifizierte Drehbücher des dänischen Stummfilms 1906–1918

Setzt man die Anzahl der identifizierten Drehbücher ins Verhältnis zu den im gleichen Jahr produzierten Filmen, so wird deutlich, daß ab ca. 1912 grob eine Deckungsgleichheit eintritt (s. Graphik 7). Daß in den Jahren 1912 sowie 1915–17 sogar mehr Drehbücher identifiziert als Filme produziert wurden, mag auf den ersten Blick verwundern. Dies erklärt sich aber aus dem Umstand, daß Drehbücher von Amateuren gelegentlich zusammengearbeitet wurden (s.o.) und daß in den Kriegsjahren einerseits durch die ab 1916 rückläufige Filmproduktion und andererseits durch die Hoffnung auf eine Wiederbelebung des Geschäfts nach Ende des Krieges eine gewisse Lagerhaltung von Drehbüchern erfolgte.



Graphik 7: Verhältnis identifizierter Drehbücher zur zeitgleichen Filmproduktion 1906–1918

Diese Drehbücher bis einschließlich 1918 lassen sich insgesamt 397 Autoren zuordnen, von denen 335 dänischer Herkunft sind. Unter Rückgriff auf die exzellente Quellenlage in Dänemark lassen sich diese in sozialer Hinsicht weitgehend klassifizieren, wodurch das in der Forschung unbekanntes Wesen ›Drehbuchschreiber‹ konturiert werden kann.⁹⁸⁵

985 Für die Identifizierung und Klassifizierung sind über die Archivalien des DFI und des *Nordisk Film*-Firmenarchivs in Valby hinaus folgende Quellen herangezogen worden: (a) aus dem Reichsarchiv die einzelnen Erfassungsbögen der Volkszählungen in den Jahren 1911, 1916 und 1921, Erfassungstag jeweils 1. Februar. Diese drei Volkszählungen gelten als zuverlässig in ihren Ergebnissen (Ole DEGN (1991). Bei der Volkszählung 1916 wurden zusätzlich die finanziellen Verhältnisse erfragt; (b) aus dem Kopenhagener und dem Frederiksberger Stadtarchiv die sog. ›Skatteekstraktbøger‹ [wörtl. ›Steuerextraktbücher‹] oder kurz ›Skattebøger‹ [›Steuerbücher‹] für die Kommunen Kopenhagen

Wer waren also die dänischen Drehbuchschreiber des dänischen Stummfilms? Die Aussage »alle schreiben Filme« wird durch die ausgewerteten Quellen durchaus gestützt: Vertreten sind erwartungsgemäß Schauspieler, Regisseure sowie die literarische Intelligenz, aber auch Büroboten (z.B. Einar Andreasen), ein Bildhauer (W.H. Bornebusch), Buchhalter (z.B. Georg Borup), Lehrerinnen (z.B. Lilli Brandt), ein Bibliothekar an der Universitätsbibliothek (Carl Otto Dumreicher), Buchhändler (z.B. Peter Hansen), Photographen (z.B. Herluf W. Jensen), Rechtsanwälte

und Frederiksberg bis zum Steuerjahr 1917/18. Erfassungszeitraum ist jeweils der 1. April bis 31. März; erfaßt werden neben Angaben zur Person die Höhe des für die Steuer herangezogenen Einkommens im aktuellen Jahr wie im Vorjahr sowie die Höhe der zu zahlenden Steuer. Im Regelfall hat die Steuerbehörde die in der Steuererklärung selbstdeklarierte Einkommenshöhe akzeptiert. Wo es, wie im Einzelfall geschehen (z.B. bei nicht vorhandener Steuererklärung oder bei Zweifelsmomenten), einen Gegenvorschlag des Steuereinschätzers (»Skattedirektorat«) sowie nachfolgend die Veranlagung durch eine Einschätzungskommission (»Ligningsmændenes Ansættelse«) gegeben hat, ist letzterer Wert in die Statistik eingeflossen. Der Einwand gegen Daten aus Steuerakten liegt auf der Hand, nämlich daß Steuerhinterziehung so alt wie die Veranlagung zur Steuer selbst ist. Die Einkommensangaben sind sicherlich *cum grano salis* zu lesen, deshalb aber als historische Quelle nicht unbrauchbar. Auch in der offiziellen, von Søren MØRCH herausgegebenen *Danmarks historie* wird auf die Angaben zurückgegriffen, da sie – so die Begründung – wenigstens einen Hinweis darauf geben, welche Einkommensangaben von den Steuerbehörden akzeptiert wurden (Niels Finn CHRISTIANSEN, Karl Christian LAMMERS u. Henrik S. NISSEN (1988), 34). Generell läßt sich festhalten, daß die Steuerangaben um 1910 aus zwei Gründen den Anspruch auf größere Genauigkeit als heute erheben können: Erstens war der Anreiz zur Steuerhinterziehung bei einem maximalen Einkommenssteuersatz von 5% (bis 1914) geringer; zweitens waren die Steuerangaben für jedermann einsehbar, was sowohl eine soziale Kontrolle der Angaben implizierte als auch einer prestigeschädigenden Angabe von zu wenig Einkommen und Vermögen entgegenwirken konnte; (c) im RA sowie im LfS wurden außerdem die Anträge auf Kinokonzessionen (im LfS bis 1922, im RA bis 1918) ausgewertet; (d) an gedrucktem Material wurden zudem die folgenden Quellen herangezogen: *Kraks Vejviser* für Kopenhagen/Frederiksberg sowie für Gentofte, die Mitgliederverzeichnisse der *Dansk Forfatterforeningen* (DFF) (Verzeichnisse existieren für die Jahre 1903, 1905, 1908, 1910, 1919; diese befinden sich in der »Småtryk«-Abteilung der KB) sowie des *Danske Dramatikeres Forbund* (DDF) (Verzeichnisse existieren für die Jahre 1916 und 1926; diese befanden sich 1998 im Archiv des DDF am Geschäftssitz des Verbandes), die Mitgliederverzeichnisse des *Journalistforbundet* (im Verbandsblatt *Journalisten* wurden zweimal komplette Listen über die Mitglieder abgedruckt, nämlich über den Stand vom 1.7.1912 (»Journalistforbundets Medlemmer«. In: *Journalisten* 1912:13, 82f) sowie über den Stand vom 15.3.1913 (»Journalistforbundets Medlemmer«. In: *Journalisten* 1913:6, 37f)), Verzeichnisse von Absolventen der Universität innerhalb bestimmter Fakultäten bzw. Berufsfelder: *Filolog- og Magister-Stat* (C.H. STHYR u. H.F. ØLLGAARD (Hg.) (1907)) sowie dessen Neubearbeitung *Magister-Stat* (Cai HEGERMANN-LINDENCRONE u. C.L. HENRICHSEN (Hg.) (1926)) sowie *Juridisk og Statsvidenskabelig Stat* (*Juridisk og statsvidenskabelig Stat* (1923).

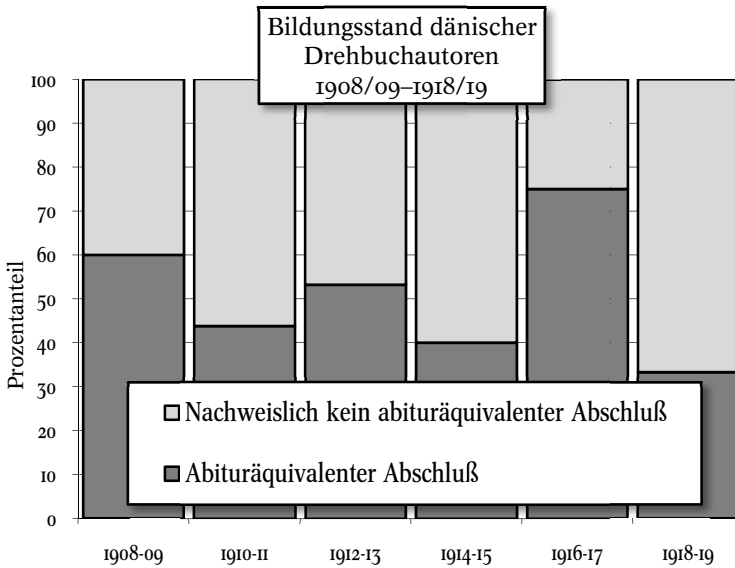
(z.B. Viggo Kleisby), ein Schüler (Axel V. Holch), ein Arzt (Lars Svenne Lankjær), ein Parlamentarier im Folketing (Adolph Charles Meyer), die unverheiratete Tochter eines Schneidermeisters (Karen Mortensen), eine Krankenschwester (Agnes Henriette Preuss), ein Instrumentenmacher-geselle (Holger Wolthemath) usw. usf. Vermissen tut man allerdings – Barbieri.

In Hinblick auf die Verteilung zwischen den Geschlechtern ist auffällig, wie gering der Anteil der Frauen an den Drehbuchschreibern ist. Während in der Forschung gerne ohne Belege behauptet wird, daß dieser Anteil eher hoch gewesen sei,⁹⁸⁶ läßt sich dies zumindest für die dänische Filmindustrie bis 1918 nicht bestätigen: Bei den dänischen Autoren stehen 78,4% Männer nur 20,4% Frauen entgegen (bei 1,2% ist das Geschlecht wegen fehlender Vornamen nicht zu bestimmen), bei den ausländischen Autoren sind es gar nur 17,5% Frauen.

Der ›durchschnittliche‹ Drehbuchschreiber war keinesfalls ein sozial Depravierter, sondern eher überdurchschnittlich gut ausgebildet und verdiente zumindest am Anfang der Periode auch überdurchschnittlich. Mindestens einen abituräquivalenten Bildungsstand (›student‹) hatten 1910–13 grob die Hälfte der debütierenden dänischen Drehbuchschreiber; 1914–15 sank der Anteil zwar auf immer noch erstaunliche 40%, schnellte dann aber 1916–17 sogar wieder auf drei Viertel hoch (s. Graphik 8). Einschränkung ist hinzuzufügen, daß allerdings nur für 43,5% aller dänischen Drehbuchautoren bis 1918/19 Angaben zum Bildungsstand ermittelt werden konnten. Aber selbst wenn man bei allen Autoren, bei denen keine Angaben zum Bildungsstand vorliegen, ebenfalls von einem nicht abituräquivalenten Bildungsstand ausgeht, läge der Anteil der debütierenden Drehbuchschreiber mit einem abituräquivalenten Bildungsstand noch 1908–09 bei 30%, 1910–11 bei 21,5%, 1912–13 bei 23,1%, 1914–15 bei 16,7%, 1916–17 bei 15% und 1918–19 wiederum bei 16,7% – dies sind in bezug auf die dänische Gesamtpopulation weit überproportionale Anteile, da noch 1921 der ›studenter‹-Anteil an einem Jahrgang lediglich 2% betrug.⁹⁸⁷

986 Z.B. Kevin BROWNLOW (1997), 326. Laut Cari BEAUCHAMP u. Mary Anita LOOS (2003), 12, sollen fast die Hälfte der Drehbücher der Stummfilmzeit von Frauen stammen. Auch Jürgen KASTEN spricht von einem (allerdings nicht näher spezifizierten) ›beträchtlichen‹ Anteil an Drehbuchautorinnen (1990, 54).

987 Hans Chr. JOHANSEN (1991), 51.

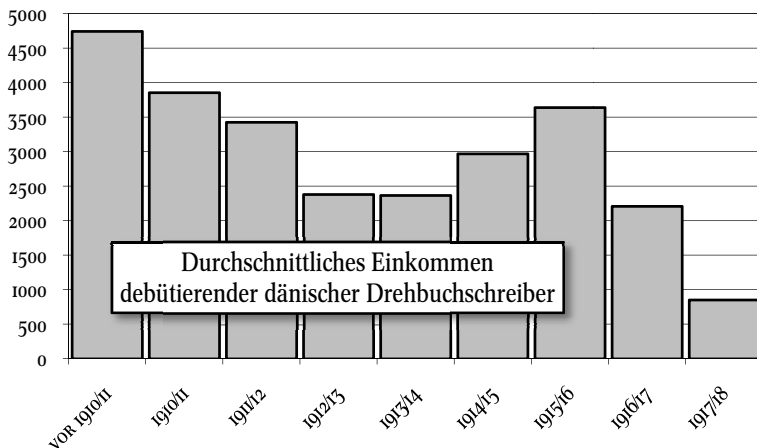


Graphik 8: Der Bildungsstand bei debütierenden dänischen Drehbuchautoren 1908/09–1918/19 (für 1908–09 ermittelbar für 50% der Autoren, für 1910–11 für 49,2%, für 1912–13 für 43,4%, für 1914–15 für 41,7%, für 1916–17 für 20% und für 1918–19 für 50%)

Ein ganz ähnliches Bild bietet – zumindest für den Anfang des hier untersuchten Zeitraums – das durchschnittliche Jahreseinkommen der eigenständig zur Steuer veranlagten Kopenhagener und Frederiksberger Drehbuchautoren zur Zeit ihres ersten Drehbuchverkaufes (s. Graphik 9). Insgesamt 58% aller dänischen Autoren konnten mit einer Steueradresse in Kopenhagen oder dem benachbarten Frederiksberg identifiziert werden, von denen wiederum bei 78% die Steuerunterlagen, Lohnbücher u.ä. eingesehen werden konnten, um Einblick in die finanziellen Verhältnisse im Jahr ihres Drehbuchdebüts zu erhalten (dies entspricht einem Anteil von 38% an allen dänischen Drehbuchautoren).

Mit Mittelwerten von 4.743 Kronen für die Jahre vor dem Steuerjahr 1910/11 sowie von 3.855 Kronen für das Steuerjahr 1910/11 und 3.425 für 1911/12 lagen die Kopenhagener und Frederiksberger Drehbuchautoren weit über dem Schnitt der Bevölkerung. Während um 1907 82,9% der Kopenhagener Haushaltsvorstände weniger als 2.400 Kronen p.a. verdien-

ten,⁹⁸⁸ lag z.B. der Anteil der Drehbuchautoren mit einem Steuereinkommen von über 4.000 Kronen vor 1910/II bei ca. 35% und in den Steuerjahren 1910/II–1911/12 immer noch bei rund 20% (s. Graphik 10). In den Steuerjahren 1912/13–1913/14 sank das Einkommen dann auf eher gesamtbevölkerungsdurchschnittliche Werte, um danach allerdings nochmal in die Höhe zu schnellen.

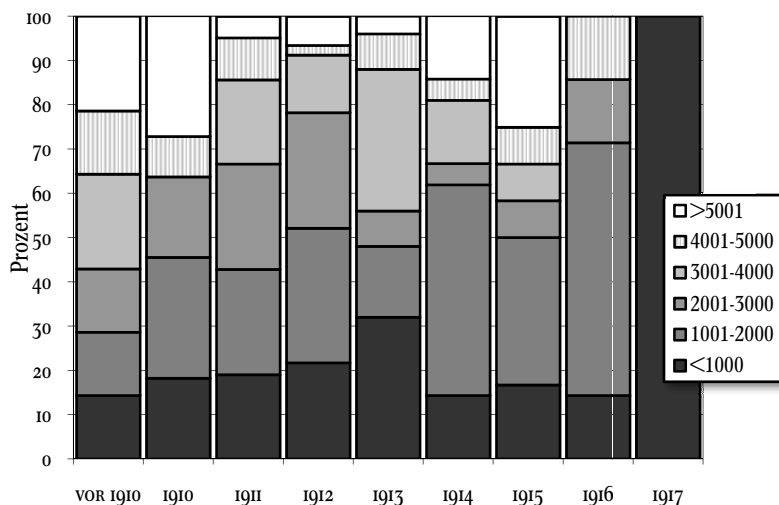


Graphik 9: Das durchschnittliche versteuerte Einkommen debütierender dänischer Drehbuchschreiber bis 1917/18

Schließlich erlaubt die durchgeführte soziale Klassifizierung es auch, die dänischen Drehbuchschreiber in bezug auf ihre berufliche Herkunft zu kategorisieren. Dabei sind vier Gruppen und eine Individualperson unterschieden worden:⁹⁸⁹

⁹⁸⁸ Albert GNUDTMANN u. Helmer LIND (1907), I:432. S. auch die diesbezüglichen Ausführungen in Kap. 2.2.2.

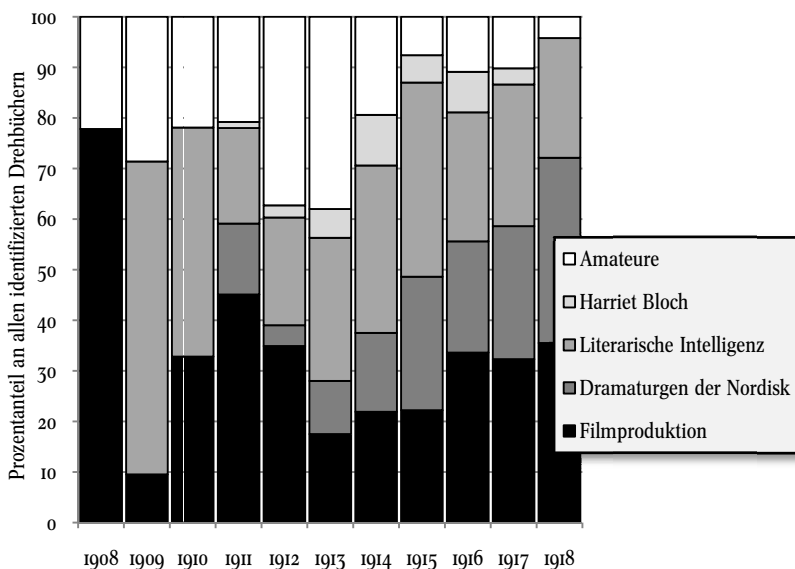
⁹⁸⁹ Die von mehreren Autoren geschriebenen Drehbücher sind bei diesen anteilig, und zwar nach der Anzahl der Autoren und nicht nach einem unbestimmbaren Arbeitsanteil am Gesamtprodukt, gezählt worden, damit nicht durch Doppelaufnahmen die Anzahl der Drehbücher verfälscht wird.



Graphik 10: Der Anteil debütierender dänischer Drehbuchschreiber pro Einkommenskategorie bis 1917/18

(1) *Die in der Filmproduktion Beschäftigten*, d.h. Regisseure, Schauspieler, Kameramänner: Wie sich an Graphik 11 erkennen läßt, wurden bis einschließlich 1908 fast alle heute noch zuordenbaren Drehbücher von in der Filmproduktion Beschäftigten geschrieben. 1909 sank ihr Anteil dann auf unter 30%, und in den Boomjahren des dänischen Kinos sollte er zwischen 17 und 40% schwanken. Die relative Konstanz dieser Zahlen erklärt sich leicht aus der Vertrautheit mit dem Genre des Drehbuchs, welche die tägliche Arbeit dieser Berufsgruppen mit Drehbüchern notwendig bedingte. Neuverpflichtete Spitzendarsteller wurden daher auch gerne dazu angehalten, geeignete Drehbücher für sich selbst mitzubringen.⁹⁹⁰

⁹⁹⁰ Bei dem Engagement des deutschen Schauspielers Albin Neuss gehörte die Beschaffung von Drehbüchern geradezu zu den Vertragsbedingungen, vgl. den Brief an die *Nordische Films Co.*, Berlin, dat. 24.6.1910 (NBKB XIII:97), Punkt 6: »Herr Neuss sendet uns ob möglich Ideen zu 2-3 Dramen, welche für ihn passen.« Einem Brief an die Berliner Filiale, dat. 24.4.1912 (NBKB XIX:962), kann man entnehmen, daß der deutsche Schauspieler Ferdinand Bonn engagiert wird und seine Drehbücher selbst mitbringen soll. Dies wurde gleich unter Punkt 1 in seinem Vertrag vom 14.3.1912 festgehalten: »Herr Bonn verpflichtet sich, im kommenden Frühjahr der A.S. *Nordisk Film Co., Kopenhagen*, die Szenarien für 6 grössere Filme, in denen er persönlich die Hauptrolle über-



Graphik 11: Die dänischen Drehbücher 1906–18, bezogen auf die Herkunft ihrer Autoren

(2) Neu als Drehbuchschreiber trat ab 1909 die *literarische Intelligenz* auf, die hier als statistische Gruppe dergestalt definiert ist, daß hierunter alle jene Drehbuchschreiber kategorisiert werden, die als Journalisten oder auch schon anderweitig als Autoren in Erscheinung getreten waren und sich im Regelfall über diese Berufe auch definierten, was sich z.B. in einer Mitgliedschaft in den entsprechenden Berufsverbänden ausdrückt. Während der ersten Literarisierungsphase 1909/10 zeichnete die literarische Intelligenz für knapp die Hälfte der Drehbücher verantwortlich,

nimmt, zu liefern. [...] Die Szenarien sind im Laufe des Monats April 1912, zwei jedoch bis spätestens zum 15. April 1912 der Gesellschaft vorzulegen, die über die Annahme zur Ausführung entscheidet. Zurückgewiesene Manuskripte müssen entweder umgearbeitet, oder durch andere ersetzt werden. Die Gesellschaft ist berechtigt nach Belieben die Manuskripte umzuarbeiten.« (*Nordisk Film-Firmenarchiv in Valby*) Die Szenarien Bonns erwiesen sich allerdings als unbrauchbar, vgl. Brief an Berliner Filiale, dat. 8.5.1912, NBKB XX:189. Auch bei der Verpflichtung von Gunnar Tolnæs, dat. 27.2.1915 (NBKB XXXV:448), wird die Beschaffung von geeigneten Drehbüchern thematisiert: »Med Hensyn til Filmsmanuskripter vilde vi sætte Pris paa, om De sendte os dem, som De selv synes er gode, til Gennemsyn.« [»In Hinblick auf Filmmanuskripte würden wir es schätzen, wenn Sie uns diejenigen, die Sie selbst gut finden, zur Durchsicht zuschicken.«]

1911/12 sank dieser Anteil auf ca. 20%, um danach während der dritten Literarisierungsphase (s. Kap. 5.1.3) 1913–15 ziemlich konstant bei einem Drittel der identifizierten Drehbücher zu liegen.

(3) Ab 1911 sind als dritte Gruppe die bei der *Nordisk* angestellten *Dramaturgen* zu unterscheiden, deren Anteil an der Drehbuchproduktion jedoch bis 1915 15% nicht übersteigt.

(4) Die vierte Gruppe schließlich, die *Amateure*, definiert als Personen, die weder in der sonstigen Film- noch Literaturproduktion tätig waren und auch als Drehbuchschreiber keinen Professionalisierungsprozeß durchliefen, erlangt ab 1909 Bedeutung und zeichnet grob gesagt bis 1914 für ein Viertel bis ein Drittel sämtlicher Drehbücher verantwortlich, jedoch mit einem Einbruch 1910 auf dem Höhepunkt der zweiten Literarisierungsphase (s. Kap. 5.1.2).

(5) Und schließlich ist die umfangreiche Produktion einer professionellen Drehbuchautorin, *Harriet Bloch*, wegen ihrer Bedeutung (s. Kap. 5.4.5) einzeln ausgewiesen worden.

4.5 Amateure als Drehbuchschreiber

Man kann mit einiger Berechtigung davon ausgehen, daß der Anteil der Amateure an *allen* Drehbüchern noch etwas höher gelegen hat als ihr Anteil an den von mir identifizierten. Denn diese Gruppe ist in den Quellen am unsichtbarsten: Die Namen der Amateure wurden im Vorspann der Filme, auf Plakaten oder im begleitenden Programmheft nie genannt. Ihre ›Ideen‹ wurden von Dramaturgen häufig ausge- oder anderweitig weiterverarbeitet und werden deshalb in Quellen wie Verzeichnissen aus Firmenarchiven nicht selten diesen zugeordnet.

Die Gruppe der Amateure stellte, wie bereits bei der Diskussion des Barbiertopos zu sehen war, im öffentlichen Diskurs der Zeit die typischen Drehbuchschreiber dar. Zumeist handelte es sich bei ihnen um fleißige Kinogänger, die im Regelfall unverlangt den Filmfirmen ihre ›Ideen‹ einsandten. Filmbranchenintern ließ man sich über die Qualität dieser logorrhöetischen Drehbücher so aus:

Ein stetig wechselnder Stab literarisch kundiger Personen geht jeden Morgen an diesen Schreckensberg [= die eingesandten Drehbücher] heran, um schnell abzustumpfen, zu ermatten, zum Idioten verwandelt und in unsere Anstalten weggebracht zu werden.

Man spricht davon, daß unsere Irrenanstalten überfüllt werden, weil der Alkoholismus die Überhand gewonnen hat, aber das stimmt nicht.

Der Film kann zu allem führen – für diejenigen, die die Drehbücher lesen, führt er nach Oringe.⁹⁹¹

Was bei unseren großen Filmgesellschaften hereinkommt, ist ganz unglücklich!⁹⁹²

Solche Klagen sollten aber nicht den Blick dafür verstellen, daß die dänische Filmindustrie generell nicht auf diese Drehbücher von Amateuren verzichten wollte und sich insofern von anderen Filmproduktionsländern unterschied. Bei der US-amerikanischen *Jesse Lasky Feature Play Company* z.B. gingen während des ersten Weltkrieges nach Schätzung des Dramaturgen William de Mille ca. 10.000 Drehbücher pro Jahr von unbekanntem Autoren ein; davon wurden zwei gekauft, wovon wiederum nur eins realisiert wurde, das als Film ein Flop war. Kein Wunder, daß die Firma es angesichts dieses Quotienten aufgab, unverlangt eingesandte Drehbücher durchlesen zu lassen.⁹⁹³ In Dänemark hingegen betonten Firmenvertreter der *Nordisk* öffentlich immer wieder, daß gerade die Phantasie der Amateure ein wertvolles Potential sei. So äußerte August Blom in dem bereits zitierten Interview schon 1911: »Im übrigen ist das Filmdrama des Barbiers häufig besser als jenes, das einen vornehmen Autornamen trägt...«⁹⁹⁴ Eine normativästhetische Begründung lieferte der *Nordisk*-Dramaturg Alfred Kjerulf 1912 nach:

Deshalb sind es auch keine ›Namen‹, die die bisherigen ›Perlen‹ – oder ›Trefker‹, um einen passenderen Ausdruck zu gebrauchen – der Film-literatur geschrieben haben. Es sind einfache Leute, Handwerker und Büromenschen, deren Gewissen angenehm frei ist von jeglicher künstlerischer Affek-tation und die deshalb losschreiben aus einem guten Herzen mit der Ursprünglichkeit und

991 Das Oringe Hospital in der Nähe von Vordingborg war seit 1857 ein psychiatrisches Großkrankenhaus mit bis zu sechshundert Patienten.

992 »En stadig skiftende Stab af literærtkyndige Personer giver sig hver Morgen i Lag med dette Rædselsbjerg for hurtigt at sløves, mattes, idiotiseres og bringes bort til vore Anstalter./ Man taler om, at vore Sindssygehospitaler overfyldes fordi Alkoholismen har taget Overhaand, men det passer ikke./ Filmen kan føre til alt – for den, der læser dem, fører den til Oringe./ Hvad der indkommer paa vore større Filmsselskaber er ganske utroligt!« ›FANTOMAS‹ (1913), 307.

993 Tom STEMPEL (1991), 13.

994 »For Resten er Barberens Filmsdrama ofte bedre end det, der bærer et fint Forfatternavn...« »Instruktør August Blom. Interview med en stærkt optaget Films-Mand« (1911), 69.

der Naivität, die die vornehmste und beste Eigenschaft des Film dramas sein soll und sollte.⁹⁹⁵

Schaut man sich die Drehbuchautoren der fünf jeweils meistverkauften *Nordisk*-Filme 1911 und 1912 an,⁹⁹⁶ muß man Kjerulf im großen und ganzen in bezug auf seine Einschätzung der ökonomischen Erfolgchancen von ›Amateur‹-Drehbüchern recht geben, zumindest in bezug auf die Zeit vor dem ersten Weltkrieg: Ein Drehbuch stammte von einem Schauspieler,⁹⁹⁷ ein Drehbuch von einem anerkannten (norwegischen) Belletristen,⁹⁹⁸ ein Drehbuch von dem Leiter der Londoner Filiale,⁹⁹⁹ ein Dreh-

995 »Derfor er det heller ingen ›Navne‹, der har skrevet Films-Litteraturens hidtidige ›Perler‹ – eller ›Træffere‹ for at bruge et mere rammende Udtryk. Det er jævne Folk, Haandværkere og Kontormennesker, hvis Samvittighed er behagelig fri for al kunstnerisk Affektation og som derfor skriver løs ud af et godt Hjerte med den Oprindeligheid og den Naivitet, der skal og bør være Filmsdramaets fornemste og bedste Egenskab.« Alfred KJERULF (1912b), 28. Vier Jahre später wiederholte er diese Einschätzung: »Egentlig skulde man tro, at de bedste Film maatte komme fra de ›rigtige‹ Forfattere, men det er bar Løgn. De Film, der kommer fra den Side, er som Regel alt for psykologiske og dybsindige, noget som Filmen nu engang ikke kan gengive, medens de til Gengæld er alt for fattige paa Oprin og virkelig haandfast Handling, de er nydelig at læse, men til Læredet er der ikke andet en[d] store Sjølemalerier, som selv den allerstørste Mimiker ikke vil kunne finde Udtryk for eller gengive, saa Publikum kan finde Mening i Filmen./ Nej, saa er de Idéer, der kommer fra jævne Folk som Regel langt mere anvendelige. De ser paa en Idé med Publikumsblik og gengiver netop de Indtryk, Idéen har gjort paa dem selv, og deraf kan der med god Vilje og lidt Haandelag skabes en Film, som er værd at optage.« [»Eigentlich sollte man glauben, daß die besten Filme von den ›richtigen‹ Autoren kommen müßten, aber das stimmt nicht. Die Filme, die von dort kommen, sind in der Regel viel zu psychologisch und tiefsinnig, etwas, was der Film nun mal nicht wiedergeben kann, während sie gleichzeitig viel zu wenig Episoden und wirklich handfeste Handlung haben, sie sind nett zu lesen, aber auf der Leinwand sind sie nichts weiter als große Seelenmalereien, für die selbst der allergrößte Mimiker keinen Ausdruck finden wird oder die er auf eine Weise wiedergeben kann, daß das Publikum dem Film Sinn zuschreiben kann./ Nein, da sind die Ideen, die von einfachen Leuten kommen, in der Regel weit besser zu gebrauchen. Sie [= die einfachen Leute] schauen auf eine Idee mit dem Blick des Publikums und geben genau jene Eindrücke wieder, die die Idee bei ihnen selbst hinterlassen hat, und daraus kann man mit gutem Willen und ein wenig Geschick einen Film machen, der es wert ist, aufgenommen zu werden.«] (»Akademiet for ›Tilskæring‹ af Filmskomedier« (1916).)

996 Ich stütze mich hier auf die Angaben zur Anzahl der Kopien in Marguerite ENGBERG (1977a), 513–516.

997 *Den sorte Kansler* [*Der schwarze Kanzler*] (1912), Drehbuch: Christian Schröder (für genaue biographische Informationen zu ihm und den folgenden Drehbuchautoren s. meine Datenbank DanLitStummfilm).

998 *Mænd som Ofre for Slavehandlen* [*Zwischen Himmel und Wasser*] (1912), wofür der norwegische Autor Peter Lykke-Seest das Drehbuch geschrieben hatte.

buch von einem bereits in der Filmindustrie tätigen ehemaligen Bibliothekar,¹⁰⁰⁰ vier Drehbücher von namentlich identifizierbaren Amateuren (darunter drei Dänen)¹⁰⁰¹ und zwei Drehbücher von Kjerulf selbst, wobei er als Dramaturg evtl. ebenfalls auf ›Ideen‹ zurückgegriffen hat, die die Firma von Amateuren angekauft hatte.¹⁰⁰²

Vor dem Hintergrund solcher Erfahrungen ist leicht verständlich, daß die Filmfirmen sich um Drehbücher von Amateuren bemühten. Um mit dieser Autorengruppe Kontakt aufzunehmen, bediente man sich hauptsächlich dreier Wege: Zeitungsinterviews, Zeitungsanzeigen, Preisausschreiben. Die oben zitierte Äußerung von Kjerulf ist ein Beispiel für den ersten Weg. Striktgenommen ist seine Aussage, daß ›Handwerker‹ und ›Büromenschen‹ die erfolgreichsten Filme geschrieben hätten, ja nicht ganz zutreffend: ›Nur‹ 40–60% der zehn Erfolgsdrehbücher 1911 und 1912 stammten überhaupt von Amateuren, und in zwei Fällen (von insgesamt vier bis sechs Fällen, je nach Kategorisierung) läßt sich bei diesen Amateuren der Beruf bestimmen: Photograph (Peter Christensen) und Oberst (Paul Wendel-Oberg). Kjerulfs Äußerung muß daher nicht nur referentiell, sondern auch pragmatisch als (An-)Werbung gesehen werden.

Der zweite Weg der Kontaktaufnahme ging über Anzeigen. So schaltete die *Nordisk* z.B. im Juli 1915 große Anzeigen in dänischen Tageszeitungen, daß man »wirklich gute Filmmanuskripte mit origineller und spannender Handlung« kaufen würde.¹⁰⁰³ Aber auch für den umgekehrten Zweck bediente man sich Anzeigen: So machte z.B. 1912 *Det Skandinaviske-Russiske Handelshus* und die mit der Firma verbundene Direktion des *Victoriateater* »das geehrte schreibende Publikum« mit Anzei-

999 *Bedraget i Døden/Dr. Gar el Hama I* [*Dr. Gar el Hama, der Orientale*] (1911), Drehbuch: Ludvig Landmann.

1000 *Ved Fængslets Port* [*Versuchungen der Großstadt*] (1911), Drehbuch: Erling Steensgaard.

1001 Peter Christensens *Den hvide Slavehandels sidste Offer* [*Die weiße Sklavin (II. Bild)*] (1911) (Christensen war Photograph in Randers), Axel V. Holchs *Dødsflugten* [*Die Todesflucht*] (1911) (Holch war Gymnasiast), Ludvig Jensens *Gouvernørens Datter* [*Die Tochter des Gouverneurs*] (1912) und Paul Wendel-Obergs *En Hofintrige* [*Eine Hofintrige*] (Wendel-Oberg war deutscher Offizier) (1912).

1002 *Balletdanserinden* [*Brennende Triebe*] (1911) und *Dødsspring til Hest fra Cirkuskuplen* [*Todessprung zu Pferd aus der Zirkuskuppel*] (1912).

1003 »virkelig gode Filmsmanuskripter med original og spændende Handling«. M. CARREAU: »Filmmanuskripter«. In: *Berlingske Tidende*, 18.7.1915.

gen in der Kopenhagener Presse darauf aufmerksam, daß man z.Zt. nicht am Ankauf von ›Ideen‹ interessiert sei.¹⁰⁰⁴



Abb. 43: Annonce der *Nordisk* 1915

Der dritte Weg zur Kontaktaufnahme mit Amateuren waren Drehbuchpreisausschreiben – ein international erprobter Weg.¹⁰⁰⁵ In Dänemark hat es diese seit 1909 gegeben.¹⁰⁰⁶ Großes öffentliches Aufsehen erreichte 1911 das Preisausschreiben des *Panoptikenteater*, bei dem drei Prämien à 1.000, 500 und 300 Kronen ausgeschrieben worden waren. Die Auswahlkommission bestand aus Sven Lange, dem ›königlichen‹ Schauspieler Adam Poulsen, dem *Nordisk*-Direktor Frede Skaarup und dem Regisseur Schnedler-Sørensen.¹⁰⁰⁷ Unter den über dreihundert Einsendungen¹⁰⁰⁸

1004 »det ærede skrivende Publikum«. »For mange Films-Forfattere.« In: *Jysk Morgenblad*, 26.7.1912.

1005 In Deutschland fand das erste Preisausschreiben 1906 statt (»-n« (1906); vgl. auch Alexander SCHWARZ (1994), 76. Für die Geschichte solcher Preisausschreiben in den USA s. Richard KOSZARSKI (1994), 106, sowie Claus TIEBER (2008), 53f; zur französischen Geschichte Sabine LENK (1989), 105. In Finnland soll es angeblich bereits 1907 ein entsprechendes Preisausschreiben gegeben haben, während man in Schweden bis 1916 wartete (Bengt LILJENBERG (2006), 31).

1006 An Martin Hansen schreibt die *Nordisk* in diesem Jahr: »Ved Nærværende har vi Fornøjelsen at meddele Dem, at vi har tiltænkt Dem Præmien for Deres komiske Udkast ›En ond Drøm‹, saafremt De personlig vil afhente den her paa vort Kontor og da give os nærmere Forklaring paa de Tricks, De har tænkt Dem.« [»Hiermit haben wir die Freude Ihnen mitzuteilen, daß wir Ihnen die Prämie für Ihren komischen Entwurf ›Ein böser Traum‹ zugedacht haben, sofern Sie diese persönlich hier in unserem Büro abholen und uns dabei eine genauere Erklärung der Tricks geben, die Sie vorgesehen haben.«] (Dat. 22.2.1909, NBKB IX:575)

1007 »En Forfatterkonkurrence om Filmsdramaer. Panoptikenteatret udsætter en 1ste Præmie paa 1000 Kr.« In: *Berlingske Tidende* (M), 27.1.1911; »HJ.«: »Filmsforfatter-Konkurrence. Store Præmier. Panoptikenteatrets Idé.« In: *Politiken*, 27.1.1911; »En Forfatter-Konkurrence. 3 betydelige Præmier udsatte«. In: *Biografteaterbladet* 1911:1, 9. Ole Olsen

belegte Xenius Rostock mit *Livets Baal* (1912 von der *Nordisk* unter diesem Titel verfilmt [*Rosenmontag*]) den ersten Platz, der zweite ging an Lars Svenne Lankjær, der dritte an einen Kinobesitzer aus Odense, M.N. Topp.¹⁰⁰⁹ Ein noch größeres Echo fand 1912 das Preisausschreiben der *Kinografen*. Die erste Prämie betrug hier 1.200 Kronen, die zweite 600, die dritte 300 Kronen; außerdem waren mindestens drei weitere Prämien à 100 Kronen ausgelobt worden.¹⁰¹⁰ Die Resonanz war riesig; unter den 512 Einsendungen war sogar ein französisches Drehbuch, das aus Paris eingeschickt worden war. Nach den im DFI aufbewahrten Unterlagen des Preisausschreibens prämierte die *Kinografen* insgesamt vierzehn Drehbücher (neben Platz 1–3¹⁰¹¹ wurde elfmal die Zusatzprämie von 100 Kronen vergeben), die damit alle auch von der Firma erworben wurden, und erwoag bei dreizehn weiteren den Ankauf zu Preisen von 25–75 Kronen.

Drehbuchpreisausschreiben waren im Ausland wie in Dänemark so beliebt, weil sie mehrere Funktionen auf einmal erfüllten: Sie machten Werbung für die ausschreibende Firma, sie stellten den Kontakt zu potentiellen Drehbuchautoren her, sie versorgten die Firmen mit einer großen Auswahl an billigen Drehbüchern und sie popularisierten zugleich die Konventionen und Normen für das Abfassen eines Drehbuches. So hieß es im Ausschreibungstext zum Preisausschreiben der *Kinografen* 1912:

Das Stück darf nicht als Schauspiel geschrieben werden, sondern soll in Szenen unterteilt sein, deren Handlung erzählt wird.

Die Szenen werden mit fortlaufenden Nummern für jedes Interieur, bei dem der Film wechselt, versehen. Briefe, Titel und ähnliches werden im Allgemeinen nicht als neue Szenen gezählt.

Außer der vollständigen Beschreibung des Stückes soll das Manuskript ein kurzes Resümee des Inhalt des Stückes enthalten, und dieses Resümee soll am Anfang des Manuskriptes stehen.¹⁰¹²

protestierte bei Frede Skaarup dagegen, daß der wichtigste Regisseur der *Nordisk*, August Blom, nicht mit im Komitee saß (Brief, dat. 2.2.1911, NBKB XIV:917).

1008 Notiz in: *Biografteaterbladet* 1911:3, 41.

1009 »Tre Sejrherrer. Præmietagerne i Panoptikonteatrets Konkurrence«. In: *Biografteaterbladet*, 1.9.1911.

1010 »Kinografens Films-Skuespil Konkurrence« (DFI).

1011 Von den ersten drei Plätzen wurde aus unbekanntten Gründen offensichtlich allerdings nur das Drehbuch auf dem 2. Platz tatsächlich verfilmt (*Den store Flod eller Møllerens Hus* [Die große Flut oder das Haus des Müllers] von L.C. Nielsen, realisiert als *Under Møllevingen* [Unter dem Mühlenflügel] (1913)).

1012 »Stykket maa ikke skrives som Skuespil, men skal være delt i Scener, hvis Handling fortælles./ Scenerne nummereres med fortløbende Numre for hvert Interiør, som

Die erfolgreiche Kommunikation von Konventionen und Normen bedeutete eine enorme Effizienzsteigerung für die Firmen. Im Briefwechsel der *Nordisk* läßt sich nachweisen, daß man sich bis 1910 auf die Kritik von Einzelpunkten bei eingesandten Drehbüchern beschränkt, dann aber zunehmend dazu übergeht, die Amateure in bezug auf ein ganzes Ensemble von Regeln und Maßgaben ›bilden‹ zu wollen. Dies geschieht auf zwei prinzipiell verschiedenen Wegen, die auch später immer wieder in gedruckten Drehbuchmanualen u.ä. beschritten werden: durch den Verweis auf exemplarische Drehbücher und durch die explizite Auflistung von Regeln.

Das erste Drehbuch, das die *Nordisk* als beispielhaft herausstellte, war Thomas Krag's *En Emigrants Hændelser eller Den forsvundne Pengepose* [Die Erlebnisse eines Emigranten oder Der verschwundene Geldbeutel]

(1909), das 1909 in der populären Familienzeitschrift *Maanedes-Magasinet* veröffentlicht wurde.¹⁰¹³ Die Idee für diese Publikation mag zwar von der Zeitschrift selbst gekommen sein, das Drehbuch sowie die illustrierenden Standphotos vom Film konnten aber nur von der *Nordisk* stammen, der einleitend für ihr »freundliches Entgegenkommen« gedankt



Abb. 44: Annonce der *Filmfabriken Danmark* (1916): »Originalmanuskripte werden angekauft«.

Filmen skifter. Breve, Titler og lignende er i Almindelighed ikke at regne for nye Scener./ Foruden den fuldstændige Beskrivelse af Stykket skal Manuskriptet indeholde et kort Resumé over Stykkets Indhold, og dette Resumé skal være i Begyndelsen af Manuskriptet.« »Kinografens Films-Skuespil Konkurrence« (DFI).

1013 »Litteraturen paa Film« (1909), 577–580.

wurde.¹⁰¹⁴ Motiviert wurde die Veröffentlichung des Drehbuchs explizit damit, daß »diese Erläuterungen [...] sicherlich viele Schreibfedern in Bewegung setzen – und hoffentlich so zur Veredelung der Rasse beitragen werden.«¹⁰¹⁵ Amateure sollten durch die Publikation einen Eindruck erhalten, wie ein Drehbuch beschaffen sein sollte.

Als exemplarisch galt der *Nordisk* im Jahr darauf dann Viggo Larsens Drehbuch zu *Den graa Dame (Sherlock Holmes VI)* [Die graue Dame (Sherlock Holmes VI)] (1909 – von dem Film wurden 100 Kopien verkauft), das potentiellen Interessenten leihweise in Abschrift zugeschickt wurde.¹⁰¹⁶ Auch das Drehbuch zu dem Film *Ruth* [Ruth] (1909 – 66 verkaufte Kopien) wurde bis 1911 als beispielhaft versandt.¹⁰¹⁷ Auf Dauer war es aber zu aufwendig, ganze Drehbücher als Anschauungsexemplare zu verschicken, zumal der Bitte um Rücksendung wahrscheinlich nicht immer entsprochen wurde.¹⁰¹⁸ Die *Nordisk* erarbeitete daher ein Blatt mit

¹⁰¹⁴ »venlig Imødekommenhed«. *Ibid.*, 574.

¹⁰¹⁵ »disse Oplysninger [...] vil sikkert sætte mange Penne i Bevægelse – og forhaabentlig saaledes være medvirkende til Racens Forædling«. *Ibid.*, 580.

¹⁰¹⁶ Das erste Mal wird die Zusendung eines exemplarischen Drehbuches erwähnt in einem Brief an Peter Christensen, dat. 26.5.1910 (NBKB XII:888), doch leider wird der Titel des Drehbuchs (»et gammelt Manuskript, saaledes som de [= Manuskripterne] skal være, til Gennemsyn« [»ein altes Manuskript, so wie sie [= die Manuskripte] sein sollen, zur Ansicht«]) nicht genannt. *Den graa Dame* erscheint erstmals in einem Serienbrief an »Herr Forfatter« [»Herrn Autor«], dat. 10.9.1910, in dem es heißt: »Hoslagt tillader vi os at sende Dem et Manuskript, hvoraf De vil kunne se hvorledes Stykkerne skal affattes. Manuskriptet Den graa Dame bedes os tilbagesendt snarest muligt.« [»Beigelegt erlauben wir uns, Ihnen ein Manuskript zu schicken, mit dessen Hilfe Sie sehen können, wie die Stücke abgefaßt sein sollen. Das Manuskript Die graue Dame bitten wir uns baldigst möglich wieder zurückzuschicken.«] (NBKB XIII:627) Ebenso im Brief an Holger Ibsen, dat. 7.11.1910 (NBKB XIV:92).

¹⁰¹⁷ Vgl. Brief an Niels Knudsen, dat. 25.11.1910 (NBKB XIV:308), ebenso Brief an A.L. Olsen, dat. 2.11.1911 (NBKB XIV:641) und an Poul Knudsen, dat. 30.1.1911 (NBKB XIV:888).

¹⁰¹⁸ Daß, die *Nordisk* in Einzelfällen weiterhin komplette Manuskripte versandt hat, ist einem Briefwechsel mit dem *Politiken*-Journalisten Johannes Lehmann aus dem Jahr 1916 zu entnehmen, der heute im *Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby liegt. Lehmann erhielt am 12.2.1916 drei Manuskripte plus die »Instruktionen« zugesandt, mußte dann aber am 29.3. kleinlaut einräumen, daß er die Manuskripte verloren habe. Auch die schwedische *Svenska Bio* mit ihrer weit geringeren Filmproduktion scheint das Verfahren noch bis mindestens 1916 benutzt zu haben. So bekam der Autor Walter Hülpher das Drehbuch des Dänen Djalmar Christoffersen zu *Balettprimadonnan [Polnisch Blut]* (1916) Ende 1916 zur Anschauung zugeschickt (Bengt LILJENBERG (2006), 34).

›Instruktionen‹, die potentiellen Drehbuchschreibern zugeschickt wurden:

Instruktionen für Filmautoren

1.

Alle Manuskripte müssen an die Adresse A/S Nordisk Films Co., Vesterbrogade 3^I eingesandt werden. Persönliche Vorsprache nutzt nichts.

2.

Jedes Manuskript sollte maschinengeschrieben sein oder jedenfalls in einer deutlichen und leichtlesbaren Handschrift.

3.

Jedes Manuskript sollte mit dem deutlichen Namen Adresse [sic] des Autors versehen sein, da beigelegte Briefe leicht wegkommen.

4.

Die Handlung des Stückes muß in kurzen, klaren Bildern in der Reihenfolge niedergeschrieben werden, in der der Autor sie auf der Leinwand dargestellt gedacht hat. Es darf höchstens 2 bis 3 Hauptpersonen geben, um welche die Handlung sich dreht, und der Autor muß immer dafür sorgen, daß es jedenfalls eine Person gibt, dessen Schicksal dem Publikum folgen und für die es Sympathie empfinden kann. Eine einfache, gerade Handlung ohne allzu viele und zu große Abweichungen ist zu bevorzugen.

5.

Verbrechen wie Mord, Diebstahl, Wechselfälschung o.ä. dürfen keinesfalls gezeigt, sondern nur angedeutet werden

6.

Die Handlung soll in der Gegenwart und in der guten Gesellschaft spielen. Stücke, die unter kleinen Leuten und Bauern spielen, werden nicht angenommen. Ritterstücke, historische Stücke und nationale Stücke ebenfalls nicht.

7.

Es ist nicht erlaubt, etwas Abfälliges oder Unvorteilhaftes über königliche Personen, Personen der Obrigkeit, Pfarrer oder Offiziere zu schreiben. Anarchismus, Nihilismus etc. darf nicht benutzt werden.

8.

Es muß in jedem Film irgendeinen besonders wirkungsvollen und vor allem originellen Trick geben, der den Clou des Films bilden kann.

9.

Im Lauf von 14 Tagen erhalten Sie Mitteilung, ob Ihr Manuskript angenommen wurde oder nicht. Im Falle der Nichtannahme wird es zurückgeschickt, doch übernimmt die Gesellschaft keine Haftung für eingesandte Manuskripte.

10.

Das Honorar richtet sich nach dem Wert des Manuskripts. Für große Dramen werden gewöhnlich ca. 75–100 Kr., für Lustspiele ca. 50–75 Kr. und für komische Stücke ca. 25–35 Kr. bezahlt.

A/S Nordisk Films Co.¹⁰¹⁹

1019 »Instruktioner for Filmsforfattere 1. Alle Manuskripter maa indsendes under Adressen: A/S Nordisk Films Co., Vesterbrogade 3^I. Personlig Henvendelse nytter in-

In der dänischen Filmgeschichtsschreibung hat es einige Verwirrung ob der Datierung und ob der Adressaten dieser Instruktionen gegeben. Ebbe Neergaard datierte diese Instruktionen, die ihm bloß als Großzitat in einer Publikation aus dem Jahr 1916 bekannt waren,¹⁰²⁰ ins Jahr 1913 und vertrat zugleich die Auffassung, daß sie sich an Amateure richten.¹⁰²¹ Marguerite Engberg hingegen behauptete unter Hinweis auf das Briefkopiebuch der *Nordisk* und die Honorarhöhe, daß die Instruktionen bereits 1912 im Gebrauch waren.¹⁰²² Während sie dies schlüssig belegen kann, bleibt sie jedoch den Nachweis schuldig für ihre These, daß die Instruktionen sich nicht an Amateure, sondern an ›professionelle Autoren‹ wenden.¹⁰²³ Casper Tybjerg schließlich weist in seiner unveröffentlichten Dissertation darauf hin, daß die *Nordisk* von der in den Instruktionen genannten Adresse (Vesterbrogade 3) am 18.1.1913 weggezogen sei.¹⁰²⁴

Was zunächst die Datierung angeht, so scheint bisher übersehen worden zu sein, daß der erste datierbare Nachdruck der Instruktionen

tet./ 2. Ethvert Manuskript bør være maskinskrevet eller ihvertfald skrevet med en tydelig og let læselig Haandskrift./ 3. Ethvert Manuskript bør være forsynet med Forfatterens tydelige Navn Adresse [sic], da vedlagte Breve let bliver borte./ 4. Stykkets Handling maa nedskrives i korte, klare Billeder i den Rækkefølge, som Forfatteren har tænkt sig dem fremstillet paa Lærredet. Der maa højst være 2 à 3 Hovedpersoner, hvorom Handlingen drejer sig, og Forfatteren bør altid sørge for, at der er ihvertfald en Person, hvis Skæbne Publikum kan følge og faa Sympati for. En enkel, ligetil Handling uden for mange og for store Sidespring er at foretrække./ 5. Forbrydelser, saasom Mord, Tyveri, Vekselfalsk o.l. maa absolut ikke vises, men kun antydes./ 6. Handlingen skal foregaa i Nutiden og spille blandt det gode Selskab. Stykker, der spiller blandt Smaaakaarsfolk og Bønder, antages ikke. Ridderstykker, historiske Stykker og nationale Stykker heller ikke./ 7. Det er ikke tilladt at skrive noget nedsættende eller ufordelagtigt om kongelige Personer, Øvrighedspersoner, Præster eller Officerer. Nihilisme, Anarkisme o.l. maa ikke benyttes./ 8. Der maa i enhver Film være et eller andet særligt virkningsfuldt og fremfor alt originalt Trick, som kan skabe Filmen[s] Clou./ 9. I Løbet af 14 Dage vil De erholde Meddelelse, om Deres Manuskript er antaget eller ej. Antages det ikke, bliver det returneret, dog paatager Selskabet sig intet Ansvar for indsendte Manuskripter./ 10. Honoraret retter sig efter Manuskriptets Værd. For store Dramaer betaales sædvanligvis ca. 75–100 Kr. For Lystspil ca. 50–75 Kr. og for komiske Stykker ca. 25–35 Kr. Extra gode Manuskripter honoreres efter nærmere Aftale.« Reproduziert in: Erik NØRGAARD (1971), 99. Als Nachweis gibt Nørgaard das DFI an, doch ist das Originalexemplar dort leider nicht mehr auffindbar.

1020 In: Jens LOCHER (1916b), 13.

1021 Ebbe NEERGAARD (1960), 80f.

1022 Marguerite ENGBERG (1977a), 295.

1023 Ibid.

1024 Casper TYBJERG (1996a), 148f.

nicht erst 1916 erfolgte, sondern bereits im Juli 1913 in der Zeitschrift *Filmen*, allerdings ohne die damals schon inaktuelle Adresse.¹⁰²⁵ Da es sich hierbei um ein Branchenblatt handelt, ist davon auszugehen, daß die Instruktionen zu diesem Zeitpunkt noch in Gebrauch waren. Aber seit wann, und an wen richteten sie sich? Im Briefwechsel der *Nordisk* ist eine erste, nukleushafte Ausformulierung der Regeln bereits Ende 1910 in einem Brief an einen Amateur zu finden, in dem es heißt:

Da Sie eine Menge Zeit, bisher ohne Glück, dafür opfern, Ideen für Filmkomödien zu schreiben, erlauben wir uns Ihnen mitzuteilen, daß:

- 1) die Handlung in Dramen sehr spannend oder sehr rührend sein soll.
- 2) von Auftritt zu Auftritt fortschreiten soll, so daß man beständig in Spannung gehalten wird, was als nächstes geschieht.
- 3) Gesetzwidrigkeiten wie Diebstahl, Mord, Ehebruch, Zuhälterei und ähnliches nicht vorkommen dürfen.
- 4) Die Handlung darf nicht spezifisch für das dänische Publikum sein, sondern muß auf das internationale Publikum zugeschnitten sein.¹⁰²⁶

Im Laufe von 1911 sind diese Regeln und Maßgaben offensichtlich so codifiziert worden, daß ab Januar 1912 potentiellen Autoren eine gedruckte Fassung zugeschickt wurde.¹⁰²⁷ Eine deutschsprachige Übersetzung lag spätestens ab Dezember 1912 vor.¹⁰²⁸ Für eine Datierung der offensichtlich

1025 »Om Filmskomedier« (1913).

1026 »Da De ofrer en Del Tid, endnu uden Held, paa at skrive Idéer til Filmskomedier, vil vi tillade os at meddele dem, at: 1) Handlingen i Dramaer skal være spændende eller meget rørende./ 2) skal gaa fra Optrin til Optrin, saaledes at man stadig er i Spænding for hvad det næste vil blive./ 3) Ulovligheder som Tyveri, Mord, Ægteskabsbrud, Alfonseri og lignende maa ikke forekomme./ 4) Handlingen maa ikke være specifik for det danske Publikum, men maa være lagt til Rette for det internationale Publikum.« Brief an Holger Ibsen, dat. 7.11.1910 (NBKB XIV:92).

1027 Das erste Mal wird eine »vedlagt[e] Vejledning« [»beigelegte Anleitung«] erwähnt in einem Brief an Ellen Margarethe Ladegaard, dat. 29.1.1912 (NBKB XVIII:558). In einem am Tag darauf geschriebenen Brief an G. Rønberg wird bereits von »en kortfattet Instruktion for Filmsforfattere« [»einer kurzgefaßten Instruktion für Filmautoren«] gesprochen (NBKB XVII:567). Die Terminologie schwankt allerdings im Laufe von 1912, was ein Indikator dafür sein könnte, daß die Instruktionen immer wieder überarbeitet worden sind: So ist in einem Brief an Povl Bjørnskjold, dat. 26.9.1912, von »Betingelser for Filmsforfattere« [»Bedingungen für Filmautoren«] die Rede (NBKB XXI:877), und ohnehin steht »Instruktion(er)« im Briefwechsel der *Nordisk* mal im Singular und mal im Plural.

1028 Das erste Mal erscheint eine solche Übersetzung im Briefwechsel der *Nordisk* in einem Brief an Josef Wratisch, dat. 16.12.1912 (NBKB XXIII:213). Obwohl auch diese Instruktionen gedruckt vorlagen (so zu entnehmen einem Brief an Johanne Birger, dat. 18.7.1913 (NBKB XXVI:678)), schwankt die Terminologie stark: Mal heißen sie »Instruktionen für Filmsverfasser« (z.B. im Brief an Walther Heiberg, dat. 20.12.1912 (NBKB

erst 1917 wieder überarbeiteten¹⁰²⁹ Instruktionen (s. Abb. 45) auf den Beginn des Jahres 1912 spricht im übrigen auch die Nicht-Erwähnung der Urheberrechtsfrage, die der *Nordisk* im Laufe von 1912 immer mehr zum Problem wurde (s.u.), gerade auch bei Amateuren, deren Respekt vor dem geistigen Eigentum anderer häufig gering gewesen zu sein scheint.¹⁰³⁰

Schaut man sich im Briefwechsel der *Nordisk* die Empfänger der Instruktionen an, kann kein Zweifel darüber herrschen, daß die Instruktionen sich vornehmlich an Amateure gerichtet haben,¹⁰³¹ waren sie doch auch entstanden aus den brieflichen Ratschlägen an Amateure. Die Instruktionen sind im Kontext des durchgehenden Bestrebens der Film-

XXIII:295)), mal ›Instruktionen für Filmsschriftsteller‹ (z.B. im Brief an Karl-Ludwig Schröder, dat. 20.12.1912 (NBKB XXIII:285/286)), mal ›Informationen für Filmschriftsteller‹ (z.B. im Brief an Karl-Ludwig Schröder, dat. 6.1.1913 (NBKB XXIII:499/500)), mal ›Informationen für Filmsverfasser‹ (z.B. in einem Brief an Johanne Birger, dat. 18.7.1913 (NBKB XXVI:678)). Da eine zeitliche Abfolge bei der Verwendung dieser Begriffe nicht zu beobachten ist, sind die wechselnden Begriffe wahrscheinlich nur der Unsicherheit der Schreibenden in bezug auf die deutsche Terminologie geschuldet und nicht Ausdruck einer Überarbeitung der Instruktionen.

1029 Daß es keine neueren Versionen gab, legt die unveränderte Veröffentlichung der Instruktionen 1913 und 1916 nah. 1917 sind die ›Instruktionen‹ dann nachweislich überarbeitet worden, denn in der NFKS VIII, 1:4 ist eine neuere Fassung zu finden, die auf den 1.3.1917 datiert ist (s. Abb. 45).

1030 Alfred Kjerulf beschrieb die entsprechenden Probleme 1912 aus eigener Anschauung so: »Det gaar som Regel saaledes til, at en eller anden flittig Biografgænger, det være sig en lille Butiksdame, en stræbsom Snedkermester eller en entreprenant Agent, en skønne Dag snubler over en eller anden god Idé, der interesser dem, og uden egentlig at gøre sig nogen Forestilling om det Kæmpe-Arbejde, der ligger bag ved den fuldt færdige Film, [...] styrter de hjem og skriver deres ›gode Idé‹, – som de altsaa har ›laant‹ – ned som Filmskomedie og sender den ind til en Filmsfabrikant i det søde Haab, at se den fremstillet paa det hvide Lærred [...]. De tænker ikke paa, at det at ›laane‹ andre Forfatteres Idéer, er det samme som Tyveri.« [»In der Regel geht das so zu, daß der eine oder andere eifrige Kinogänger, mag es eine kleine Ladenfrau, ein strebsamer Tischlermeister oder ein unternehmerischer Agent sein, eines schönen Tages über die eine oder andere gute Idee stolpern [Wechsel von Singular zu Plural im Dänischen; A.d.Ü.], die sie interessiert, und ohne sich eigentlich irgendeine Vorstellung von der riesigen Arbeit zu machen, auf der der völlig fertige Film basiert, [...] stürzen sie nach Hause und schreiben ihre ›gute Idee‹ – die sie also ›geliehen‹ haben – als Filmkomödie nieder und schicken sie einem Filmfabrikanten in der süßen Hoffnung ein, sie auf der weißen Leinwand dargestellt zu sehen [...]. Sie denken nicht daran, daß das ›Leihen‹ von Ideen anderer Autoren das gleiche wie Diebstahl ist.«] (Alfred KJERULF (1912b), 27.)

1031 In Einzelfällen sind sie allerdings auch professionellen Autoren zugeschickt worden. So wird z.B. ihre Beilegung erwähnt in einem Brief an Albert Gnutzmann, dat. 10.4.1912 (NBKB XIX:680).

firmen zu sehen, einerseits nicht auf die preisgünstige,¹⁰³² illegalerweise mitunter auch kostenlose¹⁰³³ Zuarbeit von Amateuren zu verzichten, andererseits aber auch deren Zuarbeit so zu konventionalisieren, daß Begutachtung und Weiterverarbeitung möglichst effizient gestaltet werden konnten.

1032 Der Versuch, gerade die Amateure unter den Drehbuchschreibern als Interessenverband zu organisieren bzw. den Firmen als gleichgewichtige Verhandlungspartner eine Agentur gegenüberzustellen, über die die Drehbücher den Firmen angeboten werden, blieb erfolglos. Zwar wurde 1913 ein *Dansk Films-Bureau* gegründet, dessen Ziel es nach Zeitungsmeldungen war, »at skaffe Filmsforfattere bedre Salgsbetingelser end de nu har« [»Filmautoren bessere Verkaufsbedingungen zu verschaffen, als sie derzeit haben«]. Weiter erfuhr man, daß auch schon zuvor versucht worden war, eine Vereinigung zu diesem Zweck zu bilden, doch daß es sich als unmöglich erwiesen habe, den Plan zu realisieren, der sicherlich unter geschäftsmäßiger Leitung ohnehin bessere Bedingungen habe. (»Et nyt Foretagende«. In: *Filmen*, 15.10.1913, 15.) Dem Briefwechsel der *Nordisk* läßt sich entnehmen, daß das *Bureau* mindestens bis 1915 existiert haben muß, denn in diesem Jahr wurden diverse Drehbücher an das *Bureau* zurückgeschickt (RM II:25.6.1915); im *Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby befindet sich auch ein Schreiben des *Bureaus*, mit dem am 16.6.1915 zehn Drehbücher zur Begutachtung übersandt werden. Es haben sich indes keine Belege dafür finden lassen, daß das *Bureau* jemals ein Drehbuch verkauft, geschweige denn die Verkaufsbedingungen für Amateure verbessert hat.

1033 Ein immer wieder thematisiertes Problem war der Ideenklau, d.h. die Ablehnung eines (vor allem Amateur-)Drehbuches bei gleichzeitiger, mitunter vielleicht sogar unbewußter Nutzung des Gelesenen ohne Verweis auf die Herkunft. Diese kostenlose Beschaffung von ›Ideen‹ war angeblich weitverbreitet (so Olaf FØNSS (1936), 272). Olga Eggers behauptet z.B. am 13.4.1913 in einem Brief an Peter Nansen, daß ihr dies mit einem Drehbuch widerfahren sei (NBKB 4043 4°). Daß an den Vorwürfen durchaus etwas dran ist, macht nicht zuletzt das Verhalten der Filmfirmen selbst deutlich. So mußten Autoren z.B. bei der *Nordisk* folgenden Passus unterschreiben: »Jeg erklærer [...], at jeg ikke til Dato har gjort nogensomhelst bekendt med Skuespillets Titel eller Indhold« [»Ich erkläre [...], daß ich bis heute niemanden mit dem Titel oder dem Inhalt des Schauspiels bekanntgemacht habe«]. (Forf.Kont.) Bei der *Kinografen* hieß der entsprechende Passus fast gleichlautend: »Jeg har hidtil ikke gjort nogen bekendt med Skuespillets Navn eller Indhold« [»Ich habe bisher niemanden mit dem Namen oder Inhalt des Schauspiels bekanntgemacht«] (Vertrag zwischen der *Kinografen* und Harriet Bloch über den Ankauf von *Ulv i Faareklæder* [Wolf in Schafskleidern], Privatarchiv Harriet Bloch). Auf der Grundlage dieses Passus annullierte *Kinografen* 1914 den Ankauf eines Drehbuches von J. Rung, weil das Drehbuch bereits vorher bei der *Nordisk* eingereicht gewesen war und man es schon mehrmals erlebt habe, daß Drehbücher, die von der *Nordisk* abgelehnt worden waren und von der *Kinografen* anschließend erworben wurden, trotzdem von der *Nordisk* verfilmt worden seien (Brief, dat. 4.2.1914, KBKB II:347).



Abb. 45: Die »Instruktioner« in der überarbeiteten Fassung von 1917 (Ausschnitt)

Den Höhepunkt solcher Konventionalisierungs- und Standardisierungsversuche stellten Drehbuchmanuale und eigens eingerichtete Drehbuchschulen dar. Jens Locher, der bereits 1913 *Tips zum Abfassen von Drehbüchern* in seinem Aufsatz »Om Filmskomedier« [»Über Filmkomödien«] gegeben hatte, veröffentlichte 1916 eine Didaktik des Drehbuchschreibens mit dem Titel *Hvorledes skriver man en Film?* [Wie schreibt man einen Film?], die sich explizit an »die vielen, die sich damit abgeben, Filmmanuskripte zu schreiben«, richtete.¹⁰³⁴ In genretypischer Weise¹⁰³⁵ bestand das Buch aus einem kurzen Anweisungstext (darin enthalten als

¹⁰³⁴ »de mange, der giver sig af med at skrive Filmsmanuskripter«. Jens LOCHER (1916b), 7.

¹⁰³⁵ Vgl. hierzu Alexander SCHWARZ, der deutsche Manuale aus diesen Jahren analysiert hat: »In allen Fällen verlagert sich die Argumentation sehr schnell auf die erhoffte Evidenz aus der in der Regel unkommentierten Präsentation eines oder mehrerer Beispieltex-te, sog. »Mustermanuskripte.« (1994, 135)

Großzitat: die ›Instruktionen‹ der *Nordisk*) und dem Abdruck dreier exemplarischer Drehbücher.¹⁰³⁶



Abb. 46: Werbung für Lochers Drehbuchmanual »Wie schreibt man einen Film?«

In Dänemark sollte dies das einzige Drehbuchmanual bleiben, aber Fremdsprachenkundige konnten auf zahlreiche andere Anleitungen zurückgreifen, die außerhalb Dänemarks erschienen.¹⁰³⁷ Diese implizit oder explizit regelpoetischen Manuale fußten auf »linearisierten, vereinfachten und leicht mediengemäß abgewandelten Dramendramaturgien, insbesondere auf der Poetik des Aristoteles«¹⁰³⁸ und trugen quasi als

¹⁰³⁶ Jens LOCHER (1916b). Das Buch wurde als *Hur skriver man en film?* auch 1917 von Harald Hansen ins Schwedische übersetzt.

¹⁰³⁷ Bis 1920 wurden folgende Titel für den deutschsprachigen Buchmarkt produziert: Peter Paul: *Das Filmbuch. Wie schreibe ich einen Film und wie mache ich ihn zu Geld?* (1914); Wilhelm Adler: *Wie schreibe ich einen Film? Ein Lehr- und Hilfsbuch für Filmschriftsteller* (1917); Carl Donath: *Tausend Mark für eine gute Filmidee* (1918); Frank Testor: *Film-Ideen. Wie man sie schreibt und erfolgreich verwertet!* (1919); Max Mack: *Wie komme ich zum Film?* (1919); Ewald André Dupont: *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet* (1919, 2. Aufl. 1926). Bis zum Ende der Stummfilmzeit sollen in Deutschland 22 solcher Titel produziert worden sein. (Jürgen KASTEN (2000), 246; für eine inhaltliche Analyse der Drehbuchanleitungen s. Alexander SCHWARZ (1994), 135ff.) In Schweden hatte Charles Magnusson schon 1914 sein *Huru ett biografmanuskript bör utföras* [Wie ein Filmmanuskript ausgeführt werden sollte] veröffentlicht. Zahlreiche Titel lagen auch auf Englisch vor: *How to Write Motion Picture Plays* (1912); Epes Winthrop Sargent: *The Technique of the Photoplay* (1912, 2. Aufl. 1916, 3. Aufl. 1920); J. Arthur Nelson: *The Photo Play: How to Write, How to Sell* (1913); Catharina Carr: *The Art of Photoplay Writing* (1914); Henry Albert Phillips: *The Photodrama* (1914); Howard T. Dimick: *Photoplay Making* (1915); Eustace Hale Ball: *Cinema Plays, How to Write Them, How to Sell Them* (1917); Anita Loos u. John Emerson: *How to Write Photoplays* (1920). Für eine Diskussion dieser Manuale s. Kristin THOMPSON (1998).

¹⁰³⁸ Jürgen KASTEN (2000), 247.

Nebeneffekt dazu bei, eine Nomenklatur des Drehbuches zu etablieren¹⁰³⁹. Auch wenn Lochers Manual in einem gewöhnlichen Verlag (*Pio's*) erschien, ist dennoch von einer großen Nähe zur Filmbranche auszugehen: Locher war Redakteur des Branchenblattes *Filmen*, und er kann die drei Drehbücher nur von den Filmfirmen selbst erhalten haben, die dadurch seine Publikation aktiv unterstützten und gleichzeitig auf den letzten Seiten Anzeigen schalteten, daß sie am Ankauf von Drehbüchern interessiert seien, s. Abb. 44 auf S. 323.

Zusätzlich zum Selbststudium gab es für Amateure ab 1917 auch noch die Möglichkeit, sich in Kopenhagen an einer Schule für Drehbuchautoren einzuschreiben – wahrscheinlich nach US-amerikanischem Vorbild, wo es 1915 61 solcher Schulen gegeben haben soll.¹⁰⁴⁰ Leiter und einziger Unterrichtender war Fritz Magnussen, der folgendes Curriculum anbot: »Unterweisung sowie vollständige technische Ausarbeitung und Zurechtlegung von Manuskripten für Filmaufnahmen. Die eigenen Ideen der Schüler werden ausgearbeitet«. ¹⁰⁴¹ Offensichtlich stellte die Schule schon bald wieder ihre Tätigkeit ein, war sie doch auch zum denkbar schlechtesten Zeitpunkt gegründet worden, als die dänische Filmproduktion weitgehend zusammenbrach.

4.6 Die Entwicklung des ›Drehbuchs‹

Die Einbindung von Amateuren war weitgehend problemlos, solange die dänischen Filme noch vom frühesten ›Kino der Attraktionen‹ beeinflusst waren. In den ersten dänischen Filmen galt es weniger, narrative Stränge zu entwickeln, als mit einer beeindruckenden neuen ›Idé‹ zu kommen¹⁰⁴² – so bezeichnenderweise die dänische Terminologie für die frühen Drehbücher. Ein spätes Echo hiervon findet sich noch in den ›Instruktionen‹ im Punkt acht, wo »irgendein besonders wirkungsvoller und vor allem origineller Trick [...], der den Clou des Films bilden kann«, angemahnt

¹⁰³⁹ Alexander SCHWARZ (1994), 173.

¹⁰⁴⁰ Edward AZLANT (1980), 131.

¹⁰⁴¹ Marie Luise DROOP (1917).

¹⁰⁴² Vgl. hierzu auch Kristin THOMPSON, die für die US-amerikanische Filmproduktion festhält, daß »amateur scenarios were used almost exclusively for one- or two-reel-films«. In: David BORDWELL, Janet STAIGER u. dies. (1985), 166.

wird.¹⁰⁴³ Der Punkt mag zugleich illustrieren, daß es selbstverständlich im gesamten Untersuchungszeitraum Filmgenres mit starken ›Kino der Attraktionen‹-Zügen gegeben hat wie den sog. ›Sensationsfilm‹ oder die zumeist recht kurzen Farcen, bei denen man weiterhin ohne größere Probleme auf die Zuarbeit von Amateuren zurückgreifen konnte, weswegen man bei diesen Filmen überproportional häufig die Drehbuchautoren nicht kennt. Aber in stärker narrativ orientierten Filmen unterlag das Drehbuchschreiben einer rapiden Ausdifferenzierung, deren quantitative Aspekte folgende Tabelle illustriert:

Produktions-jahr	Filmtitel	Drehbuchautor	Filmlänge (in Metern)	Drehbuchlänge
1909	<i>En Emigrants Hændelser</i>	Thomas Krag	146	ca. 2 Seiten
1910	<i>Djevlesonaten</i>	Otto Rung	200	11 S. (masch.)
1911	<i>Den sorte Drøm</i> [<i>Der schwarze Traum</i>]	Urban Gad	1.025	25 S. (masch.)
1914	<i>Revolutionsbryllup</i>	Johan Ankerstjerne	1.182	28 S. (im Druck) ¹⁰⁴⁴
1917	<i>Mands Vilje</i> [<i>Das Feuer und sein Meister</i> , auch: <i>Der Sieg der Liebe</i>]	Harriet Bloch	1.384	40 S. (masch.)
1917	<i>Himmelskibet</i> [<i>Das Himmelschiff</i>]	Sophus Michaëlis/ Ole Olsen	1.993	65 S. (masch.)
1919	<i>Vor fælles Ven</i> [<i>Unser gemeinschaftlicher Freund I-II</i>]	Laurids Skands	4.664 (ursprünglich: 5.100) ¹⁰⁴⁵	145 S. (masch.)
1920	<i>Præsten i Vejlbjby</i> [<i>Der Pfarrer zu Vejlbjby</i>]	Valdemar Andersen	2.303	140 S. (handschr.)
1922	<i>Jafet, der søger sig en Far I-IV</i> [<i>Japhet, der sich einen Vater sucht</i>]	Valdemar Andersen	6.634	241 S. (masch.)

¹⁰⁴³ In den ›Instruktioner for Filmsforfattere‹ von 1917 heißt es hingegen in Punkt 6, schon ganz dem ›Cinema of Narrative Integration‹ verpflichtet: »Sensationer og Tricks, der er i logisk Forbindelse med Handlingen [!], er altid af Virkning.« [»Sensationen und Tricks, die in logischer Verbindung mit der Handlung stehen [!], sind immer von Wirkung.«] (NFKS VIII, 1:4.)

¹⁰⁴⁴ In: Jens LOCHER (1916b), 16–43.

¹⁰⁴⁵ Diese ursprüngliche Länge ist einem Brief der *Nordisk* an A.W. Sandberg, dat. 17.2.1920, zu entnehmen (*Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby).

Dieses quantitative Wachstum, das für Amateure schon eine Hürde an sich darstellt, ging zugleich einher mit einer qualitativen Veränderung des Drehbuches. Wenn bisher von ›Drehbuch‹ die Rede war, so umfaßte der Begriff stillschweigend verschiedene Ausarbeitungsformen, die nacheinander im Laufe meines Untersuchungszeitraumes entstanden und erst seit den zwanziger Jahren bei jeder Filmproduktion zu beobachten sind. Bei allen Differenzen in der Terminologie und im Detail unterscheidet man seit den späten zehner Jahren bis in die heutige filmwissenschaftliche Forschung hinein vier Stufen der Ausarbeitung. Urban Gad, um auf einen Theoretiker und Praktiker meines Untersuchungszeitraumes zurückzugreifen, benannte 1919 in *Filmen. Dens Midler og Maal* [*Der Film. Seine Mittel – seine Ziele*] folgende Stufen:

1. die ›Synopsis‹: »die erste kurze Notiz, in der er [= der Autor] die Synopse seines Themas niedergeschrieben hat, muß gleich die Art des Konfliktes beinhalten.«¹⁰⁴⁶ Für Poul Knudsen, einen Drehbuchschreiber der zehner Jahre, der später ein Buch mit dem knappen Titel *Film* publizierte, ist dies die ›Idee‹;¹⁰⁴⁷ heutige Drehbuchtheoretiker sprechen vom ›Exposé‹¹⁰⁴⁸.
2. der ›Entwurf‹ (›Udkast‹): »Ist man sich klar geworden über den Verlauf der Handlung und über ihre Nebenhandlungen und Nebenpersonen, die sie tragen sollen, schreibt man einen gründlichen Entwurf des Film, unter recht genauer Angabe aller Einzelheiten. [...] Bis auf weiteres ist im schriftlichen Text kein Einschnitt zur Markierung der einzelnen Szenen vorgenommen worden, aber aus Gründen der Übersichtlichkeit ist es praktisch, die einzelnen Handlungsgruppen voneinander zu trennen.«¹⁰⁴⁹ Ein anschauliches Beispiel für einen sol-

¹⁰⁴⁶ »den første korte Notits, hvori han [= Forfatteren] har nedskrevet sit Emnes Synopsis, maa straks rumme Konflikts Art«. Urban GAD (1919), 26.

¹⁰⁴⁷ Poul KNUDSEN (1939), 18.

¹⁰⁴⁸ Das Exposé definiert Michael SCHAUDIG als »Skizzierung einer Filmidee, mit Darstellung des zentralen Handlungsmodells und Aspekten der intendierten Handlungsführung« (1992, 12); Alexander SCHWARZ bestimmt das Exposé so: »[A]uf ein bis zwei Seiten wird die Grundsituation, die ideelle Linie der ›Geschichte‹ festgehalten« (1994, 104).

¹⁰⁴⁹ »Er man klar over Handlingens Forløb og over dens Bihandler og de Biper-soner, der skal bære den, skriver man et grundigt Udkast til Filmen, med en ret nøje Angivelse af alle Enkeltheder. [...] Der er indtil videre ikke foretaget noget Indsniit i Stilen for at markere de enkelte Scener, men det er praktisk for Overskuelighedens Skyld at skille de enkelte Handlingsgrupper.« Urban GAD (1919), 32.

- chen ›Entwurf‹ ist Otto Rungs *Udkast til Films-Dramaet »Den hvide Race«* [Entwurf zum Film-Drama »Die weiße Rasse« (später realisiert als *Pax Æterna/Den evige Fred* [Pax Æterna/Der ewige Friede], 1916)], wo auf sechs Schreibmaschinenseiten in einem nur durch wenige Absätze gegliederten Text die genaue Handlung skizziert wird.¹⁰⁵⁰ Poul Knudsen nennt erst diese Stufe verwirrenderweise ›Synopsis‹,¹⁰⁵¹ wobei diese terminologische Überschneidung vielleicht auch signalisiert, daß die Grenzen zwischen der Synopse und dem Entwurf fließend sind: Einziges Differenzkriterium ist der Grad der narrativen Komplexität. Im Briefwechsel der Firmen hieß der ›Entwurf‹ gelegentlich auch ›Filmsresumé‹,¹⁰⁵² in angloamerikanischer filmwissenschaftlicher Terminologie spricht man heute vom ›Treatment‹, in französischer vom ›Scénario‹.¹⁰⁵³
3. das ›Scenarium‹: »eine skizzierte Einteilung in Bilder./ Jede Szene hat ihre laufende Nummer und kann nur *eine* Aufstellung des Apparates bezeichnen«. ¹⁰⁵⁴ Für Knudsen ist *dies* – terminologisch ebenso verwirrend – das ›Treatment‹.¹⁰⁵⁵ In Stufe 3 wird jetzt die Narration also in Einstellungen aufgelöst. In heutiger Terminologie spricht man vom (Roh-)Drehbuch.¹⁰⁵⁶
 4. Und schließlich ›das endgültige Manuskript‹¹⁰⁵⁷, das beim Drehen *de facto* verwendet wird (heute Regiebuch, Produktionsdrehbuch, ›découpage‹, ›shot breakdown‹ oder ›(shooting) script‹ genannt).¹⁰⁵⁸

1050 Der Entwurf befindet sich heute im DFI.

1051 Poul KNUDSEN (1939), 18f.

1052 Der Ausdruck wird jedenfalls gebraucht in einem Brief an Ella Schönberg-Hansen, dat. 19.6.1913 (KBKB I:491).

1053 Michael SCHAUDIG (1992), definiert dies so: »Ausarbeitung des Exposé, mit bereits weitgehend durchstrukturierter Handlungsführung, allerdings noch ohne detailliert ausformulierter Szenenfolge«. (12) Vgl. auch Alexander SCHWARZ (1994), 104.

1054 »en skitseret Inddeling i Billeder./ Hver Scene har sit Løbenumer, og kan kun betegne een Opstilling af Apparatet«. Urban GAD (1919), 32.

1055 Poul KNUDSEN (1939), 19–22.

1056 Für Michael SCHAUDIG (1992) ein Text »mit exakt ausformulierter Handlungsführung, d.h. mit detaillierten Darstellungsanweisungen innerhalb der konkretisierten (auch durchnummerierten) Szenenfolge [...]; das Drehbuch enthält zudem bereits eine intentional vorformulierte Deskription von Architekturräumen (dem jeweiligen ›Set‹), Kame-
rastrategie und Montage«. (12) Vgl. auch Alexander SCHWARZ (1994), 105.

1057 »det endelige Manuskript«. Urban GAD (1919), 32.

1058 Michael SCHAUDIG (1992) definiert es so: die »Arbeitsgrundlage der filmischen Realisierung bei den Dreharbeiten, versehen mit hand- oder maschinenschriftlichen Text-

Die ersten beiden Stufen des ›Drehbuchs‹ haben gemeinsam, daß sie nur aus Beschreibungspassagen bestehen, die – so Alexander Schwarz – »primär der Raum- und Zeitordnung, der Festlegung der Figurenkonstellation und der aktionslogischen Verknüpfung und der Etablierung der Ordnung privilegierter Zeichen«¹⁰⁵⁹ dienen. Ab der dritten Stufe tritt zu den Beschreibungspassagen sog. ›Technotext‹ hinzu (»alle metasprachlichen Angaben zur Kamerahandlung (Bewegung, Perspektive), Einstellungsgröße, Dauer, Einstellungskonjunktion, Numerierung etc.«¹⁰⁶⁰) – so zumindest die heutige Theorie. Gad geht auf den Technotext jedoch nicht gesondert ein, und in dänischen Drehbüchern bis 1918 beschränkt sich Technotext zumeist auf die Markierung von Nahaufnahmen oder den gelegentlichen Hinweis auf geeignete Drehorte.

Ohnehin scheint man in Dänemark bis 1918 nur mit Rohdrehbüchern oder – in Gadscher Terminologie – Szenarien gearbeitet zu haben, wobei ›Szene‹ noch als raumzeitliche Einheit und nicht als Einstellung verstanden wurde (häufig fielen beide allerdings zusammen).¹⁰⁶¹ Alle Beispieldrehbücher, die Jens Locher 1916 z.B. in *Hvorledes skriver man en Film?* veröffentlichte, gehören in diese Kategorie, ebenso die erhaltenen Drehbücher im DFI.

Dies bedeutet indes nicht, daß es keine Entwicklung bei den dänischen Drehbüchern zwischen 1909 (dem Jahr, aus dem das erste erhaltene Drehbuch datiert) und 1918 gegeben hat. Drei Grundtypen lassen sich unterscheiden: (1) Die ältesten Drehbücher sind hand- oder maschinenschriftlich und in ›Bilder‹ gegliedert, weisen aber noch keine Normierung auf:

eingriffen (Ergänzungen und/oder Streichungen) durch den/die für den Film künstlerisch Verantwortlichen des Produktionskollektivs; diese ›Korrekturen letzter Hand‹ umfassen (nochmalige) produktionstechnische und -ästhetische Konkretisierungen in allen Bereichen der audiovisuellen Ausdruckspotentiale von *Mise en scène* und Montage [...], darunter vor allem die visuelle Auflösung der Szenenfolge nach exakt definierten Einstellungen« (12f). Vgl. auch Alexander SCHWARZ (1994), 105.

1059 *Ibid.*, 45.

1060 *Ibid.*, 46.

1061 In Deutschland hingegen wurde ›Szene‹ *de facto* ab 1914 als Einstellung definiert (Jürgen KASTEN (2004), 37f). R. GENNENCHER (1916) forderte hier schon explizit die ›Regieanweisung‹ in einem Artikel, der sich an Gelegenheits- und Amateurdrehbuchschreiber richtete. In Dänemark taucht eine solche Forderung in den mir bekannten Quellen nicht auf.

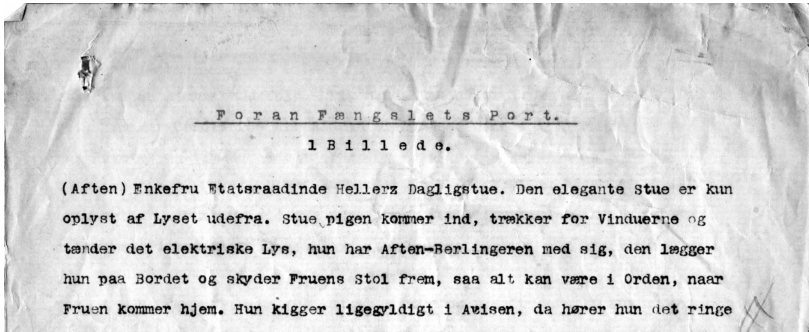


Abb. 47: Das noch unnormierte Drehbuch zu *Ved Fængslets Port* (1911)

(2) Ab Frühjahr 1911 beginnt die *Nordisk* mit der Erstellung eigener maschinenschriftlicher Abschriften der eingekauften Drehbücher. Im selben Jahr 1911 ist auch Normierung dieser Abschriften zu beobachten. Beide Entwicklungen sind vermutlich im Zusammenhang mit der Anstellung eines firmeneigenen Dramaturgen im April 1911 zu sehen (s. Kap. 4.8). Abb. 48 zeigt den Beginn des ersten normierten Drehbuches, Peter Christensens *Tvillingebrødrene* [Die Zwillingbrüder] (1911).

(3) Ende 1914 geht die *Nordisk* dann zu einem neuen Typ über: Jetzt werden die Rubriken »Paakl.« [Kleidung] und »Pers.Rekv.« [Persönliche Requisiten] aus Gründen der Planungseffizienz in das Drehbuch integriert. Abb. 49 zeigt ein Beispiel für diese neue Normierung.

Soweit komparatistische Aussagen überhaupt möglich sind,¹⁰⁶² scheint die diskursive Reflexion über das Drehbuch in Dänemark bis 1918 auf einem vergleichsweise recht naiven Stand geblieben zu sein – ein Befund, der zwar zur wenig entfalteten Drehbuchform paßt, der gleichzeitig aber im spannungsvollen Widerspruch zu den Dauerklagen über schlechte Drehbücher und zu dem breiten Raum steht, den die Debatte über bessere Drehbücher in der Presse eingenommen hat. Im wesentlichen lassen sich die Debattenbeiträge zur Frage, was ein gutes Drehbuch auszeichne, in zwei banalen Punkten resümieren, die bereits um 1911/12 explizit formuliert worden sind:

¹⁰⁶² Vgl. Kristin THOMPSON (1998) zur Situation in den USA und Alexander SCHWARZ (1994) zur Situation in Deutschland (136f).

- das *Prinzip der deutlich motivierten kausalen Handlungslinearität*: »Eine gute Filmkomödie braucht [...] eine starke, klare und logische Handlung«, so führte E.-H.-J. 1912 in *Filmen* aus.¹⁰⁶³ Xenius Rostock, der Gewinner des *Panoptikonteater*-Preisausschreibens, hatte schon im Jahr zuvor festgehalten, daß »nirgendwo eine so starke Konzentrierung der Handlung wie im Film-Schauspiel gefordert wird.«¹⁰⁶⁴
- das *Prinzip der Visualisierung innerer Vorgänge*, vor allem der Charakterzeichnung: »Es müssen andere Mittel, andere Ausdrucksformen, andere Äußerungen menschlichen Handelns gefunden werden, um den Charakter und das Wesen des betreffenden Menschen zu beleuchten und zu erhellen«, so die Herausforderung in den Worten Rostocks.¹⁰⁶⁵

Bezeichnenderweise geht die ausführliche Darlegung des erfolgreichen Drehbuchautors Martin Jørgensen, was ein gutes Drehbuch ausmache, auch einige Jahre später 1916 nicht über diese beiden Prinzipien hinaus:

Will man einen guten Film schreiben, muß dieser vor allem auf einer guten Idee aufbauen und mit künstlerischer Originalität und Phantasie ausgearbeitet werden – der Autor muß die Figuren, die er entwirft, sehen und verstehen können. Er muß ihr Wesen in solch einer Weise schildern können, daß es die Grundlage für eine logische Entwicklung einer Reihe stark dramatischer Situationen bildet.

Genauso wie in den Dramen der Sprechbühne soll der Stoff durch die Intrige aufgebaut werden, die in einer Katastrophe oder in einem glücklichen Ende konkludiert – aber während man im Sprechschauspiel eine schwache Handlung mit Hilfe der Replik untermauern und stärken kann, fehlt dem Film diese Möglichkeit ganz und gar.

Im Film wird jeder schwache Punkt größer und jede tote Episode viele Male gefährlicher, weil sie zumeist nicht erklärt werden kann.

Ein Filmmanuskript muß daher von Anfang bis Ende eine stark bewegte Handlung enthalten.

Von großer Bedeutung ist es, daß man seine Charaktere scharf und deutlich zeichnen kann und – vor allem – diese unter den ungewöhnlichen Lebensschicksalen auswählt. [...]

Die Frage, wie man ein Filmmanuskript schreibt, kann im übrigen technisch gesehen mit drei Regeln beantwortet werden:

¹⁰⁶³ »En god Filmskomedie kræver [...] en stærk, klar og logisk Handling«. »E.-H.-J.« (1912a), 5.

¹⁰⁶⁴ »ingen Steder fordres saa stor en Koncentrering af Handling som i Films-Skuespillet«. Xenius ROSTOCK (1911), 54.

¹⁰⁶⁵ »Der maa findes andre Midler, andre Udtryksformer, andre Udslag af menneskelig Handling for at belyse og oplyse om det paagældende Menneskes Karakter og Væsen«. Ibid.

Die *Handlung* sollte sich rasch und logisch entwickeln und Platz für besonders spannende und interessante Situationen bieten.

Die *Hauptpersonen* sollen sich auf zwei oder vier beschränken, so kräftig und charakteristisch wie möglich gezeichnet – allzu komplizierte Gefühlsschwankungen soll man am besten unterlassen.¹⁰⁶⁶

Wo bleibt hier z.B. das *continuity*-Prinzip? Aber darf man diese Ausführungen als Beleg für den bescheidenen Stand der Drehbuchreflexion in Dänemark 1916 heranziehen? Der Veröffentlichungsort, nämlich *Folkets Avis*, lud kaum zu theoretischen Höhenflügen ein. Aber zum einen gibt es auch nirgendwo anders theoretisch reflektiertere Überlegungen in diesen Jahren, und zum anderen passen die Ausführungen des erfolgreichen Drehbuchschreibers Martin Jørgensen nahtlos z.B. zu Kjerulfs Ausführungen im selben Jahr¹⁰⁶⁷ oder zur Banalität von Lochers Reflexionen in *Hvorledes skriver man en Film?*. Man muß daher davon ausgehen, daß sie tatsächlich den Stand der Reflexion über ›gute‹, d.h. in der dänischen Filmindustrie zu diesem Zeitpunkt erfolgreiche Drehbücher repräsentieren. Sieht man von Lochers praktischen Hinweisen zu Zensur, Filmlänge, Urheberrecht etc. ab, so fordert er von einem guten Drehbuch nur, daß die Bilder logisch aufeinander folgen (eine recht naive Auseinandersetzung mit dem *continuity*-Prinzip), daß der Film eine ›starke‹, spannungsvolle Handlung mit einer Kulmination am Schluß aufweise und daß er sich ansonsten am besten an der ›Volkskomödie‹ orien-

1066 »Skal man skrive en god Film, maa den først og fremmest bygges op paa en god Idé og udarbejdes med en kunstnerisk Originalitet og Fantasi – Forfatteren maa kunne se og for[s]taa de Figurer, han sætter op. Han maa kunne skildre deres Væsen paa en saadan Maade at det danner Grundlaget for en logisk Udvikling i en Række stærkt dramatiske Situationer./ Ligeledes i Talescenes Dramaer skal Stoffet bygges op med den Intrige, der konkluderer i en Katastrofe eller en lykkelig Udgang – men medens man i det talende Skuespil kan underbygge og styrke en svag Handling ved Hjælp af Repliken, mangeler Filmen helt og holdent denne Mulighed./ I Filmen bliver hvert svagt Punkt større og hver død Episode mange Gange farligere, fordi den som oftest ikke kan forklares./ Et Filmsmanuskript maa derfor fra Begyndelsen til Enden indeholde en stærkt bevæget Handling./ Af stor Betydning er det at kunne tegne sine Karakterer skarpt og tydelige og – fremfor alt – vælge dem blandt de usædvanlige Livsskæbner. [...]/ Spørgsmaalet om, hvorledes man skriver et Filmsmanuskript kan iøvrigt teknisk set besvares gennem følgende tre Regler:/ *Handlingen* bør udvikle sig rask og logisk og give Plads for stærk spændende og interessante Situationer./ *Hovedpersonerne* skal indskrænke sig til to eller fire, tegnede saa kraftigt og karakteriske som muligt – altfor komplicerede Følelssvingninger skal man helst undlade.« »AJAX« (1916b).

1067 »Akademiet for ›Tilskæring‹ af Filmskomedier« (1916).

tiere, d.h. einen sympathischen Held oder eine sympathische Heldin habe, einen am Schluß bestraften Bösewicht etc.¹⁰⁶⁸

Lochers banale Ausführungen, im Zuge derer er auch die *Nordisk*-Instruktionen von 1912 ohne Datierung, geschweige denn historisierende Anmerkungen abdruckt, lassen jedoch zugleich die wechselseitige Beziehung zwischen dem Drehbuch als Reflexionsgegenstand und dem Drehbuch als Produktionsmittel erkennen. Denn Locher begründet die Normativität seiner Ausführungen einerseits medienessentialistisch, andererseits ökonomisch-produktionspraktisch. Anfänglich unterscheidet er zwischen den Gesetzen des Mediums und den Forderungen, welche die Firmen stellen, um dann hinzuzufügen:

Die Filmkompagnien müssen auf vieles Rücksicht nehmen, und [... ich werde] in den folgenden Zeilen auf gewisse Dinge aufmerksam machen, auf die die Kompagnien Rücksicht nehmen müssen, [...] womit nicht gesagt ist, daß man nicht auszeichnete Manuskripte trotz dieser Vorschriften schreiben kann, sondern nur, daß es im Allgemeinen schwer werden wird, sie verkauft zu bekommen.¹⁰⁶⁹

Andere Drehbücher, die nicht über den Leisten der ›Volkskomödie‹ geschustert sind, sind also denkbar (auch wenn Locher sich dazu leider nicht näher äußert), aber die Firmen würden sie wahrscheinlich nicht kaufen. Die in Dänemark beobachtbare Trivialität der Reflexion über Drehbücher erscheint so als Reflexion der trivialen Machart von Drehbüchern, mit denen die Firmen aber durchaus zufrieden seien, weil sie gar nicht interessiert daran seien, die erprobten, breitgetrampelten Wege zu verlassen und statt dessen innovativ zu sein. Daß ein ›gutes‹ Drehbuch unter diesen Bedingungen nur eine Perpetuierung von längst Bekanntem sein kann, wurde ab 1916 öffentlich immer wieder kritisiert. So wurden z.B. Lochers Anweisungen als Beleg für »den kulturellen Armenhausstandpunkt des Films« rezensiert:

Nachdem man sich mit diesem Reglement [gemeint sind die ›Instruktionen‹ der *Nordisk*] bekannt gemacht hat, ist jedem, der irgendeinen Einblick in das

1068 Für Harald ENGBERG (1944) war Lochers Buch geradezu »et tragikomisk Dokument i sin Aandsfattigdom« [»ein tragikomisches Dokument in seiner Geistesarmut«]. (19)

1069 »Filmkompagnierne har mange Hensyn at tage, og [...]jeg skal i de følgende Linier gøre opmærksom paa visse Ting, som Kompagnierne er nødt til at tage Hensyn til, [...] hvormed ikke være sagt, at der ikke kan skrives udmærkede Manuskripter paa Trods af disse Forskrifter, men kun, at det i al Almindelighed vil være meget vanskeligt at faa dem solgt.« Jens LOCHER (1916b), 7.

Repertoire der Filmtheater hat, klar, warum eine Wiederholung der gleichen Tricks, warum die gleiche Sentimentalität [...] wiederholt und wiederholt wird, bis dem etwas denkenden Zuschauer schlecht wird, und das übrige wohldressierte Publikum vorhersagen kann, wie die Geschichte sich entwickeln und wie sie enden wird.¹⁰⁷⁰

Auch Aage Brodersen störte sich im gleichen Jahr an dem fabrikmäßigen Charakter der Drehbücher von professionellen Drehbuchautoren, den diese auch noch lobend als Ausdruck von Professionalität hervorheben würden. Brodersen prognostizierte, daß der dänische Film in reinem Handwerk erstarren werde:

Haben nicht die Herren, die Manuskripte bei den Filmgesellschaften beurteilen und annehmen, allmählich eine Art Akademie gebildet, eine strenge und unerbittliche Schule, eine vornehme Lehranstalt, wo alle Schüler nach genau demselben Muster ausgebildet werden, wo die verschiedenen Tricks unterrichtet werden, wo ein Rezept dafür ausgeliefert wird, wie ein Film zusammengesetzt wird, und wo man in allzu gepflegtem Grad Listen über das ausgehändigt bekommt, ›was sich gut macht‹ und ›was sich nicht gut macht‹?

Ich bin der Auffassung, daß der Film dabei ist, in allzu einseitigen Vorschriften zu stagnieren.¹⁰⁷¹

Resümierend läßt sich festhalten, daß das Drehbuch in Dänemark zwar bis 1918 eine deutliche quantitative wie qualitative Entwicklung durchmachte, gleichzeitig aber sowohl Praxis als auch Poetik des Drehbuches im Vergleich z.B. mit den USA auf einem recht einfachen Niveau stagnierte. So begnügte man sich in Dänemark mit vergleichsweise wenig ausgearbeiteten ›Scenarien‹ und vollzog nicht den Schritt zum in Einstellungen gegliederten *continuity script*, das um 1914 in den USA zur

1070 »Efter at have gjort sig bekendt med dette Reglement staar det klart for enhver, der har noget Indblik i Filmsteatrenes Repertoire, hvorfor en Gentagelse af de samme Tricks, den samme Sentimentalitet [...] gentages og gentages, indtil den lidt tænkende Tilskuer har Kvalme, og det øvrige vel dresserede Publikum sig imellem kan forudsige, hvordan Historien vil udvikle sig og slutte.« »Filmens kulturelle Fattighedsstandpunkt«; ›A.‹: »Hvordan skriver man en Film«. In: *Hovedstaden*, 6.11.1916.

1071 »Mon ikke d'Herrer, som bedømmer og antager Manuskripter paa Filmsselskaberne, efterhaanden har dannet saadan et Slags Akademi, en streng og ubønhørlig Skole, en fornem Lærestalt, hvor alle Eleverne dannes efter nøjagtig samme Mønster, hvor de forskellige Trics læres, hvor der udleveres en Receipt, hvorefter en Film sammensættes, og hvor man i altfor omhyggelig Grad faar udleveret Lister over ›det, som gør sig‹ og ›det, som ikke gør sig‹?/ Jeg har den Opfattelse, at Filmen er ved at stagnere i altfor ensidige Vedtægter.« Aage BRODERSEN (1916), 327f.

gebräuchlichen Form des Drehbuches avanciert war und prinzipiell heute noch den Drehbuchstandard darstellt.¹⁰⁷²

Dieser geringe Grad an Ausdifferenzierung ist nicht den Drehbuchautoren selbst anzulasten: Sie schrieben die Drehbücher, die die dänische Filmindustrie, allen voran die *Nordisk*, haben wollte und gebrauchen konnte. Diese Beobachtung mag nicht zuletzt im Hinblick auf das Forschungsproblem relevant sein, warum die *Nordisk* während des ersten Weltkrieges international ihre Bedeutung einbüßte: Aus Perspektive der Forschung zum Drehbuch findet die These, daß *auch* eine künstlerische Stagnation zum Niedergang der Firma beigetragen hat, durchaus Unterstützung.

Gleichzeitig ist jedoch zu unterstreichen, daß die vergleichsweise einfachen Drehbücher, Ausdruck eines verzögerten Professionalisierungsprozesses, für die *Nordisk* durchaus auch Vorteile bargen. Sie erlaubten es der Firma nämlich ungefähr bis zum Ende des Weltkrieges, die billige Zuarbeit von Amateuren im größeren Rahmen zu nutzen. Fritz Magnusens bereits erwähnte Gründung einer Schule fürs Drehbuchschreiben 1917 ist dann allerdings durchaus signifikant für den Stand des Professionalisierungsprozesses gegen Ende des ersten Weltkrieges. Als im selben Jahr der Drehbuchschreiber im Nachbarland Schweden selbst zur filmischen Figur wird (in Mauritz Stillers Komödie *Thomas Graals bästa film* [Thomas Graals bester Film]), wird der Zuschauer entsprechend auf der Leinwand mit einem Berufsdrehbuchschreiber konfrontiert, der im direkten Auftrag des Firmendirektors schreibt und sogar eine Sekretärin für sich beschäftigt. Reflektiert wird hier eine Professionalisierung, die Magnusen indirekt auch in einem Interview kommentiert:

Es sind nicht die Ideen, an denen es fehlt, aber die Leute [d.h. die Amateure] haben nicht den blassesten Schimmer von der technischen Ausgestaltung des Stoffes, und daß dies so ist, will ich gern beweisen, indem ich die Interessenten über alle Notwendigkeiten belehre.¹⁰⁷³

Die Aussage ist weniger ein Beleg für die Vergeblichkeit der jahrelangen Bemühungen der Filmfirmen, über briefliche Hinweise, Drehbuchpreisausschreiben, schriftliche Instruktionsblätter und Manuale in Buchform der breiten schreibenden Allgemeinheit die Konventionen und Normen des Drehbuchschreibens zu kommunizieren. Eher schon kann sie als Be-

¹⁰⁷² Vgl. Claus TIEBER (2008), 38f.

¹⁰⁷³ Marie Luise DROOP (1917).

leg dafür herangezogen werden, daß es im Laufe der Jahre für die Filmfirmen immer schwieriger wurde, die Zuarbeit von Amateuren ohne Reibungsverluste in die Filmproduktion einzuspeisen. Schon Lochers Drehbuchmanual läßt sich als Ausdruck einer *Krise* bei der Nutzung der Zuarbeit von Amateuren sehen. Ein möglicher Ausweg war es, sich auf Synopsen bzw. Entwürfe zu beschränken, wie Jens Locher schon 1913 Amateuren riet:

Am besten kann vielleicht empfohlen werden, nur eine Übersicht zu schreiben und diese einzusenden. Dann sieht man gleich, ob das Stück brauchbar ist, und im Bekräftigungsfall wird einer der Festangestellten der Filmkompagnie damit beauftragt, den Film auszuarbeiten, wozu er natürlich weit bessere Voraussetzungen hat als die meisten anderen. Man bekommt dann seine Bezahlung für die Idee und riskiert nicht, sie durch eine schlechte Ausführung zu zerstören.¹⁰⁷⁴

Aber das Grundproblem wurde hierdurch nicht behoben: einerseits die zunehmende Ausdifferenzierung des Drehbuchs als Resultat der komplexer werdenden Filmsprache, der zunehmenden Filmlänge sowie der Notwendigkeit einer möglichst effizienten Planung der Filmproduktion (Beginn des Studiosystems), andererseits die notwendige Kenntnis eines immer ausgefeilteren Systems von Normen und Maßgaben, die z.B. via das Instrument der Zensur von außen an die Filmproduktion herangetragen wurden (s. das nachfolgende Kap. 4.7). Ende der zehner Jahre war die Zeit für Drehbuchamateure daher in Dänemark wie auch in anderen Filmproduktionsländern vorbei.¹⁰⁷⁵

1074 »Bedst kan det maaske tilraades kun at skrive en Oversigt og sende denne ind. Saa ser man straks om Stykket kan bruges, og i bekræftende Fald sættes en af Filmskompagniets faste Folk til at udarbejde Filmen, hvad han naturligvis har langt bedre Betingelser for at kunne gøre end de fleste andre. Man faar da sin Betaling for Ideen og risikerer ikke at ødelægge denne gennem en daarlig Udførelse.« Jens LOCHER (1913b), 181. Analog verlief die Entwicklung in anderen filmproduzierenden Ländern. Über die Situation in den USA schreibt Kristin THOMPSON (1998): »With the rise of features, script format became too complex for most amateur writers, and the studios were establishing writing departments that included specialists in breaking a script down into numbered shots.« Man nahm aber gerne weiter Geschichten in Synopsenform entgegen. (226) In Deutschland riet R. GENENNER (1916) Amateuren, daß man sinnvollerweise zunächst eine Inhaltsübersicht einreichen solle, wobei er aber noch davon ausgeht, daß der Autor das spätere Szenarium dann selbst schreibt.

1075 Für die USA s. z.B. Richard KOSZARSKI (1994), 108. Als weitere Gründe für das Ende des »free-lance market« nennt Koszarski die Tendenz der Filmfirmen, zunehmend auf bereits erprobte Narrationen zu setzen, sowie der Mangel an urheberrechtlicher Sorgfalt bei Amateuren. Vgl. auch Kristin THOMPSONS Einschätzung, daß »the heyday of

4.7 Normen und Zensurmaßgaben

Aber nicht nur für Amateure wurden die Normen der Filmproduktion und die Zensurregeln im Laufe der zehner Jahre immer undurchschaubarer. Ist Drehbuchschreiben schon als Teil eines Produktionsprozesses ein »Schreiben unter Prämissen und Beschränkungen«,¹⁰⁷⁶ so schuf die Weltmarktorientierung der dänischen Filmfirmen zusätzlich ein diffiziles und dynamisches Geflecht aus Normen und Bedingungen, an dem sich Drehbücher zu orientieren hatten.

Zu den eher unproblematischen Bedingungen gehörte, daß man nur solche Drehbücher realisieren konnte, für deren Rollen geeignete Schauspieler zur Verfügung standen. So erhielt z.B. Harriet Bloch 1913 von der *Kinografen* ein Drehbuch zurückgesandt, in dem die Kinderdarstellerin weinen sollte, doch da dies die kleine Lillian Zangenberg, Tochter von Alfi Muriel und Einar Zangenberg, nicht konnte, mußte die *Kinografen* das Drehbuch ablehnen.¹⁰⁷⁷ Die *Svenska Biografteatern* lehnte drei Jahre später ebenfalls eines von Blochs Drehbüchern ab, weil die Jungenrolle nicht zufriedenstellend besetzt werden konnte.¹⁰⁷⁸ Und die *Nordisk* beauftragte 1915 ihre Berliner Filiale, Erkundigungen wegen des Engagements zweier Kinderdarsteller einzuziehen, denn »[u]ns ist eben ein Manuskript angeboten [worden], in welchem die beiden Hauptrollen von zwei Kindern ausgeführt werden. Der Stoff ist ganz gut, ohne aber die Kinder zu haben, möchten wir das Manuskript nicht erwerben«. ¹⁰⁷⁹

Ebenfalls leicht nachzuvollziehen war die Maßgabe, daß nur Drehbücher gekauft wurden, »die hier in Dänemark und der Umgegend gespielt werden können«, ¹⁰⁸⁰ wie die *Nordisk* in einem Brief betonte. Rå-

the amateur scenarist was actually brief (from about 1907 to 1914)«. In: David BORDWELL, Janet STAIGER u. dies. (1985), 165.

¹⁰⁷⁶ Jürgen KASTEN (2000), 243.

¹⁰⁷⁷ Brief der *Kinografen* an Harriet Bloch, dat. 27.12.1913. In: Privatarhiv Harriet Bloch.

¹⁰⁷⁸ Briefdurchschlag der *Svenska Biografteatern* an Harriet Bloch, dat. 20.II.1916. In: Archiv der *Svenska Biografteatern*. In: Svenska Filminstitut, Bibliothek.

¹⁰⁷⁹ Brief, dat. 5.I.1915, NBKB XXXIV:655. Wahrscheinlich handelt es sich um Carl Muusmanns Drehbuch zu *Filmens Datter* [*Kay und Christinchen*; auch: *Das Kind von Kopenhagen*] (1916), vgl. Kap. 8.4.

¹⁰⁸⁰ Brief an »Unter »Film«, dat. 19.5.1913 (NBKB XXV:766). Mit der gleichen Begründung wurde auch das Drehbuch *Musolino* von Edith Rode abgelehnt (Brief an diese, dat. 9.I.1915, NBKB XXXIV:702).

bjerg Mile in Jütland ließ sich zwar für Wüstenaufnahmen wie z.B. in *Sfinxens Hemmelighed* [*Das Geheimnis der Sphinx*; auch: *Die weiße Riesin*] (1915), der Kullen in Schonen für Gebirgsaufnahmen, das Tivoli für ein morgenländisches und Frederiksborg Slot für ein rokokohaftes Ambiente (wie z.B. in *Rosen* [Die Rose] (1907)) benutzen, aber generell waren die topographischen Grenzen schon aus finanziellen Gründen eng gezogen. Ökonomische Rücksicht gebot es auch, auf Massenszenen möglichst zu verzichten und Geschichten mit wenigen Schauspielern zu erzählen. Wenn ein Drehbuch besondere Anforderungen stellte wie z.B. eine Szene auf einem Kriegsschiff, so eruierte die Filmproduktionsfirma schon vor dem Ankauf, ob sich dies realisieren ließ, und lehnte andernfalls das Drehbuch ab.¹⁰⁸¹

Diese Einschränkungen waren potentiellen Autoren leichter zu vermitteln als die Folgen der Weltmarktorientierung der Firmen. Diese äußerten sich in einer Sujetbeschränkung, die positiv wie negativ motiviert war: Positiv durch den Wunsch, thematisch weltweit ein möglichst großes Publikum anzusprechen,¹⁰⁸² negativ durch das Bestreben, Konflikte mit der Zensur auf den potentiellen Absatzmärkten zu vermeiden: »Es muß darauf Rücksicht genommen werden, was die Zensur passieren kann und was das Kinopublikum der verschiedenen Länder sehen will, und in diesem Letzteren liegt eine der größten Schwierigkeiten des Films überhaupt«, hieß es 1916 in der Zeitung *Folkets Avis*.¹⁰⁸³

Welche Sujets »eignen sich für den Weltmarkt«¹⁰⁸⁴ (so schon 1910 die Maßgabe der *Nordisk*), sind also echte »cosmopolitan subjects«¹⁰⁸⁵? Um die Antwort mußte immer wieder von neuem gerungen werden, entschied sie doch über Erfolg oder Mißerfolg auf dem Weltmarkt. Dabei bestand das grundsätzliche Problem darin, daß der Weltmarkt *de facto* aus Ein-

1081 Aus diesem Grund erhielt Harriet Bloch ihr Drehbuch *Veje, som skiltes* [Sich trennende Wege] von der *Nordisk* zurück, vgl. Brief an Bloch, dat. 19.4.1916, 22.4.1916 und 5.6.1916. In: Privatarchiv Harriet Bloch.

1082 In seiner Autobiographie schreibt Ole OLSEN (1940): »Vi maatte passe paa at lave saadanne Film, som man kunde forstaa overalt«. [»Wir mußten darauf achten, solche Filme zu machen, die überall verstanden werden konnten«]. (105)

1083 »Der maa tages Hensyn til, hvad der kan passere Censuren og hvad de forskellige Landes Kinopublikum vil se, og i dette sidste ligger endda en af Filmens største Besværligheder«. »AJAX« (1916c).

1084 »egner sig for Verdensmarkedet«. Brief an das *Panoptikonteater*, dat. 15.8.1910 (NBKB XIII:433).

1085 Brief an John Jackson, dat. 6.10.1913 (NBKB XXVIII:44).

zelländern bestand, deren Märkte durchaus unterschiedliche Präferenzen aufwiesen. Glaubt man einem Aufsatz von 1912 im Branchenblatt *Filmen*, so muß z.B. ein für den englischen und US-amerikanischen Markt geeigneter Film eine Heldin haben, die am Schluß gerettet wird – was aber für Rußland das reinste Kassengift sei, wo man Gewalt und traurige Enden bevorzuge.¹⁰⁸⁶ Einen Film mit verschiedenen Schlüssen zu drehen (s. Kap. 5.3) half mitunter, wenn auch nicht immer, solche nationalen Präferenzen zu bedienen. Am kompliziertesten war offensichtlich der englische Markt,¹⁰⁸⁷ auf dessen Eigenheiten die Regisseure der *Nordisk* 1919 mit der folgenden, fast schon parodistisch anmutenden Direktive hingewiesen wurden:

- 1) Folgende Dinge müssen, so weit es geht, in allen Filmen vermieden werden:
 - a) Ganz lange oder halblange Pfeifen
 - b) Studentenmützen¹⁰⁸⁸
 - c) alle Arten von *Schildern, Namen* oder *Straßennamen*
- 2) Polizisten sollten am besten in *Zivilkleidung* sein (Detektive). Wenn sie in Uniform sind, sollten sie am besten unsere eigenen Helme tragen.
- 3) Falls Diener oder Kutscher etwas auf dem Kopf tragen, muß das ein hoher Hut mit einer Kokarde an der Seite sein (an der Kante des Hutkopfes).
- 4) Ein Held oder ein Liebhaber in einem Drama muß *immer* als Held auftreten und *niemals* als Schurke in einem anderen Film.
Das gleiche gilt in umgekehrter Reihenfolge.
Entsprechend darf ein Lustspiel-Schauspieler [gemeint ist wohl ein Farcen-Darsteller; A.d.Ü.] nicht in einem [ernsten] Schauspiel eingesetzt werden, auch nicht in Verkleidung, es sei denn, er solle gerade eine komische Figur sein. Schließlich darf ein Held niemals in einer mehr oder weniger lächerlichen Rolle auftreten.
- 5) In Lustspielen soll es am besten so viele badende Damen wie möglich geben,¹⁰⁸⁹ doch müssen die Badeanzüge fesch sein und stramm sitzen.

¹⁰⁸⁶ ›E.-H.-J.‹ (1912b), 51.

¹⁰⁸⁷ So wies die Kopenhagener Zentrale der *Nordisk* die Londoner Filiale darauf hin: »Sie müssen immer für Auge haben, dass die Films zum Verkauf über die ganze Welt fabriziert werden müssen. Wir können keine Films alleine für England machen, was dort besonders verkauft wird, wird in den anderen Ländern nicht verkauft.« (Brief v. 21.3.1910, NBKB XII:528–529.) Und der Londoner Vertreter, A.S. Poulsen, erhielt am 29.12.1912 die Vertröstung: »De kan være overbevist om, at vi gerne vil gøre vort Bedste for at imødekomme Smagen i de mange forskellige Lande, vi arbejder med, men noget let Arbejde er det ikke.« {»Sie dürfen überzeugt sein, daß wir gerne unser Bestes geben, um dem Geschmack in den vielen verschiedenen Ländern, mit denen wir arbeiten, entgegenzukommen, aber eine einfache Arbeit ist das nicht.«} (NBKB XXII:938)

¹⁰⁸⁸ Evtl. könnten auch ›Abiturientenmützen‹ gemeint sein, wie es sie in Dänemark gibt.

6) Es dürfen in einem Film niemals Särge gezeigt werden, genauso wie ein Toter niemals zugedeckt werden darf, auch das Gesicht nicht.

Szenen aus »La Morgue« dürfen niemals gezeigt werden.¹⁰⁹⁰

Paradoxes Ziel der Filmfirmen war es, für einen internationalen Markt Filme zu produzieren, die allerdings nicht als internationale, sondern möglichst als in kultureller Hinsicht nationale rezipiert werden konnten. Die deutsche Soziologin Emilie Altenloh vermerkte 1914 über das von ihr untersuchte Mannheimer Publikum:

Von einem international gefärbten Geschmack kann man bei der Mehrzahl der Kinobesucher heute wenigstens noch nicht sprechen. Alle Stücke, zu denen Anknüpfungspunkte aus dem eigenen Milieu heraus gefunden werden, [...] gefallen am besten und lassen stärker mitempfinden. [...] Ausländische Films vermögen dieses Interesse weniger leicht zu erregen, weil sie, von einem fremden Geiste getragen, nur selten verwandte Saiten anschlagen.¹⁰⁹¹

Dieser angebliche Wunsch nach kulturell einzugemeindenden Narrationen stand in einem gewissen Spannungsverhältnis zur Strategie z.B. der *Nordisk*, möglichst Filme anzubieten, die nicht in Konflikt mit den kulturellen Präferenzen oder Empfindlichkeiten der verschiedenen Absatzländer kurz vor Ausbruch des ersten Weltkrieges gerieten. Diese Strategie läßt sich in Einzelfällen schön mit Hilfe von Drehbüchern illustrieren. So notierte der Regisseur Holger Rasmussen im Sommer 1910 auf einem Drehbuch über eine Figur namens Yvette, die für ihren Kampf gegen die

1089 So bekam der Regisseur A.W. Sandberg am 14.7.1923 während der Dreharbeiten zu *Kærligheds-Øen* [*Die Insel der Erfüllung*; auch: *Die Liebesfalle*] (1924) brieflich die Anweisung von der *Nordisk*, doch bitte irgendwie ein paar Badeszenen einzubauen, denn »Badescener [...] er overordentligt vel lidt i England« [»Badeszenen sind in England außerordentlich beliebt«] (*Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby).

1090 »1) Følgende Ting maa saa vidt muligt udelades i alle Films:/ a) Hel- eller halv-lange Piber/ b) Studenterhuer/ c) alle Slags *Skilte*, *Navne* og *Gadenavne*/ 2) Politibetjente maa helst være i civil Paaklædning (Opdagere). Hvis de er i Uniform, maa de helst have vore egne Hjelme paa./ 3) Dersom Tjenere eller Kuske har noget paa Hovedet, maa det være en høj Hat med Kokarde paa Siden (paa Kanten af Pulden)./ 4) En Helt og en Elsker i et Drama maa *altid* optræde som Helt og *aldrig* som Skurk i en anden Film./ Det samme gælder i omvendt Orden./ Ligeledes maa en Lystspil-Skuespiller ikke anvendes i et Skuespil, heller ikke i Forklædning, undtagen det netop skal være en komisk Figur. Endelig maa en Helt aldrig optræde i en mere eller mindre latterlig Rolle./ 5) I Lystspillene maa der helst være saa mange badende Damer som muligt, dog maa Badedragterne være fikse og stramtsiddende./ 6) Der maa aldrig i en Film vises Ligkister, ligesom en Død aldrig maa dækkes til, heller ikke Ansigtet./ Scener fra »La Morgue« maa aldrig vises.« Censur Cirkulære 46, dat. 16.9.1919 (DFI).

1091 Emilie ALTENLOH (1914), 58.

Deutschen im deutsch-französischen Krieg von 1870/71 dekoriert wird: »Ist meiner Ansicht nach brauchbar; aber da nun unser Markt in Deutschland mehr als der in Frankreich bedeutet, sollten die Verhältnisse da nicht umgeändert werden?«¹⁰⁹²

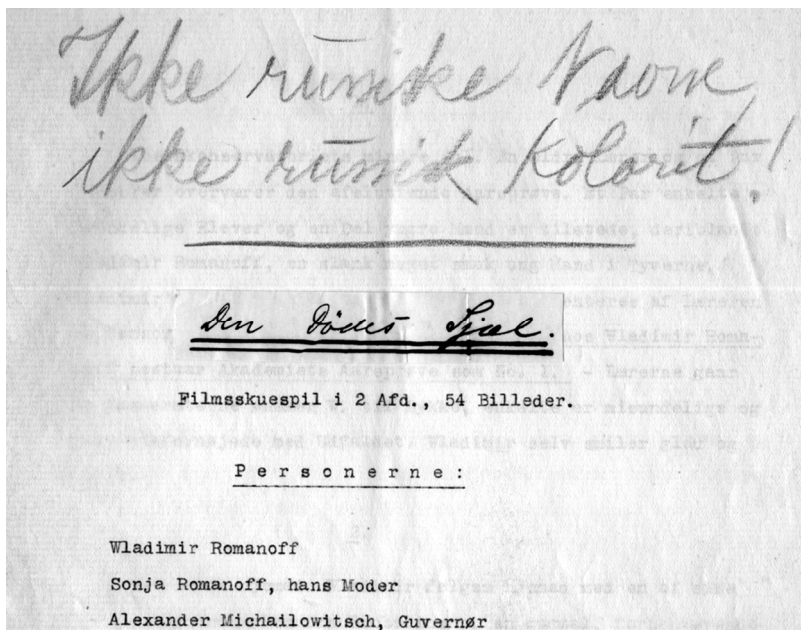


Abb. 50: Kommentar auf dem Drehbuch zu *En Kunstners Gennembrud*

Statt solchermaßen Märkte gegeneinander auszuspielen, ging man allerdings bald dazu über, eher internationalistische Milieus in Filmen zu generieren. So sah z.B. Frederik Jacobsens Drehbuch von *Den Dødes Sjæl* [Die Seele des Toten] ursprünglich ein russisches Setting vor:¹⁰⁹³ Die Geschichte handelt von einem Geiger, der – einer alten Sage glaubend – die Seele seiner Mutter bei deren Tod in seine Geige einzusperren meint, damit sein Instrument selbst eine Seele erhalte. Das Verbrechen an der sterbenden Mutter, deren Geist angeblich ruhelos bleibt, plus der aber-

1092 »Kan efter min Mening bruges; men nu da vort Marked i Tyskland betyder mere end i Frankrig, burde saa ikke Forholdene omændres?« Drehbuch Ns-U 168, DFI.

1093 D-Ns 1425, DFI.

gläubische Charakter der Handlung, der später enthüllt wird, waren offensichtlich Grund genug, daß die *Nordisk* diese Handlung nicht in einem ihrer wichtigsten Absatzmärkte ansiedeln wollte. Auf dem Drehbuch wurde entsprechend vermerkt: »Keine russischen Namen, kein russisches Kolorit!« (Abb. 50) Vergleicht man das Drehbuch mit den Programmheften des nach dem Drehbuch realisierten Films *En Kunstners Gennembrud* [*Der Ruf aus dem Jenseits*; auch: *Die Seele der Verstorbenen*; auch: *Die Seele eines Toten*] (1915), so wurde z.B. der Drehbuchname Romanoff im Film zu Restes (dän. Fassung) bzw. Roman (dt. Fassung) geändert, Michailowitsch zu Romanos (dän.) bzw. Cuarto (dt.) und Paschkin zu Gallis (dän., dt.).

Als weitere Komplikation war die Antwort darauf, was weltmarkttauglich war, auch noch modeabhängig: Mal waren es ›Grafenfilme‹, mal Zirkusfilme, dann wieder Autorenfilme oder Filme mit einem spezifischen Darsteller wie Valdemar Psilander¹⁰⁹⁴. Nur für Sensationsfilme und Farcen scheint es immer einen Markt gegeben zu haben. Konstant war hingegen die Antwort z.B. der *Nordisk* auf die Frage, was sich *nicht* für den (Welt-)Markt eignete:¹⁰⁹⁵ keine antiken Dramen;¹⁰⁹⁶ keine historischen Filme;¹⁰⁹⁷ keine Filme mit religiöser Thematik;¹⁰⁹⁸ keine Filme, die unter Bauern¹⁰⁹⁹ oder anderen einfachen Leuten¹¹⁰⁰ spielen; keine Märchenstoffe¹¹⁰¹.

1094 So machte z.B. die *Nordisk* Poul Knudsen in einem Brief, dat. 20.1.1916, darauf aufmerksam, daß sie »for Tiden navnlig er Købere til saadanne Manuskripter, som indeholder en Hovedrolle, der kan passe for Herr Valdemar Psilander« [»zur Zeit vor allem Käufer solcher Manuskripte ist, die eine Hauptrolle beinhalten, die für Herrn Valdemar Psilander passen kann«]. (KB NKS 2692 2^o I.2.)

1095 In gesammelter Form gingen diese folgenden Punkte ein in Punkt 6 der »Instruktionen« (s. S. 325).

1096 Vgl. z.B. den Brief an den Oberlehrer V. Bech, dat. 30.10.1914 (NBKB XXXIII:836): »at vi ikke interesserer os for Optagelsen af antike Dramaer i den angivne Art« [»daß wir uns nicht für die Aufnahme antiker Dramen der genannten Art interessieren«].

1097 Die prinzipielle Ablehnung von historischen Stoffen beginnt bei der *Nordisk* 1910 (vgl. den Brief an Edgard Høyer, dat. 20.12.1910 (NBKB XIV:564)) und läßt sich immer wieder in den Briefkopiebüchern dokumentieren.

1098 Brief an Karl-Ludvig Schröder, dat. 20.12.1912 (NBKB XXIII:285/286)

1099 Vgl. z.B. den Brief an Gustav Trantschold, dat. 2.3.1912 (NBKB XIX:112): »da wir Films, die zwischen den Bauern spielen, nicht aufführen«.

1100 Vgl. z.B. den Brief an Lyke von der Zernichow, dat. 1.4.1913 (BtR I:40): Das Drehbuch werde zurückgeschickt, »da Filmen spiller blandt Smaakaarsfolk og vi ikke antager

Begründungen werden nicht geliefert, lassen sich aber unschwer vermuten: Das Marktsegment ›historische Filme‹ war eine Spezialität der italienischen Firmen;¹¹⁰² obendrein sind historische Filme teuer in der Produktion. In nationalistischen Zeiten wie in den Jahren unmittelbar vor dem ersten Weltkrieg ist es zudem schwierig, historische Themen transnational zu behandeln. Eine religiöse Thematik läuft leicht Gefahr, bestimmte Glaubensgruppen vor den Kopf zu stoßen oder – ökonomisch ebenso fatal – gar nicht anzusprechen.¹¹⁰³ Die Konzentration auf die oberen Schichten der Gesellschaft als handlungsräumliches Stratum ist wahrscheinlich mit dem Wunsch zu begründen, (angenommene) eskapistische Bedürfnisse beim Publikum zu befriedigen. Eine solche Beschränkung auf die Darstellung der oberen sozialen Schichten war keinesfalls nur bei der *Nordisk* Produktionspolitik: So zeigte sich z.B. die *Dansk Filmfabrik* 1913 an einem Drehbuch von Johanne Skram-Knudsen grundsätzlich interessiert, mahnte aber an, daß »das soziale Niveau im Film angehoben werden mußte«.¹¹⁰⁴

Ab 1913 begann die *Nordisk* sich diesbezüglich zumindest diskursiv, wenn auch noch nicht in bezug auf die faktische Produktion etwas umzuorientieren, als erkennbar wurde, daß auch mit sozial niedriger angesie-

saadanne Stykker« [»da der Film unter einfachen Leuten spielt und wir solche Stücke nicht annehmen«].

1101 Vgl. z.B. den Brief an Franz Cornelius, dat. 14.8.1913 (NBKB XXVII:160), der eine Adaption von Wilhelm Hauffs *Das kalte Herz* (1828) eingesandt hatte. Schon im Januar 1909 hatte sich die *Nordisk* entschieden, keine Märchenstoffe mehr zu adaptieren, vgl. die fast gleichlautenden Briefe vom 21.1.1909 an Wilhelm Rechendorff (NBKB IX:284) und an Christian Nielsen (NBKB IX:285).

1102 Claudia GIANETTO (2000), 242; Silvio ALOVISIO (2000), 256ff.

1103 So schrieb der *Nordisk*-Direktor Harald Frost am 31.5.1923 an den Regisseur A.W. Sandberg über laufende Dreharbeiten: »Nu hører jeg af Jacobsen, at han bygger Dekoration med Alter etc., og det er jeg meget bange for. De ved jo, at det i mange Lande ødelægger en Film, naar det kirkelige spiller med ind. [...] Eventuelt kunde vi jo – da Dekorationen vel er næsten færdig – tage Scenerne dobbelt, saa at Kirkescenerne kan benyttes her i Danmark, hvor de jo ikke vil skade Filmen.« [»Nun höre ich von Jacobsen, daß er an einer Dekoration mit einem Altar usw. baut, und das macht mir große Sorgen. Sie wissen ja, daß in vielen Ländern ein Film verdorben wird, wenn das Kirchliche hineinspielt. [...] Eventuell könnten wir ja – da die Dekoration wohl fast fertig ist – die Szenen doppelt aufnehmen, so daß die Kirchenszenen hier in Dänemark benutzt werden können, wo sie dem Film ja nicht schaden werden.«] (*Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby)

1104 »det sociale Niveau trænger til at hæves i Filmen«. Brief der *Dansk Filmfabrik* an Johanne Skram-Knudsen, dat. 24.10.1913. In: KB NKS 2692 2° I.2 (= der Nachlaß ihres Mannes Poul Knudsen).

delten Sujets Geld zu machen war. Der Erfolg des schwedischen Films *Ingeborg Holm* [*Ingeborg Holm*] (1913), »trotzdem er mehr als 2000 Meter lang ist und in der niedrigsten sozialen Kreisen spielt«, wie die *Nordisk* erstaunt kommentierte,¹¹⁰⁵ löste Anfragen nach Berlin und London aus, wie der Film in Deutschland bzw. England denn aufgenommen worden sei. Dem österreichischen Autor Franz von Schönthan teilte man mit, »dass wir uns fernerhin nicht mehr ausschliesslich auf Stoffe aus den oberen Kreisen der Gesellschaft beschränken werden.«¹¹⁰⁶ In den 1917 überarbeiteten ›Instruktionen‹ heißt es entsprechend modifiziert: »Die Handlung des Schauspiels [...] darf in jedem Fall nicht ausschließlich im Proletariat oder unter kleinen Leuten und Bauern spielen.«¹¹⁰⁷ Engberg, die die praktische Umsetzung des Gebotes, Filme nur im Bürgertum oder Adel spielen zu lassen, an den *Nordisk*-Produktionen 1910–14 (mit Ausnahme der historischen und der Kriminal-Filme) untersucht hat, hat aber demonstrieren können, daß die Produktion bis mindestens 1914 dem Gebot folgte.¹¹⁰⁸ Aus dem an die *Nordisk* 1914 herangetragenen Vorschlag, doch Werke Johan Skjoldborgs zu verfilmen, wurde deshalb vorhersehbar nichts.¹¹⁰⁹

Die Disziplinierung ging im Fall dieser thematischen Präferenzen allein von der Ökonomie aus: Filme ohne Beachtung dieser Regeln zu drehen, wäre schlichtweg ökonomisch unklug gewesen. Die Zensur hingegen war primär ein staatliches Zwangsinstrument,¹¹¹⁰ das allerdings ernste ökonomische Folgen für die Firmen haben konnte, wenn Filme wegen eines zensoriellen Eingriffes gar nicht oder nur mit Schnitten vermarktet werden durften. Die Bedeutung der Zensur für die Filmproduktion der hier interessierenden Jahre kann gar nicht unterschätzt werden, auch wenn man auf den ersten Blick meinen sollte, daß diese kein großes Problem gewesen sei: So läßt sich dem Rapport der dänischen Filmzensur entnehmen, daß z.B. im Zeitraum von April 1915 bis März 1916 92,5% aller Filme komplett unbeanstandet blieben, 6,5% für

1105 Brief an die Berliner Filiale, dat. 31.1.1914 (NBKB XXX:94).

1106 NBKB XXV:866–67.

1107 »Skuespillets Handling [...] maa i al Fald ikke udelukkende spilles blandt Proletariatet eller blandt Smaakaarsfolk og Bønder.« NFKS VIII, 14.

1108 Marguerite ENGBERG (1977a), 421ff.

1109 »Johan Skjoldborg paa Film. Generaldirektør Ole Olsens Mening.« In: *Social-Demokraten*, 15.6.1914.

1110 Für eine ausführlichere Auseinandersetzung mit dem Zensurbegriff s. Kap. 7.1.

Kinder verboten und nur ein einziges Prozent total verboten wurde.^{III1} Allerdings belegen diese Zahlen nicht die Wirkungslosigkeit der Zensur, sondern wahrscheinlich eher die Wirkung der Selbstzensur, die sich die Filmfirmen auferlegten. Jens Locher beginnt sein Drehbuchmanual *Hvorledes skriver man en Film?* bezeichnenderweise mit dem Kapitel »Die Zensur« [»Censuren«] und kommt erst danach zu Themen wie »Logik der Bilder« [»Logik i Billederne«] oder »Spannung und Trick« [»Spænding og Trick«].^{III2}

Durch die Weltmarktorientierung waren die Firmen gezwungen, sich nicht nur den Zensurbestimmungen und -entscheidungen *eines* Landes zu unterwerfen, sondern sich *de facto* an den Zensurbestimmungen desjenigen Exportlandes zu orientieren, das die strengsten Zensurbestimmungen und -entscheidungen aufwies. Meistens war dies die Zensur jenes Landes, das zudem der zweitgrößte Filmmarkt der Welt war:^{III3} die Zensur des Deutschen Reiches.^{III4} Einen anschaulichen Eindruck von der für die dänische Filmproduktion so wichtigen Zensur im Deutschen Reich vermitteln die »Grundsätze zur Überprüfung von Lichtspielbildern« der Münchener Zensur aus dem Jahr 1912, die prinzipiell auch von der Berliner Zensur verfolgt wurden:^{III5}

A.

Die Landesprüfstelle beanstandet bei der Prüfung von Lichtbildern Vorgänge und Handlungen, welche sich darstellen

1. *unsittlich*

2. *lüstern, geschlechtlich anregend, unanständig oder anstößig* – Entkleidung – geringe Bekleidung – im Ehebett – im Bett – Verführung – Andeutungen oder

III1 ›m‹ (1917).

III2 Jens LOCHER (1916b), 8f.

III3 Corinna MÜLLER (1998b), 60.

III4 Vgl. z.B. Alfred NERVØ: »Film«. In: *Politiken*, 14.4.1913, oder auch Lily von Kaulbach, die in einem Interview über ihre Filmfirma *Kaulbachs Kunstfilm* 1913 äußerte: »Det værste, vi har at kæmpe imod, er Censuren i Tyskland.« [»Das Schlimmste, gegen das wir zu kämpfen haben, ist die Zensur in Deutschland.«] (›Anker‹ [KIRKEBY]: »Den sidste Filmsensation«. In: *Politiken*, 11.4.1913.) Die besonders strenge deutsche (und schwedische) Zensur hebt auch Jens LOCHER in seinem Aufsatz »Om Filmskomedier« (1913b, 180) hervor. Zur juristischen Ausformung der ›deutschen‹ Zensur, die es strenggenommen bis 1920 im Singular nicht gab, auch wenn ab 1913 die Entscheidungen des Berliner Polizeipräsidiums meistens reichsweit übernommen wurden, s. Alexander SCHWARZ (1994), 60f, Kaspar MAASE (2001b), 53ff, Emilie ALTENLOH (1914), 40ff, vor allem aber die diesbezügliche Studie von Gabriele KILCHENSTEIN (1997).

III5 Zit. nach Gabriele KILCHENSTEIN (1997), 174f. Die »Grundsätze« befinden sich nach ihren Angaben im Staatsarchiv München: RA 57866.

Hinweise auf geschlechtliche Vorgänge – aufdringliche Ehebruchsschilderungen – unanständige und anstößige Tänze: Apachentänze, Schiebetänze u. dergl.,

3. *verbrecherisch und verrohend*

4. *alle Handlungen, welche den Tatbestand eines Verbrechens oder Vergehens erfüllen* (z.B. Diebstahl, Bedrohung, Erpressung, Raub, Mord, Totschlag, Urkundenfälschung, Schmuggel, Überfälle) – unter Umständen auch Versuch oder Anstiftung zu solchen Taten – rohe Handlungen wie Tierquälerei, Schläge, Stöße – im besonderen Boxerkämpfe, Ringkämpfe, Stierkämpfe,

5. *schreckenerregend und aufregend*

a) *Unglücksfälle aller Art* – Eisenbahnunfälle, Automobilunfälle – Fall oder Sturz von einem Gerüst, ins Wasser – Überfahren – Unfälle mit Tieren – (in allen diesen Fällen unter Umständen auch dann, wenn das Ereignis nur angedeutet ist oder einzutreten scheint),

b) *Explosion – Feuersbrünste – Kriegs- und Schlachtenszenen* (soweit sie grell geschildert sind),

c) *Sterbeszenen und Krankheitsdarstellungen* – Tote – Verwundete – Operationsbilder – Anatomie – Selbstmord – Selbstmordversuch – Wahnsinnszenen – Hinrichtungen – Hypnose – Suggestion – Geistererscheinungen,

6. *in politischer Hinsicht bedenklich*

Beleidigung von Landesherrn – Attentate – Spionage – Streik – Aussperrung – die Person des Landesherrn auf der Szene im Rahmen eines Dramas,

7. *in religiöser Hinsicht bedenklich*

Verspottung, Verhöhnung oder Verächtlichung von Geistlichen, Ordensangehörigen, Einrichtung einer Kirchengesellschaft – Gotteslästerung,

B.

Die Landesprüfstelle beanstandet ferner:

1. *Bildteile, deren äußerer Rahmen bedenklich ist*

z.B. Szenen in einer Verbrecherkneipe, im Bordell, im Tanzhaus, in sog. Lasterhöhlen, in Spielsälen (wie überhaupt beim Glücksspiel), in Gefängnissen, unter Umständen auch im »Chambre separée«, im Schlafzimmer, auf dem Friedhof und dergl.,

2. *gegen Bilder, deren Stoffe bedenklich sind*

Detektiv- und Kolportagen (Schundromane) – grell geschilderte Ehebruchsdramen – sogen. Sensationsfilms (wenn es sich um die Ausbeutung unglücklicher aufsehenerregender Ereignisse handelt), unter Umständen auch Indianergeschichten,

3. *Bildtexte*

Titel und Untertitel, Briefe, Schriftstücke, Zeitungsausschnitte u.s.w., wenn sie anstößig, roh oder aufregend wirkende Worte und Wendungen enthalten, oder wenn sie in der Handlung eine unsittliche Wertung andeuten.

Um sich in bezug auf die Zensurregeln und -entscheidungen in den verschiedenen Ländern auf dem laufenden zu halten, bauten die Firmen Informationssysteme auf. Diese bestanden im Regelfall aus den Firmen-

agenten oder -vertretern vor Ort, die gefragt^{III6} oder ungefragt ihre Berichte nach Kopenhagen schickten. Bei der *Nordisk* wurden ab 1915 auf der Grundlage dieser Berichte in unregelmäßigem Abstand sog. ›Zensur-rundschreiben‹ herausgegeben, wahrscheinlich von Valdemar Andersen redigierte Zusammenstellungen von Zensurenentscheidungen und -problemen, die dann unter den verschiedenen Dramaturgen und Regisseuren zirkulierten und z.T. wegen der enormen wirtschaftlichen Bedeutung der hier mitgeteilten Informationen mit ›VERTRAULICH‹ gestempelt waren.^{III7}

Die wichtigsten Zensurvorschriften waren in den ›Instruktionen‹ der *Nordisk* (s.o.) so zusammengefaßt:

Verbrechen, wie Mord, Diebstahl, Wechselfälschung o.ä. darf keinesfalls gezeigt, sondern nur angedeutet werden.

[...]

Es ist nicht erlaubt, etwas Abfälliges oder Unvorteilhaftes über königliche Personen, Personen der Obrigkeit, Pfarrer oder Offiziere zu schreiben. Anarchismus, Nihilismus etc. darf nicht benutzt werden.^{III8}

Die Stoßrichtung dieser Regeln ist einerseits strafrechtlich, andererseits politisch. Abgesteckt ist mit ihnen indes nur ein grober Rahmen, wie z.B. der Briefwechsel der *Nordisk*, der *Kinografen*, die Briefe von diversen Filmfirmen in Harriet Blochs Privatarchiv, die verschiedenen ›Zensur-rundschreiben‹ oder auch die Umarbeitung der ›Instruktionen‹ 1917 zeigen, in denen zwar weiterhin diverse zensurstrittige Themen genannt werden, der diesbezügliche Abschnitt aber mit dem folgenden allgemeinen Hinweis eingeleitet wird: »In Hinblick auf die schwierige Filmzensur sollte der Autor bei seiner Wahl von Themen und Stoff außerordentlich behutsam sein. Alles, von dem man sich vorstellen kann, daß es un-

III6 So finden sich in den Briefen der *Nordisk* z.B. die Frage an die Wiener, Londoner und Berliner Filiale, wie die Zensurbehörden vor Ort sich zum Thema des ›weißen Sklavenhandels‹ stellen (NBKB XXVIII:180–182), oder man erkundigt sich z.B. bei den Filialen, ob ein Fall von Bigamie (NBKB XXXI:73–79) oder von Schmuggel (NBKB XXIII:601) in einem Film wohl Zensurschwierigkeiten hervorrufen könne.

III7 »»FORTROLIGT««. In der NFKS im DFI sind bis auf Nr. 44 alle Nummern der ›Censur Cirkulære‹ enthalten. Die früheste Nummer (= 1) ist auf den 6.12.1915 datiert, die höchste Nummer (= 50) auf den 6.10.1920.

III8 »Forbrydelser, saasom Mord, Tyveri, Vekselfalsk o.l. maa absolut ikke vises, men kun antydes./ [...] Det er ikke tilladt at skrive noget nedsættende eller ufordelagtigt om kongelige Personer, Øvrighedspersoner, Præster eller Officerer. Nihilisme, Anarkisme o.l. maa ikke benyttes.« Zit. nach: Erik NØRGAARD (1971), 99.

ästhetisch, erregend oder verrohend wirken kann, muß vermieden werden.«¹¹⁹ Zur strafrechtlich motivierten Zensur gehörte auch das Verbot der Darstellung von Versicherungsbetrug,¹²⁰ Falschgeldherstellung,¹²¹ Selbstmordversuch,¹²² Bigamie,¹²³ Erpressung,¹²⁴ Schmuggel,¹²⁵ Vitriol-Anschlägen,¹²⁶ »Warnung eines Verbrechers«¹²⁷ und der Verdacht der Tierquälerei bei der Aufnahme¹²⁸. Im engeren Sinne politischen Charakter¹²⁹ hat das Einschreiten gegen die Schilderung revolutionärer Verhältnisse¹³⁰ oder sozialistischer Kreise;¹³¹ Justizirrtümer¹³² sah man ebenfalls gar nicht gerne auf der Leinwand. Auch in erotischer Hinsicht gab es von Seiten der Zensur einiges auszusetzen: eine Bauchtanzszene etwa,¹³³ Aufnahmen »gewisser Teile« bei nackten Marmorstatuen (so in Mauritiz

119 »Af Hensyn til den vanskelige Filmcensur bør Forfatteren være overordentlig varsom i sit Valg af Emner og Stof. Alt, hvad der kan tænkes at virke uæstetisk, ophidsende eller forraaende, maa undgaas.« NFKS VIII, 14.

120 Vgl. Brief an E. Cohen, dat. 17.2.1912 (NBKB XVIII:856).

121 Vgl. den Bleistiftkommentar auf dem unrealisierten Drehbuch Ns-U 204 (DFI): »Falskmønteri gaar ikke« [»Falschmünzerei geht nicht«].

122 Vgl. Brief an Budapestser Vertretung, dat. 21.5.1913 (NBKB XXV:808–810).

123 Vgl. Brief an Bernhard Holz, dat. 9.2.1912 (NBKB XVIII:713).

124 Vgl. Brief des Hauptbüros der *Nordisk* an das Valbyer Studio, dat. 14.6.1911 (NBKB XVI:128).

125 Vgl. Brief an die Berliner Vertretung, dat. 11.1.1913 (NBKB XXIII:601).

126 Vgl. Brief der *Deutschen Bioscop* an Harriet Bloch, dat. 27.3.1912. In: Privatarchiv Harriet Bloch.

127 Brief der *Deutschen Bioscop* an Harriet Bloch, dat. 20.9.1912. In: Privatarchiv Harriet Bloch.

128 Censur Cirkulære 15, dat. 19.7.1916 (DFI).

129 S. zu dieser Zensurmotivierung im Deutschen Reich: Gabriele KILCHENSTEIN (1997), 266–276.

130 Mit dieser Begründung lehnte die *Kinografen* ein Drehbuch Thomas Krags ab (Brief an diesen, dat. 10.3.1913 (KBKB II:10)).

131 Brief an Poul Knudsen, dat. 14.1.1914 (KBKB II:324). 1911 war die *Nordisk* einmal im Zweifel, ob man nicht trotzdem Harriet Blochs Drehbuch *Socialistens Hustru* [Die Ehefrau des Sozialisten] ankaufen sollte. Alfred Kjerulf, der das Drehbuch gut fand, fragte deshalb bei Ole Olsen persönlich nach (vgl. Brief an Harriet Bloch, dat. 28.12.1912. In: Privatarchiv Harriet Bloch), aber der war mit folgender Begründung dagegen: »I Tyskland har Censuren nemlig navnlig Kig paa Arbejder-Revolver af den Slags.« [»In Deutschland hat die Zensur es nämlich vor allem auf Arbeiter-Revolutionen dieser Art abgesehen.«] (Brief Kjerulfs an Harriet Bloch, dat. 11.1.1913. In: Privatarchiv Harriet Bloch.)

132 Censur Cirkulære 17, dat. 31.8.1916 (DFI).

133 Alfred KJERULF (1912a), 35.

Stillers Film *Vingarne [Ikarus] (Svenska Biografteatern 1916)*),¹¹³⁴ der freundschaftliche Klaps einer Viehmagd zur Begrüßung eines jungen Lebemannes¹¹³⁵ oder auch der Zwischentitel »Der folgende Morgen«, »weil dieser eine Andeutung enthält«¹¹³⁶. Harriet Bloch erhielt 1911 von der *Nordisk* ein Drehbuch mit der Begründung zurück: »Die Schlafkammerszene ist zu stark.«¹¹³⁷ In England hatten Filme keine Chance, die Zensur zu passieren, in denen ein junger Mann eine junge Frau auf seinem Zimmer empfängt, wenn dort ein Bett steht – erlaubt war aber ein Divan.¹¹³⁸ Ob die Löcher in der Hose eines Schauspielers sowie ein herabhängendes Hemd¹¹³⁹ nun ein ›erotischer‹ Zensurgrund waren, mag dahingestellt bleiben. Als anstößig empfand man jedenfalls auch Szenen in einer Irrenanstalt¹¹⁴⁰ oder die im Wasser treibende Ophelia in *Hamlet*;¹¹⁴¹ ja selbst Szenen mit Seeräubern¹¹⁴² wurden in manchen Ländern beanstandet. In die offene Verzweiflung getrieben wurde die *Nordisk* 1912 durch die Schnitte der Berliner Zensur bei einem Unglücksfall im Film: »Wenn auch Unglücksfälle verboten werden, was dürfen wir denn machen?«¹¹⁴³

Der erste Weltkrieg brachte zusätzlich ein ganzes Ensemble neuer Regeln mit sich:¹¹⁴⁴ Verboten wurden jetzt Filme mit ›aktuellen Kriegsbil-

1134 Censur Cirkulære 27, dat. 11.4.1917 (DFI).

1135 Censur Cirkulære 15, dat. 19.7.1916 (DFI).

1136 »Den følgende Morgen«, »fordi der deri ligger en Antydning«. Brief des Hauptbüros der *Nordisk* an das Valbyer Studio, dat. 14.6.1911 (NBKB XVI:128).

1137 »Sovekammerscenen er for stærk.« Brief der *Nordisk*, dat. 3.12.1911. In: Privatarchiv Harriet Bloch.

1138 »Akademiet for ›Tilskæring‹ af Filmskomedier« (1916).

1139 Brief der *A/S Fotorama* an die *Nordisk*, dat. 17.1.1917 (DFI).

1140 Vgl. Brief an Poul Knudsen, dat. 27.1.1913 (NBKB XXIII:886). Knudsen ließ sich offensichtlich nicht beirren und reichte das Drehbuch auch bei der *Kinografen* ein, die es ihm aber mit Hinweis auf den gleichen Zensurgrund zurückschickte: »da den ellers udmærkede Handling paa Sindssygehospitalet absolut vil blive forbudt overalt i Verden« [»da die ansonsten ausgezeichnete Handlung in der Irrenanstalt absolut überall auf der Welt verboten werden wird«]. (Brief an Poul Knudsen, dat. 19.8.1913 (KBKB II:207).)

1141 Brief an Londoner Filiale, dat. 4.2.1911 (NBKB XIV:943).

1142 Brief an Viggo Kleisby, dat. 13.10.1913 (NBKB XXXVIII:169).

1143 Brief an Berliner Filiale, dat. 22.6.1912 (NBKB XX:75). – Auch bei der Münchener Zensur war, wie oben im Zitat unter Punkt 5a nachzulesen ist, die Darstellung von ›schreckenerregenden und aufregenden‹ Unglücksfällen aller Art verboten.

1144 Die Berliner Zensur führte eine neue Kategorie E bei der Begutachtung von Filmen ein: »Für die Dauer des Krieges verboten.«

dern,¹¹⁴⁵ Lazarettscenen, Spionage oder anderen Formen militärischer Verbrechen.¹¹⁴⁶ Besonders problematisch wurde der Einsatz von Uniformen, selbst da, wo man jede Art negativer Darstellung von Uniformträgern peinlichst vermied.¹¹⁴⁷ In einem Zensurrundschreiben der *Nordisk* hieß es 1916:

Schließlich hat man [...] die Erfahrung gemacht, daß *Uniformen*, selbst mit allerbestem Willen, nicht so neutral dargestellt werden können, daß sie in den verschiedenen kriegsführenden Ländern den Zuschauern nicht doch Anlaß zu Mißfallensäußerungen geben. [...] Die Verwendung von *Uniformen* muß daher auf das *allernötigste* begrenzt werden, sie dürfen also nur benutzt werden, wenn es dafür *absolut zwingende Gründe* gibt, und in diesem Fall muß immer darauf geachtet werden, daß die Uniformen ein absolut neutrales Aussehen haben.¹¹⁴⁸

Doch auch diese Vorsichtsmaßnahme scheint nichts geholfen zu haben, denn 1917 heißt es in den ›Instruktionen‹ apodiktisch: »An Filmen, die in militärischen Kreisen spielen oder sich mit militärischen Verhältnissen beschäftigen, haben wir kein Interesse.«¹¹⁴⁹

Der hohe Komplexitätsgrad der Zensurregeln führte dazu, daß in Deutschland gegen Ende des Weltkrieges sogar Firmen entstanden, die sich darauf spezialisierten, Filme durch die Zensur zu bekommen (s. Abb. 51 u. 52). Die *Nordisk* hatte, wie einer Berichterstattung im Branchenblatt

1145 So die Begründung für die Ablehnung eines Drehbuchs von Harriet Bloch durch die *Kinografen* (KBKB II:568).

1146 Censur Cirkulære 11, dat. 30.5.1916 (DFI).

1147 Censur Cirkulære 6, dat. 2.3.1916 (DFI).

1148 »Endelig har man [...] Erfaring for, at *Uniformer*, selv med den aller bedste Vilje, ikke kan fremstilles saa neutrale, at de ikke i de forskellige krigsførende Lande dog giver Tilskuerne Anledning til Mishagsytringer. [...] Anvendelse af *Uniformer* maa derfor begrænses til det *mindst mulige*, de maa altsaa kun benyttes, naar der er *absolut tvingende Grunde* til Stede, og i saa Tilfælde maa det altid paases, at *Uniformerne* har et ubetinget neutralt Præg.« Censur Cirkulære 11, dat. 30.5.1916 (DFI). Sven Lange hatte schon am 26.2.1916 ein angeblich prinzipiell brauchbares Drehbuch mit dem Titel *Prinz von Homburg* mit folgender Begründung abgelehnt bekommen: »Film, hvori Uniformer forekommer, og da navnlig en Film som nærværende, hvori samtlige mandlige Roller nødvendigvis maa og skal spilles i Uniformer, er desværre for Tiden fuldstændig umulige at sælge paa Verdensmarkedet.« [»Filme, in denen Uniformen vorkommen, und insbesondere ein Film wie der vorliegende, in dem sämtliche männliche Rollen notwendigerweise in Uniformen gespielt werden müssen und sollen, sind leider derzeit auf dem Weltmarkt vollkommen unverkäuflich.«] (Brief der *Nordisk* an Sven Lange, *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby.)

1149 »Films, der spiller i militære Kredse eller beskæftiger sig med militære Forhold, har ikke vores Interesse.« NFKS VIII, 1:4.

Der Kinematograph zu entnehmen ist, in ihrer Berliner Filiale spätestens 1916 eine eigene »Zensur-Abteilung, jene Stelle, die den Verkehr mit der strengen Zensurbehörde unterhält, die oft mit Scharfgeist und Energie um die Anerkennung eines Filmwerkes zu kämpfen hat.«.¹¹⁵⁰



Abb. 51: Anzeige in *Der Kinematograph* 581 (20.2.1918)

Für die Gruppe der Drehbuchamateure bedeuteten die wuchernden Zensurbestimmungen weitgehend das Ende. Sich in diesem Geflecht von Zensurbestimmungen zu orientieren und dabei zugleich möglichst »gewagte« Geschichten zu erzählen, war zu diesem Zeitpunkt praktisch nur noch jenen Personen möglich, die direkt in die Filmproduktion eingebunden waren und Zugang zu den diesbezüglichen firmeninternen Informationen hatten. Gleichzeitig bedeuteten die immer neuen Zensurregeln eine Stärkung der Rolle des Drehbuches im Produktionsablauf, war das Drehbuch doch der Ort, an dem *vor* dem Drehen die selbstzensurelle Einhaltung der Regeln kontrolliert werden konnte.¹¹⁵¹

¹¹⁵⁰ »Die »Nordische Film Co. G.m.b.H.« (1916).

¹¹⁵¹ Edward AZLANT (1997), 241.

Berliner Film-Zensur

Vermittlung durch

Frau Emma Mellini

Teleph.: Moritzplatz 13746 **Berlin SW. 48** Friedrichstrasse 14

Firmen, die sich meiner Vermittlung bedienen:

Berlin: Deutsche Bioscop-Ges. m. b. H., Deutsche Mutoscop- u. Biograph-Ges. m. b. H., Luna-Film-Ges. m. b. H., Eiko-Film-G. m. b. H., Imperial-Film-Ges. m. b. H., Lux-Film-Ges., Lothar Stark, Astra-Film-Ges., Natur-Film-A.-G., Berliner Film-Manufaktur, G. m. b. H., Dux-Film-Vertrieb G. m. b. H., May-Film, Egede Nissen-Film-Comp., Minert-Film, Willen Kahn-Film, G. m. b. H., Richard Oswald-Film-Ges. m. b. H., Grossbaum-Film-Ges. m. b. H., Otto Schmidt, Flora-Film, G. m. b. H., Karfoi-Film, Carl Hedinger, Atlantik-Film Aarhus, Kieberg-Film, Oskar Einstein G. m. b. H., Eros-Film, B. Urboch, Otto Gröbner, Martin-Christensen, Treumann-Lasow-Film-Vertriebs-Ges. m. b. H., Monopol-Film-Vertriebs-Ges. m. b. H., Hanswacker & Scholer, Max Staudenbuhl & Co. G. m. b. H., A. E. Gottschalk G. m. b. H., Franz Schmeller, Franz Hofer, Carl Ledermann & Co. G. m. b. H., Lloyd-Film G. m. b. H., Josef Löw & Co., Albert Löwenberg, Mendel & Co. G. m. b. H., Rose-Monopol-Film, Standard-Film-Ges. m. b. H., Lotte Neumann-Film-Ges. m. b. H., Deutsche Naturfilm-Ges., Grosser-Film, A. Mintus, Wilhelm Peindt, Karl Süring, Agerty-Film, Colini-Film, Continental-Kunstfilm G. m. b. H., A.-Zet-Film G. r. v. b. H., Rudolf Firmenich, Henry Canas, Robert Glombek, Hanna Film-Verleih-Ges. m. b. H., Willy Hess, Seala, Filmverleih G. m. b. H., Neutral-Film G. m. b. H., Kinographia Zedek-Film G. m. b. H., Univer-Film-Compagny G. m. b. H., Towa-Film, Ludwig Trautmann-Film, Union Opera- und Operetten-Film-Ges. m. b. H., Badener Film-Ges., Stuart & Webb-Film-Compagny

München: Martin Kopp, Komosa Film-Verleih, „Imaria“ Film-Vertriebs-Ges. m. b. H., Bayerische Film-Vertriebs-Ges., Münchner Film-Verlag Fritz Fraunmühl, Bavaria-Filmhaus Georg Schuster, Admiral-Film-Schule, Filmverleih A. Starck

Schweinfurt: Rheinische Film-G. m. b. H.

Hamburg: Albert Hansen, A. F. Thirion, Jessen Hensel, Leo-Film

Dresden: Dresden Film-Exposit

Oranienburg: Johann Paul Wiltraud

Leipzig: H. J. Fy

Stettin: Deutsche Film-Zentrale

Georg Anders

0001: Chr. Endru

Breslau: Ernst Dostler

Frankfurt a. M.: Frankfurter Film-Co.

Frankfurt a. M.: Express-Film-Co.

Köln: Mobil-Film, Star-Film

U. v. s. m.

Zensurierung von Film-Neuheiten

Rechtzeitige Einreichung ist im eigenen Interesse notwendig. Erforderlich zum Film sind zwei korrekte Titel-Verzeichnisse und kurze Beschreibung

Aenderung und Neueinrichtung verbotener Filme

Beratung bei „kranken“ Fällen zwecks Aenderung und Neueinrichtung zur Erzielung des Aufhebens von Kinder-, Kriegs- und vollständigen Verboten

Vorprüfung von Manuskripten

Einreichung von zwei Exemplaren mit zuverlässiger Szenenbeschreibung

Nachbestellungen von Zensurkarten

Genaue Titel-Angabe möglichst mit Ursprungsfirma, Anzahl der benötigten Karten

★

Gewissenhafte Erledigung aller Zensur-Angelegenheiten zusehernd, explizit sich

beachtungsgrvll

Frau Emma Mellini.



Abb. 52: Anzeige in *Der Kinematograph* 554 (8.8.1917)

4.8 Die Organisation der Drehbuchbegutachtung und -redaktion: Dramaturgen und literarische Konsulenten

Die Einrichtung der Manuskriptbüros sah dazumal auf kein langes Alter in Amerika zurück, und ihre Insassen rangierten in der natürlichen Einschätzung des Volkes etwa halbwegs zwischen Negern und Kommunisten. Ihre Tätigkeit bestand in der Abfassung des Zusammenhangs, jener Texte, welche den Gang der Handlung beschleunigten, erklärten oder überbrückten; [...] in der Verfertigung von Exposés, die absolut originell, kurz, und überzeugend sein mußten; in der Bearbeitung angekaufter und erprobter Stücke, Romane, Novellen und Operetten; [...] und schließlich und wirklich als letztes in der Abfassung drehereifer Manuskripte mit allen dichterischen, technischen, regielichen und stimmungsmäßigen Schikanen. Zwischendurch häuften sich auf den Tischen, Stühlen, in den Schränken, auf dem Fußboden, auf Gängen, Treppen, Toiletten die von den 200 Millionen Einwohnern in den U.S. und im U.K. während ihrer Freizeit gedichteten und eingesandten Manuskripte.¹¹⁵²

In Arnolt Bronnens Roman *Film und Leben. Barbara La Marr* (1927) trifft man auf eine der frühesten literarischen Darstellungen des neuen, im weitesten Sinne ›literarischen‹ Berufsstandes, der als augenfälligste Folge der zunehmenden Ausdifferenzierung des Drehbuches, der rapide ansteigenden Komplexität der Zensurregeln¹¹⁵³ und der großen Zahl eingesandter Drehbücher entstand: die sog. Dramaturgen. Diese waren im Produktionsprozeß zwischen den Drehbuchschreibern und den Regisseuren situiert. Ihre wichtigste Aufgabe war es, die eingesandten Drehbücher zu lesen und die brauchbaren zu redigieren – was im Regelfall bedeutete, aus Synopsen und Entwürfen ein verfilmbares Szenarium zu basteln. Aber wann genau entstand dieser neue Berufsstand? Aus welchen Berufen rekrutierten sich die Dramaturgen? Gab es Funktionsdifferenzierungen unter den Dramaturgen?

Aufgrund der Archivsituation lassen sich diese Fragen im Detail nur für die *Nordisk* und – schon mit Einschränkungen – für die *Kinografen* beantworten. Dabei ist zu berücksichtigen, daß die *Nordisk* aufgrund ihrer schieren Größe zu einer funktionalen Differenzierung bei der Filmproduktion gezwungen war, die kleinere Firmen nicht vollziehen mußten und konnten. Man wird also die im folgenden untersuchte ausdifferenzierte *Nordisk*-Organisation der Drehbuchbegutachtung und -redaktion

¹¹⁵² Arnolt BRONNEN (2003), 145f.

¹¹⁵³ Daß Jens Locher den Berufsstand der Dramaturgen 1916 bei einer Vorstellung von Alfred Kjerulf als ›Filmzensoren‹ bezeichnet, ist ein prägnanter Beleg für die enge Abhängigkeit der Entstehung des Berufes von der zunehmenden Komplexität der Zensurvorgaben. (Jens LOCHER (1916a).)

bei kleineren Firmen eher als Tendenz denn als Status annehmen können, wie ein abschließender Vergleich mit der entsprechenden Organisation bei der *Kinografen* deutlich machen wird.

Ein erster Hinweis auf die Verfahrensweise bei der Drehbuchbegutachtung findet sich in einem deutschsprachigen Brief der *Nordisk* 1908, dem man entnehmen kann, daß damals ein ›Inspektor‹ (gemeint ist wahrscheinlich ein Regisseur) über den Ankauf von Drehbüchern entschied.¹¹⁵⁴ Ab Ende 1909¹¹⁵⁵ bis 1911 wurde die Entscheidung über die Annahme eines Drehbuches von einem der Regisseure und dem Leiter der technischen Abteilung der *Nordisk* im Freihafen, Wilhelm Stæhr, gemeinsam getroffen. Während der Regisseur, der als erster las,¹¹⁵⁶ die Güte des Drehbuches »szenisch gesehen« beurteilen und für die Realisierbarkeit eintreten sollte, trug Stæhr, ein ehemaliger Photograph, die Verantwortung »für die Verkaufbarkeit des Stückes sowie für die Möglichkeit der photographischen Ausführung«. ¹¹⁵⁷ Eine eventuelle Umarbeitung der angekauften Drehbücher oblag im Regelfall wohl den Regisseuren, doch gibt es im Briefwechsel erste Hinweise auf eine Spezialisierung: So scheint der Regisseur und Schauspieler Sofus Wolder eingesetzt worden zu sein, um drehfertige Szenarien auch für die Filme zu erstellen, in

1154 Brief an Ludwig Landmann, dat. 25.6.1908 (NBKB VII:578).

1155 Diese gemeinsame Begutachtung wird das erste Mal angemahnt in einem Brief Wilhelm Stæhrs an den neueingestellten Regisseur Holger Rasmussen (dat. 22.12.1909 (NBKB XI:852)): »Jeg [= Stæhr] betaler nu Herr. [] Bewer for den indsendte Ide i Tillid til, at De kan paatage Dem at faa noget godt ud af Filmen, indenfor en Længde af godt 200 Meter. Jeg har vanskeligt ved at tro paa, at den kan gøres forstaaelig, men dette staar nu for Deres Regning./ De maa endelig i Begyndelsen ikke sende os Forfatterne paa Halsen med deres Regning med det samme, De har accepteret Stykket, lad os frem for alt faa Tid til at konferere sammen efter at vi har læst Ideerne igennem, jeg forsikrer Dem at det er nødvendigt.« [»Ich [= Stæhr] bezahle jetzt Herrn Bewer die eingesandte Idee im Vertrauen darauf, daß Sie es übernehmen können, aus dem Film was Gutes zu machen, innerhalb einer Länge von 200 Metern. Ich kann nur schwerlich glauben, daß er verständlich gemacht werden kann, aber das vertreten Sie jetzt./ Sie dürfen uns anfangs die Autoren mit ihrer Rechnung ja nicht gleich auf den Hals schicken, sobald Sie das Stück akzeptiert haben, lassen Sie uns etwas Zeit, um miteinander zu konferieren, nachdem wir die Ideen durchgelesen haben, ich versichere Ihnen, daß das notwendig ist.«]

1156 Brief Wilhelm Stæhrs an Holger Rasmussen, dat. 6.5.1910 (NBKB XII:759).

1157 »scenisk set«; »overfor Stykkets Salgbarhed, samt overfor den fotografiske Udførelses Mulighed«. S. zu dieser Aufgabenverteilung Wilhelm Stæhrs Briefe an Holger Rasmussen, dat. 6.5.1910 (NBKB XII:759), und an August Blom, dat. 20.7.1910 (NBKB XIII:241).

denen er nicht selbst Regie führte,¹¹⁵⁸ und auch der Schauspieler Gustav Lund wurde offensichtlich zur Sichtung von Drehbüchern herangezogen.¹¹⁵⁹

1911 scheint die Einsendung von Drehbüchern ein solches Ausmaß erreicht zu haben, daß die nebengeschäftliche Begutachtung durch die Regisseure sowie den Leiter der technischen Abteilung sich als zunehmend produktionshemmend erwies. Auch die Zusage an die Autoren, innerhalb von acht bis vierzehn Tagen jedes Drehbuch zu begutachten, ließ sich nicht mehr einhalten. Man sann auf Abhilfe und orientierte sich dabei am Ausland. So hatten die größeren Firmen in den USA bereits vor 1910 im Zuge einer funktionalen Arbeitsteilung eigene ›story departments‹ eingerichtet.¹¹⁶⁰ Hier begutachtete – so ein Bericht der *Moving Picture World* 1911 – ein durchschnittlicher Dramaturg sechzig Drehbücher pro Tag.¹¹⁶¹ Auch in Italien hatte die *Ambrosio* bereits 1908 eine eigene dramaturgische Abteilung geschaffen.¹¹⁶²

1911 errichtete jetzt auch die *Nordisk* eine solche institutionalisierte ›dramaturgische Abteilung‹, zunächst noch im bescheidenen Maßstab als Ein-Mann-Betrieb. Zu den Aufgaben der dramaturgischen Abteilung ge-

1158 In einem Brief Wilhelm Stæhrs an Holger Rasmussen, dat. 6.5.1910 (NBKB XII:759), ist zu lesen: »Jeg vil være Dem meget taknemmelig for, at Herr Wolder, naar vi er enige om en Ides Antagelse, efter Deres Opgave udsætter den for Filmsoptagelse saaledes som De agter at spille den, nedskriver den paa et Stykke Conceptpapier, indrettet som medfølgende, og sender mig det, for at jeg kan vedføje Forslag til et eller andet fotografisk Tricks eller saa.« [»Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Herr Wolder, sobald wir über die Annahme einer Idee einig sind, sie nach Ihren Angaben für die Filmaufnahme bearbeitet, so wie Sie sie zu spielen beabsichtigen, sie auf ein Stück Konzeptpapier niederschreibt, eingerichtet wie auf dem beiliegenden, und mir das schickt, damit ich Vorschläge für den einen oder anderen photographischen Trick oder so hinzufügen kann.«]

1159 So ist ein Brief Wilhelm Stæhrs an Gustav Lund deutbar, in dem er diesen um eine Aufstellung der noch vorrätigen und realisierbaren Drehbücher bittet (dat. 20.7.1910, NBKB XIII:242).

1160 Vgl. Claus TIEBER (2008), 42f. Diese Ausdifferenzierung erscheint zwar unter Effizienzaspekten logisch, ist aber weder geschichtlich noch ökonomisch zwingend. Obwohl bei der französischen *Pathé*, der damals unbestritten weltgrößten Filmfirma, mit sorgfältig ausgearbeiteten Drehbüchern gearbeitet wurde, verzichtete man dort z.B. auf die Ausdifferenzierung von dramaturgischen Abteilungen, sondern beließ die Aufgabe der Drehbucheinstellung oder -redaktion beim Regisseur selbst. (Richard ABEL (1994), 48.)

1161 Edward AZLANT (1997), 239.

1162 Claudia GIANETTO (2000), 243. Für die entsprechende Differenzierung bei der *Itala* s. Silvio ALOVISIO (2000), 252.

hörte nicht nur die Sichtung und Vorauswahl eingesandter Drehbücher, sondern auch das Schreiben von Originaldrehbüchern (die dann extra bezahlt wurden) sowie von Programmtexten und Zwischentiteln, die Ausarbeitung von Filmbroschüren, die Korrespondenz mit Autoren usw.usf. Zunächst war die dramaturgische Abteilung innerstädtisch im *Nordisk*-Hauptbüro in Vimmelskaftet untergebracht, doch bald wurde sie nach Valby zu den Studios verlegt, um räumlich näher bei den Filmarbeiten zu sein, die mitunter das schnelle Umschreiben von Drehbüchern erforderten.¹¹⁶³ Dort bezog man zunächst einen ausrangierten Straßenbahnwagen der Linie 2,¹¹⁶⁴ der aufgebockt auf dem Valbyer Studiogelände stand und über dem Eingang ein Schild mit der oxymoronhaften und vielleicht ironisch gemeinten Aufschrift ›Dichterwerkstätte‹ [›Digterværksted‹] trug (s. Abb. 53). Im Winter dienten auch die (geheizten) Garderoben der Schauspieler als Sitz der dramaturgischen Abteilung.¹¹⁶⁵

Der erste professionelle Dramaturg der *Nordisk* wurde Alfred Kjerulf (s. Abb. 54), der am 21.4.1911 für 3000 Kronen Jahreseinkommen angestellt wurde und bis zum 15.8.1917 als Dramaturg in Diensten der *Nordisk* blieb.¹¹⁶⁶ Nach einer Kaufmannslehre war er vorübergehend Schauspieler in der Provinz gewesen, bevor er als Journalist zur Kopenhagener Boulevardpresse ging, zu »einer kleinen lichtscheuen Mittagszeitung, deren Haupternährungsquelle kleine vornehme und diskrete Gelderpressungsversuche waren« (so behauptete zumindest später sein Kollege Carl

1163 Interview mit A.V. Olsen, 24.5.1962 (DFI). – Den Hinweis auf dieses Interview verdanke ich Isak Thorsen, dem hierfür herzlich gedankt sei!

1164 So zumindest laut Carl Gandrup (in: Palle ROSENKRANTZ (1920b)). Gandrups Kollege Arnold V. OLSEN protestierte allerdings 1956: Es habe sich um »en hyggelig træpavillon« [»einen gemütlichen Holzpavillon«] gehandelt (ebenso in dem Interview mit ihm, 24.5.1962 (DFI)) (Knud VOELER: »I 50 året for dansk films eventyrlige start i Valby«. In: *Social-Demokraten*, 18.3.1956, 8).

1165 Interview mit A.V. Olsen, 24.5.1962 (DFI).

1166 S. Gagenquittungsbuch der *Nordisk* für 1911 und für 1912–17 sowie ein Heft im Quartformat mit dem Titel »Hovedkontorets Personale« [»Personal im Hauptbüro«], DFI. Marguerite ENGBERG (1977a, 289 u. 642) behauptet, daß Kjerulf ab dem 1.6.1911 und bis 1918 als Dramaturg angestellt war, aber in »Hovedkontorets Personale« ist eindeutig festgehalten: »Tiltraadt den 21. April 1911« [»Stellung angetreten am 21. April 1911«] sowie »Fratraadt den 15.8.1917« [»Stellung verlassen zum 15.8.1917«]. Im *Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby ist zudem der erste Anstellungsvertrag, dat. auf den 21.4.1911, erhalten. Kjerulf war auch weder Konsulent bei der *Fotorama* noch acht Jahre lang angestellt, wie dies B.T. schrieb (»Hypnosens Magt«. En Landsretsdom om en Filmssag«. In: *B.T.*, 8.1.1920). Und auch Kjerulfs Kollege A.V. Olsen hat unrecht, wenn er behauptet, daß Kjerulf erst ab 1913 bei der *Nordisk* war. (A.V. OLSEN (1960), 15.)

Gandrup).¹¹⁶⁷ Von der Boulevardpresse wechselte er dann zur *Nordisk*, wobei wichtiger als seine zweifelhafte journalistische Erfahrung sicherlich der Umstand war, daß Kjerulf seit 1905 zahlreiche erfolgreiche Revuen geschrieben (bis 1914 angeblich bereits fünfzig Stück)¹¹⁶⁸ und schon 1909 sein erstes Drehbuch an die *Nordisk* verkauft hatte. Nach seiner Tätigkeit als Dramaturg war er noch bis zum 28.2.1918 bei der *Nordisk* als Regisseur angestellt,¹¹⁶⁹ bevor er 1919 Direktor des *Thalia*-Theaters wurde und obendrein für viele erfolgreiche *Scala*-Revuen verantwortlich zeichnete.



Abb. 53: Die ›Dichterwerkstatt‹ der *Nordisk* mit Alfred Kjerulf in der Tür. In Niels Th. Thomsens Roman *Hendes Filmshelt* [Ihr Filmheld] (1927) wird die ›Dichterwerkstatt‹ so beschrieben: »ein alter, abgedankter Straßenbahnwagen, über dessen Schiebetür das Wort ›Dichterwerkstatt‹ gemalt war«¹¹⁷⁰

¹¹⁶⁷ »en lille lyssky Middagstidende, hvis Hovedernæringskilde var smaa fine og diskrete Pengeafpresningsforsøg«. Carl GANDRUP (1919a), 82. Zu Kjerulfs beruflicher Herkunft s. auch: »Akademiet for ›Tilskæring‹ af Filmskomedier« (1916).

¹¹⁶⁸ »En musikalsk Revueforfatter. Alfred Kjerulf« (1914), 250.

¹¹⁶⁹ Vgl. seinen Vertrag im *Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby, dat. 6.7.1917.

¹¹⁷⁰ »en gammel, afdanket Sporvogn, over hvis Skydedør der var malet Ordet: Digterværksted«. Niels Th. THOMSEN (1927), 32.



Abb. 54: Alfred Kjerulf
um 1920

Kjerulfs Aufgaben bestanden laut Anstellungsvertrag darin,

die Filmideen durchzulesen, zu bearbeiten und zu adaptieren, die uns zur Ansicht und zum eventuellen Ankauf zugeschickt werden mögen.

Außerdem soll Herr Kjerulf selbst die Ideen bearbeiten, die er in Zeitschriften, in Zeitungen und in der Literatur finden mag, in dem Ausmaß, wie seine Zeit es zuläßt.¹¹⁷¹

Kjerulf war also nur für die reine Drehbuchbegutachtung und -einrichtung zuständig, während die Annahmensecheidung bei der Direktion und den Regisseuren verblieb.¹¹⁷² Eine allmähliche Aufwertung seiner Tätigkeit läßt sich in seinen Anstellungsverträgen erkennen: 1911 wurde der ›Journalist‹ als

›Assistent unseres Bühnenregisseurs‹ angestellt, ab 1912 war er ›Autor‹ und ›literarischer Mitarbeiter‹.¹¹⁷³

Verstärkung erhielt Kjerulf bald durch Laurids Skands (s. Abb. 55). Skands' Biographie ähnelt der Kjerulfs: Ursprünglich Maschinenkonstrukteur, arbeitete er als Journalist, Autor und Konferencier, bevor er am

1171 »at gennemlæse, bearbejde og tilrettelægge de Filmsidéer, der maatte blive os tilsendte til Gennemsyn og eventuelt Køb./ Desuden skal Herr Kjerulf selv bearbejde de Idéer, som han maatte finde i Tidsskrifter, i Aviser og Litteraturen, i saa vid Udstrækning, som Tiden kan tillade ham.« Anstellungsvertrag der *Nordisk* mit Alfred Kjerulf, dat. 21.4.1911, in: *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby.

1172 So ist am 19.8.1911 im Direktionsprotokoll der *Nordisk* zu lesen: »Skaarup, Stæhr, Schnedler Sørensen og Blom bærer fremtidig i Forening Ansvaret for de Filmtekster, som antages til Optagelse, indtil der kan indføres den Ordning, at en egentlig Oplæsning finder Sted i Overværelse af samtlige ovennævnte Herrer samt Kjerulf og Bestyrelsens beordrede Medlem.« [»Skaarup, Stæhr, Schnedler Sørensen og Blom tragen zukünftig gemeinsam die Verantwortung für die Filmtexte, die zur Aufnahme angenommen werden, bis die Regelung eingeführt werden kann, daß ein wöchentliches Vorlesen in Gegenwart sämtlicher obengenannter Herren einschließlich Kjerulfs und des von der Direktion abgeordneten Mitgliedes stattfinden kann.« (NFS:1,25) Ende 1911 schreibt Alfred Kjerulf an Poul Knudsen, »at her er ca 6 Herrer, som skal læse dem [= die Drehbücher]« [»daß hier ca. 6 Herren sind, die sie [= die Drehbücher] lesen sollen«] (Brief, dat. 25.11.1911. In: KB, NKS 2692 I.2 2°).

1173 Vgl. Anstellungsverträge der *Nordisk* mit Alfred Kjerulf, dat. 21.4.1911, 1.2.1912, 16.2.1913, in: *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby.

1.10.1912 als ›literarischer Mitarbeiter‹ bei der *Nordisk* eingestellt wurde.¹¹⁷⁴ In einem Interview 1919 schildert er seine Tätigkeit bei der *Nordisk* rückblickend so:

Wurde 1912 literarischer Mitarbeiter bei der Nordisk Films Co. Ich schrieb 4 Filme die Woche. Ich entfaltete eine so grenzenlose Tätigkeit, daß einige Filmautoren, die durch die Lieferung schlechter Manuskripte ein tristes und vergilbtes Dasein aufrechterhielten, sich bedroht sahen – was auf die eine oder andere wunderliche Weise zur Folge hatte, daß ich zur Dansk Biograf Co. zum gleichen Zeitpunkt hinüberwanderte, als Direktor Benjamin Christensen in dieser Firma mit seinem Debütfilm ›Das geheimnisvolle X‹ begann.¹¹⁷⁵



Abb. 55: Laurids Skands um 1914

Diese Einlassung ist etwas rätselhaft, denn zum einen hätte die *Nordisk* 1912/13 alles für gute Drehbücher getan und bestimmt niemanden gehen lassen, der sie regelmäßig mit solchen versorgte, und zum anderen enthielt Skands' Anstellungsvertrag eine Klausel, wonach er nach einem eventuellen Verlassen der *Nordisk* drei Jahre lang ›weder direkt noch indirekt‹ für Konkurrenzunternehmen arbeiten durfte.¹¹⁷⁶ Daß Skands die *Nordisk* schon Ende Juni 1913 wieder verlassen zu haben scheint,¹¹⁷⁷ und zwar anscheinend einvernehmlich, da die *Nordisk* nicht gegen seine Mitarbeit bei der *Dansk Biograf* einschritt, ist am wahrscheinlichsten einer

¹¹⁷⁴ Anstellungsvertrag, in: *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby.

¹¹⁷⁵ »Blev litterær Medarbejder ved Nordisk Films Co. i 1912. Jeg skrev 4 Film om Ugen. Jeg udfoldede en saa grænseløs Virksomhed, at nogle Filmsforfattere, som opretholdt en trist og gul Tilværelse ved at levere daarlige Manuskripter til Firmaet, saa sig truede – hvilket paa en eller anden vidunderlig Maade havde til Følge, at jeg vandrede over til Dansk Biograf Co., samtidig med at Direktør Benjamin Christensen i dette Firma paa-begyndte sin Debutfilm ›Det hemmelighedsfulde X‹.« Interview in *Filmen* 1919. Zit. nach: Marguerite ENGBERG (1977a), 290.

¹¹⁷⁶ Anstellungsvertrag, in: *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby.

¹¹⁷⁷ Ab Juli 1913 schickt ihm die *Nordisk* auf dem Postweg abgelehnte Drehbücher zurück (vgl. NBKB XXVI:410, NBKB XXVI:730, BtR I:375), und vom 26.7.1913 ist ein Brief von ihm auf Briefpapier der *Dansk Biograf Compagni* überliefert (Brief an Poul Knudsen. In: KB, NKS 2692 I.2 2°.).

Kombination aus Erfolglosigkeit und persönlichen Verwürfnissen zuzuschreiben. In einem Interview 1924 äußerte er, daß er 1912 bei der *Nordisk* als Hausdichter drei Filme pro Woche schrieb,¹¹⁷⁸ doch erscheint er 1913 nur insgesamt sechs Mal als Drehbuchautor. Zu den »Filmautoren, die durch die Lieferung schlechter Manuskripte ein tristes und vergilbtes Dasein aufrechterhielten« und die sich durch ihn bedroht sahen, rechnete er wahrscheinlich auch Alfred Kjerulf,¹¹⁷⁹ mit dem er sich anscheinend nach einem halben Jahr ebenso überworfen hatte wie mit dem *Nordisk*-Direktor Harald Frost.¹¹⁸⁰



Abb. 56: Karl-Ludwig Schröder

Eine topographische Filiation hatte die dramaturgische Abteilung der *Nordisk* bereits kurz vor der Anstellung Skands' am 1.9.1912 erfahren, als Ole Olsen sich entschied, den Deutschen Karl-Ludwig Schröder als »dramatischen Konsulenten« einzustellen, der in Berlin für anderthalb Jahre die »Nordische Films Co./ Dramaturgische Abteilung« (so sein Absenderstempel ab 1913)¹¹⁸¹ leitete. Diese Einstellung war motiviert durch das Bestreben der *Nordisk*, für ihre »Autorenfilme« prominente deutsche Autoren anzuwerben (s. hierzu ausführlicher Kap. 5.1.3), und dies war einfacher von Berlin aus als von Kopenhagen zu bewerkstelligen.

1178 »To danske Films-Premierer. Interview med Forfatteren Laurids Skands«. In: *Ekstrabladet*, 23.2.1924.

1179 So Skands selbst in einem Brief an den *Nordisk*-Direktor Harald Frost, dat. 29.6.1913, in: *Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby.

1180 »[...] 1914 ragede den impulsive boheme [= Skands] uklar med direktør Harald Frost og søgte til Dania Film.« [»1914 überwarf der impulsive Bohemien [= Skands] sich mit Direktor Harald Frost und bewarb sich bei der Dania Film [gemeint sein muß die *Dansk Biograf*]«.] Arnold V. OLSEN (1960), 16.

1181 Der Zusatz »Dramaturgische Abteilung« ist das erste Mal (allerdings noch per Schreibmaschine dem normalen Briefpapier hinzugefügt) zu lesen auf einem Brief Schröders an Max Halbe, dat. 2.12.1912 (Monacensia München, Max Halbes Nachlaß: Kass. Korr. m. Ausländern, Filmgesellschaften ...).

Ole Olsen reiste zur Vorbereitung von Schröders Anwerbung im September 1912 höchstpersönlich nach Berlin,¹¹⁸² und am 27.9.1912 wurde schriftlich vereinbart, daß »Herr Direktor Schröder [...] zur Führung der Verhandlungen und zur Bearbeitung der betreffenden Manuskripte, sodass sie für kinematographische Aufnahme geeignet werden und von uns acceptiert werden können, angestellt« wird.¹¹⁸³ Schröders Funktion war also eine doppelte, nämlich Agent und Dramaturg zugleich.

Für seine Aufgabe als Agent erschien Schröder aufgrund seiner Biographie bestens geeignet – in heutiger Terminologie würde man ihn als »gut vernetzt« bezeichnen.¹¹⁸⁴ 1904 war er Regisseur am *Vereinigten Stadttheater* in Köln gewesen, 1905 Regisseur und Dramaturg am *Kaiserjubiläums-Stadttheater* und an der *Volksoper* in Wien,¹¹⁸⁵ 1906 wahrscheinlich in ähnlicher Position am *Glogauer Stadttheater*,¹¹⁸⁶ 1908–1909 dann stellvertretender Direktor, Regisseur und Dramaturg am *Deutschen Theater* in Hannover und schließlich 1910–1912 Direktor des *Stadttheaters* in Koblenz und daselbst auch für die »gesamte Oberregie« zuständig¹¹⁸⁷. Außerdem hatte er 1905 die *Dramaturgischen Blätter* herausgegeben, war 1908–1911 Mitherausgeber der *Deutschen Theater-Zeitschrift* und 1911/12 Schriftführer und Kassierer des *Verbandes Rheinisch-Westfälischer Theaterleiter*.¹¹⁸⁸ Mit Schröder hatte die *Nordisk* sich eine Persönlichkeit der deutschen Theaterszene gesichert, die zahlreiche Kontakte zu deutschen (Theater-)Autoren hatte und diese jetzt für die *Nordisk* nutzte. Dazu gehörte z.B. die Anwerbung Gerhart Hauptmanns, den Schröder 1908 auf einer Vortragstournee durch Deutschland begleitet

1182 Vgl. Brief an A.S. Poulsen, dat. 7.9.1912 (NBKB XXI:610); Brief an Willi Böcker, dat. 21.9.1912 (NBKB XXI:803).

1183 Vertragsbrief zwischen Chefredakteur Willi Böcker, Karl-Ludwig Schröder und Ole Olsen (NBKB XXI:903).

1184 Die Angaben sind im folgenden, soweit nicht anders vermerkt, den entsprechenden Jahrgängen des *Neuen Theater-Almanachs* entnommen.

1185 Aus dieser Zeit ist ein Brief Schröders auf entsprechendem Briefpapier an Richard Dehmel, dat. 5.1.1905, erhalten (SUB HH DA:Br.: 105:128). Kurz erwähnt wird seine Tätigkeit an der Volksoper auch von Erika GIELER (1961), 128f.

1186 Daß Schröder 1906 in Glogau tätig war, wird im Register zu Bd. 17 (1906) des *Neuen Theater-Almanachs* behauptet (722), allerdings wird er unter dem Eintrag zum Stadttheater in Glogau nicht aufgeführt.

1187 Zur Koblenzer Zeit von Schröder s. Fritz BOCKIUS (1987), 126–133.

1188 S. die verschiedenen Briefe Schröders und Verbandsrundschriften in der Theatergeschichtlichen Sammlung der Universität zu Köln, Au 14 302, Au 14 558.

hatte,¹¹⁸⁹ aber auch das persönliche Aufsuchen von besonders prominenten Autoren wie Arthur Schnitzler in Wien¹¹⁹⁰ oder das Abholen der bereits gebrechlichen Bertha von Suttner für die Aufnahme der einleitenden Filmsequenz in *Ned med Vaabnene!* [*Die Waffen nieder!*].¹¹⁹¹

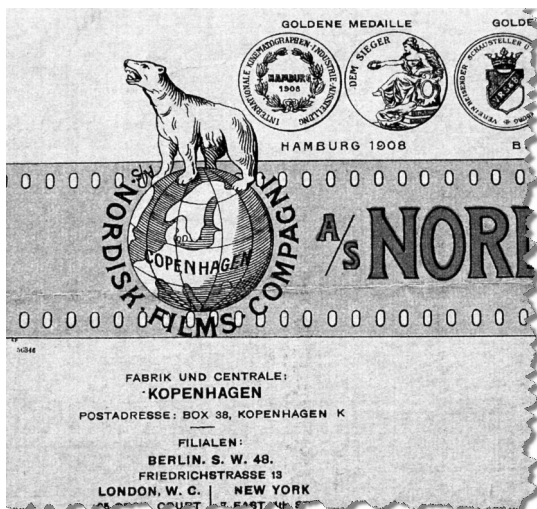


Abb. 57: Das deutschsprachige Briefpapier der *Nordisk*

Was Schröder hingegen für die Funktion als *Filmdramaturg* qualifizierte, ist unklar, auch wenn Schröder *Theaterdramaturg* war. Glaubt man Olaf Fønss, hatte Schröder zum Zeitpunkt seiner Anstellung keine Ahnung vom Film.¹¹⁹² Offensichtlich war die *Nordisk* mit dieser Seite seiner Tätigkeit auch weniger zufrieden. Zu Schröders Aufgaben gehörte es, bei ihm

ankommende Drehbücher zu sichten und nur jene nach Kopenhagen weiterzuleiten, die realisierenswert erschienen. Hierbei traten jedoch Interessendivergenzen auf, denn während Schröder offensichtlich das Projekt des Autorenfilms als weitgehend kompromißlose Orientierung an hegemonialer Kultur als Zweck verstand, war der Autorenfilm für die

¹¹⁸⁹ Vgl. Postkarte Schröders an Georg Altman, dat. Bremen, 1.11.1908, in der Theatergeschichtlichen Sammlung der Universität zu Köln, Au 10 668.

¹¹⁹⁰ Vgl. die Tagebucheintragen von Arthur SCHNITZLER (1988), 353 (12.9.1912: »Herr Carl Ludwig Schröder, auf Empfehlung von Friedell; mit einem Kino Antrag von Nord. Verlag. Wollte Monopol; was ich ablehnte.«) sowie 354 (16.9.1912: »N[ach]m[ittag]. Herr Schröder in der Kino Angelegenheit.«). Weitere Erwähnungen Schröders finden sich in Schnitzlers Tagebuch in: *Ibid.*, 367, 369, sowie in Arthur SCHNITZLER (1983), 27.

¹¹⁹¹ Bertha von Suttner notierte in ihrem Tagebuch am 20.4.1913: »Um 1 Uhr holt mich Schröder zur Kinematographie. Erzählt, daß H. [= Hauptmann] für seinen Film schon 20.000 Mark bekommen hat.« (Bertha von SUTTNER (1968), 550). Vgl. auch Petra OERKE (1999), 977.

¹¹⁹² Olaf FØNSS (1930b), 86.

Nordisk schlichtweg ein Mittel, um primär ökonomisches und erst sekundär symbolisches Kapitel zu akkumulieren. Deutlich wird dies in einem Brief der Kopenhagener Zentrale an den Berliner Firmenvertreter Seemann vom 5.12.1912:

Wir wären Ihnen sehr verbunden, wenn Sie [...] Herrn Schröder begreiflich machen können, dass es bei der Filmfabrikation nicht auf die literarische Wert einer Arbeit ankommt, sondern in erster Reihe darauf, dass der Film den Kunden (bzw. dem Publikum) gefällt. Wir sind nicht dafür blind, dass das bisherige Niveau durch die besseren Ideen wirklicher Schriftsteller gehoben werden muss; das Publikum muss aber langsam dazu erzogen werden, die literarische Wert zu verstehen, und vorläufig muss man auch auf eine spannende Handlung und gewisse Effekten Wert legen.¹¹⁹³

Zumindest auf dem Papier zeigte Schröder sich nach einiger Zeit einsichtig. An den deutschen Autor Rudolf Schwartzkopf schrieb er nach einem Jahr Tätigkeit für die *Nordisk*:

Auf unseren *Geschmack* kommt es dort [= in Kopenhagen] nicht an, hier gefallen oft Films nicht, die ich vorschlage, und manchmal auch umgekehrt. Ich kenne jetzt so ziemlich die praktischen Gesichtspunkte, auf die es ankommt.¹¹⁹⁴

An Schröders Adaptionarbeit hatte die *Nordisk* ebenfalls einiges aussetzen, was wahrscheinlich auf Schröders mangelnde diesbezügliche Erfahrung zurückzuführen ist.¹¹⁹⁵ Einzig die Max-Halbe-Adaption *Skyldig – ikke skyldig/Dietrich Stobäus [Die Tat des Dietrich Stobäus]* (1913) wurde nach einem Drehbuch von Schröder realisiert. Das ›Scenarium‹¹¹⁹⁶ für die monumentale Hauptmann-Verfilmung *Atlantis* (1913), das er und

¹¹⁹³ NBKB XXIII:37.

¹¹⁹⁴ Brief, dat. 4.9.1913, NBKB XXVII:526.

¹¹⁹⁵ Schröders diesbezügliche Ausführungen in einem Brief an Richard Dehmel lassen jedoch erkennen, daß er – zumindest theoretisch – keinesfalls einfach nur seine Theatererfahrungen auf das neue Medium übertrug: »Das erste Erfordernis einer Filmidee scheint mir vielmehr zu sein, dass sie die Ausdrucksmittel und -möglichkeiten dieser neuen Darstellungsform ausnutzt, weil nur dadurch der volle Unterschied und gewissermaßen der Fortschritt der Kinematographie gegenüber den andern Ausdrucksmitteln einer Wiedergabe von Ideen möglich wird. Der ideale Filmstoff ist daher eine eigens für die neuen Möglichkeiten erdachte und für das angestrebte höhere Niveau des Kinoteaters komponierte Idee.« (Brief, dat. 2.12.1912. Zit. nach: L. GREVE u.a. (Hg.) (1976), 130.)

¹¹⁹⁶ So der Terminus in einem Brief an diesen, dat. 16.1.1913 (NBKB XXIII:680).

sein Berliner Mitarbeiter Carl Gustav Sch[.]øller geschrieben hatten,¹¹⁹⁷ ließ die Firma von Axel Garde überarbeiten (s. Kap. 5.1.3). Ein gemeinsam mit Carl Valdemar geschriebenes Drehbuch mit dem Titel *Der Doppelselbstmord* wurde zwar angekauft, aber zumindest unter diesem Titel nie realisiert.¹¹⁹⁸ Außerdem scheint Schröder noch bei der Adaptierung weiterer acht ursprünglich deutschsprachiger Drehbücher beteiligt gewesen zu sein.¹¹⁹⁹ Manche Drehbücher erhielt Schröder auch als unbrauchbar zurück.¹²⁰⁰ Schröders Anstellung bei der *Nordisk* währte daher, wenig überraschend, auch nur bis zum Ende des Autorenfilmbooms. Am 3.3.1914 verließ er die Firma.¹²⁰¹ In Deutschland gelang es ihm allerdings, 1914–15 einige Drehbücher zu verkaufen, bevor er als Musketier an die Ostfront nach Ostpreußen geschickt wurde.¹²⁰²

Die dramaturgische Abteilung in Berlin blieb jedoch bestehen, wie u. a. der Beschreibung eines Besuches in der Berliner Filiale der *Nordisk* zu entnehmen ist, die 1916 in *Der Kinematograph* erschien:

Eine andere Etage enthält die »Literarische Abteilung«. Der Fernstehende macht sich kaum eine Vorstellung von dem Umfang der Arbeiten, die hier ge-

1197 Im allgemeinen wird das ursprüngliche Szenarium immer Schröder zugeschrieben, doch in einem Kinokonzessionsantrag behauptet Sch[.]øller am 8.9.1920, daß er als festangestellter Mitarbeiter in Berlin für Schröder »oversatte og bearbejdede en Række Skuespil og Romaner, bl.a. Gerhart Hauptmanns bekendte »Atlantis« [»eine Reihe von Schauspielen und Romanen übersetzt und bearbeitete, u. a. Gerhart Hauptmanns bekanntes »Atlantis«] (in: LfS, Københavns politi, I. inspektorat, Diverse ansøgninger 559).

1198 Der Titel findet sich in KM(A/B):27.8.1914, das Ankaufsangebot in einem Brief der *Nordisk* an Schröder, dat. 28.7.1914 (NBKB XXXII:876), die Annahme des Angebotes läßt sich dokumentieren in einem Brief an Schröder, dat. 1.8.1914 (NBKB XXXII:928).

1199 Vgl. die an seine Frau zugeschickten Abrechnungen v. 17.1.1916, 15.4.1916, 14.7.1916 und 17.10.1916, in: *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby. Der Anteil Schröders an den Verkaufserlösen der einzeln aufgeführten Filme beträgt bei fünf Filmen 1% (u. a. bei *Skyldig-ikke skyldig/Dietrich Stobäus, Ned med Vaabnene!* und *Elskovsleg [Liebeleil]*) und bei vier weiteren Filmen 1/2%, was deutlich unter der üblichen prozentualen Vergütung für Autoren lag und darauf hindeutet, daß hier Adaptionsarbeit vergütet wurde – wahrscheinlich an deutschsprachigen Drehbüchern, denn ich habe keinen Hinweis darauf finden können, daß Schröder Dänisch konnte.

1200 Vgl. BtR II:222.

1201 Kündigungsschreiben an Schröder, dat. 6.3.1914 (NBKB XXX:679), Brief an *Neue Deutsche Verlagsgesellschaft*, dat. 7.5.1914 (NBKB XXXI:676), ebenso Brief von Schröder an die *Nordisk*, dat. 3.3.1914, mit seiner Bestandsaufnahme »bei Niederlegung der Leitung Ihrer hiesigen Dramaturgischen Abteilung«.

1202 S. hierzu die Briefe, Postkarten und Quittungen im Nachlaß Heinz Brennersts, Fachbereich Geschichte.Literatur (Stadtmuseum Berlin).

leistet werden. Dramaturgische Bearbeitung der Filmmanuskripte, Ausarbeitung der Filmbroschüren und ähnliche Dinge beschäftigen bekannte und befähigte Literaten.¹²⁰³

Daß in der Berliner ›Literarischen Abteilung‹ der *Nordisk* bekannte Literaten arbeiteten, war wohl eher eine Werbeaussage. Nur eine einzige Person ist namentlich aus der Zeit nach Schröder bekannt: die umtriebige ehemalige Verlagslektorin und Redakteurin von Kinoreform-Zeitschriften Marie Luise Droop. Sie repräsentierte von 1916 bis wahrscheinlich 1919 die Abteilung.¹²⁰⁴



Abb. 58: Die dramaturgische Abteilung der *Nordisk* in Berlin
(mit Marie Luise Droop am Schreibtisch)

Da das Archiv der Berliner Filiale – von einzelnen in Kopenhagen überlieferten Briefen – nicht erhalten ist, können Droops Tätigkeiten nur in-

¹²⁰³ »Die ›Nordische Film Co. G.m.b.H.« (1916).

¹²⁰⁴ Der früheste im DFI erhaltene Brief von ihr ist auf den 8.9.1916 datiert (NFKS II, 57:4), der späteste, in dem sie ankündigt, jetzt nach Berlin zum »Eisbär-Verleih« zurückzukehren, auf den 17.12.1918 (NFKS II, 57:18). S. zur Person Droops auch Wolfgang JACOBSEN u. Heike KLAPDOR (1997).

direkt erschlossen werden. 25 unrealisierte deutschsprachige Drehbücher im Archiv der *Nordisk*, die alle auf März 1917 datiert sind, legen nahe, daß Droop zumindest anfänglich beauftragt worden war, in Deutschland Drehbücher für die geplante Expansion auf dem deutschen Markt nach Kriegsende einzuwerben.¹²⁰⁵ Für drei *Nordisk*-Filme 1918–19 steuerte sie selbst die Drehbücher bei.¹²⁰⁶ Ansonsten scheint Droop sich stark für das publizistische und literarische *merchandising* der *Nordisk*-Filme eingesetzt zu haben. So zeichnete sie als Autorin für die Reliterarisierung der Filme *Maharadjahens Yndlingshustru I/II* [*Die Lieblingsfrau des Maharadschas I/II*] (1917/19) als Band 1 der ›Eisbärfilmromane‹ 1918 (vgl. Fußnote 886 auf S. 278) ebenso verantwortlich wie für eine kleine Biographie über den *Nordisk*-Star Gunnar Tolnæs.¹²⁰⁷ Sicherlich war sie auch beteiligt an der Herausgabe der Zeitschrift *Der Eisbär. Mitteilungen der Nordischen Film Co. G.m.b.H.*, die 1917 bis 1919 erschien und leider nicht vollständig überliefert ist, und ihres österreichischen Ablegers *Der Eisbär. Mitteilungen der Nordisk Films Co. Wien* (1917–1919), 1920 in *Wiener Eisbär* umbenannt.¹²⁰⁸ Diese Zeitschriften fungierten vor allem als Vehikel für Epitexte zu den Filmen der *Nordisk*: Hier erschienen nicht nur die zu erwartenden Berichte zu *Nordisk*-Filmen, sondern auch eingesandte Huldigungsgedichte an die *Nordisk* selbst¹²⁰⁹ ebenso wie an ihre Stars Valdemar Psilander und Gunnar Tolnæs. Berichte aus dem Studioalltag in Valby standen neben Filmromanen von Droop in Fortsetzungs-

1205 Vgl. Ns-U 424–449 (DFI).

1206 Vgl. meinen Datenbankeintrag zu ihr unter: [http://danlitstummfilm.uni-koeln.de/portraits/portrait.php?id=Droop,%20Marie%20Luise%20\[geb.%20Fritsch\]](http://danlitstummfilm.uni-koeln.de/portraits/portrait.php?id=Droop,%20Marie%20Luise%20[geb.%20Fritsch]).

1207 Marie Luise DROOP (1918), (1920).

1208 Der *Wiener Eisbär* trug zunächst für zwei Nummern den Untertitel *Mitteilungen der Nordisk Films Co. Wien*; ab dem 1.2.1920 lautete der Untertitel dann *Unterhaltungsblatt für Kinofreunde*. Ab Dezember 1920 hieß die Zeitschrift *Der neue Film*. Erkennbar ist in diesen Umbenennungen eine zunehmende Distanzierung von der *Nordisk*, ohne daß die Gründe hierfür thematisiert werden.

1209 Eine Kostprobe: Emmy RUPPERT: »Der Nordisk./ I./ Ein schlichtes Vers'chen sei nun heut'/ Der Firma ›Nordisk‹ zudedacht;/ Zum Danke ist's für alle Freud',/ Die deren Filme uns gebracht.// II./ Der nord'schen Künstler große Zahl/ Vorüber an der Leinwand ziehn;/ Bewundern können wir sie all,/ Gar rasch die Stunden da entfliehn.// III./ Wie fein und reich der Künstler Spiel,/ Gibt jeder Film Gelegenheit/ Zu seh'n; ich sage nicht zu viel:/ ›Berühmt ist Nordisk weit und breit.</ IV./ Drum stimmt ein in meinen Ruf,/ Ihr ›Eisbärmädeln‹ nah und fern,/ Hoch lebe, wer die ›Nordisk‹ schuf,/ Weil wir sie so vom Herzen gern.« In: *Wiener Eisbär. Unterhaltungsblatt für Kinofreunde*, 15.3.1920, 6.

form wie *Halbgott. Ein Roman, der in Filmkreisen spielt* mit einer Gunnar Tolnæs nachmodellierten Hauptperson und einem Kopenhagener Filmmilieu. Wer dabei eigentlich für wen warb, ist streckenweise nicht immer ersichtlich, so wenn Droop, die zeitweise Vorsitzende eines *Deutsch-skandinavischen Freundschaftsbundes* war,¹²¹⁰ selbst in Seitengröße mit Bild und Grußzeile abgebildet wird.¹²¹¹ Die Bedeutung, die die *Nordisk* Droops Public-Relations-Tätigkeiten zuschrieb, läßt sich aber daran ermessen, daß Ole Olsen selbst ihr bei einem seiner Berlinbesuche einen Bonus in Höhe von 10.000 Mk. überreichte.¹²¹²

Zurück nach Kopenhagen: Die nächste Erweiterung, welche die *Nordisk* 1913 in ihrer Valbyer dramaturgischen Abteilung vornahm, ist wegen der späteren Prominenz des Dramaturgen filmhistoriographisch nicht vernachlässigt worden. Der später als Regisseur weltberühmt gewordene Carl Theodor Dreyer (s. Abb. 59) wurde am 15.4.1913 rückwirkend zum ersten des Monats als Texter angestellt, zunächst auf Teilzeitbasis, weil er bis Ende 1915 auch noch für *Ekstra-bladet* als Journalist arbeitete. Dreyer blieb der dramaturgischen Abteilung bis zum 1.5.1918 erhal-



Abb. 59: Carl Theodor Dreyer

¹²¹⁰ Rubrik »Briefkasten«. In: *Der neue Film*, 1921:6/7 (Mitte März), 12. Über den Freundschaftsbund ist ansonsten nichts bekannt.

¹²¹¹ *Wiener Eisbär*, 15.1.1920, 5.

¹²¹² »Bestyrelsesprotokol« der *Nordisk*, NFKS I,25 – verbunden mit einem herzlichen Dank an Isak Thorsen, der mich auf diesen Eintrag hingewiesen hat!

ten.¹²¹³ Sein Werdegang, bevor er zur *Nordisk* kam, entspricht dem jetzt schon bekannten Muster: Seit 1909 war er als Journalist tätig, zunächst bei *Berlingske Tidende*, dann ab April 1911 bei *Riget*. Anfang Februar 1912 verließ er *Riget*¹²¹⁴ und wechselte zu *Ekstrabladet*, wo er u.a. über Film-darsteller wie Olaf Fønss und Asta Nielsen schrieb.¹²¹⁵ Nebenbei hatte er ab 1912 mit Erfolg begonnen, Drehbücher zu verfassen. Es ist leicht zu verstehen, warum Frede Skaarups Auge auf ihn fiel, der als Direktor der für den Vertrieb der *Nordisk*-Filme in Skandinavien zuständigen *Fotorma* unzufrieden mit den Zwischentiteln der *Nordisk* war.¹²¹⁶ Dreyers Tätigkeitsgebiet scheint sich aber schnell auch auf andere Bereiche erstreckt zu haben. Nicht zuletzt wegen seiner guten deutschen und französischen Sprachkenntnisse wurde seine Spezialität die Adaption von literarischen Vorlagen, wie aus seiner offiziellen Tätigkeitsbeschreibung 1915 hervorgeht:

Sie setzen die von Ihnen bislang für uns ausgeführte Arbeit der Ausarbeitung von Titeln, Texten, Beschreibungen und damit in Verbindung stehenden Arbeiten fort. [...] Außerdem nehmen Sie für uns die Bearbeitung und Einrichtung von Filmmanuskripten nach vorliegenden Romanen, Novellen etc. vor.¹²¹⁷

Dreyer behauptete viele Jahre später, daß es sein Vorschlag gewesen sei, Romane zu verfilmen,¹²¹⁸ was jedoch so nicht stimmen kann, wurde Dreyer doch erst zu einer Zeit bei der *Nordisk* angestellt, als Romanadaptionen bereits gang und gäbe waren. Eher hat es sich wohl so verhal-

1213 Marguerite ENGBERG (1977a), deren Angaben zu den Beschäftigungsverhältnissen der Dramaturgen leider fehlerhaft sind, schreibt, daß Dreyer erst ab Juni 1913 angestellt worden sei (289). Wahrscheinlich bezieht sich Engberg implizit auf den zwischen der *Nordisk* und Dreyer abgeschlossenen Vertrag, der auf den 26.6.1913 datiert ist (vgl. auch M. DROUZY (1982a), II:36, sowie ders. (1982b), 31f). Sowohl das Gagenquittungsbuch für 1911–17 als auch das Heft »Hovedkontorets Personale« nennen jedoch den 1.4.1913 als Anstellungsdatum.

1214 Notiz in *Journalisten* 8:5, 1.3.1912, 18.

1215 Zu Dreyers journalistischer Tätigkeit s. die kommentierte Textanthologie von Peter SCHEPELERN (1982).

1216 Dies ist zumindest die Version, die Dreyer 1952 in einem Interview zum Besten gab (Kai Berg MADSEN: »Jeg har ingen Grund til at være bitter –«. In: *B.T.*, 1.3.1952, 13).

1217 »De fortsætter det af Dem hidtil for os udførte Arbejde med Udarbejdelse af Titler, Texter, Beskrivelser og dermed i Forbindelse staaende Arbejder. [...] Desuden foretager De for os Bearbejdelse og Tilrettelæggelse af Filmmanuskripter, efter foreliggende Romaner, Noveller etc.« Brief an Dreyer, dat. 12.5.1915. Zit. nach: Marguerite ENGBERG (1977a), 289f.

1218 In dem zitierten Interview mit Kai Berg MADSEN (1952).

ten, daß Dreyers diesbezügliche Adaptionfähigkeiten im Laufe von 1913 auffielen und er daher im Zuge einer Binnendifferenzierung der dramaturgischen Abteilung Spezialist für diese Tätigkeit wurde.

Das Ende des Autorenfilmbooms bedeutete eine thematische Umstellung der Filmproduktion, wie sie z.B. in einem Brief an die Berliner Filiale am 27.1.1914 zum Ausdruck kam: »Wir sind auch der Meinung, dass jetzt Lustspiele bevorzugt werden, und werden bemüht sein so viele wie möglich und so gute wie möglich zu schaffen.«¹²¹⁹ Kjerulf allein konnte dies nicht bewältigen; für Dreyer war dies ein Genre, in dem er wahrscheinlich aus guten Gründen niemals gearbeitet hat – Humor ist etwas, was man in seinen späteren Filmen vergebens sucht. Das Dramaturgen-Team wurde also am 1.6.1914 um Arnold V. Olsen als Spezialisten für Farcen und Humoresken erweitert, der bis zum 1.4.1920 in dieser Funktion bei der *Nordisk* bleiben sollte.¹²²⁰ Auch Olsen war zuvor acht



Abb. 60: Arnold V. Olsen im fortgeschrittenen Alter

Jahre Journalist gewesen,¹²²¹ und zwar bei – seiner eigenen Erinnerung zufolge – einigen Kopenhagener Boulevardblättern,¹²²² u.a. bei *Klokken 12*,¹²²³ zeitweise als Kollege von Alfred Kjerulf.¹²²⁴ Zu seinem Berichterstattungsgebiet gehörte wie bei Dreyer das Kino, und 1913 hatte er bereits einen Zirkusfilm sowie einige kürzere Farcen an die *Nordisk* verkaufen können.¹²²⁵ Zusammen mit Kjerulf sichtete er nun ab dem Sommer 1914 in Valby in der ›Dichterwerkstatt‹ die ankommenden Drehbücher und schrieb auf Grundlage eigener oder fremder Ideen zahlreiche, vor allem

¹²¹⁹ NBKB XXIX:962.

¹²²⁰ »Hovedkontorets Personale«.

¹²²¹ Interview mit A.V. Olsen, 24.5.1962 (DFI).

¹²²² »Ole Olsens husdigter fortæller om danske films glansperiode – før de to verdenskrige«. In: *Land og Folk*, 28.10.1956.

¹²²³ So Arnold V. Olsen in einem Interview 1956 in: Knud VOELER: »I 50 året for dansk films eventyrlige start i Valby«. In: *Social-Demokraten*, 18.3.1956, 8.

¹²²⁴ Interview mit A.V. Olsen, 24.5.1962 (DFI).

¹²²⁵ Arnold V. OLSEN (1960), 15.

humoristische Filme. Nach seiner Zeit bei der *Nordisk* ging A.V. Olsen 1920 mit Lau Lauritzen zur *Palladium*, danach mit dem Komiker Frederik Buch nach Deutschland, wo er Drehbücher für dessen Filme schrieb. In den zwanziger Jahren arbeitete A.V. Olsen zudem eine Zeitlang für *Metro Goldwyn Mayer*.¹²²⁶



Abb. 6r: Valdemar Andersen 1927

Die nächste Verstärkung der dramaturgischen Abteilung geschah am 1.4.1915 durch einen studierten Astronomen mit Namen Valdemar Andersen, der länger als alle seine Kollegen bis 1924 bei der *Nordisk* bleiben sollte. Auch Andersen hatte bereits vor seiner Anstellung einige erfolgreiche Filme für die *Nordisk* geschrieben. Allerdings verblüfft seine Anstellung auf den ersten Blick, produzierte die *Nordisk* doch 1915 deutlich weniger Spielfilme als 1914 (122 statt 144); ebenso gibt es keine Anzeichen dafür, daß mehr Amateure als früher ihre Drehbücher einschickten. Wenn in dieser

Situation trotzdem das Personal der dramaturgischen Abteilung weiter aufgestockt wurde, ist dies ein deutlicher Indikator für die oben diskutierte Professionalisierung des Drehbuchschreibens. Valdemar Andersen wurde bezeichnenderweise Spezialist für Zensurregeln und erstellte die Zensurrundschreiben (›Censur Cirkulære‹).

In eben diesem Professionalisierungskontext ist auch die Anstellung von Carl Gandrup (s. Abb. 6z) ein dreiviertel Jahr später zu sehen. Gandrup, der nur ein gutes Jahr vom 1.1.1916 bis zum 31.1.1917 bei der *Nordisk* war,¹²²⁷ weicht insofern mit seinem Berufsprofil von dem der anderen Dramaturgen ab, als er im Gegensatz zu diesen ein ›richtiger‹ Autor war. Da Kjerulf, Olsen, Dreyer und Andersen im Zuge der zunehmenden Professionalisierung immer mehr selbst Drehbücher schrieben (ihr Jahresanteil an *allen* dänischen Drehbüchern lag zwischen 1915 und 1918 zwischen einem guten Fünftel und einem Drittel, ihr Anteil an den *Nordisk*-Drehbüchern entsprechend höher, vgl. Graphik II auf S. 316), wurde

¹²²⁶ Interview mit A.V. Olsen, 24.5.1962 (DFI).

¹²²⁷ »Hovedkontorets Personale«.

ein Teil ihrer bisherigen Tätigkeit, nämlich das Sichten und Bearbeiten deutschsprachiger Drehbücher, an Gandrup delegiert.¹²²⁸ Wegen seiner störenden Redseligkeit und seines starkens Rauchens bekam dieser auf dem Studiogelände einen eigenen Pavillon.¹²²⁹ Vertraut man den Erinnerungen seines Kollegen A.V. Olsen, interessierte sich Gandrup aber wenig für diese tägliche Arbeit und kam obendrein schnell in Konflikt mit dem diktatorischen Studiodirektor Wilhelm Stæhr und dessen fordistorischer Vorstellung von kreativer Arbeit: »Um 9 Uhr dichten Sie, Herr Autor, um 3 Uhr hören Sie auf!«¹²³⁰

Die Rekrutierung der *Nordisk*-Dramaturgen aus den Reihen bereits drehbucheerprobter (Boulevard-)Journalisten sowie aus der Gruppe der Revue- und Unterhaltungsautoren folgt einem Muster, das bereits aus der Forschung zu anderen filmproduzierenden Ländern bekannt ist.¹²³¹ Diese Art von Personen war für die Tätigkeit als Filmdramaturg besonders geeignet, weil sie keine Probleme mit einem »Schreiben in funktionalen Auftrags- und Ästhetikzusammenhängen« hatte, so Jürgen Kasten:

Das Selbst- und das Werkverständnis von Unterhaltungsschriftstellern, Journalisten oder Dramaturgen (des Films wie des Theaters) ist nicht hermetisch geschlossen und auf vollkommene Werkautonomie fixiert, sondern eines, das Vorgaben, Änderungswünsche der Auftraggeber und Bearbeitungen integrieren

1228 Palle ROSENKRANTZ (1920b).

1229 Interview mit A.V. Olsen, 24.5.1962 (DFI).

1230 »Klokken 9 digter De, hr. Forfatter, klokken 3 holder de op!« So erinnert sich Arnold V. Olsen in: Knud VOELER: »I 50 året for dansk films eventyrlige start i Valby«. In: *Social-Demokraten*, 18.3.1956, 8; vgl. auch seine Erinnerungen in: Arnold V. OLSEN (1960), 16. Gandrup bestätigt den Konflikt mit Stæhr in seinem eigenen Rückblick auf seine Dramaturgen-Zeit: »Det eneste oplivende i denne triste Kontordigter-Tilværelse var den *kunstneriske* Leder, Hr. Stæhr, der altid havde et mildt og barnligt Smil og en sagte Fløjtetrillen tilovers for sine mange Løntrælle./ Han kunde aldrig glemme at han havde været Oversergent i Livgarden, før han blev kunstnerisk Leder af Menageriet i Valby, og han troede bestandig, at alle vi andre var Rekruter.« [»Das einzig Aufmunternde in diesem tristen Bürorichter-Dasein war der *künstlerische* Leiter, Hr. Stæhr, der immer ein mildes und kindliches Lächeln und eine sanftes Pfeifentrillern für seine vielen Lohnsklaven übrig hatte./ Er konnte nie vergessen, daß er Oberfeldwebel in der Leibgarde gewesen war, bevor er künstlerischer Leiter der Menagerie in Valby wurde, und er glaubte immer noch, daß alle wir anderen Rekruten waren.«] (Palle ROSENKRANTZ (1920b)).

1231 Vgl. Jürgen KASTEN (1990), 46ff; Claus TIEBER (2008), 48. Zur Situation in den USA s. Kristin THOMPSON: »Staff writers and scenario editors came to the studios from a variety of backgrounds, but the most common previous occupations were journalism and popular-fiction writing.« (In: David BORDWELL, Janet STAIGER u. dies. (1985), 165.) Zur Situation in Deutschland s.u.

kann. Diese Autoren dürften es gewöhnt gewesen sein, auf formale, technische und verwertungsorientierte Anforderungen des Mediums einzugehen, in welchem der zu verfassende Text publiziert oder realisiert wird.¹²³²



Abb. 62: Carl Gandrup in eigener Stilisierung

¹²³² Jürgen KASTEN (2000), 250.

Wie war die Tätigkeit der Dramaturgen nun genau in den Filmproduktionsprozeß eingebunden? Wie war das Prozedere bei der Bewertung von Drehbüchern?

Im Laufe der Weltkriegsjahre ist das Verfahren mehrmals leicht modifiziert worden, aber prinzipiell funktionierte es folgendermaßen: Die Dramaturgen sichteten die einkommenden Drehbücher und nahmen eine »erstinstanzliche Prüfung«¹²³³ vor, welche Drehbücher ankaufenswert seien und welche nicht. Die abgelehnten Drehbücher wurden, mit einem Begleitschreiben versehen, zurückgeschickt. Wie sich u.a. dem Nachlaß von Poul Knudsen in der Königlichen Bibliothek sowie dem Nachlaß von Harriet Bloch (Privatarchiv Harriet Bloch) entnehmen läßt, sind leider jedoch längst nicht alle Briefe als Durchschlag in den Briefkopiebüchern der *Nordisk* enthalten; vor allem fehlen die frühen handschriftlichen Briefe Kjerulfs. Da es immer wieder Ärger mit Autoren gab, die behaupteten, ihre Drehbücher nicht zurückerhalten zu haben, und gleichzeitig die dramaturgische Abteilung immer größer wurde, wurde das Rücksendeverfahren ab 1913 bürokratisiert: Neu eingeführt wurde ein eigenes Briefkopiebuch für Ablehnungsbriefe, *Breve til Returmanuskripter* [»Briefe zu Retourmanuskripten«] [BtR]) (1913–1915), und parallel dazu wurde 1913–1916 ein unbetiteltetes Rücksendebuch geführt, das in dieser Studie den Titel *Returnerede Manuskripter* [Zurückgesandte Manuskripte] RM] trägt und in welchem das Datum der Rücksendung, der Titel des Drehbuches, der Namen des Autors sowie seine Adresse vermerkt wurden.

Alle Drehbücher, welche die Dramaturgen bei der ersten Sichtung akzeptiert und mit Kommentaren versehen hatten,¹²³⁴ wurden in Umlauf unter die Regisseure gebracht.¹²³⁵ Ein frühes Beispiel, den Umlaufzettel zu dem von Christian Nobel geschriebenen Drehbuch zum Film *Styrmandens sidste Fart* [Die letzte Fahrt des Steuermannes] (1913), zeigt Abb. 63: Alfred Kjerulf empfiehlt am 8.12.1911 als erster das Drehbuch zur Annahme, das Direktionsmitglied Frede Skaarup stimmt ihm am selben Tag zu. Am 9.12. wurde das Drehbuch nach Valby geschickt, wo am gleichen Tag der Regisseur August Blom seinen zustimmenden Kommentar no-

¹²³³ So der Ausdruck in einem Brief an Irma Strakosch [= Irma Czerwinska], dat. 29.6.1914 (NBKB XXXII:441).

¹²³⁴ Arnold V. OLSEN (1960), 19.

¹²³⁵ Interview mit Harald Frost in: *B.T.*, 4.10.1916.

tiert. Am 11.12. schließlich erhält der Studioleiter Wilhelm Stæhr den Umlauf und spricht sich am 12.12. ebenfalls für die Annahme aus.

Ved Rattet.

Spænd fra Kontoret: 9/12.11.
 Spænd fra Valby:
 Spænd fra Fællesmen:

 Synes, det er et godt Snjeb, som vi har kille.
 Kjøbet blev udsat af Sof., naar
 Skattem er antaget. M. 9/12.11

Stake galt. f. s. 9/12.11

Ja, ja synes Tiden er god.

Mok. 11/12.11 d. B. 9/12.11.

Til Skitsen: min Mening, ja; da Allet
 ofte falder meget langt for Læmmen gælder
 min Et ikke Bearbejdelse for 1/2 har det
 denne. St det var ok var Kaptajner
 der drøbtene og Forn & Else forenes efter at Tom
 har fejlet hende gennem det aprotte Her.
 Natten Milm og Mirkie som frakomme
 i Det, man efter samtale med mig frem.
 Hille ved en præcis Overeksponering af
 Negativen. Ved Rattet skal man, men i
 helst ikke ved Nat. Sammenhæng. 12/12.11.
 Wilhelm

Abb. 63: Umlaufzettel zu Christian Nobels Manuskript *Ved Rattet* [Am Steuer]

Damit Drehbücher bei diesem personalintensiven Verfahren nicht irgendwo ›liegen blieben‹, wurde 1915 bis 1917 ein Umlaufbuch benutzt, in dem die Regisseure die Daten für den Erhalt und die Weitergabe des Drehbuches sowie ihre Bewertung eintragen mußten.¹²³⁶ Ab 1917 kamen vorgedruckte Briefumschläge für diese Einsammlung von Beurteilungen zum Einsatz:

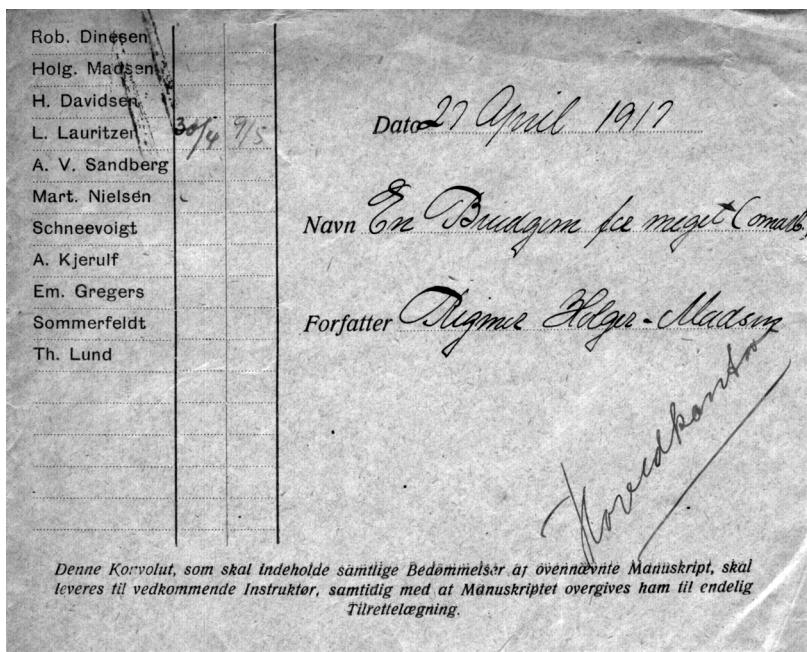


Abb. 64: Vorgedruckter Briefumschlag für die Manuskriptbegutachtung bei der *Nordisk*

Hatte man sich zum Ankauf entschieden, wurde ein Kaufvertrag geschlossen, wobei das Vertragsexemplar der *Nordisk* nummeriert in einer

¹²³⁶ Dieses Verfahren wurde ab dem 31.8.1916 dergestalt modifiziert, daß nun auch die Dramaturgen Arnold V. Olsen, Valdemar Andersen und Alfred Kjerulf eine Spalte zur Bewertung erhielten und unter den Regisseuren nur noch August Blom und Lau Lauritzen ihr Plazet geben mußten bzw. durften. Daß die Dramaturgen zuvor in dem Umlaufbuch nicht aufgeführt wurden, ist allerdings nicht so zu deuten, daß sie die Drehbücher nicht gelesen und bewertet hatten, sondern nur so, daß es jetzt das Bestreben war, alle Stellungnahmen zum Drehbuch an einem zentralen Ort zu sammeln.

Sammlung von Verträgen mit Drehbuchautoren [Forf.Kont.] abgelegt wurde. Anschließend wurde das Drehbuch sorgfältig registriert.¹²³⁷ Nach der Registrierung blieb noch die Aufgabe, das Drehbuch in einen drehfertigen Zustand zu bringen. Diese Arbeit leistete entweder ein Dramaturg allein¹²³⁸ oder aber ein Dramaturg in Zusammenarbeit mit dem verantwortlichen Regisseur¹²³⁹.

In dem Maße, in dem die Produktion bei der *Nordisk* vor allem in der zweiten Hälfte des Krieges zurückgefahren wurde (die Spielfilmproduktion sank von 144 Stück 1914 auf 121 im Jahr 1916, 60 im Jahr 1917 und 45 im Jahr 1918), verloren die Dramaturgen trotz der zeitgleichen Ausdiffe-

1237 Der Hauptregistrator für Drehbücher waren drei Verzeichnisse mit dem gleichlautenden Titel *Købte Manuskripter* [KM]. Die Verzeichnisse A und B sind chronologisch organisiert, umfassen – grob aufeinander folgend – den Zeitraum 1911 bis 1925 (mit einzelnen unsystematischen Nachträgen bis 1927) und halten u.a. Ankaufsdatum, Titel des Drehbuches, Name und Adresse des Autors, Höhe des Honorars sowie teilweise den Namen des verantwortlichen Regisseurs fest. Das Verzeichnis C, das den Zeitraum 1910–27 umfaßt, ist hingegen alphabetisch nach Drehbuchtiteln aufgebaut und z.T. retrospektiv angelegt worden. Wahrscheinlich diente es zur Erschließung des Drehbuchbestandes. Neben diesen Hauptregistratorn gab es noch ein von Dreyer angelegtes Verzeichnis ›Indkøbte Romaner til Filmsbearbejdelse‹ [›Für die Filmbearbeitung eingekaufte Romane‹], das jedoch nur einige wenige Einträge für 1915 aufweist und dann offensichtlich abgebrochen wurde.

1238 Laut Kjerulf lief das Verfahren so ab: »Naar Instruktørerne [...] har gennemset Manuskripterne og valgt, hvad de ønsker at arbejde med, kommer den antagne Komedie til mig. Jeg læser den omhyggeligt igennem et Par Gange og gør mine Notitser til den, hvorefter jeg tager fat paa at bearbejde den i Overensstemmelse med de Fordringer, der stilles til en Film.« [›Wenn die Regisseure [...] die Manuskripte durchgesehen und ausgewählt haben, mit welchen sie zu arbeiten wünschen, kommt die angenommene Komödie zu mir. Ich lese sie sorgfältig ein paar Mal durch und mache mir zu ihr Notizen, wonach ich damit loslege, sie in Übereinstimmung mit den Forderungen, die an einen Film gestellt werden, zu überarbeiten.«] In: »Akademiet for ›Tilskøring‹ af Filmskomedier« (1916). Ganz ähnlich Olsens Erinnerungen, vgl. Arnold V. OLSEN (1960), 19.)

1239 Dieses Verfahren wird zumindest in den ›offiziellen‹ Anleitungen zum Studiobetrieb in Valby immer skizziert. So heißt es 1914 in Anweisungen an den Regisseur August Blom und den Studioleiter Wilhelm Stæhr: »De Manuskripter, som godkendes af Instruktørerne, gennemarbejdes og tilrettelægges hurtigst muligt af disse (eventuelt i Forening med Selskabets literære Medarbejdere) i den Stand, hvori de skal optages, saaledes at ingen Ændringer senere skal foretages.« [›Die Manuskripte, die von den Regisseuren angenommen worden sind, werden von diesen (eventuell in Zusammenarbeit mit den literarischen Mitarbeitern der Firma) möglichst schnell durchgearbeitet und in die Form gebracht, in der sie aufgenommen werden sollen, so daß später keine Änderungen mehr notwendig sind.«] (Dat. 1.12.1915, NBKB XXXIV:252–257.) Vgl. auch den Brief an August Blom, dat. 24.12.1914 (NBKB XXXIV:548–549), sowie die Anweisungen vom 13.11.1915 (DFI).

renzierung des Drehbuches zunehmend an Bedeutung und Funktion. Die systemische Binnendifferenzierung zur Erhöhung der Effizienz und der Verarbeitungsfähigkeit, deren Ausdruck die Dramaturgen waren, war nicht länger nötig. Gandrup und Kjerulf verließen schon 1917 die Firma, Dreyer wechselte 1918 ins Regisseurlager. Einzig Andersen und Olsen blieben noch für einige Jahre, doch offensichtlich einzig noch in der Funktion festangestellter professioneller Drehbuchschreiber. Während 1914 noch 19,4% der angekauften dänischen Drehbücher Amateuren zuzuordnen waren, galt dies 1918 gerade noch für 4,2%. Die Zeit für Amateure war endgültig vorbei und damit auch die Notwendigkeit, deren Zusammenarbeit für die Filmproduktion einzurichten. Gleichzeitig wanderte die Verantwortung für die Erstellung verfilmungsfertiger Drehbücher wieder ganz zu den Regisseuren zurück. Vergleicht man z.B. die Verträge des Regisseurs Lau Lauritzen mit der *Nordisk* vom 16.1.1917 und vom 15.12.1918, so sticht vor allem ein neu hinzugekommener Passus ins Auge: Während der Vertrag Anfang 1917 nur die Anmerkung enthält, daß Lauritzen selbst das Drehbuch in endgültiger Form acht Tage vor Drehbeginn einzureichen habe, liest man Ende 1918, daß er verpflichtet sei, selbst die Drehbücher für seine Filme zu beschaffen, wobei ihm die Kosten für die Drehbücher von der Firma rückerstattet werden.¹²⁴⁰

Bei einer kleineren Firma wie der *Kinografen* ähnelte die Verfahrensweise der Drehbuchbegutachtung in den Grundzügen dem gerade skizzierten System, nur daß die Funktionsdifferenzierung und damit verbundene Professionalisierung weniger entwickelt war. Erste Anlaufstelle für Drehbücher war bei der *Kinografen* der künstlerische Leiter des Studios, Einar Zangenberg, der dann durchschnittlich jedes achte bis zehnte

¹²⁴⁰ Verträge mit Lau Lauritzen, in: *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby. In den neuen »Arbejdsregler for Optagelsesteatrene« [»Arbeitsregeln für die Studios«] vom Februar 1918 tauchen die Dramaturgen bezeichnenderweise nicht mehr auf. In dem neuen Reglement heißt es lapidar: »Instruktøren [...] maa selv fremskaffe sit Manuskript, dog har han Adgang til Nordisk Films Kompagnis Arkiv af ubrugte Manuskripter for om muligt *der* at kunne udvælge et eller flere, efterhaanden som han har Brug derfor. Findes der intet passende Manuskript hos os, bliver det som sagt hans egen Sag at fremskaffe det nødvendige Manuskript til hver Optagelse.« [»Der Regisseur [...] muß sich selbst das Manuskript verschaffen, jedoch hat er Zugang zum Archiv nicht verwendeter Manuskripte der Nordisk Films Kompagni, um *dort* möglichst eines oder mehrere auszuwählen, wenn er nach und nach dafür Verwendung hat. Gibt es bei uns kein passendes Manuskript, ist es, wie gesagt, seine eigene Angelegenheit, das für jede Aufnahme notwendige Manuskript zu beschaffen.«] (»Arbejdsregler for Optagelsesteatrene« [1918], acht Schreibmaschinenseiten, gez. Ole Olsen (DFI).)

Drehbuch an das von Alexander Christian geführte Hauptbüro zur Entscheidung über einen Ankauf weiterleitete.¹²⁴¹ Dort scheint man jedoch zu den Boomzeiten 1912/13 kaum zum Lesen gekommen zu sein, wie man berechneten Klagen Zangenbergs entnehmen kann.¹²⁴² Ab Februar 1913 läßt sich dann nachweisen, daß Drehbücher Carl Hinding zur Begutachtung zugeschickt wurden, der in Næstved ein Kino betrieb und noch 1913 zum Direktor bei der *Kinografen* werden sollte. Hatte man sich für den Ankauf eines Drehbuches entschieden, wurde es dem betreffenden Regisseur übergeben, der es in einen drehfertigen Zustand bringen mußte.¹²⁴³

Statt eine eigene dramaturgische Abteilung einzurichten, griff man also bei kleineren Firmen auf externe literarische Konsultanten zurück. Auch eine Firma wie die *Nordisk* bediente sich allerdings dieses Verfahrens, wenn vorübergehend ganz spezifische Aufgaben zu lösen waren. Axel Garde, Journalist, Autor, Schauspieler und ab 1916 Direktor bei *Gyldendal*, wurde so von der *Nordisk* ab Juni 1913¹²⁴⁴ bis September 1914¹²⁴⁵ und dann nochmal im Februar und März 1915¹²⁴⁶ als »unser literarischer Konsulent«¹²⁴⁷ bzw. als »literarische[r] Beirat«¹²⁴⁸ beschäftigt, der vor allem für die Adaption ›hochliterarischer‹ Texte zuständig war.

Systematisierend läßt sich so zwischen drei Typen von ›literarischen Mitarbeitern‹ oder ›Konsultanten‹ in der Filmindustrie unterscheiden:

(1) die in einer dramaturgischen Abteilung arbeitsteilig tätigen, (vollzeit-) angestellten Dramaturgen, die es in Dänemark nur bei der *Nordisk* gege-

1241 Vgl. den Brief Einar Zangenbergs an das Hauptbüro, dat. 29.3.1913 (KBKB II:35).

1242 S. z.B. seine Briefe ans Hauptbüro, dat. 15.11.1912 (KBKB I:80), dat. 29.3.1913 (KBKB II:35), dat. 5.4.1913 (KBKB II:52).

1243 Vgl. den Brief Einar Zangenbergs an das Hauptbüro, dat. 2.4.1914 (KBKB II:44).

1244 Vgl. seinen Anstellungsvertrag als »literær Konsulent« [»literarischer Konsulent«] mit Vertragslaufzeit ab dem 1.6.1913, dat. 27.6.1913, in: *Nordisk Film*-Firmenarchiv.

1245 Vgl. den Brief der *Nordisk* an Axel Garde, dat. 10.12.1914 (NBKB XXXIV:396); eine weitere Durchschrift des Briefes befindet sich im *Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby.

1246 Laut Gagenquittungsbuch der *Nordisk* erhielt Garde insgesamt 1.000 Kronen für diesen Zeitraum, was seinem alten Monatslohn von 500 Kronen entsprach, den er von Juni 1913 bis September 1914 erhalten hatte (vgl. Anstellungsvertrag in: *Nordisk Film*-Firmenarchiv).

1247 »vor litterære Konsulent«: So die Bezeichnung in einem Brief an Aage Barfoed, dat. 10.6.1913 (NBKB XXVI:63), ebenso in einem Brief an Helge Wamberg, dat. 22.8.1913 (NBKB XXVII:286).

1248 Brief an Willi Böcker, dat. 16.5.1914 (NBKB XXXI:768).

ben haben dürfte: Axel Kjerulf, Laurids Skands, Carl Theodor Dreyer, Arnold V. Olsen, Valdemar Andersen, Carl Gandrup;

(2) die literarischen Konsulenten, die bei einer Firma fest angestellt waren (wenn auch häufig nicht auf Vollzeit) und sozusagen in einer Person die dramaturgische Abteilung der betreffenden Firma verkörperten: Peter Nansen und Christian Nobel bei der *Dania Biofilm*, Johannes Ravn-Jensen bei der *Heimdal*;

(3) die externen literarischen Konsulenten, die bei den Firmen nicht fest angestellt waren, sondern auf Anfrage bzw. bei Bedarf als Freelancer tätig wurden: Carl Hinding für die *Kinografen*, Poul Knudsen für die *Dansk Biograf Compagni*, Palle Rosenkrantz für die *Dania* und für *Filmfabriken Danmark*, und auch Axel Gardes Tätigkeit für die *Nordisk* 1915 fällt wahrscheinlich in diese Kategorie, da er zu diesem Zeitpunkt nicht mehr auf Monatsbasis bezahlt wurde.

5. Die literarische Intelligenz als Drehbuchschreiber

5.1 Die drei Literarisierungsphasen

5.1.1 Die erste Literarisierungsphase 1907/08

Nachdem ab 1906 in Dänemark eine regelmäßige und auch quantitativ bedeutsame Filmproduktion in Gang gekommen war, rückte die Literatur schnell in den Fokus des Films. In den ersten Jahren der *Nordisk*-Filmproduktion in Valby spielten Adaptionen literarischer Klassiker eine wichtige Rolle bei der Filmproduktion, auch wenn sie prozentual auf den ersten Blick kaum ins Gewicht fallen: 1907 entstanden bei *Nordisk* zehn Filme nach identifizierbaren literarischen Vorlagen (bei einer Gesamtproduktion von 110 Filmen), 1908 dann noch neun Stück (bei einer Gesamtproduktion von 134 Filmen). Die Bedeutung der Literaturadaptionen wird indes deutlicher, wenn man die Gesamtproduktion der *Nordisk*, die mit Ausnahme von Elfelts kurzen Aktualitätsfilmen 1907 sowie drei Aktualitätsfilmen 1908 mit der dänischen Gesamtproduktion gleichzusetzen ist, nach Genres und Filmlängen differenziert. 1907 betrug die Durchschnittslänge eines von *Nordisk* produzierten Films 127 Meter, während die Durchschnittslänge der zehn Literaturadaptionen 189 Meter betrug. Die Hälfte der Literaturadaptionen überschritt die 200-Meter-Marke, zwei Filme sogar noch die 250-Meter-Marke, womit sie die längsten des Jahres wurden: die Drachmann-Adaption *Der var engang* [Es war einmal] mit 265 Metern und die weltweit erste Adaption der Dumasschen *La Dame aux camélias* als *Kameliadamen* [Die Kameliendame] mit sogar 266 Metern. 1908 war die Durchschnittslänge der Filme mit 121 Metern weitgehend unverändert, und ebenso waren die Literaturadaptionen mit 201 Metern unverändert überdurchschnittlich lang.¹²⁴⁹

Der Rückgriff auf bekannte literarische Werke erfüllte in den ersten Jahren der dänischen wie internationalen Filmproduktion mehrere Funktionen zugleich.¹²⁵⁰ Zwei Funktionen, eine semantische und eine syntak-

¹²⁴⁹ Diese statistischen Durchschnittswerte, in deren Berechnung auch viele kurze Aktualitätsfilme eingehen, verdecken jedoch, daß 1908 alle Filme mit Spielhandlung generell länger geworden waren.

¹²⁵⁰ Zu den zahlreichen Adaptionen in der ersten Phase des Kinos s. Denis GIFFORD (1991). Giffords Katalog von, so sein Untertitel, »Literary, Theatrical and Artistic Sources of the First Twenty Years of Motion Pictures«, womit er fast 3.000 Filme erschließt (»Introduction«, keine Pag.), hält allerdings mitnichten, was Titel und Untertitel des Buches versprechen. Nicht einmal Marguerite ENGBERGS Registrant (1977b) ist von ihm

tische, lassen sich direkt nachweisen; eine weitere, pragmatische, läßt sich zwar nicht an Quellen belegen, jedoch aus dem Kontext erschließen.

In semantischer Hinsicht ließ sich durch Literaturadaptionen der Stoffhunger einer Filmproduktion befriedigen, die aus dem Stand heraus, ohne institutionalisierte personelle Kapazitäten, 'zig Drehbücher pro Jahr entwickeln mußte. »Es gab damals fast kein bekanntes Buch oder Stück, das wir nicht verfilmten«, so erinnerte sich Robert Storm Petersen 1915 in humoristischer Übertreibung an die Anfänge der Spielfilmproduktion in Dänemark.¹²⁵¹ Statt womöglich einem Drehbuchautor eine Vergütung für eine ›Idee‹ zu bezahlen, benutzten die Filmproduzenten Literatur als kostenlosen, noch durch kein Urheberrecht geschützten Stoff- und Narrationienlieferant.

Aber warum waren die Literaturadaptionen so deutlich länger als andere narrative Filme? Die Filme waren nicht etwa deswegen so lang, weil die adaptierten Texte so umfänglich waren – ohnehin wurden ja die seitenstarken Romane oder Ganzabend-Dramen bzw. -Operetten, selbst bei einer 266-Meter-Adaption, auf gerade mal 13–14 Minuten gestutzt. Die ›Überlänge‹ resultiert aus einer zweiten, syntaktischen Funktion, wegen der auf Literaturadaptionen zurückgegriffen wurde. Wenn die Filme überdurchschnittlich lang sein konnten, so ist der Grund darin zu suchen, daß der Rückgriff auf bekannte Stoffe es überhaupt erlaubte, längere Filme mit einem komplexeren Plot zu drehen. Eines der wichtigsten Probleme beim Übergang vom präinstitutionalisierten ›Kino der Attraktionen‹ zum institutionalisierten Erzählkino bestand in der Ausbildung narrativer Strategien, Techniken und Konventionen, um komplexere Handlungen dem Zuschauer überhaupt diegetisch vermitteln zu können. Hierzu zählen z.B. *crosscutting*, *match cut*, *cut in*, *eyeline match*,

ausgewertet worden. Angeblich erfaßt GIFFORD die Filme von *Nordisk*, *Dania* und *Regia* (206), doch Stichproben zeigen schnell – wo sind z.B. die Wied-Verfilmungen? –, daß nicht einmal die Literaturadaptionen dieser drei Firmen vollständig erfaßt sind.

¹²⁵¹ »Der var omtrent ikke en kendt Bog eller Stykke den Gang, som vi ikke filmatiserede«. Robert STORM PETERSEN (1915); ähnlich Olaf FØNSS (1930), 20. Eine literarische Gestaltung dieser Jagd nach Stoffen, die zur Adaption geeignet waren, findet sich bei Muusmann in dessen Roman *København-Teatret. Nutidsroman* [Das Kopenhagener-Theater. Gegenwartsroman] (Carl MUUSMANN (1913)). In Muusmanns Darstellung der dänischen Filmindustrieanfänge schreibt er über die Handlungen, »som man selv opfandt eller læste ud af gamle Romaner og Fraklipningsføljetoner, af hvilke der var et helt Bibliotek« [»die man selbst erfand oder aus alten Romanen und Feuilletonabschnitten herauslas, von denen es eine ganze Bibliothek gab«]. (252)

shot/reverse shots oder auch die Einführung von Zwischentiteln. Gleichzeitig stellte sich bezeichnenderweise im zeitgenössischen Diskurs die Redeweise, daß ein Film etwas ›zeigt‹, darauf um, daß ein Film etwas ›erzählt‹.¹²⁵²

Die frühen Literaturadaptionen der *Nordisk* entstanden nun in der experimentellen Übergangsphase zwischen der ›zeigenden‹ Illustration einer Handlung, wie sie typisch für das präinstitutionalisierte Kino der Attraktionen ist, und dem ›erzählenden‹ Entfalten einer Handlung mit eigenen Techniken. Verständnisschwierigkeiten waren in dieser Übergangsphase eher die Regel als die Ausnahme: Die neuen narrativen Strategien und Techniken, die auf eine diegetische Schließung des Filmes hinausliefen, mußten erst allmählich auf Produzenten- wie Rezipientenseite etabliert und eingeübt werden. Leider gab es zu diesem Zeitpunkt ja noch keine dänischen Filmfachzeitschriften, aber die englischsprachigen z.B. waren gerade um 1908/09 voller Klagen über die Unverständlichkeit der Filme, ja es wurde sogar behauptet, daß nur einer unter fünfzig Filmen aus sich heraus verständlich sei.¹²⁵³ So hieß es z.B. 1909 in *Bioscope*: »Anyone with a long experience of picture halls knows that the stories of many dramatic pictures are quite incomprehensible to many of the people who watch the events that transpire on the screen.«¹²⁵⁴

Um die Verständlichkeit von Filmen in dieser Übergangsphase dennoch zu garantieren, konnten verschiedene Strategien eingesetzt werden: Ein Kinoerzähler konnte Erläuterungen beisteuern, oder die Handlung konnte im begleitenden Programmheft, von Sandberg als ›pocket movie‹ bezeichnet,¹²⁵⁵ resümiert werden. Aber auch der Rückgriff auf bekannte Stoffe entlastete die *filminterne* Narration, weil eventuelle Verständnisschwierigkeiten durch den Bezug auf die bekannte *filmexterne* Narration aufgefangen werden können. Dieser duale Narrationsmodus, bei dem die interne durch eine externe Narration gestützt wird, lädt allerdings zu innovativen Strategien und zu ästhetischem Konservatismus zugleich ein. Denn einerseits wird es durch den dualen Narrationsmodus möglich, komplexere Handlungsverläufe darzustellen und dabei mit neuen narrativen Techniken zu experimentieren, ohne gleich Gefahr zu laufen, den

1252 Yuri TSIVIAN (1994a), 170.

1253 Charles MUSSEY (1990a), 278.

1254 Zit. nach: Nicholas HILEY (1998), 97.

1255 Mark B. SANDBERG (2001).

Faden der Handlung zu zerreißen. Andererseits ist der Anreiz aber gering, den auf die filmexterne Narration verweisenden Illustrationsmodus zugunsten der Verbesserung filminterner Narrationsfähigkeit aufzugeben, d.h. auf einen internalisierten, autonomen Narrationsmodus umzustellen, wie er typisch für die späteren, diegetisch geschlossenen Filme wurde. Vor diesem Hintergrund ist die filmgeschichtliche Bewertung der meisten frühen Literaturadaptionen einzustufen, nach der diese in bezug auf die bereits zur Verfügung stehenden filmischen Möglichkeiten konservativ oder sogar rückschrittlich seien.¹²⁵⁶ Da die Handlung im dualen Narrationsmodus verständlich ist, wird Innovation erst in dem Augenblick zur zwingenden Notwendigkeit, wenn ein Mangel an kulturell genügend bekannten und bereits kodifizierten Stoffen eintritt. Dies kann z.B. die Folge einer geographischen und/oder sozialesegmentären Expansion sein, also bei dem Versuch, Filme auf ausländischen Märkten zu verkaufen und/oder neue Zuschauerschichten zu erschließen.

Wenn man für ein internationales, kulturell inhomogenes Massenpublikum produzieren will, wie dies die *Nordisk* zunehmend anstrebte, empfiehlt sich ein autonomer Narrationsmodus. Literaturadaptionen verloren daher in den ersten Jahren der dänischen Filmproduktion schnell an Interesse, obwohl sie keinesfalls ökonomische Flops waren.¹²⁵⁷ Nach zehn Adaptionen 1907 und einer gleichlautenden Anzahl 1908 verzeichnet die dänische Filmstatistik für 1909 nur noch fünf Literaturadaptionen bei einer Gesamtproduktion von 156 Filmen. *Nordisk* als *global player* zeichnete aber nur noch für zwei dieser Literaturadaptionen verantwortlich, nämlich für die jeweils über 300 Meter langen Adaptionen von Victorien Sardous *Madame Sans-Gêne* sowie Sophus Michaëlis' *Et Revolutionsbryllup* [*Revolutionshochzeit*]. Beide Dramen erfreuten sich international großer Beliebtheit. Die drei anderen Literaturadaptionen wurden von kleinen Firmen vorgenommen, die gerade erst die Filmproduktion aufgenommen hatten. Bezeichnenderweise handelt es sich in zwei Fällen um populäre ›nationale‹ Stoffe (H.P. Holsts *Den lille Horn-*

¹²⁵⁶ So schreiben William URICCHIO und Roberta E. PEARSON (1993) über die *Vita-graph*-Qualitätsfilme: »[T]he editing patterns of the quality films seem somewhat [!; SMS] retrograde in comparison to the period's overall movement toward the conventions of spatial-temporal continuity«. (54, s. auch 163.) Ebenso Richard ABEL (1994), 277: »[T]he genre did encourage a return to the older mode of representation characterized by the autonomous tableau«; ähnlich 182.

¹²⁵⁷ Ebbe NEERGAARD (1960), 28.

blæser [Der kleine Hornbläser] sowie Carit Etlars *Gøngehøvdingen* [Der Gjongeanführer]), die sich offensichtlich an ein kulturell weitgehend homogenes dänisches Publikum richteten.¹²⁵⁸

Neben der semantischen Funktion des Stofflieferanten und der syntaktischen, narrationsunterstützenden Funktion läßt sich den frühen Literaturadaptionen schließlich noch eine dritte, pragmatische Funktion zuschreiben: die kulturelle Nobilitierung des Kinos, die über die Entlehnung der Stoffe aus der hegemonialen bürgerlichen ›Bildungskultur‹ angestrebt wurde. So diese Funktion zwar wahrscheinlich eine Rolle spielte, tat sie dies jedoch weitgehend erfolglos. Denn angesichts der begrenzten filmischen und ökonomischen Möglichkeiten erschienen die Filmadaptionen nicht als affirmative Unterwerfung unter das hegemoniale Kulturverständnis, sondern als dessen Travestie und damit eher als ein Angriff.

5.1.2 Die zweite Literarisierungsphase 1909/10

Die erste Literarisierungsphase lief noch ohne Beteiligung der literarischen Intelligenz selbst ab. Dies sollte sich indes schnell ändern: Parallel zum Kinoreformprojekt *Det stumme Teater* (vgl. Kap. 3.1) begann ab Ende 1908 auch eine nicht unmittelbar in Verbindung mit dem Reformprojekt stehende Zusammenarbeit zwischen der Filmindustrie und einzelnen Angehörigen der literarischen Intelligenz. Schon vor der Uraufführung von *L'Assassinat du Duc de Guise* hatte sich Gustav Wied am 30.10.1908 mit einem Angebot an Ole Olsen gewandt, das dieser jedoch »fürs erste« ablehnte. Leider geht aus den einzig überlieferten Antwortbriefen der *Nordisk* nicht hervor, worum es sich handelte.¹²⁵⁹ Aber die Annahme liegt nahe, daß Wied die Adaption eines Werkes aus seiner Feder vorgeschlagen hatte. Der erste namhafte Autor, der bald darauf nachweislich Drehbücher für die Filmindustrie schrieb, war Albert Gnudtzmann – kein Irgendwer, sondern Vorsitzender des DDF. Sein erster Film *Hævnen* [Die Rache] wurde von der *Nordisk* bereits am 3.3.1909 angenommen¹²⁶⁰ und hatte am 17.7.1909 Premiere. Ein weiterer Film von

¹²⁵⁸ Zur Adaption von *Den lille Hornblæser* s. Stephan Michael SCHRÖDER (1999a).

¹²⁵⁹ »for Tiden«. NBKB VIII:622 (2.II.1908); VIII:773 (19.II.1908).

¹²⁶⁰ Zwei andere eingereichte Drehbücher gingen allerdings an den Autor zurück (NBKB IX:659 (3.3.1909)).

Gnudtzmann aus dem Jahr 1909, *Lægens Offer* [Das Opfer des Arztes], trug bereits den stolzen Untertitel »Kinematographisches Drama von A. Gnudtzmann«. Neben Thomas Krag und Otto Rung schrieb noch ein weiterer prominenter Autor, nämlich Palle Rosenkrantz, bis April 1910 Drehbücher für die Filmindustrie, und im Laufe des Jahres 1910 folgten dann u.a. noch Einar Rousthøj und Urban Gad. Andere Autoren wie Sophus Michaëlis schrieben zwar nicht selbst direkt für den Film, gestatteten aber die Adaption ihrer Werke. Die satirische Zeitschrift *Blæksprutten* ließ diesen Trend selbstverständlich nicht unkommentiert. Unter der Überschrift »Für die dänischen Dichter hellt es sich auf« war 1910 zu lesen:

Nachdem die Bücher nun so billig geworden sind, daß es sich weder rechnen kann, sie zu verkaufen, noch zu schreiben, und nachdem die Oper und die Operetten zur selben Zeit die Komödie erledigt haben, wäre es schlecht um die dänischen Dichter bestellt, wenn sich ihnen nicht die Kinos geöffnet hätten.

Nun schlagen sie sich täglich darum, ihre Stücke dort angenommen zu bekommen.¹²⁶¹

Der Zeitraum von 1909/10 läßt sich als zweite Literarisierungsphase des dänischen Films charakterisieren. Wie in Graphik 11 auf S. 316 zu sehen war, stieg der Anteil der Drehbücher, die Angehörigen der literarischen Intelligenz namentlich zuordenbar sind, an allen namentlich zuordenbaren Drehbüchern von 0% 1908 auf 62% 1909 und auf 45% 1910, um dann 1911 wieder auf »nur« 19% zurückzugehen. Welche Faktoren lösten diese zweite Literarisierungsphase aus, und warum endete sie so abrupt nach 1910?

Wenn die Filmindustrie ab 1909 begann, sich der Mitarbeit etablierter Autoren zu versichern, so war dies durch drei Gründe motiviert. Erstens führte die zunehmende Länge der Filme (ca. 100 Meter um 1907, erste Filme über 300 Meter 1909, dann ab 1910 der Übergang zum Mehrspulofilm) und die damit einhergehende narrative Komplexität der Filme dazu, professionelle Textproduzenten als Drehbuchschreiber ins Auge zu fassen. Zweitens hatte sich die *Nordisk* 1910 entschlossen, auf das bürgerliche Drama als Hauptgenre ihrer Produktion zu setzen, wie man dem

¹²⁶¹ »Det lysner for danske Digtere«; »Efterat Bøgerne nu er blevet saa billige, at det hverken kan betale sig at sælge dem eller skrive dem, og efterat samtidig Operaen og Operetten har slaaet Komedien ihjel, vilde danske Digtere være slet stillede, om ikke Biografteatrene havde aabnet sig for dem./ Nu slaas de dagligt om at faa deres Stykker antagne dér.« *Blæksprutten* 1910, 19.

Autor Walter Christmas kurz und bündig mitteilte: »Das bürgerliche Drama in all seinen Schattierungen muß als bester Gegenstand für die kinematographische Behandlung betrachtet werden.«¹²⁶² Und drittens war man von Seiten der Filmindustrie an der kulturellen Aufwertung des Kinos interessiert. Während in Frankreich die Einbindung anerkannter Autoren im stark motivierten Eigeninteresse der Filmindustrie lag, um so durch Annäherung an das Theater dessen Zensurfreiheit zu erlangen (s. Kap. 3.1.1.1), gab es entsprechende juristische Gründe in Dänemark zwar nicht, denn Theaterzensur herrschte ohnehin. Aber man konnte natürlich hoffen, daß auf lange Sicht die Mitwirkung der literarischen Intelligenz zur Lockerung der Zensur beitragen könnte. Auf jeden Fall verhielt die Einbindung der literarischen Intelligenz die Konsolidierung bzw. Eroberung hegemonialkultureller Publikumsstrata, die weniger anfällig für Konjunkturschwankungen waren als das bereits etablierte Publikum, das während der weltweiten Wirtschaftskrise 1908/09 dem Kino häufig ferngeblieben war.

Das Interesse der literarischen Intelligenz am Kino wiederum war ein doppeltes, das auch schon beim Kinoreformprojekt *Det stumme Teater* offen zu Tage trat: Neben finanziellen Möglichkeiten galt es, den Film der Literatur kulturell zu subsumieren, wodurch man kulturell nachvollziehen wollte, was juristisch bereits eingeleitet worden war. Prä- wie postmediale Verschriftlichungen von Filmen hatten durch die gerade erfolgte Berliner Revision der *Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst vom 9. September 1886* enorm an Bedeutung gewonnen. Nach der revidierten Fassung vom 13. November 1908, Artikel 14 erstreckte sich der urheberrechtliche Schutz in Zukunft auch auf »selbständige kinematographische Erzeugnisse«.¹²⁶³ Doch was war eigentlich ein »kinematographisches Erzeugnis«, und wer war sein Urheber, d.h. welche (konstituierende?) Rolle spielten die prä- wie postmedialen Verschriftlichungen? Diese Diskussion erhielten im Juni 1909 im Zusammenhang mit der in Kopenhagen stattfindenden Konferenz der *Association littéraire et artistique internationale* dänische Medienpräsenz. Georg

¹²⁶² »Det borgerlige Drama i alle dets Afskygninger maa betragtes som det bedste Emne til kinematografisk Behandling.« NBKB XIII:178, 8.7.1910; vgl. auch Marguerite ENGBERG (1977a), 4II.

¹²⁶³ Zit. nach dem Abdruck der revidierten *Konvention* in: Fritz BOCKIUS (1910), 64.

Brandes hatte gleich in seiner Einleitungsrede die Herausforderung des Urheberrechtes durch das Kino angesprochen:

Beständig gibt es neue Aufgaben zu lösen. Jedes Jahr kommt es zu neuen Entdeckungen, Erfindungen und Fortschritten, die neue Vorkehrungen und neuen Schutz notwendig machen, auf diese Weise sind, um ein Beispiel zu nennen, die Kinos nun in der Lage, das Pantomimische in der Aufführung eines Dramas durch Schauspieler nachzuahmen [...]. Diese Erfindung [...] muß den guten Künstlern auch das Recht auf ganz neue Einnahmen geben.¹²⁶⁴

Es sagt mehr über Brandes' Haltung zum Kino als über die tatsächliche Situation im Sommer 1909 aus, daß er zwar die Schauspieler, nicht jedoch die Autoren erwähnt. Deren Rechte bei der Filmproduktion standen jedoch im Mittelpunkt der diesbezüglichen Diskussionen des Kongresses. Am Beispiel von Georges Courtelines Farce *Boubouroche* sowie Lavedans Drehbuch zu *L'Assassinat du Duc de Guise* wurden erregt die Möglichkeiten diskutiert, Szenarios urheberrechtlich schützen zu lassen,¹²⁶⁵ was sowohl den Schutz eigener geistiger Arbeit bedeuten würde als auch die urheberrechtliche Koppelung des Films an eine Verschriftlichung, d.h. eine juristische Subsumierung des ikonokinetischen Mediums Film unter das logomorphe Medium Literatur.

Die Interessen der Filmindustrie und die Interessen der literarischen Intelligenz waren also während der zweiten Literarisierungsphase keineswegs deckungsgleich. Wenn es trotzdem vorübergehend zu einer intensiven Zusammenarbeit kam, drängt sich die Frage auf, zu wessen Konditionen diese Zusammenarbeit stattfand? In der zweiten Literarisierungsphase 1909/10 waren dies vorwiegend die Konditionen der literarischen Intelligenz, wie sich an der Höhe und dem Modus der Vergütung sowie an der Einbindung des DDF mit seinem Regelwerk in die Interaktion von Filmindustrie und literarischer Intelligenz zeigen läßt.

1264 »Der er da stadigt nye Opgaver at løse. Hvert Aar sker der Opdagelser, Opfindelser og Fremskridt, som gør ny Foranstaltninger og ny Beskyttelse nødvendige, saaledes er, for at nævne et Eksempel, Biografteatrene nu i Stand til at efterligne det Pantomimiske i Skuespillernes Opførelse af et Drama [...]. Denne Opfindelse [...] bør ogsaa give de gode Kunstnere Ret til helt nye Indtægter.« Georg BRANDES: »Indledningstale ved Association littéraire et artistique internationale's Kongres i Kjøbenhavn« [»Einleitungsrede zum Kongreß der Association littéraire et artistique internationale in Kopenhagen«]. In: *Politiken*, »Kronik«, 23.6.1909.

1265 »Kongressen for literær og kunstnerisk Ejendomsret. Den store Arbejdsdag med hele to Møder! Fonografer og Kinematografer.«. In: *Politiken*, 26.6.1909.

Anders als ›namenlosen‹ Autoren, die um 1909/10 für Drehbücher ca. 20–50 Kronen erhielten, wurden der literarischen Intelligenz für ihre ›Kunstfilme‹ (so der in den Verträgen benutzte Terminus)¹²⁶⁶ äußerst favorable Honorare geboten. Der bekannteste Krimischriftsteller Dänemarks, Palle Rosenkrantz, erhielt schon am 11.3.1909 für sein Drehbuch *Dyveke* 200 Kronen¹²⁶⁷ und im April 1910 für das Drehbuch zu *Menneskedyret* [Das Tier im Menschen] von der *Kinografen* sogar den märchenhaften Betrag von 500 Kronen.¹²⁶⁸ Für gute ›Detektivstücke‹ machte ihm die *Nordisk* ein Angebot von 250 Kronen.¹²⁶⁹

Typischer für die Vergütung von anerkannten Autoren war allerdings ein anderes, bis dahin in der Filmindustrie unbekanntes Modell: die Umsatzbeteiligung plus Garantiesumme. Dieses Modell ist offensichtlich gleich Anfang 1909 eingeführt worden,¹²⁷⁰ und zwar sowohl beim Erwerb von Originaldrehbüchern als auch beim Erwerb von Adaptionsrechten. Palle Rosenkrantz,¹²⁷¹ Otto Rung¹²⁷² und Albert Gnutzmann¹²⁷³ erhielten für ihre Drehbücher eine Umsatzbeteiligung von 3 Øre pro verkauftem (immer: Positiv-)Filmmeter plus 200 Kronen Garantiesumme; Sophus Michaëlis bekam Ende 1909 für die Abtretung des Adaptionsrechtes zu *Et Revolutionsbryllup* eine Umsatzbeteiligung von 2 Øre pro verkauftem Filmmeter und eine Garantiesumme von 100 Kronen;¹²⁷⁴ der Witwe von

1266 Der Begriff findet sich in folgenden Verträgen, die heute allesamt im *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby liegen: Albert Gnutzmann: *Lægens Offer, Den vanartede Son* [Der mißratene Sohn]; Palle Rosenkrantz: *Dyveke*.

1267 Vertrag im *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby.

1268 Ibid., Blatt 60.

1269 Brief, dat. 30.6.1910 (NBKB XIII:133).

1270 Der erste erhaltene Vertrag mit diesem Abrechnungsmodus ist der Vertrag mit Palle Rosenkrantz über *Dyveke*, dat. 5.3.1909 (*Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby).

1271 Vertrag zwischen der *Nordisk* und Palle Rosenkrantz über *Dyveke*, dat. 5.3.1909 (*Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby).

1272 Vertrag zwischen Otto Rung und der *Nordisk*, dat. 2.11.1909, über *I det røde Lys* [= *Spionen fra Tokio* [Im roten Licht]]. In: Archiv des DDF. Das Gegenstück der *Nordisk* liegt heute im *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby.

1273 Vereinbart war dieses Abrechnungsmodell für Gnutzmanns Filme *Lægens Offer* (vgl. NBKB XII:708, dat. 25.4.1910) und *Den vanartede Son* (vgl. NBKB XIII:514, dat. 25.8.1910); vgl. ebenfalls die entsprechenden Verträge im *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby.

1274 Brief an den DDF, dat. 25.4.1910 (NBKB XII:708).

Gustav Esmann wurden gar 3 Øre pro Meter und 300 Kronen für die Überlassung des Adaptionsrechtes für *Magdalene* zugesprochen.¹²⁷⁵

Es gibt keine Hinweise darauf, daß dieses Abrechnungsmodell von der *Nordisk* selbst initiiert wurde, z.B. um die Autoren durch die Umsatzbeteiligung zum Schreiben kommerziell erfolgreicher Drehbücher zu motivieren. Bis auf den heutigen Tag werden solche Abrechnungsmodelle von Filmfirmen generell nicht geschätzt. Für die *Nordisk* bedeutete dieses Modell einerseits einen hohen Verwaltungsaufwand und andererseits das implizite Eingeständnis, daß der Drehbuchautor der (Mit-)Urheber des filmischen Werkes ist.

Wie gelang es den Autoren dennoch, dieses Abrechnungsmodell bei der *Nordisk* durchzusetzen? Auch wenn es seine Entsprechung bei der französischen ›Film d'Art‹-Firma SCAGL hatte,¹²⁷⁶ ist es wahrscheinlich doch eine dänische Eigenentwicklung. Es spricht einiges dafür, daß der Filmindustrie das Abrechnungsmodell vom 1906 gegründeten Dänischen Dramatikerverband DDF als Berufsinteressenverband und Rechteverwertungsgesellschaft aufgedrückt worden ist. Auffälligerweise waren alle Autoren, die mit Umsatzbeteiligung und Garantiesumme vergütet wurden, Mitglieder des DDF und wickelten ihre Geschäftsbeziehungen mit der Filmindustrie über den DDF ab. Ob dies tatsächlich ihr eigener Wunsch und/oder eine juristische Notwendigkeit war, ist nicht genau zu sagen. Da Kino fast durchweg noch als ein Theatersurrogat betrachtet wurde, lag es für Autoren sicherlich nahe, Filmfirmen wie ein Theater zu behandeln und zur Wahrung ihrer Interessen bei allen Geschäftsbeziehungen den DDF zwischenzuschalten, als dessen Aufgabe in § 1 des Statutes definiert war, »die fachlichen und ökonomischen Interessen der dänischen Dramatiker zu vertreten sowie sich für möglichst günstige Entwicklungsverhältnisse für die dänische dramatische Literatur einzusetzen.«¹²⁷⁷ Darüber hinaus legte § 8 fest, daß nur das Verkaufsbüro des DDF für »alle Verkaufsverhandlungen, das Aufsetzen und das Unter-

1275 Brief an den Rechtsanwalt (›Højesteretsagfører‹) G.M. Rée, dat. 10.4.1912 (NBKB XIX:675).

1276 Vgl. Sabine LENK (2004), 64; s. dort auch generell 60ff zu den Rechteverwertungsgesellschaften französischer und deutscher Dramatiker in ihrer Reaktion auf das neue Genre des Drehbuchs.

1277 »at varetage danske Dramatikeres faglige og økonomiske Interesser samt at virke for de gunstigst mulige Udviklingskaar for dansk dramatisk Litteratur«. *Love for Danske Dramatikeres Forbund*. Kbh: DDF, 1925, 2.

schreiben des Kontraktes sowie die Abrechnung« bezüglich aller Werke zuständig sei, die von Mitgliedern des DDF geschrieben worden seien.¹²⁷⁸ Dieser Paragraph wurde offensichtlich auch auf Drehbücher angewandt.

Die Politik des DDF war explizit gegen den einmaligen Verkauf von Autoren-/Aufführungsrechten ohne Umsatzbeteiligung gerichtet. Ein solcher Verkauf, nämlich Emma Gads allzu wohlfeile Abtretung der Rechte an ihrem Erfolgsdrama *Et Sølvbryllup* [Eine Silberhochzeit], die sie 1890 ein für alle Mal für Aufführungen außerhalb Kopenhagens für 500 Kronen abgetreten hatte, wurde in der Jubiläumsschrift des DDF 1931 sogar als »der Ursprung des Dänischen Dramatikerverbandes« bezeichnet; eine Kopie des Vertrages hing zur Warnung in den Geschäftsräumen des DDF aus.¹²⁷⁹ Keine Frage, daß man von Seiten des DDF darauf gedrängt hat, solche ungünstigen Geschäftspraktiken nicht wieder in einem neuen Tätigkeitsfeld für Autoren einreißen zu lassen, zumal mit der damit verbundenen Gefahr, daß diese Praktiken von der Filmindustrie auf die Bühne überspringen. Bezeichnenderweise enthalten alle frühen Verträge von Autoren mit der Filmindustrie daher auch die Klausel, daß die Verfilmungsrechte nur für einen bestimmten Zeitraum, nämlich für fünf Jahre, übertragen werden.

Der DDF hatte obendrein als Verband ein ökonomisches Interesse an seiner Rolle als Vermittlungsbüro zwischen Autor und Filmindustrie, da der DDF Prozente für die über ihn verkauften Drehbücher erhielt (§ 9 des DDF-Statutes), und zwar wahrscheinlich 10%.¹²⁸⁰ Insgesamt beliefen sich die Einnahmen aller DDF-Autoren aus ihrer Filmmitarbeit in den Jahren 1909 und 1910 allerdings nur auf knapp 1.300 Kronen. Diese Summe ist in Bezug zu setzen zu den insgesamt 48.478,42 Kr., die im Zeitraum vom Juli 1909 bis Juli 1910 als Honorare eingezahlt wurden, bzw. den 56.581,96 Kr., die in den Büchern des DDF für den Zeitraum vom Juli 1910 bis ein-

1278 »alle Salgsforhandlinger, Opsætning og Underskrift af Kontrakten samt Afregning«. Ibid., 5.

1279 »Oprindelsen til Danske Dramatikeres Forbund«. *Danske Dramatikeres Forbund* 9. Marts 1931. Kbh: DDF, 1931, 5.

1280 Dieser Prozentsatz läßt sich erschließen aus dem Umstand, daß Palle Rosenkrantz für den Verkauf von *Dyveke* in *Literære Arbejder. Regnskabsbog 1908–1919* (Blatt 52, Privatarchiv Palle Rosenkrantz) 180 Kronen als seine Einnahme notierte; der dazugehörige Vertrag, der über den DDF geschlossen wurde (*Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby), aber 200 Kronen als Verkaufspreis angibt.

schließlich September 1911 verzeichnet sind.¹²⁸¹ Absolut gesehen betrug also die Filmeinnahmen der im DDF organisierten Autoren in der ersten Literarisierungsphase nur ein Bruchteil der auf der Bühne erzielten Einkünfte.

Während also sowohl Autoren als auch DDF gute Gründe hatten, auf der Zwischenschaltung des DDF beim Ankauf von Drehbüchern zu beharren, konnten diese formellen Kontakte zwischen einer Berufsorganisation der literarischen Intelligenz und der Filmindustrie kaum im Interesse letzterer liegen.¹²⁸² Wenn die Filmindustrie sich trotzdem vorübergehend darauf einließ, so demonstriert dies die starke Stellung der etablierten Autoren um 1909/10. Welcher der drei eingangs genannten Gründe für das Interesse der Filmindustrie an diesen Autoren (gute Drehbücher für die länger werdenden Filme, Genre des bürgerlichen Dramas, kulturelle Aufwertung und Werbung) für deren starke Stellung in der zweiten Literarisierungsphase ausschlaggebend war, lassen zwei Briefe deutlich erkennen. An Albert Gnudtzmann schrieb die *Nordisk* 1909:

Anlässlich des von dem Herrn Autor Alb. Gnudtzmann geäußerten Wunsches, anonym zu bleiben, teilen wir mit, daß wir mit der allergrößten Wahrscheinlichkeit den Namen des Autors nie erwähnen werden, beklagen jedoch, uns dazu nicht verpflichten zu wollen.

Wir geben gerade wegen des Autorennamens Kr. 200,00 für die Stücke, sonst zahlen wir nur 30–40 Kr. für vergleichbare Entwürfe.¹²⁸³

Und an Otto Rung schrieb man 1910:

Wir haben vom [Panoptikon-]Theater eine Filmkomödie von Ihnen, »Slægtens Ære« [»Familienehre«] zugesandt bekommen, für die Sie Kr. 150,- verlangen.

Auch wenn wir sonst gern bereit sind, bis zu Kr. 200,- für gute, originelle Stücke zu bezahlen, ja sogar Kr. 300 für besonders gute Stücke mit extra guter Handlung und guten Szenen (allerdings ohne zu sehende Verbrechen), können wir Ihnen das gewünschte Honorar für »Slægtens Ære« doch nicht geben.

¹²⁸¹ KB, Danske Dramatikeres Forbund, 1998/96, Kps. 51.

¹²⁸² Laut Bernhard Jensen (1969, 103) mischte sich der DDF erst 1913 in die Drehbuchverkäufe an Århusianer Filmfirmen ein. Da Jensens Quelle leider nicht mehr existiert, kann diese Angabe nicht nachgeprüft werden. In jedem Fall jedoch hatte der DDF bereits seit 1909 ein wachsames Auge auf die Mitwirkung von Verbandsmitgliedern in der Filmindustrie geworfen.

¹²⁸³ »I Anledning af at Herr Forfatter Alb. Gnudtzmann ønsker at være anonym meddeler vi, at vi efter den største Sandsynlighed aldrig vil nævne Forfatterens Navn, men vi beklager ikke at ville binde os dertil./ Vi giver Kr. 200,00 for Stykkerne netop af Hensyn til Forfatternavnet, vi betaler ellers kun 30–40 Kr. for lignende Udkast.« Brief an den DDF, dat. 30.12.1909 (NBKB XI:916).

Die Handlung des Stückes ist sehr dünn, und sowohl die Moral als auch die Ehre werden darüber hinaus nicht gerettet, auch ist es eine Handlung, die so altbekannt ist, und wir haben dieses Jahr bereits ein paar Filme mit der gleichen Handlung.

Für die Komödien, für die wir 100 Kr. und mehr zahlen, verlangen wir das Recht, den Namen des Autors zu verwenden, Sie haben sich jedoch dahingehend erklärt, daß wir Ihren Namen in diesem Fall nicht verwenden dürfen.

Ihnen werden wir für das Stück Kr. 75,- geben, merken jedoch an, daß wir für solch gewöhnliche Themen sonst nicht mehr als Kr. 35,- geben.¹²⁸⁴

Ob die Enttäuschung über die Konventionalität der ›literarischen‹ Drehbücher nun echt war oder strategisch dazu diente, die Honorarerwartungen zu dämpfen, muß dahingestellt bleiben. Deutlich machen die Briefe jedenfalls, daß man die (aus Sicht der Filmindustrie) exorbitanten Honorare nur aus Interesse an der Nutzung des symbolischen Kapitals der Autoren zahlte. Erst sekundär war man an der Professionalität der Autoren als Textproduzenten interessiert.

Das Ende der zweiten Literarisierungsphase des Kinos in Dänemark gegen Ende 1910 bzw. Anfang 1911 ist daher auch nicht dadurch zu erklären, daß die Filmindustrie nicht weiterhin an guten Drehbüchern interessiert gewesen wäre. Ebenso wenig läßt sich, soweit sich das heute noch feststellen läßt, den von Literaten geschriebenen Filmen bzw. den Literaturverfilmungen in dieser Phase generell ökonomische Erfolglosigkeit bescheinigen. Die Verkaufszahlen der von der literarischen Intelligenz geschriebenen Filme lagen durchweg im akzeptablen Mittelfeld: Gnudtzmanns Film *Hævnen* verkaufte sich 44 Mal, *Lægens Offer* 49 Mal und *Den vanartede Søn* 29 Mal; Michaëlis' *Revolutionsbryllup* brachte es sogar auf 61 verkaufte Kopien, Esmanns *Magdalene* immerhin auf 45.¹²⁸⁵

1284 »Vi har faaet tilsendt fra [Panoptikon-]Teatret en Filmskomedie af Deres, »Slægtens Ære«, for hvilken De forlanger Kr. 150.-/ Hvor gerne vi end vil betale indtil Kr. 200,- for gode, originale Stykker, ja for ganske specielt gode Stykker med extra god Handling og gode Optrin (dog ingen Forbrydelser som ses) endog Kr. 300 kan vi ikke give det ønskede Honorar for »Slægtens Ære«./ Stykkets Handling er meget tynd, og Moralen saavel som Æren reddes endda ikke, dertil er det en Handling, der er saa gammel kendt og vi har allerede et par Film i Aar med samme Handling./ For de Komedier vi betaler 100 Kr. og derover, forlanger vi Ret til at benytte Forfatterens Navn, De har imidlertid udtalt, at vi ikke maa benytte Deres Navn i dette Tilfælde./ Vi vil give *Dem* Kr. 75,- for Stykket, men bemærker, at vi for saadanne almindelige Emner ellers ikke betaler mere end Kr. 35,-.« Brief an Otto Rung, dat. 25.6.1910 (NBKB XIII:102).

1285 Alle Angaben nach Marguerite ENGBERG (1977b).

Wenn aus Sicht der *Nordisk* die Unverhältnismäßigkeit von Honorarforderungen einerseits und mittelmäßigem Erfolg der Filme andererseits plötzlich zum Problem wurde, so hatte dies Ursachen, die indirekt auf die ursprünglichen Gründe für das Interesse der Filmindustrie an der literarischen Intelligenz zurückverweisen. Mit der Etablierung einer dramaturgischen Abteilung Anfang 1911 wurde es für die *Nordisk* einfacher, die Zuarbeit auch nicht-professioneller Textproduzenten in die Filmproduktion einzuspeisen, was indirekt die praktische Mitarbeit der literarischen Intelligenz entbehrlicher werden ließ. Zeitgleich wurde das symbolische Kapital der literarischen Intelligenz durch zwei Entwicklungen entwertet: (1) Die dänische Filmindustrie, allen voran *Nordisk* als *global player*, orientierte sich immer mehr auf internationale Märkte hin. Auf den Exportmärkten aber war der Werbewert der dänischen Autoren gering oder gar nicht vorhanden. Mit Sophus Michaëlis' Namen ließ sich zur Not europaweit noch werben, Otto Rung war vielleicht einigen literarisch Interessierten in Deutschland bekannt, aber Gustav Esmanns oder Albert Gnudtzmanns Werbewert war außerhalb Dänemarks nicht existent. In der dritten Literarisierungsphase um 1912/13 (s. das nächste Teilkapitel) setzte man daher von Seiten der *Nordisk* konsequent vor allem auf deutsche, aber auch englische und französische Autoren von Weltruf. (2) Symbolisches Kapital ließ sich für den Film nicht nur über Autoren, sondern auch über anerkannte Bühnenschauspieler akkumulieren, die zudem den werbewirksamen Vorteil hatten, daß sie im Film selbst zu sehen waren. Im Laufe von 1910 vollzog sich bei der fast monopolistischen *Nordisk* der Übergang zur Verwendung professioneller Theaterschauspieler (zumindest in den Hauptrollen), womit auch gerne geworben wurde;¹²⁸⁶ und im selben Jahr hatten auch die später bekanntesten dänischen Stummfilmstars, Asta Nielsen und Valdemar Psilander, ihr Filmdebüt.

5.1.3 Die dritte Literarisierungsphase um 1913 und der deutsche Autorenfilm

Welche Faktoren aber führten dann innerhalb weniger Jahre zu einer erneuten ›literarischen‹ Kehrtwendung der Filmfirmen? Denn während 1912 nur noch 21,3% der Drehbücher von der literarischen Intelligenz

¹²⁸⁶ Marguerite ENGBERG (1977a), 314f.

stammten, stieg ihr Anteil 1913 auf 28,3%, 1914 auf 33,3% und 1915 sogar auf 38,4%. Diese ›literarische‹ Verschiebung zwischen den Drehbuchautorengruppen fand ihre zeitgleiche Entsprechung auch in einer Firmen-gründung mit ›literarischem‹ Image wie der *Dania Biofilm* (s. Kap. 3.2) oder z.B. dem Versuch der *Filmfabriken Danmark*, mit Filmen wie der Böcklin-Adaption *De Dødes Ø* [Die Toteninsel] die bisherige Produktionspolitik zu ergänzen.

In komparatistischer Perspektive fällt die dritte Literarisierungsphase mit dem Phänomen des ›Autorenfilms‹ in Deutschland um 1913 zusammen, wobei ›Autorenfilm‹ zeitgenössisch definiert wurde als »Films, deren Manuskripte oder Ideen von namhaften Schriftstellern herrühren«. ¹²⁸⁷

Da die dänischen Firmen, allen voran die *Nordisk*, durch ihre Filme wie durch ihre Werbemaßnahmen prominent an der Mode des Autorenfilms in Deutschland beteiligt waren, liegt es nahe, die dritte Literarisierungsphase in Dänemark als dänische Variante der deutschen Autorenfilmmode oder *vice versa* die deutsche Autorenfilmmode als deutsche Variante der dritten Literarisierungsphase in Dänemark zu bewerten. Für die Analyse ergiebiger ist es jedoch, so meine These, statt der Ähnlichkeiten die Unterschiede zu betonen.

Da der Gegenstand dieser Studie die Interaktion zwischen *dänischer* Literatur und Kino ist, liegt der deutsche Autorenfilm außerhalb meiner Thematik. Dies ist insofern bedauerlich, als für diese Thematik ergiebige deutsch- und dänischsprachige Archivalien der *Nordisk* von der maßgeblichen deutschsprachigen Forschung zum Autorenfilm bisher ignoriert

Dansk Romanforfatter.

Idérig, øvet Filmskribent. Iscenesætter, Biografleder, søger Engagement ved Filmfabrik her eller i Udlandet. Billet mrkt. »Forfatter«, modt. »Filmen«s Ekspedition, Nørregade 33, København.

Abb. 65: Anzeige in *Filmen* 1913: »Dänischer Romanautor. Ideenreicher, erprobter Filmskribent. Regisseur, Kinobetreiber, sucht Anstellung bei einer Filmfabrik hier oder im Ausland. [...]«

¹²⁸⁷ Zit. nach: Corinna MÜLLER (1998a), 153.

worden sind.¹²⁸⁸ Im Kontext dieser Studie kann es dennoch nur darum gehen, skizzenhaft das Engagement der *Nordisk* im deutschen Autorenfilm zu konturieren sowie die wichtigsten Forschungsbewertungen zu referieren, um die innerdänische Entwicklung in der dritten Literarisierungsphase mit diesen zu kontrastieren.

(Illustration aus
urheberrechtlichen
Gründen in der
open-access-Version
entfernt)

Abb. 66: »Der lyrische Dichter: – Ob mein letztes ›Gedicht an den Mond‹ nicht zur Verfilmung geeignet sein sollte?« Die dritte Literarisierungsphase in Storm P.s Karikatur¹²⁸⁹

der Kinomitarbeit, das der *Verband Deutscher Bühnenschriftsteller* am 18.3.1912 für seine Mitglieder erlassen hatte. Dieses Verbot wurde flankiert von einer die Kinos angreifenden Denkschrift, die an alle gesetzgebenden

Wie in Kap. 4.8 bereits ausgeführt, hatte die *Nordisk* im September 1912 extra einen deutschen Dramaturgen in Berlin angestellt, zu dessen Funktionen es gehörte, deutsche Autoren für eine Verfilmung ihrer Werke zu gewinnen. Es war die Tätigkeit Schröders, die die Autorenfilmbewegung in Deutschland auslöste, so daß die *Nordisk* als Initiatorin des Autorenfilms gelten darf. Aufsehenerregende Literaturverfilmungen hatte es selbstverständlich schon früher gegeben, und gerade im Herbst 1912 wurde *Pathés* Adaption von Victor Hugos *Les Misérables* begeistert in Deutschland aufgenommen. Aber als Schröder am 1.9.1912 mit seiner Agententätigkeit für die *Nordisk* begann, galt noch das Verbot

¹²⁸⁸ Eine gute Diskussion der gängigen Forschungsthesen zum ›Autorenfilm‹ vermittelt Corinna MÜLLER (1998b); eine Perspektivierung des Themas aus dem Blickwinkel des Drehbuchs gibt Jürgen KASTEN (1990), 26ff.

¹²⁸⁹ »Den lyriske Digter: – Skulde monstro ikke mit sidste ›Digte til Maanen‹ være egnet til Films-Opførelse?«

Körperschaften in den Bundesstaaten des Deutschen Reiches verschickt worden war.¹²⁹⁰

Wie sich dem Tagebuch Arthur Schnitzlers entnehmen läßt, war Schröder bereits im September 1912 bei Schnitzler in Wien und brachte diesen dazu, »versuchsweise«¹²⁹¹ mit dem Drehbuch zu *Elskovsleg* zu beginnen.¹²⁹² Wann Schröder Gerhart Hauptmann kontaktierte und mit ihm wegen der *Atlantis*-Verfilmung handelseinig wurde, ist leider unbekannt. Aber da der Vertrag mit Hauptmann bereits auf den 30.10.1912 datiert ist,¹²⁹³ muß Schröder auch in diesem Fall schnell gehandelt haben. Überhaupt demonstrieren die überlieferten Briefe, was für eine hektische Aktivität Schröder im September und Oktober 1912 entfaltete und auf wie breiter Front er versuchte, etablierte Autoren für eine Filmmitarbeit zu gewinnen (s.u.).

Spätestens im Oktober machten in Deutschland Gerüchte über Schröders spektakuläre Anwerbungserfolge die Runde.¹²⁹⁴ Daß die deutsche Filmfirma *PAGU* im selben Monat dem *Verband Deutscher Bühnenschriftsteller* die Gründung einer Interessengemeinschaft und damit die Aufhebung des Verbots vorschlug, ist ganz offensichtlich die Reaktion auf Schröders Wirken. Der *Verband* konnte sich auf seiner Sitzung am 25.10.1912 jedoch zu keiner Entscheidung durchringen und vertagte das Thema auf den 11.11.1912.¹²⁹⁵ Der wohlinformierte Schröder verschickte daraufhin am 6.11.1912 ein Rundschreiben an die Mitglieder des *Verbandes*, in dem er den deutschen Autoren sowohl die künstlerischen als auch die ökonomischen Anreize einer Zusammenarbeit mit der *Nordisk* schmackhaft zu machen suchte:

¹²⁹⁰ S. hierzu Richard TREITEL (1912a).

¹²⁹¹ So Schnitzler in seiner Tagebucheintragung am 26.9.1912 (Arthur SCHNITZLER (1988), 356).

¹²⁹² Die erste Kontaktaufnahme mit Schröder notiert Schnitzler am 12.9.1912 in seinem Tagebuch (Arthur SCHNITZLER (1988), 353). Am 12.11. notiert Schnitzler während eines Besuches in Berlin, daß er den Vertrag mit der *Nordisk* zwar erhalten und besprochen, aber noch nicht unterschrieben habe (ibid., 367). Zur Vertragsunterzeichnung kam es dann wahrscheinlich am 24.11., als Schnitzler erneut in Berlin weilte und in seinem Tagebuch festhielt: »Hr. Direktor Schroeder, in Nordfilmangelegenheit.« (Ibid., 369.)

¹²⁹³ Forf.Kont. 20, DFI.

¹²⁹⁴ »Das Kino siegt!« (1912), 17f; Manfred KAMMER (1983), 41.

¹²⁹⁵ Ibid.

Unter Bezugnahme auf das Rundschreiben des Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller können wir nicht umhin, nachdrücklichst darauf hinzuweisen, dass wir schon vor einigen Monaten mit Vorbereitungen begonnen haben, um, ganz im Sinne der Vorlage Ihrer Generalversammlung, »der Filmbühne einen reineren künstlerischen Inhalt durch die Mitarbeit berufener Schriftsteller zu geben«. Wir sind es, die dafür G. Hauptmann, M. Halbe, H. Eulenberg, E. v. Wolzogen, A. Schnitzler, C. Rössler, C. Viebig und viele andere erste Namen gewonnen haben; durch andere Verträge sind u.a. H. v. Hofmannsthal, F. Philippi, F. v. Zobelitz, F. Salten, J. Wassermann gebunden.

Unsere Firma, bekannt als eine der leistungsfähigsten auf dem Weltmarkt, bietet den deutschen Schriftstellern durch die anerkannt mustergültige technische Ausführung, durch grosszügige und kostspielige Inszenierungen, durch ein einzig dastehendes und seit vielen Jahren im Stil der stummen Darstellungskunst geschultes Ensemble erster deutscher und dänischer Bühnenkünstler die Möglichkeit und die Gewähr, dass ihre Werke in einer hohen literarischen Zielen würdigen Weise für das Kinotheater bearbeitet werden. Der anerkannten Qualität der Leistungen entspricht ihre Bedeutung auf dem Weltmarkt; ihre Umsatzziffern mit dem einzelnen Film wurden bisher von keiner anderen in- und ausländischen Firma erreicht, und sie erzielt die höchsten Verkaufspreise, bis zu 160% des Normalpreises.

Hierdurch ist dem Schriftsteller der höchstmögliche Tantiëmenertrag seiner Arbeit gesichert, da nicht die Höhe des Tantiëmenprocentsatzes, sondern der Umsatz das Ergebnis bestimmt. Sollte dennoch, obwohl diese Vorteile von anderer Seite auch nicht annähernd geboten werden können, der geplante Vertrag [= mit der PAGU] seitens des Verbandes abgeschlossen werden, so bringen wir hierdurch ausdrücklich in Erinnerung, dass dieser die einzelnen Mitglieder nicht hindert, sich mit unserm Unternehmen in Verbindung zu setzen.¹²⁹⁶

Am 11.11.1912 entschied der *Verband* dann, das nicht länger zu haltende Verbot der Kinomitarbeit aufzuheben – ohnehin hatte sich der konkurrierende *Schutzverband Deutscher Schriftsteller* nie dem Boykott angeschlossen, sondern vielmehr schon im Mai 1912 seinen Mitgliedern empfohlen, »sich in den Dienst der Filmfabrikanten zu stellen, wenn die Filmfabriken die Dienste der Schriftsteller gegen angemessene Honorie-

¹²⁹⁶ Zit. nach: L. GREVE u.a. (Hg.) (1976), 129. Ähnlich gestaltete Schröder auch die Briefe, mit denen er einzelne Autoren zu gewinnen trachtete. So hiess es z.B. in seinem Brief an Ottomar Enking, dat. 8.7.1913 (NBKB XXVI:523/24): »Die besonderen Vorteile, die Ihnen die N.F.Co. durch die hervorragenden Schauspieler, ihre grossartigen Inszenierungen und nicht zum mindesten durch ihre unvergleichliche photographische Technik sowie den grossen Umsatz, den sie als eine der grössten Firmen auf dem Weltmarkt erzielt, bieten mag, veranlassen gewiss auch Sie, ihr den Vorzug vor anderen Anerbietungen zu geben. Bei gutem Erfolg ist Ihnen ein Tantiëmenertrag von 5000 bis 6000 Mark und mehr sicher, auf den wir Ihnen bei Annahme einen entsprechenden Betrag auszuzahlen bereit sein.«

rung wünschen.¹²⁹⁷ Der Richtungswechsel wurde damit begründet, daß der *Verband* »seinen Kampf gegen die Auswüchse des Kinos nicht aufgeben, sondern nur auf das Gebiet positiver Betätigung übertragen« habe.¹²⁹⁸ Mit der *PAGU* wurde ein Kartellvertrag über die Gründung eines *Lichtspiel-Vertriebes des Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller* geschlossen. Dieser wandte sich bereits am 13.11.1912 brieflich an die Mitglieder des *Verbandes* mit der Aufforderung, daß man sich »zur kinematographischen Verwertung Ihrer Schriftwerke nur unserer Gesellschaft bedienen« möge – was die *Nordisk* mit Schreiben konterte, in denen sie auf die ökonomischen Vorteile einer direkten Geschäftsbeziehung mit ihr hinwies.¹²⁹⁹ Dem berechtigten Eindruck, daß letzten Endes der *Nordisk* die Aufhebung des Verbotes zuzuschreiben sei, trat man zwar in Pressemitteilungen entgegen,¹³⁰⁰ doch aus kinogeschichtlicher Perspektive war es zweifelsohne das Wirken Schröders, das den Autorenfilm initiiert hatte.

Zu einer faktischen Zusammenarbeit zwischen der *Nordisk* und deutschsprachigen Autoren mit dem Resultat einer Literaturadaption kam es bis 1914 außer mit dem bereits erwähnten Arthur Schnitzler (1862–1931; *Elskovsleg* als Adaption von *Reigen* (1900/03))¹³⁰¹ und mit Gerhart Hauptmann (1862–1946; *Atlantis*), der äußerst werbewirksam sechzehn Tage nach der Vertragsunterzeichnung mit der *Nordisk* den Nobelpreis erhielt, noch mit folgenden anderen Autoren: Max Halbe (1865–1944; *Skyldig – ikke skyldig/Dietrich Stobäus*),¹³⁰² Rudolf Presber (1868–1935; *Fra Fyrste til Knejspevært* [*Die Fürstin Spinarosa tanzt*]) und *Kærlighed*

1297 »Kino und Schriftsteller« (1912).

1298 »Der Bühnenschriftsteller-Verband für den Kinematograph« (1912).

1299 S. die entsprechenden Schreiben im Nachlaß Heinz Brenner's, Fachbereich Geschichte. Literatur Kino und Schriftsteller (Stadtmuseum Berlin).

1300 So ließ der *Verband* in der LBB folgende Pressemitteilung einrücken: »Um falschen Zeitungsnachrichten entgegenzutreten, teilen wir Ihnen mit, daß ausschließlich die Projektions-A.-G. »Union« durch ihr künstlerisches Programm den Verband deutscher Bühnenschriftsteller zur Aufhebung seines Beschlusses vom 18. März 1912, nicht für das Kino zu arbeiten, [...] veranlaßt hat.« (»Schriftsteller und Filmfabrikanten« (1913).)

1301 Zur *Liebelei*-Adaption der *Nordisk* s. Leonardo QUARESIMA (1994).

1302 Drehbuch nach Halbes *Die Tat des Dietrich Stobäus* (1911): Karl-Ludwig Schröder. S. hierzu die in L. GREVE (Hg.) (1976) abgedruckten Dokumente (166f) sowie die diesbezüglichen Dokumente im Nachlaß Max Halbes in der Monacensia, »Kass. Korr. m. Ausländern, Filmgesellschaften...«, »Nordisk Films Co.«.

og Spøgelse [Liebe und Gespenster]),¹³⁰³ Felix Salten (1869–1947; *En Opstandelse* [Eine Auferstehung]),¹³⁰⁴ Franz von Schönthan (1849–1913; *For Lykke og Ære* [Für Glück und Ehre]), Bertha von Suttner (1843–1914; *Ned med Vaabnene!*)¹³⁰⁵ und Clara Viebig (1860–1952; *Tugthusfange no. 97* [Der Zuchthausgefangene Nr. 97]). Diese Autoren sind auch der deutschsprachigen Sekundärliteratur zum Autorenfilm bekannt.

Wie umfassend aber die Bestrebungen der *Nordisk* waren, Literaten mit Weltnamen – übrigens auch aus Frankreich,¹³⁰⁶ England¹³⁰⁷ und Ruß-

1303 Das Drehbuch stammte angeblich von ihm selbst, doch ist dem Briefwechsel der *Nordisk* zu entnehmen, daß die hauseigenen Dramaturgen das Drehbuch umarbeiten mußten, vgl. Brief Karl-Ludwig Schröders an Rudolf Presber, dat. 6.9.1913 (NBKB XXVII:570). In Rudolf Presbers Nachlaß in der Stadt- und Universitätsbibliothek in Frankfurt am Main sind leider keine Unterlagen zu seiner Zusammenarbeit mit der *Nordisk* erhalten.

1304 Marguerite ENGBERG (1977b) nennt Felix Salten als Drehbuchautor, doch scheint sie sich da einmal mehr in ihrem Registranten in den Zeilen vertan zu haben. Wie dem Briefwechsel der *Nordisk* zu entnehmen ist (Brief an Karl-Ludwig Schröder, dat. 12.1.1914 (NBKB XXIX:665)), stammt das Drehbuch von Axel Garde oder ist zumindest stark von ihm bearbeitet worden.

1305 Drehbuch nach dem Roman *Die Waffen nieder!* (1889): Carl Theodor Dreyer. S. zur filmischen Adaption durch die *Nordisk*: Petra OERKE (1999). – Leider befindet sich im Bertha-von-Suttner-Archiv im Archiv der Vereinten Nationen in Genf kein Material zu ihrer Zusammenarbeit mit der *Nordisk*.

1306 In einem Brief an die Pariser Vertretung fragte man am 5.6.1913 an: »Veuillez bien nous informer aussitôt que possible s'il sera possible d'obtenir l'autorisation pour faire des films selon les oeuvres des auteurs Français: / Emile Zola/ Alphonse Daudet/ Guy de Maupassant/ George Sand.« (NBKB XXV: 997). Konkret kam es jedoch nur zu einer Adaption von Zolas *L'argent*, die die *Nordisk* 1914 unter dem Titel *Penge* (Drehbuch: Carl Theodor Dreyer) herausbrachte.

1307 Schon am 7.9.1912 war der *Nordisk*-Vertreter in London, A.S. Poulsen, aufgefordert worden, einen Agenten zu suchen, um ähnliche Exklusivabkommen wie in Deutschland mit »de mest bekendte engelske Forfattere« [»den bekanntesten englischen Autoren«] zu schließen. (NBKB XXI:610) Zunächst war die *Nordisk* an Anthony Hope (1863–1933) interessiert, doch dieser hatte schon einen Vertrag mit einer anderen Filmfirma. (Briefe an A.P. Watt, dat. 31.1.1913 (NBKB XXIII:974), u. dat. 27.2.1913 (NBKB XXIV:505).) Dasselbe war bei Hall Caine (1853–1931) der Fall, bei dem man wegen *The Christian* (1897) und *A Slave* (?) anfragte (Brief an diesen, dat. 11.3.1913 (NBKB XXIV:730)). In seinem Antwortbrief scheint Caine geschrieben zu haben, daß das kinematographische Verwertungsrecht für die betreffenden Werke zwar schon verkauft sei (*The Christian* erschien 1914 in einer *Vitagraph* und 1915 in einer *London Film Company*-Adaption), aber *The Prodigal Son* (1904) noch verfügbar sei (Brief an diesen, dat. 26.3.1913 (NBKB XXIV:952)). Caine forderte jedoch 25% des Bruttoumsatzes, was die *Nordisk* nicht zahlen wollte (zum Vergleich: Gerhart Hauptmann erhielt 4% in Abhängigkeit vom Bruttoumsatz; vgl. Brief an Wm. Heinemann, dat. 16.10.1913 (NBKB XXVIII: 232)). Der Plan, John Habbertons *Helen's Babies* (1876) zu adaptieren, wurde offenbar wieder aufgege-

land¹³⁰⁸ – für eine Zusammenarbeit zu gewinnen, machen erst dänische Archivalien deutlich. Adaptionrechte wurden nämlich gegen teures Geld außerdem erworben von Annemarie von Nathusius (1874–1926; für *Die Reise nach Baden-Baden* (1912))¹³⁰⁹ und Paul Oskar Höcker (1865–1944; für *Prinzessin Fee* (1903))¹³¹⁰, doch zur Hochzeit des Autorenfilms kam es nicht zur anvisierten Verfilmung; *Prinzessin Fee* wurde allerdings dann noch 1916 verfilmt¹³¹¹. Verträge wahrscheinlich des Inhaltes, daß die *Nordisk* sich für einen Zeitraum von 6–36 Monaten das Exklusivrecht auf Verfilmungen der Werke eines Autors als Option sichert,¹³¹² wurden ab Anfang Oktober 1912 geschlossen mit Ida Boy-Ed (1852–1928),¹³¹³ dem Kafka-Freund Max Brod (1884–1968),¹³¹⁴ Herbert Eulenberg (1876–1949),¹³¹⁵

ben (Brief an die Londoner Filiale, dat. 3.7.1913 (NBKB XXVI:416); eine Adaption erschien 1924 in den USA (*Helen's Babies*, *Principal Pictures*)). Schließlich zeigte die *Nordisk* noch an Edward George Bulwer Lyttons *Kenelm Chillingly* (1892) Interesse (Brief an A.S. Poulsen, dat. 5.6.1913 (NBKB XXVI:8)), doch auch aus dieser Adaption wurde nichts, ebenso wenig wie aus den Plänen, unbenannte Werke von H.G. Wells (1866–1946) in Dänemark zu verfilmen (vgl. Brief Karl-Ludwig Schröders an eine »Vertriebsstelle für Filmdramen, Berlin«, dat. 9.7.1913 (NBKB XXVI:554)).

1308 In einem Brief an die Moskauer Filiale hieß es am 5.6.1913: »Bitte teilen Sie uns frdl. pr. umgehend mit, ob es möglich sein wird, die Autorisation zu bekommen Films nach den Werken der russischen Schriftsteller:/ Leo Tolstoi/ Dostojewski/ Turgenew/ oder ob man vielleicht ohne Risiko Films nach diesen Werken ohne Autorisation machen darf.« (NBKB XXV:996). An welchen Werken man besonders interessiert war, läßt sich wenig später einem Brief an die Moskauer Filiale am 10.6.1913 entnehmen: »In Fortsetzung unseres Erg. vom 5. d. M. teilen wir Ihnen erg. mit, dass es sich hauptsächlich für uns um die folgenden Bücher der betr. Autoren dreht:/ Tolstoi Krieg und Friede/ Dostojewski Der Spieler« (NBKB XXVI:67).

1309 Briefe an dieselbe, dat. 16.9.1913 (NBKB XXVII:734) u. dat. 18.9.1913 (NBKB XXVII:810–812), KM(C):678. Die *Nordisk* war mit dem ersten Drehbuchentwurf (von Nathusius selbst?) unzufrieden und forderte Schröder auf, eine neue Bearbeitung vorzunehmen (Brief an diesen, dat. 24.1.1914 (NBKB XXIX:926)). Im Juni 1914 wurde die Verfilmung dann auf Eis gelegt. (Vgl. Brief an Schröder, dat. 22.6.1914 (NBKB XXXII:306).)

1310 Brief an Paul Oskar Höcker, dat. 18.6.1913 (NBKB XXVI:197).

1311 Der Film heißt *Prinsessens Tilbeder/Prinsesse Fee*, der deutsche Verleihittel war *Prinzessin Fee*.

1312 Dies geht aus den zahlreichen Verträgen hervor, die Forf.Kont. 43 (DFI, NFKS VIII, 16:43) beiliegen.

1313 Brief an dieselbe, dat. 6.2.1913 (NBKB XXIV:87). Der Vertrag, dat. 4.2.1913, liegt Forf.Kont. 43 (NFKS VIII, 16:43) bei.

1314 Brief an Karl-Ludwig Schröder, dat. 15.3.1913 (NBKB XXIV:819), sowie Briefe an Max Brod, dat. 15.3.1913 (NBKB XXIV:825) u. dat. 19.7.1913 (NBKB XXVI:718). Dem letzteren Brief läßt sich entnehmen, daß Brod ein Drehbuch eingereicht hatte, gegen das Schröder aus Zensurgründen Einwände hatte.

Theodor Etzel (1873–1930),¹³¹⁶ Leo Feld (1869–1924),¹³¹⁷ Friedrich Freksa (1882–1955),¹³¹⁸ Wilhelm Hegeler (1870–1943), Georg Hirschfeld (1873–1942),¹³¹⁹ Hugo von Hofmannsthal (1874–1929),¹³²⁰ Gustav Meyrink (1868–1932),¹³²¹ Erich Mühsam (1878–1934),¹³²² Georg von Ompteda (1863–1931),¹³²³ dem gebürtigen Finnlandschweden und ehemals zum Kreis des ›Schwarzen Ferkels‹ gehörenden Adolf Paul (1863–1943),¹³²⁴ Felix Philippi (1851–1921),¹³²⁵ Alexander Roda Roda (1872–1945),¹³²⁶ Karl Rößler (1864–1949),¹³²⁷

1315 Brief Ole Olsens an Willi Böcker u. Karl-Ludwig Schröder, dat. 27.9.1912 (NBKB XXI:903); vgl. auch das oben zitierte Rundschreiben Schröders vom 6.11.1912, in dem Eulenbergers Name genannt wird.

1316 Brief an Karl-Ludwig Schröder, dat. 18.10.1912 (NBKB XXII:215).

1317 Brief an diesen, dat. 22.2.1913 (NBKB XXIV:406).

1318 Brief an Karl-Ludwig Schröder, dat. 18.10.1912 (NBKB XXII:215). Den Vertragsabschluß mit Freksa erwähnt Schröder auch in einem Brief an Richard Dehmel, dat. 2.12.1913. In: SUB HH, DA: Br: 1912: 263–264.

1319 Brief an Karl-Ludwig Schröder, dat. 21.1.1913 (NBKB XXIII:758), Brief an Georg Hirschfeld, dat. 17.1.1913 (NBKB XXIII:773). Der Vertrag, dat. 11.1.1913, liegt Forf.Kont. 43 (NFKS VIII, 16:43) bei.

1320 S. oben das zitierte Rundschreiben der *Nordisk* v. 6.11.1912, in dem sein Name genannt wird. Schröder erwähnt eine vertragliche Bindung Hofmannsthals auch in seinem Brief an Richard Dehmel, dat. 6.11.1912 (SUB HH, DA: Br.: 1912: 75).

1321 Brief Ole Olsens an Willi Böcker u. Karl-Ludwig Schröder, dat. 27.9.1912 (NBKB XXI:903), Brief an Karl-Ludwig Schröder, dat. 18.10.1912 (NBKB XXII:215), sowie Brief an denselben, dat. 15.12.1912 (NBKB XXIII:190). Der Vertrag, dat. 7.12.1912, liegt Forf. Kont. 43 (NFKS VIII, 16:43) bei. Meyrink, der Autor des Romans *Der Golem* (1915), der 1920 von der UFA erfolgreich als *Der Golem, wie er in die Welt kam* adaptiert wurde, schickte im Mai 1914 an Schröder ein Drehbuch, also zu einem Zeitpunkt, als dieser nicht mehr für die *Nordisk* tätig war. Offensichtlich leitete Schröder das Drehbuch nicht nach Kopenhagen weiter, und in einem Brief fragte Meyrink am 7.6.1915 verärgert bei der *Nordisk* nach, was denn aus seinem Drehbuch geworden sei. Die *Nordisk* antwortete am 12.6.1915, daß man das Drehbuch nie erhalten habe, den Vertrag jetzt aber – wie von Meyrink gewünscht – als aufgelöst betrachte. (Der Brief Meyrinks sowie ein Durchschlag des *Nordisk*-Briefes liegt Forf.Kont. 43 (NFKS VIII, 16:43) bei.)

1322 Brief an Karl-Ludwig Schröder, dat. 18.10.1912 (NBKB XXII:215). Der Vertrag, dat. 6.10.1912, liegt Forf.Kont. 43 (NFKS VIII, 16:43) bei.

1323 Brief an diesen, dat. 17.1.1913 (NBKB XXIII:774). Der Vertrag, dat. 13.1.1913, liegt Forf.Kont. 43 (NFKS VIII, 16:43) bei.

1324 Brief an Karl-Ludwig Schröder, dat. 13.1.1913 (NBKB XXIII:603); Brief an Adolf Paul, dat. 17.1.1913 (NBKB XXIII:775). Der Vertrag, dat. 8.1.1913, liegt Forf.Kont. 43 (NFKS VIII, 16:43) bei. Weiter als bis zum Optionsvertrag kam es jedoch nicht, denn Adolf Paul wurde zu einem Autor der *Deutschen Bioscop-Gesellschaft* (s. Jürgen KASTEN (1990), 32).

1325 S. die Erwähnung Philippis in dem zitierten Rundschreiben der *Nordisk* vom 6.11.1912. Schröder erwähnt eine vertragliche Bindung Philippis auch in seinem Brief an

Karl Schüler (1867–1939),¹³²⁸ Siegfried Trebitsch (1869–1956),¹³²⁹ Frank Wedekind (1864–1918),¹³³⁰ Jakob Wassermann (1873–1934),¹³³¹ Ernst von Wolzogen (1855–1934)¹³³² sowie Feodor von Zobeltitz (1857–1934)¹³³³. Ebenfalls abgeschlossen wurde ein Vertrag mit einem leider nicht zu identifizierenden Schmidbunn.¹³³⁴ Gefragt worden waren außerdem noch Autoren wie Eufemia von Adlersfeld-Ballestrem (1854–1941),¹³³⁵ Heinz Brennert (1870–1942),¹³³⁶ Helene Böhlau (1859–1940),¹³³⁷ Max Dauthendey (1867–1918),¹³³⁸ Richard Dehmel (1863–1920),¹³³⁹ Ottomar Enking (1867–

Richard Dehmel, dat. 6.11.1912 (SUB HH, DA: Br.: 1912: 75). Am 16.2.1914 schrieb die Kopenhagener Zentrale an Schröder einen Brief, daß man evtl. an Philippis Schauspiel *Der Dornenweg* (1895) Interesse habe und daß Schröder herausfinden solle, was der Autor dafür verlange (NBKB XXX:355). Doch nachdem Schröder ein Exemplar des Buches beschafft hatte (NBKB XXX:471), entschied man sich am 28.3.1914 gegen eine Adaption (NBKB XXXI:83). Ein Drehbuch mit dem Titel *Der Dornenweg* existiert allerdings heute noch unrealisiert im DFI.

1326 Brief an die Berliner Filiale, dat. 21.12.1912 (NBKB XXIII:321), sowie Brief an Roda Roda, dat. 14.12.1914 (NBKB XXXI:169).

1327 Brief Ole Olsens an Willi Böcker u. Karl-Ludwig Schröder, dat. 27.9.1912 (NBKB XXI:903). Der Vertrag, dat. 21.11.1912, liegt Forf.Kont. 43 (NFKS VIII, 16:43) bei.

1328 Brief an diesen, dat. 26.2.1913 (NBKB XXIV:472).

1329 Brief an diesen, dat. 15.2.1913 (NBKB XXIV:282).

1330 Brief Ole Olsens an Willi Böcker u. Karl-Ludwig Schröder, dat. 27.9.1912 (NBKB XXI:903); vgl. auch den Brief Schröders an Max Halbe, dat. 2.12.1912, in dem er Halbe darum bittet, Wedekind zu überzeugen, doch das Angebot der *Nordisk* anzunehmen (s. L. GREVE (Hg.) (1976), 166; das Original des Briefes befindet sich im Nachlaß Max Halbes in der Münchner Monacensia, »Kass. Korr. m. Ausländern, Filmgesellschaften ...«, »Nordisk Films Co.«).

1331 S. die Erwähnung Wassermanns in dem zitierten Rundschreiben der *Nordisk* vom 6.11.1912. Schröder erwähnt eine vertragliche Bindung Wassermanns auch in seinem Brief an Richard Dehmel, dat. 6.11.1912 (SUB HH, DA: Br.: 1912: 75).

1332 Brief Ole Olsens an Willi Böcker u. Karl-Ludwig Schröder, dat. 27.9.1912 (NBKB XXI:903). Der Vertrag, dat. 10.12.1912, liegt Forf.Kont. 43 (NFKS VIII, 16:43) bei.

1333 S. von Zobeltitz' Erwähnung in dem zitierten Rundschreiben der *Nordisk* vom 6.11.1912. Schröder erwähnt eine vertragliche Bindung von Zobeltitz' auch in seinem Brief an Richard Dehmel, dat. 6.11.1912 (SUB HH, DA: Br.: 1912: 75).

1334 Brief Ole Olsens an Willi Böcker u. Karl-Ludwig Schröder, dat. 27.9.1912 (NBKB XXI:903), u. Brief an Karl-Ludwig Schröder, dat. 18.10.1912 (NBKB XXII:215).

1335 Brief an diese, dat. 8.7.1913 (NBKB XXVI:559/560).

1336 Brief Karl-Ludwig Schröders an Heinz Brennert, dat. 4.12.1912 (in: Nachlaß Heinz Brennerts, Fachbereich Geschichte.Literatur, Stadtmuseum Berlin).

1337 Brief an diese, dat. 8.7.1913 (NBKB XXVI:525/526).

1338 Brief an diesen, dat. 8.7.1913 (NBKB XXVI:527).

1945),¹³⁴⁰ Jakob Christoph Heer (1859–1925),¹³⁴¹ Georg Hermann (1871–1943),¹³⁴² Elisabeth Heyking (1861–1925),¹³⁴³ Hans Kyser (1882–1940),¹³⁴⁴ Emil Ludwig (1881–1948)¹³⁴⁵ und nicht zuletzt Thomas Mann (1875–1955).¹³⁴⁶ Diese Liste ist sicherlich nicht komplett, da jene Briefe Schröders, die er von Berlin und nicht von Kopenhagen aus geschrieben hat, nicht in Durchschlägen im Archiv der *Nordisk* erhalten, sondern eher zufällig im Nachlaß der angeschriebenen Schriftsteller überliefert worden sind.

Welche Gründe waren nun ausschlaggebend für die kurzlebige Mode des deutschen Autorenfilms um 1913? Die Forschung zum Autorenfilm hat sich in ihrer Antwort auf diese Frage nicht weit von der Antwort im

1339 Die Briefe Schröders an Dehmel befinden sich heute in der SUB HH im Dehmel Archiv. Wie einem Telegramm, das am 19.10.1912 aufgenommen wurde, zu entnehmen ist, hatte Schröder Dehmel um die Erlaubnis gebeten, ihn persönlich aufsuchen zu dürfen (DA: Br.: 1912: 264–264). Am 6.11.1912 schickte Schröder dann einen Werbebrief an Dehmel (DA: Br.: 1912: 75), in dem er darauf verwies, wer alles schon Verträge mit ihm eingegangen sei. Dehmel schlug daraufhin einen Text vor, den Schröder aber ungeeignet fand (Brief Schröders an Dehmel, dat. 2.12.1912. In: DA: Br.: 1912: 263–264; Abdruck auch in L. GREVE (Hg.) (1976), 130). Dehmel reagierte brieflich am 6.12.1912, er sehe sich in seiner Vermutung bestätigt, »daß der Kino-Film kein genügendes Darstellungsmittel für spezifisch poetische Zwecke ist« (DA: Br.: D: 1718–1719; Abdruck auch in L. GREVE (Hg.) (1976), 130). So leicht ließ Schröder aber nicht locker: Am 18.1.1913 unternahm er einen neuen Versuch, Dehmel unter Hinweis auf die ökonomische Attraktivität einer Filmmitarbeit (eine Tantiemenhöhe von 3% sowie eine Garantiesumme) zu gewinnen (DA: Br.: 1913: 257). Dehmel replizierte jedoch erneut am 23.1.1913, daß er den Kinofilm für ungeeignet für poetische Zwecke halte (DA: Br.: D: 1718–1719).

1340 Brief an diesen, dat. 8.7.1913 (NBKB XXVI:523/524).

1341 Brief an diesen, dat. 8.7.1913 (NBKB XXVI:529/530).

1342 Brief an diesen, dat. 8.7.1913 (NBKB XXVI:561/562).

1343 Brief an diese, dat. 8.7.1913 (NBKB XXVI:521).

1344 Dieser verwahrte sich in einem offenen Brief an die *Nordisk* (»Offener Brief. An die Nordische Films Co., Kopenhagen (Dramatische Abteilung Berlin).« In: *B.Z. am Mittag*, 18.2.1913) gegen das Angebot, seine Werke zu verfilmen. Diese Stellungnahme wurde auch in Dänemark wahrgenommen, s. »Gerhart Hauptmann og Films-Dramaet« (1913). – Zu dem Murnau-Film *Faust* schrieb Kyser 1926 das Drehbuch.

1345 Brief an diesen, dat. 8.7.1913 (NBKB XXVI:565/566).

1346 Brief an diesen, dat. 8.7.1913 (NBKB XXVI:563/564). Dem Brief ist zu entnehmen, daß Schröder und Mann schon vorher Briefe gewechselt und sich getroffen hatten. Zwei weitere Briefe von Schröder an Mann zeigen, daß Mann an einer Adaption durchaus interessiert war und *Königliche Hoheit* vorgeschlagen hatte (vgl. Briefe an diesen, dat. 23.7.1913 (NBKB XXVI:790), u. dat. 12.10.1913 (NBKB XXVIII: 168)). Der Briefwechsel ist wiedergegeben in Marguerite ENGBERG (1977a), 296–298. S. zum Verhältnis Thomas Manns zum Film und zu Verfilmungen seiner Werke auch Peter ZANDER (2005).

damaligen publizistischen Diskurs entfernt. Kasten führt so »das Freie und Buhlen um literarisch ausgewiesene Autoren« weniger auf ästhetische Gründe und mehr auf deren Funktion als »Sigelverwalter[s] bürgerlicher Kunstnormen« zurück.¹³⁴⁷ An einem Film wie *Atlantis*, der Autorenfilm *per se*, läßt sich die Richtigkeit dieser Einschätzung belegen. Hauptmann nahm zwar (leider) Einfluß auf die Auswahl der Schauspieler, doch ansonsten scheint er dem Projekt weitgehend desinteressiert gegenübergestanden und in der Person Schröders den Garanten für eine nicht travestierende Adaption gesehen zu haben. Glaubt man Hans Kysers angeblich wörtliche Wiedergabe von Hauptmanns diesbezüglichen Einlassungen, so faßte Hauptmann die Verfilmung als eine Art Illustration auf, »die, schlecht oder gut, den Vorteil hat, nicht mit dem Buche äußerlich zusammenzuhängen. [...] Das Buch bleibt, der Film verschwindet – das sind seine Werte.«¹³⁴⁸ Entgegen einer film- wie literaturhistorischen Wandermythe hat Hauptmann nie einen eigenen Drehbuchentwurf zu der Verfilmung beigetragen.¹³⁴⁹ Ein in seinen Kontrakt mit der

¹³⁴⁷ Jürgen KASTEN (1990), 29/33.

¹³⁴⁸ Zit. nach: Hans KYSER: »Offener Brief. An die Nordische Films Co., Kopenhagen (Dramatische Abteilung Berlin).« In: *B.Z. am Mittag*, 18.2.1913.

¹³⁴⁹ Die Behauptung, daß Hauptmann selbst ein Drehbuch zu *Atlantis* verfaßt habe, findet sich z.B. bei Joachim PAECH (1988a, 96) oder bei Stephen BOTTOMORE (2000, 124), der schreibt, daß die *Nordisk* Hauptmanns Drehbuch »totally unusable« gefunden hätte. Wie diese Behauptung zustande gekommen ist und wie sie »nachgewiesen« wurde, ist jedoch ein Musterbeispiel für eine aus älterer Forschung abschreibende Filmhistoriographie, die sich nicht die Mühe macht, vorhandene Quellen selbst zu überprüfen. Bottomore verweist nämlich als Beleg für diese Behauptung auf Daniel J. LEAB (1997, 62), der geschrieben hatte, daß »[t]he production company found his [= Hauptmanns] script for *Atlantis* ›totally unusable‹ (›vollkommen unbrauchbar‹)«. Die nachgestellte deutsche Übersetzung suggeriert, daß hier eine Originalquelle zitiert wird. In der dazugehörigen Endnote auf Seite 69 wird indes auf die Zeitung *Politiken* verwiesen, zitiert allerdings nach Friedrich von ZGLINICKI (1956, 375), der aus *Politiken* ohne Datumsnennung (!) folgendermaßen in deutscher Übersetzung zitiert hatte: »Das erste Filmmanuskript, das von Deutschland kam, und das Gerhart Hauptmann selbst durchgesehen hatte, erwies sich allerdings als vollkommen unbrauchbar und wird jetzt von Hr. *Garde* bearbeitet.« (Der Artikel, aus dem von Zglinicki hier ohne bibliographische Angabe zitiert, heißt »Film« und erschien am 21.7.1913 in *Politiken*.) Aus diesem Zitat schlußfolgert Zglinicki nun: »Es geht daraus hervor, daß Hauptmanns eigene Korrekturen, die er an dem Manuskript vorgenommen hat, um seiner Auffassung wenigstens einigermaßen gerecht zu werden, vom Filmregisseur als unbrauchbar verworfen worden sind. So erging es damals dem größten deutschen Nationaldichter.« (Ibid.) Dies geht jedoch mitnichten aus dem Zeitungszitat hervor, dem man lediglich entnehmen kann, daß ein (= Karl-Ludwig Schröders und Carl Gustav Sch[i]øllers) Drehbuch unbrauchbar war, das Hauptmann vorgelegen hatte. Von Korrekturen durch Hauptmanns Hand ist nicht die

Nordisk eingeleger Brief Hauptmanns an Schröder nach Abschluß der Dreharbeiten im Oktober 1913 läßt keinen Zweifel daran, wie wenig Hauptmann involviert war. Auf ein Interview reagierend, das Dreyer mit dem schwedischen Journalisten Algot Söderström¹³⁵⁰ in *Ekstrabladet* am 15.10.1913 veröffentlicht¹³⁵¹ und in dem Söderström behauptet hatte, Hauptmann habe sich ihm gegenüber abfällig über die Adaption geäußert, schrieb Hauptmann:

Über die »Behandlung«, die Sie als Bearbeiter meines Romans »Atlantis« diesem haben zu teil werden lassen, kann ich [...] *unmöglich* gesprochen haben. Ich stehe dem Kino und seiner Bedingung als vollkommener Laie gegenüber und habe, wie Sie wissen, keinerlei Interesse, in dieser Angelegenheit mich aus meinem Laienstande heraus zu entwickeln. Ausserdem kenne ich ja den Atlantis-Film und seine Bearbeitung gar nicht ...¹³⁵²

Rede; daß es gar ein von ihm geschriebenes Drehbuch gegeben hat, dann freie Erfindung von Leab. Bei Sigfrid HOEFERT (1996) ist als andere Variante zu lesen, daß Hauptmann Änderungen im Drehbuch vorgeschlagen habe, die aber unbeachtet blieben, während die Änderungsvorschläge eines »deutschen Experten-Teams, das in dem Werk, wie es hieß, die ›deutsche Seele‹ vermißte«, akzeptiert wurden. (10) Hauptmanns angebliche Änderungsvorschläge bleiben unbelegt; wer dem Beleg für die Änderungswünsche des Experten-Teams nachgeht, stellt fest, daß es sich hierbei um das Konsortium handelte, das den Film *nach Fertigstellung* zur deutschen Vermarktung von der *Nordisk* bekam – Hoeferts Formulierung ist hier recht mißverständlich. Schröder hat sicherlich mit Hauptmann Grundzüge der Adaption abgesprochen, aber gegen eine Mitwirkung Hauptmanns am Drehbuch spricht nicht nur der hier im Haupttext zitierte Brief, sondern auch, daß der Nachlaß Hauptmanns ungewöhnlich vollständig überliefert und zudem sorgfältig erschlossen ist (vgl. die vier Deskriptions- und Registerbände v. Rudolf ZIESCHE (1977–2000)), das Filmprojekt *Atlantis* aber von Hauptmann nur ein einziges Mal in einem Tagebucheintrag am 14.1.1914 erwähnt wird: »Der Atlantis-Film. Welches Wunder.« (Staatsbibliothek Berlin, GH Hs IIIa.)

1350 Söderström schrieb damals angeblich an einem Buch mit dem Titel *Filmens Nutid og Fremtid* [Die Gegenwart und Zukunft des Films], in dem er »drager stærkt til Felts mod Films-Industrien og retter navnlig [sic] et skarpt Angreb mod ›Nordisk Films-Kompagni«, fordi det kun søger at tjene Aktionærene, ikke Kunsten« [»hart ins Gericht mit der Filmindustrie geht und namentlich scharfe Angriffe gegen die ›Nordisk Films-Kompagni« richtet, weil sie nur den Aktionären, nicht der Kunst zu dienen versucht«] (Notiz in *Berlingske Tidende* (M), 16.9.1913). Das Buch ist nie erschienen.

1351 Der Artikel mit dem Titel »Atlantis-Filmen. Et Angreb paa Nordisk Films Co.« ist abgedruckt in: Peter SCHEPELERN (1982), 63f.

1352 Brief Gerhart Hauptmanns an Karl-Ludwig Schröder, dat. 21.10.1913. In: Forf.Kont. 20 (DFI). Die *Nordisk* zeigte Dreyer diesen Brief, der ihn am 29.10.1913 in *Ekstrabladet* unter der Überschrift »Atlantis-Filmen. Et Angreb paa Nordisk Films Co. – og et Svar fra Gerhart Hauptmann« [»Der Film Atlantis. Ein Angriff auf die Nordisk Films Co. – und eine Antwort von Gerhart Hauptmann«] referierte (abgedruckt in: Peter SCHEPELERN (1982), 68).

(Illustration aus urheberrechtlichen Gründen in der open-access-Version entfernt)

Abb. 67: *Atlantis* wurde mit einem gigantischen Werbeaufwand lanciert: Verschußmarken zum Film

An die Wiener Filiale gerichtet faßte die *Nordisk* das Interesse ihres wichtigsten Autorenfilmautors an ›seinem‹ Film so zusammen:

Von Gerhart Hauptmann wird schwerlich ein Beitrag zu erhalten sein [für eine geplante Reklamebroschüre zum Film], er hat sich stets aus einer gewissen Scheu ablehnend gegen jeden Versuch, ihn näher mit der Verfilmung seines Werkes zu befassen, verhalten.¹³⁵³

Der ›deutsche‹ Autorenfilm erscheint in dieser Perspektive weniger als künstlerische denn als kommerzielle Interaktion: Die Filmindustrie ist zwecks Nobilitierung und zu Werbezwecken am symbolischen Kapital der Autoren interessiert, die Autoren am konkreten Kapital der Filmindustrie und weniger an den künstlerischen Möglichkeiten des neuen Mediums. So sahen es auch schon viele Zeitgenossen. Alfred Kerr dichtete 1912 spöttisch unter dem Titel »Sieg des Lichtspiels«:

Nicht nur winzig schofle Kritzler!
Gerhart Hauptmann; Arthur Schnitzler;

¹³⁵³ Dat. 6.II.1913 (NBKB XVIII:522–523).

Widerstreben eingestellt –
 Denn die Sache trägt a Geld!
 Hat man auch sein hohes Ziel lieb,
 Siegt doch goldner Esel; (Philipp).
 Wo er an das Haustor pochte,
 Gibt er Dramen ohne Wochte.
 Nietzsche selbst in Firmenpracht
 Hätte heut Kontrakt gemacht;
 Filmte in modernen Lustren
 Einsam hüpfend Zarathustren.¹³⁵⁴

Der Filmfabrikant und Theaterdirektor Bolten-Baecker, der 1909 vergeblich versucht hatte, die deutschen Autoren für ein deutsches Film d'Art-Projekt zu gewinnen (s. Kap. 3.I.I.2), und der wahrhaftig kein Kinogegner war, kommentierte sarkastisch, daß der heutige Filmfabrikant nicht einfach nach Schriftstellern verlange, sondern es nicht mehr unter »geeichten Dichtern« tue. Hellsichtig fügte er hinzu: »Im Grunde ist die Angelegenheit für beide Teile nichts weiter als ein Geschäft, und wahrscheinlich ist in einem Jahr der Kino-Dichter-Rummel schon vorüber.«¹³⁵⁵ Damit sollte er – für Deutschland – Recht behalten.

Diese ›Literarisierung‹ des Films in Gestalt des Autorenfilms hat jedoch wenig mit der dritten Literarisierungsphase des Films in Dänemark zu tun. Denn wie viele dänische Autoren gab es, an deren symbolischem Kapital die Filmindustrie auf den wichtigen Märkten außerhalb Dänemarks hätte partizipieren können? Wie die *Nordisk* diese Frage einschätzte, läßt sich unmittelbar an den Photographien von Autoren ablesen, die man 1913/14 zur Werbung einsetzte: Neben den zahlreichen deutschen, französischen und englischen Autoren sah man allein Otto Rung, Sven Lange und Laurids Bruun (wobei letzterer norwegischer Staatsbürger war) als Werbeträger auch außerhalb Dänemarks an (s. auch Abb. 68).¹³⁵⁶ Entsprechend entstanden 1913 in Dänemark nur drei Adaptionen dänischer Literaturwerke, aber sechs Filme nach deutschen literarischen Vorlagen.

¹³⁵⁴ Zit. nach: Jürgen KASTEN (1990), 33.

¹³⁵⁵ »Theaterdirektor und Filmsfabrikant« (1913).

¹³⁵⁶ Vgl. Brief an Karl-Ludwig Schröder, dat. 17.12.1913 (NBKB XXIX:297/298). – Im *Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby befindet sich das Schreiben Rungs, mit dem er die angeforderte Photographie von sich übersandte (dat. 2.12.1913). – Jeanpaul GOERGEN (2008), der die Filmberichterstattung im *Berliner Tageblatt* analysierte, erwähnt ebenfalls, daß hier Sven Langes Name in einer Anzeige für *Bristet Lykke* [Zerbrochenes Glück] genannt wird – wenn auch fehlerhaft als Regisseur und nicht als Autor. (70)

Siegeszug der Nordisk-Neuheiten

1913 - 1914

ATLANTIS

von Gerhart Hauptmann

LIEBELEI

von Arthur Schnitzler

Zerbrochenes Glück

von Sven Lange

Der schwarze Tod

von Otto Rung

Die Fürstin Spinarosa tanzt

von Rudolf Presber

Die Tat des Dietrich Stobäus

von Max Halbe

Der überwältigend komische Schlager:

„Hohell Inkognito“

mit den 4 bekannten Nordischen Komikern



Die Nordisk-Neuheiten erregten bei den letzten Vorführungen
allgemeine Bewunderung!



Abb. 68: *Nordisk*-Werbung zur Autorenfilmzeit in *Der Kinematograph* 1913: Neben Hauptmann, Schnitzler, Presber und Halbe haben Sven Lange und Otto Rung einen Namen, der werbewirksam ist

Unbestritten hat es, gerade was die Praxis der Zusammenarbeit zwischen Filmindustrie und Literatur angeht, *overspill*-Effekte zwischen ›deutschem‹ Autorenfilm und der dritten dänischen Literarisierungsphase gegeben. So wurde das Modell der Gewinnbeteiligung von Autoren am Film, das in der zweiten Literarisierungsphase bereits praktiziert worden

war, nun für die internationalen Autoren wiederbelebt (d.h. Garantiesumme plus 2–4 %) ¹³⁵⁷ und im gleichen Zuge auch auf eine kleine Gruppe dänischer Drehbuchautoren angewandt. ¹³⁵⁸ Dieselbe Gruppe kam jetzt auch in den Genuß von Werbemaßnahmen, die den Drehbuchautor herausstellten, von großzügigen Produktionsbudgets und der Möglichkeit der Filmsichtung schon vor dem Kinostart.

Konzentriert man sich jedoch darauf, was der Autorenfilm in Deutschland *leistete*, so werden die Differenzen zwischen Autorenfilm und dritter dänischer Literarisierungsphase deutlich: Denn im wesentlichen vollziehen sich in Deutschland während der Autorenfilmphase Prozesse, die in Dänemark bereits während der zweiten Literarisierungsphase vier Jahre zuvor zu beobachten waren. »Films, deren Manuskripte oder Ideen von namhaften Schriftstellern herrühren«, ¹³⁵⁹ hatte es in Dänemark seit 1909 gegeben. Nicht nur »winzig schofle Kritzler« schrieben in Dänemark längst für die Filmindustrie, sondern auch »geeichte Autoren«. Ebenso gab es längst eine institutionalisierte Zusammenarbeit zwischen Filmindustrie und berufsverbändischen Organisationen der Autoren. Während in Dänemark der Vorsitzende des DDF sich schon 1909 offensiv zu seiner Drehbuchtätigkeit bekannte, Autoren ihre Geschäftsbeziehungen mit der Filmindustrie über den DDF laufen ließen und ein Kinoreformprojekt wie *Det stumme Teater* von großen Teilen der hegemonialen Kultur mit Nachdruck betrieben wurde, erlaubte – wie gesehen – der *Verband Deutscher Bühnenschriftsteller* erst im November 1912 seinen Mitgliedern, für den Film zu schreiben.

Die Überwindung der sich aus der Dichotomie von ›Kultur‹ und ›Zivilisation‹ speisenden Berührungangst zwischen etablierter Kultur und dem neuen Medium, die sich im deutschen Autorenfilm manifestiert, ist daher auch in der Forschung als bedeutendster Aspekt des Autorenfilms

¹³⁵⁷ Im internationalen Maßstab sind das eher geringe Tantiemen. So soll Thomas F. Dixon, der Autor von *The Clansmen*, der berüchtigten Vorlage zu Griffiths *The Birth of a Nation* (1915), 25% von den Filmeinnahmen erhalten haben (Claus TIEBER (2008), 37).

¹³⁵⁸ S. hierzu die Beispiele in Kap. 5.4 oder auch den Vertrag der *Nordisk* mit Walter Christmas, dat. 12.3.1913 (*Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby), in dem ihm ein Autorenhonorar von 500 Kronen sowie ein Tantiemenvorschuß in Höhe von 300 Kronen zugesichert wurde, wobei Christmas für jede verkaufte Positivkopie vier Kronen Tantieme gutgeschrieben bekommen sollte.

¹³⁵⁹ Zit. nach: Corinna MÜLLER (1998a), 153.

herausgestellt worden.¹³⁶⁰ Die publizistische Kinodebatte (s. Kap. 6) zeigt zur Genüge, daß auch in Dänemark um 1913 solche Ängste und Dichotomien existierten. Doch generell mußte den Dänen das Phänomen des deutschen Autorenfilms mit seinen Absichten (demonstrativer Anschluß an die hegemoniale Kultur, damit Erschließung bzw. Konsolidierung des bürgerlichen Publikumssegmentes) wie ein Wiedergänger der Fragen, Probleme und Intentionen der zweiten Literarisierungsphase 1909/10 erscheinen.

Ein interessanter Bericht über
Gerhart Hauptmann's Film **„Atlantis“**

Von Cooenhagen wird uns heute offiziell geschrieben:
Die Inszenierung von „Atlantis“ hat Vorbereitungen, Vorkehrungen und Unkosten verursacht, wie niemals vorher ein anderer Film! Die Inszenierung allein hat — nach monatelangen Vorbereitungen — über 4 Monate angestrengter Arbeit erfordert.
...“) nach kurzer Zeit ergab es sich, dass der Voranschlag der Kosten überschritten werden musste, und die

Gesamtherstellungskosten 1/2 Million Mk.
des Negativs nahezu
betragen.

Sämtliche Dekorationen wurden vollständig angefertigt; die künstlerische Ausstattung mit charakteristischen zum Teil sehr prunkvollen Innenräumen und Möbeln zeigt die Filmkunst auf einer noch nie gesehenen Höhe.
Der Film wird kaum unter 4000 Meter in der endgültig redigierten Fassung enthalten.
Ausser etwa 80 Haupt-Darstellern von ersten Theatern Copenhagens mit Fräulein Ida Orloff vom Wiener Burg-Theater und dem bekannten armlösen Artisten C. K. Unton als Gäste) sind mehr als 100 Darsteller in kleineren Rollen und über 500 Mitwirkende in den Schiffszuszen beschäftigt.
Im ganzen waren zu allen Inszenierungen der Seeszenen, zum Transport der Darsteller, zum Gebrauch des Regisseurs und der Photographen etc. AUSSER dem grossen Ozeandampfer

3 Hebersee-Frachtdampfer,
2 Schleppdampfer,
das mit einem Kostenaufwand von 20000 Mk. erbaute Wrack und
3 Motorboote

erforderlich.

Atlantis-Film-G. m. b. H., Düsseldorf.

Anskünfte und Auftragsvermittlungen für Deutschland und Luxemburg erfolgen durch:
Düsseldorfer Film-Manufaktur
Telephon No. 1077 Ludwig Gottschalk, Düsseldorf Seleg.-Adr.: „Films“

Abb. 69: Werbung für *Atlantis* unter Herausstellung der angeblichen Produktionskosten

¹³⁶⁰ Leonardo QUARESIMA (1994), 87.

Die generelle Erklärung für den ›deutschen‹ Autorenfilm, nämlich die beabsichtigte Teilhabe des Kinos am symbolischen Kapital der Literatur, kann man also für die dritte Literarisierungsphase in Dänemark höchstens als komplementär gelten lassen. Aber welche neuen Entwicklungen lassen sich dann bis 1913 aufzeigen, die in Dänemark in der zweiten Literarisierungsphase noch nicht oder weniger relevant gewesen waren und die um 1913 zu einer erneuten Orientierung der Filmindustrie auf etablierte Autoren hin beigetragen haben könnten?

Die dritte Literarisierungsphase ist zunächst einmal Ausdruck der oben diskutierten zunehmenden Professionalisierung. Um 1913 gingen viele der aufwendigeren Produktionen schon über 1.000 Meter Filmlänge hinaus, was eine zunehmende narrative Komplexität im Drehbuch erforderte. Dann ist die dritte Literarisierungsphase, also der Rückgriff auf professionelle Textproduzenten, auch als Reaktion der Filmfirmen auf das größte ökonomische Risiko zu sehen, dem sie ausgesetzt waren: den Teil- oder Totalverlust von produzierten Filmen, deren Herstellungskosten in diesen Jahren enorm wurden. Bei einem dermaßen Kapitaleinsatz erfordernden Film wie z.B. *Atlantis*¹³⁶¹ wäre ein Filmverbot selbst für eine Firma wie die *Nordisk* eine ökonomische Katastrophe. Von Unglücksfäl-

¹³⁶¹ Über die Kosten des Films zirkulieren abenteuerliche Vorstellungen in der Forschung. In der deutschen Presse (s. Abb. 69) als auch im Programm zum Film (Filmmuseum Berlin, Schriftgutarchiv, Mappe zu *Atlantis*) wurden Herstellungskosten von einer halben Million Mark genannt, was sowohl Deniz GÖKTÜRK (1994, 73) als auch Sigfrid HOEFERT (1996, 10) unkritisch referieren. In der dänischen Presse wurde von 300.000 Kronen gesprochen. (Orla BOCK (1913a)) Deniz GÖKTÜRK (1994, 81) behauptet dann auf dieser Grundlage ferner, daß *Atlantis* insgesamt ein Verlustgeschäft gewesen sei, doch die quellenmäßige Grundlage für diese Behauptung ist nebulös. Archivalien im DFI (NFKS IX:21) beziffern indes die Produktionskosten des Negativfilms ›nur‹ mit 73.296,86 Kronen, doch fehlen bei dieser Aufstellung noch die Autorenhonorare für Gerhart Hauptmann (laut im DFI erhaltenen Autorenvertrag bekam dieser 4% des Umsatzes (nicht 10%, wie ENGBERG (ibid., 487) schreibt) bei einer Garantiesumme von 20.000 Mark) sowie für Karl-Ludwig Schröder und Willi Böcker (je 1% des Umsatzes). Diese Autorenhonorare dürften insgesamt mindestens 26.780 Kronen betragen haben (vgl. die Angaben in DFI, NFKS XII:41, sowie den Brief an Poul Jonas, dat. 18.1.1915, NBKB XXXIV:815), so daß sich direkte Gesamtproduktionskosten in Höhe von 100.076,86 Kronen ergeben (hinzu kommen selbstverständlich noch die Kosten für die Herstellung des verkauften Positivfilms sowie ein Anteil an den allgemeinen Verwaltungskosten der Firma). Da der Bruttoumsatz des Films laut der Aufstellung in DFI, NFKS XII:41 bei 448.353,48 Kronen lag, konnte die *Nordisk* einen satten Gewinn von 348.276,62 Kronen (minus die oben erwähnten zusätzlichen Kosten), also von ca. 350%, erzielen. Auch wenn meine Rechnung von der Isak THORSENS (2009, 157) abweicht, ist ihm doch unbedingt Recht zu geben, daß der Film durchaus sehr profitabel gewesen sei (157).

len abgesehen, kann ein Teil- oder Totalverlust von Filmen nur aus zwei Gründen passieren: (1) Schnitte oder Verbote durch die Zensur¹³⁶² sowie (2) die Beschlagnahmung durch eine gerichtliche Anordnung, weil der Film urheberrechtliche¹³⁶³ Bestimmungen verletzt. Wie im folgenden gezeigt werden soll, wurden beide Risiken 1912/13 größer, und in beiden Fällen half die Einbindung etablierter Autoren in den Produktionsprozeß, dieses Risiko wieder zu minimieren.

Was die Zensur betraf, ist oben bereits ihr zunehmender Einfluß auf den Filmproduktionsprozeß dargestellt worden. Ein Jurist wie Georg Wolfssohn wies zwar 1913 explizit darauf hin, daß bei Autorenfilmen »[n]ach dem Grundsatz: gleiches Recht für alle [...] der Maßstab der Zensur kein anderer sein [darf] als beim nicht-literarischen Film«,¹³⁶⁴ aber aufgrund der fast durchgängig praktizierten Wirkungszensur war der Ermessensspielraum der Zensoren zumeist recht großzügig definiert, und *de facto* zeigte sich die Zensur bei ›literarischen‹ Filmen in der Regel toleranter als sonst. Für Filmfirmen war es daher eine probate Strategie, bei Adaptionen bekannter literarischer Werke Zensurtoleranz einzufordern – sei es, daß man schon bei der Produktion Szenen drehte, die man bei namenlosen Drehbuch- oder Vorlagenautoren nie durch die Zensur versucht hätte zu bringen, sei es, daß man sich bei auftretenden Zensurschwierigkeiten auf das symbolische Kapital des Autors berief. In einzelnen Fällen lassen sich solche Fälle z.B. im Briefwechsel der *Nordisk* schon in der zweiten Literarisierungsphase nachweisen.¹³⁶⁵ Doch erst in

¹³⁶² So hieß es z.B. in einem Brief an die Berliner Filiale schon am 1.8.1911 (NBKB XVI:527): »Es ist sehr unangenehm, dass die Censur so streng ist wir müssen ja die Sujets so machen, dass alles glatt durchgeht, es wäre ja schlimm wenn es und [lies: uns] passieren sollte, so wie mit Selig, dass 8 Films zurückgehalten werden.« Und auch bei der Konkurrenz *Kinografen* wurde im Briefwechsel darauf hingewiesen, daß »man maa for Fremtiden være meget varsom med at give sine Penge ud til slige Stykker [= ›zensurstridige Ting‹], hvor Censuren kan have noget at indvende« [›man in Zukunft sehr vorsichtig sein muß, sein Geld für solche Stücke [= ›zensurstrittige Dinge‹ wie Darstellungen des weißen Sklavenhandels] auszugeben, bei denen die Zensur etwas einwenden könnte«]. (Brief an Vilhelm Petersen, dat. 9.10.1913, KBKB II:262.)

¹³⁶³ Hier und im folgenden verwendet als Oberbegriff zu ›urheberpersönlichkeitsrechtlich‹ und ›verwertungsrechtlich‹.

¹³⁶⁴ Georg WOLFSOHN (1913), 99.

¹³⁶⁵ Als z.B. der Berliner Zensor 1910 *Den Dødes Halsbaand* nach Motiven Adam Oehlenschlägers stoppte, schrieb die *Nordisk* an ihre Berliner Filiale (dat. 17.10.1910, NBKB XIII:882): »Haben Sie mitgeteilt, dass das Sujet nach einem alten klassischen

der dritten Phase treten diese Fälle so gehäuft auf, daß man von einer bewußten Strategie der Firma ausgehen darf, mit Hilfe von ›Autorenfilmen‹ die enggesteckten Grenzen der Zensur zu erweitern.¹³⁶⁶ Deutlich wird dies z.B. an dem *Nordisk*-Briefwechsel bezüglich der drei ›Autorenfilme‹ *Atlantis* (Gerhart Hauptmann), *Midnatssolen* [*Die Mitternachtssonne*] (Laurids Bruun) und *Ned med Vaabnene!* (Bertha von Suttner) – und die beiden ausgewählten ›deutschen‹ Autorenfilmbeispiele mögen zeigen, daß dies auch ein Erklärungsansatz ist, den man für den Autorenfilm generell heranziehen muß.



Abb. 70: Die in England geschnittene Varietészene mit dem armlosen Artisten Unthan in *Atlantis* (DVD-Screenshot)

Schriftsteller bearbeitet ist?« Der Film wurde dennoch nur in geschnittener Form freigegeben.

¹³⁶⁶ Auf die gleiche Strategie trifft man wieder 1916/17 in Schweden, als die *Svenska Bio* ihre Produktionspolitik auf wenige Adaptionen ›hochkultureller‹ Belletristik pro Jahr umstellte, um so u.a. den zunehmenden Zensurproblemen in Schweden zu begegnen (Bo FLORIN (1997), 31).

Der Prestigefilm *Atlantis*¹³⁶⁷, vor dessen Premiere die *Nordisk* schon einen bis dato unbekannte Medien-Hype zu inszenieren verstanden hatte, stieß bei nicht wenigen Zensoren auf Kritik. Hauptsächlich nahm man Anstoß an dem Schiffsuntergang, der an den vorjährigen Untergang der *Titanic* erinnerte,¹³⁶⁸ und an der narrativ nicht motivierten Varietészene mit dem armlosen C.H. Unthan, der im Film den Artisten Arthur Stoss spielt (s. Abb. 70).

Bezeichnenderweise kam diese Kritik für die *Nordisk* nicht als Überraschung. In England allerdings fruchtete der Hinweis darauf, daß es eine von dem Nobelpreisträger autorisierte Adaption sei, nichts – die Szene mit Unthan (2,500 Fuß) wurde geschnitten.¹³⁶⁹ Auch in Frankreich und Spanien griff der Zensor ein; hier störte man sich an den unbedeckten Statuen im Atelier (s. Abb. 71).¹³⁷⁰ Aber in Norwegen und vor allem auf dem wichtigsten Markt, in Deutschland, hatte die *Nordisk* richtig spekuliert. »Die norwegischen Behörden werden es kaum wagen, Hauptmanns Werk in der Gestalt zu verbieten, die wir ihm im Film geben«,¹³⁷¹ war sich die Firma noch während der Dreharbeiten sicher. Tatsächlich wurde der Film nach einigen anfänglichen Problemen ohne Kürzungen freigegeben.¹³⁷² In Deutschland hatte die Firma in einem Brief an die Berliner

1367 Für eine Diskussion von *Atlantis* als Höhepunkt des Autorenfilms s. Deniz GÖKTÜRK (1994); außerdem zum Film selbst Marguerite ENGBERG (1977a), 482–499, Casper TYBJERG (1996a), 196–206, Sigfrid HOEFERT (1996), 10–12, sowie Isak THORSEN (2009), 155–157.

1368 *Atlantis* war allerdings nicht der erste ›Titanic-Film‹: *Saved from the Titanic* (USA, *Eclair* 1912) war schon einen Monat nach dem Untergang auf dem Markt, und in Europa hatte Mime Misu ebenfalls 1912 *Titanic – in Nacht und Eis* für die deutsche *Continental* produziert. S. zu den ›Titanic-Filmen‹: Stephen BOTTOMORE (2000), 105ff.

1369 Briefe an die Londoner Filiale, dat. 10.12.1913 (NBKB XXIX:120) u. 12.12.1913 (NBKB XXIX:185).

1370 Marguerite ENGBERG (1977a), 498.

1371 »De norske Myndigheder vover næppe at forbyde Hauptmann's Værk i den Skikkelse vi giver det i Filmen«. Brief an die *A/S Fotorama*, dat. 22.8.1913 (NBKB XXVII: 279).

1372 Brief an die *A/S Fotorama*, dat. 22.12.1913 (NBKB XXIX:376). Sigfrid HOEFERT (1996), der sich nur auf deutsche Presseberichterstattung vom 24.8.1913 stützt, behauptet hingegen fehlerhaft, daß der Film in Kristiania überhaupt nicht vorgeführt werden durfte. (II) Dies kann schon deshalb nicht stimmen, weil die Dreharbeiten überhaupt erst am 26.9. abgeschlossen waren (Marguerite ENGBERG (1977a), 484). Als ›Appetizer‹ hatte man jedoch schon vorher Teile der Schiffsuntergangsszene an die verschiedenen Filialen und Agenturen geschickt (ibid., 496), und evtl. bezieht sich die referierte Reaktion auf dieses kleine Bruchstück des Filmes.

Filiale schon vor der Zensureinlieferung, als der Film ebenfalls noch in der Produktion war, verkündet: »Wir glauben doch kaum, dass die Zensur eine Arbeit von Gerhardt [sic] Hauptmann verbieten will.«¹³⁷³ So kam es dann auch: Die sonst so gestrenge Berliner Zensur gab den Film sogar ganz ohne Schnitte frei, und die Münchener Zensur bestand nach nachdrücklicher Belehrung, daß schließlich Hauptmann der ›Autor‹ des Films sei, nur auf einer minimalen Kürzung von fünfzehn Metern, nachdem zwischenzeitig fast der gesamte vierte Akt gestrichen werden sollte.¹³⁷⁴



Abb. 71: Die in Frankreich und Spanien beanstandete Szene in Eva Burns' Atelier mit Statuen des Bildhauers Rudolph Tegner (1873–1950) in *Atlantis* (DVD-Screenshot)

Die *Nordisk*-Adaption von Laurids Bruuns *Midnatssolen* war für die *Fotorama*, die für den Vertrieb der *Nordisk*-Filme in Skandinavien

¹³⁷³ Brief an die Berliner Filiale, dat. 16.8.1913 (NBKB XXVII:184).

¹³⁷⁴ Vgl. den Brief an Ludwig Gottschalk, dat. 2.12.1913 (NBKB XXVIII:971), den Brief an die Berliner Filiale, dat. 5.12.1913 (NBKB XXIX:23), den Brief an Ludwig Gottschalk, dat. 8.12.1913 (NBKB XXIX:52), den Brief an die Berliner Filiale, dat. 17.12.1913 (NBKB XXIX:291), u. den Brief an Ludwig Gottschalk, dat. 19.1.1914 (NBKB XXIX:789).

außerhalb Dänemarks zuständig war, ein klarer Fall für einen Film, der niemals die Zensur passieren würde. Doch die *Nordisk* sah dies gelassener:

Was Die Mitternachtssonne betrifft, so sehen wir die Zensurfrage nicht so pessimistisch wie Sie. [...] Die hiesige Zensur – und vermutlich auch die norwegische und schwedische – muß doch berücksichtigen, daß es sich um die Verfilmung des Werkes eines berühmten Autors – Laurids Bruuns – dreht, durchgeführt mit äußerster Sorgfalt und Behutsamkeit und mit großen Opfern. *Solche Filme werden in Deutschland und anderen Ländern von der Zensur nach ganz anderen Voraussetzungen als andere Filme beurteilt, und wir bezweifeln nicht, daß Sie mit ein wenig Anstrengung, u.a. indem Sie sich auf Laurids Bruuns Ansehen als Autor berufen, den Film in allen drei Ländern heil durch die Zensur bekommen werden.*¹³⁷⁵ [Meine Hervorhebung]

Tatsächlich gelang es, auch diesen Film ungekürzt durch die Berliner Zensur zu bringen.¹³⁷⁶ Die Wiener Zensur gab sich indes uneinsichtiger und bestand auf einem Verbot des Films, worauf als letztes Mittel der Autor selbst im Kampf mit der Zensur eingesetzt wurde:

Wir haben heute über das Censurresultat mit Herrn Laurids Bruun gesprochen, und er hat uns zugesagt durch seine Wienerverbindungen Ihnen alle mögliche Unterstützung zu geben, damit Sie den Film doch frei bekommen. Wie Sie wissen werden, ist Herr Bruun über die ganze Welt bekannt, und seine Werke sind in zahllosen Exemplaren über alle deutschsprechenden Länder verbreitet. Er hat in Deutschland sehr gute Verbindungen [...].¹³⁷⁷

Bei der von Dreyer vorgenommenen Bertha-von-Suttner-Adaption *Ned med Vaabnene!* (s. Abb. 72) schließlich, einem der letzten für den deutschsprachigen Markt produzierten Autorenfilme¹³⁷⁸ mit einer Eingangssequenz, in der Bertha von Suttner sozusagen als auratische Garantin an ihrem Schreibtisch zu sehen ist, beschlichen offensichtlich selbst

1375 »Hvad Midnatssolen angaar, ser vi ikke saa pessimistisk paa Censur-Spørgsmaalet som De. [...] Den herværende Censur – og formentlig ogsaa den norske og svenske – maa dog tage Hensyn til, at der er Tale om en Filmatisering af en berømt Forfatters – Laurids Bruuns – Værk, foretaget med yderste Omhu og Nænsomhed og med store Ofre. *Saadanne Film bliver i Tyskland og andre Lande censurbedømt ud fra ganske andre Forudsætninger end andre Film, og vi tvivler ikke om, at De ved en Smule Anstregelse, bl. andet ved at paaberaabe Dem Laurids Bruuns Anseelse som Forfatter, vil faa Filmen frelst gennem Censuren i alle tre Lande.*« [Meine Hervorhebung] Brief an die A/S Fotorama, dat. 14.2.1914 (NBKB XXX:332/333).

1376 Brief an die Wiener Filiale, dat. 26.2.1914 (NBKB XXX:536), sowie Anzeige der *Nordisk* zu *Mitternachtssonne* in: *Der Kinematograph* 376 (II.3.1914).

1377 Brief an die Wiener Filiale, dat. 26.2.1914 (NBKB XXX:536).

1378 Zur internationalen Rezeption des Filmes s. Marguerite ENGBERG (1977a), 499–504.

die *Nordisk* ob der Zensurtauglichkeit des produzierten Filmes Zweifel. An die ausländischen Filialen schrieb man:

NED med Vaabnene!

Afdelingerne:

1. Det gamle Hus af Kongen i Berlin.
2. Landstævnet.
3. Kongen i Berlin.
4. Kongen i Berlin.
5. Kongen i Berlin.
6. Kongen i Berlin.
7. Kongen i Berlin.
8. Kongen i Berlin.
9. Kongen i Berlin.
10. Kongen i Berlin.
11. Kongen i Berlin.
12. Kongen i Berlin.
13. Kongen i Berlin.
14. Kongen i Berlin.
15. Kongen i Berlin.
16. Kongen i Berlin.
17. Kongen i Berlin.
18. Kongen i Berlin.
19. Kongen i Berlin.
20. Kongen i Berlin.
21. Kongen i Berlin.
22. Kongen i Berlin.
23. Kongen i Berlin.
24. Kongen i Berlin.
25. Kongen i Berlin.
26. Kongen i Berlin.
27. Kongen i Berlin.
28. Kongen i Berlin.
29. Kongen i Berlin.
30. Kongen i Berlin.
31. Kongen i Berlin.
32. Kongen i Berlin.
33. Kongen i Berlin.
34. Kongen i Berlin.
35. Kongen i Berlin.
36. Kongen i Berlin.
37. Kongen i Berlin.
38. Kongen i Berlin.
39. Kongen i Berlin.
40. Kongen i Berlin.
41. Kongen i Berlin.
42. Kongen i Berlin.
43. Kongen i Berlin.
44. Kongen i Berlin.
45. Kongen i Berlin.
46. Kongen i Berlin.
47. Kongen i Berlin.
48. Kongen i Berlin.
49. Kongen i Berlin.
50. Kongen i Berlin.
51. Kongen i Berlin.
52. Kongen i Berlin.
53. Kongen i Berlin.
54. Kongen i Berlin.
55. Kongen i Berlin.
56. Kongen i Berlin.
57. Kongen i Berlin.
58. Kongen i Berlin.
59. Kongen i Berlin.
60. Kongen i Berlin.
61. Kongen i Berlin.
62. Kongen i Berlin.
63. Kongen i Berlin.
64. Kongen i Berlin.
65. Kongen i Berlin.
66. Kongen i Berlin.
67. Kongen i Berlin.
68. Kongen i Berlin.
69. Kongen i Berlin.
70. Kongen i Berlin.

Drama i 4 Akter 70 Afdelinger
 efter
Bertha v. Suttners
 verdensberømte Roman

• • •

Denne Film betegner Højdepunktet af, hvad der endnu er ydet! Den er et **Mesterværk uden Lige** et saa genialt og storekædet Arbejde, at al Kritik maaske først kommer. Denne Roman er et saa mangfoldigt og værdifuldt Kunstprodukt, at intet Værk nogensinde med større Berettigelse har modtaget **Nobelpræmien.**

Med en Forsigt for hvad det kostede, har **Nordisk Filma Compagni** efter denne Roman skabt en Film, som er baade Bogen og dens forfatterinde værdig. Med en vortegnet Realisme og et aldrig sigteligt Kunstnerisk Sans har **Holger Madsen** indet i Scenearbejdet og i sin og forstaaende Samklang med Bogens store Grundtanke levendegjort dette Bertha v. Suttners vortegnetste **Kæmpearbejde.**

Afdelingerne:

61. Skuespilscenen i Berlin.
62. Skuespilscenen i Berlin.
63. Skuespilscenen i Berlin.
64. Skuespilscenen i Berlin.
65. Skuespilscenen i Berlin.
66. Skuespilscenen i Berlin.
67. Skuespilscenen i Berlin.
68. Skuespilscenen i Berlin.
69. Skuespilscenen i Berlin.
70. Skuespilscenen i Berlin.

Leve Kongen!

Med den Vaaben!

Med den Vaaben!

Akte 1. Bertha Suttners. Vesterbrogade 8 B.

Abb. 72: Das dänische Plakat zum Autorenfilm *Ned med Vaabnene!* mit Bertha von Suttner im Zentrum

Die Kriegs- und Lazaretaufnahmen sind sehr wirklichkeitsgetreu, sogar so realistisch, dass wir fürchten, die Zensur könnte Bedenkllichkeiten hegen, den Film freizugeben. Denken Sie, dass ein Zensurverbot zu befürchten ist, oder glauben Sie, dass die Behörde angesichts der unvergleichbaren Verbreitung des Romans und des Namens der Autorin den Film freigeben wird? Hierüber möchten wir gern Ihre Meinung hören.¹³⁷⁹

Die Argumentation der *Nordisk* ist in allen drei Beispielen gleichlautend: Weil es sich um die Adaption eines berühmten literarischen Werkes handelt bzw. weil der Film aus der Feder eines anerkannten Autors stammt, hat der Film an der Aura des literarischen Werkes bzw. des Autors teil und muß daher nach künstlerischen Gesichtspunkten (nicht) zensiert werden.

Neben der Zensur war es die Verletzung urheberrechtlicher Bestimmungen, welche sich für Filmfirmen zum Totalverlust eines Filmes und damit zur ökonomischen Katastrophe auswachsen konnte. Bis 1910 war das Urheberrecht für die Filmfirmen ein vernachlässigbares Problem gewesen. In Dänemark war die Rechtslage dergestalt, daß das *Lov om Forfatterret og Kunstnerret* [Gesetz über das Autoren- und Künstlerrecht] vom 29. März 1904 keine kinematographischen Erzeugnisse kannte. § 13 eröffnete allerdings prinzipiell die Möglichkeit, das Autorenrecht auch bei kinematographischen Literaturadaptionen geltend zu machen:

Das einem Autor oder anderen nach diesem Gesetz zukommende Alleinrecht, ein Werk zu veröffentlichen, wird nicht nur durch die unveränderte Wiedergabe des Werkes verletzt, sondern auch durch Wiedergaben, bei welchen Kürzungen, Ergänzungen oder Umarbeitungen vorgenommen worden sind – darunter die Dramatisierung oder die Übertragung einer literarischen oder künstlerischen Form in eine andere –, wenn die Bearbeitung nicht solcher Beschaffenheit ist, daß dadurch ein wesentlich neues und selbständiges Werk hervorgebracht worden ist.¹³⁸⁰

1379 Brief an die Berliner Filiale, dat. 23.5.1914 (NBKB XXXI:875), gleichlautend auch an die Wiener (dat. 23.5.1914, NBKB XXXI:879) und die Budapester Filiale (dat. 23.5.1914, NBKB XXXI:880). – Aus heutiger Sicht sind die Kriegsdarstellungen im Film wenig realistisch, vgl. das Resümee Petra OERKES (1999): »Obwohl Holger-Madsen eine Ahnung von der Wirkung der modernen Kriegsmaschinerie hatte, konnte er sich die Realität eines modernen Krieges nicht vorstellen, geschweige denn diese mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln in Szene setzen.« (983f)

1380 »Den en Forfatter eller andre i Følge denne Lov tilkommende Eneret til Offentliggørelse af et Værk krænktes ikke blot ved uforandred Gengivelse af Værket, men ogsaa ved saadanne Gengivelser, ved hvilke der er foretaget Forkortelser, Tillæg eller Omarbejdelser – derunder Dramatisering eller anden Overførelse fra en litterær eller kunstnerisk Form til en anden –, naar Bearbejdelsen ikke er af saadan Beskaffenhed, at et væsentligt

Als die *Fotorama* 1910 eine Adaption von Johan Prægels Drama *Kapergasten* [Der Kapergast] auch unter diesem Namen veröffentlichte, zog der Autor vor Gericht – eine juristische Novität.¹³⁸¹ Tatsächlich urteilte das Viborger Oberlandesgericht dann 1912 nach einem längeren Verfahren, daß das Drama und die Inhaltsangabe im Programmheft zum Film zu ähnlich seien, und verurteilte die *Fotorama* zu einer Zahlung von 500 Kronen an Prægel. In der Urteilsbegründung wurde ausdrücklich auf § 13 des *Lov om Forfatterret og Kunstnerret* verwiesen.¹³⁸²

Die *Nordisk* war offensichtlich zunächst etwas vorsichtiger angesichts der unsicheren Rechtslage vor dem Urteil von 1912. Bei einheimischen, noch lebenden Autoren zahlte die *Nordisk* sicherheitshalber eine Tantieme, so z.B. an Sophus Michaëlis für die Adaption von dessen *Revolutionsbryllup*. Bei verstorbenen dänischen Autoren, deren Tod noch nicht fünfzig Jahre zurücklag, scheint man es hingegen nicht so genau genommen zu haben; zumindest lassen sich im Archiv der *Nordisk* keine Hinweise auf entsprechende Zahlungen bis 1909 finden.

Titel literarischer Werke genossen offensichtlich überhaupt keinen juristischen Schutz, wie die Affäre um den *Kinografen*-Film *En Rekrut fra 64* [Ein Rekrut von 64] 1910 nahelegt: Obwohl der Film denselben Titel trug wie Peter Frederik Rists Bestseller von 1889, war er keine Adaption dieses Romans. *Kinografen* hatte zwar vorher bei Rist angefragt, ob dieser etwas gegen die Verwendung des Titels einzuwenden habe, aber dieser sah keine rechtliche Handhabe, um dies zu verhindern, sondern konnte nur eine Pressemitteilung veröffentlichen, wonach ein Firmenvertreter ihm gegenüber »auch sehr bereitwillig einräumte, daß die Aktiengesellschaft durch die Verwendung des Titels unter falscher Flagge segelte«. ¹³⁸³

nyt og selvstændigt Værk herved er frembragt.« Zit. nach: L.A. GRUNDTVIG (1905), 192. Das Medium der Aufführung oder Veröffentlichung ist, wie Grundtvig in bezug auf Musik ausführt, unerheblich. (129)

1381 »Literært Tyveri? Strid om »Kapergasten«.«. In: *Aarhus Stiftstidende*, 21.10.1910.

1382 Sagen Nr. 185/1912. In: *Ugeskrift for Retsvæsen. Afdeling A: Domssamling* (1912), 870f.

1383 »indrømmede ogsaa meget villigt, at Aktieselskabet sejlede under falsk Flag ved at benytte Titlen«. »En Rekrut fra 64«. Et Brev fra Oberst Rist«. In: *Nationaltidende*, 12.8.1910. Vgl. auch die Reaktion der *Kinografen* in: *Politiken*, 19.8.1910 (»Hvor man morer sig«) sowie die Briefe der *Kinografen* an Rist, dat. 30.7.1910 u. 19.8.1910, in: KB NKS 2836 2°.

Urheberrechtlich begründete Zahlungen an ausländische Autoren hat es in der Frühphase des dänischen Films überhaupt nicht gegeben, obwohl zahlreiche Adaptionen vorgenommen wurden. Diese galten aber offenbar nicht als Adaptionen gemäß Artikel 10 der ursprünglichen *Berner Konvention* von 1886, vielleicht weil in der Phase des Kürzest- und Kurzfilms die unumgängliche Verkürzung als eine ›wesentliche‹ Änderung bewertet wurde, während Artikel 10 nur die Wiedergabe mit ›unwesentlichen Abkürzungen‹ regelte.¹³⁸⁴

Die urheberrechtliche Situation änderte sich jedoch grundlegend, als die Berliner Revision der *Berner Konvention* zum Schutz geistigen Eigentums vom 15.11.1908 erstmals Fragen des Urheberrechtes direkt in die Filmindustrie hineintrug (vgl. Kap. 2.1.2). In Artikel 14 hieß es:

Die Urheber von Werken aus dem Bereiche der Literatur, der Wissenschaft oder der Kunst haben das ausschließliche Recht, die Wiedergabe und die öffentliche Aufführung ihrer Werke durch die Kinematographie zu gestatten.

Den gleichen Schutz wie Werke der Literatur oder Kunst genießen selbständige kinematographische Erzeugnisse, sofern der Urheber durch die Anordnung des Bühnenvorganges oder die Verbindung der dargestellten Begebenheiten dem Werke die Eigenschaft eines persönlichen Originalwerkes gegeben hat.

Unbeschadet der Rechte des Urhebers am Originale wird die Wiedergabe eines Werkes aus dem Bereiche der Literatur, der Wissenschaft oder der Kunst mittels der Kinematographie wie ein Originalwerk geschützt.¹³⁸⁵

Das Deutsche Reich trat der revidierten *Konvention* durch ein Ausführungsgesetz, eine Novellierung des *Literatur-Urhebergesetzes*, relativ schnell am 22.5.1910 bei,¹³⁸⁶ was auch für die dänischen Firmen sofortige Auswirkungen hatte. Solange Dänemark die Revision nicht unterzeichnet hatte, konnten die dänischen Filmfirmen zwar theoretisch ungehindert deutsche literarische Werke adaptieren oder andere Filme plagieren, liefen aber dann in Deutschland und in anderen Konventionsländern wie

1384 »Zu der unerlaubten Wiedergabe, auf welche die gegenwärtige Uebereinkunft Anwendung findet, gehört insbesondere auch diejenige nicht genehmigte ›indirekte‹ Aneignung eines Werkes der Literatur oder Kunst, welche mit verschiedenen Namen, wie ›Adaptionen, musikalische Arrangements‹ usw. bezeichnet zu werden pflegt, sofern dieselbe lediglich die Wiedergabe eines solchen Werkes in derselben oder einer anderen Form, mit unwesentlichen Aenderungen, Zusätzen oder Abkürzungen darstellt, ohne im übrigen die Eigenschaft eines neuen Originalwerkes zu besitzen.« Zit. nach: Fritz BOCKIUS (1910), 63.

1385 Zit. nach dem Abdruck der revidierten *Konvention* in: Fritz BOCKIUS (1910), 64.

1386 Alexander SCHWARZ (1994), 73; Fritz HANSEN (1915).

Frankreich oder England Gefahr, vor Gericht gezerrt zu werden. So war der *Nordisk* z.B. 1911 eine Zola-Adaption angetragen worden, von der sie jedoch mit folgender Begründung Abstand nahm: »[W]ir glauben doch kaum, daß es angeht, diese aufzuführen, sicherlich würde ein Verbot in vielen Ländern erlassen werden, da die Autorenrechte Zolas als eines Franzosen gut geschützt sind.«¹³⁸⁷ 1911 entschied der Supreme Court in den USA, daß Literatur auch im Hinblick auf Filmadaptionen urheberrechtlich geschützt sei.¹³⁸⁸ Ab dem 1.7.1912 war schließlich auch Dänemark Mitgliedsstaat der revidierten *Konvention*, nachdem bereits zum 1.4.1912 das *Lov om Forfatter- og Kunstnerret* entsprechend modifiziert worden war. Unter den bedeutenderen Märkten trat einzig Rußland in meinem Untersuchungszeitraum der *Konvention* nicht bei.¹³⁸⁹

Im Juli 1912 war also die Etablierung des Urheberrechtes in der dänischen Filmbranche im großen und ganzen abgeschlossen. Damit war im Laufe weniger Jahre ein juristisches Risiko entstanden,¹³⁹⁰ das z.B. der *Nordisk* immer wieder Ärger bereiten sollte. Als *Mejster* 1911 einen Film herausbrachte, der in Anlehnung an Karin Michaëlis' Bestseller *Den farlige Alder* den Titel *Das gefährliche Alter* trug, ohne jedoch eine Adaption des Textes zu sein,¹³⁹¹ konterte *Nordisk*, um gegen den Monopolfilm in Deutschland vorzugehen,¹³⁹² prompt mit einer eigenen Version.¹³⁹³ Daß

1387 »[V]i tror dog næppe, det gaar an at opføre dette, det vil sikkert blive nedlagt Forbud derimod i mange Lande, da Zolas Forfatterret som Franskmand er godt gaderet.« Brief an *Fotorama*, dat. 13.3.1911 (NBKB XV:319).

1388 Edward AZLANT (1997), 246; Claus TIEBER (2008), 31.

1389 Alexander SCHWARZ (1994), 72.

1390 Signifikanterweise häufen sich sowohl in Deutschland als auch in Dänemark um 1912 die Publikationen zum Problem des Urheberrechtes in der kinematographischen Produktion, vgl. Richard TREITEL (1912b), Wenzel GOLDBAUM (1912), Fritz HANSEN (1913, 1914, 1915) sowie in Dänemark die Berichterstattung in der *Ugeskrift for Retsvæsen. Afdeling A: Domssamling* 1912: 453f, 870f, 1913:73–75.

1391 Dies läßt ein Vergleich des überlieferten Films mit dem Buch schnell erkennen. Karin Michaëlis schrieb später in einem Brief an die *Nordisk*, dat. 25.5.1926, die Deutschen »have stjaalet Navnet men lavet anden Tekst« [»hatten den Namen gestohlen, aber einen anderen Text gemacht«] (*Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby).

1392 Diese Begründung ist einem Brief an die Moskauer Filiale, dat. 6.4.1911 (NBKB XV:622), zu entnehmen.

1393 Zur Affäre um *Den farlige Alder/Das gefährliche Alter* s. auch Corinna MÜLLER (1994), 122ff, Isak THORSEN (2009), 98–100, sowie Annemone LIGENSA (2009). Erst im Zuge der nachfolgenden juristischen Auseinandersetzungen bemühte sich die Firma, von Karin Michaëlis ein Verwertungsrecht zu erhalten, vgl. den Brief an die Berliner Filiale, dat. 23.3.1911 (NBKB XV:465): »Was meinen Sie, ob wir vor dem 15. April ›Das ge-

das Deutsche Reich schon 1910 der *Konvention* beigetreten war, hatte die *Nordisk* entweder übersehen oder nicht ernst genommen. Statt dessen hatte die Firma noch – wie dem firmeninternen Briefwechsel mit seinem ungelenkten Deutsch zu entnehmen ist – »den Film Messters möglichst nahe gehalten wegen des Kampfes gegen die Monopolfilm«,¹³⁹⁴ was ein Vergleich der beiden heute noch erhaltenen Filme bestätigt. *Meßter* ging jedenfalls gerichtlich gegen den *Nordisk*-Film vor¹³⁹⁵ und konnte die Auslieferung des Films im Deutschen Reich verhindern¹³⁹⁶. Die Angelegenheit endete zwar mit einem außergerichtlichen Vergleich, aber die *Nordisk* war unzweifelhaft die Verliererin in der Affäre. Um ihre 44 Kopien im Deutschen Reich ausliefern zu dürfen, zahlte man an *Meßter* »eine größere Summe«,¹³⁹⁷ so die bewußt ungenaue Formulierung in Briefen an die eigenen Filialen und Agenten. Wie teuer das Spiel mit dem Urheberrecht der Firma zu stehen gekommen war, wollte man offensichtlich nicht einmal firmenintern bekannt machen: 54.000 Mark,¹³⁹⁸ d.h. ca. 48.000 Kronen hatte die Affäre gekostet, mehr als ein Zehntel des damaligen Aktienkapitals der *Nordisk*. Hinzu kamen weitere 2.413,13 Kronen Gerichtskosten, Strafzahlungen und Entschädigungen, zu denen dänische Gerichte die *Nordisk* in dieser Angelegenheit verurteilten. In einem ersten Verfahren wurde der *Nordisk* im November 1911 untersagt, eine textuelle Zusammenfassung ihres Filmes in Form einer Anzeige oder eines Programmheftes zu veröffentlichen, da eine zu große Ähnlichkeit mit *Meßters* Programmtext vorliege.¹³⁹⁹ Es ging bei diesem Verfahren also einzig – wie bereits bei der Entscheidung zu Prægels *Kapergasten* – um die Verwertungen der beiden Filme, wobei das Urheberrecht von 1904 problemlos greifen konnte. Interessanter war das zweite Urteil im September 1912, das der dänische Verleih von *Meßters* *Das gefährliche Alter* noch vor der ur-

fährliche Alter« mit Autorenrecht von der Schriftstellerin ausgaben, und in besserer Ausführung als Meßters.«

1394 Brief an *Projectograph*, Budapest, dat. 15.4.1911 (NBKB XV:679).

1395 Brief an Justizrat Arndt, Berlin, dat. 12.4.1911 (NBKB XV:664).

1396 Brief an die Londoner Filiale, dat. 15.4.1911 (NBKB XV:677).

1397 Brief an *Projectograph*, Budapest, dat. 1.5.1911 (NBKB XV:842).

1398 Diese Summe wird genannt in einem Brief an die *Actien-Gesellschaft für Kinematographie & Filmverleih*, Straßburg, dat. 3.5.1911 (NBKB XV:870); die Anzahl der damit »freigekauften« Kopien wird erwähnt in einem Brief an die gleiche Firma, dat. 9.5.1911 (NBKB XV:911).

1399 Sagen Nr. 631/1911. In: *Ugeskrift for Retsvæsen. Afdeling A: Domssamling* (1912), 453f.

heberrechtlichen Gesetzesnovelle vom April 1912 gegen die *Nordisk* angestrengt hatte: Unter Hinweis auf das *Lov om Forfatterret og Kunstnerret* von 1904 (!) wurde die *Nordisk* zu einer Strafzahlung von 200 Kronen, einer Wiedergutmachung von 1.800 Kronen und Übernahme der Verfahrenskosten von 200 Kronen verurteilt. Die Begründung für diese Verurteilung lautet nicht etwa, daß der *Nordisk*-Film dem *Mejster*-Film zu sehr ähnelte, sondern daß die *Nordisk* durch ihre dem deutschen Original stark ähnelnde Version das Urheberrecht des *Drehbuches* zu *Das gefährliche Alter* verletzt habe.¹⁴⁰⁰

Hatte die *Nordisk* in der Affäre um *Den farlige Alder* noch mutwillig oder unwissend das Urheberrecht verletzt, war sie jetzt für die Gefahr sensibilisiert, die den neuen urheberrechtlichen Regeln innewohnte – und dennoch wurde die Firma im Sommer 1912 erneut in einen urheberrechtlichen Streit verwickelt, der ihr teuer hätte zu stehen kommen können. Von dem Schauspieler Christian Schrøder hatte man ein Drehbuch in dem Glauben erworben, daß es sich um eine Originalarbeit Schrøders handele. Kurz bevor der auf diesem Drehbuch basierende Film im Juli 1912 als *Den sorte Kansler* [*Der schwarze Kanzler*] Premiere haben sollte, stellte sich Ende Juni heraus, daß sich das Drehbuch in urheberrechtlich fataler Weise bei William Magnays Roman *The Red Chancellor* (1901) bedient hatte. Auf das urheberrechtliche Problem aufmerksam gemacht wurde die *Nordisk* ausgerechnet von der Konkurrenzfirma *Kinografen*, die ebenfalls eine Adaption des Romans unter dem Titel *Kansleren kaldet den sorte Panther* [*Der Kanzler, der der schwarze Panther genannt wird*] vorgenommen hatte und behauptete, hierfür das Urheberrecht zu haben. Die *Kinografen* kündigte an, den *Nordisk*-Film beschlagnahmen zu lassen.¹⁴⁰¹

Daß die *Nordisk* es schaffte, aus dieser ausweglos erscheinenden Situation noch einen Gewinn zu ziehen, läßt erkennen, wie sie innerhalb weniger Jahre zu einem *global player* werden konnte. Der *Nordisk*-Vertreter in London wurde losgeschickt, um vorsichtig bei Magnay zu eruiieren, ob dieser tatsächlich mit der *Kinografen* einen Vertrag abgeschlossen habe. Sollte dies nicht der Fall sein, sollte der Vertreter versuchen, selbst die Rechte zu erwerben, wobei er selbstverständlich keinesfalls erzählen

1400 Sagen Nr. 998/1911. In: *Ugeskrift for Retsvæsen. Afdeling A: Domssamling* (1913), 73–75.

1401 Brief an A.S. Poulsen, London, dat. 29.6.1912 (NBKB XX:819/20).

sollte, daß der Film bereits fertig vorliege.¹⁴⁰² Tatsächlich erwies sich die Behauptung der *Kinografen*, die kinematographischen Verwertungsrechte an *The Red Chancellor* zu besitzen, als Bluff. Die *Nordisk* sicherte sich umgehend die Rechte und schlug zurück, wobei die gerade vollzogene Novellierung des *Lov om Forfatterret og Kunstnerret* und der nachfolgende Beitritt Dänemarks zur revidierten *Berner Konvention* Anfang Juli gerade recht kam. An die *Kinografen* schrieb man am 10.7.1912:

Da uns bekannt ist, daß Sie ein Filmschauspiel nach Sir William Magnays 1901 erschienenem Buch »The Red Chancellor« hergestellt haben, für dessen Filmdramatisierung wir das weltweite Alleinrecht erworben haben, erlauben wir uns hiermit, unter Hinweis auf das Autorenrecht vom 1. April dieses Jahres und der Ausweitung der Berner Konvention, der Dänemark am 1. dieses Monats beigetreten ist, mitzuteilen, daß wir beabsichtigen, Sie zur Rechenschaft zu ziehen, falls der von Ihnen hergestellte Film in irgendeinem der Länder, die der Konvention beigetreten sind, herausgegeben werden sollte.¹⁴⁰³

Auf einen Rechtsstreit wollte die *Nordisk* es jedoch nicht ankommen lassen, denn zu groß war die Gefahr, daß dann bis zum Ende des Verfahrens auch der *Nordisk*-Film nicht herausgebracht werden dürfte. Statt dessen einigte man sich wieder auf einen Vergleich, der diesmal jedoch zu Gunsten der *Nordisk* ausfiel, denn die *Kinografen* zahlte einen unbekanntem Betrag, um ihren Film in den Konventionsländern herausbringen zu dürfen.¹⁴⁰⁴

Die Affäre um *Den sorte Kansler* war so zwar glimpflich für die *Nordisk* ausgegangen, doch sollten dies 1912 nicht die letzten urheberrechtlichen Probleme gewesen sein. Mit der *Vitascope* stritt man sich um den von Louis v. Kohl geschriebenen Film *Potifars Hustru*¹⁴⁰⁵ [*Frau*

¹⁴⁰² Ibid.

¹⁴⁰³ »Da det er os bekendt, at De har fremstillet et Filmsskuespil efter Sir William Magnays i Aaret 1901 udkomne Bog »The red Chancellor«, til hvis Dramatisering i Films vi har erhvervet Eneret for hele Verden, tillader vi os ved Nærværende under Henvisning til Forfatterloven af 1. April d. A. og den af Danmark den 1. d. M. tiltraadte Udvidelse af Bernerkonventionen at meddele Dem, at vi agter at drage Dem til Ansvar, hvis den af Dem fabrikerede Film skulde blive udgivet i noget af de til Konventionen hørende Lande.« Brief, dat. 10.7.1912 (NBKB XX:929).

¹⁴⁰⁴ Brief an die Berliner Filiale, dat. 16.7.1912 (NBKB XX, 989). – In diesem Fall war ein direkter Vergleich einer *Nordisk*- mit einer *Kinografen*-Produktion für die Zeitgenossen möglich, und glaubt man »MAUD« (1912), war der *Kinografen*-Film weit besser als das Konkurrenzprodukt der *Nordisk*.

¹⁴⁰⁵ Vgl. Briefe an Louis v. Kohl, dat. 25.4.1912 u. 27.4.1912 (NBKB XIX:999 u. XX:38), sowie die Briefe an den Rechtsanwalt der *Nordisk*, Hugo Unger, dat. 25.5.1912 (NBKB

Potiphar] und mit einem Herrn Schwarz in Berlin um den von Alfred Kjerulf oder Henry Lehmann geschriebenen Film *Bumlepetersen* »Nr. 32«¹⁴⁰⁶ [Bummelpetersen »Nr. 32«]. Mit der *Vitascope* verglich man sich; Herrn Schwarz zahlte man 750 Mark. Bei der Wahl von Verleihtiteln¹⁴⁰⁷ wie bei neuen Drehbuchankäufen wurde die *Nordisk* jetzt sehr vorsichtig: Von vermeintlich unsicheren Kantonisten wie dem Obertelegrammboten O.A. Nielsen verlangte sie beim Ankauf zweier Drehbücher die schriftliche Erklärung, »daß beide Sujets vollständig original und keinen Büchern entliehen sind«.¹⁴⁰⁸ Im Standardtext der Autorenverträge mußte bei der *Nordisk* ab 1913 immer die folgende Erklärung unterschrieben werden:

Ich ... erkläre, daß das vertragliche Filmschauspiel meine eigene Originalarbeit ist und daß weder die Idee noch der Text des Stückes einer anderen existierenden Arbeit, einem Schauspiel jedweder Art, einer literarischen Arbeit, einem Roman, einer Novelle, einer Erzählung ö.ä. entnommen sind noch darauf beruhen.¹⁴⁰⁹

XX:406) u. dat. 9.8.1912 (NBKB XXI:257), den Brief Ole Olsens an R. Seemann, dat. 23.9.1912 (NBKB XXI:817), und die Briefe an die Berliner Filiale, dat. 28.9.1912 (NBKB XXI:910) u. dat. 1.10.1912 (NBKB XXI:956).

1406 Vgl. Brief an Rechtsanwalt Treitel, dat. 13.9.1912 (NBKB XXI:705), sowie die Briefe an die Berliner Filiale, dat. 18.9.1912 (NBKB XXI:762), dat. 20.9.1912 (NBKB XXI:785), dat. 17.10.1912 (NBKB XXI:180/181) u. dat. 22.11.1912 (NBKB XXII:818). – Ob das Drehbuch Lehmann oder Kjerulf zuzuschreiben ist, muß dahingestellt bleiben. Für Marguerite ENGBERG (1977b) ist Lehmann der Autor, allerdings wird der Film – im Gegensatz zu den anderen von Lehmann geschriebenen Filmen – nicht in KM(C) als ein Film von Lehmann aufgeführt. Die *Nordisk* nennt in ihrem Brief vom 13.9. Kjerulf als Autor und legt eine von ihm unterschriebene Bestätigung bei, daß er das Stück selbst verfaßt habe. Aber vielleicht hatte man von Seiten der Firma den angestellten Dramaturgen mehr oder weniger genötigt, dieses Schreiben zu unterzeichnen, um der *Nordisk* so eine bessere juristische Ausgangsposition zu verschaffen.

1407 So ist in einem Brief an die Berliner Vertretung, dat. 30.11.1912 (NBKB XXII:958), zu lesen: »Wir bemerken die neue Haupttitel für diesen Film [=»Die Dame unserer Zeit«?], möchten aber bemerken, dass wir nicht sicher sind, ob diese Titel zulässig ist. Kollidiert dieselbe nicht mit den Rechten des Verfassers von der bekannten Operette von Leo Fall »Die Dollarprinzessin«? Wir müssen unbedingt keine Risiko in dieser Beziehung laufen und bitten Sie daher die Sache vorher genau zu untersuchen.« Am Rand des Briefes befindet sich ein handschriftlicher Zusatz, was extrem selten war. Der Zusatz lautet: »Sehr wichtig!«

1408 »at begge Sujetter er fuldtud originale og ikke laante fra Bøger, Skuespil eller lignende«. Brief an O.A. Nielsen, dat. 19.11.1912 (NBKB XXII:762).

1409 »Jeg ... erklærer, at det omkontraherede Filmsskuespil er mit eget originalt Arbejde, og at hverken Stykkets Ide eller Text er taget fra eller bygget over noget andet existeren-

Ähnliche Erklärungen verlangten auch die anderen Filmfirmen,¹⁴¹⁰ und in die überarbeitete Fassung der ›Instruktionen für Filmautoren‹ wurde 1917 ein neuer Abschnitt eingefügt: »Weder die Idee noch der Text des Stückes darf einer anderen existierenden Arbeit, einem Schauspiel jedweder Art, einer literarischen Arbeit, einem Roman, einer Novelle o.ä. entnommen sein noch darauf beruhen.«¹⁴¹¹ Urheberrechtliche Probleme ließen sich dennoch nicht völlig vermeiden – selbst der *Nordisk*-Dramaturg Alfred Kjerulf scheint einmal ein Plagiat geschrieben zu haben, wahrscheinlich unbeabsichtigt.¹⁴¹² Aber wenigstens konnten sich die Filmfirmen mit Hilfe der Autorenkontrakte und der bezeichnenderweise ab Juli 1912 eingeführten vertraglichen Konventionalstrafen bei Verstößen gegen das Urheberrecht, die sich auf bis zu 10.000 Kronen belaufen konnten,¹⁴¹³ bei den verantwortlichen Autoren schadlos halten, wenn Probleme auftraten.

Bei neuen Projekten wie einer geplanten Adaption von Edward George Bulwer Lyttons Erfolgsroman *Kenelm Chillingly* (1892) ließ die *Nordisk* genauestens die Urheberrechtslage prüfen. Der *Nordisk*-Vertreter vor Ort wurde aufgefordert, »to go thoroughly into the matter again and let us know exactly how it is. We should not like to produce a film on the book in question, if we are not absolutely sure there is no risk«.¹⁴¹⁴

Das Eindringen des Urheberrechts in die Filmproduktion sowie die Praxis der Zensur unterstrichen nicht nur die Bedeutung des Drehbuchautors im allgemeinen, sondern ließen im speziellen die Einbindung von bekannteren Angehörigen der literarischen Intelligenz als Lösung für die neu auftretenden Probleme erscheinen. So konnte man auf Toleranz der

de Arbejde, Skuespil i enhver Forstand, litterært Arbejde, Roman, Novelle, Fortælling el. lign.«.

¹⁴¹⁰ Bei der *Kinografen* mußte der Autor z.B. unterschreiben, »at det omhandlede Filmsskuespil er mit originale Arbejde, og at hverken Idé eller Tekst er taget fra eller bygget over nogen eksisterende Roman, Novelle, Skuespil, Filmsskuespil eller andet bestaaende Arbejde« [»daß das betreffende Filmschauspiel meine Originalarbeit ist und daß weder die Idee noch der Text aus irgendeinem existierenden Roman, einer Novelle, einem Schauspiel, einem Filmschauspiel oder einer anderen vorhandenen Arbeit entnommen sind oder darauf basieren«]. (Vgl. die Vertragsexemplare im Privatarchiv Harriet Bloch.)

¹⁴¹¹ »Hverken Stykkets Idé eller Tekst maa være taget fra eller bygget over noget andet eksisterende Arbejde, Skuespil i enhver Forstand, Digt, Roman, Novelle eller lignende.«

¹⁴¹² Vgl. Schreiben der Rechtsanwaltpaxis Shaw etc. an die *Nordisk*, dat. 19.9.1918. In: *Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby.

¹⁴¹³ Vgl. die Vertragssammlung der *Kinografen*, in: DFI.

¹⁴¹⁴ Brief an A.S. Poulsen, dat. 20.6.1913 (NBKB XXVI:209).

Zensur hoffen und zugleich darauf vertrauen, eine originale Arbeit ohne nachfolgende urheberrechtliche Probleme zu erwerben, denn von professionellen Autoren konnte mit einiger Berechtigung ein größeres Verständnis für das Plagiats- bzw. Urheberproblem erwartet werden als von Amateuren.

Wie schon an den gewählten Beispielen erkennbar, haben diese Faktoren zweifellos auch eine Rolle für den in Dänemark produzierten ›deutschen‹ Autorenfilm gespielt. Es kann kaum ein Zufall sein, daß am Ende desselben Monats, in dem Dänemark der revidierten *Konvention* beitrug und die *Nordisk* es gerade noch vermochte, in der urheberrechtlichen Affäre um *The Red Chancellor* ein ökonomisches Debakel zu vermeiden, nämlich im Juli 1912, sich erstmals im Briefwechsel der *Nordisk* das Konzept des deutschen Autorenfilms abzeichnet. An die Berliner Filiale schrieb man am 29.7.1912: »Herr Direktor Olsen ersucht Ihren Herrn Seemann sich zu bemühen, erstklassigen deutschen Verfasser gute Sachen abzukaufen, die sich seiner Meinung nach für Dramatisierung in lebenden Bildern eignen würden.«¹⁴¹⁵ Um das Phänomen des ›deutschen‹ Autorenfilms zu erklären, bietet sich daher am besten ein multifaktorieller Erklärungsansatz an, der das Zusammenspiel von Zensur- und Urheberrechtsfragen, das Streben nach ›literarischem‹ symbolischen Kapital sowie nicht zuletzt den Wettbewerbsvorteil miteinander zu vereinen versteht, den die großen etablierten Filmfirmen dadurch hatten (oder zu haben meinten), daß sie im Gegensatz zu finanzschwächeren Firmen aufwendige Autorenfilm-Produktionen überhaupt finanzieren konnten.

Für die dritte Literarisierungsphase in Dänemark hingegen müssen, sieht man von einigen großen Namen wie Lange, Rung oder Michaëlis ab, die Urheberrechtsentwicklungen und in etwas schwächerem Ausmaß die Zensurenentwicklungen ebenso verantwortlich gemacht werden wie der Umstand, daß die von der literarischen Intelligenz geschriebenen Drehbücher tatsächlich gut für die Filmproduktion verwertbar waren. So ist auch zu erklären, warum die dritte Literarisierungsphase den kurzlebigeren¹⁴¹⁶ Autorenfilm überdauerte. Denn während die literarische Intelligenz noch bis 1915 praktisch konstant einen Anteil von rund einem Drittel an den dänischen Drehbüchern hielt, war man schon im Januar 1914 bei der *Nordisk* der Auffassung, daß die Zeit des Autorenfilms vorbei sei.

¹⁴¹⁵ NBKB XXI:150.

¹⁴¹⁶ Corinna MÜLLER (1998a), 153.

Veranstalten Sie einen

Psilander-Zyklus

(2–7 Sujets in einer Woche)

— Holen Sie Offerte ein! —

BERLIN SW. 48
Friedrichstrasse 13.
Telephon: Maj. 1019; Telegramme: Nordisk.

NORDISCHE FILMS Co.
G. M. B. H.

DÜSSELDORF
Graf Adolffstrasse 20.
Telephon: Assch. 646; Telegramme: Nordisk.

Abb. 73: Anzeige der Nordisk in der Lichtbildbühne 1914

Statt dessen seien wieder Farcen oder ›Sensationsfilme‹ gefragt,¹⁴¹⁷ und im nachfolgenden Monat konstatierte man trocken, daß die »Autorenfilme schliesslich jetzt von keiner grossen Bedeutung sind«.¹⁴¹⁸ Im Mai 1914 erschien in der *Filmwoche* bereits ein ironischer Nachruf auf den Autorenfilm unter der Überschrift »Um stilles Beileid wird gebeten«:

Keine Angst, es handelt sich nicht um einen Trauerfall, der uns die Laune trüben könnte. Nur ein Scheinwesen ohne Fleisch und Blut, weder Fisch noch Fleisch, ist langsam von uns gegangen [...]. Es ist mit viel Lärm ins Leben getreten, die Henne [= die *Nordisk*]¹⁴¹⁹, die das Ei, dem es entstammt, gelegt hat, hat gegackert, daß einem die Ohren gegellt haben. Je größer aber das Tierchen wurde, desto mehr zeigte es sich, daß es ein Fehlgeschöpf war, dem ein Bein fehlte und das blind war. Es ist nach kaum einem Jahre sanft eingegangen. Wann, wissen wir nicht einmal genau. Es ist plötzlich nicht mehr da.

¹⁴¹⁷ Vgl. Brief an die Berliner Filiale, dat. 27.1.1914 (NBKB XXIX:962): »Wir sind auch der Meinung, dass jetzt Lustspiele bevorzugt werden, und werden bemüht sein so viele wie möglich und so gute wie möglich zu schaffen.«

¹⁴¹⁸ Brief an Karl-Ludwig Schröder, 18.2.1914 (NBKB XXX:399).

¹⁴¹⁹ Daß hiermit die *Nordisk* gemeint ist, ist einem späteren Abschnitt im »Nachruf: zu entnehmen: »Der Autorenfilm ist aus dem Norden zu uns gekommen. Eine Kopenhagener Filmfirma, die vor Jahresfrist den Markt fest beherrschte, sagte sich eines Tages, daß sie jetzt wieder etwas Neues bringen müsse. Sie kaufte sich daher Kürschner's Literaturkalender, engagierte einen Schieber aus Literatenkreisen [gemeint ist wohl Schröder] und sandte ihn der Reihe nach zu allen Bühnen- und Romanautoren Deutschlands und Oesterreichs, deren Werke er gegen hohes Honorar zu verfilmen sich erbötig machte.« (»Um stilles Beileid wird gebeten. Ein Nachruf.« (1913).)

Diese drollige Mißgeburt war der *Autorenfilm*. Friede seiner Asche! Ein altes Sprichwort sagt: Ueber die Toten nur Gutes. Wir wollen ja auch nicht gegen ihn zu Felde ziehen. Die Sache ist viel zu lustig. Wir wollen ihm nur einen Nachruf halten, als dem, was er war, als einer kurzen Episode in der Entwicklungsgeschichte der Kinematographie.¹⁴²⁰

Das Ende des Autorenfilms in Deutschland ist sicherlich vielen Faktoren geschuldet.¹⁴²¹ Aber bei der *Nordisk* zumindest scheinen das Mißverhältnis von Honorarhöhe zu Werbewert der (im Film ja selbst nicht sichtbaren) Autoren einerseits¹⁴²² sowie von Produktionskosten zu Einspielresultaten der Filme andererseits¹⁴²³ entscheidende Faktoren gewesen zu

¹⁴²⁰ Ibid.

¹⁴²¹ Corinna MÜLLER (1998b) schreibt zum Ende des Autorenfilms in Deutschland, daß unter den zahlreichen Ursachen die häufig kolportierte Ablehnung des Kinopublikums »vielleicht« sogar die geringste gewesen sei (160) bzw. weniger mit den Filmen selbst als mit deren Länge zusammenhing: Der typischerweise stundenlange Autorenfilm brach entschieden mit der Zuschauererwartung in bezug auf die Länge von Filmen, und die Publikumsprobleme des Autorenfilms seien insofern im Kontext der Umstrukturierung des Kinoprogramms vom Kurzfilm zum (abendfüllenden) Langfilm zu sehen. Die These, daß vor allem die Länge der Filme als Problem betrachtet wurde, läßt sich auch an den Briefen der *Nordisk* ab dem Herbst 1913 belegen. An die Berliner Filiale schrieb man z.B. am 17.10.1913: »Von Ihren Auseinandersetzungen bezüglich der Aversion gegen die langen Films nahmen wir Kenntnis.« (NBKB XXVIII: 262–264) Nach Moskau teilte man am 25.11.1913 mit: »Die Films von über 1000 Meter Länge werden auch künftig bei uns selten vorkommen. Wir sind schon vor einiger Zeit zu diesem Entschluss gekommen, die sehr langen Films in unserem Programm so weit möglich zu vermeiden.« (NBKB XXVIII:806–807) Auch die Londoner Vertretung scheint sich über die Filmlängen besorgt zu haben: »THE CHINESE VASE«. Vi bemærker hvad De skriver. Ogsaa i det øvrige Europa gaar Tendensen i Retning af mere sensationelle Films og kortere Længde (2–3000 Fod).« [»THE CHINESE VASE«. Wir haben notiert, was Sie schreiben. Auch im übrigen Europa geht die Tendenz Richtung eher sensationelle Filme und eine kürzere Länge (2–3000 Fuß).«] (Dat. 12.1.1914, NBKB XXIX:664.) An die Regisseure Robert Dinesen, Holger-Madsen, Schnedler-Sørensen und August Blom erging am 31.10.1913 folgende Anweisung: »Paa Grund af de forandrede Afsætningsforhold paa Filmmarkedet maa indtil videre ingen Film indspilles paa mere end 1000–1200 Meter uden efter Konference med Selskabets Hovedkontor.« [»Auf Grund der veränderten Absatzlage auf dem Filmmarkt darf bis auf weiteres ohne vorherige Rücksprache mit dem Hauptbüro der Gesellschaft kein Film über 1000–1200 Meter eingespielt werden.«] (NBKB XXVIII: 435–437, 441)

¹⁴²² So schreibt die *Nordisk* in einem Brief an Richard Lluellyn, dat. 15.7.1914 (NBKB XXXII:707), daß der englische Dramatiker Arthur Henry Jones (1851–1929) das Vierfache von dem verlange, was man Hauptmann gezahlt habe, »and after the experience we made with this and other films we are not likely to again pay even this price for any film work«.

¹⁴²³ Dies bedeutet nicht, daß die Autorenfilme *durchweg* Verluste waren – z.T. waren sie, wie *Atlantis*, finanziell durchaus erfolgreich.

sein, die Produktionspolitik schon um die Jahreswende 1913/14 ein weiteres Mal umzustellen. Jetzt wurden bevorzugt Schauspieler statt Autoren als Werbeträger eingesetzt (s. Abb. 73): Aus einem ›Otto Rung-Film‹ wurde so z.B. ein ›Rita-Sacchetto-Film‹.¹⁴²⁴ Ab Mitte 1914 wurde im Regelfall zumindest in deutschen Werbeanzeigen der *Nordisk* kein Vorlagen- oder Drehbuchautor mehr genannt (s. Abb. 74).¹⁴²⁵

Bezeichnenderweise war diese Abkehr vom Autorenfilm jedoch *nicht* gleichbedeutend mit dem Verzicht auf firmenexterne Drehbuchschreiber aus der dänischen literarischen Intelligenz. Deren stabil hoher Anteil an der Drehbuchproduktion hatte wenig mit dem Werbewert einzelner Namen zu tun, sondern lag tatsächlich in der Verwendbarkeit ihrer praktischen Zuarbeit begründet.

Nordische  **Films Co.**

Letzte

Nordisk-Neuheiten

Der Retter des Vaterlandes (W. Psilander)
Das verlorene Paradies (Rita Sacchetto)
Krieg in der Steinzeit
Tatterich im Honigmond
Der Fuchs in der Falle
Die Stunde der Gefahr
Seelchen :: Die letzte Nacht
Auf den Spuren des Orientalen

 15 neue Einakter-Lustspiele 

Nordische Films Co., G. m. b. H.
 Berlin Düsseldorf München

Abb. 74: Werbung für *Nordisk*-Filme 1915

¹⁴²⁴ Der Umstand, daß der Autor im Medium sozusagen ›verschwindet‹, während die Arbeit des Regisseurs, vor allem aber des Schauspielers sichtbar bleibt und sich insofern besser zur Werbung eignet, war laut Corinna MÜLLER (1998b, 162f) auch ein Faktor, der zum raschen Ende des Autorenfilms geführt hat.

¹⁴²⁵ Ausnahmen gab es nur gelegentlich in ein paar Fällen, wo es sich um einen deutschen Drehbuchschreiber handelte, vgl. z.B. die Werbung für den von Richard Jäger geschriebenen Film *Das Zigarettenmädel* (dänischer Originaltitel: *Cigarettpigen*) in: *Der Kinematograph* 473 (19.1.1916).

5.2 Motive für die Filmmitarbeit

Leider sind zumeist keine persönlichen Stellungnahmen überliefert, warum bestimmte Autoren für den Film geschrieben haben und andere nicht. In bezug auf einzelne Akteure läßt sich so in vielen Fällen leider nur über ihre jeweiligen Motive spekulieren. Doch betrachtet man die Drehbuchschreiber aus den Reihen der literarischen Intelligenz als Ganzes, so läßt sich zumindest konstatieren, für welche *Autorengruppen* eine praktische Interaktion mit dem Kino offenbar in Frage kam und für welche weniger oder gar nicht. Diese Beobachtung wiederum erlaubt die Identifizierung von Faktoren, die eine Kinomitarbeit im Einzelfall wahrscheinlicher oder unwahrscheinlicher werden ließen.

Ein wichtiger, exkludierender Faktor ist das Alter bzw. die Generationszugehörigkeit der Autoren. Das durchschnittliche Geburtsjahr aller identifizierten Drehbuchautoren ist 1878, wobei Daten zu 78% aller Autoren vorliegen. Dies bedeutet u.a., daß erst die um 1900 debütierende Generation unter den Drehbuchschreibern breit repräsentiert ist.

Stark vertreten sind desweiteren erwartungsgemäß jene Autoren, die ein »Schreiben in funktionalen Auftrags- und Ästhetikzusammenhängen« und daher einen flexiblen Umgang mit Werkautonomie gewohnt waren.¹⁴²⁶ Journalisten, Unterhaltungsschriftsteller jedweder Kulör, Bühnenaufsteller, vor allem aber Revueautoren, die in Dänemark ein wichtiges Drehbuchautorenreservoir darstellten. Während diese Personengruppen auch in anderen Ländern (soweit man dazu Angaben machen kann) mit Drehbüchern hervorgetreten sind, ist in internationaler Perspektive die große Anzahl etablierter Autoren der sog. Höhenkammliteratur auffällig, die selbst als Drehbuchautoren tätig geworden sind. Innerhalb dieser Gruppe fiel die Zusammenarbeit offensichtlich jenen Autoren am einfachsten, die am meisten symbolisches Kapital hatten, d.h. die sich aus einer Position der Stärke heraus auf die zumindest anfänglich potentiell rufschädigende Interaktion einlassen konnten. So schrieb z.B. Albert Gnudtzmann als DDF-Vorsitzender und Sophus Michaëlis als DFF-Vorsitzender (s. Kap. 5.4.3) für die Filmindustrie, um nur zwei prägnante Beispiele zu nennen, wo schon die institutionelle Plazierung im Literatursystem keinen Zweifel am symbolischen Kapital der Autoren aufkommen lassen kann.

¹⁴²⁶ Jürgen KASTEN (2000), 250.

Der Faktor ›symbolisches Kapital‹ vermag auch zu erklären, warum – wie bereits erwähnt – der Anteil der Frauen generell und der professionellen weiblichen Autoren im besonderen unter den Drehbuchschreibern so gering ist. In geschlechtlicher Hinsicht waren die dänischen Drehbuchautoren ganz überwiegend, nämlich zu 78,4%, Männer. Nur 20,4% waren Frauen; bei 1,2% war nicht zu ermitteln, ob der Verfasser ein Mann oder eine Frau war, weil z.B. der Vorname unbekannt ist und auch sonst keine Identifizierung vorgenommen werden konnte. Der geringe Frauenanteil verblüfft auf den ersten Blick, da sich die Hypothese aufdrängt, daß – in Analogie zum Romangenre im 18. und 19. Jahrhundert – gerade Frauen sich des Genres Drehbuch hätten annehmen müssen: Da dieses erst im Entstehen begriffen war, war es einerseits noch nicht strikt den Konventionen des bürgerlich(-männlich)en Kulturbegriffes unterworfen, und andererseits bot das neue Genre größere Chancen, sich hier eine Karriere zu erschreiben. In bezug auf Deutschland z.B. spricht Alexander Schwarz vom »hohen Frauenanteil bei den Filmautoren«¹⁴²⁷ und fügt die Vermutung hinzu, daß es in der Filmbranche einfacher gewesen sei, sich als Aufsteigerin zu positionieren, als im ›traditionellen‹ Literaturbetrieb.¹⁴²⁸ Schwarz quantifiziert jedoch weder den ›hohen‹ Frauenanteil, noch bringt er empirische Belege für diese Behauptung, so daß es sich wahrscheinlich bei seiner Behauptung schlicht um einen persönlichen Eindruck handelt.

Wenn der Frauenanteil in Dänemark nachweislich so gering war, ist dies ein Indikator dafür, daß die obige historische Analogie mit dem Romangenre anachronistisch ist. Denn die Situation um 1910/15 war in Dänemark wie in Deutschland insofern eine andere, als der Zugang zu den anerkannten Genres (Theaterstück, Roman, Lyrik) Frauen trotz mancherlei Einschränkungen offenstand und daher Genres mit zweifelhaftem kulturellen Ansehen wie das Drehbuch vielleicht eher vermieden als gesucht wurden. Hinzu kam eventuell auch, daß das Genre des Drehbuches mit seinen zahlreichen filmproduktionsbedingten thematisch-motivischen Einschränkungen für die literarische Gestaltung von spezifischen, marginalisierten Erfahrungen längst nicht so attraktiv war wie im 19. Jahrhundert der weit gestaltungsoffeneren Roman.

¹⁴²⁷ Alexander SCHWARZ (1994), 72.

¹⁴²⁸ Ibid.

Festhalten läßt sich jedenfalls, daß die wenigen weiblichen Drehbuchautoren aus den Reihen der literarischen Intelligenz zumeist eher den Unterhaltungsautoren als den ›Höhenkammliteraten‹ zuzurechnen sind, wenn man aus heuristischen Gründen mit dieser zweifelhaften Dichotomisierung arbeiten will. Zur ersten Gruppe sind heute weitgehend vergessene Autoren zu zählen wie Ursula Dahlerup, Olga Eggers, Olga Ott, Martha Ottesen oder Karen Stampe-Bendix, während letztere Gruppe allein durch Karin Michaëlis, Edith Rode und Ingeborg Vollquartz, die zumindest im Urteil der Zeit eine Art ›Höhenkammliteratin‹ war, vertreten ist. Beachtenswert ist bei dieser Gruppe indes, daß Michaëlis und Vollquartz nur ein bzw. zwei Drehbücher schrieben, die sie nicht verkauft bekamen, sowie daß Vollquartz obendrein ab 1915 im Vorstand der DFF saß und insofern schon institutionell eine Autorin mit hohem symbolischen Kapital war. Vergeblich sucht man jedoch unter den Drehbuchschreibern oder in den Briefkopiebüchern der Filmfirmen nach Namen wie Marie Bregendahl, Agnes Henningsen, Thit Jensen, Gyrithe Lemche oder Ingeborg Stuckenberg.

Das Fehlen Marie Bregendahls ist evtl. noch einem weiteren Faktor geschuldet: Sie war nicht nur Frau, sondern gehörte obendrein zur Autorengruppe des ›volklischen Durchbruchs‹, die ebenfalls nicht unter den Drehbuchschreibern vertreten ist. Der typische drehbuchschreibende ›Höhenkammliterat‹ stammt aus dem (Groß-)Kopenhagener Bürgertum und schreibt eine Art von Literatur, die man internationalistisch nennen könnte, insofern als sie im Regelfall erzähltopographisch in der Großstadt oder in einer allgemeineuropäischen Vergangenheit (italienische Renaissance, napoleonische Kriege, klassisches Griechenland etc.) spielt und ihr intendiertes Publikum nicht auf Dänemark begrenzt ist. Zu diesen Autoren lassen sich z.B. die auch außerhalb Dänemarks erfolgreichen Aage Barfoed, Sven Lange, Sophus Michaëlis oder Otto Rung zählen. Jene Autoren hingegen, die den meisten Literaturhistorikern als periodentypisch für die Jahrhundertwendegeneration gelten, sind unter den Drehbuchschreibern des dänischen Stummfilms nicht vertreten: Marie Bregendahl, Thorkild Gravlund, Martin Andersen Nexø, Johan Skjoldborg, Jeppe Aakjær.

Die Autoren des ›volklischen Durchbruchs‹ scheinen dem Kino aber – mit Ausnahme Nexøs – prinzipiell durchaus nicht ablehnend gegenüberstanden zu haben. Aakjær lobte z.B. in seinem »Prolog zur Eröffnungsvorstellung des Kinopalais« 1919 den Film als »ein echtes demokratisches

Kind der Zeit« und nahm ihn in Schutz vor »einem säuerlichen, ästhetischen Nebeldunst«. ¹⁴²⁹ Skjoldborg schrieb in den zehner Jahren nicht nur – erfolglos – Drehbücher für das Kino, ¹⁴³⁰ sondern erhielt 1917 sogar unter dubiosen Umständen eine der heißumkämpften Kinokonzessionen für ein Kino in Brønshøj. ¹⁴³¹ Thorkild Gravlund versuchte die *Nordisk* 1914 allen Ernstes für die Idee zu gewinnen, sein *Dansk Folkekarakter* [Dänischer Volkscharakter] (1911–14) zu verfilmen. ¹⁴³² Einem E.–H.–J. galt die dänische »so reiche und wertvolle Bauern- und Arbeiterliteratur« 1913 im Branchenblatt *Filmen* gar als endlich anzuzapfende reiche Motiv- und Themenquelle für den Film, womit zugleich ein früher Aufruf zur Nationalisierung des dänischen Films verbunden war:

Gibt es keinen, der die echten Werte im mühseligen Kampf des Bauern mit seinem Land erkennen kann – dem Kampf, der seinen Rücken beugt und seine Stärke bricht, aber nie die Glut in seinem Blick erstickt, weil er für sein Leben kämpft, für seine Welt, für sein Daseinsprinzip, das nicht von verfeinerten, nervösen Überreizungen bedingt ist, sondern von den gradenlosen und nüchternen Forderungen des Lebens.

Denk Dir den Kampf um das Land zwischen so einem Vater und einem Sohn, der vergessen hat, was das Geschlecht dem Land verdankt – der die Scholle und das Vieh hasst ... und der sich nach dem Fremden sehnt — Das sind typische *dänische* Konflikte ...

Oder erkläre, warum die männliche Jugend des Arbeitervolkes zu Grunde geht. Das braucht nicht politisch zu sein – nicht zensurwidrig ... bloß ein Ausschnitt aus dem barschen Leben mit seinen stillen, wortlosen Tragödien und armen Humor. ¹⁴³³

¹⁴²⁹ »Prolog til Kinopalæets Aabningsforestilling«, »et ægte demokratisk Barn af Tiden!«, »en sur, æstetisk Taagedunst«. Jeppe AAKJÆR (1919b).

¹⁴³⁰ Bernhardt JENSEN (1969, 103) zitiert aus dem mittlerweile verlorengegangenen Kopiebuch der *Filmsfabrik Danmark* einen Begleitbrief an Skjoldborg, dat. 2.7.1913, zur Rücksendung von dessen Drehbuch *Stammens Blod* [Stammesblut].

¹⁴³¹ S. hierzu genauer Kap. 7.3.

¹⁴³² Brief an Thorkild Gravlund, dat. 20.7.1914 (NBKB XXXII:780): »I Besvarelse af Deres Brev af 13 ds. til vor Direktør Olsen beklager vi at maatte meddele dem, at de omskrevne Værker om *Dansk Folkekarakter* er ganske uden Interesse for os, og efter vor Mening for levende Billeder i det hele taget.« [»In Erwidrerung Ihres Briefes vom 13. dieses Monats an unseren Direktor Olsen beklagen wir, Ihnen mitteilen zu müssen, daß die erwähnten Werke über den *Dänischen Volkscharakter* ohne jedes Interesse für uns und unserer Meinung nach überhaupt für die lebenden Bilder sind.«]

¹⁴³³ »saa rig og værdifuld Bonde- og Arbejderliteratur«; »Er der da ingen, der kan faa Øjnene op for de ægte Værdier, i Bondens trælse Kamp med hans Jord – den Kamp, der kroger hans Ryg, og knækker hans Styrke, men som aldrig kvæler Gløden i hans Blik, fordi han kæmper for sit Liv, for sin Verden, for sit Tilværelsesprincip, der ikke er be-

Daß es trotz dieses dokumentierbaren generellen Interesses der Autoren nicht zu einer intensiveren Interaktion mit dem Kino kam, die sich z.B. in realisierten Drehbüchern niedergeschlagen hätte, ist allein auf die in Kap. 4.7 ausgeführten strikten inhaltlich-thematisch-motivischen Maßgaben und Normen der Filmindustrie zurückzuführen, wonach Geschichten aus dem Bauern- und ›kleine Leute‹-Milieu prinzipiell nicht gekauft wurden.

Resümierend läßt sich festhalten, daß folgende Faktoren eine Drehbuchtätigkeit von Autoren im Untersuchungszeitraum wahrscheinlich(er) werden lassen: (1) Unterhaltungsschriftsteller (vor allem: Revueautor) und/oder journalistische Tätigkeit, (2) ›Höhenkammautor‹, wenn (a) hohes symbolisches Kapital, (b) Geschlecht männlich, (c) ›internationalistische‹ Ausrichtung, (d) literarisches Debüt um oder nach 1900.

5.3 Konflikte

Im großen und ganzen war die Interaktion zwischen der Filmindustrie und der literarischen Intelligenz, was die Drehbuchtätigkeit von Autoren betraf, durch Konflikte geprägt.¹⁴³⁴ Hauptsächlich drei, miteinander verschränkte Konflikte lassen sich im Untersuchungszeitraum beobachten: ein Konflikt über die Beachtung von Zensurnormen, ein ökonomischer Konflikt und ein Konflikt über den Status des Drehbuchs bei der Filmproduktion.

Der erste Konflikt über die Beachtung der Zensurnormen ist Ausdruck der Adaptionprobleme, welche die meisten Autoren bei ihrer Mitarbeit in der Filmproduktion zumindest anfänglich hatten. Unreflektiert übertrugen sie die vertrauten Normen des Literatursystems auf die Textproduktion für das Kinosystem, ohne dabei zu berücksichtigen, daß die weitgehende Autonomie der Literatur in bezug auf die im Rest der Gesell-

tinget af forfinede, nervøse Oversansninger, men af Livets ubønhørlige og nøgterne Krav./ Tænk Kampen om Jorden mellem en saadan Fær og Søn, der har glemt, hvad hans Slægt skylder Jorden – som hader Muld og Kvæg ... og som længes mod det fremmede — Det er typisk *danske* Brydninger .../ Eller forklar, hvorfor Arbejderfolkets mandlige Ungdom gaar til Grunde. Det behøver ikke at være Politik – ikke censurstridigt ... blot et Udsnit af det barske Liv med dets stille, ordløse Tragedier og fattige Humør.« ›E.-H.-J.‹ (1913c), 35f.

¹⁴³⁴ Zum folgenden s. auch den auf die deutsche Situation bezogenen Abschnitt bei Jürgen KASTEN (2000, 269f), der den bezeichnenden Titel »Der unzufriedene Autor« trägt.

schaft gültigen juristischen und moralischen Diskurse Resultat eines jahrhundertelangen Autonomisierungsprozesses war. Das Kino hingegen war zum Zeitpunkt der Untersuchung noch einem strikten juristischen und moralischen Reglement unterworfen, wie es sich u.a. im Instrument der Zensur äußerte. Auch wenn die Filmindustrie in Einzelfällen – wie oben gesehen – durchaus ein Interesse daran hatte, daß Autoren mit hohem symbolischen Kapital die Zensurvorgaben überschritten, wollte man doch nicht beständig Gefahr laufen, Filme kassiert oder stark geschnitten zu bekommen. Der häufigste Grund, warum ein Drehbuch von einem ›Höhenkammliteraten‹ abgelehnt wurde, waren daher Zensurbedenken. Exemplarisch für diesen Konflikt läßt sich ein Brief der *Nordisk* an Karl-Ludwig Schröder zitieren, der in Kopenhagen ein Drehbuch des deutschen Autoren Felix Philippi (1851–1921) eingereicht hatte, das dem Titel nach zu urteilen eine Adaption von Philippis Schauspiel *Das alte Lied* (1891) war. Das Drehbuch ging an Schröder zurück, da

uns das Stoff und die Handlung gar nicht gefallen. Wir glaubten, dass es bereits Ihnen und Herrn Seemann bekannt wäre, dass wir uns für Films, die auf Ehebruch, Kuppelei und Gattin-Mord basiert sind, nicht interessieren.

Wir haben nicht übersehen, dass in der Handlung das literarische Moment (»Der Mord im Affekt«) eine gewisse Rolle spielt, und wir können uns sehr wohl vorstellen, dass das Stück einen grossen Bühnenerfolg gehabt hat. In dem Film wird es aber unmöglich das literarische Moment hervorzuheben, und unserer Meinung nach, werden die Bilder auf die Leinwand fast ekelhaft vorkommen, selbst wenn sie mit der möglichst grossen Diskretion wiedergegeben werden. Auch ist es wohl sehr, sehr fraglich, ob die Censur solches freigegeben wird, und wir können uns nicht denken, dass eine Bearbeitung des Materials helfen könnte.

Wir müssen uns ja auch immer nach dem Geschmack der anderen Länder etwas richten, und ein Stück wie das gegenwärtige kann z.B. in England, Amerika, Schweden, Spanien, Italien etc. absolut nicht verkauft werden, selbst wenn vielleicht der Name Philippi den Film in Deutschland verkaufbar machen könnte.¹⁴³⁵

Die Autoren wiederum hatten häufig genug Probleme, die Zensurbedenken nachzuvollziehen, da sie mit der Zensurpraxis nicht vertraut waren. Karl Gjellerup z.B. reagierte 1913 mit Unverständnis auf die Zensurprobleme, die einer Filmadaption seines Romanes *Møllen* [*Die Hügel-Mühle*] (1898) entgegenstanden: Schliesslich sei eine Dramatisierung des Romans doch in Dänemark auf der Bühne aufgeführt worden, und nach Ansicht des *Deutschen Lehrer-Blattes* solle der Roman in jeder Volksbibliothek

¹⁴³⁵ Brief, dat. 29.II.1912 (NBKB XXII:951).

vorhanden sein, wieso eine Filmadaption da Zensurprobleme schaffen könnte?¹⁴³⁶ Hatte ein etablierter Autor ein Originaldrehbuch geschrieben und bei einer Filmfirma eingeliefert, empfand er das Zensurargument als Eingriff in seine künstlerische Autonomie, was richtig und falsch zugleich war: richtig, da es sich tatsächlich um eine veritable kreative Beschränkung handelte, falsch, weil eine Autonomie vorausgesetzt wurde, die es im Kinosystem eben nicht gab.

Der zweite Konflikt zwischen Drehbuchautoren und Filmindustrie ist ein ausgesprochen banaler und dennoch enorm wirkungsmächtiger, wo die Positionen klar diametral markiert sind: die Höhe der Honorare bzw. Tantiemen, die für die Drehbücher gezahlt wurden. Drehbücher von Amateuren vergütete die durchschnittlich zahlende¹⁴³⁷ *Nordisk* um 1908 mit 20–40 Kronen (je nach Ausarbeitungsgrad und Filmgenre),¹⁴³⁸ um 1910 mit 25–75 Kronen,¹⁴³⁹ um 1912 mit 25–100 Kronen¹⁴⁴⁰ und um 1914 in Einzelfällen auch mit bis zu 200 Kronen. Etablierte Autoren hingegen hatten von Anfang an bessere Konditionen erhalten, teils weil man von ihnen Drehbücher erwartete, die nicht mehr oder nur noch geringfügig überarbeitet werden mußten, teils weil man für ihren Namen aus Werbegründen mitbezahlte. So erhielten die Autoren des DDF bereits in der ersten Literarisierungsphase eine Garantiesumme plus Umsatzbeteiligung. Dreistellige Summen zahlte bzw. bot die *Nordisk* bis 1910 schon Albert Gnutzmann¹⁴⁴¹ oder Palle Rosenkrantz¹⁴⁴² an, und Thomas P. Krag for-

1436 Brief an Harriet Bloch, dat. 29.5.1913. In: Privatarchiv Harriet Bloch.

1437 Kleinere Firmen wie die *Kinografen* scheinen, so der Eindruck aus den überlieferten Briefen in KBKB, eher etwas weniger als die *Nordisk* bezahlt zu haben, während es zur Geschäftspolitik der ›literarischen‹ Filmfirmen wie der *Regia* oder der *Dania* gehörte, die Drehbuchautoren höher als sonst in der Filmindustrie üblich zu entlohnen.

1438 Vgl. z.B. die Briefe an Jens Grøn, dat. 4.1.1908 (NBKB VI:593), an Aage Marcus, dat. 25.2.1908 (NBKB VI:915), sowie an Alma Petersen, dat. 4.3.1908 (NBKB VI:947).

1439 25–30 Kronen werden z.B. dem Klempner Charles Hansen am 25.6.1910 genannt (NBKB XIII:103), 30–50 Kronen einem Carl Ch. Olsen am 19.7.1910 (NBKB XIII:240), 35–75 Kronen einem P.Y. Jensen am 19.12.1910 (NBKB XIV:947), 25–100 Kronen Einar Rousthøj am 19.7.1910 (NBKB XII:230).

1440 Vgl. Absatz 10 in den »Instruktionen für Filmautoren«: »For store Dramaer betaales sædvanligvis ca. 75–100 Kr. For Lystspil ca. 50–75 Kr. og for komiske Stykker ca. 25–35 Kr.« [»Für große Dramen werden gewöhnlich ca. 75–100 Kr. bezahlt. Für Lustspiele ca. 50–75 Kr. und für komische Stücke ca. 25–35 Kr.«] Zit. nach: Erik NØRGAARD (1971), 99.

1441 150 Kronen erhielt er als Angebot für ein Drehbuch mit dem Titel *De to Medbejlere* [Die zwei Mitbewerber], vgl. Brief an den DDF, dat. 27.12.1909 (NBKB XI:895–896).

derte 1911 vergeblich mehr als jene 300 Kronen, welche die *Nordisk* ihm durchaus noch gezahlt hätte¹⁴⁴³. Im Zuge der dritten Literarisierungsphase in Dänemark stiegen die Honorare bzw. Tantiemen für ›Höhenkammliteraten‹ dann rapide an. Üblich wurden jetzt für Drehbücher von ›Höhenkammliteraten‹ 500–1.000 Kronen Garantiesumme bei einer Umsatzbeteiligung von 2–3%. In einem Interview äußerte Ole Olsen 1913:

Doch nun müssen wir alle unsere größten Autoren dazu bekommen, sich für den Film zu interessieren. [...] Sie verlangen viel, aber wir werden uns schon einigen. Autoren, die Filme schreiben wollen, sollen künftig keinen Grund zur Klage haben. Außer dem beträchtlichen Autorenhonorar, das wir gleich geben können, werden sie in Kürze auch Prozente von jedem Kino auf der ganzen Welt bekommen, wo ihre Filme aufgeführt werden.¹⁴⁴⁴

Olsens Aussage, daß die Autoren ›zukünftig‹ keinen Grund mehr zur Klage haben würden, liest sich als ein Eingeständnis, daß bisher reichlich über eine mangelhafte Bezahlung geklagt worden sei und daß die Autoren obendrein durchaus Grund gehabt hätten, sich zu beklagen. Ersteres läßt sich anhand der überlieferten Briefkopiebücher bestätigen, doch gehört das Klagen zwischen Arbeitsmarktpartnern bekanntlich zum Geschäft und ist insofern an sich wenig aussagekräftig. Die Einschätzung, ob die Autoren berechtigterweise Grund zur Klage gehabt hätten, ist abhängig vom Vergleichsmaßstab. In seiner ›Kronik‹ wenige Monate zuvor hatte Nansen, der als Verlagsdirektor und Drehbuchautor zugleich Erfahrung hatte, gerade unterstrichen, wie schnell man Geld beim Film verdienen könne: »Und ich gestehe, daß ich, ohne rot zu werden, an einem Abend oder richtiger gesagt in etwas weniger als einer Stunde 500 Kr. damit verdient habe, für ein Filmtheater einen kleinen hübschen Einakter einzurichten.«¹⁴⁴⁵ Das Beispiel mag ein extremes sein, aber generell kann

1442 Für gute ›Detektivstykker‹ [›Detektivstücke‹], so die *Nordisk* in einem Brief an Rosenkrantz, würde man ihm bar 250 Kronen bezahlen (dat. 30.6.1910, NBKB XIII:133).

1443 Brief an Thomas P. Krag, dat. 26.7.1911 (NBKB XVI:480).

1444 »Men nu maa vi se at faa alle vort største Forfattere interesserede i Filmen. [...] De forlanger meget, men vi bliver nok enige. Forfattere, der vil skrive Film, skal fremtidig ikke faa Grund til at klage. Foruden det betydelige Forfatterhonorar, vi kan give straks, vil de om kort Tid ogsaa faa Procenter fra hvert Biografteater hele Verden over, hvor deres Films opføres.« »Lidt om Film. En Samtale med Direktør Ole Olsen«. In: *Politiken*, 7.8.1913.

1445 »Og jeg tilstaar, at jeg uden at blues, paa en Aften, rettere sagt paa lidt mindre end en Time, har tjent 500 Kr. ved at indrette for et Filmsteater en lille pæn Enakter«. Peter NANSEN (1913b).

kein Zweifel daran bestehen, daß der Arbeitsaufwand für die Erstellung eines Drehbuches um ein Vielfaches höher bezahlt wurde als der Arbeitsaufwand für das Schreiben z.B. eines Romanes oder eines Schauspiels. Wenn Nansen seine Mitautoren trotzdem auffordern kann, nicht dumm zu sein und die Filmindustrie nach Kräften auszunutzen, so zeigt dies, daß er nicht die Zustände im Literatursystem zum Vergleich heranzieht, sondern die Zustände in der Filmindustrie, wo ganz andere Honorare gezahlt wurden – und dies ist auch der Hintergrund zu Olsens implizitem Eingeständnis, daß die Autoren Grund zur Klage gehabt hätten.

Engberg listet für einige *Nordisk*-Filme von 1913 die Produktionskosten auf, und dieser Aufstellung ist zu entnehmen, daß der Anteil der Autorenhonorare an den gesamten Produktionskosten bei durchschnittlich 6,5% lag.¹⁴⁴⁶ Im erhaltenen Briefwechsel zwischen den Valbyer Studios und dem Hauptbüro der *Nordisk* [N-V-H] finden sich ebenfalls einige Angaben zum Anteil der Autorenhonorare an den Produktionskosten. Dieser betrug im Januar 1914 5,8%, im Februar 1914 4,3%, im Juni 1914 1,3%, im Juli 1914 2,0%.¹⁴⁴⁷ Autorenhonorare waren bei der Filmproduktion ein zu vernachlässigender Posten. Aus Sicht der Autoren standen sie in einem unproportionalen Verhältnis zu den traumhaft hohen Honoraren, die Regisseure und Schauspielern gezahlt wurden und die gelegentlich auch durch die Presse geisterten.¹⁴⁴⁸

Wenn Autoren angesichts der Bezahlung von Regisseuren und Schauspielern das eigene Honorar als unangemessen empfanden, so verbirgt sich hierhinter nicht die pekuniäre Gier einer raffzähnigen literarischen Intelligenz, sondern diese Kritik ist eher Ausdruck einer Interferenz mit dem dritten, grundlegenden Konflikt zwischen Autoren und Filmindustrie, nämlich dem Konflikt über den Status des Drehbuches bei der arbeitsteiligen Filmproduktion: Der Drehbuchautor sah sich selbst und

¹⁴⁴⁶ Vgl. Marguerite ENGBERG (1977a), 600–603. Hierbei sind der Sonderfall *Atlantis*, zwei Filme mit Tantiemenordnung sowie zwei von firmeneigenen Dramaturgen geschriebene Filme allerdings nicht miteingerechnet worden.

¹⁴⁴⁷ N-V-H 146, 185, 326, 359.

¹⁴⁴⁸ So erhielt z.B. der Regisseur Schnedler Sørensen bei der *Nordisk* für den Zeitraum Mai 1911 bis April 1912 18.800 Kronen und für die acht Monate von Mai 1912 bis Dezember 1912 18.400 Kronen (Brief an Niels Olesen, dat. 27.10.1914, NBKB XXXIII:786). Der Schauspieler (und Weltstar) Valdemar Psilander erhielt zunächst für zwei Jahre vom 15.11.1912 bis zum 15.11.1914 70.000 Kronen (s. Brief an diesen, dat. 27.10.1914, NBKB XXXIII:799), ab diesem Zeitpunkt zunächst für sechs Monate 100.000 Kronen (Brief an A.S. Poulsen, dat. 24.11.1914, NBKB XXXIV:151).

nicht etwa den Regisseur oder Schauspieler als Urheber des Films an und forderte eine entsprechende Vergütung.

In frühen publizistischen und juristischen Diskursen über den Film und seine Ästhetik spielte das Problem der Urheberschaft eine große Rolle. Das Problem bestand darin, daß ›Kunst‹, hier im weitesten Sinn als ›schöpferische Leistung‹ verstanden, traditionell nicht von einem Kollektiv geschaffen werden konnte, sondern einem Einzelnen, dem verantwortlichen ›Künstler‹ nämlich, attribuierbar sein mußte. Film aber entstand arbeitsteilig und war ein kollektives Produkt. In der Berliner Revision der *Berner Konvention* war der Film 1908 als urheberrechtlich schutzwürdig ins Gesetz aufgenommen worden, doch wer war der Urheber? In den Frühjahren des narrativen Films herrschte im großen und ganzen ein urheberrechtlicher Diskurs, der das Neue mit Hilfe des Alten zu erfassen suchte und daher meistens den Drehbuchautoren als Urheber favorisierte,¹⁴⁴⁹ in Analogie zur Theateraufführung, wo ebenfalls nicht das Spiel der Schauspieler oder die Inszenierung des Regisseurs, sondern der Dramentext urheberrechtlichen Schutz genoß.

Drehbuchautoren hatten also, ganz abgesehen von ihrer subjektiven Voreingenommenheit, gute Gründe, sich als Urheber des Films zu fühlen, und erhoben diesen Anspruch auch öffentlich. Für Xenius Rostock z.B. war der Drehbuchautor 1912 »der ursprünglichste Verantwortliche«.¹⁴⁵⁰ Der *Nordisk*-Dramaturg Arnold V. Olsen, der wahrhaftig ausreichend Einblick in die Kollektivität der Filmproduktion hatte, ordnete 1917 das Wirken des Drehbuchautors zunächst dem des Regisseurs und dem des Kameramannes bei: »Auch das Werk des Manuskriptverfassers gehört zu den drei Hauptfaktoren, die einen guten Film schaffen.« *Ganz* gleichwertig waren die drei Faktoren aber für Olsen dann doch nicht, denn das Werk des Drehbuchautors »bildet eigentlich die Grundlage des Ganzen«,

¹⁴⁴⁹ Für Frankreich s. z.B. Richard ABEL (1988), 19; für Deutschland s. z.B. Jürgen KASTEN (2000), 271. Nach Jürgen Kasten kristallisierten sich erst in der internationalen Urheberrechtsdebatte in den späten Zwanzigern Grundzüge eines kollektiven Urheberrechts für den Film heraus. (Jürgen KASTEN (1990), 94.) Die Diskussion über ein kollektives Urheberrecht wurde aber schon in den zehner Jahren in der entsprechenden Fachpresse geführt, vgl. z.B. Fritz HANSENS (1913, 1914, 1915) Beiträge in *Der Kinematograph*, in denen er in bezug auf ›Lichtbildszenen‹ sowohl die Möglichkeit eines selbständigen Urheberrechts als auch einer Miturheberschaft skizzierte. S. hierzu auch die Ausführungen in Kap. 5.1.3 im Kontext der dritten Literarisierungsphase.

¹⁴⁵⁰ »den oprindeligste Ansvarshavende«. Xenius ROSTOCK (1912).

wie er hinzufügte.¹⁴⁵¹ Und auch Christian Nobel betonte in einem Interview: »Der Autor hat mit seinem Manuskript auf jeden Fall den Kern, die Grundlage geschaffen – wenn sie so wollen: das *Material*, mit dem Regisseur und Schauspieler gearbeitet haben.«¹⁴⁵² Die nach Ansicht der (Drehbuch-)Autoren filmpräformierende Funktion des Drehbuches fand nicht zuletzt ihren Ausdruck in dem gemeinsamen Schreiben der DFF und des DDF an das Justizministerium 1914, mit dem darum ersucht wurde, den neuzuernennenden Zensor aus den Reihen der Verbandsmitglieder auszuwählen, was u.a. wie folgt begründet wurde:

Da der Film den dänischen Autoren, die in dieser stummen Kunstart unabhängig von der geringen Ausbreitung der dänischen Sprache gemacht werden, große Möglichkeiten bietet und *da die weitere Entwicklung des Films zur größeren künstlerischen Vollkommenheit in erster Linie auf dem geschriebenen Wort als Grundlage der Darstellung beruht*, ist die Besetzung der oben genannten Stelle von großer Bedeutung für die dänischen Autoren. [Meine Hervorhebung]¹⁴⁵³

Diese bei Autoren omnipräsente Überzeugung vom Primat des Drehbuches bei der Filmproduktion beinhaltete schon aus medialen Gründen ein hohes Frustrationspotential, wie Aage Barfoed 1916 vor dem Hintergrund eigener leidiger Erfahrung ausführte:

Der Filmautor ist ganz und gar in der Gewalt des Schauspielers und des Regisseurs. Wird ein Stück auf einem Theater schlecht gespielt, so kann man doch wenigstens auf die Worte des Autors lauschen. Aber im Film! Hier können nur Situationen geschaffen werden, und hat der Schauspieler nicht Geist oder Talent genug, das Gedanken- und Gefühlsleben zu veranschaulichen, das die Situation beinhaltet, so hilft es nicht, sollte auch ein Genie diese Situation geschaffen haben – sie wird doch ein Nichts, wenn der Mann, der sie darstellt, nichts anderes als ein nacktes Gesicht zum Vorzeigen hat.¹⁴⁵⁴

¹⁴⁵¹ Arnold V. OLSEN (1917).

¹⁴⁵² »Forfatteren har med sit Manuskript i hvert Fald skabt Kærnen, Grundlaget – om De vil: det *Material*e, som Instruktør og Skuespillere har arbejdet med.« Flemming ALGREEN-USSING (1919), 8.

¹⁴⁵³ »Da Filmen frembyder store Interesser for danske Forfattere, der i denne stumme Kunstart gøres uafhængige af det danske Sprogs ringe Udbredelse, og da Filmens videre Udvikling til større kunstnerisk Fuldkommenhed i første Instans hviler paa det skrevne Ord som Grundlag for Fremstillingen, er Besættelsen af den ovennævnte Stilling af stor Betydning for Forfatterne.« Gemeinsames Schreiben der DFF und des DDF, dat. 23.4.1914. In: RA, J₁ 1914 P 3000.

¹⁴⁵⁴ »Filmforfatteren er helt og holdent i Skuespillerens og Instruktørens Vold. Bliver et Stykke daarligt spillet paa et Teater, saa kan man i det mindste lytte til Forfatterens Ord.

Die dennoch zumindest von allen ›Höhenkammliteraten‹ geteilte Überzeugung vom Primat des Drehbuches bei der Filmproduktion schuf ein großes Konfliktpotential bei der Interaktion von Kino und Literatur, weil sie für die Filmindustrie gleich aus mehreren Gründen inakzeptabel war. Der pekuniäre Aspekt ist bereits erwähnt worden: Hätte die Filmindustrie dem Drehbuch den Status einer ›Grundlage‹ oder gar des ›Kerns‹ des Filmes zugestanden, wäre man in Argumentationsnot gekommen, warum Autoren nicht finanzielle Konditionen wie (mindestens) Regisseure und Schauspieler erhielten. Auf die juristischen Diskurse und die expliziten wie impliziten Ansprüche der Autoren antworteten die Filmfirmen mit einer Gegenstrategie, die darauf hinauslief, Drehbuchautoren, sofern sich aus deren Namen nicht symbolisches Kapital schlagen ließ, öffentlich prinzipiell nicht zu nennen. Xenius Rostock kritisierte dies 1912 in *Biografteaterbladet* mit dem Argument, daß man als Zuschauer schließlich die Verantwortlichen für einen Film kennen wolle.¹⁴⁵⁵ Aus Sicht der Autoren hochwillkommener Nebeneffekt, wenn nicht gar Haupteffekt von Rostocks Argument wäre die Stärkung der Position des Autors gegenüber der Filmindustrie gewesen, würde er doch z.B. durch Namensnennung im Vor- oder Abspann oder auf Plakaten beim Publikum ›sichtbar‹ werden. Das versuchte die Filmindustrie unbedingt zu verhindern.

Bei diesbezüglichen Klagen von weniger bekannten Autoren, die sich häufig gerade aufs Drehbuchschreiben spezialisiert hatten und versuchten, sich ganz wortwörtlich einen Namen zu machen, wies man stereotyp darauf hin, »dass wir grundsätzlich dagegen sind die Namen der Verfasser unserer Films aufzugeben«, so die *Nordisk* z.B. 1912 in einem Brief an Bernhard Holz,¹⁴⁵⁶ der zu diesem Zeitpunkt der Firma immerhin schon vier Drehbücher hatte verkaufen können.¹⁴⁵⁷ Irma Strakosch (ei-

Men i Film! Her kan kun skabes Situationer, og har Skuespilleren ikke Aand eller Talent nok til at anskueliggøre det Tanke- og Følelsesliv, Situationen rummer, da hjælper det ikke, om saa et Geni havde skabt den Situation – den bliver dog et Intet, naar Manden, der tolker den, ikke har andet end et bart Ansigte at vise frem.« Aage BARFOED (1916), 150.

¹⁴⁵⁵ Xenius ROSTOCK (1912).

¹⁴⁵⁶ Brief an Bernhard Holz, dat. 3.9.1912 (NBKB XXI:561).

¹⁴⁵⁷ Briefliche Kaufangebote an diesen sind dokumentierbar für *Der Schwur des Schweigens* (dat. 26.1.1912, NBKB XVIII:511; realisiert als *Dyrekøbt Venskab/Tavshedseden* [*Der Schwur des Schweigens*]), *Drei Kameraden* (dat. 7.3.1912, NBKB XIX:194; realisiert als *De tre Kammerater* [*Die drei Kameraden*]), *Das Herzensgold* (dat. 12.4.1912, NBKB XIX:711; realisiert als *Et Hjerte af Guld/Sypigens Hemmelighed* [*Her-*

gentlich Irma Czerwinska), die ebenfalls für die *Nordisk* schon zwei Drehbücher geschrieben hatte¹⁴⁵⁸ und zu einer der fleißigsten Drehbuchschreiber für mehrere dänische Filmfirmen werden sollte, wurde auf eine entsprechende Bitte um Nennung ihres Namens mitgeteilt, »dass wir Ihrem Wunsche betr. Angabe Ihres Namen bei Aufführung der betr. Stücken nicht entsprechen können und zwar schon aus dem Grund, dass wir ja mit den Kinotheatern nicht in direkter Verbindung stehen«. ¹⁴⁵⁹ Daß dies ein vorgeschobener Grund war, ist offensichtlich: Was hätte dagegen gesprochen, den Namen z.B. im Vor- oder Abspann zu erwähnen? Strakoschs deutscher Kollege Richard Jäger erhielt zwar zwei Jahre später von der *Nordisk* die Zusage, daß der Film *Den mystiske Fremmede* [*Der mysteriöse Fremde*] (1914) unter seinem Namen erscheinen sollte, aber die *Nordisk* hielt sich dann bei der Veröffentlichung des Filmes nicht daran. Da die Zusage aber vertraglich fixiert war, mußte die *Nordisk* an Jäger 600 Mark Strafe zahlen.¹⁴⁶⁰

In einem Brief an einen spanischen Drehbuchschreiber nennt die *Nordisk* für ihre Weigerung, den Namen der Drehbuchschreiber zu nennen, noch einen weiteren Grund. Dieser markiert ein Konfliktfeld, das auch die ›Höhenkammliteraten‹ betraf und zu viel Unstimmigkeit und Ärger zwischen Autoren und Filmindustrie geführt hat:

In höfl. Erwidrerung Ihres Geehrten vom 12. d.M. teilen wir Ihnen erg. mit, dass wir die Manuskripte, die uns angeboten werden, nur bedingungslos kaufen und zwar mit dem Recht dieselben nach unserem Belieben zu kürzen oder evtl. zu vervollständigen. Schon aus diesem Grunde können wir Ihren Namen als Verfasser also nicht angeben.¹⁴⁶¹

Angesprochen wird hier der zweite Grund, warum die Filmindustrie den filmpräformierenden Status des Drehbuches keinesfalls akzeptieren woll-

zensgold]) und für *Du hast mich besiegt* (dat. 15.4.1912, NBKB XIX:765; realisiert wahrscheinlich als *Hustruens Ret/Den afdødes Anklage* [*Das Recht der Gattin*]).

1458 Der Titel des ersten Drehbuches ist nicht bekannt, doch erhielt sie laut einem Brief an sie, dat. 29.1.1912 (NBKB XVIII:552), 50 Mark dafür angewiesen. Das zweite Drehbuch hieß *Durch Nacht zum Licht* (vgl. Briefe an sie, dat. 24.2.1912 (NBKB XVIII:982), u. dat. 29.2.1912 (NBKB XIX:69)).

1459 Brief an Irma Strakosch, dat. 29.4.1912 (NBKB XX:60).

1460 Von Richard Jäger unterzeichnete ›Bescheinigung‹ über die Honorarauszahlung für *Der geheimnisvolle Fremde*, dat. 10.2.1914, sowie ›Erklärung‹ über die erfolgte Zahlung von 600 Mark für die Nicht-Nennung seines Namens, dat. 28.6.1914. In: *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby.

1461 Brief an Georges Szél, dat. 16.1.1912 (NBKB XVIII:340).

te: Für die nachfolgende industrielle Filmproduktionspraxis war es wichtig, das totale Verfügungsrecht über das Drehbuch zu erhalten. In den Standardverträgen, wie sie z.B. die *Nordisk* ab 1915 mit ihren Autoren abschloß, sicherte man sich dieses Verfügungsrecht so:

N.F.K. ist als Folge der Abtretung berechtigt, in jeder Hinsicht so über das Schauspiel oder das Manuskript zu verfügen, wie N.F.K. es für gut befindet; N.F.K. ist folglich berechtigt, nach eigenem Gutdünken Auslassungen, Ergänzungen und Änderungen jedweder Art im Schauspiel oder Manuskript vorzunehmen, desweiteren das Schauspiel auf jegliche Weise und in so vielen Auflagen zu veröffentlichen, wie N.F.K. es für gut befindet, desweiteren es aufzuführen, auf die Verwendung zu verzichten, es an Dritte in der vorliegenden oder bearbeiteten Gestalt sowohl zur Aufführung jeglicher Art als auch zur Publikation zu übertragen, generell in jeder Hinsicht so aufzutreten, als ob N.F.K. selbst der Autor des Schauspiels (des Manuskripts) wäre, weswegen N.F.K. auch das Recht hat, in jeder Hinsicht Einspruch gegen die Eingriffe anderer in das Autorenrecht am Stück (dem Manuskript) zu erheben.

N.F.K. ist berechtigt, selbst zu entscheiden, ob der Name des hier unterzeichneten Autors oder ein Pseudonym oder N.F.K. oder kein Name bei der Veröffentlichung des Stückes – auf Film, in Buchform, auf Plakaten, in Programmen, in Anzeigen usw. – angegeben wird.

[..]Ich verpflichte mich, niemals irgendein Werk, Schauspiel beliebiger Art, Novelle, Erzählung, Roman usw. mit demselben oder einem ähnlichen Titel oder Inhalt wie das hier behandelte Filmschauspiel auszuarbeiten.¹⁴⁶²

Daß diese Bestimmungen typisch waren für die Verträge anderer Filmfirmen,¹⁴⁶³ zeigt ein Vergleich mit den entsprechenden vorgedruckten For-

1462 »N.F.K. er som Følge af den skete Overdragelse berettiget til i enhver Henseende at raade over Skuespillet og Manuskriptet, saaledes som N.F.K. finder for godt; N.F.K. er saaledes berettiget til efter eget Skøn at foretage Udeladelser, Tilføjelser eller Ændringer af enhver Art i Skuespillet eller Manuskriptet, endvidere til at udgive Skuespillet paa hvad Maade og i saa mange Oplag, N.F.K. finder for godt, endvidere til at opføre det, at undlade at benytte det, at overdrage det til andre i foreliggende eller bearbejdet Skikkelse saavel til Opførelse af enhver Art som til Udgivelse, i det hele taget til i enhver Henseende at optræde, som om N.F.K. selv var Forfatteren af Skuespillet (Manuskriptet), hvorfor N.F.K. ogsaa har Ret til i enhver Henseende at paatale andres Indgreb i Forfatterretten til Stykket (Manuskriptet)./ N.F.K. er berettiget til selv at afgøre, om under tegnede Forfatters Navn eller et Pseudonym eller N.F.K. eller intet Navn skal angives ved Stykkets Offentliggørelse – paa Film, i Bogform, paa Plakater, i Programmer, i Avertissementer o.s.v./ [...]Jeg forpligter mig til ingensinde at udarbejde noget Værk, Skuespil af enhver Art, Novelle, Fortælling, Roman o.s.v. med samme eller lignende Titel eller Indhold som det her omhandlede Filmsskuespil.« Standardtext der Autorenverträge der *Nordisk* ab 1915 (DFI).

1463 »FILMSFORFATTER« (1917), 52.

mulierungen auf *Kinografen*-Verträgen.¹⁴⁶⁴ Die Rechte des Autors sind in diesen Verträgen auf ein Minimum begrenzt, und irgendeinen Anspruch auf Werkautonomie kann das Drehbuch nicht für sich beanspruchen. Der Drehbuchautor muß akzeptieren, so Emilie Altenloh 1914, »ein Teilchen eines großen industriellen Apparats [zu sein], dem er [= der Autor] mit seinen Leistungen eingegliedert ist.«¹⁴⁶⁵ Kasten hat zu Recht darauf hingewiesen, daß es zur Professionalität des Drehbuchautors auch gehört, Raum für die nachschaffenden Filmrealisatoren zu lassen.¹⁴⁶⁶ Gerade ›Höhenkammliteraten‹ taten sich damit jedoch schwer. Ohnehin war die Grenze zwischen der Nutzung legitimen schöpferischen Gestaltungsraumes durch z.B. den Regisseur und einer Realisation, die mit dem Drehbuch wenig bis nichts mehr zu tun hat, eine bei jedem Film erneut auszuhandelnde – und die bei der Produktion im Regelfall nicht anwesenden

1464 »Jeg [...] overdrager herved i videste Omfang Forfatterretten [...] med alle deraf afledede Rettigheder og Ene-Opførelsesretten for alle Lande til Aktieselskabet ›Kinografen‹. Selskabet er berettiget til efter sit Skøn og sin tekniske Erfaring at foretage hensigtsmæssige Ændringer, Tilføjelser eller Udeladelser ved Skuespillets Opførelse og Udgivelse i Films. I det Hele er Selskabet berettiget til i alle Henseender at disponere over Manuskriptet og Skuespillet, overdrage det til andre ved Videresalg i Manuskript eller Films og give andre Ret til at opføre og udnytte det, saaledes at Selskabet eller den eller dem, til hvem det overdrager Retten hertil, er berettiget til i enhver Henseende at hævde Forfatterrettens Beskyttelse og paatale andres Indgreb og uberettigede Opførelser m.v., kort at Selskabet i enhver Henseende er berettiget til at handle med eller raade over nævnte Filmsskuespil, som om Selskabet selv var dets Forfatter./ Selskabet er frit stillet, om det paa Films, Plakater, Programmer m.v. vil anføre Forfatternavn eller ej.« [»Ich [...] trete im weitesten Umfang das Autorenrecht [...] mit allen daraus folgenden Rechten und das alleinige Aufführungsrecht für alle Länder an die Aktiengesellschaft ›Kinografen‹ ab. Die Gesellschaft ist berechtigt, nach ihrem Gutdünken und aufgrund ihrer technischen Erfahrung zweckmäßige Änderungen, Ergänzungen und Streichungen bei der Aufführung des Schauspiels und der Veröffentlichung des Films vorzunehmen. Generell ist die Gesellschaft dazu berechtigt, in jeder Hinsicht über das Manuskript und das Schauspiel zu disponieren, es anderen durch Weiterverkauf in Manuskript- oder Filmform zu überlassen und anderen das Recht zu übertragen, es aufzuführen oder auszuwerten, so daß die Gesellschaft oder der oder die, denen das Recht übertragen ist, dazu berechtigt sind, in jeder Hinsicht auf den Schutz der Autorenrechts zu bestehen und Klage gegen die Eingriffe anderer und unbefugte Aufführungen u.a.m. zu führen, kurz, daß die Gesellschaft in jeder Hinsicht dazu berechtigt ist, so zu handeln oder über das genannte Filmschauspiel zu verfügen, als wenn die Gesellschaft selbst der Autor wäre./ Der Gesellschaft ist es überlassen, ob sie in Filmen, auf Plakaten, in Programmen u.a.m. den Autorennamen anführt oder nicht.«] Vertrag der *Kinografen* mit Harriet Bloch über den Ankauf von *Ulv i Faareklæder* [Wolf in Schafskleidern], dat. 18.6.1914. In: Privatarchiv Harriet Bloch.

1465 Emilie ALTENLOH (1914), 25.

1466 Jürgen KASTEN (2000), 268.

Drehbuchautoren waren in diesem Konflikt fast immer die Verlierer. Ihr einziges Sanktionsmittel war dann, sich *post festum* öffentlich vom Film zu distanzieren.

Exemplarisch für den Umgang der Filmindustrie mit Drehbüchern ist z.B. bei der *Nordisk* die Gestaltung der Filmschlüsse. In der klassischen, auf Aristoteles rekurrierenden Ästhetik ist die dramatische Kernstruktur durch die Einheit der Handlung aus Anfang, Mitte und Ende bestimmt. Bei der Filmproduktion wurde diese Einheit häufig ohne Rücksprache mit den Autoren aufgebrochen, und zwar entweder, indem man einen ganz neuen Schluß generierte, oder aber, indem man einen zweiten, wahlfreien Schluß schuf. Ein Beispiel für den ersten Fall ist der Film *Via Crucis [Der Weg zur Buße]* (1918), den Aage Barfoed geschrieben hatte. Vorgesehen war hier, so Barfoed, eine Schlußallegorie, wo hinter einem Kreuz die Sonne aufgehen sollte.¹⁴⁶⁷ Ole Olsen war dies jedoch angeblich zu religiös, und der Drehbuchautor erlebte im Kino eine böse Überraschung:

Wir hatten 3 Monate lang auf die Sonne gewartet, die wir brauchen konnten. Sie werden mein Entsetzen verstehen, als ich im Kino saß und auf sie wartete, und als anstelle der Sonne hinter dem Kreuz langsam der große Eisbär der Nordisk Films Ko. auftauchte, der dastand und mit schaukelnden Schultern von einem Fuß auf den anderen trat, als wollte er sagen: Oh Gott! Oh Gott! Was haben sie bloß getan?¹⁴⁶⁸

Den überlieferten Quellen nach zu urteilen blieben solche Eingriffe jedoch Einzelfälle. Üblicher war bei dramatischen Filmen das Drehen eines zweiten (und mitunter auch dritten) Schlusses, so daß der Verleiher bzw. Verkäufer den Film mit einem wahlfreien Ende bekommen konnte. Dies war z.B. bei der *Nordisk* ab ca. 1911 offizielle Produktionspolitik, wie man einem firmeninternen Brief entnehmen kann: »Wir machen übrigens in allen Fällen, wo es möglich ist, immer verschiedene Schlüsse nach dem

¹⁴⁶⁷ Einschränkung muß jedoch hinzugefügt werden, daß in dem erhaltenen Produktionsdrehbuch weder die Schlußallegorie noch die Eisbärszene enthalten ist (D-Ns 1745, DFI). Das ursprüngliche Drehbuch Barfoeds ist allerdings nicht überliefert.

¹⁴⁶⁸ »Vi havde ventet i 3 Maaneder paa at faa den Sol, vi kunde bruge. De vil forstaa min Forfærdelse, da jeg sad der i Biografteatret og ventede paa den, og i Stedet for Solen tonede langsomt frem bag Korset Nordisk Films Ko.s store Isbjørn staaende og trippende med gængende Skuldre, som om den vilde sige: Herre Gud! Herre Gud! Hvad har de dog lavet!« Palle ROSENKRANTZ (1920a).

Geschmack in den verschiedenen Ländern.«¹⁴⁶⁹ Auch bei anderen Filmfirmen war es üblich, verschiedene Schlüsse zu drehen: »erst ›auf Deutsch‹, wo alles ungemein ehrbar und höflich zugeht, und danach ›auf Russisch‹«, so der Zeitzeuge Alfred Nervø.¹⁴⁷⁰ Emma Gad berichtet 1913 von bis zu drei verschiedenen Schlüssen: einem deutschen, einem amerikanischen und einem russischen.¹⁴⁷¹ Wie weitverbreitet das kulturelle Wissen um die verschiedenen Schlüsse war, macht auch ein Artikel in der Familienzeitschrift *Illustreret Tidende* 1913 deutlich: Hier wird über mögliche Verfilmungen Ibsenscher Dramen satirisiert, wobei der fiktive Filmdirektor zu dem neuen ›filmischen‹ Ende von *Rosmersholm* anmerkt, dieses sei nicht für den Export geeignet.¹⁴⁷²

Dieser wahlfreie zweite Schluß – im Regelfall ein tragischer Ausgang statt des vorgesehenen Happy Ends – wurde bei der *Nordisk* als ›russisch‹ bezeichnet, da man in Rußland solche Schlüsse bevorzugte.¹⁴⁷³ Aber auch auf dem englischen oder italienischen Markt entschied man sich mitunter für die ›russische‹ Variante.¹⁴⁷⁴ Das Drehen eines dritten

1469 »Vi laver forøvrigt i alle Tilfælde, hvor det er muligt, altid flere forskellige Slutninger efter Smage i de forskellige Lande.« Brief an die Londoner Filiale, dat. 14.1.1913 (NBKB XXIII:630).

1470 »først ›paa Tysk‹, hvor alt gaar ualmindeligt ærbart og belevent til, og derefter ›paa Russisk‹«. Alfred NERVØ (1913).

1471 Emma GAD (1913a).

1472 »Stemninger og Tilstande. Ibsen-Films« (1913), 302.

1473 Die Notwendigkeit speziell produzierter ›russischer‹ Schlüsse spielt im Briefwechsel mit der Moskauer Vertretung immer wieder eine wichtige Rolle. Am 26.2.1913 schrieb die *Nordisk* z.B.: »Sie können versichert sein, dass wir immer, so fern es möglich ist, spezielle dramatische Enden für Russland machen. Wir haben schon wiederholt diesbezüglich ausdrückliche Instruktionen an unseren Regisseure und literarischen Mitarbeiter gegeben.« (NBKB XXIV:468) – Isak THORSEN (2009) hat 55 Filme der *Nordisk* zwischen 1911 und 1928 identifiziert, zu denen alternative Schlüsse angefertigt wurden, wobei es eventuell sogar noch weitere gab (142, 357f). Vgl. generell zu den ›russischen‹ Enden *ibid.*, 139–143.

1474 S. z.B. den Brief an die Londoner Filiale, dat. 26.9.1913 (NBKB XXVII:901); ebenso den Brief an die Londoner Filiale, dat. 19.12.1913, in dem es heißt: »at vi vil sende Dem en anden Slutning til ›THE CONVICT'S SON‹ [= *Fangens Søn*]. Dette er den Slutning vi har lavet for Rusland og hvor Fru Frølich kvæles tilsidst. Vi imødeser Deres Meddelelse, om denne Slutning falder mere i Deres Kunders Smag, hvad vi næppe kan tænke os.« [»daß wir Ihnen einen anderen Schluß zu ›THE CONVICT'S SON‹ [= *Fangens Søn*] [Der Sohn des Gefangenen]] schicken werden. Wir sehen Ihrer Antwort entgegen, ob dieser Schluß eher dem Geschmack Ihrer Kunden entspricht, was wir uns kaum vorstellen können. Dies ist der Schluß, den wir für Rusland gemacht haben und bei dem Frau Frølich am Ende erwürgt wird.«] (NBKB XXIX:323). Genau diesen Schluß wollte

Schlusses (wie die ›schwedische‹ Variante bei *Evangelimandens Liv* (1915)) scheint eher selten gewesen zu sein.

Wie hemmungslos man generell von Seiten der Filmindustrie mit Drehbuchvorgaben und sogar expliziten Zusagen an die Autoren umging, wenn deren Vorgaben oder die an sie gemachten Zusagen der Produktionsfirma wenig markt- und verwertungsgerecht erschienen, illustriert der Umgang der *Nordisk* mit den von den Vorlagenverfassern autorisierten bzw. selbstgeschriebenen Drehbüchern zu drei der wichtigsten Autorenfilme, nämlich zu Schnitzlers *Elskovsleg*, Hauptmanns *Atlantis* und Bruuns *Midnatssolen*.

Der begeisterte Kinogänger Schnitzler, wahrhaftig vertraut mit dem Medium Film, hatte in einer Vorbemerkung zum Drehbuch von *Elskovsleg*¹⁴⁷⁵ klare Regeln für die Verfilmung aufgestellt und diese auch ästhetisch begründet:

Ausser dem Titel und dem Personenverzeichnis, sowie den Ueberschriften I. II. III. IV. V. Abteilung darf in diesem Film kein geschriebenes, resp. gedrucktes Wort erscheinen, da meiner festen Ueberzeugung nach nur die auf solche Weise gewährte relative Reinheit der Form neuere Versuche auf dem Gebiete des Kinostückes auf ein in literarischer Nähe gelegenes Niveau emporzuheben vermag. Der hier vorliegende Film ist bei der als selbstverständlich vorauszusetzenden guten Regie ohne Mithilfe des Wortes, sei es nun Erzählung, Dialog oder Brief, auch für das Fassungsvermögen des einfachsten Publikums vollkommen verständlich, und ich verwahre mich ausdrücklich gegen jeden Aenderungsversuch in einem den hier ausgesprochenen Prinzipien nicht gemäßen Sinne.¹⁴⁷⁶

Und in einem Brief an Karl-Ludwig Schröder unterstrich Schnitzler am 5.2.1913 nochmal:

man jedoch für den englischen Markt haben (Brief an die Londoner Filiale, dat. 3.1.1914, NBKB XXIX:521). In bezug auf Italien s. den Brief an *A/S de Giglio*, dat. 6.12.1913 (NBKB XXIX:39): »I Henhold til Deres Brev af 4. d.M. bemærker vi, at De fremtidig [...] ønsker den samme Slutning paa Deres Films for Italien, som vi anvender for Rusland.« [»In bezug auf Ihren Brief vom 4. dieses Monates halten wir fest, daß Sie zukünftig [...] für Italien den gleichen Schluß für Ihre Filme wünschen, den wir für Rußland verwenden.«]

¹⁴⁷⁵ Zur *Liebelei*-Verfilmung der *Nordisk* s. vor allem den diesbezüglichen Aufsatz von Leonardo QUARESIMA (1994), aber auch Manuel LICHTWITZ (1986), 355–367, Manfred KAMMER (1983), Claudia WOLF (2006), 42–52, und jüngst Helmut G. ASPER (2009). Alle Autoren ziehen erstaunlicherweise keine dänischen Archivalien für ihre Darstellung und Diskussion heran.

¹⁴⁷⁶ Zit. nach: L. GREVE u.a. (Hg.) (1976), 148; ebenso in Claudia WOLF (2006), 45.

Sehr geehrter Herr Direktor.

In Ihrem Briefe vom 3. stimmt mich die Stelle bedenklich, in der Sie von meinem Wunsche schreiben, daß Titel und Briefe im *Liebelei*-Film möglichst ganz weggelassen werden. Nicht möglichst ganz; 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? Der eigentliche Inhalt des Films wird naturgemäß immer irgendwie Kolportage sein, nur die Strenge der Form, die von jetzt an gewahrt werden soll, wird den künstlerischen Film von den anderen unterscheiden. Nur der Film wird meiner Ansicht künstlerisch bestehen können, der nur aus folgerichtigen und durch sich selbst verständlichen Bildern besteht.¹⁴⁷⁷

Und einen guten Monat später machte Schnitzler am 20.3.1933 Schröder seine Konditionen erneut und unmißverständlich klar:

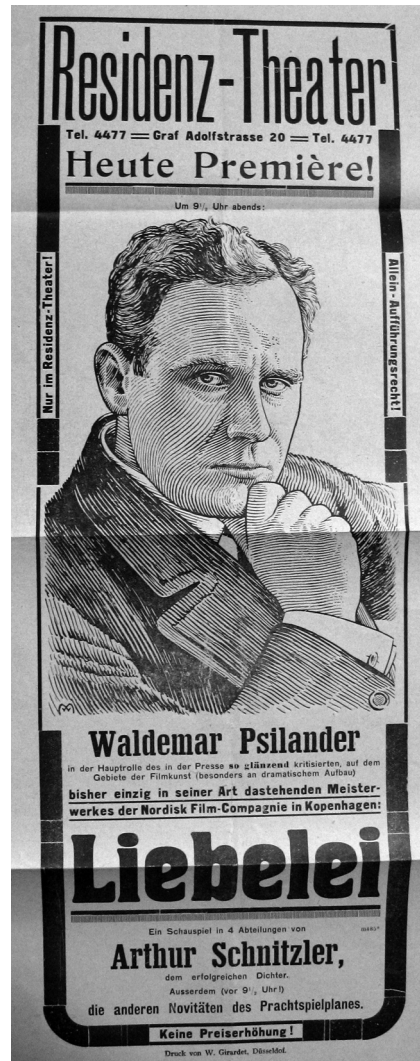


Abb. 75: Plakatwerbung für die *Nordisk*-Verfilmung von Schnitzlers *Liebelei*

¹⁴⁷⁷ Arthur SCHNITZLER (1984), 9f.

Sehr geehrter Herr Direktor.

Gestern hatte ich Gelegenheit ein in der letzten Zeit berühmt gewordenes Kinostück zu sehen und war wieder geradezu entsetzt von den Dialogstellen und sonstigen Verbindungsbrücken, die Verfasser oder Regisseur für unerlässlich gehalten haben, um dem Verständnis des Publikums zu Hilfe zu kommen. Sie haben mir auf meinen zuletzt ausgesprochenen Wunsch die völlige Ausschaltung des Textes im »Liebelei«-Film noch nicht mit der absolut notwendigen Entschiedenheit geantwortet. Und da ich annehmen muß, daß die Vorarbeiten bald beginnen, so möchte ich hierüber endgiltig beruhigt werden. Falls Sie das Publikum heute noch nicht für genügend erzogen halten, daß es auf diese unerträglichen Verbindungstexte verzichten könnte, so will ich lieber von der ganzen Sache nichts wissen und ich zöge es vor unseren Vertrag einfach wieder aufzulösen als hier Konzessionen zu machen, die mir unwürdig erscheinen.¹⁴⁷⁸

Der *Nordisk* war an der Verfilmung von *Liebelei* im Jahr des Autorenfilms so sehr gelegen, daß sie Schnitzler 5.000 Mark für das Drehbuch zahlte,¹⁴⁷⁹ womit das *Elskovleg*-Drehbuch das zweit teuerste Drehbuch in meinem Untersuchungszeitraum war. Auf dem Papier erklärte man sich ebenfalls mit den strikten Bedingungen des Autors einverstanden. Ganz im Gegensatz zu dem oben zitierten Standardtext bei Verträgen hieß es in Schnitzlers Autorenvertrag, daß die *Nordisk* »eine technisch einwandfreie, künstlerischen Zwecken entsprechende Wiedergabe« garantiere sowie daß die Verfilmung »im Einvernehmen mit mir [= Schnitzler]« erfolge.¹⁴⁸⁰ Ob die *Nordisk* allerdings jemals beabsichtigte, sich an Schnitzlers Vorgaben zu halten, darf füglich bezweifelt werden. An Karl-Ludwig Schröder schrieb die *Nordisk*-Zentrale in Kopenhagen am 21.4.1913:

Schnitzlers Bearbeitung von »Liebelei« haben wir gelesen, möchten aber gleich sagen, dass wir gezwungen werden dieselbe zu umarbeiten, und es wird zweifelsohne unmöglich den Film ohne Titel zu machen.¹⁴⁸¹

Taktisch versuchte man, Schnitzler bereits auf die kommenden Änderungen einzustimmen:

Auf Ihren Wunsch bestätige ich nochmals, dass die Aufnahmen genau nach Ihrem Manuskript stattfinden werden und dass bei der Ausgabe des Films auf Ihr ausdrückliches Verlangen von Textinschriften abgesehen wird, wenn Sie nicht selbst nach Besichtigung des Films sich zu einigen Konzessionen, die der

¹⁴⁷⁸ Ibid., 13f.

¹⁴⁷⁹ Brief an die *Deutsche Bank*, dat. 30.12.1912 (NBKB XXIII:408).

¹⁴⁸⁰ Dat. Wien, 4.1.1913 (NFKS VIII, 16:42).

¹⁴⁸¹ Brief, dat. 21.4.1913 (NBKB XXV:364).

Firma aus geschäftlichen Gründen (insbesondere auch für das Ausland) dringend wünschenswert erscheinen, bereitfinden lassen.¹⁴⁸²

Da Schnitzler sich ausbedungen hatte, daß der Film nach Fertigstellung vor dem Kinostart von ihm autorisiert werden mußte, die *Nordisk* sich aber nicht strikt an seine Verfilmungsbedingungen gehalten hatte, sah man in Kopenhagen mit Bangen der Abnahmevorführung des fertigen Filmes entgegen. Die Vertretung in Wien, wo der Film Schnitzler am 20.12.1913 gezeigt wurde, erhielt genaue Instruktionen, wie mit dem ›schwierigen‹ Drehbuchautor umzugehen sei:

Wir möchten vorher erwähnen, dass der Dichter ganz besonders schwer zu behandeln ist, und wir bitten daher *sehr* vorsichtig und diplomatisch vorzugehen.

Der Dichter hat die Bedingung gestellt, dass der Film überhaupt *keine Titel* enthalten darf. Diese Bedingung ist es natürlich aus praktischen und geschäftlichen Gründen unmöglich innezuhalten; wir bitten Sie Dr. Schnitzler hiervon zu überzeugen wenn der diesbzgl. Beanstandungen machen sollte. [...] Dr. Schnitzler hat sich bedungen, dass wir keine Aenderungen in seinem Manuskript ohne seine Genehmigung machen dürfen, es ist ja aber aus geschäftlichen Gründen sehr schwer für Sie den Film in einer Länge von 1500 Meter auszugeben, und wir haben daher einige *ganz unwesentlichen* Szenen ein wenig gekürzt. Falls er auch diesbzgl. Beanstandungen machen sollte, bitten wir Sie ihm davon zu überzeugen, dass die Kürzung unbedingt nötig war um dem Film überhaupt zu placieren.¹⁴⁸³

»Natürlich« seien die vom Drehbuchautor gestellten Bedingungen »aus praktischen und geschäftlichen Gründen« nicht einzuhalten gewesen – deutlicher als in diesem firmeninternen Schreiben läßt es sich kaum sagen, welcher Stellenwert den Vorgaben des Drehbuches und damit des Drehbuchautors bei der Filmproduktion zukam. Schnitzler machte gute Miene zum bösen Spiel: Gegenüber der Wiener Dependence der *Nordisk* bekundete er zwar angeblich, daß er ›sehr zufrieden‹ mit der Adaption sei,¹⁴⁸⁴ notierte jedoch in seinem Tagebuch: »Alberne Introduction mit Geistererscheinungen. Im ganzen mässiger Genuss. (Kopenhagen ist die Scene.)«¹⁴⁸⁵ In einem Brief an Schröder ließ er seiner Enttäuschung freien Lauf:

¹⁴⁸² Brief an Arthur Schnitzler, dat. 18.7.1913 (NBKB XXVI:683).

¹⁴⁸³ Brief an die Wiener Vertretung, dat. 13.12.1913 (NBKB XXIX:221).

¹⁴⁸⁴ So zu entnehmen einem Brief des Kopenhagener Hauptbüros an die Wiener Vertretung, dat. 23.12.1913 (NBKB XXIX:387).

¹⁴⁸⁵ Eintrag am 20.12.1913. In: Arthur SCHNITZLER (1983), 85.

Sind die ersten Erscheinungen noch erträglich, so wird die Sache durch das Auftauchen des mit der Pistole zielenden Fabrikanten und endlich durch das des Tods in Person absolut lächerlich. Also, fort mit all dem, wenn ich bitten darf. [...] Die paar eingefügten Prosastellen in der ersten Abteilung stören weiter nicht, doch halte ich sie nach wie vor für vollkommen überflüssig.¹⁴⁸⁶

Von der *Nordisk* forderte Schnitzler eine bezeichnende Änderung des Haupttitels in *Liebelei nach dem Schauspiel von Dr. Arthur Schnitzler* sowie die Kürzung zweier Szenen, u.a. der ›albernen‹ Introduktionszene.¹⁴⁸⁷ Die Firma stimmte zu, ganz offensichtlich erleichtert, daß Schnitzler nicht stärker protestiert hatte.

Wie streng die *Nordisk* sich allerdings an diese erneute Zusage an den Drehbuchautor hielt, macht ein Brief an die Moskauer Vertretung nur einen Monat später deutlich. Nach dem Motto »Was der Autor nicht weiß, macht ihn nicht heiß« schrieb man:

Es ist mit Absicht und zwar weil der Autor dies gewünscht hat, dass wir die Introduktionsszene zu dem Film »LIEBELEI« in den beordneten Kopien ausgenommen haben. Da wir jedoch aus Ihrer Depesche verstehen, dass Sie diese Szene ausdrücklich wünschen und wir andererseits kaum denken können, dass der Autor etwas dagegen einzuwenden haben kann, dass diese Szene, die ja von keiner grossen Bedeutung ist, in *Russland* vorgeführt wird, werden wir Ihnen dieselbe zu allen den bis jetzt gesandten Kopien per Briefpost direkt nach Moscou übersenden. Auch werden wir dieselbe in allen weiteren von Ihnen nachträglich bestellten Kopien mitnehmen.¹⁴⁸⁸

Ähnlich wie Schnitzler erging es auch Gerhart Hauptmann, selbst wenn dieser das Drehbuch zu *Atlantis* nicht selbst geschrieben hatte. Mit Hauptmann war vereinbart, daß der Film eine Adaption des gleichnamigen Romans sein sollte. Doch in Rußland konnte man sich mit dem Happy End des Filmes nicht anfreunden, und ohne das Wissen Hauptmanns drehte die *Nordisk* daher zusätzlich eine tragische Schlußszene für den Film. Da die *Nordisk* fürchtete, von Hauptmann juristisch zur Verantwortung gezogen zu werden, schärfte man der Moskauer Vertretung ein, daß dieser ›russische‹ Schluß »unbedingt nur in den kleinen Städten in Sibirien verwendet werden« dürfe.¹⁴⁸⁹ Die aus Moskau geordnete Kopienanzahl mit ›russischem‹ Schluß ließ die Zentrale in Kopen-

¹⁴⁸⁶ Zit. nach: Claudia WOLF (2006), 49f.

¹⁴⁸⁷ Vgl. die Briefe an die Berliner Vertretung, dat. 29.12.1913 (NBKB XXIX:444), u. dat. 30.12.1913 (NBKB XXIX:472); ebenso die Ausführungen in Claudia WOLF (2006), 49ff.

¹⁴⁸⁸ Brief an die Moskauer Vertretung, dat. 29.1.1914 (NBKB XXX:42).

¹⁴⁸⁹ Brief an die Moskauer Vertretung, dat. 5.12.1913 (NBKB XXIX:17).

hagen jedoch stutzig werden, »[d]a Sie doch unmöglich so viele Kopien nach Sibirien [sic] senden können«,¹⁴⁹⁰ und man expedierte für zwei Wochen nur den ›richtigen‹ Schluß,¹⁴⁹¹ bevor man dann ab Anfang 1914 den Russen wieder großzügig beide Schlüsse offerierte.¹⁴⁹²

Was die *Nordisk* sich bei Schnitzler und Hauptmann erlaubt hatte, machte sie ebenfalls bei Bruun. Auch dieser hatte sich das Recht ausbedungen, ›seinen‹ Film *Midnatssolen* vor Kinostart zur Abnahme vorgeführt zu bekommen.¹⁴⁹³ Das zweite gedrehte Ende, diesmal ein Happy End,¹⁴⁹⁴ ist ihm mit Sicherheit weder bei dieser noch bei späterer Gelegenheit vorgeführt worden. Und daß in Antizipation von Zensurproblemen manche Szene gleich so aufgenommen wurde, daß sie später leicht herausgeschnitten werden konnte, ohne daß der narrative Zusammenhang zerstört wurde,¹⁴⁹⁵ hätte sicherlich auch nicht das Wohlgefallen des Autors gefunden.

Wenn man schon diesen drei Autoren, an deren Namen und Werbewert die *Nordisk* enormes Interesse hatte, so mitspielte, gehört nicht viel Phantasie dazu, sich vorzustellen, wie die Firma mit Drehbüchern von weniger wichtigen Autoren bzw. Zusagen an diese verfuhr. Wobei die Hinzufügung eines zweiten Schlusses vielleicht sogar noch die Veränderung war, die die Autoren am ehesten akzeptieren konnten, waren ihnen doch solche Eingriffe – sofern sie Bühnenautoren waren – aus der Aufführungspraxis durchaus vertraut, wenn sie aus verständlichen Gründen auch nie gern gesehen wurden. Oehlenschlägers Tragödie *Correggio* (1811) z.B. wurde bei der Wiener Erstaufführung am Burgtheater 1815 rigoros um den fünften Akt gekürzt, so daß Correggio nicht stirbt, sondern

1490 Brief an die Moskauer Vertretung, dat. 16.12.1913 (NBKB XXIX:263/264).

1491 Vgl. Briefe an die Moskauer Vertretung, dat. 16.12.1913 (NBKB XXIX:263/264) u. dat. 23.12.1913 (NBKB XXIX:389).

1492 Vgl. Briefe an Harald Frost, dat. 30.12.1913 (NBKB XXIX:475), an die Moskauer Vertretung, dat. 3.1.1914 (NBKB XXIX:516) u. dat. 17.1.1914 (NBKB XXIX:760). Marguerite ENGBERG (1977a, 499) schreibt nur, daß die Verleiher sich in Rußland verpflichten mußten, den ›russischen‹ Schluß nur in Sibirien zu verkaufen. Dies ist indes nur die halbe Geschichte, geht doch aus dem Briefwechsel eindeutig hervor, daß der ›russische‹ Schluß eben nicht nur in Sibirien gezeigt worden ist.

1493 Vgl. Brief an die Berliner Vertretung, dat. 15.1.1914 (NBKB XXIX:737).

1494 Einem Brief an die Londoner Vertretung (dat. 4.3.1914) zufolge endete die neue Version damit, »at begge Hovedpersonerne sættes i Frihed« [=daß beiden Hauptpersonen die Freiheit geschenkt wird«] (NBKB XXX:650).

1495 Isak THORSEN (2009), 137.

das Drama glücklich ausgeht.¹⁴⁹⁶ Selbst Ibsen schrieb bekanntlich für *Et Dukkehjem* [*Nora*; auch: *Ein Puppenheim*] (1879) – wenn auch widerwillig – 1880 einen zweiten Schluß. Auch der erfolgreiche dänische Dramatiker Henri Nathansen, ein enger Freund Otto Rungs (s. Abb. 21 auf Seite 196), kannte das Problem offensichtlich (allzu) gut, wie man seinen ironisch gefärbten Zeilen in einem Brief vom 19.6.1913 an Henrik Pontopidan entnehmen kann:

Mein nächstes Stück ist bald fertig, »made for Germany«, es hat einen unterschiedlichen Schluß für jedes Land, in Übereinstimmung mit dessen Sitten und Gebräuchen. In Dänemark geht es gut aus, in Deutschland schlecht, in Frankreich gar nicht, in Amerika wird es in lebenden Bildern fortgesetzt.¹⁴⁹⁷

Der im Regelfall jeder narrativen Logik hohnsprechende alternative Schluß verweist auf einen grundlegenden, wenn auch meist nur unterschweligen Konfliktquell zwischen Autoren und Filmindustrie: der unterschiedliche Werkcharakter von Literatur und Film. »Höhenkamm-literaten« waren mit Ausnahme von Bühnenaufgebern daran gewöhnt, daß ihre gedruckten Werke prinzipiell als (ab-)geschlossene, unveränderliche, in vom Autor im Regelfall kontrollierter materieller Form vorlagen. Diesen Werkbegriff übertrug man stillschweigend auf andere künstlerische oder auch kulturindustrielle Erzeugnisse. Daß Drehbücher diese Werkautonomie nicht für sich beanspruchen konnten und – innerhalb gewisser Grenzen – den Produktionsumständen angepaßt wurden, weil sie in einen arbeitsteiligen Produktionsprozeß eingespeist wurden, war von den meisten Autoren noch zu akzeptieren. Implizite Prämisse dieser Akzeptanz war jedoch die *Beobachtbarkeit* der Anpassung, d.h. die Beobachtbarkeit einer Differenz zwischen den (Werk-)Größen »Drehbuch« einerseits und »Film« andererseits. Aber war der gedrehte Film wirklich ein Werk im traditionellen materiellen Sinne, d.h. eine (ab-)geschlossene, produktionsseitig vorgegebene, jederzeit an jedem Ort identisch zu reproduzierende Entität?

Grundsätzlich ist festzuhalten, daß im Untersuchungszeitraum große Fragezeichen am »Werkcharakter« von Filmen zu setzen sind. Zugespitzt

¹⁴⁹⁶ Povl INGERSLEV-JENSEN (1968), II.

¹⁴⁹⁷ »Mit næste Stykke er snart færdigt, »made for Germany«, det har en forskellig Slutning for hvert Land, overensstemmende med dettes Skik og Brug. I Danmark ender det godt, i Tyskland skidt, i Frankrig sletikke, i Amerika fortsættes det af levende Billeder.« Henri Nathansen: Abschriften seiner Briefe (1982/65), KB.

formuliert, war es eher unwahrscheinlich, daß zwei Zuschauer denselben Film sahen, wenn sie in verschiedenen Kinos z.B. in *Atlantis* oder *Elskovsleg* gingen. Schon *produktionsseitig* läßt sich kaum von ›dem‹ Film sprechen, so wenn die Filmfirma – wie gesehen – aus kulturindustriellen Gründen verschiedene Versionen auf den Markt brachte, also z.B. nach Rußland eine Version mit ›russischem‹ Schluß und einer extra eingefügten Entkleidungsszene.¹⁴⁹⁸ *Atlantis* gab es so nicht nur mit richtigem und ›russischem‹ Schluß, sondern obendrein auch in verschiedenen, von der *Nordisk* bzw. ihren Filialen uneinheitlich gekürzten Fassungen.¹⁴⁹⁹ In Vorwegnahme möglicher Zensurbedenken wurden manche Filme schon von den Produktions- oder Verleihfirmen in z.T. stark voneinander abweichenden Versionen erstellt. Jan Nielsen gibt hierfür in seiner grundlegenden Studie zu *Filmfabriken Danmark* ein prägnantes Beispiel: Der von Johanne Skram-Knudsen geschriebene Film *Vera eller En falden Kvindes Roman* [*Vera – der Roman einer Frau*] (1915) handelte in der dänischen Version von einer Frau, die zusammen mit ihrem Kind den versoffenen Ehemann verläßt und sich in der Folgezeit aushalten läßt. In der schwedischen und norwegischen Version des Filmes versuchte man der in diesen Ländern strengeren Zensur dadurch zu begegnen, daß aus der Frau eine Schauspielerin wurde, die sich wirtschaftlich durch ein Bühnengagement saniert und sich wieder mit ihrer Jugendliebe zusammenschließt.¹⁵⁰⁰ Zudem war es in manchen Ländern – wenn auch anscheinend nicht in Dänemark – üblich, bei der Aufnahme mit zwei Kameras gleichzeitig zu arbeiten, so daß anschließend zwei leicht voneinander abweichende Kameranegative existierten, wovon das eine z.B. für die einheimische Version und das andere für die Exportfassung benutzt wurde.¹⁵⁰¹

Differenzen in dem tatsächlich vorgeführten Film konnten zudem durch Eingriffe während der Distribution entstehen, vor allem durch von der Zensur verfügte Schnitte, Änderungen in den Zwischentiteln etc. Und

¹⁴⁹⁸ Diese scheinen in Rußland gerne gesehen worden zu sein. In einem Brief an die Moskauer Vertretung heißt es am 8.5.1913 z.B.: »Wir senden für alle Fälle eine Kopie einer misslungenen Scene (Abkleidungsscene der Frau Beck), indem wir erinnern, dass Sie uns vor einiger Zeit schrieben, dass solche Scenen in Russland speziell gewünscht sind./ Wir bitten um Mitteilung, ob Sie alle die später beordneten Kopien mit oder ohne diese Scene wünschen«. (NBKB XXV:625)

¹⁴⁹⁹ Isak THORSEN (2009), 156.

¹⁵⁰⁰ Jan NIELSEN (2003), 626ff.

¹⁵⁰¹ Jeanpaul GOERGEN (2004).

nicht zuletzt *rezeptionsseitig* war der Film kein abgeschlossener ›Text‹ – viel zu ausgeprägt war seine Performativität:

Die Bilderrollen der stummen Filme sind noch keine medialen Vollkonserven wie ab 1930 die Rollen der Lichttonfilme, auf denen alle visuellen und akustischen Informationen gespeichert sind, die für die Filmvorführung benötigt werden. Die Bilderrollen von stummen Filmen, die heute in Filmarchiven aufbewahrt werden, sind visuelle Relikte von Aufführungsereignissen, deren *live* dargebotener auditiver Teil sich umgehend wieder verflüchtigt hat. Je nach Ausstattung und Lage des Kinos und der Zusammensetzung des Publikums, je nach den jeweiligen Musikern und den persönlichen Eigenheiten des Filmklärers wurden dem Publikum recht unterschiedliche Interpretationen der jeweils auf die Leinwand projizierten Bilderfolgen nahegelegt.¹⁵⁰²

Sandberg resümiert zu recht, »that a film viewing in the silent era was as much a performance as it was a screening«¹⁵⁰³ – und dies nicht nur wegen der unterschiedlichen musikalischen Begleitung. Kinobetreiber und -vorführer hatten anscheinend wenig Hemmungen, Filme schneller als vorgesehen vorzuführen und auch selbst Schnitte im Film vorzunehmen. Das noble Kopenhagener *Panoptikonteater* z.B. fand nichts dabei, *Elskovsleg* bei der Vorführung um fast die Hälfte auf 35 min Vorführzeit zusammenzuschneiden,¹⁵⁰⁴ und bei *Himmelskibet* (vgl. Kap. 5.4.3.1) entfielen gleich mehrere halbe Akte, als der Film 1918 in *Vesterbros Teater* vorgeführt wurde.¹⁵⁰⁵

5.4 Individuelle Fallstudien zur literarischen Intelligenz als Drehbuchschreiber

Als Abschluß des Komplexes ›die literarische Intelligenz als Drehbuchschreiber‹ sollen im folgenden die Beziehungen von fünf Autoren zur Filmindustrie näher dargestellt und diskutiert werden. In den letzten Kapiteln war die Perspektive auf die Beziehung der literarischen Intelligenz zur Praxis des Drehbuchschreibens makrohistorisch: Es ging um Strukturen bzw. um quantifizierende Aussagen über das Kollektiv ›literarische Intelligenz‹.

¹⁵⁰² Martin LOIPERDINGER (2006), 219.

¹⁵⁰³ Mark B. SANDBERG (2001), 7.

¹⁵⁰⁴ S. den Brief Holger-Madsens an Ole Olsen, dat. 1.2.1914. In: *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby.

¹⁵⁰⁵ S. den Brief Holger-Madsens an Ole Olsen, dat. 26.12.1918. In: *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby.

Komplementär soll es jetzt um die aktorielle Mikroebene gehen, d.h. um die Ebene individueller Autoren. Die im allgemeinen Teil bereits herausgearbeiteten Strukturen sollen so an ausgewählten typischen Einzelpersonen konkretisiert werden. Dabei sollen Fragen wie die folgenden beantwortet werden: Wie gestaltete sich die Zusammenarbeit mit der Filmindustrie konkret? Wie vergleichbar sind die Erfahrungen? Wie wurde der Kontakt überhaupt geknüpft; wie hat er sich entwickelt? Was für Hoffnungen waren auf Seiten der literarischen Intelligenz mit dieser Zusammenarbeit verbunden? Welche ökonomische Bedeutung hatte die Zusammenarbeit für die literarische Intelligenz? Was für Berührungspunkte gibt es evtl. zwischen der literarischen Ästhetik des jeweiligen Autors und seinem Engagement in der Filmindustrie? Was läßt sich über die Drehbücher – sofern noch vorhanden – des jeweiligen Autors aussagen?

Die ausgewählten Autoren sind: Sven Lange und Otto Rung als Beispiele für ›Höhenkammliteraten‹, die sich schon während der zweiten Literarisierungsphase im Kinoreformprojekt 1909/10 prominent engagiert hatten und die auch in der dritten Literarisierungsphase zahlreiche Drehbücher schrieben; der DFF-Vorsitzende Sophus Michaëlis als Beispiel für einen weiteren ›Höhenkammliteraten‹, der seine mit dem Kinoengagement verbundenen Hoffnungen wenige Jahre später in einem Roman literarisch reflektierte; Palle Rosenkrantz als Beispiel für einen neuen Autorentypus im Grenzgebiet zwischen ›Höhenkammliteratur‹ und Trivilliteratur; und schließlich Harriet Bloch als Beispiel für eine Autorin, die sich auf das Drehbuchgenre spezialisierte und sowohl für die einheimische Filmindustrie als auch für die außerhalb Dänemarks tätig war.

5.4.1 Sven Lange, Dramatiker

Die Haltung des Dramatikers und Kritikerpapstes Sven Lange zum Film vor allem während der zweiten Literarisierungsphase ist bereits in Kap. 3.1.2.1 analysiert worden und braucht daher hier nur kurz resümiert zu werden: Neben Langes naturalistischem Stilideal war für sein Kinoengagement vor allem die Hoffnung ausschlaggebend gewesen, daß im Film die seiner Ansicht nach fatale mutuelle Beeinflussung von Schauspieler und Publikum ausgeschlossen sei. Es waren also theaterästhetische Überlegungen, die Lange 1909 zum Kino trieben, denn im Medium Film habe die ›Poesie‹ – anders als auf der Bühne – eine Überlebenschance. Die öf-

fentliche Charakterisierung des Films als »szenisches Surrogat«, die er einige Jahre später 1912 vornahm,¹⁵⁰⁶ indizierte dann – wie schon ausgeführt – eine Desillusionierung Langes in bezug auf den Film. Denn im Film werde die ›Poesie‹ gleich zweimal verraten, einmal durch die Schauspieler und ein zweites Mal durch die Mechanik der photographischen Reproduktion:

Was die Poesie an dichterischer Eigentümlichkeit haben kann, wird allzu oft von den Personen der Schauspieler aufgezehrt – und was diese an menschlichem Leben und Puls und Duft und Wärme geben können, wird wiederum von der Mechanik des Kamerakastens geraubt. Selbst die echtste Poesie in der schönsten Darstellung wird auf der grauen Leinwand der Kinos nie etwas anderes als ein Schattenleben führen können, eine Art Gespensterdasein.

Deshalb – aber auch nur deshalb – wird es dem ›stummen Theater‹ nie gelingen, szenische Kunst im eigentlichen Sinn zu bieten. Es fehlt ihm am wesentlichsten: *Leben*.¹⁵⁰⁷

›Kunst‹ könne der Film also nicht werden, aber dennoch hätten die lebenden Bilder ihre Existenzberechtigung »in einer so in Auflösung begriffenen Zeit wie dieser«, da sie »ein so getreuer und prägnanter Ausdruck für den nervösen und brutalen Geschmack der Zeit« seien und wegen dieses ›modernen‹ affektiven Modus das breite Publikum erziehen könnten:

Man kann dieser ›Kunst‹ nicht die Fähigkeit absprechen, die Volksphantasie zu wecken und sie mit eigentümlichen Eindrücken auszufüllen, – auch von wertvoller Art. [...] [W]ie man sich auch zu den lebenden Bildern stellen mag, ist man genötigt, mit der Macht zu rechnen, die sie durch ihre unaufhörlichen und vielfältigen Wirkungen schon über das Gemüt von Tausenden erlangt haben.¹⁵⁰⁸

¹⁵⁰⁶ »scenisk Surrogat«. Sven LANGE (1912), 53.

¹⁵⁰⁷ »Hvad Poesien kan eje af digterisk Ejendommelighed, bliver altfor ofte fortæret af Skuespillernes Personer – og hvad disse kan give af menneskeligt Liv og Puls og Varme og Duft, bliver atter snuppet bort af Fotografkassens Mekanik. Selv den ægteste Poesi i den smukkeste Fremstilling vil paa Biografteatrenes graa Lærred aldrig kunne komme til at føre andet end et Skyggeliv, en Slags Spøgelsetilværelse./ Derfor – men ogsaa kun derfor – vil ›det stumme Theater‹ aldrig komme til at give, hvad vi i egentlig Forstand kalder scenisk Kunst. Det mangler det væsentligste: *Liv*.« *Ibid.*, 54.

¹⁵⁰⁸ »i en saa opløst Tid som denne«; »et saa tro og prægnant Udtryk for Tidens nervøse og brutale Smag«; »Man kan ikke benægte denne ›Kunst‹s Evne til at vække den folkelige Fantasi og udfylde den med ejendommelige Indtryk, – ogsaa af værdifuld Art. [...] [H]vordan man end stiller sig overfor de levende Billeder, bliver man nødt til at regne med den Magt, som de gennem deres uophørlige og mangeartede Paavirkninger allerede har faaet over de Tusinders Sind.« Sven LANGE (1912), 54f.

Später hat sich Lange nie wieder zur Ästhetik des Kinos oder des Films geäußert. Man muß daher davon ausgehen, daß die zweite Phase seiner Filmmitarbeit, als Lange ausgerechnet für die im industriellen Maßstab produzierende *Nordisk* 1913 bis 1915 zu einem fleißigen Drehbuchschreiber werden sollte (wenn auch keinesfalls zu »dem Autor, der sich wohl mit dem größten Eifer auf das Medium geworfen hat«, wie Kela Kvam behauptet¹⁵⁰⁹), ästhetisch nicht mehr von der Hoffnung auf künstlerische Nobilitierung des Films geprägt war. Diese Deutung wird unterstützt durch einen Brief Langes an Peter Nansen vom August 1913, in dem Lange – nachdem er gerade vier Drehbücher für die *Nordisk* geschrieben hatte (s.u.) – sich bei Nansen darüber beklagte, daß er sein derzeitiges Tun ohne innerliches Engagement betreibe.¹⁵¹⁰ Als der erste Weltkrieg sich schon abzeichnete, begründete er seine Drehbüchtätigkeit einzig mit dem Ziel, »die gequälten, zerstörten Nationen zu belustigen und zu zerstreuen«. ¹⁵¹¹ Im Gegensatz zu 1909/10 wird die Filmmitarbeit hier allein in kulturindustriellen Parametern reflektiert. Im Vordergrund für seine Filmmitarbeit ab 1913 dürfte daher bei Lange der Wunsch gestanden haben, Einfluß auf das ›massenwirksame‹ Medium zu nehmen – und Geld zu verdienen.

Der Kontakt zwischen der *Nordisk* und Lange scheint durch die gefeierte Schauspielerin Betty Nansen (die Ex-Ehefrau Peters) hergestellt worden zu sein, welche die *Nordisk* schon 1911 verpflichtet hatte, wobei es aber erst 1913 zur Aufnahme von Dreharbeiten kam.¹⁵¹² Betty Nansen hatte schon häufiger in Stücken Langes gespielt: 1907/08 als Bertha Herreborg in *En Digtters Kærlighed* [Die Liebe eines Dichters] im Kgl. Theater, im *Dagmartheater* 1902 als Josefa in *De stille Stuer* [Die stillen Stuben] sowie 1912 und 1913 in der Titelrolle in dem Drama *Fru Majas Hævn* [Frau Majas Rache]¹⁵¹³, das Sven Lange für Betty Nansen geschrie-

¹⁵⁰⁹ »den forfatter, der nok med størst iver kastede sig over mediet«. Kela KVAM (1997), 145.

¹⁵¹⁰ Brief, dat. 19.8.1913. In: NKS 4043 4°.

¹⁵¹¹ »at forlyste og adspredte de forpinte, ødelagte Nationer«. Brief Sven Langes an Harald Frost, dat. 13.7.1914. In: Forf.Kont. 25, DFI.

¹⁵¹² Zu Betty Nansen als Filmschauspielerin in Dänemark und den USA s. Kela KVAM (1997), 138–160.

¹⁵¹³ Alle Angaben nach *ibid.*, 269f.

ben hatte.¹⁵¹⁴ Da lag es vielleicht nahe, daß Betty Nansen Lange um geeignete Drehbücher bat, als sie für die *Nordisk* zu filmen beginnen sollte.

Wir vermieten direkt an die Theater!!



BETTY NANSEN

als

FRAU VON BORCH

in

Zerbrochenes Glück

Wir vergaben bereits eine grosse
Anzahl von Erstaufführungsrechten

Sichern Sie sich
umgehend dieses
grandiose Bild!

./.



NORDISCHE FILMS CO., G. m. b. H.

BERLIN SW. 48, Friedrichstraße 13

Telephon: Moritzplatz 10191

Telegr.-Adr.: „NORDFILM“



Abb. 76: Werbung für den von Sven Lange geschriebenen Film
Bristet Lykke in Deutschland

Den Quellen zweifelsfrei zu entnehmen ist jedenfalls, daß Langes erstes Drehbuch in der dritten Literarisierungsphase, *Bristet Lykke* [*Zerbrochenes Glück*], der *Nordisk* via Betty Nansen zugeht und er in diesem Kon-

¹⁵¹⁴ Peter SCHEPELERN (1982), 22.

text gebeten wurde, exklusiv insgesamt sechs Drehbücher für die *Nordisk* zu schreiben, wobei die *Nordisk* aber nicht zusichern wollte, daß alle Filme mit Betty Nansen in der Hauptrolle gedreht werden würden. Ansonsten bekam Lange Konditionen angeboten, wie sie zu dieser Zeit nur die erste Riege der deutschen ›Autorenfilm(-Autoren erhielt und die insofern Langes kulturellen Status widerspiegeln: eine Garantiesumme von 1.000 Kronen für jeden angenommenen Film sowie eine Beteiligung von 3% am Umsatz des Filmes.¹⁵¹⁵ Am 30.4.1913 willigte Lange ein, zu diesen Bedingungen für die *Nordisk* Drehbücher zu schreiben. In der Presse wurde dies ironisch als ein weiterer Territoriumsgewinn für die Filmindustrie gewertet:

Die Zeit ist längst vorbei, als man seine Filmmanuskripte sorgsam vor Freunden und Bekannten versteckte, um in einem ungestörten Augenblick durch die Hintertür zu Ole Olsen hineinzuschleichen. Nun ist es fein, Filmer zu sein, sehr fein, es ist modern, und man kann anständigerweise einfach nicht draußen stehen. [...]

Hast Du gehört, Frau N. filmt?

– Wirklich? – Frau N.?

– Ja, und das sogar in einem Stück des bekannten Autors X.

– Nein! – – – Und man schlägt die Hände zusammen vor Entzücken. Denk an, Frau N. und Herr X.?

Auch *die* zwei!

Wie herrlich!¹⁵¹⁶

Die Beziehungen zwischen Firma und Autor lassen sich im Fall Sven Langes außergewöhnlich gut nachzeichnen, da nicht nur die Verzeichnisse über angekaufte Drehbücher sowie die Briefkopiebücher der *Nordisk*, sondern auch einige Originalbriefe Langes an die Firma erhalten geblieben sind.¹⁵¹⁷ Die Annahme des zweiten Drehbuches, das ebenfalls noch mit Betty Nansen in der Hauptrolle verfilmt wurde (*Lykken dræ-*

¹⁵¹⁵ Brief an Sven Lange, dat. 21.4.1913 (NBKB XXV:379–380). Gefordert hatte Lange 1.500 Kronen Garantiesumme per Film plus eine Beteiligung oder einmalig 10.000 Kronen (vgl. Brief Sven Langes, dat. 16.4.1913. In: *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby).

¹⁵¹⁶ »Den Tid er forlængst forbi, da man omhyggeligt skjulte sine Filmmanuskripter for Venner og Bekendte, for i et ugenert Øjeblik at luske ind ad Bagdøren til Ole Olsen. Nu er det fint at være Filmer, meget fint, det er moderne, og man kan ligefrem ikke være bekendt at staa uden for. [...] / Har du hørt, Fru N. filmer? / – Gør! – Fru N.? / – Ja, og det endda i et Stykke af den kendte Forfatter X. / – Næh! – – – Og man slaar Hænderne sammen af Henrykkelse. Tænk Fru N. og Hr. X? / Ogsaa *de* to! / Hvor herligt!« Johannes RAVN-JONSEN (1913).

¹⁵¹⁷ Diese befinden sich im DFI eingelegt in: Forf. Kontr. 25, sowie im *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby.

ber/Under Skæbnens Hjul [Das Glück tötet/Unter dem Rad des Schicksals]), geschah Ende Mai 1913.¹⁵¹⁸ Drehbuch Nummer Drei und Vier, *Det store Offer* [Das große Opfer] und *Fædrenes Synder* (verfilmt als *Fædrenes Synd* [Die Sünde der Väter]) erwarb die *Nordisk* dann im Juli resp. August 1913.¹⁵¹⁹ Erste Probleme bei der Zusammenarbeit begannen sich jetzt jedoch abzuzeichnen. Das für 1.000 Kronen teuer erworbene Drehbuch *Det store Offer* erwies sich als unverfilmbar; das Filmprojekt wurde im Dezember 1914 endgültig begraben.¹⁵²⁰ Das nächste von Sven Lange eingereichte Drehbuch, *Elskovskampen* [Der Liebeskampf], wurde von der *Nordisk* im Oktober 1913 abgelehnt,¹⁵²¹ und auch die schließlich im Februar und März 1914 angekauften Drehbücher Nummer Fünf und Sechs, *Æventyrersken* [Die Abenteurerin] und *Den Pukkelryggede* [Die Bucklige] (verfilmt als *Kærlighedslængsel* [Auf der Nachtseite des Lebens]), stießen bei der *Nordisk* zunächst auf Einwände und wurden von Axel Garde in Rücksprache mit Lange bearbeitet,¹⁵²² bevor sie in die Produktion gingen.

Mit diesen sechs Drehbüchern war der ursprüngliche Vertrag zwischen Lange und der *Nordisk* erfüllt, wodurch Lange innerhalb eines Jahres den stolzen Betrag von 6.000 Kronen an Garantiehonoraren sowie weitere 3.060,83 Kronen an prozentualer Umsatzbeteiligung¹⁵²³ – ein ge-

1518 Brief an Sven Lange, dat. 31.5.1913 (NBKB XXV:940).

1519 Briefe an Sven Lange, dat. 14.7.1913 (NBKB XXVI:602) u. dat. 14.8.1913 (NBKB XXVII:134).

1520 Brief an Sven Lange, dat. 22.12.1914 (NBKB XXXIV:507).

1521 Zunächst war Lange zweimal vertröstet worden, weil August Blom wegen der Dreharbeiten von *Atlantis* in Norwegen weilte (Briefe, dat. 19.9.1913 (NBKB XXVII:791) u. dat. 2.10.1913 (NBKB XXVII: 989)). Im Briefkopiebuch der *Nordisk* wird *Elskovskampen* anschließend nie wieder erwähnt, aber da ein Film mit dem Titel von Sven Langes Hand nicht existiert, ein Drehbuch mit diesem Titel im DFI nicht überliefert ist sowie kein entsprechender Eintrag in den Verzeichnissen über angekaufte Drehbücher zu finden ist, konnte sich die *Nordisk* offensichtlich nicht zu einem Ankauf durchringen.

1522 In bezug auf *Æventyrersken* gab es offensichtlich anfänglich Einwände von Blom und Garde; diese wurden aber zurückgezogen oder durch Umarbeitung beigelegt (vgl. Brief Langes an Harald Frost, dat. 14.2.1914, DFI). In bezug auf *Den Pukkelryggede* fragte die *Nordisk* am 17.3.1914 an, ob er etwas gegen die von Garde vorgeschlagenen Änderungen habe (NBKB XXX:872), aber Lange war einverstanden (Brief Langes an Harald Frost, dat. 18.3.1914, DFI).

1523 Einem Brief an Lange vom 17.3.1914 (NBKB XXX:873) läßt sich entnehmen, daß diese Summe im März 1914 Langes Anteil an den Filmen *Bristet Lykke* und *Lykken dræber* war.

hobenes bürgerliches Jahreseinkommen! – mit seinen Drehbüchern verdient hatte: Kein Wunder, daß ihm an einer Fortsetzung der Filmmitarbeit gelegen war. Schon bei der Übersendung von *Den Pukkelryggede* hatte er die Möglichkeit weiterer Drehbücher annonciert, wobei er durchaus voraussah, daß die Fortsetzung der Filmmitarbeit zu weniger favorablen Bedingungen als bisher geschehen würde: »Sollten mehr kommen, werden sie ohne Namen und deswegen selbstverständlich unter bescheideneren ökonomischen Bedingungen erscheinen, – so, wie wir es ja besprochen haben.«¹⁵²⁴ Und es sollten weitere Drehbücher von ihm kommen: mindestens drei Stück in den nächsten vier Monaten.¹⁵²⁵ Auf eine Entscheidung über den Ankauf der Drehbücher, die normalerweise innerhalb von zehn bis vierzehn Tagen erfolgte, mußte er jedoch Monate warten, und am 13.7.1914 platzte ihm der Kragen. In einem Brief an den *Nordisk*-Direktor Harald Frost beschwerte er sich über die Behandlung, die ihm von Seiten der Firma zuteil wurde:

Wollen Sie mich und meine Filme eigentlich nicht am liebsten loswerden?

Sie sind ordentlich teuer, nicht wahr? Und sie verkaufen sich nicht so gut, wie Sie sich wünschen könnten?

Ich könnte mir denken, daß dies der Grund ist, warum ich so lange auf die verschiedenen Entscheidungen warten muß und überhaupt für den Widerstand, den ich bei *Nord Films* feststellen kann und der mich schmerzt.

Vielleicht irre ich mich. Aber wenn ich das nicht tue, möchte ich gern folgendes sagen:

Auch ich meine, daß meine Filme zu teuer sind, – besonders jetzt, wo sie ziemlich kurz sein sollen. Ich senke deswegen gern mein Honorar auf 500 Kr. und 1½ p.Ct.

Was den Verkaufswert betrifft, so haben sie ja 4 von ihnen. Der erste davon verkaufte sich – soweit ich es einschätzen kann – zufriedenstellend, der zweite (*Lykken dræber* [Das Glück tötet]) weniger gut. Die beiden letzten – *Fædrenes Synder* [Die Sünden der Väter] og *Æventyrsken* [Die Abenteurerin] – sind noch kaum am Markt erprobt.

Außerdem haben Sie zwei liegen: An den einen – *Det store Offer* [Das große Opfer] vom vergangenen Jahr – glauben Sie nicht, aber deswegen nehme ich ihn auch gern zurück und gebe ihnen dafür bei Gelegenheit einen anderen, der Ihnen hoffentlich mehr zusagt. Schließlich haben Sie noch den über das bucklige Mädchen, der Ihnen ja zusagt.

¹⁵²⁴ »Skulde der komme flere, bliver de uden Navn og derfor selvfølgelig under mere beskedne økonomiske Betingelser, – saadan som vi jo har talt om.« Brief Langes an Harald Frost, dat. 12.3.1914, DFI.

¹⁵²⁵ In dem unten zitierten Brief Langes vom 13.7.1914 erwähnt er selbst *Gennem Mørke til Lys* sowie *Det falske Smykke*; zudem erhielt er auf seinen bösen Brief vom 13.7. am 16.7.1914 das Drehbuch *Kærlighedsproven* [Die Liebesprobe] returniert (BtR II:162).

Das also sind die Resultate, die ganz gewiß besser sein könnten, aber die doch kaum etwas Entscheidendes darüber aussagen, inwieweit ich Filme schreiben kann oder nicht. Eine so schwierige Kunst muß erst gelernt werden.

Und nun finde ich selbst, daß ich anfangs, es zu können, – und ein so erfahrener Filmmann wie Hr. Rob. Dinesen meint dasselbe. Den Film: *Gennem Mørke til Lys* [Durchs Dunkel ins Licht] der bei Ihnen liegt, habe ich in Beratung mit ihm umgearbeitet. *Det falske Smykke* [Das falsche Schmuckstück], bei dem der Fall genauso liegt, werden Sie in einer ganz neuen Gestalt in einigen Tagen zur Prüfung bekommen.

Aber antworten Sie mir ehrlich!

Falls Sie mich am liebsten loswerden wollen, ziehe ich mich augenblicklich zurück.

Falls nicht, wäre ich für eine rasche Entscheidung sehr dankbar. Die jetzige Zeit ist – und bleibt – für uns Theaterleute sehr schwer, – aber nicht für den Film, der in den kommenden Jahren gewiß auf Kosten des Theaters Gewinn machen wird. Und kann man etwas tun, um die gequälten, zerstörten Nationen zu belustigen und zu zerstreuen, so sollte einen der Kuckuck holen, wenn man es nicht täte!¹⁵²⁶

Wie die späteren Entwicklungen zeigen sollten, hatte Lange wahrscheinlich nicht Unrecht mit seiner Vermutung, daß der *Nordisk* an einer Fortsetzung der Zusammenarbeit nicht unbedingt gelegen war, zumal nicht

1526 »Vil De ikke egentlig helst af med mig og mine Films?/ De er lovlig dyre, ikke sandt? Og de sælges ikke saa godt, som De kunde ønske?/ Jeg kunde tænke mig, at det var Grunden til, at jeg maa vente saa længe med de forskellige Afgørelser og i det hele taget til den Modstand, jeg synes jeg kan mærke inden for *Nord Films*, og som gør mig ondt./ Maaske tager jeg fejl. Men hvis jeg ikke gør det, vil jeg gjerne have Lov til at sige følgende:/ Ogsaa jeg synes, at mine Film er for dyre, – særlig nu, hvor de skal være temmelig korte. Jeg sætter derfor gjerne selv Honoraret ned til 500 Kr. og 1½ p.Ct./ Hvad dens Salgsværdi angaar, saa har De jo 4 af dem. Deraf solgtes den første – saavidt jeg kan skønne – tilfredsstillende, den anden (*Lykken dræber*) mindre godt. De to sidste – *Fædrenes Synder* og *Æventyrsken* – er endnu næppe prøvet paa Markedet./ Desuden har De to liggende: Den ene – *Det store Offer* fra ifjor – tror De ikke paa, men derfor tager jeg den ogsaa gjerne tilbage og giver Dem ved Lejlighed i Stedet derfor en anden, som De forhaabentlig synes bedre om. Endelig har De den om den pukkelryggede Pige, som De jo synes om./ Det er altsaa Resultaterne, som ganske sikkert kunde være bedre, men som dog næppe siger noget afgørende om hvorvidt jeg kan skrive Films eller ej. En saa vanskelig Kunst maa først læres./ Og nu synes jeg selv, at jeg begynder at kunde den, – og en saa erfaren Filmsmand som Hr. Rob. Dinesen mener det samme. Filmen: *Gennem Mørke til Lys*, som De har liggende, har jeg omarbejdet i Samraad med ham. *Det falske Smykke*, hvor det samme har været Tilfældet, vil De faa til Prøvelse om nogle Dage i en hel ny Skikkelse./ Men svar mig oprigtigt!/ Hvis De helst vil være af med mig, trækker jeg mig øjeblikkelig tilbage./ Hvis ikke, vilde jeg være meget taknemlig for en hurtig Afgørelse. Tiden er – og bliver – meget vanskelig for os Teaterfolk, – men ikke for Filmen, der ganske sikkert i de kommende Aar vil lukre paa Teatrenes Bekostning. Og kan man gøre noget for at forlyste og adspredde de forpinte, ødelagte Nationer, saa skulde da Pokker tar En, om man ikke gjorde det!« Brief im DFI (in: Forf.Kontr. 25).

zu den bisherigen finanziellen Konditionen und ohne die Möglichkeit, mit Langes Namen werben zu können. Zunächst aber scheint man von Seiten der Firma vorgezogen zu haben, es zu keinem Bruch mit der wichtigen öffentlichen Persönlichkeit kommen zu lassen. Man entschied jetzt schneller über die Drehbücher Langes, handelte dessen Honorarvorstellungen aber auf 500 Kronen einmaliges Honorar pro Drehbuch herunter. Das war wahrscheinlich von Seiten der *Nordisk* bereits ein Zugeständnis an Langes öffentliche Bedeutung, denn dessen Drehbücher erfreuten sich keiner gehobenen Wertschätzung bei der Firma. *Det falske Smykke* [Das falsche Schmuckstück] arbeitete Lange zunächst in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Robert Dinesen und später noch einmal selbst um,¹⁵²⁷ doch selbst bei der dritten Einreichung war die *Nordisk* nicht interessiert.¹⁵²⁸ Bis 1917 lehnte man weitere fünf Drehbücher Langes vollständig ab.¹⁵²⁹ Akzeptierte die *Nordisk* ein Drehbuch, geschah dies im allgemeinen erst nach der Erfüllung von Änderungswünschen. *Gennem Mørke til Lys* [Durchs Dunkel ins Licht] (verfilmt als *Naar Hjerterne kalder* [Wenn die Herzen rufen]) erwarb die *Nordisk* so 1914 erst nach zwei Umarbeitungsdurchgängen,¹⁵³⁰ und auch bei *Fjendtlige Magter* (verfilmt als *Rytterstatuen* [Die Reiterstatue]) und *Guldringens Hemmelighed* ([Das Geheimnis des Goldringes] verfilmt als *Hendes Ungdomsforelskelse* [Der Ring der Pharaonen]) forderte man Überarbeitungen,¹⁵³¹ um anschließend die Entscheidung über den Ankauf so lange hinauszuschieben, bis ein übelgelaunter Sven Lange im Februar 1915 erneut ein Mahnschreiben an die *Nordisk* schickte:

Meine drei¹⁵³² Filme liegen nun seit zwei Monaten bei Nord. Films Co., ohne daß es darüber eine Entscheidung gegeben hat. Auf die Dauer ist das nicht sonderlich lustig. Ich fühle mich wirklich wieder wie eine Art Debütant – ich,

1527 Brief an Sven Lange, dat. 7.8.1914 (NBKB XXXII:964).

1528 Brief an Sven Lange, dat. 8.10.1914 (BTR II:255).

1529 S. den Eintrag zu Sven Lange in <http://danlitstummfilm.uni-koeln.de>.

1530 Die erste Umarbeitung erwähnt Lange selbst im zitierten Brief vom 13.7.1914, die zweite geht aus einem Brief an ihn, dat. 1.8.1914 (NBKB XXXII:920), hervor: *Gennem Mørke til Lys* sei so nicht brauchbar, und er möge das Drehbuch bitte nach den Anweisungen des Regisseurs überarbeiten.

1531 Zum Umarbeitungswunsch bezüglich *Fjendtlige Magter* s. den Brief an ihn, dat. 31.12.1914 (NBKB XXXIV:601/602), bezüglich *Guldringens Hemmelighed* s. den Brief an ihn, dat. 23.1.1915 (NBKB XXXIV:895).

1532 Das dritte Drehbuch war, wie man dem folgenden Ankauf entnehmen kann (s.u.), das nicht mehr realisierte *I Krigens Spor* [In der Spur des Krieges].

der ich in den letzten 15 Jahren kein Stück von einem Kopenhagener Theater zurückgesendet bekommen habe und der in ganz Europa gespielt worden ist.

Das hat etwas Absurdes.

Ich dachte, ich würde Ihnen einen Dienst erweisen, wenn ich Ihnen einige Manuskripte schicke, die Sie brauchen könnten, – im Austausch hatte ich eine gewisse Rücksicht auf meinen Namen erwartet.

Gibt es sie nicht, hat das Gleichgewicht zwischen uns aufgehört, und ich ziehe mich zurück.¹⁵³³

Und wie schon 1914 entschied sich die *Nordisk*, es sich mit Sven Lange nicht zu verderben, und kaufte die drei fraglichen Drehbücher drei Tage später an.¹⁵³⁴

Die kritische bis ablehnende Haltung der *Nordisk* gegenüber den Drehbüchern Langes war durch Bedenken hinsichtlich des Kosten-Nutzen-Verhältnisses beim Erwerb der Drehbücher motiviert. Am katastrophalsten war dieses Verhältnis beim Drehbuch *Det store Offer*, das die *Nordisk* im Überschwang des Autorenfilmjahres für teure 1.000 Kronen erworben hatte, aber dann nicht realisierte. Die Gründe für die Nichtrealisierung lassen sich unmittelbar nachvollziehen, wenn man das heute noch im DFI vorhandene Drehbuch liest. Im Mittelpunkt des Films sollte Bertha Claudel stehen, eine junge Frau, die mit ihrem Kind Lily in Frankreich auf dem Lande lebt. Lily erkrankt schwer, und die Mutter benötigt dringend 15.000 Franc, um Lily zur Genesung für ein halbes Jahr nach Kairo (!) zu schicken. In ihrer Verzweiflung wendet sich Bertha an eine zweifelhafte Bekanntschaft, den Pariser Lefon, dem nach Bertha gelüftet und der ihre Unschuld zerstören will. Sein unverblümtes Angebot, für das Geld mit ihm zu schlafen, lehnt sie zwar ab, akzeptiert aber, daß er den Kontakt zu einem Theater vermittelt, wo sie als Sängerin arbeiten soll. Als dort ihr Vertrag nach kurzer Zeit platzt, prostituiert sich Bertha in ihrer Not für eine Nacht mit einem russischen Adligen. Nachdem sie die Geschenke des russischen Adligen an einen Goldschmied verkauft hat, kehrt sie aufs Land zu ihrem Kind zurück, doch dieses scheut instinktiv

1533 »Mine tre Film har jeg nu haft liggende i et Par Maaneder hos Nord. Films Co. uden at faa noget Resultat ud deraf. Det er ikke videre morsomt i Længden. Jeg føler mig virkelig som en Slags Debutant igen – jeg, som i de sidste 15 Aar ikke har faaet noget Stykke sendt tilbage fra noget Københavnsk Teater, og som er bleven spillet rundt om i Europa./ Der er noget meningsløst i dette./ Jeg troede, jeg kunde gøre Dem en Tjeneste ved at sende Dem nogle Manuskripter, som De kunde bruge, – til Gengæld ventede jeg et vist Hensyn til mit Navn./ Findes det ikke, er Balancen mellem os ophørt, og jeg trækker mig tilbage.« Brief Langes an Harald Frost, dat. 9.2.1915, DFI.

1534 KM(A/B): Einträge vom 11.2.1915.

die Mutter, weshalb Bertha Selbstmordgedanken hegt. Da immer noch Geld an der Summe fehlt, kehrt Bertha bald darauf nach Paris zurück, wo sie von der Polizei verhaftet wird. Lefon, der sich von ihr verschmätzt fühlt, hatte nämlich ihre Adresse dem Goldschmied verraten, der ob der ungewissen Herkunft des von ihm erworbenen Schmuckes die Polizei benachrichtigt hatte. Bertha mag sich aus Scham nicht zur Herkunft des Schmuckes äußern, aber Lefon klärt die Sache eigennützig auf, indem er den Russen zur Polizei bringt, wodurch Lefon hofft, Bertha zur Dankbarkeit ihm gegenüber zu verpflichten. Als er der stark gealterten und veränderten Frau jedoch in der Zelle gegenüber sitzt, überkommt ihn die Reue. Nachdem Bertha aus dem Gefängnis entlassen wurde, erzählt sie auf Drängen des Arztes, der ihre Tochter Lily behandelt, diesem ihre Geschichte, worauf dieser die letzten 1.000 Kronen zur Reise des Kindes beisteuert. Die Schlußszene des Filmes wird im Drehbuch so beschrieben: »Ihre Gestalt wird allein gezeigt. Ihr *mater-dolorosa*-Gesicht beugt sich zärtlich und mit einem heimlichen Schmerz schwer über das Kind.«¹⁵³⁵

Das Drehbuch existiert heute im DFI in zwei Versionen, wobei die zweite Version offensichtlich der Versuch eines bei der *Nordisk* Beschäftigten ist, das Drehbuch in Übereinstimmung mit den veränderten Absatzbedingungen im Jahr 1914 von 100 Szenen bzw. Einstellungen auf 70 zu kürzen und zugleich das Skandalon des Drehbuches abzuschwächen. Denn ›das große Opfer‹ und somit der Dreh- und Angelpunkt des Filmes ist die Prostitution Berthas, und selbst durch die in der zweiten Version vorgenommene Streichung der Szenen bzw. Einstellungen, in denen man sie nachts mit dem Russen in eine Villa gehen und morgens in ihr Hotel zurückkehren sieht, bleibt hieran kein Zweifel. Damit aber hätte das Drehbuch nirgendwo die Zensur passiert, und der in diesem Fall dem Drehbuch beigelegte Direktionskommentar Holger-Madsens, datiert auf den 17.12.1914, lautete folgerichtig kurz und bündig: »Nej!«

Nicht ohne Bedeutung ist jedoch sowohl, daß die *Nordisk* das Drehbuch zunächst angekauft hatte, als auch, daß Lange meinte, daß dies ein geeignetes Filmsujet sei. Was die *Nordisk* betrifft, so bestätigt der Ankauf nochmal, daß die Firma im Sommer 1913 hoffte, durch ›Autorenfilme‹ gängige Zensurregeln außer Kraft setzen zu können – was aber, wie an

¹⁵³⁵ »Hendes Skikkelse vises alene. Hendes mater-dolorosa Ansigt bøjer sig ømt og med en hemmelig Smærte tungt over Barnet.« Drehbuch *Det store Offer* (DFI, Ns-U 8), 61.

Atlantis demonstriert wurde, nur graduell funktionierte. Was Lange betrifft, so nahm er (trotz anderslautender brieflicher Einlassungen)¹⁵³⁶ offensichtlich ebenso selbstverständlich für sein Drehbuch die künstlerische Autonomie der Literatur in Anspruch, in der an Prostitution um höherer Ziele willen wahrhaftig kein Mangel herrscht. Unter Hinweis darauf, daß die *Nordisk* Langes Drehbuch ja zunächst auch akzeptierte, mag man Langes Anspruch zwar verständlich finden, doch sollte nicht übersehen werden, daß ihm eine Haltung zugrunde liegt, die für einen Drehbuchschreiber problematisch ist. Für Lange war, wie schon an *Elskøvsleg* 1910 und dann in seinen ästhetischen Reflexionen deutlich wurde, der Film ein ›stummes Theater‹, ein Surrogat für die Bühne, und das Drehbuch folglich ein Surrogat für einen Bühnentext. Filmspezifische Zensurmaßgaben interessierten ihn daher ebenso wenig wie etwa Überlegungen, das filmische Geschehen innovativ zu visualisieren oder in konkrete Kadrierungen umzusetzen.

Bezeichnenderweise gibt es in Langes Drehbüchern – im Gegensatz z.B. zu den Drehbüchern Rungs – fast keinen Technotext. Wo tatsächlich einmal technotextuelle Anweisungen fallen, betreffen diese die *mise en scène* und nicht die Kadrierung oder den Schnitt und könnten insofern auch auf eine Bühneninszenierung anwendbar sein, wenn z.B. in *Det store Offer* über eine Person vermerkt wird, daß ihr Gesicht »stark von einer elektrischen Stehlampe beleuchtet ist, die dicht neben ihm steht«.¹⁵³⁷

Nur auf den ersten Blick im Widerspruch zu dieser grundsätzlichen Einschätzung des Films als lediglich korrumpiertes Bühnenstück steht die Beobachtung, daß Lange die ausgesprochen kolportagehaften Plots in seinen Drehbüchern niemals auf die Bühne gebracht hätte. Ob diese Differenz allerdings einer bewußten Reflexion auf das breite Kinopublikum und dessen vermeintlichen Erwartungen, also einer positiven ästhetischen Entscheidung geschuldet ist oder ob Lange in dem Bewußtsein, ›nur‹ ein kulturindustrielles Unterhaltungsprodukt zu schreiben, sich nicht um Originalität oder Innovativität bemüht hat, muß dahingestellt

¹⁵³⁶ So hatte Lange in einem Brief an den *Nordisk*-Direktor Harald Frost im Zusammenhang mit seinem Film *Fædrenes Synder* am 7.8.1913 betont, daß er jetzt alles täte, um den Zusammenstoß mit der Zensur zu vermeiden (*Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby).

¹⁵³⁷ »er stærkt belyst af en elektrisk Standlampe, der staar tæt ved ham« (18). Dies ist der einzige Technotext in *Det store Offer*.

bleiben. In jedem Fall schwelgt Lange geradezu in Plots, die in der Trialliteratur weit verbreitet waren. *Det store Offer* ist hierfür ein anschauliches Beispiel, ein anderes ist das Drehbuch *Sjælens Stemmer* [Die Stimmen der Seele], das ebenfalls nicht mehr realisiert wurde, aber heute noch im DFI vorhanden ist.¹⁵³⁸ Hier konkurrieren die beiden Angestellten Max und Kurt um die Gunst der schönen Buchhälterin Anna. Bei einem Betriebsausflug in die Berge kommt es zu einem fatalen Streit zwischen den beiden Rivalen, in dessen Verlauf Max stirbt, weil Kurt ihn nach einem Absturz nicht zu Hilfe kommt. Kurt wird von seinem schlechten Gewissen gepeinigt und gerät in zweifelhafte Gesellschaft, nachdem er Anna zuvor noch seine Liebe gestanden hat. Bei einem Überfall auf eine alte Frau, die sich wundersamerweise als Max' Mutter entpuppt, steht Kurt dieser gegen seine eigenen Kumpane bei, als er der Identität der Überfallenen gewahr wird. Bei der Hilfeleistung wird er selbst schwer verletzt und entgeht dem Tod nur, weil er ein gerahmtes Photo von Anna bei sich trägt, das einen Messerstich auffängt. Nach dieser Heldentat verfolgt ihn das schlechte Gewissen nicht mehr, und er kann Anna, die ihn auch liebt, im Krankenbett alles gestehen. Die Hochzeit nähert sich am Horizont, aber darf der – wenn auch geläuterte – Missetäter Kurt wirklich die schöne Buchhälterin bekommen? Der erfahrene Kinobesucher weiß die Antwort, und tatsächlich stirbt Kurt dann doch etwas unvermittelt an »einer Gehirnlähmung, die gewiß mehr durch ein mentales Leiden als durch die physische Kontusion verursacht ist«,¹⁵³⁹ wie man einem Zwischentitel hätte entnehmen sollen. In der letzten Szene des Filmes stehen Anna und ihr Chef, der bereits früher um sie geworben hatte, an Kurts Grab, und sie legt den Kopf an die Brust des Chefs.

1538 Das Drehbuch (Ns-U 85) setzt sich aus zwei Textstufen zusammen, die sich die Textmenge ca. 50:50 teilen. Die eine Textstufe sind, wie an der prägnanten Handschrift Langes erkennbar, Exzerpte aus dem Langeschen Originaldrehbuch, die abschnittsweise eingeklebt worden sind, worauf dann, in einer anderen Handschrift, umgearbeitete Szenen folgen. Das Drehbuch ist folglich von einem Angestellten der *Nordisk* intensiv umgearbeitet worden, was zum einen erkennen läßt, daß diese Umarbeitung nach Ansicht der Firma nötig war, und zum anderen die Intention verrät, das Drehbuch tatsächlich zu verfilmen – wozu es dann vielleicht wegen des weitgehenden Produktionsstops bei der *Nordisk* bzw. der Ausrichtung der Restproduktion auf die Person Valdemar Psilanders (für den es in *Sjælens Stemmer* keine »passende« Rolle gibt) nicht mehr kam.

1539 »en Hjernelammelse, som vistnok mere skyldes en mental Lidelse end en fysisk Kontusion«. *Ibid.*, 17.

Trivilliterarischen Plotmustern folgt die Handlung indes nicht nur in den Drehbüchern, die nicht realisiert wurden, sondern auch in den verfilmten, was schon Langes Zeitgenossen bemängelten. So fand die Kritik die melodramatische Handlung in seinem pekuniär größten Erfolg *Bristet Lykke* weitgehend uninteressant,¹⁵⁴⁰ und ein E.–H.–J. bedauerte 1913 in der Fachzeitschrift *Filmen*, daß ausgerechnet Lange sich auf so ausgetretenen Wegen bewege.¹⁵⁴¹ Marie Luise Droop hieb aus Berlin mit ihrer Kritik an *Fjendtlige Magter* in die gleiche Kerbe:

Der Verfasser des Manuskriptes hat, wie man sieht, mit Erfolg die Kinotheater besucht und aus den Stücken das Gangbarste für seinen Film zusammengestellt. Infolgedessen findet sich auch nicht ein einziger origineller Zug in dem Entwurf. Alles ist graues, ödes Einerlei, ohne dass eine wirklich dramatische Szene die Monotonie wirkungsvoll unterbricht. Auch die grossen Auseinandersetzungen zwischen den Hauptdarstellern verbessern nicht viel daran, da man nur zu gut weiss, wie sie im Augenblick auslaufen und welche Lösung sie dann schliesslich doch finden werden. Das Moment der Ueberraschung, das an einem Film die Hauptsache ist, wurde demnach völlig übersehen und unberücksichtigt gelassen. Das Verhältnis des Künstlers zu seiner Mutter ist allerdings schön gedacht, aber in dieser Fassung nicht originell. Ausserdem birgt die Fabel reichlich viel Unwahrscheinlichkeiten.¹⁵⁴²

Da aufgrund seines übrigen literarischen Schaffens kein Zweifel daran herrschen kann, daß Lange originell sein *konnte*, wenn er wollte, muß das Fehlen von Originalität und die Kolportagehaftigkeit seiner Drehbücher entweder einem Mangel an kreativem Einsatz oder aber der bewußten Überzeugung geschuldet sein, daß genau diese Art von Geschichten dem Kino angemessen sei. Ausschlaggebend war damit aber in jedem Fall eine Geringschätzung des Mediums, wobei er – wie viele seiner Zeitgenossen – Popularität mit Trivialität verwechselte.

In dem zitierten Brief vom 13.7.1914, in dem Lange erstmals seinem Unmut über die Behandlung durch die *Nordisk* Luft macht, räumt er zwar ein, daß die ökonomischen »Resultate ganz gewiß besser sein könnten«,¹⁵⁴³ meint aber doch behaupten zu können, daß seine Filme keineswegs ökonomische Mißerfolge waren. Diese Einschätzung ist im großen und ganzen wahrscheinlich richtig, auch wenn diesbezügliche Aussagen

1540 Kela KVAM (1997), 144.

1541 E.–H.–J. (1913c).

1542 Bewertung der Berliner Filiale zu *Fjendtlige Magter*, dat. 12.11.1917 (DFI).

1543 »Resultater[ne] [...] ganske sikkert kunde være bedre«. Brief Sven Langes, dat. 13.7.1914 (DFI).

aufgrund der mangelhaften Quellsituation nur für einzelne Filme und zudem umständlich sowie unter Vorbehalt zu belegen sind.

Bezüglich *Bristet Lykke* behauptet Engberg, daß von diesem Film nur 24 Kopien verkauft wurden,¹⁵⁴⁴ was allerdings mit einem schlimmen Flop gleichzusetzen wäre. Engbergs Angabe widerspricht jedoch, daß innerhalb eines halben Jahres nach der Premiere die *Nordisk* einen Umsatz von 103.459,13 Kronen mit diesem Film gemacht hatte, was für Lange bedeutete, daß er über sein Garantiehonorar von 1.000 Kronen hinaus noch mehr als 2.000 Kronen aufgrund seiner dreiprozentigen Beteiligung nachgezahlt bekam.¹⁵⁴⁵ Da die *Nordisk* für diesen Film wahrscheinlich 1,25 Krone pro Filmmeter verlangte¹⁵⁴⁶ und *Bristet Lykke* laut der schwedischen Zensurkarte 1.240 m inklusive Texttafeln war, müßte sich der Film schon nach einem halben Jahr ca. siebenundsechzig Mal verkauft haben.

Kombiniert man die Daten aus Abrechnungen für Langes Filme mit den Angaben in zwei Rechenschaftsbüchern, betitelt ›Films Conti‹, in denen die *Nordisk* 1913–14 die Produktionskosten für einzelne Filme aufschlüsselte,¹⁵⁴⁷ so gewinnt man ebenfalls den Eindruck, daß die von Lange geschriebenen Filme ökonomisch keine Mißerfolge waren. Die Produktion von *Bristet Lykke* hatte nach diesem Rechenschaftsbuch 13.199,22 Kronen gekostet,¹⁵⁴⁸ während der Film also einen Umsatz von über 100.000 Kronen machte. Die Produktionskosten von *Lykken dræber* lagen bei 13.798,17 Kronen,¹⁵⁴⁹ und bis zum 13.1914 betrug der Umsatz bereits 65.256,06 Kronen¹⁵⁵⁰. *Æventyresken* war mit 15.544,50 der teuerste Film,¹⁵⁵¹ der bis zum 20.1.1915 der *Nordisk* 42.937 Kronen Umsatz verschaffte¹⁵⁵². *Fædrenes Synder* war, weil Betty Nansen nicht mitspielte,

1544 Marguerite ENGBERG (1977b), III:105; dies. (1977a), 605. Angeblich stammt dieser Wert aus einer Aufstellung der *Nordisk*, doch Engberg sagt leider nicht aus welcher.

1545 Vgl. Brief an Sven Lange, dat. 17.3.1914 (NBKB XXX:873).

1546 Marguerite ENGBERG (1977a), 604.

1547 NFKS IX, 21–22. Bei Marguerite ENGBERG (1977a, 597) heißen die beiden Bände ›Produktionsomkostningsbøger‹.

1548 NFKS IX, 21.

1549 NFKS IX, 21 listet 12.798,17 Kronen auf, wozu jedoch Langes 1.000 Kronen Autorenhonorar hinzuzuzählen sind, die in der Spalte ›Forfatterhonorar‹ [›Autorenhonorar‹] fehlen.

1550 Vgl. Brief an Sven Lange, dat. 17.3.1914 (NBKB XXX:873).

1551 NFKS IX, 22 listet 14.544,50 Kronen auf, wozu jedoch Langes 1.000 Kronen Autorenhonorar hinzuzuzählen sind, die in der Spalte ›Forfatterhonorar‹ fehlen.

1552 Vgl. Brief an Sven Lange, dat. 20.1.1915 (NBKB XXIV:844).

weit billiger in der Produktion als die anderen Filme, nämlich 7.833,70 Kronen,¹⁵⁵³ und erzielte bis zum 14.10.1914 31.137 Kronen Umsatz¹⁵⁵⁴. Resümierend läßt sich festhalten, daß das Verhältnis Umsatz zu Produktionskosten zwischen 2,8 (*Æventyrersken*) und über 7 (*Bristet Lykke*) lag. Mit diesen Werten waren die von Lange geschriebenen Filme zwar keine Geldmaschinen, aber auch keine Verluste. Ein Film wie *Gennem Mørke til Lys*, den Lange schon unter den neuen 500 Kronen-Bedingungen geschrieben hatte, verkaufte sich immerhin stolze 81 Mal.¹⁵⁵⁵

Zu Recht läßt sich einwenden, daß der ökonomische Erfolg eines Filmes weder notwendig noch hinreichend mit dem Drehbuch des Filmes zusammenhängt, wie Lange dies impliziert, wenn er in dem zitierten Brief an die *Nordisk* ›seine‹ Filme als ökonomisch zufriedenstellend bzw. noch nicht markterprobt verteidigt. Andere Faktoren haben wahrscheinlich einen weit größeren Einfluß auf den ökonomischen Erfolg der Filme gehabt, so z.B. die Hauptdarstellerin Betty Nansen oder die negativen Auswirkungen des mittlerweile ausgebrochenen Weltkrieges bei den späteren Filmen. Ebenso wenig lassen sich aus dem kritisierten Mangel an Originalität und den Kolportagestoffen in den Drehbüchern Langes zwingende Rückschlüsse auf ihre ökonomischen Erfolgchancen ziehen – nur in der besten aller Welten wird Qualität notwendig finanziell belohnt und Schund unbarmherzig bestraft. Film war ein industrielles Massenprodukt, bei dem sich mit kolportagehaften Plotmustern durchaus Geld verdienen ließ. Die Pointe ist daher auch nicht, daß die *Nordisk* nach den noch mit seinem Namen versehenen ›Autorenfilmen‹ mit den folgenden Drehbüchern Langes primär deswegen so unzufrieden war, weil sie wenig originell waren, sondern weil Drehbücher mit solchen Handlungen plus mit einem solch hohen Überarbeitungsaufwand schlichtweg auch für weit geringeres Geld woandersher zu bekommen waren. Warum sich also mit einem eitlen Dramatiker mit vergleichsweise hohen Honorarforderungen herumplagen?

1553 NFKS IX, 22 listet 6.833,70 Kronen auf, wozu jedoch wiederum Langes 1.000 Kronen Autorenhonorar hinzuzuzählen sind, die in der Spalte ›Forfatterhonorar‹ fehlen.

1554 Vgl. Brief an Sven Lange, dat. 20.1.1915 (NBKB XXIV:844).

1555 Marguerite ENGBERG (1977b), 151.

5.4.2 Otto Rung, Filmutopist (I)

Während das Verhältnis zwischen Sven Lange und der *Nordisk* beständig von Konflikten überschattet war, zeigt die Beziehung zwischen der Firma und Otto Rung, daß die Zusammenarbeit zwischen der Filmindustrie und einem Autor der ›Höhenkammliteratur‹ auch komplikationsloser verlaufen konnte. Schon im Kontext der *Regia Kunstfilms* hatten sich ja Differenzen zwischen Lange und Rung in bezug auf die künstlerische Bewertung des Filmes sowie die jeweilige Motivation für die Filmmitarbeit gezeigt, und diese Differenzen traten während der dritten Literarisierungsphase noch deutlicher zutage.

Um einleitend kurz die Ergebnisse aus Kap. 3.1.2.2 zu resümieren: Rung hat sich nie in der Presse zum Film und Kino geäußert; seine einzige überlieferte Stellungnahme findet sich 1913 in dem bereits zitierten Privatbrief an Peter Nansen: »Ich kann nicht bestreiten, daß ich mich lebhaft für den Film und seine Zukunft interessiere. Ich glaube an seine künstlerischen Möglichkeiten. Es wird sicherlich neue Wege zu beschreiten geben, aber es wird billigerweise noch einige Jahre brauchen, bis wir aus dem Kinderstadium heraus sind.«¹⁵⁵⁶ Die Gründe für dieses Interesse lassen sich in Rungs urbanistischer Ästhetik, seiner visuellen Prägung sowie in seiner nach 1908 einsetzenden Abwendung vom ursprünglichen nietzscheanisch-kulturelitären Ideal vermuten.

5.4.2.1 Die Funktion des Kinos in Texten Rungs 1919–1923

Rungs Mitarbeit in der Filmindustrie hat in seinen literarischen Werken der 1910er praktisch keine Spuren hinterlassen. Doch unmittelbar im Anschluß an seine eigene Filmmitarbeit wird das Kino in Rungs beeindruckenden Romanen über das Ende der Gulaschzeit in Dänemark und die gesellschaftliche Neuorientierung nach 1918, *Paradisfuglen* [*Der Paradiesvogel*] (1919) und *Da Vandene sank* [*Als die Wasser fielen*] (1922), sowie in der Erzählung »Det løste Problem« [*Das gelöste Problem*] (1923 in *Stjaalne Masker* [*Gestohlene Masken*]) thematisiert. In diesen Texten ist ein Kinodiskurs erkennbar, der – ganz in Fortsetzung des obigen Briefzitates – eine Enttäuschung über das realexistierende (kultur-)in-

¹⁵⁵⁶ »Jeg kan ikke nægte, at jeg interesserer mig levende for Filmen og dens Fremtid. Jeg tror paa dens kunstneriske Muligheder. Der vil sikkert blive nye Veje at gaa ad, men det vil rimeligt nok tage Aar, inden vi er ude af Barnestadiet.« Brief Otto Rungs an Peter Nansen, dat. 13.5.1913. In: KB, NKS 4043 4°.

dustrielle Kino mit einer verschwommenen utopischen Kinokonzeption verbindet, an der Rung trotzig festhält.

In der Erzählung »Det løste Problem« und in *Paradisfuglen* sucht man nach dem utopischen Element allerdings noch vergebens. Kino wird in der Erzählung eher passim thematisiert, wenn es über einen vor Gericht angeklagten Kinopianisten heißt, daß er aufgrund seines jahrelangen Spielens in »der ungesunden [,] nervösen Atmosphäre des Kinos«,¹⁵⁵⁷ »täglich dem Bakteriengift des Kriminalfilms ausgesetzt«,¹⁵⁵⁸ zur Gewalttätigkeit prädestiniert sei – eine Mimesisthese, wie sie typisch ist für die Position besorgter Pädagogen in der Kinodebatte. In *Paradisfuglen* wird die Filmvorführung als Höhepunkt einer Zirkusvorstellung präsentiert. Kino wird in diesem Roman als Surrogatangebot einer Unterhaltungsindustrie charakterisiert, geradezu zugeschnitten auf die wenig gebildete Hauptperson Flora:

»Es folgen nun lebende Bilder,« las Flora im Programm. »Die liebe ich für gewöhnlich.«

Auf der weißen Leinwand rollte der Film ab: Das Geheimnis der Grabkapelle. Der Grabräuber Burke und seine Bande schleichen sich bei Nacht über den Friedhof. Die Auferstehungsmänner arbeiten. – Das Grabgewölbe des adligen Grafen. – Langsam, brandweintrunken schleppen sie an einem Seil den Sarg der toten Comtesse zum Einspänner, der an der Straße hält. – Knox, der berühmte Arzt, erwartet sie ungeduldig. Was bringt Ihr mir heute nacht, Leute? John Burke öffnet den Sack mit der grauenvollen Last: Ein frischer Fang diesmal! – Auf dem Obduktionstisch ruht die Leiche des jungen Mädchens, lächelnd, weiß, mit langen Haaren, die bis auf den Boden hängen. Die Hände des Arztes machen sich ungeschickt am Leichenhemd zu schaffen. Der große Anatom lächelt brutal.

Die Maschine klickte. Mit einem Schlag wurde es hell im Zirkus, Flora atmete enttäuscht aus: »Da ist er aus der Rolle gesprungen. Das ist doch ein blöder Mist!«

In derselben Sekunde wurde es dunkel, und da lag die Comtesse genauso wie vorher, aber der Arzt beendete seinen Vorwärtsschritt. Die Augen der Leiche öffnen sich weit. Sie hebt beide Hände gegen das blinkende Messer: Schonen Sie mich, Herr Doktor! Ich bin nur scheinbar tot. Dr. Knox fährt mit einem erstaunten Ausdruck zurück und greift sich in sein weißes, hohes Haar. Er erkennt die Tochter jener Frau, die er einst geliebt hat. Zwei Minuten Pause.–

»Ach!« Flora nickte ergriffen, gewöhnt an den Film und gierig nach mehr. Greuel und Mord und Liebe wechseln sich nun mit Cowboyritten, Guillotine und Komik ab und hinterlassen keine Spur, denn Licht und Schatten färben auf der Leinwand nicht ab; aber Floras Seele war voll, sie schluchzte, als das

¹⁵⁵⁷ »Biografteatrets usunde nervøse Atmosfære«. Otto RUNG (1923a), 40.

¹⁵⁵⁸ »udsat daglig for Kriminalfilmens Bakteriegifte«. Ibid., 43.

verführte Mädchen im Schnee vor der Tür des Pastors das Kind ablegt, eingepackt in eine Zeitung datiert vom 5. Juli. N. York Herald (n.b.!). Die Tränen ließen ihr ungehindert über die Wangen, und dazu aß sie Fruchteis.

Die Luft war dick vor Trieb, süßlich vor Gefühlsduselei, rauh vor Revolver-schüssen und dem Ritt der Orchestertrummel mit einem Echo in den achthundert Stürnen des Publikums. Sie hatten nun Blut getrunken und waren zufrieden, gratis hatten sie heldenhaftes Verhalten ohne Risiko im Schützengraben verfolgt, wo die Kugeln pffiffen, sie hatten sündige Liebe ohne Schuld und die ausgegrabene Leiche eines jungen Mädchens genossen, eine Stunde lang hatten sie wie die Kannibalen gelebt.

Flora wisperte Hjalmar ein ›Danke für heute abend‹ zu.¹⁵⁵⁹

Die Passage ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: stilistisch, weil streckenweise ein staccatohafter Drehbuch-, Zwischentitel- und Programmheftstil imitiert wird; filmhistorisch, weil die Geschichte vom Grabraub, die die Trivialität des narrativen Kinos belegen soll, so niemals durch die Zensur gekommen wäre und insofern mehr auf den kulturellen Diskurs übers Kino als auf die vorgeführten Filme selbst referiert; kino-

1559 »Nu kommer der levende Billeder,« læste Flora i Programmet. »Dem elsker jeg i Reglen.«/ Paa det hvide Lærred rullede Filmen frem: Ligkapellets Hemmelighed. Gravroveren Burke og hans Bande sniger sig over Kirkegaarden ved Nat. Opstandelsesmændene arbejder. – Den adelige Greves Gravhvælving. – Langsomt, brændevinsdrukkene, slæber de i Reb den døde Comtesses Kiste til Giggen, der holder ved Vejen. – Knox, den berømte Læge, venter dem utaalmodig. Hvad bringer I mig i Nat, Folk? John Burke aabner Sækken for sin rædsomme Byrde: En frisk Fangst denne Gang! – Paa Lægens Obduktionsbord hviler Liget af den døde unge Pige, smilende, hvid, med det lange Haar fejende ned til Gulvet. Lægens Hænder famler ved Ligdragten. Den store Anatom smiler brutalt./ Maskinen kikkede. Et Nu blev der lyst i Cirkus, Flora aandede skuffet ud: »Der sprang den af Valsen. Det er da noget kedeligt Kludder!«/ I samme Sekund blev det mørkt, og der laa Comtessen aldeles som før, men Lægen gjorde sit Skridt fremefter færdigt. Ligets Øjne aabner sig vidt. Det løfter bægge Hænder mod den blinkende Kniv: Skaan mig, Hr. Læge! Jeg er kun skindød. Dr. Knox farer tilbage med et forbavset Udtryk og griber sig til sit høje, hvide Haar. Han kender Datteren af den Kvinde, han en Gang elskede. Pavse to Minutter. –/ »Aah!« Flora nikkede grebet, vant til Film og graadig efter mere. Gru og Mord og Kærlighed vekslede nu med Cowboyridt, Guillotine og Komik og efterlod intet Spor, thi Lys og Skygge smitter ikke paa Lærred; men Floras Sjæl var fyldt, hun hulkede, da den forførte Pige lægger Barnet i Sneen foran Præstens Dør, pakket i en Avis med Dato d. 5. Juli. N. York Herald (Obs!) Taarerne løb frit over hendes Kinder, og hun spiste Frugtis til./ Luften var tyk af Drift, vammel af Følteri, raa af Revolverskud og Ridt for Orkestertrommen med Genlyd i Publikums otte hundrede Pander. De havde drukket Blod nu og var tilfredse, de havde gratis fulgt Heltefærd uden Risiko i Skyttegrave, hvor Kuglerne peb, de har nydt syndig Elskov uden Brøde og en ung Piges opgravede Lig, de har i en Time levet som Kannibaler./ Flora hviskede til Hjalmar et: Tak for i Aften.« OTTO RUNG (1919), 92ff. — Das Manuskript des Romanes befindet sich heute in der KB, NKS 3837, 4°. Die hier zitierte Kino-Passage unterscheidet sich nicht in der Manuskriptfassung.

diskursiv, weil die Wahrnehmungsmodalitäten des Kinos so detailliert herausgearbeitet werden, daß es leicht fällt, den Bogen z.B. zu Walter Benjamin zu schlagen, der den Massen bekanntlich in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* attestierte, des Gegenstands im Ab-Bild, in der flüchtigen, wiederholbaren, auralosen Reproduktion habhaft werden zu wollen. Gleichzeitig wird in Rungs Text beschrieben, wie dieses Habhaft-Werden aber eine entfremdete und konsumgleiche Art der Aneignung ist (»und hinterlassen keine Spur, denn Licht und Schatten färben auf der Leinwand nicht ab«), welche den zu »wahrer« ästhetischer Erfahrung nicht fähigen Konsumenten in ein atavistisches Stadium zurückwirft. Denn nur als Kannibale kann er an dem Dargebotenen partizipieren. Kino wird so synekdochisch eingebunden in eine Gesellschaftskritik der Gulaschzeit als konsumfixierte, atavistische Periode, welche die alten Werte hinwegfegt, um an deren Stelle ein ethisch entleertes Primat der spekulationskapitalistischen Ökonomie zu setzen, wie man es prototypisch in der Filmindustrie findet.

Dieses Thema wird, jetzt aber ergänzt um ein utopisches Element, erneut von Rung in seinem späten, leider von der Literaturgeschichtsschreibung¹⁵⁶⁰ vergessenen Werk *Da Vandene sank* (1922) aufgegriffen. Im Kontext dieser Studie ist es nicht notwendig, den Roman in seiner ganzen Komplexität zu analysieren, doch um die Thematisierung des Kinos, vor allem aber um die zentrale Kinoszene am Schluß von *Da Vandene sank* nachvollziehen zu können, ist eine kurze Skizzierung der Narration unumgänglich. Auf der manifesten Handlungsebene geht es um die Untersuchung der Geschäfte der *Danske Værft* [Dänische Werft] durch die Hauptperson Holger Gude. Dieser ist vom zuständigen Ministerium und der kreditgebenden Bank als Gutachter bestellt worden, um herauszufinden, ob die Firma nach dem Ende der kriegsbedingten Hochkonjunktur noch überlebensfähig sei. Gude gelingt es, dem Direktor nicht nur unmoralisches, sondern auch illegales Geschäftsgebahren während der Gulaschzeit nachzuweisen, und wird schließlich selbst als Administrator der Werft eingesetzt.

Historischer Hintergrund der Handlung ist der moralische Verfall in der Gulaschzeit, der sich u.a. in zweifelhafter Geschäftemacherei mit

¹⁵⁶⁰ *Zeitgenössische* Rezensionen hatten den Roman noch als ein Meisterwerk angesehen, vgl. z.B. Chr. G. [= Christian Gulmann]: »Otto Rungs nye Roman«. In: *Berlingske Tidende* (A), 24.II.1922. Aber schon in Tom KRISTENSENS Einführung in das Rungsche Werk (1945) wird der Roman nicht einmal mehr erwähnt.

Risikokapital äußerte. Nach dem Ende des Weltkrieges mit seiner Hochkonjunktur geht es ans Aufräumen: »Und nun, da die gewaltige Flutzeit vorbei war, da die Wasser sanken und die ertrunkene Erde nackt zum Vorschein kommen ließen, saßen die Erlösten da und stierten verloren auf die vage Friedensverheißung.«¹⁵⁶¹ Schwach kann die Verheißung nur sein, weil die Gesellschaftsordnung als Ganzes zusammengebrochen ist. Es gibt keine gesellschaftliche Gruppierung mehr, die noch mit dem moralischen Anspruch einer normensetzenden Führungselite auftreten kann. Holger Gude selbst entstammt dem dänischen Beamtenbürgertum, doch wird in seinen Kindheitserinnerungen (die Rungs späteren Erinnerungen *Fra min Klunketid* (1942) vorausgreifen) kein Zweifel daran gelassen, daß diese Klasse schon um die Jahrhundertwende im bloßen Aufrechterhalten verknöchert Formen erstarrt und emotional verkrüppelt war.¹⁵⁶² Der etwas eindimensional positiv geschilderte Gude, der schon durch seinen Vornamen als Retter Dänemarks (»Wiederaufbauer nach diesen schlimmen Zeiten«)¹⁵⁶³ codiert wird, indem auf den Mythos von Holger Danske angespielt wird, hat sich denn auch von seiner Klassenzugehörigkeit gelöst. Auf symbolischer Ebene wird dies durch seine Einäugigkeit ausgedrückt: In Parallelität zum ebenfalls einäugigen Gott Odin, der sein Auge Mimir als Pfand für Wissen gab,¹⁵⁶⁴ verlor Gude, dessen Namen die Silbe ›Gud‹ (›Gott‹) enthält, sein Auge einst bei einem sadistischen Ritual in der Kgl. Kadettenanstalt. Die Verkrüppelung zwang ihn aber, die ihm eigentlich vorbestimmte Militärlaufbahn aufzugeben, und eröffnet ihm so in der Erzählgegenwart die Möglichkeit, die Klasse des Beamtenbürgertums von außen einer kritischen Betrachtung zu unterziehen.

¹⁵⁶¹ »Og nu, da den vældige Flodtid var forbi, da Vandene sank og viste den druknede Jord nøgen, sad de Frelste og stirrede fortabt mod en Regnbues vege Forjættelse om Fred«. Otto RUNG (1922), 94.

¹⁵⁶² Im Roman wird dies exemplifiziert durch die Köpenickade vom Unterstubenmädchen Svendborg, das aufgrund einer Wette in der Uniform des Vaters an den Wachen Amalienborgs vorbei stolzierte und prompt das Gewehr präsentiert bekam. Für Holger war dies ein zentrales Erlebnis seiner Kindheit: »Gardisterne gjorde altsaa ikke Forskel paa Svendborg og en virkelig Kommandør i Marinen, blot hun var i Uniform. Alt, hvad han troede paa, var rystet, ingen Ting betød noget mere«. [»Die Gardisten machten also keinen Unterschied zwischen Svendborg und einem wirklichen Kommandanten der Marine, solange sie bloß in Uniform war. Alles, woran er glaubte, war erschüttert worden, nichts bedeutete mehr etwas.«] Ibid., 36.

¹⁵⁶³ »Genrejser efter disse slemme Tider«. Ibid., 197.

¹⁵⁶⁴ *Edda*, *Gylfaginning* 14.

In *Da Vandene sank* wird das Machtvakuum, das die alte Elite zurückließ, während der Gulaschzeit von einem neureichen Handelsbürgertum mit primitiver Durchsetzungsfähigkeit gefüllt. Das Idol dieser neuen Gruppe ist der aus proletarischen Verhältnissen auf Nørrebro stammende Andreas Pauli, der korrupte Direktor der *Danske Værft*, der nach eigenem Bekenntnis »geradewegs von der Steinzeit in unsere Zeit gesprungen ist! Ich mußte das ganze selber machen!«¹⁵⁶⁵ Dem massigen Pauli und seinesgleichen ist jede Dekadenzerscheinung fremd: »Ich zehre nicht vom Erbe einer Reihe lebenssatter Väter, die Verwesungsbazille des alten Geschlechts ist nicht in meinem Blut!«¹⁵⁶⁶ Bildung, Takt und Ton und traditionelle Kulturwerte sind ihm zwar unbekannt, doch weiß er mit einer Art primitiver Schläue geschickt Macht zu gebrauchen, bis er wegen seiner Selbstbedienungsmentalität scheitert.

Diese Gesellschaftsanalyse trägt noch deutliche Spuren der früheren Nietzschelektüre Rungs. Doch was kommt jetzt, »als die Wasser sanken«, nachdem die Sintflut vorbei ist und eine Welt in Auflösung zurückgelassen hat, in der jedermann für eine Zeitlang ein Vagabund sein muß? (76) Nichts weniger als eine gesellschaftliche Neubestimmung ist vonnöten. Für deren fiktionale Gestaltung greift Rung auf drei zentrale Intertexte der dänischen Identitätskonstruktion zurück, die mit ihren Namen, Narrationen und Symbolen den Roman durchziehen und den präzisen kulturtopographischen und zeitgeschichtlichen Schilderungen Kopenhagens eine symbolische, wenn nicht gar symbolistische Doppelbödigkeit verleihen: die Bibel (vor allem die Geschichte der Sintflut), die *Edda*¹⁵⁶⁷ sowie die Geschichte von Aladdin und seinem Widersacher Nouredin, als Stoff seit Adam Oehlenschlägers *Aladdin [Aladdin, oder: Die Wunderlampe]* (1805) prominent in der dänischen Literaturgeschichte vertreten und spätestens seit Georg Brandes' These, daß das Drama der Ausgangspunkt des neueren dänischen Geisteslebens sei (so 1886 in dem

1565 »er sprunget lige fra Stenaldren til vor Tid! Jeg har maattet gøre det hele selv!« Otto RUNG (1922), 144.

1566 »Jeg tærer ikke paa Arv fra en Række livsmætte Fædre, den gamle Slægts Forraadningsbacil er ikke i mit Blod!«. Ibid.

1567 Entsprechender Mythen bedient sich Rung übrigens auch in seinen Filmen: So endet *Flammesværdet/Verdens Undergang [Das jüngste Gericht]* mit Ragnarök und einem Mann und einer Frau am Strand (Ask und Embla? Adam und Eva?); der letzte Zwischentitel des Films lautet: »To Mennesker« [»Zwei Menschen«].

Aufsatz »Adam Oehlenschläger: *Aladdin*«) ein zentraler Referenztext für die dänische Selbstaussage.

Bereits die Wahl des biblischen Intertextes, der zudem noch titelstiftend für den Roman ist, deutet an, daß die Antwort des Romans sich von der Nietzsches unterscheidet: Denn der Schwindler Pauli, der in seiner Massigkeit nicht von ungefähr an den Schwindler Alberti erinnert, war ja bereits der inkarnierte Wille zur Macht, ein nietzscheanischer Übermensch, der sich selbst für die ›Verzückungsspitze‹ der Gesellschaft hielt. In Übereinstimmung mit der Geschichte von der biblischen Sintflut wird keine neue soziale Gruppe als Elite benannt, sondern ein Paar: Holger Gude und Gerda, die beide auf dem Schiff *Bess Ruthby* in Nyhavn Quartier bezogen haben und am Ende des Romans endgültig zueinander finden. Der Name dieser modernen Arche Noah, *Ruth-by*, läßt sich unschwer auf die Stammutter Davids als Hoffnung für ein neues Geschlecht sowie auf ›Stadt‹ (›by‹), nämlich Kopenhagen, zurückführen. Holger und Gerda, deren beider Sozialisation in Rückblicken erzählt wird, werden zur utopischen Hoffnung, weil sie zusammen ein Ganzes zu bilden verstehen, und dies nicht nur heteronormativ in ihrer Polarität als Mann und Frau. Während Holger nördlich des Sankt Annæ Plads in der Amaliegade nahe am Palast im beamtenbürgerlichen Milieu der Frederiksstad aufwuchs, entstammt Gerda, nur wenige Meter südlich davon in der Strandstræde sozialisiert, dem rauhen Unterklassenmilieu von Nyhavn. Ihren Nachnamen erfährt der Leser nie; dieser sei aber »äußerst gewöhnlich«¹⁵⁶⁸ (d.h. ein Bauernname wie Madsen, Hansen, Olsen) und ohnehin nur der ihrer Adoptivmutter, da sie keine eigene Familie habe. Tradition trifft so auf Traditionslosigkeit, eine lange Ahnenreihe auf zweifelhafte Herkunft, das Palastviertel auf das Matrosenviertel: Wie schon in *Paradisfuglen* wird anhand der beiden Hauptpersonen ein sozialutopisches Programm des Ausgleichs und der Hervorbringung eines ›Volkes‹ jenseits von Standes- und Klassenzugehörigkeit fiktiv umgesetzt, das unschwer in Bezug zu setzen ist zu der entstehenden Gemeinschaftskonzeption des dänischen Wohlfahrtsstaates.

Rimestad kritisierte 1924 in seiner kleinen Monographie über Otto Rung, daß die Schilderung der Hauptpersonen in *Da Vandene sank* schwächer als in *Paradisfuglen* sei: Gude sei ein »Mann der Worte, aber es ist, als ob ›das Gesetz‹ ihn ausgedörnt habe«, und seiner Gerda habe

¹⁵⁶⁸ »yderst almindeligt«. Otto RUNG (1922), 75.

Rung kein »organisches Leben« geben können.¹⁵⁶⁹ Rimestad mißt die fiktiven Personen allerdings allein mit realistischen Parametern und ignoriert bei seiner Kritik ihre symbolische Codierung als zwei Hälften, die eben nicht jede für sich, sondern nur zusammen ein organizistisches Ganzes bilden können. Auf intertextueller Ebene wird dies – neben einer Anspielung auf H.C. Andersens Märchen *Snedronningen* [*Die Schneekönigin*] (1845)¹⁵⁷⁰ – durch die Codierung von Gerda als Aladdin (vgl. 44, 89, 90, 95, 236) und Holger als Noureddin (vgl. 83) geleistet, wobei die Pointe darin besteht, daß die alte geistesgeschichtliche Dichotomie auch hier zugunsten einer Zusammenarbeit aufgehoben wird.

Ein letzter Aspekt, der für das Verständnis der Kinoszene des Romans wichtig ist, ist die metareflexive Diskussion über Kunst in *Da Vandene sank*, wobei die Malerei synekdochisch für Kunst im allgemeinen steht. In völliger Parallelität zur gesellschaftlichen Entwicklung und in Abhängigkeit zu dieser werden zwei Gruppen mit ihren respektiven, in beiden Fällen aber korrumpierten Kunstverständnissen unterschieden, an deren Stelle jetzt etwas neues zu setzen sei. Während früher der Akademieprofessor Bilder mit Titeln wie *Besøget hos Bedstemø'r* [Besuch bei Großmuttern] oder *Børn, der venter paa Juletræet* [Kinder, die auf den Weihnachtsbaum warten] malte (101), stand die Gulaschzeit ganz im Zeichen expressionistisch-kubistischer Malerei. Es war »Hausse in bemalter Leinwand«, und Neureiche wie Andreas Pauli hängten sich ihre Villen voll mit »bemalter Leinwand in Tausenden von Metern«, noch bevor die Farbe richtig getrocknet war.¹⁵⁷¹ Die Präferenz der Gulaschzeit für im Roman nie genauer spezifizierte »expressionistisch-kubistische« Malerei wird von zwei Personen näher begründet. Für den Aufsteiger Pauli ist der Kubismus ein zeitgerechter Ausdruck für die Selbstermächtigung des Menschen:

Fort von den neun Stationen der Passion, das ist unser Weg! Dazu haben wir unsere Zirkel und Winkel, unsere stolze Mathematik, Räder, Kolben, Dampf

¹⁵⁶⁹ »Ordenes Mand, men det er som ›Loven‹ har udtørret ham«; »organisk Liv«. Christian RIMESTAD (1924), 41f.

¹⁵⁷⁰ Der Name Gerda ist so selten in der dänischen Literatur und die Texte H.C. Andersens sind so bekannt, daß die Namensgebung der weiblichen Hauptperson als deutlicher Hinweis auf die Geschichte zu verstehen ist, in der die kleine Gerda ihrem Kay die wahre, poetische, ›kindliche‹ Sicht auf die Wirklichkeit zurückbringt.

¹⁵⁷¹ »Hausse i malet Lærred«; »malet Lærred i Tusindvis af Meter«. Otto RUNG (1922), 123, 100.

und Dynamo! Andere Götter brauchen wir nicht, am allerwenigsten den blutenden Schmerzensmann aus der Kindheit unseres Zeitalters.¹⁵⁷²

Der ehemals expressionistische und als solcher höchst erfolgreiche Maler Rustad, dem das Schiff *Bess Ruthby* gehört, teilt prinzipiell diese Deutung, koppelt sie aber an die Erfahrung des Weltkrieges: Dieser sei eben eine Folge davon gewesen, daß man selbstermächtigt der Welt seinen Stempel hätte aufdrücken wollen, wie dies auch die Künstler in der expressionistischen Malerei versucht hätten. (53) In seinen eigenen Meeresbildern, so Rustad selbstkritisch, habe er das Meer verhöhnt, weil er nach Maßgabe seiner inneren Wahrnehmung die Natur habe verbessern wollen. Rustad tritt daher schon früh im Roman als Fürsprecher einer neuen Malerei auf, in der das Universum und die Natur sich des Malers als Werkzeug bedienen sollen, so daß die Natur selbst schaffe. (Ibid.)

Fast alle diese Themen und Motive werden in der Kinoszene des Romans aufgegriffen und miteinander verknüpft. Vorbereitet worden ist die Szene durch einen Erzählstrang, der den ganzen Roman durchzieht: das Schicksal der Zwillinge, der Töchter Kapitän Høgelunds. Dieser war einer der Kapitäne der *Danske Værft* und wurde arbeitslos, als die Werft den laufenden Betrieb einstellen mußte. Seine achtzehnjährigen Mädchen machten sich auf nach Schweden und wurden dort für Filmaufnahmen im Norden des Landes angeworben. Als es nach den Strapazen der Reise und Aufnahme zur Geldauszahlung kommen sollte, setzten sich Regisseur und Kameramann indes mit dem Film nach Deutschland ab, ohne irgendwelches Geld zu hinterlassen, und nur mühsam gelangten die Zwillinge am Ende des Romans wieder nach Kopenhagen zurück. Diese Erlebnisse der Zwillinge werden gleich doppelt symbolisch codiert: (1) In bezug auf den Prätext der Bibel sind sie »die ersten beiden kleinen erschöpften Vögel, die nach der Zeit der Flut von der sicheren Arche aufbrachen, um Futter auf der ertrunkenen Erde zu finden«. ¹⁵⁷³ (2) Auch in bezug auf den Prätext der *Edda* waren große Hoffnungen mit ihnen verknüpft, heißen die Zwillinge doch Gefion und Gylfe. Gefion wurde nach altnordischer Überlieferung auf Landsuche nach Schweden geschickt, wo sie von König Gylfi Ackerland erhielt und daraufhin Seeland

1572 »Bort fra Passionens ni Stationer, det er vor Vej! Dertil har vi vore Passere og Vinkler, vor stolte Matematik, Hjul, Stempler, Damp og Dynamo! Andre Guder behøver vi ikke, allermindst den blødende Smertemand fra vor Tidsalders Barndom!« Ibid., 143.

1573 »de første to smaa forkomne Fugle, der efter Vandflodens Tid fo'r ud fra den sikre Ark for at finde Føde paa den druknede Jord«. Ibid., 193.

von Schweden lospflügte.¹⁵⁷⁴ Doch in *Da Vandene sank* bringen die Zwillinge weder Land mit noch konnten sie selbst wenigstens Land zum Ausruhen nach der Sintflut finden. Statt dessen gerieten sie als erstes in die Fänge der Filmindustrie, die hier als Synekdoche für den Schwindel und Betrug des Gulaschzeitkapitalismus fungiert.

Wie die zentrale Kinoszene des Romans jedoch verdeutlicht, wird zwischen der konkreten, spekulationskapitalistischen Filmindustrie und der kulturellen Praxis des Kinos mit seinem utopischen Potential durchaus unterschieden. Nachdem die Machenschaften Paulis bei der *Danske Værft* aufgefliegen sind, tauchen Rustad und Høgelund wieder auf, die in Schweden gemeinsam Naturfilme (!) vorgeführt hatten. Nach Einbruch der Dunkelheit projiziert Rustad die Filme vom Schiff aus auf das Bollwerk auf der gegenüberliegenden Christianshavner Seite des Hafens, während Høgelund die Bilder für Gerda, Holger, die Zwillinge und die sich bald ob des Spektakels sammelnden Nyhavner Massen kommentiert. Das (einmalige) Kinoerlebnis, fast als *performance* zu kennzeichnen, vereint sie alle miteinander: »Die Neugierigen unter Nyhavns Mädchen und die herumschleudernden Seeleute« mit z.B. Holger Gude, der ebenfalls »bewegt und verwundert« den Bildern folgt, und topographisch müßten die solchermaßen projizierten Bilder ohnehin sowohl von Nyhavn als auch von der beamtenbürgerlichen Frederiksstad aus sichtbar gewesen sein.¹⁵⁷⁵ Die soziale Utopie manifestiert sich hier im gemeinsamen Filmeschauen, einem Vergnügen für »die Volksmassen«,¹⁵⁷⁶ so Rustad. Daß der Filmprojektor einführend etwas mißverständlich als »Lichtbilderapparat« bezeichnet wird,¹⁵⁷⁷ der jetzt in der dunklen Nacht seine Bilder wirft, könnte ironisch auf Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) verweisen, wo es heißt:

Wenn wir bei einem kräftigen Versuch, die Sonne in's Auge zu fassen, uns geblendet abwenden, so haben wir dunkle farbige Flecken gleichsam als Heilmittel vor den Augen: umgekehrt sind jene Lichtbilderscheinungen des sophoklischen Helden [...] nothwendige Erzeugungen eines Blickes in's Innere

¹⁵⁷⁴ *Ynglingasaga* 5, *Gylfaginning* 1. Die Gefionssage wurde 1908 in Kopenhagen auch bildhauerisch gestaltet im Gefionbrunnen, der die Langelinie nach Süden hin abschließt.

¹⁵⁷⁵ »Nysgerrige af Nyhavns Pigebørn og drivende Søfolk«; »[b]evæget og undrende«. Otto RUNG (1922), 231, 232.

¹⁵⁷⁶ »Folkemasserne«. Ibid, 229.

¹⁵⁷⁷ »Lysbilledapparat[et]«. Ibid.

und Schreckliche der Natur, gleichsam leuchtende Flecken zur Heilung des von grausiger Nacht versehrtten Blickes.¹⁵⁷⁸

›Lichtbilder‹ des kulturschaffenden Individuums entstehen hier durch den Einblick in die Natur in ihrer ganzen Schrecklichkeit und Unbarmherzigkeit, d.h. daß die Masse für das Wohl und die Existenz der schöpferischen, allein kulturschaffenden großen Individuen zu arbeiten und zu leben hat. *Da Vandene sank* läßt sich als ironischer Kommentar zu diesem Nietzsche-Zitat lesen: Der Einblick in die Natur führt nicht zur Anerkennung der kulturschaffenden großen Individuen, sondern zu einer Sozialutopie zur Überwindung der Standes- und Klassenschranken.

Als utopisches Medium wird der Film auch durch einen Bezug auf den Aladdin-Prätex t charakterisiert. Nachdem Rustad schon zuvor mehrmals als »Geist der Lampe«¹⁵⁷⁹ bezeichnet worden war, ist die Projektorlampe jetzt »Rustads wunderbare Lampe«.¹⁵⁸⁰ Die Kinovorstellung wird so als Gewährung einer letzten Bitte durch den wundertätigen Geist deutbar, bevor dieser sich wieder nach Nordnorwegen zurückzieht. Und auch als eine (mögliche)¹⁵⁸¹ Antwort auf die metareflexive Kunstdiskussion erscheint das Kino: Rustad, der zuvor davon sprach, als Künstler die Natur nicht länger selbstermächtigt zu verbessern, projiziert jetzt Naturbilder, begleitet von Kapitän Høgelund, der schon zu Rustads expressionistischen Zeiten von diesem photographischen Realismus in der Darstellung gefordert hatte. (50) Daß mit dieser Filmvorführung aber weder ein Primat von Erbauung und Bildung durch Kunst noch ein absolutes Mimesis- oder Realismusebot als Norm propagiert wird, dafür sorgt Kapitän Høgelund mit seinem begleitenden Vortrag. »Seine Geschichten sind nicht

1578 Friedrich NIETZSCHE (1988a), 65.

1579 »Lampens Aand«. Otto RUNG (1922), 44, 95.

1580 »Rustads vidunderlige Lampe«. Ibid., 232.

1581 Folgt man Rustad, ist zumindest für die ›Volksmassen‹ dieses »grove Objektiv godt nok, det øser Natur op til dem direkte af Fadet« [»grobe Ojektiv gut genug, das schöpft Natur für sie direkt aus der Schüssel«]. Ibid., 229. Für ihn selbst ist Film wohl eher ein Medium der Resignation: »Rustad oprulle[n]de sine Billeder, hans store Ansigt var trist og stille, hans vældige Kinder hang i Folder, mekanisk gengav han Omverdenen nu gennem rullende Valser, træt af at tolke den i Syner med Pensel og Palet.« [»Rustad drehte seine Bilder ab, sein großes Gesicht war traurig und still, seine gewaltigen Backen hingen in Falten herunter, mechanisch gab er die Umwelt nun durch rollende Walzen wieder, müde, sie mit Pinsel und Palette in Gesichtern zu deuten.«] Ibid., 232.

wahrer, als daß sie immer zu dem einen oder anderen Film passen«, ¹⁵⁸² urteilt Rustad über seinen Kompagnon. Høgelund fügt den Bildern »unvergleichliche Chroniken« ¹⁵⁸³ und unterhaltsames Seemannsgarn hinzu, wodurch ein ins Gigantische vergrößerter Aal schon mal zum Seeungeheuer mutiert, das der Kapitän einst vor Neuseelands Küste persönlich getroffen haben will. (232) Nicht der Film an sich, aber die Kinovorstellung in ihrer Performativität wird so zum Beispiel einer volkstümlichen Kunst, die photographische Wirklichkeitswiedergabe mit subjektiver Phantasie und *prodesse* mit *delectare* zu vereinbaren versteht.

Sehr ausgearbeitet ist diese Thematisierung des Kinos in *Da Vandene sank* nicht, doch da Rung sich nie ausführlicher zu seiner Kinomitarbeit in den zehner Jahren geäußert hat, sind das Briefzitat von 1913 sowie die *post festum*-Thematisierungen in »Det løste Problem«, *Paradisfluglen* und *Da Vandene sank* die einzigen Quellen, die Aufschluß über seine diesbezügliche Motivation und Hoffnung geben können. Resümierend läßt sich davon ausgehen, daß Rungs Kinomitarbeit autorintentional in Verlängerung des Kinoreformprojektes *Det stumme Teater* gesehen werden kann: als Versuch, eine neue, gemeinsame (›Volks‹-) Kultur nicht zu den Prämissen einer spekulationskapitalistisch agierenden Filmindustrie, sondern zu den Prämissen der aus Rungs Perspektive hegemonialen Kultur zu schaffen.

5.4.2.2 Rungs Mitarbeit beim Film

Was die praktische, quellenmäßig gut dokumentierbare ¹⁵⁸⁴ Kinomitarbeit Rungs betrifft, ist bei ihm eine Unterscheidung zwischen zweiter und dritter Literarisierungsphase strikt genommen wenig sinnvoll, da er ab 1909 fast durchgängig für das Kino geschrieben hat. Auch während seiner Mitarbeit bei der *Regia* hatte er bei der *Nordisk* weiter Drehbücher eingereicht. Zunächst bot er der *Nordisk* im Juni 1910 ein Drehbuch mit dem Titel *Slægtens Ære* [Familienehre] an, doch da die Firma, weil Rung

¹⁵⁸² »Hans Historier er ikke mere sande, end at de altid passer til en eller anden Film«. Ibid., 229.

¹⁵⁸³ »Krøniker uden Mage«. Ibid., 231.

¹⁵⁸⁴ In Ergänzung zu den bekannten Quellen aus dem Archiv der *Nordisk* im DFI, dem *Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby und Rungs Nachlaß in der KB fand ich im Archiv der Geschäftsstelle des DDF in Kopenhagen Briefe (z.T. in Durchschriften), Abrechnungen und Vertragsunterlagen Rungs, die wahrscheinlich hier aufbewahrt wurden, weil Rung ab 1922 langjähriger DDF-Vorsitzender war.

seinen Name nicht genannt haben wollte, nur 75 Kronen statt der geforderten 150 Kronen zahlen wollte,¹⁵⁸⁵ zog Rung das Drehbuch zurück.¹⁵⁸⁶ Etwas rätselhaft ist im September 1910 die in einem *Nordisk*-Briefkopiebuch dokumentierte Rücksendung eines Drehbuches mit dem Titel *Djævletrillen* [Der Teufelstriller]¹⁵⁸⁷ – hatte Rung versucht, den Stoff von *Djævlesonaten* ein zweites Mal zu verkaufen? 1911 ließ er seine Drehbucharbeit vorübergehend ruhen, doch schon am 9.1.1912 erwarb die *Nordisk* von ihm für fürstliche 500 Kronen eine Drehbuchadaption seiner »Ingeniørens Fortælling« [»Rekordfieber«] (aus *Den hvide Yacht* [Die weiße Yacht] (1906)) unter dem Titel *Tidens Barn*.¹⁵⁸⁸ Das nächste Drehbuch, *Den kinesiske Vase* [Die chinesische Vase] (verfilmt als *Vasens Hemmelighed* [Das Geheimnis der Vase]), versuchte er über Peter Nansen offensichtlich zunächst bei der *Kinografen* zu plazieren.¹⁵⁸⁹ Als

1585 Brief an Otto Rung, dat. 25.6.1910 (NBKB XIII:102).

1586 Brief an Otto Rung, dat. 29.6.1910 (NBKB XIII:120).

1587 Brief an den DDF, dat. 20.9.1910 (NBKB XIII:694).

1588 Quittung über den Ankauf im Archiv des DDF in dessen Geschäftsstelle.

1589 Peter Nansen schrieb am 23.5.1912 an Otto Rung (KB, Utilg. 376): »Kære Otto Rung! Deres Filmsdrama er udmærket. Maanen med lidt formeget Maaneskinsvæsen [?]. Jeg tror, en Scene eller to burde stryges./ Men det er saa godt, at det bør gaa paa Deres Navn alene. Jeg kan dog intet forbedre i det. Og jeg kan ikke lade mit Navn gaa med paa noget, som saa absolut er en Andens Arbejde./ Jeg kan, om De vil, introducere Dem til Hr. Philip. Sende ham et Brev. Men jeg véd jo ikke, om han *in casu* er den bedste./ De bør forlange god Betaling.« [»Lieber Otto Rung! Ihr Filmdrama ist ausgezeichnet. Der Mond mit etwas zuviel Mondscheinwesen [?]. Ich glaube, ein oder zwei Szenen sollten gestrichen werden./ Aber es ist so gut, daß es allein auf Ihren Namen gehen sollte. Ich kann nämlich nichts daran verbessern. Und ich kann meinen Namen nicht bei etwas auftauchen lassen, das so absolut die Arbeit eines anderen ist./ Ich kann Sie, wenn sie wollen, bei Herrn Philip einführen. Ihm einen Brief schicken. Aber ich weiß nicht recht, ob er *in casu* der beste ist./ Sie sollten eine gute Bezahlung verlangen.«] Otto Rung antwortete Peter Nansen am 25.5.1912 (NKS 4043 4°): »De vilde gøre mig en stor Tjeneste ved i et Par Ord at lade ham [= Direktør Philip] vide, at jeg har vist Dem et Filmsdrama som De har fundet godt og bede ham, hvis han reflekterer derpaa, meddele mig dette samt hvor jeg enten skal sende Filmen ind eller personlig faa ham eller anden rette Vedkommende i Tale, navnlig da jeg eventuelt har andet Arbejde at tilbyde. Det vil jo salgmæssigt give mig en bedre Stilling om Firmaet henvender sig til mig end omvendt.« [»Sie würden mir einen großen Dienst erweisen, wenn Sie ihn [= Direktor Philip] in ein paar Worten wissen ließen, daß ich Ihnen ein Filmdrama gezeigt habe, welches Ihnen gefiel, und wenn Sie ihn bitten könnten, falls er daran interessiert ist, mir dieses mitzuteilen sowie auch, entweder wohin ich den Film einsenden soll oder wo ich ihn oder einen anderen Zuständigen sprechen kann, insbesondere, weil ich eventuell noch andere Arbeit anbieten kann. Verkaufstechnisch wäre ich ja in einer besseren Position, wenn die Firma sich an mich wendet als umgekehrt.«] Der Titel des

daraus nichts wurde, muß er es der *Nordisk* angeboten haben, die es jedenfalls am 24.6.1912 für wiederum 500 Kronen kaufte.¹⁵⁹⁰ Noch zwei weitere Drehbücher konnte Rung 1912 an die *Nordisk* absetzen (*Hammerslaget* [Der Hammerschlag] am 29.7.1912¹⁵⁹¹ und *Lægens Hustru* [Die Ehefrau des Arztes] (verfilmt als *Mens Pesten raser* [Der schwarze Tod] (1913)) am 14.10.1912¹⁵⁹²). Gegen Ende des Jahres konnte er so auf vier verkaufte Drehbücher und Verkaufseinnahmen in Höhe von stolzen 2.100 Kronen zurückblicken. Um diesen Betrag in seiner rechten Dimension einschätzen zu können, sei daran erinnert (vgl. Kap. 3.1.2.2), daß Rungs Jahreseinkommen vor dem Beginn seiner Filmarbeit 1908/09 gerade einmal 1.850 Kronen betragen hatte. Mit 2.100 Kronen war er in Dänemark der bestverdienende Drehbuchschreiber des Jahres 1912, und dies wohlgermerkt *vor* der Blütezeit des eigentlichen Autorenfilms.

Ob ursprünglich die *Nordisk* auf Rung oder dieser auf die Firma zugeht, läßt sich nicht mehr an den Quellen feststellen. Sicher ist jedoch, daß die *Nordisk* mit Rung einen ›Höhenkammliteraten‹ mit internationalem Ruf gewonnen hatte, für dessen Drehbücher man nicht nur wegen des symbolischen Kapitals des Autorennamens zahlte. A.V. Olsens Erinnerung, daß Otto Rungs Drehbücher ohne große Veränderungen direkt

Drehbuches wird leider weder in diesem Brief noch im Antwortbrief erwähnt, doch gibt es im erhaltenen Drehbuch von *Den kinesiske Vase* (DFI) eine effektvolle Szene im Mondlicht (s.u.), zudem paßt diese Zuordnung chronologisch. Bei ›Philip‹ muß es sich um Oscar Philip von der *A/S Kinografen* handeln, die u.a. 1911 *En Bryllupsaften* von Peter Nansen produziert hatte.

1590 Quittung über den Ankauf im Archiv des DDF in dessen Geschäftsstelle.

1591 Quittung über den Ankauf im Archiv des DDF in dessen Geschäftsstelle.

1592 Laut einem an diesem Datum an Otto Rung gerichteten Brief erhielt er 800 Kronen angewiesen (NBKB XXII:129). Da für alle anderen von ihm geschriebenen Drehbücher entweder datierte Quittungen im DDF vorliegen oder anhand von NBKB oder KM(A/B/C) ihr Ankauf dokumentiert werden kann, muß es sich um die Bezahlung für das Drehbuch zu *Lægens Hustru* handeln, das auch sonst nirgendwo genannt wird. Dieser These scheint indes ein Brief der *Nordisk* an Karl-Ludwig Schröder zu widersprechen, in dem es am 12.3.1913 heißt: »Wir haben drei Films von diesem Schriftsteller erworben« (NBKB XXIV:758), obwohl zu diesem Zeitpunkt die *Nordisk* also *vier* unrealisierte Drehbücher von Rung vorliegen hatte. Im Brief an Schröder heißt es jedoch anschließend: »diese sind aber Originalarbeiten und nicht Bearbeitungen von seinen Büchern«, d.h. *Tidens Barn* ist hier offensichtlich nicht mitgezählt worden. Leider geben die Quellen keine Auskunft darüber, warum *Tidens Barn* erst fünf Jahre nach Ankauf verfilmt wurde. Doch läßt sich vermuten, daß dies auf Copyrightprobleme zurückzuführen ist, da die Erzählung ja bereits veröffentlicht war.

in die Produktion gehen konnten,¹⁵⁹³ läßt sich anhand der fast durchweg erhalten gebliebenen Originaldrehbücher im DFI sowie der Briefkopiebücher der *Nordisk* bestätigen. Im Laufe der Jahre wurden wahrscheinlich nur insgesamt drei Drehbücher Rungs von der *Nordisk* abgelehnt.¹⁵⁹⁴ Die Tatsache, daß alle von ihm angekauften Drehbücher realisiert worden sind, bestätigt ebenfalls die Qualität bzw. leichte Umsetzbarkeit der Drehbücher. Worin aber äußerte sich diese? Was machte die Rungischen Drehbücher so besonders? Da das erstverkaufte *Tidens Barn* oben bereits analysiert worden ist (s. Kap. 3.1.2.2), soll die Frage hier anhand einer kurzen Analyse des Drehbuches zu *Den kinesiske Vase* aus dem Jahre 1912 beantwortet werden.¹⁵⁹⁵

Den kinesiske Vase spielt auf einem Gut, auf dem der Gutsherr Marcher mit seiner Ehefrau Ulla lebt. Ulla hat ein halbes Jahr zuvor in der Stadt die Bekanntschaft eines jungen Mannes, Ejler Dahl, gemacht, der jetzt zusammen mit einer Jagdgesellschaft zu Besuch auf dem Gut weilt und versucht, wieder näheren Kontakt zu Ulla aufzunehmen. Da es ihm nicht gelingt, sie ungestört zu sprechen, bittet er sie abends mit einem Briefchen um ein Stelldichein und benutzt mit ihrem Wissen eine chinesische Vase im Gartenzimmer des Gutes als Briefkasten. Doch Ulla gelingt es nicht, das Briefchen unbemerkt noch im Laufe des Abends an sich zu bringen, und frühmorgens wird die Vase durch das Dienstmädchen aus Versehen zerbrochen, wobei der auf dem Gut beschäftigte Jäger Volders das Briefchen entdeckt. Volders probiert, Ulla mit dem Briefchen zu erpressen, doch sie weist sein ›Angebot‹ mit Peitschenschlägen zurück. Daraufhin versucht der rachsüchtige Volders, dem Gutsherr das Briefchen per Botenjungen zukommen zu lassen, aber Ulla kommt gerade hinzu, als das Briefchen geöffnet wird, und schafft es, ihren Ehemann abzulenken und sich das Briefchen anzueignen. Nach einigem Nachdenken liefert sie später das Briefchen selbst ihrem Ehemann aus, da sie sich ja nichts hatte zuschulden kommen lassen. Ihr Ehemann insistiert jedoch

¹⁵⁹³ A.V. OLSEN (1960), 20.

¹⁵⁹⁴ Retur ging 1913 ein Drehbuch mit dem Titel *Den flyvende Hollænder* [Der fliegende Holländer] (Brief an den DDF, dat. 30.10.1913 (BtR I:624)), 1915 ein Drehbuch, das mit *Syndens...* [... der Sünde] begann (der Eintrag in RM II:6.4.1915 ist leider unleserlich), und 1916 ein Drehbuch mit dem Titel *Ildens Mester* [Der Meister des Feuers] (RM II:7.3.1916).

¹⁵⁹⁵ Das Drehbuch findet sich im DFI, Nord D-Ns 1098. Die Seitenzahlen im laufenden Haupttext beziehen sich auf dieses Drehbuch.

darauf zu erfahren, wer der Briefschreiber war, was Ulla nicht preisgeben will. Am nächsten Tag veranstaltet der Gutsherr deshalb einen graphologischen Wettbewerb unter den Gästen und erkennt anhand der Handschriftenproben, daß Dahl der Schreiber des Briefchens war. Ein Blick auf Dahl und seine Ehefrau überzeugt ihn jedoch, daß er sich von seiner großmütigen Seite zeigen soll, da nichts Beanstandenswertes vorgefallen ist.

Mit einer solchen Geschichte wurde der Erwartungshorizont der Rungschen Zeitgenossen an das Kino deutlich übertroffen. *Berlingske Tidende* kommentierte nach der Premiere, daß der Film »ausgezeichnet geschrieben« sei,¹⁵⁹⁶ und für Olaf Fønss war das Drehbuch in der historischen Rückschau »ein außerordentlicher Schritt vorwärts, wenn man weiß, wie voll frühere Filme mit Sensationen und Menagerie waren.«¹⁵⁹⁷ Wenige Dramatis personae aus der passenden sozialen Schicht agieren in einer Handlung ohne zensurstrittige Elemente und in einer Lokalität, die sich einfach und kostengünstig auf Seeland finden ließ. Die Narration ist komplett visualisierbar und im Prinzip ohne Zwischentitel erzählbar. Gleich dreimal wird sorgfältig ein Spannungsbogen aufgebaut, der die Zuschauer in Atem hält: als Ulla abends versucht, das Zettelchen aus der Vase an sich zu nehmen; als es ihr gelingt, ihrem Ehemann den noch ungelesenen Zettel zu entwenden; und als dieser den graphologischen Wettbewerb durchführt, der notwendig zur Entlarvung des Briefeschreibers führen muß.

Bemerkenswert ist das Drehbuch durch Rungs Fähigkeit, filmgerechte Situationen zu gestalten. Handlung und filmische Darbietung werden nicht zuletzt dadurch miteinander verknüpft, daß Rung zahlreiche technotextuelle Anweisungen, die in dieser Zeit noch ungewöhnlich sind, in das Drehbuch hineinschreibt. Effektiv wird z.B. die Tiefe des Bildes genutzt, als im Vordergrund einer der Gäste den anderen das Schicksal aus den Händen liest, während im Hintergrund Ulla mit ihrem Ehemann Kontakt aufzunehmen versucht, während dieser gleichzeitig die Gesichter der Anwesenden durchgeht, um den Briefeschreiber herauszufinden (31): ein Arrangement einander kreuzender Blicke, welches die verfahrenere Situation visuell umsetzt, und eine dicht mit Informationen gepackte Ein-

¹⁵⁹⁶ »udmærket skrevet«. Zit. nach: Olaf FØNSS (1930b), 80.

¹⁵⁹⁷ »et umaadeligt Skridt fremad, naar man ved, hvad de tidligere Films var fyldt med Sensationer og Menageri«. Ibid.

stellung für den Zuschauer. Groß- und Nahaufnahmen werden im Drehbuch vorgeschlagen, um wichtige narrationstragende Elemente wie die chinesische Vase (9f), die Gesichter einzelner Handelnder (z.B. 7), den Brief in der Hand des Gutsbesitzers (19) oder die Zettel mit den Schriftproben (32) ins Blickfeld zu rücken. Auch Volders Racheaktion wird durch eine Nah- oder Großaufnahme motivierend vorbereitet, wobei zusätzlich ein Spiegel vorgesehen ist, um den Bildausschnitt um die zentrale Information, nämlich den Haß des Jägers, zu erweitern: »Das Bild von ihm wird vom Nacken her im großen Format aufgenommen, so daß man seine verbitterten Grimassen im Spiegel vor seinem Gesicht sieht.«¹⁵⁹⁸

Die Identifikation des Zuschauers mit Ulla wird z.B. durch eine kunstvoll eingesetzte *point of view*-Einstellung in Kombination mit einem aufmerksamkeiterheischenden *temporal overlap* zwischen Szene 11 und 12 umgesetzt: Zunächst sieht der Zuschauer laut Drehbuch, wie Volders den Zettel einem Jungen zur Überbringung an den Ehemann aushändigt, worauf anschließend »[i]n einem großen Ganzbild«¹⁵⁹⁹ Ulla am Fenster gezeigt wird, die genau diese Handlung beobachtet und dann zur Tat schreitet, um die Überbringung des Zettels zu verhindern. Außergewöhnlich in ihrer Visualität ist auch eine Szene, die völlig handlungsarm ist und dem Zuschauer Ulla im Mondschein auf dem Balkon zeigt, wobei das Drehbuch viel Nachdruck auf diesen »Beleuchtungseffekt«¹⁶⁰⁰ mit deutlichen Schlagschatten legt. Das Bad im Mondschein, das Ulla »mit Behagen«¹⁶⁰¹ nimmt, nachdem sie sich dazu durchgerungen hat, ihrem Ehemann den Zettel auszuhändigen, ist die gelungene visuelle Umsetzung eines metaphorischen Reinigungsbades zu den Bedingungen des Filmes, dessen Bilder schließlich und endlich aus Licht und Schatten bestehen. Die Betonung des starken Schlagschattens in dieser Szene läßt sich lesen als Wiedereintritt Ullas in eine Welt, wo Licht und Schatten, Recht und Unrecht deutlich voneinander geschieden sind, also als Überwindung eines grauen Reiches der moralischen Zweideutigkeit. Leider ist der Film nicht mehr erhalten, so daß nicht zu überprüfen ist, ob und wie die *Nordisk* die Anweisungen des Drehbuches umgesetzt hat.

1598 »Billedet tages af ham set fra Nakken i stort Format, saaledes at hans forbitrede Grimaser ses i Spejlet foran hans Ansigt.« DFI, Nord D-Ns 1098, 18.

1599 »[i] et stort Helbillede«. Ibid.

1600 »Belysningseffekt«. Ibid., 25.

1601 »med Behag«. Ibid.

Das Drehbuch zu *Den kinesiske Vase* belegt eindrucksvoll das starke Interesse Rungs, die Möglichkeiten des Mediums Film auszuloten,¹⁶⁰² ohne die produktionsseitig vorgegebenen Prämissen zu mißachten. Nicht in allen Drehbüchern ist Rung dies verständlicherweise gleich gut gelungen, aber überall ist sein Bemühen erkennbar, in Bildern zu erzählen, Situationen dramatisch zu verdichten und zentrale Szenen durch besondere Kadrierungen, Einstellungsgrößen oder Überblendungen hervorzuheben. Als Madame Neville z.B. in *Hammerslaget* am Roulettetisch zu gewinnen versucht, um die von ihr unterschlagene Summe ersetzen zu können, vermerkt das Drehbuch:

Das Bild wird nun von Nahem und aus der Vogelperspektive aufgenommen, so daß der grüne Tisch und das Roulette [...] völlig deutlich wie eine ausgebreitete Fläche zu sehen sind, und Janes Hände werden gezeigt, wie sie einen 100-Franc-Schein auf der Nr. 8. plazieren. Man sieht jetzt andere Hände, wie sie ihren Einsatz machen [...].¹⁶⁰³

In *Solen der dræbte* [*Die tötende Sonne*], dem letzten Drehbuch Rungs, hat der ehrgeizige Wissenschaftler Dr. van Elden für eine bis dato unbekannte blaue Orchidee seinen Kollegen Dr. van Hujs vermeintlich umgebracht und dessen Frau geheiratet. Beim Betrachten der Blume wird er nun von Halluzinationen heimgesucht:

Bild 51. (Durch die Linse!)

Die Linse des Vergrößerungsglases wird wie ein großer Kreis gezeigt, der das ganze Bild ausfüllt. In dessen Mitte sieht man einen Blumenkelch, mächtig vergrößert vor schwarzem Hintergrund. Doch er verblaßt und verschwindet nach und nach. Und an seiner Stelle sieht man eine steile Felswand, an der ein Mann an einem Seil herabhängt. Er wendet sein Gesicht zu, mit vor Todesangst aufgerissenen Augen. Es ist van Hujs als junger Mann. Plötzlich ist es, als würde eine unsichtbare Hand das Seil durchschneiden. Er stürzt kopfüber ab. Die Halluzination verschwindet plötzlich.¹⁶⁰⁴

1602 Dazu paßt auch, daß Rung, als ihm die *Nordisk* anbot, den ersten fertigen Film *Lægens Hustru* vorgeführt zu bekommen (Brief an Otto Rung, dat. 10.7.1913 (NBKB XXVI:532)), diese Gelegenheit nutzte (vgl. Brief an Otto Rung, dat. 12.7.1913 (NBKB XXVI:585)).

1603 »Billedet tages nu paa nært Hold og i Fugleperspektiv, saaledes at det grønne Bord og Rouletten [...] ses fuldkommen tydeligt som en udbredt Plan, og Janes Hænder ses anbringe 100 Francsedlen paa No. 8. Andre Hænder ses nu gørende deres Indsatter [...].« DFI, D-Ns 1087, 17.

1604 »Billede 51. (Gennem Linsen!)/ Forstørrelsesglassets Linse ses som en stor Cirkel, der fylder hele Billedet. Midt i denne ses Blomstens Kalk, mægtigt forstørret mod sort Baggrund. Men den fortøner sig og forsvinder lidt efter lidt. Og i dens Sted ses en stej

Der Blick durch das Vergrößerungsglas datiert zwar filmhistorisch schon zurück ins Jahr 1900, als George Albert Smith ihn in *Grandma's Reading Glass* einsetzte, aber die Kombination mit einer Überblendung, die mit visuellen Mitteln die Gegenwart mit der Vergangenheit moralisch wie narrativ verknüpft, ist Rungs eigene Idee.

Das Drehbuch ist für Rung nicht – wie z.B. für Sven Lange – eine Art korruptierte Literatur, sondern ein eigenes Genre. Manchmal trifft man in Rungs Drehbüchern sogar auf Ansätze eines genrespezifischen Stils, der mit Verdichtung und Verknappung eine besondere Ausdrucksintensität zu erreichen sucht, wie sie in Deutschland Carl Mayer in den zwanziger Jahren in seinen Drehbüchern zur Meisterschaft brachte:

Sie schüttelt ängstlich den Kopf, aber sein Entschluß steht fest. Sie muß von hier weg! Er nimmt ihre Hand. Heute abend! Er will bei guten Freunden für Unterkunft für sie sorgen. Während sie reden, sind sie auf die Allee zugegangen. Dort halten sie an. Hier! Er wird hier auf sie warten!¹⁶⁰⁵

Weitere Charakteristika der Drehbücher Rungs, die sie für die Filmindustrie attraktiv machten, sind zum einen die Breite seiner Sujets, zum anderen die Adressierung eines weiblichen Publikums. Was die thematische Vielfalt seiner Drehbücher betrifft, so schrieb er neben Weltuntergangsphantasien mit sozialer Thematik (*Flammesværdet/Verdens Undergang* [*Das jüngste Gericht*]) auch Lustspiele (*Drømmen om Stenalderen/Oltid og Nutid* [*Der Traum vom Steinalter/Vorzeit und Gegenwart*]), *Voksdamen* [*Die Wachsdame*]), neben Detektivstücken (*Solen der dræbte*, mit Einschränkungen auch *Giftpilen* [*Der Schicksalspfeil*]) auch dramatische Liebesgeschichten (*Selskabsdamen/En Kvindes Offer/Sonofferet* [*Die Gesellschaftsdame/Das Opfer einer Frau/Das Sohnesopfer*]), *Hammerslaget*). Was die Adressierung eines weiblichen Publikums betrifft, so ist auffällig, daß häufig Frauen als aktive Handelnde im Mittelpunkt des Geschehens stehen, was signifikanterweise in den Romanen Rungs in dieser Zeit nicht der Fall ist. In *Den kinesiske Vase* z.B.

Fjeldvæg og ned forbi den hænger ved et Reb en Mand. Han vender Ansigtet om, med Øjnene opspilede af Dødsangst. Det er van Hujs som ung Mand. Pludselig er det som skæerer en usynlig Haand Rebet over. Han tumler ned i hovedkulds Fald. Hallucinationen forsvinder i et Nu for.« DFI, D-Ns 1663, 29.

1605 »Hun ryster ængstet paa Hovedet, men hans Beslutning er taget. Hun maa herfra! Han tager hendes Haand. I aften! Han vil sørge for Ophold til hende hos gode Venner. De er, medens de talte, gaaet hen imod Alléen. Der stanser de. Her! Han vil vente paa hende her!« Ibid., 9.

ist Ulla durch die Unbedachtheit eines Verehrers in eine schwierige Situation gebracht worden, die sie jedoch im wesentlichen selbst meistert. *Hammerslaget* handelt von der jungen Madame Neville, die nach der Scheidung von ihrem Mann mittellos dasteht und daher in eine schwierige Situation gerät, aus der sie allerdings letzten Endes nur durch die Hilfe des reichen Yachtbesitzers John Bennett herauskommt. Der in Indien spielende Film *Mens Pesten raser* erzählt von der vernachlässigten Ehefrau des Mikrobiologen Dr. Warren, die sich von einem Offizier trösten läßt, den der Ehemann dann vor dem sicheren Pesttod bewahren soll. Das Programmheft zumindest läßt jedoch kaum einen Zweifel daran, wer von den beiden Eheleuten eigentlich moralisch gefehlt hat:

Auf einmal ist Dr. Warren die Sache klar. Er sieht ein, daß er selbst die Schuld an dem Vergehen seiner Ehefrau trägt. Und er eilt ins Laboratorium und holt das Serum, das allein in der Lage ist, Kapitän Alston das Leben wiederzugeben. [...] Und Dr. Warren ist ein kluger Mann; er hat den Wink verstanden, den das Schicksal ihm gegeben hat – und in Zukunft wird er niemals die Lehre vergessen, die ihm zuteil wurde, als die Pest sein Haus heimsuchte.¹⁶⁰⁶

Voksdamen ist ein Lustspiel, in dem die Ehefrau des Polizeipräfekten schließlich nicht nur den erwünschten Mantel für die Abendgarderobe erhält, sondern auf dem Weg dorthin auch noch einen Einbruch verhindert und eine Rivalin aussticht. Und selbst wo Rung sich thematisch in ausgetretenen Bahnen bewegt wie in *En Kvinde's Offer* über die Liebe der jungen Krankenschwester Esther zu einem Arzt, ist die spätere Krankenschwester einleitend im Film noch eine Medizinstudentin, die ihr Studium dann allein aus wirtschaftlichen Gründen abbrechen muß. Besonders dem deutschen Publikum, wo Frauen erst 1908 reichsweit das Immatrikulationsrecht erhielten, dürfte dies recht emanzipiert angemutet haben. Daß der Arzt, von der Schlußszene abgesehen, von den ihn umgebenden Frauen einschließlich einer Privatdetektivin kräftig manipuliert wird und sich immer nur reaktiv verhält, rundet das Bild ab.

1606 »Med eet staa Sagen klar for Dr. Warren. Han indser, at han selv bærer Skylden for, hvad hans Hustru har forbrudt. Og han skynder sig ind i Laboratoriet og henter det Serum, der ene er i Stand til at skænke Kaptajn Alston Livet tilbage. [...] Og Dr. Warren er en klog Mand; han har forstaaet det Vink, Skæbnen har givet ham – og i Fremtiden glemmer han aldrig den Lære, han modtog, da Pesten besøgte hans Hus.« Programmheft in der Filmmappe im DFI.

Voranzeige!

DAS JÜNGSTE GERICHT

Das Drama einer

ERDKATÄSTROPHE

in 5 Akten von **Otto Rung**

Hauptsteller:

Ebba Thomsen Olaf Fönas
Karl Lauritzen Alfred Blütecher





Die Kinematographie auf dem
Gipfel der Leistungsfähigkeit

Nordische Films Co.
G. m. b. H.
Berlin Breslau Düsseldorf Hamburg
Leipzig München Amsterdam Zürich

Abb. 77 und 78: Deutsche Werbung mit Otto Rungs Namen. Während die erste Annonce für den von Rung geschriebenen Film *Mens Pesten raser* [*Der schwarze Tod*] Rung und die Hauptdarstellerin Rita Sacchetto noch in fast gleichgroßen Lettern nennt, setzte der Verleih eine Woche später sicherheitshalber doch lieber auf den Werbewert der Schauspielerin



Die Bahn ist frei

für die langstehenden Erzeugnisse
der A/S Nordisk Films Co.

Wir bringen im Monopol für Rhein-
land und Westfalen den grossen
Autoren-Kunstfilm in 5 Akten

„Der schwarze Tod“

von **OTTO RUNG**

in der Hauptrolle die weltberühmte
Künstlerin **Rita Sacchetto.**

☛ Beachten Sie bitte unsere Reklame in nächster Nummer. ☛

Wolff & van Gelder, Mülheim-Ruhr
Telephon 1488 Katscherplatz 64 Telegr.-Adr. Filmvertrieb

Der schwarze Tod

Autorenfilm in 5 Abteilungen von **Otto Rung.**
mit der schönsten Kinokünstlerin

Rita Sacchetto

ist in
Photographie, Szenerie, Technik und Handlung
**das Vollendetste,
was je hervorgebracht wurde**

Sichern Sie sich umgehend das Aufführungsrecht!

☛☛☛

Monopol-Inhaber für Rheinland und Westfalen

Wolff & van Gelder

Mülheim-Ruhr
Telephon: 1488 Telegr.-Adr.: Filmvertrieb Telephon: 1488

Daß die *Nordisk* Rungs Drehbücher schon 1912 mit bis zu 800 Kronen bezahlt hatte, während in den ›Instruktionen‹ aus dem gleichen Jahr für »große Dramen« noch ein Preis von 75–100 Kronen genannt wurde, zeigt deutlich, daß die *Nordisk* Rungs Drehbücher sehr zu schätzen wußte. Obendrein hatte sein Name selbst auf dem deutschen Markt einen gewissen Werbewert, weswegen man ab Ende 1913 auch im Deutschen Reich mit seinem Bild und Namen warb (s. Abb. 68 auf S. 416 sowie Abb. 77 u. 78).¹⁶⁰⁷ Die Firma zögerte daher nicht lange, mit ihm einen Exklusivvertrag abzuschließen, als im Zuge des Autorenfilmbooms die verschiedenen Firmen in einen Wettlauf miteinander eintraten, um ›Höhenkammliteraten‹ vertraglich fest an sich zu binden. In Otto Rung hatte man beides: einen bekannten literarischen Namen und einen guten Drehbuchautoren. Das fiel auch anderen dänischen Filmfirmen auf: Im Mai 1913 fragte Peter Nansen bei Rung an, ob er nicht für die *Dania* schreiben möge,¹⁶⁰⁸ und im Monat darauf erkundigte sich die Århusianer *Dansk Filmfabrik* bei Rung nach Drehbüchern¹⁶⁰⁹. Doch die Konkurrenz kam zu spät: Schon während seiner Ägyptenreise im ersten Quartal 1913 hatte die *Nordisk* über den DDF mit Rung einen Exklusivvertrag für drei Jahre abgeschlossen. Die genauen Konditionen wurden nach der Rückkehr Rungs nach Kopenhagen ausgehandelt. Die wichtigsten Passagen des auf den 12.6.1913 datierten Vertrages lauten:

Zwischen dem Autor Otto Rung und der Nordisk Films Kompagni AG ist mit dem heutigen Tag die Vereinbarung getroffen, daß Herr Rung der N.F.Co. AG für einen Zeitraum von 3 (drei) Jahren vom Zeitpunkt der Unterzeichnung an das Exklusivrecht überträgt, die von Herr Rung zukünftig verfaßten Filmdramen, worunter ein in Textform als ›Libretto‹ gegebener Plan für ein lebendes Bild zu verstehen ist, photographisch aufzunehmen, auszuführen und zu vertreiben.

a) Die N.F.Co. AG garantiert eine dem künstlerischen Zweck entsprechende einwandfreie photographische Aufnahme und Inszenierung.

b) Herr Rung erhält vom Bruttoumsatz, den die N.F.Co. AG beim Verkauf, Verleih und anderer Verwertung der Filme erzielt, die nach den von ihm ver-

¹⁶⁰⁷ Vgl. Brief an Otto Rung, dat. 29.II.1913 (NBKB XXVIII:926), u. Brief an Fred. Riise, dat. 3.II.1913 (XXVIII:980), u. Brief an Otto Rung, dat. 8.II.1913 (NBKB XXIX:60). Leider habe ich nicht nachweisen können, wo das von der *Nordisk* angeforderte Bild Otto Rungs zu Werbezwecken eingesetzt worden ist.

¹⁶⁰⁸ Brief Otto Rungs an Peter Nansen, dat. 13.5.1913. In: NKS 4043 4°.

¹⁶⁰⁹ Bernhardt JENSEN (1969) erwähnt eine solche Anfrage der *Dansk Filmfabrik* vom 10.6.1913 und nennt als Beleg das mittlerweile verlorengegangene Briefkopiebuch der Firma (103).

faßten Libretti hergestellt werden, 3 (drei) Prozent nach einem von der Aktiengesellschaft beglaubigten Auszug aus den Geschäftsbüchern der Gesellschaft. Abweichend hiervon erhält Herr Rung, falls mehr als 100 Kopien von einer von Herrn Rung verfaßten Arbeit verkauft werden, für die darüberliegende Stückzahl 4 (vier) Prozent [des Bruttoverkaufs. [...]]

c) Die N.F.Co. AG verpflichtet sich dazu, binnen 28 (achtundzwanzig) Tagen zu entscheiden, ob sie die Filmlibretti sowie die Ideen zu Filmaufnahmen, die Herr Rung ihr anbietet, zu den obengenannten Bedingungen verwerten will. Wird die Frist überschritten oder die Arbeit nicht angenommen, hat Herr Rung das Recht, die Rechte an dem betreffenden Filmlibretto an eine andere Firma zu übertragen, in diesem Fall jedoch mit der Einschränkung, daß die betreffende Firma sich verpflichtet, auf keinerlei Weise Herrn Rungs Namen in Verbindung mit den unter diesen Bedingungen von der Firma hergestellten Filmen öffentlich zu nennen.

Desweiteren verpflichtet die N.F.Co. AG sich dazu, ein angenommenes Werk binnen 2 (zwei) Jahren herauszugeben und umgehend bei der Annahme eines jeden Werkes Herrn Rung eine Tantiemegarantie in bar von wenigstens 1000,- (eintausend) Kronen auszuzahlen. Für die von Herr Rung eventuell verfaßten Lustspiele, die Filme unter 400 Meter Länge ausmachen, wird jedoch nur eine Tantiemegarantie von 500,- (fünfhundert) Kronen ausgezahlt. Für besondere, sehr große Filme (über 1000 Meter Länge) wird die Tantiemegarantie nach näherer Absprache festgesetzt. [...]

Die Firma ist nicht befugt, bei der Umsetzung des Films wesentliche Veränderungen in dem von Herr Rung verfaßten Libretto ohne vorherige Rücksprache mit Herr Rung vorzunehmen.¹⁶¹⁰

1610 »Mellem Forfatteren Otto Rung og A/S Nordisk Films Kompagni er Dags Dato afsluttet Overenskomst om, at Herr Rung overdrager A/S N.F.Co. for et Tidsrum af 3 (tre) Aar fra denne Kontrakts Underskrift Eneretten til fotografisk at optage, udføre og forhandle de af Herr Rung fremtidig forfattede Filmsdramaer, hvorved forstaas en i Tekstform som »Libretto« given Plan for et levende Billede./ a) A/S N.F.Co. garanterer en til det kunstneriske Formaal svarende upaaklagelig fotografisk Optagelse og Scenesættelse./ b) Herr Rung erhoder af den Bruttoomsætning, som A/S N.F.Co. opnaar ved Salg, Udlejning eller anden Udnyttelse af de Film, der fremstilles efter den af ham forfattede Libretto 3 (tre) pro cent i Henhold til en af Aktieselskabet bekræftet Udskrift af Selskabets Bøger. Dog erhoder Herr Rung, saafremt der sælges udover 100 Kopier af et af Herr Rung forfattet Arbejde for det overskydende Antal 4 (fire) pro vent [sic] af Bruttosalget. [...]/ c) A/S N.F.Co. forpligter sig til inden 28 (otteogtyve) Dage at bestemme sig, om det vil udnytte de Filmlibrettoer samt Ideer til Filmoptagelse, Herr Rung tilbyder det, paa ovennævnte Betingelser. Oversiddes Fristen, eller antages Arbejdet ikke, har Herr Rung Ret til at overdrage Retten til vedkommende Filmlibretto til et andet Forma [sic], dog i dette Tilfælde med den Indskrænkning, at vedkommende andet Firma overtager den Forpligtelse, at Herr Rungs Navn ikke paa nogen Maade maa nævnes offentlig i Forbindelse med de af Firmaet saaledes fremstillede Films./ Endvidere forpligter A/S N.F.Co. sig til at udgive et antaget Værk inden 2 (to) Aar og straks ved Antagelsen af hvert enkelt Værk udbetale Herr Rung et kontant Tantiemegaranti paa mindst 1000,- (Et Tusinde) Kroner. For de af Herr Rung eventuelt forfattede Lystspil, der udgør Film under 400 Meters Længde, betales dog kun en Tantiemegaranti af 500,- (Fem Hundrede) Kroner. For særlige, meget store Film (over 1000 Meters Længde) ansættes Tantiemegarantien ef-

Da die Vereinbarung der *Nordisk* mit Sven Lange nur indirekt durch Briefe erschlossen werden kann (s.o.), ist ein Vergleich zwischen den Vertragskonditionen, die man Sven Lange, und jenen, die man Otto Rung zugestand, nur bedingt möglich. In beiden Fällen erwirbt die *Nordisk* jedoch durch ihr Vorkaufsrecht sowie das Verbot, von der Firma abgelehnte Drehbücher bei anderen Filmfirmen als ›Rung‹- oder ›Lange‹-Filme herauszubringen, ein Exklusivrecht auf den Namen des Autors. In Langes Fall erstreckt sich dieses Exklusivrecht auf sechs Filme, in Rungs auf drei Jahre, was absehbar auf eine längere Bindung als bei Lange hinauslief. Dies mag unmittelbar auf eine schwächere Stellung Rungs gegenüber der Firma hindeuten. Doch zeigt der Rest des Vertrages, daß dem nicht so ist. Auch der Vertrag mit Lange mag Konzessionen wie jene enthalten haben, daß eine qualitativ hochwertige Verfilmung zugesichert wird oder daß das ›Libretto‹ nicht ohne Rücksprache mit dem Drehbuchautor wesentlich verändert werden darf: Konzessionen, welche die starke Stellung der Autoren im ›Autorenfilm‹ belegen, vergleicht man sie z.B. mit den Bestimmungen des oben zitierten Normvertrages von 1915, demzufolge Drehbücher von der Firma mit Hand- und Halsrecht erworben wurden. Aber spätestens die Regelung der Bezahlung läßt die Unterschiede zwischen Lange und Rung in der Wertschätzung durch die *Nordisk* erkennen: Wo Lange pauschal 1.000,- Kronen Tantiemegarantie bei 3% Anteil erhielt (und für seine späteren Filme nur die Hälfte), werden Rung mindestens 1.000 Kronen bei 3 bzw. erfolgsabhängig sogar 4% Anteil zugestanden – und 4% erhielt nur ein einziger anderer Autor, nämlich der Nobelpreisträger Hauptmann.

Rung konnte mit den ausgehandelten Bedingungen zufrieden sein. Auch wenn er sich in den überlieferten Quellen nie zu seiner Zusammenarbeit mit der *Nordisk* geäußert hat, gibt es doch Anzeichen dafür, daß diese erfreulicher verlaufen ist, als er ursprünglich erwartet hatte. Dies betrifft sowohl seine wirtschaftlichen (s.u.) als auch seine künstlerischen Erwartungen. In dem bereits mehrfach zitierten Brief an Peter Nansen vom 13.5.1913 hatte er diesem für die *Dania* noch halb und halb Drehbücher versprochen:

ter nærmere Overenskomst. [...] Firmaet maa ved Udførelsen af Filmen ikke foretage nogen væsentlig Forandring i det af Herr Rung i Librettoen angivne uden efter Aftale med Herr Rung.« Das Original des Vertrages befand sich 1997 im Archiv des DDF in dessen Geschäftsstelle in Kopenhagen.

[D]a ich wahrscheinlich mehr und und wohl auch auf eine künstlerischere Art, als die »Nordisk« braucht, schreibe, würde ich mich freuen, solche Arbeiten an Sie schicken zu können, wo ich diese, was die künstlerische Umsetzung betrifft, ja in den besten Händen weiß.¹⁶¹¹

Doch die *Nordisk* zeigte sich auch gegenüber Rungs ›künstlerischeren‹ Drehbüchern aufgeschlossener, als der Autor bei Vertragsabschluß angenommen hatte. Ablehnungen waren äußerst selten (s.o.) und Ankäufe der Drehbücher in der Form, wie sie aus Rungs Hand kamen, die Regel. Rung schrieb ab 1913 nur noch Drehbücher für die *Nordisk*, sieht man von einem Versuch ab, im Herbst 1913 in Berlin über einen Bekannten, den Regisseur und Autor Jacob C. Normann (1877–1958), einige Drehbücher an deutsche Filmfirmen abzusetzen.¹⁶¹² Offensichtlich wurde zwar keiner der von Rung geschriebenen Filme jemals so gut verkauft, daß Rung über die vereinbarte Tantiemegarantie hinaus Geld erhielt,¹⁶¹³ aber dies indiziert mehr die außergewöhnliche Höhe der Tantiemegarantien denn einen Mangel an Verkaufserfolg.

Das erste Drehbuch, das die *Nordisk* Ende Mai 1913 nach den neuen Konditionen kaufte, war die Komödie *Drømmen om Stenalderen*.¹⁶¹⁴ Mit

1611 »[D]a jeg sandsynligvis skriver flere og sagtens ogsaa af mere kunstnerisk Art end »Nordisk« bruger, vil jeg være glad ved at kunne indsende saadanne Arbejder til Dem, hvor jeg jo ved dem, hvad kunstnerisk Udførelse angaar, i de bedste Hænder.« Brief Otto Rungs an Peter Nansen, dat. 13.5.1913. In: NKS 4043 4°.

1612 Vgl. die Briefe Jacob C. Normanns an Otto Rung, dat. 4.9.1913 u. 21.9.1913 (KB, Utilg. 376). Leider läßt sich den Briefen nicht entnehmen, ob das Unternehmen glückte, das strikt genommen mit den Bestimmungen des mit der *Nordisk* geschlossenen Vertrages kollidierte.

1613 Dies legen einige in der Geschäftsstelle des DDF sowie im *Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby aufbewahrte Abrechnungen nahe, welche die *Nordisk* regelmäßig an Otto Rung bzw. an den DDF schickte (da das NBKB Ende Februar 1915 aufhört, existieren Durchschriften dieser Abrechnungen nicht im Archiv der *Nordisk* im DFI. Es folgen jeweils der Titel des Films, das dänische Premieredatum, das Datum der letzten vorliegenden Abrechnung sowie die Höhe des 3%-Anteils, gefolgt von der vereinbarten Tantiemegarantie:

<i>Et Haremseventyr</i>	31.1.1915	13.10.1915	809,85	1.000
<i>Drømmen om Stenalderen</i>	1.4.1914	13.10.1915	311,81	500
<i>Voksdamen</i>	13.3.1916	12.1.1917	255,09	500
<i>Verdens Undergang</i>	1.4.1916	14.5.1920	4.101,46	5.000
<i>Selskabsdamen/Sonofferet</i>	7.8.1916	15.10.1918	461,66	1.000
<i>Giftpilen</i>	14.12.1916	14.5.1920	781,24	1.000
<i>Pax Æterna</i>	16.2.1917	14.5.1920	2.315,35	4.500
<i>Solen, der dræbte</i>	23.5.1918	10.1.1919	698,03	1.000

1614 Brief an den DDF, dat. 30.5.1913 (NBKB XXV:925). Bei dem in diesem Brief angesprochenen ›Lystspil‹ [›Lustspiel‹] muß es sich um *Drømmen om Stenalderen* mit dem

Flammesværdet erwarb man bald darauf im Juni das Drehbuch zu einem Prestigefilm, und Rungs Position war entweder so stark oder das Drehbuch so attraktiv, daß die Vertragspartner auf die Sonderregelung für »besondere, sehr große Filme« zurückgriffen: Rung erhielt sage und schreibe 3.000 Kronen für das Drehbuch¹⁶¹⁵ und anderthalb Jahre später nochmals 2.000 Kronen.¹⁶¹⁶ Da ließ es sich durchaus verschmerzen, daß ein Drehbuch mit dem Titel *Den flyvende Hollænder* [Der fliegende Holländer] Ende Oktober 1913 abgelehnt wurde.¹⁶¹⁷

Am Ende des Jahres 1913 hatte Rung also in diesem Jahr 3.500 Kronen mit seiner Filmarbeit erwirtschaftet. Aber 1914 sollte noch besser werden, und dies nicht nur wegen des Nachschlages für *Flammesværdet*. Für 500 Kronen verkaufte er die Komödie *Voksdamen* am 30.3.1914 und für jeweils 1.000 Kronen *Et Haremseventyr* [Ein Haremsabenteuer] am 25.6.1914 sowie *Giftpilen* am 23.12.1914.¹⁶¹⁸ *Et Haremseventyr*, das z.T. in einem Harem spielt, in den eine junge amerikanische Millionärserin gerät, hatte allerdings zunächst nicht das Wohlwollen der *Nordisk* gefunden. Die Formulierung im Rücksendebrief legt nahe, daß man von Seiten der Firma Zensurprobleme befürchtete (»betreffs des Grundes, warum wir es nicht wagen, diesen Film in Angriff zu nehmen, verweisen wir auf das angenehme Telefongespräch mit Herr Redakteur Lemkow«).¹⁶¹⁹ Da man das Drehbuch aber fünf Tage später trotzdem ankaupte,¹⁶²⁰ konnte das Problem offensichtlich von Rung durch eine schnelle Überarbeitung beseitigt werden. Außerdem hat Rung in diesem Jahr noch außerhalb sei-

Untertitel ›Lystspil‹ (so auf Rungs handschriftlichem, heute noch im DFI vorhandenen Drehbuch) handeln.

1615 Brief des DDF an die *Nordisk*, dat. 26.6.1913, DDF-Archiv.

1616 Hintergrund dieser erneuten Zahlung war wahrscheinlich, daß der Film absehbar nicht innerhalb der vertraglich zugesicherten zwei Jahre auf den Markt gebracht werden konnte. Obendrein hatte die *Nordisk* in diesem einen Fall das Drehbuch durch August Blom wesentlich überarbeiten lassen, wahrscheinlich um die Filmlänge auf ein Maß zu bringen, das in den Kriegsjahren verkaufbar war. Rung ließ sich seine Zustimmung zu diesen beiden Vertragsverletzungen mit 2.000 Kronen entgelten. (Vgl. Brief des DDF an die *Nordisk*, dat. 23.10.1914 – das Original findet sich beigelegt in Forf.Kont. 33 – sowie den Antwortbrief der *Nordisk*, dat. 24.10.1914 (NBKB XXXIII:751).)

1617 Brief an den DDF, dat. 30.10.1913 (BtR I:624).

1618 Alle Angaben nach KM(A/B).

1619 »idet vi henviser til behagelig Telefonsamtale med Herr Redaktør Lemkow angaaende Grunden til, at vi ikke tør binde an med denne Film«. Brief an den DDF, dat. 20.6.1914 (NBKB XXXII:298).

1620 KM(A/B):25.6.1914.

ner Vertragsbindung an die *Nordisk* an einem Drehbuch mitgeschrieben, das wahrscheinlich 1915 von *Svenska Biografteatern* unter dem Titel *Skomakare, bliv vid din läst* [Schuhmacher, bleib bei deinem Leisten] verfilmt wurde und Frederik Poulsen und Victor Sjöström als ›offizielle‹ Autoren hatte.¹⁶²¹

1915 war das letzte Jahr, in dem Rung Drehbücher für die *Nordisk* schrieb, womit er in diesem Jahr noch einmal 4.000 Kronen verdiente. Daß die Filmmitarbeit für Rung eine wahre Goldgrube bedeutete, lassen auch seine Steuerakten erkennen. Als Jurist am Kriminalgericht verdiente er 2.460 Kronen,¹⁶²² hinzu kamen Honorare für Bücher in Höhe von maximal 1.000 Kronen. Während seiner Filmmitarbeit stieg sein versteuertes Einkommen dann steil an:¹⁶²³ Von 3.589 Kronen im Steuerjahr 1912/13 auf 5.775 1913/14, 6.435 1914/15, 8.599 1915/16, wonach es auf immerhin noch 6.570 Kronen 1916/17 sank. Gleichzeitig gelang es ihm, zwischen 1913/14 und 1916/17 ein kleines Vermögen von 7.000 Kronen zurückzulegen. Für Otto Rung hatte die Filmmitarbeit ökonomisch eine große Bedeutung.

Anfang 1916 war die Dreijahresfrist des Vertrages zwischen der *Nordisk* und Rung abgelaufen. Angesichts der allgemein reduzierten Filmproduktion sowie der wahrscheinlich kriegsbedingten Verzögerung bei der Produktion und Markteinführung der Rung-Filme (mit Ausnahme von *Drømmen om Stenalderen* und *Et Haremseventyr* erlebten alle von

1621 Daß Frederik Poulsen und Rung ursprünglich gemeinsam ein Drehbuch geschrieben haben, geht aus einem Brief Poulsens an Rung hervor, der auf den 30.3.1914 datiert ist und sich 1997 im Archiv des DDF in dessen Geschäftsstelle befand. Poulsens Vorschlag, das Drehbuch als eines von Otto Rung auszugeben, um so ein höheres Honorar zu erzielen, muß man wohl als Betrugsmanöver bezeichnen. Es gibt keine Hinweise darauf, daß der Jurist Rung auf den Vorschlag eingegangen ist. Wenig später erhielt Poulsen jedoch von der *Nordisk* ein eingesandtes Drehbuch zurück, weil das Milieu nicht stimme (NBKB XXXI:332), und der Film *Skomakare, bliv vid din läst* spielt im ländlichen Milieu, das die *Nordisk* als angebliches Kassengift vermied. Da Poulsen Otto Rung Ende 1915 150 Kronen als dessen Anteil am Verkauf einer Filmkomödie an *Svenska Biografteatern* übersandte (vgl. Brief von Frederik Poulsen an Victor Lemkow, dat. 5.11.1915, im Archiv in der Geschäftsstelle des DDF), ist es höchst wahrscheinlich, daß diese dann in Schweden verfilmte Filmkomödie jenes Drehbuch war, das ursprünglich der *Nordisk* unter Rungs Namen zugehen sollte.

1622 Der Betrag wird separat aufgeführt im Steuerbuch 1912/13 (»fra Kriminalretten: 2462«) sowie in den Steuerbüchern für 1915/16 und 1916/17, wo von genau 2.460 Kronen die Rede ist (SA (Frb)).

1623 Alle folgenden Angaben entstammen den entsprechenden Steuerbüchern (SA (Frb)).

Rung ab 1913 geschriebenen Filme erst 1916–1918 ihre dänische Premiere) hatte die *Nordisk* wahrscheinlich kein Interesse mehr, den Vertrag zu verlängern. Einen Schlußstrich zogen die ehemaligen Vertragspartner am 17.6.1920 in einer Übereinkunft, in der Rung gegen Zahlung von 1.000 Kronen auf alle noch ausstehenden oder aufgrund der Umsatzbeteiligung ›seiner‹ Filme in Zukunft noch entstehenden Ansprüche gegenüber der *Nordisk* verzichtete.¹⁶²⁴

Ob Rung an einer Weiterarbeit Interesse gehabt hätte, lassen die überlieferten Quellen nicht erkennen. Auch ohne Exklusivvertrag hätte er ja der *Nordisk* Drehbücher anbieten können, doch gibt es für solche Angebote nirgendwo einen Hinweis.¹⁶²⁵ War er vielleicht enttäuscht von der fehlenden Entwicklung des Films? 1913 hatte er Nansen gegenüber ja betont, daß er an die zukünftigen künstlerischen Möglichkeiten des Films glaube:

Es wird sicherlich neue Wege zu beschreiten geben, aber es wird billigerweise noch Jahre dauern, bis wir aus dem Kinderstadium heraus sind, und ich bin froh, daß ich mich nicht für längere Zeit an die »Nordisk« gebunden habe. Die Sache muß perspektivisch betrachtet werden, und ich habe verschiedene Ideen, für die ich nach und nach Mittel und Wege finden werde.¹⁶²⁶

Diese Hoffnung auf eine Entwicklung hin zu einem ›künstlerischeren‹ Film war aus der Perspektive Rungs im Jahr des Autorenfilms 1913 wahrscheinlich begründeter als 1916. Allerdings legt ein Vergleich von Rungs ersten und letzten Drehbüchern auch nicht nahe, daß Rung selbst zu der von ihm beschworenen ›künstlerischen‹ *Entwicklung* Nennenswertes beigetragen hat: Die späteren Drehbücher weisen zwar eine narrative Neuerung wie die durchgeführte Parallelhandlung auf, so wenn in Rungs letztem Drehbuch, *Solen, der dræbte*, über weite Strecken des Films zweisträngig erzählt wird, wobei der erste und zweite Teil des Dreh-

¹⁶²⁴ Übereinkunft, dat. 17.6.1920, im Archiv in der Geschäftsstelle des DDF.

¹⁶²⁵ Allerdings wird die Quellsituation nach 1916 sehr schlecht, weil keine Briefkopiebücher bei der *Nordisk* mehr erhalten sind, denen man Zusagen oder Absagen entnehmen könnte. Doch auch im ansonsten ergiebigen Archiv in der Geschäftsstelle des DDF sowie in Rungs nachgelassenen Schriften in der KB finden sich keinerlei Hinweise auf Versuche, nach 1916 noch weitere Drehbücher zu verkaufen. Ein Ankauf durch die *Nordisk* wäre in jedem Fall in KM (A/B/C) verzeichnet worden.

¹⁶²⁶ »Der vil sikkert blive nye Veje at gaa ad, men det vil rimeligt nok tage Aar, inden vi er ude af Barnestadiet, og jeg er glad ved at jeg ikke har bundet mig længere Tid til »Nordisk«. Sagen maa ses perspektivisk, og jeg har forskellige Ideer, som jeg efterhaanden vil søge Udveje for.« Brief Otto Rungs an Peter Nansen, dat. 13.5.1913 (NKS 4043 4°).

buches jeweils damit enden, daß die Stränge konvergieren. Doch generell lösen die späten Drehbücher nicht das ein, was die frühen verhiessen, und fallen häufig sogar hinter diese zurück.

Die verletzende Kritik an einem ›seiner‹ letzten Filme könnte ebenfalls dazu beigetragen haben, daß Rung von der Filmmitarbeit zukünftig Abstand nahm. Denn neben *Sonofret* und *Solen, der dræbte* schrieb Rung 1915 auch einen Film über ein postbellistisch vereintes Europa mit dem Titel *Den hvide Race* [Die weiße Rasse], der später als Film den pazifistischeren Titel *Pax Æterna/Den evige Fred* [Der ewige Friede] erhielt. Das Drehbuch war allerdings *de facto* eine Auftragsarbeit für den Generaldirektor der *Nordisk*, Ole Olsen. Dieser hatte Rung eine ›Idee‹ zur Ausarbeitung übergeben,¹⁶²⁷ wahrscheinlich weil er diesen für den fähigsten dänischen Drehbuchautor hielt. Schmachhaft gemacht wurde Rung diese Funktion eines simplen Auftragschreibers mit einem Garantiehonorar von 2.000 Kronen (einschließlich der obligaten 3%), das dann 1917, als der Film endlich herauskam, nochmal mit einem Teuerungsaufschlag von 2.500 Kronen aufgestockt wurde.¹⁶²⁸ Beide ›Autoren‹ hatten ein Interesse an der Geheimhaltung, wie das Drehbuch zum Film entstanden war: Ole Olsen wollte als selbständiger Drehbuchautor dastehen; Otto Rung scheute die öffentliche Assoziation mit dem als unkultiviert verschrieenen Aufsteiger Olsen und das zweifelhafte Image eines Auftragschreibers. In einem Brief des DDF an die *Nordisk* wurde deshalb am 3.1.1917 festgehalten:

Hr. Otto Rung, der in Kenntnis vom Film DEN HVIDE RACE gesetzt worden ist, erklärt, nichts gegen ihn vorzubringen, wofür Nordisk Filmkompagni sich im Gegenzug verpflichtet, seinen Namen weder öffentlich durch Programme,

¹⁶²⁷ Daß die Grundidee des Films tatsächlich Ole Olsens war, läßt ein Brief Rungs an Olsen v. 5.5.1915 erkennen (in: *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby). In einem Brief der *Nordisk* an den DDF, dat. 3.8.1915, im Archiv in der Geschäftsstelle des DDF, wurde dies einige Monate später nochmal ausdrücklich festgehalten: »Det fremhæves for en Ordens Skyld udtrykkeligt, at Herr Otto Rung har udarbejdet Manuskript efter den Direktør Olsen tilhørende Idé og efter hans Anvisninger, og at Herr Rung ikke har nogen Dispositionsret over nævnte Idé, til hvilken Forfatterretten alene tilhører Direktør Olsen.« [»Der Ordnung halber wird ausdrücklich unterstrichen, daß Herr Otto Rung das Manuskript nach einer von Direktor Olsen stammenden Idee und nach dessen Anweisungen ausgearbeitet hat, und daß Herr Rung kein Dispositionsrecht über die genannte Idee hat, deren Autorenrecht allein Direktor Olsen gehört.«]

¹⁶²⁸ Vgl. KM (A/B):3.8.1915, sowie Brief der *Nordisk* an den DDF, dat. 5.1.1917, im Archiv in der Geschäftsstelle des DDF.

Plakate o.ä. noch privat durch Verträge oder anderswo beim Verkauf des Films in Verbindung mit dem Film zu bringen.¹⁶²⁹

Die *Nordisk* bestätigte dies ausdrücklich: »Wir verpflichten uns unsererseits ferner dazu, Herrn Rungs Namen weder im Film selbst noch anderswo in Verbindung mit diesem zu nennen.«¹⁶³⁰ Trotzdem war die Zusammenarbeit bald publik, und Rung mußte sich in der Presse allerlei Spott gefallen lassen. Der *Politiken*-Journalist ›Helge‹ (Wamberg) z.B. satirierte unbarmherzig über die Zusammenarbeit, indem er diese unter der Überschrift »Pax Æterna oder Wenn Schöngeister sich treffen« durch eine Parodie auf »Guldhornene« [»Die Goldhörner«] (1803 [recte: 1802]) mit der Gründungsmythe der dänischen Romantik, dem Gespräch zwischen Adam Oehlenschläger und Henrik Steffens 1802, parallelisierte (s. Abb. 79).¹⁶³¹ Rung wird – mit einigem Recht – die Quelle der Indiskretion bei der *Nordisk* vermutet haben, was die Möglichkeit einer zukünftigen vertrauensvollen Zusammenarbeit kaum befördert haben dürfte. Gleichzeitig war sein Drehbuch vom ›ausführenden‹ Regisseur Holger-Madsen als »ungeheuer mangelvoll und unzulänglich« charakterisiert worden und bedurfte offensichtlich umfangreicher Umarbeitungen, die Holger-Madsen zusammen mit Axel Kjerulf, Valdemar Andersen und offensichtlich auch Sophus Michaëlis vornahm.¹⁶³² Die jahrelange erfolgreiche Zusammenarbeit zwischen der *Nordisk* und Rung als dem begabtesten Drehbuchverfasser unter den ›Höhenkammliteraten‹ kam so zu einem Ende.

1629 »Hr. Otto Rung, der er gjort bekendt med Filmen DEN HVIDE RACE, erklærer ikke at ville indvende noget imod den, mod at Nordisk Filmskompagni til Gengæld forpligter sig til ikke at bringe hans Navn i Forbindelse med Filmen hverken offentlig paa Programmer, Plakater eller lign. eller privat i Kontrakter eller andre Steder ved Filmens Salg.« Brief im Archiv in der Geschäftsstelle des DDF.

1630 »Vi paa vor Side forpligter os endvidere til ikke at nævne Herr Rungs Navn i selve Filmen eller andetsteds i Forbindelse men den.« Brief der *Nordisk* an den DDF, dat. 5.1.1917, im Archiv in der Geschäftsstelle des DDF.

1631 »Pax Æterna eller Naar Skønaander mødes«. Helge WAMBERG [unter der Signatur ›Helge‹] (1917a).

1632 »uhyre mangelfuld[e] og flagrende«. Brief Holger-Madsens an Direktor Harald Frost, dat. 17.12.1916. In: *Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby. Die Mitarbeit der beiden *Nordisk*-Dramaturgen erwähnt Holger-Madsen in diesem Brief. Daß Holger-Madsen in einem früheren Manuskriptstadium ohne Rücksprache mit der *Nordisk*-Leitung auch Michaëlis herangezogen hatte, läßt sich einem Brief Harald Frosts an Holger-Madsen, dat. 11.5.1916, entnehmen (s. auch das Antwortschreiben Holger-Madsens vom 12.5.1916). In: *Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby.

(Illustration aus urheberrechtlichen
Gründen in der open-access-Version
entfernt)

Abb. 79: »Wenn Schöngeister sich treffen«:
Rung und Olsen (alias Adam Oehlenschläger und Henrik Steffens)
in Frederiksberg Have

5.4.3 Sophus Michaëlis, Filmutopist (II)



Abb. 80: Sophus Michaëlis um 1911
in typischer Pose

Bei der dänischen Premiere von *Pax Æterna/Den evige Fred* erhielt der Film literarische Weihen durch einen Prolog, den Rungs Kollege Sophus Michaëlis geschrieben hatte.¹⁶³³ Seit seiner Wahl zum Vorsitzenden der DFF 1915 hatte Michaëlis eine zentrale Stellung im institutionalisierten dänischen Kulturleben inne, und so wurde sein Prolog in der Presse gedeutet als Annahme des Films durch den obersten Hüter des Parnas: »Sophus Michaëlis in eigener Person als Verfasser des Prologes – der Film anerkannt von der Topfigur des Parnases, dem Vorsitzenden der Autorenvereinigung – nicht

schlecht.«¹⁶³⁴ Wann Michaëlis das erste Mal Bekanntschaft mit dem Kino schloß, ist unklar, aber schon 1906 verglich er das Werk seines Konkurrenten Johannes V. Jensen pejorativ mit »einer Reihe flimmernder Bioskop-Bilder«.¹⁶³⁵ Kontakte mit der Filmindustrie sind bei Michaëlis seit 1909 nachweisbar, als er über den DDF der *Nordisk* gegen Zahlung von Tantiemen die Verfilmungsrechte an seinem Bühnenwelterfolg *Et Revolutionsbryllup* [*Revolutionshochzeit*] (1906) abtrat.¹⁶³⁶ Eine Beteiligung

¹⁶³³ Originaltext im *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby; veränderter Abdruck in Buchform: Sophus MICHAËLIS (1921c).

¹⁶³⁴ »Selveste Sophus Michaëlis som Forfatter af Prologen – Filmen knæsat af Parnasets Topfigur, Forfatterforeningens Formand – ikke ilde.« »Fru Ene: »Paladsteatrets Premiere«. In: *Berlingske Tidende*, 17.2.1917.

¹⁶³⁵ »en Række flimrende Bioskop-Billeder«; Christian RIMESTAD (1906), 26.

¹⁶³⁶ Laut NBKB XII:708 (24.4.1910) sowie dem erhaltenen Autorenvertrag (dat. 5.3.1909) im *Nordisk Film-Archiv* in Valby erhielt Michaëlis eine Garantiesumme von hundert

an dem Kinoreformprojekt *Det stumme Teater* ist nicht nachweisbar; allerdings befand sich Michaëlis während der entscheidenden Zeit vom November 1909 bis Sommer 1910 auf einer Weltreise.¹⁶³⁷ Wie man einem Brief seiner Exehfrau Karin Michaëlis aus dem Winter 1911/12 entnehmen kann, war der Kinobesuch für Sophus Michaëlis jedenfalls um 1912 bereits eine etablierte kulturelle Praxis,¹⁶³⁸ auch wenn er sich an der publizistischen Kinodebatte in diesen Jahren nicht beteiligte. Eine gewisse Vertrautheit mit der Filmproduktion dürfte ihm auch seine Geliebte Johanne Fritz-Petersen vermittelt haben, die als Filmschauspielerin arbeitete. Das Ansinnen Peter Nansens, für die *Dania Biofilm* ein Drehbuch zu liefern,¹⁶³⁹ lehnte er 1913 jedenfalls nicht ab, sondern sicherte einen Versuch in dem Genre zu,¹⁶⁴⁰ aus dem aber offensichtlich nichts geworden ist. Statt dessen schlug er 1914 der *Nordisk*, nachdem das 1909 auf fünf Jahre abgetretene Verfilmungsrecht für *Revolutionsbryllup* abgelaufen war, eine zweite Verfilmung von *Revolutionsbryllup* vor. In seinem Brief wies er darauf hin, daß es in Deutschland angeblich bereits Pläne für eine Verfilmung mit Max Reinhardt als Regisseur gebe und daß Betty Nansen, die die Hauptrolle in dem Drama am Kgl. Theater gespielt hatte, doch auch in einem *Nordisk*-Film diese Rolle übernehmen könne. Die *Nor-*

Kronen sowie eine Umsatzbeteiligung von zwei Øre pro verkauftem Filmmeter, was bis April 1910 eine Summe von knapp vierhundert Kronen ausmachte. Als Mindestlänge des Films hatte er sich 200 Meter ausbedungen. – Denis GIFFORD (1991, 104) erwähnt zwar in seinem Verzeichnis von Literaturverfilmungen bis 1915 ›Sophus Michaelis‹ (sic) als einzigen Dänen neben H.C. Andersen, doch sind die folgenden Angaben typisch fehlerhaft für die Giffordsche Kompilation: »1909: The Marriage of Trionville [...], Mar 1910 A Wedding during the French Revolution (*A Son of the People*) [...], 1915 *The Heart of Lady Alaine* (A Son of the People)«.

1637 Ansichtskarten an Carl Axelsen, KB, Troensegaard I; sowie Brief an Otto Borchsenius, dat. 17.11.1909 (NKS 4656 I 4°).

1638 Mit Datum vom 8.2.1912 schrieb Karin Michaëlis an Sophus: »Lille Tao, du maa ikke se saa trist paa Livet. [...] Prøv en Maaned, netop nu jeg er borte, at finde alle de lyse Sider. Gaa Ture, arbejd, gaa i Teatret. Gaa i Variété, se levende Billeder, se Menesker.« [»Kleiner Tao, du darfst nicht so traurig das Leben betrachten. [...] Probier einen Monat lang, gerade jetzt, wo ich weg bin, alle lichten Seiten zu finden. Geh spazieren, arbeite, geh ins Theater. Geh ins Variété, sieh lebende Bilder, sieh Menschen.«] (NKS 4793 I.1 4°.)

1639 Brief Peter Nansens an Michaëlis, dat. 22.4.1913 (NKS 4793 I.1 4°).

1640 Michaëlis antworte Peter Nansen noch am gleichen Tag: »Og tak for Film-Opfordringen – jeg skal gerne forsøge, saa saare jeg, mod Slutningen af denne Maaned, faar gjort mit store Ocean-Drama til Reiss færdig.« [»Und danke für die Film-Aufforderung – ich will es gerne versuchen, sobald ich, gegen Ende des Monats, mein großes Ozean-Drama für Reiss fertig habe.«] (NKS 4043 4°.)

disk schlug ein.¹⁶⁴¹ Es zeugt von Michaëlis' internationalem Ruf, daß dieser Film der einzige war, bei dem die *Nordisk* während des Weltkrieges im Deutschen Reich mit dem Namen eines dänischen Autors warb (s. Abb. 81). Es gibt indes keine Belege dafür, daß Michaëlis selbst das Drehbuch geschrieben hatte, wie in der Presse zu lesen war¹⁶⁴² – diese Behauptung diente wohl eher Reklamezwecken. Immerhin war er angeblich mit der Verfilmung sehr zufrieden.¹⁶⁴³

Schon in seinem Brief an die *Nordisk* vom 27.2.1914, in dem er seine Tantiemenforderung für eine erneute Verfilmung von *Revolutionsbryllup* übermittelte, hatte Michaëlis eine Filmidee angekündigt, an der er arbeiten und die er bei Gelegenheit gerne mit Direktor Frost besprechen wollte.¹⁶⁴⁴ Doch eine konkrete Drehbuchtätigkeit Michaëlis' ist zweifelsfrei erst zwei Jahre später nachweisbar. 1916 reichte er bei der *Nordisk* ein Drehbuch ein, das aber abgelehnt wurde.¹⁶⁴⁵ Wie bereits erwähnt, scheint er auch im Frühjahr 1916 an einer Überarbeitung des Drehbuches zu *Pax Æterna* beteiligt gewesen zu sein. Schließlich kulminierte die Zusammenarbeit mit der Filmindustrie 1917 und 1918 in zwei Filmen, die er zusammen mit Ole Olsen schrieb: *Himmelskibet* [*Das Himmelschiff*] und *Folkets Ven* [*Söhne des Volkes*], beide als Prestigeobjekte der *Nordisk* finanziell üppig ausgestattet und mit jedem erdenklichen Aufwand produziert. Auch an dem Drehbuch von *Mod Lyset* [*Der Fackelträger*] (1918) scheint

1641 Brief Sophus Michaëlis' an Direktor Frost, dat. 22.2.1914. In: *Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby. Im NBKB findet sich das Antwortschreiben an ihn (XXX:563, dat. 26.2.1914), daß man demnächst auf seinen brieflichen Vorschlag zurückkomme und was für Honorarforderungen denn mit diesem verbunden seien. Michaëlis forderte daraufhin am 27.2.1914 1.000 Kronen Garantiehonorar sowie 3% Tantieme für bis zu 100 Kopien und 4% für über 100 Kopien (*Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby). Die *Nordisk* reagierte mit einem Brief (XXX:798, dat. 12.3.1914), wonach 1.000 Kronen als Garantiehonorar für *Revolutionsbryllup* angewiesen worden seien. Wie Durchschlägen von Abrechnungsbriefen an Michaëlis zu entnehmen ist, die heute im *Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby liegen, erhielt er über das Garantiehonorar hinaus bis zum 17.10.1916 zusätzlich 923,37 Kronen.

1642 So z.B. in einer Rezension des Otto-Rung-Filmes *Verdens Undergang/Flammesværdet*, die am 1.4.1916 in der *Nationaltidende* erschien.

1643 In einem Brief an Direktor Frost, dat. 2.9.1914, bezeichnet er die Verfilmung als »den i alle Henseender saa pragtfulde og storstilede Iscenesættelse« [»die in jeglicher Hinsicht so prachtvolle und großangelegte Inszenierung«] (*Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby).

1644 Brief Sophus Michaëlis' an Direktor Frost, dat. 27.2.1914. In: *Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby.

1645 RM II:22.3.1916.

Michaëlis anfangs noch beteiligt gewesen zu sein,¹⁶⁴⁶ gab das Projekt dann aber auf – vielleicht aufgrund seiner mittlerweile gewonnenen Erfahrungen mit der Filmindustrie.

Für Michaëlis war *Himmelskibet* der entscheidende Film, was sich u.a. darin äußerte, daß er 1921 einen gleichnamigen Roman veröffentlichte, der jedoch keine schlichte Reliterarisierung ist. Die Differenzen zwischen Film und Roman sowie andere Quellen lassen klar Michaëlis' Konzeption des Mediums Film und damit seine Hoffnungen erkennen, die er ursprünglich mit diesem Filmprojekt verknüpft hatte.



Abb. 81: Anzeige der *Nordisk* für die zweite Adaption von Sophus Michaëlis' Erfolgsdrama *Revolutionsbryllup*

5.4.3.1 Das Filmprojekt *Himmelskibet* (1917) und seine Rezeption

*Himmelskibet*¹⁶⁴⁷, unvertitelt als ›Zukunftsroman‹, erzählt die Geschichte Avanti Planetaros', der mit Hilfe seines Freundes Krafft den Bau eines Himmelschiffes realisiert, mit dem der Mars angesteuert wird. Dort trifft die aus verschiedenen Völkern zusammengesetzte Besatzung auf eine Zivilisation, die der irdischen weit überlegen ist. Man lebt von Pflanzen,

¹⁶⁴⁶ In dem ersten Drehbuchentwurf, geschrieben von Holger-Madsen, heißt es, daß Michaëlis nun das skizzierte Thema detailliert ausarbeiten und veredeln werde (DFI, Nord D-Ns 1728, 3).

¹⁶⁴⁷ Im Archiv der *Nordisk* befindet sich ein in Szenen, nicht in Einstellungen gegliedertes Drehbuch, überschrieben »›Excelsior‹ eller ›Klodernes Længsel‹ (Himmelskibet)«. Da der realisierte Film z.T. von diesem Drehbuch abweicht, das maschinengeschriebene Drehbuch aber bereits Drehort- und Decorum-Instruktionen enthält (weitere sind handschriftlich hinzugefügt worden), die von Holger-Madsen stammen, scheint dieses Drehbuch eine Art Zwischenstatus zwischen Michaëlis' Original-Drehbuch und dem von Holger-Madsen *de facto* realisierten Drehbuch zu haben.

verabscheut Alkohol und Fleisch. Krieg gibt es nicht mehr auf dem Planeten, den die Menschen nach dem dem Kriegsgott benannt haben; Verbrechen sind äußerst selten geworden; Liebe existiert nur in sublimer Form und hat mit der rohen Sinnlichkeit auf der Erde nichts mehr gemein. Als die Mannschaft auf die Erde zurückkehren will, wird Avanti, der sich in eine Marsianerin verliebt hat, von dieser begleitet. Das Evangelium des Mars soll auch auf die Erde gebracht werden.

Der Film war mit seiner naiven Friedensbotschaft und in seiner steifen Inszeniertheit eher ein kommerzieller denn ein Kritikererfolg.¹⁶⁴⁸ Zwar übertitelte nicht jede Zeitung ihre Rezension so respektlos mit ›Kientoppwelterlösung‹ wie die *Vossische Zeitung*,¹⁶⁴⁹ und auch als Nemesis des Kinos – wie in einer dänischen Karikatur (s. Abb. 82) – wurde der Film keinesfalls überall rezipiert. Aber den meisten Rezensionen war doch die Enttäuschung anzumerken, daß die *Nordisk* trotz Einsatz ihrer besten Kräfte kein überzeugenderes Resultat zustande gebracht hatte. Die dänische Filmgeschichtsschreibung hat sich dieser negativen Einschätzung angeschlossen.¹⁶⁵⁰

Die im Umfeld des Filmes stattfindende öffentliche Debatte über die Zusammenarbeit von Michaëlis mit Ole Olsen hätte es wohl ohnehin gegeben, aber der mangelnde künstlerische Erfolg des Filmes tat sicherlich ein übriges, daß zu *Himmelskibet* geradezu eine Flut von Artikeln, Karikaturen, Spottliedern¹⁶⁵¹ und sogar eine veritable Parodie in Buchform (Johannes Dam: *Himmelfarten. Et Sankt Hansspil af Artifex* [Die Him-

1648 Zur Rezeption des Filmes s. die Zeitungsausschnittsbücher der *Nordisk* (DFI). Casper TYBJERG (1996a, 244), der sich auf einen Artikel in der Zeitschrift *Filmen* stützt, behauptet, daß der Film »an unparalleled success« im Deutschland am Ende des ersten Weltkrieges war. Die deutschen Rezensionen in den Zeitungsausschnittsbüchern der *Nordisk* (DFI) sind allerdings durchwachsen, sprechen aber auch von »gewaltigen Erfolgen« des Films (z.B. »Das Himmelschiff«, in: *Straßburger Stadtnachrichten*, 6.9.1918). Noch 1922 erwähnt Siegfried WAGNER (1922), daß er »sehr ernsthafte« Leute kenne, die sich den Film fünf bis sechs Mal angesehen hätten.

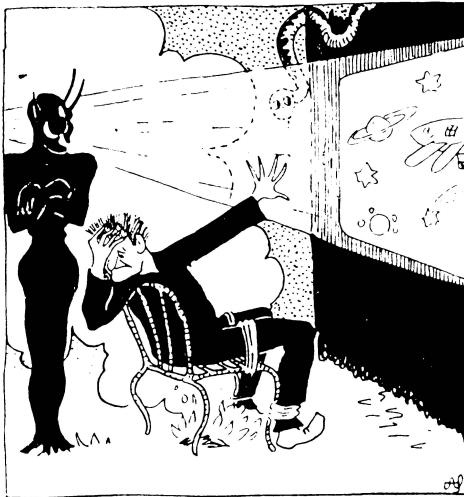
1649 ›K.E.K.‹: »Kientoppwelterlösung. Das Himmelschiff aus Norden«. In: *Vossische Zeitung*, 14.3.1918.

1650 Den polemischen Auftakt machte Laurids SKANDS, der den Film charakterisierte als »nærmest en Blanding af Jules Verne og Conan Doyle og Anni Besant og Rocambole og Bjærgprædikenen« [›fast eine Mischung aus Jules Vernes und Conan Doyle und Anni Besant und Rocambole und der Bergpredigt‹] (1926, 7). Für eine neuere, aber ebenfalls negative Einschätzung s. z.B. Bjørn RASMUSSEN (1955).

1651 S. z.B. »Ole Olsen synger om den mærkelige Fart pr. Himmelskib til ›Mars‹ i Selskab med Digter-Kollegaen Sophus Michaëlis«. In: *Blæksprutten* 1918, 42f.

melfahrt. Ein Sankt-Hans-Spiel von Artifex] 1918) erschien. Die schiere Anzahl der Debattenbeiträge könnte den Eindruck erwecken, daß auch 1917 das Kino als (hoch-)kulturelle, bürgerliche Praxis immer noch keineswegs akzeptiert war. Aber die öffentliche Debatte um *Himmelskibet* und Sophus Michaëlis sollte nicht vorschnell als Indikator dafür gewertet werden, daß es immer noch ein Skandal war, als ›Höhenkammliterat‹ Drehbücher zu schreiben. Diesbezüglich war Sophus Michaëlis ja eher der Nachzügler unter den dänischen Autoren. Die Debatte entstand vielmehr, weil (1) die Zusammenarbeit an sich sowie das Ergebnis dieser Zusammenarbeit Michaëlis' öffentlichem Image als elitärem Ästhetizisten zuwiderlief und vor allem weil (2) er nicht irgendein Autor war, sondern als Vorsitzender der DFF quasi oberster Dichter Dänemarks. Die Debatte um *Himmelskibet* ist insofern zugleich Kulmination und vorläufiger Abschluß der öffentlichen Diskussion über die Mitarbeit von ›Höhenkammliteraten‹ in der Filmindustrie.

Under Gengældelsens Lov!



Opfinderen af Biografen
 tvinges til at overvære „Himmelskibet“
 8 Gange om Dagen!

Abb. 82: *Himmelskibet* als Strafe: »Der Erfinder des Kinos wird gezwungen, acht Mal am Tag bei ›Himmelskibet‹ anwesend zu sein sein«

Nicht nur ein Journalist von *Fyns Venstreblad* wunderte sich am 7.12.1918 darüber, daß nicht »einer der mehr unternehmerischen Dichter – z.B. Frau *Thit Jensen* – [...] auf den Film mit Ole Olsen gekommen sei.«¹⁶⁵² Sophus Michaëlis galt als typischer ›Neunziger Jahre‹-Autor, dessen Streben allein – so Georg Brandes – »Schönheitsverehrung, Schönheitsfreude« gelte.¹⁶⁵³ Als programmatisch für Michaëlis kann seine Erzählung »Kampen for Overdaadigheden« [»Der Kampf um die Üppigkeit«] gelten, die er 1918 in *Træbukken og andre Fortællinger* [deutsche Übersetzung 1922 als *Novellen*] veröffentlichte. Der Titel der Erzählung bezieht sich leicht erkennbar auf den Untertitel von Darwins *On the Origin of Species by Means of Natural Selection; or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859); und wider das Darwinsche Selektionsprinzip wird trotzig ein Kampf für die Schönheit, die Üppigkeit und den Überfluß als Lebensprinzip postuliert: »Anpassung und Zweckmäßigkeit und der Kampf ums Dasein und alle genialen Theorien – guten Morgen, oh was für ein geschwätzter Unfug! Nein, der Kampf um die Üppigkeit, wenn ich darum bitten darf!«¹⁶⁵⁴ »*Kunst um der Schönheit willen*« sei sein ästhetisches Programm, so Michaëlis 1906. Im gleichen Atemzug beklagte er, Nietzsche (dessen »Das trunkne Lied« aus dem vierten Teil von *Also sprach Zarathustra* (1885) er schon 1888/89 übersetzt hatte) paraphrasierend, daß er in einer Zeit lebe, »da die Literatur wie alles andere demokratisiert wird. Alle lesen, und die wenigsten verstehen zu lesen. Alle schreiben, und nur wenige verstehen zu schreiben.«¹⁶⁵⁵

1652 »en af de mere entreprenante Digtere – f.eks. Fru *Thit Jensen* – [...] var kommet paa Film med Ole Olsen«.

1653 »Skønhedsdyrkelse, Skønhedsglæde«. Georg BRANDES (1920), 209.

1654 »Tilpasning og Hensigtsmæssighed og Kampen for Tilværelsen og alle geniale Teorier – Godmorgen, o Sludder for en Sladder! Nej, Kampen for Overdaadigheden, om jeg maa be'!« Sophus MICHAËLIS (1918a), 170.

1655 »*Kunst for Skønhedens Skyld*«; »da Litteraturen som alt andet demokratiseres. Alle læser, og de færreste har Forstand paa at læse. Alle skriver, og kun faa forstaa at skrive«. In: Christian RIMESTAD (1906), 23. – Demokratiekritische Töne finden sich bei Michaëlis übrigens immer wieder. Auf dem nordischen Autorentreffen 1924 in Stockholm wurde er in der Presse mit folgender Einlassung zitiert: »Demokratin har just inte varit så välsignelsebringande i den form den fått. Alla gå och längta efter en Mussolini.« [»Die Demokratie ist eben bisher nicht so segensreich gewesen in der Ausformung, die sie erhalten hat. Alle sehnen sich nach einem Mussolini.«] (*Dagens nyheter*, 2.6.1924, zit. nach: Peter LUTHERSSON (2002), 239.)

Letzteres Zitat läßt sich auf Menschen wie Ole Olsen beziehen, der der dänischen Öffentlichkeit als Inkarnation eines amerikanischen *self made*-Geschäftsmannes galt. Seine bescheidene soziale Herkunft, seine Vergangenheit als Jahrmartsgaukler sowie sein Mangel an Bildung waren allgemein bekannt.¹⁶⁵⁶ Dem kulturellen Establishment war er der klassische Emporkömmling, der von Kultur keine Ahnung habe und das Wort bezeichnenderweise gerne als ›Kultur‹ aussprach.¹⁶⁵⁷ Otto Rung wußte, warum er die Zusammenarbeit mit Olsen geheim halten wollte.

Die Zusammenarbeit von Michaëlis und Olsen, dieser beiden ungleichen Personen, einer Ikone für ästhetizistisch-elitäre Kunst und einer für Kommerz, wurde im Film ostentativ herausgestellt. Denn unmittelbar auf die Titelanündigung, noch vor dem Einsetzen der eigentlichen Handlung, folgt in *Himmelskibet* eine Szene, wie sie durchaus typisch für Autorenfilme war: Während z.B. in *Ned med Vaabnene!* Bertha von Suttner einleitend an ihrem Schreibtisch zu sehen ist, sind es in *Himmelskibet* die beiden Autoren Michaëlis und Olsen, die gemeinsam ins Bild gerückt werden, ihre kreativen Gedanken austauschend und so vermeintlich jenen Film kreierend, der sich unmittelbar anschließt (s. Abb. 83). Um die Erkennbarkeit der beiden zu gewährleisten, erscheinen ihre Autographen mit im Bild. Die Szene läßt sich durchaus als ein programmatisches Bilderrätsel lesen: Links am Tisch im Profil Sophus Michaëlis (= Autor), rechts Ole Olsen (= Film) ergibt ›Autorenfilm‹ bzw. ›Forfatterfilm‹. Beide repräsentieren aber nicht nur ihre eigene Person, sondern synekdochisch ihren Stand – und besonders Michaëlis' institutionelle Funktion als ›oberster dänischer Dichter‹ machte sein Drehbuchschreiben zu einem umstrittenen Politikum.

¹⁶⁵⁶ Zu Ole Olsen siehe seine Autobiographie (OLE OLSEN, 1940) sowie die Biographie von Poul MALMKJÆR (1997).

¹⁶⁵⁷ So z.B. Johannes DAM (1918) in seiner Parodie *Himmelfarten* (37) oder auch Olaf FØNSS (1930b, 64), von dem auch *ibid.* die spöttische Bemerkung überliefert ist, daß Olsen »[var] lidt mere glad for Fremmedord end disse sikkert var for ham« [»Fremdwörter lieber mochte als diese ihn«] – bei Johannes DAM (1918) spricht das *alter ego* Ole Olsens, Jokum Fidus, entsprechend z.B. von »Manomenter« (23), »Borgosi« (*ibid.*), »Am-besjon« (24), »kumsekvent« (*ibid.*), »Sangsasjong« (25), »Tablovser« (27) usw. Dreyer hatte Olsen 1912 in einem Porträtartikel in *Ekstrabladet* (»Ole Olsen. Fra Positivspiller til Millionær« [»Ole Olsen. Vom Positivspieler zum Millionär«], I.II.1912) so charakterisiert, daß Olsen »giver Afkald paa en Dannelsespolitur og Afglans af Kultur og Aand« [»auf eine Bildungspolitur und den Abglanz von Kultur und Geist verzichtet«] (zit. nach: Peter SCHEPELERN (1982), 24).



Abb. 83: Die Einleitungsszene in *Himmelskibet* (DVD-Screenshot)

Die wichtigsten Topoi der Kritik an dieser Zusammenarbeit finden sich in Johannes Dams (1866–1926) bereits erwähnter literarischer Parodie *Himmelfarten. Et Sankt Hansspil af Artifex*, die schon im Untertitel Oehlen-schlägers *Et Sankt Hansaftenspil [Ein Sankt-Hansabendspiel]* (1803 [recte: 1802]) aufruft. Das Verfahren ist hier das gleiche wie bei der oben erwähnten Kritik von Helge Wamberg an Otto Rung: Durch die Parodie auf ein zentrales Werk der ›guldalder‹-Konstruktion soll die Differenz zu heute besonders deutlich werden. In *Himmelfarten* trifft Serafius Mikkelsen, »der weithin berühmte Ehren-Obermeister für Dänemarks Dichterschar«,¹⁶⁵⁸ im Wald den Guckkastenmann Jokum Fidus (= Ole Olsen), der vom nahen Dyrehavsbakke herübergekommen ist, um sich aufzuhängen, da man seine Filmvorführungen nur als Gaukelei und nicht als Kultur ansieht. Jokum hatte bereits versucht, mit Hilfe von Sven Lange seinen Filmen einen hochkulturellen Anstrich zu geben, »aber er war zu

¹⁶⁵⁸ »den vidt berømte Æres-Oldermand for Danmarks Digterflok«. Johannes DAM (1918), 9.

schlecht«. ¹⁶⁵⁹ Nein, entweder die eigenen Dramaturgen der *Nordisk* oder aber ein Name, der wirklich Werbewirkung hat:

Außerdem: die Poeten, die man sekundär nennen muß,
von denen hat das Publikum, verdammt noch mal, überhaupt nichts,
wenn ich den Leuten solch einen Namen gebe,
dann reichen genauso gut Gandrup oder Dreier [sic] aus. ¹⁶⁶⁰

Obwohl Serafius und Jokum aneinander vorbeireden und sich nicht leiden können, werden sie doch handelseinig: Serafius will endlich mal Kasse machen, und Jokum bietet ihm zehn Prozent der Einnahmen. Tatsächlich gelingt Jokum der gesellschaftliche Aufstieg, denn zur Premiere des gemeinsam geschriebenen Filmes im neuen Zelt, genannt *Parnasteatret* (lies: *Palads-Teatret*), zieht es die Presse und das vornehme Publikum (einschließlich Georg Brandes als St. Georgius Lucassen). Doch Jokum wird übermütig und zwingt seinen Kompagnon, mit ihm per Auto zum Parnaß zu fahren – nicht zuletzt eine Anspielung auf den Hellenismus der 1890er, dessen wichtigster literarischer Vertreter Michaëlis war und dessen Einfluß in *Himmelskibet* durchaus erkennbar ist. Die Fahrt endet in einer schwarzen Gewitterwolke, und im Epilog erfährt man, daß Serafius und Jokum jetzt das Sternbild der Zwillinge darstellen.

Die Parodie wurde in der Presse z.T. recht kritisch aufgenommen, wobei sich die meisten Rezensenten weniger an den Vorwürfen selbst störten als an dem Umstand, daß der Journalist¹⁶⁶¹ Johannes Dam als Dichter von u.a. Revuetexten für die *Scala* kaum in einer moralischen Position sei, anderen den Vorwurf zu machen, die Kunst um des schnöden Geldes wegen verraten zu haben. ¹⁶⁶² Aber Dam formuliert zwei zentrale Topoi der Kritik an Sophus Michaëlis, die auch sonst in der Presse geäußert wurden, in aller Deutlichkeit: Erstens den Vorwurf, für Geld Kunst und

¹⁶⁵⁹ »men han var for daarlig«. Ibid., 24.

¹⁶⁶⁰ »Desuden, de Poeter, man maa kalde sekunda,/ har Publikum sgu snart hverken godt eller ondt a',/ naar jeg stikker Folk et Navn, som at der vejer,/ saa klarer jeg mig li'saa godt med Gandrup eller Dreier [sic].« Ibid., 25.

¹⁶⁶¹ Dam war 1917/18 verantwortlicher Redakteur der Zeitschrift *Journalisten. Medlemsblad for Københavns Journalistforbund* und saß außerdem im Vorstand des Verbandes.

¹⁶⁶² *Dagens Ekko* (12.4.1918) fand z.B. die Parodie durchaus witzig, wies aber darauf hin, daß Johs. Dam »vællønnet Husdigter for Scala« [»gutentlohnter Hausdichter der Scala sei«] sei. Ebenso *København* (19.3.1918), *B.T.* (»Himmelfarten«), 21.3.1918, sowie *Folkets Avis*, 23.3.1918 (»Et grimt Overfald paa Forfatteren Sophus Michaëlis og Generaldirektør Ole Olsen«).

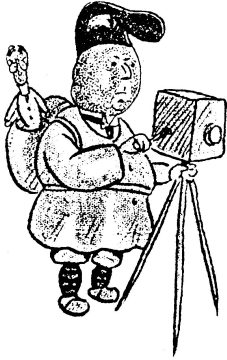
Gaukelei miteinander vermischt und damit erstere prostituiert zu haben. Die Zusammenarbeit sei allein zu Ole Olsens Prämissen erfolgt, der nur an der Teilhabe an Sophus Michaëlis' symbolischem Kapital, nicht aber an ›Kunst‹ interessiert gewesen sei. In zahlreichen Karikaturen wird Michaëlis entsprechend dargestellt, z.B. als kleiner, zarter Bub im Rucksack des grobschlächtigen Ole Olsens (s. Abb. 84), als mit einer Lyra bewehrter Sänger in einem schwanenflügelgeschmückten Boot, das Ole Olsen steuert (s. Abb. 85) oder als nur gut halb so große Person wie Ole Olsen¹⁶⁶³. Wahrscheinlich hat Ole Olsen zwar nur die (nicht sonderlich originelle)¹⁶⁶⁴ Idee der Marsreise zum Drehbuch beigesteuert, was er auch öffentlich einräumte,¹⁶⁶⁵ aber in der Debatte wurde durchweg der Eindruck erweckt, daß der Juniorpartner des Unternehmens Michaëlis war,

1663 ›Bobby‹: »En Digtors Fristelser«. In: *Klods-Hans*, 8.3.1918.

1664 Der Topos der Mars- oder Mondreise war seit Jules Vernes Doppelroman *De la terre à la lune* (1865) und *Autour de la lune* (1870) äußerst populär im literarischen Diskurs: Man denke z.B. an H.G. Wells *The First Men in the Moon* (1901) oder sein *The War of the Worlds* (1898), wo es technisch weit überlegenen Marsianern fast gelingt, sich die Erde zu unterwerfen, ebenso an George DuMauriers *The Martian* (1897). Die meisten Rezensenten sowohl des Filmes wie später auch des Romanes wiesen auf diese literarischen Intertextualitäten hin. Noch ausgeprägter sind allerdings die intermedialen Gemeinsamkeiten von *Himmelskibet* mit zwei Filmen von Georges Méliès, nämlich mit *Le Voyage dans la lune* (*Star Film*, 1902), wo ebenfalls der Reiseplan in einer Akademie diskutiert wird, sowie vor allem mit dem jüngeren Film *À la conquête du pôle* (*Star Film*, 1912). Wie in *Himmelskibet* soll hier das Unternehmen durch eine Mannschaft durchgeführt werden, die aus verschiedenen Nationen zusammengesetzt wird; wie in *Himmelskibet* soll das Ziel der Reise mit einem Flieger erreicht werden, den man in der eigenen Fabrik zusammenbaut. Möglicherweise hat sich Olsen auch durch *Excursion dans la lune* (1908), ein Pathé-Plagiat von Méliès' Film, beeinflussen lassen, denn hier wird eine der Mondfrauen mit auf die Erde gebracht. Einer *Politiken*-Meldung »Nyt fra Mars« [›Neues vom Mars‹] konnte man zudem am 13.9.1909 entnehmen, daß die Bedingungen für organisches Leben auf dem Mars nicht wesentlich anders als auf der Erde seien, daß allerdings die Entwicklung auf dem Mars, dem älteren Planeten, bereits weiter fortgeschritten sein müsse.

1665 Ole Olsen bezeichnete sich selbst in einem Interview als den Urheber der Grundidee des Marsfluges und der utopischen Marsgesellschaft, in bezug auf die ›Ausformung‹ aber gestand er ein: »Jeg har gjort lidt, men Michaëlis har gjort det meste. Selvfølgelig.« [›Ich habe ein bißchen was gemacht, aber Michaëlis das meiste. Selbstverständlich.‹] (›Himmelskibet‹. Interview med Generaldirektør Ole Olsen«. In: *Politiken*, 18.2.1918.) Auch Michaëlis allerdings hatte schon 1904 in »En Sang om Telegrafene« [›Ein Gesang über den Telegraphen‹] (in: Ders.: *Palmerne* [Die Palmen], 150–152) über Intelligenz auf anderen Planeten spekuliert.

den sich Olsen als ›poetisches Supplement‹¹⁶⁶⁶ oder ›literarischen Hausassistenten‹¹⁶⁶⁷ hielte.



Ole Olsen os skænker sit tredje Opus, han er en betydelig Philo-Sophus.



Abb. 84 u. Abb. 85: Sophus Michaëlis als Juniorpartner Ole Olsens

Der zweite Topos der Kritik wird bei Dam noch im ›Vorspiel‹ auf dem Parnaß artikuliert, wo Serafius Apollo zu erklären versucht, daß die DFF vorgeschlagen habe, »eine metrische Gebühr auf jede Art metrischer Kunst [einzuführen], [...] während wir für Prosa den Preis festsetzen/ per Kilo Manuskript«.¹⁶⁶⁸ Angespielt wird hier auf den sog. ›Femøre‹, d.h. den Vorschlag Thit Jensens, daß Bücher aus Bibliotheken nur noch gegen Zahlung von fünf Øre an den betreffenden Autor ausgeliehen werden dürfen. Der Vorschlag, der eine Reaktion auf die aktuelle Krise des Buchmarktes nach dem Ende der Weltkriegskonjunktur sowie auf die flächendeckende Einrichtung kommunaler Volksbibliotheken war,¹⁶⁶⁹ wurde von der Berufsvereinigung DFF und besonders vehement von ihrem Vorsitzenden Sophus Michaëlis unterstützt. Nicht nur Dam behauptete mali-

¹⁶⁶⁶ *Fyns Stiftstidende*, 31.3.1919 (in: Ausschnittsbuch der *Nordisk*, DFI).

¹⁶⁶⁷ *Assens Amts Avis*, 9.4.1919 (in: *Ibid.*).

¹⁶⁶⁸ »[at indføre] en metrisk Takst paa al Slags metrisk Kunst, [...] mens vi for Prosa sætter Prisen/ pr. Kilo Manuskript«. Johannes DAM (1918), 13.

¹⁶⁶⁹ Die ersten Volksbibliotheken waren 1885 in Kopenhagen eingerichtet worden, und die Einrichtung von Volksbibliotheken war 1920 mit dem ›Folkebibliotekslov‹ [›Gesetz über Volksbibliotheken‹] endgültig als Verpflichtung des Staates festgeschrieben worden (Hans HERTEL (1985), 39).

ziös einen Widerspruch zwischen der nach Darstellung der DFF ökonomisch schwierigen Lage der Autoren, die eine Zwangsabgabe rechtfertigen sollte, und dem fabulösen Autorenhonorar, das der Vorsitzende der DFF erhalte.¹⁶⁷⁰ Dieses betrug nach den Unterlagen der *Nordisk* sowohl für *Himmelskibet* wie auch für *Folkets Ven* jeweils 2.000 Kronen an Garantiesumme sowie eine Umsatzbeteiligung von 3%, die sich auf 4% erhöhen sollte, wenn der Umsatz 100.000 Kronen übersteige.¹⁶⁷¹ In der Presse zirkulierten jedoch ganz andere Zahlen: Von 10.000 Kronen war in der Satirezeitschrift *Klods-Hans* die Rede,¹⁶⁷² andere Gerüchte sprachen gar von 50.000 Kronen Honorar für *Himmelskibet*.¹⁶⁷³ In *Folkets Avis* war zu lesen, daß Michaëlis nicht nur eine Garantiesumme von 2.000 Kronen zugesichert bekommen habe, sondern zusätzlich 1,5% von jeder Vorstellung weltweit erhalten würde, wobei unklar blieb, ob es sich hier um die (Netto- oder Brutto-?)Einkünfte oder aber den Gewinn der Vorstellungen handeln sollte. Der Artikel schloß mit einem Satz, der auf die Debatte über die ökonomische Situation der Autoren Bezug nahm und dabei gehässig implizierte, daß der Vorsitzende der dänischen Autorenvereinigung die von ihm zu Vertretenden verraten habe: »So wird ein

1670 S. z.B. »Op med Femøren!« In: *Ekstrabladet*, 20.6.1918, oder – aus Filmwarte – ›J.L.‹ [= Jens LOCHER]: »Vore Forfattere og Filmen«. In: *Kinobladet*, 15.8.1919, 289f.

1671 S. Forf.Kont. 26–28, NFKS, einschließlich der hierin eingelegten Briefe der *Nordisk* an Michaëlis (Durchschläge der Briefe betreffend *Folkets Ven* befinden sich im *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby). Laut Ole OLSENS (1940, 114) Angaben in seiner Autobiographie, die allerdings häufig nicht korrekt sind, soll Michaëlis für *Himmelskibet* und *Folkets Ven* insgesamt den märchenhaften Betrag von 52.000 Kronen erhalten haben.

1672 ›Bobby‹: »En Digtets Fristelser«. In: *Klods-Hans*, 8.3.1918.

1673 Solche Gerüchte referiert Michaëlis in einem Brief an Rigmor Stampe, dat. 29.4.1918 (KB, NKS 4793 I.2 4°). Michaëlis weist die Betragshöhe als »en dundrende Løgn« [= »eine faustdicke Lüge«] zurück, »thi jeg har ikke faaet større Garantium end for ›Rev.-Bryl...‹ – 2000 Kr! Det kan dog ikke kaldes Dans om Guldkalven« [= »denn ich habe keine größere Garantiesumme als für ›Revolutionshochzeit‹ erhalten – 2000 Kronen! Das kann man doch nicht einen Tanz ums goldene Kalb nennen«]. Nach diesem Brief an eine gute Freundin zu schließen, erschien ihm die Höhe des Betrages offensichtlich doch als etwas anstößig im Kontext der aktuellen Diskussionen, denn er versucht ihn mit Hilfe einer Lüge zu minimieren: Die Garantiesumme für die 1914er Verfilmung von *Revolutionsbryllup* hatte nämlich nicht 2.000, sondern »nur« 1.000 Kronen betragen (s. den entsprechenden Vertrag im *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby sowie NBKB XXX:798, Brief v. 12.3.1914).

Filmskribent bezahlt. Die Autoren von Romanen und Erzählungen sollten sich am besten gleich aufhängen.«¹⁶⁷⁴

(Illustration aus urheberrechtlichen Gründen in der open-access-Version entfernt)

Abb. 86: Zeichnung von Alfred Schmidt mit dem Titel »Digternes Fem-Øre« [»Die fünf Øre der Dichter«]: Thit Jensen dreht den Leierkasten, Otto Rung und Harald Kidde sammeln die Münzen ein. Der begleitende Text lautet: »Kleine Thit Jensen, meine geliebte Thit,/ warum bist Du so bekümmert?/ Stiehlt jetzt die Bibliothek kaltblütig/ den armseligen Profit der Dichter?/ Ach ja, das Los der Dichter ist schwer./ ausgeliehen wird Kidde und ausgeliehen wird Rung,/ ausgeliehen wird auch Thit Jensen!// Die kleine Thit Jensen von Hof zu Hof/ wandern nun muß mit ihrer Leier,/ und wenn sie keine fünf Øre bekommt,/ gibt sie sich wohl mit vier zufrieden./ Die Kunst ist in Entbehrung und Not versunken,/ die Kinder müssen für ihr Brot filmen -/ spendet Thit Jensen ein Scherflein!«¹⁶⁷⁵

¹⁶⁷⁴ »Saaledes bliver en Filmskribent betalt. Forfattere af Romaner og Noveller maa hellere hænge sig med det samme.« »Apropos »Himmelskibet«. Sophus Michaëlis' Honorar«. In: *Folkets Avis*, 9.3.1918.

¹⁶⁷⁵ »Lille Thit Jensen, min elskede Thit,/ hvorfor er du saa sorgmodig?/ Stjæler nu Digterens usle Profit/ Bibliotheket koldblodig?/ Ak ja, Forfatterens Lod er tung,/ laant

Da Michaëlis selbst sein Honorar nicht öffentlich gemacht hatte, die in der Presse genannte Garantiesumme von 2.000 Kronen aber auffälligerweise stimmt, muß man annehmen, daß es sich um eine gezielte Indiskretion aus Filmkreisen handelte. Für Ole Olsen, der noch in seinen Erinnerungen 1940 stolz die Höhe des Honorars anspricht, das er Michaëlis gezahlt habe,¹⁶⁷⁶ erfüllte eine Diskussion über das gute Honorar gleich einen doppelten Werbezweck: Einerseits wurde so der Aufwand betont, der für den Film *Himmelskibet* betrieben worden war, andererseits meinte er so, andere Literaten zur Filmmitarbeit bewegen zu können. Die Interessen der Filmindustrie waren hier denen von Michaëlis zwar nicht diametral entgegengesetzt (Michaëlis hatte kaum etwas gegen ein hohes Honorar einzuwenden), aber doch auch nicht deckungsgleich. Für Michaëlis als Vorsitzenden der DFF bedeutete diese omnipräsente Diskussion über sein Honorar, daß sein Eintreten für den ›Femøre‹ ridiculisiert wurde. Ohnehin war das Herstellen eines Nexus zwischen den hohen Autorenhonoraren in der Filmindustrie und der Forderung nach dem ›Femøre‹ (s. Abb. 86) in hohem Maße polemisch, denn die Filmindustrie eignete sich keineswegs mehr als ökonomische Lebensversicherung für eine größere Anzahl von Autoren, auch wenn sie sich gelegentlich so anpries.¹⁶⁷⁷ Als *Himmelskibet* 1918 Premiere hatte, war die dänische Spielfilmproduktion bereits auf 53 pro Jahr gefallen und sank bis 1920 weiter auf gerade noch zehn Spielfilme pro Jahr.

Für Michaëlis persönlich bedeutete die erregte Diskussion über sein Honorar zudem, daß die an ihn gerichtete Kritik über weite Strecken eher ein automatischer, während der zehner Jahre eingeübter Reflex (›Kunst vs. Kommerz‹) auf die Mitarbeit etablierter Autoren beim Film war, anstatt daß tatsächlich die Diskussion über die Möglichkeiten und Bedingungen dieser Mitarbeit gesucht wurde. Michaëlis' eigene künstlerische Begründung für seine Mitarbeit im Film drang in der öffentlichen Debatte nicht durch. Seine Motivation wurde allein auf ökonomische Motive verkürzt. Damit tat man Michaëlis unrecht, denn er verband gera-

bliver Kilde og laant bliver Rung,/ laant bliver og Thit Jensen!// Lille Thit Jensen fra Gaard og til Gaard/ vandre nu maa med sin Lire,/ og hvis hun ikke en Fem-Øre faar,/ nøjes hun vel med fire./ Sunken er Kunsten i Savn og i Nød,/ Børnene filme maa for deres Brød -/ yd da en Skærv Thit Jensen!«

¹⁶⁷⁶ Ole OLSEN (1940), II4.

¹⁶⁷⁷ So z.B. der Tenor des Artikels von ›J.L.‹ [= Jens LOCHER]: »Vore Forfattere og Filmen«. In: *Kinobladet*, 5.8.1919.

dezu missionarische Hoffnungen mit dem Film, die weit über eine Propaganda für den Weltfrieden hinausgingen.

5.4.3.2 Der literarische Traum vom Film als Nicht-Medium

Schon Michaëlis' Darlegungen zu seiner Poetik 1906 lassen seinen Weg zum Kino erkennen. Die Behauptung, daß auch die Literatur demokratisiert werde und nur die wenigsten zu lesen verstünden, ist nämlich nicht einfach die Klage eines elitären Ästhetizisten, als der Michaëlis gerne dargestellt wurde. Die Behauptung wird vielmehr eingebunden in einen aufklärerischen Entwicklungsgedanken, der nicht von ungefähr mit der Konzeption einer ›Volkskultur‹ zu den Prämissen der hegemonialen Kultur in Übereinklang zu bringen ist, wie er z.B. der Konzeption des *Stumme Teater* zugrunde lag. Literatur sei nicht Zustand, sondern Projekt:

Wir haben nicht länger – wie in den Zeiten des ›Guldalder‹ – einen kleinen ästhetischen Lesekreis, wir haben Hunderte von Lesekreisen. Ein wohlsortierter Verlag hat etwas für jeden Geschmack und für jeden Mangel an Geschmack. [...] Selbst das schlechteste Produkt kann einen guten Platz finden. Selbst das dürftigste Buch kann jemandem in die Hände fallen, der jung oder unentwickelt genug ist, um sich am Dürftigsten zu erfreuen. [...] Was für die Gebildeten Sentimentalität und Trivialitäten sind, sind für die Halbgebildeten Ausdruck eines tiefen Gefühls, die Offenbarung neuer goldener Weisheiten: Arbeit adelt – Leiden ist ein Wert des Lebens ebenso wie das Glück – usw. usw. Es gibt breite Schichten, die dieses Bedürfnis nach Lebensweisheit haben, und jeder Volksfreund muß sich aufrichtig darüber freuen, daß diese in bis zu zehn Auflagen verbreitet wird. Im übrigen auch jeder Künstler, denn gerade durch Trivialitäten wird der Geschmack geläutert. Wenn das Volk sich eines Tages durch die ganze ›stärkende‹ und ›erbauliche‹ Literatur hindurchgegessen hat, wird es Hunger nach eigentlicher Dichtkunst verspüren und im Verlangen nach dem erzogen werden, was schöne Literatur heißt, weil es Schönheit als Ziel hat. [...] Wir befinden uns im Augenblick in der demokratischen Periode der alles nivellierenden Allesleser, in einem Sammelsurium von Belehrung, Unterhaltung und Vergnügen. Alles, was wir machen, muß noch einmal zu etwas besserem umgegossen werden. Die ganze Literatur wird noch geschrieben werden, sagt Emerson – die Poesie hat gerade ihren ersten Gesang gesungen.¹⁶⁷⁸

1678 »Vi har ikke længer – som i Guldalderens Dage – en lille æstetisk Læsekreds, vi har Hundreder af Læsekredse. Et velassorteret Forlag har noget for enhver Smag og enhver Mangel paa Smag. [...] Selv det daarligste Produkt kan finde et godt Sted. Selv den ringeste Bog kan falde i Hænderne paa En, som er ung eller uudviklet nok til at glædes ved den ringeste. [...] Hvad der for de Dannede er Sentimentalitet og Trivialiteter, er for de Halvdannede Udslag af dyb Følelse, Aabenbaring af nye gyldne Sandheder: Arbejdet adler Manden – Lidelsen er en Livsværdi saavel som Lykken – osv. osv. Der er brede

Was Michaëlis hier als Hoffnung in bezug auf die Literatur skizziert, läßt sich ebenso auf den Film applizieren: Nach einer Phase der Trivialitäten werde es die Zuschauer nach wirklicher Kunst verlangen, die Schönheit als Ziel verfolge. Dazu aber bedarf es natürlich der Literaten, denn es war Michaëlis' Überzeugung, »daß der Film erst, wenn er in den Dienst der Poesie tritt, seine volle Entfaltung erlangen und dazu kommen wird, statt einer allgemeinen wohlfeilen Zerstreung dem breiten Publikum wirklich kulturelle und poetische Werte zuzuführen«. ¹⁶⁷⁹ Emphatisch beschwor er in Privatbriefen seine Absicht, »den Film dahin zu bringen, jene dichterische Mission auszuüben, die er bisher versäumt hat: durch Sehen zu *veredeln*, Ideale zu verbreiten«. ¹⁶⁸⁰ Daß der Film »eine veredelnde und erhebende Mission« ¹⁶⁸¹ habe, unterstrich er auch in Presseinterviews.

Michaëlis äußert sich leider nicht dazu, warum nun gerade *seine* Mitarbeit das erreichen sollte, was sich auch andere namhafte Autorenkollegen immer wieder – nach Michaëlis' implizitem Urteil vergebens – auf die Fahnen geschrieben hatten. Die Vertragsbedingungen jedenfalls gaben Michaëlis, anders z.B. als bei Rungs Exklusivvertrag 1913, keinen Einfluß auf die eigentliche Produktion des Filmes, und der fertige Film durfte ausdrücklich von seinem Drehbuch abweichen. ¹⁶⁸² Schon während

Lag, som har denne Livsvisdom behov [sic], og enhver Folkeven maa oprigtigt glæde sig ved at se den spredt i indtil ti Oplag. Enhver Kunstner forresten ogsaa, thi det er netop gennem Trivialiteterne, at Smagen lutres. Naar Folket engang har spist sig igennem al denne »styrkende« og »opbyggende« Litteratur, vil det føle Sult efter den egentlige Digtekunst og opdrages til Længsel efter det, der hedder Skønlitteratur, fordi den har Skønheden til Maal. [...] Vi befinder os for Øjeblikket i de alt nivellerende Læsetaskers demokratiske Periode, i et Sammensurium af Belæring, Underholdning og Morskab. Hvad vi laver, skal altsammen igen i Støbeskeen og omformes til noget bedre. Hele Litteraturen skal endnu skrives, siger Emerson – Poesien har knap sunget sin første Sang.« Christian RIMESTAD (1906), 23ff.

¹⁶⁷⁹ »at Filmen først ved at træde i Poesiens Tjeneste vil faa sin fulde Udfoldelse, og fra at blive almindelig godtkøbs Adspredelse vil komme til at tilføre det store Publikum virkelig kulturelle og poetiske Værdier«. In: *Fædrelandet*, 24.2.1918; sowie in: *Lollands Posten*, 23.2.1918.

¹⁶⁸⁰ »at bringe Filmen til at udøve den digteriske Mission, den hidtil har forsømt: at *forædle* gennem Synet, at sprede Idealer«. Brief an Rigmor Stampe, dat. 30.5.1917 (NKS 4793 I.2 4°).

¹⁶⁸¹ »en forædlende og opløftende Mission«. So Michaëlis in: Adolf LANGSTED: »Hr. Sophus Michaëlis udtaler sig om Filmens Kunst«. In: *Filmen*, I.5.1918, 99.

¹⁶⁸² In dem Autorenvertrag sowohl zu *Himmelskibet* als auch zu *Folkets Ven* heißt es: »Nordisk Films Co. forbeholder sig endvidere enhver Ret til at ændre eller omarbejde – helt eller delvis – Manuskriptet og/eller den færdige Film efter sit eget Skøn, saaledes at De ikke har nogen Ret til at gøre Indsigelse, hvis den færdige Film ved Udgivelsen

der Dreharbeiten, die Ole Olsen publizistisch zu Werbezwecken aus-schlachtete und die bereits in den Fokus der Karikatur gekommen waren (s. Abb. 87), hatten Michaëlis dann offensichtlich Zweifel befallen. An seine Muse Rigmor Stampe schrieb er:

Die Arbeit ist auf jeden Fall aus *meinen* Händen und hat die vieler anderer in Bewegung gesetzt. Wie sich Idee und Gedanken in *sichtbaren* Bildern formen, in der praktischen Verwirklichung, bin *ich* ja nicht Herr darüber. Vielleicht zerbrechen die Visionen und werden zu – Film. Aber der Versuch wird doch unternommen.¹⁶⁸³

Der fertige Film hatte dann am 22.2.1918 in Kopenhagen Premiere, wobei der ›hochkulturelle‹ Anspruch des gesamten Projektes deutlich unterstrichen wurde. Als Premierenkino war das neuerbaute *Palads-Teater* ausgewählt worden, wo *Himmelskibet* als erster dänischer Film lief. Zur (nicht ausverkauften) Premiere hatte Michaëlis extra einen Prolog geschrieben, den der Regisseur des Filmes, Holger-Madsen, vortrug und der zudem an die Zuschauer verteilt wurde, zusammen mit einer gedruckten Übersicht über die Musikbegleitung,¹⁶⁸⁴ die z.T. von einem Chor hinter der Leinwand geliefert wurde. Der Komponist Sophus Andersen (1859–1923) hatte hierfür eine Originalkomposition beige-steuert, den Chorsatz »Drag tilbage med styrket Tro« [›Kehr zurück mit gestärktem Glauben‹].¹⁶⁸⁵ Um die Idealität der Mars-Welt und den Kontrast zum Europa des Weltkrieges noch zu betonen, leitete man die Kinovorstellung mit Aufnahmen von verkrüppelten russischen Gefangenen ein, die in Dänemark an Land gingen.

skulde afvige fra det af Dem udarbejdede Manuskript.« [›Nordisk Films Co. behält sich desweiteren jedes Recht vor, nach eigenem Belieben das Manuskript und/oder den fertigen Film zu verändern oder umzuarbeiten – zur Gänze oder in Teilen –, so daß Sie kein Recht haben, Einspruch zu erheben, falls der fertige Film bei der Veröffentlichung von dem von Ihnen ausgearbeiteten Manuskript abweichen sollte.‹] (Forf.Kont., 26–28)

1683 »Arbejdet er i hvert Fald ud af *mine* Hænder og har sat de mange andre i Bevægelse. Hvorledes Idé og Tanker former sig i *synlige* Billeder, i den praktiske Virkeliggørelse, er *jeg* jo ikke Herre over. Maaske brister Synene og bliver til – Film. Men Forsøget gøres dog.« Brief an Rigmor Stampe, dat. 24.7.1917 (NKS 4793 I.2 4°).

1684 *Musikvejledning til »Himmelskibet«* (DFI). Die 37 Stücke bzw. Ausschnitte stammen von Komponisten wie Gluck, Lortzing, Lumbye, Mozart, Mendelssohn, Rossini, Tschaikovsky und Wagner.

1685 Das Original befindet sich heute im DFI, NFKS IX, 333.

(Illustration aus urheberrechtlichen Gründen in der open-access-Version entfernt)

Abb. 87: Die Dreharbeiten zu *Himmelskibet* in der Karikatur Storm P.s.: »Ole Olsen ist dabei, 300 große, blonde, bartlose Männer, die ideale, weißgekleidete Wesen sein sollen, für seinen neuen Film zu engagieren. Oben sieht man sie vor und nach der Kostümierung und dem Rasieren.«

Unmittelbar nach der Premiere bewertete Michaëlis den Film öffentlich¹⁶⁸⁶ wie privat¹⁶⁸⁷ als seinen Erwartungen entsprechend. Selbst wenn

1686 In den Zeitungen *Fædrelandet* und *Lollands Posten* bekannte sich Michaëlis dazu, daß der Film seiner Ansicht nach »virker meget smukt og svarende til sin Hensigt« [»sehr schön wirkt und seiner Absicht entspricht«]. (*Fædrelandet*, 24.2.1918; *Lollands Posten*, 23.2.1918.)

1687 Über die Kopenhagener Premiere schrieb er an Rigmor Stampe: »Det københavnske Grin var rykket ud for at more sig, alle Ole Olsen-Fjender udkommanderede for om muligt at triumfere ved et Nederlag. Men Spotterne blev gjort til Skamm [sic]. Skønhedsfilmen sejrede – endda paa den allervanskeligste Valplads – her, hvor man kender Ansigterne paa de Skuespillere, der agerede Marsboerne, og hvor Bagsværd Sø og Fakse Kalkbrud ikke lader sig maskere som Mars-Scenerier. Sejren vil blive meget større andre Steder, hvor man ikke som her er »bag Kulisserne«.« [»Das Kopenhagener Grinsen war ausgezogen, um sich zu vergnügen, alle Ole-Olsen-Feinde herauskommandiert, um gegebenenfalls bei einer Niederlage zu triumphieren. Aber die Spötter wurden beschämt. Der Schönheitsfilm siegte – sogar auf dem allerschwierigsten Kampfplatz – hier, wo man

er dieses Urteil öffentlich nie revidiert und die bereits aufgenommene Arbeit mit Ole Olsen an dem Nachfolgeprojekt von *Himmelskibet*, *Folkets Ven*, zuendegeführt hat,¹⁶⁸⁸ so blieb Michaëlis von der massiven Kritik doch nicht unbeeindruckt, wie er Rigmor Stampe einen Monat nach der Premiere schrieb:

Nicht selten kommen Momente, in denen sich ein Teufel in meinem Inneren erhebt und sagt: wie schlecht Du doch Dein Pfund verwaltest! Was für ein jämmerliches Mischmasch leistest Du eigentlich? Und warst Du jemals Dichter, außer in Deinen eigenen Augen und in der Einbildung von ein paar verblendeten Freunden? Hat die kühle und nüchterne Kritik nicht Recht? Waren die vielen kleinen Wermutstropfen, die Du am liebsten hast vergessen wollen, um Dich über die Honigsüße der Rose zu freuen, nicht das *wahre* Urteil über Dein mittelmäßiges Werk?

Auf diese Weise zeigt der Zweifel mir seine verzerrte Maske – und der Angriff von Feinden gibt ihm Recht. ›Das Himmelschiff‹ hat Verärgerung erweckt als Tinnel und Unsinn. [...] Mein Gewissen fühlt sich rein an, denn ich habe im guten Glauben ›phantasiert‹ und wirklich nur von etwas Gutem geträumt – daß es zu Kinderquatsch geworden ist, ist meiner heiligen Naivität und meiner begrenzten Fähigkeit geschuldet.¹⁶⁸⁹

Wieso der Film seiner Meinung nach ästhetisch scheiterte, hat Michaëlis zwar nie explizit ausgeführt. Doch die zeitgenössische Kritik sowie seine eigenen Äußerungen im Kontext der Filmproduktion sowie später der Entstehung des gleichnamigen Romans geben deutliche Fingerzeige, daß Michaëlis' enttäuschte Erwartungen mit einem ganz spezifischen, weitverbreiteten kulturellen Diskurs über den Film zusammenhingen.

die Gesichter der Schauspieler kennt, die die Marsbewohner spielten, und wo der Bagsværd See und der Kalkbruch in Fakse sich nicht als Mars-Szenarien maskieren lassen. Der Sieg wird an anderen Orten viel größer sein, wo man nicht, wie hier, ›hinter den Kulissen‹ ist.«] (Dat. 26.2.1918, NKS 4793 I.2 4°.)

1688 Laut einem Brief vom Hauptkontor der *Nordisk* an die Ateliers in Valby, dat. 26.2.1918, waren Ole Olsen und Sophus Michaëlis zu diesem Zeitpunkt bereits mit der Ausarbeitung des Drehbuches beschäftigt, das ca. den 1. Mai fertig vorliegen sollte.

1689 »Der kommer ikke sjældent Stunder, da en Djævel rejser sig i mit Indre og siger: hvor slet du dog forvalter dit Pund! Hvad er det for et jammerligt Miskmask, du præsterer? Og har du nogensinde været Digter i andre end dine egne og et Par forblindede Venners Indbildning? Har ikke den kølige og nøgterne Kritik Ret? Var ikke de mange smaa Draaber Malurt, du helst har villet glemme for at fryde dig over Rosens Honningsødme, den *sande* Dom over dit middelmaadige Verk?/ Saaledes stikker Tvivlen sin Vrængmaske frem – og Angreb af Fjender giver den Ret. ›Himmelskibet‹ har vakt nogen Forargelse som noget Bras og noget ›Pærevrøvl‹. [...] Min Samvittighed føler sig ren, thi jeg har ›fantaseret‹ i god Tro og virkelig kun drømt om noget godt – at det er blevet til Barnepjat, skyldes min hellige Naivitet og begrænsede Evne.« Brief an Rigmor Stampe, dat. 29.3.1918. In: NKS 4793 I.2 4°.



Abb. 88: Premierenwerbung zu *Himmelskibet*

Drehbuch heißt es: »Avanti sagt verzückt zum Freund: Sieh, wir verstehen alles, was er sagt, *ohne Worte*. Die Gedanken *strömen* aus ihnen heraus.«¹⁶⁹² Und im Programmheft schreibt Michaëlis erläuternd: »Sie haben die Sprache des unmittelbaren Ausdrucks gefunden, die jeden Ge-

Das filmische Bild war nämlich für Michaëlis – so seine künstlerische Motivation für die Mitarbeit in der Filmindustrie – eine Art »ideale Kommunikation«, ein Thema, das durch die Greuel des Weltkrieges für Michaëlis besondere Aktualität gewonnen hatte.¹⁶⁹⁰ Wie diese ideale Kommunikation aussehen sollte, wird im Film sowie in Paratexten zum Film (Programmheft, Interviews) ausführlich ausgeführt. Zwischentitel 93 verkündet z.B. im Film, als die Erdenbewohner auf die Marsianer treffen: »Sieh, wir verstehen alles, was sie sagen, *ohne Worte*. Sie haben die Sprache gefunden, nach der wir gesucht haben: Die *Gemeinschafts-Sprache*, die für alle verständliche Sprache der Seelen!«¹⁶⁹¹ Im

¹⁶⁹⁰ Michaëlis' Überlegungen zu den Gründen des Weltkrieges zeigen fest seine Verankerung im humanistischen Denken. Zwei Faktoren benennt er in seinem Werk: das Versagen der Kommunikation zwischen den Völkern (s.o.) sowie der Krieg als Wiederkehr von Atavismus (so in der Erzählung »Muspelsoennen« [=Der Muspelssohn«]. In: Sophus MICHAËLIS (1918b)).

¹⁶⁹¹ »Se, vi forstaaer alt, hvad de siger, *uden Ord*. De har fundet det Sprog, hvorefter vi har famlet: *Fælles-Sproget*, Sjælenes for alle forstaaelige Sprog!« Zwischentitelverzeichnis zu »Himmelskibet«. In: *Nordisk-Titelbog* 12 (DFI).

¹⁶⁹² »Avanti siger henrykt til Vennen: Se, vi forstaaer alt, hvad han siger, *uden Ord*. Tankerne *strømmer* ud af dem.«

danken im leichtverständlichen Mienenspiel des Gesichts spiegelt, in der sprechenden Natürlichkeit jeder äußeren Bewegung.«¹⁶⁹³

Die Seelen ließen also ihre dem sprachlichen Ausdruck vorgängigen Gedanken in Mienenspiel und Bewegung ausströmen. Die Gemeinschafts>sprache< ist alogomorph, da sie weder geschriebene noch gesprochene Worte benötigt. Strenggenommen plädiert Michaëlis aber nicht dafür, logomorphe Kommunikation durch non-verbale, aber dennoch semiotisch codifizierte Kommunikation (Mimik, Blickkommunikation, Gestik, Kinesik u.ä.) zu ersetzen. Denn der Ausdruck soll ja ›unmittelbar<, die Bewegung ›natürlich< sein, der Gedanke sich ›spiegeln<: Hier sollen nicht einfach semiotische Codifizierungen einander ablösen; hier wird – wie zeitgleich auch in der Kinodebatte¹⁶⁹⁴ – von einer amedialen und asemiotischen Kommunikation geträumt, von einem Ende der Notwendigkeit von Semiose. Semiose ist bekanntlich ein kultureller Vorgang, der als Kommunikationsprozeß untersucht wird, in dem Bedeutung produziert wird.¹⁶⁹⁵ Michaëlis hingegen betont, daß seine ideale Kommunikation ›natürlich< und damit kulturell unabhängig sei, weswegen auch keine Bedeutung mehr produziert werden müsse, sondern die Gedanken einfach ›gespiegelt< werden könnten. Ein Spiegelbild aber ist, so könnte man ergänzend Ausführungen Ecos heranziehen, kein Zeichen, sondern ein Duplikat, das präsentistisch auf seinen Referenten verweist und von diesem kausal erzeugt wird.¹⁶⁹⁶ Entsprechend kann bei einer ›Spiegelung< von Gedanken kein semiotisches ›Geräusch< mehr auftreten, und die Möglichkeit von Mißverständnissen ist ausgeräumt. Ohne Rückgriff auf kulturell konventionalisierte und damit notwendigerweise arbiträre Codes, so darf man Michaëlis deuten, werde Kommunikation universell, weil nicht mehr die Kenntnis eines spezifischen, kulturell zu erlernenden und begrenzten Codes vorausgesetzt wird.

Formuliert wird so gleich ein doppeltes Paradox: Zunächst einmal das theoretische Paradox, daß die ideale Sprache eine Sprache sein soll, die gerade *nicht* ist, die obsolet ist. Und dann das praktische Darstellungsparadox, daß die ideale Kommunikation ja trotzdem medial als nicht-ideale

1693 »De har fundet det umiddelbare Udtryks Sprog, der spejler hver Tanke i Ansigtets letforstaaelige Minespil, i hver ydre Bevægelses talende Naturlighed.«

1694 Zum Diskurs über den Film als Befreiung vom Wort s. auch Kap. 6.3.2 u. 6.3.3.

1695 Z.B. Umberto Eco (1988), 32ff.

1696 Umberto Eco (1990), 46.

Kommunikation dargestellt werden muß (und damit implizit auch darstellbar ist), da der Zuschauer ja mitnichten alles versteht, was die Marsbewohner sagen, sondern dafür Zwischentitel benötigt.¹⁶⁹⁷ Das mag man primär für ein Problem der filmischen Realisierung halten, aber an einer sehr bezeichnenden Stelle im Film werden mediale und angeblich amediale Kommunikation geradezu programmatisch deckungsgleich. Innerhalb des Films wird nämlich die amediale Kommunikation in medialer Form anhand des sog. ›Spiegelbuches‹¹⁶⁹⁸ illustriert, als die kriegerische Geschichte des Mars als Filmprojektion im Film ausgeführt wird (s. Abb. 89). Daß diese Gleichsetzung von Spiegelbuch und Film nicht nur Problemen der praktischen Umsetzung geschuldet ist, machen die Paratexte zum Film deutlich. Zu dem Konzept des Spiegelbuches heißt es so in einem Interview Michaëlis' im Kontext der utopischen Marskultur:

Bücher kennt man auch nicht; an Stelle des toten Buchstabens, der in seinem Sprachunterschied die Menschen trennt und isoliert, ist das Spiegelbuch getreten, das lebende Bild, das von jedem Auge verstanden wird und das deshalb das einzige Aufklärungsmittel geworden ist.¹⁶⁹⁹

Und im Programmheft zum Film heißt es ähnlich: »Schriftsprache kennt man nicht, nur die unmittelbare Sprache der lebenden Bilder. Alles, was existierte, wird in Spiegelbüchern aufbewahrt, wo alles heraufbeworen wird, so daß man es vor sich sieht.«¹⁷⁰⁰ Deutlich ist – vor allem im ersten Zitat – die Bezugnahme auf die christliche Unterscheidung von totem Buchstaben und lebendigem Geist, die gerade in Dänemark durch den Grundtvigianismus enorm wirkungsmächtig war; deutlich ist aber auch die Gleichsetzung des Spiegelbuches mit dem Medium Film, wie sie in-

1697 Nur am Rande angemerkt sei das Problem, daß auch die Marsbewohner im Film ›sprechen‹ (d.h. ihre Münder bewegen), was der Aussage der Zwischentitel und des Programmheftes zuwiderläuft.

1698 Der Begriff ist eigentlich ein Oxymoron, denn »[d]ie beiden Universen [das katoptrische der Spiegel sowie das semiosische] [...] haben keine Übergangspunkte«. (Umber to Eco (1990), 61.) Die Metapher soll entsprechend gerade die utopische Hoffnung andeuten, beide dennoch vereinen zu können.

1699 »Bøger kendes heller ikke; i Stedet for det døde Bogstav, der i Sprogforskel skiller og isolerer Menneskene, er Spejlbogen traadt til, det levende Billede, som forstaas af ethvert Øje, og som derfor er blevet det eneste Oplysningsmiddel.« Adolf LANGSTED (1918), 99.

1700 »Skriftsprog kendes ikke, kun de levende Billeders umiddelbare Sprog. Alt, hvad der var, opbevares i Spejl-Bøger, hvor alting fremmanes, saa man ser det for sig.« *Himmelskibet*. Programmheft (mit Inhaltsangabe von Sophus Michaëlis) (DFI).

nerhalb des Filmes durch die Realisierung des Spiegelbuches als Filmprojektion geschieht.



Abb. 89: Die filmische Realisierung des Spiegelbuches (DVD-Screenshot)

Zusammenfassend ist zu konstatieren, daß Sophus Michaëlis im Film *Himmelskibet* sowie in den Paratexten zum Film dem filmischen Bild die Funktion eines semiotisch leeren und deshalb ›unmittelbaren‹, präsentistischen Nicht-Mediums zuschreibt. Eine solche Charakterisierung ist aus der Rezeptionsgeschichte des Filmes und schon der Photographie wohlvertraut. Alexander von Humboldt sprach 1839 von Gegenständen, die sich auf einer photographischen Platte »selbst zeichnen«,¹⁷⁰¹ und diese Illusion einer unmittelbaren Realität wurde durch den diachronen Fluß der Einzelbilder im Film noch weiter gesteigert. Für Eco ist der kinematographische Code durch diese diachrone Dimension der einzige, der dreigliedert ist, und er fährt fort: »Und der Schock ist so heftig, daß wir

¹⁷⁰¹ Zit. nach: Erhardt SCHÜTZ u. Thomas WEGMANN (1997), 68.

[...] glauben, daß wir uns einer Sprache gegenüber befinden, die die Wirklichkeit wiedergibt. Und so entstehen die Metaphysiken des Kinos.«¹⁷⁰²

Man muß aber nicht einmal auf die Filmsemiotik und ihre Forschungsergebnisse über den Status des Filmbildes zurückgreifen, um in der Michaëlistischen Bewertung des Filmbildes ein grundlegendes Problem erkennen zu können. Das wurde auch Michaëlis bald klar und war der tiefere Grund, warum er wenige Jahre später *Himmelskibet* noch einmal als Roman realisierte. Dieses Vorhaben begründete er mit der Möglichkeit, hier »ungehindert von der Filmtechnik, nur von freier Phantasie beflügelt« arbeiten zu können.¹⁷⁰³ »Filmtechnik« rekurriert hier weniger auf die Praxis der Filmproduktion, sondern auf vermeintlich medienessentialistische Charakteristika des filmischen Bildes. Neben der Ausrichtung des Massenmediums Film auf leichte Verständlichkeit,¹⁷⁰⁴ neben finanziellen Beschränkungen bei der Produktion, der Rücksichtnahme auf filmische Konventionen¹⁷⁰⁵ und der Tatsache, daß jeder Film eine kollektive Produktion ist,¹⁷⁰⁶ machte Michaëlis dezidiert die semiotische Medienspezifik des Films für die Unvereinbarkeit von Phantasie und Film in

1702 Umberto Eco (1988), 261.

1703 »uhindret af Filmsteknik, kun bevinget af fri Fantasi«. Brief an Rigmor Stampe, dat. 5.9.1919 (NKS 4793 I.2 4°).

1704 »[T]hi Masserne forlanger kun det store letfattelige Anskuelsesbillede« [»[D]enn die Massen verlangt es nur nach dem großen leichtverständlichen Anschauungsbild«], schreibt er am 10.5.1918 an Rigmor Stampe nach dem Eingeständnis, in *Folkets Ven* dichterisch resigniert zu haben (NKS 4793 I.2 4°).

1705 So läßt sich z.B. dem Drehbuch entnehmen, daß Michaëlis ein anderes Ende geplant hatte, wonach im Schlußtableau die Marsianerin (und jetzt Schwiegertochter) Maya dem schwerstkranken, bettlägerigen Vater Avantis beide Hände auf die Brust legt – was im Film abgewandelt wurde zu einem Tableau, bei dem der stehende, wieder gesündete Vater die beiden Liebenden Avanti und Maya quasi segnet, während die ebenfalls wiedervereinigten Dr. Krafft und Corona als Buffo-Paar seitlich im Bild stehen. Auch die Idee, die Mars-Utopie in einen narrativen Spannungsbogen einzubinden, war nach Michaëlis' Aussage in einem Brief an Rigmor Stampe vom 26.2.1918 den Konventionen des Filmes geschuldet und entsprach nicht seiner Intention (NKS 4793 I.2 4°).

1706 »Jeg gør det for min egen Skyld, jeg vil dog gerne signere mine Tanker og Drømmer med min egen Underskrift« [»Ich mache es um meiner selbst willen, ich möchte doch meine Gedanken und Träume mit meiner eigenen Unterschrift signieren«], heißt es in einem Brief an Rigmor Stampe, dat. 15.3.1920 (NKS 4793 I.2 4°).

Himmelskibet und damit für dessen ästhetischen Mißerfolg verantwortlich:¹⁷⁰⁷

Ich habe begonnen, ›Das Himmelschiff‹ aufs Papier zu bringen – ich muß es doch einmal machen. Das Papier ist geduldig, ist in Wirklichkeit der einzige rechte Tummelplatz für die Phantasie, weil sie *alles* in Szene setzen kann – auch das, was auf dem Fakse Ladeplads [dort waren die Marsaufnahmen entstanden; SMS] und für zweibeinige Filmeure unmöglich wird.¹⁷⁰⁸

Einer solchen Aussage liegt die gewonnene Einsicht zugrunde, daß das ikonokinetische Filmbild eben nicht einfach spiegelnd ›abbildet‹, sondern ein höchst diffiziles semiotisches Medium ist, das trotz seines von – im Peirceschen Sinne – symbolischen Medien differenten semiotischen Status eben kein semiosefreier Spiegel ist.¹⁷⁰⁹ Kritisiert wird in dem Briefzitat von Michaëlis der duale Charakter des Filmbildes, das weniger im medienessentialistischen Sinn, aber doch im medienhistorischen Sinn in der Terminologie Vaughans¹⁷¹⁰ ›Aufzeichnung‹ und ›Sprache‹ oder ›Repräsentation‹ und ›Präsentation‹ zugleich ist. Dieser duale Charakter wurde *Himmelskibet* wegen dessen ideeller Thematik zum Problem, denn wie – so fragte auch die Kritik – »malt man die Schönheit einer Natur, welche die der Erde übertrifft, wenn die Aufnahme auf Seeland stattfindet?«¹⁷¹¹ Trickfilmsequenzen wurden, soweit das technisch möglich war, in *Himmelskibet* zwar benutzt, stießen aber spätestens da an

1707 Derselbe Kritikpunkt wurde auch von der Presse und vorakademischen Filmgeschichtsschreibung vorgebracht, s. z.B. ›Pierre‹: »Himmelskibet«. In: *Vort Land*, 23.2.1918; Olaf FØNSS (1936), 285; Laurids SKANDS (1926), 7.

1708 »Jeg har begyndt at sætte ›Himmelskibet‹ paa Papiret – jeg maa dog gøre det engang. Papiret er taalmodigt, er i Virkeligheden den eneste rette Tumbleplads for Fantasien, fordi den kan sætte *alt* i Scene – ogsaa det, som bliver umuligt paa Fakse Ladeplads og for tobenede Filmører.« Brief an Rigmor Stampe, dat. 15.3.1920 (NKS 4793 1.2 4°).

1709 Hierauf braucht in diesem Kontext nicht näher eingegangen zu werden; für eine Übersicht zu den filmsemiotischen Diskussionen über die Definition und Semantik des filmischen Zeichens s. Winfried NÖTH (2000), 503ff.

1710 Dai VAUGHAN (1992). Auf Vaughan beziehe ich mich hier, weil seine Ausführungen mit Michaëlis' Kritik zu korrelieren sind. Hingewiesen sei aber darauf, daß es auch andere Modelle gibt: So unterscheidet Noël CARROLL (1996b) z.B. gleich drei Modi der Repräsentation, nämlich »physical portrayal«, »depiction« und »nominal portrayal« (46f).

1711 »male en Naturens Skønhed, der overgaar Jordens, naar Optagelsen finder Sted paa Sjælland?«. »Paladsteatret. Himmelskibet«. In: *Politiken*, 23.2.1918.

Grenzen, wo Schauspieler, oder, mit Michaëlis' Ausdruck: ›zweibeinige Filmeure‹ im Film auftraten.

Wie aber konnte Michaëlis 1917/18 den Film überhaupt idealtypisch als präsentistisches, unmittelbares, natürliches Nicht-Medium beschreiben, während für die Aufnahmen zu *Himmelskibet* zwar nicht Stadtstreicher wie auf der Karikatur von Storm P. (s. Abb. 87), aber doch 600 Kopenhagener als marsianische Statisten im hellenistischen Outfit verkleidet wurden?¹⁷¹² Michaëlis war selbstverständlich vertraut mit einem Filmdiskurs, der die obige Doppelung von Aufzeichnung und Sprache normativ-wertend als Unterscheidung zwischen einer legitimen, sozusagen spiegelnden Dokumentar- oder Abbildfunktion einerseits und einer betrügerischen Fähigkeit zur Illusionierung und Fiktion andererseits wiederholt (vgl. Kap. 6.2.1). Von diesem Ausgangspunkt aus läßt sich seine Beschreibung des Filmes nur als Ausdruck der Hoffnung deuten, die ›Fiktionsfunktion‹/›Sprachfunktion‹ in der kulturell weithin akzeptierten (und für den naiveren Betrachter amedialen) ›Spiegelfunktion‹/›Aufzeichnungsfunktion‹ dermaßen aufgehen zu lassen, daß man den Film als abbildende Repräsentation von fiktiver Idealität erleben können sollte.

Was aber schon semiotisch nicht funktioniert, funktionierte auch auf der Leinwand nicht: Die ›Spiegelfunktion‹/›Aufzeichnungsfunktion‹ enthielt die fiktiven Marsianer als Statisten oder ›zweibeinige Filmeure‹ in der Umgebung von Kopenhagen. Während Méliès 1912 seinen thematisch ähnlichen Film *À la conquête du pôle* ostentativ in Kulissen aufnahm und so eine unübersehbar autoreferentielle Ebene in den Film einzog, hatte die *Nordisk* sich bei der Aufnahme von *Himmelskibet* um ›Realismus‹ bemüht. Doch statt Idealität war das künstlerische Ergebnis Travestie:¹⁷¹³ »Das Himmelsschiff‹ strandete auf der Schäre der Parodie. Und

1712 Per Annonce in Tageszeitungen suchte die *Nordisk* am 11.8.1917 300 großgewachsene, schlanke, blonde Männer und dito Frauen – was auch den Nebeneffekt hatte, daß die Berichterstattung über die Dreharbeiten als Vorabreklame wirkte (z.B.: ›Fru Ene‹: »Ole Olsens nye Film: ›Himmelskibet‹«. In: *Berlingske Tidende* (M), 12.8.1917).

1713 Olaf Fønss kommentierte den Eindruck, den *Himmelskibet* auf ihn machte, so: »[D]et fremmedartede bestod i, at Klodens Beboere gik om i hvide, badekaabelignende Kostumer og sagde Banaliteter i en med selvlysende Blomster udstyret Eventyrhave [...] – i den umiskendelige Omegn af Ballerup.« [»Das Fremdartige bestand darin, daß die Bewohner des Planeten in weißen, bademantelähnlichen Kostümen herumgingen und in einem mit selbstleuchtenden Blumen ausgestatteten Märchengarten Banalitäten sagte – in der unverkennbaren Umgebung von Ballerup.«] (1936, 285) Laurids SKANDS erinnerte sich folgendermaßen: »Scenesættelsen var parodisk, og de mange Penge og de

es gibt keine Aussicht auf Flut, die es wieder flott machen kann«,¹⁷¹⁴ konnte man am Tag nach der Premiere in der Kopenhagener Presse lesen. Auch die positiveren Berichterstattungen vermerkten, daß durchweg an ›unpassenden‹ Stellen im Publikum gelacht worden sei.¹⁷¹⁵ Die zunächst so gepriesene ›Spiegelfunktion‹/›Aufzeichnungsfunktion‹, die immerhin Grundlage der Utopie von der idealen Kommunikation war, muß notwendig alle Bemühungen verraten, ›Kunst‹ zu schaffen, wenn diese definiert wird als die konventionalisierte Konstruktion der visuellen ›Wirklichkeit‹ transzendierend. Entsprechend heißt es später im Roman *Himmelskibet* über das irdische Kino in ausgesprochen pejorativen Formulierungen, daß die Filmbilder »wie ein phantastisches Spielzeug wirkten, ein lebendes Puppentheater, wo geschminkte Schauspieler Komödie oder Tragödie in Stücken spielten, zur Erbauung von Hottentottengehirnen erdichtet«. ¹⁷¹⁶

Die Illusionsmächtigkeit des kinematographischen Codes sowie die Wirkungsmächtigkeit des bifurkalen Filmdiskurses und seiner normativen Setzungen vermögen jedoch nicht allein zu erklären, wie Michaëlis dem Film die Funktion eines idealkommunikativen Nicht-Mediums zuschreiben konnte, das in der utopischen Marsgesellschaft an Stelle der medialen und daher nicht-idealkommunikativen Bücher treten sollte. Minde-

flagrende Piger druknede nærmest i Latter«. [»Die Inszenierung war parodistisch, und das viele Geld und die flatternden Mädchen ertranken fast im Gelächter.«] (1926, 7)

1714 »Himmelskibet strandede paa Parodiens Skær. Og der er ingen Udsigt til Højvande, der kan bringe det flot«. ›Pierre:‹ »Himmelskibet«. In: *Vort Land*, 23.2.1918.

1715 Über die Kopenhagener Premiere schreibt z.B. ›Nofanol‹ in *B.T.* am 24.2.1918, daß das Publikum gelegentlich in Lachen ausbrach, »hvor Sophus Olsen havde stillet lidt for store Krav til Publikums Naturalisering i Mars-Sfæren« [»wo Sophus Olsen etwas zu große Ansprüche an die Naturalisierung des Publikums in die Mars-Sphäre gestellt hatte«]. Auch in *Berlingske Tidende* räumt ›Fru Ene‹, die dem Film sonst grundlegend positiv gegenübersteht, ein, daß »Latteren laa og lurede – Gang paa Gang brød den frem og skyllede hen over Teatret« [»das Lachen lag bereit und lauerte – wieder und wieder brach es aus und überschwemmte das Theater«] (21.2.1918). *Politiken* erwähnt am 23.2.1918 Passagen des Films, die »kaldte mere paa Smilet end paa Alvoren« [»die mehr das Lächeln als den Ernst hervorriefen«] (»Paladsteatret. ›Himmelskibet‹«), und auch *Vort Land* kommentiert in einer kritischen Rezension über den Film: »Den var helt igennem saa sentimental og naiv, at den Gang paa Gang fremkaldte Latteren, men paa de højtideligste Steder.« [»Er war durch und durch so sentimental und naiv, daß er immer wieder Gelächter hervorrief, aber an den feierlichsten Stellen.«] (»Himmelskibet«)

1716 »Filmsbilleder virkede som et fantastisk Legetøj, et levende Dukketeater, hvor sminkede Skuespillere legede Komædie eller Tragedie i Stykker, digtede til Opbyggelse for Hottentothjerner«. Sophus MICHAËLIS (1921a), 189.

stens ebenso wichtig wie dieser Pull-Faktor erscheint mir der innerliterarische Push-Faktor zu sein: Die Bewertung des Films als Nicht-Medium entsprach einem Wunschdenken; sie war das Resultat der Projektion eines literaturästhetischen Bestrebens auf das Medium Film.

Daß der professionelle Textproduzent Michaëlis in *Himmelskibet* die Position eines Linguaklasten zu formulieren scheint (und zumindest im Programmheft sowie in den Interviews ist es Michaëlis selbst und keine Autorfunktion, die spricht), ist Ausdruck eines ausgesprochen platonischen Sprachverständnisses, das vor z.B. Herder oder Humboldt zurückfällt. Sprache ist noch Sachreferenz ohne eigenständigen Erkenntniswert (nur eine »Scheidemünze«, so Michaëlis in einem Interview)¹⁷¹⁷; Sprache ist ein Medium, das sich zwischen Ich und (Um-)Welt schiebt. Das ästhetische Programm des Dichters muß es daher sein, Sprache zu überwinden, um zum »Eigentlichen«, vermeintlich Repräsentierten vorzustoßen, was paradoxerweise nur mit sprachlichen Mitteln zu erreichen ist. Dieser Traum von einer unmediatisierten Sicht auf die »eigentliche«, wesenhafte Wirklichkeit, die sich hinter medialer Repräsentation verberge, wird schon früh in Sophus Michaëlis' Werk thematisiert, nämlich 1892 in *Vanemennesker* [Gewohnheitsmenschen]. In einer metapoetischen Diskussion weist die Hauptperson Titus Bøg hier der Kunst die Funktion zu, zur ästhetischen Wahrnehmung zu erziehen und sich damit idealiter eines Tages selbst überflüssig zu machen:

Selbst minderwertige Landschaften [= Landschaftsgemälde] können den Betrachter lehren, die Natur zu sehen, und ihn daran gewöhnen, seine eigenen Augen zu gebrauchen. Aber eines Tages gibt man allen Landschaften den Laufpaß und lernt, die Natur *ohne* Mittler zu verstehen. Wer seine Augen zum *Sehen* entwickelt hat, braucht nicht gemalte Leinwände anzustarren.¹⁷¹⁸

Daß dies nicht nur eine ästhetische Position in der Figurenrede ist, wird deutlich, wenn man die anderen Argumente Bøgs in der fiktiven Diskussion mit Michaëlis' Positionen im zitierten Interview von 1906 vergleicht. Das Bestreben nach einer Eliminierung des »Mittlers« oder des Mediums, nach einem direkten Schauen zieht sich ästhetisch produktiv

1717 »Skillemønt«. Adolf LANGSTED (1918), 99.

1718 »Selv tarvelige Landskaber kan lære Beskueren at se Naturen og vænne ham til at bruge sine egne Øjne. Men der kommer en Dag, da man giver alle Landskaber Rejsepas og lærer at forstaa Naturen *uden* Mellemand. Den, der har udviklet sine Øjne til at se, behøver ikke glo paa malede Lærreder.« Sophus MICHAËLIS (1919b), 130 – man vgl. auch die obigen Ausführungen zu Literatur als aufklärerischem Projekt.

durch Michaëlis' Werk, und schließlich meinte er vorübergehend, im Medium (!) des Films den ›Mittler‹ umgehen zu können.

5.4.3.3 Der Roman *Himmelskibet* (1921) als metamediale Diskussion¹⁷¹⁹

Wenige Jahre nach seinem Filmdebüt 1917/18 mit *Himmelskibet* legte Michaëlis 1921 einen gleichnamigen Roman als Versuch vor, den ursprünglichen Film bzw. das diesem zugrundeliegende Drehbuch selbst poetisch zu reliterarisieren. Im Kontext dieser Studie ist der Roman *Himmelskibet* auch deshalb interessant, weil er seine Medienspezifität in Differenz zum Film reflektiert, ebenso wie der Film seine Medienspezifität in Differenz zum Roman reflektiert hatte.

Die explizite Bezugnahme des Romans auf den Film ist nicht nur in den privaten Briefen von Michaëlis nachweisbar (s.o.), sondern wird auch explizit durch die Titelwahl ›Himmelskibet‹ markiert. Michaëlis' ursprünglicher Drehbuchtitel lautete nämlich eigentlich ›*Excelsior*‹ eller ›*Klodernes Længsel*‹ [›Excelsior‹ oder ›Die Sehnsucht der Planeten‹]. (*Himmelskibet*), und unter dem Titel *Excelsior* figurierte der Film auch noch bei der *Nordisk*. Erst die Verleihfirma *Fotorama* machte aus *Excelsior* dann *Himmelskibet*. Daß Michaëlis ausgerechnet den Verleihtitel des Films statt seines eigenen ursprünglichen Filmtitels als Romantitel wählte, läßt sich nur als explizite Bezugnahme auf den Film interpretieren.

Wenn also autor- und textintentional von einer intermedialen Diskussion ausgegangen werden kann, stellt sich trotzdem die Frage, ob auch in bezug auf die Rezeption vorausgesetzt werden kann, daß der Zusammenhang zum Film hergestellt wurde. Dem scheint auf den ersten Blick zu widersprechen, daß die beiden umfänglichen Rezensionen von Hans Brix¹⁷²⁰ und Henning Kehler¹⁷²¹, die ich habe nachweisen können,¹⁷²² den drei Jahre zuvor gelaufenen Film mit keinem einzigen Wort erwähnen. Aber beide Rezensenten sind kaum typisch für die tonangebende

¹⁷¹⁹ Dieses Kapitel erschien bereits in umgearbeiteter Form als Stephan Michael SCHRÖDER (2000b).

¹⁷²⁰ Hans BRIX (1921).

¹⁷²¹ Henning KEHLER (1922).

¹⁷²² Der Roman erschien am 7.12.1921; bis Weihnachten 1921 sind die wichtigsten Kopenhagener Tageszeitungen systematisch ausgewertet worden.

Kopenhagener Kulturelite bzw. das Publikum, das 1918 in Scharen in den Film gegangen war: Hans Brix war 1918 noch Lehrer in Aalborg; Henning Kehler lebte gar weitab im revolutionären Rußland. Das massenmediale Gedächtnis ist sicherlich kurz, aber drei Jahre sind keine lange Zeit, zumal angesichts der Pressefurore, die der Film 1918 gemacht hatte, so daß angenommen werden darf, daß durchschnittliche Leser sich durchaus an den Film oder die Debatte über diesen erinnerten.

Die explizite intermediale Bezugnahme auf den Film dient vor allem dazu, die *Differenzen* und nicht die Analogien des Romans zum Film herauszustellen. Denn Buch und Film bzw. Drehbuch weichen in Narration, Erzählperspektive und Deutungsmöglichkeit stark voneinander ab. Das Happy-End des Filmes mit der Rückkehr auf die Erde und der Vereinigung zweier Liebespaare sucht man vergebens; statt dessen ist die Reise des Himmelschiffes jetzt die Todesvision eines Italieners, der in einer Giftgasschwade im Schützengraben stirbt. Vornehmlich aus seiner Perspektive wird die Reise zum Mars geschildert. Dessen Zivilisation war im Film (s.o.) wie auch im von Michaëlis 1918 in Gedichtform verfaßten Prolog noch ungebrochen utopisch (links die 1918er Fassung, rechts die 1921er):

Wir grüßen den Tag, an dem wir zu
einer Welt kommen,
die längst unsere Kultur hinter sich
gelassen hat
und einen ewigen Sommer des
Friedens hervorgebracht hat,
wo Nächsten-Liebe die höchste
Macht ist.

[...]

Da erlangen wir endlich einmal
den Beweis
für die niemals gebrochene Harmonie
des Lebens:
– dann sehen wir endlich das Paradies
wieder,
dessen Tore das Flammenschwert
jäh zuschlug.¹⁷²³

Heil dem Flieger, der zu einer Welt
kommt,
die längst unsere Kultur hinter sich
gelassen hat
und das Leben zum Sommer des
Friedens hervorgebracht hat,
wo einzig gute Kräfte Macht besitzen.

[...]

Von anderen Planeten muß der Beweis
geholt werden,
für die ewig hohe Harmonie des
Lebens,
auf anderen Planeten wird das Paradies
gesucht,
dessen Tore unsere Flammenschwerter
zuschlugen.¹⁷²⁴

¹⁷²³ »Vi hilser Dagen, hvor vi til en Verden kommer,/ som længst har vor Kultur tilbagelagt/ og dyrket frem en evig Fredens Sommer,/ hvor Næste-Kærlighed er højest Magt./ [...] / Da naaer vi endelig engang Beviset/ for Livets aldrig brudte Harmoni:/ – da genser vi omsider Paradiset,/ hvis Porte Flammesværdet brat slog i.« *Prolog af Sophus Michaëlis til »Himmelskibet«*. Broschüre (DFI).

Der Roman jedoch ist, u.a. durch eine komplexe bis widersprüchliche Erzählperspektivik,¹⁷²⁵ im Bachtinschen Sinne polyphon aufgebaut, d.h. daß »eine *Vielfalt gleichberechtigter Bewußtseine mit ihren Welten* [...] in der Einheit eines Ereignisses miteinander verbunden [wird], ohne daß sie ineinander aufgehen«. ¹⁷²⁶ Der Lesende muß sich für eine Deutung entscheiden: Ist die marsianische Veredelung der Welt in eine Welt der Schönheit eine Utopie oder aber eine Dystopie, eine Art Foucaultsche Hölle, wo gesellschaftliche Normen dermaßen internalisiert worden sind, daß äußere Disziplinierung fast überflüssig geworden ist? Wo das Streben nach Schönheit und Harmonie in geschlechtslosen Wesen kulminiert, die sich nicht mehr fortpflanzen können (und damit die fehlende ›Fruchtbarkeit‹ der Utopie ganz buchstäblich demonstrieren)? Wo scheinbar bedenkenlos eine rassenhygienische Eugenik angewandt wird?

Letztere Lesart ist in den Rezensionen als die dominantere zu erkennen,¹⁷²⁷ und tatsächlich gibt es gute Gründe für sie, obwohl die prinzipielle Polyphonie im Roman, die sich u.a. in umfangreichen Diskussionen zwischen Erdlingen und Marsianern äußert, nie ganz verschwindet. Die Deutung als Dystopie geht wesentlich von der Hauptperson Ercole Sabene aus, der bereits durch seinen Namen (= Herkules Weiß-es-gut) als

1724 »Hil Flyveren, som til en Verden kommer,/ der længst har vor Kultur tilbagelagt/ og dyrket Livet frem til Fredens Sommer,/ hvor gode Kræfter ene ejer Magt./ [...]/ Fra andre Kloder hentes maa Beviset/ for Livets evig høje Harmoni,/ paa andre Kloder søges Paradiset,/ hvis Porte vore Flammesværd slog i.« Sophus MICHAËLIS (1921b), 138f.

1725 Der Vorspann, Sabenes Weg in den Schützengraben, wird von einem auktorialen Erzähler berichtet, der auch wieder im letzten Absatz des Buches auftritt, in dem Sabene tot aufgefunden wird. Der eingeschobene Flug zum Mars und der Aufenthalt daselbst ist angeblich die Todesvision Sabenes, wird jedoch nicht durchgängig aus seiner Perspektive erzählt. Statt dessen trifft man wieder auf einen auktorialen Erzähler sowie ausführlich wiedergegebene Diskussionen zwischen den Marsbewohnern und den Erdlingen.

1726 Michail BACHTIN (1985), 10.

1727 So schrieb Henning KEHLER: »Hvad er en Elskov uden Brynde for dem, som føler Ercole Sabenes fyrige Blod banke i sig? Hvad er det Liv, som udelukker Døden, en Civilisation, som ud fra »en ukærlig og ukristelig Tankegang gør Døden til en Kloak, fordi den ikke tør se Forkrænkeligheden i Øje.«. [»Was ist eine Liebe ohne Brunst für jene, die Ercole Sabenes feuriges Blut in sich pochen fühlen? Was ist das Leben, das den Tod ausschließt, eine Zivilisation, die ausgehend von »einem lieblosen und unchristlichen Gedankengang den Tod zu einer Kloake macht, weil sie es nicht wagt, der Vergänglichkeit ins Auge zu sehen.«. (1922, 211) Ebenso die Deutung Hans BRIX' (1921): »Forfatteren ender med selv at tage Afstand fra Forholdene i sin opdigtede Mønsterverden.«. [»Der Autor nimmt schließlich selbst Abstand von den Verhältnissen in seiner erdichteten Musterwelt.«]

präferierter Beobachter ausgewiesen ist. Weiterhin wird die dystopische Deutung unterstützt durch das Strukturprinzip des Falls, der mit dem Tod als Leitmotiv korreliert ist. Im Film war die grundlegende Richtung bereits dem Titel *Excelsior* eingeschrieben: Man flog empor zu einem besseren Dasein. Ganz anders der Roman: Ercole Sabene fällt im Schützengraben, während er stirbt; das Himmelschiff (jetzt mit dem Namen ›Kosmopolis‹) fliegt nicht etwa, sondern *fällt* durch das Universum auf den Planeten Mars zu,¹⁷²⁸ wie sogar in einer Kapitelüberschrift betont wird; und schließlich ist das letzte, was Sabene auf dem Mars (vermeintlich) sieht, wieder ein (Wasser-)Fall (224), bevor er schließlich tot vom Boden des Schützengrabens aufgesammelt wird.

Die grundlegende Zweideutigkeit der Mars-Welt, die trotz der Präferenz für eine dystopische Interpretation konstatiert werden kann, erstreckt sich allerdings nicht aufs Kino. Dies gerät nicht in den Sog des Polyphonen; hier wird klar differenziert zwischen einem abzulehnenden irdischen Kino und einem utopischen marsianischen. Oben ist bereits die Denunziation des irdischen Kinos als »ein lebendes Puppentheater, in dem geschminkte Schauspieler Komödie oder Tragödie in Stücken spielen, die zur Erbauung von Hottentottengehirnen gedichtet worden sind«,¹⁷²⁹ zitiert worden, die bezeichnenderweise in der Autorenrede erfolgt. Im Unterschied zum Film *Himmelskibet* ist der irdische Film im Roman von einer möglichen Antwort bei der Suche nach einer Eliminierung des ›Mittlers‹ zu einem Teil des Problems geworden. Schon gleich nach seiner Ankunft im Himmelschiff wird das Kino zum ersten Mal erwähnt, denn nachdem der Held bewußtlos und ohne sein Wissen an Bord des Himmelschiffes gekommen ist, hält er nach seinem Erwachen die Aussicht aus dem Himmelschiff für »das grandioseste Cinema, das ich bisher gesehen habe. Ein astronomisches Aufnahmetheater – etwas wirklich Neues«. ¹⁷³⁰ Diese Deutung wird von der Besatzung entrüstet zurückgewiesen, nicht nur als (durchaus erklärbarer) Irrtum, sondern als »Gottesverspottung. Das ist Sünde gegen den Heiligen Geist. Gegen die

¹⁷²⁸ Sophus MICHAËLIS (1921A), 47. Seitenzahlangaben im folgenden Text beziehen sich auf diese bibliographische Angabe.

¹⁷²⁹ »et levende Dukketeater, hvor sminkede Skuespillere legede Komødie eller Tragedie i Stykker, digtede til Opbyggelse for Hottentothjerner«. *Ibid.*, 189.

¹⁷³⁰ »den mest grandiose Cinema, jeg endnu har set. Astronomisk Optagelsesteater – noget virkeligt nyt!« *Ibid.*, 23.

Seele des Kosmos«. ¹⁷³¹ Gleich zu Beginn des Romans werden hier Kino und Film mit einem ontologisch falschen Sehen verknüpft, d.h. mit einer Kommunikation, die nur mittelbar über mediale Zeichen funktioniert und eher dem *Ver-* als dem *Erkennen* dient. Diesem irdischen wird dann ebenfalls in der Autorenrede das marsianische Kino entgegengehalten, das an Stelle der ›toten‹ Bücher getreten ist:

Auf großen pflanzengewobenen ›Flächen‹ – dem Zelluloidfilm der Erde entsprechend – wurden Spiegelbilder imprägniert, die im Schein wechselnden Pflanzenlichtes die eigenen Farben der Natur sichtbar machten, als ob es lebende Malereien wären, die über ein und dieselbe Netzhaut glitten. Hier war kein Aufrollen von tausendmeterlangen Streifen nötig. Die lebenden Licht- und Farbenspiegelungen lösten einander in demselben Tempo ab, in dem die Fläche die photographischen Eindrücke aufgesaugt hatte.

Diese lebenden Bildergewebe ersetzten Bücher und wurde für einen Anschauungsunterricht gebraucht, der weder Sprache noch Schrift forderte, sondern unmittelbar durch den Anblick zu einem sprach. [...] Diese Bildergewebe [waren] ein Naturtheater, wo die Begebenheiten des wirklichen Lebens sich so wahr abspielten, wie sie gelebt wurden. ¹⁷³²

Die Funktionsweise des marsianischen Kinos wird durch diese Beschreibung nicht so recht deutlich, aber entscheidender ist wohl auch, daß man in der Beschreibung das Ideal vom Film als präsentistischem, ›natürlichem‹ und daher ›wahrem‹ Nicht-Medium wiedererkennt. Anders als seine irdische Entsprechung spiegelt farbige Natur sich hier unmittelbar in Natur und Lebendiges unmittelbar in Lebendigem, weswegen das marsianische Kino auch den Namen ›Wahrheitsspiegel‹ trägt: Es schaut unmediert das Eigentliche. (189)

Mit der Lobpreisung einer solchen Kommunikation als ideal, die paradoxerweise allerdings nur mittelbar im Medium der Schrift darstellbar ist, läßt sich der Roman allerdings ein geradezu existentielles Rechtfertigungsproblem auf: Einerseits ist er selbst ein mediales Zeichen und

¹⁷³¹ »Gudsbespottelse. Det er Synd mod den hellige Aand. Mod den Kosmos-Sjæl«. Ibid., 30.

¹⁷³² »Paa store plantevævede Flader – svarende til Jordens Celluloidfilm – imprægneredes Spejlbilleder, som i Skæret af skiftende Plantelys synliggjorde Naturens egne Farver, som var det levende Malerier, der gled over en og samme Nethinde. Her behøvedes ingen Oprulning af tusindmeterlange Strimler. De levende Lys- og Farvespejlinger afløste hinanden i samme Tempo, hvori Fladen havde opsuget de fotografiske Indtryk./ Disse levende Billedvæv erstattede Bøger og brugtes til en Anskuelses-Undervisning, der hverken krævede Sprog eller Skrift, men talte umiddelbart gennem Synet. [...] Disse] Billedvæv [var] et Naturteater, hvor det virkelige Livs Begivenheder afspejlede sig saa sandt, som det levedes.« Ibid., 189.

kann so eigentlich nicht den formulierten Ansprüchen genügen. Aber andererseits deutet die bloße Tatsache, daß der Roman als Reaktion auf den Film geschrieben wurde, darauf hin, daß das logomorphe Medium doch eher als das ikonokinetische einer Kommunikation nahekommmt, die dem Erkennen und nicht dem Verkennen dient. Wie ist dieses Paradox aufzulösen?

Um diese Frage zu beantworten, ist es hilfreich, jene Textstelle näher zu untersuchen, wo beide Medien metaphorisch äquivalent figurieren, weil gerade durch die metaphorische Äquivalenz die Differenzen deutlich werden. Noch auf dem Weg zum Mars diskutieren nämlich der Held des Filmes, der Flieger Avanti, und der Held des Romans, Ercole Sabene, nichts geringeres als den Sinn des Lebens. Unter Rückgriff auf traditionelle ikonographische Darstellungen Christi als Pantokrator mit einem Buch in der Hand, in dem alle Taten der Menschen von Alpha bis Omega verzeichnet sind, spekuliert Avanti:

Vielleicht ist alles, was wir Leben und Entwicklung, Werden und Fortschritt nennen, nur ein ungeheurer Foliant, der nicht geschrieben wird, sondern seit Ewigkeit fertig geschrieben *ist*. Alles, was der einzelne Mensch als sein Leben versteht, ist das entzündete Bewußtsein in einem Ich, so daß es das Recht bekommt, ein paar Seiten in dem ungeheuren Buch der Ewigkeit umzublätern – von seinem persönlichen kleinen Alpha bis Omega [...]. Das Leben ist nur eine Illusion. Eine Spanne der endlosen Bilderreihe der Ewigkeit, die lebendig wird, wenn die Bilder im Licht hervorgerollt werden und sich in einer sehenden Seele spiegeln. Und die Seelen selbst, die Milliarden, die geboren werden und sterben, sind nur der Lichtschein, der zitternd auf die Seiten des entrollten Buches der Ewigkeit fällt. *Gott* ist es, der dieses Buch liest, wo ein jeder von uns nur ein paar Seiten ist. Jedesmal, wenn seine Augen darübergleiten, erzittern wir von seinem ewigen Leben, *erleben* Zeile für Zeile, Bild auf Bild unseres eigenen Schicksals. Daß ich lebe, soll nur heißen, daß Gottes Blick auf mich fällt und mein Schicksal liest.¹⁷³³

1733 »Maaske er alt, hvad vi kalder Liv og Udvikling, Vorden og Fremskridt, kun en uhyre Foliant, som ikke skrives, men fra Evighed er færdigskrevet. Alt, hvad det enkelte Menneske forstaar ved sit Liv, er den tændte Bevidsthed i et Jeg, saa det faar Lov at blade et Par Sider i den uhyre Evighedens Bog – fra sit personlige lille Alfa til Omega [...]. Livet er kun en Illusion. Et Spand af Evighedens endeløse Billedrække, der bliver levende, naar Billederne rulles frem i Lyset og spejler sig i en seende Sjæl. Og Sjælene selv, Milliarderne, der fødes og dør, er kun Lysskæret, der sitrende falder paa Siderne af Evighedens oprullede Bog. Det er *Gud*, som læser denne Bog, hvori hver af os kun er et Par Sider. Hver Gang hans Øje glider over dem, skælver vi af hans evige Liv, *oplever* Linje efter Linje, Billed efter Billed af vor egen Skæbne. At jeg lever, vil kun sige, at Guds Blik falder paa mig og læser min Skæbne.« Ibid., 65.

Die traditionelle Metapher vom ›Buch des Lebens‹ ist aus der Bibel vertraut,¹⁷³⁴ wird hier aber ergänzt um die Metapher vom ›Film des Lebens‹: Sabene kann sich – hierin schon ganz Person des ikonokinetischen 20. Jahrhunderts – die Welt einfacher vorstellen als »ein unendlicher Film, den Gott abrollt, wenn es ihm gefällt.«¹⁷³⁵ Inwiefern wird nun aber die erste Metapher durch die zweite modifiziert?

Die eben zitierte Textstelle läßt deutlich erkennen, daß die Metapher vom Leben als Film eingeführt wird, weil das projizierte filmische Bild ein *Lichtbild* ist. Licht ist – wie auch anderswo bei Michaëlis – eine traditionelle Metapher für Erkenntnis, wobei jedoch ausdrücklich betont wird, daß die Lichtbilder in einer lebendigen »sehenden Seele« und nicht etwa in einem toten Kameraauge gespiegelt werden müssen. Die metaphorisch evozierte Parallelität zum Kino dient also letzten Endes nur dazu, die Unterschiede zu diesem zu markieren. Michaëlis bleibt dabei einer Tradition verhaftet, wo wahres, erkennendes Schauen nicht mit dem Akt des physiologischen Sehens (zumindest wie man es vor dem konstruktivistischen Paradigmenwechsel des 19. Jahrhunderts verstand)¹⁷³⁶ gleichzusetzen ist. Die Fähigkeit der ikonokinetischen Bilder zur Illusionierung, zur Schaffung vermeintlich getreuer Abbilder ist dann folgerichtig eine geradezu gotteslästerliche Fähigkeit zur Täuschung – was sofort einleitend im Roman anhand des ›astronomischen Aufnahmetheaters‹ thematisiert wird.

Wie aber ermöglicht man ›Schauen‹ statt ›Sehen‹? Statt dem Sehen durch die filmische (und das heißt auch: mediale) Illusionierung vorzugaukeln, daß es bereits schaut, muß es darauf ankommen, von der alltäglichen Konstruktion der Wirklichkeit und deren stereotypisierten Wahrnehmungen abzuweichen: Nur in der Differenz zum Sehen kann das Schauen als *eigentliche* Erkenntnisform potentiell zu finden sein.

Auffälliger- und bezeichnenderweise ist der Roman nun reich an Techniken, mit denen eine Differenz zur alltäglichen Konstruktion der Wirklichkeit und deren stereotypisierten Wahrnehmungen markiert wird. Allen voran die Kennzeichnung des Geschehens als Traum: Die Reise

¹⁷³⁴ Z.B. 2. Moses 32f; Offb. 3, 5: im Buch des Lebens sind die Auserwählten verzeichnet.

¹⁷³⁵ »en uendelig Film, Gud ruller op, naar det behager ham«. Sophus MICHAËLIS (1921a), 66.

¹⁷³⁶ Siehe hierzu: Jonathan CRARY (1996), 75ff.

zum Mars ist ja, worauf der Leser in dem letzten langen Zitat zwar vorbereitet wird, was er jedoch erst auf der buchstäblich letzten Seite erfährt, der »bittere und seltsame Traum«¹⁷³⁷ eines im Schützengraben Kriechenden. Mit diesem Ende wird der Roman aber nicht ent-, sondern aufgewertet, weil so ein eigener Wahrheitsanspruch postuliert werden kann, der nicht den alltäglichen Wirklichkeitskonstruktionen zu subsumieren ist.

Michaëlis vertraut aber nicht allein auf die Codierung der Handlung als Traum, um dem Roman jede Abbildfunktion zu verweigern und so ein »erkennendes Schauen« zu ermöglichen. Denn der Semioseprozeß, dem man auf dem Mars so grundlegend mißtraut, daß man ihn zu eliminieren sucht, erfährt in der Diskussion zwischen Avanti und Sabene eine Apotheose. Dabei werden jedoch bezeichnenderweise die Grenzen der Figurenrede überschritten, indem eine autoreflexive Ebene in den Roman eingezogen wird. Die Figurenrede »Daß ich lebe, heißt nur, daß Gottes Blick auf mich fällt und mein Schicksal liest« muß ja zugleich metapoetisch gelesen werden, da die Romanfigur auch nur lebt, weil der Blick des Lesers auf sie fällt. Dieser diegetische Bruch setzt eine Reflexion über die komplexe Verweisstruktur des Textes in Gang, die eine reduktionistische Abbildfunktion des Textes ausschließt. Zugleich wird durch die Reflexion der Rezipient dergestalt aktiviert, daß er jetzt zu einer lebendigen »sehenden Seele« wird, in der sich die Bilder spiegeln.

Zwei weitere Techniken, welche die syntagmatische Dimension des Textes in Form expliziter intertextueller Bezüge unterstreichen, werden schon im Einleitungskapitel unüberlesbar programmatisch eingesetzt. Zum einen wird eine mythologische Referenzebene in den Text eingezogen; es wimmelt geradezu von Bezügen zur klassischen griechisch-römischen Mythologie. Durch diese Bezüge werden allerdings nicht nur Einzelelemente des Textes zusätzlich codiert, denn ebenso wichtig scheint es dem Erzähler zu sein, die mythologische Bezugsebene *als solche* ins Bewußtsein der Lesenden zu rufen. Wenn solchermaßen Herkules sowohl in Hercole Sabenes Vornamen als auch in der Beschreibung von Dr. Krafft (18) evoziert wird, wobei letzterer dann kurz darauf ausgerechnet mit einem Kyklopen, d.h. mit Herkules' Gegner verglichen wird (39), oder aber wenn sowohl Dr. Krafft durch seinen Vornamen als auch Avanti (16) mit Alexander verglichen werden, dann findet hierdurch weniger ein Transfer von gleichen Eigenschaften auf unterschiedliche

1737 »bitter og sælsom Drøm«. Sophus MICHAËLIS (1921a), 224.

Personen des Textes statt, sei es nun in neutraler oder ironisierender Absicht. Statt dessen wird betont, daß die Personen sich einen Prätext teilen.

Zum anderen wird im Einleitungskapitel die Intertextualität des Erzählten durch zahlreiche Hinweise auf andere Werke Michaëlis' unterstrichen, wodurch von Anfang an darauf hingewiesen wird, daß der folgende Text nicht als Abbild fungieren kann, sondern in einer syntagmatischen Verflechtung u.a. mit Michaëlis' anderen Texten steht, wobei die zitierten Texte 1921 bei gebildeten Lesern als bekannt oder zumindest erkennbar vorausgesetzt werden konnten. In knapp vierzig Zeilen wird z.B. auf Seite 6/7 auf die Gedichte »I Villa d'Estes Have« [»Im Garten der Villa d'Este«] (in: *Livets Fest* [Fest des Lebens] (1900, zweite Auflage 1917)), »Kejserskibet« [»Das Kaiserschiff«] und »Atlantis« (in: *Romersk Foraar* [Römischer Frühling] (1921)) sowie auf die zentrale Szene im Roman *Hellener og Barbarer* [*Hellenen und Barbaren*] (1915, fünfte Auflage 1921) angespielt. In der deutschen Übersetzung sind alle diese Referenzen gestrichen worden, was darin seine Berechtigung findet, daß diese Intertextualitäten in narrativer Hinsicht allesamt funktionslos sind. Auf sie wird im weiteren Verlauf des Geschehens nie mehr zurückgekommen, denn sie dienen einzig dazu, einleitend den Status des Textes festzulegen – und da man im deutschsprachigen Raum die entsprechenden Texte von Michaëlis als nicht bekannt voraussetzen konnte und die Hinweise daher nicht als intertextuell erkannt worden wären, waren sie überflüssig geworden.

Kunst mit seinem Anspruch des ›Schauens‹ wird, so ließe sich verallgemeinern, durch Brüche in der Diegese erzeugt, welche die Reflexion über das Kunstwerk und seinen Kunstcharakter in Gang setzen – wenn man so will: über einen Verfremdungseffekt (*priëm ostranenija*), wie ihn zeitgleich mit Michaëlis die russischen Formalisten definierten.¹⁷³⁸ Dies ist Michaëlis' zeittypische Antwort auf obige Frage, wieso das logomorphe

¹⁷³⁸ Viktor Šklovskij schrieb 1925 in seiner *Theorie der Prosa* zusammenfassend: »Kunstwerke werden wir *die* Dinge nennen, die mit Hilfe besonderer Kunstgriffe geschaffen werden, mit Kunstgriffen, die bewirken sollen, daß diese Dinge als Kunst wahrgenommen werden. [...] Das Ziel der Kunst ist es, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form [...]. In der Kunst wird die Befreiung der Dinge von Automatismus mit verschiedenen Mitteln erreicht.« Zit. nach: Jürgen HAUFF u.a. (1972), I:130f.

Medium eher als das ikonokinetische einer Kommunikation nahekommend, die dem *Er-* statt dem *Verk-* dienen dient. Wenn eine marsianische Idealkommunikation schon nicht möglich ist, ist eine Kommunikation im Modus des Ästhetischen, also medienabhängige Kunst, immer noch die zweitbeste Wahl. Und für Michaëlis ist das logomorphe Medium generell kunstfähig, das ikonokinetische hingegen 1921 nicht (mehr). Tatsächlich hatte er den Film ja nie als Kunstform betrachtet, sondern lediglich der Hoffnung Ausdruck gegeben, ihn zur Kunst(fähigkeit) nobilitieren zu können. Auffällig ist aber schon 1917/18, daß Michaëlis bevorzugt vom Film in anderen Wendungen spricht, nämlich als »der größte internationale volkserzieherische Faktor in der modernen Zeit«,¹⁷³⁹ als »das einzige Aufklärungsmittel«¹⁷⁴⁰ für die breiten Massen und als »ein Kulturfaktor und Sinnesbeeinflusser in großem Stil«¹⁷⁴¹.

Michaëlis' Kritik am Film als kunstunfähig ist allerdings nur auf den ersten Blick eine banale Wiederholung bekannter kultureller Diskurse aus den 1910er Jahren. Unbedingt festzuhalten ist nämlich, daß die Begründung dieser Kritik durchaus originell ist. Die Kunstunfähigkeit des Filmes wird nicht etwa mit Technikabhängigkeit, kulturindustrieller Abhängigkeit, der notwendigen Kollektivität des Schaffensprozesses oder einem Mangel an nationaler Eigenheit begründet, wie dies typischerweise in der Kinodebatte geschah (s. Kap. 6). Statt dessen ist für Michaëlis der Ansatzpunkt seiner Kritik der semiotische Status des ikonokinetischen Zeichens, dessen ›Spiegelfunktion‹/›Aufzeichnungsfunktion‹ den Film *Himmelskibet* als Travestie hatte enden lassen. Der Roman wurde als Antwort auf diese Erfahrung dann dergestalt konzipiert, daß er durch seine Traumkonstruktion, Fiktionsbrüche und Intertextualitäten vielfältig unterstrich, eben kein ›sehendes‹ Abbild zu sein. In systemtheoretischer Perspektive hat der Kontakt mit dem Film als Umwelt des Literatursystems dazu geführt, daß im Literatursystem ein autopoietischer Differenzierungsprozeß einsetzt, um die *spezifische* Leistung des Literatursystems für das gesellschaftliche Gesamtsystem zu erhöhen.

1739 »den største internationale folkeopdragende Faktor i den moderne Tid«. Adolf LANGSTED (1918), 99.

1740 »det eneste Oplysningsmiddel«. Ibid.

1741 »en Kulturfaktor og Sindspaaavirker i stor Stil«. Brief an Rigmor Stampe, dat. 17.12.1918. In: NKS 4793 I.2 4°.



Abb. 90: Die Umschlagillustration zu *Himmelskibet*

Diese Techniken könnten selbstverständlich ebenfalls im Film eingesetzt werden, denn auch Film muß nicht diegetisch, sondern kann ebenso autoreflexiv sein wie Literatur. Und ebenso selbstverständlich kann auch Film narrativ-strukturell den Rezipienten zu aktivieren versuchen sowie andere Filme zitieren. Filmhistorisch ist aber daran zu erinnern, daß sich

Filme in den 190ern zunehmend diegetisch schließen. Diese historische Ausprägung des Kinos war es, auf die Michaëlis sich bezog und beziehen konnte. Autoreflexive Brüche waren diesem Kino fremd, ebenso das Zitieren anderer Filme, was ja einen Fundus an wohlbekanntem, bereits etablierten ›Klassikern‹ voraussetzt.

Vergleicht man den Roman *Himmelskibet* mit Michaëlis' früheren Romanen, so wird deutlich, daß der Status des Erzählten in diesen kaum eine bis überhaupt keine Rolle gespielt hatte. Der Kontakt mit dem Kino war Michaëlis also Anlaß und Grund, die Funktion von logomorpher Kunst in einer Gesellschaft zu reflektieren, die zunehmend durch die industrielle Moderne mit ihrem Primat des Visuellen geprägt wurde. Michaëlis' grundsätzliche Positionsbestimmung in dieser Frage hat sich aber durch den Kontakt mit dem Kino nicht verändert, sondern läßt sich bis in die 1890er Jahre zurückverfolgen. Für Michaëlis war Kunst die Produktion ästhetischer Erfahrungen mit einem ›schauenden‹ Wahrheitsanspruch, wodurch Kunst sich als autonom in der Gesellschaft positionieren kann. Daß dieser ›schauende‹ Wahrheitsanspruch der Kunst ein höherer ist als das alltägliche oder auch wissenschaftliche ›Sehen‹, macht nicht zuletzt das Umschlagbild zur dänischen Originalausgabe deutlich (s. Abb. 90). Als Illustration wählte Michaëlis nämlich nicht etwa ein Standbild aus dem Film, sondern eine Zeichnung Raphaels, *Urania in Betrachtung der Gestirne*.¹⁷⁴² Fast alle späteren Romane von Michaëlis sind solchermaßen mit der Abbildung eines Gemäldes, einer Zeichnung oder einer Statue illustriert, aber ausgerechnet auf *Himmelskibet* wirkt diese vorkopernikanische, also nach heutigem Verständnis nicht-abbildende Darstellung des Weltalls auf den ersten Blick doch recht befremdlich, nicht zuletzt für jene Lesenden, die sich an den Film mit seinem Science-Fiction-Charakter erinnerten. Die Erläuterung für diese provozierende Illustrationswahl folgt dann jedoch – wenigstens in der dänischen Ausgabe¹⁷⁴³ – im Text, wo die Zeichnung thematisiert wird als wessenschauhafte Darstellung dessen, was man letzten Endes vom Univer-

¹⁷⁴² Laut Text hat Avanti die Szene im Vatikan gesehen; die Abbildung auf der Umschlagseite ist jedoch eine Zeichnung Raphaels, die heute in der graphischen Sammlung Albertina in Wien aufbewahrt wird. Zu der Zeichnung s. Eckart KNAB, Erwin MITSCH u. Konrad OBERHUBER (1983), 587.

¹⁷⁴³ Die deutsche Übersetzung (Sophus MICHAËLIS (1926)) ist an dieser Stelle um ca. zwei Seiten gekürzt worden, wodurch u.a. jeder Hinweis auf die Zeichnung Raphaels verschwand – evtl., weil die deutsche Ausgabe keine Umschlagillustration hatte?

sum wissen könne: Kein astronomisches Wissen könne beim Verständnis des Weltalls mehr helfen als diese künstlerische Darstellung. (97f)

5.4.4 Palle Rosenkrantz, ›Filmatiker‹

5.4.4.1 Spannungsvolle Selbstreflexion eines Dichters, Handwerkers und Intellektuellen als ›bonus sutor‹

Jørgen Budtz-Jørgensen zufolge war Palle Rosenkrantz der erste dänische Autor, dessen Name auf einem Filmprogramm erschien.¹⁷⁴⁴ Dies ist zwar falsch, weil Albert Gnudtzmann bereits 1909 öffentlich als Autor von *Lægens Offer* [Das Opfer des Arztes] figurierte, paßt jedoch perfekt zu dem Bild, das die dänische Öffentlichkeit von Rosenkrantz hatte und hat.¹⁷⁴⁵ Denn im Gegensatz zu Sven Lange, Otto Rung und Sophus Michaëlis war Palle Rosenkrantz ein Autor, der schon von seinen Zeitgenossen nicht so recht als ›Höhenkammliterat‹ gewertet wurde, weil er als – selbstverständlich sowohl in der DFF wie im DDF organisierter¹⁷⁴⁶ – Berufsschriftsteller vor allem Unterhaltungsliteratur schrieb.



Abb. 9r: Palle Rosenkrantz um 1914

Seit 1899 als Autor tätig, hat Rosenkrantz ab 1902 ausschließlich vom Schreiben gelebt – was angesichts der Entwicklung des dänischen Litera-

¹⁷⁴⁴ Jørgen BUDTZ-JØRGENSEN (1956), 167.

¹⁷⁴⁵ Gunhild AGGER z.B. schildert ihn in der Gyldendalschen Literaturgeschichte ausschließlich als Unterhaltungsschriftsteller. Dabei betont sie, daß er zwar durchaus nicht der erste einschlägig tätige Literat gewesen sei, aber daß er als einer der ersten einen klaren Blick für seine eigene Stellung gehabt habe und daß seine Produktion die Möglichkeiten demonstriere, welche die Massenkultur im 20. Jahrhundert eröffnete. (In: Gunhild AGGER u.a. (1990), 189f.)

¹⁷⁴⁶ In seiner Autobiographie weist ROSENKRANTZ (1927) ausdrücklich auf diese Mitgliedschaften hin, auch wenn seine diesbezüglichen Angaben nicht immer ganz richtig sein können. So trat er angeblich schon 1900 der DFF bei (117), war allerdings zwischen- durch wegen Querelen zehn Jahre nicht Mitglied. (210) In den erst 1906 gegründeten DDF will er angeblich schon 1901 eingetreten sein (136).

tursystems (vgl. Kap. 2.2) fast notwendig bestimmte Entscheidungen hinsichtlich der Produktion erforderte. Kein Geringerer als Nansen hatte ihm 1903 vorgeschlagen, Unterhaltungsschriftsteller zu werden,¹⁷⁴⁷ und Rosenkrantz entfaltete in den folgenden Jahren eine rege diesbezügliche Tätigkeit. Er schrieb nicht nur einige der ersten Kriminalromane Dänemarks (weswegen die dänische Kriminalakademie ihren Literaturpreis nach ihm benannt hat), sondern schreckte z.B. auch nicht davor zurück, auf Bestellung anonym Feuilleton- und Kolportageromane zu schreiben.¹⁷⁴⁸ Als ausgesprochen kulturindustrielle Dimension seines Schaffens läßt sich auch bewerten, daß Rosenkrantz zu einem Spezialisten für literarische Medienwechsel sowohl bei eigenen wie auch bei fremden Texten wurde. Zumeist handelte es sich hierbei um Dramatisierungen von erfolgreichen Prosastoffen, aber auch z.B. für die Reliterarisierung des Filmes *Klovnene* [*Der tanzende Tor*] in Romanform zeichnete er 1926 verantwortlich.¹⁷⁴⁹ Wie alle anderen Berufsschriftsteller arbeitete er außerdem als Übersetzer und Journalist.

Im Urteil seiner Zeitgenossen war Rosenkrantz daher wenig erstaunlich die Inkarnation eines neuen Autorentypus, des professionellen, völlig marktorientierten Skribenten, der zwar sein Metier könne,¹⁷⁵⁰ aber eben ›Handwerker‹, kein Künstler sei: Daß man dem Werk Rosenkrantz' überhaupt das geringste Interesse entgegenbringen konnte, war für Lange z.B. völlig unverständlich.¹⁷⁵¹ Schon der quantitative Ausstoß Rosenkrantz', der sich mit »der numerisch größten Produktion seiner Zeit« brüstete und 1927 337 Veröffentlichungen auflistete,¹⁷⁵² setzte ihn dem Vulgaritätsverdacht aus und verbannte ihn, der in der Presse den Spottnamen ›der vielschreibende Baron‹ trug,¹⁷⁵³ aus den Reihen der ›ernsthaften‹ Autoren.

¹⁷⁴⁷ Ibid., 80.

¹⁷⁴⁸ Ibid., 101.

¹⁷⁴⁹ Palle ROSENKRANTZ (1926); vgl. auch ders. (1927), 213. Ein auf den 9.6.1926 datierter Vertrag zwischen Rosenkrantz und Poul Knudsen über die Ausarbeitung des Filmromans befindet sich in der KB, 1986/47, kps. 4. Der Vertrag erweckt den Eindruck, als ob Rosenkrantz als Subunternehmer Knudsens auftritt. Dieser besaß offensichtlich das Recht zur Adaption, trat dieses aber an Rosenkrantz ab, wofür dieser 500 Kr. sowie 33% der Einkünfte aus dem Romanverkauf erhielt.

¹⁷⁵⁰ S. zu Rosenkrantz und seinen Kriminalromanen Gunhild Agger: »Litteraturen mellem biblioteket og kiosken«. In: Klaus Bruhn JENSEN (Hg.) (1997), II:114ff.

¹⁷⁵¹ So erzählt zumindest Rosenkrantz in: Palle ROSENKRANTZ (1927), 68.

¹⁷⁵² »den nummerisk største Produktion, hans Samtid kender«. Ibid., II, 237–244.

¹⁷⁵³ »den meget skrivende Baron«. Ibid., 59.

Rosenkrantz, so könnte man meinen, hat diese Einordnung für sich selbst durchaus angenommen, wenn die Akzeptanz auch nie ironiefrei daherkommt. So schrieb er 1913 über seine Schreibtätigkeit, diese bestehe darin,

die Farce für die Schmierkomödianten der Saison zu servieren, die mir meinen herostratischen Ruhm verschafft haben, um die für die Schriftsetzerbehandlung geeigneten Folioseiten auszuarbeiten, die im Laufe des Jahres durch einen strebsamen Verlag dazu beitragen werden, meinen bürgerlichen Ruf zu untergraben.¹⁷⁵⁴

Bei oberflächlicher Lektüre scheint er die Rolle als literarischer Handwerker auch in seiner Künstlerautobiographie *Tredive Aar paa det danske Parnas* [Dreißig Jahre auf dem dänischen Parnaß] (1927) wenigstens anzunehmen, wenn er sie sich selbst nicht sogar offensiv zuschreibt. Gleich einleitend heißt es: »Mir ist wohl bewußt, daß ein Autor in meiner Zeit etwas anderes und geringeres ist als ein Autor in entschwundenen Tagen.«¹⁷⁵⁵ Dieser konstatierte Auraverlust des Autors wird dann im folgenden an der eigenen Person ausführlich exemplifiziert. So ist in dem bezeichnenderweise trocken mit »Voraussetzungen und Ursache für die Wahl der Lebensbahn« überschriebenen ersten Kapitel nicht von einem ›Ruf‹ oder einer ›Erweckung‹ zum Dichter die Rede, sondern von einem Konkurs, der den Juristen und gebürtigen Baron aus der vorbestimmten Lebensbahn warf, so daß er sich entschloß, Berufsschriftsteller zu werden.¹⁷⁵⁶ Dabei sei die Möglichkeit des Geldverdienens die Motivation für die Berufswahl gewesen: »Ich hatte eine Menge gelesen, ich wußte, daß ich schreiben konnte, aber worüber, wie und für wen? Davon hatte ich nicht den Schimmer einer Ahnung.«¹⁷⁵⁷ Der Autorenberuf wird folgerichtig zur Schreibtischarbeit wie andere auch erklärt:

1754 »at servere den Fars til Sæsonens Frikadeller, der har skabt mig mit herostratiske Ry, for at udarbejde de til Typografbehandling egnede Foliosider, der i Aarets Løb gennem et stræbsomt Forlag skal bidrage til at undergrave mit borgerlige Rygte.« Palle ROSENKRANTZ (1913h), 242.

1755 »Jeg er ikke uvidende om, at en Forfatter i min Tid er noget andet og mindre end en Forfatter i svundne Dage.« Palle ROSENKRANTZ (1927), 5f. – Seitenzahlen im Haupttext beziehen sich im folgenden auf diese Angabe.

1756 »Forudsætninger og Aarsag til Valget af Livsbane«. Ibid., 8.

1757 »Jeg havde læst en Mængde, jeg vidste, at jeg kunde skrive, men om hvad, hvorledes og for hvem?/ Derom havde jeg ikke Skygge af Begreb.« Ibid., 14.

Mein Leben ist nicht mit meiner schriftstellerischen Tätigkeit verflochten, wie es beim Leben eines Dichters sein sollte, eher bin ich als ein Büroarbeiter zu betrachten, der sich am Schreibtisch einfindet, sich zurechtsetzt, seinen Stift zur Hand nimmt, um seine Arbeit auszuführen, und, wenn diese erledigt ist, sich vom Stuhl erhebt, seinen Mantel und Hut nimmt und in sein Privatleben zurückkehrt, wo er im Grunde genommen eine ganz andere Person ist.¹⁷⁵⁸

Konsequent bemüht sich Rosenkrantz mit solchen Einlassungen, den Beruf des Autors zu entmystifizieren, indem er ihn in einem handwerklich-ökonomischen Diskurs verhandelt. Er selbst sei nichts weiter als »ein einfacher Schuhmacher in der Literatur« gewesen,¹⁷⁵⁹ und seine Leser läßt er sowohl im Detail an seiner Feuilletonarbeit, seinen literarischen Einkünften bis 1908 (95ff)¹⁷⁶⁰ als auch an Auflagenzahlen und Honorarhöhen teilhaben, natürlich nicht, ohne explizit auf die Genrefremdheit solcher Auskünfte hinzuweisen: Früher habe man es als eine »Frechheit« angesehen, solche Auskünfte in Verbindung mit Literatur zu erwähnen, doch habe dies bei ihm seine Berechtigung, weil er eine Übersicht geben wolle über »das Leben eines arbeitenden Autors in der Sprache der Gegenwart und aus der Perspektive der Gegenwart«.¹⁷⁶¹

Wenn aber das Schreiben für Rosenkrantz tatsächlich schlicht »Handwerk und Lebensunterhalt« war, wie Gunhild Agger behauptet¹⁷⁶² – warum setzt er dann ausgerechnet seine Filmmitarbeit besonders herab? Ganz am Ende seiner Autobiographie schreibt er, völlig herausgerissen aus dem chronologischen Zusammenhang:

In diesem Zusammenhang will ich nur am Rande erwähnen, daß ich Film-schauspiele nicht als Kunst betrachte, auch wenn ich mich gelegentlich damit abgegeben habe, in diesem Genre zu schreiben. Ich finde die Kinokomödie schauerlich, sie ist in den Händen unkultivierter Spekulanten, und das beste, das sich von ihr sagen läßt, ist, daß sie uns zeigt, daß es noch viele schöne Frauen und anziehende Männer gibt, die in Situationen photographiert werden können, die ihre Körper von einer vorteilhaften Seite zeigen, aber daß

1758 »Mit Liv fletter sig ikke ind i min Forfattervirksomhed, som en Digters Liv skal gøre, snarere er jeg at opfatte som en Kontorarbejder, der indfinder sig ved sit Skrivebord, sætter sig til Rette og tager sin Pen i Haanden for at udføre sit Arbejde, og, naar dette er besørget, rejser sig fra Stolen, tager Frakke og Hat og gaar tilbage til en Privatliv-værelse, hvori han i Grunden er en helt anden Person.« Ibid., 127.

1759 »en jævn Skomager i Literaturen«. Ibid., 5.

1760 Die Höhe der Einkünfte aus seiner literarischen Arbeit nach 1908 läßt sich seinem Rechenschaftsbuch (Privatarchiv Palle Rosenkrantz) entnehmen.

1761 »Formastelighed«; »en arbejdende Forfatters Liv i Samtidens Sprog og under Samtidens Synsvinkel«. Palle ROSENKRANTZ (1927), 235.

1762 »håndværk og levebrød«. Gunhild AGGER u.a. (1990), 189.

Photographien weder jemals Kunst sind noch werden, und das ganze Genre wird zu Tricks entarten, die mit der Zeit die Leute zum Gähnen bringen werden.

Eine Sache hat das Filmgenre sich zu sichern gewußt – das Kapital, Reklame zu kaufen und das künstlerische Niveau so weit zu senken, daß die Hoffnung besteht, eine neue Kunst könne aus dieser Barbarei entstehen. Es ist meine Hoffnung, daß aus dem Guckkasten-Wahnsinn und der Radio-Idiotie eine neue, edle Kunst entstehen wird, die das wertvolle Alte erneuern und fortsetzen kann, das jeden immer angezogen hat und anziehen wird, der Gelegenheit gehabt hat, das Alte kennenzulernen, und in aller Bescheidenheit – selbst wenn es nur als »bonus sutor« war – an etwas Neuem mitgearbeitet hat.¹⁷⁶³

Konsistent ist die Argumentation wahrhaftig nicht: Wenn das Genre (das Drehbuch? oder die ›Kinokomödie‹?) nicht Kunst sein kann, wie kann es dann das künstlerische Niveau absenken? Ebenfalls unklar bleibt der Hinweis darauf, daß Photographien *per se* keine Kunst sein können, drehte sich der übliche ästhetische Diskurs der Zeit vor dem Auftauchen von Montagetheorien doch ohnehin nicht darum, ob eine Abfolge von Photographien Kunst sein könne, sondern ob Kunst *vor* der Kamera entstehen könne – eine Frage, deren Beantwortung Rosenkrantz also umgeht. Doch vermag Rosenkrantz' nachträgliche Bagatellisierung und Kritik an seiner eigenen Filmmitarbeit wenigstens die Aufmerksamkeit dafür zu wecken, daß er vom Selbstverständnis her keinesfalls nur der schlichte, mit seinem Los zufriedene ›Handwerker‹ war, als der er in der Forschung erscheint – und was dies für seine Tätigkeit als Drehbuchautor bedeutete.

Die bisher durchgeführte Lesart von *Tredive Aar paa det danske Parnas* als zentralem Dokument des Rosenkrantz'schen Selbstverständnisses orientierte sich stillschweigend an der sekundärliteraturüblichen

¹⁷⁶³ »I denne Forbindelse vil jeg kun løselig anføre, at selv om jeg lejlighedsvis har givet mig af med at forfatte Filmsskuespil, saa anser jeg ikke denne Genre for Kunst. Jeg finder al Biografkomedie gyselig, den er i Hænderne paa ukultiverede Spekulanter, og det bedste, der kan siges om den, er, at den viser os, at der endnu er mange skønne Kvinder og tiltrækkende Mænd til, der kan fotograferes i Situationer, der viser deres Legemer fra en fordelagtig Side, men at Fotografier ikke er og aldrig bliver Kunst, og den hele Genre vil udarte til Tricks, der med Tiden vil faa Folk til at gabe./ En Ting har Filmgenren forstaaet at sikre sig – Kapitalen, at købe Reklame og sænke det kunstneriske Niveau saa langt, at der er Haab om, at en fornyet Kunst kan opstaa af dette Barbari. Det er mit Haab, at der ud af Kukasse-Vanvidet og Radio-Idiotien vil opstaa en ny ædel Kunst, der kan forny og fortsætte det værdifulde gamle, der altid har draget og altid vil drage enhver, der har haft Lejlighed til at lære det gamle at kende og i al Beskedenhed – selv om det kun var som »bonus sutor« – været med til at arbejde paa noget nyt.« Palle ROSENKRANTZ (1927), 218.

Interpretation. Gerade deswegen war sie aber eine oberflächliche, auf selektive Weise das ästhetische Potential des Textes ignorierende. Tatsächlich ist das Werk keinesfalls von der bisher suggerierten Homophonizität charakterisiert, sondern durchweg duophon strukturiert, was den Existenzbedingungen eines Berufsschriftstellers vom Schlage Rosenkrantz' in einem kapitalistischer Ratio verpflichteten und sich autonomisierenden Literatursystem entspricht.

Die raffinierte, fast schon dekonstruktiv anmutende Duophonizität bestimmt bereits das Titelblatt der Autobiographie, das sich als ein komplexes intertextuelles Verweisspiel lesen läßt. Der Haupttitel, *Tredive Aar paa det danske Parnas*, evoziert die Idee eines Dichterparnasses und schreibt sich somit zunächst in die traditionellen Diskurse über ›Dichter‹ ein. Ebenfalls hochliterarisch codiert wirkt die Wahl eines lateinischen, Holbergs *Epistel* 496 denotierenden Untertitels (»Memorabilia boni sutoris«) sowie eines deutschsprachigen Zitates aus Goethes *Faust* als Motto. Diese ostentative Markierung eines hochkulturell-literarischen Anspruches durch die bereits auf dem Titelblatt erfolgende Berufung auf den Parnaß (zwei Werke der Weltliteratur, drei Sprachen) wird den Leser allerdings entweder peinlich-bemüht oder aber ironisch anmuten in der Autobiographie eines Autors von Titeln wie *Mordet i Vestermarie* [Der Mord in Vestermarie] (1902) oder *Gullasch-Hansens Rejse til Petrograd under Verdenskrigen* [Die Reise Gulasch-Hansens nach Petrograd während des Weltkrieges] (1915). Läßt der Leser sich auf eine genauere Analyse der intertextuellen Verweise ein, wird er mit zwei Intertexten konfrontiert, die allerdings beide nicht dazu beitragen können, eine Entscheidung darüber zu fällen, ob der Haupttitel denn nun ironisch gemeint sei oder nicht, und so die Duophonizität perpetuieren.

Das *Faust*-Zitat scheint zunächst eine ironische Lesart des Haupttitels zu stützen, wird der Parnaß hier doch explizit seiner Exklusivität beraubt und zudem mit dem Blocksberg gleichgesetzt:

Der Blocksberg wie der deutsche Parnas
hat gar einen breiten Gipfel.
Mit rechten Leuten wird man was
d'rum fasse meinen Zipfel.

Wer das Zitat mit dem auffällig holprigen Versfuß jedoch im ›Walpurgis-
traum‹ in *Faust* I nachschlägt, wird damit konfrontiert, daß das Zitat

erstens falsch wiedergegeben¹⁷⁶⁴ und zweitens obendrein im Drama so kontextualisiert ist, daß diese Aussage über die Breite des Parnasses gerade auf der Metaebene des Textes kritisiert wird. Dieselbe Duophonizität, die aus dem scheinbar einfachen Sinn der isolierten Textstelle und dessen Umkehrung im Kontext des ursprünglichen Gesamttextes resultiert, weist ebenfalls die Holberg-Referenz auf, die im nachfolgenden Text noch häufiger aufgegriffen wird, wenn sich Rosenkrantz als ›bonus sutor‹ [= guter Schuhmacher] oder schlicht ›Schuhmacher‹ (s.o.) bezeichnet und sich explizit mit Georgius Retsuhcs identifiziert. (5, 6) Die Lebensbeschreibung von letzterem, dessen Nachname rückwärts gelesen das deutsche Wort ›Schuster‹ ergibt, beinhaltet Holbergs *Epistola* 496, eine Satire auf gedruckte Leichenreden, wie Holberg in der nächsten *Epistola* selbst ausführt:

[...] daß ich mit der aufgezeichneten lachhaften Geschichte das Mißbehagen kundtun wollte, daß ich und viele andere bei der großen Menge nichtsbedeutender Lebensbeschreibungen empfinden, die zur Zeit ans Licht kommen. [...] Man sieht täglich Schriften ans Licht kommen, in denen Taten vermerkt sind, welche von genauso geringer Bedeutung sind wie die dieses Schuhmachers [...].¹⁷⁶⁵

Rosenkrantz' Selbstcharaktisierung als Schuster, d.h. als Handwerker, wird so nicht nur durch die ›gelahrte‹ lateinische Bezeichnung ›sutor‹ einer Ironisierung unterzogen, sondern auch durch den Holbergschen Intertext. Da die *Epistola* 496 in dieser ironischen Form geschrieben wurde, um – wie es in der kommentierenden *Epistola* 497 heißt – »auf das Allerkräftigste diese Art Schreibkrankheit zu kurieren«,¹⁷⁶⁶ scheinen Rosenkrantz' »Memorabilia boni sutoris« durch die Referenz auf Holberg sich selbst aufzuheben.

Was bereits das Titelblatt als Strategie indiziert, setzt sich dann im Haupttext fort. Dieser ist durchweg duophon strukturiert, insofern als das Autoren-Ich sowohl die Funktion eines Marktgesetzten unterworfenen

¹⁷⁶⁴ In der Hamburger, Münchner und Weimarer Ausgabe heißt es richtig: »CI-DEVANT GENIUS DER ZEIT./ Mit rechten Leuten wird man was. Komm[,] fasse meinen Zipfel!/ Der Blocksberg, wie der deutsche Parnaß,/ Hat gar einen breiten Gipfel.«

¹⁷⁶⁵ »[...] at jeg ved den anførte latterlige Historie har villet tilkiendegive den Mishag, som jeg og mange andre finde udi den store Mængde af intet betydende Levnets Beskrivelser, som nu omstunder komme for Lyset. [...] Man seer dagligen Skrifter at komme for Lyset, hvorudi Bedrifter antegnes, hvilke ere af ligesaa liden Betydelse som denne Skoemagers [...].« Ludvig HOLBERG (1951), 141.

¹⁷⁶⁶ »af den allerkräftigste til at *curere* den slags Skrive-Syge med«. Ibid.

›Kulturarbeiters‹ als auch die eines traditionellen ›Dichters‹ für sich beansprucht, obwohl diese im traditionellen Erwartungshorizont unvereinbar sind. Schon die ungehemmte Provokationslust bei der Entauratisierung der Dichterrolle läßt den Leser stutzig werden hinsichtlich der Intention des Textes, und wenn Rosenkrantz in seinen ironiedurchwirkten Erinnerungen schreibt, daß er den Ausdruck ›meine bescheidene Tätigkeit‹ »ohne Anflug von ›Koketterie‹« benutze,¹⁷⁶⁷ so hat er den Leser gerade dadurch explizit auf die Möglichkeit bzw. Wahrscheinlichkeit dieses Kokettierens hingewiesen. Unterstützt wird der Leser in seinem Verdacht durch die expliziten Äußerungen, in denen Rosenkrantz sich in nichts vom traditionellen Dichterverständnis distanziert – wie er überhaupt, obwohl er seine Tätigkeit als Feuilletonschreiber und Unterhaltungsschriftsteller provokativ nicht unerwähnt läßt, seine Erinnerungen doch hauptsächlich seinen historischen Romanen und seiner Dramatik widmet. So habe er 1899 zur Feder gegriffen, um »zur Nennung des Namens und zur Huldigung durch die Nachwelt [zu] gelangen. Ich wollte [...] mit Gewalt meinen Namen in die alte Eiche ritzen, in die durch die Zeiten die Namen der dänischen Dichtung eingeritzt worden waren.«¹⁷⁶⁸ Wird dies noch in ironischer Rückschau erzählt, so wird an anderer Stelle unterstrichen, daß die Möglichkeit des Geldverdienens *nicht* sein Movens gewesen sei: »Aber ich muß zugleich betonen, daß ich nie in erster Linie geschrieben habe, um Geld zu verdienen. Ich schrieb, weil es meine Lebensaufgabe war, und nahm, was man mir geben wollte.«¹⁷⁶⁹

Nur an ganz wenigen Stellen versucht der Text, ›Kulturarbeiter‹- und ›Dichter‹-Funktionen aufeinander zu beziehen, indem die Kulturarbeit pragmatisch als eine beschrieben wird, welche das Dichten erst ermöglicht. So heißt es über die Kriminalromane, daß ihre Erträge ihm die historischen Studien ermöglicht hätten, die später »die Grundlage für meine liebsten Arbeiten« darstellten.¹⁷⁷⁰ Und verallgemeinernd liest man einige Seiten später:

¹⁷⁶⁷ »uden Spor af ›Koketteren‹«. Palle ROSENKRANTZ (1927), 144.

¹⁷⁶⁸ »[at] naa frem til Navns Nævnelse og Eftertidens Hyldest. Jeg [...] vilde med Vold riste mit Navn ind i den gamle Eg, hvori den danske Dignings Navne gennem Tiderne var blevet indristede«. Ibid., 9.

¹⁷⁶⁹ »Men jeg maa tillige betone, at jeg aldrig skrev i første Række for at tjene Penge. Jeg skrev, fordi det var min Livsvirksomhed, og tog, hvad man vilde give mig.« Ibid., 97.

¹⁷⁷⁰ »Grundvolden for mine kæreste Arbejder«. Ibid., 81.

Ich hatte immer viel Zeit [...], ich unternahm Reisen ins Ausland und betrieb Studien in dänischer und ausländischer Geschichte, in Kriminalwesen und Politik, aber immer in solchen Formen und unter solchen Verhältnissen, daß mein Dasein beneidenswert war. Ich war frei und brauchte mich nur mit dem abzugeben, was mich interessierte, konnte meine Arbeit selbst wählen und war vollkommen Herr über meine Zeit und meinen Aufenthaltsort.¹⁷⁷¹

Daß ausgerechnet ein Schriftsteller wie Rosenkrantz, der sich an anderer Stelle mit einem entfremdeten Büroarbeiter verglichen hat (s.o.), diese Aristotelische Konzeption von Arbeit für sich zu reklamieren versucht, sagt weniger über den Berufsalltag eines zeitweise auf Bestellung schreibenden Unterhaltungsschriftstellers und mehr über Selbstrechtfertigungsdiskurse in einer literatursoziologischen Situation aus, die den Autoren Identitätsprobleme schafft. *Tredive Aar paa det danske Parnas* vermag tatsächlich eine Übersicht über »das Leben eines arbeitenden Autors [...] aus der Perspektive der Gegenwart« zu geben, insofern als Rosenkrantz' duophone Erinnerungen Probleme der schriftstellerischen Selbstdefinition im Literatur- und Gesellschaftssystem ästhetisch reflektieren. Nur »Kulturarbeiter« will Rosenkrantz nicht sein, muß aber diese Funktion aus ökonomischer Notwendigkeit heraus *auch* wahrnehmen, was eine Identifizierung mit der traditionellen Dichterrolle konterkariert.

Wenn es in *Tredive Aar paa det danske Parnas* überhaupt eine Autofunktion gibt, die unironisch thematisiert wird (wenn auch bezeichnenderweise nur schwach konturiert), so ist dies die Funktion des zolischen Intellektuellen. Bourdieu beschreibt diesen als eine Figur, mit der das literarische Feld seine Autonomie vollendet.¹⁷⁷² Gerade im Namen der Autonomie des literarischen Feldes vermag der sich zum Intellektuellen wandelnde Autor, unter Berufung auf die genuinen Normen des eigenen Feldes auf dem politischen Feld einzugreifen. Wie das Beispiel Zola zeigt, ist der Autor für diese Rolle keinesfalls schon durch ökonomische Erfolge disqualifiziert, ja in gewisser Weise ist eine durch große Verkäufe erzielter Bekanntheitsgrad Voraussetzung für die soziale Funktion des Intellektuellen. Die Intellektuellenrolle ist insofern nach Bourdieu eine feld- bzw. systemadäquate Aktualisierung der Dichterrolle, insofern die Dignität als

¹⁷⁷¹ »Jeg havde altid god Tid [...], jeg foretog Rejser til Udlandet og drev Studier af dansk og udenlandsk Historie, Kriminalvæsen og Politik, men alt under saadanne Former og Forhold, at min Tilværelse var misundelsesværdig. Jeg var fri og behøvede kun at give mig af med, hvad der interesserede mig, kunde selv vælge mit Arbejde og var fuldkommen Herre over min Tid og mit Opholdssted.« Ibid., 97.

¹⁷⁷² Hierzu und im folgenden: Pierre BOURDIEU (2001), 209ff.

homme de lettres nicht länger durch ökonomische Unabhängigkeit, sondern durch die Autonomisierung des Feldes bzw. Systems als Ganzem begründet wird, die ohne Kommerzialisierung nicht denkbar ist.



Abb. 92: Rosenkrantz in stilisierter Pose 1911

Für Rosenkrantz' auktorielle Identitätskonstruktion wäre die Bourdieusche Intellektuellenrolle maßgeschneidert gewesen. Nicht nur seine hymnische Verehrung für Georg Brandes, den dänischen Urtyp des Intellektuellen und »*den einzigen großen Dänen*, den ich in meinem Leben [...] getroffen habe«,¹⁷⁷³ macht deutlich, wie gerne er Brandes nachgeeifert hätte. Indem Rosenkrantz in seiner Autobiographie recht ausführlich und mit starken Worten (»eine vom Staat entlohnte und organisierte ›bandanera‹«, »die kriminelle Rechtspflege [...] um die Jahrhundertwende«)¹⁷⁷⁴ auf seine eigene jahrelange Kritik am dänischen Rechtswesen eingeht, stellt er zumindest implizit eine Parallele zu Zolas entsprechendem Enga-

¹⁷⁷³ »*den eneste store Danske*, jeg i mit Liv [...] har mødt«. Palle ROSENKRANTZ (1927), 18.

¹⁷⁷⁴ »en statslønnet, statsorganiseret ›bandanera‹; »den kriminelle Retspleje [...] ved Aarhundredskiftet«. *Ibid.*, 23, 103.

gement her. Dennoch ist es Rosenkrantz in den Augen der dänischen Öffentlichkeit nie gelungen, sich die Rolle eines Intellektuellen zu erkämpfen: Zu gering war sein Ansehen unter den Kollegen, zu wenig autonomisiert auch nach Bourdieuschen Parametern das literarische Feld. Da Rosenkrantz in den Rollen eines Kulturarbeiters, eines Dichters und eines Intellektuellen nicht aufgehen konnte, war das Ergebnis eine fundamentale Unsicherheit bezüglich der eigenen Funktion im Literatur- und Gesellschaftssystem, wie sie in *Tredive Aar paa det danske Parnas* ästhetisch zum Ausdruck kommt.

5.4.4.2 Rosenkrantz' Mitarbeit beim Film

Daß Rosenkrantz aufgrund seiner Berufsautorenfunktion zwar frühzeitig und intensiv beim Film mitarbeitete, sich gleichzeitig aber von diesem distanzierte, vermag nicht zu erstaunen. Wie bereits in Kap. 5.2 ausgeführt, fiel die Mitarbeit im Film jenen Autoren am leichtesten, deren symbolisches Kapital am unbestrittensten war – und zu jenen gehörte Rosenkrantz als ›der vielschreibende Baron‹ wahrhaftig nicht.

Aufgrund einer exzellenten Quellenlage¹⁷⁷⁵ sowie zahlreicher expliziter Stellungnahmen des Autors zum Film lassen sich die Beziehungen Rosenkrantz' zum Film recht genau nachzeichnen. Erste Kontakte mit der Filmindustrie hatte Rosenkrantz schon am 10.3.1909, als er der *Nordisk* ein Drehbuch mit dem Titel *Dyveke* verkaufte, über dessen Realisierung jedoch nichts bekannt ist.¹⁷⁷⁶ Für die Zeit erstaunlich ist die Höhe des Honorars: 200 Kronen, wohl Ausdruck von Rosenkrantz' Ruf als Erfolgsschriftsteller. Weitere Kinokontakte liefen anscheinend über den Schau-

¹⁷⁷⁵ Zusätzlich zu den üblichen Quellen existieren noch im Privatarchiv Palle Rosenkrantz sein überliefertes Rechenschaftsbuch (*Literære Arbejder. Regnskabsbog 1908–1919*) sowie zwei Drehbuchentwürfe (s.u.). Sofern im folgenden nicht anders vermerkt, stammen die Angaben über Ankäufe von Drehbüchern aus dem Rechenschaftsbuch.

¹⁷⁷⁶ Der Autorenvertrag, dat. 11.3.1909, befindet sich heute im *Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby. Dem Titel nach zu urteilen handelt es sich wahrscheinlich um ein Drehbuch über die norwegische Geliebte Christians II., die 1517 unter argwohnerregenden Umständen plötzlich verstarb. Ole Johan Samsø hatte über den Stoff 1795 ein bekanntes Nationaldrama geschrieben. Daß die *Nordisk* das teuer erworbene Drehbuch nicht benutzte, läßt sich vielleicht mit dem Wechsel der Produktionspolitik 1909/10 erklären, der in der Aufgabe des historischen Genres resultierte (s. hierzu Kap. 4.7 sowie Stephan Michael SCHRÖDER (1999a)). Evtl. hat auch das zensurstrittige Thema des Giftmordes (Dyveke ist angeblich vergiftet worden) eine Rolle bei der Entscheidung gespielt, das Drehbuch nicht zu realisieren.

spieler Emmanuel Larsen, von dem zwei Briefe an Rosenkrantz aus dem Juni 1910 erhalten sind. In diesen mahnt Larsen zum einen ein versprochenes ›Kino-Schauspiel‹ (›Biografteater-Skuespil‹) an und unterbreitet zum anderen für ein offensichtlich schon vorliegendes Drehbuch Umarbeitungsvorschläge, die einen lebhaften Eindruck von dem Drehbuch vermitteln:

Haben Sie etwas dagegen, daß der Schurke an Hunger und Reue und Entkräftung und sowas stirbt – und nicht durch Selbstmord?

Es kann doch egal sein.

Haben Sie etwas dagegen, daß Sonja (in einem Bild) nicht begraben wird?

Und haben Sie etwas gegen ein Bild auf dem Weg nach Dänemark (auf dem Schiff) – wo die beiden Liebenden idyllisch beieinander sitzen – während der Schurke sie beobachtet. Er geht dann zu ihnen hin – versucht noch einmal verzweifelt, Sonja zu gewinnen; aber dann sagt sie: ich bin seine Ehefrau! – Darauf läßt der Schurke sie unter strenger Bewachung nach unten bringen und sitzt allein mit seinem Schmerz und seinem Haß an Deck. –

Man fragt sich, wieviel Sie für das Stück haben wollen. Wollen Sie mir den Preis sagen – ich habe versprochen, Sie danach zu fragen.

Vielleicht wollen sie mich morgen vormittag zwischen 10 und 11 anrufen.

Freitag.¹⁷⁷⁷

Um das Drehbuch zu welchem Film es sich hier handelt, läßt sich leider nicht mit Bestimmtheit sagen. Ausschließen kann man jedoch aufgrund der Handlungselemente, daß es das Drehbuch zu einem Film ist, der tatsächlich gedreht wurde. Wahrscheinlich handelt es sich um eines der drei Drehbücher, die Rosenkrantz 1910 in seinem Rechenschaftsbuch als ›unentschieden‹ (›uafgjort‹) festgehalten hat und die alle weder verkauft noch realisiert wurden, also entweder um *En klog lille Pige* [Ein kluges kleines Mädchen], *En tro Tjener* [Ein treuer Diener] oder um *Et Blodbryllup* [Eine Bluthochzeit]. Larsens Umarbeitungsvorschläge evozieren einen Plot, der sich am ehesten mit dem Titel *Et Blodbryllup* assoziieren

1777 »Har De noget imod, at Skurken dør af Sult og Anger og Afkræftelse og saadan noget – og ikke af Selvmord?/ Det kan jo være ligemeget./ Har De noget imod, at Sonja ikke bliver begravet (i et Billede)?/ Og har De noget imod et Billede paa Vejen til Danmark (paa Skibet) – hvor de to Elskende sidder i Idyl – mens Skurken iagttaget dem. Han gaar saa hen til dem – forsøger i Desperation endnu engang at vinde Sonja; men da siger hun: jeg er hans Hustru! – Saa lader Skurken dem bringe ned under streng Bevogtning og sidder ene tilbage paa Dækket med sin Smerte og sit Had. –/ Man spørger sig, hvormeget De skal have for Stykket. Vil De sige mig Prisen – jeg har lovet at spørge Dem om det./ Maaske De vil ringe mig op imorgen Formiddag mellem 10–11. Fredag.« Brief, dat. 13.6.1910 (Privatarchiv Palle Rosenkrantz – und ein besonderes Dankeschön an Bente Arendrup für die Abschriften der Briefe!).

läßt, das die *Nordisk* Rosenkrantz nachweislich zwei Wochen nach dem zitierten Brief zurückschickte. Dem Begleitschreiben ist zu entnehmen, daß Rosenkrantz der Firma ein leider nicht näher spezifiziertes ›Arrangement‹ vorgeschlagen hatte (evtl. eine Honorarparaschale für das Adaptionenrecht an seinen Werken?), an dem die Firma aber kein Interesse hatte. Gleichzeitig erbot man sich jedoch, Rosenkrantz gute ›Detektivstücke‹ für 250 Kronen abzukaufen.¹⁷⁷⁸ Zu einer intensiven Zusammenarbeit zwischen der *Nordisk* und Rosenkrantz kam es zunächst jedoch nicht. Nur ein einziges Drehbuch mit dem Titel *Syndens Sold* [Der Sünde Sold], für das Rosenkrantz zusammen mit Otto Gulman verantwortlich zeichnete, erwarb die *Nordisk* 1911; das Drehbuch wurde im gleichen Jahr von Urban Gad unter den Titeln *Dyrekøbt Glimmer/Hulda Rasmussen/Syndens Børn* [Die Asphaltpflanze] realisiert.¹⁷⁷⁹

Schon im April 1910 war Rosenkrantz, ganz professioneller Skribent mit einem entwickelten Gespür für die Möglichkeit des Geldverdienens, allerdings auch an die Konkurrenzfirma *Kinografen* herangetreten und hatte dieser zu dem damaligen Rekordpreis von 500 Kronen das Drehbuch zu dem Film *Menneskedyret/Dyret i Mennesket/Den stærkeres Ret* [Das Menschentier/Das Tier im Menschen/Das Recht des Stärkeren] verkauft, den die Firma im Frühjahr 1911 herausbrachte. Offiziell war dies der erste ›Rosenkrantz‹-Film, und der reklameträchtige Hinweis auf den prominenten Drehbuchschreiber fehlte nicht bei der Lancierung des Films. Christian Hjorth-Clausen zeigte sich unter der Überschrift »Palle Rosenkrantz im Kino« begeistert:

Ohne Zweifel ist das eines der besten dänischen Filmdramen, das bisher geschrieben worden ist, außerordentlich wirkungsvoll, ohne leere Sensationsspekulation, sondern mit einer psychologisch fundierten Schilderung eines Menschenlebens.¹⁷⁸⁰

¹⁷⁷⁸ Dat. 30.6.1910 (NBKB XIII:133).

¹⁷⁷⁹ Die divergierenden Titel von Drehbuch und Film sind wahrscheinlich darauf zurückzuführen, daß ein Film mit dem Titel *Syndens Sold* schon existierte, hieß doch so einer der ersten Filme Thomas Krag's (*Nordisk* 1909). — Rosenkrantz verzeichnete in seinem Rechenschaftsbuch für den Verkauf des Drehbuches den Eingang von 100 Kronen, was erstaunlich wenig wäre, wenn dies das Honorar für das gesamte Drehbuch sein sollte. Da *Syndens Sold* aber zusammen mit Gulman geschrieben wurde, waren die 100 Kronen wahrscheinlich nur Rosenkrantz' Anteil.

¹⁷⁸⁰ »Det er utvivlsomt et af de bedste danske Filmdramer, der endnu er skrevet, overordentlig virkningsfuldt, ikke nogen tom Spekulation i Sensationer, men en psykologisk

Der beschwörende Hinweis darauf, daß es sich nicht um eine »leere Sensationsspekulation« handelt, erschien Hjorth-Clausen offensichtlich angesichts seiner eigenen folgenden Inhaltsangabe notwendig:

Die Hauptperson ist ein armer Waldarbeiter, der beim Wirt etwas Essen für seine kranke Frau und sein krankes Kind auf Borg zu bekommen versucht. Der Wirt, dem er bereits Miete schuldet, schickt ihn weg und läßt ihn pfänden. Da kommt das Böse im Arbeiter hoch. Er schlägt den Gerichtsdienner nieder, wird ins Gefängnis gebracht, findet, als er wieder auf freiem Fuß ist, sein Heim verwaist vor – die Frau und das Kind sind gestorben, während er eingesperrt war – rächt sich, indem er den Wirtshausesitzer ermordet, wird wie ein wildes Tier gejagt, gefangen und soll hingerichtet werden, aber reißt sich im letzten Moment los und stirbt auf dem Grab seiner Frau durch eine vom zur Hilfe gerufenen Militär abgegebene Kugelsalve.¹⁷⁸¹

Diese Inhaltsangabe des verlorengegangenen Filmes, von dem leider auch keine Programme mehr erhalten sind, macht deutlich, daß es sich bei *Menneskedyret* nicht um eine Adaption von Zolas Roman *La Bête humaine* (1890) handelt, wie Engberg behauptet.¹⁷⁸² Der an Zola gemahnende Titel stammte ohnehin nicht von Rosenkrantz, sondern von der Filmfabrik.¹⁷⁸³ Aber die Assoziation Zolas ist trotzdem gewünscht und folglich nicht verkehrt, war Zola doch offensichtlich eine Inspirationsquelle für Rosenkrantz. Doch selbst wenn ein solch zolaisch inspirierter Plot im autonomisierenden Literatursystem akzeptiert wurde, galt dies noch lange nicht für den Film. Wie schon an dem Brief Larsens mit seinen ganz offensichtlich zensoriell motivierten Umarbeitungsvorschlägen an einem anderen Drehbuch deutlich wurde, hatte auch Rosenkrantz wie alle »etablierten« Autoren zunächst Probleme, sich auf die Zensurnormen des Films einzustellen (s. Kap. 4.7). In bezug auf *Menneskedyret*, wo Rosenkrantz – so *Politiken* – »sich ein wenig zu viel an Mord, Hinrichtungen

begründet Skildring af et Menneskeliv.« Christian HJORTH-CLAUSEN: »Palle Rosenkrantz i Kinografen«. In: *Politiken*, 20.4.1911.

1781 »Hovedpersonen er en fattig Skovarbejder, der hos Kromanden prøver at borge lidt Føde til sin syge Kone og sit syge Barn. Kromanden, hvem han i Forvejen skylder Husleje, viser ham bort og lader ham pante ud. Da kommer det Onde op i Arbejderen. Han slaar Betjenten i Gulvet, slæbes i Fængsel, finder, da han atter er paa fri Fod, Hjemmet forladt – Konen og Barnet er døde, mens han sad arresteret – hævner sig ved at myrde Kroejeren, jages som et vildt Dyr, fanges og skal henrettes, men river sig i sidste Øjeblik løs for at finde Døden paa sin Hustrus Grav for Kuglerne fra en Salve af det til Hjælp kaldte Militær.« Ibid.

1782 Marguerite ENGBERG (1977a), 247.

1783 »Et Forbud mod en Kunstfilm i Aarhus«. In: *Politiken*, 25.4.1911.

und anderen Greuelthaten geleistet hat«,¹⁷⁸⁴ kam es daher fast vorhersehbar zum Eklat. Was in der sozialliberalen Hauptstadtspresse noch geschätzt werden konnte, war in der Provinz ein Ärgernis. In der Århusianer *Stiftstidende* erregte man sich darüber, daß »dieses geschmacklose, um nicht zu sagen widerliche Bild« gezeigt wurde – wenn auch nicht freigegeben für Kinder unter fünfzehn Jahren –, und prompt wurde der Film vom örtlichen Polizeimeister verboten.¹⁷⁸⁵ Nach Presseberichten war dies das erste Mal, daß ein ›Kunstoffilm‹ eines dänischen Autors verboten wurde.¹⁷⁸⁶ Palle Rosenkrantz protestierte umgehend beim Justizministerium¹⁷⁸⁷ und machte sein Protestschreiben am 25.4.1911 auch in *Politiken* öffentlich, ergänzt um einige rosenkrantztypische Ausfälle gegen die Provinzialität der Århusianer, denen er gehässig eine kollektive Krankheit mit dem Namen ›Paranoia Arusiana‹ attestierte.

Rosenkrantz brachte zwei Einwände gegen das Verbot vor: Zum einen verwies er auf das »für eine geordnete Staatsmacht höchst Irrationale«, daß Filme, da es noch keine landesweite Zensur gab, abhängig von der Willkür der örtlichen Polizeibehörden seien und daher in Dänemark genau derselbe Film mal erlaubt und mal verboten werde. Zum anderen nahm er für den von ihm geschriebenen Film in Anspruch, daß es sich um ›Kunst‹ handle:

Der Titel [des verbotenen Films] ist »Das Menschentier«, wobei dieser künstlerisch etwas weniger wertvolle Titel nicht mir, sondern der Filmfabrik geschuldet ist, aber im übrigen bekenne ich mich zu meiner Arbeit, die vom Zensor hier in der Stadt zugelassen worden ist und deren Aufführung ich gemeinsam mit dem Zensor beigewohnt habe, ohne daß für uns, die wir doch beide etwas Kunstsinn haben, etwas Anstößiges oder Empörendes in dem hergestellten Bild vorkam.

Ich kann sehr gut verstehen, daß man bei einem Polizeimeister in einer Provinzstadt keine künstlerischen Voraussetzungen verlangen kann [...]. Für mich, der ich in meiner literarischen Tätigkeit bestrebt bin, als guter und nützlicher Bürger in Erscheinung zu treten, ist das fragliche Verbot höchst

1784 »har flottet sig lidt rigelig med Mord, Henrettelser og andre Rædsler«. »Portræt«. In: *Politiken*, 25.4.1911.

1785 »dette usmaglige for ikke at sige modbydelige Billede«. Zit. nach: Gunnar SANDFELD (1966), 234f. Auch in anderen jütländischen Provinzstädten wie Vejle erlitt der Film dasselbe Schicksal (ibid.).

1786 »Portræt«. In: *Politiken*, 24.4.1911.

1787 Die entsprechende Registrationsnummer im RA lautet J₁ 1911: M 2748, doch enthielt die entsprechende Mappe zur Zeit meiner Recherchen nur den Hinweis darauf, daß der Mappeninhalt seit 1964 (!) an das Justizministerium verliehen sei.

schädlich und unerfreulich. Es kann, wie bereits ausgeführt, nur durch die mangelnden Voraussetzungen bei den betreffenden Behörden zurückgeführt werden, Kunst von Nicht-Kunst zu unterscheiden [...].¹⁷⁸⁸

Dem mochte sich der ausgescholtene Polizeimeister natürlich nicht anschließen. Für ihn war das Stück, wie er dem Justizministerium auseinandersetzte, schlichtweg eine »ökonomische Spekulation auf die allerniedrigste und recht gefährliche Sensationslust und einen ebensolchen Sensationstrieb bei einem jugendlichen und unkritischen Publikum«. ¹⁷⁸⁹ Penibel zählte er auf, welche Straftatbestände in dem Film dargestellt würden:

- 1) Ein Überfall auf den Gerichtsvollzieher, der zu Boden geschlagen wird.
- 2) Ein Überfall auf einen Totengräber mit einer Axt.
- 3) Eine Schlafzimmerszene, in der ein Mann und sein kleiner Sohn erschlagen werden, die Frau krankenhaushausreif geschlagen wird, während ein kleines Mädchen merkwürdigerweise verschont wird (im Textprogramm mit Gedankenstrichen angegeben).
- 4) Alle Vorbereitungen zu einer Hinrichtung, wo sich zunächst eine neugierige Menschenmenge ansammelt, dann der Henker im Frack und weißer Binde kommt, seine Axt aus dem Futteral nimmt und die Schärfe der Schneide prüft, worauf endlich der Verurteilte herbeigeführt wird, der Pastor ein Gebet spricht usw.
- 5) Ein Überfall auf eine Schildwache, die zu Boden geschlagen wird.
- 6) Die Erschießung der Hauptfigur des Dramas auf einem Friedhof, durchgeführt durch eine Abteilung Soldaten.¹⁷⁹⁰

1788 »for en ordnet Statsmagt højst irrationelle i«; »Titlen er »Menneskedyret«, hvilken noget kunstnerisk mindre værdifulde Titel skyldes Filmsfabrikken og ikke mig, men iøvrigt vedkender jeg mig Arbejdet, der er tilladt af Censor her i Byen, og hvis Opførelse jeg har overværet sammen med Censor, uden at der for os, der dog begge har nogen Kunstsans, forekom noget stødende eller oprørende i det fremstillede Billede./ Jeg kan særdeles godt forstaa, at man ikke hos Politimesteren i en Provinsby kan kræve kunstneriske Forudsætninger [...]. For mig, der i min literære Virksomhed tilstræber at fremtræde som en god og nyttig Samfundsborger, er det paagældende Forbud højst skadeligt og ubehageligt. Det kan som angivet kun forklares ud fra de paagældende Myndigheders manglende Forudsætninger for at skelne mellem Kunst og ikke Kunst [...].« Palle ROSENKRANTZ: »Et Forbud mod en Kunstfilm i Århus«. In: *Politiken*, 25.4.1911.

1789 »økonomisk Spekulation i en ungdommelig og ukritisk Publikums aller tarveligste og ret farlige Sensationslyst og -trang«. Zit. nach: Gunnar SANDEFELD (1966), 235.

1790 »1) Et Overfald paa Kongens Foged, der slaas til Jorden./ 2) Et Overfald paa en Graverkarl med en Økse./ 3) En Sovekammerscene, hvor en Mand og hans lille Søn slaas ihjel, Konen slaas fordærvet, mens en lille Pige mærkværdigvis skaanes (i Tekstprogrammet angivet ved Tankestreger)./ 4) Alle Forberedelser til en Henrettelse, hvor der først samles en nysgerrig Folkehob, hvor derefter Bødlen kommer i Kjole og Hvidt, tager sin Økse frem af Etui og prøver Æggens Skarphed, hvor endelig den domfældte

Kurz und gut, so das Resümee des Polizeimeisters: »Es ist fast Profanation, in diesem Zusammenhang von Kunst zu sprechen.«¹⁷⁹¹

Darin war nun der Zensor Rosenberg keinesfalls einig, für den *Menneskedyret* »ein wirkungsvolles Volksschauspiel [ist], in dem nichts vorkommt, das nicht früher in vergleichbaren Arbeiten auf der Sprechbühne gesehen worden ist«, womit er ganz explizit die Dramen Shakespeares meinte.¹⁷⁹² Versucht man, die Auseinandersetzung über *Menneskedyret* mit der Dichotomie von Inhalts- vs. Wirkungszensur zu fassen, dann argumentierte der Århusianer Polizeimeister wirkungszensoriell (»die aller-niedrigste und recht gefährliche Sensationslust und einen ebensolchen Sensationstrieb bei einem jugendlichen und unkritischen Publikum«), während Rosenberg einen inhaltsensoriellen Maßstab großzügig dergestalt anlegte, daß dem Film prinzipiell die gleiche Autonomie bei der Darstellung von Straftatbeständen wie dem Theater zugesprochen wurde. Im Ministerium schloß man sich jedoch dem wirkungszensoriell argumentierenden Polizeimeister an, und das Verbot blieb bestehen.

Wie Rosenkrantz auf diese Entscheidung reagiert hat, ist unbekannt. Vermuten läßt sich allerdings, daß die Zensurprobleme »seiner« Filme, wie sie durchaus typisch waren für die Drehbücher etablierter Autoren, für den ob seines symbolischen Kapitals sehr empfindlichen Rosenkrantz ein Grund gewesen sein könnten, warum er sich vorübergehend bis 1913 vom Film abwandte. Denn auch *Dyrekøbt Glimmer/Hulda Rasmussen/Syndens Børn* über Loni, die durch schlechten Einfluß zur Lebedame wird, und Aage, der für sie stiehlt und deswegen ins Gefängnis kommt, stieß nicht gerade auf zensorielles Wohlwollen. In Schweden wurde der Film für Kinder verboten,¹⁷⁹³ ebenso in Berlin. Die Münchener Zensur entschied sich für ein Teilverbot des Filmes; die Düsseldorfer Zensur verbot gleich den ganzen Film.¹⁷⁹⁴

føres frem, Præsten beder en Bøn o.s.v./ 5) Et Overfald paa en Skildvagt, der slaas til Jorden./ 6) Nedskydning af Dramaets Hovedperson paa en Kirkegaard, foretaget af en Deling Soldater.« Ibid.

1791 »Det er nærmest Profanation at tale om Kunst i den Forbindelse.« Ibid.

1792 »[er] et virkningsfuldt Folkeskuespil, hvori intet forekommer, der ikke tidligere er set paa Talescenen i lignende Arbejder«. Ibid., 236. Der Århusianer Polizeidirektor war Shakespeare-Forscher, daher Rosenbergs Verweis auf Shakespeare.

1793 Marguerite ENGBERG (1977b), II:261.

1794 Zu den deutschen Zensurenentscheidungen s. Herbert BIRETT (1991), 33.

Rosenkrantz' ›Filmmitarbeit‹ beschränkte sich nach diesen Erfahrungen bis Anfang 1913 darauf, zwei Werke zur kinematographischen Adaption freizugeben: sein 1910 uraufgeführtes, nie publiziertes Drama *Betroede Midler* [Anvertraute Mittel] (seinerseits eine eigenhändig durchgeführte Adaption seines Romans *Retsbetjente* [Rechtsbedienstete] (1901)), sowie sein 1908 uraufgeführtes Drama *Den røde Hane* [Der rote Hahn] (auch dieses bereits eine Adaption seines gleichnamigen Romans aus demselben Jahr). Adaptiert wurden die Dramen von der Malmöer Produktionsfirma *Frans Lundberg* unter den Filmtiteln *Anförtrodda medel* [Anvertraute Mittel] (1911) und *Helvetesmaskinen eller Den röda Hanen* [Die Höllmaschine oder Der rote Hahn] (1912).¹⁷⁹⁵ Für den Verkauf der Adaptionen erhielt er insgesamt 600 Kronen (200 Kronen für *Anförtrodda medel* und 400 Kronen für *Den röda Hanen*).

Erst 1913 kehrte Rosenkrantz für ca. ein Jahr hektischer Betriebsamkeit zum Film zurück. Die im Herbst 1912 einsetzende dritte Literarisierungsphase ließ auch ihn wieder den Kontakt zur Kopenhagener Filmindustrie suchen. Der *Nordisk* schlug er sechs seiner Kriminalnovellen zur Adaption vor, doch dort zeigte man kein Interesse: »Die Stärke der Bücher liegt ja mehr in scharfsinnigen Hypothesenbildungen und in phantastischer Logik als in dramatischen Auftritten, und deshalb eignen sie sich schlecht für die Filmbearbeitung.«¹⁷⁹⁶ Die *Nordisk* erwarb jedoch für 200 Kronen das Verfilmungsrecht von *En romantisk Historie* [Eine romantische Geschichte] (1908), realisiert als Film unter dem Titel *En farlig Forbryderske/En romantisk Historie* [Eine gefährliche Verbrecherin/ Eine romantische Geschichte] 1913. Bis in die zwanziger Jahre hinein war dies jedoch das letzte Drehbuch, das Rosenkrantz bei der *Nordisk* anbrachte und, soweit die Quellen diese Aussage zulassen, wohl auch das letzte, was er der *Nordisk* angeboten hat. Statt dessen schrieb Rosenkrantz lieber für die Konkurrenzfirmen der *Nordisk*. Was war der Grund?

Rosenkrantz' rege Filmpublizistik ab dem Frühjahr 1913 ist durchtränkt von impliziter wie expliziter Kritik an der *Nordisk*. Anfang März schreibt er z.B. in der von ihm redigierten Theaterzeitschrift *Masken* an-

¹⁷⁹⁵ Vgl. zu den beiden Filmen Jan OLSSONS quellenreiche Ausführungen in ders. (1988), 129–138 sowie 237–243.

¹⁷⁹⁶ »Bøgerne har jo mere deres Styrke i skarpsindige Hypoteseopstillinger og fantastisk Logik end i dramatiske Optrin og egner sig derfor daarligt for Filmbearbejdelse.« Brief an Palle Rosenkrantz, dat. 25.1.1913 (NBKB XXIII:856).

läßlich seines Entschlusses, Filme – wenn auch nur von *Filmfabriken Danmark* – zu rezensieren und zu diskutieren (s.u.), daß *Det Skandinaviske Russiske Handelshus* (*Filmfabriken Danmark* als Nachfolgefirma wurde offiziell erst zwei Wochen später gegründet) »nicht mit Ostchina und Nordjapan vor Augen [arbeitet]; dessen Ziel ist es nicht, Millionen an den Eingeborenen in Klabauteritanien und Hindu-Jakutuk zu verdienen«¹⁷⁹⁷ – wie er es also der *Nordisk* unterstellt, als deren adäquates Zielpublikum er immer wieder die Hottentotten¹⁷⁹⁸ benannte. In zahlreichen Einlassungen kritisiert er wiederholt die *Nordisk* als Inbegriff des fast durchweg in der Filmbranche herrschenden, jeder Kunst abholden und notwendig internationalistischen ›Mammonismus‹¹⁷⁹⁹, der dem dänischen Wesen fremd sei: »Dänemark ist ein gesegnetes kleines Land, wo der Mammonismus nie richtig einen Nährboden finden wird.«¹⁸⁰⁰ Von einem kurzen Intermezzo 1913 abgesehen (s.u.), hielt Rosenkrantz, der sich in der Öffentlichkeit als jemand konstruierte, der »aus gutem dänischen Junkerherzen alles Kapital, Geldverdienen und jeden Tanz ums goldene Kalb haßt«,¹⁸⁰¹ der Filmindustrie immer wieder ihren (spekulations-)kapitalistischen Charakter vor: Der Erfolg des Filmes »unterstrich im widerlichen Maß die Macht des Kapitals, er stank nach Mammon.«¹⁸⁰²

Personifiziert wurde die Filmindustrie für Rosenkrantz durch »[d]ie dickbäuchigen, Coupons schneidenden Direktoren, die asthmatisch schnaufenden Börsenspekulanten, die klammen Streber«,¹⁸⁰³ vor allem aber hypostasierten sich die Eigenschaften der Filmindustrie in der Figur des *Nordisk*-Generaldirektors Ole Olsen. Diesen bezeichnete er mit gehässigem Unterton 1913 als »Nestor unserer Film-Technik [!]«, der »eine

1797 »arbejder ikke med Østkina og Nordjapan for Øje, dets Maal er ikke at tjene Millioner paa de Indfødte i Klabauteritanien og Hindu-Jakutuk«. Palle ROSENKRANTZ (1913a), 132.

1798 Ibid.; auch in Palle ROSENKRANTZ (1914a), 257.

1799 Palle ROSENKRANTZ (1913h), 241.

1800 »Danmark er et velsignet, lille Land, hvor Mammonismen aldrig ret vil finde Jordbund«. Palle ROSENKRANTZ (1913e), 185.

1801 »af et godt dansk Junkerhjerter hader al Kapital, al Pengfortjeneste og al Guld-kalvedans«. Palle ROSENKRANTZ (1913h), 241.

1802 »understregede i en modbydelig Grad Kapitalens Magt, det stank af Mammon«. Ibid.

1803 »[d]e mavesvære kuponklippende Direktører, de astmapustende Bankjobbere, de klamme Stræbere«. Ibid., 242.

gute Pferdelänge« vor den anderen Firmen sei, solchermaßen Olsen als Pferdehändler, wenn nicht gar als Roßtäuscher konnotierend.¹⁸⁰⁴

Sachlich wäre dieser ausschließliche Feldzug gegen den Branchenführer nur zu begründen, falls er stellvertretend geführt worden wäre. Doch Rosenkrantz nimmt z.B. die Produktion der *Filmfabriken Danmark* ausdrücklich aus, obwohl man davon ausgehen darf, daß die Produktion der *Nordisk* substantiell nicht anders als die der anderen Filmfirmen war (und ohnehin natürlich denselben kapitalistischen Notwendigkeiten unterlag, die Rosenkrantz der Filmindustrie vorwirft). Dies räumt Rosenkrantz in einem Artikel im August 1913 auch explizit ein:

Es gibt nicht die Spur eines Unterschiedes zwischen z.B. den Bildern der Danmark, der Kinografen oder Rosenbaums Gesellschaft [= *Dansk Biograf Compagni*] und den Ole Olsenschen. Es sind dieselben Themen, es ist dieselbe Schauspielkunst und ebendieselbe Technik. [...] [E]s läßt sich mit Sicherheit

1804 »vor Film-Tekniks [!] Nestor«; »en god Hestlængde«. Palle ROSENKRANTZ (1913), 272f. — Den Höhepunkt seiner Kritik an Olsen stellt ein Artikel von 1914 dar, überschrieben mit »Ole Olsen og Nordisk Films Co., Akts.«. (Palle ROSENKRANTZ (1914b)) Im Rückblick auf Olsens Karriere merkt Rosenkrantz zunächst an, daß Olsens »Forretningssgang undertiden var lidt vel amerikansk og skarp i Konkurrencen« [»Geschäftsgebahren mitunter etwas ausgeprägt amerikanisch und stark konkurrenzbetont war«]. (259) Anschließend referiert er genüßlich Gerüchte, daß der Niedergang der *Nordisk*-Aktien eine Börsenspekulation sei, die von der Direktion der *Nordisk* selbst in Gang gesetzt worden sei, um billige Aktien aufkaufen zu können – was dann unter der Maske redlicher Empörung als Verleumdung »zurückgewiesen« wird: »Ingen har Ret til at tro, at den driftige og støtte Ole Olsen vilde handle som en ganske almindelig Tyveknaegt, der, hvad Dag det skal være kunde puttes op i Cordosas Celle og dømmes til at betale hele det – under disse Forudsætninger tilsvindlede [–] Beløb tilbage. [...] Ole Olsen har selv udtrykkelig givet sit Ord for, at han intet havde med Opkøbet at gøre – det er overflødigt, det tror ingen fornuftig Mand om ham./ Men hvad er Sandheden?« [»Keiner hat das Recht zu glauben, daß der emsige und zuverlässige Ole Olsen wie ein ganz gewöhnlicher Dieb handeln würde, der von heute auf morgen in Cordosas Zelle gesteckt und dazu verurteilt werden könnte, den ganzen – unter solchen Voraussetzungen erschwindelten – Betrag zurückzuzahlen. [...] Ole Olsen hat selbst ausdrücklich sein Wort gegeben, daß er mit dem Aufkauf nichts zu tun hatte – das ist überflüssig, das glaubt kein vernünftiger Mann von ihm./ Aber was ist die Wahrheit?«] (260) Die Wahrheit, so Rosenkrantz in diesem ausgesprochen perfiden Artikel, sei statt dessen, daß Olsen seinem Vaterland einen Millionenverlust gebracht habe, dabei aber seinen eigenen Schnitt machen konnte: »Der er kun en Trøst i denne Misère, de tabte Penge ligger i Ole Olsens egen Lomme.« [»Es gibt nur einen Trost in dieser Misere, das verlorene Geld steckt in Ole Olsens eigener Tasche.«] (260)

sagen, daß die vier, fünf bestehenden Gesellschaften, deren Arbeit bekannt ist, in Hinblick auf die Qualität der Arbeit ungefähr gleich gut dastehen.¹⁸⁰⁵

Warum aber dann dieser private Kreuzzug gegen die *Nordisk* und Ole Olsen? Man gewinnt den Eindruck, daß eine persönliche Demütigung der Grund dafür war. Worin diese persönliche Demütigung bestanden haben könnte, ist leicht zu erraten: Während in der Presse Hauptmanns Fabelhonorar von 20.000 Mark Tantiemegarantie diskutiert wurde (was generell falsche Vorstellungen in der Öffentlichkeit über die Bezahlung von Drehbüchern hervorrief) und z.B. Sven Lange im April 1913 seinen Exklusivvertrag mit der *Nordisk* über 1.000 Kronen Garantiehonorar per Drehbuch abschloß, zeigte sich die *Nordisk* nur an einer Adaption von *En romantisk Historie* interessiert und zahlte ihm dafür obendrein ein Honorar, wie er es schon 1909 für *Dyveke* erhalten hatte. Für den im Hinblick auf seinen kulturellen Status äußerst empfindlichen Rosenkrantz war dies ohne Zweifel eine schlimme Demütigung. Seine Angriffe auf die *Nordisk* lassen sich leicht als autoapologetische Verteidigungsstrategie lesen: Weil man bei der *Nordisk* nicht an ›Kunst‹ interessiert sei, habe man kein Interesse an ihm gehabt – ein Raisonement, das im Umkehrschluß auf die *Danmark* übertragen wurde (deren Produktionsschwerpunkt wahrhaftig nicht ›Kunstfilme‹ waren, sondern sog. ›Sensationsfilme‹):¹⁸⁰⁶ Weil man dort an ihm interessiert war, attestierte er der Firma »schöne, künstlerisch vertretbare, saubere und gute Arbeit« und lobte die Aufnahmearbeit in den Filmhimmel:

Die großen, aufwendigen Aufnahmen gehen fast spielerisch vor sich, [...] ohne einen Schimmer von Ideen anderer, ohne den Einsatz von Flickschustern, die ohne Verstand Krämerergüsse für den Hottentottengebrauch zusammennähen.

Das Viktoriatheater [= das Kino von *Det Skandinavisk-Russiske Handelshus* bzw. von *Filmfabriken Danmark*] bedient sich unserer besten Schauspieler, unserer besten Autoren[!], unserer besten Regisseure.¹⁸⁰⁷

1805 »Der er ikke Spor af Forskel paa f.Eks. Danmarks, Kinografens eller Rosenbaums Selskabs Billeder og de Ole Olsenske. Det er de samme Emner, den samme Skuespil-kunst og den selvsamme Teknik. [...] [D]et lader sig med Sikkerhed sige, at de fire, fem bestaaende Selskaber, hvis Arbejde er kendt, staar omtrent ens i Henseende til Arbejdets Kvalitet.« Palle ROSENKRANTZ (1913), 273.

1806 Vgl. zur Produktionspolitik der *Filmfabriken Danmark* generell: Jan NIELSEN (2003).

1807 »smukt, kunstnerisk forsvarligt, renligt og godt Arbejde«; »De store, kostbare Opgørelser foregaar næsten som i Leg, [...] uden Skygge af andres Idéer, uden Benyttelse af Skoflikkere, der uden Forstaaelse sidder og sammensyer Spækhøkeres og Urtekræm-

S.P.H. **FILMFABRIKEN DANMARK**

HJERTEOKTOREN

LYSTSPIL I 2 AKTER
AF BARON PALLE ROSENKRANTZ.

§§§§§

Dette helt igennem vittige Lystspil har i Victoriateatret i København opnaaet en Lattersucces, som det kun er det virkelig vittige og fikst tilrettelagte givet at opnaa.

Palle Rosenkrantz, der ofte har vist at han formaaede at forme en vittig Replik, har med Hjertedoktoren slaaet fast, at han ogsaa mestrer Filmens Virkemidler og kan faa Publikum til at le uden at behøve at tage Ordet til Hjælp.

§§§§§

Hjertedoktorens Succes

her i Byen har fremkaldt en Række Forespørgsler fra Sverige og Norge og der er ingen Tvivl om at denne Film vil skaffe fulde Huse, hvor den kommer frem.

§§§§§

NÆSTE STORE SENSATION:

MIRZI

∞ DRAMA I 3 AKTER. ∞

Abb. 95: Werbung zu dem Rosenkrantz-Film *Hjertedoktoren*

Ob Rosenkrantz zu diesem Zeitpunkt, also am 2.3.1913, schon mit der so beworbenen Firma eine Absprache über die Lieferung von Drehbüchern hatte oder sogar schon welche abgeliefert hatte, ist unklar. Es ist allerdings nicht unwahrscheinlich, daß Rosenkrantz gleich nach seiner Enttäuschung bei der *Nordisk* Ende Januar mit der Konkurrenzfirma Kontakt aufgenommen hatte. Festzuhalten ist in jedem Fall, daß er für die *Filmfabriken Danmark* 1913 insgesamt vier Drehbücher schrieb, nämlich zu den Filmen *De Dødes Ø* [*Die Toteninsel*] (in seinem Rechenschafts-

meres Udgydelser til Brug for Hottentotter./ Viktoriateater benytter vore bedste Skuespillere, vore bedste Forfattere, vore bedste Instruktører.« Palle ROSENKRANTZ (1913a), 132.

buch aufgeführt unter dem Titel *Böcklin*), *Hjertedoktoren* [*Der Herzensdoktor*], *Mirzi* [*Mirzi*] (ein Film dieses Titels erscheint nicht im Rechenschaftsbuch, doch gibt es einen Posten ›diverse Filmarbeiten Danmark‹) sowie *Guldhornene* [*Die Goldenen Hörner*], eine Adaption des gleichnamigen Gedichtes von Adam Oehlenschläger.

Ob man auf Rosenkrantz wegen seines werbewirksamen Namens, wegen seiner spezifischen Fähigkeiten beim Drehbuchschreiben oder vielleicht auch wegen beidem zurückgriff, läßt sich leider nicht mit Sicherheit sagen. Von Öffentlichkeitsarbeit verstand Rosenkrantz in jedem Fall etwas. In *Masken* machte er 1913 hemmungslos Reklame für ›seine‹ Filme, und vor der Premiere von *De Dødes Ø* gab er z.B. eine Pressekonferenz,¹⁸⁰⁸ wohl die erste Pressekonferenz eines Drehbuchschreibers in Dänemark. Ob Rosenkrantz allerdings auch entsprechend viel vom Drehbuchschreiben verstand, ist nicht so eindeutig. Von den von ihm geschriebenen Filmen ist lediglich der ausgerechnet zusammen mit Otto Gulmann verfaßte Film *Dyrekøbt Glimmer* mehr oder weniger vollständig erhalten; von *Lejla* und *Guldhornene* existieren nur noch wenig aussagekräftige Fragmente (bei *Lejla* 231 m von einst über tausend; bei *Guldhornene* ca. 250 m von einst knapp 1.300 Metern¹⁸⁰⁹). Ohnehin, so Rosenkrantz selber warnend in *Masken* über den Mangel an Präformation eines fertigen Filmes durch das Drehbuch, seien Filmprodukte »ein Text, der in den Zeitungen Sven Lange heißt, aber von dem man in der Fabrik weiß, daß er [der Regisseur] Schnedler-Sørensen ist.«¹⁸¹⁰ Und wenn die *Nordisk* auszöge, Hauptmann zu verfilmen, »so ist es [Ole] Olsen und nicht Hauptmann, der auf der Kommandobrücke steht.«¹⁸¹¹

Auch die noch existierenden zweieinhalb Drehbücher bzw. Drehbuchskizzen¹⁸¹² von Rosenkrantz' Hand sind wenig dazu geeignet, Licht ins Dunkel zu bringen, wie es mit Rosenkrantz' Fähigkeiten als Drehbuchschreiber bestellt war. Das Prestigeobjekt *De Dødes Ø*, ein Film, der originellerweise mindestens 30 Bilder Böcklins mittels einer Narration

¹⁸⁰⁸ Jan NIELSEN (1999a), 27.

¹⁸⁰⁹ Jan NIELSEN (2003), 476.

¹⁸¹⁰ »en Tekst, der i Aviserne hedder Sven Lange, men paa Fabriken vides at være Schnedler-Sørensen«. Palle ROSENKRANTZ (1913), 286.

¹⁸¹¹ »saa er det Olsen og ikke Hauptmann, der staar paa Kommandobroen«. Ibid., 285.

¹⁸¹² Drehbuchentwürfe zu *De Dødes Ø* und zu *Lejla* befinden sich im Privatarchiv Palle Rosenkrantz; das Drehbuch zu dem *Nordisk*-Film *Dyrekøbt Glimmer*, das allerdings nur Otto Gulmanns Namen trägt, existiert noch im DFI.

verbindet,¹⁸¹³ wird zwar von Rosenkrantz in *Masken* als Prolegomena zu einer medien-spezifischen Ästhetik des Films herangezogen,¹⁸¹⁴ ging aber nicht auf eine Idee von ihm, sondern vom *Filmfabriken Danmark*-Direktor Wilhelm Glückstadt zurück.¹⁸¹⁵ Das im Privatarhiv noch existierende Drehbuch zu einem »Drama über Böcklinsche Motive« weist in wesentlichen Zügen noch eine andere Handlung als der spätere Film auf.¹⁸¹⁶ Man muß also – nicht zuletzt auch wegen der Streichungen und Anmerkungen im Drehbuch – davon ausgehen, daß es sich um eine sehr frühe und daher wenig aussagekräftige Skizze handelt.

Ebenfalls nur Skizzencharakter hat auch der an gleicher Stelle aufbewahrte Entwurf zu dem *Dania*-Film *Lejla*, in dem z.T. die Handlung noch nicht einmal in Einzelbilder gegliedert worden ist; statt dessen trifft man gelegentlich auf summierende Bemerkungen wie »Es wird nun in ein paar Bildern geschildert, wie Claes mehr und mehr von Leila eingenommen wird.«¹⁸¹⁷ Die Handlung könnte kolportagehafter kaum sein: Im ersten Teil des Filmes verlobt sich die junge Lejla, Tochter eines Pferdehändlers, mit Claes Trolle, Adjutant eines Obersts, der einem Husarenregiment vorsteht. Eigentlich jedoch liebt Lejla den Oberst, von dem sie sich schließlich verführen läßt, worauf sie die Verlobung mit Claes Trolle auflöst. Der Oberst jedoch verstößt sie, obwohl sie von ihm schwanger geworden ist. Nach der Geburt ihres Kindes zieht Lejla allein mit dem Neugeborenen in die Welt hinaus und endet zufällig in der Nähe des Familienschlosses von Claes Trolle. Dieser läßt sie auf das Schloß bringen, doch Lejla stirbt vor Erschöpfung. Nachdem Trolle ihr Kind seiner eigenen Mutter zur Erziehung anvertraut hat, zieht er in die Welt hinaus. Der zweite Teil des Filmes spielt sechzehn Jahre später, als der Oberst –

1813 So Jan NIELSEN; für eine Auflistung der von ihm identifizierten Bilder s. ders. (1999a), 31f, sowie ders. (2003), 420.

1814 Vgl. Palle ROSENKRANTZ (1913k u. 1913l). Näheres zu dieser medien-spezifischen Ästhetik im nächsten Teilkapitel.

1815 Jan NIELSEN (1999a), 19; ders. (2003), 418. Glückstadt war vielleicht auch der Ideengeber für das Drehbuch zu *Guldhornene*, denn in Palle ROSENKRANTZ (1913n) heißt es einleitend: »Kan man ikke skrive et Film-Drama om Guldhornene, spurgte en Mand mig engang i Foraaret.« [»Kann man nicht ein Filmdrama über die Goldhörner schreiben, fragte mich mal ein Mann im Frühling.«] (283) In jedem Fall stammte auch die Idee zu *Guldhornene* ursprünglich also nicht von Rosenkrantz.

1816 »Drama over Böcklinske Motiver«. Jan NIELSEN (1999a), 32.

1817 »Der skildres nu i et Par Billeder, hvorledes Claes bliver mere og mere indtagen i Leila«.

mittlerweile Generalleutnant – zufällig auf das Schloß der Trolles kommt und dort der ihrer Mutter wie aus dem Gesicht geschnittenen Tochter Lejlas begegnet: »[E]s var, als ob die tote Lejla aus dem Grab gestiegen sei und an diesem Ort als eine Geistererscheinung an ihm vorbei ritte, wo ihn alles an seine Schuld erinnern mußte.«¹⁸¹⁸ Den Oberst trifft der Schlag, und auch der nach sechzehn Jahren erstmalig heimkehrende Claes Trolle ist von der Ähnlichkeit von Mutter und Tochter angetan: »Das Bild geht mit der Ahnung zuende, daß die 16jährige Lejla die Braut des 37jährigen Claes Trolle wird – während ein Schimmer von Glück sich auf die alte Burg legt.«¹⁸¹⁹

Vergleicht man diese (allerdings schon zehnsseitige) Skizze mit dem überlieferten Filmprogramm von *Lejla*, so wird deutlich, daß Drehbuchskizze und fertiger Film wie schon bei der Skizze zu *De Dødes Ø* stark voneinander abweichen und insofern auch hier der Drehbuchskizze nicht allzuviel Aussagekraft beigemessen werden darf. Dennoch kann man sich nach der Lektüre der Skizze nicht des Eindrucks erwehren, daß Rosenkrantz ohne jede Ambition eine Handlung zusammengeflocht hat, die uninspiriert das populäre Genre des Leutnantfilms bedient, das in der späteren Filmfassung noch mit dem Genre des Zirkusfilms verquickt worden ist, da Lejla hier vorübergehend im Zirkus arbeitet. Rosenkrantz zeigt mit seinem Drehbuch, daß auch er so etwas schreiben kann – aber gerade deswegen ist sein Drehbuch ein starkes Indiz für die künstlerische Geringschätzung, die er dem Film entgegenbringt. Deutlich wird diese auch darin, daß – trotz seiner theoretischen Diskussion über die ästhetische Medienspezifik des Films, s.u. – fast nirgendwo erkennbar wird, wo die medienspezifischen ästhetischen Möglichkeiten des Filmes im Drehbuch genutzt werden. Einzig der im Drehbuch erkennbare weitgehende Verzicht auf Zwischentitel sowie der angedeutete Versuch einer Parallelmontage am Schluß des Filmes, als laut Drehbuch das Bild wechseln soll zwischen dem heimkehrenden Claes und Lejla am Totenbett ihres Vaters, läßt ein Verständnis für die ästhetischen Möglichkeiten des Drehbuches und des Films erahnen, das aber zumindest in *Lejla* nicht zum Tragen kommt. Als *advocatus diaboli* könnte man zudem hinzufügen, daß die

1818 »[D]et var som var den døde Leila steget op af Graven og red ham som et Aandsyn forbi paa dette Sted hvor alt maa minde ham om hans Brøde.«

1819 »Billedet slutter med at der anes at den 16aarige Leila bliver den 37aarige Claes Trolles Brud – mens Lykken[s] Skær lægger sig om den gamle Borg.«

Zwischentitel nicht deshalb weitgehend aufgegeben sind, weil der Autor sie als ›unfilmisch‹ vermeiden wollte, sondern weil die Handlung so trivial ist, daß sie schlichtweg nicht notwendig sind. Oder, noch maliziöser: Gerade der weitgehende Verzicht auf Zwischentitel belegt die Geringschätzung des Genres durch den Autoren und nicht etwa dessen ästhetische Reflexionen über das Genre.

Das Drehbuch zu *Dyrekøbt Glimmer/Hulda Rasmussen/Syndens Børn* bestätigt den bisher gewonnenen Eindruck von Rosenkrantz' Fähigkeiten als Drehbuchschreiber, wobei allerdings einschränkend hinzugefügt werden muß, daß Otto Gulmanns und Rosenkrantz' Anteile an diesem Drehbuch nicht auseinanderzuidividieren sind.¹⁸²⁰ Deutlich ist an dem Drehbuch zu erkennen, daß zumindest einer der beiden Autoren mit der *Nordisk*-Filmproduktion vertraut war (was auf jeden Fall auf Gulmann zutrifft), da z.B. darauf hingewiesen wird, daß eine Szene aus den existierenden Riviera-Filmen der *Nordisk* in den Film eingeschnitten werden könne (Bild 23) oder daß eine Szene, die am Mittelmeer spielt, am Øresund aufgenommen werden könnte, wenn anschließend ein bläulicher Ton (Bild 26) darüber gelegt würde. Die Geschichte selbst ist ein typisches *Nordisk*-Sittendrama: Die junge Hulda verläßt ihren Aage zugunsten eines älteren, gräflichen Lebemannes und wird zur Varietésängerin. Aage gewinnt sie zurück, indem er vorgibt, durch ein Lotterielos reich geworden zu sein, doch in Wahrheit hat er das Geld, das er mit Hulda dann in Monte Carlo verpraßt, bei seinem Arbeitgeber unterschlagen. Aage wird von der Polizei gefaßt und büßt seine Strafe ab, während die geläuterte Hulda in Armut mit dem gemeinsamen Kind auf Aage wartet. Als dieser aus dem Zuchthaus entlassen wird, wandern die drei nach Amerika aus. Das Drehbuch bietet den Plot gradlinig ohne jeden Versuch einer raffinierten Visualisierung mit z.T. sehr langen Einzelszenen dar, die vom Regisseur durch handschriftliche Nachträge in bezug auf Zwischeneinstellungen wie z.B. das Kommen einer Person auf der Treppe vor der Wohnung gegliedert worden sind. Zwischen Szene 15 und 16 findet sich sogar ein eindeutiger *temporal overlap*, der nicht etwa als Stilmittel eingesetzt wird, sondern schlichtweg die Unvertrautheit des Autors (Rosenkrantz?) mit dem Schneiden zwischen verschiedenen Erzählräumen belegt.

¹⁸²⁰ DFI, hier Version B, D-Ns 831.

Die Überlieferungslage bezüglich der Drehbücher Palle Rosenkrantz' sollte zur Vorsicht vor dezidierten Einschätzungen seiner Fähigkeiten als Drehbuchschreiber gemahnen. Dennoch läßt sich zumindest als *Hypothese* formulieren, daß es weniger seine spezifischen Fähigkeiten als innovativer Drehbuchschreiber waren, warum er vor allem 1913 für den Film herangezogen wurde. Rosenkrantz ging der Ruf eines populären Erfolgsschriftstellers sowie aufgrund seiner zahlreichen Adaptionen von Romanen für die Bühne und *vice versa* verdienstermaßen auch der Ruf eines Experten für Medienwechsel heraus – und beides ließ ihn im Filmboomjahr 1913, als plötzlich expandiert wurde, als gute Wahl erscheinen. Beziehungsweise Rosenkrantz fühlte sich genau deshalb zum Drehbuchschreiben gut geeignet, wie er selbst in typisch Rosenkrantz'scher Selbstironie festhielt:

Ich hatte ein paar leidlich schlechte Filmkomödien¹⁸²¹ geschrieben und glaubte, mich dazu zu eignen, vor allem wohl, weil ich eine herostratische Berühmtheit als Schreiberling von allerhand durchschlagenden und gut absetzbaren Schauspielen und Romanen erlangt hatte [...].¹⁸²²

War er auch eine gute Wahl für die Funktion eines künstlerischen Leiters bei der Filmproduktion? Am 9.4.1913 ernannte *Ekstrabladet* Rosenkrantz zum ›artistischen Leiter‹ (›artistisk Leder‹) einer angeblich in Gründung befindlichen Filmfirma, aus der dann aber offensichtlich nichts wurde.¹⁸²³ Dafür hat Engberg vor dem Hintergrund von Rosenkrantz' intensiver Drehbuchstätigkeit für die *Filmfabriken Danmark* 1913 sowie seiner publizistischen Werbung für die Firma ab März 1913 in seiner eigenen Zeitschrift *Masken* behauptet, daß Rosenkrantz 1913 der künstlerische Leiter der *Danmark* wurde.¹⁸²⁴ Belege dafür liefert sie indes nicht, und Jan Nielsen, der zu *Filmfabriken Danmark* eine Firmenmonographie vorgelegt

¹⁸²¹ ›Komödie‹ war im Sprachgebrauch der Zeit nicht notwendig eine Komödie, so daß Rosenkrantz mit den beiden ›Filmskomedier‹ wahrscheinlich die beiden unter seinem Namen als Drehbuchschreiber herausgebrachten Filme *Menneskedyret* und *Dyrekøbt Glimmer* meint.

¹⁸²² »Jeg havde skrevet et Par taalelig slette Filmskomedier, og mente at egne mig til det, mest vel fordi jeg har erhvervet en herostratisk Berømmelse som Smører af allehaande slagfærdige og salgbare Skuespil og Romaner [...].« Palle ROSENKRANTZ (1913h), 241.

¹⁸²³ »Det sidste Films-Selskab«. In: *Ekstrabladet*, 9.4.1913. Das Kapital sollte angeblich von Constantin Philipsen zur Verfügung gestellt werden, Philip Sørensen sollte administrativer Direktor werden und Adam Poulsen Regisseur.

¹⁸²⁴ Marguerite ENGBERG (1977a), 536. Vorsichtiger war noch Ebbe NEERGAARD: Rosenkrantz sei nur als ›künstlerischer Ratgeber‹ angestellt gewesen (1960, 66).

hat, hat keinen Hinweis auf eine solche Funktion Rosenkrantz' finden können.¹⁸²⁵ Dagegen spräche auch, so Nielsen, daß Rosenkrantz als künstlerischer Leiter die von ihm abgelehnten Sensationsfilme, den Produktionsschwerpunkt der *Filmfabriken Danmark*, hätte verantworten müssen. Statt dessen kritisiere Rosenkrantz diese Art von Filmen explizit in *Masken*, ohne dabei die Loyalität an den Tag zu legen, die man von ihm als künstlerischer Leiter der Produktionsfirma hätte erwarten müssen.¹⁸²⁶

Auch vor dem Hintergrund meiner eigenen Forschung zur *Dania Biofilm* (s. Kap. 3.2) erscheint eine Tätigkeit Rosenkrantz' als künstlerischer Leiter der *Filmfabriken Danmark* ausgeschlossen. Daß Rosenkrantz für die erst im April gegründete *Dania Biofilm* auch 1913 das Drehbuch zu dem Film *Lejla/Skolerytterskens Roman* schrieb, geht vielleicht noch hin, auch wenn es merkwürdig anmutet, daß der künstlerische Leiter einer Filmfirma der Konkurrenzfirma ein Drehbuch verkauft. Doch Rosenkrantz war nicht nur Drehbuchschreiber für die *Dania*, sondern quellenmäßig dokumentierbar zeitweise auch deren literarischer Konsulent, wahrscheinlich von Mai bis Anfang August 1913.¹⁸²⁷ Daß Rosenkrantz aber zeitgleich künstlerischer Leiter der *Filmfabriken Danmark* und literarischer Konsulent der Konkurrenzfirma *Dania Biofilm* war, ist schon deshalb auszuschließen, weil beide Firmen aus Gründen der Vertraulichkeit und der Wahrung von Firmengeheimnissen an so einer Doppelfunktion überhaupt kein Interesse haben konnten. Typi-

¹⁸²⁵ Jan NIELSEN (2003), 23.

¹⁸²⁶ Jan NIELSEN (1999a), 31.

¹⁸²⁷ In einem Brief Axel Christensens an Peter Nansen wird am 4.6.1913 erwähnt, daß Rosenkrantz eingegangene Drehbücher sichtet. (KB Kbh, NKS 4043 4°.) Am 5.8. machte Rosenkrantz seine Konsulententätigkeit bei der *Dania* öffentlich, als er in einem Interview in *Politiken* äußerte: »Endelig skal jeg fortælle Dem, at jeg er bleven Filmkonsulent hos Gyldendal og læser alle Manuskripter igennem, som Byens litterære Barber-svende indleverer.« [»Schließlich muß ich ihnen noch erzählen, daß ich Filmkonsulent bei Gyldendal geworden bin und alle Manuskripte durchlese, die die literarischen Barbiergesellen der Stadt abliefern.«] (»St.P.«: »Palle Rosenkrantz som Filmatiker. – »Guld-hornene.«. In: *Politiken*, 5.8.1913.) Einem Brief Rosenkrantz' an Nansen, datiert wenige Tage später am 8.8.1913, läßt sich entnehmen, daß Rosenkrantz zu diesem Zeitpunkt seine Tätigkeit als literarischer Konsulent der *Dania Biofilm* wegen Streitigkeiten mit den Gebrüdern Larsen eingestellt hatte. (KB Kbh, NKS 4043 4°.) – Die vorübergehende Konsulententätigkeit für die *Dania* hat auch ihren Niederschlag in Rosenkrantz' Rechenschaftsbuch gefunden, wo 1913 für »diverse Filmarbeiten Dania« der Eingang von 600 Kronen verzeichnet wurde.

scherweise enthielten daher Arbeitsverträge Klauseln wie jene, die z.B. Dreyer bei der *Nordisk* 1913 unterzeichnen mußte:

Herr Dreyer ist, solange der vorliegende Vertrag läuft, nicht dazu befugt, weder direkt noch indirekt, weder aktiv noch passiv für ein anderes Unternehmen, das sich mit der Aufnahme oder der Herstellung von lebenden Bildern beschäftigt, zu arbeiten oder es zu unterstützen. Im Falle einer Zuwiderhandlung wird Herr Dreyer mit einer Konventionalstrafe von Kr. 10.000,- (zehntausend Kr.) für jeden einzelnen Verstoß belegt.¹⁸²⁸

Allerdings verzeichnet Rosenkrantz' Rechenschaftsbuch für 1913 den stattlichen Posten von 1.600 Kronen für »diverse Filmarbeiten Danmark«. Selbst wenn man 300–500 Kronen für das Drehbuch zu *Mirzi* abzieht, die in dieser Summe enthalten sein müssen, bleibt ein Betrag von über 1.000 Kronen übrig, deren Herkunft erklärungsbedürftig ist. Für einen künstlerischen Leiter wäre dies eine lächerliche Vergütung, doch für einen je nach Bedarf genutzten literarischen Mitarbeiter durchaus ein realistischer Betrag. Alles spricht somit für Niensens These, daß Rosenkrantz 1913 zwar für die *Danmark* als Propagandist und Drehbuchschreiber, keinesfalls jedoch als künstlerischer Leiter tätig war. Wahrscheinlich arbeitete Rosenkrantz bei Bedarf als literarischer Mitarbeiter für die Firma.

In seiner Publizistik hatte Rosenkrantz zwar unterstrichen, wie er angeblich aus vollem Junkerherzen das Kapital und den Tanz ums goldene Kalb verabscheue,¹⁸²⁹ aber sein Rechenschaftsbuch zeigt, daß er die Konjunktur der Filmindustrie 1913 durchaus finanziell für sich zu nutzen wußte. In den Jahren zuvor hatten seine Einnahmen aus dem Filmgeschäft keine große Rolle gespielt: 1909 entfielen von 10.486,44 Kronen Gesamteinnahmen nur 1,7% (= 180 Kronen für *Dyveke*) auf den Film; 1910 von 11.498,17 Kronen nur 4,4% (= 500 Kronen für *Menneskedyret*); 1911 von 12.229,79 Kronen nur 2,5% (= 100 Kronen für seinen Anteil an *Hulda Rasmussen/Dyrekøbt Glimmer* sowie 200 Kronen für *Anförtrodda medel*); 1912 von 8.192 Kronen nur 4,9% (= 400 Kronen für *Den röda Hanen*). 1913 fiel das im Filmgeschäft verdiente Geld dann – um in Rosenkrantz'

1828 »Herr Dreyer er, saalænge nærværende Kontrakt løber, uberrettiget til hverken direkte eller indirekte, aktivt eller passivt at arbejde for eller støtte noget andet Foretagende, der beskæftiger sig med Optagelse eller Fabrikation af levende Billeder. I Overtrædelsestilfælde ifalder Herr Dreyer en Konventionalbøde af Kr. 10.000,- (Ti Tusinde Kr.) for hvert enkelt Tilfælde.« Dreyers Vertrag mit der *Nordisk*, dat. 26.6.1913. Zitiert nach dem Abdruck des kompletten Vertragstextes in: Martin DROUZY (1982b), 31.

1829 Palle ROSENKRANTZ (1913h), 242.

biblischer Metaphorik zu bleiben – wie Manna vom Himmel: 400 Kronen erhielt er für *Lejla*, 600 Kronen für seine Tätigkeit als literarischer Konsulent bei der *Dania*, 1.600 Kronen für seine Tätigkeit bei der *Filmfabriken Danmark*, 500 Kronen für *Guldhornene*, 300 Kronen für *De Dødes Ø*, 500 Kronen für *Hjertedoktoren*. Hinzu kommen noch 200 Kronen für den Verkauf der Adaptionrechte von *En romantisk Historie*, ein Betrag, der aus welchen Gründen auch immer nicht im Rechenschaftsbuch verzeichnet ist. Zusammengerechnet ergibt dies 4.000 Kronen, was selbst angesichts der im Vergleich zum Vorjahr verdoppelten Gesamteinnahmen Rosenkrantz' noch einen stattlichen Anteil von 23,2% am Gesamteinkommen von 17.256 Kronen bedeutete.

1913 war allerdings nicht nur der Höhepunkt, sondern auch fast das Ende der Filmmitarbeit Rosenkrantz' im Untersuchungszeitraum erreicht. In seiner Zeitschrift *Masken* distanzierte er sich schon im Juli 1914 unter der sprechenden Signatur ›Ehem. Filmatiker‹ explizit vom Film als »Jahrmarktsgaukelei in der Wirklichkeit, berechnet für den gemeinen Haufen [...], ein Glied in der Kette volkstümlicher Lustbarkeiten, wie Gladiatorenkämpfe, Stierkämpfe und das Panoptikon es gewesen sind«.1830 Tatsächlich sollte bis 1922 kein Drehbuch zu einem Film wieder öffentlich seinen Namen tragen, und seine grundsätzliche Geringschätzung des Films findet sich – wie gesehen – noch ungebrochen in seiner Biographie formuliert. Dies bedeutet jedoch nicht, daß Rosenkrantz sich ab 1914 überhaupt nicht mehr mit Kino und Film beschäftigt hat. Als Journalist schrieb er weiterhin gelegentlich über das Kino,1831 und auch als Drehbuchschreiber hat er sich betätigt. Sein Rechenschaftsbuch verzeichnet 1915 den Eingang von 250 Kronen für »Film Danmark 1915«,1832 wobei es sich um das Drehbuch zu dem Film *Britta fra Bakken [Das Recht der Jugend]* handeln muß.1833 Angeblich stammte auch das erste Drehbuch,

1830 »Fhv. Filmatiker«; »Markedsgøgl i Virkeligheden, beregnet paa den store Hob [...], et Led i Folkeforlystelsernes Kæde som Gladiatorampe, Tyrefægtninge og Panoptikon har været det«. Palle ROSENKRANTZ (1914a), 257.

1831 So erschien z.B. 1920 in *B.T.* eine Reihe von Artikeln über Drehbuchschreiber, signiert mit dem Pseudonym ›Jernmasken‹ [=Die Eisenmaske] (Palle ROSENKRANTZ (1920a u. 1920b)), was Rosenkrantz' altes Pseudonym in *Masken* war (›Masque du fer«; s. Palle ROSENKRANTZ (1927), 165), wenn auch – dem Publikum von *B.T.* angepaßt – jetzt in dänischer Übersetzung. Die ›Eisenmaske‹ konnotiert die Figur des Königsbruders in Alexandre Dumas père (1802–1870): *Le Comte de Monte-Cristo* (1845/46).

1832 Auf Blatt 82.

1833 S. Jan NIELSEN (2003), 650f.

das Valdemar Psilanders eigene Filmfirma 1917 verfilmen wollte und das »im Gutsherren-Milieu spielte«, von Rosenkrantz.¹⁸³⁴ Erwähnt werden muß in diesem Kontext auch sein fehlgeschlagener Versuch, im Oktober 1914, also kurz nach seiner Schmähung des Kinos als zukunftsträchtiges Medium allein für Hottentotten, sich in Kopenhagen eine Kinokonzession zu sichern.¹⁸³⁵

5.4.4.3 Rosenkrantz' öffentlicher Diskurs über das Kino

In seiner Auseinandersetzung mit dem Århusianer Polizeimeister und dem Justizministerium hatte Rosenkrantz zwar 1911 für *Menneskedyret* gefordert, daß dieser Film Anspruch darauf hätte, als ›Kunst‹ bewertet zu werden, doch sein sonstiger Diskurs über Film und Kino vor 1913 und z.T. noch im ersten Jahresdrittel 1913 ist eher von einer gewissen Herablassung, streckenweise gar Verachtung geprägt. Rückblickend notierte er im Juli 1913, daß er »die Filmerei ehemals als *Dyrehave-Gaukelei* ohne Kunstwert betrachtet [habe]«. ¹⁸³⁶ Noch am 24.3.1913 hatte er im Rahmen einer Enquete über den Film, die *Politiken* im Gefolge der ›Kronik‹ Peter Nansens über »Film-Teatrene og Literaturen« (s. Kap. 3.2.2) unter ›literarischen‹ Persönlichkeiten in Skandinavien durchführte, geschrieben:

[...] Der Film – der technische Ausdruck – ist bewegliche Photographie, und damit ist alles gesagt. Irgendein *selbständiges* künstlerisches Interesse hat er also nicht. [...]

Film ist Geld.

Alles, was es für Geld gibt, kann der Film bekommen. Aber nicht mehr.
[...]

¹⁸³⁴ »udspillede i Herregaards-Miljø«. Dies behauptet zumindest Arnold HENDING sowohl in seiner Psilander-Biographie (1942, 169) als auch später in einer Wiedergabe eines Interviews mit Harriet Bloch (1961, 172). Im DFI existiert das Drehbuch noch, mit dessen Verfilmung Psilander 1917 begonnen hatte; es trägt den Titel *Prøvens Dag* [Der Tag der Probe] (DFI, Ns-U 315). Das Drehbuch läßt jedoch leider nicht erkennen, ob es von Rosenkrantz' Hand stammt.

¹⁸³⁵ Rosenkrantz stellte den Antrag am 31.10.1914, vgl. LfS, Københavns Politi, 1. inspektorat: Protokol over bevilgede og nægtede andragender om biografbevillinger 1905–29, Antrag 354. Der Antrag wurde am 21.11.1914 vom Kopenhagener Polizeimeister unter Hinweis darauf abgelehnt, daß öffentliche Ausschreibungen vorzunehmen seien, falls Konzessionen zu vergeben seien (RA J₁ 1914: P 8173).

¹⁸³⁶ »tilforn [har] betragtet Filmeriet som Dyrehavsgøgl uden Kunstværdi«. Palle ROSENKRANTZ (1913h), 241.

Doch es wird viel Geld am Film verdient, viel Geld am Film verloren werden und eine unüberschaubare Reihe an Schurkenstreichen auf das Konto des Films gehen. [...]

Die Verfilmung literarischer Hauptwerke ist ein großer und heilsamer Gedanke für die Ökonomie der Autoren. [...] Kulturelle Bedeutung wird diese Form des Kunstgenusses *nie* erlangen [...].¹⁸³⁷

Film als einzig dem Paradigma des monetären Profites unterworfenen mechanische Reproduktion: diese grundsätzliche Bestimmung des Filmes wiederholt Rosenkrantz zweieinhalb Wochen später, als er in *Politiken* am 10.4. ankündigt, jetzt auch für den Film zu arbeiten, und dies zynisch oder realistisch – je nach Sichtweise – damit begründet, daß er nicht einsehe, »warum man den Dyrehavsbakke-Leuten den ganzen Kuchen überlassen soll. Ich lechze nach einem Bissen davon«. ¹⁸³⁸

Während Rosenkrantz für die breite Öffentlichkeit in *Politiken* noch den Filmverächter gab, hatte er sich in seiner eigenen Theaterzeitschrift *Masken* allerdings schon explizit zu einer differenzierteren Sichtweise bekannt. Am 2.3.1913 kündigte er hier unter der Signatur ›Cinematiker‹ an, in Zukunft auch über Filme zu berichten. Seine Begründung für diese Entscheidung ist allerdings noch völlig vom ästhetischen Primat des Theaters hergeleitet: Im *pluralis majestatis* führt er aus, man habe »als gute und treue Freunde aller Theaterkunst«¹⁸³⁹ schon lange erwogen, den Kinos eine Hand zu reichen, würden diese doch nicht den ›alten‹ Theatern schaden, sondern den Appetit auf sie wecken. Doch da die Kinos bereits so viel Reklame erhielten, habe man sich bisher auf die eher vernachlässigten Bühnen konzentriert. Indes hätten so viele vor allem der ›schönen jungen Abonentinnen‹ darauf gedrängt, doch auch das Kino zu behandeln, daß man sich jetzt ergebe und über das Repertoire sowie die Produktion des *Victoria-Teater* (das Kino des *Skandinavisk-Russiske Handelshus* bzw. der *Filmfabriken Danmark*) schreiben wolle.

1837 »[...] Filmen – det tekniske Udtryk – er bevægelig Fotografi, og dermed er alt sagt. Nogen *selvstændig* kunstnerisk Interesse har den altsaa ikke. [...] / *Film er Penge.* / Alt, hvad der kan faas for Penge, kan Filmen faa. Men ikke mere. [...] / Men der vil blive tjent mange Penge paa Film, tabt mange Penge paa Film og begaaet en uoverskuelig Række Kæltringestreger paa Film-Konto. / [...] / Filmatisering af litterære Hovedværker er en stor og sund Tanke for Forfatternes Økonomi. [...] Kulturel Betydning vil den Form for Kunstnydelse *aldrig* faa [...].«

1838 »hvorfor man skal lade Dyrehavsbakkefolkene beholde hele Kagen. Mine Tænder løber i Vand efter at faa en Bid med«. Interview mit Palle Rosenkrantz. In: *Politiken*, 10.4.1913.

1839 »som gode og trofaste Venner mod al Teaterkunst«. Palle ROSENKRANTZ (1913a), 131.

Daß dem Kino die Funktion einer Magd für das Theater zugewiesen wird und keinesfalls die Anerkennung einer eigenständigen Ästhetik die Motivation für die Änderung der redaktionellen Politik war, macht Rosenkrantz abschließend in dem Artikel noch einmal ganz deutlich: »[W]ir sind sicher, daß ein redlich und nobel geführter Kinobetrieb ein guter Vorhof für das Theater ist, dem unser Herz gehört.«¹⁸⁴⁰

In den nächsten Wochen und Monaten jedoch sollte Rosenkrantz dem Film in *Masken* (und einmal auch in *Filmen*) zunehmend eine ästhetische Eigenwertigkeit zuschreiben und – wenn auch etwas halberzig – versuchen, eine kulturelle Poetik des Films zu entwickeln. In diesem Zusammenhang ist auch zu sehen, daß er Anfang Mai 1913 eine zweite Begründung für seine Auseinandersetzung mit Film und Kino nachschiebt, also ziemlich genau zu dem Zeitpunkt, als er wahrscheinlich in die Dienste der *Dania Biofilm* trat. Diese zweite Begründung reflektiert nun schon, daß der Film auch *unabhängig* von seiner Sekundantenfunktion zum Theater ästhetisches Interesse erregen könne, und läßt obendrein eine Motivation für Rosenkrantz' Filmarbeit erkennen, die über das zynische, oben bereits zitierte »[I]ch sehe nicht ein, warum man den Dyrehavsbakke-Leuten den ganzen Kuchen überlassen soll. [...] Wenn das Publikum Film haben *will*, so läßt uns doch in Gottes Namen Film spielen« einen Monat zuvor in *Politiken* hinausgeht.¹⁸⁴¹ Dafür greift Rosenkrantz auf den in der Kulturtheorie damals omnipräsenten Entwicklungsgedanken zurück, indem er den Film mit einer Prinzessin vergleicht, die aus der Dybengade [= eine damalige Kopenhagener Prostitutionsstraße] komme und jetzt in der Amaliegade [= die bevorzugte Wohnstraße des reichen Beamtenbürgertums, die den Amalienborger Schloßplatz kreuzt] angekommen sei.¹⁸⁴² Daß der Film sich vom Rinnstein zum Palast hinaufgearbeitet habe, würde zwar keinesfalls gegen ihn sprechen, denn das sei auch bei »der unsterblichen dramatischen Kunst«¹⁸⁴³ nicht anders gewesen – aber der Film müßte realisieren, daß in der Amaliegade andere Regeln und Verhaltensweisen gelten, daß er jetzt ›Pflichten‹ habe

1840 »[V]i er sikker paa, at den redeligt og nobelt drev [sic] Biografteatervirksomhed, er en god Forgaard for det Teater, der har vort Hjerte.« Ibid., 132.

1841 »[J]eg indser ikke, hvorfor man skal lade Dyrehavsbakkefolkene beholde hele Kagen. [...] Hvis Publikum *vil* have Film, saa lad os i Guds Navn spille Film«. Interview mit Palle Rosenkrantz. In: *Politiken*, 10.4.1913.

1842 Palle ROSENKRANTZ (1913e).

1843 »den udødelige dramatiske Kunst«. Ibid.

und man gerechterweise ›Anforderungen‹ stellen könne, ja müsse. Die Aufgabe wäre daher jetzt, den Film dem ›Mammonismus‹ zu entreißen, und in fast grundtvigischem Ton schreibt Rosenkrantz über dieses kulturelle Kinoreformprojekt:

Wir sind viele, die die Gefahr sehen, und wir haben das Vermögen, sie abzuwehren. Laßt uns es tun – und laßt es uns loyal tun. Am besten sollte es auf friedliche Weise von innen heraus geschehen, indem wir das Phänomen selbst von einem gefährlichen in ein glücksbringendes umwandeln. [...] Das wird schon noch gehen, wenn wir selbst es wollen. Hier bei uns kann man niemanden mit Geld zu Boden schlagen. Dänemark ist ein gesegnetes, kleines Land, wo der *Mammonismus* nie richtig einen Nährboden finden wird, und niemand ist im Grunde besser gerüstet, die *gelbe Gefahr* zu bekämpfen, als wir Dänen es sind.¹⁸⁴⁴

Rückblickend schrieb Rosenkrantz 1914 über sein eigenes publizistisches Tun im Jahr zuvor: »Ich glaubte damals an den Film, ich filmte selbst, ich schlug in ›Masken‹ eine gewaltige Schlacht für die neue Kunst.«¹⁸⁴⁵ Ganz so gewaltig, wie Rosenkrantz hier suggerieren will, waren die geschlagenen Schlachten und der Glaube an den Film indes nicht, doch ist Rosenkrantz' öffentlicher Diskurs über das Kino mit all seinen Widersprüchen und rasanten Entwicklungssprüngen durchaus typisch für einen (dänischen) literarischen Intellektuellen im Jahr 1913 und verdient schon deshalb eine genauere Analyse.

Versucht man, Rosenkrantz' häufig situativ gebundene journalistische Äußerungen zu systematisieren, so lassen sich in seinen Aufsätzen vom März bis Oktober 1913 insgesamt vier Filmkonzeptionen unterscheiden, die er mehr oder weniger eingehend diskutiert:

(1) DER FILM ALS ›SEELENDRAMA‹: Am 23. konstatierte Rosenkrantz anerkennend, daß

das schildernde und erzählende Drama mit der glatt verlaufenden Handlung, mit der Entwirrung gängiger menschlicher Konflikte, Sorge, Freude, Liebesglück, Enttäuschung ... in der Gunst des Publikums wieder ganz oben steht. Das sind die ›Seelen-Filme‹, wenn man so will, aber auf jeden Fall gerecht

1844 »Vi er mange, som ser den Fare, og vi har Evner til at afværge den. Lad os gøre det – og lad os gøre det loyal. Helst skulde det ske i Fredelighed indefra, ved at selve Fænomenet fra at være farligt, vendtes til at være lykkebringende. [...] Det skal imidlertid nok gaa, naar vi selv vil det. Herhjemme kan man ikke med Penge slaa nogen ned. Danmark er et velsignet, lille Land, hvor *Mammonismen* aldrig ret vil finde Jordbund, og ingen er i Grunden bedre udrustede til at bekæmpe *den gule Fare*, end vi danske er det.« Ibid.

1845 »Jeg troede paa Filmen den Gang, jeg filmede selv, jeg slog i ›Masken‹ gevaldige Slag for den nye Kunst.« Palle ROSENKRANTZ (1914a), 256.

diese Tendenz den guten Kinos zur Ehre, und sie gibt den wirklichen Künstlern dankbare Aufgaben.¹⁸⁴⁶

Anfänglich scheint Rosenkrantz also im ›Seelen-Drama‹ eine künstlerische Entwicklungsmöglichkeit für den Film gesehen zu haben. In derselben Nummer von *Masken* wurde dem auf billige Reize setzenden Sensationsfilm daher positiv der Typ des »mimetischen Schauspiels, bei dem Bewegungen Worte ersetzen«, entgegengestellt. Dem möglichen Einwand, daß diese ›mimischen Schauspiele‹ nur ein Surrogat fürs Theater sein können, wird mit der tröstlichen Beobachtung begegnet, daß diese Filme »fast [!] dasselbe wie das Schauspiel mit Worten bieten – d.h. wenn sie von Kräften ersten Ranges ausgeführt werden.«¹⁸⁴⁷ Hier schwingt deutlich noch Rosenkrantz' Idee vom Kino als ›Vorhof‹ des Theaters sowie ein aktorieller Begriff von Kunst mit, der implizit den Film auf die Funktion der Aufzeichnung des Geschehens vor der Kamera reduziert: Film als »bewegliche Photographie, und damit ist alles gesagt«, wie Rosenkrantz in der *Politiken*-Enquete am 24.3. geschrieben hatte.

Ein zunehmender Einblick in die Modi der Filmproduktion und -rezeption in den nächsten Monaten scheint dann jedoch bei Rosenkrantz zu einer Positionsverschiebung geführt zu haben. Im August 1913 behauptet er auf den ersten Blick recht unvermittelt: »Es ist kaum zuviel gesagt, daß die Zeit der eigentlichen Filmdramen vorbei ist.«¹⁸⁴⁸ Es sei nichts als eine ›Verirrung‹, »daß die Filmkomödie ein Drama, gespielt nach Theatermanier, bloß ohne Worte« sei.¹⁸⁴⁹ Die Substitution des Wortes durch Gestik oder Mimik, die er im März noch als Weg zu einem ›künstlerischen‹ Film akzeptiert hatte, wird jetzt plötzlich zu einer Gefahr, wie er an Asta Nielsen exemplifiziert: »So verlangte man Bilder mit einer Bedeutung, und die Zeit der Dramen war gekommen. Asta Nielsen

1846 »det skildrende og fortællende Drama med den jævnt løbende Handling, med Udrøden af gængse menneskelige Konflikter, Sorg, Glæde, Kærlighedslykke, Skuffelse ... atter staar højest i Publikums Gunst. Det er ›Sjæle-Film‹, om man vil, men i hvert Fald er denne Tendens til Ære for det gode Biografteater, og den giver taknemlige Opgaver til virkelige Kunstnere.« Palle ROSENKRANTZ (1913b), 145.

1847 »mimiske Skuespil, hvor Bevægelser erstatter Ord«; »byder næsten det samme som Skuespillet med Ord – d.v.s hvor de udføres af første Rangs Kræfter«. Palle ROSENKRANTZ (1913c), 146.

1848 »Det er næppe for meget sagt, at de egentlige Film-Dramaers Tid er forbi.« Palle ROSENKRANTZ (19131), 273.

1849 »Vildfarelse«; »at Filmkomedie er Drama, spillet paa Teatermaner blot uden Ord«. Ibid.

siegte wegen ihrer Mimik, doch das ist gefährlich, denn der nächste Schritt ist, *das Wort* zu vermissen.«¹⁸⁵⁰

Hier hat jetzt also eine Kehrtwendung im Verhältnis zu seiner Position vom März stattgefunden: Damals konnten die (Stumm-)Filme gerade *wegen* ihrer Wortlosigkeit ein ›Vorhof‹ fürs Theater sein und somit ästhetischen Wert gewinnen; jetzt hingegen bedeutet die Wortlosigkeit einen ästhetischen Mangel.

Dieser Umschwung war allerdings ab Ende März in den Aufsätzen Rosenkrantz' vorbereitet worden und ist Ausdruck eines Positionswechsels. Rosenkrantz' erste ästhetische Annäherung an das Kino geschah noch ganz nach dem Paradigma des Theaters, was nicht zuletzt angesichts des Publikationsortes in einer Theaterzeitschrift nahe lag. Schon kurz darauf fing Rosenkrantz jedoch an, den Film unter den Prämissen einer prinzipiell ›laokoonistischen‹ Ästhetik zu sehen, d.h. danach zu fragen, was der Film *anders* als das Theater leisten könne.¹⁸⁵¹ Diese ›laokoonistische‹ Ästhetik mit ihrem Postulat einer medienessentialistischen Funktionsdifferenzierung sowohl zwischen den Künsten (in der Terminologie Carrolls »the differentiation requirement«¹⁸⁵²: was kann ein Medium besser als andere?) als auch innerhalb der spezifischen Kunst (in der Terminologie Carrolls »the excellence requirement«¹⁸⁵³: welche seiner Fähigkeiten kann ein Medium perfektionieren?) war sicherlich omnipräsent im kulturellen Diskurs der Zeit, setzte aber voraus, den Film als ›Kunst‹ oder zumindest als ›kunstfähig‹ anzusehen. War diese Grundsatzentscheidung erst einmal gefallen, so bot eine medienessentialistische ›laokoonistische‹ Ästhetik einen Königsweg, um ein neues Medium diskursiv in eine neue Kunst zu transformieren – also die Prostituierte aus der Dybengade in eine Prinzessin in der Amaliegade zu verwandeln –, da auf diese Weise sowohl eine neue Kunst unterschieden als auch mit ihren besonderen Leistungen begründet werden kann.¹⁸⁵⁴

Wenn Rosenkrantz jetzt im August 1913 die ›Wortlosigkeit‹ des Filmes als ästhetisches Problem festhält, so liegt dieser Einschätzung das ›la-

1850 »Saa forlangte man Billeder med Mening i, og Dramaernes Tid kom. Asta Nielsen sejrde paa sin Mimik, men det er farligt, da det næste Skridt er at savne *Ordet*.« Ibid., 273.

1851 Palle ROSENKRANTZ (1913c), 146.

1852 Noël CARROLL (1996b), 30.

1853 Ibid.

1854 Ibid., 7.

koonistische‹ Streben zugrunde, dem Film grundsätzlich eine eigene Ästhetik zuzuschreiben, die sich nicht mehr mit anderen medienspezifischen Ästhetiken zur Deckung bringen läßt und obendrein Erfahrungen ermöglicht, die andere Medien nicht bieten. Doch wie ist dieser ›filmische‹ Film dann beschaffen?

(2) DER ›LITERARISCHE‹ FILM: Als Teilnehmer in der Kinodebatte des Jahres 1913 (s. Kap. 6) setzte sich Rosenkrantz selbstverständlich auch mit dem Konzept des ›literarischen‹ Films auseinander. »Literarische Filme gehören unter die Kategorie ›Kälber mit zwei Köpfen‹ und kommen in den gewöhnlichen Lehrbüchern nicht vor«,¹⁸⁵⁵ so notierte er am 8.6.1913. Das liest sich unmittelbar wie ein laokoonistisch-ästhetisches Bekenntnis: Literatur und Film sollen voneinander geschieden bleiben und so in ihrer ästhetischen Eigenwertigkeit bewahrt werden. Eine Woche später wird allerdings schon erkennbar, daß Rosenkrantz' Bedenken in bezug auf den ›literarischen‹ Film weniger ästhetisch motiviert sind. Am 16.6. schrieb er in *Masken* über die Möglichkeit,

daß sich innerhalb der Filmbranche eine feine *Literatur* schaffen läßt, d.h. eine Art von Bildern, die, außer technisch vortrefflich zu sein, sich zugleich durch den erlesenen Wert der dramatischen Handlung auszeichnen, durch die hervorragende künstlerische Auswertung des Sujets und durch die Vornehmheit der Gesamtwirkung.

Dies würde man also »den literarischen Film« nennen können. Goethes »Faust«, von Hauptmann adaptiert, gespielt von einem neuen Kainz, einer neuen Sorma, photographiert von einem Hanfstängel [sic] und inszeniert von einem Max Reinhardt.¹⁸⁵⁶

Ein solcher ›literarischer‹ Film, so Rosenkrantz weiter, sei zwar ein Leckerbissen für ausgesuchte Gourmets, nicht aber für die breite Masse. Das Argument ist hier also kein primär ästhetisches; statt dessen wird auf die massenmediale Funktion des Kinos rekurriert. Die Begründung ist wiederum die Annahme einer funktionsdifferenzierenden Medienspezifität, doch ist bei ihrer Bestimmung der Medienbegriff jetzt nicht mehr

1855 »Literære Film hører under Kategorien ›Kalve med to Hoveder‹ og forekommer ikke i de almindelige Lærebøger«. Palle ROSENKRANTZ (1913f), 215.

1856 »at der indenfor Films-Branchen lader sig skabe en fin *Litteratur*, d.v.s. en Art Billeder, der foruden at være teknisk fortræffelige tillige udmærker sig ved den dramatiske Handlings udsøgte Værdi, ved Sujettets fremragende kunstneriske Udnyttelse og ved Helhedsvirkningens Fornemhed./ Det vilde man altsaa kunne kalde ›den literære Film‹. Goethes ›Faust‹, tilrettelagt af Hauptmann, spillet af en ny Kainz, en ny Sorma, fotograferet af en Hanfstängel og sat i Scene af en Max Reinhardt.« Palle ROSENKRANTZ (1913g).

ästhetisch-laokoonistisch gefaßt, sondern er wird kommunikationspragmatisch verortet, indem er soziologisch auf das (vermutete) Zielpublikum des Films bezogen wird. Diese Hierarchisierung medienspezifischer Kriterien, d.h. die Suprematie eines ›soziologischen‹ Medienbegriffes über einen ›ästhetischen‹, ist allerdings indirekt auch eine ästhetische Aussage.

Aber wie paßt diese Ablehnung des ›literarischen‹ Films zusammen mit der Tatsache, daß Rosenkrantz wahrscheinlich gerade zu dieser Zeit dabei war, die Drehbücher zu *De Dødes Ø* (nach Böcklins Gemälden und Zeichnungen) und *Guldhornene* (nach Oehlenschlägers gleichnamigem Gedicht) zu schreiben? Sind die Sujets dieser Filme nicht ausgesprochen ›hochkulturell‹?

Es ließe sich sicherlich argumentieren, daß Rosenkrantz ja keinesfalls bestreitet, daß ab und an auch die ›Gourmets‹ bedient werden sollten, so daß man seine Filme als Ausdruck einer entsprechenden filmproduktionsdiversifizierung sehen könnte. Aber die Wahl der adaptierten Werke ist m.E. eher Ausdruck eines inklusiven statt eines exklusiven Bemühens: Gerade angesichts des massenmedialen Charakters des Filmes sollen alle Zuschauergruppen angesprochen werden, nicht nur die Gebildeten, sondern auch die breite Masse. Wie beim US-amerikanischen Inklusionsmodell des ›Kunstfilmes‹ (s. Kap. 3.I.I.I) ist es Rosenkrantz' explizite¹⁸⁵⁷ Intention, verschiedene soziale Publikumsstrata anzusprechen und auf eine gemeinsame Kultur zu verpflichten, indem er auf Stoffe rekurriert, die zwar der hegemonialen Kultur entstammen, zugleich aber auch bereits in populärkultureller Form zirkulieren. Wie omnipräsent Oehlenschlägers Gedicht »Guldhornene« im Schulunterricht und im öffentlichen Diskurs als mythisch überhöhter Beginn des goldenen Zeitalters der dänischen Literatur war, zeigt nicht zuletzt das »Guldhornene« travestierende Spottgedicht sowie die Karikatur, die 1917 in *Vore Herrer* über die Zusammenarbeit von Ole Olsen und Otto Rung erschienen (vgl. oben S. 511). Und die Gemälde von Böcklin waren schon 1913 längst zum kulturindustriellen Massengut der Reproduktionsindustrie geworden. Dies läßt sich z.B. anhand einer Rezension zu *De Dødes Ø* am 25.10.1913 in *Politiken* belegen, in der Helge Wamberg wenig schmeichelhafte Be-

¹⁸⁵⁷ Ende Oktober 1913 schrieb er in *Masken* über den Film: »Men det er alligevel ikke udelukket, at selv en stor Kreds vil finde Glæde ved [disse] skiftende Billeder«. [»Aber es ist trotzdem nicht ausgeschlossen, daß selbst ein großer Kreis Gefallen an [diesen] wechselnden Bildern finden wird.«] (1913l)

merkungen über den vorgeblich ›hochkulturellen‹ Status der Gemälde macht:

Der Maler *Arnold Böcklin* ist ja ein seltsamer Galanteriewaren-Künstler. In wievielen Schaufenstern sieht man nicht Hr. Böcklins ›Toteninsel‹ und ›Die Geopferte‹, oder wie diese sentimentalen Sachen heißen, an der Seite von Souvenirs mit ›Grüßen aus Kopenhagen‹ und Bronzedamen mit inwändigem elektrischen Licht. Und dort sind die Bilder in sehr guter Gesellschaft.¹⁸⁵⁸

(3) DER ›SENSATIONSFILM‹: »Wir kennen alle die großen Indianerkämpfe, die Zugzusammenstöße, Flugzeugkatastrophen und so weiter, Bilder, bei denen das Filmtheater Wirkungsmittel einsetzt, die die Beschränkungen der Bühne nicht zulassen«,¹⁸⁵⁹ so Rosenkrantz in einer seiner ersten Einlassungen über den Film Ende März 1913. Ein ›laokoonistisches‹ Argument wird hier zwar bereits eingeführt, aber die ›Sensationsfilme‹ werden im gleichen Atemzug noch abgelehnt. Ein Aufsatz Mitte April schlägt kurz darauf allerdings schon andere Töne in bezug auf den ›Sensationsfilm‹ an: Hier wird »der ideelle dramatische Film, der einen gewissen selbständigen Wert besitzt«, bereits als modifizierter ›Sensationsfilm‹ bestimmt:

Es werden gewichtige Forderungen an das Schauspiel der kommenden Jahre gestellt werden. Es ist töricht zu glauben, daß die literarische Stimmungskomödie oder das psychologische Drama in Bilder umgepflanzt werden können. Ibsen und Shaw sind zu Recht ausgeschlossen. [...] Starke Mittel müssen – nicht zuletzt aus Rücksicht auf das breite Publikum – eingesetzt werden.¹⁸⁶⁰

Hier gehen die ›laokoonistische‹ und die ›massenmediale‹ Argumentation ineinander über. ›*Nicht zuletzt* im Hinblick auf das breite Publikum‹ sei der Einsatz von ›Sensationen‹ notwendig, d.h. es gibt neben dem

1858 »Maleren *Arnold Böcklin* er jo en underlig Galanteriforretnings-Kunstner. I hvor mange Butiksvinduer ses ikke Hr. Böcklins ›De Dødes Ø‹ og ›Offerinden‹ eller hvad disse sentimentale Sager hedder, ved Siden af Souvenirs med ›Hilsen fra Kjøbenhavn‹ og Broncedamer med indlagt elektrisk Lys. Og dèr er Billederne i meget godt Selskab.« Zit. nach: Jan NIELSEN (1999a), 34; ebenso ders. (2003), 429.

1859 »Vi kender alle de store Indianerkampe, Togsammenstødene, Flyveskibskatastrofer og saa fremdeles, Billeder, hvor Filmteatret benytter Virkemidler, som Scenens Begrænsning ikke tillader.« Palle ROSENKRANTZ (1913c), 146.

1860 »den ideelle dramatiske Film, der har en vis selvstændig Værdi«; »Der vil blive stillet betydelige Krav til de kommende Aars Skuespil. Det er taabeligt at tro, at den literære Stemmingskomedie eller det psykologiske Drama kan omplantes i Billeder. Ibsen og Shaw er udelukkede med Rette. [...] Der maa – ikke mindst af Hensyn til det brede Publikum – stærke Midler til [...]«. Palle ROSENKRANTZ (1913d).

›massenmedialen‹ offensichtlich noch einen zweiten, wenn auch ungleich verdeckteren Argumentationsstrang: den ›laokoonistischen‹, da solche Filme ja Ausprägungen des ›ideellen dramatischen Filmes‹ sein sollen, der einen ›gewissen selbständigen Wert‹ habe.

Wie diese ›starken Mittel‹ eingesetzt werden könnten, führt Rosenkrantz anhand von neuerschienenen Filmen der *Danmark* aus. Diesen attestiert er zwar dramatische Mängel, doch würden sie trotzdem eine »bedeutende dramatische Spannung« erreichen:

Die Situationen waren vortrefflich und die Kette der Ereignisse erstattete den bewußten dramatischen Aufbau. Ganz gewiß lag in diesen Schauspielen das Hauptgewicht auf starken und ergreifenden Ereignissen, aber deren Verhältnis untereinander war gut durchdacht und vorbereitet. [...E]s sind die Situationen, die diese Bilder tragen, aber sie folgen mit Schwung und Knall aufeinander, und dieser Schwung verdeckt die dramatischen Mängel...¹⁸⁶¹

Die ›massenmediale‹ Begründung für diese Ästhetik rasch aufeinanderfolgender Situationsbilder liegt auf der Hand. Die ›laokoonistische‹ ›filmische‹ Ästhetik wird von Rosenkrantz indes lediglich konstatiert, nicht aber ausgeführt oder gar in Beziehung gesetzt zu spezifisch ›modernen‹ Erfahrungen, wie dies auch in der zeitgleichen Kinodebatte geschah. Mitte Juni 1913 scheint Rosenkrantz die ›laokoonistische‹ Argumentation zur Apologie des Sensationsfilmes dann auch gänzlich aufgegeben zu haben. Jetzt wird in bezug auf den Sensationsfilm nur noch ›massenmedial‹ argumentiert: Was garantiert Erfolg in »Singapur, in Yokohama, in Friscos Chinatown oder im Kino in der Istedgade«, was »zerstreut zugleich die Hafendarbeiter in Singapur«?¹⁸⁶²

Effekte, mit Geschmack und Einfallsreichtum verwendet, werden also eine der Attraktionen des Films sein. Als reine Illustration zu Schauspielen und Romanen werden sie auf längere Sicht nicht ankommen. Und zur Förderung von Henrik Ibsens und Nietzsches Ideen ist das Wort wohl doch mehr geeignet.

1861 »betydelig dramatisk Spænding«; »Situationerne var fortræffelige og Kæden af Begivenheder erstattede den bevidste dramatiske Opbygning. Ganske vist laa i disse Skuespil Hovedvægten paa stærke og gribende Begivenheder, men disses indbyrdes Forhold var vel overtænkt og godt forberedt. [...D]et er Situationerne, der bærer disse Billeder, men de følger hverandre med Smæld og Fart, og denne Fart dækker over de dramatiske Mangler...« Palle ROSENKRANTZ (1913d).

1862 »Singapore, i Yokohama, i Friscos Kineserby eller i Istedgades Biograf«; »adspreder tillige Havnearbejderne i Singapore«. Palle ROSENKRANTZ (1913g).

[...] Schönheit, Eleganz, Geschmack und leichte Sensation, das ist die Parole für den Film.¹⁸⁶³

Der Ton in diesem Aufsatz ist durchaus wohlwollend: Der unterzeichnende ›Filmatiker‹, der sich als »ein angemessen blasierter und säuerlicher Kritiker« bezeichnet,¹⁸⁶⁴ hebt ausdrücklich seine Begeisterung angesichts der Filme der *Danmark* hervor, in denen er dieses Programm realisiert sieht. Dennoch sollte man nicht überlesen, daß die Anforderungen, die hier an einen ›guten‹ Sensationsfilm gestellt werden, sich explizit am Zerstreuungsbedürfnis von Hafenarbeitern in Singapur orientieren. Dies mag man als Einsicht in die ökonomischen Realitäten des Filmgeschäftes werten. Ein mit einem guten Gedächtnis ausgestatteter Leser von *Masken* mag sich in diesem Kontext aber vielleicht auch an Rosenkrantz' Begründung vom 2.3.1913 erinnern haben, warum er in Zukunft ausschließlich Filme dieser Firma rezensieren wolle: Denn deren »Fabrik und Aufnahmeanstalt arbeitet nicht mit Ostchina und Nordjapan vor Augen, deren Ziel ist es nicht, Millionen an den Eingeborenen in Klabauteritanien und Hindu-Jakutuk zu verdienen.«¹⁸⁶⁵

(4) DER IDEALFILM: Daß Rosenkrantz in bezug auf den ›Sensationsfilm‹ das ›laokoonistische‹ Argument im Sommer 1913 fallen läßt, hängt auch damit zusammen, daß er eine vierte Konzeption von Film zur Beantwortung der ihn seit März umtreibenden Frage zu entwickeln beginnt, wie ein idealer ›filmischer‹, d.h. ›laokoonistischer‹ Film denn nun aussehen könne. Der unmittelbare Auslöser für die neue Konzeption scheint seine Drehbucharbeit sowie die von ihm verfolgten Dreharbeiten zu *De Dødes Ø* und *Guldhornene* Ende Juni/Anfang Juli gewesen zu sein.¹⁸⁶⁶ In *Masken* berichtet er Mitte Juli enthusiastisch und ausführlich über seine Bekehrung zum ›Filmer‹:

1863 »Effekter, benyttet med Smag og Opfindsomhed, vil altsaa være en af Filmens Attraktioner. Som blot og bar Illustration til Skuespil og Romaner vil det i Længden ikke slaa til. Og til Fremme af Henrik Ibsens og Nietzsches Idée er alligevel Ordet mere anvendeligt. / [...] Skønhed, Elegance, Smag og let Sensation, det er Løsnet i Film.« Ibid.

1864 »en tilpas blaseret og sur Kritiker«. Ibid.

1865 »Fabrik og Optagelsesanstalt arbejder ikke med Østkina og Nordjapan for Øje, dets Maal er ikke at tjene Millioner paa de Indfødte i Klabauteritanien og Hindu-Jakutuk«. Palle ROSENKRANTZ (1913a), 132.

1866 Zur Datierung der Dreharbeiten s. Jan NIELSEN (1999a), 24f, ebenso ders. (2003), 424.

[I]ch werde unumwunden sagen, was mich zum Filmer gemacht hat. Ich lernte ein paar junge, kultivierte und energische Männer kennen, die mit einem hohen Maß an Phantasie und Sinn fürs Drama einen Idealismus und einen Arbeitseifer verbanden, die ich – möge es auch noch so unbescheiden klingen – bislang nur bei mir selbst angetroffen habe. Ich stand mitten in einem Ideengewimmel in einer seltsamen Schönheitswelt aus Eindrücken und Bildern, die mich all den Mammonismus vergessen ließ, die mir bislang die Filmerei widerwärtig gemacht hatte.

Mit lächelnder Heiterkeit zauberte ein Kreis junger Menschen, umgeben von Seen und grünen Buchen, vor meine Augen eine Reihe von Bildern, die durch meine Ideen miteinander verbunden waren, getragen von meinen flatterhaften Gedanken, die eingefangen wurden, während sie wie Schmetterlinge in der Sonne flogen.

Diese Menschen gingen an ihre Arbeit wie zu einem Spiel. [...] Es war eine Kameradschaft, die von einem feinem und schönen Ton getragen wurde, einem Zusammenspiel von Willen, die einem Ziel dienten, das innerhalb der Grenzen des Schönheitsreiches lag. [...]

In den 15 Jahren, in denen ich Gast in den Kulissen und während der Proben und Vorstellungen der Kopenhagener Theater gewesen bin, habe ich nie bessere Truppen besser ins Feuer geführt gesehen, und ich glaube fast, daß die Resultate, die im ewig jungen Dienst an der Schönheit worden erreicht sind, wenn diese Arbeit Vollendung gefunden hat, kaum von irgendeiner Theaterarbeit übertroffen worden sind. Auf jeden Fall habe ich als Autor nie Proben und Vorstellungen mit größerem Vergnügen verfolgt als diese Aufnahmen in Nordseelands schöner Natur.

Und ich habe eine ganz andere Anschauung vom Film und dessen Menschen bekommen. Die dickbäuchigen, Coupons schneidenden Direktoren, die asthmatisch schnaufenden Börsenspekulanten, die klammen Streber, die früher für mich den Film personifizierten, sind wie häßliche Faune im Wald verschwunden, und über die Wiesen tanzt nur der fröhliche Zug der Bacchanten, die ohne Wein, ohne Flirt, ohne Bocksprünge die schönen Bildern aus ihrem eigenen Schönheitsverlangen heraus schaffen. *Hier haben sich mir die Augen für eine ganz neue Kunst geöffnet, die wohl wie jede beginnende Kunstform noch ihre Fehler und Mängel hat, doch in sich selbst ein Mittel ist, unsere Zeit dazu zu zwingen, die Schönheit zu sehen und zu lieben.* [Hervorhebung: SMS]¹⁸⁶⁷

1867 »[J]eg skal uforbeholdent sige, hvad det var, der gjorde mig til Filmer. Jeg lærte et Par unge kultiverede og energiske Mænd at kende, der med høj Grad af Fantasi og Sans for Drama forenede en Idealisme og Arbejds kærlighed, som jeg – det være nu saa ubeskædet, som det er – hidtil kun har fundet hos mig selv. Jeg stod midt i et Myr af Idéer i en underlig Skønhedsverden af Indtryk og Billeder, der fik mig til at glemme al den Mammonisme, der hidtil havde gjort Filmeriet modbydeligt for mig./ Under Smil og Munterhed tryllede en Kreds af unge Mennesker omgivet af Sø og grønne Bøge en Række Billeder frem for mine Øjne, der kædedes sammen af mine Idéer, baaren af mine forfløjne Tanker, som fangedes ind, mens de flagrede som Sommerfugle i Solen./ Disse Mennesker gik til deres Arbejde som til en Leg. [...] Det var et Kammeratskab baaren af en fin og smuk Tone, et Sammenspil af Villier, der tjente et Formaal, som laa indenfor Skønhedsrigets Grænser. [...] I de 15 Aar jeg har været Gæst i de københavnske

Nicht nur die weitgehende Abwesenheit der sonst rosenkrantztypischen Ironie, sondern auch die Tatsache, daß Rosenkrantz zum einen diesen Artikel mit vollem eigenen Namen unterzeichnet und zum anderen noch vierzehn Jahre später in seiner Autobiographie die positive Erfahrung dieser Filmaufnahmen bei aller sonstigen Kritik am Film ausdrücklich hervorhebt,¹⁸⁶⁸ lassen erkennen, daß hier nicht nur ein gefälliger Werbetext für die *Danmark* verfaßt wurde, sondern auch ein persönliches Dokument, das tatsächlich Aufschluß über Rosenkrantz' damals aktuelle Haltung zum Film gibt.

Vor dem Hintergrund seiner sommerlichen Dreherfahrungen in Nordseeland und auf Bornholm bei der Produktion von *De Dødes Ø* (und

Teatres Kulisser under Prøver og Forestillinger, har jeg aldrig set bedre Tropper bedre ført i Ilden, og jeg er lige ved at tro, at de Resultater, der naas i Skønhedens evig unge Tjeneste naar dette Arbejde har Fuldendelse, neppe vil være overgaaet af noget Teaterarbejde. I hvert Fald har jeg aldrig som Forfatter fulgt Prøver og Forestillinger med større Glæde, end disse Optagelser i Nordsjællands dejlige Natur./ Og jeg har faaet et helt andet Syn paa Filmen og dens Mennesker. De mavesvære kuponklippende Direktører, de astmapustende Bankjobbere, de klamme Stræbere, der for mig tidligere personificerede Filmen, er som stygge Fauner forsvundne i Skoven, og hen over Engen danser kun det muntre Tog af Bacchanter, der uden Vin, uden Flirt, uden Bukkespring skaber de smukke Billeder af deres egen Skønhedstrang. *Her har jeg faaet Øje for en hel ny Kunst, der vel som enhver begyndende Kunstform endnu har sine Fejl og Mangler, men som i sig selv er et Middel til at tvinge Tiden til at se og elske Skønheden.*» [Hervorhebung: SMS] Palle ROSENKRANTZ (1913h), 24f.

1868 »Dog kan jeg ikke lade være at mindes to Skuespillere, som jeg i de lystige Aar omkring 1913 traf, da jeg arbejdede sammen med det unge Filmsselskab »Danmark« ude paa det idylliske Aldershvile ved Bagsværd, mens vi indspillede Guldhornene og Bäcklin-filmen. Det var P. Andersen og R. Ottesen fra Det kgl. Teater. [...] I det hele taget var disse Optagelser – jeg ynder ellers ikke Filmen – noget af det fornøjeligste, jeg har været med til. Og de to – vidt forskellige – medvirkende Kunstnerinder, Fru Gudrun Nissen, den Gang Frk. Houlberg, og Emilie Sannom – et vidunderligt Teaterbarn fra Nørrebro – bidrog ved deres muntre Væsen og hjertelige Ligeafemhed til at sprede end mere Lys over disse festlige Sommerdage.« [»Doch kann ich nicht unterlassen, mich an zwei Schauspieler zu erinnern, die ich in den lustigen Jahren um 1913 traf, als ich mit der jungen Filmgesellschaft »Danmark« draußen im idyllischen Aldershvile bei Bagsværd zusammenarbeitete, während wir Die Goldhörner und den Böcklin-Film einspielten. Es waren P. Andersen und R. Ottesen vom Königlichen Theater. [...] Alles in allem waren diese Aufnahmen – ansonsten mag ich den Film nicht – das vergnüglichsste, woran ich beteiligt gewesen bin. Und die beiden – sehr verschiedenen – mitwirkenden Künstlerinnen, Frau Gudrun Nissen, damals Fräulein Houlberg, und Emilie Sannom – ein herrliches Theaterkind aus Nørrebro – trugen mit ihrem heiteren Wesen und ihrer herzlichen Direktheit dazu bei, noch mehr Licht über diese festlichen Sommertage auszubreiten.«] (Palle ROSENKRANTZ (1927), 223f.)

wahrscheinlich auch schon *Guldhornene*)¹⁸⁶⁹ entwirft Rosenkrantz nun *post festum* zu den bereits abgedrehten Filmen – wenn auch eher skizzenhaft – Prolegomena zu einer Ästhetik des Films, die sowohl die Kollektivität der Filmproduktion einbezieht als auch das ›laokoonistische‹ Postulat einer ästhetischen Funktionsdifferenzierung wiederaufnimmt.

Daß die Kollektivität der Filmproduktion nicht notwendig ein Argument *gegen* den Film als Kunst ist, sondern als Bedingung des Films zugleich eine produktive Chance sein könnte, wird das erste Mal erkennbar in einem Aufsatz mit der programmatischen Überschrift »Film og Fremtid« [»Film und Zukunft«] in *Masken* am 17.8.1913. In diesem trägt Rosenkrantz zunächst – wie bereits erwähnt – die herkömmlichen Filmdramen zu Grabe: Deren Zeit sei vorbei. Die Zukunft liege, so Rosenkrantz unter bezeichnendem Rückgriff auf eine religiöse Metaphorik, in »dem einzig seligmachenden [!] bildreichen Roman, dessen Bilder in einem Künstlerhirn entstehen und ihre feste Form in der intimen Arbeit zwischen Autor und technischem Leiter erhalten, eventuell unterstützt von einem kundigen Filmregisseur«. ¹⁸⁷⁰ Dies klingt nach der Akzeptanz der Möglichkeit eines kollektivistischen und nicht mehr rein individualistischen Kunstbegriffes. Doch wie die folgenden Aufsätze Rosenkrantz' zeigen, beabsichtigte er zu diesem Zeitpunkt wohl lediglich, die Kollektivität der Filmproduktion als solche anzuerkennen.

Die *ästhetischen* Konsequenzen aus dieser Anerkennung zieht er dann im Oktober 1913 in zwei Aufsätzen, die den Höhepunkt seiner ästhetischen Reflexionen über den Film markieren. Expliziter Ausgangspunkt ist das ›laokoonistische‹ Paradigma, denn Rosenkrantz bekennt sich jetzt nachdrücklich zu der Auffassung, »daß die Film-Kunst eine besondere Berechtigung kraft eines besonderen Wertes hat«. ¹⁸⁷¹ Aber worin liegt jetzt diese ›besondere Berechtigung‹; was ist der ›besondere Wert‹ des Filmes? Rosenkrantz' Antwort versucht paradoxerweise die Plurimedialität des Filmes als ästhetisches Werk mit einer angeblich medienspezifischen Ästhetik zu vereinen. Zunächst gelte es für die Kinokunst, »sich [...] klarzumachen, in welchem Umfang sie ihre Mittel mit den bereits be-

¹⁸⁶⁹ S. Jan NIELSEN (1999a), 21.

¹⁸⁷⁰ »den ene saliggørende billedrige Roman, hvis Billede bliver til i en Kunstners Hjerne og faar deres faste Form i intimt Arbejde mellem Forfatter og tekniske Leder, eventuelt støttet af en kyndig Film-Instruktør«. Palle ROSENKRANTZ (1913), 274.

¹⁸⁷¹ »at Film-Kunsten har en særlig Berettigelse i Kraft af en særlig Værdi«. Palle ROSENKRANTZ (1913).

stehenden Kunstformen gemein hat und diese Mittel nutzt«. ¹⁸⁷² Der Film, ja eigentlich schon das Kino, das für Rosenkrantz noch im April nur mechanische Photographie war, wird jetzt plurimedial gefaßt und seine Ästhetik bestimmt als »Harmonie der Kunstformen« ¹⁸⁷³, als Zusammenspiel mit »Malerkunst, Tonkunst [in diesem Zusammenhang dachte Rosenkrantz an Fini Henriques' Musik zu *De Dødes Ø*] und Schauspielkunst«. ¹⁸⁷⁴ Die besondere Berechtigung des Filmes als Kunstform liegt demzufolge in dessen Telos, die verschiedenen Einzelästhetiken (der Schauspielkunst, der Malerei etc.) zu einer filmischen Synästhetik zu verschmelzen.

Rosenkrantz führt nicht ausdrücklich aus, ob er eher an eine emergente Synästhetik oder an eine reine Addition bzw. Schnittmenge vorhandener Ästhetiken denkt. Wahrscheinlicher ist indes die erste Variante, wenn man seine Überlegungen zu den Filmschaffenden in diesen Zusammenhang einbezieht. Die schon im August anerkannte Kollektivität der Filmproduktion führt nämlich bei Rosenkrantz nicht zu einem kollektivistischen Kunstbegriff, wie vielleicht zu erwarten gewesen wäre. Angesichts des offenkundigen Widerspruches zwischen kollektiver Filmproduktion und ästhetischer Plurimedialität des Filmes auf der einen Seite und traditionellem individualistischen Kunstbegriff auf der anderen Seite, wonach Kunst nur das Produkt einer Künstlerpersönlichkeit sein kann, entscheidet sich Rosenkrantz nicht für eine Redefinition des Kunstbegriffes, sondern für eine Redefinition des Filmes, indem er an die Stelle der Addition verschiedener Funktionen den Gedanken eines emergenten Zusammenspiels setzt. Das Ergebnis ist ein Auteur-Konzept *avant la lettre*, d.h. das Postulat einer Bündelung der verschiedenen produktionsästhetischen Dimensionen und Funktionen in einer einzigen Person als personales Äquivalent zur filmischen Synästhetik. Ganz dezidiert an seine oben auf S. 589 zitierte Bestimmung des ›literarischen‹ Filmes anknüpfend, schreibt er jetzt über den ›filmischen‹ Film:

An dem Tag, an dem ein Kinodrama aufgenommen wird, das geschrieben ist von einem Shakespeare, gemalt von einem Lionardo [sic], gespielt von einer Duse und vertont von einem Beethoven, inszeniert von einem Kainz und photographiert von einem Haufstaengel [sic], wird kein Mensch bezweifeln, daß

¹⁸⁷² »at [...] gø[r][e] sig klart, i hvor stort Omfang, den har Midler fælles med de allerede bestaaende Kunstformer og udnytter disse Midler«. Palle ROSENKRANTZ (1913k), 333.

¹⁸⁷³ »Kunstformernes Harmoni«. Ibid., 334.

¹⁸⁷⁴ »Malerkunst, Tonekunst og Skuespillerkunst«. Ibid.

eine neue selbständige Kunstform geschaffen worden ist, die nur eines bedarf, um streng persönlich zu werden, daß alle diese Meister in *einer* Person zusammengefügt sind. Und so eine Person wird sicherlich einmal geboren werden.¹⁸⁷⁵

Auffällig ist die Futurisierung dieser ›neuen selbständigen Kunstform‹ und ihres genialen Künstlers. Für den Film der Gegenwart setzt Rosenkrantz nämlich eher auf eine zweite ›laokoonistische‹ Bestimmung, sozusagen als Vorstufe zu dem späteren synästhetischen Kunstwerk: Um ein ›Gesamtkunstwerk‹ mit der durch dieses erforderten Gleichrangigkeit der beteiligten Künste zu schaffen, muß in einem ersten Schritt die photographische Filmaufnahme zur Kunst werden, d.h. der Film muß auch ein medienspezifisches ästhetisches Vermögen demonstrieren. Als Anschauungsexemplar für einen solchen ›filmischen‹ Film dient Rosenkrantz – man ahnt es bereits – *De Dødes Ø*, ein Film, der Rosenkrantz zufolge »eine Mission«¹⁸⁷⁶ habe: »Die Bildwirkung muß vollkommen gemacht werden. Die Photographien müssen malerische Kunstwerke sein.«¹⁸⁷⁷ Die Visualität des Films wird hier als grundlegende Bedingung seiner medien-spezifischen Ästhetik bestimmt; Film setze sich – semiotisch übersetzt – aus ikonographischen Zeichen zusammen. Dies allein würde allerdings noch keine ›laokoonistische‹ Ästhetik begründen; doch diese entstehe aus der Fähigkeit des Filmes zur Darstellung eines zeitlichen Verlaufes. Dadurch werde es möglich, die Einzelbilder syntagmatisch miteinander zu verknüpfen und so »ihre gegenseitige Wechselwirkung«¹⁸⁷⁸ erkennen zu lassen, womit der Film eine medienspezifische ästhetische Erfahrung ermöglicht: Aus der in *De Dødes Ø* durchgeführten »Wiedergabe einer Reihe malerischer Wirkungen, die schon lange jede für sich ihre eigene verstandene Sprache gesprochen haben«, werden durch syntagmatische »Verknüpfung« »Sätze zu Kapiteln und die Kapitel zu einem gesammelten Roman«, wie Rosenkrantz analogistisch schreibt, um abschließend

1875 »Den Dag, da der optages et Kinodrama, skrevet af en Shakespeare, malet af en Lionardo [sic], spillet af en Duse og sat i Musik af en Beethoven, iscenesat af en Kainz og fotograferet af en Haufstaengel [sic], vil ikke noget Menneske være i Tvivl om, at der er skabt en ny selvstændig Kunstform, der kun kræver det ene for at blive strengt personlig, at alle disse Mestre skal være slaaet sammen i *én* Person. Og en saadan fødes sikkert en Gang.« Palle ROSENKRANTZ (1913k), 333f.

1876 »en Mission«. Palle ROSENKRANTZ (1913l).

1877 »Billedvirkningen skal gøres fuldstændig. Fotografierne skal være maleriske Kunstværker.« Palle ROSENKRANTZ (1913k), 333.

1878 »deres indbyrdes Vekselvirkning«. Palle ROSENKRANTZ (1913l).

anzumerken: »Daß gerade dies das Ziel für das gute Kinodrama ist, erscheint mir unbestreitbar.«¹⁸⁷⁹

Vergleicht man Rosenkrantz' Ausführungen im Herbst 1913 mit seinen Äußerungen vom Frühjahr, so scheint er in kürzester Zeit einen schier unglaublichen Wandel durchgemacht zu haben: Vom Filmverächter, für den Film nur eine pekuniär motivierte Form mechanischer Reproduktion ist, die einzig als Vorhof des Theaters interessiert, wird er zum Filmpropagandisten, der dem Film eine eigene künstlerische Ästhetik konzidiert. Um so erstaunlicher ist dann, daß sein Filmengagement sowohl als Drehbuchschreiber wie als Publizist (sieht man von der Propagierung von *Guldhornene* in *Masken* ab) schon Ende 1913 mehr oder weniger schlagartig abbricht, ein halbes Jahr, bevor er sich dann in *Masken* im Juli 1914 nachdrücklich vom Film und seinem eigenen Engagement im Jahr zuvor distanziert.¹⁸⁸⁰ Was sind die Gründe?

Drei Umstände sind hierfür von Bedeutung:

- (1) Wie schon in Kap. 5.1.3 ausgeführt, ging die Tendenz auf dem internationalen Filmmarkt Ende des Jahres 1913 weg von den langen ›anspruchsvollen‹ Filmen und wieder hin zu kürzeren Farcen oder ›Sensationsfilmen‹ – also genau zu jenen Filmen, die Rosenkrantz so vehement als Filme für ›Hottentotten‹ und Hafenarbeiter in Singapur kritisierte.
- (2) Im Zusammenhang mit dieser Änderung in der Produktionspolitik wird offensichtlich, daß es vielleicht *gerade* Rosenkrantz' Entwicklung im Jahr 1913 war, die es ihm unmöglich machte, sich weiter ästhetisch mit dem Film auseinanderzusetzen. Mit seinen Ausführungen im Oktober 1913 zum idealen Film hatte er die Latte so hochgelegt, daß eine Mitarbeit in der ›normalen‹ Filmproduktion, wo Filme weder von Shakespeare noch auch nur von Rosenkrantz geschrieben wurden, geschweige denn daß die Theater-Duse, die Film-Duse, Beethoven, Joseph Kainz oder Franz Hanfstaengel mitwirkten, für Rosenkrantz weitgehend unmöglich geworden war.
- (3) Schließlich ist der beobachtete Wandel als solcher zu problematisieren: Hatte Rosenkrantz eigentlich wirklich eine Entwicklung vom Filmverächter zum Filmpropagandisten durchlaufen? Sind aus der Beobach-

1879 »Gengivelse af en Række maleriske Virkninger, der allerede længe har talt deres eget forstaaede Sprog hver for sig«; »Sammenkædning«; »Sætninger til Kapitler og Kapitlerne til en samlet Roman«; »At det netop er Maalet for det gode Kino-Drama synes mig uomtvisteligt.« Ibid.

1880 Palle ROSENKRANTZ (1914a).

terperspektive heraus die Widersprüchlichkeiten und Brüche in Rosenkrantz' Argumentation bisher im Namen von Kohärenz und Konsistenz heruntergespielt worden? Hängt Rosenkrantz nicht in seiner Publizistik sein Fähnchen schlichtweg nach dem Winde? Wie kann er z.B. Ende März in *Politiken* behaupten, daß der Film kein selbständiges künstlerisches Interesse hätte,¹⁸⁸¹ um dann weniger als einen Monat später in *Masken* über »den ideellen dramatischen Film, der einen gewissen selbständigen Wert hat, was die Skeptiker auch immer behaupten mögen«,¹⁸⁸² zu schreiben, um nur eine seiner zahlreichen Inkonsistenzen anzusprechen?

Tatsächlich dürfen Rosenkrantz' diskursive Äußerungen über den Film und das Kino nicht als persönliche Bekenntnisse mißverstanden werden. »Rosenkrantz« in der Theaterzeitschrift *Masken* vertritt z.T. divergierende Standpunkte zu »Rosenkrantz« in der Filmzeitschrift *Filmen* oder in der auf eine Omnibus-Öffentlichkeit zielenden *Politiken*. Opportunistisches Verhalten mag dabei zwar gelegentlich eine Rolle gespielt haben, aber zumindest in bezug auf seine Beiträge in *Masken* läßt sich festhalten, daß Rosenkrantz hier selbst die Gleichsetzung seiner Person mit der Autorenfunktion der Texte problematisiert. Denn die Beiträge erschienen sowohl unter seinem eigenen, vollausgeschriebenen Namen¹⁸⁸³, unter dem Namenskürzel »P.R.«¹⁸⁸⁴ als auch unter verschiedenen Signaturen (»Filmatiker«¹⁸⁸⁵ bzw. »Ehem. Filmatiker«¹⁸⁸⁶, »Cinematiker«¹⁸⁸⁷ unter seiner Theaterkritikersignatur »Masque de Fer«¹⁸⁸⁸ und wahrscheinlich auch unter »V.S.«¹⁸⁸⁹). Mit Ausnahme von »V.S.« waren aber alle Signaturen als Aliasnamen des Autors Rosenkrantz erkennbar, so daß man nicht von echten Pseudonymen reden kann. Die verschiedenen Signaturen indizieren vielmehr Funktionsdifferenzierungen, die widersprüchliche

1881 Palle Rosenkrantz' Äußerung in der Enquete unter der Überschrift *Filmen* in: *Politiken*, 24.3.1913.

1882 »den ideelle dramatiske Film, der har en vis selvstændig Værdi, hvad saa end Skeptikere vil paastaa«. Palle ROSENKRANTZ (1913d).

1883 Palle ROSENKRANTZ (1913e), (1913h).

1884 Palle ROSENKRANTZ (1913i), (1913j), (1913l).

1885 Palle ROSENKRANTZ (1913g).

1886 »Fhv. Filmatiker«. Palle ROSENKRANTZ (1914a).

1887 Palle ROSENKRANTZ (1913a), (1913c), (1913d).

1888 Palle ROSENKRANTZ (1913e).

1889 Dies legen zumindest Diktion und Diskurs nahe: Palle ROSENKRANTZ (1913b).

Äußerungen in einer polyphonen Struktur ermöglichen und plausibel erscheinen lassen sollen.

Die Ausbildung einer solchen Polyphonie mag man als adäquate Reaktion auf die Komplexität der Filmfrage im Jahr 1913 werten. Versucht man aber abschließend – zumindest in thetischer Form –, die historische Person Rosenkrantz mit *einer* dieser divergierenden Positionen zu identifizieren, so ist es m.E. der ›P.R.‹, der Ende August 1913 in *Masken* nach seinen positiven Erfahrungen bei den Dreharbeiten und kurz vor seinen Prolegomena zu einer Ästhetik des Filmes ungerührt die altbekannten Positionen (künstlerisches Primat des Theaters, Mammonismus der Filmindustrie) wiederholt:

Die Filmherstellung [ist] keine [...] angewandte Kunst, sondern ein ganz eigenes Kunstgewerbe mit gewaltigem Profit, wenn es klappt. [...]

Der Film hat seinen Charme, er ist ein gutes Volksvergnügen, unterhaltsam und spannend anzusehen, doch das Theater ist und wird immer sehr viel fesselnder sein, viel zuverlässiger, viel bedeutungsvoller. Wir können doch alle sehen, daß der Film in erster Linie den Privatportemonnaies dient. [...]

Ich werde der letzte sein, der bestreitet, daß Edisons genialer, beweglicher Guckkasten ein herrliches Stück Spielzeug ist, und können ein paar smarte Geschäftsleute damit obendrein Millionen verdienen, so tant mieux. Ich habe unter ihnen brillante Leute getroffen, und man ist ja selbst Herr darüber, mit wem man zu tun haben will. Die Welt ist groß und hat Raum für jedes Genre, bekämpft werden muß nur das langweilige.¹⁸⁹⁰

Bezieht man diese herablassende Art von Toleranz gegenüber dem ›herrlichen Stück Spielzeug‹ auf die polyphone Struktur des Rosenkrantz-schen Film- und Kinodiskurses, dann liegt – einer Hermeneutik des Mißtrauens folgend – der Verdacht nicht fern, daß auch dort die vermeintliche Polyphonie eher dazu diene, den traditionellen Theaterdiskurs mit all seinen Wertungen und hegemonialen Ansprüchen trotz der Filmanfechtungen des Jahres 1913 unbeschadet zu erhalten. Gegen eine solche Deutung sprechen auch nicht notwendig Rosenkrantz' Bemühungen um

1890 »Filmfabrikationen [er] ikke [...] anvendt Kunst, men en ganske egen Art Kunstindustri med gevaldig Overskud, hvis det gaar. [...] / Filmen har sin Charme, det er god Folkeforlystelse, det er morsomt og spændende at se, men Teatret er og bliver altid langt mere fængslende, langt sikrere, langt mere betydningsfuldt. Vi kan jo dog alle se, at Film i første Række tjener Privat-Portemonnæer. [...] / Jeg skal være den sidste til at bestride, at Edisons geniale, bevægelige Kuk-Kasse er et herligt Stykke Legetøj, og kan nogle smarte Forretningsfolk ovenikøbet tjene Millioner paa den, saa tant mieux. Jeg har truffet brillante Folk imellem, og man er jo selv Herre over, hvem man vil have at gøre med. Verden er rummelig, og der er Plads til enhver Genre, bekæmpes skal kun den kedelige.« Palle ROSENKRANTZ (1913j), 285f.

eine ›laokoonistische‹ Fundierung einer filmischen Ästhetik, da diese nicht nur ein Königsweg ist, um ein neues Medium zu einer Kunstform zu adeln. In historischer Perspektive – in diesem Kontext sei nur an Heibergs hegelianische Ästhetik erinnert – ist diese Art der Argumentation auch häufig dazu eingesetzt worden, Hierarchien zwischen den verschiedenen Künsten zu legitimieren.

5.4.5 Harriet Bloch, ›Filmautorin‹

Abschließend soll im folgenden noch eine Autorin vorgestellt werden, die nach (1) den Amateuren, (2) den von Filmfirmen beschäftigten Dramaturgen sowie (3) der literarischen Intelligenz im engeren Sinne die letzte, zwar kleine, aber doch wichtige und in mancherlei Hinsicht interessanteste Gruppe der Drehbuchschreiber zu repräsentieren vermag: (4) die freiberuflichen, professionellen Drehbuchschreiber.

Definiert man ›literarische Intelligenz‹ in Abhängigkeit von *hegemonialen* zeitgenössischen Selbst- und Fremdbeschreibungen, wie dies im wesentlichen bisher in dieser Studie geschehen ist, gehört diese Gruppe zweifelsohne nicht zur literarischen Intelligenz. Das Drehbuch wurde nicht als literarisches Genre angesehen und fand insofern z.B. auch keine Berücksichtigung in den Aufnahmekonditionen für den DDF und die DFF. Aber da – mit Bourdieu zu sprechen – Kämpfe innerhalb des literarischen Feldes wesentlich um das Abstecken dieses Feldes geführt werden,¹⁸⁹¹ dessen historisch veränderliche Grenzen von den Besitzern eines spezifischen Kapitals als universell und unveränderlich postuliert werden, sollte diese Ausgrenzung der Autoren aus der literarischen Intelligenz nicht ohne weiteres übernommen werden, da dies nur die unkritische Perpetuierung hegemonialer Diskurse bedeuten würde. Diese Drehbuchschreiber definierten sich berufsmäßig über ihre Tätigkeit und bemühten sich, damit ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Wie diese Autoren selbst ihre Tätigkeit einschätzten, hat z.B. Harriet Bloch sowohl bei der Volkszählung 1916 als auch im Einwohnerverzeichnis (›Mandtalsliste‹) von Gentofte dokumentiert: In die Rubrik zur Berufsangabe trug sie stolz ›Filmautorin‹ ein.¹⁸⁹²

¹⁸⁹¹ Pierre BOURDIEU (1992), 159.

¹⁸⁹² »Filmsforfatterinde«. Volkszählungsbogen 1916 zum Sigridsvej 16 in Ordrup, RA. Bei der Volkszählung 1911 fehlt noch eine Berufsbezeichnung.

Die Möglichkeit zur Genese professionalisierter Drehbuchautoren im Kinosystem ist von bestimmten Voraussetzungen abhängig: Abgesehen von der Notwendigkeit eines ausgearbeiteten Drehbuches für die Filmproduktion sind dies eine gewisse Honorarhöhe für Drehbücher und ein gewisser Umfang der Filmproduktion. Diese drei Bedingungen lassen verstehen, warum professionelle und zugleich freiberufliche Drehbuchautoren im Dänemark der Stummfilmzeit wie Harriet Bloch oder Poul Knudsen nur zwischen ca. 1912 und 1919 zu beobachten sind.

Sowohl die zeitgenössische Ausgrenzung dieser Autoren aus der literarischen Intelligenz als auch die Tatsache, daß wir es hier in historischer Perspektive mit einem recht kurzlebigen Phänomen zu tun haben, bedingen strukturell ein ernsthaftes Quellen- und Literaturproblem. Dies läßt sich exemplarisch an Harriet Bloch demonstrieren, die der erfolgreichste dänische Drehbuchschreiber aller Zeiten gewesen ist (vgl. Graphik II auf S. 316). Als Drehbuchautor konnte sie nie irgendwelchen Autorenorganisationen beitreten, da sie nach deren Reglement für einen Beitritt nicht qualifiziert war.¹⁸⁹³

In Nachschlagewerken wie dem *Dansk skønlitterært Forfatterleksikon*, das hegemoniale Abgrenzungsdiskurse fortschreibt, sucht man daher vergeblich nach ihr, ganz zu schweigen von allgemeinen bibliographischen Nachschlagewerken. Selbst das 2000–2001 erschienene *Dansk kvindebiografisk leksikon* [Dänisches frauenbiographisches Lexikon] (4 Bde.) befindet allerdings Harriet Bloch – im Gegensatz zu ihrer Schwester, der Pädagogin Astrid Gøssel – keines Eintrags für würdig.¹⁸⁹⁴ Literaturgeschichten kennen Harriet Bloch ebenfalls nicht, selbst solche wie die *Nordisk kvindelitteraturhistorie* [Nordische Frauenliteraturgeschichte] (5 Bde., 1993–98), die programmatisch einer Revision des Kanons verpflichtet ist. Abgesehen von einem wenig ergiebigen Interview mit ihr ein

¹⁸⁹³ Dies gilt für die DFF und den DDF, und eine eigene Berufsorganisation für Drehbuchschreiber gab es in Dänemark nicht. Außerhalb Dänemarks entstanden zwar Filmautorenverbände (z.B. *Photoplay Authors League* (USA), gegr. 1914; *Verband deutscher Filmautoren* (D), gegr. 1919), doch in Dänemark war der Personenkreis für die Gründung eines eigenen Berufsverbandes offensichtlich zu klein. Professionelle Drehbuchautoren – sofern sie nicht über eine zusätzliche literarische Produktion Mitglied im DDF oder in der DFF waren – blieben daher ohne berufsverbändische Organisation.

¹⁸⁹⁴ Früher war man da schon mal weiter: In *Den gyldne Bog om danske Kvinder* (Edith RODE (Hg.) (1941)) wurde Harriet Bloch mit einer Abbildung sowie einem bibliographischen Artikel gewürdigt (168).

knappes halbes Jahrhundert (!) nach ihrer Berufstätigkeit¹⁸⁹⁵ sowie einem 1962 durchgeführten Tonbandinterview hat sie sich nie zum Kino oder zu ihrem eigenen Drehbuchschreiben geäußert.



Abb. 94: Das Ehepaar Bloch 1901

Wer ist sie also? Wer ist die Literatin, die bereits 1916 in Schweden als Drehbuchautorin einen solchen Werbewert besaß, daß sie auf Plakaten als Autorin herausgestellt wurde,¹⁸⁹⁶ was sich Anfang der zwanziger Jahre in Dänemark wiederholte, als ihr Name in Programmheften (s. Abb. 97) und Annoncen erwähnt wurde, während z.B. bei Abb. 95 der Regisseur

¹⁸⁹⁵ Glaubt man Arnold HENDINGS Erzählung, hatte er fünfzehn Jahre nach Harriet Bloch gesucht, bevor er sie Ende der 1950er/Anfang der 1960er fand (1961, 168). Über Bloch schrieb er dann einen Artikel in *Politiken* (»An«: En verdensfilm ... halvtreds kroner«. In: *Politiken*, 20.4.1961) und einen inhaltlich fast identischen Abschnitt in seinen Memoiren (1961, 168–172), in denen er sie zu Worte kommen ließ.

¹⁸⁹⁶ Vgl. die entsprechenden Abbildungen in: Lars ÅHLANDER u. Rickard GRAMFORS (Hg.) (1998) sowie in Jan OLSSON (Hg.) (1990), 47 u. 48.

(immerhin: Friedrich Wilhelm Murnau) zugleich ungenannt blieb? Wer ist die Autorin, die Carl Th. Dreyer schon 1916 in der *B.T.* und Ole Olsen noch 1940 in seiner Autobiographie wegen ihrer Professionalität lobend erwähnten?¹⁸⁹⁷ Wie sahen ihre Drehbücher aus, und was waren die Gründe für ihren Erfolg? Wie konnte sie sich als freiberufliche, aber professionelle Drehbuchschreiberin etablieren; wie situierte sie sich im Feld der Filmproduktion?

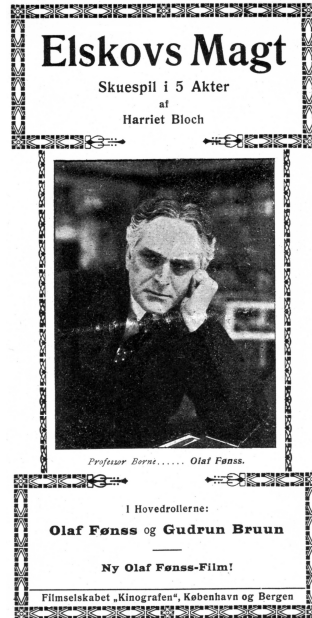


Abb. 95: Dänische Werbung für den »Murnau-Film« *Der Gang in die Nacht* (*Goron Films*, 1921 – das Drehbuch schrieb eigentlich Carl Mayer nach einer Vorlage von Harriet Bloch, s.u.) sowie das dazugehörige Programmheft

Daß sich diese Fragen für den wichtigsten Drehbuchschreiber in dieser Untersuchung beantworten lassen, liegt nicht nur an den zahlreichen Drehbüchern, die von Harriet Bloch in der *Nordisk Film Kompagni-Samling* im Dänischen Filminstitut überliefert sind, sowie an den Steuer-

¹⁸⁹⁷ »ARDENS: »En ny Epoke i Dansk Film. En af Nordisk Films Co.s Konsulenter, Hr. Carl Th. Dreyer, siger, at Fremtidens Film-Løsen er den filmatiserede Roman«. In: *B.T.*, 9.10.1916; Ole OLSEN (1940), 102.

büchern und Volkszählungsunterlagen im dänischen Reichsarchiv. Vielmehr widerfuhr mir im Zuge meiner Recherchen über Harriet Bloch das Glück, auf Archivalien zu stoßen, die längst verloren geglaubt waren. Denn nach dem Tode Blochs 1976 wurden ihre Papiere, unter denen sich noch an sie gerichtete Briefe verschiedener Filmfirmen aus den zehner und zwanziger Jahren, Verträge über verkaufte Drehbücher, Zeitschriftenausschnitte, eine Aufstellung ihrer Drehbuchhonorare etc. befanden, in der Familie weiter aufbewahrt.¹⁸⁹⁸ Diese auch in internationaler Perspektive einmalige Sammlung durfte ich dank der großzügigen Genehmigung der Familie, die auch ansonsten für Nachfragen bereitwillig zur Verfügung stand, für diese Untersuchung auswerten.

Wer war also Harriet Bloch? Der Filmjournalist Arnold Hending, der Bloch selbst noch getroffen hatte, behauptet 1961, daß Harriet Bloch 1911 vor der Entscheidung gestanden habe, sich entweder als Romanschriftstellerin oder als Drehbuchautorin zu versuchen. Daß gleich ihr erstes Drehbuch von der *Nordisk* gekauft und realisiert wurde, habe den Ausschlag gegeben, sich auf das Genre des Drehbuchs zu spezialisieren.¹⁸⁹⁹ Hending erweckt zwischen den Zeilen den Eindruck, als habe es sich hierbei um die notwendige Wahl eines (Brot-)Berufes gehandelt: »1911 [...] stand die junge Tochter des Architekten H. Fussing aus Kolding am ›Scheideweg‹.«¹⁹⁰⁰ Das Quellenmaterial zu Bloch legt indes nahe, daß Bloch nicht primär aus ökonomischer Notwendigkeit mit dem Schreiben begann. 1911 war Bloch mitnichten mehr eine ›junge Tocher‹, sondern bereits dreißig Jahre alt und hatte fünf kleine Kinder, geboren 1903, 1904, 1906, 1907 und 1909.¹⁹⁰¹ Die Tochter eines Architekten war verheiratet mit dem Maschinenbauingenieur Carl Anker Bloch, der damals der Mitbesitzer der Firma *I. Krüger Pumper* war. Die Familie wohnte zwar zur

1898 Leider enthält die Sammlung nachweislich nicht alle an sie gerichteten Briefe von Filmfirmen in den zehner Jahren, was sich z.B. daran erkennen läßt, daß ab ca. Mitte 1915 diverse Ankäufe von Drehbüchern durch die *Nordisk* nicht mehr dokumentiert sind. Es fehlen auch sämtliche Verträge z.B. mit der *Nordisk*. Dennoch erlaubt das vorhandene Material einen Einblick in das Wirken eines Drehbuchschreibers in den zehner Jahren, wie er bisher m.W. auch in anderen Ländern nicht möglich war.

1899 [Arnold HENDING:] »›AN‹: En verdensfilm ... halvtreds kroner«. In: *Politiken*, 20.4.1961; mit fast wortgleichen Formulierungen auch in: Arnold HENDING (1961), 169.

1900 »1 1911 [...] stod arkitekt H. Fussings unge datter fra Kolding på ›skillevejen‹.« Ibid.

1901 Diese und die folgenden Angaben zu Blochs soziologischem und ökonomischem Status beruhen auf den Volkszählungsbögen 1911 und 1916 für den Sigridsvej 16 in Ordrup (RA).

Miete, war aber die einzige Mietspartei in einer Villa im gutbürgerlichen Ordrup im Norden Kopenhagens, 1911 unterstützt von mindestens einer im Haus wohnenden weiblichen Angestellten, 1916 schon von zweien. Das Jahreseinkommen des Ehemannes wird bei der Volkszählung 1916 mit 6.500 Kronen angegeben. Über das Einkommen Harriet Blochs erfährt man in diesen Volkszählungsbögen aparterweise nichts, aber nach ihrer eigenen Aufstellung hatte sie 1916 6.000 Kronen mit ihren Drehbüchern verdient.¹⁹⁰² Soziologisch und ökonomisch muß Bloch somit eindeutig zum gehobenen Bürgertum gerechnet werden. In dem Tonbandinterview betont sie, daß sie die Drehbücher immer geschrieben habe, während ihr Mann im Büro gewesen sei. Die strikte Zeitökonomie, die offensichtlich ihren Alltag regelte, ist wohl auch der Grund gewesen, warum sie Drehbücher und keine Romane geschrieben habe – das Schreiben von letzteren würde so viel Zeit in Anspruch nehmen, so Bloch 1962.¹⁹⁰³

Blochs Kontakte mit der Filmindustrie lassen sich anhand ihres Privatarchivs und des Tonbandinterviews mit ihr genau nachzeichnen, wobei bei letzterem allerdings quellenkritisch zu berücksichtigen ist, daß es vier Jahrzehnte nach Blochs Drehbuchtätigkeit aufgezeichnet wurde. Angeblich kam Bloch zum Film, nachdem sie 1910 *Afgrunden* gesehen hatte und meinte, so einen Film ebenfalls schreiben zu können. Ihr allererstes Manuskript habe sie deshalb an den Produzenten von *Afgrunden*, Constantin Philipsen geschickt, der es aber ablehnte.¹⁹⁰⁴ Danach habe sie das Manuskript bei Schnedler-Sørensen eingereicht, und tatsächlich stammt der früheste überlieferte Brief einer Filmfirma vom *Panoptikonteater* und ist von Schnedler-Sørensen unterzeichnet, der am 20.3.1911 ein Drehbuch ablehnt, weil es einem anderen, bereits erworbenen stark ähnele. Die Wahl des *Panoptikonteater* als (Zweit-)Adressat für ihr Debütdrehbuch ist wahrscheinlich kein Zufall, sondern dem Umstand geschuldet, daß dieses im Zuge des Kinoreformprojektes *Det stumme Teater* entstandene Kino als das ›kulturellste‹ in Kopenhagen galt. Nach dem Ende der *Regia Kunstfilms* war der Leiter des Kinos, Schnedler-Sørensen, mit der *Nordisk* einen Vertrag über die Produktion von zwölf Kunstfilmen pro Jahr

1902 Aufstellung im Privatarchiv Harriet Bloch.

1903 Interview mit Harriet Bloch, Tonbandaufnahme, 15.1962. In: DFI.

1904 Ibid.

eingegangen, um die Anforderungen der Kinokonzession auch ohne eine ›eigene‹ Filmproduktionsfirma zu erfüllen.¹⁹⁰⁵

Zwei Monate später scheint Bloch dann ihr Glück bei der *Nordisk* versucht zu haben, und tatsächlich wurde gleich ihr erstes Drehbuch *Den naadige Frøken/Hendes Ære* [Das gnädige Fräulein/Ihre Ehre] von der Firma für 50 Kr. angekauft.¹⁹⁰⁶ Das heute noch erhaltene Drehbuch macht mit seinem Personenverzeichnis, seiner Auflistung der Szenentitel, seinem knapp zweiseitigen Resümee und der Abfolge der einzelnen ›Abteilungen‹ bereits einen durchweg professionellen Eindruck.

Angesichts von drei *Nordisk*-Filmen 1911 und fünf *Nordisk*-Filmen 1912, zu denen Harriet Bloch das Drehbuch schrieb, könnte der Eindruck entstehen, daß Bloch schon früh als ›Hausdichterin‹ der *Nordisk* agierte, doch dieser Eindruck ist falsch. Denn sechs der acht Drehbücher erwarb die *Nordisk* nicht direkt, sondern erhielt sie auf dem Umweg über das *Panoptikonteater*. Ob Bloch diesen Weg bevorzugte, weil sie besser mit Schnedler-Sørensen als mit Alfred Kjerulf verhandeln konnte oder weil das *Panoptikonteater* ›kulturell‹ einen besseren Ruf als die *Nordisk* hatte, geht leider nicht aus den Quellen hervor.

Gleich 1911 hatte Bloch allerdings auch noch versucht, sich ein zweites Standbein in der deutschen Filmindustrie zu schaffen. Die unterschiedlichen Nationalsprachen fungierten auf dem Drehbuchmarkt als eine semipermeable Membran: Während deutschsprachige Drehbücher (z.B. von (semi-)professionellen Drehbuchschreibern wie Armin Cyliax, Bernhard Holz oder Irma Strakosch (Pseudonym für Irma Czerwinska (1869–1931)) von dänischen Filmfirmen ungeachtet ihrer Sprache bewertet und gegebenenfalls angekauft wurden, konnte umgekehrt nicht vorausgesetzt werden, daß bei deutschen Firmen beschäftigte Dramaturgen oder Regisseure Dänisch lesen konnten. Bloch bekam auf eine entsprechende Anfrage am 8.11.1911 von der *Deutschen Bioscop* mitgeteilt, daß ihr »die Einsendung Ihrer Manuskripte in *deutsch* anheim« gestellt wurde. Dies war offensichtlich für die nahe der deutschen Grenze aufgewachsene Bloch kein Problem, auch wenn sie schnell vorgeschlagen hat, zunächst immer ein zweiseitiges ›Resümee‹ statt eines arbeitsintensiveren ausgearbeiteten Szenariums einreichen zu dürfen, was die *Deutsche Bioscop*

1905 Marguerite ENGBERG (1977a), 24f.

1906 Brief, dat. 22.5.1911.

akzeptierte.¹⁹⁰⁷ Schon am 23.11.1911 bekundete die Firma ihr Interesse an dem Drehbuch zu *Die Heimkehr*, und bis 1913 gelang es Bloch, der *Deutschen Bioscop* vier Drehbücher und der *Deutschen Mutoscop*, mit der sie im April 1912 Kontakt aufgenommen hatte, drei Drehbücher zu verkaufen.

1911 hatte Bloch mit ihren vier verkauften Drehbüchern an zwei Firmen 377,38 Kronen verdient, 1912 dann mit elf verkauften Drehbüchern an drei Firmen 743,57 Kronen.¹⁹⁰⁸ Der große Durchbruch kam 1913 mit vierzehn Drehbüchern, die an vier verschiedene Firmen für insgesamt 1.489 Kronen gingen, gefolgt 1914 von sechzehn Drehbüchern, die von der *Nordisk* und *Kinografen* für insgesamt 3.075 Kronen erworben wurden. Im Jahr darauf konnte Bloch dreizehn Drehbücher an die *Nordisk* und an *Svenska Biografteatern* für genau 3.000 Kronen absetzen, und 1916 folgte dann das absolute Erfolgsjahr mit 21 Drehbüchern an vier Firmen für 6.000 Kronen.

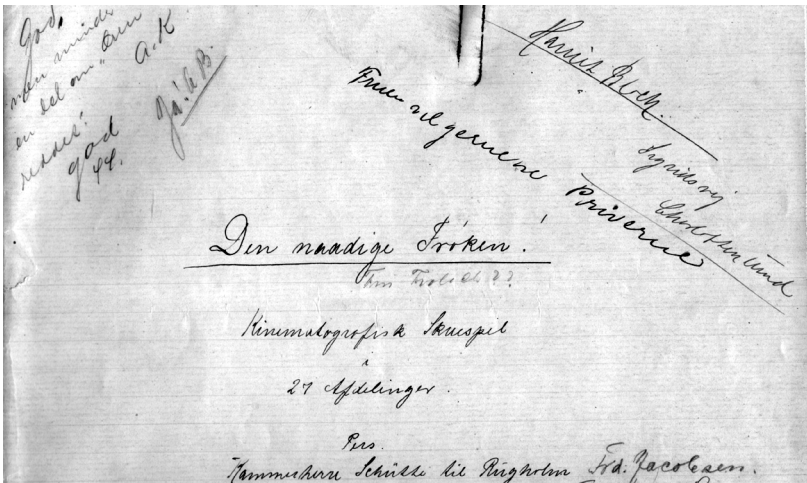


Abb. 96: Die erste Drehbuchseite von *Den naadige Frøken* mit dem Vermerk: »Fruen vil gerne se Prøverne«
[»Die Dame möchte gerne die Proben sehen«]

1907 Brief der *Deutschen Bioscop*, dat. 2.4.1912.

1908 Diese Angaben sowie die folgenden nach einer Aufstellung Blochs in deren Privatarchiv.

Wie gelang es Bloch nun, 1913 den Sprung zur erfolgreichen professionellen Drehbuchautorin zu schaffen? Zunächst einmal scheint Bloch von Anfang an sich auch für die praktische Seite der Filmherstellung interessiert zu haben: Schon auf ihrem ersten Manuskript ist ein handschriftlicher Vermerk eines *Nordisk*-Angestellten zu finden, der m.W. in der dänischen Stummfilmzeit einzigartig ist: »Die Dame möchte gerne die Proben [= Aufnahmen] sehen« (s. Abb. 96). Auch in dem Interview 1962 erwähnt Bloch, daß sie in Schnedler-Sørensens Zeit immer in Valby zu den Dreharbeiten willkommen gewesen sei.¹⁹⁰⁹

Daß Blochs Durchbruch dann 1913 erfolgte, belegt, daß sie zu diesem Zeitpunkt das sich in diesen Jahren ausdifferenzierende auto- wie allo-referentielle Regelwerk des Drehbuchschreibens gemeistert hatte. In den Jahren 1911 und 1912 wird in den Briefen der Filmfirmen noch häufiger auf Zensurprobleme in den Blochschen Drehbüchern eingegangen, während solche Ablehnungsgründe später selten werden. So schickt Schnedler-Sørensen am 3.12.1911 ein Drehbuch mit dem Titel *I Kvindevold* [In Frauengewalt] mit der Begründung zurück, daß »die Schlafzimmerszene [...] zu stark« sei.¹⁹¹⁰ Statt dessen schlägt er ein zensurkonformeres Drehbuch vor:

[I]ch möchte Sie bitten, ein Stück über eine junge Gutsbesizertochter zu schreiben, die mit ihrer Natürlichkeit und Lebensfreude der Liebling aller im Dorf und auf dem Gut ist, im Gegensatz zu ihrer Mutter und ihren Geschwistern. Auf die eine oder andere Weise muß es ihr dann schlecht ergehen, damit das Publikum zusammen mit den Menschen, die sie lieben, mit ihr zu fühlen und zu leiden hat, und zum Schluß muß sie sterben, damit Sie sowohl die Feierlichkeit in der Kirche als auch am Grab unterkriegen. Bei der Darstellung ist es von sehr großer Wirkung, das Schlagen der Kirchenglocken und die Orgelmusik arrangiert zu bekommen. Das ist der Geschmack des Publikums, und das kann überall die Zensur passieren, ein Faktum, mit dem wir besonders rechnen müssen.¹⁹¹¹

1909 Interview mit Harriet Bloch, Tonbandaufnahme, 1.5.1962. In: DFI.

1910 »Sovekammerscenen er for stærk«.

1911 »[J]eg vil bede Dem om at skrive et Stykke om en ung Herregaardsdatter som ved sin Naturlighed og Livsglæde er alles Kæledægge i Landsbyen og paa Gaarden, i Mod-sætning til hendes Moder og Søsken. Det skal saa gaa hende ilde paa en eller anden Maade saa at Publikum sammen med de Mennesker hun elskes af, maa føle og lide med hende og til Slut maa hun dø, at De baade faar Højtideligheden fra Kirken og Graven med. Det er af meget stor Virkning ved Fremstillingen at faa arrangeret Kirkeklokkernes Ringen og Orgelmusiken. Det er Publikums Smag, og det kan passerer Censuren overalt, et Faktum som vi i særlig Grad maa regne med.«

Gerade die deutschen Produktionsfirmen brachten, die strenge deutsche Zensur vor Augen, 1912 Zensureinwände gegen Blochs Drehbücher vor. Das Drehbuch zu *Frauenhass* konnte die *Deutsche Bioscop* am 27.3.1912 zu ihrem »lebhaften Bedauern unmöglich acceptieren, da das Vitriol-Attentat am Schluss unzweifelhaft von der Zensurbehörde aller zivilisierten Staaten verboten würde«. Den *Gentlemandieb* lehnte die gleiche Firma am 20.9.1912 ebenfalls ab, »und zwar aus folgenden Censurverbotlichen [sic] Gründen: Einbruchsdiebstahl, Vorschub zum Verbrechen, Warnung eines Verbrechers, kurz, die Polizei würde sagen: Sieg des Schlechten! und das Stück schlankweg verbieten«.

Zur Professionalisierung gehörte in Blochs Fall auch, den Filmfirmen aus arbeitsökonomischen Gründen ab 1912/13 häufig zunächst ein Treatment (in dänischsprachigen Briefen »Udkast« genannt, in deutschsprachigen »Resümee«)¹⁹¹² statt eines ausgearbeiteten Szenariums anzubieten. Es kam zwar zu Blochs Verärgerung vor, daß sie ein auf explizite Auffor-



Abb. 97: Das Programmheft zu *Republikaneren* [Der Republikaner] mit der seltenen Nennung eines erfolgreichen Drehbuchschreibers, der nicht das symbolische Kapital eines etablierten Autors in die Filmproduktion mit einbrachte

¹⁹¹² Der dänische Terminus findet sich z.B. in einem Brief der *Kinografen*, dat. 8.11.1913, der deutsche in einem Brief der *Deutschen Bioscop*, dat. 2.4.1912. Vgl. zur Terminologie auch Kap. 4.6.

derung einer Filmfirma ausgearbeitetes Szenarium später dennoch abgelehnt bekam,¹⁹¹³ aber im großen und ganzen verhinderte dieses Verfahren, Arbeitszeit in Drehbücher zu investieren, die später nicht angekauft wurden.

Für eine professionelle, aber freiberufliche Autorin war es zudem wichtig, ihre Dienste und Produkte möglichst vielen potentiellen Kunden anzubieten. In Blochs Fall bedeutete dies auch, Manuskriptaufträge aktiv einzuwerben: So wandte sie sich z.B. am 9.4.1913 an die *Nordisk* mit der Anfrage, ob sie nicht den Auftrag erhalten könne, Werke von Lie oder Ibsen für die Leinwand zu adaptieren, da sie in der Presse gelesen habe, daß die *Nordisk* die entsprechenden Verfilmungsrechte erworben habe.¹⁹¹⁴ Bloch verfolgte zudem die Strategie, ein Drehbuch allen möglichen Interessenten nacheinander zuzusenden, bis es entweder angekauft wurde oder seine Marktuntauglichkeit erwiesen hatte. Was den Kontakt mit verschiedenen Filmfirmen betrifft, so demonstrieren die an Harriet Bloch gerichteten Briefe, daß sie bis 1920 mit folgenden Firmen Briefe wechselte und dort Drehbücher anbringen wollte: in Dänemark mit *Alhambra Dansk Film* (1915), *Dania Biofilm* (1913), *Dansk-Amerikansk Handelselskab, Moving Pictures Department* (1913), *Dansk Astra* (1919), *Filmfabriken Danmark* (1917), *Kinografen* (1913–1916), *Nordisk* (1911–1927), *Palladium* (1920) und *Det nye danske Films Kompagni/Tivoli Film* (1914); im deutschsprachigen Raum mit *Deutsche Bioscop* (1911–1913), *Deutsche Mutoskop- und Biographgesellschaft* (1912–1913), *Goron-*

1913 So forderte z.B. Einar Zangenberg Bloch am 19.3.1916 auf, *Syndens Skygge* [Der Schatten der Sünde] auszuarbeiten und ins Deutsche zu übersetzen, nahm später aber am 15.5.1916 von einem Ankauf Abstand (s.u.). Auch *Den forbudne Frugt* [Die verbotene Frucht] arbeitete Bloch auf Aufforderung der *Svenska Biografteatern* vom 14.4.1915 aus, ohne daß die Firma das Drehbuch dann ankaufte. Selbst bei der *Nordisk* geschah es, daß ausgearbeitete Szenarien dann doch nicht von der Firma erworben wurden, worüber Bloch sich in bezug auf das Drehbuch *Incognito* beschwerte, das sie auf A.V. Olsens Wunsch vom 4.2.1915 angefertigt hatte. Harald Frost wies sie aber am 30.3.1915 brieflich darauf hin, daß die *Nordisk* sich generell bei einer Aufforderung zur Ausarbeitung nicht verpflichte, das Szenarium später auch zu kaufen, und Valdemar Andersens Aufforderung am 2.3.1916, *De onde Øjne* [Die bösen Augen] auszuarbeiten, wurde von diesem explizit mit dem Hinweis verknüpft, daß die Firma damit keine Abnahmeverpflichtung irgendeiner Art eingehe.

1914 Brief in: *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby. Die Zeitungsmeldung über den Erwerb der Verfilmungsrechte war indes eine Ente. Erstaunlich ist in Blochs Brief, daß sie – auch in bezug auf Ibsen – von »en af de paagældende Romaner« [»einem der betreffenden Romane«] schreibt.

Films (1920), *May-Film* (1920–1921), *Messters Projektion* (1912–1916) und *Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie* (1913); in Schweden mit *Hasselblads Fotografiska Aktiebolag* (1916–1917), *Filmindustriaktiebolaget Skandia* (1919) und vor allem *Svenska Biografteatern* (1915–1920); in den USA schließlich mit der Firma *Douglas Fairbanks* (1920).

Ebenfalls an den Briefen in Blochs Privatarchiv gut erkennbar ist die Praxis, abgelehnte Drehbücher keinesfalls wegzuerwerfen, sondern diese – evtl. in Überarbeitung – erneut bei einer anderen Firma einzureichen. Leider wird in den Briefen der Filmfirmen nicht immer der Drehbuchtitel erwähnt, und in manchen Fällen mag Bloch auch den Titel z.B. bei einer Überarbeitung geändert haben. Doch läßt sich an einigen Drehbüchern exemplarisch zeigen, wie diese unter den Filmfirmen zirkulierten:

- *Forstadsprästen* [Der Pfarrer der Vorstadt] bot sie zunächst der *Nordisk* an, doch die lehnte das Drehbuch am 26.10.1915 ab. Daraufhin wurde das Drehbuch zur Firma *Svenska Biografteatern* geschickt, die sich am 8.11.1915 nach Blochs Honorarvorstellung erkundigte, aber keine 300 Kronen zahlen wollte und daher das Drehbuch am 11.11.1915 zurückschickte. Als nächstes wurde das Drehbuch Einar Zangenberg für dessen deutsche Filmproduktion angeboten, der aber am 16.3.1916 sein Desinteresse bekundete. Schließlich erwarb *Hasselblads* das Drehbuch am 25.7.1916 und verfilmte es 1917 unter dem Titel *Förstadsprästen* [Der Pfarrer der Vorstadt].
- Weniger erfolgreich war Bloch mit dem Drehbuch *Syndens Skygge/Skyggen af en Synd*. Die *Nordisk* war, wie häufig in den späten Jahren, die erste Anlaufstation, wollte aber von dem Drehbuch am 13.7.1914 nichts wissen; auch eine neue Version lehnte man am 24.3.1915 ab. Blochs Großabnehmer Nr. 2, *Svenska Biografteatern*, konnte sich am 8.5.1915 ebenfalls nicht für das Drehbuch erwärmen, genauso wenig wie am 24.11.1915 an einer erneut umgearbeiteten Version. Einar Zangenberg forderte Bloch am 19.3.1916 auf, das Drehbuch genauer auszuarbeiten und ins Deutsche zu übersetzen, lehnte es dann aber am 15.5.1916 doch ab, weil es sich mit dem vorhandenen Personal nicht realisieren lasse. *Hasselblads* war Anlaufstation Nr. 4, doch auch diese Firma sandte das Drehbuch am 30.6.1916 zurück. Schließlich erscheint das Drehbuch das letzte Mal in einem auf den 12.6.1917 datierten Brief des Nachlaßverwalters jener Filmproduktion, mit der Psilander 1917 kurz vor seinem Tod begonnen hatte. Dem Brief ist zu

entnehmen, daß *Skyggen af en Synd* sich im Nachlaß Psilanders befand und Bloch jetzt wieder zugeht.

- Gleich sechs bzw. sieben Stationen durchlief das Drehbuch *Den forbudne Frugt*: Wieder begann Bloch mit der *Nordisk* (Rücksendung am 5.2.1915), gefolgt von *Svenska Biografteatern*, die zwar Bloch am 14.4.1915 zur Ausarbeitung des eingesandten Treatments aufforderte und sich am 27.4.1915 nach dem Preis erkundigte, dann aber am 29.6.1915 doch Abstand vom Erwerb des Drehbuches nahm. Wieder war Zangenberg der nächste potentielle Kunde (Rücksendung am 16.3.1916), gefolgt von *Hasselblads* (Rücksendung am 30.6.1916). Am 25.9.1916 bat Bloch die *Svenska Biografteatern* erneut um eine Prüfung des »Resümées«,¹⁹¹⁵ doch schon zwei Tage später lehnte *Svenska Biografteatern* erneut ab.¹⁹¹⁶ Wie dem Brief des Nachlaßverwalters von Psilander am 12.6.1917 zu entnehmen ist, fand sich das Drehbuch explizit nicht in Psilanders Nachlaß, woraus geschlossen werden kann, daß Bloch gebeten hatte, dort nach dem Drehbuch zu gucken, weil sie es Psilander überantwortet hatte. Einen letzten Versuch, das Drehbuch abzusetzen, startete sie dann 1920, als sie das Drehbuch der *Palladium* anbot, die den Eingang am 28.1.1920 bestätigte, aber es zumindest unter diesem Titel, den Quellen in Blochs Privataarchiv nach zu urteilen, nicht ankaupte.¹⁹¹⁷
- Ebenfalls keine Erfolgsgeschichte wurde *I Kvindevold/In Frauengewalt*, obwohl Bloch es sieben Jahre lang immer wieder zu verkaufen suchte. Die *Nordisk* lehnte es erstmalig am 22.4.1912 ab, worauf Bloch es ins Deutsche übersetzte und der *Deutschen Bioscop* zuschickte. Deren Begleitschreiben zur Rücksendung des Drehbuches ist auf den 22.5.1912 datiert, der Bestätigungsbrief der *Deutschen Mutoskop* über den Eingang desselben Drehbuches nur zwei Tage später auf den 24.5.1912, doch auch hier war man sich am 31.5.1912 sicher, daß an dem Drehbuch kein Interesse bestehe. Für knapp zwei Jahre verschwand das Drehbuch jetzt in der Versenkung. Erst am 10.3.1914 wird es

1915 »Resuméet«. Brief in der Bibliothek des Svenska Filminstitut, Stockholm.

1916 Ein Durchschlag des Briefes befindet sich in der Bibliothek des Svenska Filminstitut, Stockholm.

1917 *Palladium* produzierte allerdings 1920 einen Film nach einem Drehbuch von Bloch, nämlich *En Hustru till läns* [Eine Ehefrau zum Ausleihen]. Da dieser Titel in Blochs Papieren nirgendwo erscheint, handelt es sich evtl. um *Den forbudne Frugt*, dessen Titel verändert worden ist.

wieder in einem Brief der *Kinografen* erwähnt, die ebenfalls mit dem Drehbuch nichts anfangen konnte. Daraufhin versuchte Bloch es erneut bei der *Nordisk*, wahrscheinlich mit einer umgearbeiteten Version, doch Valdemar Andersen hielt das Drehbuch am 21.7.1916 für ungeeignet und auch explizit für nicht überarbeitungsfähig. So leicht gab Bloch aber nicht auf: In den nächsten drei Jahren bot sie es noch *Filmfabriken Danmark* (Rücksendung am 27.9.1917) und *Skandia* (Rücksendung am 29.3.1919) an.

- Mitunter führte Beharrlichkeit allerdings zum Ziel, wie das Beispiel *Ellinors Offer/Ellinores Opfer* demonstriert: Diesmal hatte die *Dania Biofilm* (und nicht wie sonst üblich die *Nordisk*) das Privileg, das Drehbuch als erste Filmfirma abzulehnen (am 19.6.1913). Von der deutschen Übersetzung wollten auch die *Deutsche Bioscop* am 2.12.1913, die *Deutsche Mutoskop*, die den Eingang am 6.12.1913 bestätigte, sowie *Messters* am 15.7.1914 nichts wissen. *Svenska Biograf-teatern* zeigte sich am 29.6.1915 ebenfalls nicht interessiert, doch zahlten sich die Mühen aus, als Einar Zangenberg 1916 das Drehbuch ankaufte.¹⁹¹⁸
- Das letzte Beispiel für die Umwege, die ein Drehbuch bis zu seiner filmischen Umsetzung nehmen konnte, ist vor allem wegen seiner Bedeutung für die internationale Filmgeschichte von Bedeutung: Blochs Drehbuch *Sejren* [Der Sieg], das die Vorlage für Carl Mayers Drehbuch zum deutschen Murnau-Film *Der Gang in die Nacht* (1920) (s. Abb. 95) abgab. Das erste Mal erscheint ein Drehbuch dieses Titels in Blochs Briefsammlung am 24.7.1914, als die *Nordisk* es zurückschickt. Ob es sich hierbei um das gleiche Drehbuch handelt, das sie über fünf Jahre später bei der *Dansk Astra* einreicht, muß dahingestellt bleiben, wäre aber angesichts der bereits demonstrierten Beharrlichkeit, mit der Bloch ihre alten Drehbücher immer wieder neu lancierte, durchaus möglich. Olaf Fønss jedenfalls schreibt Bloch auf dem Briefpapier der *Dansk Astra* am 14.11.1919, daß das Drehbuch »gut geeignet zur Aufnahme durch unsere Gesellschaft« sei,¹⁹¹⁹ doch daß man zum jetzigen Zeitpunkt noch keine Dispositionen für die nächste Saison treffen

1918 Ein entsprechender Brief ist im Privatarchiv nicht überliefert, doch Blochs eigener Aufstellung über ihre verkauften Drehbücher läßt sich entnehmen, daß Zangenberg 100 Kronen für das Drehbuch bezahlte.

1919 »vel egnet til Optagelse paa vort Selskab«.

könne und darum bitte, das Drehbuch noch vierzehn Tage behalten zu dürfen. Am 11.12.1919 teilt Fønss dann mit, daß er das Drehbuch leider zurückschicken müsse, da nicht klar sei, ob im nächsten Sommer noch Filme aufgenommen werden würden (tatsächlich sollte die *Dansk Astra* 1920 nur noch zwei Filme drehen und dann die Produktion einstellen). Seiner Ansicht nach sei der Anfang zu lang, doch wenn eine entsprechende Kürzung möglich sei, könne er sich vorstellen, die Hauptrolle zu spielen. Dem Brief beigelegt war ein Gutachten Martinus Niensens, datiert auf den 9.12.1919, der dem Drehbuch bescheinigte, daß es nicht zu »den besten der Dame« zähle, aber »nach einiger Kürzung und Bearbeitung [...] wohl als durchschnittliche nette gang-und-gäbe Volkskomödie verwertet werden könnte«.1920 Bloch reichte das Drehbuch daraufhin bei *Svenska Biografteatern* ein, die jedoch am 28.1.1920 erklärte, kein Interesse daran zu haben. Wie das Drehbuch dann nach Deutschland kam und dort 1920 zur Grundlage eines Filmes wurde, in dem Olaf Fønss die Hauptrolle spielte, läßt sich leicht mutmaßen: Fønss, der sich ja vorstellen konnte, in dem Film die Hauptrolle zu spielen, hat es seiner neuen Firma vorgeschlagen, die es allerdings – wie einem Brief der *Goron-Films* vom 29.1.1921 zu entnehmen ist – als Produktionsdrehbuch ungeeignet fand und es daher von Carl Mayer umschreiben ließ.1921

Daß Harriet Bloch erst 1913/14 ihren Durchbruch als professionelle Drehbuchschreiberin erlebte, hängt jedoch wahrscheinlich nicht allein mit ihren eigenen Bemühungen zusammen. Die Zeitverzögerung ist ebenfalls Folge des anfänglich problematischen Verhältnisses der Filmfirmen zu professionellen freiberuflichen Drehbuchschreibern. Zu Beginn der zehner Jahre, als die Arbeiten von Drehbuchamateuren noch weitgehend problemlos in den Produktionsprozeß eingespeist werden konnten, stand die Filmindustrie den entstehenden freiberuflichen professionellen Drehbuchschreibern zwiespältig gegenüber: Zwar war man dankbar für gute Drehbücher und kaufte diese an, doch zugleich befürchtete man zu Recht, daß die Verhandlungsposition der Professionellen schnell stärker als die von Amateuren sein würde, die zumeist froh und geschmeichelt waren, wenn es ihnen überhaupt gelang, ein Drehbuch zu verkaufen.

1920 »Fruens bedste«; »efter nogen Beskæring og Tilrettelægning [...] nok kunne anvendes som en jævn-pæn-lidt almindelig Folkekomedie«.

1921 S. zu Mayers Drehbuch Patrick VONDERAU (2003).

Professionelle Drehbuchschreiber hingegen konnten Honorarhöhen und -konditionen vergleichen, sich evtl. berufsverbändisch organisieren und sich über ihren Namen ein symbolisches Kapital verschaffen, das die Preise für Drehbücher nach oben treiben würde. Letzteres war ein Prozeß, der nach 1910 gerade bei den Schauspielern geschehen war, deren Namen zunächst auch nicht von den Filmfirmen vermarktet worden waren. Um die manchesterkapitalistischen Zustände auf dem Drehbuchmarkt zu erhalten, versuchten die Filmfirmen gegenzusteuern. So wurde, wie bereits in Kap. 5.3 »Konflikte« ausgeführt, darauf gedrungen, daß Drehbücher nicht angekauft wurden, die bereits bei anderen Firmen einmal vorgelegen hatten – woran Harriet Bloch sich ebenso wenig wie andere Drehbuchautoren gehalten hat. Lange Zeit weigerte man sich zudem auf Seiten der Filmindustrie unter eher fadenscheinigen Vorwänden standhaft, Drehbuchautoren (sofern es sich nicht um ›hochkulturelle‹ Namen handelte) bei der Distribution und Rezeption der Filme zu nennen.

Diese Politik der Filmfirmen änderte sich ab 1913. Im Schriftwechsel der *Nordisk* ist nachweisbar, daß man sich bemühte, freiberufliche professionelle Drehbuchschreiber jetzt gezielt auch im Ausland anzusprechen.¹⁹²² Die Ausdifferenzierung des allo- wie autoreferentiellen Regelwerkes zog notwendig eine Professionalisierung des Drehbuchschreibens nach sich, was die Zuarbeit entsprechender Drehbuchschreiber attraktiver machte. Gegenüber den festangestellten Dramaturgen hatten die Freiberufler obendrein den Vorteil, daß sie nur auf Erfolgsbasis bezahlt

1922 So liest man in einem Brief an die Londoner Filiale, dat. 9.1.1915: »Manuskripter: Erholder De ikke af og til Henvendelser fra engelske Filmsforfattere? Vi mener altsaa Forfattere der har valgt Filmen til Speciale og som skriver selvstændige Arbejder for Film. Vi har i den senere Tid vanskeligt ved at skaffe tilstrækkelig mange gode Manuskripter frem, og da vi antager at Englændernes Fantasi i al Almindelighed er mere indstillet paa at behandle Emner der egner sig for Film, kunde vi tænke os at De kunde skaffe os nogle gode Manuskripter til forholdsvis billige Priser. Det behøvede jo ikke at være Arbejder af kendte Forfattere med Navn [...]«. [»Manuskripte: Wenden sich nicht ab und zu englische Filmautoren an Sie? Wir meinen also Autoren, die den Film als Spezialgebiet gewählt haben und die selbständige Arbeiten für den Film schreiben. Wir haben in der letzten Zeit Schwierigkeiten, ausreichend viele gute Manuskripte herbeizuschaffen, und da wir annehmen, daß die Phantasie der Engländer ganz allgemein mehr darauf eingestellt ist, Themen zu behandeln, die sich für den Film eignen, könnten wir uns denken, daß Sie uns einige gute Manuskripte zu verhältnismäßig billigen Preisen beschaffen könnten. Es brauchten ja nicht Arbeiten bekannter Autoren mit einem Namen zu sein [...].«] (NBKB XXXIV:717)

werden mußten, und gegenüber den etablierten Schriftstellern, daß sie nicht deren hohe Honorarforderungen erhoben. Wohnte man dann wie Harriet Bloch noch im Großraum Kopenhagen und konnte entsprechend bei Produktionsproblemen oder Umarbeitungen schnell hinzugezogen werden,¹⁹²³ war man als Drehbuchschreiber erste Wahl – und war, wie Bloch sich 1962 erinnert, »immer willkommen, zur *Nordisk* rauszufahren, um bei den Dreharbeiten zuzuschauen.«¹⁹²⁴

Auch mit der Änderung der Produktionspolitik um die Jahreswende 1913/14, als z.B. die *Nordisk* begann, bei der Vermarktung der Filme die schauspielenden ›Stars‹ in den Vordergrund zu stellen, gewannen die professionellen Drehbuchschreiber aus Sicht der Filmindustrie an Attraktivität. Denn jetzt kam Drehbüchern zunehmend die Aufgabe zu, als ›Star-Vehikel‹ zu fungieren, also möglichst maßgeschneidert und in enger Kooperation mit der Produktionsfirma die darstellerischen Möglichkeiten sowie das öffentliche Image des Stars zu unterstützen – eine Maßgabe, die nur noch professionelle Schreiber, seien sie angestellt oder eben freiberuflich, erfüllen konnten. An Poul Knudsen z.B. schrieb die *Nordisk* am 20.1.1916:

Für den Fall, daß Sie in der nahen Zukunft beabsichtigen sollten, wieder Filmmanuskripte für uns zu schreiben, erlauben wir uns, Ihre Aufmerksamkeit darauf zu lenken, daß wir zur Zeit Käufer besonders solcher Manuskripte sind, die eine Hauptrolle enthalten, die auf Herrn Valdemar Psilander passen kann.¹⁹²⁵

1923 So wird Harriet Bloch z.B. in einem Brief der *Nordisk* am 25.9.1914 aufgefordert, sie möge doch nach Valby in die Studios kommen wegen »en lille Ændring i et af Deres Filmmanuskripter med Herr Psilander« [»einer kleinen Änderung in einem Ihrer Filmmanuskripte mit Herrn Psilander«]. (NBKB XXXIII:399) Auch bei Drehbüchern, an denen die *Nordisk* generell Interesse hatte, die aber vor dem Ankauf noch etwas modifiziert werden sollten, kam es vor, daß Bloch zur Besprechung der Änderungen nach Valby gebeten wurde (s. z.B. Brief von Alfred Kjerulf, dat. 11.2.1914, oder den Brief von Valdemar Andersen, dat. 13.11.1915, der auf Zensurprobleme bei *Kvinden, der skød* [Die Frau, die schoß] hinwies und den Rat gab, Bloch möge sich doch diesbezüglich mit Holger-Madsen beraten).

1924 »altid velkommen til at komme ud på Nordisk for at se på optagelserne«. Interview mit Harriet Bloch, Tonbandaufnahme, 1.5.1962. In: DFI.

1925 »For det Tilfælde, at De i den nærmeste Fremtid skulde paatænke atter at skrive Filmmanuskripter for os, tillader vi os at henlede Deres Opmærksomhed paa, at vi for Tiden navnlig ere Købere til saadanne Manuskripter, som indeholder en Hovedrolle, der kan passe for Herr Valdemar Psilander.« Brief an Poul Knudsen, in: KB, NKS 2692 I 2°.

Entsprechende Briefe an Bloch sind in ihrem Privatarchiv nicht überliefert. Dies liegt indes mit hoher Wahrscheinlichkeit allein daran, daß Bloch solche Hinweise bei ihren nachweislich zahlreichen Besuchen in Valby mündlich erhalten hat. So trägt ihr Drehbuch zu *Dan[d]serindens Hævn* [*Am Tage des Gerichts*] (1916) den Untertitel »Sacchetto-Film af Harriet Bloch«, d.h. Bloch scheint das Drehbuch direkt für den *Nordisk*-Star Rita Sacchetto geschrieben zu haben.¹⁹²⁶ Glaubt man Blochs via Hending referierten Erinnerungen, die durch Ole Olsens eigene Einlassungen gestützt werden können, so war diese Art von Auftragsarbeit nicht selten. In Hending's metonymisch entgleister Charakterisierung war sie Olsens »Manuskriptfavorit«,¹⁹²⁷ und Hending zitiert sie mit den Worten: »Und so war es übrigens auch ziemlich ehrenvoll, von Ole Olsen die Aufforderung zu erhalten, spezielle Handlungen für ausgewählte Stars zu schreiben.«¹⁹²⁸ Als Beispiele nennt sie die ganz auf die Inszenierung des »Stars« ausgerichteten Filme *Naar Hævngløden slukkes* [Wenn die Glut der Rache gelöscht wird] (1914) mit Rita Sacchetto und *Manden uden Fremtid* [*Prinz im Exil*] (1915) mit Valdemar Psilander.¹⁹²⁹

Ob Harriet Bloch mit der *Nordisk* jemals eine schriftlich fixierte Absprache hatte, ist zweifelhaft. In den USA banden Studios ab ca. 1912 erfolgreiche Drehbuchautoren mit Hilfe sogenannter *first reading obligations* an sich, d.h. der Verpflichtung, jedes Manuskript zunächst dem Studio anzubieten, bevor es anderen Firmen offeriert werden durfte.¹⁹³⁰ In Blochs Papieren findet sich jedenfalls kein Hinweis darauf. Auffällig ist aber, daß ab Ende 1913 Bloch ihre Drehbücher fast immer zunächst bei der *Nordisk* einreichte und die *Nordisk* insofern eine Art informelles Vorverkaufsrecht auf Blochs Produktion hatte. Dieses Arrangement hatte für beide Seiten Vorteile: Die *Nordisk* konnte sich geeignete Drehbücher aussuchen, während Bloch durch die enge Zusammenarbeit mit der *Nordisk* das Hauptmanko freiberuflicher Autoren ausgleichen konnte, nämlich nicht direkt in die Filmproduktion eingebunden zu sein und daher

1926 DFI, D-Ns 1353.

1927 [Arnold HENDING:] »»An«: En verdensfilm ... halvtreds kroner«. In: *Politiken*, 20.4. 1961.

1928 »manuskriptfavorit«; »Og så var det for resten ganske ærefuld at få Ole Olsens opfordring til at skrive specielle Handlinger til udvalgte Stjerne«. Ibid.; ebenso in Arnold HENDING (1961), 169.

1929 Ibid., 170 u. 172.

1930 Claus TIEBER (2008), 50.

nicht zu wissen, was im Augenblick gerade gefragt war und über welche Ressourcen an Schauspielern, Drehorten etc. eine Firma verfügte.

Daß Bloch sich schon 1913 einen Ruf als Drehbuchautor erschrieben hatte, geht aus einem Brief der *Dania Biofilm* hervor, die am 17.5.1913 schrieb: »Von einem Mitarbeiter über Ihre Adresse unterrichtet, erlauben wir uns, Sie um ein persönliches Gespräch zu ersuchen, und bitten Sie, in unser Hauptbüro zu kommen, wenn Ihr Weg Sie vorbeiführt.«¹⁹³¹ Offensichtlich ging die Kontaktaufnahme hier von der Filmfirma aus, die versuchte, sich für ihre kommende Produktion guter Drehbuchlieferanten zu vergewissern. Aus der geplanten engeren Zusammenarbeit wurde jedoch nichts, obwohl Bloch im Laufe des Jahres mindestens neun Drehbücher bei der *Dania* einreichte und zwei dieser Drehbücher auch von der *Dania* erworben wurden.

Dafür entwickelte sich 1915 ein enger Kontakt zwischen der schwedischen Firma *Svenska Biografteatern* und Harriet Bloch. Da die Sprachunterschiede zwischen dem Dänischen und Schwedischen keine Barriere für den Absatz von Drehbüchern darstellten, konnten nicht wenige dänische Drehbuchschreiber ihre Produkte in Schweden anbringen – eine Konkurrenz für die einheimischen Schreiber, die in Schweden durchaus kritisch kommentiert wurde.¹⁹³² Bloch hatte im Frühjahr 1915 Kontakt mit *Biografteatern* aufgenommen, und tatsächlich gelang es ihr in den nächsten Monaten, der Firma zwei Drehbücher zu verkaufen.¹⁹³³ Durch diesen Erfolg ermutigt, hatte Bloch daraufhin, wie einem Brief vom 15.II.1915 zu entnehmen ist, bei der Firma angefragt, an was für Drehbüchern *Svenska Biografteatern* generell interessiert sei und welche Schauspieler man zukünftig engagiere, um ihre Drehbücher bedarfsspezifischer schreiben zu

1931 »Gjort bekendt med Deres Adresse af en Medarbejder, tillader vi os at udbede en personlig Samtale, og beder Dem, naar Deres Vej falder forbi, om at komme op paa vort Hovedkontor.«

1932 So monierte der schwedische Zensor, »att icke så få av de utgallrade danska manuskripten söka sig utom sitt eget lands gränser, och att det som följt delvis härav icke blivit tillbörlig plats åt, exempelvis, svenska filmmanuskript« [»daß nicht wenige der ausgemusterten dänischen Manuskripte ihren Weg über die Grenzen des eigenen Landes hinweg finden und daß als Folge hiervon nicht gebührend Platz für z.B. schwedische Filmmanuskripte geliebt ist«]. (G. BERG (1917), VI.)

1933 *Rivalen* [Der Rivale] (Brief der *Svenska Biografteatern*, dat. 5.7.1915 – die Verfilmung trug den Titel *Ålderdom och dårskap* [Alter und Torheit]) sowie *En ganske almindelig Mand* [Ein ganz gewöhnlicher Mann] (Brief der *Svenska Biografteatern*, dat. 15.II.1915 u. 18.II.1915).

können. *Biografteatern* war an einer dauerhaften Zusammenarbeit mit Bloch augenscheinlich so stark interessiert, daß diese Informationen preisgegeben wurden, verbunden allerdings mit der ausdrücklichen Bitte um Diskretion. Mit diesen Informationen in der Hand gelang es Bloch, der Firma in den nächsten Monaten vier offensichtlich maßgeschneiderte Drehbücher zu verkaufen.¹⁹³⁴ Von Seiten der *Biografteatern* witterte man spätestens jetzt in Bloch eine zuverlässige Produzentin guter Drehbücher, und am 14.9.1916 lud man sie zur Vorführung des auf einem Drehbuch von Bloch basierenden Filmes *Kärlek och Journalistik* [*Tintenteufelchen*] in der Kopenhagener Filiale ein, wobei man zugleich eine Absprache vorschlug:

Wir bitten Sie, dies zu tun, damit Sie sich von der erstklassigen Ausführung überzeugen können, die der Film erhalten hat. Wir sind nämlich daran interessiert, weitere Manuskripte im selben Genre zu erhalten, und wenn Sie dies mit Ihren Interessen vereinbaren können, sind wir nicht abgeneigt, mit Ihnen einen Vertrag über die Lieferung einer gewissen Anzahl Manuskripte innerhalb eines bestimmten Zeitraums aufzusetzen.¹⁹³⁵

Bloch muß gegen diesen Vorschlag eingewandt haben, daß sie Verpflichtungen vertraglicher oder – wahrscheinlicher – anderer, informellerer Art gegenüber der *Nordisk* habe. Am 19.9.1916 schrieb *Biografteatern*, daß man natürlich nicht mit der *Nordisk* konkurrieren wolle, um dann hinzuzufügen, daß man die Übereinkunft diskret behandeln werde, wenn sie dennoch für die schwedische Firma eine Reihe von Filmen schriebe. Bloch verlangte und erhielt am 22.9.1916 die Zusage, daß sie 500 Kronen pro akzeptiertes Drehbuch bekomme, und konnte zu diesen neuen Konditionen im nächsten Jahr drei Drehbücher an die Firma absetzen.¹⁹³⁶ Im

1934 *Millionarven* (realisiert als *Miljonarvet* [Das Millionenerbe], Brief der *Svenska Biografteatern* v. 24.1.1916), *Kærlighed og Journalistik* (Brief v. 4.2.1916), *Kærligheds Mirakel* [Das Mirakel der Liebe] (Brief v. 4.2.1916) und *Støbemesterens Søn* [Der Sohn des Gießmeisters] (Brief v. 30.3.1916).

1935 »Vi bedja Eder göra detta för att Ni skall öfvertyga Eder om det förstklassiga utförandet som filmen fått. Vi äro nämligen intresserade af att erhålla vidare manuskript i samma genre, och om Ni finner det förenligt med Edra intressen, så äro vi icke obenägna att göra upp ett kontrakt med Eder om leverans af visst antal manuskript inom bestämt tid.«

1936 Ein Durchschlag des Schreibens der *Svenska Biografteatern* v. 22.9.1916 befindet sich auch in der Bibliothek des Svenska Filminstitut, Stockholm. Bei den drei Drehbüchern handelt es sich um: *Et Sommereventyr* [Ein Sommermärchen] (Brief v. 14.10.1916; ein Durchschlag des Briefes befindet sich in der Bibliothek des Svenska Filminstitut, Stockholm), *Under Masken* [Unter der Maske] (9.12.1916; ein Durchschlag des

September 1917 galt die Verabredung aber offensichtlich nicht mehr, denn Bloch verlangte 700 Kronen für ein Drehbuch, während *Svenska Biografteatern* nur 200 geben wollte. Nach einigem Hin und Her ging das Drehbuch am 29.11.1917 an Bloch zurück, da man sich über das Honorar nicht hatte einigen können. Abgesehen von zwei Drehbüchern, die Bloch 1920 der Firma noch vergeblich anbot, war die Zusammenarbeit zwischen Bloch und *Svenska Biografteatern* damit zu Ende.

Die bisher genannten Gründe für Harriet Blochs Durchbruch ab 1913 setzen stillschweigend eine Bedingung voraus: ihr Vermögen, überhaupt erfolgreiche Drehbücher abzuliefern – wobei den verschiedenen Briefkopiebüchern der *Nordisk* und der *Kinografen* sowie den im Privatarchiv Bloch überlieferten Briefen zu entnehmen ist, daß bei ihr selbst 1914–1916 das Verhältnis von angekauften zu abgelehnten Drehbüchern ca. 1:1 betragen hat. Ole Olsen schrieb 1940 rückblickend über ihre Arbeit: »Eine Autorin, deren Arbeiten wir fast niemals umändern mußten, war *Harriet Bloch*. Sie schrieb viele von unseren Filmen.«¹⁹³⁷ Diese Erinnerung belegt nachdrücklich, daß sich Bloch des Rufes erfreute, produktionsnahe Drehbücher für kommerziell erfolgreiche Filme schreiben zu können.

Nur in einem einzigen Fall erlaubte es allerdings die Quellenlage, die ›Produktionsnähe‹ konkret untersuchen zu können, nämlich in bezug auf den bereits erwähnten Film *Manden uden Fremtid*, von dem sowohl Harriet Blochs Drehbuch als auch der fertige Film heute noch überliefert sind.¹⁹³⁸ Bei der Produktion dieses Films lassen sich vier Stadien unterscheiden: Blochs Originaldrehbuch (A), das von einem Dramaturgen der *Nordisk* handschriftlich redigiert wurde (B) und danach unter Hinzufügung der neuen Kategorien ›Bekleidung‹ und ›Persönliche Requisiten‹ (vgl. Kap. 4.6) neu abgetippt wurde, dann die Korrekturen Holger-Madsens in diesem Produktionsdrehbuch (C) und schließlich der fertige Film (D).¹⁹³⁹ Von ihren ursprünglich 70 Bildern wurden zwar 15 Bilder zwi-

Briefes befindet sich in der Bibliothek des Svenska Filminstitut, Stockholm) und *Der var engang en Maler* [Es war einmal ein Maler] (Brief v. 29.12.1916; ein Durchschlag des Briefes befindet sich in der Bibliothek des Svenska Filminstitut, Stockholm).

1937 »En Forfatterinde, hvis Arbejder vi næsten aldrig behøvede at lave om paa, var *Harriet Bloch*. Hun skrev mange af vore Film.« Ole OLSEN (1940), 102.

1938 Meines Wissens existiert nur noch ein weiterer Film, der direkt nach einem Drehbuch von Harriet Bloch entstand, nämlich der schwedische Film *Kärlek och journalistik* (1916), doch ist hier das Drehbuch leider nicht überliefert.

1939 Die beiden Drehbücher tragen die Signatur Nord D-Ns 1333, NFKS (DFI).

schen den Stadien A und B zwecks Straffung der Handlung gestrichen oder in Form von Zwischentiteln umgearbeitet, aber im großen und ganzen sind die Umarbeitungen, denen Blochs Drehbuch unterworfen wurde, relativ gering. Viele Seiten ihres Drehbuches konnten wortwörtlich ins Produktionsdrehbuch übernommen werden. *Manden uden Fremtid* scheint so durchaus das Urteil Olsens über Blochs Drehbücher zu bestätigen.

Wie sahen Blochs Drehbücher nun generell aus? Was war für die *Nordisk* und ihre Konkurrenzfirmen in der Zeit des ersten Weltkrieges ein gutes Drehbuch?

Angesichts der Anzahl ihrer Drehbücher ist eine *Gesamtanalyse* der Drehbücher von Harriet Bloch im Kontext dieser Untersuchung nicht zu leisten; statt dessen muß ich mich auf einige Beobachtungen anhand einer Auswahl beschränken, die aus *Den søvnige Brudgom/En søvnig Brudgom* [Der schläfrige Bräutigam/Ein schläfriger Bräutigam] (1914), *Den nye Husassistent/De Ægtemænd!* [Die neue Haushaltsassistentin/Diese Ehemänner!] (1914) und *Mands Vilje* [Das Feuer und sein Meister, auch: *Der Sieg der Liebe*] (1917) besteht.¹⁹⁴⁰ Diese drei Drehbücher sind zwei recht unterschiedlichen Genres zuzurechnen, nämlich der kurzen, unter 400 m langen, d.h. unter 20 Minuten laufenden Humoreske (*Den nye Husassistent* trägt entsprechend den Untertitel ›Kino-Lystspil‹, bei *Den søvnige Brudgom* fehlt ein Untertitel) sowie dem abendfüllenden Kino-Drama, das in der Terminologie Blochs ein ›Kino-Skuespil‹ hieß (so der Untertitel zu dem Film *Mands Vilje* mit seiner Länge von 1.384 Metern).

Die Handlung des Films *Den søvnige Brudgom* ist in zwei Teile untergliedert. Im ersten eröffnet Otto Müller eine neue Arztpraxis, und seine Schwester Grete verspricht Müllers Freund Tage West ihre Hand, wenn sich am ersten Tag Patienten blicken lassen sollten. Um dies sicherzustellen, inseriert West unter Angabe der Praxisadresse nach einer Haushälterin für »eine gut bezahlte Stellung bei einem jüngeren unverheirateten Arzt«. ¹⁹⁴¹ Diese Anzeige führt erwartungsgemäß zwar dazu, daß das Wartezimmer am Eröffnungstag gut gefüllt ist, zieht aber auch groteske Szenen nach sich, weil Arzt und vermeintliche Patientinnen in einer klas-

1940 Alle drei Drehbücher befinden sich heute in der NFKS (DFI), und zwar unter – in der Reihenfolge der obigen Nennung – D-Ns 1143, D-Ns 1176, D-Ns 1650.

1941 »en vellønnet Stilling hos en yngre ugift Læge«. D-Ns 1143.

sischen Verwechslungssituation aneinander vorbeireden. Glücklicherweise befindet sich jedoch auch eine echte Patientin unter den Wartenden, so daß Grete ihrem West den Streich verzeiht und seinen Antrag annimmt. Müller indes rächt sich ein Jahr später, als er West an seinem Hochzeitsabend Schlaftropfen in den Champagner mischt. West bringt daraufhin seiner Frau zu deren Enttäuschung nicht mehr die erwartete Aufmerksamkeit entgegen und verbringt die Hochzeitsnacht tief schlafend allein auf dem Divan im Wohnzimmer, bis am nächsten Morgen ein Brief Müllers Aufklärung über das seltsame Verhalten des ›schläfrigen Bräutigams‹ gibt.

In *Den nye Husassistent* nutzen zwei befreundete Kaufleute, Frem und Vest, die abendliche Abwesenheit ihrer Frauen aus, um auf Männerart einmal so richtig auf den Putz zu hauen. Dabei lernen sie in einem Vorstadtvarieté Aurelia Pedersen kennen, mit der sie in eine zweifelhafte Tanzkneipe weiterziehen, wo sie u.a. einen »originalen ›Tango à trois‹«¹⁹⁴² tanzen. Der Kater am nächsten Morgen wird bei Frem noch dadurch verschlimmert, daß seine Frau angesichts des Konfettis auf seiner Kleidung nichts von einer angeblichen Generalversammlung hören will. Erst ein Schmuckstück versöhnt sie wieder mit ihrem Ehemann. Doch die Nemesis will es, daß seine Frau nichtsahnend Aurelia als neues Dienstmädchen anstellt. Nach einigen Verwicklungen gelingt es Frem jedoch, sie gegen Zahlung einer Geldsumme aus dem Haus zu bekommen. Damit sein Freund nicht gänzlich ungeschoren davonkommt, schickt er Aurelia zu diesem weiter, der sich zähneknirschend ebenfalls von ihr freikauf. Die zwei Freunde trösten sich am nächsten Tag: »... aus Schaden wird man klug.«

Von ganz anderem Zuschnitt ist dagegen das Drama *Mands Vilje*, und dies nicht nur durch seine Spiellänge. Während die beiden kurzen Humoresken 12 bzw. 10 Schreibmaschinenseiten umfassen und 26 bzw. 38 ›Bilder‹ haben, ist das Typoskript zu *Mands Vilje* 39 Seiten lang und dabei in fünf Akte bzw. 126 ›Bilder‹ untergliedert. Der ›Wille des Mannes‹, auf den im Titel referiert wird, gehört dem jungen hochbegabten Maschinisten Frants Fabricius, der sich in Sybil, die Enkelin des Fabrikbesitzers verliebt. Diese erwidert zwar seine Gefühle, doch während der vom Fabrikbesitzer auferlegten Trennungsphase zwischen den beiden, in der Fabricius Karriere machen soll, um die sozialen Unterschiede zu ver-

1942 »originale ›Tremands-Tango‹«. D-Ns 1176.

ringern, zweifelt sie wegen eines Mißverständnisses an Frants' Treue und erliegt dem Werben des leichtlebigen, arroganten und hochverschuldeten Kammerjunkers Felix von Ritter. Die Ehe ist ein Fiasko, und in kurzer Zeit hat von Ritter obendrein die Fabrik in den Konkurs gebracht. Der durch seine Erfindungen wohlhabend gewordene Fabricius (!) kauft das Unternehmen und stellt von Ritter als Buchhalter an, eine Stellung, die dieser prompt für Unterschlagungen ausnutzt. Als diese auffliegen, schickt der Kammerjunker, der um die Liebe Fabricius' zu seiner Frau weiß, diese zu dem Fabrikbesitzer, um seinen Kopf aus der Schlinge zu ziehen. Fabricius verzichtet darauf, die Unterschlagungen polizeilich verfolgen zu lassen, doch stellt er den Rivalen auf die Probe, ob dieser sich von seiner Frau Sybil scheiden lassen würde, um die gefälschten Wechsel zurückzuerhalten, wobei diese ohne das Wissen Ritters längst vernichtet sind. Als dieser in Gegenwart seiner Frau sofort erleichtert in die Scheidung einwilligt, verläßt Sibyl endlich den Unwürdigen zugunsten des aufgestiegenen Arbeiters. Von Ritter erschießt sich.

Gemeinsam ist diesen drei Drehbüchern, daß sie geradezu vorbildhaft die goldenen Regeln erfüllen, die in der dänischen Drehbuchdebatte in der Zeit des ersten Weltkrieges aufgestellt worden waren: ein rasch vorschreitender und logisch aufgebauter Plot sowie die Beschränkung auf wenige, stark konturierte Hauptpersonen. Sieht man von Statisten ab, kommt *Den søvnige Brudgom* mit drei Darstellern aus, in *Den nye Husassistent* sind es fünf, und sogar in *Mands Vilje* spielen trotz der Länge nur sechs mit. Diese Beschränkung auf wenige Darsteller ist nicht allein narrativ begründet, sondern auch produktionsökonomisch – ein Aspekt, den Bloch auch in der Wahl der Orte berücksichtigt, die allesamt einfach und damit billig filmisch zu gestalten sind.

Während Bloch also produktionsökonomische Aspekte durchaus berücksichtigt, ist es bezeichnend, daß sie (1) in ihren Drehbüchern keinerlei Ansätze eines genrespezifischen Stils zeigt (man vgl. z.B. mit Carl Mayers expressivem Telegrammstil und dessen Anakoluthen), sondern eine schlichte, ›unliterarische‹¹⁹⁴³ Prosa schreibt, und daß sie (2) die medienästhetischen Möglichkeiten des Films fast überhaupt nicht nutzt. Ihre Drehbücher lassen keine Ansätze erkennen, für die filmische Umsetzung

1943 Birgit SCHMID (2004) faßt die Meinung der meisten Theoretiker wie Praktiker des Drehbuchs so zusammen, daß »zum guten Gelingen [...] in erster Linie das Literarische vermieden werden« muß (39).

der Plots nach spezifisch visuellen Lösungen zu suchen. Fast nirgendwo ist eine Reflexion auf das Telos zu sehen, das Drehbuch mit Hilfe der Kamera oder zumindest vor ihr umzusetzen. In den drei untersuchten Drehbüchern gibt es nur zwei Stellen, die als Ausdruck eines ›filmischen Blickes‹ gelesen werden könnten. In Szene 29 in *Mandens Vilje* heißt es einmal »v. Ritter und Sibyl, die zusammen getanzt haben, kommen in den Vordergrund«,¹⁹⁴⁴ wodurch die *mise en scène* des durch die Kamera aufgenommenen Raumes strukturiert wird. In der darauffolgenden Szene wird noch einmal die Position der Kamera angedeutet, wenn es heißt: »Die Gäste verabschieden sich. Die Tür steht offen, und man sieht die Autos eines nach dem anderen vorfahren.«¹⁹⁴⁵ Generell fehlen solche Hinweise aber ebenso wie jede Art von Technotext.

Zu diesen Beobachtungen paßt auch, daß bei der erfolgreichsten dänischen Drehbuchschreiberin erstaunlicherweise noch im Jahr 1917 die kleinste Gliederungseinheit, das ›Bild‹, allein durch Veränderungen im dargestellten Raum definiert ist: Ändert sich die aufzunehmende Räumlichkeit, beginnt eine neue Szene, ein neues ›Bild‹. Für Urban Gad hingegen ist ein ›Bild‹ 1919 als »nur [...] eine einzige Aufstellung des Apparates« definiert,¹⁹⁴⁶ d.h. Gad differenziert zwischen Einstellung der Kamera und dargestelltem Raum. So wird mit Hilfe verschiedener Kadrierungen, von Einstellungsgrößen (z.B. Anfangseinstellung in Totale, die Halbtotale oder Großaufnahme) oder von Schnitt- oder Montageoptionen (z.B. beim gleichen Motiv der Wechsel zwischen diesen Einstellungsgrößen oder auch die Abfolge von Schuß-Gegenschuß) erzählt, wobei sich alle diese Einstellungen auf den selben dargestellten Raum der Schauspieler beziehen können, jedoch neben diesem ›realen‹ einen spezifischen filmischen Raum etablieren. Im Gegensatz hierzu existiert in Blochs Drehbüchern, die von der Funktion der Kamera nichts wissen, keine Differenz zwischen Einstellung und Szene. Gleichzeitig ist in ihren Drehbüchern aber auch nicht erkennbar, daß sie sich Gedanken über die filmspezifischen Möglichkeiten einer Tiefeninszenierung des Geschehens vor der Kamera macht, wenn sie schon an der Einheit des dargestellten Raumes festhält.

1944 »v. Ritter og Sibyl, der har danset sammen, kommer hen i Forgrunden«. D-Ns 1650.

1945 »Gæsterne tager Afsked. Døren staar aaben, og man ser Bilerne køre frem efter Tur.« Ibid.

1946 »kun [...] een Opstilling af Apparatet«. Urban GAD (1919), 32.

Blochs Drehbücher muten produktionsökonomisch gut durchdacht an, sind dabei aber in medienästhetischer Hinsicht recht einfallslos: Weder erscheinen die Situationen spezifisch visualisiert, noch enthalten die Drehbücher Hinweise auf die filmische Umsetzung. Daß diese Drehbücher sich bei der *Nordisk* trotzdem solcher Beliebtheit erfreuten, könnte zum einen darauf hindeuten, daß es genau solche Drehbücher waren, die die *Nordisk* für eine möglichst reibungslose industrielle Massenproduktion von Unterhaltungsfilm benötigte, und belegt zum anderen die oben bereits erwähnte Forderung an ein ›gutes‹ Drehbuch, dem Regisseur, dem Kameramann und den Schauspielern Raum für die nachfolgende Realisierung als Film zu lassen. Bloch schien sich durchaus bewußt gewesen zu sein, daß ihre Drehbücher bei der *Nordisk* nur Rohstoff bei der Produktion von Filmen waren, denn sie äußerte 1962: »Es waren ja an und für sich nicht meine Filme, wenn sie herauskamen.«¹⁹⁴⁷

Abstrahiert man vom medienästhetischen Aspekt, so weisen die trivial erscheinenden Geschichten Blochs in Hinblick auf die Geschlechter- und Klassenbeziehungen z.T. geradezu subversive Qualitäten auf. Am wenigsten deutlich sind diese Qualitäten bei den drei beispielhaft diskutierten Drehbüchern in *Mands Vilje*, wo die banale Dreiecksgeschichte allein durch die Koppelung mit der sozialen Frage spannend wird. Die ideologisch-normative Ordnung ist wahrscheinlich, wenn man in marxistischer Weise vom Sein aufs Bewußtsein schließen will, Harriet Blochs eigene: Während der adlige Kammerjunker nur als Parasit der bürgerlichen Gesellschaft dargestellt wird, scheint die Lebensweise des Fabrikbesitzers für den fleißigen Arbeiter das selbstverständliche Ziel seines sozialen Strebens zu sein. Auf die Gestaltung solcher ›Verbürgerlichungstendenzen‹ der Arbeiterklasse trifft man in dänischen Filmen der Jahre 1917–19 häufiger. Der Grund ist nicht nur im hegemonialen bürgerlichen Diskurs zu suchen, sondern auch zeitgeschichtlich in den ausländischen Revolutionswirren dieser Jahre (Rußland, Finnland, Deutschland), den Streiks in Dänemark ab 1917 sowie in der parteienübergreifenden Sammlungsregierung in Dänemark während des ersten Weltkrieges anzunehmen.

Mands Vilje enthält jedoch auch Narrationselemente, die sich in den hegemonialen kulturellen Diskurs nicht einfügen lassen, indem sie nicht

1947 »Det blev jo ikke mine film i og for sig, når de kom frem«. Interview mit Harriet Bloch, Tonbandaufnahme, 1.5.1962. In: DFI.

eindeutig für eine Mimikry der (groß-)bürgerlichen Normen plädieren. Dazu gehört z.B. Frants' positiv dargestellte Weigerung, sich bei einer Einladung der herrschenden großbürgerlichen Kleideretikette als Disziplinierungspraxis zu unterwerfen. Allerdings ließe sich als *advocatus diaboli* in bezug auf *Mands Vilje* argumentieren, daß in solchen Szenen nicht die bürgerlichen Werte an sich kritisiert werden, sondern die fatale Kontamination des Großbürgertums durch Personen wie den Kammerjunker, während Frants Fabricius sozusagen dem Bürgertum dessen ureigenste Werte durch seinen Aufstieg zurückbringt: Fleiß, Ehrlichkeit, Konvergenz von Schein und Sein etc.

Eine radikale Transgression von Normen geschieht in *Mands Vilje* wie in den beiden anderen Drehbüchern eher in bezug auf die Konstruktion von Frauen bzw. des Verhältnisses zwischen den Geschlechtern. Am deutlichsten wird dies in der Figur der Frau Dyhring, einer geschiedenen (!) Frau mit Tochter, die sich als gute Fee für Frants Fabricius entpuppt und ihn nach Kräften bei seinem Aufstieg unterstützt. In den beiden Humoresken wird diese Auseinandersetzung mit traditionellen Geschlechterrollen noch deutlicher und nimmt hier teilweise burleske Züge an. Der Herrenabend in *Den nye Husassistent* endet so in der pekuniären Katastrophe für die bürgerlichen Möchtegern-Lebemänner, während die lachende Dritte Aurelia Pedersen ist, die schon durch ihren Unterklassenamen Pedersen in Opposition zu den Kaufleuten mit den Namen Frem und Vest als einer niedrigeren Schicht angehörig codiert wird. Fräulein Pedersen ist zwar leichtlebig, vergnügungssüchtig, raucht Zigaretten und tut wahrscheinlich noch anderes, was traditionell ein Mädchen in trivialer Literatur ins Verderben stürzen würde, doch wird sie am Schluß nicht wegen ihrer moralischen Vergehen bestraft, sondern sogar explizit belohnt.

Am interessantesten im Hinblick auf hegemoniale Normen des Geschlechterverhältnisses ist *Den søvnige Brudgom*. Oberflächlich betrachtet scheint Grete nur ein willenloses Objekt männlicher Inszenierungen zu sein: Im ersten Teil ist es West, der durch seine Anzeige für die Verwirrung in der Praxis seines Freundes Müller sorgt und so seine Braut erobert; im zweiten Teil ist es Müller, der durch seine Schlaftropfen Wests und Gretes Hochzeitsnacht manipuliert. Bei genauerer Analyse verspottet der Film jedoch männliche Impotenz und Ohnmacht.

Die Impotenz ihres Ehemannes in der Hochzeitsnacht wird ganz untropisch im Verlauf der Handlung ins Bild gesetzt (s. Abb. 98) und ist

bereits im Titel angesprochen. Im Drehbuch wird kein Zweifel daran gelassen, daß Grete wenig viktorianisch dem hochzeitsnächtlichen Geschehen erwartungsvoll entgegenfiebert: Sie ist »verloren in seligen Träumen«, »wirft einen eleganten Morgenrock über ihr Nachthemd, richtet vor dem Spiegel ihre kokette [!] Nachfrisur« etc.¹⁹⁴⁸ Als ihr frischgebackener Ehemann seine Aufgabe wegen seiner übergroßen Müdigkeit nicht zu erfüllen vermag, fühlt sie sich daher auch nicht nur gedemütigt und verletzt, sondern weint auch aus »Enttäuschung« [»Skuffelse«]: Die sexuell fordernde Frau ist mit einem impotenten Mann konfrontiert.



Abb. 98: Standphoto zu *Den søvnige Brudgom*. Gretes Blick auf den Bräutigam findet seine Entsprechung u.a. in der Vitrine, an der sie lehnt und in der auf dem obersten Einlagebrett in ihrer Augenhöhe eine Porzellankatze gierig einen Vogel betrachtet

Strukturell untergliedert sich das Drehbuch in zwei nahezu selbständig erscheinende Handlungen: die Eröffnung der Praxis und die verdorbene Hochzeitsnacht. Sind die beiden Handlungen insoweit miteinander

¹⁹⁴⁸ »fortabt i salige Drømme«; »kaster en elegant Peignoir over sin Natdragt, ordner foran Spejlet sin kokette Natfrisur«. D-Ns 1143.

verknüpft, als der Streich, den West seinem Freund, dem Arzt spielt, zur Motivation der Rache des Arztes im zweiten Teil dient? Gegen diese Deutung spricht nicht nur der Umstand, daß es narrationsökonomisch merkwürdig wäre, für eine solch simple Motivationsfunktion die Hälfte der filmischen Spieldauer zu investieren, sondern auch der Titel des Films. Insofern sich im Streichmotiv die beiden Handlungen spiegeln, erwartet der Zuschauer in der ersten Hälfte des Films eine Entsprechung zur titelgebenden Figur des ›schläfrigen Bräutigams‹. Mit welcher Berechtigung heißt der *ganze* Film somit *Den søvnige Brudgom* und z.B. nicht *Gale Streger* [Verrückte Streiche]?

Der Arzt Müller eröffnet im ersten Teil eine Praxis, und zwar für »Hals- und Ohrenkrankheiten«. ¹⁹⁴⁹ Zweifellos eine ungewöhnliche Denomination, die gerade die Aufmerksamkeit auf das Körperteil lenkt, das üblicherweise – und auch in Dänemark – mit Hals und Ohren zusammen in einer Praxis behandelt wird: die Nase. In seiner *Traumdeutung* hat Freud explizit festgehalten, was gerade auch der Volksmund über den Symbolcharakter der Nase als vorstehendes längliches Körperteil sagt: »Die Nase wird in zahlreichen Anspielungen dem Penis gleichgestellt, die Behaarung hier und dort vervollständigt die Ähnlichkeit.« ¹⁹⁵⁰ Müller aber fehlt die Nase in seiner Denomination, und er macht sich große Sorgen, ob sich Patient(inn)en in seiner Praxis einfinden werden. Wie sich herausstellt, ist er zu Recht beunruhigt, denn die einzige Patientin, die sich schließlich blicken läßt, ist eine Dame im kanonischen Alter, obendrein mit einer Stangenlorgnette, d.h. sie bringt selbst ein prothetisches ›Werkzeug‹ mit.

Dem impotenten Ehemann im zweiten Teil entspricht tropisch der als impotent codierte Bruder im ersten Teil. Angesichts dieser massierten männlichen Impotenz erscheint es zweifelhaft, inwiefern Grete als Frau noch eine traditionelle Objektrolle zukommen kann.

Den søvnige Brudgom ist leider nicht, ebenso wenig wie *Den nye Husassistent* und *Mands Vilje*, als Film erhalten geblieben. Ob der geschlechterrollenkritische Subtext in der Verfilmung erhalten geblieben ist, muß daher letzten Endes dahingestellt bleiben, selbst wenn der überlieferte Programmtext zu *Den søvnige Brudgom* keine Plotabweichung vom Drehbuch erkennen läßt und z.B. auch hier Grete »sehr enttäuscht«

1949 »Hals [sic] og Øresygdomme«. D-Ns 1143.

1950 Sigmund FREUD (1987), II/III:392.

über das Verhalten ihres Bräutigams ist: »So hatte sie sich ihre Hochzeitsnacht nun nicht vorgestellt.«¹⁹⁵¹ Die Drehbücher legen jedenfalls nahe, daß das adressierte Publikum primär ein weibliches war. Dem Lachen ausgeliefert werden die trottelligen Ehemänner in *Den nye Hus-assistent*, die sich hinter Zeitungen verstecken oder unter dem Tisch verkriechen, um von Aurelia nicht erkannt zu werden, oder in *Den søvnige Brudgom* der impotente Mann in der Hochzeitsnacht, der seine ›natürliche‹ Aufgabe nicht zu erfüllen vermag. Angesichts der Tatsache, daß das weibliche Publikum allen Quellen nach zu urteilen einen großen Anteil an den Kinogängern hatte, war eine Drehbuchautorin, die ein solches Publikum spezifisch anzusprechen verstand, für Filmfirmen attraktiv – und dies nicht nur in Dänemark, sondern auch außerhalb Dänemarks.

Anfang 1918 war die Erfolgssträhne Harriet Blochs jedoch fast von heute auf morgen beendet, auch wenn es ihr bis 1925 noch gelang, gelegentlich ein Drehbuch zu verkaufen. Ein Grund für diese plötzliche Erfolglosigkeit ist der fast vollständige Zusammenbruch der dänischen Filmproduktion in diesen Jahren, vor allem der *Nordisk*: Blochs Hauptabnehmerin produzierte ab 1920 weniger als zehn Spielfilme pro Jahr. Pech hatte Bloch auch mit ihrem zweiten Standbein *Svenska Biograf-teatern*: Hier wurde die Produktion ab 1917 konsequent auf einige wenige teure ›große‹ Filme pro Jahr umgestellt,¹⁹⁵² bevorzugt Literaturadaptionen mit hohem symbolischen Kapital. Das Genre, auf das sich Bloch spezialisiert hatte, waren jedoch eher kürzere Lustspiele.¹⁹⁵³ Daß Blochs Drehbücher ein Genre bedienten, das nicht mehr produziert wurde, ist ab Mitte 1917 mehrmals in den Briefen der *Svenska Biograf-teatern* nachzulesen: So erhält sie z.B. am 25.7.1917 *Under Kærlighedens Aag* [Unter dem Joch der Liebe] zurückgesandt, »da die Handlung einem Genre angehört, das

1951 »meget skuffet«; »Netop saadan havde hun ikke tænkt sig sin Bryllupsnat.« Filmmappe zu *Den søvnige Brudgom*, DFI.

1952 S. hierzu Bo FLORIN (1997), 31f.

1953 *Miljonarvet* z.B. handelt von den Wirren, die die Folge eines Testamentes mit der Bedingung sind, daß der Erbneffe nur unverheiratet das Erbe antreten darf; *Kærlék och Journalistik* setzt die erotischen Verwicklungen in Szene, die aus der Situation entstehen, daß sich eine Journalistin bei einem berühmten Forschungsreisenden einschleicht; *Ålderdom och dårskap* (= *Rivalen*) schildert komödiantisch, wie eine Gouvernante, die unbedingt aus Machtgelüsten den Hausherrn ehelichen will, diesem aber vorgibt, ihn ehrlich zu lieben, von dessen Tochter und deren Cousin mit Hilfe eines falschen Grafen in eine Falle gelockt wird und unfreiwillig ihre wahren Beweggründe vor dem Hausherrn darlegt.

wir jetzt aufgegeben haben«. ¹⁹⁵⁴ Auch bei der Rücksendung von *Den Fremmede* [Der Fremde] hieß es am 25.8.1917, daß *Svenska Biograf-teatern* dieses Genre nicht länger im Repertoire habe.

In Dänemark scheint Blochs bevorzugtes Genre von den Filmfirmen und dem Publikum ebenfalls als überholt angesehen worden zu sein, was wahrscheinlich auf den Einfluß der US-amerikanischen Filme z.B. eines Mack Sennett mit seinen burlesken *Keystone*-Filmen und dem diesem Milieu entstammenden Charlie Chaplin zurückzuführen ist. So kommentierte Valdemar Andersen die Ablehnung von Blochs Drehbuch *Den forvildede Pige* [Das verwilderte Mädchen] am 12.12.1917: »Ich muß Sie im übrigen darüber unterrichten, daß ›liebenswürdige‹ Lustspiele nicht das sind, was das Publikum sehen will [...]. Man fordert kräftigere Komik, – groteske Figuren und übergeschnappte Einfälle.« ¹⁹⁵⁵

Als der Zugang zum dänischen und schwedischen Filmmarkt sich als weitgehend versperrt erwies, scheint Bloch noch einmal wie schon 1911 den Blick gen Süden gewandt zu haben, wo die deutsche Filmindustrie in diesen Jahren einen enormen Aufschwung erlebte. Wahrscheinlich durch die Vermittlung Olaf Fønss' gelang es ihr, der *Goron-Films* die zwei Drehbücher *Sejren* (s.o.) und *Æresgæld* zu verkaufen, die dann stark umgearbeitet als *Der Gang in die Nacht* (1920) und *Ehrenschild* (1921) realisiert wurden. ¹⁹⁵⁶ Ebenfalls durch die Vermittlung eines in Deutschland tätigen Dänen, nämlich Robert Dinesens, konnte sie 1921 eine Drehbuchadaption von »Støvlet-Kathrine« [›Gestiefelt-Kathrine«] (1903), eine Erzählung Lyke von der Zernichows, unter dem Titel *Anna Katharina* an die *May-Film* verkaufen. ¹⁹⁵⁷ Dinesen sorgte auch dafür, daß Bloch 1922

1954 »da handlingen tilhør en genre, som vi nu har övergivit«.

1955 »Jeg skal desuden oplyse Dem om, at ›elskværdige‹ Lystspil ikke er det, Publikum vil se [...]. Man kræver mere kraftig Komik, – groteske Figurer og tossede Indfald.«

1956 S. die im Privatarhiv überlieferten Briefe der Firma, dat. 29.1.1921, 12.2.1921, 26.2.1921 und 8.3.1921.

1957 Das erste Mal wird die Drehbuchadaption erwähnt in einem Brief von Cathrine Zernichow, der Schwester der verstorbenen Autorin, die Harriet Bloch am 19.3.1920 mitteilt, daß sie gegen das Drehbuch nichts einzuwenden habe. Dieses Drehbuch reichte Bloch bei *Svenska Biograf-teatern* ein, doch die Firma sandte es am 11.6.1920 zurück. Gleichzeitig hatte Dinesen versucht, die *May-Film* für das Drehbuch zu gewinnen, die am 1.6.1920 an Bloch schrieb: »Herr Robert DINESEN sprach uns von einem Schauspiel ›Anna Katharina‹, welches Sie verfaßt haben, und welches wir gerne inszenieren möchten.« Blochs Honorarforderung war aber so hoch (vgl. Brief der *May-Film*, dat. 19.8.1920, sowie Brief von Robert Dinesen, dat. 20.6.1920), daß die Verhandlungen offensichtlich ins Stocken kamen. Erst am 20.11.1920 teilte die *May-Film* Bloch mit, daß das Dreh-

ein Drehbuch mit dem Titel *Chanson triste*¹⁹⁵⁸ (der fertige *Messter-Film der Ufa* sollte 1923 *Tatjana* heißen) und 1923 ein Drehbuch mit dem Titel *Kvindehaderen*¹⁹⁵⁹ [Der Frauenhasser] in Deutschland absetzen konnte.

Diese vordergründigen Verkaufserfolge auf dem deutschen Markt dürfen aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß diese Erfolge weniger der Qualität der Drehbücher und mehr persönlichen Beziehungen geschuldet waren. Insofern stellten sie keine solide Basis für eine längerfristige Etablierung auf diesem Markt dar. Den Briefen der deutschen Firmen und den Briefen Robert Dinesens ist zu entnehmen, daß Blochs Drehbücher Anfang der zwanziger Jahre nur noch als aufwendig weiterzuverarbeitender ›Rohstoff‹ in die Filmproduktion eingespeist werden konnten.

Das Problem begann bei der Sprache: In den Jahren 1911–13 hatten die Drehbücher noch so einen geringen Umfang gehabt und waren so wenig ausdifferenziert gewesen, daß Bloch sie selbst auf Deutsch hatte schreiben können, während ihre Drehbücher jetzt immer erst übersetzt werden mußten.¹⁹⁶⁰ Dies war ein enormer Wettbewerbsnachteil gegenüber deutschen Autoren. Ein anderes Problem scheint gewesen zu sein, daß Bloch keine Produktionsdrehbücher schreiben konnte, wie sie jetzt zunehmend verlangt wurden. Dies mag damit zusammenhängen, daß sie mit solchen aus der dänischen Filmproduktion nicht vertraut war. Die *Goron-Films* wies sie brieflich darauf hin, daß man aus den Drehbüchern *Sejren* und *Æresgæld* »effektiv nur die Idee von Ihnen« habe nutzen können.¹⁹⁶¹ Auch Robert Dinesen mußte Blochs Drehbuch zu *Chanson triste/Tatjana* um- oder ausarbeiten.¹⁹⁶² Bloch war zu sehr Profi, als daß sie sich nicht bemüht hätte dazuzulernen: Aus einem Brief der *Goron-Films* vom 29.1.1921 geht hervor, daß Bloch auf ihren Wunsch hin Mayers Drehbuch zu *Der Gang in die Nacht* (s.o.) zugeschickt bekam – »damit Sie sehen

buch jetzt ins Deutsche übersetzt sei und daß sie bitte ihre Bedingungen nennen möge. Einem Brief vom 7.3.1921 ist dann zu entnehmen, daß Bloch 4.000 Kronen für *Anna Katharina* erhielt.

1958 Vgl. die Briefe Robert Dinesens, dat. 17.6.1922, 22.6.1922, 8.10.1922, 1.11.1922, 9.12.1922, 23.1.1923, 4.3.1923, 23.4.1923.

1959 Vgl. die Briefe Robert Dinesens, dat. 9.12.1922, 23.1.1923, 4.3.1923, 11.7.1923, 17.7.1923.

1960 Vgl. die Briefe der *May-Film*, dat. 20.11.1920 u. 31.1.1921; ebenso den Brief der *Goron-Films*, dat. 12.2.1921, und die Briefe Robert Dinesens, dat. 1.11.1922 (die Übersetzung von *Chanson triste* betreffend) u. 17.7.1923 (die Übersetzung von *Kvindehaderen* betreffend).

1961 Brief, dat. 12.2.1921.

1962 Brief, dat. 8.10.1922.

können, wie mir ein Film-Manuskript erwünscht ist«, so die *Goron-Films*. Aber ohne eigenen Einblick in die aktuelle Filmproduktion, erst recht nicht in die im fernen Berlin, war es für Bloch auf Dauer unmöglich, noch produktionsnahe Drehbücher zu schreiben. Bezeichnenderweise gerade im Jahr 1922 merkte Bertolt Brecht an:

Der aussenstehende Dichter kennt nicht die Bedürfnisse und Mittel der einzelnen Ateliers. Kein Ingenieur entwirft eine komplizierte Wasseranlage auf Vorrat in der Hoffnung, es werde sich schon einmal eine Firma finden, die gerade diese Anlage dringend braucht.¹⁹⁶³

Die Zeit für freiberufliche professionelle Autoren war vorbei – in der Filmproduktion. Bloch gab das Schreiben indes nicht auf; für das neue Medium Radio verfaßte sie in den dreißiger Jahren erfolgreich Hörspiele wie *En Desertør* [Ein Deserteur], 1938 aufgeführt in *Statsradiofonien*, dem späteren *Danmarks Radio*.

¹⁹⁶³ Zit. nach Birgit SCHMID (2004), 33.