

Stephan Michael Schröder

Ideale Kommunikation,
reale Filmproduktion

Zur Interaktion von Kino und
dänischer Literatur 1909–1918



Berliner
Beiträge zur
Skandinavistik
Band 18/2

Teilband 2

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 18/2

Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion

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

— Teilband 2 —

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 Erfolgsjahren des dänischen Stummfilms 1909–1918. 2 Teilbände. – 1. 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.

1. 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

Teilband I

1. 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 Larsen 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 Konsulanten	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 Forschungübersicht 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

6. Die dänische Kinodebatte

Nachdem in den bisherigen Kapiteln die Interaktion von dänischer Literatur und Kino 1909–1918 mit dem Schwerpunkt auf soziologischen und institutionellen Interferenzen, dem Genre des Drehbuches sowie einzelnen typischen Autoren analysiert worden ist, soll im folgenden der publizistischen Kinodebatte in ihrer diskursiven Verzweigung nachgegangen werden. Daß dieser Perspektivwechsel einige Überschneidungen und Redundanzen im Verhältnis zum letzten Kapitel mit sich bringt, ist leider unvermeidlich, wenn man sowohl die Perspektive des individuellen historischen Akteurs als auch die des kulturellen Diskurses als sich gegenseitig bedingend in die Analyse einbeziehen will.

Einleitend wird kurz die Forschung zur dänischen Kinodebatte diskutiert, gefolgt von einer diachron organisierten Übersicht über wichtige Ereignisse, an denen sich der Kinodiskurs in der publizistischen Öffentlichkeit kristallisierte, sowie ein heuristischer Versuch der Periodisierung der Debatte. Im Hauptteil des Kapitels geht es dann um eine Analyse des dänischen Kinodiskurses in den zehner Jahren. Dabei werden folgende (Teil-)Diskurse isoliert:

- (1) der Diskurs über Kino als Signatur der ›Moderne‹;
- (2) der Diskurs über Kino im Spannungsfeld von logomorph vs. ikonographisch begründeter kultureller Konstruktion von hegemonialer ›Wirklichkeit‹;
- (3) der Diskurs über Kino im Spannungsfeld von Nationalität und Internationalität;
- (4) der Diskurs über Film als volkliches Omnibusmedium;
- (5) der Interdiskurs über die Kunstfähigkeit des Films im Kontext der Konkurrenz mit dem Theater.

Diese Diskurse werden zwar gesondert analysiert, sind aber engstens und vielfältig miteinander verwoben. Vor dem kontrastiven Hintergrund von Forschungsergebnissen vor allem zur deutschen und französischen Kinodebatte ist festzuhalten, daß alle diese Diskurse prinzipiell auch in anderen nationalkulturellen Kinodebatten zu beobachten sind, was angesichts grundsätzlich ähnlicher kultureller Parameter nicht zu erstaunen vermag. Dies bedeutet jedoch keinesfalls, daß die Struktur der Diskurse, ihre relative Prominenz oder ihre spezifische Interdiskursivität identisch ist z.B. mit den Diskursen im deutschsprachigen Raum. Es ist daher Ziel der folgenden Analyse, Parallelen ebenso wie Differenzen der dänischen Dis-

kurse festzustellen, um so das kulturell Spezifische der Interaktion von *dänischer* Literatur und Kino konzeptualisieren zu können.

6.1 Forschungsübersicht zur dänischen Kinodebatte

Besonders aus deutscher Perspektive, wo die Kinodebatte in der Forschungsliteratur breiten Raum einnimmt und zudem gleich in mehreren Anthologien dokumentiert worden ist,¹⁹⁶⁴ muß es erstaunen, daß die entsprechende dänische Kinodebatte bisher niemals systematisch untersucht worden ist. Lediglich Teilauspekte der Debatte haben in Dänemark das Interesse der Forschung erregt. Sieht man von Gunnar Sandfeld ab, der in seiner dänischen Kinogeschichte im Kontext der Einführung der reichsweiten Zensur 1913 vor allem pädagogisch-juristische Debattenäußerungen referiert,¹⁹⁶⁵ so besteht diese Forschungsliteratur aus gerade zwei Aufsätzen. Ib Monty gab 1958 unter der Überschrift »Den tidligste danske filmdebat« [»Die früheste dänische Filmdebatte«] einen summarischen Überblick über einige wichtige Debattenbeiträge 1911–13 mit Referaten und z.T. ausführlichen Zitaten – ein klassischer Pionierartikel, dessen Bedeutung vornehmlich in der Erschließung von verstreut publizierten

1964 In dem Ausstellungskatalog *Hätte ich das Kino! Schriftsteller und der Stummfilm*, hg. von Ludwig GREVE u.a. (1976), finden sich auch zahlreiche Beiträge aus der Kino-Publizistik abgedruckt. Äußerst empfehlenswert trotz einiger Kritikpunkte (s. Fußnote 1980) ist der zwei Jahre später von Anton Kaes herausgegebene Band *Kinodebatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. In diesem werden zunächst auf knapp 40 Seiten unter den Überschriften »Ästhetik der Großstadt«, »Kultur als Massenartikel«, »Vom Wort zum Bild«, »Realismus und Phantastik« sowie »Ansätze einer neuen Poetik« »strukturelle Konstanten« (Anton KAES (1978), 2) der von Literaten geführten Kinodebatte herausgearbeitet. Es folgt ein zweiter Teil, bestehend aus einer Anthologie von Texten, die Literaten über Kino geschrieben haben, ergänzt um eine nützliche Bibliographie zum Thema, die sowohl auf weitere Primärliteratur als auch auf Sekundärliteratur verweist. Auch Fritz Güttingers umfangreiche Anthologien *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm* (Fritz GÜTTINGER (1984a)) sowie *Der Stummfilm im Zitat der Zeit* (Fritz GÜTTINGER (1984b)) bieten eine Fülle von Quellen im Modus einer kompilierenden Sammlung. Für die Zeit vor 1914 ist unbedingt auch Jörg SCHWEINITZ' (1992) Anthologie der Kinopublizistik mit stark ›literarischem‹ Einschlag aus diesen Jahren heranzuziehen, die ebenfalls mit inhaltlichen Einführungen versehen ist. Eine ausführliche Bibliographie der deutschen Kinodebatte vor 1914 findet sich bei Manuel LICHTWITZ (1986). DIEDERICHS (2004b) versammelt in seiner *Geschichte der Filmtheorie* deutsche, französische, russische und amerikanische Texte, wobei auch viele Beiträge der frühen deutschen Kinodebatte berücksichtigt wurden. Für italienische Debattenbeiträge s. Luca MAZZEI u. Leonardo QUARESIMA (Hg.) (2004).

1965 Gunnar SANDFELD (1966), *passim*.

Quellen sowie in dem Entwurf einer ersten Narration liegt. Monty läßt diese Narration kulminieren mit Alfred Nervøs Beitrag in *Politiken* am 31.3.1913,¹⁹⁶⁶ weil in diesem angeblich zum ersten Mal öffentlich konstatiert wurde, daß der Film als Kunstart seine eigenen Gesetze habe. Nervø schrieb:

[...] daß der Film, der erdichtete Film, durchaus kein Drama, am wenigsten ein Theaterdrama ist, sondern eine Erzählung in Bildern statt in Worten. Und ich finde, es ist geradezu merkwürdig, daß die Filmhersteller, deren Regisseure und Autoren es noch sowenig verstanden haben, daß das der erste Paragraph im künstlerischen Grundgesetz des Films ist. [...] Die Filmautoren haben noch längst nicht alle »Filmgesetze« entdeckt, die ganz verschieden von den »Bühnengesetzen« sind. Aber selbstverständlich bekommt der Film seine Dichter oder ist dabei, diese zu bekommen, die diese Gesetze verstehen und unter ihrer Beachtung Werke schaffen werden, die genauso gute Kunst sind wie die guten Werke anderer Kunstarten.

Es wird bloß nicht mehr mit dem Theater und dessen Kunst zu tun haben als z.B. eine Bildhauerarbeit mit der Malerei.¹⁹⁶⁷

Siebenundzwanzig Jahre später geht Lene Nordin in ihrem Aufsatz über die Entwicklung der dänischen Filmkritik leider weder in den wenig zahlreichen Quellen noch in ihren Schlußfolgerungen über Monty hinaus und illustriert somit ungewollt, daß Montys ›Filmdebatte‹ gleichzusetzen ist mit einer *Filmkritikdebatte*.¹⁹⁶⁸ Nordin resümiert, daß die Presse zwar 1910–14 die Filme begleitet, aber daß es keine richtige Filmkritik gegeben habe, da der Film allgemein noch nicht als Kunst angesehen wurde. Die erste dänische Filmdebatte datiert sie auf die Jahre 1912–13, und diese läßt sie kulminieren mit Emma Gads ›Kronik‹ »Film-Eventyret« [»Das Filmabenteuer« bzw. »Das Filmmärchen«] am 6.3.1913 sowie – ein weiteres Mal – mit Alfred Nervøs bereits zitiertem Artikel.

1966 Ib MONTY (1958), 38.

1967 »[...] at Filmen, den digtede Film, slet ikke er Drama, allermindst Teaterdrama, men Fortælling i Billeder i Stedet for i Ord. Og jeg synes, det er lige saa mærkeligt, at Film-Fabrikanterne, deres Instruktører og Forfattere endnu saa lidt har erkendt, at det er første Paragraf i Filmens kunstneriske Grundlov. [...] Filmforfatterne har endnu langt fra opdaget alle ›Filmens Love‹, der er helt forskellige fra ›Scenens Love.. Men selvfolig faar Filmen eller er ved at faa sine Digttere, der forstaar disse Love og ud fra dem vil skabe Værker, der er lige saa god Kunst som de andre Kunstarters gode Værker./ Det vil blot ikke have mere med Teatret og dets Kunst at gøre, end f.eks. et Billedhuggerarbejde har med Malerkunsten.« Alfred NERVØ (1913).

1968 Lene NORDIN (1985).

Zweifellos hat Nordin Recht mit ihrer kritischen Bewertung des Niveaus der Filmkritik vor 1913, die im Regelfall aus einer Inhaltsangabe, gefolgt von einigen lobenden oder ironischen Abschlußworten bestand. Die Situation in Dänemark läßt sich in dieser Hinsicht offensichtlich mit der Situation in Deutschland und Frankreich vergleichen.¹⁹⁶⁹ Die Kritiker waren nicht professionalisiert; die Kriterien der Kritik undurchsichtig, in jedem Fall nicht offengelegt. Der Revue- und Drehbuchautor Carl Arctander, selbst bei *Vort Land* Journalist, charakterisierte den Zustand der Filmkritik 1912 so: »Fast ohne Ausnahme bringen die Kopenhagener Zeitungen keine Kritik, sondern Inserate, mehr oder minder gerissen servierte, nach Zeilen bezahlte Lobhudeleien der Kinovorstellungen.«¹⁹⁷⁰ Die Gründe hierfür lagen aber keineswegs nur in der allgemeinen Überzeugung, daß die Filme als Nicht-Kunst keiner echten Kritik für würdig angesehen wurden – wäre das allein der Fall und würde man gleichzeitig Nordin (und Montys) Narration mit der Markierung eines Wendepunktes 1913 folgen, steht man umgehend vor dem Problem zu erklären, warum bis zum Ende meines Untersuchungszeitraumes und darüber hinaus immer wieder der Mangel an Filmkritik oder ihre Oberflächlichkeit beklagt und als Grund für die schlechte Qualität der Filme herausgestellt wird.¹⁹⁷¹

Die Malaise der Filmkritik in den zehner Jahren ist multifaktoriell begründet, und die Bewertung des Films als Nicht-Kunst ist nur ein Faktor. Daneben darf der Mangel an unabhängigen und kritischen Publikationsmöglichkeiten in seiner Bedeutung nicht unterschätzt werden. Sieht man von den brancheneigenen Filmzeitschriften ab, die allerdings praktisch alle von spezifischen Produktions- oder Distributionsfirmen finanziert wurden oder solchen aus anderen Gründen nahe standen,¹⁹⁷² war der

1969 Helmut H. Diederichs hat nachgewiesen, daß erste Ansätze einer Filmkritik in Deutschland zu Beginn der 1910er Jahre entstehen, wobei jedoch ein Durchbruch zu »ernsthafter« Filmkritik erst Anfang 1913 im Zusammenhang mit dem Autorenfilm geschieht. (Helmut H. DIEDERICHS (1986), 164f.) Ab 1913/14 beginnen auch, darauf hat Sabine Lenk hingewiesen, in französischen, vor allem Pariser Tageszeitungen regelmäßig Filmseiten zu erscheinen. (Sabine LENK (1989), 305ff.)

1970 »Næsten uden Undtagelse bringer de københavnske Aviser ikke Kritik, men Inserater, mer eller mindre snedigt serverede, linjebetalte Skamrosninger af Biografforestillerne.« Carl ARCTANDER (1912b), 260.

1971 Vgl. z.B. Oluf JENSEN (1917); Laurids SKANDS (1921a, b, c).

1972 So war *Nordisk Biograf-Tidende* (1909–10) z.B. die Zeitschrift der *Biorama*, ebenso wie 1911–12 die dies bereits im Namen zu erkennende *Biorama Tidende*. *Filmen*

Veröffentlichungsort von Filmkritik die Tagespresse, die im Zweifelsfall die Kinobetreiber als wichtige Inserenten nicht verärgern wollte. Wenn es keine unabhängig und ernsthaft betriebene Filmkritik gab, lag das vor allem daran, daß keine Organe für eine solche vorhanden waren.

Auch Montys und Nordins Positionierung von Nervøs Artikel als erste öffentliche Artikulation einer ästhetischen Eigengesetzlichkeit des Films ist im Licht einer umfassenderen Quellenkenntnis unberechtigt. Schon 1911 hatte Xenius Rostock zustimmend den Journalisten Helge Hostrup mit dem Ausspruch zitiert, daß »das Filmschauspiel seine eigenen Wege geht, für die keine andere Kunstart etwas Vergleichbares hat«, um anschließend selbst auszuführen, daß es gelte, *jede* Bewegung auf der Leinwand als notwendig zu erfahren: »Die Handlung muß in dem Maß für das stumme Spiel adaptiert sein, daß das Wort nicht nur ersetzt, sondern überflüssig gemacht wird.«¹⁹⁷³

Sowohl Nordins problematische Position, den Zustand der Filmkritik ausschließlich an die Einschätzung des Films als ›Nicht-Kunst‹ zu koppeln, als auch Montys und Nordins quellenmäßig nicht zu legitimierende Ausrichtung ihrer Narration an Nervøs angeblich erstmaligen Proklamation der ästhetischen Eigenwertigkeit des Films verweisen auf ein grundlegendes Problem dieser beiden einzigen Forschungsbeiträge zur dänischen Kinodebatte: ihre Abhängigkeit von einer historiographischen Prämisse, die David Bordwell die ›Standard Version‹ der traditionellen Filmgeschichtsschreibung genannt hat:¹⁹⁷⁴ Sowohl Monty als auch Nordin gehen von einem aristotelischen Entfaltungsgedanken aus, wonach die Entwicklung eines Mediums hin zur Entdeckung seiner ihm von Anfang an inhärenten ästhetischen Möglichkeiten und Gesetzmäßigkeiten führt. Vor dem Hintergrund dieser Prämisse kann einem Text wie Nervøs, in dem dieser bezeichnenderweise von dem »ersten Paragraph im künstlerischen Grundgesetz des Films« spricht, kanonischer Charakter zugesprochen werden, da er scheinbar einen wichtigen Schritt im Selbstentfal-

wurde bis 1913 herausgegeben von der *Kinografen*, dann aber übernommen von *Foreningens af Biografteaterejere i København og Omegn*. Das von Erling Stensgaard redigierte *Biografteaterbladet* (1911–13) stand der Århusianer *Fotorama* nahe; Palle Rosenkrantz propagierte in *Masken* ausschließlich die Filme der *Filmfabrik Danmark*.

1973 »Films-Skuespillet har sine egne Veje, som ingen anden Kunstart har Mage til«; »Handlingen skal i den Grad være tilrettelagt for stumt Spil, at Ordet ikke blot erstattes, men bliver overflødig.« Xenius Rostock (1911), 54.

1974 David BORDWELL (1997), 27ff.

tungsprozeß als medienhistorisch prädestiniertem Ergebnis der Kinodebatte markiert. Die vorangehende Kinodebatte wird, ja muß dann resümierend als »ohne größeres Verständnis für die besonderen Charakteristika des Mediums«¹⁹⁷⁵ kritisiert werden.

Bei der Analyse einer Kinodebatte ist die Prämisse der ästhetisch-künstlerischen Selbstentfaltung eines Mediums jedoch aus mehreren Gründen fatal, unabhängig von den grundsätzlichen, bereits diskutierten Problemen einer solchen teleologischen Geschichtskonstruktion:

- Durch die Prämisse wird Kinogeschichte auf Filmgeschichte reduziert.
- Ebenso wird die kulturelle Reflexion des Films auf eine Reflexion seiner ästhetischen Funktion als ›Kunst‹ verkürzt. Diese Verkürzung ist zwar – wie zu sehen sein wird – typisch für den damaligen hegemonialen Diskurs über den Film in Dänemark wie z.B. auch in Frankreich,¹⁹⁷⁶ aber gerade aus der Position eines Beobachters zweiter Ordnung kritisch zu hinterfragen, schreibt er doch im wesentlichen schlicht den zeitgenössischen Diskurs fort, anstatt ihn auf seine Prämisse hin zu analysieren. Der in Kap. 8.6.2 zu untersuchende Versuch Emil Bønnelyckes z.B., den Film wieder dem Kunstdiskurs zu entreißen (»Macht keine banalen Versuche, ihn zu Kunst zu machen; denn das widerstreitet dem Wesen des Films, es ist eine physiologische Unmöglichkeit«),¹⁹⁷⁷ kann sonst, fühlt man sich dieser Prämisse verpflichtet, normativ nur als bedauerlicher Rückschritt bewertet werden.
- Die Prämisse der ästhetischen Selbstentfaltung des Films als Kunst impliziert einen substantiellen, laokoonistischen Kunstbegriff, anstatt Kunst funktionell als Ensemble bestimmter kultureller Praktiken mit dazugehörigen Institutionalisierungen zu verstehen. Mit dem substantiellen Kunstbegriff gerät auch die entscheidende Frage aus dem Fokus, was für Prämissen die Zuschreibung als ›Kunst‹ im histori-

¹⁹⁷⁵ »uden større forståelse for mediets særegne træk«. So auch Peter SCHEPELERS Bewertung (1985, 56).

¹⁹⁷⁶ Jean-Philippe RESTOUEIX (1995) hat herausgearbeitet, wie sich in Frankreich zwischen 1908 und 1913 ein Diskurs über das Kino als Kunst etabliert. Zu diesem französischen Diskurs über ›Kino als Kunst‹ s. auch Richard ABEL (1988), 17ff.

¹⁹⁷⁷ »Gør ikke banale Forsøg paa at gøre den til Kunst; thi det strider imod Filmens Væsen, det er en fysiologisk Umulighed«. S. die Wiedergabe des Textes im Anhang.

schen Diskurs hat, d.h. die Interferenz des Kunstdiskurses mit anderen historischen Diskursen.

- Eine solche Prämissen prioritiert weiterhin, da sie von einer vorgezeichneten ›Normalentwicklung‹ ausgeht und historische Kontingenzen so stark begrenzt, in kulturkontrastiver Perspektive einseitig die Gemeinsamkeiten, statt auf Differenzen z.B. in der dänischen und deutschen Kinodebatte aufmerksam zu machen.

Gemeinsamkeiten gab es zweifellos, und dies schon deshalb, weil die Kinodebatte in zweifacher Hinsicht eine internationale war, nämlich durch ihren Gegenstand und durch die Diskussion selbst. Denn erstens wurden nicht primär die im Lande *produzierten*, sondern die im Lande *rezipierten* Filme diskutiert. Und zweitens gab es eine Internationale der Debattenbeiträge in dem Sinne, daß wichtige Beiträge und die Ergebnisse von Enquêtes auch außerhalb des Entstehungslandes nachgedruckt wurden.¹⁹⁷⁸ Dennoch sind Gemeinsamkeiten weder prämissenhaft vorauszusetzen noch bei der Analyse prioritär zu untersuchen. Bereits existierende nationalkulturell-kontrastive Forschung mahnt eher zur Vorsicht und zur grundsätzlichen Annahme deutlicher kultureller Differenz.¹⁹⁷⁹ Im Laufe der Untersuchung hat sich auch bereits gezeigt, daß es immer wieder große Unterschiede zwischen der dänischen und z.B. der deutschen Situation gab (so z.B. in Hinblick auf den Massendiskurs oder die Literarisierungsphasen des Films), so daß hypothetisch besser von unter-

¹⁹⁷⁸ Zu verweisen ist in diesem Kontext z.B. auf Peter NANSENS ›Kronik‹, die sowohl in Skandinavien als auch in Deutschland erschien. Auch die Ergebnisse der *Politiken*-Enquête wurden in Deutschland rezipiert (›Dr. A.‹ (1913)). Bezuglich der umgekehrten Richtung läßt sich z.B. Gustav HETSCHS (1912) Referat der Umfrage der *Frankfurter Zeitung* 1911 zum Film erwähnen, ›E.-H.-J.« (1913a) Referat der Ergebnisse von Enquêtes zum Thema, ob man weniger Bücher von einem berühmten Werk verkaufe, nachdem es verfilmt worden sei, die vom Pariser *Figaro* sowie vom *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* durchgeführt worden waren, oder das Referat in *Nationaltidende* am 14.4.1913 zur Enquête einer nicht näher benannten Berliner Film-Zeitschrift zu der Frage, ob die Verfilmung eines Werkes dem Absatz des Buches schade (›Films-Teatrene og Bog-Afsætningen. Tyske Forlæggeres Mening om Filmsdramatiseringen af Romaner‹).

¹⁹⁷⁹ So hat Kaspar Maase z.B. festgestellt, daß es in Frankreich bis 1918 nicht einmal eine ernsthafte Debatte darüber gab, Kinder vom Kino fernzuhalten, während es seiner Ansicht nach im Zentrum der deutschen Bemühungen stand, die sog. ›Kinderfrage‹ zu lösen. (Kaspar MAASE (2001b), 47.) Für Italien hat Sabine SCHRADER (2007) betont, daß sich renommierte Autoren kaum in die Kinodebatte eingebracht haben (284) – ganz anders als z.B. in Dänemark.

schiedlichen Diskussionsparametern in verschiedenen Ländern auszugehen ist. Und selbst wenn eine schlichte Übertragung von Forschungsergebnissen zur deutschen Kinodebatte auf die dänische möglich wäre, so daß das unbezweifelbare dänische Forschungs*defizit* also eigentlich kein entsprechendes *-desiderat* wäre, würde sich dies angesichts des Standes der deutschen Forschung nicht als unproblematischer Weg darstellen.¹⁹⁸⁰

Man wird der historischen Komplexität der Diskurse über das Kino nicht gerecht, wenn man ihre Narration an der ›Standard Version‹ ausrichtet oder wenn man den Begriff der ›Kinodebatte‹ auf Meinungsaussagen von Literaten oder auf Diskussionen über die Kunstfähigkeit des Films einengt. In einem ersten Schritt gilt es daher zunächst, die empirischen Konturen der Kinodebatte ohne axiomatische Ausrichtung an der ›Standard Version‹ nachzuzeichnen, um in einem zweiten Schritt anschließend die verschiedenen Diskurse in ihrer Komplexität und Verschränkung zu analysieren.

6.2 Die dänische Kinodebatte in ihrer Diachronizität – eine ereignisorientierte Übersicht

Ab wann kann man in Dänemark überhaupt von einer Kinodebatte sprechen? Ib Monty datierte in seinem Aufsatz »Den tidligste danske filmdebat« den Beginn der Debatte auf das Jahr 1910. Seine Begründung lautet, daß der Film erst ab 1910 begann, beim gebildeteren Publikum ins

1980 Anton KAES' (1978) Perspektive ist zeittypischerweise noch recht begrenzt: Zwar dreht es sich für ihn um die Wechselbeziehungen zwischen den Medien (5), aber doch ausdrücklich aus der Perspektive der Literatur. Kein Perspektivenwechsel ist sein Ziel, sondern eine vorsichtige Problematisierung des herkömmlichen Literaturbegriffes durch eine ›medienkritische Literaturgeschichte‹. Die Kinodebatte wird in dieser Optik untersucht als ›Spiegelung‹ der poetologischen Selbstreflexion der Literatur, ›Teil der poetologischen Diskussion der zehner und zwanziger Jahre‹ (1). Aus heutiger Sicht fällt streckenweise auch als problematisch auf, daß seine Perspektive auf Film- und Kinogeschichte noch zwangsläufig eine Perspektive ›vor Brighton‹ ist. Der typische Fokus auf die poetologischen Dimensionen der Kinodebatte wurde erst in den neunziger Jahren durch einen mediengeschichtlichen Ansatz abgelöst. So stellt Jörg SCHWEINITZ (1992) die Diskurse der Kinodebatte in den Kontext von Diskursen, die auch später jede einschneidende mediale Innovation begleitet haben (5). Allerdings ist nach wie vor eine Vernetzung mit der konkreten Film- und Kinogeschichte selten (eine Ausnahme ist allerdings Corinna Müller, die den Zusammenhang der Kinodebatte mit dem Übergang vom Kurz- zum Langfilm unterstrichen hat (Corinna MÜLLER (1994, 210f)). Erklärungs- und Vernetzungsansätze, die auf einer Beleuchtung des Engagements der literarischen Intelligenz im Kino in all seinen Filiationen aufbauen, fehlen m.W. ganz.

Bewußtsein zu dringen.¹⁹⁸¹ Allerdings hatte es ja schon über die ersten Präsentationen des Kinematographen ab 1896 eine durchaus lebhafte Berichterstattung gegeben, und auch wenn das Interesse für das Kino bis ca. 1910 starken konjunkturellen Schwankungen unterlag, fiel in die Jahre vor 1910 doch bereits die Ausbildung einer der wichtigsten Diskursformationen zum Kino.

6.2.1 Die Entstehung des bifurkalen Diskurses ab 1906

Mit einiger Berechtigung läßt sich statt 1910 das Jahr 1906 als Beginn der dänischen Kinodebatte benennen. In institutioneller Hinsicht ist darauf zu verweisen, daß es ab diesem Jahr von Seiten der Kinos Versuche gab, die Kontakte zu Journalisten bewußt zu pflegen, um mit den Kinoprogrammen in der Presse erwähnt zu werden. In der Kopenhagener Verbandszeitschrift *Journalisten* z.B. inserierten ab September 1906 zahlreiche Kinos (s. Abb. 99).¹⁹⁸² Im selben Jahr ließen sich die Kopenhagener Journalisten selbst von Peter Elfelt filmen,¹⁹⁸³ und seit 1908 gab es für Verbandsmitglieder Freikarten für gewisse Kinos, ganz analog zum Verfahren bei den etablierten Theatern.

Was die Journalisten in den Kinos sahen, gefiel zumindest einer Fraktion aber immer weniger, je mehr die in den Anfangszeiten das Programm dominierenden ›Aktualitäten‹-Filme von den fiktional-narrativen quantitativ in den Hintergrund gedrängt wurden. Die Veränderung, der der Kinodiskurs als Reaktion auf diese Fiktionalisierungstendenzen unterliegt, ist besonders gut in der konservativen *Berlingske Tidende* zu dokumentieren. In dieser Tageszeitung war der Film zunächst als eine großartige Erfindung begrüßt worden, die in der Lage sei, der Menschheit große praktische Dienste zu erweisen.¹⁹⁸⁴ An dieser grundsätzlich positiven

1981 Ib MONTY (1958), 34.

1982 *Biografteatret Vimmelskafet* war das erste Kino im September 1906 (s. Abb. 99) es folgten *Kosmorama* (15.II.1906, s. Abb. 99), *Runddelens Biografteater* (1.III.1906), *Biografen Gl. Kongevej* (15.I.1907, s. Abb. 99), später dann auch *Nørrebro Biografteater*, *Østerbro Biografteater*, *Aaboulevards Biografteater*, *Københavns Kosmorama* und *Luksustoget*.

1983 Vgl. die Notiz »Et levende Billede af københavnske Journalister. Fotografering Kl. 12½ i Morgen«. In: *Journalisten* 2:13 (1906), 92. Der Film trägt bei Marguerite ENGBERG (1977b) den Titel *Journalisterne forlader d'Angleterre* (Peter Elfelt, Reg.-Nr. 148).

1984 »Kinematografens Fremtid« [»Die Zukunft des Kinematographen«]. In: *Berlingske Tidende* (M), 9.II.1900.

Überzeugung hielt *Berlingske Tidende* zunächst auch fest, als allmählich narrativ-fiktionale Filme ihren Einzug ins Kino hielten. Allerdings brandmarkte *Berlingske Tidende* die narrative Fiktionalisierung der Filme als einen allein Spekulationsgründen geschuldeten Mißbrauch eines Mediums, das ausschließlich auf eine aufklärerische Dokumentarfunktion verpflichtet werden sollte. Ab 1906 erschienen in *Berlingske Tidende* immer wieder Artikel, die stereotyp diese *bifurkal* zu nennende Diskursformation evozieren. Am 10.4.1906 z.B. werden die lebenden Bilder als »der vorzüglichste Anschauungsunterricht« gelobt, um dann fortzufahren: »Aber in letzter Zeit werden auch Bilder nach künstlichem Original gefertigt, und was noch schlimmer ist, man stellt ganze kleine Stücke und Pantomimen her, gemacht von Aufführungen auf extra hierfür eingerichteten Theatern.«¹⁹⁸⁵

In der Folgezeit wurde die Kritik an den narrativ-fiktionalen Filmen immer schärfer, Ende 1906 wurden sie schon als »diese schrecklichen Volkskomödienauftritte« beschimpft.¹⁹⁸⁶ Im November 1908 liest man in *Berlingske Tidende* unter der bezeichnenden Überschrift »Eine mißbrauchte Erfindung. Lebende Bilder, wie sie sein sollten« über die

grauenerweckenden Morddramen, naiv-sentimentalen ›Idyllen‹ und burlesken Clownereien, die [die Filmprogramme] dominieren, während man Landschafts- und Volkslebensdarstellungen und Szenerien aus fremden Städten und Gegenden nur wie spärliche Oasen in der Wüste findet.¹⁹⁸⁷

Die hier skizzierte bifurkale Diskursformation, wonach einer prinzipiell aufklärerischen Dokumentationsfunktion ein kommerzieller Mißbrauch des Mediums in Form einer Fiktionsfunktion entgegenstünde, war keinesfalls nur im konservativen Spektrum beheimatet.¹⁹⁸⁸ Sie ist vielmehr

1985 »den fortrinligste Anskuelsesundervisning«, »Men i den senere Tid laves der ogsaa Billeder efter kunstig Original, og hvad endnu slettere er, man laver hele smaa Stykker og Pantomimer, tagne efter Fremstillinger paa særlig dertil indrettede Teatre.« *Berlingske Tidende* (M), 10.4.1906.

1986 »disse skrækkelige Folkekomedieoptrin«. *Berlingske Tidende*, 14.11.1906.

1987 »gruopvækkende Morddramaer, naivt-sentimentale ›Idyller‹ og burleske Klownerier, der dominerer, medens man kun som sparsomme Oaser i Ørkenen finder Fremstillinger af Landskaber, af Folkeliv og Scenerier i fremmede Byer og Egne«. »En misbrugt Opfindelse. Levende Billeder, som de burde være«. In: *Berlingske Tidende* (A), 21.11.1908.

1988 Typisch für das konservative Spektrum ist z.B. die Vereinigung *Vigilia*, die als ihr Ziel definierte, »paa kristelig Grund at løfte og retlede Samfundets moralske Bevidsthed« [»auf christlicher Grundlage das moralische Bewußtsein der Gesellschaft zu heben

eine gerade unter – nicht nur dänischen¹⁹⁸⁹ – Intellektuellen jeder weltanschaulichen Couleur populäre Diskursformation gewesen, die sich bis mindestens in die zwanziger Jahre als enorm wirkungsmächtig erweisen sollte.¹⁹⁹⁰ Allerdings ist sie in Dänemark niemals so einflußreich wie die reformistischen Diskurse gewesen, nach denen der Film durch die Bemühungen der literarischen Intelligenz auch als fiktional-narratives Medium seine Berechtigung finden kann, sei diese nun ästhetisch, volkspädagogisch oder politisch begründet.

und zu leiten«]. (*Vigilia. Kortfattet Beretning om Virksomheden gennem Aarene* (1910), 16.) Über die bifurkale Haltung der Vereinigung zu den Kinos hieß es in dem Rechenschaftsbericht: »Spørgsmalet om Biografteatrene, som ogsaa har været drøftet i ›Vigilia‹, vil blive taget op for om muligt at forhindre, at disse Institutioner, der jo i Virkeligheden kan være til stor Fornøjelse baade for Voksne og Børn, skal faa Lov til at forraa Sindene med umoralske og pirrende Forestillinger.« [»Die Kinofrage, die auch in ›Vigilia‹ erörtert worden ist, wird wiederaufgenommen, um möglichst zu verhindern, daß diese Institutionen, die in Wirklichkeit ein großes Vergnügen für Erwachsene und Kinder sein können, die Erlaubnis erhalten, die Gemüter mit unmoralischen und aufreizenden Darstellungen zu verrohen.«] (15)

1989 Für die Verbreitung der Diskursfigur in Frankreich s. Sabine LENK (1989), 185; für die Verbreitung in Schweden Tytti SOILA: »Sweden«. In: Dies., Astrid SÖDERBERGH WIDDING u. Gunnar IVERSEN (Hg.) (1998), 143.

1990 Gemäß diesem bifurkalen Diskurs geht der Intellektuelle – ganz wie Professor Henrik Lang in Niels Th. THOMSENS Roman *Paradisfuglen. En Roman om Kirurgi og Kærlighed* (1913b, 58f) – ausschließlich ins Kino, um sich ›Aktualitäten- und Dokumentaraufnahmen anzusehen. Diesem Diskurs begegnet man noch 1924 bei Georg Brandes in einem Interview mit Fredrik Nygaard: »De vil vide, hvad jeg mener om Filmen? Jeg er temmelig kyndig i det Kapitel. Filmen maa vel nok betragtes som et Fremskridt, hvad det rent oplysende angaa. Naar jeg mindes min egen Skoletid, for Eksempel – hvorledes vi sad der og læste og hørte om fjerne Lande, men sjældent saa noget, kan jeg ikke se andet, end at Filmen er af det gode./ – Men Filmen som Kunstart?/ [...] – Nej, saasnart de Herrer og Damer bliver Filmere, med forlorent Skæg og Paryk, mister det hele – efter mit Skøn – sit Værd. [...] Men lad mig fastholde: Jeg tror paa Filmens oplysende Betydning, hvor den arbejder ærligt og uden kunstneriske Aspirationer er den af det gode.« [»Sie wollen wissen, was ich vom Film denke? In diesem Kapitel bin ich ziemlich versiert. Der Film darf wohl als ein Fortschritt betrachtet werden, was das rein Aufklärerische betrifft. Wenn ich mich z.B. an meine eigene Schulzeit erinnere – wie wir dasaßen und von fernen Ländern lasen und hörten, aber selten etwas sahen, kann ich nichts anderes sagen, als daß der Film etwas Gutes ist./ – Aber der Film als Kunstart?/ [...] – Nein, sobald die Herren und Damen Filmer werden, mit künstlichem Bart und Perücke, verliert das Ganze – meiner Meinung nach – seinen Wert. [...] Aber lassen Sie mich festhalten: Ich glaube an die aufklärerische Bedeutung des Films, wo er ehrlich und ohne künstlerische Aspirationen arbeitet, ist er etwas Gutes.«] (Georg BRANDES (1924), 2f.)



Abb. 99: Kinoanzeigen im Verbandsblatt *Journalisten* 1906/07

Warum aber sind die fiktional-narrativen Filme eigentlich so verwerflich? Deren Orientierung am »Geschmack des allerbreitesten Publikums«¹⁹⁹¹ gilt schließlich auch für die »Schundliteratur«, ohne daß in der ebenfalls 1908 in Dänemark kulminierenden Debatte über »Schundliteratur« wie *Nick-Carter*-Hefte ein bifurkaler Diskurs entstanden wäre.¹⁹⁹² Wenn dem Kinofilm in diesem Diskurs eine ästhetische Verbesserung erst gar nicht zugetraut wird, so scheint es die Medialität des Films zu sein, die eine ästhetische Nobilitierung des Mediums *per se* verhindert. Als technisch abhängiges Medium scheint das Filmbild – ganz wie die Photographie – nach dem damaligen Verständnis auf vermeintlich pure Reproduktion beschränkt zu sein. Kunst war im damaligen Verständnis, jenseits aller ansonsten existierenden Differenzen, jedoch noch unauflöslich verknüpft mit dem Gestaltungswillen und -vermögen eines schaffenden Subjektes, so daß die Subjektivität des Schöp-

1991 »den allerbredeste Publikums Smag«. Wie aber kann das Kino angesichts seiner kapitalistischen Gewinnorientiertheit jene »Sindets Forfriskelse, nyttig Belæring og sund Adsprædelse« [»Gemütsbelebung, nützliche Belehrung und gesunde Zerstreuung«] bieten, die nach Ansicht des Verfassers Filme leisten sollten? Der Artikel mündet in den (kapitalistisch systemkonformen) Aufruf, daß doch mindestens ein Kino in der Hauptstadt sich kommerziell tragen müßte, das seine Vorstellungen ausschließlich mit »Billeder fra det virkelige Liv« [»Bildern aus dem wirklichen Leben«] und »beregnede for det lidt mere kræsne og i god Forstand videlyste Publikum« [»berechnet für das etwas anspruchsvollere und im guten Sinn wißbegierige Publikum«] sei. Der Autor plädiert mit anderen Worten für eine Spezialisierung der Spielstätten (wobei die damit einhergehende klassenmäßige Differenzierung durchaus ein erwünschter Nebeneffekt ist).

1992 Zur Populärliteratur s. Per HOUGAARD (1996) sowie Klaus Bruhn JENSEN (Hg.) (1997), II:103–125, vor allem 122–125. Die vielfältigen Beziehungen und Analogien zwischen der Schundliteraturdebatte und den kritischen Reflexionen in der Presse über den Film dürfen jedoch die Unterschiede zwischen den Kontroversen nicht übersehen lassen. Die Schundliteraturdebatte wurde – trotz aller pädagogischen und kulturpolitischen Implikationen – letzten Endes als eine ästhetische geführt: Nicht das fiktional-narrative Vermögen der Literatur selbst wurde in Frage gestellt, sondern die Art und Weise, dieses Vermögen einzusetzen.

fers im hervorgebrachten Kunstwerk erkennbar zu sein hatte. Beim analogen und auf der Produzenten- wie Rezipientenseite technikabhängigen Medium der bewegten Bilder wurde ein solches Kunstschaffen grundsätzlich für unmöglich gehalten.

Auf eine Art jedoch hätte der Film nach dem hegemonialen Kunstverständnis gutgeheißen werden können: Bis in die zwanziger Jahre hinein war es durchaus noch gängig, (spiel-)filmische Darstellungen auf eine Schauspielästhetik zu beziehen,¹⁹⁹³ so daß der Film zumindest als *Reproduktion* von Kunst hätte anerkannt werden können. Doch auch diese mögliche Funktion wird dem Kino im bifurkalen Diskurs abgesprochen. Die Begründung hierfür verbirgt sich in dem Vorwurf an das Kino, daß es »Bilder nach *künstlichem* Original fertige« (s.o., m.H.). Nicht die Narrativierung des Filmbildes ist also entscheidend für dessen Ablehnung, sondern dessen intentionale *Inszenierung*, die man bei den ›Aktualitäten- und Dokumentaraufnahmen – mit einer gewissen Naivität¹⁹⁹⁴ – als nicht-existent annahm.

Wie aber kann der bloße Umstand der Inszenierung bewegter Bilder eine grundsätzliche Ablehnung des Films nach sich ziehen? Die Antwort läßt sich aus der zeitgenössischen Diskussion über den bekanntesten Film der frühesten dänischen Filmproduktion, *Løvejagten* [Die Löwenjagd] (1907), ableiten. Weniger der Film selbst als die Umstände seiner Entstehung sind allerdings der Grund, warum *Løvejagten* – bis auf den heutigen Tag¹⁹⁹⁵ – zur wichtigsten kulturellen Narration über den frühen dänischen Film geworden ist¹⁹⁹⁶ und mitunter sogar die Funktion der Gründungsmythe der dänischen Filmproduktion angenommen hat¹⁹⁹⁷.

1993 Vgl. Helmut H. DIEDERICHS (1986, 169, sowie 2004a).

1994 Wie man heute weiß, waren sogar schon die allerersten Lumière-Aufnahmen inszeniert. Zur Inszenierung von *La Sortie des Usines Lumière à Lyon* (1895) s. Harun FAROCKI (1996), 126; zur Inszenierung von *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896) s. Martin LOIPERDINGER (1996).

1995 Noch in Ib MICHAELS Roman *Vanillepigen* [Das Vanillemädchen] (1991) über eine Kindheit und Jugend in Roskilde ist ein ganzes Kapitel (XIII: »Løvejagten«) der famosen Löwenjagd auf Elleore gewidmet. In diesem Kapitel erzählt die Tante des Ich-Erzählers, in deren Geschichte die für die kulturelle Narration der ›Löwenjagd‹ wichtige Thematik der mutwilligen Zerstörung von natürlicher Unschuld variiert wird: Angeblich verlor diese Tante nämlich während der Löwenjagd ihre Unschuld an den als weltgewandten Kopenhagener geschilderten Ole Olsen.

1996 S. z.B. Niels Th. THOMSEN (1912a), 24; Carl MUUSMANN (1913), 248ff; Gunnar SOMMERFELDT (1923), 202; H. ANDERSEN (1924), 14; Olaf FØNNS (1930b), 22; Ole OLSEN (1940),

Die Hintergründe der Diskussion um *Løvejagten* sind die folgenden:¹⁹⁹⁸ Ole Olsen hatte Anfang 1907 einen Film namens *Isbjørnejagt* [Eisbärenjagd] gedreht, von dem er ganze 191 Kopien verkaufen konnte. Diesen Erfolg gedachte er mit einer noch spektakuläreren Löwenjagd wenigstens zu wiederholen, wenn nicht gar zu übertreffen. Zu diesem Zweck erwarb er vom Zoo Hagenbeck in Hamburg zwei Löwen zum stolzen Preis von 3.000 Kronen, die er zusammen mit einem Pferd und einem Zicklein im August 1907 auf die kleine Insel Elleore bei Roskilde schaffen ließ. Mit Hilfe von einigen Palmen (oder angemalten Papierstreifen, die Quellen

56ff: Paul SARAUW (1954), 115f. Selbst außerhalb Dänemarks fand die Geschichte ein dankbares Publikum, so schilderte z.B. Carl MORDHORST (1913) in der *LBB* die ›Löwenjagd‹ einem deutschen Publikum in allen Einzelheiten.

1997 Bereits Carl MUUSMANN (1913) verlegte in seinem Roman *Københavner-Teatret* [Das Kopenhagener-Theater], der in fiktionalisierter Form u.a. die Frühzeit der dänischen Filmproduktion schildert (mit Maske-Mortensen als leicht wiedererkennbarem Ole Olsen), den Beginn der Filmproduktion auf »en lille Ø nede i Roskilde Fjord« [›eine kleine Insel im Roskildefjord‹] (248) (vgl. Kap. 8.4). Mit zunehmendem zeitlichen Abstand wurde die Löwenjagd vor allem in Autobiographien und in der Memoirenliteratur zur Gründungsmythe stilisiert, während das historische Wissen zugleich abnahm. Paul SARAUW (1954) z.B. bezeichnete *Løvejagten* so fälschlich als den ersten richtigen Film, den Ole Olsen gemacht habe (115). Die Geschichte um die Löwenjagd diente in diesen Erzählungen vor allem dazu, die kleinen Anfänge und die Primitivität des frühesten dänischen Films zu beschwören und gleichzeitig darüber zu ironisieren. Um diese Wirkung zu erzielen, wurde der Film fast durchweg in *Løvejagten paa Elleore* (die kleine Insel im Roskildefjord, wo die Aufnahmen stattfanden) umgetauft (so z.B. bei Gunnar SOMMERFELDT (1923), 202; H. ANDERSEN (1924), 15; Paul SARAUW (1954)). Zunehmend verselbständigen sich auch die bizarren Züge der Löwenjagd: Da werden die zwei Löwen auf einen reduziert, beginnend bei H. ANDERSEN (1924, 15, dann auch Olaf FØNSS (1930), 22, sowie Paul SARAUW (1954), 115). Dieser eine Löwe entstammte entweder einem namenlosen Zoo (H. ANDERSEN (1924), 15) oder einem Zirkus (Gunnar SOMMERFELDT (1923), 202) oder einer herumfahrenden Menagerie (Olaf FØNSS (1930b), 22). In jedem Fall war der Löwe aber alt und zahnlos (s. die drei letzten Literaturnachweise) usw.

1998 Die folgende Darstellung basiert, wo nicht anders vermerkt, vor allem auf einschlägigen Akten der Kopenhagener Polizei, die unter dem Titel »Løvejagten paa Elleore – Ole Olsen – m.m.« im LfS zu finden sind (Københavns Politi, 1. inspektorat: Diverse biografateatersager (1905–22)). Ergänzend sind die Ausführungen von Gunnar SANDFELD (1966, 31ff) und Marguerite ENGBERG (1977a, 136ff) sowie folgende journalistische Berichterstattung über die Löwenjagd herangezogen worden: ›Ax.‹: »Løvejagt ved Roskilde! Rædsler paa Øen Elleore«. In: *Socialdemokraten*, 17.8.1907; ›PASHA‹: »En afbrudt Løvejagt ved Roskilde«. In: *Politiken*, 18.8.1907; »Løvejagten ved Roskilde«. In: *Dannebrog*, 18.8.1907; ›ALFC‹: »Den forhindrede Løvejagt«. In: *Dannebrog*, 19.8.1907; ›ALFC‹: »Løvejagten«. In: *Dannebrog*, 20.8.1907; ›Ax.‹: »Løvejagten paa Øen ved Roskilde«. In: *Socialdemokraten*, 20.8.1907; »Løvejagten. Hvorledes den gik for sig«. In: *København*, 21.8.1907; ›Ax.‹: »Løvejagten og dens Efterspil«. In: *Socialdemokraten*, 21.8. 1907; »Løvejagten«. In: *Socialdemokraten*, 22.8.1907.

sind hier widersprüchlich) versuchte das Filmteam, Elleore für die Dauer der Aufnahmen in ein exotisches Eiland zu verwandeln. Auf dem Roskilde Bahnhof erregte die Fracht indes Aufsehen. Man beschwerte sich in Kopenhagen über Olsens Vorhaben, und der mächtige Justizminister Alberti verbot Ole Olsen die Löwenjagd zu Filmzwecken. Ole Olsen fuhr daraufhin nach Roskilde zurück und weiter nach Vejle zu seiner kranken Frau, aber nicht ohne vorher die Tiere *pro forma* für 150 Kronen an einen örtlichen Fischer zu verkaufen und seine Angestellten aufzufordern, die Löwenjagd doch wie geplant durchzuführen.

Nach Abschluß der Aufnahmen wurde der Negativfilm sofort außer Landes nach Malmö in Sicherheit geschafft. Alberti schäumte vor Wut ob dieses Ungehorsams, der seine Autorität in Frage stellte, und entzog Ole Olsen bei der nächsten sich bietenden Gelegenheit zum Dezember 1907 mit einer unklaren juristischen Begründung die *de jure* auf dessen Namen laufende, aber *de facto* längst weiterverpachtete Kinokonzession. Ein Verfahren wegen Tierquälerei nach § 297 des dänischen Strafgesetzbuches wurde nach einem Jahr eingestellt.¹⁹⁹⁹ Der Film aber wurde der bis dato erfolgreichste der *Nordisk*: Insgesamt 259 Kopien konnten verkauft werden, selbst nach Afrika, und der Gewinn der *Nordisk* betrug für den Zeitraum 1.5.–31.12.1907 satte 350%.²⁰⁰⁰ Und dies, obwohl der Film in Dänemark bis nach dem Sturz Albertis verboten war und erst am 11.II.1908 seine Kopenhagener Premiere erlebte (die offizielle Aufhebung des Verbotes erfolgte sogar erst am 26.II.1908)²⁰⁰¹ – allerdings hatten schon zuvor Tausende von Kopenhagenern den Film auf der anderen Seite des Sundes gesehen.

Daß diese Ereignisse in der zeitgenössischen Presse (und in späteren Rückblicken auf den Beginn der dänischen Filmgeschichte) so intensiv diskutiert worden sind, lag nicht nur an dem bizarren Stoff, der nicht zuletzt in den Satirezeitschriften weidlich ausgeschlachtet wurde. Die tiefere Ursache ist, daß die Journalisten in der Elleorer Löwenjagd Grund-

1999 »Løvejagten paa Elleore«. In: *Berlingske Tidende (M)*, 29.06.1908.

2000 Laut einer Aufstellung betrugen die Ausgaben in diesem Zeitraum 80.813,20 Frc; dem entsprachen Einnahmen von 295.623,40 Frc. (NBKB VII:650–651)

2001 Die Aktennotiz zur Nachricht an »amtliche Politimestre« [»sämtliche Polizeimeister«] vom 26.II.1908, daß das Verbot der öffentlichen Vorführung von *Løvejagten* aufgehoben worden sei, findet sich im Antrag Niels LeTorts auf eine Kinokonzession (RA J₁ 1908: J 5282).

züge der Filmindustrie und des Filmes exemplarisch verkörpert zu sehen meinten. Wie an der Reaktion auf die Löwenjagd allerdings zu erkennen ist, war die öffentliche Meinung gespalten.

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

Abb. 100: Die Löwenjagd in einer Karikatur Alfred Schmidts

Manche solidarisierten sich mit Ole Olsen in dessen Kampf mit dem in radikalliberalen wie sozialdemokratischen Kreisen äußerst unbeliebten mächtigen Justizminister. Besonders die Zeitung *Social-Demokraten* analogisierte Ole Olsens ›Anliegen‹ mit den Löwen mit dessen Provokation von Alberti: »Roskilde – und Kopenhagen übrigens auch – sprach gestern hauptsächlich von dem mutigen Kinodirektor, der es zuerst mit zwei hungrigen Löwen aufzunehmen wagte und danach mit *Alberti* höchstselbst, was einige als einen noch größeren Tapferkeitsbeweis ansahen!«²⁰⁰² Nicht der Film selbst, sondern die Umstände seiner Produktion wurden zu einem Politikum. Ole Olsen wird hier als Ritter mit leicht angerosteter Rüstung im Kampf gegen eine autoritäre und willkürlich handelnde Obrigkeit dargestellt, die Alberti (der u.a. die Prügelstrafe wieder ins dänische Strafgesetzbuch eingeführt hatte) für die literarische Intelligenz prototypisch verkörperte. Das Kino wird (noch) nicht in

2002 »Roskilde – og for den Sags Skyld København ogsaa – talte i Gaar hovedsagelig om den modige Biografdirektør, som først turde binde an med to sultne Løver og bagefter med selve *Alberti*, hvad adskillige ansaa for et endnu større Bevis paa Mod!.. ›Ax.: »Løvejagten og dens Efterspil«. In: *Socialdemokraten*, 21.8.1907.

ästhetisch-künstlerischen Parametern diskutiert, was sich aufgrund des Pseudo-Dokumentarcharakters von *Løvejagten* auch rechtfertigen lässt, aber es erregt Interesse im politischen Kontext.



Abb. 10: Stoltz präsentieren die beiden Jäger und ihr schwarzer Jagdhelfer in *Løvejagten* die abgezogene Löwenhaut (Screenshot)

Die andere, die Filmproduktion verurteilende Position überwog allerdings in der zeitgenössischen Debatte. Besonders *Dannebrog*, das Blatt Albertis, schrieb in vielen Variationen über die »widerwärtige Tierquälerei«²⁰⁰³ und »eine unerhörte Mißhandlung von Tieren«²⁰⁰⁴. Evoziert wird mit dieser Kritik an der vermeintlichen Tierquälerei nicht nur der grausame Mutwille gegenüber arglosen Kreaturen, sondern vor allem wird die Elleorer Löwenjagd so in grundlegenden kulturellen Dichotomien verortet, die vor allem für die konservative Weltanschauung zentrale Bedeutung haben.

2003 »modbydeligt Dyrplageri«. »Løvejagten ved Roskilde«. In: *Dannebrog*, 18.8.1907.

2004 »en uhørt Mishandling af Dyr«. »ALF«: »Den forhindrede 'Løvejagt«. In: *Dannebrog*, 19.8.1907.

tung hatten. Der Löwe als Symbol für Christus (Offenbarung des Johannes 5,5) wird schnödem Mammon geopfert; der Löwe als Lichtgestalt wird in Schattenbilder verwandelt. Am wichtigsten ist aber sicherlich die wertende Gegenüberstellung von Natur und Zivilisation: Der König der Tiere, der *princeps omnium bestiarium*, muß sein Leben lassen für die technische Produktion; seine ›natürliche‹ Herrschaft wird zerstört für eine Machtdemonstration der Filmindustrie.

Auch Sophus Claussen kritisierte die Elleorer Löwenjagd, weil die Löwen »aus industriellen Gründen« erschossen worden seien, fügte jedoch hinzu: »Ich habe nichts dagegen, daß man mit größter Rechtschaffenheit Männer niederschießt, die unschuldige, wehrlose Löwen zum Spaß oder für die Industrie töten.«²⁰⁰⁵ Mit der letzten Anmerkung weist Claussen auf das Problematische der konservativen Kritik hin, der er Heuchelei unterstellte: »Gehörte uns etwas von Afrika, wohin man die führenden Männer der Regierung und des Reichstages einladen könnte, um wilde Tiere zu schießen, würden vermutlich alle Geladenen – auch der Justizminister – an diesem Sport teilnehmen.« Claussen geht demnach davon aus, daß es im Gegensatz zu ihm für die konservative Kritik moralisch einen Unterschied mache, ob die Löwen auf einer authentischen Jagd in ihrer Heimat oder auf einer für Filmproduktionszwecke veranstalteten Jagd außerhalb ihres natürlichen Lebensraumes erschossen worden seien. Nicht der Tod der Tiere als solcher ist verwerflich, sondern dessen Inszenierung für die Kamera – hätte man den Film als Dokumentarfilm rezipieren können, hätten die Kritiker nach Claussen keine moralischen Einwände gegen die Handlung gehabt. Der Zensor Levin, der den Film verbieten ließ, äußerte entsprechend in einem Interview bereits vor Sichtung des Films:

Es könnte mir natürlich nicht einfallen [...], ein Bild zu verbieten, auf dem Löwen auftreten oder erschossen werden. Aber wenn ich im voraus weiß, daß

2005 »af industrielle Hensyn«; »Jeg har ikke noget imod, at man i al Retskaffenhed ned-skyder Mænd, der dræber uskyldige, værgeløse Løver enten for Morskab eller af Industri.« »Ejede vi et Afrika, hvor man kunde invitere Regeringen – og Rigsdagens – Ledere hen for at skyde vilde Dyr, vilde formodentlig alle de indbudte – ogsaa Justitsministeren – tage Del i Sporten.« Sophus CLAUSSEN: »Noget højt Begreb...« [Fragment]. KB, NKS 3636 4°, Avis- og tidsskriftartikler III. Eine Veröffentlichung des undatierten Fragmentes konnte ich nicht nachweisen.

eine rohe Tierquälerei stattfindet, um dieses Bild zu machen, verbiete ich es selbstverständlich.²⁰⁰⁶

Durch die Produktionsumstände und die darüber veröffentlichten Presseberichte war ein Einblick in die Filmproduktion gewährt worden,²⁰⁰⁷ der eine naive Rezeption des Filmes als uninszeniert verhinderte. Als Skandalon der Elleorer Löwenjagd galt, daß der Film durch die paratextuellen Informationen als Pseudo-Dokumentarfilm entlarvt wurde, bei dem trotz der Inszenierung die Tiere nicht scheinbar, sondern tatsächlich sterben mußten. Perfide daran wirkte, daß der reale Tod der Tiere der Preis für die Täuschung des Publikums hätte sein sollen. Diese Täuschungsabsicht führte man weniger auf das ›Genre‹ des Pseudo-Dokumentarfilms zurück, weil dieses nur zu verdeutlichen schien, was dem Medium als substantieller Fehler überhaupt unterstellt wurde: sein analoger Repräsentationsmodus.

Die Elleorer Löwenjagd lenkte in Verbindung mit den jeder Zeitung zu entnehmenden paratextuellen Informationen die Aufmerksamkeit auf den ontischen Status des Filmbildes. Für Roland Barthes ist das Noema der Photographie das »Es-ist-so-gewesen«, weil der photographische Referent »die *notwendig* reale Sache [ist], die vor dem Objektiv plaziert

2006 »Det kunde naturligvis ikke falde mig ind [...] at forbyde et Billede, hvorpaa der optraadte Løver, eller hvor Løver blev skudte. Men naar jeg nu paa Forhaand véd, at et raat Dyrplageri finder Sted for at faa Billedet lavet, ja saa selvfølgelig forbyder jeg det.« »Løvejagten ved Roskilde«. In: *Dannebrog*, 18.8.1907.

2007 Generell wurden die Produktionsumstände der Kinoproduktion 1907 zum Zeitungsstoff, damit zunehmend öffentlich und die Filme paratextualisiert. So begann ›Ax.‹ seinen Artikel »Løvejagt ved Roskilde!« in *Socialdemokraten*, 17.8.1907, mit einer Aufzählung der ›öffentlichen‹ Dreharbeiten der letzten Zeit: »Vi har tidligere fortalt om den Opfindsomhed, der lægges for Dagen for at skaffe ›originale‹ levende Billeder. Ved den arrangerede Brand i Ordrup, hvor Kulsyresprojekterne blev benyttede, lavede ›Film-Direktør Ole Olsen en Brandscene, der viste den unge Skovridersøn, som frelste sin Elskede fra Flammmedøden./ Senest fandt der et spændende Bortførelseseventyr Sted i ›Bagdad‹ i Tivoli, ogude paa Amager opføres der jævnligt de sælsomste Komedier, som optages paa den fotografiske Hinde og forsendes Verden over til stor Glæde for Tilskuere.« [›Wir haben schon früher von dem Erfindungsreichtum berichtet, der an den Tag gelegt wird, um ›originale‹ lebende Bilder herbeizuschaffen. Bei dem arrangierten Brand in Ordrup, wo Kohlensäurespritzen eingesetzt wurden, drehte ›Film-Direktor Ole Olsen eine Brandszene, die den jungen Förstersohn zeigte, der seine Liebe vor dem Flammentod errettete./ Kürzlich fand ein spannendes Entführungsabenteuer in ›Bagdad‹ im Tivoli statt, und draußen auf Amager werden regelmäßig die seltsamsten Komödien aufgeführt, die auf der photographischen Netzhaut aufgenommen und zur großen Freude der Zuschauer über die ganze Welt versendet werden.‹]

war und ohne die es keine Photographie gäbe«.²⁰⁰⁸ Diese Betonung des ›Es-ist-so-gewesen‹ gilt prinzipiell auch für das bewegte Bild und läßt sich mit Dai Vaughan als ›Aufzeichnungsfunktion‹ bezeichnen.²⁰⁰⁹ Gerade in den Anfangsjahren des Kinos mit den ungeschnittenen Ein-Minuten-Aufnahmen spielte die Aufzeichnungsfunktion die wichtigste Rolle im Diskurs über das Kino.

Diese Aufzeichnungsfunktion war der Grund für die Wertschätzung von ›Aktualitäten‹ und Dokumentaraufnahmen im bifurkalen Diskurs, weil die Vertreter dieses Diskurses (naiverweise) das Authentische, Unverfälschte, Wirkliche, Wahre in den filmischen Bildern zu finden meinten. Wenn die Filmbilder jedoch bekanntermaßen inszeniert sind, gewinnen sie selbst für den naiven Zuschauer jenen doppelten Status, den sie implizit immer schon besessen haben und der sich mit Vaughan als Dualität von ›Aufzeichnung‹ (›record‹) und ›Sprache‹ (›language‹) beschreiben läßt, wobei ›Sprache‹ in ihrer Funktion noch genauer als ›parole‹ definiert werden muß. Die bewegten Bilder werden im Film notwendig einem Signifizierungsprozeß unterworfen, der über das ›Es-ist-so-gewesen‹ hinausweist. In bezug auf *Løvejagten* bilden sie ›Wirkliches‹, eine ›notwendig reale Sache‹ ab (sie *repräsentieren* den Tod der Tiere) und produzieren zugleich etwas ›Nicht-Wirkliches‹, Fiktives (sie *präsentieren* eine – hier vorgeblich dokumentierte – Safari in Afrika).

Diese unauflösbliche Doppelung von ›Realität‹ und Fiktion existiert zwar in modifizierter Form auch bei Bühnenaufführungen, doch wird eine kognitive Verwechslung oder ein entsprechendes In-Eins-Setzen der Ebenen hier normalerweise schon durch die Rezeptionssituation, also die Anwesenheit in einem eigens für die Aufführung aufgesuchten Theater, unterbunden. Das Geschehen auf der Bühne ist als fiktiv codiert, also im Modus des Als-ob operierend. Zahlreiche Episoden in der Literatur, in denen ein naiver Zuschauer auf das Geschehen in der Bühne eingreifen möchte,²⁰¹⁰ illustrieren, daß diese Codierung ebenfalls nur eine histori-

2008 Roland BARTHES (1989), 86.

2009 Dai VAUGHAN (1992), 99. Christian Metz sprach von ›Presentation‹.

2010 Am bekanntesten wohl der Theaterneuling Partridge in Henry Fieldings *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749), der zunächst in Buch 16, Kap. 5 nur einen Mann in einem seltsamen Kostüm sieht, wo er den Geist sehen soll, und dann aktiv in das Bühnengeschehen eingreifen möchte.

sche Variable ist.²⁰¹¹ Sie ist an ein bestimmtes kulturelles Vorwissen gekoppelt, d.h. an einen soziohistorischen wie individualen Herausbildungs- und Lernprozeß von Konventionen.

Diese direkte Verwechslung von ›Realität‹ und Fiktion ist im – mit Peircescher Terminologie – symbolisch organisierten Text bereits medial ausgeschlossen. Zwischen dem, was nach konstruktivistischen Prämissen als wiedererkennbare ›Realität‹ gilt, und der Fiktion ist eine Art Filter aus einer spezifischen Versprachlichung bzw. Verschriftlichung eingesetzt. Finden trotzdem Verwechslungen statt, so sind sie auf Fehlleistungen zurückzuführen, bei denen die fiktionale Eigengesetzlichkeit des literarischen Textes – aus welchen Gründen auch immer – ignoriert wird (am bekanntesten hier Cervantes' *Don Quijote de la Mancha*). Diese fiktionale Eigengesetzlichkeit ist in einem Modus des Als-ob begründet, was laut Wolfgang Iser bedeutet:

[D]ie [im Text; SMS] dargestellte Welt gilt es sich so vorzustellen, als ob sie eine Welt sei. Daraus folgt zunächst, daß die im Text dargestellte Welt sich selbst nicht meint und folglich durch ihren Verweischarakter etwas repräsentiert, das sie selbst nicht ist.²⁰¹²

Es ist sowohl diesem (kulturellen, nicht essentialistischen) Modus des Als-ob geschuldet, in dem Literatur operiert, als auch dem seit Aristoteles erhobenen Anspruch, die literarische ›Wirklichkeit‹ sei wahrer als die ›wahre Wirklichkeit‹, daß das Fiktive von einem generellen (Vor-)Täuschungsverdacht freigesprochen werden kann und daß die außerhalb der Kunst geltenden Normen und Konventionen suspendiert werden können.

Der inszenierte Film (und die inszenierte Photographie)²⁰¹³ jedoch operieren zwar auch im Modus des Als-ob, aber aufgrund einer unauflöslichen Dualität von Aufzeichnung und Sprache eben nicht nur. Der Film kennt kein Als-ob in absoluter Differenz zu einem ›So-ist-es(-gewe-

2011 Wolfgang ISER (1983), 155.

2012 Ibid., 141.

2013 Bezeichnenderweise wuchs um die Jahrhundertwende auch das Bewußtsein dafür, daß Photographien ebenfalls inszeniert werden. Michael CHANAN (1996) zitiert aus einem Artikel mit dem Titel »PHOTOGRAPHIC LIES. With remarkable Photos, proving the uselessness of the camera as a witness«, der kurz vor 1900 in *Harmsworth Magazine* erschien und in dem es heißt, die Photographie sei »absolutely inadmissible as evidence of anything, unless it is proved conclusively that it was in nowise faked after being taken. The faking can be carried on almost to any extent. In fact, nothing is impossible to the clever knight of the camera«. (n18f)

sen), sondern ist immer beides zugleich. Der summarische Täuschungsverdacht, dem der inszenierte Film im bifurkalen Diskurs unterworfen wird, speist sich daher aus der durchaus paradoxalen Beobachtung, daß einerseits Wirklichkeit im Film nicht grundsätzlich²⁰¹⁴ vorgetäuscht werden kann, weil dessen Aufzeichnungsfunktion immer schon (gewesene) Wirklichkeit abbildet, und anderseits Wirklichkeit im Film immer schon vorgetäuscht wird, weil dessen Aufzeichnungsfunktion nicht von dessen Sprachfunktion abzulösen ist.

In dem Edwin S. Porter-Film *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (1902) ist dieses Paradox filmisch reflektiert worden. Uncle Josh, ein Bauerntölpel, ist ein kinematographischer Nachfolger von Henry Fieldings Partridge. Josh nimmt derart an einem vorgeführten Film (An-)Teil, daß er ihn schließlich zerstört, als er versucht, sich mit den Leuten auf der Leinwand zu prügeln – und damit auch den Film selbst beendet. Wo Partridge sich also den Modus des Als-ob ohne Zerstörung der ›Wirklichkeit‹ des Theatermediums aneignen kann, endet die ›Entlarvung‹ der vortäuschten Wirklichkeit im Film zugleich auch mit der Zerstörung der Wirklichkeit des Films, was durch den Illusionsbruch in der Filmvorführung im Film reflektiert wird.

Nicht zufällig kritisierte Georg Brandes, ein dezidierter Anhänger des bifurkalen Diskurses, bei Filmschauspielern ein auf den ersten Blick so unbedeutendes Detail wie deren falschen Bart und Perücke, als er nach seiner Meinung über den Spielfilm gefragt wurde.²⁰¹⁵ Während er Theater-schauspielern selbstverständlich den Modus des Als-ob zubilligt, wirft Brandes Filmschauspielern eben diesen Modus vor, indem er ihnen diesen als legitim verweigert. Und spätestens hier wird deutlich, was der eigentliche Grund für die Ablehnung des inszenierten Films im bifurkalen Diskurs ist: Der Doppelstatus des (inszenierten) Films impliziert logisch eine Doppelbewegung nicht nur von der analog repräsentierten ›Wirklichkeit‹ zur Fiktion, von der Aufzeichnung zur Sprache, sondern auch von der Fiktion zur ›Wirklichkeit‹. Wie an dem Brandes-Zitat deutlich wird, wird nicht nur das Fiktive dem Täuschungsverdacht unterzogen (was Brandes wohl kaum kaum problematisch vorgekommen sein wird), son-

²⁰¹⁴ Dies ist nicht als medienessentialistische Aussage zu lesen, denn es gilt natürlich nicht uneingeschränkt, denkt man an Trickaufnahmen (wie schon bei Méliès) oder heute an computertechnisch erzeugte Filmwelten (CGI = computer generated imagery).

²⁰¹⁵ Georg BRANDES (1924), 3 (vgl. das Zitat in Fußnote 1990).

dern notwendig zugleich und vor allem auch das Noema des ›Es-ist-so(-gewesen)‹. Wenn Teile der literarischen Intelligenz sich so vehement gegen die Produktion von Filmen nach einem ›künstlichen Original‹ (s.o.) wenden, so drückt sich hierin primär die (meistens wohl gar nicht bewußt gewordene) Angst aus, daß der traditionelle Diskurs des Authentischen und Wahren durch die Inszenierung für das analoge Filmmedium einer bedrohlichen Erosion unterliege. Durch das neue Medium droht eine subversive Anarchie bei der Sinnproduktion.

6.2.2 Die eigentliche Kinodebatte der zehner Jahre

Wenn Monty trotz der Ausbildung der bifurkalen Diskursformation ab 1906 die These vertritt, daß die früheste dänische Kinodebatte erst um 1910 einsetzt, so liegt dies zum einen sicherlich an seiner offensichtlich für selbstverständlich gehaltenen Prämissen, daß die Kinodebatte sich nicht mit dem Medium selbst, sondern mit dessen ästhetischem Kunspotential auseinandersetzt. Zum anderen läßt sich aber auch mit Recht darauf verweisen, daß tatsächlich erst ab 1910 das Kino in der massenmedialen Öffentlichkeit in einem gewissen Umfang und mit einer gewissen Komplexität reflektiert wurde. Denn sieht man von der Herausbildung der bifurkalen Diskursformation sowie von der publizistischen Diskussion der Löwenjagd ab, so beschränkte sich die Reflexion des Kinos einige Jahre zumeist auf wenige Zeilen im Veranstaltungsteil, die kurz das Programm von Kinos vorstellten. Dies änderte sich erst grundlegend mit der Rezeption der Film d'Art-Bewegung ab 1909,²⁰¹⁶ und vor diesem Hintergrund läßt sich für eine Koppelung von ›eigentlicher‹ Kinodebatte mit der Frage nach der Kunstfähigkeit des Mediums argumentieren.

²⁰¹⁶ Corinna MÜLLER (2001) benennt als Gründe für das Einsetzen der zweiten, nicht mehr rein pädagogisch orientierten Phase der deutschen Kinodebatte um 1911 die Abkehr vom Kurzfilmprogramm mit seinem ›Kino der Attraktionen-Charakter und damit die Hinwendung zum Mehrspulenfilm. (76) Bis 1911 hatten sich in Deutschland nur insgesamt achtzehn Schriftsteller zum Thema Kino zu Wort gemeldet. (Manuel LICHTWITZ (1986), 53.) Diese Entwicklung hin zum überhaupt satisfaktionsfähigen Mehrspulenfilm hat sicherlich auch in Dänemark ab 1910 eine wichtige Rolle für die Kinodebatte gespielt, doch daß die Kinodebatte in Dänemark schon 1909 einsetzt, hängt mit der Rezeption der Film d'Art-Bewegung zusammen, die in Deutschland ja keine Wirkung gezeitigt hatte (s. Kap. 3.1.1.2).

Welches waren nun nach 1910 die wichtigsten Ereignisse, welche als Auslöser einer nicht nur punktuellen öffentlichen Diskussion über das Kino dienten? Und wie läßt sich die dänische Kinodebatte periodisieren?

Publizistisch hohe Wellen schlug im Juni 1911 die Mitteilung, daß die *Nordisk* Filmverträge mit zwei der führenden Schauspielern Dänemarks abgeschlossen habe, nämlich mit Betty Nansen und mit dem Direktor, Regisseur und Schauspieler des Kgl. Theaters, Karl Mantzius.²⁰¹⁷ Besonders Mantzius geriet in die Schußlinie der Kritik, zum einen wegen seiner Funktion als königlich bestallter Lordsiegelbewahrer der Schauspielkunst, zum anderen wegen seines offenen Eingeständnisses, »daß es verführerisch große Summen sind, die von dieser Seite geboten werden«,²⁰¹⁸ nämlich von der Filmindustrie. Um den Vorwürfen zu entgehen, er habe seine Kunst für Geld prostituiert, hatte Mantzius mit Ole Olsen vereinbart, daß dieser Aufnahmen der Schauspielkunst von Mitgliedern des Ensembles am Kgl. Theater mache, um so ein kinematographisches Archiv am Kgl. Theater zu begründen.²⁰¹⁹ Nach einer Woche erregter Zeitungsdebatten vor allem über die Frage, ob der hochbezahlte Direktor des Kgl. Theaters mit seinen Aufgaben nicht ausgelastet sein sollte, was quer durch alle parteipolitischen Lager bejaht wurde, versuchte Mantzius durch die Ankündigung, er würde sein Filmhonorar einem ›Startfond zur Stiftung eines systematischen kinematographischen Archives am Königlichen Theater‹ zukommen lassen,²⁰²⁰ die Wogen zu glätten und zugleich seine Idee eines kinematographischen Archives zu retten. Beides gelang jedoch nicht – was vor allem bedauerlich ist in bezug auf das kinematographische Archiv, das heute eine unschätzbare theatergeschichtliche Quelle wäre. Kurz darauf trat Mantzius von der Absprache mit der *Nordisk* zurück, filmte dann aber später ab 1914 für die Firma. Betty Nansens Verpflichtung für den Film verlief komplikationsloser: Ihr Engagement wurde nicht gekündigt, sondern nur zeitweise wegen anderer Verpflichtungen der Diva suspendiert. 1913 wurde sie dann von der *Nordisk*

²⁰¹⁷ Siehe zu der Debatte: Gunnar SANDFELD (1966), 207ff.

²⁰¹⁸ »at det er fristende store Summer, der bydes fra den Kant«. »Betty Nansen og Direktør Mantzius som Filmsskuespillere. Interview med Dr. Mantzius«. In: *Social-Demokraten*, 23.6.1911.

²⁰¹⁹ *Berlingske Tidende* (A), 29.6.1911.

²⁰²⁰ ›Begyndelsesfond til Stiftelsen af et systematisk kinematografisk Arkiv paa det Kgl. Teater‹. *Berlingske Tidende* (A), 30.6.1911 (in der Rubrik »Morgen til Aften«).

groß herausgebracht (s. Abb. 76 auf S. 468), nachdem kurz zuvor die ursprünglichen Pläne der Firma gescheitert waren, die deutsche Starschauspielerin Henny Porten zu verpflichten.²⁰²¹

Die Diskussion um die Verpflichtung von Nansen und Mantzius war einer der Gründe für eine Enquête mit dem Titel »Den stumme Kunst« [»Die stumme Kunst«], die Sven Lange im Januar 1912 in der Theaterzeitschrift *Teatret* durchführte. Sabine Lenk spricht bezüglich Frankreichs für die Jahre 1912/13 von einer wahren ›Enquetomanie‹, bei der berühmte Autoren oder andere Persönlichkeiten des kulturellen Lebens zu ihrer Haltung zum Kino befragt wurden.²⁰²² Auch in Dänemark hat es in diesen Jahren mehrere solcher Enquêtes zum Kino gegeben, wobei die Enquête Langes im internationalen Vergleich, vor allem im Vergleich zu Deutschland, bemerkenswert früh ist. Hierin findet die bereits in den bisherigen Kapiteln aufgezeigte vergleichsweise frühe Auseinandersetzung mit dem neuen Medium in Dänemark ihren publizistischen Ausdruck.

Die zu beantwortende Frage in der Enquête im Januar 1912 lautete: »Kann man die Kinodramatik und das Kinospielen als Kunst bezeichnen – oder kann man das nicht?«²⁰²³ Der Diskurs über das neue Medium wurde also zeittypisch eingeengt auf die Frage, ob dieses dem hegemonialen Kunstverständnis unterworfen werden könne. Abgedruckt wurden Antworten von Sven Lange, Louis von Kohl, von den Theaterdirektoren Johannes Nielsen (1870–1935, vormals Theaterdirektor des *Folketeater* (1908–12) sowie des *Dagmarteater* (1911–12)) und Anton Melbye (1861–1929, Journalist und Revueautor, 1911–1929 Theaterdirektor für *Nørrebros Teater*), dem Redakteur Christian Gulmann (1869–1934; Redakteur bei *Berlingske Tidende*, ab Ende 1912 bis zu seinem Tod deren Chefredak-

²⁰²¹ Tatsächlich war es im September 1912 zu einem Vertragsabschluß mit Henny Porten gekommen, doch diese unterzeichnete im November 1912 ebenfalls einen Vertrag bei ihrem alten Arbeitgeber *Meßter* und spielte bei diesem weiter, was die *Nordisk* mit einstweiligen Verfügungen zu unterbinden suchte. Am Ende kam es zu einem Vergleich, bei dem *Meßter* eine über 20.000 Mark hinausgehende Summe zahlte, davon 16.000 in einer Überweisung, den Rest in kleineren Beträgen. Vgl. die Briefe an Bruno May im NBKB, dat. 9.12.1913 (XXIX:91), 12.1.1914 (XXIX:670), 15.1.1914 (XXIX:691) sowie die Bestätigungsbriefe in den folgenden Monaten bis zum 11.9.1914 (XXXIII:278), als die Zahlungen aufhören.

²⁰²² Sabine LENK (1989), 319ff.

²⁰²³ »Kan man kalde Biografidramatik og Biografspil for Kunst – eller kan man det ikke?«

teur), dem Schauspieler Johannes Poulsen (1881–1938), dem Vorsitzenden des Schauspieler-Verbandes, Johan Knudsen (1865–1942, zugleich ein kulturpolitisch wichtiger *Højre*-Politiker), sowie von den Filmleuten August Blom (damals Hauptregisseur der *Nordisk*) und Vilhelm Glückstadt (1885–1939) von *Det Skandinavisk-Russiske Handelshus*. Wie angesichts der Fragestellung sowie der Auswahl der Befragten (parteipolitisch eher konservativ orientiert, beruflich zumeist abhängig vom Wohlergehen des Theaters, das in diesen Jahren die Konkurrenz des Kinos zu beklagen begann) zu erwarten war, wurde die Frage nach der Kunstfähigkeit des Films fast durchweg verneint – mit der ebenfalls vorauszusehenden Ausnahme der beiden Filmregisseure. Die Aussagen dieser Enquête wurden auch in der Tagespresse referiert²⁰²⁴ und erreichten so ein Publikum, das weit über die begrenzte Leserschaft der Theaterzeitschrift hinausging.

Was sich in der Enquête schon in den Stellungnahmen der beiden Theaterdirektoren ankündigte, wurde kurz darauf vieldiskutierter Pressestoff: Die Theater sagten dem Kino den Kampf an. Am 13.1912 informierte ein Aushang bei allen Kopenhagener Privattheatern (mit der Ausnahme des *Centralteater*) darüber, daß es den Schauspielern in Zukunft generell verboten sei zu filmen. Wer unter 2.000 Kronen jährlich verdiene, könne allerdings eine Erlaubnis beantragen, in den (theaterfreien) Monaten Juni und Juli zu filmen; im Einzelfall könnten auch Besserverdienende unter bestimmten Voraussetzungen eine Dispensation erhalten.²⁰²⁵ Dieses Verbot ließ sich zwar nicht konsequent durchsetzen, sorgte aber in den Folgemonaten für zahlreiche Artikel über die vermeintliche Konkurrenz zwischen Theatern und Kinos sowie die Engagementsbedingungen der Schauspieler.

Ebenfalls ganz im Zeichen einer für die althergebrachten Medien fatalen Konkurrenz mit dem Emporkömmling Kino stand ein Aufsatz Hans M. Thomsens mit dem Titel »Billedet og Bogen« [»Das Bild und das Buch«], der ursprünglich im Februar 1913 im Fachblatt *Nordisk Boghandlertidende* veröffentlicht wurde, dessen Thesen aber auch in der allgemeinen Presse diskutiert wurden. Thomsen prophezeite, daß der Buchhandel zunehmend durch das Kino verdrängt würde, weil umsatzstarke

²⁰²⁴ So z.B. in *Politiken* unter der Überschrift »Er de levende Billeder Kunst?« [»Sind die lebenden Bilder Kunst?«] am 6.1.1912.

²⁰²⁵ Gunnar SANDFELD (1966), 209.

Bereiche (»[a]lle Schulbücher und die meiste Unterrichtsliteratur, der allergrößte Teil der Belletristik und das meiste der populären aufklärischen Literatur«) an dieses verloren gingen.²⁰²⁶ Und in einem visionären Vorgriff auf das Fernsehen behauptete er, daß, wenn es erst möglich sein werde, farbige Tonfilme durch Funk ins eigene Haus übertragen zu bekommen, das Buch als Kulturtechnik weitgehend überholt sei – eine Entwicklung, die seiner Ansicht nach um 1950 abgeschlossen sein werde.

Ihren absoluten Höhepunkt erlebte die Kinodebatte im Jahr 1913, dem Boomjahr des dänischen Films sowie dem Jahr des vielbeworbenen und werbewirksamen Autorenfilms. Ab Februar wurden Gerüchte über die fabelhafte Ertragslage der *Nordisk* kolportiert, die dann am 26.5.1913 ihre famose sechzigprozentige Dividendenausschüttung an die Aktionäre verkündete. Das Wirken und die Probleme der zahlreichen neugegründeten Filmfirmen des Jahres wurden aufmerksam in der Presse verfolgt, und kaum eine Revue dieses Jahres ließ es sich nehmen, satirisch auf den Filmboom einzugehen.

Insbesondere von Februar bis April gab es fast keinen Tag, an dem die Presse nicht über das Kino schrieb, zumeist im Kontext der Interaktion von Kino und Literatur. Den Anfang machte im Februar 1913 die in Kap. 3.2.2 referierte Debatte über die durch *Gyldendal* gestattete Verfilmung von Jonas Lies *Kommandantens Døtre*. Peter Nansen reagierte darauf, wie bereits ausgeführt, am 13.3.1913 mit einer (auch im Ausland) Aufsehen erregenden »Kronik« in *Politiken*, in der er die Autoren aufforderte, sich der Zusammenarbeit mit der Filmindustrie nicht zu verweigern, sondern die ökonomischen Möglichkeiten dieser Zusammenarbeit nach Kräften auszunutzen. Gleichzeitig gab er seiner Überzeugung Ausdruck, daß Verfilmungen keinesfalls dem Absatz eines Buches schaden, sondern eher einen Synergieeffekt erzeugen würden – womit Nansen sich indirekt gegen Hans M. Thomsens These vom drohenden Ende der Buchkultur und des -handels wandte.

Was für eine gesellschaftliche und kulturpolitische Bedeutung das Kino im Spätwinter 1912/13 gewonnen hatte, läßt sich nicht zuletzt daran ablesen, daß es in den beiden wichtigsten Studentenvereinigungen Kopenhagens zum Diskussionsthema wurde: sowohl in *Studenterfore-*

²⁰²⁶ »[a]l Skolebogs- og den meste Undervisningslitteratur, den allerstørste Part af Skønlitteraturen og det meste af den populære oplysende Litteratur«, Hans M. THOMSEN (1913), 54.

ningen, der älteren, ursprünglich nationalliberal-konservativ geprägten und mitgliederstärkeren Studentenvereinigung, sowie in *Studentersamfundet*, der ›radikaldemokratisch‹ geprägten Studentenvereinigung, die sich während des Kulturkampfes unter dem Estrup-Regime 1882 von *Studenterforeningene* abgespalten hatte. Als Studentenvereinigungen an Dänemarks einziger Universität waren sie zentrale Institutionen der akademischen (Halb-)Öffentlichkeit und pflegten beide die Tradition des von zahlreichen Politikern und Kulturpersönlichkeiten wie Autoren²⁰²⁷ besuchten sonnabendlichen Vortrages, gefolgt von Diskussion oder Unterhaltung.

Die Veranstaltung in *Studenterforening* fand wahrscheinlich am 1.3.1913 statt und dürfte die Debatte um *Kommandørens Døtre* zum Anlaß gehabt haben.²⁰²⁸ Die einzige Quelle, Emma Gads ›Kronik‹ wenige Tage später, behauptet, daß der Saal ›brechend voll‹ gewesen sei und ›verschiedene Autoritäten aus der Theater- und Kinowelt‹ anwesend gewesen seien. Identifizieren läßt sich indes allein der Frederiksberger Filmzensor Anton Nicolaisen (›[e]in Schulinspektor, der als Kinozensor in der Nachbargemeinde wirkt‹).²⁰²⁹ Der Abend wurde eingeleitet durch einen Vortrag von Carl Muusmann mit dem Titel »Das lebende Bild«.²⁰³⁰

²⁰²⁷ In bezug auf *Studentersamfund* vgl. z.B. Paul SARAUW (1954), 35. Jeppe Aakjær schreibt an seinen Bruder 1897: »[H]er kan man altid paaregne et intelligent Publikum af Forfattere og Lærde« [›[H]ier kann man immer auf ein intelligentes Publikum aus Autoren und Gelehrten zählen‹] (Jeppe AAKJÆR (1944), 167), und 1901 notiert er über die zahlreich anwesenden ›radikalen‹ Politiker und die Autoren bei den Veranstaltungen: »I Studentersamfundet myldrede de om lørdagsaftnerne, som var *det* den rigtige Forfatterforening og ikke den, der holdt sine møder paa Skydebanen under ledelse af Karl Larsen.« [›Im *Studentersamfund* war an den Samstagabenden ein Gewimmel, als wäre *er* die richtige Autorenvereinigung und nicht jene, die ihre Treffen auf der Skydebane (wörtl.: ›Schießstand‹, ein Areal mit Gebäuden um einen Schießplatz im Kopenhagener Stadtteil Vesterbro) unter der Leitung von Karl Larsen abhielt.‹] (Zit. nach: Leif NEDERGAARD (1993), 181.)

²⁰²⁸ Emma GAD (1913a) bezieht sich in ihrer ›Kronik‹ am 6.3.1913 einleitend auf die offensichtlich gerade stattgefundene Diskussion, was dafür sprechen würde, die Sitzung auf den vorherigen Sonnabend, den 1.3.1913, zu datieren. — Leider war in den Unterlagen von *Studenterforeningene* in deren Archiv, das in der KB aufbewahrt wird, kein Referat o.ä. der Veranstaltung zu finden.

²⁰²⁹ »stuvende fuld«; »adskillige Avtoriteter fra Teater- og Biograferverdenen«; »[e]n Skoleinspektør, der virker som Biografcensor i en Nabokommune«, Emma GAD (1913a).

²⁰³⁰ Den Titel »Det levende Billed« nennt Jan KOBERNAGEL (1984, 233) in seiner Geschichte der *Studenterforening*, doch ohne näher auf den Abend oder die Hintergründe einzugehen.

Offensichtlich alle anschließenden Redebeiträge waren sich einig in ihrer Verdammung des Kinos als *per se* unkünstlerisch und kulturell fatal.²⁰³¹ Emma Gad, nicht zuletzt Mutter von Urban Gad und damit Schwiegermutter von Asta Nielsen, hielt darauf am 6.3. in einer ›Kronik‹ in *Politiken* mit dem sprechenden Titel ›Film-Eventyret‹ [›Das Film-Märchen‹ bzw. ›Das Film-Abenteuer‹] dagegen: Selbstverständlich gebe es ebenso künstlerische wie unkünstlerische Filme, so wie das Nationaltheater vom Vorstadttheater zu unterscheiden sei. Entscheidend wäre es, die Bedingungen dafür zu schaffen, daß die Filme besser würden, statt ihnen pauschal ein Optimierungs- und damit Kunspotential abzusprechen.

Zwei Wochen nach *Studenterforeningen* machte auch *Studentersamfundet* am 15.3.1913 das Kino zum sonnabendlichen Diskussionsthema.²⁰³² Nach einem Einleitungsvortrag vom dänischen Kinopionier Peter Elfelt scheint die Diskussion vor allem durch Pädagogen dominiert gewesen zu sein, die scharf die liberale Zensurpraxis des Kopenhagener Zensors Rosenberg kritisierten und statt dessen die schwedischen Zensurverhältnisse priesen. Anwesend waren auch Axel Garde, der Schauspieler Emmanuel Larsen und nicht zuletzt Ole Olsen selbst, der das Wort zur Verteidigung des Kinos ergriff, ebenso wie später am Abend der Autor Louis Levy, der sich bei den Pädagogen mit dem Ausspruch unbeliebt machte, ›daß die heutigen Kinder sehr viel mehr vom Film verstünden als die Erwachsenen‹.²⁰³³

Gads oben erwähnte ›Kronik‹ drückt eine deutlich wohlwollendere Haltung zum Film und dessen Möglichkeiten aus, als dies in den Diskussionsbeiträgen in der konservativen *Studenterforening* und wahrscheinlich auch zumindest in den ›pädagogischen‹ Beiträgen in *Studentersamfundet* der Fall gewesen war. Offensichtlich gab Gad damit jedoch der mehrheitlichen Meinung der organisierten Autoren Ausdruck, wie bald darauf am 23.3.1913 bei einem gutbesuchten gemeinsamen Treffen von DFF und DDF im noblen Kopenhagener *Hotel d'Angleterre* deutlich

²⁰³¹ Als historisches Apropos ist hinzuzufügen, daß Ole Olsen 1937 beim Weihnachtsball der *Studenterforening* als ›Ehrenweihnachtsmann‹ der Stargast des Abends war. Vorgeführt wurde aus diesem Anlaß eine Kavalkade von *Nordisk*-Stummfilmen. (›Stumfilmens store danske Navn taler!‹. In: *Nationaltidende*, 12.12.1937.)

²⁰³² S. hierzu: ›Ole Olsen i Samfundet‹. In: *Ekstrabladet*, 17.3.1913.

²⁰³³ ›at Nutidens Børn havde meget mere Forstand paa Film end de Voksne‹. In: *Ibid.*

wurde.²⁰³⁴ Der Anlaß war wahrscheinlich die bereits mehrfach erwähnte ›Kronik‹ »Film-Teatrene og Literaturen« von Peter Nansen in *Politiken* am 13.3.1913 sowie die ersten Gerüchte, daß *Gyldendal* in die Filmproduktion einsteigen wolle.²⁰³⁵ Neben den organisierten Autoren waren auch eine Reihe Filmleute eingeladen worden (u.a. Davidsen von der *Kosmorama*) sowie andere Kulturpersönlichkeiten wie der Filmzensor Nicolaisen, Expeditionssekretär Glahn vom Kultusministerium, Otto Benzon (1856–1927, damals schon für die Saison 1913/14 zum künstlerischen Direktor des Kgl. Theaters ernannt und vormaliger (bis 1912) Vorsitzender der DFF) sowie die Kgl. Schauspieler Peter Jerndorff und Christian Zangenberg – letzterer sollte noch in diesem Jahr Filmzensor werden. Die Sitzung wurde geleitet vom DFF-Vorsitzenden Erik Skram, und der Einleitungsvortrag war diesmal Emma Gad höchstselbst übertragen worden. Sie forderte – ganz in Fortsetzung der Nansenschen ›Kronik‹ – dazu auf, sich zu organisieren, um von der Filmindustrie »angemessene Honorare« zu erhalten. Dieser Plan wurde von Victor Lemkow (dem Geschäftsführer des DDF) und erwartungsgemäß Peter Nansen unterstützt; an der Diskussion, wie man die Interessen der Autoren am besten gegenüber der Filmindustrie vertreten könne, beteiligten sich zudem Palle Rosenkrantz und Carl Muusmann. Was genau an diesem Abend und von wem geäußert wurde, ist leider unbekannt, denn den teilnehmenden Journalisten wurde eingeschärft, daß dieses Treffen einen »vollständig privaten Charakter« habe und »eine Berichterstattung nicht erwünscht sei«.²⁰³⁶ Immerhin erfährt der Leser der *Nationaltidende* doch, daß »[e]i-

²⁰³⁴ Alle Angaben zu diesem Treffen wurden entnommen: »Forfatternes og Dramatikernes Filmsmøde« (datiert auf den 24.4.1913 im Scrapbook der *Nordisk* – leider habe ich den ursprünglichen Publikationsort nicht nachweisen können); »Forfatterne og Filmen«. In: *Nationaltidende* (M), 24.4.1913; sowie einer Notiz in *Berlingske Tidende* (M), ebenfalls am 24.4.1913.

²⁰³⁵ Daß solche Gerüchte bereits im Umlauf waren, läßt sich mit Hilfe des Briefes von Poul Knudsen an Peter Nansen, dat. 13.3.1913, belegen, in dem Knudsen berichtet, daß er von einem Schauspieler von dem ›H.C. Andersen-Projekt‹ gehört habe (KB, NKS 4043 4°).

²⁰³⁶ »ikke ønskedes refereret«. »Forfatterne og Filmen«. In: *Nationaltidende* (M), 24.4.1913. Leider habe ich auch in den Archiven der DFF und des DDF kein Referat der Sitzung finden können.

ne filmfreundliche Stimmung sich bemerkbar machte, aber der Abend keine positiven Resultate brachte«.²⁰³⁷

Die Geheimhaltungsklausel mag verwundern, doch wahrscheinlich befürchtete man, daß sich bei einem solch kontroversen Thema keine ungehemmte Diskussion entfalten könnte, wenn man Gefahr liefe, daß die Stellungnahmen am nächsten Tag in der Presse wiedergegeben würden. Positionen zum Thema Film waren allerdings in großer Vielfalt am nächsten Tag in *Politiken* zu lesen, denn diese veröffentlichte am 24.3.1913 die anschließend auch in anderen Zeitungen referierten Ergebnisse einer großen Enquête unter dem Titel »Filmen?« [»Der Film?«]. Die Veröffentlichung dieser Enquête mag wie die Begleitfanfare zur Diskussion der DFF und des DDF wirken, zumal einzelne Personen in beiden Zusammenhängen engagiert waren, doch waren die Autoren schon ca. zwei Wochen vorher von der Zeitung angeschrieben worden,²⁰³⁸ um Antworten auf folgende Fragen zu geben:

Was ist Ihre Meinung zum Film?

Denken Sie, daß er bereits von künstlerischem Interesse ist oder in der Zukunft als besondere Kunstart betrachtet werden kann?

Glauben Sie, daß er eventuell Bedeutung für die Journalistik erlangen wird?

Was halten Sie von der ›Verfilmung‹ literarischer Standard-Werke?²⁰³⁹

Die letzte Frage war ganz der aktuellen Debatte um *Kommandantens Døtre*, aber auch z.B. dem großpropagierten Verfilmungsprojekt von Hauptmanns *Atlantis* geschuldet. Vergleicht man die anderen Fragen mit den Fragen der *Teatret*-Enquête 1912, so wird deutlich, daß Film jetzt nicht mehr ausschließlich unter dem Aspekt seiner Kunstfähigkeit perspektiviert wird. Die einleitende unspezifische Frage nach der persönlichen ›Meinung‹ über den Film erlaubt das Einbringen von anderen Dis-

²⁰³⁷ »[e]n meget filmsvenlig Stemning gjorde sig gældende, men noget positivt Resultat bragte Aftenen ikke«. In: *Ibid.*

²⁰³⁸ Einige Beiträge sind mit einem Datum versehen, das immer zwischen dem 12.3. und 15.3. liegt. Die nachgereichte Antwort von Knut Hamsun wird von der Redaktion wie folgt eingeleitet: »Vi skrev i god Tid før Paaske« [»Wir schrieben lange vor Ostern«] (»Filmen og Hamsun. Et forsinket Svar fra Digteren«. In: *Politiken*, 1.4.1914).

²⁰³⁹ »Hvad er Deres Mening om Film?/ Mener De, at den allerede har kunstnerisk Interesse eller i Fremtiden kan betragtes som særlig Kunstart?/ Tror De, at den eventuelt vil faa Betydning for Journalistikken?/ Hvad mener De om ›Filmatisering af literære Standard-Værker?«.

kursen als dem der Kunstfähigkeit, und selbst wo es wie in Frage 2 explizit um diese geht, wird nicht mehr wie in *Teatret* kategorisch gefragt, ob der Film Kunst sein könne oder nicht, sondern, weit verhaltener und damit ergebnisoffener, ob er ›künstlerisches Interesse‹ erwecke oder vielleicht zukünftig (!) als spezifische Kunstart gelten könne.

Wer alles von *Politiken* um eine Antwort gebeten wurde, ist nicht mehr festzustellen. Geantwortet haben jedenfalls Otto Benzon, der Norweger Bjørn Bjørnson, die Schauspielerin und *Casino*-Theaterdirektorin Gerda Christophersen, die Schauspielerin am Kgl. Theater (und Ehefrau von William Bloch) Anna Bloch (1870–1953), der schwedische Dichter Verner von Heidenstam, der Brauer und Kunstmäzen Carl Jacobsen (1842–1914), Henrik Ibsens Sohn Sigurd Ibsen, der Lustspielautor Julius Magnussen (1882–1940), der Schauspieler Johannes Nielsen (1870–1935, vormals Theaterdirektor des *Folketeater* (1908–12) sowie des *Dagmar-teater* (1911–12), zum Zeitpunkt der Enquête schon designierter künstlerischer Direktor des Kgl. Theaters (1914–22) und bereits in der *Teatret*-Enquête befragt), Palle Rosenkrantz und Gustav Wied. Nachgeliefert wurde einige Tage später noch die Antwort von Knut Hamsun.²⁰⁴⁰

Nach welchen sachlichen Kriterien diese Personen ausgewählt wurden, ist nicht recht erkennbar. Nur ein negatives Kriterium ist auszumachen: Filmregisseure sind diesmal, anders als in *Teatret* 1912, nicht um ihre Meinung gebeten worden. Statt dessen setzte man ganz auf etablierte Literatur- bzw. Kulturpersönlichkeiten des In- und Auslandes, wobei einige der Befragten allerdings durchaus Erfahrung mit der Filmindustrie aufweisen konnten, so Bjørnson, Rosenkrantz und Wied.

Von den Antwortenden verwiesen Otto Benzon, Carl Jacobsen und Johannes Nielsen darauf, daß sie zu wenig oder recht wenig Erfahrung mit dem Kino hätten und sich daher schwer äußern könnten. Ansonsten bekamen die *Politiken*-Leser einen bunten Strauß von Ansichten zum Film und Kino geboten. Einig war man sich einzig in dem Lob des Filmes als geeignetes Mittel, um Kenntnisse über Natur, Tiere, fremde Topographien etc. zu vermitteln.

Mit der *Politiken*-Enquête war der Höhepunkt der dänischen Kinodebatte erreicht. Ab Mai 1913 flauten die öffentliche Diskussion merklich ab (sieht man von den Sommerrevuen des Jahres sowie des Folgejahres

²⁰⁴⁰ »Filmen og Hamsun. Et forsinkel Svar fra Digteren«. In: *Politiken*, 1.4.1914.

ab, die allerdings genremäßig bedingt keine komplexe Diskussion zum Ziel hatten). Dies bedeutete natürlich nicht, daß der Kinodiskurs nicht in Einzelbeiträgen fortgeführt und ausdifferenziert wurde, doch es fehlt jetzt an massenmedialen Diskussionen mit dialogischem Charakter zwischen verschiedenen Beitragern. Was sind die Gründe für die offensichtliche Diskussionsmüdigkeit?

Man könnte vermuten, daß die grundsätzlichen Argumente, denen in Kap. 6.3 näher nachgegangen werden soll, schlichtweg artikuliert und die kulturpolitischen Fronten klar markiert worden waren. Bei gegebenem Anlaß, wie z.B. bei der Zusammenarbeit von Sophus Michaëlis und Ole Olsen bei *Himmelskibet*, konnten die Argumente dann aktualisiert werden, ebenso natürlich in Filmrezensionen. Daß anlässlich von *Himmelskibet* die Kinodebatte nochmal aufflackerte, läßt sich allerdings auch als Hinweis darauf lesen, daß es nicht allein die vollzogene Formulierung und das Beziehen von Positionen waren, die für das Nachlassen der öffentlichen Debatte ab Sommer 1913 verantwortlich waren. Einer der wichtigsten, wenn nicht gar der wichtigste Brennstoff der Kinodebatte war bis 1913 die Frage nach der Kunstfähigkeit des Films unter Bezugnahme auf das Theater gewesen. Daß die Kinodebatte ab Sommer 1913 an Stärke verlor, ließe sich insofern als Indikator dafür deuten, daß die Frage zu diesem Zeitpunkt an Bedeutung eingebüßt hatte. Wie nicht zuletzt die Debatte um *Himmelskibet* zeigt, lag dies nicht unbedingt daran, daß auch die letzten Zweifler von der Kunstfähigkeit des Films überzeugt worden waren. Eher läßt sich konstatieren, daß auf Seiten der Kritiker die Frage nach der Kunstfähigkeit des Films ab Sommer 1913 quasi suspendiert wurde, um den Film als sozialrelevante und nicht mehr wegzudenkende kulturelle Praxis nicht länger auszugrenzen. Die dezidiert filmkritische und dem bifurkalen Kinodiskurs verhaftete *Berlingske Tidende* warf der Theaterzeitschrift *Teatret* im August 1913 z.B. vor, daß sie jetzt auch dem Kino nachgegeben habe,²⁰⁴¹ weil sie Axel Gardes Text zu Betty Nansen mit Standbildern aus ihren Filmen abdruckte.²⁰⁴² Doch ist dieser Abdruck – ebenso wie z.B. Palle Rosenkrantz' zeitgleiche Auseinandersetzung mit dem Film in der konkurrierenden Theaterzeitschrift *Masken* (vgl. Kap. 5.4.4.3) – kaum als redaktionelle Ausstellung eines Kunstfähig-

2041 Rubrik »Hovedstaden«. In: *Berlingske Tidende* (A), 22.8.1913.

2042 Axel GARDE (1913).

keitszeugnisses zu bewerten. Ohnehin beschäftigten sich lediglich die drei letzten Absätze von Gardes Artikel mit Betty Nansens Filmen. Anerkannt wurde hier von *Teatret* lediglich die kulturelle Praxis der Konsumption von Filmen, die unter Mitwirkung von etablierten Schauspielern und Autoren entstanden und *deswegen* als interessant für die Leser angesehen wurden: Nicht zufällig trug der Aufsatz Gardes den schlichten Titel »Betty Nansen«.

Der Aufsatz mag beispielhaft noch einen weiteren Punkt illustrieren, warum die bis zum Sommer 1913 so virulente Frage nach der Kunstfähigkeit des Films unter Bezugnahme auf das Theater suspendiert werden konnte. Garde schreibt über das Filmengagement Nansens:

Ihr Versuch auf der Filmbühne, die ansonsten so verschieden von der des Theaters ist wie die Technik des Romans von der des Dramas, könnte eine Art Probe dafür werden, ob endlich der Zeitpunkt gekommen ist, an dem die natürliche Stummheit der Bühnenkunst mit der erzwungenen Stummheit des Films zusammengeführt werden kann.

Es kann zur künstlerischen Bedeutung des Films werden, daß er das Bild des Menschen nicht durch Worte, dessen Jargon, dessen Phrase, dessen Glossarium wiedergibt, sondern durch dessen Handlung, dessen Tun, dessen Lebensführung. Nicht allein das Wort macht uns aus, sondern nicht weniger die Situation, in die wir von uns selbst oder vom Schicksal gebracht werden. Deren Darstellung wird einmal die eigentliche Aufgabe des stummen Theaters werden, auf diesem Weg wird seine Psychologie entstehen und werden seine Gesetze geschaffen werden.²⁰⁴³

Die Suspendierung der Kunstfähigkeitsfrage wird den eventuell skeptischen Lesern der Theaterzeitschrift schon rhetorisch geschickt durch das durchgehende Tempus des Futur und die konditionale Funktion des Films als bloßer medialer Kanal von Kunst erleichtert. Entscheidender ist aber, daß Gardes medienästhetische Einlassungen – die hier beispielhaft für eine wichtige Veränderung im Diskurs über das Kino in dieser Zeit

²⁰⁴³ »Hendes Forsøg paa Film-Scenen, der ellers er saa forskellig fra Teatrets som Romanens Teknik fra Dramaets, vil kunne blive noget af en Prøve paa, om det Tidspunkt endelig skulde være naæt, hvor Scenekunstens egen naturlige Tavshed kan føres sammen med de levende Billeders nødtvungne Stumhed./ Det kan blive Filmens Betydning for Kunsten, at den gengiver Billedet af Mennesket ikke gennem dets Ord, dets Jargon, dets Frase, dets Glossarium, men gennem dets Handlinger, dets Gerning, dets Livsførelse. Ikke alene Ordet særtegner os, men ikke mindre den Situation, i hvilken vi anbringer os eller i hvilken Skaæbnen hensætter os. Det er Fremstillingen heraf, der en Gang vil blive det stumme Teaters egentlige Opgave, det er ad denne Vej, dets Psykologi vil blive til og dets Love dannede.« Ibid., 149.

stehen – die Frage nach der Kunstfähigkeit des Films *unter normativer Bezugnahme auf das Theater* hinter sich gelassen haben. Helmut H. Diederichs unterscheidet in seinem Stufenmodell filmästhetischer Theoriebildung in Deutschland eine Stufe, wo es um die Diskussion der Kunstfähigkeit des Films durch den Vergleich mit den alten Künsten geht, von einer darauffolgenden Stufe (der ›Schauspielertheorie‹), wo Film Kunst ist, wenn die aufzunehmende Szene vor der Kamera künstlerischen Ansprüchen genügt, wobei die Hauptlast auf den mimischen und gestischen Fähigkeiten der Schauspieler liegt. Als ersten deutschen Beleg für eine solche filmästhetische Theorie nennt er Herbert Tannenbaums Broschüre *Kino und Theater* von 1912.²⁰⁴⁴ Überträgt man dieses Stufenmodell auf die Situation in Dänemark, muß man Gardes Einladungen von 1913 bereits dieser Stufe zuordnen: Gleich einleitend postuliert er, daß die Film-Szene so verschieden von der des Theaters wie die Technik des Romans von der des Dramas sei, und bemüht sich, dem filmspielenden Schauspieler eine medienspezifische Ästhetik skizzenhaft vorzugeben.

Diese neue Ausrichtung der Diskussion hat dazu beigetragen, die in den Massenmedien geführte Kinodebatte abflauen zu lassen, da die zweite Stufe der filmästhetischen Theoriebildung ungleich weniger dazu angetan ist, öffentliche Diskussion zu erwecken. Denn nicht länger dreht es sich darum, die etablierten und gesellschaftlich wie kulturell hegemonialen Künste durch einen Vergleich mit dem Film *nolens volens* zu relativieren und damit implizit zu hinterfragen; statt dessen gilt es, in praktischer Selbstbezüglichkeit spezifische Regeln für den Film zu etablieren. Im systemtheoretischen Evolutionsmodell Willkes²⁰⁴⁵ reformuliert, entspricht Stufe 1 von Diederichs' Stufenkonzeption der initialen Grenzziehung des Systems: Das Problem ist auf dieser Stufe die Umwelt. Diederichs' Stufe 2 entspricht Stufe 2 bzw. 3 bei Willke: Das neue System gewinnt Ressourcen und bildet eigene Strukturen aus. Die Umwelt ist bei dieser fortschreitenden Autoreferentialisierung kein Problem mehr; die

²⁰⁴⁴ Helmut H. DIEDERICHS (2001), vgl. auch das erweiterte Phasenmodell in ders. (2004a). Vgl. zur ›Schauspielertheorie‹ auch Karl-Dietmar MÖLLER-NASS (1988), 6.

²⁰⁴⁵ Helmut WILLKE (1987), 61ff.

Probleme liegen nach der initialen Grenzziehung innerhalb des Systems.²⁰⁴⁶

Will man die dänische Kinodebatte periodisieren, legt diese ereignisorientierte Übersicht nahe, zunächst hypothetisch für meinen Untersuchungszeitraum drei Phasen zu unterscheiden: eine einleitende Phase bis ca. 1909, in der das Kino überhaupt erst in Zeitungen und Zeitschriften wahrgenommen wird – und zwar fast ausschließlich im Hinblick auf seine Aufzeichnungsfunktion; eine zweite Phase, die 1909 beginnt und spätestens 1917 endet, in der ein wichtiger (wenn auch nicht alleiniger) Diskurs das Kino im Hinblick auf seine Kunstfähigkeit unter normativer Bezugnahme auf das hegemonialkulturelle Theater diskutiert; und schließlich eine dritte Phase, in der das Kino zunehmend als autoreferentielles System verstanden wird, wobei diese Phase sich durch ihr Einsetzen 1913 mit der zweiten Phase überlagert.

6.3 Die Diskurse der dänischen Kinodebatte

In welchen Diskursen figurierten Film und Kino nun in den zehner Jahren? Wie sah die Relation *zwischen* diesen Diskursen aus? Foucaultianisch gilt es auch, die Frage nach den Zwecken der Diskurse, d.h. nach ihren herrschaftslegitimierenden oder -dislegitimierenden Machtrelationen bzw. ihrer eigenen Machtausübung zu stellen, sie als institutionalisierte Aussagemengen zu begreifen, die im Hinblick auf das überhaupt Sagbare als Auswahl oder Verknappung verstanden werden müssen.

Das methodische Problem einer solchen Analyse besteht in der Gruppierung zahlreicher Einzeläußerungen auf der beobachteten Ebene zu Diskursen durch den beobachtenden Untersuchenden. Auch wenn der Beobachtende sich selbstverständlich an den Diskussionszusammenhängen der historischen Akteure orientiert, also an den Gruppierungsversuchen auf der ersten Beobachtungsebene, führt kein Weg an dem offensiven Eingeständnis vorbei, daß die ›identifizierten‹ Diskurse letzten En-

²⁰⁴⁶ Die öffentliche Diskussion über *Himmelskibet* (vgl. Kap. 5.4.3.1) scheint auf den ersten Blick ein modellabnormer Rückfall auf Stufe 1 zu sein. Doch bei genauerem Hinsehen wird deutlich, daß die Diskussion eher als Ausdruck einer Überlagerung zwischen Stufe 1 und Stufe 2 gedeutet werden muß: Michaëlis argumentiert mit seiner Idee eines idealen Kinos als Ende einer Semiosennotwendigkeit bereits von Stufe 2 aus, während seine Kritiker noch auf Stufe 1 operieren. Diese scheinbar retardierte Betrachtungsweise wurde sicherlich herausgefordert durch das hohe symbolische Kapital Michaëlis', das er als DFF-Vorsitzender offensiv in die Filmzusammenarbeit einbrachte.

des erst im Zuge der Untersuchung als solche konstruiert werden. Ange-
sichts der vielfältigen Interdependenzen der Diskurse wäre eigentlich eine
Präsentationsform als Hypertext wünschenswert; in Abwesenheit einer
solchen sind Redundanzen bei der Darstellung der Diskussion leider un-
umgänglich.

Das Material, aus dem die Diskurse im folgenden konstruiert worden
sind, besteht vornehmlich aus Zeitungs- und Zeitschriftenbeiträgen sowie
aus den (leider nur selten das Kino thematisierenden)²⁰⁴⁷ Debatten im
dänischen Reichstag. Wegen ihrer fiktionalen Eigenwertigkeit und den
damit verbundenen Problemen sind literarische Texte im engeren Sinne,
die in irgendeiner Weise das Kino reflektieren, aus der Materialgruppe
ausgeschlossen worden; in Kap. 8 werden sie gesondert behandelt wer-
den. Eine Ausnahme bilden allerdings zwei Textsorten, die einen so ge-
ringen Grad an Fiktionalisierung und gleichzeitig einen so hohen Aktua-
litätsgrad aufweisen, daß sie schon in diesem Kapitel als Untersuchungs-
material herangezogen werden: die Prolog zur Eröffnung von Kinos, wie
sie von Thomas Krag und Jeppe Aakjær vorliegen,²⁰⁴⁸ sowie die Revuen.
Letztere griffen wegen ihrer expliziten Aktualität²⁰⁴⁹ gerne populäre Dis-
kurse übers Kino auf; zudem eignete sich die langzeitige strukturelle
Äquivalenz der Revue- und der Kinovorstellung dafür, eine Revue als
»Kinovorstellung« zu präsentieren, wobei die Revueautoren häufig gleich-
zeitig ihre Erfahrung als Drehbuchscreiber einbringen konnten.²⁰⁵⁰

²⁰⁴⁷ Eine gewisse Rolle spielt das Kino sowohl im Folke- wie im Landsting in der Dis-
kussion über die Erhebung einer Lustbarkeitssteuer 1911 (s.u.). Danach wird das Kino in
meinem Zeitraum nur noch selten erwähnt, so z.B. im Kontext der Haushaltsberatun-
gen, wenn es um den Posten geht, der für die Zensur ab dem Steuerjahr 1913 reserviert
ist. Die Einführung dieser Zensur geschah aus Sicht des Historikers »leider« auf admini-
strativem Wege, so daß es keine dokumentierten Debatten darüber in Dänemarks Parla-
ment mit seinen zwei Kammern gibt.

²⁰⁴⁸ Allerdings ist die Textsorte Eröffnungsprolog nicht unproblematisch, weil es sich
hierbei um eine Auftragsarbeit handelt und insofern der mögliche Diskurs übers Kino
einschränkenden Vorgaben unterliegt. In Aakjær's Fall existieren noch die Briefe Con-
stantin Philipsens an den Autor, denen zu entnehmen ist, daß Aakjær 500 Kronen für
den Prolog erhielt (vgl. Briefe, dat. 5.7.1918 u. 20.7.1918. In: NKS 4225 I.1 4°).

²⁰⁴⁹ Der Revueforscher Emil MAROTT, dem das Standardwerk über die dänische Revue
zu verdanken ist, definiert diese als eine »teaterforestilling med særlig aktuelt-satirisk
indhold« [»Theatervorstellung besonderen aktuell-satirischen Inhaltes«] (1991, I:17).

²⁰⁵⁰ Das Problem bei der Einbeziehung dieser Revuen besteht allerdings darin, daß die
Texte meistens nicht im Buchhandel erschienen sind, sondern im besten Fall Pro-
grammhefte in der »småtryksafdeling« der Kgl. Bibliothek mit mehr oder weniger voll-

6.3.1 Der Film als Signatur der ›Moderne‹

Wenig überraschend beschäftigte sich ein wichtiger Diskurs über das Kino mit dem Film als Jetztzeit-Signatur einer urban-metropolitanen, technologischen ›Moderne‹.²⁰⁵¹ Dieser in den literarischen Reflexionen des Kinos vor 1909 dominante Diskurs²⁰⁵² wurde in der Kinodebatte zwar (vorübergehend) etwas zurückgedrängt durch den Diskurs über die Kunstfähigkeit des Films im Kontext von Medienkonkurrenz, verschwand aber nie ganz und war – wie zu sehen sein wird – auch in vielfältiger Weise mit diesem Diskurs verschränkt.

ständigen Texten überliefert sind. Emil MAROTTS Verzeichnis (1991:III) führt folgende Revuen auf, die einen Hinweis auf Film/Kino im Titel oder Untertitel führen (gerade 1913 gab es allerdings noch zahlreiche weitere Revuen, in denen sich zumindest einzelne Lieder mit dem Kino auseinandersetzen): *Thisted levende Billeder eller Sommerrevystænk 1904* (Thisted 1904) (67); *Op med Våbnene eller Sommerrevyen 1906. Biograf-teatralsk Kosmorama* (Axel Breidahl, Frederiksberg Morskabsteater 1906) (73); *Guld-klumpen. Lysbilleder fra det mørke København i 9 Films* (Robert Schønfeld u. Verner Nielsen, Kbh, Sønderbro Teater, 1910) (87); *Århus i Films. Syngende, levende, talende og grædende Billeder i 2 Strimler ved Filmsforsdæverne Vald. [] Hansen og Alfred [] Kjærulf* (Århus, Vennelyst Friluftsteater 1910) (91); *Når Byfolk elsker eller Horsens Sommerfilm* (Horsens 1911) (95); *Vikingefærdens. Dansk Arbejde i en uafbrudt Film med et lille Knæk på Enden* (Axel Andreasen, Charlottenlund, Over Stalden) (97); *Der er så mange i Dannevang eller Efterårskrigen 1912. Socialt Drama i to Films af A/S Drexemollen* (1912) (99); *Rejs ad Hedehusene til eller Levende Billeder i et Blæksprutte* (Roskilde (?) 1912) (101); *Sommerrevyen 1913 eller Kan De ikke se jeg filmer?* (Ålborg, Sommerteater 1913) (115); *Århus, er du på vägen? Sommerrevuen 1913. Eventyr-Film i 2 Afdelinger og et krematorisk Intermezzo* (Louis Schmidt u. Louis Andersen, Århus, Vennelyst, 1913) (116); *Filmskongen. Kabaret med Filmsgindslag* (Århus, Kasino, 1914) (120); *Ålborg Sommerrevy 1914 eller Fra Ledvogter til Filmskonge* (Ålborg 1914) (126).

²⁰⁵¹ ›Moderne‹ ist hier also weder als Relationsbegriff (z.B. in Differenz zur ›Antike‹) noch als substantieller, geschichtsphilosophisch begründeter Periodenbegriff (das ›signifikant Moderne‹) normiert (vgl. zu diesen Bedeutungsdifferenzierungen Carsten SESTOFT (1998)), sondern entspricht allein dem Sprachgebrauch der analysierten Diskurse, die mit ›Moderne‹ ihre Jetztzeit beschrieben. Dieser Sprachgebrauch findet sich 1912 exemplarisch bei Alfred Baeumler, der die »absolute Modernität« des Films u.a. so begründet: »Das Leben, welches das Lichtbild schildert, ist unser eigenes Dasein.« (Zit. nach: Leonardo QUARESIMA (2000), 57.) Ebenso Palle Rosenkrantz: »Filmen er moderne, dens Virkemidler er helt moderne. [...] Dens Baggrund er Livet, som det leves nu, med Nutidens hvæsende Dampmaskiner og brummende Motorer, med Luftskibe og traadløs Telegrafi.« [»Der Film ist modern, seine Wirkungsmittel sind ganz modern. [...] Sein Hintergrund ist das Leben, wie es jetzt gelebt wird, mit den fauchenden Dampfmaschinen und den brummenden Motoren der Gegenwart, mit Luftschiffen und drahtloser Telegraphie.«] (Palle ROSENKRANTZ (1913n), 283.)

²⁰⁵² S. hierzu mein hoffentlich bald erscheinendes Buch mit dem Arbeitstitel *Weisse Wiedergängerkunst, schwarze Buchstaben*.

Daß der Film im guten wie im schlechten die ›moderne‹, gegenwärtige Zeit inkarniere, wurde von allen Diskutanten in der dänischen Kinodebatte (ebenso wie in der ausländischen²⁰⁵³) immer wieder mit einer gewissen Monotonie betont. Für Emma Gad z.B. war der Film »dem Zeitgeist entsprungen«;²⁰⁵⁴ für Christian Gulmann hatte das Kino »moderne Eigenarten, die ihm Berührungspunkte mit Automobilen, Blättchen und Automatencafés geben«;²⁰⁵⁵ Thomas Krag gab der Film »in einer eigen-tümlichen Essenz etwas Nichtgreifbares, das für unsere Zeit charakteristisch ist«;²⁰⁵⁶ Palle Rosenkrantz dekretierte bündig: »Der Film ist modern«;²⁰⁵⁷ für Sven Lange stand er »in einem harmonischen Verhältnis zu etwas sehr Tiefem und sehr Intimem im Zeitgeist [...], – ja, warum nicht feierlich werden und das nennen, was wir meinen: *dessen Seele*«.²⁰⁵⁸ Wie aber wurde dieses ›harmonische Verhältnis‹ diskursiv bestimmt? Auf welche Weise genau wurden Kino und ›Moderne‹ im Diskurs der Zeit miteinander verknüpft?

Die erste Verknüpfung geschah über den tertärmedialen Status des Films, d.h. seine Technikabhängigkeit. Diese spiegele die rapide Technifizierung der Lebenswelt, meinte z.B. Palle Rosenkrantz:

Der Film ist modern, seine Wirkungsmittel sind ganz modern. Seine Bilder passieren das elektrische Licht, sie leben vom Licht im Licht, er kennt kein Clair-obscur, er erscheint als der glatte Gegensatz zu den Sagen und Gesängen der Vergangenheit. Seine Poesie, falls ihm Poesie innewohnt, ist das Surren des Kolbenhubes und des Kohlenlichtes [...]. Sein Hintergrund ist das Leben, wie es jetzt gelebt wird, mit den fauchenden Dampfmaschinen und den brum-

²⁰⁵³ Vgl. hierzu Anton KAES (1978), 4–9 (»Ästhetik der Großstadt«), Richard ABEL (1988), 8ff (»Science and Industry«), Harro SEGEBERG (1998) und Leonardo QUARESIMA (2000), 56ff.

²⁰⁵⁴ »udsprungen af selve Tidens Aand«. Emma GAD (1913a).

²⁰⁵⁵ »moderne Egenskaber, der giver det Berøringspunkter med Automobiler, Småblade og Automatcafér«. Christian GULMANN (1912), 56.

²⁰⁵⁶ »i en eiendommelig Essens noget uhaandgribeligt, som er karakteristisk for vor Tid«. Thomas KRAM (1911a).

²⁰⁵⁷ »Filmen er moderne«. Palle ROSENKRANTZ (1913n), 283.

²⁰⁵⁸ »i et harmonisk Forhold til noget meget dybt og noget meget intimt i Tidens Aand [...], – ja, hvorfor ikke blive højtidelige og kalde det, hvad vi mener: *dens Sjæl*«. Sven LANGE (1912), 53.

menden Motoren der Gegenwart, mit Luftschiffen und drahtloser Telegraphe.²⁰⁵⁹

Was hier bei Rosenkrantz als neutral gehaltene Zustandsbeschreibung daher kommt, wurde allerdings häufig in der Debatte negativ bewertet. Der Film als Ausdruck vom »Sieg des mechanischen Prinzips im dem Zeitalter, in dem wir leben«,²⁰⁶⁰ so der Stummfilmschauspieler Olaf Fønss, lud geradezu dazu ein, technologieorientierte Modernisierungszweifel via Kritik am Film zu formulieren.²⁰⁶¹ Dies scheint jedoch in einem viel geringeren Ausmaß als im wilhelminischen Deutschland passiert zu sein. Diese Differenz ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, daß in Deutschland die Kritik an der Technifizierung der Lebenswelt eng zusammenhing mit der unter deutschen Intellektuellen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts weitverbreiteten Position, Kultur und technologische Zivilisation als unversöhnliche Gegensätze zu begreifen. Kultur bezeichne die eigenen inneren, ideellen, eben: bildungsbürgerlichen Werte, die sich auch in einem entsprechend konzeptualisierten Kunstbegriff niederschlugen,²⁰⁶² während Zivilisation Chiffre von Äußerlichkeit, Zweckrationalität, Oberflächlichem, Aristokratischem oder Handelsbürgerlichem sei –

²⁰⁵⁹ »Filmen er moderne, dens Virkemidler er helt moderne. Dens Billeder passerer det elektriske Lys, den lever af Lyset i Lyset, den kender ikke Clair-obscur, den synes det lige modsatte af Fortids Sagn og Sange. Dens Poesi, om den rummer Poesi, er Stempel-slagets og Kullysets Surren [...]. Dens Baggrund er Livet, som det leves nu, med Nutidens hvesende Dampmaskiner og brummende Motorer, med Luftskibe og traadlos Telegrafi.« Palle ROSENKRANTZ (1913), 283.

²⁰⁶⁰ »det mekaniske Princips Sejr i den Tidsalder, vi lever i«. Olaf FØNSS (1913), 6.

²⁰⁶¹ Andrea Capovilla hat bei ihrer Untersuchung literarischer Thematisierungen des Kinos gezeigt, daß die Positionsnahme für oder gegen den Film auch zugleich eine Stellungnahme für oder wider die Technik allgemein war. (Andrea CAPOVILLA (1994), II.)

²⁰⁶² Jörg SCHWEINITZ (1992) hat dieses Kunstverständnis wie folgt resümiert: »Kunst als eine nur mit dem Schlüssel Bildung zugängliche Sphäre höherer Geistigkeit, Raum des Wertvollen, Edlen, Einmaligen und Idealen. Was zählte, war die Aktivität des Verstandes bei der Aneignung künstlerischen Materials, Phantasie, Einfühlung und Illusion. Sinnlichkeit hingegen kam in dieser Sphäre wenig Ansehen zu. Es sei denn, sie diente in reduzierter, wohldosierter Form »einem höheren Zweck«, der Kontemplation, der Versenkung ins Ideale.« (6) In der deutschen Kinodebatte sieht Schweinitz Ausdruck der Krise und Transformation dieses traditionellen, für hegemoniale Kreise des Bürgertums identitätsstiftenden Kunstbegriffes in der hochkapitalistisch-industriellen Moderne. (Ibid.) Für diese konnte das Kino prototypisch stehen, weil es seinen Warencharakter unverhüllt zur Schau stellte, sich am Unterhaltungsbedürfnis der Massen orientierte sowie den Trend zur Visualisierung der Kommunikation und damit – aus Sicht der hegemonialen Elite – zur Verflachung unterstützte. (7)

eine Dichotomie, die Wilhelm von Humboldt noch verstärkte, als er der Zivilisation explizit »Scheinheiligkeit« vorwarf.²⁰⁶³ Diese Ausprägung des Kulturbegriffs ist im engen Zusammenhang mit seiner Entstehungsgeschichte zu sehen: Das (Bildungs-)Bürgertum schuf sich mit ›Kultur‹ eine Kategorie, die angesichts seiner realen politischen Machtlosigkeit die eigenen apolitischen Leistungen in Kunst und Philosophie herausstellte und sich auf abstrakt-geistige, transzendent verankerte Werte bezog.²⁰⁶⁴ Hinzu kam, daß die Kultur in langwährender Abwesenheit eines Nationalstaates zum »Distinktivum der nationalen Identität der Deutschen«²⁰⁶⁵ in Gestalt der ›Kulturnation‹ wurde und dies auch nach der Reichsgründung 1871 auf französischem Boden in Zeiten nationaler Spannungen blieb: Kultur war ›deutsch‹, Zivilisation ›welsch‹.

In Dänemark war diese dichotome Diskursstruktur zwar auch bekannt, doch die geschichtliche Situation eine völlig andere. Das Gefühl der politischen Marginalisierung des Bildungsbürgertums, das sich im Deutschen Reich in der asymmetrischen Dichotomie von Kultur und Zivilisation artikulierte, sowie die Angst vor einer Nivellierung und Trivialisierung des standeskonstituierenden Bildungsbegriffes²⁰⁶⁶ war hier ungleich schwächer. Wo man im dänischen Diskurs wie bei Arthur Christensen 1911 auf eine explizite Diskussion der Dichotomie trifft, wird das Zutrauen deutlich, die technologische Zivilisation ›kulturalisieren‹ zu können:

Die Zivilisation ist in sich selbst keine Kultur, sondern nur ein Kulturmittel. Elektrisches Licht, Automobile, Flugzeuge haben nicht mehr mit Kultur zu tun, als daß sie auf der einen Seite Resultate von einem Kulturfaktor, nämlich der Wissenschaft, sind und daß sie auf der anderen Seite wie alles, was die Mechanik der Lebensführung vereinfacht und die Beziehungen unter den Menschen fördert, in den Dienst der Kultur gestellt werden können.²⁰⁶⁷

2063 Wilhelm von HUMBOLDT (1994), 149.

2064 Henrik Kaare NIELSEN (1987), 49ff.

2065 Eberhard LÄMMERT (1967), II.

2066 Corinna MÜLLER (1994), 201–204.

2067 »Civilisationen er ikke i sig selv Kultur, men blot Kulturmiddel. Elektrisk Lys, Automobiler og Aeroplaner har intet andet med Kulturen at gøre, end at de paa den ene Side er Resultater af en Kulturfaktor, nemlig Videnskaben, og at de paa den anden Side som alt, hvad der simplificerer Livsførelsens Mekanik og fremmer Samkvemmet mellem Menneskene, kan tages i Kulturens Tjeneste.« Arthur CHRISTENSEN (1911), 179.

Im dänischen Kinodiskurs hatten ›Kultur‹ und ›Kunst‹ längst nicht den gleichen Status wie im Deutschen Reich, und entsprechend spielte auch die vermeintliche Bedrohung der Kultur durch die ›zivilisatorische‹ Technifizierung der Lebenswelt eine viel geringere Rolle. Selbst ein so polemischer und unerbittlicher Kinokritiker wie Julius Magnussen konnte sich nur zu dem Vorwurf durchringen, daß »alle diese Filmmenschen [...] jeglicher Kultur Lebwohl zu sagen *scheinen*« (m.H.).²⁰⁶⁸ Und wenn in der Zeitung *Vort Land* 1917 die flimmernden Filmbilder, die so »typisch für unsere Zeit« seien, als »diese trostlose Mechanisierung der Kunst« gegeißelt werden,²⁰⁶⁹ so wird damit zwar indiziert, daß die Technikabhängigkeit innerhalb des Diskurses über die Kunstfähigkeit des Filmes eine Rolle gespielt hat, doch der Begriff ›trostlos‹ drückt eher herablassendes Mitleid als das Gefühl einer Bedrohung aus.

Die zweite Verknüpfung zwischen Kino und ›Moderne‹ geschah über das *tertium comparationis* eines kapitalistischen Primats des Ökonomischen, verbunden mit der Vorstellung eines drohenden Werteverlustes. Die Basis dieses Diskurses war eine latente Kulturkritik am angeblichen Primat eines zweckrationalen Nützlichkeitsprinzips in der ›Moderne‹. Karen Bramson verknüpfte diese Kritik m.W. als erste mit dem Kino, als sie den ihrer Ansicht nach traurigen Zustand der dänischen Kunst und Literatur und damit den Zulauf zu den Kinos damit begründete, daß »die Kunst und die Literatur der Kraftüberschuß jeder Gesellschaft sind« – und den gebe es nicht, weil er von den »Nutzaufgaben« verschlungen werden würde: »von Flugmaschinenkonstruktionen, Radiumexperimenten, Ingenieursberechnungen und Automobilgeschwindigkeitsrekorden«.²⁰⁷⁰ Unter dem Eindruck der Rolle von Spekulationskapital in der Filmbranche, vor allem im hektischen Hochkonjunkturjahr 1913, wurde diese eher grundsätzliche Kritik am Nützlichkeitsprinzip der ›Moderne‹ zu einer Kritik des Kinos als Inkarnation eines ›Mammonismus‹.²⁰⁷¹ »Film ist Geld«, so Rosenkrantz kurz und bündig in der *Politiken*-

²⁰⁶⁸ »alle disse Filmmennesker [...] synes at sige Farvel til al Kultur«. Julius MAGNUSEN: Antwort auf Axel Breidahls Artikel »Film«. In: *Politiken*, 27.3.1913.

²⁰⁶⁹ »typisk for vor Tid«; »denne trøsteløse Mekanisering af Kunsten«. Zit. nach dem Abdruck des Artikels in »Film« (1917), 219.

²⁰⁷⁰ »Kunsten og Litteraturen er hvert Samfunds Overskud af Kraft«; »Nytteopgaverne«; »af Flyvemaskinekonstruktioner, Radiumeksperimenter, Ingenørberegninger og Automobilfartrekorder«. *Berlingske Tidende*, 13.1.1909.

²⁰⁷¹ Palle ROSENKRANTZ (1913d), 185.

Enquête, und in *Masken* fügte er im gleichen Jahr hinzu: Die ganze Filmerei »unterstrich im widerlichen Maß die Macht des Kapitals, sie stank nach Mammon«.²⁰⁷²

Dieser auch in Deutschland bekannte²⁰⁷³ Diskurs über das Kino als Ausdruck eines kapitalistischen Primats des Ökonomischen ist zweifels-ohne auch Ausdruck der Angst vor einer Modernisierung, in der kulturelles Kapital in der Lebenswelt zunehmend in pekuniäres umgerechnet wurde. Gerne machte sich die literarische Intelligenz lustig über die sich in der Filmbranche tummelnden ungebildeten Emporkömmlinge, »die Herren Filmdirektoren mit ihren hunderttausend Millionen in jeder Hosentasche«.²⁰⁷⁴ Wie sollte unter deren Leitung ›Kunst‹ entstehen? Wer in der Filmbranche arbeite, mache dies allein aus pekuniären Gründen, so der Standardvorwurf an Schauspieler und Drehbuchautoren. Valdemar Hansen lässt 1913 in seiner Odenser Revue *Den ny Filmsprinsesse* [Die neue Filmprinzessin] die ökonomisch erfolgreiche Titelfigur ihr Leid klagen:

Aber manches Mal,
trotz meines Talentes,
bin ich betrübt dabei,
beginne zu denken,
ach, wenn Du bloß
aus Liebe filmtest.²⁰⁷⁵

Die Kapitalisierung der Filmproduktion werde letzten Endes dazu führen, daß das Geld den Film ›erdrossele‹, prognostizierte Rosenkrantz in der *Politiken*-Enquête. Doch auch wenn der Diskurs über das Kino als Hypostasierung eines kapitalistischen Primats des Ökonomischen bis zum Ende meines Untersuchungszeitraumes erhalten blieb, ist doch bemerkenswert, daß er immer begleitet wurde von einem Kinoreformdiskurs.

2072 »Film er Penge«; »understregede i en modbydelig Grad Kapitalens Magt, det stank af Mammon«. Palle ROSENKRANTZ (1913h), 241.

2073 Vgl. Corinna MÜLLER (2001, 66): »Das Kino als Massenmedium konnte wie eine perfekte Inkarnation des Kapitalismus anmuten, die geradezu schwindelerregende Ausmaße hatte, und zudem als eine Form des internationalen Kapitalismus, der als Parasit in nationale Volkswirtschaften eindrang.« Vgl. zu diesem Diskurs auch Gabriele KILCHENSTEIN (1997), 86–88.

2074 »de Herrer Filmdirektører med de hundrede Tusind Millioner i hver Bukselomme«. Julius MAGNUSEN (1913b).

2075 »Men mangen Gang,/ trods mit Talang,/ bli'er jeg bedrøvet derved,/ tænker saa smaat,/ ak, om Du blot/ filmed' af Kærlighed.« Valdemar HANSEN (1913), 5.

Dieser ging allerdings auch von der Unvereinbarkeit von kapitalistisch-industrieller Filmproduktion und der Erzeugung von ›Kunst‹ aus, behauptete aber, daß der Film sein künstlerisches Potential zeigen könne, wenn es nur gelänge, ihn den Fängen der kapitalistisch-industriellen Produktion zu entreißen. Emma Gad z.B. schrieb 1913, daß es nicht erstaunlich sei, daß Filme Industrieprodukte seien, wenn man sie als solche herstelle, doch daß dies nicht heiße, daß Filmproduktion nicht auch anders denkbar sei. Sie differenzierte so die Pragmatik der Filmproduktion vom medienessentialistisch verstandenen Film. Ihr Reformvorschlag, wie die Kapitalintensivität der Filmproduktion nicht notwendig in einer industriellen Produktion resultieren müsse, ist eine Wiederaufnahme des Film d'Art-Konzeptes der *Pathé*: Gad plädiert für eine Differenzierung in der Filmproduktion; die großen »Gesellschaften müssen in jedem Fall [...] spezielle Abteilungen unter eigener Leitung und eigener Marke ins Leben rufen, oder die künstlerisch gemachten Filme werden sonst vielleicht etwas vereinzelter erscheinen«.²⁰⁷⁶

Typisch für den Kinoreformdiskurs sind kleine Narrationen, die erklären, warum der Film als Industrieprodukt auftritt, anstatt sein künstlerisches Potential zu zeigen. Rosenkrantz' Erzählung über den Aufstieg des Filmes aus der Dybensgade zur Amaliegade ist bereits in Kap. 5.4.4.3 erwähnt worden, wobei in dieser anthropomorphisierenden Geschichte die Pointe eher noch darin lag, Forderungen an den Film zu stellen, während in den typischen Kinoreformnarrationen die apologetische Tendenz im Vordergrund steht. Den Auftakt macht Emma Gad 1913, als sie zur Erklärung, warum das Kunspotential des Filmes nicht für jedermann offensichtlich sei, ausführt, »daß die große Erfindung, als sie noch in den Kinderschuhen steckte, hier und da in falsche Hände geriet, die mehr damit beschäftigt waren, Zahlen in Kassenbüchern einzutragen, als in dem bunten Buch der Poesie zu blättern«²⁰⁷⁷ – Hände wie die Ole Olsens also. Doch, so suggeriert die Geschichte, noch sei der Film in seiner Jugend, und eine Resozialisation sei noch möglich. Ähnlich sieht dies 1916 Hans

2076 »Selskaber[ne] maa vel i hvert Fald [...] danne Særafdelinger, hvor der er egen Ledelse og eget Mærke, eller ogsaa vil de kunstnerisk udførte Films maaske fremkomme noget mere enkeltvis«. Emma GAD (1913a).

2077 »at den store Opfindelse, da den var i sin første Barndom, kom paa gale Hænder hist og her, Hænder, der havde givet sig mere af med at notere Tal i Kassebøger end med at blade i Poesiens farverige Bog«. Ibid.

Waagø: »Bedenke, wie jung der Film ist, und auch, wie mit ihm in seinen ersten Lebensjahren umgegangen worden ist.«²⁰⁷⁸ Adolf Langsted und Poul Gregaard schmücken die Geschichte dann 1917 dahingehend aus, daß der Film nicht einfach nur in falsche Hände gekommen, sondern von Schaustellern geraubt worden sei:

Dem Märchen des Films durfte es an Magie nicht fehlen, aber die Smartheit dieses Films und seine bestechende Gewandtheit als Zauberer waren daran schuld, daß er von dem Unglück heimgesucht wurde: *als Kind von Schaustellern geraubt und in die Irre geführt zu werden*. [...] Dieses darf nicht übersehen oder vergessen werden, wenn mitunter böswillige Angriffe auf den Film in seinem Verhältnis zur Kunst gerichtet werden.²⁰⁷⁹

Bei Høyer 1926 schließlich war der Film zur Herrschaft bestimmt, wurde jedoch von Zigeunern geraubt:

[A]us der Wiege wurde der Kleine königlicher Abkunft von Zigeunern gestohlen und auf den Märkten herumgeführt und dort zwischen Kuriositäten und anderen Gaukeleien gezeigt; wegen diesen seinen Verfehlungen im Kindesalter hat er bis in unsere Tage immer wieder der Sündenbock sein müssen.²⁰⁸⁰

Die dritte Verknüpfung zwischen Kino und ›Moderne‹ geschah über das *tertium comparationis* der Großstadt, »den Zentren der modernen Zivilisation«, so der Psychiater Knud Pontoppidan, Bruder von Henrik Pontoppidan.²⁰⁸¹ Die »Großstadtseele, diese ewig gehetzte, von flüchtigem Eindruck zu flüchtigem Eindruck taumelnde, neugierige und unergründliche Seele« sei »so recht die Kinematographenseele«, schrieb Hermann Kienzl 1911 über die Verknüpfung von Kino und Großstadt.²⁰⁸² Die

2078 »Betænk, hvor ung Filmen er og tillige, hvorledes den blev røgtet i sine første Leveaar«. Hans WAAGØ (1916), 28.

2079 »Filmens Eventyr skulde ikke savne sit Troldtoj, men denne Filmens Smartness og bestikkende Adræthed som Troldmand var Skyld i, at der overgik den det Uheld: *som Barn at blive røvet og vildført af Markedsgøglere*. [...] Dette bør ikke overses eller glemmes, naar der iblandt rettes ondarterde Angreb paa Filmen i dens Forhold til Kunsten.« Adolf LANGSTED u. Poul GREGAARD (1917), II.

2080 »[F]ra Vuggen blev den lille kongefødte stjaalet af Zigøjnere og af dem ført rundt paa Markeder og dør vist frem blandt Kuriøsitere og andet Gøgl; paa Grund af disse sine Fejltrin i Barnealderen har Filmen da ogsaa i mangt og meget maattet være Syndebuk lige op til vore Dage.« Kaptajn HØYER (1926/27), 62.

2081 »den moderne Civilisations Centra«. Knud PONTOPPIDAN (1886), 4 – einen herzlichen Dank an Martin Zerlang für den Hinweis auf den Text.

2082 Hermann Kienzl: »Theater und Kinematograph«. Zit. nach dem Nachdruck in: Jörg SCHWEINITZ (Hg.) (1992), 231. Zur Analogie zwischen Kino und Verkehrs- sowie

meisten seiner Zeitgenossen hätten ihm wohl rechtgegeben. Die Dimensionen dieser Verknüpfung werden exemplarisch in zwei Texten deutlich, die Thomas Krag 1911 in *Biografteaterbladet* bzw. in *Masken* veröffentlichte. Unter der Überschrift »Films ...« schreibt er im ersten Text:

– das Wort selbst flimmert und zittert. Es besitzt Schnelligkeit, ein wenig Nervosität; es ist ein neues Wort aus der Zeit der Elektrizität und der überraschenden Erfindungen.

KINOTHEATER – das Wort begreife ich nicht. Was bedeutet es? Unmöglich zu sagen. Deswegen halte ich mich hier an das erste Wort, FILM.

[...] Ich will die starken, lebenden Bilder hervorfunkeln sehen. [...]. Ich will den wechselnden Ausdruck der Gesichter sehen und durch sie den Worten zuhören, die nicht ausgesprochen werden, aber trotzdem gegenwärtig sind. Gerade dieses stumme Theater gibt mir in einer eigentümlichen Essenz etwas Nichtiggreifbares, das für unsere Zeit charakteristisch ist. Ich genieße diese Kunst und werde nicht davon gestört, wenn ein Brummen der Riesenstadt zu hören ist, während ich die geschwinden Bilder sehe.²⁰⁸³

In einem zweiten Text mit dem Titel »Teater-Films«, der am Heiligabend 1911 in *Masken* erschien, ist die Szenerie nach Berlin verlegt, der ersten europäischen Metropole aus dänisch-geographischer Perspektive. Krag erzählt von seinem Treffen mit einem Berliner Journalisten (wobei in diesem Kontext dahingestellt bleiben kann, ob es sich hierbei um eine Fiktion oder eine Dokumentation handelt), mit dem er einen Ausflug zu einem Bekannten macht:

Wir nahmen das Automobil. Blitzschnell schossen wir durch die Weltstadt mit ihren Millionen.

Wie sie sich regte, die Weltstadt! Wie sie ein heftiges, geistloses Leben predigte. Sie grübelte nicht, sie lebte los. Kreischende und stöhnende Arbeit. Rauch und Dampf. Feuer und Funken. Der Schwarm der Automobile, Straßenbahnen, Automatencafés, Bars. Und Kinos hier und Kinos da.

Und plötzlich ist mitten in all dem Lärm ein neuer Ton. Ein saugender und seufzender Ton. Wo kam er her? Ah, sieh hoch oben in der klaren Nach-

Wahrnehmungswelt der ›Moderne‹ im Diskurs der Literaten s. für den deutschsprachigen Raum Harro SEGEBERG (1998), 197f, sowie Leonardo QUARESIMA (2001), 56ff.

2083 »– selve Ordet flimrer og dirrer. Det ejer Hastighed, en Smule Nervositet; det er et nyt Ord fra Elektricitetens og de overraskende Opfindelsers Tid./ BIOGRAFTEATER – det Ord begriber jeg ikke. Hvad betyder det? Umuligt at sige. Derfor holder jeg mig her til det første Ord, FILMS./ [...] Jeg ønsker at se de stærke, levende Billeder funkle frem [...]. Jeg ønsker at se Ansigternes skiftende Udtryk og ved dem at lytte til de Ord, som ikke udtales, men ligefuld er til Stede. Netop dette stumme Teater gir mig i en ejdommelig Essens noget uhaandgribeligt, som er karakteristisk for vor Tid. Jeg nyder denne Kunst og blir ikke forstyrret, om en Duren af den Kæmpeby lyder, mens jeg ser de hastige Billeder.« Thomas KRAG (1911a).

mittagsluft ein großes Flugzeug auf vier großen Schwingen schweben. [...] Ja, nun finge sicherlich bald auch die Luft an, ruhelos zu werden! ... Nicht genug mit dem hitzigen, lodernden Leben der Straßen – bald saust und gnistert es auch über unseren Köpfen!²⁰⁸⁴

Diese Automobilfahrt ist der rechte Augenblick für die Reflexionen des Begleiters über das Kino:

Die Zeit will starke, heftige Genußmittel haben. Nach einer aufreibenden Arbeit, die durch die Maschinen mehr und mehr unindividuell wird und wegen der der einzelne Mensch zunehmend keinen Bezug mehr zu ihr hat, wollen die Leute einen reißerischen Aufputscher, einen brennenden Schnaps haben, den sie hinunterkippen können. Die Leute sind einfach zu stumpf und erschöpft, um still zu sitzen und feine Repliken zu hören, Poesie zu genießen. Nein, eine klingende Operette ... aber am liebsten Kino.²⁰⁸⁵

Könne das Kino kulturell entwickelt werden, will der Ich-Erzähler von seinem angeblich allwissenden Begleiter wissen?

Ja, ja, ja vielleicht! Es könnte sicher eine Kunst kommen, die die Essenz des nervösen, kunterbunten Lebens unserer Zeit wiedergeben könnten. [...] [A]ber eins ist sicher: Die Zeit mit ihrer gnisternden Elektrizität, mit ihrer zitternden Eile ist dem Kino gewogen²⁰⁸⁶

Und der Ich-Erzähler schließt seinen Bericht mit den Zeilen: »Gewiß doch, sieh jetzt! Die Riesenstadt lag da und entzündete gegen Abend ihre Leuchtfeuer. Glich fast einem weißen, bebenden Lichtbild.«²⁰⁸⁷

2084 »Vi tog Automobil. Lynsmart piled vi gennem Verdensbyen og dens Millioner./ Hvor den rørte sig, Verdensbyen! Hvor den præked et heftigt, aandeløst Liv. Den grubbed ikke, den leved løs. Hvinende, stønnende Arbejde. Røg og Damp. Ild og Gnister. Automobilers Sværm, elektriske Vogne, Automatkaféer, Barer. Og saa Kinematografatte hist og Kinematografatte her./ Og pludselig midt i al denne Larm er en ny Tone. En sugende og sukkende Lyd. Hvor kom den fra? Aa, se højt oppe i den klare Eftermidagsluft sejled en stor Flyvemaskine paa fire, store Vinger. [...] Ja, nu begyndte vistnok snart ogsaa Luften at bli urolig! ... Ikke nok med Gadernes hidlige, lynende Liv – snart suste det et gnistred det over vore Hoveder!« Thomas KRAG (1911b), 99.

2085 »Tiden vil ha stærke, hidlige Nydelsesmidler. Efter et opslidende Arbejde, som ved Maskinerne blir mere og mere uindividuelt og det enkelte Menneske ivedkommende, vil Folk ha en rivende Opstrammer, en brændende Snaps, de kan styre ned. Folk er simpelthen for sløve og udslidte til at sidde stille og høre fine Replikker, nyde Poesi. Nej, en klingende Operette men helst Kinematograf.« Ibid.

2086 »Jo, jo, jo kanske! Der kunde sikkert komme en Kunst, som kunde i Essens give vor Tids nervøse, spraglede Liv. [...] [M]ed ét er sikkert: Tiden med dens gnistrende Electricitet, med dens dirrende Hast er Kinematografen gunstig« Ibid.

2087 »Javist, se nu! Kæmpebyen laa der og tændte sine Blus mod Kveld. Ligned snart et hvidt, skælvende Lysbilled.« Ibid.

Daß die ›Riesenstadt‹ hier abschließend selbst mit einem Filmbild verglichen wird, indiziert ihren Status als ›medienadäquates‹ Sujet. Wie der vorausgehende Text deutlich macht, ist diese Medienadäquatheit aber nicht bloß motivisch, sondern obendrein durch strukturelle Äquivalenzen begründet. Filmbild und abgebildete ›Wirklichkeit‹ werden im letzten Satz austauschbar, weil die wahrnehmungspsychologischen Strukturen im Film und in der Großstadt einander zum Verwechseln ähneln. Das von draußen hereindringende ›Brummen einer Riesenstadt‹ vermag als Geräuschkulisse die Filmvorführung deshalb nicht zu stören, weil es perfekt zu der Struktur der Eindrücke paßt, die innerhalb der Mauern des Kinos die Filmvorführung vermittelt.

Diese ›Modernität‹ des Filmes²⁰⁸⁸ ist bekanntlich ein Lieblingsthema von Ahnherren kulturwissenschaftlicher (Film-)Forschung wie Georg Simmel, Walter Benjamin, Erwin Panofsky oder Siegfried Kracauer gewesen. Krags zwei Texte von 1911 über den Film interferieren mit zeitgleichen Großstadtdiskursen, indem sie auf die wichtigsten Topoi dieser substantiellistischen Modernitätsbestimmung referieren:²⁰⁸⁹ das Phänomen der Alienation, den Modus der unreflektierten Präsenzexistenz, die Dynamisierung der Lebenswelt sowie die Hyperstimulation²⁰⁹⁰.

Was zunächst das *Phänomen der Alienation* betrifft, so verweist der Berliner Journalist auf die zunehmenden Formen von »Arbeit, die durch die Maschinen mehr und mehr unindividuell wird und wegen der der einzelne Mensch zunehmend keinen Bezug mehr zu ihr hat«. Diese prädestiniere die Menschen fürs Kinopublikum. Entfremdung wird hier (marxistisch?) als Folge von Industriearbeit bestimmt und damit als Phänomen auf die Arbeiterschaft begrenzt. Doch gab es in Dänemark durchaus, wie z.B. an Knud Pontoppidan zu belegen ist, auch einen (bildungs-)bürgerlichen Entfremdungsdiskurs. Dieser nahm seinen Ausgangspunkt

²⁰⁸⁸ Diese ist allerdings zur Behauptung ihrer ›Modernität‹ gezwungen, nach dem Ende des ›Kinos der Attraktionen‹ und der Kurzfilmzeit weitgehend von der Pragmatik der Filmvorführung abzusehen: »BIOGRAFTEATER – det Ord begriber jeg ikke. Hvad betyder det? Umuligt at sige. Derfor holder jeg mig her til det første Ord, FILMS.« [›KINOTHEATER – das Wort begreife ich nicht. Was bedeutet es? Unmöglich zu sagen. Deswegen halte ich mich hier an das erste Wort, FILM.‹] (Thomas KRAG (1911a).)

²⁰⁸⁹ Eine für meine Zwecke sehr hilf- und materialreiche Übersicht zu den diesbezüglichen Diskursen in Dänemark leistet Martin ZERLANG (2001) u. (2002).

²⁰⁹⁰ Der Begriff des Hyperstimulus wurde 1911 von dem New Yorker Kinoreformer Michael Davis geprägt und ist hier Ben SINGER (1995) u. (2001, 65) entlehnt.

in dem Ideal des 19. Jahrhunderts, »die freie und harmonische Persönlichkeitsentwicklung«, und bemängelte die Folgen der Einseitigkeit und Spezialisierung in der modernen Berufstätigkeit »meist auf Kosten des allgemein Menschlichen«.²⁰⁹¹

Diese also sowohl in bezug auf Arbeiterschaft wie Bürgertum konstatierte Entfremdung korrespondierte im Kinodiskurs meistens mit dem schattenhaften ›Leben‹ auf der Leinwand. Bei Krag ist es jedoch die Tonlosigkeit des Films, die es ihm erlaubt, Film in dieser Hinsicht als typisch modern zu rezipieren und obendrein ästhetisches Vergnügen daraus zu ziehen. In »Films ...« wendet er sich gegen Bjørn Bjørnsens Lobpreisung des kommenden Tonfilms durch die Koppelung des Filmbildes mit einer Phonographaufnahme:

Die tote Stimme des Phonographen würde stören. Ich will die starken, lebenden Bilder hervorfunkeln sehen, und sie allein. Ich will den wechselnden Ausdruck der Gesichter sehen und durch sie den Worten zuhören, die nicht ausgesprochen werden, aber trotzdem gegenwärtig sind. Gerade dieses stumme Theater gibt mir in einer eigentümlichen Essenz etwas Nichtgreifbares, das für unsere Zeit charakteristisch ist.²⁰⁹²

Als Evozierung von Alienation, die als eine Gleichzeitigkeit von mentaler Abwesenheit und körperlicher Anwesenheit in der ausgeübten Tätigkeit ohne Identifikationsmöglichkeit charakterisiert werden kann, lässt sich nicht nur die Abwesenheit des Wortes lesen, das dennoch gleichzeitig zur Stelle ist. Das resümierende Schlagwort des ›Nichtgreifbaren‹, das so charakteristisch für die Zeit sei, evoziert ebenfalls das Phänomen der Alienation: Die mental konzeptualisierte Entfremdung wird als eine körperlich-räumliche konkretisiert, wobei die mangelnde Identifikationsmöglichkeit mit dem Arbeitsprodukt metaphorisch in die Aussage transformiert wird, etwas nicht mit der Hand (das dänische Wort ›uhaandgribelig‹ heißt wörtlich: ›unhandgreiflich‹) greifen zu können.

Was den *Modus der unreflektierten Präsenzexistenz* betrifft, so ›predigt‹ die Großstadt dem Ich-Erzähler »ein heftiges, geistloses Leben«:

2091 »den fri og harmoniske Personlighedsudvikling«; »som oftest paa Bekostning af det alment menneskelige«. Knud PONTOPPIDAN (1886), 7.

2092 »Fonografens døde Stemme vilde forstyre. Jeg ønsker at se de stærke, levende Billeder funkle frem, og de alene. Jeg ønsker at se Ansigternes skiftende Udtryk og ved dem at lytte til de Ord, som ikke udtales, men ligefuld er til Stede. Netop dette stumme Teater gir mig i en ejendommelig Essens noget uhaandgribeligt, som er karakteristisk for vor Tid.« Thomas KRAM (1911a).

Sie grüble nicht, sondern »sie lebt los«. Dieser Lebensweise entspricht eine schlichte Abfolge von präsentistischen Eindrücken²⁰⁹³ und keine Hierarchisierung dieser Eindrücke, die notwendig Reflexion voraussetzen müßte.²⁰⁹⁴ Auf der sprachlichen Ebene setzt Krag dies durch eine starke grammatiskalische Reduktion um, die auf Verben und damit sowohl auf eine temporale Bestimmung als auch auf eine Subjekt/Objekt-Kategorisierung der Substantive verzichtet: »Kreischende und stöhnende Arbeit. Rauch und Dampf. Feuer und Funken. Der Schwarm der Automobile, Straßenbahnen, Automatencafés, Bars. Und Kinos hier und Kinos da.« Daß die Aufzählung auf die gleich zweifache Nennung des Kinos als quasi ubiquitäre Institution (»hier – da«) hinausläuft, koppelt die präsentistische Großstadtexistenz und Film aneinander. Filme scheinen diesen Modus einer unreflektierten Präsenzexistenz durch ihre strikte Konzentration auf eine voranschreitende Handlung und durch ihren Verzicht auf das reflektierende Wort (s.u.) zu hypostasieren.

Der Modus der unreflektierten Präsenzexistenz ist eng verknüpft mit der in allen Kinodebatten omnipräsenen *Dynamisierung der Lebenswelt* in der urban geprägten »Moderne«.²⁰⁹⁵ Knud Pontoppidan registrierte schon 1886 »[d]ie größere Geschwindigkeit, die heutzutage ins Dasein gekommen ist, die Unruhe und Eile, die alle Verhältnisse prägt«.²⁰⁹⁶ Bewegung sei in der »Moderne« längst zu einem Wert an sich geworden, kritisierte Karen Bramson 1909:

²⁰⁹³ Dem Film als Bild einer Moderne, deren temporale Struktur durch präsentistische, aufeinanderfolgende Snapshots bestimmt ist, begegnet man schon am 22.6.1902 in der Zeitschrift *Spejlet*: »Thi af Livet i det moderne Samfund er jo Pressen det mest nøjagtige Spejlbillede – eller rettere en uendelig Række af Smaabilleder, der i deres Helhed frembringer Indtrykket af en stadig Bevægelse.« [»Denn vom modernen Gesellschaftsleben ist ja die Presse das genaueste Spiegelbild – oder besser eine unendliche Reihe von Kleinbildern, die in ihrer Gesamtheit den Eindruck stetiger Bewegung hervorbringen.«] – Einen herzlichen Dank an Martin Zerlang für den Hinweis auf dieses Zitat.

²⁰⁹⁴ Impliziert ist hiermit auch ein Bedeutungsverlust von Diachronizität bzw. Tradition. In ausformulierterer Form findet sich dies bei Christian Lambeck in dessen Buch *Verdsligt Aandsliv hos Folket* [Weltliches Geistesleben im Volk] 1906, wo das vielfältige und hastige Wesen des Stadtlebens verantwortlich gemacht wird für Erinnerungsschwäche, während das Landleben die Erinnerung stärke. (Martin ZERLANG (2001), 50; ders. (2002), 8of.)

²⁰⁹⁵ Zum entsprechenden deutschsprachigen Diskurs vgl. außer den bereits oben genannten Texten noch Thomas KOEBNER (1977), 10–15 (»Bewegung/Tempo«).

²⁰⁹⁶ »[d]en større Fart, der nutildags er kommen i Tilværelsen, den Uro og Hast, der præger alle Forhold«. Knud PONTOPIIDAN (1886), 3.

Die Zeit ist von einer einzigen Kraft geprägt: *Geschwindigkeit*. Alles soll davonhasten, und jede Erfindung, die die Möglichkeit mit sich bringt, die Geschwindigkeit zu erhöhen, gilt als gesellschaftliche Errungenschaft. Wonach wird eigentlich gehastet? Ja, das weiß wohl niemand – nach Gold, Macht, trockenem Brot, einem Eingebildeten oder rein gar nichts. Jeder hastet dem Seinen hinterher, und alles, was während der Fahrt nicht nützlich und praktisch ist, wird als überflüssig betrachtet.²⁰⁹⁷

Diese Tachokratie und Dynamisierung der Lebenswelt drückt Krags Bericht aus Berlin sowohl auf der motivischen Ebene (das »hitzige, lodernnde Leben der Straßen«, das »blitzschnelle«, Tempo repräsentierende Automobil, das für Emilie Altenloh bezeichnenderweise das wichtigste Ingredient jedes Kinostückes war²⁰⁹⁸ usw.) als auch syntaktisch aus (durch den häufigen Wegfall des Verbes, die parataktischen Strukturen). Krags Bericht mündet dann in die Schlußfolgerung: »Die Zeit [...] mit ihrer zitternden Eile ist dem Kino gewogen.« Eine solche Korrelierung der Dynamisierung mit dem Film und seinen ›hastigen Bildern‹ ist im dänischen Kinodiskurs immer wieder zu beobachten und vermag auch kaum zu erstaunen angesichts eines Mediums, bei dem Bewegung(-smöglichkeit)²⁰⁹⁹ eine *conditio sine qua non* ist und nur durch unablässige Fortbewegung eines Filmstreifens überhaupt ›lebende‹ Bilder auf eine Leinwand projiziert werden können.

Bei der Verknüpfung von Dynamisierung und Film spielte zum einen die quantitative Kürze der Filme eine Rolle, die zu Zeiten des Kurzfilmprogrammes (also bis mindestens 1911) dazu führte, daß mehrere Filme im schnellen Wechsel unmittelbar hintereinander gezeigt wurden. Weit wichtiger aber war zum anderen die Schnelligkeit der aufeinander folgenden Bilder, deren »hastige und unruhige Lebendigkeit«²¹⁰⁰. Die damaligen Filme, die aus der Perspektive heutiger Seherfahrungen langsam geschnitten und erzählt waren, empfanden Zeitgenossen als irritierend

2097 »Tiden er præget af en eneste Kraft: *Hast*. Alt skal haste afsted, og hver Opfindelse, som giver Mulighed for at forhøje Hastigheden, regnes for et Samfundsgode. Hvad hastes der egentlig efter? Ja, det ved vel Ingen – efter Guld, Magt, det tørre Brød, et indbildt Noget eller slet ingen Ting. Hver haster efter sit, og Alt, hvad der ikke er nyttigt og praktisk under Farten, anses for overflødigt.« Karen BRAMSON: »Publikums Smag«. In: *Berlingske Tidende*, 13.1.1909.

2098 Emilie ALTENLOH (1914), 34.

2099 Vgl. hierzu den Versuch Noël CARROLLS (1996b, 49ff), eine nicht-substantialistische Definition des ›Moving Image‹ vorzulegen.

2100 »hastige og urolige Livfuldhed«. Christian GULMANN (1912), 56.

hektisch. Sophus Claussen z.B. fühlte sich schon beim Vorspann zu *Afgrunden* überfordert: »Sogar die Namen der Schauspieler könnte man in einem Vorspann lesen – falls man dazu Zeit gehabt hätte.«²¹⁰¹ Die Filme selbst seien erst recht nicht besser, so Louis von Kohl 1912 in der *Teatret-Enquête*, wo er »den hastigen Wechsel der Eindrücke« kritisierte:

Allzu hastig gleiten die wechselnden Szenen über die Leinwand und allzu flüchtig, allzu oberflächlich sind die Eindrücke, die sie hervorrufen. Kaum ist ein Gefühl ins Leben gerufen worden, bevor es von einem neuen in die Flucht geschlagen wird; alles wirbelt in einem verworrenen Chaos herum, aus dem nur die brutalen Knalleffekte wie totgeborene Sternschnuppen auftauchen.²¹⁰²

»Die konzise Form des Films«, die Verknappung der Narration auf einen einzigen, hastig über verschiedene Räume hinweg erzählten gradlinigen Strang begründete der Schauspieler und Drehbuchautor Axel Breidahl 1913 mit dem Hinweis auf »die jetzige Zeit, die Entwicklung, dieselbe Entwicklung, die uns nicht erlaubt, Dickens' und Zolas Weitläufigkeiten mit derselben geduldigen Hingabe wie noch vor bloß einem Vierteljahrhundert zu genießen«.²¹⁰³ Als ›Opfer‹ dieser Verknappung sah sich Gustav Wied 1913 in der *Politiken*-Enquête zu dem Kommentar veranlaßt, daß er seinen Roman *Slægten [Die von Leunbach]* in der Verfilmung (mit den gleichen Titeln) kaum wiedererkannt habe, »als ich ihn abgehaspelt sah«.²¹⁰⁴ Wahrscheinlich war mit dieser Wortwahl bei Wied keine negative Bewertung des Filmes intendiert, sondern lediglich eine Beschreibung des narrativen Tempos.²¹⁰⁵ Doch die Hastigkeit des Filmes lud zur generellen (Kultur-)Kritik ein. Die Unmöglichkeit, die dargebotenen Bil-

²¹⁰¹ »Endog Aktørernes Navne kunde man læse paa et Fortæppe – hvis man havde haft Tid.« Sophus CLAUSSEN (1911).

²¹⁰² »Indtrykkenes hastige Vekslen«; »Alt for hastigt glider de vekslende Scener over Lærredet og alt for flygtige, alt for overfladiske er de Indtryk, de fremkalder. Næppe er en Følelse vækket til Live, før den jages paa Flugt af en ny; alt hvirvles rundt i et forvirret Kaos, hvor kun de brutale Knaldeffekter dukker frem som dødføde Stjerneskud.« Louis v. KOHL (1912).

²¹⁰³ »Filmens concise Form«; »Tiden, Udviklingen, den samme Udvikling, som ikke til-lader os at nyde Dickens' og Zolas Vidtløftigheder med samme taalmelige Hengivenhed som for blot et kvart Aarhundrede siden«. Axel BREIDAHLS: »Film«. In: *Politiken*, 27.3. 1913.

²¹⁰⁴ »da jeg saa den afhaspet«. »Filmen?«. In: *Politiken*, 24.3.1913.

²¹⁰⁵ Glaubt man dem Zeugnis des Regisseurs Vilhelm Glückstadt, so war Wied durchaus zufrieden mit dem Ergebnis, als ihm der Film bei einer Privatvorstellung vorgeführt wurde. (Vilhelm GLÜCKSTADT (1914), 14.)

der wegen ihrer schnellen Abfolge zu kontemplieren, und der Verzicht auf Reflexion war für den zitierten Louis von Kohl z.B. ein Grund, dem Film die Kunstfähigkeit abzusprechen. Nach der oben zitierten Klage über die Flüchtigkeit der Eindrücke auf der Leinwand schlußfolgerte er: »Wie sollte all dieses Oberflächliche Kunst werden können, *Kunst*, die ja der tiefste, feinste, wahrhaftigste Ausdruck der intimsten Regungen der Menschenseele ist?«²¹⁰⁶ Thomas Krag hingegen betonte 1912 in seinem Prolog zur Eröffnung des *Paladsteater* das einzigartige Vermögen des Films, moderne Urbanität in ihrer ganzen Dynamik wiederzugeben:

So zittert auf der weißen Leinwand
ein lebendes Bild hervor, das blitzschnell berichtet
vom Leben einer Weltstadt mit ihrem Getümmel und Gerase.²¹⁰⁷

Die Wahrnehmung des Films als medialadäquate Reaktion auf die moderne *Hyperstimulation* schließlich nimmt seinen Ausgangspunkt in einer Großstadterfahrung, wie sie Knud Pontoppidan schon 1886 für ein Kopenhagen noch ohne Autos geschildert hat: Für den, der an das beschauliche Landleben gewöhnt sei,

machen das Durcheinander und die Unruhe, der Anblick der eiligen Passanten und der Lärm der vorbeifahrenden Wagen einen geradezu verwirrenden Eindruck. Und nicht bloß die Sinnesorgane sind in einem fort mit Beschlag belegt, sondern die Eindrücke, die sie empfangen, sind größtenteils von der Art, daß ihre Bearbeitung erforderlich ist. Man muß nicht bloß eine Menge Menschen vorbeieilen sehen, sondern man muß auch darauf achtgeben, ob jemand von den eigenen Bekannten dazwischen ist; man hat nicht nur das Spektakel der Wagen, sondern man muß ihnen auch ausweichen; und auf diese Weise kann das Passieren einer Straße ein ganzes Stück Nervenarbeit darstellen.²¹⁰⁸

²¹⁰⁶ »Hvordan skulde alt dette overfladiske kunne blive Kunst, *Kunst*, der jo er det dybeste, det fineste, det sandeste Udtryk for Menneskesjælens intimeste Rørelser?« Louis V. KOHL (1912).

²¹⁰⁷ »Saa dirrer det frem paa det hvide Lærred/ et levende Billed, der lynsnart beretter/ en Verdensbys Liv med dens Tumlen og Rasen.« Thomas KRAM (1912).

²¹⁰⁸ »gjor Forvirringen og Uroen, Synet af de ildsomt passerende Mennesker og Larmen af de forbifarende Vogn et ligefrem fortumlet Indtryk. Og ikke blot ere Sandseorganerne i eetvæk occuperede, men de Indtryk, de modtage, ere for største Dele af den Natur, at de fordre at bearbeides. Man skal ikke blot see en Mængde Mennesker fare forbi sig, men man skal ogsaa være opmærksom paa, om der er nogen af Ens Bekjendte immellem; man skal ikke blot have Spektaklen af Vognene, men man maa ogsaa undvige dem; og paa denne Maade kan det at passere en Gade komme til at repræsentere et heelt Stykke Nervearbejde.« Knud PONTOPIIDAN (1886), 5. — Harald Kiddes Mutter pflegte zu sagen, wenn sie heil von einem Besorgungsgang in Kopenhagen zurückgekommen war: »Dér

Wie Pontoppidan schon 1886 beobachtet, werde der moderne Großstadtmensch reizüberflutet. Das Modephänomen der neunziger Jahre, die Blasiertheit, deutete Georg Simmel 1903 in seinem Aufsatz »Die Großstädte und das Geistesleben« bekanntermaßen als »Folge jener rasch wechselnden und in ihren Gegensätzen eng zusammengedrängten Nervenreize«, als Selbstschutz des Großstadtmenschen vor »dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke«.²¹⁰⁹ Aber schon Pontoppidan formulierte die Theorie eines Selbstschutzes des »überreizten Nervensystems«²¹¹⁰ vor dem Hyperstimulus der Großstadt: »Zum Schluß ist man nur für jene Eindrücke empfänglich, die besonders effektvoll sind«.²¹¹¹ Der sensorische Apparat des Stadtbewohners legt sich eine Art Panzerung zu.

1886 war die Filmvorführung noch im chronophotographischen Versuchsstadium, doch fällt es aus heutiger Perspektive schwer, Pontoppidan unten zitierten Schlußfolgerungen aus seiner Zustandsbeschreibung nicht wie eine Prophezeiung des schnellen Kinoerfolges ab 1895 zu lesen und sie dabei nicht auf die Benjaminsche These zu beziehen, daß die »chocförmige« Wahrnehmung im Film zum formalen Prinzip geworden sei:²¹¹²

[E]s sind [...] die ermüdeten und geschwächten Nerven, die kräftigere Irritamente erfordern. Und dieser Forderung ist man sowohl in der Kunst als auch in der Literatur sowie auf dem Gebiet der niederen gesellschaftlichen Belustigungen nachzukommen gezwungen gewesen. Betreffs der letzten gibt es eine sattsam erkennbare Tendenz, dem Publikum immer nervenaufreibendere Darbietungen zu präsentieren. [...] Die diskrettere Kunst, die mit wenigen und kleinen Mitteln wirkt, ist nicht ausreichend aufreizend; was gefordert wird, sind grelle Farben und illudierende Wirkungen. Darum werden die gediegeneren Kunstsammlungen nicht mit Panoramen und Panoptika in Hinblick auf die Sympathie und den Zuspruch der Bevölkerung konkurrieren können.²¹¹³

slap du godt fra det, ogsaa denne Gang!« [»Da bist du glücklich entronnen, auch dieses Mal!«] (Brief Astrid Ehrencron-Kiddes an Frau Vedel, dat. 12.2., Jahr wahrscheinlich 1915. In: KB, NKS 4465, 4°.)

2109 Georg SIMMEL (1995), 121, 116. S. für zahlreiche illustrative Beispiele für eine solche Hyperstimulation durch visuelle Reizüberflutung Ben SINGER (1995) u. (2001).

2110 »overinciteret Nervesystem«. Knud PONTOPPIDAN (1886), 4.

2111 »Tilsidst er man kun modtagelig for de Indtryk, der ere særligt effectfulde«. Ibid., 9.

2112 Walter BENJAMIN (1974), 63of.

2113 »[D]et er [...] de trættede og svækiske Nerver, der forde kraftigere Irritamenter. Og denne Fordring har man været nødt til at efterkomme baade i Kunsten, i Literaturen

Obwohl Pontoppidan zum Zeitpunkt dieser Äußerung nur mediengeschichtliche Vorläufer wie das Panorama oder Panoptikon kennen konnte, findet sich bei ihm schon ein Diskurs umrissen, in den in der Folgezeit auch das Kino eingeschrieben worden ist: Sensationalismus als Antwort auf den Stimuluspanzer des ›modernen‹ Menschen. Pontoppidan sieht seine Aufgabe 1886 allerdings noch darin, dem Hyperstimulus der Großstadt entgegenzuarbeiten. Zu diesem Zweck macht er konkrete Vorschläge, wie man z.B. seine Ruhezeiten gestalten sollte. In Krags (ebenso wie später in Walter Benjamins und Siegfried Kracauers)²¹¹⁴ Kino-diskurs hingegen, der sich bereits auf Großstädte eines Ausmaßes und einer Komplexität bezieht, die Pontoppidan sich noch nicht hatte vorstellen können, ist die Hyperstimulation bereits zum akzeptierten Existenzmodus des ›modernen‹ Menschen geworden, die die darauf reagierende Rekonditionierung des sensorischen Apparates zu einer Notwendigkeit macht. Daher gilt es jetzt, mit Hilfe von ›Chocs‹ zur Wahrnehmung des Individuums durchzubrechen, das sich in der Zwischenzeit mental gepanzert habe: »Die Zeit will starke, heftige Genußmittel haben.«

Nucleushaft ist in Krags »Teater-Films« bereits die Benjaminsche wie die Kracauersche Stimulus-Theorie antizipiert. Benjaminsch ist die Vorstellung einer notwendigen Korrespondenz von metropolitaner Hyperstimulation und äquivalenten wie adäquaten Unterhaltungstimuli. Kracauersch könnte man die Deutung des Sensationalismus als Kompen-sation für die Erfahrungsarmut in entfremdeten Tätigkeiten nennen.²¹¹⁵

og paa de lavere sociale Forlystelsers Omraade. For de sidstes Vedkommende er der en noksom kjendelig Tendens til at byde Publikum mere og mere nervepirrende Præstationer. [...] Den mere discrete Kunst, der virker med faa og smaa Midler, er ikke tilstrækkelig inciterende; hvad der fordres, er grelle Farver og illuderende Virkninger. Derfor vil de mere gediegne Kunstsamlinger ikke kunne konkurrere med Panoramaer og Panoptika i Henseende til Befolkingens Sympathie og Søgning.« Knud PONTOPIIDAN (1886), 9f.

²¹¹⁴ Vgl. hierzu Ben SINGER (1995), 92f.

²¹¹⁵ Ibid., 93. Singer weist darauf hin, daß Georg Simmel ähnliche Überlegungen zum Zusammenhang von entfremdeter Tätigkeit und dem Kompensationsbedürfnis durch gedrängte heterogene Sinneseindrücke bereits 1896 artikuliert hatte. Ein Nachhall dieser Überlegungen findet sich 1914 bei der Soziologin Emilie ALLENLOH. Diese hielt fest, daß das Kino und seine Besucher »typische Produkte unserer Zeit sind, die sich durch ein fortwährendes Beschäftigtsein und durch eine nervöse Unruhe auszeichnen. Der tagsüber im Beruf angespannte Mensch befreit sich von dieser Hast selbst dann nicht, wenn er sich erholen will. Im Vorbeigehen sucht er im Kino für kurze Zeit Zerstreuung und

Denn bei Krag(s Berliner Journalisten) wird die Notwendigkeit des Einsatzes von ›starken Vergnügenmitteln‹ zwar in den Kontext der Großstadt gestellt, zugleich aber sozial in den unteren Schichten der Bevölkerung verortet, indem neben dem Hyperstimulus der Großstadt die Abstumpfung im industriellen Arbeitsleben mit seiner Grunderfahrung der Alienation (s.o.) als weiterer Grund für die Beliebtheit der Kinos genannt wird: »Nach einer aufreibenden Arbeit, die durch die Maschinen mehr und mehr unindividuell wird und wegen der der einzelne Mensch zunehmend keinen Bezug mehr zu ihr hat, wollen die Leute einen reißerischen Aufputscher [...] [...] am liebsten Kino.« Ganz ähnlich – wenn auch weniger kontextuell reflektiert – nimmt sich die Beobachtung von Olaf Fønss 1913 aus:

Die Leute haben mehr und mehr zu schaffen. Früher war mehr wirkliche Arbeit gefordert, aber es gab auch mehr Freizeit. Wenn die unteren Schichten nun etwas Muße haben, sind sie zu müde, um zu lesen, das Kino mit seinen knappen und kurzen Farcen und Tragödien entspricht ihren Wünschen viel besser [...].²¹¹⁶

Sowohl bei Krag als auch bei Fønss ist die Rede von den unteren Schichten (»det brede Lag«). Doch die Verschränkung von Arbeitsleben und Bedürfnis nach Stimuli wollte Knud Pontoppidan keinesfalls auf die Unterschicht begrenzt wissen; er schrieb über die gebildete Mittelklasse: »Diese Klasse von Menschen arbeitet für ihr Auskommen unter einer immer härteren Konkurrenz, und umso mehr sie arbeiten, umso stärkere Reize brauchen sie, desto mehr Würze verlangen sie vom Leben.«²¹¹⁷

Abschließend ist unbedingt noch anzumerken, daß der Diskurs über den Film als medialadäquate Reaktion auf die moderne Hyperstimulation im Dänemark der Untersuchungszeit zwar herangezogen wurde, um den

Ablenkung [...]. Er [= der Kino] wirkt mit so starken Mitteln, daß selbst erschlaffte Nerven aufgepeitscht werden [...].« (56)

²¹¹⁶ »Folket har mere og mere at bestille. Tidligere fordredes der mere virkeligt Arbejde, men der var ogsaa mere Fritid. Naar det brede Lag nu har lidt Hvil, er de altfor trætte til at læse, Kinematografen med dens knappe og korte Farcer og Tragedier svarer meget bedre til deres Ønsker [...].« Olaf Fønss (1913), 7. In einem späteren Erinnerungsband bestimmt Olaf Fønss den Film als ein natürliches Kind seiner Zeit und fügt hinzu, daß er »et Balsam for overbelastede og trætte Nerver« [»ein Balsam für überlastete und müde Nerven«] gewesen sei. (1930b, 6)

²¹¹⁷ »Denne Klasse Mennesker arbeider for Udkommet under en stedse haardere Concurrence, og jo mere de arbeide, desto stærkere Incitamenter trænge de til, desto mere Kryderie forde de paa Livet.« Knud PONTOPPIDAN (1886), 4.

Erfolg des Kinematographen zu erklären, aber ein entscheidender Unterschied zu Benjamin oder Kracauer darin zu beobachten ist, daß damit zugleich eine Kunstfähigkeit des Films bestritten wurde. Für Krag z.B. war mit diesem Diskurs lediglich der Ist-Zustand des Kinos beschrieben, dem kein Soll-Zustand entsprach (vgl. Kap. 3.1.2.2). Trotz aller erkennbaren Faszination für die ›Modernität‹ des Filmes ist diese doch hauptsächlich der Ausgangspunkt für Krags Interesse, aus dem Film eine Kunst für »den Gebildeten, den Anspruchsvollen«²¹¹⁸ zu machen, »geeignet, die feinsten Übergänge, die subtilsten Gesichtsausdrücke darzustellen«²¹¹⁹ – und somit den ›modernen‹ Charakter des Films als strukturelle Reaktion auf die metropolitane Hyperstimulation zu überwinden, indem auf ein traditionelles Kunstverständnis rekurriert wird.

Die Signatur der ›Moderne‹, die dem Film in der Kinodebatte verliehen wurde, indizierte meistens ein kleines Wort, welches in allen vorgestellten Diskursen figuriert: ›nervös‹. Krag sprach in seinen Kinotexten davon, daß das Wort ›Films‹ »ein wenig Nervosität [...] besitzt«,²¹²⁰ und ließ seinen Berliner Journalisten, ein menschliches Seismometer, dessen »Nerven bei allem zucken müssen, was jetzt geschieht«,²¹²¹ äußern, daß der Film sich vielleicht zu einer Kunst wandeln könnte, »die die Essenz des nervösen, kunterbunten Lebens unserer Zeit wiedergeben könnte«.²¹²² Für Sophus Claussen waren Filme Ausdruck einer »internationalen Nervosität«.²¹²³ Für Sven Lange stand der Film »in einem harmonischen Verhältnis zu etwas sehr Tiefem und sehr Intimem im Zeitgeist: dessen Sensationslust, dessen Verlangen nach schnellem und heftigem Genuss, dessen nervöser und brutaler Eile«,²¹²⁴ und er fügte hinzu, daß es die Technik des Films sei, »die ihn modern macht, da sie ein so getreuer und prägnanter Ausdruck für den nervösen und brutalen Geschmack der Zeit

2118 »den dannede, den kræsne«. Thomas KRAM (1911b), 99.

2119 »egnede til at fremstille de fine Overgange, subtileste Ansigtsudtryk«. Thomas KRAM (1911a).

2120 »ejer [...] en Smule Nervøsitet«. Ibid.

2121 »Nerver maa dirre følsomt overfor alt, hvad nu sker«. Thomas KRAM (1911b), 98.

2122 »som kunde i Essens give vor Tids nervøse, spraglede Liv«. Ibid., 99.

2123 »international Nervøsitet«. Sophus CLAUSSEN (1911).

2124 »i et harmonisk Forhold til noget meget dybt og noget meget intimt i Tidens Aand: dens Sensationslyst, dens Trang til hurtig og heftig Nydelse, dens nervøse og brutale Hast«. Sven LANGE (1912), 53.

ist«.²¹²⁵ Palle Rosenkrantz gebrauchte zwar nicht direkt den Begriff ›nervös‹, verstand den Film aber als Medium, das »Gegenwartsmenschen mit Gegenwartsnerven wiedergibt«.²¹²⁶ In *Ekstrabladet* wurde 1913 gleich die ganze Welt metaphorisch in ein Kino verwandelt, um das Massenphänomen der modernen Nervosität zu erklären:

Die Welt und wir, die in ihr leben: ein gewaltiges Kino.

Die Bilder wechseln.

Wie vermögen wir, die bunten, ununterbrochen wechselnden Eindrücke zu sammeln? Die Bilder springen von einem Gegenstand zum nächsten. [...]

Ist es verwunderlich, daß wir nervös werden, uns überlastet, zuletzt bläsiert fühlen?²¹²⁷

Und 1913 konnte man in *Skandinavisk Films-Revue* über Kopenhagen lesen, daß »die Filmnervosität alle ergriffen und ihren Stempel der Stadtbevölkerung aufgedrückt hat«,²¹²⁸ weil der Film zum Sozialisationsmuster geworden sei: Die Nervosität des Filmes, ursprünglich nur Ausdruck eines entsprechenden ›modernen‹ Lebens, wirkt in einer Art Rückkopplung verstärkend auf diesen Ausgangszustand zurück und trägt so zu einer Spirale von Nervosität bei.

Mit dem Topos der Nervosität ist ein damals ausgesprochen modischer Diskurs über einen rousseauistischen Zusammenhang von Kultur/Zivilisation und Krankheit evoziert, der die Diskurse der Großstadt, der Alienation und des Hyperstimulus miteinander verbindet. Der schon ältere Begriff der Nervosität war im Zuge einer Remedikalisierung von dem Arzt und Elektrotherapeuten George M. Beard 1869 in ›Neurasthenie‹ umgetauft worden und hatte dann schnell internationale Karriere gemacht.²¹²⁹ In bezug auf Dänemark ist besonders der bereits genannte

²¹²⁵ »som gör den moderne, idet den giver et saa tro og prægnant Udtryk for Tidens nervøse og brutale Smag«. *Ibid.*, 54.

²¹²⁶ »giver Nutidsmennesker med Nutidsmenneskers Nerve«. Palle ROSENKRANTZ (1913n), 283.

²¹²⁷ »Verden og vi, der lever i den: et vældigt Biografteater./ Billederne skifter./ Hvorledes formaar vi at samle de brogede uafbrudt skiftende Indtryk? Billederne springer fra det ene Emne til det andet. [...] / Er det underligt, at vi bliver nervøse, føler os overbyrdede, til sidst blaserede?« »Biografen«. In: *Ekstrabladet*, 27.2.1913.

²¹²⁸ »Filmsnervositeten har grebet alle og sat sit Präg paa Byens Befolkning«. H. TROLLE (1913b).

²¹²⁹ Zur Nervosität und Neurasthenie als Modephänomen um 1900 s. allgemein Karin JOHANNISSEN (1994), 141–149, Wolfgang ECKART (1997), Joachim RADKAU (1998) u. (2001) und Walter ERHART (2001), 261–268, sowie speziell für Dänemark Martin ZERLANG (2001),

Knud Pontoppidan zu erwähnen, der 1886 die Schrift *Neurasthenien, Bidrag til Skildringen af vor Tids Nervositet* [Die Neurasthenie. Beitrag zur Schilderung der Nervosität unserer Zeit] vorlegte, aus der oben bereits zitiert wurde. Pontoppidan beschreibt die Neurasthenie zum einen als modernes Civilisationsübel, als *American Nervousness* (so ein Buchtitel Beards' von 1891), macht zum anderen aber – wahrscheinlich in Anknüpfung an Benoît Augustin Morels (1809–73) damals populäre Degenerationstheorie, wonach Nervosität für das erste Verfallsstadium typisch sei – auch eine hereditäre Disposition für sie verantwortlich, die später im Nervositätsdiskurs eine immer geringere Rolle spielen sollte.²¹³⁰ Die Symptome der Nervosität seien so mannigfaltig wie unbestimmt: eine universelle Hyperästhesie, d.h. Überempfindlichkeit für Sinneseindrücke, die Überempfindlichkeit eines Körperteils, Erschöpfungszustände jeder

Jes Fabricius MØLLER (2002) u. Jette MØLLERHØJ (2002), die im Kontext ihrer Untersuchung zur Konstruktion von Hysterie passim auch auf die Nervosität eingeht. Im 20. Jahrhundert verschwand die Nervosität wieder aus der Liste somatischer Krankheiten (s.u.) – mit Ausnahme des etwas anders definierten Begriffes des Nervosität in der Psychoanalyse. Hier hatte Sigmund FREUD den ursächlichen Zusammenhang von Nervosität und ‚moderner‘ Zivilisation eingeengt auf die mit letzterer einhergehende Triebunterdrückung. In seinem Aufsatz von 1908, »Die ›kulturelle‹ Sexualmoral und die moderne Nervosität« (2000a), in dem er erstmals den Antagonismus zwischen Kultur und Triebleben diskutiert, stellt er einleitend die ihm bereits wohlvertraute These auf, daß die wachsende Nervosität mit der Entwicklung des modernen Kulturlebens zusammenhinge. Er kritisiert jedoch an den bislang in der Forschung vorgebrachten Meinungen, »daß sie gerade das bedeutsamste der ätiologisch wirksamen Momente außer acht lassen« (16), nämlich »den schädigenden Einfluß der Kultur [...] auf die schädliche Unterdrückung des Sexuallebens der Kulturvölker (oder Schichten) durch die bei ihnen herrschende ›kulturelle‹ Sexualmoral«. (Ibid.) Psychoneurosen (zu denen er die neurotische Nervosität zählt) »entspringen den Sexualbedürfnissen unbefriedigter Menschen und stellen für sie eine Art von Ersatzbefriedigung dar«. (Ibid.) Somit ist »die Ätiologie der Nervosität vor allem in schädigenden Einwirkungen auf das Sexualleben zu suchen«. (17) In der 24. seiner *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1916–17) mit dem Titel »Die gemeine Nervosität« (Sigmund FREUD (2000b)) bestimmt er die ‚gemeine Nervosität‘ als eine Aktualneurose und führt zu dieser aus, »daß es bei normaler *vita sexualis* keine [...] Aktualneurose [...] gibt«, (374) denn Aktualneurosen seien »die direkten somatischen Folgen der Sexualstörungen«. (376)

²¹³⁰ In dem Eintrag zum Stichwort ‚Neurasteni‘ in der ersten Ausgabe von *Salmonsens Konversationsleksikon* schrieb A. FLØYSTRUP (1902), daß die Neurasthenie zwar im allgemeinen in einer Familie entstehe, die genetisch bereits eine nervöse Disposition habe, um dann aber hinzuzufügen, daß Neurasthenie auch bei Menschen zu beobachten sei, »der i øvrigt tilhøre en sund Slægt, og som hidtil heller ikke selv have fejet noget« [»die im übrigen einer gesunden Familie angehören und denen bislang selbst auch nichts gefehlt hat«].

Art (»körperliche und seelische Schlappheit«)²¹³¹, Verstimmungen, Zwangsvorstellungen, Schlaflosigkeit, nervöse Verdauungsbeschwerden. Dahinter steht die Vorstellung, daß die nervöse Konstitution des Menschen sich in der ›Moderne‹ verringert habe, weil »ein ununterbrochener Nervenverschleiß herrscht«.²¹³² Das Nervensystem werde durch die vielen Stimuli »überreizt«,²¹³³ so daß es zu »einer abnorm leichten Krafterschöpfung bei den psychischen Funktionen«²¹³⁴ komme.

Daß die prominenteste Zivilisationskrankheit der Jahrhundertwende eine Nervenkrankheit ist, läßt sich deuten als Ausdruck ihres kulturellen Charakters. Die klinische Neurologie entstand ebenso wie die Psychoanalyse bekanntlich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts (erstere in Dänemark vor allem durch den Einsatz von Carl Lange (1834–1900)). Der Mangel an Kenntnissen über die Funktionsweise des Nervensystems prädestinierte dieses geradezu dazu, als Projektionsfläche für modische (Zivilisations-)Krankheiten wie die Hysterie²¹³⁵ oder die Neurasthenie herzuhalten und damit zugleich den Erklärungsanspruch der Medizin für kulturelle Phänomene zu manifestieren. Der Neurasthenie-Diskurs um 1900 ist kein konstativer, sondern ein explizit performativer: Er produziert, was er zu beschreiben vorgibt.

Pontoppidan bestätigt dies indirekt, indem er gegen diesen Verdacht zu argumentieren versuchte. So räumte er durchaus »den Mangel an fester Eingrenzung der Krankheit« ein und verzichtete »von vorneherein [...] auf jedes absolute Unterscheidungsmerkmal für die Zustände innerhalb des Rahmens funktioneller Nervenkrankheiten, die mit dem Namen Neurasthenie bezeichnet werden«.²¹³⁶ Nachdem er auch eingestehen muß, daß das Äußere der Patienten gar zu wenig von der Neurasthenie Zeugnis ablegt,²¹³⁷ versucht er Zweifel daran, ob es sich wirklich um eine Krankheit handelt, mit dem Hinweis auf das subjektive Krankheitsgefühl

²¹³¹ »legemlig og sjælelig Slaphed«. Knud PONTOPPIDAN (1886), 21.

²¹³² »der er uafbrudt Slidt paa Nerverne«. Ibid., 9.

²¹³³ »overinciteret«. Ibid., 4.

²¹³⁴ »en abnorm let Udtømmelse af de psychiske Functioners Kraft«. Ibid., 29.

²¹³⁵ S. hierzu: Jette MØLLERHØJ (2002).

²¹³⁶ »Sygdommens Mangel paa fast Begrændsnings«; »paa Forhaand [...] paa ethvert absolut Skjelnemærke for de Tilstande indenfor de funktionelle Nervesygdommens Ramme, der betegnes med Neurastheniens Navn«. Knud PONTOPPIDAN (1886), 27.

²¹³⁷ Ibid., 20.

der Patienten zu zerstreuen, »und auf diesem Gebiet gilt sicher, daß jeder so krank ist, wie er sich fühlt«.²¹³⁸ Genauso wie jede Krankheit so wirklich ist, wie sie diskursiv existiert, läßt sich hinzufügen.

Schon bei Pontoppidan schafft die ›moderne‹ Welt allerdings nicht nur eine neue Krankheit, sondern die ›moderne‹ Welt wird zugleich auch als Krankheit diagnostiziert. Sprachlich noch zweideutig ist Pontoppidan bei der seine Ausführungen einleitenden Aussage, daß Kopenhagen gerade zu einer großen Stadt werde, »wo das komplizierte und potenzierte Leben Ausdruck für ein überreiztes Nervensystem ist«²¹³⁹ – ist hier die Rede vom Leben der Stadtbewohner oder vom Leben der Stadt? Später spricht er jedoch eindeutig von »der nervösen Konstitution der [gegenwärtigen] Zeit«.²¹⁴⁰ Hier ist die Zeit zum Patienten geworden und die Neurasthenie damit zum Vehikel einer Zivilisationskritik. Im Kontext einer solchen Interpretation von Neurasthenie oder Nervosität, in der sich die Kritik von Modernisierungsvorgängen ausdrückt, wird die Begrenzung der Erkrankungen auf Großstädte, die sich bei allen Autoren dieser Zeit findet, deutbar als Kritik am rapide fortschreitenden Urbanisierungsprozeß.

Diese Verknüpfung von Urbanität und Neurasthenie erlebte mit der fortschreitenden Elektrifizierung der Lebenswelt noch eine Verstärkung.²¹⁴¹ Der Nexus zwischen Nerven und Elektrizität war bereits durch die Versuche Luigi Galvanis (1737–98) hergestellt und durch die von Emil Du Bois-Reymond in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begründete Elektrophysiologie bestätigt worden. Eine metaphorische Gleichsetzung von Nervensystem und elektrischem Netz, das den Stadt-›Organismus‹ durchzog, drängte sich vor diesem Hintergrund geradezu auf und ist auch in Texten der Zeit wie z.B. in Johannes V. Jensens Beschreibung von Paris beim Hereinbrechen der Dämmerung nachweisbar:

Jetzt laufen die gefährlichen Kräfte durch alle Kupferdrähte unter der Erde und über den Dächern. Alles, was in einer Stadt im Verborgenen geschieht, das ge-

²¹³⁸ »og paa dette Omraade gjælder det sikkert, at Enhver er saa syg, som han føler sig«. Ibid., 30.

²¹³⁹ »hvor den complicerede og potenserede Tilværelse er Udtryk for et overinciteret Nervesystem«. Ibid., 4.

²¹⁴⁰ »Tidens nervøse Constitution«. Ibid., 19.

²¹⁴¹ In Kopenhagen wird 1892 das erste Elektrizitätswerk eröffnet.

schieht jetzt, in Röhren, in vergrabenen Leitungen. [...] Die elektrischen Flammen werden nicht gelöscht, die Drähte liegen ruhig in der Erde [...].²¹⁴²

Wenn Film in der Kinodebatte als Ausdruck der Nervosität der Zeit fungiert, wird der Film damit eingeschrieben in einen Krankheitsdiskurs? Ist er nicht nur kranker Ausdruck von »einem der größten Flüche der modernen Gesellschaft«,²¹⁴³ sondern auch selbst die Gesundheit ruinierend, indem die ›Filmnervosität‹ die Stadtbevölkerung präge oder z.B. das Nervensystem von Kindern durch Filmgucken überanstrengt werde?²¹⁴⁴ Die Frage ist nicht eindeutig zu bejahen, denn der Neurasthenie-Diskurs in den zehner Jahren hat im Vergleich z.B. zu Pontoppidans Diskurs schon einen Großteil seiner ehemals zivilisationskritischen Intention verloren.²¹⁴⁵ Die Norwegerin Theodora Hagerup Bull, die das Thema Nervo-

²¹⁴² »Nu gaar de farlige Kræfter gennem alle Kobbertraade under Jorden og over Tægene. Alt hvad der sker skjult i en By, det sker nu, i Rør, i begravede Ledninger. [...] De elektriske Blus slukkes ikke, Traadene ligger roligt i Jorden [...].« Johannes V. JENSEN (1901), 149, 151. Zu der Netz- und Spinnwebstruktur der modernen Großstadt im deutschen Diskurs s. Klaus KREIMEIER (2000), 29.

²¹⁴³ »en af det moderne Samfunds største Forbandelser«. Knud PONTOPPIDAN (1886), 3.

²¹⁴⁴ Daß dies eine ernste Gefahr sei, behauptet z.B. Vilhelm RASMUSSEN: »Films«. In: *Fyns Social-Demokrat*, 9.5.1913.

²¹⁴⁵ Im Kontext einer Zivilisationskritik ist auch das diskursive Gendern der Nervosität zu sehen. Für Freud z.B. ist die Nervosität eine weibliche Krankheit in dem Sinne, daß sie bevorzugt Frauen befällt: Die durch die Kultur auferlegte Triebunterdrückung äußere sich beim Mann typischerweise als Perversion, bei der Frau hingegen wegen ihres schwächeren Sexualtriebes als neurotische Nervosität (Sigmund FREUD (2000a), 22). Mit dieser These reagierte Freud nicht zuletzt auf den um die Jahrhundertwende omnipräsenten Diskurs, der eine Beziehung zwischen Neurasthenie und männlichem Judentum behauptete, wofür rassisches-hereditäre Degenerationsgründe, Inzucht sowie die spezifischen Milieubedingungen des urban-kosmopolitischen jüdischen Geistesarbeiters als Hypostasierung ›modernen‹ Daseins verantwortlich gemacht wurden (s. Sander L. GILMAN (1994), 147–177). Im Diskurs der Dekadenz wurde Neurasthenie allerdings auch generell Männern attestiert, womit sie aber nicht als geschlechtsindifferent oder gar maskulinistisch codiert wurde, da Neurasthenie gerade als Ausdruck des Verlustes vormoderner männlicher Geschlechtsidentität und damit einer durch die ›Moderne‹ hervorgerufenen Effeminierungstendenz interpretiert wurde. (Walter ERHART (2001), 261ff; vgl. auch Christina von BRAUN (2000), 44f.) In der dänischen Forschungsliteratur zur Nervosität um 1900 wird indes – wo auf die Genderdimension eingegangen wird – in diesem Zusammenhang allein auf substantivistische Geschlechtsidentitäten Bezug genommen: So verweist Jes Fabricius MØLLER (2002) darauf, daß mit der Nervosität erstmals auch Männer auf breiter Front an einem Nervenleiden erkranken konnten (57); und Jette MØLLERHØJ (2002) zitiert zeitgenössische Quellen, daß insbesondere bestimmte Kategorien erwerbstätiger Frauen nervositätsgefährdet waren. (97) Im Kontext der eng mit der Nervosität verwandten Hysterie lehnt Møllerhøj die sog. ›protofeministische‹

sität 1911 in ihrem in Dänemark verlegten Etikettebuch *Samvær mellem mennesker* [Zwischenmenschliches Zusammensein] eingehend behandelt,²¹⁴⁶ stellt zwar auch einleitend noch den Bezug der Krankheit zur Hektik der ›modernen‹ Zivilisation her, meint aber dann vehement gegen die angeblich weitverbreitete Meinung argumentieren zu müssen, daß es sich bei der Nervosität gar nicht um eine Krankheit, sondern um ein personenspezifisches, *positiv* bewertetes Distinktionsmerkmal handele, ›eine Art Adelskennzeichen‹²¹⁴⁷ (womit sie an August Thornams 1882 formulierte Kritik am Kult der Nervosität als sozialspezifisches Distinktionsmerkmal anknüpft)²¹⁴⁸. Bulls Text artikuliert durchaus noch die Sehnsucht nach einer vor-›modernen‹ Zeit, aber ihr Umgang mit der Nervosität ist – vielleicht genrebedingt – ein ganz anderer als der Pontoppidan. Nicht länger gilt es, den Anforderungen und Verlockungen der ›modernen‹ Zivilisation zu entkommen, sondern 1911 lautet die Aufgabe: »[L]aßt uns uns zusammenreißen und uns mit all der Energie, die möglich ist, da-

These von Hysterie als körperlichem Ausdruck weiblichen Protestes deshalb ab, weil so nicht nach sozialen Gruppen differenziert werde und weil schließlich auch Kinder und Männer als Hysteriker diagnostiziert wurden (rooff). Damit bestreitet Møllerhøj widersprüchsvoll einmal eine schichtenunabhängige ›weibliche‹ Erfahrung und rekurriert ein andermal doch wieder auf eine entsprechende biologische Kategorie. Ob diese dänische Forschungslage einem mangelnden Problembewußtsein für die diskursive Konstruktion von Gender oder aber tatsächlich den damaligen dänischen Diskursen über Nervosität geschuldet ist, müßte im Detail noch untersucht werden. Sowohl Knut Pontoppidan als auch Theodora Hagerup Bull gendern die Nervosität bzw. Neurasthenie allerdings nicht, sondern behandeln sie als geschlechtsindifferente Krankheit, die bei beiden Geschlechtern gleich häufig auftrete und auch nicht als effeminisierend oder in anderer Weise die diskursive Geschlechtsidentität verändernd beschrieben wird. Johannisson hat darauf hingewiesen, daß die Verteilung der Krankheit in bezug auf Klasse und Geschlecht starke nationale Unterschiede aufweist (Karin JOHANNISSON (1994), 142), was Ausdruck stark differenzierender nationaler Diskurse über die Neurasthenie sein muß.

2146 Theodora Hagerup BULL (1911), 44–48.

2147 »et slags adelsmerke«. Ibid., 45.

2148 »Det er næsten en Modesag at være nervøs, som om et ›fint‹ og pirreligt Nervesystem ogsaa skulde tyde paa ›fine‹ og delikate Følelser, paa fin Smag og fin Opdragelse.« [›Es ist fast Modesache, nervös zu sein, als ob ein ›feines‹ und reizbares Nervesystem auch auf ›feine‹ und delikate Gefühle, auf einen feinen Geschmack und eine feine Kinderstube hindeuten würde.‹] (August Thoram: *Almindeligt Sundhedslexikon*, 5. Ausg. Kbh 1882, 300. Zit. nach: Antje WISCHMANN (2001), 112.) Die soziale Begrenzung der Nervosität auf die Mittelschicht (Knud PONTOPPIDAN (1886), 4) bzw. die höheren Schichten (so z.B. in August Thornams *Almindeligt Sundhedslexikon*, s. Antje WISCHMANN (2001), 112) markiert, wer das intendierte Publikum der Modernisierungskritik ist.

gegenstemmen«.²¹⁴⁹ Mit dem ›modernen‹, ›nervösen‹ Leben müsse man sich arrangieren, die Reize müßten ausgehalten werden, doch dürfe man sich von ihnen nicht affizieren lassen und ›die Gewalt über sich verlieren‹.²¹⁵⁰ Nervosität ist, überspitzt ausgedrückt, von einer Krankheit zu einer schlechten Angewohnheit geworden, die als sozial ansteckend charakterisiert wird.

Bei Bull zeichnet sich bereits eine Entwicklung ab, die 1924 in dem Artikel zur Neurasthenie in der zweiten Ausgabe von *Salmonsens Konversationsleksikon* ihren Abschluß findet: die Entkoppelung von Modernität und Nervosität und damit der Verlust der kulturkritischen Dimension von letzterer. In der ersten Ausgabe des Konversationslexikons 1902 war die Koppelung von Modernität und Nervosität noch als *locus communis* der Forschung präsentiert worden, wenn auch mit auffällig vorsichtigen Formulierungen:

Das 19. Jahrhundert ist das der Nervosität genannt worden, und das trifft sicherlich für die letzte Hälfte zu. Es scheint ja, als ob die Nervosität im Ganzen zunimmt, und eine Erklärung hat man – zum Teil wohl mit Recht – im rastlosen Leben der Gegenwart gesucht, im zugenommenen Verkehr, in der zunehmenden Konkurrenz, insgesamt im härten Kampf ums Dasein.²¹⁵¹

In der zweiten Ausgabe von *Salmonsens Konversationsleksikon* wird 22 Jahre später hingegen offensiv der Annahme entgegentreten, daß die Krankheit eine zivilisatorische sei: Weder trete sie häufiger in der Großstadtbevölkerung auf denn in der Landbevölkerung, noch habe ihr Auftreten in der ›Moderne‹ zugenommen. Wenn dies den Anschein habe, so läge das daran, daß Nervosität nur ›häufiger erwähnt‹ und besser erkannt werde.²¹⁵²

Wenn Sophus Claussen in seiner zitierten Äußerung einen Zusammenhang zwischen Film und Nervosität herstellt, so wird damit zweifellos noch eine Kritik an der implizit als krank diagnostizierten Zeit arti-

²¹⁴⁹ »[L]a os ta os sammen og stemme os imot med al den energi, som det er mulig«. Theodora Hagerup BULL (1911), 48.

²¹⁵⁰ »miste[r] herredømmet over sig selv«. Ibid., 47.

²¹⁵¹ »19. Aarh. er blevet kaldt Nervositetens, og dette passer sikkert for dets sidste Halvdel. Det synes jo, som om Nervositeten i det hele taget er i Tiltagende, og Forklaringen har man – til Dels vel med Rette – søgt i Nutidens rastløse Liv, den forøgede Trafik, den tiltagende Konkurrence, i det hele den stærkere Kamp for Tilværelsen.« A. FLØYSTRUP (1902).

²¹⁵² »mere omtalt«. K.H. KRABBE (1924), 851.

kuliert. Sven Langes Äußerung über den nervösen Film als Ausdruck von ›Seele‹ und ›Geist‹ der Gegenwartszzeit hingegen hat eher deskriptiven und weniger wertbesetzten Charakter, was dadurch unterstrichen wird, daß in deutlicher Abweichung vom Modernitätsdiskurs noch positiv auf die Begriffe ›Geist‹ und ›Seele‹ rekurriert wird. Palle Rosenkrantz verzichtet in seiner Aussage, der Film gebe »Gegenwartsmenschen mit Gegenwartsnerven« wieder,²¹⁵³ möglicherweise bewußt auf den Begriff der krankheitsassoziiierenden Nervosität, um die Modernität des Mediums Film im Hinblick auf die neue kulturelle Befindlichkeit herauszustellen. Für Thomas Krags Sprachrohr, den Berliner Journalisten, ist »das nervöse, kunterbunte Leben unserer Zeit«²¹⁵⁴ schließlich ein neutraler Existenzmodus geworden, der noch seine adäquate Kunst – vielleicht den Film – sucht.

6.3.2 Der Film im Spannungsfeld von logomorph vs. ikonographisch begründeter kultureller Konstruktion hegemonialer ›Wirklichkeit‹

Es kann kein Zweifel daran herrschen, daß die hegemoniale kulturelle Konstruktion von ›Wirklichkeit‹ im Untersuchungszeitraum grundlegend logomorph begründet war. Der Erfolg des Films kann in dieser Perspektive als Störung, wenn nicht gar als Bedrohung dieser Konstruktion erscheinen. Tatsächlich läßt die Kinodebatte erkennen, daß man im Film Indikator wie Agens einer sich abzeichnenden ikonographischen bzw. -kinetischen Wende oder zumindest Wendung sah: Das Kino gebe »der Kultur eine neue Wendung zum Sichtbaren, Visuellen«, so H. Andersen 1925.²¹⁵⁵ Film und Kino wurden nicht zuletzt in den Parametern einer generellen Visualisierung von Kultur diskutiert.²¹⁵⁶ Welche Diskursstränge sind in diesem Teil der dänischen Kinodebatte zu isolieren?

Henrik Pontoppidan schrieb 1913 an Henri Nathansen über ›Films‹ und die damalige Hype am Filmmarkt: »Im übrigen glaube ich nicht, daß das ganze Abenteuer recht lange dauern wird. Die Macht des Wortes ist

²¹⁵³ »Nutidsmennesker med Nutidsmenneskers Nerve«. Palle ROSENKRANTZ (1913n), 283.

²¹⁵⁴ »vor Tids nervøse, spraglede Liv«. Thomas KRAG (1911b), 99.

²¹⁵⁵ »Kulturen en ny Vending hen mod det synlige, det visuelle«. H. ANDERSEN (1925).

²¹⁵⁶ Für die entsprechende Debatte in Deutschland s. Harro SEGEBERG (1998), 199f, Anton KAES (1978), 17–22 (»Vom Wort zum Bild«) und Thomas KOEBNER (1977), 17–19 (»Die Idee der visuellen Kultur«).

unüberwindlich. Durch es ist die Welt geworden; durch es wird sie vergehen.«²¹⁵⁷ Das Wort als Emanation des göttlichen Geistes war eine kulturell absolut selbstverständliche Begründung für die Hegemonie logomorpher Bedeutungs- und Sinnproduktion gegenüber der Bedeutungs- und Sinnproduktion anderer semiotischer Systeme.

Wie die Kinodebatte erkennen läßt, erschien das selbstverständliche Primat des Logomorphen auch den Anhängern des Evolutionsmodells plausibel, welche die von Pontoppidan evozierte traditionelle religiöse Begründung nicht länger teilen konnten. Unter der Überschrift »Børn og Biografteatre. Et vigtigt Spørgsmaal« [»Kinder und Kinos. Eine wichtige Frage«] war 1911 in *Biografteaterbladet* zu lesen, daß Bilder für Kinder eine große Rolle spielten und daß man beobachten könne, »daß ein Bild von einem Hund oder einer Katze ihnen [= den Kindern] ebenso lieb werden kann wie dieses Tier. [...] Diese Bilderlust findet ganz natürlich eine einzigartige Befriedigung in unseren modernen Kinos«.²¹⁵⁸ Der Autor des Beitrages war der Zensor Nicolaisen, der durch den Hinweis auf die kindliche Bilderlust und fehlende Unterscheidungsfähigkeit zwischen Tier und Abbild die Notwendigkeit der Zensur begründete. Sein impliziter Rekurs auf die in heutigen Diskussionen über die Wirkung der Medien noch populäre Nachahmungsthese nimmt *induktiv* seinen Ausgangspunkt in dem (real-)kindlichen Publikum, das noch nicht kritikfähig ist. Der Dramatiker Julius Magnussen hingegen rekurierte in seinen Zeitungs- und Zeitschriftenbeiträgen in der Kinodebatte 1913 *deduktiv* auf eine entwicklungspsychologische Theorie, die das realexistierende

²¹⁵⁷ »Forresten tror jeg ikke, det hele Eventyr vil vare ret længe. Ordets Magt er uovervindelig. Ved den blev Verden til; ved den vil den forgå.« HENRIK PONTOPPIDAN (1997), I:361. Sieben Jahre später ging Pontoppidan davon aus, daß der Film als kulturelle Praxis bestehen bleiben würde, beklagte jedoch, daß der Film noch nicht seine eigenen ästhetischen Gesetze gefunden habe: »Icke endast det *talade* utan också det *skrivna* ordet måste filmen göra sig oavhängig av för att bli en självständig konstart.« [»Nicht nur vom *gesprochenen*, sondern auch vom *geschriebenen* Wort müßte der Film sich unabhängig machen, um eine selbständige Kunstart zu werden.«] (HENRIK PONTOPPIDAN (1920).) Bezieht man diesen laokoonistischen Diskurs auf seine 1913 geäußerte Überzeugung, daß die Macht des Wortes unüberwindlich sei, so wird deutlich, wie der laokoonistische Diskurs dazu dienen kann, die hegemonialkulturelle Konstruktion von Wirklichkeit abzusichern: Dem Film wird ein streng abgetrenntes Reservat zugestanden, damit das Wort gesellschaftlich normativ bleibt.

²¹⁵⁸ »at et Billede af en Hund eller en Kat ikke saa sjældent kan blive dem [= Børnene] lige saa kært som dette Dyr. [...] Denne Lyst til Billeder finder ganske naturlig en enestaaende Tilfredsstillelse i vore moderne Biografteatre« A. NICOLAISEN (1911), 83.

Publikum analogistisch in Kinder transformiert. In der *Politiken*-Enquête schrieb er abfällig: »Ich betrachte es als ein Kindervergnügen, Bilder anzusehen, egal ob sie lebend oder stillstehend sind.«²¹⁵⁹ Die Freude an Bildern sei Zeichen eines primitiven Entwicklungsstadiums: »Man wird mit einer primitiven Freude an Bildern geboren [...]. Doch gibt es gewisse Individuen, die sich lange mit Bildern beschäftigen können. Das sind die Kinder und andere Unschuldige.«²¹⁶⁰ Ein Umschlag dieses entwicklungspsychologischen Argumentes in ein (vulgär-)darwinistisches, also die phylogenetische Erweiterung der ursprünglich ontogenetischen Perspektive lag nahe, und so vertrat Julius Magnussen 1913 auch die Meinung, daß der Verzicht auf das Wort im Film die Menschen wieder zu Affen werden ließe.²¹⁶¹

Doch diese hegemonialkulturellen, logomorphen Konstruktionen von ›Wirklichkeit‹, ob sie nun religiös oder darwinistisch bzw. darwinoid begründet seien, sahen sich spätestens ab dem 19. Jahrhundert mit bedrohlichen Entwicklungen konfrontiert, welche in der Kinodebatte im- oder explizit thematisiert wurden. Aus der Perspektive des kulturellen Gedächtnisses ist die Kinodebatte zu interpretieren als ein diskursiver Ausdruck der Transformation des kulturellen Gedächtnisses in medialer Hinsicht.²¹⁶² Wie Aleida Assmann gezeigt hat, war die bis in die Renaissance hinein ungebrochene Garantefunktion der Buchstaben seit dem 17. Jahrhundert durch die Ökonomisierung der Buchproduktion mit der dazugehörigen »organisierte[n] Flüchtigkeit des Buchmarktes« zunehmend erodiert worden.²¹⁶³ Für das 19. Jahrhundert konstatiert Assmann,

²¹⁵⁹ »Jeg anser det for en Børnefornøjelse at se Billeder, hvad enten de er levende eller stillestaaende.« »Filmen?«. In: *Politiken*, 24.3.1913.

²¹⁶⁰ »Man er født med en primitiv Glæde over Billeder [...]. Men der er visse Individer, der længe kan sysle med Billederne. Det er Børnene og andre uskyldige.« Julius MAGNUSSEN (1913b).

²¹⁶¹ Julius MAGNUSSEN: Antwort auf Axel Breidahls Artikel »Film«. In: *Politiken*, 27.3.1913.

²¹⁶² Bezeichnenderweise erregte es 1913 ausgesprochen negative Aufmerksamkeit, daß ausgerechnet die Kgl. Bibliothek als institutioneller Speicher und Garant der logomorphen Tradition sich auch des Filmes annehmen wollte. (VINCENS: »Film-Raseriet«. In: *Jyllands-Posten*, 12.4.1913.)

²¹⁶³ Aleida ASSMANN (1996), 103.

daß es vorbei sei mit dem Vertrauen in die Beständigkeit und Reproduktionskraft der Buchstaben.²¹⁶⁴

In Dänemark vollzog sich dieser Prozeß mit einer gewissen Zeitverzögerung. Ästhetisch reflektiert werden die Zweifel an der Beständigkeit der Buchstaben z.B. in einer von H.C. Andersens letzten Erzählungen, »Tante Tandpine« [»Tante Zahnweh«] (1872). Das Manuskript der Binnen-erzählung dient hier als Einwickelpapier beim Krämer, und das Ende der Binnenerzählung fehlt, was der Erzähler sarkastisch mit der ›Bestimmung‹ des Geschriebenen begründet: »[E]s war in die Welt hinausgegangen, als Papier um Salzheringe, Butter und grüne Seife; es hat seine Bestimmung erfüllt«.²¹⁶⁵ Angesichts eines solchen Status des Logographischen erschien der Film kaum als weniger flüchtig – zumal es in Reaktion auf die traditionelle, doch zunehmend bedrohte Funktion logographischer Texte eines der meistvorgebrachten Argumente der Kinobefürworter war, daß schließlich auch der archivierte Film als mimetische Konserve von ›Wirklichkeit‹ dienen könnte: »[D]enn das ganze Geschlecht kann ja nun durch die Einlagerung in die kinetophonische Abteilung des Filmsarchiv unsterblich gemacht werden«, hieß es z.B. 1913 mit leicht ironischem Unterton.²¹⁶⁶

Die Flüchtigkeit der Druckerzeugnisse, sei es durch die auf konsumierenden, einmaligen Gebrauch zielende Art der Herstellung, sei es durch die konjunkturellen Zyklen einer kapitalistischen Wirtschaft, ist in Beziehung zu sehen mit dem explosionsartigen Wachstum der geschriebenen und gedruckten Gesamtproduktion, was zusammen zu einem schleichenden Bedeutungsverlust der Buchstaben führte. Dieser wurde noch verstärkt durch die kapitalistisch notwendige Hinwendung zu einem Massenpublikum. Die Möglichkeit des Mißverständens oder Nicht-

²¹⁶⁴ Ibid., 105. ASSMANN demonstriert dies an historiographischen Diskursen, die zunehmend Selektion und Vergessen thematisieren, welche jetzt »als ein konstitutives Element im Prozeß der Überlieferung« entdeckt werden. (107) Erst auf der Grundlage des Informationsschwundes sei Erinnerung und Historiographie möglich: »Hatte man auf dem Boden der Tradition das Gedächtnis von der Einschreibung und Speicherung her bestimmt, so wird es nun im Rahmen des historischen Bewußtseins von der Tilgung, der Zerstörung, der Lücke, dem Vergessen her definiert.« (106)

²¹⁶⁵ »[D]et var gaaet ud i Verden, som Papir om Spegesild, Smør og grøn Sæbe; det har opfyldt sin Bestemmelse«. H.C. ANDERSEN (1963–1990), Bd. 5 (1967), 222.

²¹⁶⁶ »[T]hi hele Slaætgen kan jo nu udødeliggøres ved at nedmagasineres i Filmsarkivet i kinetofonisk Optagelse«. H. TROLLE (1913b).

verstehens wächst, je sozial und kulturell diversifizierter nicht nur das intendierte, sondern auch das potentielle reale Publikum ist: Das Verstehen von Texten wurde zum epistemologischen Problem – während die Kino-befürworter im Gegenzug ins Feld führten, daß Filme unmittelbar verständlich seien, wenn Peter Nansen z.B. in seiner ›Kronik‹ Aufnahmen von Bjørnson als Anschauungsmaterial für norwegische Schüler im Jahr 2013 prophezeite.

Diese hier notwendig in starker Verkürzung skizzierten Entwicklungen erhielten allfällige Präsenz in der Alltagswelt durch die zunehmende Bedeutung ikonographischer Medien im 19. Jahrhundert und die »Hypertrophie des Sichtbaren«²¹⁶⁷: durch die Photographie, die durch sie für (fast) jedermann erschwingliche Reproduktion von Gemälden, die visuellen Unterhaltungsmedien schon vor dem Kino, die zunehmende Verwendung von Illustrationen in Zeitungen und Zeitschriften etc. Das 19. Jahrhundert war – vor allem in seiner zweiten Hälfte – ein Jahrhundert der Scopophilie, oder, kritisch gesehen, der Okulartyrannis.²¹⁶⁸ Sicherlich hatte es schon vor dem 19. Jahrhundert Versuche gegeben, die kulturelle Dominanz des Auges im Diskurs über die Sinne zu begründen; so heißt es in Jean-Baptiste du Bos' *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719)²¹⁶⁹, daß das Auge der Seele näher sei als das Ohr. Doch die allgemeine Aufwertung des Sehens, wie sie Johan Ludvig Heiberg (1843) mit dem Satz »Alle sind sich darin einig, daß das Sehvermögen der edelste Sinn ist«²¹⁷⁰ ausdrücken konnte, erhielt im 19. Jahrhundert durch die begleitenden lebensweltlichen Veränderungen einen zuvor unbekann-

²¹⁶⁷ Joachim PAECH (1988a), 61.

²¹⁶⁸ Es ließe sich natürlich einwenden, daß schließlich auch Buchstaben durch das Auge wahrgenommen werden, doch wurden Visualisierung von Kultur und Ikonographisierung von Kultur fast immer miteinander gleichgesetzt. Der Grund mag in laokoonistischen Diskursen gelegen haben: Da Buchstaben sowohl logomorph als auch in Lautform logophasisch vorliegen können, während ikonographische ›Texte‹ strikt auf den visuellen Sinn angewiesen sind, lag es in laokoonistischer Perspektive nahe, Ikonographierung und Visualisierung miteinander zu verbinden.

²¹⁶⁹ Die deutsche Erstübersetzung erschien übrigens 1760/61 in Kopenhagen unter dem Titel *Kritische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey*, 3 Bde., übers. v. Gottfr. Bened. Funck.

²¹⁷⁰ »Alle er enige om, at Synet er den ædleste Sands«. Zit. nach: Martin ZERLANG (1997a), 14. Vgl. auch seinen Beitrag in der *Dansk Mediehistorie* (= Martin ZERLANG (1997b)) sowie seine genaueren Ausführungen zu Heibergs Philosophie des Sichtbaren in: Ders. (2002), 27.

ten diskursiven Stellenwert. Dieser sollte dann um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert in der Diskussion um die ›Moderne‹ noch einmal gesteigert werden, war doch nicht nur nach Georg Simmels Ansicht das Sehen der Hauptsinn des metropolitanen Menschen.²¹⁷¹ Kritik an der ›Moderne‹ und ›Modernität‹ äußerte sich daher häufig als Kritik am kulturellen Terraingewinn des visuellen Sinnes.

Mit dieser fortschreitenden Visualisierung von Kultur korrespondiert im ästhetisch-literarischen Bereich eine zunehmende Skepsis gegenüber den Möglichkeiten des sprachlichen Ausdrucks. Im Kontext der deutschsprachigen Literatur spricht man geradezu von der ›Sprachkrise‹, die gerne anhand von Texten Hugo von Hofmannsthal exemplifiziert wird. Dieser konstatierte ausgerechnet schon im kinogeschichtlich bedeutsamen Jahr 1895, daß die Leute einen »tiefen Ekel vor den Worten« hätten, »[d]enn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt«.²¹⁷² In von Hofmannsthals sog. ›Chandos-Brief‹ führt 1902 Philipp Lord Chandos gegenüber Francis Bacon aus, warum er nicht länger literarisch schreiben könne: Während ihm früher die Möglichkeit der Re-Präsentation göttlich garantiert war und ihm deshalb »das ganze Dasein als eine große Einheit [erschien]: geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden«,²¹⁷³ sei er jetzt mit dem Zustand konfrontiert, daß »die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, [...] mir im Munde wie modrige Pilze« zerfallen.²¹⁷⁴ Auch in Zukunft, beschließt Lord Chandos seinen fiktiven Brief, werde er keine literarischen Werke mehr schreiben,

nämlich weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Wörtern mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter mich verantworten werde.²¹⁷⁵

Diese Skepsis an der überlieferten (logomorphen) Sprache und die Sehnsucht nach einer neuen, unmittelbareren Sprache, »in welcher die stum-

²¹⁷¹ Anton KAES (1978), 18.

²¹⁷² Zit. nach: Ibid., 19.

²¹⁷³ Hugo von HOFMANNSTHAL (1979), 463f.

²¹⁷⁴ Ibid., 465.

²¹⁷⁵ Ibid., 472.

men Dinge zu mir sprechen«, ist ein grundlegender Zug der Kulturkritik nach der Jahrhundertwende. Einschränkend muß jedoch hinzugefügt werden, daß die ›Sprachkrise‹ bei einem Autoren wie von Hofmannsthal, bei den filmbegeisterten deutschen Expressionisten, den italienischen Futuristen, den DADAisten etc. durchaus unterschiedliche Gründe hatte, unterschiedlich aggressiv formuliert wurde und unterschiedlichen ästhetischen Intentionen diente. Die ›Sprachkrise‹ führte ja nicht zum Verstummen der Literatur, sondern ganz im Gegenteil zu ästhetischer Innovation sowohl in stilistischer wie in thematisch-genremäßiger Hinsicht: Paradoxerweise kann die Sprachkrise nur mit Hilfe der Sprache dargestellt werden, die dadurch eben gerade ihre (zumindest autoreferentielle) Leistungsfähigkeit unter Beweis stellt. Die sog. Sprachkrise ist mit anderen Worten primär der Ausdruck einer literarischen Strategie, die als solche unmittelbar, d.h. notwendig wenig mit dem Kino zu tun hat.²¹⁷⁶

In Dänemark allerdings ist diese ›Sprachkrise‹ in komparatistischer Perspektive eher schwach ausgeprägt, und die anti-traditionellen, anti-zivilisatorischen und anti-intellektuellen Züge, die Koebner dem entsprechenden deutschen Diskurs attestiert,²¹⁷⁷ fehlen hier fast völlig. Dennoch trifft man auch in Dänemark auf ein allgemeines kulturelles Unbehagen an den ›Worten, die sich vor die Dinge gestellt haben‹. Der expliziteste Ausdruck dieses Unbehagens waren Sophus Michaëlis' literarisch-ästhetische Intentionen bei der Konzeptionierung von *Himmelskibet* (1917) (vgl. Kap. 5.4.3). Doch auch in der dänischen Kinodebatte vor dem ersten Weltkrieg wurde das Unbehagen an dem ›verbrauchten, floskelfa-
haft erstarrten Medium bereits gelegentlich artikuliert, so z.B. 1913 von Axel Garde: »Es kann zur künstlerischen Bedeutung des Films werden, daß er das Bild des Menschen nicht durch dessen Worte, dessen Jargon, dessen Phrase, dessen Glossarium wiedergibt, sondern durch dessen Handlung, dessen Tun, dessen Lebensführung.«²¹⁷⁸

²¹⁷⁶ Auch Anton KAES unterstreicht diesen Aspekt: »Es wäre allerdings verfehlt, in der Verbreitung des Stummfilms einen Niederschlag der philosophischen Aufwertung der nichtsprachlichen Kommunikation zu sehen, schon deshalb, weil im frühen Film die für die sogenannte ›Sprachkrise‹ der Jahrhundertwende charakteristische Antithetik von Reden und Schweigen, Sprechen und Verstummen rein vom Technischen her gar nicht gegeben war.« (1978, 20.)

²¹⁷⁷ Thomas KOEBNER (1977), 18.

²¹⁷⁸ »Det kan blive Filmens Betydning for Kunsten, at den gengiver Billedet af Mensket, ikke gennem dets Ord, dets Jargon, dets Frase, dets Glossarium, men gennem

Der Begriff der ›Wiedergabe‹ ist in diesem Zitat typischerweise nicht eindeutig: Ist gemeint, daß an die Stelle der logomorphen Re-Präsentation eine andere tritt (›Bild‹/›Billedet‹), oder ist gemeint, daß an die Stelle der Re-Präsentation eine körperliche Realpräsenz tritt? Diese tendenzielle Doppeldeutigkeit ist ein durchgehender Zug in dem Diskurs über das Kino als Antwort auf die Repräsentationskrise der Logomorphie: Mal galt das Filmbild als Überwindung von Semiose überhaupt, mal als Signifikant, der jedoch nicht sprachlich, sondern vermeintlich unmittelbarer wirke, weil er sich direkt der (allerdings semiotisierbaren) Ausdrucksmöglichkeiten des Körpers (Mimik, Gestik etc.) bediene.

Diese Unentschiedenheit muß gedeutet werden als Indikator für die Gespaltenheit des kulturellen KörpERVERSTÄNDNISSES um die Jahrhundertwende und in den beiden nachfolgenden Jahrzehnten. Ein Großteil der filmtheoretischen Schriften beruht noch auf einem Verständnis, wonach der Körper mit seinen Ausdrucksmöglichkeiten wie z.B. der dann geradezu mythisierten Gebärde²⁷⁹ der Lokus selbstverständlicher Unmittelbarkeit (und dadurch von unbestreitbarem Subjektstatus) sei. In diesen Diskurs schreibt sich z.B. Michaëlis' Programmtext zu *Himmelskibet* ein, wonach die Marsbewohner »die Sprache des unmittelbaren Ausdrucks gefunden haben, die jeden Gedanken im leichtverständlichen Minenspiel des Gesichtes spiegelt, in der sprechenden Natürlichkeit jeder äußeren Bewegung«.²⁸⁰ Filmtheoretisch fand dieses KörpERVERSTÄNDNIS nach dem ersten Weltkrieg seinen Ausdruck bei Carl Hauptmann und Béla Balázs, wobei beide in ihren Ausführungen auf die frühere Kinodebatte rekruierten. Hauptmann funktionierte in seinem Aufsatz »Film und Theater« 1919 die früher zumeist als »Verlust sinnstiftender Wirklichkeitsdeutung«²⁸¹ beklagte Sprachlosigkeit des Films zur Bedingung seiner Kun-

dets Handlinger, dets Gerning, dets Livførelse.« Axel GARDE (1915), 149. Vgl. auch H. ANDERSEN (1925): Die Seele der heutigen Jugend sei »mæt, den er overmæt af Ord, og derfor søger den derhen, hvor den kan faa sin aandelige Trang tilfredsstillet uden Ord« [»satt, sie ist übersättigt mit Worten, und deswegen strebt sie dahin, wo sie ihr geistiges Verlangen ohne Worte gestillt bekommen kann«].

²⁷⁹ Vgl. zur Gebärde in der Filmtheorie und im Diskurs der literarischen Intelligenz: Thomas KOEBNER (1977), 13–16 (»Gebärde«).

²⁸⁰ »har fundet det umiddelbare Udtryks Sprog, der spejler hver Tanke i Ansigtets leforstaaelige Minespil, i hver ydre Bevægelses talende Naturlighed«. Programmheft im DFI.

²⁸¹ Heinz-B. HELLER (1985), 176. Urban GAD z.B., wahrhaftig kein Kinokritiker, schrieb noch 1919 über den Film, daß dessen »mest typiske Egenart er dens Stumhed« [»ty-

fähigkeit und damit zu seiner expliziten kulturellen Legitimation um. Film könne zur Kunst werden, wenn er nicht länger das (Sprech-)Theater imitiere, sondern statt dessen laokoonistisch seine Natur und sein Wesen erkenne: »Sein [= des Bioskops] *einzigartiges, ganz spezifisches* Vermögen ist es, den Ablauf aller bedeutungsvollen Bewegung, die lebendige Gebärde aller Wesen, der lebendigen und der toten Dinge, absolut zu objektivieren.«²¹⁸² Diese lebendige Gebärde erhalte ihre Bedeutung dadurch, daß sie eine unmittelbare Regung der Seele sei:

Die Seele macht sich auch *ohne* Wortsprache in der Gebärde verständlich. [...] Gebärde ist [...] ein Ausdrucksmittel der *Seele*. [...] *Gebärde*, das ist das Urbereich aller seelischen Mitteilung. [...] Das Reich der Gebärde ist ein *kosmisches* Reich. Es ist das Urbereich aller seelischen Mitteilung überhaupt.²¹⁸³

Film wird bei Hauptmann zu einem potentiell urexpressionistischen Medium, das hinter den Verkrustungen der Zivilisation wieder zum ›natürlichen‹²¹⁸⁴ Urzustand zurückzufinden verstände:

Aber das innerste Wesen der Entdeckung des Films, ganz von *dem* abgesehen, was bloße Techniker und Geschäftsleute aus dieser Entdeckung eigentlich gemacht haben, hat unbewußt und triebhaft die gesamte zeitgenössische Kunst maßgebend beeinflußt [er nennt z.B. Reger und Franz Marc; SMS], indem es das Urbereich der Gebärde auftat. Die ganze zeitgenössische Kunst hat die Schönheitdunkelnden, friedlichen, erstarrten, übergeistigten Ideale der Künste und ihre herkömmlichen Ausdrucksgesetze, soweit sie sich als Zwang und Ketten dem Ausdruck der neu schaffenden Seele des Künstlers entgegenstellen, von sich getan, in der *Gebärde* das erweiterte Reich der Urmittelungen plötzlich neu witternd. Hat sich über die sanktionierte Kultur leidenschaftlich und neu in das Ur- und Naturreich zurückgeföhlt. Hat sich über die sterilen,

pischste Eigenart seine Stummheit ist«] (3), um später diese ›typischste Eigenart‹ als ›Schwäche‹ dieser Kunstart zu bezeichnen: »[S]elvfolgelig minder de lydløse Mundbevægelse tilskuerne om, at der har været sagt Ord, som er gaaet tabt, – peger derfor hen paa en af Kunstartens Svagheder«, »[S]elbstverständlich erinnern die lautlosen Mundbewegungen die Zuschauer daran, daß Worte gesagt wurden, die verlorengegangen sind, – verweisen deswegen auf eine der Schwächen der Kunstart.«] (185) Dies ist zwar nicht so zu verstehen, daß Gad den Tonfilm herbeisehnt, denn »det vilde være en Ulykke for Filmen, om Maalet skulde naas« [»es wäre ein Unglück für den Film, wenn dieses Ziel [= der Tonfilm] erreicht werden sollte«], (97) aber deutlich wird doch die Ambivalenz selbst eines Praktikers wie Gad angesichts der Wortlosigkeit des Films.

²¹⁸² Carl HAUPTMANN (1923), 14f.

²¹⁸³ Ibid., 15f.

²¹⁸⁴ Wobei es sich selbstverständlich um eine kulturelle Konstruktion von ›Natürlichkeit‹ handelt, da Hauptmann die Unterscheidung zwischen ›Natur‹ und ›Kultur‹ ja nur und explizit aus der Position der ›Kultur‹ vornehmen kann.

verwickelten, überfeinerten, verstiegenen Spintisationen erstarrten Salon-geistes hinaus zu den Urleidenschaften wieder den Weg sich gebahnt. Und aus ihnen heraus seine Träume der Kunst zu schaffen begonnen.²¹⁸⁵

Die wichtigste Filmtheorie in den zwanziger Jahren, die die Wort- bzw. Tonlosigkeit des Films nicht länger als Mangel, sondern als Qualität für die Begründung seines Kunstcharakters umdeutet und auch in Dänemark rezipiert worden ist, ist Béla Balázs' *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films* (1924). Balázs greift in Vielem Gedanken aus der Kinodebatte der 1910er auf und ordnet sie zu einer kohärenten Theorie.²¹⁸⁶ Das von ihm in diesem Kontext entworfene Geschichtsmodell geht von der Gebärdensprache als »eigentliche[r] Muttersprache der Menschheit«²¹⁸⁷ aus. Balázs interpoliert dann als zweites Stadium eine – in McLuhans Terminus – »Gutenberg-Galaxis«, als durch die Erfindung der Buchdruckerkunst aus der ursprünglich visuellen Kultur eine Kultur der Worte wurde. Der Geist verkümmerte, weil er in das Prokrustesbett der Worte gezwängt wurde:

Offenbar haben wir viele Dinge zu sagen, die mit Worten nicht zu sagen sind. [...] Das Wort scheint den Menschen vergewaltigt zu haben. [...] Die Kultur der Worte ist eine entmaterialisierte, abstrakte, verintellektualisierte Kultur, die den menschlichen Körper zu einem bloßen biologischen Organismus degradiert hat. (19)

Das dritte Stadium ist hingegen durch den Kinematographen geprägt, der der »Kultur eine neue Wendung zum Visuellen« gebe (16), nämlich eine Rückkehr zur Unmittelbarkeit der Sprache der Gebärde.

Bezeichnenderweise sind auch Balázs' Ausführungen widersprüchlich, wenn es um die Frage geht, ob – bei aller Unmittelbarkeit – die Gebärde nun eine asemiotische oder eine semiotische Kommunikation zwischen Seelen ist. Einerseits scheint er von einer (Michaëlis'schen) asemiotischen Direktkommunikation, nämlich einer »visuelle[n] Korrespondenz der unmittelbar verkörperten Seele« (17), auszugehen:

Denn der Mensch der visuellen Kultur ersetzt mit seinen Gebäuden nicht Worte [...]. Seine Gebäuden bedeuten überhaupt keine Begriffe, sondern un-

²¹⁸⁵ Ibid., 19.

²¹⁸⁶ Für Beispiele für diese historischen Kontinuitäten s. Helmut H. DIEDERICHS (2001), 132–142; vgl. auch zu *Der sichtbare Mensch* Karl-Dieter MÖLLER-NASS (1988), 9ff.

²¹⁸⁷ Béla BALÁZS (2001), 18. Im folgenden zitiert unter Angabe der Seitenzahl im Haupttext.

mittelbar sein irrationelles Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schicht der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist²¹⁸⁸ unmittelbar zum Körper, wortlos, sichtbar.²¹⁸⁹

Anderseits spricht Balázs von der Notwendigkeit, daß die Menschheit die »vielfach verlernte Sprache [!] der Mienen und Gebärden« (17) wiedererlernen müsse, und betont die Abhängigkeit des Gedankens von seiner Äußerungsform, wenn er z.B. darauf hinweist, daß es nicht der selbe Geist sei, der sich einmal in Worten und ein andermal in Gebärden ausdrücke (19), und daß »unsere Worte nicht nur nachträgliche Abbilder unserer Gedanken sind, sondern ihre im vorhinein bestimmenden Formen« (20).

Auflösen kann Balázs den Widerspruch nur, indem er einen entwicklungsgeschichtlichen Faktor in seine Konstruktion einbaut. Auch die Gebärdensprache sei zwar eine Sprache, doch eine ‚junge‘ Sprache ohne strikte Gesetze:

Doch hat diese Gebärdensprache zwar ihre Traditionen, aber keine Gesetze wie die Grammatik, die verpflichtend wären [...]. Diese Sprache ist noch so jung, daß sie sich biegsam an die Eigenart jeder Einzelindividualität schmiegt. Sie ist noch in dem Stadium, wo sie vom Geiste geschaffen wird und nicht der Geist von ihr. (21f)

Allerdings unterläuft Balázs gleich darauf wieder diese Argumentation, wenn er den Film als Überwindung des Babelschen Fluches lobt:

[..]Auf der Leinwand der Kinos aller Länder entwickelt sich jetzt *die erste internationale Sprache*: die der Mienen und Gebärden. [...] [D]as Mienenspiel der Künstler muß für alle Völker gleich sein. Der nationalen Eigenart werden hier enge Grenzen gezogen [...]. Denn das Gesetz des Filmmarktes duldet nur eine allgemeine Gebärdensprache, die von San Francisco bis Smyrna in jeder Nuance selbstverständlich ist [...]. Und heute spricht schon der Film die einzige gemeinsame Weltsprache. [...] Die Gebärdensprache wurde im Film sozusagen normalisiert. (22)

Mit anderen Worten kann der Film die Funktion einer internationalen Sprache nur gewährleisten, weil er auf einer semiotisierenden Konventionalisierung der Gebärdensprache aufbaut. Balázs’ Theorie vereint oxy-

2188 BALÁZS ist sich allerdings selbst nicht ganz einig, was hier unmittelbar zum Körper wird: der Geist oder die Seele, denn auf der folgenden Seite heißt es: »Die Seele, die unmittelbar zum Körper wurde«. (Ibid., 17.)

2189 Ibid., 16.

moronhaft, jedoch durchaus zeittypisch ein Verständnis vom Körper, wonach dieser einerseits der Lokus selbstverständlicher Unmittelbarkeit und dadurch von unbestreitbarem Subjektstatus ist, anderseits aber auch ein ›lesbarer‹ semiotischer Text und dadurch ein Objekt.²¹⁹⁰

In Schauspieldiskursen war dieses zweite KörpERVERSTÄNDNIS eigentlich nichts Neues. Die Codifizierung von Gestik und Mimik des (Schauspieler-)Körpers z.B. im von François Delsarte (1811–72) begründeten Delsartismus gehörte um die Jahrhundertwende zum kulturellen Wissen. Wie stark semiotisch konventionalisierte ›pictorial styles of stage acting‹ auch im Film bis in die zehner Jahre hinein zu beobachten sind, haben Ben Brewster und Lea Jacobs nachgewiesen.²¹⁹¹ Die zeichnerische Katalogisierung der codifizierten Gesten und Gesichtsausdrücke zu Vermittlungszwecken konnte ebenfalls bereits auf eine Tradition zurücksehen, die mindestens bis zu J.C. Lavaters *Physiognomische Fragmente* (1783) zurückreichte. Neu war aufgrund der Entwicklung der Reproduktionstechniken indes die Möglichkeit, solche Codifizierungen des Körpers jetzt auch photographisch exakt zu dokumentieren. Der ehemalige Arzt für Halserkrankungen und ab 1891 hauptberufliche Schauspieler Karl Michel bediente sich z.B. 1910 der Möglichkeiten der »Schnellphotographie im Freilichte«,²¹⁹² um *Die Sprache des Körpers* in 761 Bildern darzustellen (s. Abb. 103). In seinem früheren Buch *Die Gebärdensprache dargestellt für Schauspieler sowie für Maler und Bildhauer* (1886) hatte er hingegen – wohl aus Kostengründen – die Anzahl der photographischen Bildtafeln noch stark reduzieren müssen (s. Abb. 102) und statt dessen auch mit Zeichnungen gearbeitet.

Der Vergleich der beiden Bücher zeigt, daß die neuen medialen Möglichkeiten der photographischen Reproduktion nicht nur einen Zugewinn an Anschaulichkeit, sondern auch einen qualitativen Umschlag der mit der Codifizierung von Gestik und Mimik einhergehenden Ambition bedeuten. Während 1886 die Gebäuden noch verbunden waren mit sog. Wortübungen, d.h. gleichzeitig zu deklamierenden Texten aus bekannten Dramen, zielt Michel 1910 zeittypisch auf eine generalisierte semiotische Lesbarkeit des Körpers auch außerhalb der Bühne oder des Ateliers. Der

²¹⁹⁰ Letzteres KörpERVERSTÄNDNIS lag nicht zuletzt den um 1910/20 modischen Wissenschaften wie Phrenologie, Rassenlehre, Physiognomik etc. zugrunde.

²¹⁹¹ Ben BREWSTER u. Lea JACOBS (1998a) u. (1998b).

²¹⁹² Karl MICHEL (1910), IV.

hierin implizierte gesellschaftliche Disziplinierungsaspekt wird ganz deutlich, wenn er in seiner Einleitung schreibt: »Der Kriminal-, der Polizeibeamte [...] wird im Beobachten von Vorgängen auf der Straße [...] jedenfalls bedeutend unterstützt, wenn sein Auge darin geübt ist, die Gedärden der Menschen zu erhaschen.«²¹⁹³



Abb. 102 und 103: Karl Michel illustriert Gestik 1886 und 1910. Dargestellt ist auf Tafel XVI von 1886 »Schäuder« (links oben), »Um Gottes Willen, hör auf!« (rechts oben), »Grässlich!« (links unten) sowie »Hülfe! – Mord! – Verrat!« und ähnliche Ausrufe«

Michel trägt so zu den kriminalistischen Versuchen bei, die Körper von Verbrechern 'lesbar' und damit identifizier- und disziplinierbar zu machen.²¹⁹⁴ Diese Versuche waren durch literarische Popularisierung, mediale Berichterstattung und nicht zuletzt Filme wie *Det bertillonske System/De blodige Fingeraftryk* [Das Bertillonsche System/Die blutigen

²¹⁹³ Ibid., VI.

²¹⁹⁴ S. hierzu: Miloš VEC (2002).

Fingerabdrücke] (*Nordisk* 1915) in breiten Schichten der Bevölkerung wahrscheinlich der bekannteste Ausdruck des für die Jahrhundertwende typischen Strebens nach einer codifizierenden und damit objektivierenden ›Lesbarmachung‹ des menschlichen Körpers. Der Durchbruch zur eindeutigen Identifizierung gelang Alphonse Bertillon in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts mit der sog. anthropometrischen Bertillonage, die eine Vermessung des Körpers, eine Personenbeschreibung, eine Beschreibung besonderer Merkmale sowie die heute noch üblichen Photographien miteinander kombinierte. Das Bertillonsche System wurde schnell in diversen europäischen Ländern und 1900 auch in Kopenhagen von der Polizei eingeführt;²¹⁹⁵ gleichzeitig erschien Bertillons Hauptwerk in dänischer Übersetzung.²¹⁹⁶ 1903 trat ergänzend in Dänemark das Henrysche System der Daktyloskopie hinzu, das sich zur Identifizierung von Personen der Kapillarlinien der Fingerspitzen bediente.²¹⁹⁷ Mit Hakon Jørgensens *Signalementslærne* [Die Signalementslehre] (1916/19) gab es sogar einen originären dänischen Beitrag zu dem kriminalistischen Bemühen, den Körper zu Identifizierungszwecken ›lesbar‹ zu machen.

Die Koppelung der neuen medialen Möglichkeiten der Photographie (und ihrer massenmedialen Reproduktion) und der Lesbarmachung des Körpers ist auch in dem Artikel »Hænder« [»Hände«] erkennbar, den Sigurd Trier 1902 in der Zeitschrift *Spejlet* veröffentlichte: 26 Bilder von Händen berühmter Dänen werden hier dem Leser präsentiert, da »die Hand in fast so großem Maß wie das Gesicht ein Spiegel des Charakters seines Besitzers« ist.²¹⁹⁸ Diese einleitende Ankündigung einer Lesbarmachung des pars-pro-toto-Körpers wird allerdings später teilweise wieder zurückgenommen: »Es ist ziemlich schwierig, etwas Zutreffendes über den Charakter eines Menschen nur durch die Betrachtung seiner Finger und der Außenseite der Hand zu sagen.«²¹⁹⁹ Kulturell machte es einen

²¹⁹⁵ August GOLL (1926). S. hier auch zur Einführung des Henryschen Systems sowie zu Hakon Jørgensens *Signalementslære* (s.u.).

²¹⁹⁶ Alphonse BERTILLON (1900). Der Übersetzer Anders Daae war Strafanstaltsdirektor in Kristiania und hatte Bertillon in Paris besucht. 1907 gab er in Kristiania *Fingeraftryksignalementer* heraus.

²¹⁹⁷ Miloš VEC (2002), 88.

²¹⁹⁸ »Haanden i næsten lige sa høj Grad som Ansigtet er et Spejl af Ejerens Karakter«. Sigurd TRIER (1902), 101.

²¹⁹⁹ »Det er saare vanskeligt at sige noget rammende om et Menneskes Karakter blot ved at betragte hans Fingre og Oversiden af Haandfladen.« Sigurd TRIER (1902), 104.

Unterschied, ob man bei einem Verbrecher oder bei einem berühmten Dänen von einer Synekdoche des Körpers auf diesen selbst zu schließen versuchte: Bei aller Faszination für das Problem der Lesbarmachung des Körpers wurde das reduktionistische Moment, das bei der kriminalistischen Identifizierung durchaus gewünscht war, hier als Problem reflektiert.



Abb. 104: Erkennungsdienstliche Behandlung bei der Kopenhagener Polizei um 1907

Jedenfalls konnte eine filmtheoretische Legitimation des Films als Medium des kulturell ›neuentdeckten‹ Körpers in Dänemark durch die Vernetzung mit anderen Diskursen gestützt werden, die ebenfalls den Körper in den Fokus des kulturellen Interesses rückten – sei es in kriminalistischen Diskursen mit disziplinierender Intention, sei es in künstlerischen Diskursen als Herbeisehnen eines Endes der Semiosennotwendigkeit, sei es in allgemeingesellschaftlichen Diskursen im Zuge der zeitgleichen Propagierung der Sportbewegung. Gerade vor diesem komparatistisch ähn-

Ohnehin zeigten elf der 26 Photographien mit Wachs nachgeformte Hände aus dem Kopenhagener Panoptikon.

lichen Hintergrund ist jedoch umso auffälliger, daß die im- oder explizit mit dem Körper verknüpfte Visualisierung von Kultur in der dänischen Kinodebatte zwar unbestreitbar eine Rolle gespielt hat, aber doch vergleichsweise eine bescheidene. Wenn Scott Curtis für die deutsche Kinodebatte feststellen zu können meint, »the body is a central feature of their [= die deutschen Literaten in der Kinodebatte] understanding of cinema«,²²⁰⁰ so läßt sich dies für das dänische Äquivalent nicht behaupten. Auch der Topos einer durch das Kino wesentlich beförderten visuellen Wende in der Kultur erhält erst Mitte der zwanziger Jahre – also nach meinem Untersuchungszeitraum – breiteren Raum in der Reflexion über das Kino. Von einer Kinodebatte kann zu diesem Zeitpunkt nicht mehr gesprochen werden, doch bleibt es selbst jetzt bei einer passiven Rezeption von Balázs' Theorien.

Diese Differenz aus komparatistischer Perspektive läßt sich nur dadurch erklären, daß die logomorphe Konstruktion von ›Wirklichkeit‹ in Dänemark trotz der aufgezeigten gegenläufigen Entwicklungen offensichtlich noch vergleichsweise stabil war. Die Gründe sind in zwei der mächtigsten und zugleich kulturell spezifischen dänischen Diskurse im Untersuchungszeitraum zu suchen: im religiösen sowie im nationalen Diskurs. Was den religiösen Diskurs betrifft, so korrespondierte die allgemeine Bilderfeindlichkeit des Protestantismus nach der Reformation mit einer Aufwertung der Heiligen Schrift, die durch die pietistischen Strömungen noch mehr Bedeutung erhielt. Selbst als Grundtvig im 19. Jahrhundert den Status der Bibel zugunsten des ›lebenden Wortes‹ in der Gemeinde verringerte, war dies keine Schwächung, sondern eher eine Verstärkung der Hegemonie des Logomorphen: Substituiert wurde das traditionell-protestantische Prinzip des Logographischen durch das grundtvigsch-protestantische Prinzip des Logophasischen. Was den Diskurs des Nationalen betrifft, der in Dänemark – gerade bei Grundtvig – ohnehin eng mit dem religiösen verquickt ist, so war die logomorphe Sprache *das* entscheidende nationale Differenzkriterium: Zur Blütezeit des europäischen Nationalismus und spezifisch in Dänemark zur Zeit der Diffundierung des nationalen Diskurses in alle Bevölkerungsschichten konnte die nationale Spezifität logomorpher Sprache im Gegensatz zu den anderen semiotischen Systemen (Film, Malerei, Musik etc.), die nicht

²²⁰⁰ Scott CURTIS (2001), 409.

über ihre Sprache, sondern nur über ihre Motivik oder Thematik zu nationalisieren waren, allemal als ein entscheidendes Argument funktionaliert werden (vgl. hierzu auch das nächste Teilkapitel).

Zur Erklärung des literarischen Kultes um die Unmittelbarkeit der Gebärde nach dem ersten Weltkrieg im deutschsprachigen Raum bedient sich Heinz-B. Heller in seiner grundlegenden Studie *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910–1930 in Deutschland* einer aktoriellen Perspektive: Die Lobpreisung der sprachlosen und damit ›allgemeinmenschlichen‹ Gebärde sei eine Reaktion auf die soziale Entfremdung der deutschsprachigen literarischen Intelligenz:

Im Mythos der Gebärde des Stummfilms kündigte sich literarischen Intellektuellen nicht nur die Harmonisierung gesamtgesellschaftlicher Verkehrsformen an, sondern auch die »Befreiung« von der eigenen, im Sprachlichen manifesten sozialen Entfremdung, von dem auf Kommunikationsprobleme verkürzten Öffentlichkeitsverlust.^{220f}

Hellers für den deutschsprachigen Raum gut begründeter Erklärungsversuch ermöglicht es indirekt, einen weiteren Grund für die andere Gewichtung in der dänischen Kinodebatte zu erkennen. Denn eine Deutung wie die Hellers lässt sich in Dänemark nur in bezug auf Michaëlis' vertreten, der tatsächlich explizit aus diesen Gründen, den ›Mythos der Gebärde‹ propagierend, eine erweiterte Öffentlichkeit suchte. Wie in Kap. 2.2 deutlich wurde, litten zwar auch die dänischen Schriftsteller unter sozialer Entfremdung und Öffentlichkeitsverlust. Wenn es trotzdem in Dänemark nicht zu einem vergleichbaren ›Mythos der Gebärde‹ gekommen ist, so weil diese Befindlichkeiten schwächer ausgeprägt waren als im deutschsprachigen Raum, schon bedingt durch die weit geringere Größe des Sprachraumes sowie durch die fast durchgängige Doppeltätigkeit der literarischen Intelligenz als Autor und Journalist.

Diese These lässt sich nicht zuletzt durch die historisch zu beobachtenden Abweichungen von ihr plausibilisieren. Sophus Michaëlis war einer der wenigen dänischen Autoren, der tatsächlich fast nie journali-

^{220f} Heinz-B. HELLER (1985), 179. Eine ähnliche, wenn auch noch weniger auf die spezifische Entfremdungssituation der literarischen Intelligenz und mehr auf einen allgemeinkulturellen Zustand bezogene Argumentation findet sich schon bei Thomas KOEBNER (1977), der zur Erklärung ein »deutliche[s] Unbehagen an der vorgefundenen ›sanktionierten Kultur‹ und der ihr zugehörigen Gesellschaftsform« anführt. (17).

stisch gearbeitet hat: Seine internationalen Bühnenerfolge sowie seine Tätigkeit als Vorsitzender der DFF garantierten ihm anscheinend sein Auskommen. Was schließlich die beiden wichtigsten Propagandisten des ›Mythos der Gebärde des Stummfilms‹ in Dänemark der zwanziger Jahre betrifft, die mit zahlreichen wortwörtlichen Übernahmen Balázs' Theorie rezipierten und in Dänemark bekannt machten, so handelte es sich bei ihnen gerade *nicht* um Mitglieder der literarischen Intelligenz. Hans Peter Henrik Andersen (1872–1943), der 1925 den ersten Vortrag über den Film an einer dänischen Universität hielt und sich gleich einleitend auf *Der sichtbare Mensch* bezog, war cand.teol., ehemaliger ›Højskole‹-Lehrer und mittlerweile Kopenhagener Kommunelehrer, der sich in dieser Funktion stark machte für den Einsatz von Film im Unterricht und selbst Unterrichtsfilme auf 16mm produzierte.²²⁰² Auch K.V. Hoyer (1875–1958), der zusammen mit Christian Schrøder das Frederiksberger Kino *Gl. Kongevejs Teater* betrieb und 1926 in einer in *Kinobladet* abgedruckten Rede auf dem Kongreß der dänischen Kinobetreiber ohne explizite Nennung von Balázs wesentliche Elemente von dessen Theorie populärierte (offensichtlich jedoch allein auf der Grundlage der Andersen-schen Rezeption),²²⁰³ ist kein Literat gewesen: Hoyer war ehemaliger Militärangehöriger und als ehemaliger ›Gymnastikdirektør‹ sowie Funktionär stark engagiert im dänischen Sportleben. Sein Interesse bei der Propagierung der Gebärdentheorie galt kaum der Überwindung der sozialen

2202 Zu H. Andersens Person s. Peter SCHEPELERN (1985), 61f.

2203 Zumindest bezieht er sich explizit auf diesen (Kaptajn HØYER (1926/27), 63). Die Deutung des Kinematographen ist jedoch ›reiner Balázs‹: »Nu er et nyt Middel kommet til Arbejdet for at give Kulturen en ny Vending hen mod det synlige, det visuelle, for at give Menneskene og Tingene deres gamle Ansigt tilbage. Det er Kinematografen. Meddens Bogtrykkerpressen søgte at hæve den menneskelige Kultur ved at omforme Verden til Beskrivelse og Begreber, vil Kinematografen befri Menneskene for den Kapsel af Ord, hvori de er indsluttede og gøre dem umiddelbart synlige for hverandre, indføre den visuelle Korrespondance mellem Sjælene [...]. Og De skal faa at se: Den menneskelige Kultur vil ikke blive ringere deraf.« [›Nun ist ein neues Mittel zum Einsatz gekommen, um der Kultur eine neue Wendung hin zum Sichtbaren, Visuellen zu geben, um den Menschen und den Dingen ihr altes Gesicht zurückzugeben. Es ist der Kinematograph. Während die Buchdruckerresse die menschliche Kultur durch die Umformung der Welt in Beschreibungen und Begriffe zu heben versuchte, wird der Kinematograph die Menschen von der Wortkapsel befreien, in die sie eingeschlossen sind, und sie wieder unmittelbar sichtbar füreinander machen, die visuelle Korrespondenz zwischen den Seelen einführen [...]. Und Sie werden sehen: Die menschliche Kultur wird dadurch nicht minderwertiger werden.‹] (Ibid.)

Entfremdung auf Seiten der literarischen Intelligenz, sondern eher der konkreten Nobilitierung des Kinos qua entsprechender Filmtheorie – wobei sein Engagement für die Sportbewegung in Dänemark ein übriges zu dem Wunsch beigetragen haben mag, die Gebärdentheorie mit ihrem Fokus auf den menschlichen Körper seinen Kollegen vorzustellen.

6.3.3 Das Kino im Spannungsfeld von Nationalität und Internationalität

Wie bereits bei der Diskussion von Balázs' *Der sichtbare Mensch* zu sehen war, ist der Diskurs übers Kino als Indikator und Movens einer ikonographischen bzw. -kinetischen Wende eng verknüpft mit der Auseinandersetzung mit dem Kino als internationales, wenn nicht gar internationalistisches Phänomen. Im Jahr 1906, als man in Dänemark im industriellen Maßstab in die Filmproduktion einstieg, begab man sich damit auf einen Markt, der bereits wenige Jahre nach seinem Entstehen ein globaler war.²²⁰⁴ Wegen ihres sehr beschränkten inländischen Marktes war die dänische Filmindustrie wahrscheinlich eine der Filmindustrien, die am stärksten von der Internationalität der Filmproduktion abhängig war – vielleicht sogar diejenige, die am meisten auf den internationalen Markt zielte.

Diese schon wirtschaftlich bedingte Internationalität des Films hatte zumeist²²⁰⁵ zur Folge – so zumindest der damalige Diskurs –, »daß der nationale Charakter der Filme auf fast nichts reduziert wird oder nur von ihren Naturbildern bestimmt wird«, so K.V. Hoyer 1926.²²⁰⁶ Dies mußte in einem Zeitalter zum diskursiven Problem werden, das europaweit als Hochphase des Nationalismus charakterisiert werden kann. In bezug auf den dänischen Prozeß des *nation building* lassen sich die Jahre zwischen der Jahrhundertwende und der Wiedervereinigung mit Nordschleswig 1920 zudem als Abschlußphase der Diffundierung des nationalen Diskurses als kollektive Identitätskonstruktion mit Hegemonieanspruch durch alle Bevölkerungsschichten bezeichnen. Der Versuch einer ›Nationalisie-

²²⁰⁴ Richard PEÑA (2001): »The Roots of Globalization in the Cinema«.

²²⁰⁵ Ausnahmen hat es natürlich gegeben, so z.B. der erfolgreiche Versuch der schwedischen Filmindustrie ab 1917, ausgesprochen nationalspezifische Filme auf dem Weltmarkt abzusetzen.

²²⁰⁶ »at Films nationale Karakter reduceres til næsten intet eller kun bestemmes af des Naturbilleder«. Kaptajn HOYER (1926/27), 66.



Abb. 105: Die »südländische« Asta Nielsen auf einem Werbephoto 1911

rung des Filmes lag insofern auf der Hand. Die ›Kronik‹ Sophus Claussens in *Politiken* am 5.5.1911 ist das illustrativste Beispiel für einen solchen Versuch. Nach einem Besuch bei einer Vorführung von *Afgrunden* in Paris empfand er es als »[s]eine Schuldigkeit als Däne und Patriot«, sich an die dänischen Leser mit der Aufforderung zu wenden, in den exportierten Filmen Dänemark nicht zu verraten. Angesichts der in den Filmen dargebotenen Eleganz, Leidenschaftlichkeit sowie

»Theatermenschen mit südländischem Teint« wie Asta Nielsen (s. Abb. 105) sah er ernsthaft die Gefahr, daß im Ausland ein falscher Eindruck hervorgerufen werde. Statt dessen sollten die dänischen Filme »unseren natürlichen Geschmack und unsere Ausgeglichenheit«, »[u]nser Schlendern und Dösen« und »etwas von dem liebenswürdigen Volk aus Andersens Märchen« präsentieren.

Claussen endete seine ›Kronik‹ mit dem Aufruf an die Filmfabrikanten: »Haltet Eure Filme sauber!«²²⁰⁷

Es ist der ›Kronik‹ nicht eindeutig zu entnehmen, ob Claussens Plädoyer für eine nationale Prägung der Filmproduktion seiner behaupteten patriotischen Überzeugung geschuldet ist oder aber ein Versuch war, die Bedingungen dafür zu schaffen, das internationalistische Industrieprodukt in einen ›Kunstfilm‹ zu transformieren. Kunst war um 1910 in weiten Kreisen nur denkbar in den Parametern des Nationalen, und es gehörte ja durchaus auch zum bürgerlichen Reformprojekt des Kinos, dieses kulturell zu ›nationalisieren‹: Erinnert sei in diesem Kontext z.B. daran, daß

²²⁰⁷ »min Skyldighed som Dansker og Patriot«; »Teatermennesker af sydlandsk Lød«; »vor naturlige Smag og Ligevægt«; »[v]or Slentren og Daasen«; »lidt af det elskværdige Folk fra Andersens Eventyr«; »Hold Eders Films rene!«.

das frühe Kinoreformprojekt in Dänemark, die *Regia Kunstuferns*, ursprünglich *Patria* hätte heißen sollen. Auch Palle Rosenkrantz begründete ja sein publizistisches Engagement für *Filmfabriken Danmark* damit, daß diese sich angeblich der internationalen Orientierung der anderen Filmfirmen entgegenstelle und statt dessen die nationale dänische Kunst fördere: »Sie will zuallererst Dänisches von der hervorragenden und vernünftigen Betrachtung aus abdecken, daß das Besondere an dänischen Filmen sein soll, daß sie *dänisch* sind.«²²⁰⁸ Und vielleicht unter Bezugnahme auf Claussens Kritik an der angeblich ›nationaluntypischen‹ Asta Nielsen lobte Rosenkrantz 1913 die Schauspielerin Gudrun Houlberg (s. Abb. 106), weil ihre Schönheit »obendrein [...] ausgeprägt *dänischen* Wurzeln entsprungen« sei.²²⁰⁹

Rosenkrantz sieht die zu kritisierende Internationalität des Films als Folge von dessen Einbindung in kapitalistische Produktions- und Distributionsbedingungen, oder in der Terminologie des Autors: als Folge von ›Mammonismus‹. Dänemark hingegen sei »ein gesegnetes, kleines Land, wo der *Mammonismus* nie richtig einen Nährboden finden wird«.²²¹⁰ Der Diskurs übers Kino transportiert so eine Kritik an der ›modernen‹ Ausrichtung von System- wie Lebenswelt an kapitalistischen Verwertungs-



Abb. 106: Die ›dänische‹ Gudrun Houlberg 1912

²²⁰⁸ »Det vil først og fremmest tækkes *Danske* ud fra den ypperlige og fornuftige Be- tragtning, at det særegne ved danske Films skal være dette, at de er *danske*.« Palle ROSENKRANTZ (1913a), 132; vgl. auch ders. (1913d).

²²⁰⁹ »tilmed [...] af udpræget *dansk* Rod«, Palle ROSENKRANTZ (1913b), 145.

²²¹⁰ »et velsignet, lille Land, hvor *Mammonismen* aldrig ret vil finde Jordbund«. Palle ROSENKRANTZ (1913d), 185. Zu dem entsprechenden deutschen Diskurs s. Corinna MÜLLER (2001), 66.

normen, was als eine Entwicklung beschrieben wird, die von außen in das kleine Dänemark hineindrängt.

Internationalität ist bei Rosenkrantz und anderen negativ codiert, weil sie die nationale Selbstbehauptung bedrohe und weil sie ein Hemmnis für die Kunstfähigkeit des Filmes darstelle. Dieser Diskurs über die Gefahren des international(istisch)en Mediums ist auch in anderen Filmnationen prominent.²²¹¹ In Frankreich z.B. war es ein Aspekt des kinoreformistischen Diskurses, den Film zu nationalisieren, weil er als Kunst nur denkbar war in den Parametern ›nationaler‹ Kunst: Während in der Frühzeit des Kinos Film vornehmlich als universell-international reflektiert worden war, setzte sich um 1912/13 der neue Diskurs durch, Film kulturell über eine diskursive Nationalisierung zu nobilitieren.²²¹² In Deutschland war ein wichtiger Aspekt der Kinodebatte vor dem ersten Weltkrieg die Phobie, von Filmen des Erbfeindes Frankreich ökonomisch wie mental eingenommen zu werden. Der Chef der Berliner Zensur, Karl Brunner, äußerte z.B. öffentlich seine Sorge, daß die internationale Filmindustrie die »gute deutsche Art« unterminiere: Der Kinematograph sei eine ›Volksgefahr‹.²²¹³ Ein anderer Debattenteilnehmer, der spätere Drehbuchautor Willy Rath, befürchtete, daß »fremde Unart, fremde Verkommenheit oder auch undeutsche Physiognomien und Manieren als sozusagen normalmenschliche oder gar deutsche Dinge«²²¹⁴ mit Hilfe ausländischer Filme ins Volksleben eingeschleust werden würden. Dem nicht entgegenzutreten sei »gleichbedeutend mit nationaler Unsauberkeit«, und man würde so dem »Verschlampen des deutschen Empfindens in den Volksmassen« Vorschub leisten.²²¹⁵

Verglichen mit solchen Äußerungen, die sich in einen Diskurs des Völkischen einschreiben,²²¹⁶ ist zu erkennen, daß Claussens und Rosen-

²²¹¹ Vgl. hierzu: Jörg SCHWEINITZ (1992), 58, u. Sabine LENK (1996) zu Deutschland sowie Jean-Philippe RESTOUEIX (1995) zu Frankreich.

²²¹² Jean-Philippe RESTOUEIX (1995), 324.

²²¹³ Karl Brunner: *Der Kinematograph von heute – eine Volksgefahr*. Berlin 1913. Zit. nach: Jörg SCHWEINITZ (1992), 58.

²²¹⁴ Willy Rath: »Emporkömmling Kino« [1912]. Zit. nach: Jörg SCHWEINITZ (1992), 78.

²²¹⁵ Ibid., 86.

²²¹⁶ Sabine LENK (1996), die die völkische Rhetorik in der deutschen Kinodebatte untersucht hat, betont allerdings auch, daß es durchaus Differenzen zum Diskurs z.B. des *Alldeutschen Verbandes* gab. So fehlten in der Kinodebatte antisemitische und anti-

krantz' Debattenbeiträge sich in einen viel abgeschwächteren nationalistischen Kinodiskurs in Dänemark einfügen, dem völkische Einschläge fremd sind. Claussen z.B. protestierte ja bezeichnenderweise nicht dagegen, daß jemand wie Asta Nielsen mit ihrem dunklen Teint (nach Raths Terminologie also: mit ihrer undäniischen Physiognomie) in Dänemark mit ihren Filmen Erfolg hat. Die Differenz zwischen dem ›nationalistischen‹ Kinodiskurs in Deutschland und in Dänemark läßt sich leicht erklären. Zunächst waren die durch die Modernisierung verursachten Brüche in Deutschland kulturell deutlicher wahrzunehmen. Dann dürfte der in beiden Ländern verschiedene Frontverlauf im Kulturmampf der Zeit auch für die Reflexion über das ›internationalistische‹ Kino eine Rolle gespielt haben: Während in Dänemark der Kulturmampf vornehmlich sozial strukturiert war, wie z.B. am ›volklichen Durchbruch‹ erkennbar ist, spielten nationale Parameter eine ungleich wichtigere Rolle im Deutschen Reich, wo selbst die Auseinandersetzung mit moderner Kunst als nationale Auseinandersetzung mit verderblichem welschen Einfluß gesehen wurde.²²¹⁷ Schließlich ist aber auch zur Erklärung der Differenz zu berücksichtigen, daß die ökonomische Situation in bezug auf den Filmmarkt in beiden Ländern eine unterschiedliche war: In Dänemark herrschte zu Recht die Auffassung, daß das Land von der Internationalität des Filmmarktes ausgesprochen profitierte. Zugleich fehlten die Voraussetzungen dafür, sich Sorgen um eine etwaige Überflutung durch Filme des ›Erbfeindes‹ (= Deutschland) zu machen.²²¹⁸

Vor dem Hintergrund der sich zuspitzenden nationalistischen Spannungen in Europa sowie des kurz darauf ausbrechenden Weltkrieges wurde der Internationalismus des Films jedoch in Dänemark zunehmend aus seinem ökonomischen Begründungszusammenhang herausgelöst. Damit ergab sich die Möglichkeit, den Internationalismus des Films positiv umzucodieren – und diese frühe positive Besetzung ist ein weiterer

slawische Einschläge. Auch personell hat es keine Überschneidungen zwischen den Kinodebatteuren und völkischen Kreisen gegeben.

²²¹⁷ In der sog. ›Tschudi-Affäre‹ z.B. ließ Wilhelm II. 1908 Hugo von Tschudi als Direktor der Berliner Nationalgalerie ablösen, weil dieser französische Impressionisten eingekauft hatte.

²²¹⁸ Es existieren leider keine Erhebungen, aus welchen Ländern die Filme kamen, die in Dänemark um 1913/14 liefen. Mit einiger Wahrscheinlichkeit kann jedoch angenommen werden, daß ein Großteil entweder dänischer oder französischer Herkunft war – und Frankreich erfreute sich außenpolitisch großer Sympathien in Dänemark.

wesentlicher Zug in der dänischen Kinodebatte, die sich hier wieder von der deutschen unterscheidet. Neben dem selbst für den bifurkalen Kino-diskurs akzeptablen Argument, daß die Kamera Zeuge von Begebenheiten überall auf der Erde sein könne,²²¹⁹ wurde für diese positive Umcodierung vor allem die »fruchtbare internationale Volklichkeit«²²²⁰ des Kinos ins Feld geführt, wie sie z.B. vom Schauspieler Olaf Fønss 1913 dargelegt wurde: das semiotische Vermögen der lebenden Bilder, »nicht an irgendeine Nationalsprache gebunden zu sein«, daher überall verständlich und »international, allgegenwärtig« zu sein.²²²¹ Für Emma Gad waren die lebenden Bilder demokratisch im besten Sinne, »weil sie die Völker einander näherbringen, die verschiedenen Rassen, deren wechselseitige Verständigung durch Jahrtausende hindurch durch ungleichartige Sprachen gehemmt war«.²²²² Mit diesem Argument konterte sie beim Filmdiskussionstreffen der ›Studenterforening‹ die nationalistische Einlassung eines Theaterdirektors, wonach »der Film auf Grund seiner kosmopolitischen Ausrichtung, die nicht auf Tradition und volkstümlichen Erinnerungen beruht, sich zerstörerisch auf die Dichtkunst auswirkt, besonders die Nationaldichtung«.²²²³

Deutlich angespielt wird in Gads Äußerung auf einen Topos, der aus der dänischen (wie internationalen) Filmdebatte ebenso wenig wie aus der Filmproduktion der zwanziger Jahren wegzudenken ist:²²²⁴ In Fortsetzung der ideengeschichtlichen Tradition, die im Mythos des Turmbaus zu Babel (Genesis 11) die menschliche Vielsprachigkeit als zu überwinden-

²²¹⁹ Vilhelm RASMUSSEN schrieb z.B. in seinem Artikel »Films« (in: *Fyns Social-Demokrat*, 9.5.1913): »Ved Filmen har vi opslaaet vort Telt overalt; vi bor alle Vegne, ser alt, er Medvider om enhver større Begivenhed paa Kloden.« [»Durch den Film haben wir überall unsere Zelte aufgeschlagen; wir wohnen allerorts, sehen alles, sind Mitwisser jeder größeren Begebenheit auf der Erdkugel.«]

²²²⁰ »frugtbare internationale Folkelighed«. Christian GULMANN (1912), 56.

²²²¹ »ikke at være bundet af noget Nationalitets Sprog«; »internationale, allestedsværende«. Olaf FØNSS (1913), 7.

²²²² »fordi de nærmer Folkene til hverandre, de forskellige Racer, hvis indbyrdes Forstaaelse i Aartusinder har været hemmet af de uensartede Sprog«. Emma GAD (1913a).

²²²³ »Filmen virker ødelæggende paa Digtekunsten, særlig den nationale Digtning paa Grund af dens kosmopolitiske Retning, der ikke bunder i Tradition og folkekære Minder«. Ibid.

²²²⁴ Vgl. Thomas KOEBNER (1977), 18. Die wahrscheinlich filmgeschichtlich bekannteste Verwendung des Turmbau-zu-Babel-Motivs findet sich in Fritz Langs *Metropolis* (1926).

des Übel codierte,²²²⁵ wurde der Film als ein Medium betrachtet, das diesen Traum wahr werden lassen könnte. An Stelle der früheren Versuche, die adamitische Ursprache zu identifizieren oder aber eine Universalssprache zu finden, trat im 19. Jahrhundert das Projekt einer Welthilfssprache, bei dem eine künstliche Sprache geschaffen werden sollte, die den natürlichen ähnelt und als neutral empfunden wird.²²²⁶

Mit dieser Konjunktur der Welthilfssprachen wurde auf die historische Situation reagiert, daß nach der Abkehr von physiokratisch betriebenen Volkswirtschaften die sich etablierende kapitalistische Weltwirtschaft zu einer fortschreitenden Globalisierung der Wirtschaftsbeziehungen führte. Diese erforderte grenzüberschreitende Kommunikation, die entweder durch Welthilfssprachen oder durch hegemoniale Sprachen gewährleistet werden mußte. Gleichzeitig jedoch gab es selbst in Europa keine selbstverständlich und allgemein voraussetzbare *lingua franca* mehr: Latein und Französisch hatten ihre früheren Rollen verloren, Englisch diese noch nicht übernommen.²²²⁷ Die Nationalisierung im 19. Jahrhundert hatte zur Codifizierung und Aufwertung der Nationalsprachen geführt; parallel dazu wurde die sich transnational definierende Aristokratie zunehmend vom Bürgertum als hegemonialer Schicht verdrängt. Selbst wenn man den Aufstieg des liberalen Bürgertums nicht verkürzt mit der Durchsetzung des Nationalstaates gleichsetzen darf,²²²⁸ sind es in Dänemark wie sonst auch die intellektuellen Sprachrohre des Bürgertums gewesen, welche die Nationalisierung konzeptionell entwickelt und diskursiv durchgesetzt haben.

Der Konjunktur des nationalen Diskurses kurz vor dem ersten Weltkrieg war ein Diskurs entgegengesetzt, der die existierende Xenoglossie als kriegsförderndes Unglück ansah²²²⁹ und statt dessen eine Überwin-

2225 Vgl. hierzu die Studie von Umberto Eco (2002).

2226 Vgl. zum Projekt der Welthilfssprache Umberto Eco (2002), 322ff. 1903 soll es angeblich schon mindestens 38 Systeme für eine Welthilfssprache gegeben haben, darunter als bekannteste das 1879 konzipierte Volapük und das 1887 konzipierte sog. Esperanto (eigentlich *lingvo internacia*).

2227 Nur im Bereich der Seefahrt war Englisch bereits zur *lingua franca* geworden, vgl. SCHIØTZ-CHRISTENSEN (1897).

2228 Vgl. Hans-Ulrich WEHLER (2001), 41.

2229 So beklagte z.B. SCHIØTZ-CHRISTENSEN (1897) »Sprogenes hindrende Baand« [»die hindernde Fessel der Sprachen«], welche zu einer ›chinesischen Mauer‹ geworden sei,

dung der sprachlich bedingten Grenzen propagierte. Explizit waren in diesen Diskurs auch politische Dimensionen eingeschrieben, die sich z.B. in der Anerkennung von Esperanto als Verhandlungssprache auf den Friedenskongressen sowie in Dänemark in gemeinsamen Veranstaltungen der *Dansk Fredsforening* [Dänische Friedensvereinigung] mit der *Esperantistforening* [Esperantistenvereinigung] äußerten.²²³⁰

Die Verknüpfung des Filmdiskurses mit dem Topos einer Überwindung der Folgen des Turmbaus zu Babel ist in Dänemark erstmals um 1912/13 in einem Zeitungsartikel zu beobachten:

Einst am Anbeginn aller Zeiten bauten die Menschen einen Turm, der bis in den Himmel reichen sollte; aber Jehova sandte den Engel der Zwietracht zu ihnen und gab ihnen fremde Zungen, und da entstand das unendliche Babel oder die Verwirrung. Seitdem war Babel in der Welt. Die Leute im Süden verstanden nicht die Leute im Norden, und es war unmöglich, die ganze Menschheit um irgendeine Sache zu einen —

Aber nun ist der Film da!

Er umspannt die ganze Welt, spricht mit der gleichen Zunge zu allen Völkern, wird von ihnen allen verstanden. Er wird Babel töten, Aufklärung verbreiten und die Menschen in einem ungeheuren Bund vereinen, der sie dazu bringen wird, wieder mit der Bauerei anzufangen.

Und dann wird der Turm sich erheben, der Turm der Kultur, der Aufklärung und der Verständigung, und er wird bis in den Himmel ragen.²²³¹

Die aufklärerische Selbstermächtigung des Menschen erhält in diesem Topos eine latent antichristliche Tendenz, die sich auch in späteren Belegen des Topos finden lässt.²²³² Doch ist nicht Religionskritik der Grund für

»som man atter og atter løber Panden imod« [»gegen die man immer wieder mit dem Kopf rennt«].

2230 »Esperanto og Fredssag. Et Fællesmøde i Aften«. In: *Politiken*, 14.II.1913.

2231 »Engang i Tidernes Morgen byggede Menneskene et Taarn, der skulle rage ind i Himlen; men Jehova sendte Splittelses Engel over dem og gav dem fremmede Tunge-maal, og der opstod uendelig Babel eller Forvirring. Siden da var der Babel i Verden. Folket i Syd forstod ikke Folket i Nord, og det var umuligt at samle den hele Menneskehed i nogen Ting —/ Men nu er Filmen der! Den spændter over den ganske Jord, taler med samme Tunge til alle Folkeslag, forstaas af dem alle. Den vil dræbe Babel, den vil sprede Oplysning og binde Menneskene sammen i et uhyre Bundt, der vil faa dem til at tage fat paa Byggeriet igen./ Og da vil Taarnet rejse sig, Kulturens, Oplysningens og Forstaaelsens Taarn, og det vil rage helt ind i Himlen.« Zit. nach: Gunnar SANDFELD (1966), 161 (leider gibt Sandfeld in diesem Fall keine Quelle an).

2232 E.M. MUNGENAST (1928) vergötlicht z.B. – in enger Anlehnung an Balázs' Ausführungen – Asta Nielsen als Erlöserin: »Die Göttin der Gebärde. Das Gloria und Inferno der uralten Melodie, die, seit Jahrtausenden verstummt, vom Turm zu Babel wieder niederklängt, die Flüchtigen anzurufen.« (52) Und an anderer Stelle heißt es über das Ki-

den Rekurs auf diesen Topos, sondern der Traum von einer die ganze Menschheit umfassenden ikonographischen bzw. ikonokinetischen Vernakularsprache als nächste Stufe in dem Prozeß, der im Zuge der Nationalisierung mit der Zurückdrängung der früher vorherrschenden Dialekte durch nationale ›hochsprachliche‹ und damit weitgehend genormte Vernakularsprachen begonnen hatte. Carlo Mierendorff (1897–1943) schrieb 1920 in seiner Schrift mit dem schönen Titel *Hätte ich das Kino!*:

Wenn im Film Bild ganz das Wort überwand, ist die Verwirrung von Babel überwunden. Er hat nicht Dialekt, er ist nicht Idiom. Er ist Jargon aller Welt! In allen Sprachen geschrieben, Brücke zu allen. Zu Dualas wie Deutschen, zu Armeniern wie Amerikanern kann ich gleichermaßen reden, kann Gutes geredet werden [...] ²²³³

Allerdings verliert die ›internationalistische‹ Funktion des Filmes im Laufe der dänischen Kinodebatte bis zu Beginn der zwanziger Jahre zunehmend an Radikalität bzw. büßt einen Gutteil ihres utopischen Charakters ein – was besonders auffällig ist im Vergleich zur Situation im deutschsprachigen Raum, wo in diesen Jahren Film als »erste internationale Sprache« und »einige gemeinsame Weltsprache« (so Balázs) zelebriert wird.²²³⁴ Wie man im letzten Teilkapitel sah, wurden Balázs' Theorien zwar auch in Dänemark passiv rezipiert, doch die einheimische Diskussion bewegte sich, vielleicht bedingt durch die Notwendigkeit der kulturellen Wiedereingliederung Nordschleswigs nach 1920, zunehmend in nationaleren Parametern. Dieser kulturelle Wechsel schlug sich z.B. darin nieder, daß ›Volapyk‹ in der dänischen Sprache von der neutralen Bezeichnung für eine bekannte Welthilfssprache allmählich zu einem pejorativen Begriff für eine unverständliche Fachsprache wurde.

Das obige dänische Zitat über den neuen Turmbau zu Babel aus dem Jahr 1912/13 propagiert striktgenommen eine *Transnationalität*, indem der Film die diskursive Konstruktion der nationalen Kommunikationsgemeinschaft explizit transzendieren soll. Unmittelbar nach dem Weltkrieg

no 1913: »Das Menschheitslied war geboren, die Sage vom Turmbau zu Babel verwirklicht, Grenzpfähle, Ströme, Meere auf der Staatenkarte weggewischt, vom Menschheitsantlitz die Schleier gezogen: Asta Nielsen war gekommen.« (127)

²²³³ Zit. nach: Ludwig GREVE u.a. (1976), 405.

²²³⁴ Béla BALÁZS (2001), 22.

hingegen ist tatsächlich nur noch von *Internationalität* die Rede, so in Jeppe Aakjærs apologetischem Kino-Prolog²²³⁵ von 1919:

Wenn Völker wieder Völker aufsuchen gehen,
nicht um kaputt zu schlagen, sondern um zu lernen,
lächele nicht so spitz, mein Freund! es kann doch sein,
diese Kunst wird ein Dolmetscher von etwas wirklich Gute,
der Brücken spannt, Zukunftsaussichten eröffnet
hoch über den schweren Gewitterwolken der Zeit.²²³⁶

Dieselbe Brückenschlagfunktion findet sich im gleichen Jahr in Urban Gads *Filmen. Dens Midler og Maal* [*Der Film. Seine Mittel, seine Ziele*]. Gad, für den die Internationalität des Filmes dessen größter Vorteil ist, führt zur Funktion des Filmes aus:

Er soll die Nervenfaser sein, die zuerst zwischen den gequälten Völkern geknüpft wird, die jetzt von Haß und Groll entzweit und verbündet sind. Er soll den Menschen zeigen, daß jenseits der Grenzen auch Menschen leben, die leiden und lieben, und gegen die gemeinsamen menschlichen Unglücke kämpfen, die sie selbst quälen. Aus den naiven Handlungen des Films wird ein Verständnis für das Allgemeinmenschliche entstehen, ein gegenseitiges Erbarmen, weil das Leben ist, wie es ist, wird eine Einsicht kommen, daß die Unterschiede zwischen den Völkern nur gering sind, weil die Gefühle die gleichen sind. Man haßt niemals eine Nation, die man wirklich kennt – laß den Film deswegen Kenntnisse vom Alltagsleben der Nationen von einem Volk zum anderen verbreiten, und er wird dazu beitragen, daß der Haß als das Dummheitserbe aus der Vergangenheit, das er ist, verschwinden wird.²²³⁷

²²³⁵ Geschrieben als Prolog zur Eröffnung des *Kino-Palæ* in Kopenhagen am 27.9.1918, vgl. »Kino-Palæets Indvielse«, in: *Social-Demokraten*, 28.9.1918, mit einem Teilaabdruck des Prologes, der von der Schauspielerin Bodil Ipsen vorgetragen wurde.

²²³⁶ »Naar atter Folk gaar søgerende mod Folk, / ej for at slaa itu, men for at lære, / smil ej saa spidst, min Ven! det kan dog være, / den Kunst blir noget af det Bedstes Tolk, / som spænder Broer,aabner Fremtidsvyer/ højt over Tidens tunge Tordenskyer.« Jeppe AAKJÆR (1919b), 45.

²²³⁷ »[D]en skal være den Nervetraad, som knyttes først mellem de forpinte Folkeslag, som nu er splittede og blidede af Had og Nag. Den skal vise Mennesker, at hinsides Grænserne lever der ogsaa Mennesker, som lider og elsker, og som strider mod de samme fællesmenneskelige Ulykker, der piner dem selv. Af Filmens naive Handlinger, vil der fremspire en Forstaaelse af det almenmenneskelige, en gensidig Medynk med hinanden, fordi Livet er, som det er, et Klarsyn for, at Forskellene mellem Folkeslaget kun er smaa, fordi Føleserne er de samme. Man hader aldrig en Nation, som man virkelig kender – lad derfor Filmen brede Kendskab til Nationernes Dagligliv fra det ene Folk til det andet, og den vil bidrage til at Hadet vil svinde som den Dumhedens Arv fra Fortiden, den er.« Urban GAD (1919), 282f.

Gads Argumentation hat sich insofern dem Diskurs des Nationalen unterworfen, als ›Nation‹ bzw. ›Volk‹ jetzt als selbstverständliche, nicht zu transzenderende Entitäten gesetzt werden. Die Funktion des Filmes wird folglich darauf reduziert, zwischen diesen Entitäten Verständnis zu schaffen.

Eine neue Stufe in der diskursiven Nationalisierung des Filmes markieren Laurids Skands' Kino-Ausführungen von 1921 unter dem Titel »Film og Presse« [»Film und Presse«] im Verbandsblatt *Journalisten*. Für die ›Versöhnung‹ von nationalistischem Hegemonialdiskurs und Kino als internationalistischem Medium bedient Skands sich eines Merkmals des Diskurses über das Nationale, das man als dessen Janusgesichtigkeit bezeichnen könnte. Allen revisionistischen Nationalismusforschern wie Hobsbawm,²²³⁸ Anderson²²³⁹ oder Gellner²²⁴⁰ ist die Überzeugung gemeinsam, daß ›Nation‹ ein Differenz- und kein Substanzbegriff ist. Der Diskurs über das Nationale fungiert mit anderen Worten wie eine Systemgrenze, die ein Außen von einem Innen scheidet, wobei die beiden Bereiche in einer paradoxen Beziehung zueinander stehen: Nach innen wirkt der Diskurs des Nationalen generalisierend, denn der Zweck ist eine Homogenisierung der Bevölkerung. Nach außen hin wirkt er hingegen partikularistisch, da der nationale Diskurs mit anderen, weitgehend strukturgleichen nationalen Diskursen konkurriert und letzten Endes auch nur durch diese Differenz existiert.

Dieser Janusgesichtigkeit des Diskurses über das Nationale bedient sich jetzt Skands, indem er eine Differenzierung in den bisherigen Diskurs über den Film einführt: Anstatt den Film entweder als national oder als international zu charakterisieren, differenziert er zwischen einer internationalen Funktion des Filmes einerseits und einer nationalen Funktion andererseits, die *gleichzeitig* zu beobachten sind. Originell ist Skands nicht zuletzt deshalb, weil er weder die alte ›nationalisierende‹ Funktion (Film als Darstellung dänischen Geistes und als solcher implizit künstlerisch) noch die alte ›internationalisierende‹ Funktion (Film als versöhnender Brückenschlag zwischen den Völkern) fortschreibt. Skands nährt nicht länger den Traum, daß der Film die Gegensätze zwischen Nationen überbrücken könne, sondern sieht die verschiedenen Nationen als – nicht zu-

²²³⁸ Eric HOBSBAWM (1992).

²²³⁹ Benedict ANDERSON (1998).

²²⁴⁰ Zuletzt posthum: Ernest GELLNER (1998).

letzt ökonomische – Konkurrenten. Deshalb wird die Internationalität des Filmes jetzt ganz in den Dienst des Nationalen gestellt. Wo Sophus Claussen noch 1911 »etwas von dem liebenswürdigen Volk aus Andersens Märchen« im dänischen Film vermißt, soll der dänische Film nach Skands 1921 im Ausland konkret Reklame machen für

Arbeitsruhe und Arbeitsfrieden, eine moderate zuverlässige Valuta, wir haben bürgerliche Tüchtigkeit und bürgerliche Solvenz, wir haben industrielle Tüchtigkeit und industrielle Solvenz, – Dänemark ist insgesamt vermutlich eines der ganz wenigen Länder, die es als Firma betrachtet wert sind, daß man Handel mit ihnen treibt.²²⁴¹

Doch die eigentliche Aufgabe des Films, so Skands, liege in Dänemark, nämlich in dessen Beitrag zur Nationalisierung.

Die revisionistische Nationalismusforschung (in der Terminologie Wehlers: die ›kulturgeschichtliche Schule‹)²²⁴² hat die Bedeutung unterstrichen, welche die Entwicklung von Kommunikationstechnologie und einer die lokalen Dialekte überlagernden ›hochsprachlichen‹ Vernakularsprache für die Entstehung der Nation hatte. So wurde es möglich, einen medial generierten, generalisierten gemeinsamen Zeithorizont zu schaffen, d.h. Erfahrungen in einer sich konstruierenden nationalen Gemeinschaft medial zu synchronisieren – nicht notwendig im Sinne einer Homogenisierung, sondern eher im Sinne gemeinsamer Referenzmöglichkeit.²²⁴³ Skands verfolgt in seinen Ausführungen einen ganz ähnlichen Gedankengang, wenn er zunächst behauptet, daß »der Film in den rechten Händen mehr Zusammengehörigkeit und mehr Gemeinschaftsgefühl und mehr Eintracht hervorbringen kann als irgendetwas anderes«,²²⁴⁴ um dann auszuführen:

In meinem vorigen Artikel habe ich mich für die Wichtigkeit eingesetzt, daß die Presse das ihre dazu beiträgt, daß der dänische Film der Zukunft so *dänisch* wie überhaupt möglich wird, mit dem inländischen Zweck, daß Jensen

²²⁴¹ »Arbejdsro og Arbejdsfred, en jævn tilforladelig Valuta, vi har Landbo-Dygtighed og Landbo-Solvens, vi har Industri-Dygtighed og Industri-Solvens, – Danmark er vistnok i det hele taget et af de ganske faa Lande, der som Firma betragtet er værd at handle med.« Laurids SKANDS (1921c), 1.

²²⁴² Hans-Ulrich WEHLER (2001), 37.

²²⁴³ S. hierzu z.B. Kap. 2 (»Ursprünge des Nationalbewußtseins«) in: Benedict ANDERSON (1998), 39–47; oder Ernest GELLNER (1994), II; ders. (1998), 28f.

²²⁴⁴ »Filmen kan, i rette Hænder, skabe mere Samhørighed og mere Samfølelse og Samdrægtighed, end noget som helst andet.« Laurids SKANDS (1921b), 2.

vom Hinterhof in der Møllegade in einem Kino auf Nørrebro einen Blick von der jütländischen Heide, von der Steilküste bei Gilleleje, von Nordschleswig, von der Jammerbucht, von den Dreschmaschinen auf den Höfen Fünens, von Seelands Molkereien, vom Malersaal der Königlichen Porzellanfabrik erhascht. –

So etwas wird Jensen nämlich freuen, und er braucht mehr Freude, als seine Zeitungen ihm geben können. Er braucht das Gefühl, daß er Teilhaber an etwas ist, das Dänemark heißt und sich nicht auf den Klecks Erde beschränkt, der von seinem Wahlkreis eingezäunt ist.

Wir müssen Jensen froh machen, denn falls Jensen in der Großstadt und Jensen in der Provinzstadt und Jensen draußen auf den Feldern froh sind, – dann ist Dänemark die feinste aller Nationen.²²⁴⁵

6.3.4 Der Film als volkliches Omnibusmedium

Nicht von ungefähr spricht Skands im obigen Zitat von ›Jensen‹ aus einem Hinterhof in der Møllegade auf Nørrebro, damals *dem* Arbeiterquartier in Dänemark. Eine Analyse der Diskurse in der Kinodebatte bliebe ohne Rekurs auf die Funktion(en), die dem Film als ›volkliches‹ Omnibusmedium zugeschrieben wurde(n), unvollständig, zumal auch dieser Diskurs vielfältig mit den anderen verknüpft ist. Die Frage lautet also, wie das dänische Kinopublikum diskursiv in der Kinodebatte konstruiert wurde, zu welchem Zweck dies geschah und was diese Konstruktion für eine Rolle in der Kinodebatte gespielt hat.

Prinzipiell lassen sich zwei Konstruktionen des Publikums unterscheiden: Zum einen das ›kulturlose‹, sozial und/oder entwicklungspsychologisch homogene ›Massen‹publikum, zum anderen das inhomogene, zugleich aber schichten- wie genderübergreifende ›volkliche‹ Publikum jeden Alters.

Was zunächst das angebliche ›Massen‹publikum des Kinos betrifft, so waren es vor allem konservative Kreise, die das Kinopublikum pejorativ

²²⁴⁵ »I min forrige Artikel slog jeg til Lyd for Vigtigheden af, at Pressen gjorde sit til, at Fremtidens danske Film blev saa *danske* som vel muligt, med det indenrigske Formaal, at Jensen fra Baggaarden i Møllegade, i en nørrebroisk Kino, fik et Glimt af den jyske Hede, af Gilleleje Skrænterne, af Sønderjylland, af Jammerbugten, af de fynske Gaardes Tærskærker, af Sjællands Mejerier, af den kgl. Porcelænsfabriks Malersal at se. –/ Noget saadant vil nemlig glæde Jensen, og han trænger til mere Glæde end hans Aviser kan give ham. Han trænger til at fole, at han er Interessent i noget, som hedder Danmark og som ikke indskrænker sig til den Klat Jord, der er hegnet af hans Valgkreds. / *Vi skal gøre Jensen glad*, for hvis Jensen i Storbyen og Jensen i Provinbyen og Jensen ude paa Agrene er glad, – saa er Danmark den fineste af alle Nationer.« Laurids SKANDS (1921c), 1.

gerne mit der Unterschicht gleichsetzten. Der bereits erwähnte *Berlingske*-Redakteur Christian Gulmann attestiert dem Kino so als Grundschaden dessen »Kulturmangel der Millionenzuschauer«,²²⁴⁶ während Otto Benzon im Vorwort zu seiner Komödie *Foraar og Efteraar* [Frühjahr und Herbst] (1913) zwei Personen mit den dänischen Allerweltssnamen Petersen und Sørensen als typische idiotische Kinogänger vorführt:

Sie gehen ins Kino. Und alles, was sie sich an dramatischer Literatur aneignen, ist der Kommentar für Idioten, der ab und zu die Bilderfolge unterbricht, um schwarz auf weiß und in schlechter Übersetzung zu erklären, was zwischen den Akten passiert ist oder in dem Brief gestanden hat, den der hochbezahlte Schauspieler oder die hochbezahlte Schauspielerin mit verzerrten Zügen gelesen hat.²²⁴⁷

Diese Kinogänger aus der Unterschicht befinden sich entwicklungspsychologisch auf demselben Niveau wie Kinder, die ebenfalls gerne in dieser Konstruktion des Publikums herausgestellt werden. Julius Magnussen z.B. gibt dem Begriff ›Theater der kleinen Leute‹ eine ganz neue Bedeutung, wenn er Kinos schlichtweg als »Kinderetablissements«²²⁴⁸ charakterisiert. Zum Massenpublikum zählt schließlich auch noch – selbst wenn diese Gruppe im dänischen Kinodiskurs eher impliziert wird als manifest erscheint – das weibliche Publikum.

Typisch für diese Konstruktion eines Massenpublikums ist, daß dabei von einer Homogenität im Publikum ausgegangen wird, die negativ durch das Nicht-Vorhandensein von symbolischem Kapital sowie positiv durch die Gefahr charakterisiert ist, aufgrund fehlender Differenzierungsfähigkeit zwischen dem aufgrund seiner Visualität besonders manipulativen fiktiven Leinwandgeschehen und ›Wirklichkeit‹²²⁴⁹ nicht unterscheiden

2246 »Million-Tilskuerne Kultur-Mangel«. Christian GULMANN (1912), 56.

2247 »De gaar i Filmteater. Og alt, hvad de tilegner sig af dramatisk Literatur, er den Kommentar for Idioten, som nu og da afbryder Billedrækken for med Sort paa Hvidt og i daarlig Oversættelse at forklare, hvad der er foregaatet mellem Akterne eller har staatet i det Brev, som den højtlønnede Aktør eller Aktrice læste med forvredne Træk.« Otto BENZON (1913), V.

2248 »Børneetablissementer«. »Filmen?«. In: *Politiken*, 24.3.1913. Vgl. auch Julius MAGNUSEN (1913b).

2249 S. hierzu die bereits auf S. 700 im Kontext der ikonokinetischen Wende zitierten Aussagen z.B. von Nicolaisen, daß Kinder das Bild einer Katze genauso liebgewinnen könnten wie das Tier selbst.

zu können.²²⁵⁰ Dahinter verbirgt sich eine Anthropologie des Publikums, das wegen seiner Minderbemitteltheit (in sozialer Hinsicht: Arbeiter; in entwicklungspsychologischer: Kinder und Jugendliche; in geschlechtlicher: Frauen) nicht in der Lage sei, seine vom Filmgeschehen induzierten Leidenschaften zu beherrschen,²²⁵¹ was direkt oder auf längere Sicht die hegemoniale soziale Ordnung bedrohe.

Im allgemeinen sind es die Kinder und Jugendlichen, über deren mentale Gefährdung die angeblichen sozialen Gefahren des Kinos thematisiert werden: Das Kinopublikum wird synekdochisch infantilisiert. Die Sorge, »daß die Phantasie der Kinder in zu starke Schwingungen versetzt und in Richtungen gelenkt wird, in die sie nicht gelenkt werden sollte«,²²⁵² war das Mantra der von Pädagogen vorgetragenen Kinokritik, die im Kontext des zeitgleichen Kampfes gegen die ›Schundliteratur‹ zu sehen ist.²²⁵³ Besonders die Darstellung von Verbrechen rief wegen der angeblichen Nachahmungsgefahr durch die Zuschauer die Zensur auf den Plan. Der *Nordisk*-Regisseur August Blom fand dies absurd:

Hat ein Dieb einen besonders geschickten Einbruch begangen, – oder ein übergeschlappter Junge einen Brand auf einem Dachboden gelegt –, gleich sollen sie im Kino gewesen sein, und man regt sich über den Mangel an Zensur auf. Gehen Kinder und Diebe denn nicht ins Theater – das richtige – oder lesen sie in den Blättern niemals ellenlange Berichte über Verbrechen – bis ins kleinste Detail nacherzählt ?

²²⁵⁰ Dieser Vorwurf fehlender Differenzierungs- und Distanzierungsfähigkeit wurde zwar angesichts des Films aktualisiert, ist aber nicht an dessen Medialität gebunden. Schon seit dem 18. Jahrhundert wurde den ungebildeten Volksschichten unterstellt, daß sie nur zur exemplarischen Lektüre fähig seien und deswegen literarische Werke auf Handlungsanweisungen verkürzten. (Kaspar MAASE (2001a), 15.)

²²⁵¹ Einen solchen Verlust von Ich-Identität und rationaler Selbststeuerung beschrieb auch Le Bon 1895 in seiner *Psychologie der Massen* (Gustave LE BON (1982)). Ihm zufolge sind die Menschen in der Masse empfänglicher für Suggestionen und impulsives Handeln, weil die bewußte Persönlichkeit verschwindet. Es läge nahe, den Führer bei Le Bon durch den suggestiven Film zu ersetzen und so die Gefahr des Films als manipulatives *Massenmedium* zu begründen, doch ist dies in der dänischen Kinodebatte nicht geschehen. Statt auf die ›Masse‹ der Zuschauer kaprizierte man sich auf einzelne Gruppen.

²²⁵² »at Børnenes Fantasi sættes i for stærke Svingninger og ledes i Retninger, hvori de ikke burde ledes«. P.S. (1917), 181.

²²⁵³ Zur dänischen Debatte über Kinder und Jugendliche im Kino s. Ning de CONINCK-SMITH (1998), für die entsprechende deutsche Debatte Corinna MÜLLER (2001) u. Kaspar MAASE (2001b).

Man muß abnorm sein, um zu verstehen, warum die Darstellung in lebenden Bildern demoralisierender auf das Individuum wirken kann als die Darstellung in einem Blatt oder auf einem Theater, wo die Repliken zugleich für ein gutes Mehr an Verständlichkeit sorgen.²²⁵⁴

Diese in Filmkreisen übliche Verteidigungsstrategie,²²⁵⁵ einfach mit dem Finger auf die anderen, weniger der Zensur ausgesetzten Medien zu zeigen, mag man als wenig überzeugend ansehen. Aber auch andere, geschicktere Verteidigungsstrategien hätten wohl zumindest bei jenem Teil der Kinokritiker keinen Eindruck hinterlassen, die offensichtlich das Thema des kindlichen Kinopublikums nur als Vehikel einer allgemeinen Kritik an der Existenz des Kinos einsetzten. So fand 1917 z.B. selbst ein Filmverbot für Kinder vor einem Journalisten der konservativen Zeitung *Vort Land* mit folgender Begründung keine Gnade: »Erstens wird das Verbot nicht immer streng eingehalten, und zum anderen mag die Kinderphantasie, gerade weil ihr der Zugang verwehrt wird, es sich schlimmer ausmalen, als es ist.«²²⁵⁶ Egal wie also verfahren werde, ob die Kinder Zugang bekommen oder nicht: Sie würden durch die bloße Existenz der Filme verdorben.²²⁵⁷

2254 »Har en Tyveknægt lavet et særlig fikst komponeret Indbrud, – eller en skørhovedet Dreng en Loftsbrand, straks har de været i Biografteater, og der himles op om Censur. Gaar Børn og Tyveknægte da ikke i Teatrene – de rigtige – eller læser de aldrig Bladenes alenlange Forbryderberetninger – fortalte til de mindste Enkeltheder?/ Man skal være abnormt skabt for at forstaa, hvorfor en Fremvisning af et levende Billede kan virke mere demoralisende paa Individet, end en Fremstilling i et Blad, eller paa et Teater, hvor tilmed Repliken lægger et ganske godt Plus til Forstaaelsen.« August BLOM (1912), 56.

2255 Ganz ähnlich wie Blom äußerte sich der Regisseur Vilhelm Glückstadt in derselben Enquête: »Det er for Børnenes Skyld, siges der. Men Aviserne selv, skriver de altid for Børn paa 15 Aar? Det burde de i alt Fald gøre, naar de opträder saa aggressivt – thi en Avis er dog mere let tilgængelig for Børn end et Biografteater.« [»Es ist zum Wohl der Kinder, sagt man. Doch die Zeitungen, schreiben die selbst immer für fünfzehnjährige Kinder? Das sollten sie in jedem Fall tun, wenn sie so aggressiv auftreten – denn eine Zeitung ist doch einfacher für Kinder zugänglich als das Kino.«] (Vilhelm GLÜCKSTADT (1912).) Auch Alfred Kjerulf monierte die unterschiedlichen Bewertungskriterien für Film und Bühne: Die von Jugendlichen besuchten sog. ›Rabalder-Komedier‹ [Rabauken-Komödien] seien viel schlimmer als mancherzensierte Film. (1912a)

2256 »For det første overholdes Forbudet ikke altid strengt, og for det andet kan Barnefantasien, netop fordi der er nægtet Adgang, udmale sig det værre, end det er.« Zit. nach dem Abdruck des Artikels in »Film« (1917), 220.

2257 Die Branchenzeitschrift *Filmen* kommentierte dies prompt: »Horribelt er det at læse om, at de Film, der er forbudt for Børn, ogsaa gør de smaa Skade blot ved at eksistere, selv om de slet ikke faar dem at se.« [»Fürchterlich ist es zu lesen, daß die

Gelegentlich wurde nicht nur die Wirkung der Filme auf Kinder und Jugendliche aufgegriffen, sondern auch deren Wirkung auf das vermeintliche Unterklassenpublikum, das hier mit Filmen konfrontiert wurde, die fast immer in sozial höherstehenden Milieus spielten. Am Anfang der Kinodebatte vermochte Louis von Kohl 1909 in diesem sozialen Unterschied zwischen Lebenswelt und Fiktionswelt noch kein Problem zu erblicken. Seiner Ansicht nach seien die ›dramatischen‹ Filme nicht zu verdammten, da sie eine wichtige Funktion für das Publikum aus ›kleinen Leuten‹ ausübten:

Sie sehen andere größere Sorgen und Kümmernisse als ihre eigenen. Sie sehen ein, daß die größten Leiden inneren Ursachen geschuldet sind – besonders der Liebe – und nicht dem Mangel an Brot, und dadurch werden sie nach und nach dazu erzogen, weniger abhängig von ihren äußeren Lebensbedingungen zu sein, freier im Vertrauen auf ihren eigenen Menschenwert. Deswegen ist es so ungerecht, diese Dramen zu verdammten. [...] [Sie sind] die *neue Kunstform*, die auf einfache und leicht verständliche Weise dem großen Publikum die natürlichen Gesetze des Lebens beibringt, die ungeschriebenen Regeln der Gefühle, die das Leben in der Gesellschaft möglich machen.²⁵⁸

Filme dienen hier also als Instrument, um den Zuschauenden eine die soziale Ordnung zementierende Konstruktion von Wirklichkeit zu vermitteln – vermutlich in Konkurrenz zu den die soziale Ordnung zersetzenden Wirklichkeitskonstruktionen der Sozialdemokraten, welche auf eine Verbesserung der ökonomischen Lebensumstände für gerade dieses Publikum drängten. Während sozialdemokratische Dänen allerdings in den zehner Jahren die filmtypische soziale Differenz zwischen Lebenswelt und Fiktionswelt häufig als unproblematisch ansahen,²⁵⁹ wurde die

Filme, die für Kinder verboten sind, den Kleinen allein durch ihre Existenz Schaden zufügen, selbst wenn sie sie gar nicht zu sehen bekommen.«] (»Film« (1917), 220.)

2258 »De ser andre større Sorger og Bekymringer end deres egne. De lærer at se, at de største Lidelser skyldes indre Aarsager – Kærligheden især – og ikke Manglen paa Brød, og derved opdrages de lidt efter lidt til at blive mindre afhængige af deres ydre Livsvilaar, mere fri i Tillid til deres Menneskeværdi. Derfor er det saa uretfærdigt at fordomme disse Dramer. [...] [De er] den *nye Kunstform*, der paa enkel og letfattelig Maade lærer det store Publikum Livets naturlige Love, Følelsernes uskrevne Vedtægter, som gør Livet i et Samfund muligt.« Louis von KOHL (1909b), 20.

2259 A.C. Meyer hatte z.B. schon 1911 im Folketing im Kontext der Einführung der Lustbarkeitssteuer auf jene Schichten hingewiesen, »der i særlig Grad have Krav paa at faa gode Adspredelser – jeg tænker her hovedsagelig paa Arbejderklassen og Smaafolk i al Almindelighed« [»die in besonderem Maß einen Anspruch auf gute Zerstreuung haben – ich denke hier hauptsächlich an die Arbeiterklasse und die kleinen Leute im allgemeinen«] (*Rigsdagstidende* (1910), Sp. 4145). Auch Jeppe AAKJÆR konnte 1919 in der es-

Differenz in konservativen Kreisen mit zunehmender diskursiver Prominenz der Nachahmungsthese in der Kinodebatte nicht länger als sozial pazifizierend, sondern ganz im Gegenteil als möglicher Quell sozialer Unruhe eingeschätzt. Der oben bereits zitierte Artikel des konservativen Journalisten aus *Vort Land* 1917 vermag dies zu illustrieren – und zugleich den Verdacht zu bestätigen, daß sich hinter den vordergründig diskutierten kinderpädagogischen Bedenken zumindest in manchen Fällen die Sorge um die Aufrechterhaltung der sozialen Klassenordnung verbarg:

Ihnen [= den Kindern] fehlt völlig die Fähigkeit zu korrigieren, was sie sehen, sie glauben, daß es wirklich ist, so wollen sie auch werden, wenn sie groß sind, sie bekommen kurz gesagt ein recht irreführendes Bild vom Leben, nicht von dem, das sie leben, sondern von dem, von dem sie glauben und hoffen, einmal in ihm anzukommen. Es ist mißlich, Kinder mit falschen Vorstellungen zu erfüllen, von denen schwer wieder loskommen ist und die Enttäuschungen verursachen, die nicht immer spurlos am Gemüt vorbeigehen.²²⁶⁰

Durch die diskursive Identifizierung des Films als Manipulakrum, das gegen ein ›kulturloses‹, sozial und/oder entwicklungspsychologisch homogenes Massenpublikum eingesetzt wird, nimmt der Schreiber zugleich für sich in Anspruch, nicht dieser versuchten Einflußnahme zu unterliegen und nicht zu diesem Publikum zu gehören. Das Filmpublikum wird so zu »dem großen Haufen«,²²⁶¹ also zum sozial Anderen, das im Zuge der eigenen sozialen Identitätskonstruktion exkludiert oder überwunden worden ist und das mit seinen amorphen Zügen für die hegemoniale soziale Ordnung potentiell eine Bedrohung darstellt.²²⁶²

kapistischen Dispensation des Alltags im Kino nichts Schlimmes, sondern ganz im Gegenteil eine Bereicherung des Daseins der kleinen Leute erkennen: »Saa mangen simpel Mand i Linsens Lys/ har nydt et Glimt af Æventyrets Rige« [›So mancher einfache Mann im Licht der Linse/ hat einen Schimmer aus dem Märchenreich erhascht‹] (1919b, 44).

2260 »De [= Børnene] mangler ganske Evnen til at korrigere, hvad de ser, de tror, det er virkelig, saadan vil de ogsaa selv være, naar de bliver store, de faar kort sagt et ganske vildledende Billed af Livet, ikke det Liv, de lever, men det, de tror og haaber engang at komme midt op i. Det er uheldigt at fyde Børn med forkerte Forestillinger, de er svære at komme af med, og det kan volde Skuffelser, der ikke altid undgaard at sætte sig Præg paa Sindet.« Zit. nach der Wiedergabe des Artikels in »Film« (1917).

2261 »den store Hob«, Palle ROSENKRANTZ (1914a), 257.

2262 Vgl. John CAREY (1996) zum Massenbegriff der Intellektuellen: »Die Metapher der Masse dient dem Zweck der Selbsterhöhung, weil sie andere Menschen in ein Konglomerat verwandelt.« (34) Careys Studie zum Verhältnis von literarischer Intelligenz und ›Massen‹ ist allerdings in vielerlei Hinsicht problematisch, und dies nicht nur wegen

Im Gegensatz zu dieser diskursiven Konstruktion eines angeblich homogenen Massenpublikums steht die Konstruktion eines inhomogenen, aber zugleich schichten- wie genderübergreifenden ›volklichen‹ Omnibuspublikums aller Altersstufen. Paradoxe Weise findet sich auch diese Publikumskonstruktion in Dänemark schon bei Louis von Kohl, der diesen Gegendiskurs zum Massenpublikum mitkonstruiert hat, als er im Kontext des ersten Kinoreformprojektes 1909 in der von ihm gegründeten und redigierten ersten Kinozeitschrift *Skandinaviens*, der *Nordisk Biograf-Tidende*, schrieb:

Sie [= die Kinos] allein vermögen ja alle um sich zu einen; Reiche und Arme, Junge und Alte, Gelehrte und Laien; für jeden einzelnen gibt es Bilder, über die gerade er sich freuen kann. Sie allein sind für alle Rassen und Gesellschaftsschichten verständlich – dieselben Bilder haben ein gleich großes Publikum unter den Einwohnern von Kalkutta und Bombay, Hongkong und Captown wie unter der verwöhnten Großstadtbevölkerung in Paris oder London. Es ist ihre Allgemeinheit, eben ihre Einfachheit, die sie zum größten aller Gesellschaftsgüter macht: das große *volkliche Erziehungsmittel*, die *Volkskunst der Zukunft*.²²⁶³

Typisch für diesen Diskurs ist eine geschärfte Aufmerksamkeit für die soziale und geschlechtliche Differenzierung im Kinopublikum, wie sie z.B. 1911 bei dem DDF-Vorsitzenden Albert Gnudtzmann zu beobachten ist:

Es sind nun nicht allein die Kinder. Es gibt Verlobte, die auf das Dunkel setzen, während die Bilder gezeigt werden. Da sind schick aufgemotzte Stadtjungen, die eifrig Einspruch gegen die Aufforderung des Kontrolleurs erheben,

ihres polemischen Charakters. Daß das Kino als eines der wichtigsten Medien in seinem Zeitraum (1880–1939) kaum behandelt wird, mag man noch verschmerzen, aber ausgesprochen bedenklich ist z.B. Careys streckenweise Gleichsetzung von Figurenrede mit angeblicher Autorintention (z.B. 73, 137) und sein durchgängiger Anglozentrismus: Was bei englischen Intellektuellen herausgearbeitet wird, wird ohne Diskussion und damit ohne Rücksicht auf die kulturelle Spezifität der englischen Klassengesellschaft im Hinblick auf die Intellektuellen anderer Länder verallgemeinert.

2263 »De [= Biograferne] alene formaar jo at samle alle om sig; rige og fattige, unge og gamle[,] lærde og læge; for hver enkelt er der Billeder, som netop han kan glæde sig over. De alene er forstaaelige for alle Racer og alle Samfundslag – de samme Billeder har lige saa stort Publikum blandt de indfødte i Calcutta og Bombay, i Hongkong og i Captown, som blandt de forvante Storstadsfolk i Paris eller London. Det er denne deres Almenhed, selve deres Enkelhed, der gør dem til den største af alle Samfundsværdier: det store *folkelige Opdragelsesmiddel*, *Fremtidens Folkekunst*.« Louis v. KOHL (1909b), 19.

die Zigaretten wegzutun. Da gibt es Dienstmädchen in Reifröcken und dänische Soldaten in allen Uniformnuancen des dänischen Heeres.²²⁶⁴

Vorgeblich beschreibt Gnuutzmann hier das Kinopublikum in einem Arbeiterquartier, von dem er weiter spricht als von

den vielen, die keinen großen Obolus auf dem Altar der Kunst opfern können und die bislang auf solch geistige Genüsse wie die Vorführung von fetten Damen, lebenden Meerjungfrauen und Kälbern mit fünf Köpfen angewiesen waren. Für alle diese naiven Seelen wird das Kino einen mächtigen Gewinn darstellen, eine Quelle sowohl des Vergnügens als auch der Entwicklung und des Wissens.²²⁶⁵

Aber ist dies nicht wieder das aus der Unterschicht und Kindern gespeiste Massenpublikum? Der Unterschied wird indes sofort offensichtlich, wenn man die Performativität der Äußerung miteinbedenkt: Um diese Beobachtung in einem topographisch konkreten Kino überhaupt vornehmen zu können, muß schließlich auch der DDF-Vorsitzende im selben Kino gesessen haben. Aus dieser Perspektive ist das Publikum nicht länger die formlose Masse, zu der der Beobachter Gnuutzmann nicht gehört, sondern ein Kollektiv, das potentiell in seiner durchaus gemischten sozialen und geschlechtlichen Zusammensetzung die Gesellschaft zugleich repräsentiert und vereint.

Die häufige Charakterisierung des Kinos als im positiven Sinne ›folklig‹ und damit als schichten- und klassenübergreifend ist typisch für die dänische Kinodebatte, wo das diskursive Pendant über das Kino als negatives Massenmedium verhältnismäßig seltener anzutreffen ist. Die dänische Kinodebatte unterscheidet sich damit z.B. von der deutschsprachigen in der ersten Hälfte der zehner Jahre,²²⁶⁶ wo mitunter schon der

2264 »Det er nu ikke Børnene alene. Der er forlovede, der gør Regning pa Mørket, mens Billederne forevises. Der er flot udhalede Bydrenge, der ivrigt gør Indsigelse mod Kontrollørens Paabud om at smide Cigaretterne. Der er Tjenestepiger i Tøndebaandsrober og Jenser i alle danske Hærs Nuancer af Uniformer.« Albert GNUUTZMANN (1911), 629.

2265 »de mange, der ikke ejer mange Oboler at ofre paa Kunstens Alter, og som hidtil har været henvist til saadanne Aandsnydelser som Fremvisning af fede Damer, levende Havfruer og Kalve med fem Ben. For alle disse naive Sjæle vil Biografteatret kunne komme til at betyde en mægtig Vinding, en Kilde baade til Morskab, Udvikling og Kundskab.« Ibid., 633.

2266 Vgl. Manuel LICHTWITZ (1986), 80ff, Gabriele KILCHENSTEIN (1997), 108–115, sowie Thomas KOEBNER (1977), 23–26 (»Film als Volkskunst und als Mittel der Versöhnung«), der den Diskurs über das Kino als Volkskunst erst in die späten zehner sowie in die zwanziger Jahre datiert.

Umstand zur Diskreditierung des Kinos ausreichte, daß mit den Filmen ein nicht-exklusives Publikum angesprochen werden sollte. So referierte *Politiken* z.B. am 13.1913 einen Artikel aus dem *Berliner Tageblatt* zur Entscheidung von Sigurd Ibsen, unter bestimmten Auflagen Adaptionen der Werke seines Vaters zuzulassen. Die deutsche Zeitung kritisierte dies heftig, da nicht einmal Sigurd Ibsen dann verhindern könne, »daß Henrik Ibsens Meisterwerke durch die letzten Vorstadtkinos geschleift und bombastisch bekanntgemacht werden. Etwas Geistiges, Reines und Hohes wird auf den Markt der Sensationen gebracht«.²²⁶⁷ Die Profanation der Ibsenschen Werke lag für den deutschen Journalisten offensichtlich weniger in der Verfilmung selbst (auch in Filmform handelte es sich für ihn um ›Henrik Ibsens Meisterwerke‹), sondern war durch den Umstand bedingt, daß diese *auch* in Vorstadtkinos gezeigt werden sollte, also einem sozial und bildungsmäßig inhomogenen Publikum ausgeliefert werden sollte.²²⁶⁸ In Dänemark hingegen etablierte sich in weiten Teilen der Kinodebatte gerade die soziale Inhomogenität des Publikums, die als Ausdruck seines volklichen Charakters gewertet wurde, schnell als Argument *für* das Kino.

Die Konstruktion des Kinopublikums als ein volkliches ist im Laufe der Jahre allerdings mit unterschiedlich prioritierten Begründungen erfolgt. Louis von Kohls Begründung 1909 war im wesentlichen eine rezptionsästhetische: Die lebenden Bilder vermögen die verschiedenen Schichten, Stände und Klassen zu sammeln, weil sie wegen ihres ikonographischen/-kinetischen Charakters für alle dechiffierbar sind, auch wenn wegen ihrer Polysemie nicht alle das gleiche aus ihnen heraus-

2267 »at Henrik Ibsens Mesterværker ogsaa slæbes igennem de sidste Forstadsbiografer og bombastisk bekendtgøres. Noget aandeligt, rent og højt vil blive bragt paa Sensationens Marked«.

2268 Zu dieser Argumentation gibt es nur ansatzweise eine dänische Entsprechung, nämlich in einem Artikel von ›VINCENS‹ unter der Überschrift »Film-Raseriet« [»Die Film-Raserei«] in der konservativen *Jyllands-Posten* am 12.4.1913, wo es heißt: »Men lad den Digtekunst, som er skabt med et bestemt Formaal for Øje, nemlig at glæde eller grieve det forstaaende Sind, være forskaanet for at blive lavet om til en Ret, Alle og Enhver kan nyde.« [»Doch möge die Dichtkunst, die mit einer bestimmten Absicht geschaffen worden ist, und zwar um das verständige Gemüt zu erfreuen und zu ergreifen, davon verschont bleiben, zu einer Speise zu werden, die jedermann zu sich nehmen kann.«] Bezeichnenderweise zielt aber selbst diese Kritik mehr auf die kulturellen Unkosten der Adaption denn auf die Adressierung eines Omnibuspublikums ab.

lesen.²²⁶⁹ Um 1912 wird die ›Volklichkeit‹/›Folkelighed‹ mit den ökonomisch geringen Hürden für eine Teilnahme begründet, so z.B. durch Edvard Brandes, für den Film eine »volkliche Kunst« ist, »weil der Eintritt so billig ist, weil die Vorstellungen auch von einem nicht sonderlich begüterten Publikum besucht werden können«.²²⁷⁰ Diese vorübergehende diskursive Verkürzung der ›Folkelighed‹ auf Preisgünstigkeit, wie man sie auch 1913 bei Emma Gad findet,²²⁷¹ mag allerdings damit zusammenhängen, daß diese Äußerungen in Kontexten fielen, wo es um die angeblich zu hohen Preise für den Theatereintritt ging.

Emma Gad koppelte die angebliche ›Folkelighed‹ des Kinos an gleicher Stelle mit der Durchsetzung der Demokratie, was Jens Locher 1919 aufgriff: »Daß der Film ein Faktor ist, der stetig größere Bedeutung bekommen wird, insoweit wir dem Zeitalter der Demokratie entgegengehen, ist einleuchtend.«²²⁷² Im gleichen Jahr war der Film für Jeppe Aakjær »ein echt demokratisches Kind der Zeit«.²²⁷³ Der Topos der literarischen Intelligenz über die ›demokratische Volkskunst‹ darf aber nicht vergessen machen, daß damit zumeist keine Herkunftsangabe intendiert, sondern eine Rezeptionssituation in Verbindung mit einer kulturellen *top-bottom*-Distribution beschrieben wird: Nicht *aus* dem Volk kommt die neue Kunst, sondern *für* das Volk wird sie gemacht. Høyer notierte so 1926, daß »[d]ie breiten Schichten heutzutage [...] einen großen Teil der Eindrücke und Gedanken, die ihr Alltagsleben ausfüllen, von der weißen Leinwand empfangen«,²²⁷⁴ so daß der ›volkliche‹ Film »ein mächtiges Werkzeug zur Verbreitung von moralischen, sozialen, ja selbst politi-

²²⁶⁹ William URICCHIO u. Roberta E. PEARSON (1993) nannten dies in bezug auf die US-amerikanischen Kunstfilme eine »rhetoric of dual address« (196).

²²⁷⁰ »folkelig Kunst«; »fordi Adgangen er saa billig, fordi Forestillingerne ogsaa kan overværes af et ikke synderlig bemidlet Publikum«. Edvard BRANDES (1912).

²²⁷¹ Diese schrieb, Filme seien »demokratisk i Ordets bedste Forstand, fordi de gennem Prisbillighed bevirket, at Alle kan være med« [»demokratisch im besten Sinn des Wortes, weil die Preisgünstigkeit bewirkt, daß alle daran teilhaben können«]. (Emma GAD (1913a).)

²²⁷² »At Filmen er en Faktor, der vil faa stadig store Betydning, at som vi gaar Demokratiets Tidsalder i Møde, er indlysende.« Jens LOCHER [unter der Signatur ›J.L.‹]: »Vore Forfattere og Filmen«. In: *Nationaltidende*, 18.8.1919.

²²⁷³ »et ægte demokratisk Barn af Tiden«. Jeppe AAKJÆR (1919b), 45.

²²⁷⁴ »[d]e bredere Lag modtager i Dag [...] en stor Del af de Indtryk og Tanker, som udfylder deres daglige Liv, fra det hvide Lærred«. Kaptajn HØYER (1926/27), 66.

schen Gedanken oder Sehweisen« sei.²²⁷⁵ Diese ideologisch-distributive Funktion des Filmes wurde in Dänemark durchaus als Chance gesehen, das hegemoniale Kulturverständnis des intellektuellen Bürgertums auch in den neuen ›volklichen‹ Zeiten als Standard zu etablieren – was man, je nach Perspektive, als volksaufklärerisch oder als Versuch einer kleinen sozialen Gruppe bewerten mag, ihre im Bereich der Politik bedrohte Machtposition auf kulturellem Wege wenigstens teilweise zu bewahren.

Diese Funktionalisierung des Filmes, wie sie bereits den kinoreformerschen Projekten zugrunde lag, war zumeist verbunden mit dem Argument, daß mittel- bis langfristig Synergieeffekte für traditionelle kulturelle Praktiken des hegemonialen Kulturverständnisses, vor allem für den Theaterbesuch, zu erwarten seien. In einem ersten Schritt gelte es, die unteren Schichten den ›vulgären‹ Jahrmarktsvergnügungen zu entwöhnen, wie Albert Gnudtzmann ausführte: Kino sei, wenn es sich richtig entwickle, eine Möglichkeit der Kunsterfahrung für die vielen, die sonst auf diese Jahrmarktsvergnügungen angewiesen seien (vgl. oben das Zitat auf Seite 736). Die billigen Eintrittspreise im Kino, so sekundierte Sven Lange 1911, »locken ja ganz neue Scharen aus den Tiefen der Bevölkerung hervor, Menschen, die noch nie zuvor in einem Theater gewesen sind«, »ein Publikum, das erst erzogen werden müßte«.²²⁷⁶ Hier liege die Aufgabe einer Kinoreformbewegung, denn künstlerisch geleitet würden Kinos als ›Vorhöfe‹ der ›richtigen‹ Theater agieren, den Appetit auf diese schärfen und diesen ein großes neues Publikum erschließen – so das Synergieargument z.B. bei Edvard Brandes und Palle Rosenkrantz.²²⁷⁷ Auch der Beamtenbürgertumssprößling Urban Gad greift dieses Argument 1919 in *Filmen. Dens Midler og Maal* explizit auf. Für Gad ist es die ›Kultur-

²²⁷⁵ »et mægtigt Redskab til Udbredelsen af moralske, sociale, ja selv politiske Tanker eller Synsmaader«. *Ibid.*, 67.

²²⁷⁶ »lokke jo helt nye Skarer frem fra Befolkningens Dybder, Mennesker, som aldrig havde været i et Teater før«; »et Publikum, der først skulde opdrages«. Sven LANGE (1911a), 6.

²²⁷⁷ Edvard BRANDES (1912); Palle ROSENKRANTZ (1913a) u. (1913i). Tatsächlich ist in den letzten Kriegsjahren am Ende meines Untersuchungszeitraumes in den Theatern ein deutlicher Zuwachs von einem ›neuen Publikum‹ zu verzeichnen, welches Victor Lemkow als »[d]ette store, nye, barnlige Publikum« [›dieses große, neue, kindliche Publikum‹] charakterisierte. (Victor LEMKOW (1919), 160.) Allerdings war dieses neue Publikum wohl kaum der ›Erziehungsarbeit‹ des Kinos, sondern eher der ›Gulaschzeit‹ mit ihrer sozialen Mobilität und dem Versuch gesellschaftlicher Aufsteiger geschuldet, symbolisches Kapital zu akkumulieren.

mission des Kinos, »das Kunstinteresse in möglichst breiten Schichten zu wecken«.²²⁷⁸ In einer Metaphorik, die sich eventuell an Ciceros Schöpfung des Begriffs ›Kultur‹ in der Metapher der *cultura animi* anlehnt, spricht Gad von »Neukultivierung großer Teile des Volkes«²²⁷⁹ und hofft auf das Kino als kulturelle Bildungsanstalt:

Es lockt auf einem leicht zugänglichen Weg die Volksmassen an Interessen heran, die sie schließlich stufenweise bis zum Verständnis sublimer Werke bringen können, bei denen sie ansonsten nie den Mut gehabt hätten, sich ihnen auch nur zu nähern.²²⁸⁰

Bei allen Einschränkungen, die bei einer nicht durchgehend komparativ angelegten Untersuchung im Hinblick auf generalisierende Aussagen nötig sind, scheinen die diesbezüglichen Diskurse über das Kino als ›Massenmedium, wie sie aus Dänemark und Deutschland bekannt sind, sich in drei Punkten zu unterscheiden. Erstens gibt es in Dänemark schon früher als im deutschsprachigen Raum einen starken Diskursstrang, der das Kino als im positiven Sinne ›folklig‹ und damit als schichten- und klassenübergreifend konstruiert – und zwar im Sinne einer Bestandsaufnahme und nicht als utopisches Projekt.²²⁸¹ Eng im Zusammenhang hiermit steht zweitens, daß der dänische Diskurs weniger Angst vor den manipulierten Massen ausdrückt, sondern mehr die Chancen betont, die aus dieser ›demokratischen‹ Zusammensetzung des Publikums erwachsen. Und drittens wird zugunsten eines mehr dialektischen Modells zumindest gelegentlich die strikte *top-bottom*-Ausrichtung durchbrochen, wie sie typisch für die deutsche Situation gewesen zu sein scheint, wo bezeichnenderweise das ›Kinoproblem‹ zumindest phasenweise vor allem als Jugendschutzfrage diskutiert worden ist.²²⁸² So schreibt Balázs, daß

2278 »at sprede Interesse for Kunst ud i det bredest mulige Lag«. Urban GAD (1919), 258.

2279 »Nyopdyrkning af store Dele af Folket«. Ibid., 281.

2280 »Den lokker ad en let tilgængelig Vej Folkets Masser ind paa Interesser, som til sidst kan hæve dem gradvist op til Forstaelsen af sublime Værker, som de ellers aldrig vilde have haft Mod til blot at nærme sig.« Ibid.

2281 Thomas KOEBNER (1977) vermerkt zu dem entsprechenden Diskurs deutscher Intellektueller, daß die Inhomogenität des Kinopublikums bei diesen »offenbar eine schreckhafte Reflexhandlung [auslöste]: die Beschwörung einer Wiedervereinigung durch den Film. Der illusionäre Prospekt der ›einen‹ Gesellschaft verdeckte und verdrängte das Wissen um die konkreten Gegensätze.« (26)

2282 Kaspar MAASES (2001b) zentrale These lautet, daß der »Kampf um Film und Kino als Machtkampf zwischen Erwachsenen und Halbwüchsigen« zu lesen ist. (63) In Über-

der Film »*die Volkskunst* unseres Jahrhunderts« sei,²²⁸³ weil aus ihm der Volksgeist entstünde. In der dänischen Rezeption bei H. Andersen wird das Verhältnis zwischen Volksgeist und Film bezeichnenderweise etwas differenzierter gefaßt. Für Andersen sollte man sich mit dem Film beschäftigen,

weil der die Kunst des Volkes wie keine andere ist. Nicht so zu verstehen, daß er das Produkt des Volksgeistes wäre, sondern daß er mit dem Volksgeist und dessen Kulturniveau verwandt ist. Nur die Filme, die dem Bedürfnis des Volkes entsprechen, gewinnen ein Publikum, und durch das Publikum, das sie gewinnen, beeinflussen sie den Volksgeist.²²⁸⁴

6.3.5 Der Interdiskurs über die Kunstfähigkeit des Films im Kontext der Theaterkonkurrenz

Fast alle bisher separat analysierten Diskurse wurden – wie im folgenden zu sehen sein wird – in einen Interdiskurs reintegriert, d.h. ihr in den einzelnen Diskursen organisiertes Wissen wurde in diesem Interdiskurs zusammengeführt: in dem Diskurs über die Kunstfähigkeit des Films angesichts der Theaterkonkurrenz. Aber gibt es nicht noch einen zweiten Interdiskurs: der Diskurs über das Kino als ›weiblich‹? Aus heutiger, durch die Gender-Studien beeinflußter Perspektive ist leicht zu sehen, daß viele kritisch konnotierte Elemente der Kinodebatte ›weiblich‹ codiert waren: die Abkehr von logomorpher Bedeutungsproduktion zugunsten einer sich in Äußerlichkeiten ergehenden Scopophilie; der Film als Ausdruck von Nervosität, die zumindest manchen als ›weibliche‹ oder effeminisierende Krankheit galt; die beim Filmpublikum vermutete Unfähigkeit, seine vom Filmgeschehen induzierten Leidenschaften zu be-

einstimmung mit dieser These attestiert Maase den Bildungsschichten und dem Staatsapparat in Deutschland, daß diese im Umgang mit dem neuen Medium einem ›paternalistischen Modernismus‹ (42) sowie einem »Habitus der fürsorglichen Belagerung, der nicht auf Bildung souveräner Subjekte, sondern auf die Hebung ›ungebildeter‹ und ›unreifer‹ Erziehungsobjekte zielte«, (43) gehuldigt hätten. Corinna MÜLLER (2001) weicht in ihrer Analyse insofern von Maase ab, als sie die Kinodebatte überzeugend in zwei Phasen differenziert, wobei nur die erste (1907–11) sich vornehmlich um Fragen des Jugendschutzes gedreht habe.

²²⁸³ Béla BALÁZS (2001), 10.

²²⁸⁴ »for den er Folkets Kunst, som ingen anden. Ikke saadan at forstaa, at den er et Produkt af Folkeaanden, men saaledes, at den er i Slægt med Folkeaanden og dets Kulturniveau. Kun de Films, der svarer til Folkets Trang, vinder Publikum, og gennem det Publikum, de vinder, paavirker de Folkeaanden.« H. ANDERSEN (1925), o.P.

herrschen, weswegen paternalistische Aufsicht angeraten sei. War die Kinodebatte eine camouflagierte Debatte über die Bedrohung der hegemonialen sozialen Ordnung durch weibliche Emanzipationsansprüche? Ist auch in bezug auf die Kinodebatte von einer »heimliche[n] Komplizenschaft zwischen Kinematografie und Frauenemanzipation« (Heide Schlüpmann)²²⁸⁵ auszugehen?

Zweifellos hat eine solche These einiges an Plausibilität für sich. Warum aber wird dann das Kino in Dänemark kein einziges Mal im Zug der Kinodebatte auf der beobachteten Ebene explizit als ›weiblich‹ interdiskursiviert? Denn während der Interdiskurs über die Kunstfähigkeit des Films prominent in den Quellen auftaucht und insofern auf der beobachteten Ebene manifest ist, gilt dies nicht für den Diskurs über das Kino als ›weiblich‹. Warum werden die verschiedenen Diskurse nie auf der beobachteten Ebene zu einem Interdiskurs verknüpft? Drei Gründe sind hierfür ausschlaggebend. Der wichtigste Grund ist zweifellos die Prominenz des Diskurses über das volkliche Omnibuspublikum im Kino, das nicht durch eine ›weibliche‹ Masse, sondern eben genderübergreifend definiert war. Ein weiterer Grund liegt darin, daß ein Interdiskurs des ›Weiblichen‹ einen so wichtigen Diskurs wie den der technologischen, metropolitanen Modernität des Kinos nicht zu integrieren vermag. Und schließlich ist in der dänischen Kinodebatte die Valorisierung der ›weiblichen‹ Codierung als sozial bedrohlich nicht durchgängig. So ist z.B. die Nationalisierung des Films häufig in positiver Weise als ›weiblich‹ codiert, was mit der dänischen Selbstbeschreibung als ›weiblicher‹ Nation zusammenhängt, wie man sie z.B. bei N.F.S. Grundtvig, Herman Bang oder Georg Brandes findet. Nicht von ungefähr wird die Forderung nach Nationalisierung des Films durch den Rückgriff auf Schauspielerinnen (Asta Nielsen, Gudrun Houlberg) illustriert. Gender-Aspekte haben zweifellos eine Rolle in der dänischen Kinodebatte gespielt, doch der ›Weiblichkeitssdiskurs‹ hat als reintegrierender Interdiskurs nur eine begrenzte Erklärungskraft – und unterscheidet sich von den anderen Diskursen und Interdiskursen darin, daß er auf der beobachteten Ebene explizit nicht thematisiert wird.

Der Diskurs über die Kunstfähigkeit des Films im Kontext der Theatert konkurrenz hingegen ist auf der beobachteten Ebene so manifest und

²²⁸⁵ Heide SCHLÜPMANN (1990), 8.

so wirkungsmächtig gewesen, daß er andere Diskurse in der dänischen Forschung verdeckt hat. Die Beschränkung auf diesen einen Diskurs ist zu kritisieren, wo sie in der Forschung auf eine übermäßige Affizierung mit der beobachteten Ebene oder auf eine axiomatische Setzung der ›Standard Version‹ zurückzuführen ist. Aber auch wenn man sich davor hüten sollte, die Kinodebatte auf eine Debatte der Kunstfähigkeit bzw. -unfähigkeit des Films einzugrenzen, hat dieser Diskurs doch zweifellos eine wichtige, wenn nicht gar zentrale Rolle gespielt: nicht, weil in diesem Diskurs das Medium zur Reflexion über seine teloshaften Bestimmungen kommt, sondern weil er aus noch zu analysierenden konkreten historischen Gründen als Interdiskurs der dänischen Kinodebatte fungierte.

Zentral für den Diskurs über den Film als ›Kunst‹ im Kontext von Medienkonkurrenz ist die These, daß das Kino als Konkurrenz des Theaters zur künstlerischen wie ökonomischen Bedrohung, ja letzten Endes zur Zerstörung des Theaters führe.²²⁸⁶ Im folgenden soll in einem ersten Schritt skizziert werden, wann und wie sich diese Vorstellung einer bedrohlichen Konkurrenz diskursiv etablieren konnte, in einem zweiten Schritt sollen die verschiedenen Begründungen und Gründe für diese Vorstellung herausgearbeitet werden, und in einem dritten Schritt geht es abschließend um die Frage, ob und warum die dänische Kinodebatte sich in bezug auf den Konkurrenztopos von anderen nationalen Kinodebatten unterscheidet.

Ausdruck eines Konkurrenztopos, wenngleich noch in unspezifischer Form, ist bereits das Entstehen des bifurkalen Diskurses, der ab 1906 eine positive Dokumentarfunktion des Mediums, die nicht mit der kulturellen Praxis des Theaters konkurrierten konnte, von einer negativen Fiktionsfunktion absetzte. Filmhistorisch hängt das Aufkommen dieses Diskurses mit der sich zwischen 1906 und 1908 vollziehenden Umstellung des Filmprogramms auf fiktionale Filme zusammen. Die in diesem Diskurs bereits

²²⁸⁶ Schrader hat herausgearbeitet, daß auch in Italien die Kinodebatte bis 1915 von dem Topos einer Medienkonkurrenz zwischen Theater und Film dominiert war (Sabine SCHRADER (2007), 285.) Manuel LICHTWITZ resümiert in seiner Studie (1986) die meisten einschlägigen Stellungnahmen zum Komplex Theater vs. Kino in Deutschland als ökonomisch motiviert; ästhetische oder sittlich-moralische Argumentationen seien nur vorgeschoben gewesen. (258) Sich mit einer entsprechenden Hermeneutik des Mißtrauens diesem Teil der dänischen Kinodebatte zu nähern, würde jedoch eine apriorihafte Verkürzung der analytischen Perspektive bedeuten. Zudem würde man sich mit so einer Hermeneutik des Mißtrauens den Zugang zu dem Problem verstellen, wie die verschiedenen Diskurse im Interdiskurs interagieren.

implizit enthaltene Konkurrenzthese wurde m.W. dann explizit das erste Mal in der dänischen Presse am 14.II.1906 in der Morgenausgabe der *Berlingske Tidende* artikuliert, wo es hieß, daß die Kinos »bald spürbare Konkurrenten für die richtigen Theater [werden]. In Kristiania heißt es entsprechend, daß die Theater nicht wenig unter dem Zustrom zu den lebenden Bildern leiden«.²²⁸⁷ Zunächst bleiben die Konkurrenzängste also noch diffus: Die Konkurrenz wird zwar schon für das eigene Theaterleben vorausgesagt, doch bezieht man sich für diese Prognose aufs Hörensagen aus dem Ausland.

Anfang 1909 hat sich die Situation in Dänemark offensichtlich geändert; der Konkurrenztopos ist jetzt quasi eingemeindet worden. In einem langen Artikel unter dem Titel »Der Publikumsgeschmack« schrieb die Dramatikerin Karen Bramson (1875–1936):

Das Schauspiel – das *gute* Schauspiel – wird nicht mehr nachgefragt! Der Geschmack ist andere Wege gegangen. Es wird nicht mehr nach Brot und (Schau-)Spielen als zwei gleich absoluten Notwendigkeiten gerufen. Sollte heutzutage ein vergleichbarer Ruf erschallen, würde es eher dieser sein: Brot und Kinos!

Die Kinos sind der gefährliche Konkurrent der Theater geworden. Das kennzeichnet den Geschmack. Das Publikum strömt herbei, um flimmernde Bilder zu genießen: von haarsträubenden Mordszenen, neuesten Flugversuchen, einem Mädchen, das schwarz wird, wenn es den Schornsteinfeger küßt, der wunderbaren Rettung verschwundener Kinder.²²⁸⁸

Die dänisch-französische Dramatikerin Bramson ist die erste, die sich – vielleicht unter dem Eindruck der gerade beginnenden Film d'Art-Bewegung – explizit mit dem Kino nicht nur unter ökonomischen, sondern auch unter ›künstlerischen‹ Konkurrenzgesichtspunkten auseinandersetzt. Was aber das Kopenhagener Theater betrifft, das ihrer Ansicht nach weit unterdurchschnittlich sei, obwohl es »vor zehn Jahren überall in den Augen des kunstinteressierten Auslandes im gewissen vornehmen Glanz

²²⁸⁷ »snart [bliver] følelige Konkurrenter til de rigtige Teatre. I Christiania siges det saaledes, at Teatrene lidet ikke saa lidt under Tilstromningen til de levende Billeder.«

²²⁸⁸ »Skuespillet – det *gode* Skuespil – det er ganske ude af Kurs! Smagen er gaaet andre Veje. Der raabes ikke mere paa Brød og Skuespil som to lige absolute Nødvendigheder. Skulde et lignende Raab lyde nutildags, vilde det snarere blive: Brød og Biografer! Biografteatrene er blevne Teatrenes farlige Konkurrent. Dette kendetegner Smagen. Publikum strømmer til for at nyde de flimrende Billeder af haarrejsende Mordscener, af de nyeste Flyveforsøg, af en Pige, der bliver sort, naar hun kysser en Skorstensfejer, og af bortkomne Børns vidunderlige Frelse.« Karen Bramson: »Publikums Smag«. In: *Berlingske Tidende*, 15.I.1909.

eines anspruchsvollen, hoch entwickelten Verständnisses für die dramatische Kunst und Literatur dastand«,²²⁸⁹ so schreibt sie diesen Niedergang nicht der Konkurrenz der Kinos zu. Denn daß diese überhaupt zur Konkurrenz werden konnten, sei *Folge*, nicht *Grund* des Theaterniederganges:

Die Teaterdirektoren murmeln betrübt Shakespeare und Schiller und geben sich dann mit »lustigen Witwen« ab. Sie müssen sich dem Geschmack des Publikums beugen, denken sie. Aber es verhält sich gerade andersherum. Denn es ist der Geschmack des Publikums, der sich allmählich den Theatern gebeugt hat. Und das einzige Ziel der Theater ist es gewesen, die Kassen zu füllen.

Von größtem Nutzen sind zu diesem Zweck das farceartige Lustspiel mit groben Lachern oder Kriminalknallstücke mit dem edlen, bleichen, pfiffigen Detektiv oder das sentimentale Säppchen, bei dem sich die Liebenden nach vielen bitteren Qualen zuletzt doch bekommen – denn dieser geliebte Vaudevilleschluß verliert nie seinen Charme. Können die Sentimentalität und das Farcegelächter in ein paar frische Walzermelodien gerinnen, ist der Erfolg überwältigend.

Das Problemstück hingegen ist gänzlich veraltet. Mit dem Aufdröseln von psychologischen Fäden ist man fertig – alle Fäden sind längst aufgedröselt. Die erotischen Verwicklungen sind auch erschöpft. Die kalte Satire wirkt unangenehm – oder man versteht sie gar nicht. Und die Tragödie mit dem Heldenmord in Versfüßen ist nur durch ihre unfreiwillige Komik tragisch.

Die Aufgabe einer einträglichen Theatervorstellung besteht zur Zeit nur darin, dem Publikum auf die behaglichste und am wenigsten nachdenklich machende Weise ein paar leere Stunden zu vertreiben.²²⁹⁰

2289 »for en halv Snes Aar siden overalt i det kunstinteressede Udlands Øjne stod i en vis formen Glans af kræsen, højt udviklet Forstaaelse af dramatisk Kunst og Litteratur«. Ibid.

2290 »Teaterdirektørerne mumler bedrøvet Shakespeare og Schiller, og gaar saa i Lag med »glade Enker«. De maa bøje sig for Publikums Smag, mener de. Men det er ganske modsat. For det er Publikums Smag, som efterhaanden har bojet sig efter Teatrene. Og Teatrenes eneste Maal har været den fyldte Pengekasse./ Bedst Nutte i dette Øjemed gør den farceagtige Lystspil med grove Lattereffekter, eller Forbryderrabaldoerstykket med den ædle, blege, snedige Opdager eller den sentimentale Øllebrød, hvor de Elskende efter mange bitre Kvaler dog faar hinanden tilsidst – thi denne kære Vaudevilleslutning mister aldrig sin Charme. Kan Sentimentalitet og Farceløjer løbe sammen i et Par fikse Valsemelodier, er Succes'en overvældende./ Problemstykket derimod er ganske forældet. Optrevlingen af psykologiske Traade er man færdig med – alle Traadene er forlængst trevlede op. De erotiske Forviklinger er ligeledes udtømte. Den kolde Satire virker ubehageligt – eller man forstaaer den slet ikke. Og Tragedien med Heltemord paa Versefodder er kun tragisk ved sin ufrivillige Komik./ En indbringende Teaterforestillings Opgave for Tiden er kun, paa den behageligeste og mindst tankevækkende Maade at kunne fordrive et Par tomme Timer for Publikum.« Ibid.

Die Auseinandersetzung mit dem Kino als Theaterkonkurrenten ist bei Bramson noch vermittelt durch ihre Kulturkritik an einem Theater, das sich dem Primat des ökonomisch Nützlichen unterworfen hat. Bramson geht es um eine systeminterne Kritik des Theaters in der ›Moderne‹, weshwegen dem Kino in diesem Kontext lediglich die Funktion zukommt, diese negativen Tendenzen zu symbolisieren. Diese klare Funktionalisierung des Kinos in einer systeminternen Diskussion über die Zukunft des Theaters wird in späteren Diskussionsbeiträgen immer diffuser werden. In Bramsons Perspektive ist eine künstlerische Interferenz zwischen ›richtigem‹ Theater und Kino jedenfalls undenkbar, und folgerichtig ist auch eine direkte ökonomische Konkurrenz eigentlich ausgeschlossen. Wenn letztere dennoch auftrete, sei dies ein untrügliches Zeichen für das zu geringe künstlerische Niveau der Theater.

Ein ähnliches Nicht-Interferenz-Modell formulierte Ende 1909 auch der kulturelitäre Louis von Kohl in *Nordisk Biograf-Tidende*:

Es ist so oft die Rede davon gewesen, daß die Kunst – Malerei, Dichtung Musik – zum großen Publikum hinuntersteigen sollte, um es danach zu sich hinaufziehen zu können. Doch das ist nur eine Utopie. Kunst kann nicht hinuntersteigen, und sie kann nie volkstümlich werden. Ganz einfach deswegen, weil das Verständnis von Kunst langjährige Arbeit und ein intimes Zusammenleben erfordert. Und die große Menge der Leute hat nicht die Mittel und nicht die Zeit dazu [...]. Für diese Menschen, die nicht die Mittel dazu haben, die teuren Kartenpreise der gewöhnlichen Theater zu bezahlen, die keine Zeit haben, eine ganzen Abend zu opfern, und die vielleicht durch die lange Vorstellung ermüdet würden – für alle diese Tausenden sind die Kinos der Weg zu Genuß, Bereicherung, Wissen. [...] Deshalb werden sie für die vielen zu dem, was die Kunst für die wenigen ist: der Weg zur Erkenntnis und Freude. Deshalb sind sie die *neue Kunstform*, die auf eine einfache und leicht faßbare Weise das große Publikum die natürlichen Gesetze des Lebens lehrt [...].²²⁹

²²⁹ »Der har saa ofte været Tale om at Kunsten – Maleri, Digtning, Musik – skulde stige ned til det store Publikum, for at kunde drage det op til sig bagefter. Men det er kun en Utopi. Kunst kan ikke stige ned og den kan aldrig blive folkelig. Simpelt hen, fordi der til Forstaaelse af Kunst kræves langvarigt Arbejde og intimt Samliv. Og det store Folk har ikke Raad og ikke Tid dertil [...]. For alle de Mennesker, der ikke har Raad til at betale de almindelige Teatres dyre Billetpriser, ikke har Tid at ofre en hel Aften og maa ske trættes af den lange Forestilling – for alle disse Tusinder er Biograferne Vejen til Nydelse, Berigelse, Kundskab. [...] Derved bliver de for de mange det samme, som Kunsten er for de faa: Vejen til Kundskab og Glæde. Derfor er de den *nye Kunstform*, der paa enkel og letfattelig Maade lærer det store Publikum Livets naturlige Love [...].« Louis von KOHL (1909b), 19f.

Bei dem Nietzsche-Übersetzer von Kohl gibt es eine strikte Trennung zwischen dem gebildeten Publikum der Theater und ›der Menge der Leute‹, so daß Kunst nicht Allgemeingut werden könne, weil zur Rezeption von Kunst ressourcenerfordernde Bildung nötig sei. Auch bei von Kohl wäre eine ökonomische Konkurrenz zwischen Theater und Kino nur dann möglich, wenn der künstlerische Unterschied zwischen der Kunst des Theaters und der ›neuen Kunstform‹ des Kinos verschliffen werden würde.

Genau dies sei aber doch längst der Fall, meinten die Redner mit Ausnahme der *Højre*-Abgeordneten im Reichstag 1911, als es um das neue Lustbarkeitssteuergesetz (»Lov om Afgift af offentlige Forestillinger og Fremvisninger m.m.«) ging, das eine Abgabe von 15% der Bruttoeinnahmen bei öffentlichen Vorstellungen (einschließlich Theater- und Kinovorstellungen) einföhrte. Wegen der steuerrechtlichen Gleichstellung von Theater mit z.B. Kino, Varieté oder Zirkus löste die Gesetzesvorlage zu einer Lustbarkeitssteuer eine erbitterte Diskussion über die kulturelle Leistung des Theaters aus, in dessen Verlauf der *Højre*-Abgeordnete Julius Schovelin den Gesetzesvorschlag polemisch in »Gesetzesvorschlag zur Lustbarkeitssteuer und Ausrottung des Theatergewerbes in Dänemark«²²⁹² umtaufte. Fokussiert man auf die Funktion des Kinos in dieser Debatte, so ist bei der Lektüre der Sitzungsprotokolle vom Februar bzw. April 1911 auffällig, was für eine geringe Rolle zu diesem Zeitpunkt noch der Konkurrenztopos bei den Thematisierungen des Kinos spielte, obwohl die Abgeordneten der Sozialdemokraten, der *Radikale Venstre* und der *Venstre* keinen notwendig qualitativen Unterschied mehr zwischen real existierendem Theater und Kino sahen.²²⁹³ Vorgebracht wurde der

²²⁹² »Forslag til Lov om Beskatning af Forlystelser og Udryddelse af Teaternæringen i Danmark«. *Rigsdagstidende* (1910), Sp. 4198. Die Direktoren der Kopenhagener Privattheater (mit Ausnahme des *Centralteater*) hatten sich in einer Adresse entsetzt über die Einführungspläne gezeigt und betont, daß ihre Vorstellungen kulturell mit Varietévorstellungen nicht zu vergleichen seien (*Rigsdagstidende* (1910), Sp. 4127) und daß sie ökonomisch schon am Boden lägen, da sie bereits stark unter der theaterinternen Konkurrenz leiden würden (*Rigsdagstidende* (1910), Sp. 4132). Protestschreiben gegen die neue Abgabe gingen auch ein von DDF, *Dansk Skuespillerforbund* [Dänischer Schauspielerverband], *Dansk Tonekunstnerforening* [Vereinigung dänischer Tonkünstler] und *Skuespillerforening* [Schauspielervereinigung] (*Rigsdagstidende* (1910), Sp. 4152).

²²⁹³ Erwähnt wurde das Kino in der Folketing-Debatte von dem radikalliberalen Abgeordneten Andreas Thøgersen Grønborg, als dieser sich dagegen wandte, eine scharfe kulturelle Grenze zwischen Theater und anderen Vergnügungen wie Kino zu ziehen

Topos nur von Johan Knudsen, *Højre*-Abgeordneter und zugleich Vorsitzender des Schauspielerverbandes, der die Kinos für die ökonomischen Probleme der Theater verantwortlich machte, indem er von dem »Grashüpferschwarm« von Kinos sprach, der die Städte »überschwemme«,²²⁹⁴ und einen gnadenlosen Verdrängungswettbewerb prophezeite, falls die Gesetzesvorlage angenommen werden sollte: »Das Publikum, das früher die teuersten Plätze in den Privattheatern kaufte, wird auf die billigeren nach hinten rücken, und die, die auf den billigeren saßen, werden statt dessen die Varietés und die Kinos aufsuchen.«²²⁹⁵

Im Laufe von 1911 wurden dann die wirtschaftlichen Bedingungen der Kinos und der Theater immer häufiger diskursiv miteinander verknüpft und eine *direkte* Konkurrenz behauptet. Im Juli notierte der Autor, Drehbuchschreiber und DDF-Vorsitzende Albert Gnuutzmann: »Manche sehen in ihr [= dieser neuen Kunstart] das große Ungeheuer, das im Verlauf einiger Jahre das meiste des anderen Theaterbetriebes verdrängt haben wird.«²²⁹⁶ Gegen Ende des Jahres war in der populären Zeitschrift *Verden og Vi* die Klage eines »Ak!« zu lesen: »Hier wie im Ausland leeren sich die Theater und müssen die Preise heruntersetzen, während die Kinos bald bei Theaterpreisen angekommen sind. Selbstverständlich.«²²⁹⁷ Und in der *Teatret*-Enquête im Januar 1912 schließlich hat die Konkurrenzthese den Status des Hörensagens, den sie noch bei Gnuutzmann

(*Rigsdagstidende* (1910), Sp. 4147ff), sowie von Johan Knudsen (s. Haupttext). Im Landsting nutzte der *Venstre*-Abgeordnete Niels Johansen die Chance, anlässlich des Gesetzesvorschlages seine Bedenken hinsichtlich des Kinos zu äußern, doch war er nicht besorgt wegen der Konkurrenz zum Theater, sondern wegen des Einflusses des Kinos auf die Jugend (*Rigsdagstidende* (1911a), Sp. 1674). Schließlich äußerte sich auch Edvard Brandes in diesem Kontext zum Kino, das er vor Angriffen in Schutz nahm, weil es eine »ganske nytig og kulturmæssig Underholdning« [»recht nützliche und kulturmäßige Unterhaltung«] für jene sei, die sich das richtige Theater nicht leisten könnten. (*Rigsdagstidende* (1911a), Sp. 1691.)

²²⁹⁴ *Rigsdagstidende* (1910), Sp. 4159.

²²⁹⁵ »Det Publikum, som før købte Privattheatrenes dyreste Pladser, vil gaa tilbage til de billigere, og de, der sad paa de billigere, ville i Stedet søge Varietéerne og Biografteatrene.« *Ibid.*, Sp. 4160. Dies wiederholte er in der Sitzung des nächsten Tages noch einmal, vgl. Sp. 4312.

²²⁹⁶ »Nogle ser i den [= denne nye Art for Kunst] det store Uhyre, som i Løbet af nogle Aar vil have fortrængt det meste andet Teatervæsen.« Albert GNUUTZMANN (1911), 629.

²²⁹⁷ »Her som i Udlandet tömmes Teatrene og maa sætte Priserne ned, medens Biografene snart er oppe paa Teaterpriser. Selvfølgelig.« »Ak!«: »Celluloid-Poesi«. In: *Verden og Vi* 1911, wiedergegeben bei: S.M. (1912), 19.

und in dem anonym mit ›Ak!‹ signierten Artikel innehatte, endgültig hinter sich gelassen. Der Theaterdirektor Johannes Nielsen nahm kein Blatt vor den Mund: »Was ich von den Kinos halte? Daß sie eine verdammt Konkurrenz sind – ein Fluch für die Kunst und das Publikum.«²²⁹⁸ Sein Kollege Anton Melbye gab ihm vollständig recht: Daß die Kinobranche

den Theatern schadet, ist sicher, und daß sie zukünftig noch mehr schaden wird, kann nicht bezweifelt werden. Sie hat das Interesse an einer ganzen Reihe Vorstellungen geschwächt, für die die Theater bisher ein großes Publikum hatten, und das Publikum, das sie den Theatern schon weggenommen hat und weiter wegnehmen wird, nimmt konstant zu – alle Theater können das bezeugen.²²⁹⁹

Ab 1912 spielte die populäre Vorstellung, daß »unsere Theater bis zum äußersten kämpfen müssen, um ihr Publikum zu behalten«, während »die Kinos der Stadt ohne Anstrengung ungeheure Summen [einspielen]«,²³⁰⁰ im publizistischen Kinodiskurs eine wichtige Rolle. Die Konkurrenz zwischen Theater und Kino hatte in der konservativen Presse 1912 geradezu welthistorische, wenn nicht gar endzeitliche Dimensionen angenommen, wie an dem Kommentar der *Berlingske Tidende* anlässlich der drohenden Eröffnung des *Paladsteater* erkennbar wird:

Das ist eine der brennendsten Fragen des Tages geworden: *Theater oder Kino* – nicht zuletzt hier in Kopenhagen, wo der Herbst nun ein großes, neues Kino bringen wird, das ein paar tausend Zuschauern Platz bieten kann und durch das Angebot von Ganzabendprogrammen ein direkter Konkurrent für die eigentlichen Theater wird. Auf der ganzen Welt wird zur Zeit der Kampf zwischen diesen beiden Mächten ausgefochten: zwischen dem Theater, das das jahrhundertelange Gewohnheitsrecht innehalt und eine Generation nach der anderen jubelnd zum Lachen oder bewegt zum Weinen gebracht hat, und den lebenden Bildern, denen die Überzeugungskraft des Wortes fehlt, aber die die

2298 »Hvad jeg da mener om Biografteater? At det er en forbandet Konkurrence – en Forbandelse for Kunsten og Publikum.« Johannes NIELSEN (1912).

2299 »skader Teatrene er givet, og at den vil skade endnu mere fremtidigt, kan der ikke være Tvivl om. Den har svækket Interessen for en hel Række Forestillinger, Teatrene hidtil har haft stort Publikum paa, og det Publikum, den allerede har berøvet Teatrene og yderligere vil berøve dem, er i jævn Stigning – samtlige Theatre kan bevidne det.« Anton MELBYE (1912), 57f.

2300 »vore Theatre ofte maa kæmpe til det yderste for at bevare deres Publikum«; »Byens Biografteatre [indspiller] uden Anstrengelser uhyre Summer«. Paul SARAUW am 21.9.1912 in *Politiken*.

Augen der Tausenden mit der gemeinfäßlichen, schnellen Wiedergabe bunter Szenen ansprechen.²³⁰¹

Wie in diesem Zitat erkennbar, war der Ausgangspunkt für die Reflexion über die Konkurrenz durch das Kino immer der Schwund der Zuschauerauflagen im Theater.²³⁰² Ob dieser aber tatsächlich ursächlich den Kinos anzulasten war, muß dahingestellt bleiben. Unbestreitbar ist, daß die

2301 »Det er blevet et højst brændende Dagens Spørgsmaa: *Teater og Biograf* – ikke mindst her i Kjøbenhavn, hvor Efteraaret nu vil bringe et stort, nyt Biografteater, der kan rumme et Par Tusind Tilskuere og ved at møde med Helaftensprogrammer bliver en direkte Konkurrent til de egentlige Teatre. Over hele Verden udkæmpes for Tiden Kampen mellem disse to Magter: Teatret, der har Aarhundreds Hævd og har faaet Generation efter Generation til jublende at le eller bevæget at græde, og de levende Billeder, der mangler Ordets overbevisende Evne, men taler til de Tusinders Øjne ved deres almenfattelige, hurtige Gengivelse af brogede Scener.« »C.B.-s.: »Teater og Biograf«. In: *Berlingske Tidende* (A), 27.7.1912. — Hinter »C. B-s« verbirgt sich der Autor und Journalist Carl Behrens (1867–1946), cand.phil., Redakteur bei konservativen Zeitschriften wie *Berlingske Tidende* (1903–14) und *Nationaltidende* (1914–21). Carl Behrens war stark am Theater seiner Zeit interessiert; von 1908–13 war er auch Redakteur von *Teatret* und 1915–19, zunächst zusammen mit Jens Locher, Redakteur von *Masken*. Verheiratet war er mit einer Tochter des Kgl. Schauspielers Emil Poulsen. 1914 bewarb sich Carl Behrens vergeblich um die Nachfolge des »literarischen« Zensors Christian Zangenberg (RA J_I 1914: P 3000).

2302 Fast immer war der Konkurrenztopos eingeschränkt auf die Abwerbung des Theaterpublikums, allerdings gab es auch eine kleinere Diskussion über die Abwerbung von Schauspielern. So sorgte sich der Dramatiker Julius Andersen 1913 darüber, »[h]vilken Teaterdirektør kunde konkurrere med de Gager, der ydes af Filmen [...]?« »[w]elcher Theaterdirektor könnte mit den Gagen konkurrieren, die beim Film bezahlt werden [...]?« (Julius ANDERSEN: »Teaterdirektørerne og Filmen«. In: *København*, 2.7.1913). Die Dreharbeiten fanden jedoch hauptsächlich während der theaterfreien Sommermonate statt, und es setzte sich schnell der Konsens durch, daß in bezug auf die Schauspieler eher von wechselseitigen Vorteilen denn von Konkurrenz zwischen Theater und Kino auszugehen sei. Der ansonsten sehr kinokritische Johan Knudsen, der Vorsitzender des Schauspielerverbandes war, räumte 1912 bei der Behandlung des Haushaltens für das Steuerjahr 1913–14 im Folketing ein, daß die Verdienstmöglichkeiten im Film so manchem Schauspieler überhaupt erst eine Existenz ermöglichen würden. (*Rigsdags-tidende* (1912), Sp. 294.) Für die ökonomisch kränkelnden Theater wiederum hatten diese zusätzlichen Verdienstmöglichkeiten der Schauspieler den Vorteil, daß das Gros der Schauspieler von ihnen für geringe Löhne beschäftigt werden konnte (vgl. Gunnar SANDFELD (1966), 209). Unumstritten war auch, daß die im Film erworbene Popularität eines Schauspielers auch dem Theater zugute kam, wo er verpflichtet war oder wurde (vgl. ibid., 208): Man dürfe, so z.B. *Politiken* am 18.4.1913, nicht vergessen, »at de samme Biografaeatre ogsaa virker som en udmarket Reklame for de rigtige Scener ved at gore storslaaet Propaganda for disses Yndlingsskuespillere og Skuespillerinder« [»daß die besagten Kinos auch wie eine ausgezeichnete Reklame für die richtigen Bühnen funktionieren, indem sie grandiose Propaganda für deren Lieblingsschauspieler und -schauspielerinnen machen«] (»Teater og Film«).

Theater um 1910 in einer ernsthaften Krise steckten, wobei die Situation in der Provinz²³⁰³ wahrscheinlich noch schlimmer war als in Kopenhagen, wo zehn Theater²³⁰⁴ um die 2.434.000 Kronen konkurrierten, die die Kopenhagener im Steuerjahr 1909/10 für Theaterbesuche ausgaben.²³⁰⁵ Das *Dagmarteater* und *Det ny Teater*, *Sommerlyst* und *Casino* befanden sich um 1910 alle vorübergehend in Zahlungsschwierigkeiten,²³⁰⁶ doch lag dies an den 475.000 Kronen, die die Kopenhagener im Steuerjahr 1909/10 in die Kinos trugen?²³⁰⁷

Die öffentliche Antwort lautete 1909/10 noch ›Nein‹, denn wie oben bereits zu sehen war, entstand der Konkurrenztopos erst um 1911, als – nach Aussage des *Venstre*-Abgeordneten Niels Johansen im Landsting – täglich zu beobachten war, »wie die Leute vom frühen Nachmittag an und den ganzen Abend lang aus den Kinos strömen«.²³⁰⁸ Auffälligerweise verwies man jedoch auf dem Höhepunkt der Kinodebatte 1912/13 immer auf das Ausland, wenn konkrete statistische Belege für die existenzbedrohliche Konkurrenz durch die Kinos genannt wurden. So wurde z.B. in *Berlingske Tidende* behauptet, daß in Österreich in der Saison 1912/13 29 Theater der Konkurrenz der Kinos erlegen wären oder daß in Elbersfeld die Anzahl der Theatergänger um 20.000 zurückgegangen sei, nachdem die Anzahl der Kinos um sieben zugenommen habe.²³⁰⁹ Julius Magnussen referierte eine Aussage aus dem deutschen Dramatikerblatt *Die deutsche*

2303 Dies behauptet zumindest Gunnar SANDFELD (1966), 189f.

2304 Albert GNUDTZMANN u. Helmer LIND (1907) nennen neun Theater: Das Kgl. Theater, *Dagmarteater*, *Folketeater*, *Casino*, *Frederiksbergs Teater*, *Nørrebro Teater*, *Sønderbros Teater*, *Røde Kro* sowie das Tivoli, das in den Sommermonaten spielt. (I:61) 1908 kam zu diesen neun Theatern noch *Det ny Teater* hinzu.

2305 Diese Zahl nannte der Finanzminister Niels Neergaard 1911 in der Folketing-Debatte über das »Lov om Afgift af offentlige Forestillinger og Fremvisninger m.m.«. (*Rigsdagstidende* (1910), Sp. 4224.) In der gleichen Debatte bezifferte Johan Knudsen die Einnahmen der Privattheater in Kopenhagen (also ohne das Kgl. Theater) auf insgesamt 2.050.000 Kronen. (Ibid., Sp. 4159.) Für 1907 hatten Albert GNUDTZMANN und Helmer LIND behauptet, daß für ca. 2.000.000 Kronen pro Jahr Theaterkarten in Kopenhagen gekauft würden. (1907, 61)

2306 Gunnar SANDFELD (1966), 184.

2307 Diese Zahl nannte ebenfalls der Finanzminister Niels Neergaard 1911 (*Rigsdagstidende* (1910), Sp. 4224).

2308 »hvorledes Folk fra tidligt paa Eftermiddagen og hele Aftenen igennem strømme ud fra Biografteatrene«. *Rigsdagstidende* (1911a), Sp. 1674.

2309 ›C. B-s: [= Carl Behrens]: ›Teater og Biograf‹. In: *Berlingske Tidende* (A), 9.8. 1912.

Bühne, wonach »hunderte von Theatern, besonders in Deutschland, schließen, und wenige Monate später die Kinos einziehen«.²³¹⁰

Der Einführung solcher ›Belege‹ aus dem Ausland in die dänische Kinodebatte muß man ideologisch nennen, denn wegen des strikt gehandhabten dänischen Kinokonzessionssystems, das die Anzahl der Kinos stark begrenzte, war beim besten Willen keine Vergleichbarkeit mit der Situation in Staaten wie dem Deutschen Reich zu behaupten, wo die Anzahl der Kinos keiner entsprechenden staatlichen Regulierung unterlag.²³¹¹ Tatsächlich gibt es im Untersuchungszeitraum auch kein einziges Beispiel in Kopenhagen dafür, daß ein Theater in ein Kino umgewandelt worden ist.

Das diskursive Ausweichen auf die Situation im Ausland, sobald es um konkrete Belege für den Konkurrenztopos ging, hatte auch den Vorteil, daß so nicht näher ausgeführt werden mußte, wie eine Abwanderung des Theaterpublikums überhaupt möglich sei. Implizite Prämissen der Klage der ›Theaterseite‹ über die fatale Konkurrenz durch die Kinos war ja eine Publikumsüberschneidung, d.h. eine Adressierung desselben Publikumssegmentes. Wie aber war das möglich, wenn die einen doch angeblich Kultur und Kunst für die Gebildeten und die anderen Gaukellei, oder, um Bausingers schönen Ausdruck zu benutzen, ›Culturetta‹²³¹² für das breite Volk boten? Um die Antwort drückte sich die ›Theaterseite‹ gerne herum und behandelte Theater und Kino lieber als homogene Entitäten, um die angeblich kategorischen Unterschiede nicht zu verschleifen.²³¹³

²³¹⁰ »Hundreder af Teatre, navnlig i Tyskland, lukker, og faa Maaneder derefter rykker Biografen ind«. Julius MAGNUSSEN (1913b).

²³¹¹ Im Deutschen Reich gab es nur in Bayern eine Konzessionspflicht für Kinos, die allerdings das Wachstum der Kinobranche nur wenig zu hemmen vermochte: Die Anzahl der Kinos in München stieg z.B. von 1911 bis 1912 um mehr als das Doppelte an. Alle Versuche, eine reichseinheitliche Konzessionspflicht durchzusetzen, scheiterten im Untersuchungszeitraum. Zur Frage der Kinokonzessionierung im Deutschen Reich s. Gabriele KILCHENSTEIN (1997), 188–196.

²³¹² Hermann BAUSINGER (2001), 39.

²³¹³ Diese diskursive Homogenisierung von ›Theater‹ und ›Kino‹ unterlag allerdings nicht den gleichen Spielregeln, worauf Urban Gad 1919 aufmerksam machte: »Teatret som Helhed, som Aandsfaktor, dømmes efter sine bedste Ydelser; og det er retfærdigt, for det er altid Tinderne, man skal bruge til at maale Højden paa. – Men viser man samme Retfærdighed imod Filmen?« [›Das Theater als Ganzheit, als Geistesfaktor, wird nach seinen besten Leistungen beurteilt; und das ist gerechtfertigt, weil es immer die

Bramsons Warnung von 1909, daß die Konkurrenzfähigkeit des Kinos nicht etwa der Grund, sondern die Folge des künstlerischen Niedergangs des Theaters sei, wurde in kinokritischen Theaterkreisen nicht gerne öffentlich diskutiert. Höchstens wurde eingeräumt – so z.B. von Johan Knudsen –, daß die Theater »dazu genötigt sind, manchmal die Augen vor ideellen Forderungen zu verschließen, um sich am Leben zu erhalten«.²³¹⁴ Das sahen seine Parlamentskollegen außerhalb der *Højre*-Partei indes grundlegend anders. Der Finanzminister Niels Nedergaard meinte 1911, »daß ein sehr kleiner Teil von dem, was in unserer Hauptstadt auf den Theatern vorgeführt wird, eigentlich kulturhebend ist«,²³¹⁵ und verneinte – ebenso wie die radikalliberalen Abgeordneten Ove Rode²³¹⁶ und Edvard Brandes²³¹⁷ und der sozialdemokratische Abgeordnete A.C. Meyer²³¹⁸ – die Möglichkeit, kategorisch

zwischen edler Kunst und weniger edler Unterhaltung oder Rummel, wie man es nun nennen will, zu unterscheiden, denn für einige unserer Theater geht das ja auf jeden Fall sehr ineinander über, es ist ungeheuer schwer zu sagen, wo das eine beginnt und wo das andere aufhört.²³¹⁹

In der Verteidigung seiner Gesetzesvorlage im Landsting fand er noch deutlichere Worte:

Es besteht kein Zweifel darüber, und es ist in reichlichem Maße ein übers andere Mal von den Theaterkritikern in Kopenhagen angemerkt worden [zielt auf Edvard Brandes, Abgeordneter im Landsting; SMS], – ja sogar mit sehr scharfen und harten Worten, die zu wiederholen ich keine Lust habe –, daß unsere Theater sich in den letzten Jahren auf das Varieté zubewegt haben, daß ein großer Teil der Aufführungen von einer Art ist, die man früher nicht mit der Würde des Theaters für vereinbar hielt, und daß es jedenfalls heute kaum

Gipfel sind, an die man sich zur Höhenmessung halten soll. – Doch erweist man dem Film dieselbe Gerechtigkeit?«] (Urban GAD (1919), 276.)

²³¹⁴ »ere for at opholde Livet nødsagede til en Gang imellem at lukke Øjnene for de ideelle Krav«. *Rigsdagstidende* (1910), Sp. 4259.

²³¹⁵ »at det er en meget lille Del af det, som selv i Hovedstaden præsteres paa vore Teater, der egentlig er kulturhøjnende«. *Ibid.*, Sp. 4227.

²³¹⁶ *Ibid.*, Sp. 4247.

²³¹⁷ *Rigsdagstidende* (1911a), Sp. 1689.

²³¹⁸ *Rigsdagstidende* (1910), Sp. 4267f.

²³¹⁹ »at dele mellem ædel Kunst og mindre ædel Underholdning eller Gøgl, hvad man nu vil kalde det, thi for nogle af vore Teatre i alt Fald gaar dette jo meget ind i hinanden, det er uhyre vanskeligt at sige, hvor det ene begynder og det andet hører op.« *Ibid.*, Sp. 4229.

noch länger möglich ist, eine klare Grenzziehung zwischen dem Theater und dem Varieté vorzunehmen.²³²⁰

Daß die ›Filmseite‹ gerne und häufig darauf hinwies, wie traurig es um den künstlerischen Charakter so mancher Theaterraufführung bestellt sei und wie selten hier der ›Flügelschlag der Kunst, des Geistes und der Poesie‹²³²¹ zu spüren sei, vermag nicht zu erstaunen. August Blom z.B., einst selbst Theaterschauspieler an kleineren Bühnen und mittlerweile Filmregisseur bei der *Nordisk*, konterte die unisono vorgetragenen Verurteilungen des Films durch seine Theaterkollegen 1912 in der *Teatret*-Enquête so:

Geht man nun das Repertoire der letzten Jahre bei unseren verschiedenen Vorstadt- und Privattheatern durch, wird man eine recht artige Sammlung von Verbrecher- und Rabaukenstücken finden können – durchsetzt mit schlüpfrigen Themen in freier Behandlung, die nicht absolut erbaulich wirken.

Worin liegt nun deren künstlerische Berechtigung?²³²²

Vor allem in nicht-öffentlichen Stellungnahmen räumte man von ›Theaterseite‹ durchaus ein, eine wie große ökonomische, wenn auch keinesfalls künstlerische Bedeutung vor allem das Genre der sog. ›Folkekomedie‹, d.h. des populären (Melo-)Dramas,²³²³ für die Theater hatte. Dies ist z.B. zu erkennen in einem Brief an den Kopenhagener Polizeidirektor, geschrieben vom Direktor von *Det ny Teater* in Kopenhagen am 10.8.1912. Dieser war besorgt wegen der Konkurrenz durch das neue *Paladsteater*, nicht zuletzt wegen der topographischen Nähe sowie des Umstandes, daß *Det ny Teater*, erst vier Jahre alt, noch kein festes Stammpublikum hatte, und warnte den Polizeidirektor:

2320 »Der er ingen Tvivl om det, og det er i rigeligt Maal blevet erkendt af Teaterkritikken i København Gang efter Gang – ja endogsaa i meget skarpe og haarde Ord, som jeg ikke har Lyst til at gentage –, at vore Teatre i de sidste Aar have beveget sig i Retning af Varietéen, at en stor Del af de Forestillinger, der opføres, er af en Art, som man ikke tidligere ansaa for forenelig med Teatrenes Værdighed, og at det i hvert Fald nu til Dags omtrent ikke er muligt længere at drage en paalidelig Grænse mellem Teater og Varieté.« *Rigsdagstidende* (1911a), Sp. 1668.

2321 »Kunstens, Aandens og Poesiens Vingesus«. Aage BARFOED (1916), 204.

2322 »Gaar man nu vore forskellige Forstads- og Privateatres Repertoire igennem i de senere Aar, vil man kunne finde en ret artig Samling af Forbryder- og Rabalderkomedier – isprængt slibrige Emner i fri Behandling, som ikke virker absolut opbyggende./ Hvor ligger nu deres kunstneriske Berettigelse?« August BLOM (1912), 56.

2323 Zum Genre der ›Folkekomedie‹ auf der Bühne wie im Film s. Casper TYBJERG (1996a), 75ff.

Es ist äußerst zweifelhaft, ob das Theater sich gegen die stark steigende Konkurrenz von Seiten der Kinos behaupten kann. Alle Privattheater kämpfen zur Zeit einen harten Kampf, um sich genug Publikum fürs bloße Überleben zu verschaffen, sie müssen mit den großen Musik- und Sportrestaurants konkurrieren, die ja nun auch im Winter viel Publikum übernehmen, und nicht zuletzt mit den Kinos, die das große ›Mittelpublikum‹ [›Mellempublikum‹] übernehmen und es unmöglich machen, länger ›Folkekomedie‹ zu spielen, weil das Theater unmöglich den Kampf gegen die Wirkungsmittel aufnehmen kann, die den Kinos zur Verfügung stehen.²³²⁴

In diesem Brief wird das Publikum, das man an die Kinos angeblich verloren hat oder verlieren wird, klar benannt: »das große Mittelpublikum«, das mit den ›Folkekomedier‹ unterhalten werden will. In bezug auf dieses Genre hatte Gnuutzmann schon 1911 die Haltung vertreten, daß »mehr als jede Bühne das Kino wie geschaffen für die ›Folkekomedie‹ mit den großen Linien, der leicht faßbaren Handlung, der bürgerlichen Moral ist«.²³²⁵ Und sein Dramatikerkollege Paul Saraauw konstatierte entsprechend ein Jahr später in *Politiken*:

Hinzu kommt, daß es Stücke gibt, die für die Theater durch die Kinos unmöglich zu spielen geworden sind. So bezahlt es sich nicht mehr für die Kopenhagener Theater, ›Folkekomedie‹ zu spielen, weil das spezifische Publikum, das das Kontingent für diese Vorstellungen abgab, von den Kinos geschluckt worden ist.²³²⁶

Dies war aber kein Argument, über das die Theater in der öffentlichen Konkurrenzdiskussion glücklich waren, konnten sie so doch nicht länger auf ihrer asymmetrischen Opposition zwischen Theater und Kino, derzufolge Kunst gegen Gaukelei stehe, beharren.

²³²⁴ »[D]et er såre tvivlsomt, om teatret kan stå sig mod den stærkt stigende konkurrence fra biografernes side. Alle privateatre kæmper for tiden en hård kamp for at skaffe sig publikum nok til blot at eksistere, må konkurrere med de store restauranter med musik og sportslivet, der jo nu også om vinteren tager sit store publikum, og ikke mindst med biografteatrene, som tager det store mellempublikum og gør det umuligt at spille folkekomedie længere, fordi teatret umuligt kan tage kampen op mod de virkemidler, der står til biografernes rådighed.« Zit. nach: Gunnar SANDFELD (1966), 186.

²³²⁵ »[f]remfor nogen Scene er Biografteatret som skabt for Folkekomedien med de brede Linier, den letfattelige Handling, den borgerlige Moral«. Albert GNUUTZMANN (1911), 633.

²³²⁶ »Dertil kommer, at der er Stykker, som Biografteatrene har gjort det umuligt for Teatrene at spille. Det betaler sig saaledes ikke mere for de kjøbenhavnske Teatre at spille Folkekomedie, fordi det særlige Publikum, som afgav Kontingent til disse Forestillinger, nu er ædt bort af Biografteatrene.« Paul SARAUW (1912).

Wie an dem Brief des Theaterdirektors deutlich wird, war es indes nicht nur die dem Kino direkt geschuldete Abwanderung eines bestimmten Publikumsstratums, nämlich des ›großen Mittelpublikums‹, die für die Krise der Theater verantwortlich war. Emma Gad, auch erfolgreiche Dramenautorin und häufige Theatergängerin, wies in ihrer ›Kronik‹ »Der Theaterbesuch« im September 1913 darauf hin, daß der Publikumschwund schließlich schon eingesetzt habe, *bevor* die Kinos zur Konkurrenz wurden.²³²⁷ An die Stelle der einfachen exogenen Schuldzuweisung an die Kinos tritt im Verlauf der Kinodebatte zunehmend ein Verständnis für die Multifaktorialität des Zuschauerschwundes, für den jetzt vor allem endogene (das hohe Preisniveau der Eintrittskarten,²³²⁸ der zu späte Beginn der Vorstellungen sowie ihre Länge,²³²⁹ die geringe Quantität der dänischen Dramenproduktion²³³⁰), aber auch einige exogene Ursachen verantwortlich gemacht werden (die 1911 eingeführte Lustbarkeitssteuer,²³³¹

2327 »Teaterbesøget«. Emma GAD (1913c).

2328 Daß die Eintrittskarten viel zu teuer seien, ist die einhellige Meinung aller Diskutanten: »Forskellen i Prisen er ikke ringe og har sikkert sin store Betydning« [»Der Preisunterschied ist nicht klein und hat sicher seine große Bedeutung«], so Julius Andersen (›Teaterdirektørerne og Filmen«, In: *København*, 2.7.1913). Vgl. auch Edvard BRANDES (1912), die Äußerungen des radikalliberalen Abgeordneten Andreas Thøgersen Grønborg 1911 im Folketing (*Rigsdagstidende* (1910), Sp. 4148) sowie Emma GAD (1913c).

2329 Vgl. z.B. *Berlingske Tidende* (M) am 3.6.1911, die für die Einführung einstündiger Kurzvorstellungen plädiert und dabei als Vorbild Malmö benennt, wo der dortige Direktor des Theaters, Victor Sjöström [!], mit solchen Vorstellungen volle Häuser erziele. Vgl. ebenfalls Emma GAD (1913c), die zur Abhilfe Nachmittagsvorstellungen vorschlägt.

2330 Wenn es den Theatern in der Saison 1912/13 nicht gut ergangen sei, so Julius MAGNUSSEN (1913a), »skyldes [det] vistnok væsentlig den dramatiske Litteratur. Vi er et meget skrivende Folk, og vi kan snart eksportere Bøger som vi eksporterer Smør – men paa det dramatiske Omraade er Litteraturen kun yderst spinkel« [»ist [das] wahrscheinlich im wesentlichen auf die dramatische Literatur zurückzuführen. Wir sind ein Vielschreibervolk, und wir können Bücher bald so wie Butter exportieren – doch auf dem dramatischen Gebiet ist die Literatur nur äußerst spärlich«]. (50)

2331 So behauptete der *Højre*-Abgeordnete Oscar Ellinger im Oktober 1912 im Folketing, daß das neue Gesetz »virker ødelæggende paa Skuespillet baade i Hovedstaden og omkring i Landet. [...] [D]et samlede Teaterbesøg er absolut i Nedgang« [»sich zerstöreich auf das Schauspiel sowohl in der Hauptstadt als im umliegenden Land auswirkt. [...] [D]ie Gesamtzahl der Theaterbesuche ist absolut im Rückgang«]. (*Rigsdagstidende* (1912), Sp. 112.) Dem widersprach allerdings teilweise sein Parteigänger Johan Knudsen, dem man als Vorsitzendem des Schauspielerverbandes Sachkenntnis in dieser Frage attestieren kann: Die Kopenhagener Privattheater hätten keinen Schaden durch die neue Abgabe davongetragen, doch in der Provinz seien die Verhältnisse völlig andere. Und er nannte Zahlen: Das Aarhus Theater sei in der letzten Saison von 20.000 zahlenden Zu-

die für die Kopenhagener Theater eine Erhöhung der Abgabenlast um zehn Prozent bedeutete, der Anschluß Dänemarks an die revidierte *Berner Konvention*²³³²).

Zu den exogenen Ursachen gehörte unbestreitbar *auch* das Kino,²³³³ wobei Theater und Kino aber in eine weitverzweigte mediale Unterhaltungskultur eingingen und monokausale Erklärungsversuche insofern immer reduktiv bleiben mußten. Kino sei »ein Glied im Vergnügungsbe-

schauern weniger besucht worden; in Fredericia seien die durchschnittlichen Abendeinnahmen nach Einführung der Abgabe auf 304 Kronen gefallen, nachdem sie die Saison zuvor bei 388 Kronen gelegen hatten. (*Rigsdagstidende* (1912), Sp. 291f, sowie erneut 544.) Bei der Behandlung des Etats für 1913–14 kam er nochmal auf die Frage nach der Konkurrenz durch die Kinos zurück und behauptete hier: »Jeg skal være den sidste til at bestride, at Biografteatrene har gjort de rigtige Teatre stor Skade« [»Ich will der Letzte sein, der bestreitet, daß die Kinos den richtigen Theatern großen Schaden zugefügt haben«], aber wies zugleich darauf hin, daß »den store, den overvældende Nedgang i Provinsteatrenes Indtægtsbudget er fremkommet i Fjor og i Aar, og Biografteatrene har bestaaet længe« [»der große, der überwältigende Rückgang im Einnahmenbudget der Provinztheater sich im letzten und in diesem Jahr ereignet hat, und die Kinos schon lange bestehen«]. (*Rigsdagstidende* (1912), Sp. 545.)

²³³² Vgl. Johan Knudsen 1911 in der Folketing-Debatte (*Rigsdagstidende* (1910), Sp. 4159).

²³³³ Einige Diskutanten fühlten sich zu z.T. wirklichkeitsfernen, z.T. skurrilen Gedankengängen inspiriert, wie man Film auf der Bühne einsetzen könne, um so den Kinos das Monopol auf Filmvorführung streitig zu machen. Julius Andersen z.B. machte 1913 den Vorschlag, die Theater sollten vor und nach der eigentlichen Vorstellung auch Filme zeigen (Julius ANDERSEN: »Teaterdirektørerne og Filmen«. In: *København*, 2.7.1913), ohne sich dabei allerdings Gedanken über die strikte Konzessionierung von Filmvorführungen in Dänemark zu machen, die seinem Vorschlag juristisch entgegenstand. Vielleicht inspiriert von der Aufführung der Farce *Millionen* [Die Million] im Kopenhagener *Centralteater* 1911, wo erstmals kinematographische Bilder in einem Bühnenstück eingesetzt worden waren (Gunnar SANDFELD (1966), 187), entwarf Jens Locher 1915 das Projekt, Film und Bühne gleich generell zu einer höheren Einheit zu verschmelzen: Der allerschwächste Punkt des Theaterstückes sei normalerweise die Pause zwischen den Akten, denn das Publikum verliere den Faden und das Interesse, und anschließend brauche man zehn Minuten des nächsten Aktes, um zu erklären, was inzwischen alles passiert sei. In der für den Umbau nötigen Aktpause solle man in Zukunft einfach einen Film zeigen: »Den gribet Personen, idet han gaar ud af Doren, og fører ham igennem en Række Scener (og ikke mindst Scenerier), som hører til Stykket, men som man altid før har maattet nøjes med at tænke sig til, og afleverer ham atter til Scenen, idet Tæppet gaar op [...].« [»Er ergreift die Person, sobald sie aus der Tür heraustritt, und führt sie durch eine Reihe von Szenen (und nicht zuletzt Szenerien), die zum Stück gehören, aber bei denen man sich früher immer damit zufrieden geben mußte, sie sich dazu zu denken, und übergibt sie wieder der Bühne, sobald der Vorhang sich hebt.«] (Jens LOCHER (1915).)

trieb«,²³³⁴ so erkannte schon der DDF-Vorsitzende Gnudtzmann 1911. In der Reichstagsdebatte im selben Jahr spielte vor allem noch die Konkurrenz der Varietés eine wichtige Rolle; der Direktor von *Det ny Teater* nennt im obigen Zitat zudem Restaurants mit Musik sowie Sportereignisse, und Emma Gad führt »Varietés, Konzerte, Gottesdienste, politische Veranstaltungen, Vorträge, Sportvorführungen, Maskenbälle, Wohltätigkeitsfeste« an.²³³⁵ Sven Lange macht sogar Bücher als Konkurrenzmedium aus: »Das gute Publikum mißtraut der literarischen Komödie, weil die Theater sie meist zu grob spielen – und zieht sich deswegen abends mit seinen Büchern und seiner Kunst zurück.«²³³⁶ Die aus Theaterperspektive vorgebrachte Kritik am Kino ist unbedingt im Kontext einer Transformation der Unterhaltungskultur dieser Zeit zu sehen, die dem Theater seine vormals selbstverständliche zentrale Position raubte.

Das mittelfristige Ergebnis des Konkurrenztopos, der die Kinodebatte einige Jahre beherrschte, war ein zweifaches: Zum einen wurde auf der ›Theaterseite‹ die Notwendigkeit erkannt, ein kulturelles Primat für das Theater zu begründen und eine klare künstlerische Absetzung vom Kino in Gestalt einer Funktionsdifferenzierung zu fordern. Zum anderen ist auf der ›Kinoseite‹ das Bemühen zu beobachten, selbst medial(-ästhetisch)e Kriterien zu benennen, um dem noch selbstverständlichen normativen Vergleich mit dem Theater etwas entgegensetzen zu können. Im Rahmen

2334 »et Led i Forlystelsesvæsenet«. Albert GNUDTZMANN (1911), 633.

2335 »Variééer, Koncerter, Gudstjenester, politiske Møder, Foredrag, Sportsfremvisninger, Karnevaler, Velgørenhedsfester«. Emma GAD (1913c).

2336 »Det gode Publikum har Mistillid til den litterære Komedie, fordi Teatrene som oftest spiller den for grovt – og lukker sig derfor inde om Aftenen med sine Bøger og sin Kunst.« Sven LANGE (1911b), 15. In das gleiche Horn stieß sein Autorenkollege, der eigentlich filmkritische Julius MAGNUSSEN 1913: »Naar Teatrene beklager sig over Konkurrencen, er det, fordi de skal have noget at skyde Skylden paa, naar de spiller daarlig Komedie, som ingen gider se. I og for sig kunde de ligesaa godt skyde Skylden paa det overhaandtagende Bridge-Uvæsen, eller de kunde skælde ud over Hjemmenes Hygge, Sovekamre, Boudoirer, Beværtninger ... kort sagt alt det, Folk tyer til, naar de ikke gaar i Teatret.« [»Wenn die Theater sich über die Konkurrenz beklagen, so geschieht das, weil sie etwas haben müssen, dem sie die Schuld zuschieben, wenn sie schlechte Stücke spielen, die keiner sehen mag. An und für sich könnten sie die Schuld genauso gut dem überhandnehmenden Bridge-Unwesen zuschieben, oder sie könnten über die heimelige Gemütlichkeit von Schlafzimmern, Boudoirs, Bewirtungen ... kurz über alles schimpfen, an was die Leute sich halten, wenn sie nicht ins Theater gehen.«] (»Filmen?«. In: *Politiken*, 24.3.1913.)

der beiden kulturellen Praktiken wurde also versucht, das ihnen eigene und typische zu bestimmen.

Von Seiten des Theaters wurde auf den Vorwurf, keinen qualitativen Unterschied mehr zu Varietés, Kinos etc. aufzuweisen, mit diskursiven Strategien reagiert, um das kulturelle Primat des Theaters herauszustellen. So wird einleitend gerne in Äußerungen zum Kino auf die Anciennität des Theaters verwiesen, während das Kino metaphorisch in fast allen Einlassungen zum Kino in diesen Jahren als Kind oder Jugendlicher charakterisiert wird, der z.B. »mit jugendlicher Rücksichtslosigkeit«²³³⁷ auf das Theater losginge. Im Zusammenhang mit dem Konkurrenztopos dient die metaphorische Verkindlichung des Filmes dazu, sich paternalistisch gegenüber dem Medium zu positionieren. Die synekdochische Interferenz der rhetorischen Diminutivierung mit einem wichtigen Publikumssegment, den Kindern und Heranwachsenden, war hierbei als Nebeneffekt sicherlich willkommen.

Diese paternalistische Positionierung wurde nun im nächsten Schritt eingesetzt, um Definitionsgewalt zu behaupten. Denn die erwartungsgemäße Antwort, warum das Theater ein kulturelles Primat gegenüber dem Kino habe, lautete, daß das Theater Kunst (bzw. kunstfähig) sei und der Film dies eben nicht. Dies ist eine Antwort, die konsequent eine weitere Frage nach sich zieht, nämlich wie Kunst zu definieren ist. Journalisten wie E.-H.-J., die sich als Sprachrohre des ›Jugendlichen‹ Kinos verstanden, probten in Branchenblättern wie *Filmen* den Jugendaufruhr:

Doch ist diese etwas bornierte Feststellung dessen, was Kunst ist, die Hr. Magnussen vorbringt, nicht ganz verkehrt?

Kunst ist nicht etwas für Feinschmecker, etwas, das nur in den feinen Theatern geboten und genossen werden kann.

Ist die wahre Kunst nicht breitenwirksam und wirkt auf das einfache Individuum?

Darf man sich nicht eher bis zur Aussage versteigen, daß das Kunst ist, was den primitiven Menschen weinen und lachen läßt?

Auch wenn dies keine Kunst für einen begabten Theaterautoren ist, kann sie es doch sehr wohl für einen Maschinenwärter auf der »Titan« sein.²³³⁸

²³³⁷ »med Ungdommens raske Hensynsløshed«. Emma GAD (1913c).

²³³⁸ »Men er denne noget bornerede Fastslaaen af, hvad Kunst er, som Hr. Magnussen fremsætter, ikke ganske forkert./ Kunst er ikke noget for Feinsmechere, noget, der kun kan ydes og nydes i det fine Teater./ Er den sande Kunst ikke bred og virker paa det jævne Individ?/ Har man ikke snarere Lov til at gaa saa langt ned, at man siger, at det er Kunst, der kan faa det primitive Menneske til at græde og le?/ Fordi dette ikke er Kunst

Solche Versuche der Entkoppelung des Kunstbegriffes von der sozialhegemomialen Klasse und deren Beanspruchung des Alleinrechtes auf die Definition von Kunst begegnete man von Seiten des Theaters zumeist mit einer paternalistischen Attitüde, wonach das Theater seine selbstverständliche, quasi ›natürliche‹ Herrschaft über die kulturelle Konstruktion der Wirklichkeit vor dem Heranwachsenden Kino nicht zu diskutieren, geschweige denn zu rechtfertigen brauche. Nach explizit *positiven* Begriffsbestimmungen von Kunst wird nämlich auch in dieser Diskussion wieder weitgehend vergebens gesucht, wenn von dem Bezug auf einen eher unbestimmten ›Geist‹ bzw. eine eher diffuse ›Seele‹ abgesehen wird: So heißt es z.B., daß »[a]lle Reden über den Geist und die Seele eines Dichterwerkes leeres Gerede sind, wenn es sich um den Film dreht«.²³³⁹ Das muß natürlich nicht heißen, daß solche Begriffsbestimmungen nicht *prinzipiell* möglich wären, denn der Grund für die Nicht-Nennung könnte ja z.B. in ihrer kulturellen Selbstverständlichkeit liegen. Daß ›Kunst‹ in dieser Diskussion allerdings eher eine Chiffre für traditionell behauptete Definitionsmacht denn ein inhaltlich begründeter (und damit diskutierbarer) Begriff ist, legt die Berufung auf die Kategorie des Geschmacks zur Differenzierung zwischen Kunst und Gaukelei nahe: Durch die Anführung eines durchaus bourdieuschen Distinktionsmerkmals wird sich elegant der Begründungsnotwendigkeit entledigt.²³⁴⁰ Daß es sich bei ›Kunst‹ um eine Chiffre für Definitionsmacht handelt, legt auch die Beobachtung nahe, daß man vermeintlich medienabhängige Kriterien, also *Differenzkriterien* zum Kino bzw. zum Film, sehr wohl zu benennen versteht und auch prominent in die Debatte einbringt. Der Rückgriff auf solche Differenzkriterien kommt einer paternalistischen Positionierung sehr entgegen. So lassen sich zum einen apriorisch die Prämissen des Vergleichs

for en begavet Teaterskribent, kan det godt være det for en Maskinpasser paa ›Titan.‹«
›E.-H.-J.‹ (1913d).

2339 »[a]l Tale om et Digterværks Aand eller Sjæl er Tale hen i Vejret, naar det drejer sig om Film«, ›PEN: En Film«, In: *Berlingske Tidende* (A), 14.12.1915.

2340 So äußert z.B. Johan KNUDSEN (1912) in der *Teatret*-Enquête: »[M]ed Kunst har de [levende Billeder] ikke noget som helst at skaffe. Naar de alligevel har kunnet skabe en alvorlig Konkurrence til vore Teatre, er det et beklageligt Tidernes Tegn og et Udsig af den Smagsforvirring, der paa kunstneriske Omraader gor sig gældende.« [...] »[M]it Kunst haben sie [= die lebenden Bilder] überhaupt nichts zu tun. Wenn sie trotzdem eine ernsthafte Konkurrenz zu unseren Theatern auslösen könnten, ist das ein bedauerliches Zeitzeichen und ein Ausschlag der Geschmacksverwirrung, die sich auf den künstlerischen Gebieten bemerkbar macht.«]

festlegen, d.h. das Kino wird an den Leistungen des Theaters und nicht andersherum gemessen. Zum anderen wird dem Film/Kino, da die Differenzen zwischen Theater und Film/Kino in künstlerischer Hinsicht angeblich medial (und damit implizit unveränderlich) begründet sind, eine künstlerische Entwicklungsmöglichkeit bestritten.

Im wesentlichen werden in der Kinodebatte folgende Gründe genannt, warum das Kino bzw. der Film – im Gegensatz zum Theater – keine Kunst schaffen könne, wobei diese Gründe den Diskurs über die Kunstfähigkeit des Kinos mit den anderen, bereits analysierten Kinodiskursen vernetzen:

(1) die *Semiotik* des Films: So äußerte der Theaterdirektor Johannes Nielsen 1912 in der *Teatret-Enquete*, warum im Film keine Schauspielkunst möglich sei: »Weil – unter anderem [ohne daß dies aber im folgenden ausgeführt wird; SMS] – Stumme nicht reden können und die Sprache das wichtigste Ausdrucksmittel des Menschen ist.«²³⁴¹ Das Kino als ›Theater ohne Worte‹ entbehre des Wortes bzw. der Stimme: »Die Stimme [...] ist das vorzüglichste Wirkungsmittel der Kunst, [sie] kann durch den Film nicht wiedergegeben werden«, so ein anonymer Publizist.²³⁴² Diese absolute Prioritierung des logophasischen bzw. allgemeiner logomorphen Codes blieb allerdings nicht unwidersprochen, wie oben schon dargelegt worden ist. Im Branchenblatt *Filmen* wandte man z.B. 1913 ein, daß die Logomorphie der Bedeutungsproduktion allein doch wohl weder eine notwendige noch eine hinreichende Bedingung für ›Kunst‹ sein könne: »Man kann sicherlich nicht mit Recht sagen, daß das, was in den Kinos gezeigt wird, keine Kunst ist, weil Worte fehlen, während der Unsinn, der im Centralteater gezeigt wird, sich mit dieser Bezeichnung schmücken darf, bloß weil der Handlung Worte beigefügt sind.«²³⁴³ Ebenfalls im Kontext der Konkurrenzdebatte reagierte z.B. der Schauspieler und Drehbuchautor Axel Breidahl auf eine Einlassung des Schauspiel-

2341 »Fordi – blandt andet – stumme ikke kan tale, og Talen er Menneskets vigtigste Udtysksmiddel.« Johannes NIELSEN (1912).

2342 »Stemmen [...] er Kunstens ypperste Virkemiddel, kan ikke gengives ved Filmen.« So stand 1917 zu lesen in *Vort Land*, zit. nach: »Film« (1917).

2343 »Man har ganske sikkert ikke Lov til at sige, at det, der vises i et Biografteater, ikke er Kunst, fordi Ordene mangler, medens det Pjank, der ses i Centralteatret, kan smykke sig med denne Betegnelse, blot fordi Handlingen er tilsat Ord.« ›E.-H.-J.‹ (1913d).

autors Julius Magnussen über das künstlerische Primat des Wortes²³⁴⁴ mit dem Hinweis, daß für die meisten Menschen der visuelle Eindruck wichtiger als der auditive sei: Julius Magnussen möge doch einmal eines seiner Stücke sowohl als Film als auch auf Grammophonplatten aufnehmen und dann gucken, ob die Leute ins Kino oder in die Grammophonhalle gingen, »ob es mit dem Auge oder durch das Ohr ist, daß das Publikum den wesentlichen Eindruck eines Stücks aufnimmt«. Nicht von ungefähr spräche man ja vom *Schauspiel* und nicht vom *Hörspiel*.²³⁴⁵

(2) die Abhängigkeit des Films von (*spekulations-)**kapitalistischen Produktionsverhältnissen*: So schrieb Vilhelm Rasmussen in *Fyns Social-Demokrat* unter der Überschrift »Films« am 9.5.1913:

Die müßige Frage, ob der Film eine Kunst sei, verdient nicht, daß man ihr Worte opfert; denn sie erledigt sich von selbst. [...] Egal, ob der Film ›Kunst‹ ist oder eine neue Art von Kunst oder ganz etwas Neues, das mit Kunst nichts zu tun hat, so ist es eine Tatsache, daß die Filmerei von geldgierigen Spekulanten mit Beschlag belegt worden ist, die nur das eine Ziel haben, am Verlangen der Menschen nach sinnlicher Erregung reich zu werden.²³⁴⁶

Daß Kunst und eine strikt ökonomistische, profitorientierte Produktion prinzipiell miteinander unvereinbar seien, war ein Standpunkt, der nicht nur von Sozialdemokraten, sondern von vielen Beitragern der Debatte geteilt wurde, obwohl alle Theater außer dem Königlichen ebenso profitorientiert wie die Kinos arbeiten mußten, da sie keine öffentlichen Zuschüsse erhielten.

(3) der *tertiärmediale Status* des Films, also seine Abhängigkeit von Technik sowohl bei der Aufnahme wie Wiedergabe: Dies – und nicht etwa das Fehlen des Wortes – war für Sven Lange der entscheidende Punkt, warum im Kino »szenische Kunst [...] im eigentlichen Sinn« nicht möglich sei.²³⁴⁷ In Kap. 3.1.2.1 ist bereits seine Theorie der ›doppelten Reproduktion‹ auf der Bühne dargelegt worden, wonach zunächst die

2344 Julius MAGNUSSEN (1913a), 52.

2345 »om det er gennem Øret eller gennem Øjet, at Publikum absorberer Hovedindtrykket af et Stykke«. Axel BREIDAHLS: »Film«. In: *Politiken*, 27.3.1913.

2346 »Det ørkesløse Spørgsmaal, om Filmen er en Kunst, er det dog ikke værd at ofre Ord paa; thi det giver sig af sig selv. [...] Hva enten Filmen er ›Kunst‹ eller en ny Art Kunst eller noget ganske Nyt, der ikke har med Kunst at skaffe, er det en Kendsgerning, at Filmeriet er grebet af pengegridske Spekulanter, der kun har det ene Formaal at tjene sig rige paa Menneskers Trang til sanselig Pirring.«

2347 »i egentlig Forstand [...] scenisk Kunst«. Sven LANGE (1912), 54.

Poesie durch die Wiedergabe der Schauspieler fast völlig zerstört werde, worauf dann dem kleinen überlebenden Rest durch »die Mechanik des Kamerakastens« endgültig der Garaus gemacht würde. Das menschliche Leben mit seinem Puls und seiner Wärme werde im Kino niemals etwas anderes als »ein Schattenleben [...], eine Art Gespensterdasein« führen.²³⁴⁸ Diesen Gegensatz von Technik und menschlichem Leben evozierte auch Christian Gulmann in seiner Antwort auf die Frage, warum Film niemals Kunst werden könne: »Kunst ist Leben – die Kunst des Theaters ist das Augenblicksleben des Menschen.«²³⁴⁹ Zur Illustration des mit Theater und Kino parallelisierten Gegensatzes von Leben und Technik griff der Schauspielautor und spätere Drehbuchschreiber Svend Rindom 1910 im Programm des *Casino*-Theaters auf ein repräsentatives Symbol der neuen Massenkultur zurück:

In einer Zeit, in der die Kinos in so hohem Maße mit den wirklichen Theatern zu konkurrieren versuchen, – wo anstelle der natürlichen, geistigen Nahrung, für die letzten Endes nur die wirklichen Theater die Voraussetzung haben, dem Publikum für 25 Øre eine Portion dramatische Konservenkost geboten wird [...].²³⁵⁰

- (4) das *Massenpublikum* des Films: Das Publikum in den Kinos mußte ebenfalls als Grund herhalten, warum hier keine Kunst möglich sei. Oben ist in diesem Zusammenhang bereits Christian Gulman, Redakteur bei *Berlingske Tidende*, in der *Teatret*-Enquête 1912 zitiert worden: »Doch das grundlegende Gebrechen ist der Kulturmangel der Millionenzuschauer, der blutrünstiges Grauen und die hellroten Schokoladenbilder fordert.«²³⁵¹
- (5) die bei der Filmproduktion waltende *kollektive Verantwortung und Arbeitsteilung*: Der Regisseur Sven Gade gab zweifellos den herrschen-

²³⁴⁸ »Fotografkassens Mekanik«; »end et Skyggeliv, en Slags Spøgelsetilværelse«. Ibid.

²³⁴⁹ »Kunst er Liv – Teatrets Kunst er Menneskets Øjebliks-Liv.« Christian GULMANN (1912), 57.

²³⁵⁰ »I en Tid, hvor Biografteatrene i saa høj Grad søger at konkurrere med de virkelige Teatre, – hvor der i Stedet for den naturlige, aandelig[e] Føde, som det virkelige Teater til syvende og sidst alene har Betingelsen for at kunne være, for 25 Øre tilbydes Publikum en Portion dramatisk Conserves [...].« Sven RINDOM: »Sofus Neumann«, In: KB, Småtryksafdeling, *Casino*-Programmer 1910:4. Vgl. zum Diskurs über die Konserven als Repräsentation der neuen Massenkultur: John CAREY (1996), 34f.

²³⁵¹ »Men Grundskaden er Million-Tilskuernes Kultur-Mangel, som kræver de bloddryppende Rædsler og de blegrøde Chokolade-Billeder.« Christian GULMANN (1912), 56.

den, seit dem 18. Jahrhundert etablierten traditionellen Diskurs wieder, als er schrieb: »[D]amit ein Ding Kunst genannt werden kann, muß es von der Persönlichkeit seines Schöpfers zeugen. Ein Kunstwerk, das den Künstler nicht verrät, ist ja gerade keine Kunst«.²³⁵² Erstaunlicherweise hat jedoch das Argument, daß ein kollektives Produkt wie der Film, dessen Arbeitsteilung an industrielle Produktionsverfahren gemahnt, deshalb keine Kunst sein könnte, eine nur sehr geringe Rolle in der dänischen Kinodebatte gespielt. Sven Lange führte zwar 1912 aus, daß Film nicht in dem Sinne Kunst sein könne, »in dem wir das Wort lange in bezug auf die Poesie gebraucht haben: als individueller Ausdruck einer persönlichen Auffassung von Gesehenem und Gefühltem«.²³⁵³ Allerdings ist dies bei Lange kein absolutes Argument dagegen, daß Film künstlich ist. Statt dessen historisiert er die traditionelle Kunstdefinition, wenn er einen apologetischen Nexus mit seiner Gegenwartszeit herstellt, welche eben keinen Bedarf mehr an einer »Persönlichkeitskultur« habe, die der traditionellen Kunstdefinition zugrunde liege.

Eine solche Vergeschichtlichung der Kunstdefinition war indes eher die Ausnahme in der Kinodebatte, und so muß man die fehlende Prominenz des Kollektivitätsargumentes darauf zurückführen, daß *keinem* der Diskussionspartner durch dieses Argument wirklich gedient sein konnte: der ›Filmseite‹ nicht, weil man nicht an Argumenten gegen die Künftigkeit des Films interessiert war; der ›Theaterseite‹ nicht, weil Theateraufführungen ebenfalls kollektive Hervorbringungen sind; und den Autoren sowieso nicht, weil diese sich der Vorstellung hingaben, daß die ›Kunstwerdung‹ des Films über die Arbeit des Drehbuchautors geschehe. Dieser sei verantwortlicher Schöpfer des Films,²³⁵⁴ womit der Film ganz

2352 »[F]or at en Ting kan kaldes Kunst, maa den vidne om sin Skabers Personlighed. Et Kunstmærke, som ikke røber Kunstneren, er jo netop ikke Kunst«. Svend GADE (1941), 156.

2353 »hvori vi længe har brugt Ordet om Poesi: som Udttryk for de Enkeltes personlige Opfattelse af, hvad de ser og føler«. Sven LANGE (1912), 53f.

2354 Erwähnt sei in diesem Kontext nochmal das gemeinsame Schreiben von DFF und DDF 1914 an das Justizministerium, als es um die Wiederbesetzung des ›künstlerischen‹ Zensors ging und in dem als Überzeugung formuliert wurde, daß »Filmens videre Udvikling til større kunstnerisk Fuldkommenhed i forste Instans hviler paa det skrevne Ord som Grundlag for Fremstillingen« [»die weitere Entwicklung des Films zu größerer künstlerischer Vollkommenheit in erster Linie auf dem geschriebenen Wort als Grundlage der Darstellung beruht«]. (Schreiben an das Justizministerium, dat. 23.4.1914. RA J₁

nach den Maßstäben einer ›traditionellen‹ Kunstart bewertet werden konnte, wo das Kunstwerk Ausdruck der Persönlichkeit *eines* Schöpfers war.

Diese Kritik des Filmes bzw. des Kinos durch die ›Theaterseite‹ wurde in der Kinodebatte häufig verknüpft mit einer Neuorientierung des Theaters. Konnte der konkurrenzbedingte Einbruch bei den ›Folkekomedier‹ und ähnlichen Genres, wenn er denn tatsächlich stattgefunden hat,²³⁵⁵ nicht auch eine *Chance* für das Theater sein? Es entstand ein Diskurs über eine angeblich längst fällige ›Selbstreinigung‹ des Theaters sowohl von dem jetzt wegbleibenden Publikum, das in *Jyllandsposten* pejorativ als »das kritiklose Publikum, das früher auf den billigen Plätzen der Theater lärmte«, beschrieben wurde,²³⁵⁶ als auch von dem angeblich obsolet gewordenen Repertoire bzw. dessen schlechter Umsetzung: »Gewiß ist es möglich, daß die Kinos den Theatern Abbruch tun, insoweit deren mittelmäßige und uninteressante Vorstellungen vielleicht schwerer das normierte Minimum an Aufführungen erreichen«, schrieb z.B. *Politiken* 1913.²³⁵⁷

Auch wenn das Argument einer durch das Kino hervorgerufenen Besinnung des Theaters auf seine ›wahren Werte‹ im ganzen kulturpolitischen Spektrum anzutreffen war,²³⁵⁸ erschien es indes am häufigsten im

1914: P 3000.) Dies war übrigens keine Dänemark-typische Position, sondern z.B. auch in Frankreich die Mehrheitsmeinung der Autoren. (Richard ABEL (1988), 19.)

2355 Es muß dahingestellt bleiben, ob der bei Paul SARAUW (1912) konstatierte Einbruch bei den ›Folkekomedier‹ nicht nur ein vorübergehender war. Sven LANGE (1914) behauptet zumindest, daß gerade dieses Genre in der Saison 1913/14 wieder große Publikumserfolge feierte (53).

2356 »det kritikløse Publikum, der tidligere larmede paa Teatrenes billige Pladser«. ›VINCENS‹: »Filmens Raahed«. In: *Jyllandsposten*, 23.8.1913.

2357 »Visselig er det muligt, at Biografteatrene kan gøre Teatrene Afbræk, forsaavidt som disses middelmaadige og interesseløse Forestillinger maa skue vanskeligere opnaar det normerede Minimum af Opførelser«. »Teater og Film«. In: *Politiken*, 18.4.1913.

2358 Henrik Pontoppidan z.B. gab in einem Brief, dat. 17.6.1913, an Henri Nathansen der Hoffnung Ausdruck, daß der Film »skaffer os af med så mange dårlige Forfattere« [»uns von so vielen schlechten Autoren befreit«] (Henrik PONTOPPIDAN (1997), I:361). Das Funktionsdifferenzierungs-Argument wurde auch außerhalb Dänemarks benutzt, so z.B. im deutschsprachigen Raum, u.a. durch Georg Lukács (Thomas KOEBNER (1977), 2) und Emilie ALLENLOH, die über das in die Kinos abwandernde Publikum notierte: »Der Kunst mag die Abkehr dieses Publikums nicht schaden.« (1914, 99.) In Italien machte sich 1916 Gramsci zum Fürsprecher des Funktionsdifferenzierungs-Argumentes: »Diejenigen, die wirklich an eine künstlerische Funktion des Theaters glauben, müßten [...] froh über die Konkurrenz sein. Weil sie dazu dient, die Dinge zu beschleunigen und das

kinokritischen (kultur-)konservativen Diskurs. Hier ging es mit der Überzeugung einher, daß das Kino im Zuge dieser gesellschaftlichen Funktionsdifferenzierung zukünftig allein für die Gaukelei zuständig sei. Besonders der Dramatiker Julius Magnussen, damals Shooting-Star auf den Kopenhagener Bühnen, machte sich in der Presse zum Fürsprecher einer solchen funktionsdifferenzierten Rückbesinnung auf die ›wahren Werte‹ des Theaters. Auf die rhetorische Frage, ob die Kinos dem Theater schaden, antwortete er in der Zeitschrift *Teatret* im Januar 1913 nachdrücklich: »Ich denke nein und vielmals nein. [...] Die Theater werden endlich wirkliche Schauspiele mit menschlichem Leben und menschlicher Sprache spielen müssen.«²³⁵⁹ Und im April ging er mit seinen Thesen an eine breitere Öffentlichkeit, als er in einer ›Kronik‹ in *Politiken* schrieb:

Die Wahrheit ist doch, daß diese Kino-Gefahr nur gut ist. [...] Was sind die Theater wert, die nicht gegen die Kinos bestehen können? Und was ist die Theaterkunst wert, die den lebenden Bildern unterliegt? [...] Das Kino kann wie ein Filter wirken. [...]

»In 80 Tagen um die Welt«, »Kaptain Grants Kinder«, »Der Jens der Mädchen«, »Düppel« und andere Tableau-Schauspiele müssen den bunten Auftritten im Film weichen, die selbstverständlich besser sind, weil die Sprache doch nur die Handlung in den obengenannten Werken verzögert.²³⁶⁰

Die von Magnussen und anderen vorgeschlagene Strategie, dem Kino die ›Folkekomedie‹ als auch die Ausstattungsstücke mit ihren Massenszenen zu überlassen und nicht zu versuchen, mit dem Film um seine Wirkungsmittel zu konkurrieren, wurde allerdings nicht umgesetzt. Johannes Poulsens Inszenierung von Oehlenschlägers *Aladdin* 1919 auf der Bühne des Kgl. Theaters z.B. schwelgte geradezu in visuellen Codes, schnellen Szenenwechseln, Massenszenen und einer luxuriösen Ausstattung mit

Theater zu seinem wahren Charakter zurückführt.« (Antonio GRAMSCI (1987), 207.) Das Theater solle nicht wie das Kino zerstreuen und amüsieren, sondern statt dessen Aufführungen mit ›ewigem, ›universellem Wert‹ bieten. (Ibid.)

2359 »Jeg mener nej og mange Gange nej. [...] Teatrene vil til sidst være henvis til at spille virkelige Skuespil med menneskeligt Liv og menneskelig Tale.« Julius MAGNUSEN (1913a), 52.

2360 »Men Sandheden er dog, at denne Kino-Fare kun er af det gode. [...] Hvad er de Teatre værd, som ikke kan staa sig mod Biografteatrene? Og hvad er den Teaterkunst værd, som maa bukke under for levende Billeder? [...] Biografen kan virke filterende. [...] / »Jorden rundt i 80 Dage«, »Kaptajn Grants Børn«, »Pigernes Jens«, »Dybhol« og andre Tableau-Skuespil maa vige for Filmens brogede Optrin, der selvfølgelig er bedre, fordi Talen alligevel kun sinker Handlingen i de førstnævnte Værker.« Julius MAGNUSEN (1913b).

überbordenden Dekorationen.²³⁶¹ Wie etabliert der Funktionsdifferenzierungsdiskurs allerdings zu diesem Zeitpunkt schon war, machen die öffentlichen Reaktionen deutlich. Johannes Poulsen, der 1912 in der *Teatret*-Enquête geäußert hatte, die ›lebenden Bilder‹ seien »dem Pfuhl entsprungen und würden sich immer noch in ihm herumwälzen, über den die göttliche Kunst ihr Gewand niemals auch nur hinwegschweben lassen darf – dem der stinkenden Einfachheit«,²³⁶² erlebte jetzt, wie seine Inszenierung in der Presse mit dem pejorativ verstandenen Begriff ›Film‹ charakterisiert wurde.²³⁶³ Was wiederum Jens Locher in *Filmen* zur Feder greifen ließ, um darzulegen, daß der Film die kritisierten Inszenierungsmerkmale weit besser umsetzen könne,²³⁶⁴ womit er indirekt den Funktionsdifferenzierungsdiskurs auch aus Kinoperspektive bestätigte.

2361 Carl Behrens schilderte die Inszenierung in *Masken* so: »[A]lt var lagt an paa det pompøse, festlige, straalende, en exotisk Billedbog fra de fagre Riger. Morsomt at se dens brogede Blade, der hurtigt skiftede, Trapper taarnede sig op, Bazarens orientalske Liv veklede med Retterstedets kinesisk-barbariske Uhygge, hylende Ligtog med Festtog; Slottet fløj gennem Luften, og Lampens Aand hvæsede og spruttede. Her var da alt, hvad et Hjerte kunde begære af ›Teater‹ – kolossale Massevirkninger, brusende Raab, svigende Arme, asiatiske Danse – men kun i to Oprin [...] føltes tilfulde den *Oehlenschläger*ske Poesis stærke og rene Skønhed.« [»[A]llies war auf das Pompöse, Festliche, Strahlende hin angelegt, ein exotisches Bilderbuch aus den holdseligen Märchenreichen. Amüsant, dessen bunte Blätter zu sehen, die rasch miteinander ausgetauscht wurden, Treppen türmten sich auf, das orientalische Leben des Bazars wechselte sich mit der chinesisch-barbarischen Ungemütlichkeit der Hinrichtungsstätte ab, der heulende Leichenzug mit dem Festzug; das Schloß flog durch die Luft; und der Geist der Lampe zischte und fauchte. Hier gab es alles, was ein Herz nur vom ›Theater‹ begehrten kann – kolossale Massenauftritte, aufbrausendes Geschrei, große Armbewegungen, asiatische Tänze – aber nur bei zwei Auftritten [...] war die starke und reine Schönheit der *Oehlenschlägerschen* Poesie ganz zu fühlen.«] (Carl BEHRENS (1919), 35.)

2362 »udsprungne af og endnu væltende rundt i den Pol, som den guddommelige Kunst aldrig blot maad lade sit Klædebon *svæve* henover, nemlig den stinkende Simpelhed«. Johannes PULSEN (1912).

2363 »Publikum sagde ›Film‹, vel nok det værste Skældsord, der kan bruges om en Theaterforestilling med kunstneriske Pretentioner« [»Das Publikum sagte ›Film‹, wohl das schlimmste Schimpfwort, das über eine Theatervorstellung mit künstlerischen Ansprüchen gebracht werden kann«]. Johannes HOHLENBERG (1919), 148.

2364 Jens LOCHER (1919) verglich z.B. die Massenszenen auf der Bühne des Kgl. Theaters mit den Babylon-Szenen in Griffiths Film *Intolerance* (1916) und hob hervor, daß, während auf der Bühne das Spiel der Hauptpersonen im Lärm, in den Massenauftritten und in den Dekorationen unterginge, der Film dies durch seine Schnittechnik sowie die Möglichkeit der verschiedenen Kadrierungen vermeiden könne.

Es bleibt hinzuzufügen, daß die Inszenierung unter den drei meistgespielten des Kgl. Theaters in der Saison 1918/19 war²³⁶⁵ – die ästhetisch begründete Funktionsdifferenzierung konnte sich gegen das ökonomische Interesse nicht durchsetzen: Für ›filmische‹ Bühneninszenierungen gab es ebenso wie für ›Folkekomedier‹ durchaus ein Publikum. Wirkung zeigte der in Auseinandersetzung mit dem Kino etablierte Diskurs einer Funktionsdifferenzierung weniger in bezug auf die Inszenierungspraxis als in bezug auf die gesellschaftliche Stellung des Theaters. Denn der Diskurs war mittelfristig die Voraussetzung dafür, von der öffentlichen Hand eine finanzielle Subventionierung des Theaters zu verlangen. Eine solche erhielt in den zehner Jahren nur das Kgl. Theater aufgrund seiner historischen Tradition als absolutistisches Repräsentationstheater. Doch bereits 1920, nachdem die Entwicklung in der Nachkriegszeit zur ernsten ökonomischen Bedrohung der Privattheater geworden war, konnte Johannes Hohlenberg in *Teatret* folgende weitreichende Überzeugung publizieren:

Von einem künstlerischen Unternehmen zu verlangen, daß es sich rechnen soll, ist genauso unsinnig, wie von einem Handelsunternehmen zu verlangen, daß dessen Geschäftsbücher Literatur sein sollen. Eine Fabrik muß sich rechnen, und ein Theater hat künstlerische und keine anderen Werte zu schöpfen.²³⁶⁶

Der die Kinodebatte lange Zeit beherrschende Konkurrenztopos führte also auf Seiten des Theaters vor allem zu dem Bedürfnis, die eigene kulturelle und gesellschaftliche Funktion klar in Abgrenzung zum Kino zu definieren, einschließlich der Forderung nach Subventionierung durch die öffentliche Hand. Auf Seiten des Kinos diente der Konkurrenztopos dazu, ästhetische Eigenwertigkeit gegenüber dem Theater zu behaupten. Hierbei griff man auf drei Strategien zurück:

(1) Man verwies auf die Mediengeschichte, um zu unterstreichen, daß alle Medien in einen funktionsdifferenzierenden *Verbund* eingehen, der eine eigentliche Konkurrenz zwischen ihnen ausschließe. So fragte der (Film-)Schauspieler Olaf Fønss 1913 rhetorisch: »Hat die Photographie

²³⁶⁵ Georg LEICHT u. Marianne HALLAR (1977), 46.

²³⁶⁶ »At forlange af en kunstnerisk Virksomhed at den skal betale sig er lige saa meningsløst som at forlange af en Handelsvirksomhed at dens Regnskabsbøger skal være Litteratur. En Fabrik skal betale sig og et Teater skal skabe kunstneriske Værdier og ikke andet.« Johannes HOHLENBERG (1920), 59.

die Malerei überflüssig gemacht oder ihr geschadet?«²³⁶⁷ Das Argument ist also prinzipiell das gleiche, das von Julius Magnussen und anderen gebracht wurde, wobei man sich auf eine ästhetische Perspektive beschränkt und selbstverständlich auf die pejorativen Wertungen verzichtet. (2) Man bestreit die implizite Prämisse der Verurteilung durch die Theaterseite, die darin bestand, daß das Kino, um als kunstunfähig bewertet zu werden, überhaupt erst als kunstaspirierend im traditionellen Sinn wahrgenommen werden mußte. Auf diese Weise konnte man es der Kritik entziehen und einen diskursiven Freiraum schaffen. Dieser radikale Schritt, der z.B. allen Kinoreformbewegungen und allen Nobilitierungsbestrebungen zuwiderlief, war allerdings selten und erst gegen Ende meines Untersuchungszeitraumes zu beobachten. Als erster wagte Aage Barfoed 1916 in *Filmen* die provokative Aussage, »daß Kunst nicht *alles* ist!«.²³⁶⁸ Bahnbrechend plädierte dann Emil Bønnelycke in seinem Essay über das Kino um 1918 für die Herauslösung des Films aus dem Kunstdiskurs (s. Kap. 8.6.2).

(3) Die dritte Strategie schließlich, eine Eigenwertigkeit gegenüber dem Theater zu behaupten, war weniger radikal als die zweite. Sie ist als Reaktion auf den Vorwurf zu deuten, der von ›Theaterseite‹ häufig erhoben wurde und darin bestand, daß das Kino ein billiges Surrogat des Theaters sei. Dieser Surrogatdiskurs übers Kino tritt typischerweise im Kontext der Konkurrenzdebatte auf. Den Anfang machte ein anonymer ›Ak!‹ in seinem Aufsatz »Zelluloid-Poesie« in *Verden og Vi* 1911, der die Frage nach der Zukunft des Theaters stellte, »falls die Surrogate dauerhaft seinen Platz im Bewußtsein und in der Gunst des Publikums behaupten sollten. Wir haben hier ja nicht den Ausweg wie für die Butter, als die Margarine ihren Siegeszug antrat – unsere Stücke und unsere Schauspieler erreichen in England gewiß nie Höchstpreise«.²³⁶⁹ Louis von Kohl, mittlerweile zum Kinokritiker gewandelt, notierte kulturkritisch im Januar 1912: »Unsere Zeit schwärmt für die *Imitation*, das Surrogat, die ehrenvolle Erfundung des letzten Jahrhunderts. Deswegen werden

2367 »Har Fotografiens overflodiggjort eller skadet Malerkunsten?« Olaf FØNSS (1913), 6.

2368 »at Kunst er ikke *alt!*«. Aage BARFOED (1916), 203.

2369 »Celluloid-Poesi«; »hvis Surrogaterne vedblivende skal optage dens Plads i Publikums Bevidsthed og Bevaagenhed. Vi har jo ikke her den Udvej som med Smørret, da Margarinen gik sin Sejrgang – vore Stykker og vore Skuespillere naar vist aldrig Topnotering i England«. Zitiert nach: ›S.M.‹ (1912), 19.

die lebenden Bilder dem Schauspiel vorgezogen. Und um die Freude des Publikums am billigen Surrogat zu erhöhen, das das Ideelle ersetzen soll.²³⁷⁰ Für Sven Lange waren die lebenden Bilder in derselben Enquête ein »szenisches Surrogat«,²³⁷¹ für »Vincens« ebenso wie für Julius Magnusen 1913 »ein Surrogat für Kunst«,²³⁷² für Otto Benzon in der *Politiken*-Enquête ein »Surrogat für die Literatur, bei der es das Wort braucht, um die Seele zu schildern«.²³⁷³

Dieser Surrogatdiskurs erhielt um 1912/13 nicht zuletzt dadurch Unterstützung, daß das Kino bei seinem Übergang vom Kosmorama zum Biografateater nicht nur auf das Personal der Theater zurückgriff (Regisseure, Schauspieler, Drehbuchautoren), sondern auch auf dessen Bühnenliteratur. Obendrein kopierte es mimikryhaft das ›richtige‹ Theater, um an dessen symbolischen Kapital teilzuhaben. In *Masken* wurde dies 1912 so geschildert:

Das stumme Theater ist ein Faktor geworden, mit dem man rechnen muß. Es wird von unseren hervorragendsten Künstlern bedient, findet sein Publikum in den besten Kreisen, und seine Premieren haben dasselbe Gepräge mit »bekannten Gesichtern«, Journalisten und Beifallsbekundungen genau wie bei jeder anderen Erstaufführung.²³⁷⁴

Die Theaterseite kritisierte erwartungsgemäß, daß »die Kino-›Premieren‹ (d.h. das erste Ableiern von so und so vielen Metern illustrierten Zelluloids) von der Öffentlichkeit als künstlerische Ereignisse behandelt wer-

²³⁷⁰ »Vor Tid sværmer for *Imitationen*, Surrogatet, det sidste Aarhundredes ærefulde Opfindelse. Derfor foretrækkes de levende Billeder for Skuespil. Og for at forhøje Publikums Glæde over det billige Surrogat, der skal erstatte det ideelle.« Louis von KOHL (1912).

²³⁷¹ »scenisk Surrogat«. Sven LANGE (1912), 53.

²³⁷² »et Surrogat for Kunst«. »VINCENS: »Film-Raseriet«. In: *Jyllands-Posten*, 12.4.1913; Julius MAGNUSEN (1913b).

²³⁷³ »Surrogat for Literatur, hvor Ordet maa til for at skildre Sjælen«. »Filmen?«. In: *Politiken*, 24.3.1913.

²³⁷⁴ »Det stumme Teater er blev en Faktor, man maa regne med, det betjenes af vore ypperste Kunstnere, finder sit Publikum i de bedste Kredse, og dets Premièrer har det samme Præg med »kendte Ansiger, Jour[nal]ister og Bifaldsystrenger, akkurat som enhver anden Førsteforestilling.« »MAUD« (1912). Henry HELLSEN notierte 1914: »Vi tør meget godt forsømme *Tristan og Isolde* og klæde os i Smoking til Asta Nielsen.« [»Wir wagen es durchaus, *Tristan und Isolde* zu verpassen und den Smoking für Asta Nielsen anzuziehen.«] (145)

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

Abb. 107: Kino als Mimikry des Theaters. Für diese Darstellung in der Satirezeitschrift *Svikenøllen* wählte der Zeichner das Kgl. Theater als Inbegriff der etablierten Kultur. Ludvig Holberg ist auf seinem Sockel durch Psilander ersetzt worden; der von rechts in Bild schreitende König wird von Ole Olsen und Lorry Feilberg begrüßt, während an der Seite Frederik Buch, Schnedler-Sørensen, Karl Mantzius, Martinus Nielsen, Holger-Madsen und Olaf Fønss Spalier stehen.

den«,²³⁷⁵ und wies auf die angebliche Dissonanz von Form und Inhalt hin: »Man steigt [...] die teppichbelegte Marmortreppe in den Theatersaal hinauf und findet dort den Geschmack der Hintertreppe vorgeführt.«²³⁷⁶

Von Seiten des Kinos wurde der Surrogatvorwurf mit dem nicht weniger vorhersehbaren Hinweis gekontert, daß das Kino gar nicht versuche, ein Surrogat des Theaters zu sein.²³⁷⁷ Um dieses Argument vertreten zu

2375 »Biografernes ›Premierer‹ (d.v.s. den første Afliring af saa og saa mange Meter illustreret Celluloid) behandles af Offentligheden som kunstneriske Begivenheder«. »Ak!«: »Celluloid-Poesi«. In: *Verden og Vi* 1911. Zit. nach der Wiedergabe des Artikels in: »S.M.« (1912), 19.

2376 »Man gaar [...] ad den tæppebelagte Marmortrappe ind i Teaterrummet og finder her Bagtrappe-Smagen repræsenteret.« »C. B-s« [= Carl Behrens]: »Teater og Biograf«. In: *Berlingske Tidende* (A), 9.8.1912.

2377 »Klip Klap«. In: *Biografteaterbladet*, Januar 1912, Nr. 1, 10.

können, mußte man die selbstverständliche Prämisse der Kinokritiker in Abrede stellen: nämlich daß das Theater zwangsläufig als normativer Ausgangspunkt eines jeden Vergleichs zwischen Theater und Kino fungiere.

Um den Vorwurf des Surrogates zu widerlegen, war es also in einem ersten Schritt notwendig, das Prinzip des Theaters zu negieren. Keiner hat den aus diesem Prinzip abgeleiteten Kriterientransfer treffender kritisiert als Georg Lukács in seinen »Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos«, die er 1913 in der *Frankfurter Zeitung* veröffentlichte (um ausnahmsweise eine nicht-dänische Quelle zu zitieren). Lukács leitete seine Gedanken zum Kino mit den folgenden Zeilen ein:

Wir kommen aus dem Zustand der Begriffsverwirrungen nie heraus; etwas Neues und Schönes ist in unseren Tagen entstanden, doch statt es so zu nehmen, wie es ist, will man es mit allen möglichen Mitteln in alte, unpassende Kategorien einordnen, es seines wahren Sinnes und Wertes entkleiden.²³⁷⁸

Wie sehr die Parameter weiter Teile der Kinodebatte durch die axiomatische Setzung der kulturellen Praxis ›Theater‹ als Referenzrahmen bestimmt waren, versuchte ›E.-H.-J.‹ in *Filmen* zu demonstrieren, als er spielerisch den Spieß umdrehte und die Frage stellte, »ob die Bühnenkunst, verglichen mit dem Film, denn auch wirklich die wahre Kunst bietet?«.²³⁷⁹ Humoristisch entfaltete ›E.-H.-J.‹ anschließend, was für ästhetische Einbußen doch mit den Begrenzungen der Bühne, dem notwendigen Verzicht auf die freie Natur, der Gefahr der Zerredung der Handlung usw. verbunden seien.

Man beließ es indes nicht bei einer Kritik an den angeblich inadäquaten Referenzkriterien, sondern vollzog auch den logischen Schritt, statt dieser eigene Bewertungsparameter in den Diskurs einzubringen.²³⁸⁰

2378 Zit. nach: Fritz GÜTTINGER (1984a), 195.

2379 »om Scenekunsten, set i Forhold til Filmen, nu ogsaa virkelig rummer den ægte Kunst?«. ›E.-H.-J.‹ (1913e). – Leider ist es mir nicht gelungen, das Pseudonym dieser Person aufzulösen, die mit mehreren interessanten Artikeln zur dänischen Kinodebatte beigetragen hat.

2380 Dieser logische Zusammenhang wird ganz deutlich bei H. ANDERSEN (1925), der – stark beeinflußt durch Balázs' Filmtheorie (s.o.) – schreibt: »[M]an maaler det ny med den gamle Alen; man bedømmer, om en bestemt Film er god eller dårlig – eller Film i al Almindelighed – efter Synspunkter, der gælder for og er hentede fra ganske væSENSforskellige Kunstarter, og kommer igennem fejle Præmisser til forkerte Resultater.« »[M]an miñt das Neue mit alter Elle; man beurteilt, ob ein bestimmter Film – oder der

Auch wenn die Anfänge einer systematischen Filmtheorie in Dänemark erst ins Jahr 1919 auf Urban Gads *Filmen. Dens Midler, dens Maal* zu datieren sind,²³⁸¹ gibt es doch – wie an Nervøs kanonisiertem Artikel von 1913 erkennbar ist – schon lange vorher einen Diskurs über eine medien-essentialistische, d.h. laokoonistische Ästhetik des Films in Form von ›Mikrotheorien‹.²³⁸² Diese wird ab 1911 im wesentlichen als eine Schauspielästhetik entfaltet, die sich nach Diederichs' Stufenmodell beschreiben lässt. Albert Gnuutzmann notiert in diesem Jahr: »Das Kino, dem die Sprache nicht zur Verfügung steht, muß alles Gewicht auf die äußere Aktion legen: die Bewegungen, die Mimik«,²³⁸³ wobei er zugleich die Differenz zum Schauspiel auf der Bühne betont: »Die stumme Kunst erfordert eine Reihe von Voraussetzungen, über die selbst ein hervorragender Schauspieler nicht immer verfügt.«²³⁸⁴ Von den angeführten zwei Kriterien ist jedoch nur eines ästhetisch (»eine außerordentliche Fähigkeit, sich intensiv in die Auftritte einzuleben, die dargestellt werden sollen«²³⁸⁵), während das andere in einem gut trainierten Körper und einer Todesverachtung bei den Dreharbeiten besteht – was den Leser etwas zweifeln lässt, ob Gnuutzmann tatsächlich schon eine ästhetische Eigenwertigkeit des Kinoschauspielens im Auge hatte, die dann in den Folgejahren diskursiv immer wieder behauptet wurde.²³⁸⁶

Vergleicht man die dänische Kinodebatte mit der deutschen in bezug auf den (Inter-)Diskurs der Medienkonkurrenz zum Theater, so nimmt

Film im allgemeinen – gut oder schlecht ist nach Gesichtspunkten, die für ganz wesensverschiedene Kunstarten gelten und von ihnen hergeleitet sind, und kommt durch falsche Prämissen zu verkehrten Resultaten.«] (o.P.)

2381 Vgl. hierzu Peter SCHEPELERS (1985) summarischen Überblick über die Entwicklung der Filmtheorie in Dänemark.

2382 Luca MAZZEI und Leonarda QUARESIMA (2004) benutzen diesen Ausdruck bei ihrer Analyse der italienischen Filmdebatte, wo ebenfalls noch nicht von eigentlichen Filmtheorien die Rede sein kann (18).

2383 »Biografteatret, der ikke har Sproget til sin Raadighed, maa lægge hele Vægten paa den ydre Aktion: Bevægelse, Mimikken«. Albert GNUUTZMANN (1911), 632.

2384 »Den stumme Kunst kræver en Række Forudsætninger, som selv en fremragende Skuespiller ikke altid er i Besiddelse af.« Ibid., 630.

2385 »en overordentlig Evne til intensiv Indlevelse i det Oprin, der skal fremstilles«. Ibid., 630.

2386 Als ein Beispiel unter vielen sei Olaf FØNSS zitiert: »[Kinokunsten] kræver en anden Teknik og en anden Sindets Koncentration end Skuespilkunsten.« [...] [Die Kino-kunst] erfordert eine andere Technik und eine andere mentale Konzentration als die Schauspielkunst.«] (1913, 7)

dieser in Dänemark einen weit wichtigeren Stellenwert ein. Dieser Stellenwert drückt sich auch auf institutioneller Ebene aus, denn nach Einführung der reichsweiten Zensur 1913 war der ›künstlerische Zensor‹ immer ein Theatermensch.²³⁸⁷ DDF und DFF hatten sich zwar in einem gemeinsamen Schreiben dafür eingesetzt, daß ein Mitglied aus ihren Reihen neuer ›künstlerischer‹ Zensor werde, doch konnten sie sich offensichtlich gegen die Lobby von *Skuespillerforeningene* und *Dansk Skuespillerforbund*, die den Zensorposten für einen Schauspieler reklamierten, nicht durchsetzen.²³⁸⁸ Welches sind die Gründe, warum das Kino in Dänemark so sehr in den Parametern einer Konkurrenz zum Theater diskutiert worden ist?

Eine wohlfeile Antwort könnte lauten, daß der dänische Kinodiskurs ausgesprochen medienkonservativ und deswegen nicht in der Lage gewesen sei, das medial Neue des Kinos zu reflektieren, sondern sich statt dessen auf etablierte Parameter zurückgezogen habe. In bezug auf Diederichs' Stufenmodell wäre die dänische Kinodebatte dann also auf der ersten Stufe geblieben, wo es um die Diskussion der Kunstfähigkeit des Films durch den Vergleich mit den ›alten‹, als normativ verstandenen Künsten geht.²³⁸⁹ Eine solche Antwort ist jedoch problematisch. So erscheint diese Antwort die Kinodiskursvariante des medienteologischen Ansatzes zu sein, nach dem ein Medium erst allmählich zu sich selbst finden muß, was sich im Kinodiskurs niederschlägt. Diese medienteologische Perspektive ist in diesem Fall jedoch besonders unproduktiv, weil sie durch die Annahme eines anfänglich geringen Entfaltungsstadiums die Frage überhaupt nicht ernsthaft aufkommen läßt, *warum* die Debatte über weite Strecken in den Parametern des Theaters stattfand. Auch Diederichs' Ansatz ist in diesem Kontext weniger hilfreich, als es zunächst den Anschein haben mag, da er ausschließlich die Entwicklung der Filmästhetik konzeptualisiert und damit nur einen Teilaспект der allgemeinen Kinodebatte behandelt. So bleibt also die Notwendigkeit, eine Antwort auf folgende Fragen zu finden: Was sind die Gründe, warum in

²³⁸⁷ Die ersten beiden Amtsinhaber waren der Schauspieler am Kgl. Theater, Christian Zangenberg, und nach dessen Ableben 1914 dann C. Riis-Knudsen, u.a. langjähriger Direktor des Kopenhagener *Dagmarteater*.

²³⁸⁸ Schreiben an das Justizministerium, dat. 23.4.1914. In: RA, J_I 1914: P 3000. Zur Besetzung des Zensorpostens s. ausführlicher Kap. 7.2.3.

²³⁸⁹ Helmut H. DIEDERICHS (2001).

Dänemark theaterästhetische Überlegungen einen so großen Einfluß auf die Kinodebatte nehmen konnten? Warum war das Theater für große Teile der dänischen Kinodebatte der unumstrittene Ausgangs- und Bezugspunkt? Warum konnte der Diskurs übers Kino als Theaterkonkurrenz in Dänemark als Interdiskurs fungieren?

Im wesentlichen sind hierfür vier Gründe verantwortlich. Zum ersten hatte das Theater, allen voran das Kgl. Theater und die anderen großen Kopenhagener Bühnen, wegen der monokephalischen Struktur Dänemarks seine Funktion als repräsentativen Ort bürgerlicher Öffentlichkeit²³⁹⁰ ungebrochener erhalten können, als dies in anderen Ländern der Fall war. Die Vielzahl der ›Kroniken‹ z.B., die sich in den zehner Jahren mit dem Theater auseinandersetzen, belegt, daß das (Kopenhagener) Theater neben den Studenten- sowie den Autorenvereinigungen für die literarische Intelligenz immer noch eine äußerst relevante Institution war, in der bürgerliche Öffentlichkeit diskursiv praktiziert wurde.

Zum zweiten bedeutete die rein quantitative Größe der dänischen Filmproduktion im Verhältnis zur recht begrenzten Anzahl von Bühnen und Ensembles in einem verhältnismäßig kleinen Staat wie Dänemark, daß Interferenzen zwischen Filmtätigkeit und Bühnentätigkeit weit mehr als in anderen Ländern auftraten.

Zum dritten legt die entsprechende deutschsprachige Forschungsliteratur nahe, daß die Kinodebatte im deutschsprachigen Raum in quantitativer Hinsicht hauptsächlich von Pädagogen, Pfarrern, Sozialpolitikern, Juristen etc., also von anderen Berufsgruppen als der literarischen Intelligenz geführt wurde und entsprechend ›sozialhygienische‹ sowie jugend- bzw. volkserzieherische Aspekte eine größere Rolle spielten.²³⁹¹ Unabhängig davon, daß das Thema dieser Untersuchung eine weitgehende Konzentration auf die Beiträge der literarischen Intelligenz zur Kinodebatte bedingt, scheint in Dänemark diese Berufsgruppe einen viel größeren Anteil an der Debatte als im deutschsprachigen Raum gehabt zu haben. Entsprechend erklärliech ist, daß der Bezugsrahmen der literarischen Intelligenz, in den das Theater prominent einging, eine wichtigere Rolle als z.B. im deutschsprachigen Raum spielte. Daß wiederum die literarische Intelligenz sich in Dänemark offensichtlich offensiver als im

²³⁹⁰ Jürgen HABERMAS (1991), 88, 90.

²³⁹¹ Manuel LICHTWITZ (1986), 54; Thomas KOEBNER (1977), 3; Kaspar MAASE (200rb).

deutschsprachigen Raum in die Kinodebatte einbrachte, hängt wahrscheinlich auch damit zusammen, daß die Kultur-Zivilisations-Dichotomie hier eine weit geringere Rolle spielte.

Schließlich läßt sich als vierter Grund für die Prominenz des Konkurrenztopos benennen, daß es in Dänemark eine ganz spezifische Theatertradition gab, die in gleich stark ausgeprägter Affinität wie Konkurrenz zum Kino stand, was sich beides als diskursiv äußerst produktiv erweisen sollte. Die Debatte um die Differenz des Kinos zum Theater ist insofern auch als Autoreflexion des Theaters im Hinblick auf seine zukünftige Entwicklung zu sehen.

Seit den 1890er Jahren war am Kgl. Theater William Blochs Naturalismus vorherrschend gewesen.²³⁹² Ein später Höhepunkt dieser Inszenierungstradition auf der zentralen Bühne Dänemarks war 1912 die Uraufführung des Dramas *Indenfor Murene* [Hinter Mauern], das Henri Natahansen, u.a. Regisseur am Kgl. Theater 1909–11, geschrieben hatte.²³⁹³ Vom Kgl. Theater strahlte diese Inszenierungstradition auf die anderen Bühnen aus, und 1911 konstatierte Sophus Claussen in seiner ›Kronik« Films, daß die ›realistische Szenekunst‹ ›die alleinherrschende Richtung in Kopenhagen‹ sei.²³⁹⁴

Die im Ausland aufgekommenen antinaturalistischen symbolistischen und modernistischen Strömungen, wie sie z.B. in Edward Gordon Craigs außerhalb Dänemarks diskutierten Büchern *The Art of the Theatre* (1905) und *On the Art of the Theatre* (1911) oder auch z.B. in Max Reinhardts Wirken in Berlin Ausdruck fanden, wurden in Dänemark lange nicht rezipiert.²³⁹⁵ Als Svend Gade 1917 Strindbergs *Ett drömspel* [Ein Traumspiel] (1901) im *Dagmarteater* inszeniert, tat er dies nach eigenem Bekunden in Absetzung von der ›langen und zählebigen Periode in unserem Theater, während der es als höchste Kunst angesehen wurde, mit vollendeter ›Natürlichkeit‹ ein Abendessen auf der Bühne mit kleinen Grunzern und Bemerkungen a parte zu servieren und zu verzehren‹,²³⁹⁶ wie er es polemisch zuspitzte.

²³⁹² Vgl. hierzu Jytte WIINGAARD (1992), 75ff.

²³⁹³ Ibid., 82.

²³⁹⁴ ›eneraadende Retning i Kjøbenhavn‹. Sophus CLAUSSEN (1911).

²³⁹⁵ Erst ab 1920 sollte Max Reinhardt auch in Dänemark inszenieren.

²³⁹⁶ ›lange og sejglivede Periode i vort Teater, da det, at med fuldendt ›Naturlighed‹ servere og fortære et Middagsmaaltid paa Scenen med smaa Grynt og Sidebemærk-

In der Filmgeschichtsschreibung ist die naturalistisch-realistische Inszenierungs- und Schauspieltradition²³⁹⁷ als ein Grund für den internationalen Erfolg der dänischen Filme genannt worden (vgl. Kap. 2.1.1). Im Diskurs der Zeit wurde der dänische (Film-)Schauspielstil indes nicht als ›kulturell‹, sondern als natürlich angesehen: Alfred Nervø z.B. führte den Erfolg der dänischen Filme darauf zurück, »daß die dänischen Filmschauspieler mit ihren ruhigen und beherrschten Bewegungen bessere natürliche Voraussetzungen als die unbändigen Südländer haben, sich den filmtechnischen Anforderungen unterzuordnen«, weswegen italienische Filmfirmen angeblich ihren Schauspielern dänische Filme zu Ausbildungszwecken vorführten.²³⁹⁸ Selbst ein Schauspieler und Regisseur wie Axel Breidahl, dem man ein Bewußtsein für dänische Schauspieltradition unterstellen muß, begründete 1916 den weltweiten Erfolg des dänischen Filmschauspielstils mit ›natürlichen‹ Faktoren, »die z.B. ein Südländer nicht in der Apotheke kaufen kann«:

das dänische Naturell, die Ruhe, die Bedächtigkeit in den Bewegungen, die Reserviertheit in den Gefühlsausbrüchen, die beherrschte Ausdrucksfülle des Mienenspiels, all dieses Diminuendierende, Decrescendierende, das auf der Bühne einem Ausländer vielleicht langgezogen vorkommt, das aber im Film das Alleinseligmachende ist, die Bedingung für das richtige Tempo des Films.²³⁹⁹

ninger, ansaas for den højeste Kunst«. Svend GADE (1941), 114. Otto Rung schrieb begeistert in *Teatret* über Gades »Sceneriets Kunst, der ikke før er set hos os, en flammande Fantasi, Syner som synes født af de Skyer, der som et dunkelt Proscenium fra det dulgte Orkester bølger om Scenen,aabner og lukker sit Mørke om hvert nyt Billede af Drømmen« [»Bühnenkunst, die zuvor bei uns nicht gesehen wurde, eine flammende Phantasie, Visionen, die aus den Wolken geboren zu scheinen, die wie ein dunkles Proszenium aus dem verborgenen Orchester um die Bühne wogen, ihre Finsternis um jedes neues Traumbild öffnen und schließen«]. (OTTO RUNG (1917), 52.)

2397 S. hierzu Casper TYBJERG (1996a), 113ff.

2398 »at de danske Filmsskuespilere med deres rolige, beherskede Bevægelser har bedre naturlige Betingelser end de sprælske Sydboer for at indordne sig under Film-Teknikens Krav«. Alfred NERVO: »Film«. In: *Politiken*, 14.4.1913.

2399 »som f.Eks. en Sydlænding ikke kan købe paa Apoteket«; »det danske Naturel, Roen, Besindigheden i Bevægelserne, Reservertheden i Følelsesudbrudene, Minespillets beherskede Udtryksfuldhed, alt dette diminuenderende, decrescenderende, som paa Scene maaske vil forekomme en Udlænding langtrukkent, men som paa Filmen er det eneste saliggørende, det, der betinger Filmens rette Tempo.« Axel BREIDAH: »Filmens Teknik«. In: *Politiken*, 18.12.1916.

Entscheidend ist jedoch in diesem Kontext weniger, ob und wie die kulturelle Abhängigkeit von Inszenierungs- und Schauspielstil reflektiert wurde, sondern daß es für die Zeitgenossen nahelag, Kino in den Parametern des Theaters zu diskutieren, weil beide einander tatsächlich stark ähnelten, was den Schauspielstil betraf.²⁴⁰⁰ Gleichzeitig wurde aber gerade durch diese Ähnlichkeit die Aufmerksamkeit auf die Differenz gelenkt – das Fehlen des Wortes, das entsprechend dem Film als Manko angerechnet werden konnte.

Dem Inszenierungs- und Schauspielstil entsprach eine eigene literarisch-dramatische Tradition, die in den zehner Jahren zunehmend in eine ernste Krise geriet. Sieht man von den ›Folkekomedier‹ der Vorstadt- und Provinzbühnen ab und beschränkt sich auf das Segment, das als ›ernsthafte‹ Dramatik reflektiert wurde, so galt lange Zeit Ibsen und das psychologische Schauspiel als nachahmenswert, ohne daß die dänischen Autoren jedoch damals dem Vergleich mit dem norwegischen Dramatiker standhalten konnten. Übrig blieb – so Svend Borberg – viel zu häufig »eine grobe, schematische Psychologie, die ebenso hohl wie arrogant ist«.²⁴⁰¹ Nicht mehr die verstörende Erkundung der bedrohlichen psychischen Tiefen des Menschen war das dramatische Anliegen, sondern Psychologisierung wurde ›innerhalb der Mauern‹ eingesetzt, um nach einem fertigen Schema Dramen produzieren zu können, die das Selbstverständnis des Bürgertums bekräftigten, statt es zu hinterfragen. Die konkrete Umsetzung auf der Bühne schilderte Svend Borberg in satirischer Überspitzung so:

Die Bühne stellt einfach das Empfangszimmer des Staatsrates dar. Die Möbel z.T. mit der freundlichen Unterstützung von Lisberg & Hagmann. Ein Schirm wird unvermittelt umgestellt, d.h. mit einer absolut erschöpfenden Erklärung. Es zieht nämlich Regen auf. II. Akt. Das andere Zimmer des Staatsrates. Es regnet tatsächlich. Man redet davon und vom ersten Akt und bereitet das Publikum human auf die Überraschungen im dritten vor. III. Akt. Die Bühne wie im ersten Akt. Die Sonne bricht durch, und der Schirm wird logischerweise wieder an seinen Platz gestellt. Vorhang. Obwohl vermutet werden muß, daß der Staatsrat eine 18-Zimmer-Wohnung hat und Lisberg & Hagmann sich

²⁴⁰⁰ Der europäische Präzisionsinszenierungsstil im Film und der weitgehende Verzicht auf Montage als Gestaltungsprinzip haben zusätzlich dazu beigetragen, den Schauspielstil im Film und auf den Bühnenbrettern als vergleichbar erscheinen zu lassen, vgl. hierzu Kap. 9.2.

²⁴⁰¹ »en grov, skematisk Psykologi, som er lige saa forloren, som den er arrogant«. Svend BORBERG (1919-20), 476.

ruhig an die ganze Einrichtung gewagt haben könnten, weil die Möbel nicht mal soviel wie die Idee eines Whiskeyglasrandes abbekommen – gibt es nichts mehr. Nicht vor dem nächsten Stück. Da gibt es mehr Mahagoni, Staub und Plüscher. Und Vorhang.²⁴⁰²

Diese satirische Charakterisierung, die die Aufmerksamkeit darauf lenkt, eine wie geringe Rolle die semiotischen Zeichen des Raumes in Gestalt von Bühnenform, Dekoration, Requisiten etc. spielen, vermag den Vorwurf von Sven Lange und anderen zu illustrieren, daß das Theater in einer »Misère«²⁴⁰³ stecke, weil es nicht länger alle seine Wirkmittel einsetze: Es sei viel zu wortlastig geworden. Mit diesem Vorwurf kritisierten Lange und andere die eng mit dem Naturalismus verknüpfte vorherrschende Tradition an den Kopenhagener Bühnen, beim Schreiben von dramatischen Texten sowie bei ihrer Inszenierung der logophasischen Zeichenebene absolute Priorität einzuräumen. Verteidiger dieser Tradition waren z.B. der bereits häufiger erwähnte und allgemein für seine Replikkunst gepriesene Dramatiker Julius Magnussen oder die »königliche« Schauspielerin Anna Bloch, die als Ehefrau William Blochs in der *Politiken*-Enquête 1913 nicht von ungefähr logomorphes Primat und Bühnenkunst verschränkte:

Hingegen glaube ich nicht, daß er [= der Film] jemals ein Ersatz für die Schauspielkunst werden kann. Ganz einfach, weil ihm das Wort und dessen Bedeutung fehlen, und weil wir Menschen weder über ein reicheres noch feineres Mittel verfügen, einander unser Innerstes zu offenbaren, als die Unendlichkeit an Nuancen, die die Betonung in die Bedeutung der Worte legen kann.²⁴⁰⁴

²⁴⁰² »Scenen forestiller saamænd Etatsraadens pæne Værelse. Møblerne delvist ved elskværdig Imødekommenhed fra Lisberg & Hagmann. En Paraply flyttes uden Ansvar, d.v.s. med en absolut fyldestgørende Forklaring. Det trækker nemlig op til Regnvejr. II. Akt. Etatsraadens anden Stue. Det regner ganske rigtigt. Man taler om det og om iste Akt, og forbereder humanistisk Publikum paa Overraskelserne i 3die. III. Akt. Scenen som iste Akt. Sølen bryder frem og Paraplyen kommer ganske logisk paa Plads igen. Tæppe. Skønt Etatsraaden maa formodes at have en 18 Værelsers Lejlighed, og Lisberg & Hagmann godt kunne vove den fulde Montering, da Møblerne ikke faar saa meget som Symbolet paa en Whiskyrand – er der ikke mere. Ikke før i næste Stykke. Der er mere Mahogni, Støv og Plysch. Og Tæppe.« Ibid., 468.

²⁴⁰³ Sven LANGE (1911b), 15; sowie ders. (1914), 54.

²⁴⁰⁴ »Derimod tror jeg ikke, at den [= Filmen] nogensinde kan blive Erstatning for Skuespilkunst. Simpelthen fordi den mangler Ordet og dets Betydning, og fordi vi Mensker ikke besidder nogen rigere eller finere Middel til at aabenbare vort inderste Indre for hverandre end den Uendelighed af Nuancer, som Betoningen kan meddele Ordenes Betydning.« Ibid.

Sven Lange, der als Autor und erfolgreicher Dramatiker kein absoluter Kritiker des Primats logomorpher Bedeutungsproduktion war, vertrat in mehreren Aufsätzen seit 1911 die Sichtweise, daß der wortlastige Zustand des Theaters keinesfalls ›natürlich‹ und selbstverständlich sei, sondern Folge einer bedauerlichen Entwicklung. Während Heiberg und Hertz es noch verstanden hätten, »alle Gestaltungsmittel der Bühne zu nutzen«, bemächtigte sich mit Ibsen leider die ›literarische Komödie‹ des Theaters, obwohl »Ibsens Theater in Wirklichkeit dem Theater konträr ist, weil Ibsen alles nach innen wendet, während das Wesen des Theaters ganz und gar nach außen gewendet ist«.²⁴⁰⁵ Die Krise des Theaters sei in Wirklichkeit eine Krise des ›literarischen‹ Theaters, dem Lange den Kampf ansagt: »Laßt uns tun, was wir können, um die Verbindung zwischen der Literatur und dem Theater aufzubrechen«.²⁴⁰⁶ Es gelte, sich auf »das innerste Wesen des Theaters« zu besinnen: »*Illusion*, – die nach dem gängigen literarischen Verständnis derzeit mit Mißtrauen und Verachtung betrachtet wird«.²⁴⁰⁷ Lange kritisiert die Konzentration auf »ein stark nuanciertes Seelenleben von der Art, welche die literarische Schauspiel-dichtung darzustellen versucht hat«,²⁴⁰⁸ und fordert unter Verweis auf (einen allerdings unhistorisch verstandenen) Shakespeare den Einsatz aller Wirkmittel des Theaters: »Werden wir dafür Gaukler genannt, so laßt uns den Namen aufgreifen!«²⁴⁰⁹

Bei aller Uneinigkeit war man sich um 1913/14 in der dänischen Theaterwelt einig im Konstatieren einer Krise. »Wir sollen ja keinen Ibsen mehr schreiben. Wir sollen keine alten Intrigenstücke schreiben. Wir tappen ein wenig herum – nicht wahr?«,²⁴¹⁰ meinte selbst Julius Magnusen. In dieser Situation erschien der Film aufgrund seiner Wortlosigkeit

²⁴⁰⁵ »at udnytte alle Scenens Virkemidler«; »Ibsens Teater er i Virkeligheden Teatret kontrært, fordi alt hos Ibsen vender indad, mens Teatrets Væsen helt og holdet er udad-vendt«. Sven LANGE (1911b), 14.

²⁴⁰⁶ »Lad os gøre hvad vi formaar for at bryde Forbindelsen mellem Litteraturen og Teatret«. Sven LANGE (1914), 54; vgl. auch ders. (1911b), 14f.

²⁴⁰⁷ »Teatrets inderste Væsen«; »*Illusion*, – den, som den gængse litterære Opfattelse nu betragter med Mistillid og Foragt«. Sven LANGE (1914), 55.

²⁴⁰⁸ »et stærkt nuanceret Sjæleliv af den Art, som den litterære Skuespildigtning har søgt at fremstille«. Sven LANGE (1911b), 15.

²⁴⁰⁹ »Bliver vi saa kaldt Gøglere, lad os da tage Navnet op!«. Sven LANGE (1914), 55.

²⁴¹⁰ »Vi skal jo ikke skrive Ibsen mere. Vi skal ikke skrive gamle Intrigestykker. Vi fam-ler lidt – ikke sandt?« Julius MAGNUSEN (1913a), 55.

als das verdrängte ›Andere‹: als eine Kunst, die weniger auf wortreiche Psychologisierung und mehr auf ›Gaukelei‹ im Langeschen Sinne setzt, die weniger die Stimme und mehr den Körper ins Zentrum des Interesses rückt und die auch nicht – wie z.B. die Salonkomödie – die gutbürgerliche Wohnstube des treuen Abonnenten auf die Bühne stellt, sondern insgesamt solche Merkmale aufweist, daß sie eher dem modernen europäischen Theater à la Max Reinhardt als dem etablierten, traditionsverhafteten dänischen gleicht. Peter Nansens abweisender Kommentar anläßlich der Inszenierung von *Ett drömspel* 1917 ließe sich bezeichnenderweise ohne Probleme auf den Stummfilm beziehen: Für ihn war das Drama in der dazu passenden unrealistischen Inszenierung ein »Mißgeburt eines Schauspiels. Eine Mischung aus Banalitäten und Kindereien und Genialität. [...] Ich bin kein Bewunderer von Stücken [...], die nur durch eine raffinierte Inszenierung das Publikum zum Halluzinieren bringen«.²⁴¹¹

Der Bezug zwischen dieser theaterinternen Diskussion und dem Kino wird in der Kinodebatte häufig hergestellt. In seinem einleitenden Artikel zur *Teatret*-Enquête historisiert Lange z.B. die hegemoniale Auffassung von (Bühnen-)Kunst, indem er darauf hinweist, daß das mimische Schauspiel immer schon das sprechende begleitet und zeitweise sogar fast verdrängt habe. Der Mangel des Wortes allein könne daher kein Kriterium sein, grundsätzlich den Kunstcharakter des Films zu bestreiten.²⁴¹² Der eigentlich filmkritische Christian Gulmann gemeindet das Kino gleich diskursiv ins Theater ein:

Sofort erregte das Theater der »lebenden Bilder« meine Aufmerksamkeit als der deutlichste Protest gegen den Irrglauben der ehemaligen modernen Dramatik an das *Wort*, der sogar den Traum vom »intimen Theater« als Theater der Zukunft geschaffen hatte – Kammermusik als die alleinseligmachende Tonkunst künftiger Tage! ... Das Theater ist seinem Wesen nach vor allem die Kunst des plastischen Bildes. Die Filmkomödie hat das unterstrichen.²⁴¹³

²⁴¹¹ »Misfoster af et Skuespil. En Blanding af Banaliteter og Barnligheder og Genialitet. [...] Jeg er ingen Beundrer af Stykker [...], der kun ved en raffineret Iscenesættelse kan hallucinere Publikum«. Zit. nach: Svend GADE (1941), 114.

²⁴¹² Sven LANGE (1912), 54.

²⁴¹³ »Straks vakte »de levende Billeders« Teater min Opmærksomhed som den tydligste Protest mod den fhv. moderne Dramatiks Overtrø paa *Ordet*, der endogsaa havde skabt Drømmene om ›det intime Teater‹ som Fremtids-Teatret – Kammermusik som de kommende Dages ene saliggørende Tone-Kunst! ... Teatret er efter sit Væsen først og frem-

Auch für Herman Bang, einen der meistbeschäftigt dänischen Regisseure seiner Zeit, war das Kino äußerer Anlaß, vielleicht sogar Grund für eine kritische Revision der vorherrschenden Inszenierungstradition. In einem posthum veröffentlichten Artikel (vgl. S. 224) schildert er seine Erfahrungen im finnischen Theater, die er 1911 in Helsinki gemacht hatte: »Es sind ja ›lebende Bilder‹, weil ich, der höre, kein einziges Wort auffasse oder begreife. Nicht eines.«²⁴¹⁴ Solchermaßen zwangswise auf die anderen semiotischen Codes der Aufführung beschränkt, gelangt er zu der Überlegung: »Diese ›lebenden Bilder‹ vor meinen Augen sagen mir, daß wir Regisseure für das Sprechtheater vielleicht viel von den Filmern lernen könnten.«²⁴¹⁵ Und er geht ins Gericht mit der Überbetonung des Auditiven auf der Bühne:

Høedt²⁴¹⁶ war noch unser Meister. Und für ihn [...] war die Replik Alpha und Omega. Wir anderen sind davon noch nicht ganz losgekommen. Wir hängen häufig noch an den Repliken – am Wort allein. Und wir vergessen, daß jeder szenische Augenblick sein *Bild* zu schenken hat...

[...]

Wir hegen und pflegen alle das Wort und das Ohr. Das Auge existiert auch, und wir im Norden vernachlässigen es.

Das kommt auch von der verfluchten Schauspielerausbildung, wo sie alle zu einem Schauspieler gehen, um bei ihm zu ›lesen‹ und mit ihrer unsterblichen Seele anzufangen.

Laßt sie mit Schwimmen, Fechten, Tanzen anfangen. Laßt sie uns einen trainierten *Körper* bringen.²⁴¹⁷

mest det plastiske Billedes Kunst. Films-Komedien satte Streg under det.« Christian GULMANN (1912), 56.

2414 »Det er jo ›levende Billeder‹, siden jeg, der hører, ikke fatter eller begriber blot et eneste Ord. Ikke et.« Herman BANG (1914), 116.

2415 »Disse ›levende Billeder‹ foran mine Øjne siger mig, at vi Sceneinstruktører paa de Teatre, hvor man taler, maa ske havde meget at lære af Filmerne.« Ibid., 117.

2416 Frederik Ludwig Høedt (1820–1885), Schauspieler und Regisseur, u.a. Schauspiel-lehrer von Betty Hennings, der bedeutendsten Darstellerin Ibsenscher Rollen zu Lebzei-ten des Dramatikers (u.a. der *Nora* in der Uraufführung von *Et dukkehjem* 1879).

2417 »Høedt var endnu vor Mester. Og for ham [...] var Replik'en alt og det hele Alfabet. Vi andre er endnu ikke kommet helt bort derfra. Vi bliver endnu tids hængende i Replik'en – i Ordet alene. Og vi glemmer, at hvert scenisk Nu skal skænke sit *Billede*.../ [...] Vi hæger alle om Ordet og Øret. Øjet er ogsaa til, og vi i Norden negligerer det./ Det kommer ogsaa af Skuespillernes ganske forbandede Uddannelse, hvor de alle gaaer og ›læser‹ hos en Skuespiller og begynder med deres udødelige Sjæl./ Lad dem begynde med Svømning, Fægtning, Dans. Lad dem bringe os et opøvet *Legeme*.« Herman BANG (1914), 117.

Die These, daß der Film in der dänischen Kinodebatte so häufig unter dem Aspekt der Konkurrenz zum Theater thematisiert wurde, weil er im Theaterdiskurs die Funktion des ›Anderen‹ einer problematisch gewordenen Theatertradition einnahm, läßt sich nicht zuletzt dadurch stützen, daß es gerade die Verfechter und Schreiber der gefälligen, heute fast ausnahmslos vergessenen ›Salonkomödien‹ waren, die wie Julius Magnussen oder Otto Benzon als polemischste Kritiker des Kinos auftraten. In Benzons bereits erwähnter Komödie *Foraar og Efteraar* (erschienen auf dem Höhepunkt der Kinodebatte 1913; geschrieben Juni 1912)²⁴¹⁸ figurieren im Vorwort ein ›Petersen‹ und ein ›Sørensen‹, deren bäuerliche Namen allein bereits signalisieren, daß sie von Literatur nichts verstehen – und also weder ins Theater gehen noch Komödien lesen –, sondern das ›idiotische‹ Kino frequentieren. Die Aggressivität des Vorwortes steht im umgekehrten proportionalen Verhältnis zum künstlerischen Anspruch der Komödie. Sie handelt auf recht läppische Weise von einem Rivalitätskonflikt zwischen Vater und Sohn, bei dem es sowohl um den Erfolg auf der Kopenhagener Bühne als auch um die Gunst der 20jährigen Joisette geht, wobei dem Publikum nicht einmal der explizite Hinweis erspart bleibt, daß es sich bei ›Joisette‹ um einen sprechenden Namen handele.²⁴¹⁹ Der Konflikt wird dadurch ›gelöst‹, daß der Vater den Erfolg auf der Bühne und der Sohn Joisette bekommt: ein sicherlich unterhaltsam zu inszenierendes Werk, in dem das Kopenhagener Bürgertum sich selbst und seine soziale Praxis auf der Bühne repräsentiert sehen kann. Zugleich aber ist *Foraar og Efteraar* auch ein Werk, das mit seiner im Vorwort vorgenommenen polemischen Exorzierung des Kinos aus der bürgerlichen Kultur Zeugnis ablegt von dem Innovationsdruck, dem diese Art von Dramatik auf dem Höhepunkt der dänischen Kinodebatte ausgesetzt war.

²⁴¹⁸ Otto BENZON (1913), VI.

²⁴¹⁹ Ibid., 25.

7. Die literarische Intelligenz und die ›Zivilisierung‹ des Kinos durch Zensur und Konzessionierung

Das Kino wurde seit seinen Anfängen durch ein Netz aus juristischen Regelungen mitkonstituiert, das im Laufe der Jahre immer dichter geknüpft wurde: Feuerschutzbestimmungen und bauliche Vorschriften²⁴²⁰ gehörten hierzu ebenso wie die mehr öffentliches Interesse erregende Zensierung von Filmen und Werbematerial oder die Konzessionierung von Abspielstätten. Wie in den letzten Kapiteln gezeigt worden war, hatte die literarische Intelligenz durch ihre Versuche, eigene Filmproduktionsfirmen zu gründen, durch die Mitarbeit in der Filmproduktion und durch das Engagement in der Kinodebatte intensiv versucht, Einfluß auf das Kino zu nehmen und so ihre bröckelnde kulturelle Hegemonie zu verteidigen. All diese Versuche waren indes primär darauf gerichtet, aktiv auf die (dänische) Filmproduktion in Übereinstimmung mit den eigenen Überzeugungen und Werten einzuwirken, und zielten nicht auf eine Kontrolle der *Rezeption* mit Hilfe juristischer Verbote und Einschränkungen. Dies ist jetzt anders bei den in diesem Kapitel zu analysierenden Strategien der literarischen Intelligenz, die eine schlichte Unterwerfung des Kinos durch juristische Regulierung verfolgten. Nicht eben wenige Literaten sind als Zensoren aufgetreten oder hätten es zumindest gerne getan, und ein beträchtlicher Anteil von ihnen hat sich immer wieder um Kinokonzessionen bemüht.

7.1 Zum Begriff der Zensur

Wie ist der in der Forschung stark umstrittene Begriff ›Zensur‹ zu verstehen? Da Einigkeit dahingehend besteht, daß Zensur Machtausübung ist, bietet sich für eine Klärung des Begriffes der Rekurs auf die zwei grundsätzlichen Machtbegriffe in der Politologie bzw. Soziologie an: auf den handlungstheoretischen Machtbegriff und auf den funktionalen. Beide müßten ein jeweils spezifisches Verständnis von Zensur nach sich ziehen.

Das bekannteste Beispiel für den handlungstheoretischen Machtbegriff ist sicherlich Max Webers Definition von Macht als »jede Chance,

²⁴²⁰ Eine Übersicht über entsprechende Regelungen in Deutschland gibt Gabriele KILCHENSTEIN (1997), 140–143.

innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance besteht«.²⁴²¹ Aus diesem Machtverständnis lässt sich ein Zensurbegriff ableiten, den Annette Kuhn das »prohibitions/institutions model« genannt hat:²⁴²² Zensur als Akt des Verbietens und Ausschneidens, institutionalisiert ausgeübt mit dem Ziel der Herrschaftssicherung, indem bestimmten Personen, sozialen Gruppen, Thematiken und Problemen das Recht auf eine öffentliche Repräsentation genommen wird. Ein Beispiel für einen solchen Zensurbegriff findet sich in Kilchensteins Abhandlung zur frühen Filmzensur in Deutschland. In Anlehnung an Ulla Ottos Pionierstudie *Die literarische Zensur als Problem der Soziologie der Politik* (1968)²⁴²³ geht Kilchenstein von einem dichotomen Gesellschaftsmodell mit herrschenden und beherrschten Klassen aus²⁴²⁴ und definiert Zensur dann als »eine zeitspezifisch ›notwendige‹ Schutzmaßnahme des Staates bzw. der machtbesitzenden Gruppe, die die Gesellschaft nach dem in ihr herrschenden Selbstverständnis zu sichern sucht«,²⁴²⁵ indem »eine langfristige normative Integration und Sozialisation der Beherrschten bzw. der urteilsunfähigen Schutzbedürftigen und Unmündigen« angestrebt wird.²⁴²⁶ Ein solcher Zensurbegriff konzeptualisiert Zensur als ein institutionalisiertes Herrschaftsinstrument, dessen Anliegen – als reaktive Praxis – prinzipiell konservativ ist: Für die Assmanns ist die mit der Vorstellung eines Kanons strukturell verkoppelte Zensur ein ›Wächter der Überlieferung‹, der gegen Wandel immunisieren soll.²⁴²⁷ Es geht um die Sicherung des Bestehenden, um die Bewahrung der bedrohten hegemonialkulturellen Konstruktion von Wirklichkeit.

²⁴²¹ Max WEBER (1980), 28.

²⁴²² Annette KUHN (1988), 2.

²⁴²³ Ulla OTTO (1968).

²⁴²⁴ Ein solches dichotomisches Gesellschaftsmodell ist insofern schon problematisch, als die literarische Intelligenz hier apriorisch mit der herrschenden Klasse gleichgesetzt wird, was der Komplexität der Situation nicht gerecht wird. Vgl. z.B. Gabriele KILCHENSTEINS (1997) entsprechend reduktive Charakterisierung der wilhelminischen Filmzensur: »Übertragen auf das wilhelminische Kaiserreich diente die Filmzensur als Herrschaftsinstrument der machtbesitzenden – in diesem Fall der kulturbesitzenden – Elite zur Aufrechterhaltung der Funktionsfähigkeit der betreffenden Gesellschaft.« (27)

²⁴²⁵ Ibid., 28.

²⁴²⁶ Ibid., 116.

²⁴²⁷ Aleida und Jan ASSMANN (1987), II, 21.

Rekurriert man hingegen auf einen funktionalen Machtbegriff, gelangt man zu einem anderen Zensurbegriff. Der funktionale Begriff konzeptualisiert Macht nicht als manifeste und relativ statische, konkret in einer Beziehung Handelnder auftretende und damit lokalisierbare Größe, sondern als dynamisches Netzwerk oder als alles durchdringende Struktur, die nicht zuletzt wegen ihrer Omnipräsenz notwendig produktiv ist. Ein solches Machtverständnis erlaubt es, Zensur z.B. systemtheoretisch oder – Foucaults Dispositivtheorie mit ihrem funktionalen Machtbegriff folgend – foucaultisch bzw. foucaultianisch zu definieren.

Systemtheoretisch lässt sich Zensur dann verstehen als Selbstdarstellung einer Gesellschaft²⁴²⁸ oder als Selbstreferenz eines ihrer Teilsysteme, nämlich als genereller Grenzziehungsmodus, der das nicht zum fokalen (Teil-)System Dazugehörende exkludiert. Die Intention der Zensur ist es, durch Aufbau von Komplexität (durch Institutionalisierung, Erstellung eines Regelwerkes etc.) eine systemeffizienzsteigernde Reduktion der Möglichkeiten in ihrem System zu schaffen. Da die juristische Zensur in funktional differenzierten Gesellschaften jedoch nicht länger z.B. das Kunstsystem direkt zu beeinflussen vermag, lässt sich mit einem systemtheoretischen Zensurbegriff auch die ästhetische Produktivität von Zensur erklären, die sich z.B. in einem camouflagierten oder im weitesten Sinne allegorischen Schreiben niederschlagen kann.

In der Filmzensurgeschichtsschreibung ungleich wirkungsmächtiger als der systemtheoretische ist der foucaultsche bzw. foucaultianische Ansatz gewesen. Für Jan Olsson z.B. ist Zensur eine Institution und ein Disziplinierungsdiskurs unter vielen anderen: »Zensur im engeren Sinn, d.h. als staatliche Institution, ist nur *eine* Komponente in einem zusammengesetzten Cluster von Strategien, um die Rolle und den Platz des Filmmediums in der Öffentlichkeit zu regulieren.«²⁴²⁹ Annette Kuhn hat in ihrer Untersuchung der britischen Filmzensur 1909–25 unter expliziter Berufung auf Foucault für eine ›causal analysis‹ oder ›eventalisation‹ plädiert, die Zensur als Dispositiv sehen sollte, als Teil eines weit über das Kino hinausreichenden Apparates, als Set von Praktiken, die in Machtbeziehungen eingeschrieben sind. Für eine Analyse von Zensur sei der

2428 Alois HAHN (1987), 30.

2429 »Censur i inskränkt mening, dvs. som statlig institution, är bara *en* komponent i ett sammansatt kluster av strategier för att reglera filmmediets roll och plats i offentligheten.« Jan OLSSON (1995), 15.

Ausgangspunkt nicht in zensierenden Institutionen anzusetzen, sondern es sei immer mit der Frage zu beginnen: »[H]ow, where, and with what consequences does censorship emerge from the ›heterogeneous ensemble‹ of practices and relations which constitute any one instance?«²⁴³⁰ Zensur sei kein Objekt, sondern ein Prozeß und werde beständig »within an array of constantly shifting discourses, practices, and apparatuses« produziert.²⁴³¹ Mit anderen Worten wird hier umgestellt vom *Was* aufs *Wie*, von der Frage, *was* Zensur ist, auf die Frage, *wie* Zensur fungiert.

Kulturwissenschaftliche Begriffs- und Theoriebildungen verfolgen nicht das Ziel ontologischer Wahrheitsbestimmung, sondern die Analyse komplexer Zusammenhänge sowie damit verbunden die Bereitstellung von Problemlösungskapazität. Eine apodiktische Entscheidung für einen dieser Zensurbegriffe ist daher nicht notwendig, sondern es ist vielmehr im Rahmen eines reflektierten Theoriepluralismus zu fragen, welche Vor- und Nachteile mit jedem der Begriffe bzw. Begriffsgruppen verbunden sind. Der auf einem handlungstheoretischen Machtverständnis aufsetzende Zensurbegriff hat seine Stärke in der konkreten Analyse von Institutionen, greift aber zu kurz, was die Produktivität von Zensur und deren Relation zu einem breiteren sozialen bzw. historischen Kontext angeht. Hier liegt eindeutig der Vorteil des auf ein funktionales Machtverständnis setzenden Zensurbegriffes, wo Zensur in seinem Prozeßcharakter analysiert wird: nicht als etwas Gegebenes, sondern als etwas beständig und auf vielfältige Weise durch Diskurse und Praktiken produziertes, was sich nicht notwendig als manifestes Handeln zeigt, sondern vielleicht auch gerade im Ausbleiben von Handlung. Der systemtheoretische Zensurbegriff vermag es zudem, die historische Entwicklung der Zensur zu erklären: Während in funktional nicht differenzierten Gesellschaften Zensur als Selbstreferenz einfach durchzuführen war, wird ihre effektive Ausübung als übergreifend gesellschaftliche in modernen Gesellschaften schwierig, da die Teilsysteme autoreferentiell arbeiten.²⁴³²

Allerdings haben auch die funktionalen Zensurbegriffe einen schwerwiegenden Nachteil: einen Mangel an Operationalisierbarkeit. Dies ist nicht nur ein heuristisch begründetes Problem, weil an die Stelle der Ana-

²⁴³⁰ Annette KUHN (1988), 8.

²⁴³¹ Ibid., 127.

²⁴³² Angesichts des hier zu untersuchenden kurzen Zeitraumes ist diese historische Dimension allerdings in dieser Studie zu vernachlässigen.

lyse des Handelns einer konkreten Institution (z.B. der institutionalisierten Filmzensur) jetzt *idealiter* die Analyse einer ganzen Gesellschaftsformation zu treten hat. Der Mangel an Operationalisierbarkeit ist nämlich bereits den Theorien eingeschrieben, welche die Prämissen der funktionalen Zensurbegriffe sind, da diese Theorien an der *spezifischen* Funktion von Zensur nicht interessiert sind. Aus systemtheoretischer Perspektive z.B. besteht eine funktionale Äquivalenz von Zensur und ›Öffentlichkeit‹, da beide als Auswahl, Komplexitätsreduktion und Zentrierung von Kommunikation in einer Gesellschaft und somit als Selbstbeobachtung dieser Gesellschaft beschrieben werden können. Ebenso bei foucaultschen bzw. foucaultianischen Ansätzen, wo Zensur Teil und Funktion eines diskursiven Regimes ist: Wenn, wie Foucault in seiner Inauguralvorlesung über *L'Ordre du discours* (1970) schreibt,

in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen,²⁴³³

wenn also jeder Diskurs durch Machtbeziehungen reguliert ist, dann ist Zensur letzten Endes nur eine unter vielen Arten der Diskursstrukturierung, der Kanalisierung und Verknappung des Sagbaren. Der Skandalon-Charakter von Zensur ist dann nicht länger qualitativ zu begründen. Dies kollidiert indes mit den erbitterten Diskussionen über die Notwendigkeit und Rechtfertigung von Zensur, die gerade in meinem Untersuchungszeitraum von den historischen Akteuren geführt worden sind. Als Wirklichkeitskonstruktion auf der beobachteten Ebene sollte dieser Sonderstatus von Zensur ernst genommen werden.

Für die Zwecke dieser Untersuchung erscheint es heuristisch am praktikabelsten, zunächst einen minimalistischen (institutionellen) von einem maximalistischen (funktionalen) Zensurbegriff zu unterscheiden. Diese sind jedoch dergestalt aufeinander zu beziehen, daß das institutionelle Wirken der Zensur als ein Handeln zu beschreiben ist, das prozeßhaft durch verschiedene gesellschaftliche Diskurse und Praktiken hervorgebracht worden und mit diesen verknüpft ist. Dabei sind insbesondere die Diskurse der literarischen Intelligenz zu beachten.

²⁴³³ Michel FOUCAULT (2000), 10f.

7.2 Autoren und die (Film-)Zensur

7.2.1 Die Einführung der Filmpräventivzensur 1907

Wie bereits in Kap. 2.1.2 ausgeführt, wurde die Filmpräventivzensur 1907 anlässlich der Verfilmung des Holse-Mordes und Albertis genereller Besorgnis um die Aufrechterhaltung der sozialen Ordnung verhängt, falls Filmszenen mit »schlauen Diebstählen oder ähnlichem« ungehindert vorgeführt werden würden.²⁴³⁴ Bei der Einführung der Filmpräventivzensur, die erst 1969 wieder abgeschafft werden sollte, war die literarische Intelligenz unbeteiligt gewesen – in jeglicher Hinsicht. In *Politiken* wurde zwar von den Zensurplänen berichtet;²⁴³⁵ auch die praktischen Durchführungs Schwierigkeiten wurden diskutiert.²⁴³⁶ Aber ansonsten herrschte unter der gesamten literarischen Intelligenz ein bezeichnendes Schweigen. Dies ist eigentlich erstaunlich, da diese Präventivzensur von zwei Männern durchgesetzt und – geführt wurde, dem Justizminister Alberti sowie »seinem« Zensor Carl Levin, mit denen die literarische Intelligenz gerade zu diesem Zeitpunkt wegen der Theaterzensur in einem erbitterten Streit lag, der grundsätzliche Fragen der Funktion von Kunst in der Gesellschaft berührte. Warum wurden der omnipräsente Kampf gegen die Theaterzensur und die Einführung einer Filmpräventivzensur diskursiv überhaupt nicht miteinander verknüpft?

Eigentlich war mit dem Grundgesetz vom 5.6.1849 die Präventivzensur in Dänemark abgeschafft worden, hieß es doch dort in § 91: »Jeder darf seine Gedanken im Druck veröffentlichen, jedoch unter gerichtlicher Verantwortung. Zensur und andere vorbeugende Verhaltensregeln können niemals wieder erneut eingeführt werden.« Dieselben Sätze wurden 1866 in § 86 der neuen Verfassung übernommen.²⁴³⁷ Streng dem Buch-

²⁴³⁴ »snilde tyverier eller lignende«. Zit. nach: Gunnar SANDFELD (1966), 216. – Zur Geschichte der dänischen Filmzensur s. A. GRATHE (1960), Gunnar SANDFELD (1966) u. Ning de CONINCK-SMITH (1998).

²⁴³⁵ »Observatør« [= Valdemar KOPPEL]: »Mere Censur«. In: *Politiken*, 28.4.1907.

²⁴³⁶ »P.-A.«: »Censur af Biografteatrene«. In: *Politiken*, 19.5.1907.

²⁴³⁷ »Enhver er berettiget til ved Trykkene at offentliggiøre sine Tanker, dog under Ansvær for Domstolene. Censur og andre forebyggende Forholdsregler kunne ingensinde paany indføres.« Vgl. den Parallelabdruck der dänischen Verfassungstexte in Henning KOCH u. Kristian HVIDT (1999), 102. In der 1915/20-Verfassung wurde der Paragraph nur sprachlich modernisiert; erst 1953 wurde die Beschränkung auf Druckmedien aufgegeben, doch ohne daß Bildmedien einbezogen wurden, denn seitdem heißt es: »Enhver

stabens des Gesetzes folgend, formuliert § 91 und später 86 allerdings keine generelle Äußerungs- oder Rede-, sondern nur eine Pressefreiheit, damit in der bürgerlichen Öffentlichkeit vor allem die Druckmedien als Forum des politischen Räsonnements wirken konnten.²⁴³⁸ Die Abschaffung der Präventivzensur war Ausdruck des Wunsches, nach dem Ende des Absolutismus eine politische Diskussion zu ermöglichen, und bedeutete z.B. keinesfalls die juristische Anerkennung einer Autonomie der Kunst. Literatur war nur deshalb nicht länger der Präventivzensur unterworfen, weil sie sich im Medium der Schrift artikulierte, das ebenfalls dem politischen Räsonnement diente.

Diese juristische Perspektive auf die Literatur (und Kunst im allgemeinen) war spätestens um die Jahrhundertwende mit dem Selbstverständnis der Literatur in Konflikt geraten. Zum offenen Streit kam es bei der Theaterzensur, die zwar zu diesem Zeitpunkt auch noch in Deutschland existierte,²⁴³⁹ nicht aber in den skandinavischen Nachbarländern Schweden und Norwegen.²⁴⁴⁰ Privattheater benötigten zum Betrieb eine ministerielle Konzession bzw. ein Privileg, und in diesem war schon vor dem Grundgesetz vorgeschrieben gewesen, daß ein vom König ernannter Zensor darauf zu achten habe, daß nichts auf die Bühne komme, was gegen die Religion, die Gesetze des Landes sowie die guten Sitten verstößt.²⁴⁴¹ Diese administrative Vorschrift aus absolutistischen Zeiten wurde selbstverständlicher Bestandteil auch späterer Theaterkonzessionen, in denen es hieß, daß der vom Justizministerium ernannte Zensor darauf zu achten habe, »daß nichts im *Inhalt der Stücke* den Gesetzen des Landes oder Ordnung und guten Sitten widerstrebt«.²⁴⁴² Nachdem zunächst die Theater eigene Zensoren hatten, wurde die Zensorentätigkeit 1892 so zentralisiert, daß es nur noch einen Zensor gab, der für sämtliche Privattheater des Landes sowie die umherreisenden Theatergruppen

er berettiget til på tryk, i skrift og tale at offentliggøre [...].« [»Jeder ist berechtigt, in gedruckter Form, in Schrift und Rede [...] zu veröffentlichen.«] (103)

²⁴³⁸ Jürgen HABERMAS (1990), 123.

²⁴³⁹ Hier war sie 1851 eingeführt worden und wurde dann in der Novemberrevolution 1918 abgeschafft. (S. Alexander SCHWARZ (1994), 248; vor allem aber Gabriele KILCHENSTEIN (1997), 127–134.)

²⁴⁴⁰ In Schweden hatte es allerdings 1785–1872 auch eine Theaterzensur gegeben.

²⁴⁴¹ Siehe hierzu und zur folgenden Darstellung: Hj. RINGSBERG (1927).

²⁴⁴² »at intet i Stykkernes Indhold strider mod Landets Love eller mod Orden og gode Sæder«. Zit. nach: Ibid.

verantwortlich war. 1895 wurden seine Befugnisse um die Kopenhagener Varietés, 1905 um die Varietés in Frederiksberg sowie – wie erwähnt – 1907 um die Kinos in Großkopenhagen erweitert.

Die Theaterzensur, die sich also auf administrative Bestimmungen des Konzessionssystems stützte und deren Entscheidungen daher auch nicht – anders als bei der deutschen Theaterzensur²⁴⁴³ – einem Gericht zur Überprüfung überantwortet werden konnten, verstieß nach Ansicht der allermeisten Literaten gegen den Geist des § 91 bzw. 86 und führte zu solchen Absurditäten, daß ein Stück zwar gedruckt, aber nicht aufgeführt werden durfte. Das ›Analogieargument‹, wonach der zweite Satz des § 91 bzw. 86 sich analog auf das Theater erstrecken müsse, wurde indes vom Justizminister Alberti nicht akzeptiert: Für ihn galt die Grundgesetzgarantie ausschließlich für das gedruckte Wort.²⁴⁴⁴ Als 1904 die Neubesetzung des Zensorenpostens anstand, entschied sich Alberti signifikanterweise nicht für ein Mitglied der literarischen Intelligenz, wie es der bisherige Zensor, der Autor, Journalist und Übersetzer Vilhelm Møller (1846–1904), gewesen war. Møller, der sich den Ideen und Personen des sog. Modernen Durchbruchs verbunden gefühlt hatte, schrieb sich in die dänische Zensurgeschichte als ein unkontroversieller, unauffällig wirkender Zensor ein,²⁴⁴⁵ der nicht zuletzt gegenüber der Populäركultur schon früh eine sehr freisinnige Haltung an den Tag gelegt hatte.²⁴⁴⁶ Statt eines Autors wählte Alberti plakativ einen Juristen. Mit Carl Levin ernannte er am 26.8.1904 einen Zensor, der Albertis restriktive Sicht kompromißlos in die

²⁴⁴³ Gabriele KILCHENSTEIN (1997), 152f.

²⁴⁴⁴ *Rigsdagstidende* 1907–08, Spalte 387f.

²⁴⁴⁵ Noch 1911 wurde er in der Theaterzeitschrift *Masken* gelobt als »den fine, aandfulde [...] Person, og denne fortræffelige Mand sad i en Aarrække og satte sit Frisind til i Draaber« [›die feine, geistreiche [...] Person, und dieser vortreffliche Mann hatte die Position eine Reihe von Jahren inne und fügte seinen Freisinn tröpfchenweise hinzu‹]. (›Masque de fer‹ [= Palle ROSENKRANTZ]: »Censor«. In: *Masken*, 20.8.1911.)

²⁴⁴⁶ S. seinen Aufsatz »Den nye Samfundsopgave« [›Die neue Gesellschaftsaufgabe‹], in dem er mit folgender Begründung zu Toleranz aufruft: »Man tillægger Digtekunsten en Indflydelse paa det praktiske Liv, som den aldrig har havt og ikke har; og man bilder sig ind, at Folk, selv om de 99 Hundrededele af deres Liv er optaget af den praktiske Dont, alligevel gennem Læsning i den resterende Hundredel kan blive bedre, ædlere og faa renere Sæder!« [›Man schreibt der Dichtkunst einen Einfluß auf das praktische Leben zu, den sie nie gehabt hat und nicht hat; und man bildet sich ein, daß Leute, obwohl sie zu 99% ihres Lebens von praktischer Arbeit in Beschlag genommen sind, trotzdem durch Lesen im verbleibenden Hundertstel besser, edler werden und reinere Sitten bekommen können!‹] (Vilhelm MØLLER (1877), 44.)

Praxis umzusetzen suchte.²⁴⁴⁷ Levin, der seine Funktion selbst als »ein nützliches Zwischenglied im Dienst präventiver Kontrolle« definierte,²⁴⁴⁸ machte keinen Hehl daraus, daß bei der Ausübung der Theaterzensur nicht Fragen der Kunst vorrangig seien. In Levins Begründung für den juristischen Unterschied zwischen gedrucktem und öffentlich gesprochenem Wort wird deutlich, daß hierbei vor allem die fehlende soziale Exklusivität (die man dem teureren und (zeit-)aufwendiger zu rezipierenden Buchmedium offensichtlich attestierte) eine Rolle spielte:

Aber Eines ist, was sich in einem Buch drucken läßt, ein Anderes, was in einem Theater gespielt werden kann. Die Bühnenkunst macht alles greifbarer und greller, und der Zugang zu den Vorstellungen eines Volkstheaters ist so leicht und wenig kostspielig, daß man [...] doppelt darauf achtgeben muß, was zur öffentlichen Aufführung gelangt.²⁴⁴⁹

Noch im Jahr seiner Ernennung verbot Levin Maurice Donnays *L'autre danger*, das unter dem Titel *En Fare* im *Dagmarteater* aufgeführt werden sollte. Selbst die konservative *Berlingske Tidende*, die prinzipiell für die Theaterzensur eintrat, vertrat die Ansicht, daß diese Zensurentscheidung »vielleicht kaum [...] richtig« gewesen sei.²⁴⁵⁰ Ove Rode (1867–1922), der sich im publizistischen Sprachrohr der Radikalliberalen, *Politiken*, in diesen Jahren vehement gegen die Albertische Zensur engagierte, schrieb zum Selbstbild Levins, daß dieser sich als »literarischer Gefangenewärter, der einen unruhigen Strafgefangenen unter Aufsicht habe«, se-

²⁴⁴⁷ Zur Theaterzensur unter Alberti s. Henrik LARSEN (1996), 63f. – Levin selbst behauptete allerdings nach dem Fall Alberti, als seine Abberufung bereits beschlossene Sache war, daß er bei seiner Zensurausübung in den Fußstapfen Möllers geblieben sei und daß es in seiner Amtszeit diesbezüglich keine prinzipielle Veränderung gegeben habe. (»Censor-Skiftet«. In: *Dagens Nyheder*, 7.12.1908.) Unter der literarischen Intelligenz hätten jedoch wohl nur die wenigsten dieser Einschätzung zugestimmt.

²⁴⁴⁸ »et nyttigt Mellemled i den præventive Kontrols Tjeneste«. »Censor-Skiftet«. In: *Dagens Nyheder*, 7.12.1908.

²⁴⁴⁹ »Men Et er, hvad der lader sig trykke i en Bog, et Andet, hvad der kan spilles paa et Teater. Scenens Kunst gør alting mere haandgribeligt og mere gret, og Adgangen til at overvære et folkeligt Teaters Forestillinger er saa nem og lidet bekostelig, at man [...] bør være dobbelt varsom med, hvad der bringes til offentlig Opførelse.« Carl LEVIN: »Hjalmar Bergstrøms nye Skuespil«. In: *Berlingske Tidende* (A), 20.9.1907.

²⁴⁵⁰ »maaske neppe [...] rigtigt«. »Teatret og Censuren«. In: *Berlingske Tidende* (A), 15.11.1904; zur Verteidigung der Theaterzensur als etwas von der Buchzensur völlig Verschiedenem s. »Bogcensur og Teatercensur«. In: *Berlingske Tidende* (A), 15.3.1905.

he.²⁴⁵¹ Wie hellsichtig diese Einschätzung war, machte das weitere Wirken des Zensors bald deutlich. Schon im Januar 1905 schritt Levin zum dritten Mal in seiner noch kurzen Amtszeit ein, diesmal gegen die Aufführung von Ludvig Rosenbergs Stück *Fru Amfibie eller det lykkelige Ægteskab* [Frau Amphibia oder die glückliche Ehe], welches am *Dagmarteater* aufgeführt werden sollte.²⁴⁵² Die *Dansk Forfatterforening* (DFF) nahm das Verbot zum Anlaß, am 28.2. eine Versammlung ihrer Mitglieder zum Thema »Die Zensur und Herr Levin« durchzuführen. Die gutbesuchte Veranstaltung mündete in eine Resolution, die mit überwältigender Mehrheit angenommen wurde. In dieser Resolution wurde der gegenwärtige Zustand des Konzessionssystems und der Zensur mißbilligt sowie eine Gesetzesänderung zur Abschaffung des Konzessionssystems und der Zensur gefordert.²⁴⁵³ Für die Abschaffung des Konzessionssystems, das ja die administrative Grundlage für die Theaterzensur war, hatte sich bereits 1904 eine gemeinsame Kommission der DFF und der Schauspielervereinigung bei Regierung wie Reichstag stark gemacht.²⁴⁵⁴

Carl Levin ließ sich jedoch nicht beirren. Im August 1905 ›bat‹ er um eine redaktionelle Veränderung im Text von Walter Christmas' Drama *Guldkalven* [Das goldene Kalb],²⁴⁵⁵ im Januar 1906 geriet Axel Breidahl, der auf einer Wohltätigkeitsveranstaltung eine improvisierte Causerie halten wollte, in den Fokus des Zensors, der darauf bestand, vor der Vorstellung die Causerie zu lesen und abzusegnen.²⁴⁵⁶ Im September 1907 schließlich wurde die Uraufführung von Hjalmar Bergstrøms Schauspiel *Karen Bornemann* [Karen Bornemann] verboten, das am *Folketeater* an-

²⁴⁵¹ »literær Arrestforvarer, der har en urolig Straffefange under Opsigt«. Ove RODE: »Et Forbud«. In: *Politiken*, II.II.1904.

²⁴⁵² S.[ven] L.[ANGE]: »Censor forbyder ›Fru Amfibie‹«. In: *Politiken*, 29.I.1905.

²⁴⁵³ Ove RODE: »Privilegesystem og Censur«. In: *Politiken*, 5.3.1905; »Censuren. Forfatterne holder Møde«. In: *Politiken*, 1.3.1905; »Teatercensuren og dens Ophævelse«. In: *Berlingske Tidende* (A), 1.5.1905.

²⁴⁵⁴ »Til Regering og Rågsdag«, 22seitige Broschüre von Emma Gad, Peter Jerndorff, Karl Larsen (Vorsitzender der *Dansk Forfatterforening*), Viggo Lindstrøm, Karl Mantzius (Vorsitzender der *Skuespillerforening*), Carl Meyer, Ove Rode und dem späteren Zensor P.A. Rosenberg. Dat. März 1904. In: RA, Ove Rodes arkiv (= arkivnr. 6208), tillæg IV, pk. 78 (»Teaterprivilegier og censur (1901–1908)«).

²⁴⁵⁵ »Guldkalven«. Censor Levin og Walter Christmas. In: *Politiken*, 18.8.1905.

²⁴⁵⁶ →K– [= Valdemar KOPPEL]: »Censor og Axel Breidahl. Hr. Breidahl maa ikke holde Konference!«. In: *Politiken*, 19.I.1906; Ove RODE: »Censurens Udvidelse«. In: *Politiken*, 20.I.1906.

genommen worden war. Zur Begründung führte der Zensor an, dies sei vor allem wegen der »teilweise sehr intimen Erörterung geschlechtlicher, insbesondere erotischer Verhältnisse unverheirateter Frauen, die der einzige Inhalt des Schauspiels sind«, geschehen.²⁴⁵⁷ Der Direktor des *Folke-teater* protestierte zwar beim Justizminister (die einzige Möglichkeit der Appellation, welche die Bestimmungen des Privilegs vorsah), doch dieser stellte sich – wie allgemein erwartet worden war – hinter die Entscheidung seines Zensors. Der Departementschef Friis führte zur Begründung an, die Zensurentscheidung sei Ausdruck der ministeriellen Überzeugung,

daß die ethischen Werte über den ästhetischen stehen, daß die Literatur wegen des Lebens existiert und nicht umgekehrt, und daß die Literatur, die ihre Themen aus dem Schlechten im Leben holt und, wahlgemerkt, diese auf eine Weise darstellt, die geeignet ist, das Leben von Menschen schlechter zu machen, selbst schlecht ist.²⁴⁵⁸

Damit war das Faß aus Sicht der literarischen Intelligenz zum Überlaufen gebracht worden. Zum einen wurde die Zensurentscheidung hier ganz unverhohlen mit ethisch-moralischen und nicht mit juristischen Argumenten begründet, zum anderen betraf die Entscheidung »die wirkliche Literatur«,²⁴⁵⁹ geschrieben von einer zentralen Persönlichkeit der organisierten literarischen Intelligenz: Hjalmar Bergstrøm (1868–1914) hatte im Jahr zuvor mit zu den Gründern des *Danske Dramatikeres Forbund* (DDF) gehört, der sich als spezifische Interessenvertretung der Dramatiker aus der DFF abgespalten hatte (s. Kap. 2.2.1), und war 1907 im Vorstand des DDF. Auf einer gutbesuchten Generalversammlung des DDF wurde am 17.9. einstimmig eine Resolution verabschiedet, in der in noch schärferen Formulierungen als zwei Jahre zuvor in der DFF-Resolution der Zensur Schikane und Gesetzesverstöße vorgeworfen sowie die Zensierung als Übergriff zurückgewiesen wurde. Ein weiteres Mal wurde zu-

²⁴⁵⁷ »tildels meget intime Drøftelse af kønslige, især ugifte Kvinders erotiske Forhold, der er Skuespillets eneste Indhold«. Carl LEVIN: »Hjalmar Bergstrøms nye Skuespil«. In: *Berlingske Tidende* (A), 20.9.1907.

²⁴⁵⁸ »at de etiske Værdier staar over de æstetiske, at Litteraturen er til for Livets Skyld og ikke omvendt, og at den Litteratur, som henter sine Emner fra det Slette i Livet og, vel at mærke, fremstiller dem paa en Maade, der er egnet til at gøre Menneskers Liv slettere, selv er slet.« »Danske Dramatikeres Forbunds Resolution. Udtalelser af Departementschef Friis«. In: *Berlingske Tidende* (A), 18.9.1907.

²⁴⁵⁹ »den virkelige Litteratur«. Ove Rode: »Mere Forbud«. In: *Politiken*, 8.9.1907.

dem angekündigt, im Reichstag einen Vorschlag zur Abschaffung des ›willkürlichen‹ Konzessions- und Zensursystems einzubringen, der allerdings erneut keinen Erfolg haben sollte.²⁴⁶⁰ Bis zu seinem Fall 1908 gelang es Alberti außerdem, die sog. ›Konferenzen‹ (satirische Stegreifreden von Unterhaltern) in Kopenhagen sowie Revuen in der Provinz und in Frederiksberg²⁴⁶¹ zu verbieten.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß der Kampf gegen die (Theater-) Zensur ein zentrales Thema der literarischen Intelligenz in den Levin-Jahren 1905 bis 1909 war. Auch institutionell zeitigte dieser Kampf Folgen, denn die Abspaltung des DDF von der DFF 1906 durch Emma Gad, Albert Gnudtzmann und Sven Lange war nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, daß die Bühnenautoren mit der Theaterzensur ein spezifisches Problemfeld hatten, das in der ›allgemeinen‹ Autorenvereinigung keine wichtige Rolle spielte.²⁴⁶² Für die Bühnenautoren war die erst 1954 abgeschaffte Theaterzensur ein echtes Berufsrisiko, für die anderen Autoren immerhin ein Aufhänger für den Kampf gegen den ›außerordentlichen Ausweitungsdrang‹, den die Albertische Zensur nach Meinung der literarischen Intelligenz durchweg an den Tag legte.²⁴⁶³

Vor diesem Hintergrund hätte man eigentlich erwarten dürfen, daß die Einführung der Präventivzensur für Kinos fast zeitgleich mit dem Höhepunkt der Auseinandersetzungen um die Theaterzensur auf wütende Proteste zumindest bei jenem Teil der literarischen Intelligenz gestoßen wäre, der im folgenden Jahr an eine ›literarische‹ Reform des Kinos ging. Der Zensurgrund der sittlichen Anstößigkeit z.B., den der Zensor gegen

²⁴⁶⁰ Siehe zu der erregten Debatte um die Zensurentscheidung und ihrer Widerspiegelung in der Tagespresse: *Ibid.*; ›THAMS.‹ [= Steinthal]: »Det forbudte Skuespil. Danske Dramatikeres Forbund holder Møde om Sagen«. In: *Politiken*, 15.9.1907; »Mod Censuren. Danske Dramatikeres Møde. En kraftig Agitation mod Censuren og Priviliegvæsnet indledes«. In: *Politiken*, 18.9.1907; »Danske Dramatikeres Forbunds Resolution. Udtalelses af Departementschef Friis«. In: *Berlingske Tidende* (A), 18.9.1907; Ove RODE: »Censuren«. In: *Politiken*, 19.9.1907; Carl LEVIN: »Hjalmar Bergstrøms nye Skuespil«. In: *Berlingske Tidende*, 20.9.1907; Kristian DAHL: »Censur-Enquêteen«. In: *Politiken*, 2.10.1907.

²⁴⁶¹ Das Verbot in Frederiksberg wurde allerdings prompt durch die Aufführung eines ›Theaterstückes‹ mit dem Titel *Sommerrevyen, Sommermenuen eller Søstrene Hansen* [Die Sommerrevue, das Sommermenü oder Die Schwestern Hansen] unterlaufen, in dem der Revuestar Frederik Jensen um so gnadenloser Alberti karikierte. (Emil MAROTT (1991), I:27.)

²⁴⁶² Chr. LUDVIGSEN (1981), 2.

²⁴⁶³ Ove RODE: »Censurens Udvidelse«. In: *Politiken*, 20.1.1906.

Bergströms *Karen Bornemann* richtete, fand sich wortwörtlich in den Zensurmaßgaben fürs Kinos wieder (»Vorstellungen, die [...] als anstößig in sittlicher Hinsicht charakterisiert werden können«).²⁴⁶⁴ Auch der an absolutistische Zeiten gemahnende rechtliche Status der Kinozensur (eingeführt auf administrativem Wege per Rundschreiben, kein unabhängiger Klageweg) erinnerte fatal an den rechtlichen Status der Theaterzensur, der immer wieder in der Debatte unter Berufung auf die Grundgesetzgarantie des § 91 bzw. 86 stark kritisiert worden war.

Nun ließe sich selbstverständlich argumentieren, daß es sich beim Film weder um das geschriebene noch das gesprochene Wort handelt und auch eine soziale Interaktion zwischen Literatur und Film 1907 nicht absehbar war. Dem ist jedoch entgegenzuhalten, daß die Filmzensur ab 1907 im Regelfall *de facto* keine Zensur von Bildern, sondern von schriftlichem Material war und somit eigentlich noch in stärkerem Maße als die Theaterzensur eine Verletzung des § 91 bzw. 86 darstellte – nicht nur dem Geist, sondern auch dem Buchstaben nach. In dem Rundschreiben vom 29.6.1907 wurde nämlich zur Arbeitsweise des Zensors ausgeführt, daß die Kinobetreiber in Zukunft verpflichtet seien, »rechtzeitig vor der öffentlichen Vorführung [...] ihr Programm [...] mit ausreichender, ausführlicher Erläuterung in doppelter Ausführung einzusenden und, wenn der Zensor dies im Anschluß verlangt, ihm die Lichtbilder selbst vorzuführen, bevor diese bei öffentlichen Vorstellungen verwendet werden«.²⁴⁶⁵ Grundlage der Zensur war also im Regelfall das Programmheft, da es dem Zensor schlechterdings unmöglich war, alle Vorstellungen in Großkopenhagen ca. 25 Kinos in Augenschein zu nehmen; nur im Zweifelsfall wurde der Film selbst angeschaut. Kein Wunder, daß es – wie Mark B. Sandberg gezeigt hat – zu Differenzen zwischen dem Inhalt des Films und

²⁴⁶⁴ »Fremstillinger, der [...] maa karakteriseres som anstødelige i sædelig Henseende«. Schreiben des Justizministers an den Polizeidirektor in Kopenhagen, dat. 29.6.1907. In: LfS, Diverse biografateatersager, Biograftheater-Censuren.

²⁴⁶⁵ »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 Lysbillederne, forinden disse benyttes ved offentlige Forestillinger«. Schreiben des Justizministers an den Polizeidirektor in Kopenhagen, dat. 29.6.1907. In: LfS, Diverse biografateatersager, Biograftheater-Censuren. 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).

der Wiedergabe dieses Inhaltes in den Programmheften kam: Zu groß war wohl die Versuchung, Zensurproblematisches im Programmheft zu ›entschärfen‹.²⁴⁶⁶

Wenn sich die literarische Intelligenz nicht zu Wort meldete, als die Filmpräventivzensur erlassen wurde, so läßt sich dies sicherlich in Beziehung setzen zu dem in Kap. 6.3.5 analysierten Diskurs über die Konkurrenz, welche die Kinos ab 1906 angeblich zunehmend für die etablierten Theater darstellten. Weit ausschlaggebender war wahrscheinlich aber die damalige künstlerische Geringschätzung des Films. Der Kampf gegen die Theaterzensur war primär motiviert durch den Wunsch, Erzeugnisse, die Anspruch auf ›Kunstcharakter‹ erheben konnten, bestimmten juristischen Maßgaben zu entziehen. Hierbei handelte es sich – aus Bourdieuscher wie systemtheoretischer Perspektive – um eine wichtige Stufe im Autonomisierungsprozeß der Literatur. Dieser autonome Status von Kunst, der z.B. für das Theater beansprucht wurde, konnte aber für das Kino nicht eingefordert werden, das vor 1908, also vor der Film d'Art-Bewegung, von niemandem als ›kunsttauglich‹ oder gar kunstperfektibel angesehen wurde.

Ein weiteres Argument für die Abschaffung der Theaterzensur war, endlich die Theatervorführung als ursprünglich integralen Bestandteil einer bürgerlichen Öffentlichkeit im Habermasschen Sinn von der Zensur zu befreien. Hierfür wurde aber im Rahmen eines Öffentlichkeitskonzeptes des 19. Jahrhunderts argumentiert, d.h. Zensureingriffe waren dort abzulehnen, wo eine »diskursive Willensbildung des Staatsbürgerpublikums« stattfand.²⁴⁶⁷ Diese Maßgabe sah man in der Presse, in gedruckten Texten allgemein sowie in ›ernsthafter‹, institutionalisierter Kunst wie dem Theater erfüllt, (noch) nicht jedoch im Kino, zumal nicht, nachdem dieses gerade von ›Aktualitäten‹ zu narrativen Fiktionen übergegangen war.

Wenn die literarische Intelligenz durch ihr Schweigen also in diesem speziellen Fall keine Distanz zu dem ungeliebten Zensor und dem noch ungeliebteren Justizminister an den Tag legte, so ist der Grund darin zu suchen, daß man sich mit diesen um die Vollendung einer bürgerlichen Öffentlichkeit in den konventionalisierten Parametern dieser Öffentlichkeit stritt. Das neue Massenmedium Film hingegen konnte weder in

²⁴⁶⁶ Mark B. SANDBERG (2001).

²⁴⁶⁷ Jürgen HABERMAS (1971), 32.

diesem Öffentlichkeitskonzept noch in dem traditionellen Verständnis von Kunst verortet werden, ja es konnte sogar als Bedrohung beider gelten. Eine Zensur des Films mit dem Ziel, ihn (mehr durch den Akt der Zensur an sich als durch die Maßgaben der Zensur) grundsätzlich den Parametern der hegemonialen Kultur zu unterwerfen, erschien vor diesem Hintergrund der literarischen Intelligenz offensichtlich kaum als Übel.

Allerdings wurde der kinoreformistischen literarischen Intelligenz schon wenige Monate nach Einführung der Filmvorzensur deutlich, daß es ein Fehler gewesen war, diese stillschweigend hinzunehmen. Begründet – und von der literarischen Intelligenz akzeptiert – worden war die Zensur mit dem Fehlen von räsonierenden Qualitäten und Kunst im *Film*. Durch die *Løvejagten*-Affäre, in der Alberti gegen Herstellung wie Vorführung eines Filmes einschritt und dem Filmproduzenten willkürlich seine Kinokonzession entzog (s. Kap. 6.2.1), kam in der zweiten Hälfte des Jahres 1907 plötzlich statt des Films das *Kino* in den Fokus. Das Kino wurde zu einem Politikum, Diskussionsgegenstand zwar nicht der streng literarischen, aber zumindest der mit ihr in bezug auf Zensurfragen verkoppelten politischen Öffentlichkeit. Diese Koppelung und die mit ihr einhergehende Rückwirkung auf die Literatur wird deutlich in den literarisch-satirischen Darstellungen der sog. ›Elleorer Löwenjagd‹, wie eine z.B. 1907 in *Blæksprutten* erschien (s. auch Abb. 100 auf Seite 650 für eine diesbezügliche Karikatur). In dieser Darstellung der Affäre (einschließlich des Entzuges der Kinokonzession) spielt der Zensor Levin eine omnipräsente Rolle:

Frau Fama, nein, in besserem Dänisch: eine Klappe, die jemand nicht gehalten hat,

Ein Zensor, der wie ein Boldt hopst und springt,
Ein Tierfreund, ein Menschenfreund, ein Schutzmann,
Eine Exzellenz [= Alberti], zwei Kanonen und ein Regiment.
Das Amt Ramsø-Thune und Lejre ebenso
Mehrere Tage im Belagerungszustand waren,
Ein Kanonenboot, durch drahtlosen Telegraphen nach Hause gerufen,
Arrivierte, als die Jagd längst vorbei war.

Eine Löwenjagd, Verbrecherjagd, Du kleines totes Zicklein!
Ein Zensor, der d'bei gewaltig schluchzt und leidet.
Eine Exzellenz, bleich vor Wut beim letzten Kampf des Pferdes,
Das Pferd hätte gut in der Landwirtschaftslotterie verwendet werden können.
»Kleiner Zensor!« »Hier!« antwortet der kleine Zensor behende.
»Denk dran, in Dänemarks Land können wir diesen Films nicht haben.

Dieses Theater muß dem Erdboden gleichgemacht werden. Nein wart'!
Möglicherweise gibt es jemanden, dem man das Theater geben könnt'!«²⁴⁶⁸

Levins Rolle in der *Løvejagten*-Affäre war allerdings ungleich bescheidener, als nach diesem Gedicht zu vermuten ist. Zwar hatte er den Film verboten, mit dem administrativen Entzug der Kinokonzession Ole Olsens aber, auf die am Ende des Gedichtes angespielt wird, hatte er als Zensor nichts zu tun. Wenn Levin dennoch in diesem Spottlied die einzig namentlich genannte und überhaupt meisterwähnte Person ist und auch auf den Karikaturen zur Affäre fast nie fehlt, dann hat dies den Grund, daß sich so der Kampf gegen den Zensor und die Zensur mit dem politischen Kampf gegen Alberti verknüpfen ließ. Eine so unliterarische und unintellektuelle Person wie der Filmproduzent Ole Olsen taugte zwar nur für eine – obendrein vorübergehende – Zweckallianz (der Protest in dem Spottlied richtet sich bezeichnenderweise hauptsächlich gegen den juristisch fragwürdigen Konzessionsentzug), aber eine dauerhafte Folge der Affäre war die Sensibilisierung der literarischen Intelligenz für die Öffentlichkeit des Kinos.

7.2.2 P.A. Rosenbergs ›literarische‹ Zensur und der pädagogische Zensurdiskurs (1909–13)

Die anfänglich leidenschaftslose Haltung der literarischen Intelligenz gegenüber der Filmzensur änderte sich endgültig, als man ab 1909 selbst eigene Kinoreformprojekte betrieb und begann, Drehbücher zu schreiben. Letztere bekamen, wo sie sich üblicher literarischer Lizenzen zur Darstellung von Straftaten bedienten, besonders häufig mit der Zensur Probleme. Eine Abschaffung der Filmzensur wurde jedoch von Seiten der literarischen Intelligenz in den folgenden Jahren nicht angestrebt. Die Quellen lassen nicht erkennen, ob dies eher eine widerwillige Akzeptanz

²⁴⁶⁸ »Fru Famma, nej, paa bedre dansk, en Kæft der ej blev holdt,/ En Censor, der hopper og springer som en Boldt,/ En Dyreven, en Men'skeven, en Politibetjent,/ En Excellence, to Kanoner og et Regiment./ Ramsø-Thune Herred og Lejre- ligesaa/ I Belejringstilstand i flere Dage laa,/ En Kanonbaad, hjemkaldt ved traadløs Telegraf,/ Arrivedred, da Jagten for længst var gaaet af// En Løvejagt, Forbryderjagt, Du lille døde Ged!/ En Censor, der hulker og lider vældigt ve'et./ En Excellence, bleg af Harm ved Hestens sidste Strid,/ Den Hest godt kunde være brugt i Landbrugslotteriet./ ›Lille Censor!‹ ›Her!‹ svarer lille Censor vims./ ›Husk i Danmarks Land kan vi ikke ha' den Films./ Det Theater jævnes med Jorden skal. Nej bi'e!/ Muligvis er der no'en, man Theatret kunde gi'e..« »Levende Billeder«. In: *Blæksprutten* 1907, 7.

des Status quo war oder aber ob man tatsächlich eine Zensur für erforderlich hielt. In jedem Fall läßt sich an den Quellen ablesen, daß man ab 1909 mit der Praxis zumindest der Kopenhagener Zensur im großen und ganzen gut leben konnte, wurde diese doch von einem Zensor aus den eigenen Reihen ausgeübt, dem Theaterzensor und Autor P.A. Rosenberg.

Rosenberg hatte – nach Albertis Fall im Herbst 1908 – Levin am 1.4.1909 als Zensor abgelöst. In einem Interview vor seinem Amtsantritt betonte der neue Zensor, daß diese Funktion von »einem literarisch gebildeten Mann, und einem Mann, der zupäß liberal ist«, auszuüben sei (eine deutliche Kritik an dem Juristen Levin) und daß man im Einzelfall abzuwägen habe, »inwieweit es unsittlich ist oder inwieweit das, was da steht, unter den Begriff Literatur zu bringen ist«.²⁴⁶⁹ Rosenberg sprach als Betroffener, denn auch eines seiner Dramen war von Levin zensiert worden. Rosenbergs Wahl wurde sowohl von Theater- wie Filmleuten als ein Glücksgriff angesehen²⁴⁷⁰ – oder auch als Pech, denn mit einem solchen Zensor, schrieb Palle Rosenkrantz in der Theaterzeitschrift *Masken*, würde man die Institution des Zensors, »eine vollkommen sinnlose Institution, zu deren Verteidigung sich kein einziges vernünftiges Wort sagen läßt«, niemals beseitigen können.²⁴⁷¹ Rosenberg hatte dem Spielfilm ursprünglich jede kulturelle oder künstlerische Bedeutung abgesprochen, wurde aber während seiner Filmzensorzeit bis 1913 schnell zu einem Fürsprecher der künstlerischen Entwicklungsmöglichkeiten des Kinos.²⁴⁷² Asta Nielsen, die sich mehrfach äußerst kritisch gegenüber der Zensur äußerte, lobte Rosenberg ausdrücklich als »einen Künstler [...], dessen Kultur und Vorurteilsfreiheit bewirkt, daß er der beste Freund dieser neu-

²⁴⁶⁹ »en litterært dannet Mand, og en Mand, der er tilpas liberal«; »hvorvidt det er usædeligt, eller hvorvidt det, der staar, er at føre ind under Begrebet Litteratur«. »Censor-Skiftet«. In: *Dagens Nyheder*, 7.12.1908.

²⁴⁷⁰ S. z.B. »Censor. Hr. P.A. Rosenberg«. In: *Nordisk Biograf-Tidende* Nr. 1 (September 1909).

²⁴⁷¹ »en fuldkommen meningsløs Institution, til Forsvar for hvilken der ikke lader sig sige et eneste fornuftigt Ord«. Palle ROSENKRANTZ (1911a), 399. — Auch als Theaterzensor zeichnete Rosenberg sich durch Liberalität aus, wie 1915 an dem sog. *Rubicon*-Skandal deutlich wurde: Rosenberg hatte als Theaterzensor die Aufführung des Dramas erlaubt, während das Justizministerium es verbot (Julius MAGNUSEN (1915)).

²⁴⁷² Vgl. »Har Filmen kulturel Betydning?« In: *Berlingske Tidende* (M), 23.1.1914.

en Kunstart wird, indem er ihr erlaubt, sich in einer Weise zu entwickeln, die Ibsen verantwortliche Freiheit nennt«.²⁴⁷³

Die breite Anerkennung von Rosenbergs Zensurpraxis in Kreisen der literarischen Intelligenz ist auf dessen klare Einschreibung des Kinos in einen literarisch-künstlerischen Diskurs zurückzuführen. Als eine der Bedingungen für die Vergabe von Kinokonzessionen war 1909 formuliert worden, daß die Qualifikationen des Antragstellers »in pädagogischer oder künstlerischer Hinsicht« zu prüfen seien.²⁴⁷⁴ Die Jahre zwischen 1909 und 1913 waren durch eine lebhafte Auseinandersetzung darüber geprägt, in welchen dieser beiden Diskurse das Kino einzuschreiben sei: Sollte Kino nach literarischen oder nach pädagogischen Normen zensiert werden?

Rosenberg zensierte erklärtermaßen nach literarischen, was auf eine im nationalen und internationalen Vergleich liberale und unauffällige Zensur hinauslief.²⁴⁷⁵ Das von anderen streng zensierte Sittendrama der Großstadt, eine der Spezialitäten der dänischen Filmproduktion, fand vor seinen Augen meistens Gnade. So konnte er z.B. an dem von der Münchener Zensur komplett verbotenen und von der Berliner Zensur mit einem Kinderverbot belegten²⁴⁷⁶ *Nordisk*-Film *Den hvide Slavehandel* [*Der weiße Sklavenhandel*] (1910) und dessen Bordell-Szene nichts Verwerfliches sehen: Der Film würde doch der Aufklärung dienen.²⁴⁷⁷ Vorwürfe, nicht genug Rücksicht auf die Kinder im Publikum zu nehmen, konterte er 1911 mit dem Eingeständnis, daß »sehr ausgemalte oder stark bewegende Mordszenen« für Kinder nicht gut seien, fügte aber gleich

2473 »en Kunstner [...], hvis Kultur og Fordomsfrihed bevirket, at han bliver denne nye Kunstarts bedste Ven, idet han giver den Lov til at udvikle sig i hvad Ibsen kalder Frihed under Ansvar«. Asta Nielsen: »Bag Filmkulisserne«, In: *Teatret*, Dez. 1912, 12. Jg., Heft 6, 42.

2474 »i pädagogisk eller kunstnerisk Henseende«. Vgl. den entsprechenden Aktenvermerk in: RA, J_I 1909: K 5491 (II302, II303).

2475 Dies behauptet z.B. die äußerst filmzensurkritische Asta NIELSEN (1912, 42), die in diesen Jahren zahlreiche Scharmützel mit der deutschen und schwedischen Zensur austrug. Nielsen Äußerungen werden ausführlich und zustimmend von ihrer Schwiegermutter Emma GAD (1913b) in *Politiken* aufgegriffen.

2476 Gabriele KILCHENSTEIN (1997), 326.

2477 S. die Stellungnahme Rosenbergs in: Gunnar SANDFELD (1966), 253.

hinzu, »daß man bisweilen etwas hysterisch ist, was die lebenden Bilder betrifft«.²⁴⁷⁸

Der Vorwurf der Hysterie richtete sich an all jene immer lauter werdenden, häufig weiblichen Stimmen, die forderten, Kino wegen der Kinder und Jugendlichen im Publikum in einen pädagogischen Diskurs einzuschreiben und entsprechend zu zensieren. Das Problem bestand darin, daß bei der Zensureinführung 1907 keine spezifische Regelung für Kinder getroffen worden war: Filme wurden entweder für alle Altersstufen zugelassen oder nicht. In Ausnahmefällen kam es zwar zu freiwilligen Selbstbeschränkungen der Kinobetreiber; so war z.B. bezeichnenderweise die Vorführung des exemplarischen Film d'Art *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908) für Kinder nicht zugelassen,²⁴⁷⁹ und auch *Afgrunden* wurde 1910 im *Kosmorama* nur Erwachsenen vorgeführt (s. Abb. 108). Aber schon aus ökonomischen Gründen konnten die Kinobetreiber kein Interesse daran haben, Kinder und Jugendliche generell auszuschließen. Ohnehin war die Notwendigkeit, die zarten Seelen der Kinder vor dem Anblick z.B. eines (filmischen) Bordells zu bewahren, wenige Jahre nach Ellen Keys (1849–1926) Proklamation des 20. Jahrhunderts als Jahrhunderts des Kindes noch keinesfalls gesellschaftlich unumstritten. Eine solche Forderung setzt als Prämisse die Konstruktion von Kindheit als einen Bereich voraus, der von der Erwachsenenwelt abzuschirmen und damit geschieden sei. Diese diskursive Konstruktion geschah aber erst in diesem Zeitraum und nicht zuletzt auch durch die Debatte über eine pädagogische Filmzensur,²⁴⁸⁰ die also Kindheit im heutigen Sinn performativ überhaupt erst (mit-)konstituierte.

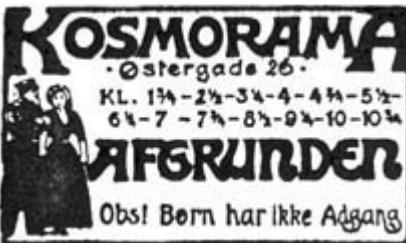


Abb. 108: Anzeige zu *Afgrunden* in *Politiken*, 11.10.1910. »NB! Kinder haben keinen Zutritt«

²⁴⁷⁸ »[m]eget udpenslede eller stærkt bevægede Mordscener«; »at man undertiden er lidt hysterisk, hvad de levende Billeder angaaer«. »Moustache« [= Christian HJORTH-CLAUSEN]: »Biografteater-Censuren. Et Interview med Censor«. In: *Politiken*, 3.12.1911.

²⁴⁷⁹ »Moustache« [= Christian HJORTH-CLAUSEN]: »Børn og Biografteatre«. In: *Politiken*, 23.10.1909.

²⁴⁸⁰ S. hierzu Ning de CONINCK-SMITH (1998), Kaspar MAASE (2001b), Corinna MÜLLER (2001), 67ff, und Stephan Michael SCHRÖDER (2010b).

Illustrieren lässt sich diese diskursive Konstruktion von Kindheit sowie deren noch umstrittene Anerkennung bzw. gesellschaftliche Bedeutung an einer ›Kronik‹ über »Biografteatrene og Børnene« [›Die Kinos und die Kinder‹], die Johanne Madsen 1909 in *Politiken* veröffentlichte und die eine kurzlebige Zeitungsdebatte auslöste. In der ›Kronik‹ schildert sie einen Besuch in einem Kino, in dem neben ihr eine zehn- bis elfjährige häufige Kinogängerin sitzt, die zum Entsetzen der Erwachsenen mit den gezeigten Filmen über Ehebruch, Meineide und ähnliche Themen wohlvertraut ist:

Ich muß an das kleine Mädchen und an all die vielen anderen Kinder denken, die heute hier in dem heißen, bazillen gefüllten Saal mit seinen schädlichen flimmernden und heftigen Lichteinwirkungen eingeschärt bekommen haben: Mißtrauen in das heimische Familienglück. Daß es etwas gibt wie einen Liebhaber zu haben. Daß es etwas gibt, das sich bezahlte Liebe nennt — muß daran denken, daß sie und die anderen morgen in der Schule zweifellos das Gesehene mit Freundinnen und Kameraden erörtern und das Gift weiterverbreiten werden.

Und es gibt sogar Kinder, die zu Dieben werden, um die ›Lebenden Bilder‹ zu sehen! Man lausche nur den Aussagen der Kommunel Lehrer.²⁴⁸¹

Am besten wäre es, wenn Kinder überhaupt keinen Zugang zum Kino bekämen. Doch da Kinder nun einmal so viel Freude an den lebenden Bildern haben, solle man wenigstens separate Kindervorstellungen einführen, so Madsens Vorschlag. Dem mochten sich die Kopenhagener Kinobetreiber nun erwartungsgemäß gar nicht anschließen. Unisono betonten sie, daß Kinder durch die bei ihnen gezeigten Filme keine psychischen Schäden davontrügen.²⁴⁸² Unterstützt wurden sie von einem bekannten Kopenhagener Arzt, der sich aus medizinischer Sicht gegen eine kindheitskonstruierende Separierung des jungen Kinopublikums aussprach:

²⁴⁸¹ »Jeg maa tænke paa den lille Pige og alle de mange andre Børn, der idag herinde i den hede, bacillefyldte Sal med dens skadelige, flimrende og heftige Lysvirkninger, har faaet indprentet: Mistillid mod Familielykke i Hjemmet. At der er noget, der hedder at have en Elsker. At der er noget, der hedder betalt Kærlighed — Maa tænke paa, at hun og de andre uden Tvivl imorgen i Skolen vil drøfte det sete med Veninder og Kamerater og føre Giften videre./ Og der er tilmed Børn, der gor sig til Tyve for at kunne komme til ›Levende Billeder! Man høre blot Kommunelærernes Udsagn.« Johanne MADSEN (1909).

²⁴⁸² S. die abgedruckten Stellungnahmen von Louis v. Kohl, Constantin Philipsen und Hjalmar Davidsen, in: ›Moustache‹ [= Christian HJORTH-CLAUSEN]: »Børn og Biografteatre«. In: *Politiken*, 23.10.1909.

Ich gehe [...] ab und an ins Kino [als Arzt 1909! SMS] und kenne diverse hundert Kinder, die das auch tun, aber ich habe niemals von irgendeinem dadurch erworbenen Schaden gesehen oder gehört. Daß einzelne Kinder nach einer Kinovorstellung nachts davon träumen können, ist ziemlich wahrscheinlich. Das passiert auch Kindern, die im Zoo waren und die Löwen und die Elefanten gesehen haben [...], und beruht auf einem kränklichen Gehirn, das bei jeder Gelegenheit affektiert wird. Aber deshalb müssen die anderen doch nicht in Watte gepackt werden, zumal da ich glaube, daß diese neue Kunstart in gewissem Maße die Kinder reifer werden läßt und ihre Phantasie und ihr Denken entwickelt [...].²⁴⁸³

Die Kopenhagener Kinobetreiber und der Arzt verfolgen die diskursive Strategie, das von Madsen formulierte Problem auf ein *individualpsychologisches* zu reduzieren. Aber der von Madsen und anderen ab 1909 erhobene Anspruch war ein viel umfassenderer, wie an Madsens *moralischer* Argumentation erkennbar ist. Denn diese erlaubt es ihr, das psychische Wohl der Kinder als ein *öffentliches* Anliegen zu markieren, was die Legitimation dafür liefert, regulierend in die Sphäre des Kinos einzugreifen. Emma Gad als Fürsprecherin einer Einschreibung des Kinos in den literarischen Diskurs hielt zwar dagegen, daß Kindererziehung primär keine Verantwortung der Gesellschaft, sondern der Eltern sei,²⁴⁸⁴ stand damit aber auf verlorenem Posten: Nicht zuletzt weil der öffentliche Raum zunehmend von erstmals konsumfähigen Kindern und Jugendlichen beansprucht wurde, war die diskursive Konstruktion der Kindheit mit dem Anspruch verknüpft, sie als gesellschaftliche Aufgabe zu begreifen.

Verstärkung erhielt der pädagogische Zensurdiskurs aus dem Ausland, aus dem »pädagogenkranken Deutschland«²⁴⁸⁵ (Alfred Nervø), wo die frühe Kinodebatte bis 1911 vorwiegend unter Pädagogen geführt wurde und sich entsprechend auf Fragen des Jugendschutzes konzentrierte,²⁴⁸⁶

²⁴⁸³ »Jeg gaar [...] af og til i Biografteater og kender adskillige Hundrede Børn, der ogsaa gör det, men har aldrig set eller hørt om nogen Skade deraf. At enkelte Børn efter en Biografteaterforestilling kan drømme derom om Natten, er troligt nok. Det hænder ogsaa for Børn, der har været i Zoologisk Have og set Elefanterne og Løverne [...], og bører paa en sygelig Hjerne, der kommer i Affekt ved enhver Lejlighed. Men derfor skal de andre dog ikke pakkes ind i Vat, tilmed da jeg tror, at denne nye Kunstart til en vis Grad modner Børnene og udvikler deres Fantasi og Tænkning [...].« H. Bille-Top, in: »Moustache« [= Christian HJORTH-CLAUSEN]: »Børn og Biografteatre«. In: *Politiken*, 23.10.1909.

²⁴⁸⁴ Emma GAD (1913b).

²⁴⁸⁵ »pædagogiske Tyskland«. Alfred NERVØ: »Film«. In: *Politiken*, 14.4.1913.

²⁴⁸⁶ Vgl. Gabriele KILCHENSTEIN (1997), 158ff; Corinna MÜLLER (2001), 69ff.

vor allem aber aus dem benachbarten Schweden. Dort war 1911 eine rigore, völlig von pädagogischen Interessen dominierte zentralisierte Zensur unter der Ägide von Marie-Louise Gagner etabliert worden.²⁴⁸⁷ Rosenberg hielt mit seiner Meinung über deren Wirken nicht hinterm Berg und bezeichnete sie in der Presse als ›hysterische Dame‹. Selbst wurde er von Seiten der schwedischen Zensur für seine Verteidigung der dänischen Filme kritisiert, die bei den schwedischen Zensoren wegen moralisch-sittlicher Fragwürdigkeit gerne komplett verboten wurden.²⁴⁸⁸ Aber Rosenberg kam zunehmend unter Druck. Ab 1909 hatte es in der Kopenhagener Nachbargemeinde Frederiksberg Bestrebungen gegeben, eine pädagogische Zensur zu installieren, die schließlich darin resultierten, daß in Frederiksberg ab August 1910 Kinder unter 15 Jahren nur noch Programme sehen durften, die zuvor vom lokalen Zensor Nikolaisen genehmigt worden waren. Ähnliche Bestrebungen zur lokalen Einführung einer Kinderzensur gab es auch in jütländischen Städten; in Århus, der zweitgrößten dänischen Stadt, führten sie auch zum Erfolg.²⁴⁸⁹

Ab 1911 zeichnete sich ab, daß es eine neue Regelung der Filmzensur geben würde.²⁴⁹⁰ Das Problem der Kinderzensur – selbst wenn diese nie die Prominenz im öffentlichen Diskurs erhielt, die sie in Schweden und Deutschland innehatte²⁴⁹¹ – war diskursiv als so wichtig etabliert worden, daß eine reichsweite Lösung nötig erschien. Für manche waren die Kinder im Kino wahrscheinlich auch schlicht ein willkommenes Vehikel, um Rosenbergs liberale ›literarische‹ Praxis zu unterbinden und das ungeliebte Kino stärker der Zensur zu unterwerfen. So beschwerte sich z.B. der Abgeordnete Rudolf Juel 1912 im Landsting, daß die derzeit praktizierte Zensur schlimmer als gar keine sei. Der *Venstre*-Konsejlspräsident Klaus Berntsen (1844–1927), ursprünglich von Christen Kold ausgebildeter Freischullehrer mit starkem pädagogischen Interesse, replizierte, daß die Zensur tatsächlich zu schlapp und eine Verschärfung angesagt sei.²⁴⁹²

²⁴⁸⁷ Zur schwedischen Filmzensur s. Jan OLSSON (1995).

²⁴⁸⁸ Vgl. *ibid.*, 30.

²⁴⁸⁹ Ning de CONINCK-SMITH (1998), 36.

²⁴⁹⁰ Hierzu generell: Gunnar SANDFELD (1966), 269ff.

²⁴⁹¹ So das Resümee Ning de CONINCK-SMITHS (1998), 48.

²⁴⁹² ›Ibald‹ [= Viggo CAVLING]: »Ny Censur for Biografeatrene. Interview med Censor P.A. Rosenberg«. In: *Politiken*, 21.3.1912.

Dies war nun sicherlich nicht die Meinung der Kinobetreiber und Filmverleiher, aber auch diese drangen auf Veränderung, nämlich auf die Einführung einer zentralen, reichsweiten Zensur. Solange die Filmzensur lokal ausgeübt wurde, waren die Prüfungspraxis und ihre Kriterien im Land nicht einheitlich, was die Vermarktung von Filmen ökonomisch erschwerte. Obendrein mußten Filme an jedem Ort erneut zugelassen werden. Noch zu Zeiten von Rosenbergs Vorgänger Levin hatte es daher 1909 einen Brief von sechs Kinobetreibern an das Justizministerium gegeben, die Kopenhagener Zensurentscheidungen doch bitte auch in der Provinz als gültig festzusetzen.²⁴⁹³ 1911 starteten die Kinobesitzer eine neue Initiative zur Herbeiführung einer reichsweiten Zensur.²⁴⁹⁴

Die einzige sich öffentlich äußernde Interessengruppe, die mit dem Status quo im wesentlichen zufrieden war, war die literarische Intelligenz. Zwar hätte man hier nichts dagegen einzuwenden gehabt, Rosenbergs Zensurentscheidungen als reichsweit gültig durchzusetzen, um Zensur ausübende jütländische Polizeimeister zu entmachten, aber Kopenhagen war einem allemal näher als das ferne Jütland. Bei der institutionellen Neuordnung der Zensur ging es für die literarische Intelligenz daher jetzt darum, den gegenwärtigen Zustand zu verteidigen und unbedingt ein Übergreifen des deutsch-schwedischen Modells zu verhindern, wonach das Kino und seine Zensur dem pädagogischen Diskurs zu unterwerfen sei. Die berüchtigte Stockholmer Zensorin Marie-Louise Gagner hatte bereits in Kopenhagen mit einem Vortrag für ihre Position geworben. Von Seiten der literarischen Intelligenz hatte man bei einer Neuordnung der Zensur in Übereinstimmung mit dem pädagogischen Diskurs nicht nur den Verlust kulturellen Einflusses auf das neue Medium zu befürchten. Denn zum einen sah man sogar eine Transfergefahr: So wurde 1911, als eine reichsweite Filmzensur das erste Mal intensiver in der Öffentlichkeit diskutiert wurde, sofort in *Politiken* die Befürchtung ventilert, daß eine solche Zensur auch auf literarische Produkte ausgeweitet werden könnte.²⁴⁹⁵ Und zum anderen waren erfahrungsgemäß Drehbücher von Literaten ohnehin besonders zensurgefährdet.

²⁴⁹³ Brief von sechs Kinobesitzern an das Justizministerium. In: RA, J_I 1909: K 1355 (3846, 3847).

²⁴⁹⁴ »Biografteater-Censuren«. In: *Berlingske Tidende* (M), 2.12.1911; »Moustache« [= Christian HJORTH-CLAUSEN]: »Biografteater-Censuren. Et Interview med Censor«. In: *Politiken*, 3.12.1911.

²⁴⁹⁵ Gunnar SANDFELD (1966), 262.

Rosenberg versuchte in dieser Situation, die Initiative zu übernehmen, und lancierte die Idee, als Zensor in Zukunft für ganz Dänemark zuständig zu sein. Als Helfer wünschte er sich einen weiteren Autor, nämlich Vilhelm Madsen (1876–1937), der seit 1909 bereits Assistent Rosenbergs bei der Kopenhagener Theaterzensur war.²⁴⁹⁶ Diese Besetzung wäre gleichbedeutend mit der Perpetuierung ›literarischer‹ Normen bei der Ausübung der Filmzensur gewesen, doch war dies offensichtlich nicht mehr durchsetzbar. Ende 1911 schlug Rosenberg dann in der Presse vor, an seine Seite unterstützend den Frederiksberger Zensor und Lehrer Nikolaisen als pädagogischen Zensor zu stellen,²⁴⁹⁷ der sich aufgrund seiner Erfahrung selbst angeboten hatte.²⁴⁹⁸ Als Rosenberg jedoch das Ausmaß der Arbeit bewußt wurde, das mit der neuen Position verbunden war, zog er sich aus den Diskussionen um die zukünftige Filmzensur zurück und wurde ab 1914 wieder ausschließlich Kopenhagener Theaterzensor.

7.2.3 Die Etablierung der reichsweiten Filmzensur 1913

Um den verschiedenen Interessengruppen entgegenzukommen, schälte sich in den ministeriellen Überlegungen allmählich eine Konzeption heraus, nach der in Zukunft drei gleichberechtigte Zensoren die reichsweite Filmzensur vornehmen sollten: ein sog. ›künstlerischer‹, ein sog. ›pädagogischer‹ und ein sog. ›juristischer‹ Zensor. Als die ersten Gerüchte durchsickerten, wer als Zensor ernannt werden sollte, wobei der ›Kgl.‹ Schauspieler Christian Zangenberg bereits als künstlerischer Zensor gehandelt wurde, traten die DFF und der DDF als Autorenorganisationen an die Öffentlichkeit. Sie wollten unbedingt erreichen, daß ein ausgewiesener Autor aus ihren Reihen unter den Zensoren sei, der sozusagen als Fachmann für den ›literarischen Film‹ agieren könne.²⁴⁹⁹ Victor Lemkow, der Geschäftsführer des DDF, wies in einem langen Artikel in *Politiken* darauf hin, daß man gerade jetzt im März 1913 (also auf dem Höhepunkt der dänischen Kinodebatte und des Autorenfilms) an einem

²⁴⁹⁶ Ibid., 271.

²⁴⁹⁷ Vgl. »Biografteater-Censuren«. In: *Berlingske Tidende* (M), 2.12.1911; ebenso in ›Moustache‹ [= Christian HJORTH-CLAUSEN]: »Biografteater-Censuren. Et Interview med Censor«. In: *Politiken*, 3.12.1911.

²⁴⁹⁸ Gunnar SANDFELD (1966), 275.

²⁴⁹⁹ So Victor LEMKOW rückblickend in: »Biografteatercensuren«. In: *Berlingske Tidende* (A), 4.5.1914.

Punkt angekommen sei, an dem die Filmproduktion sich von »albernen Sensationen« abwende und die Filmproduzenten sich der Literaten bediene, um das Niveau ihrer Produktionen zu erhöhen:

Wir haben also im Augenblick die Situation, daß der Film die Autoren braucht und daß der Film und die Autoren im Begriff sind, einander zu finden. Aber jetzt kommt der Staat mit seiner Zensur und kann alles sehr leicht zerstören.²⁵⁰⁰

Die Zensur dürfe keinesfalls überwiegend pädagogisch ausgerichtet werden, denn eine allzu weitgehende pädagogische Zensur könne das Mitwirken der Autoren in der Filmindustrie in hohem Maße erschweren – ein Mitwirken, das Lemkow unverblümt als Kolonialisierung des Filmes durch die Autoren charakterisiert, wenn er über die Situation im März 1913 urteilt, daß »die Autoren in Wirklichkeit über den Film gesiegt haben«. Aber auch das Publikum dürfe fordern, daß Filme nicht nur für Kinder entstünden.²⁵⁰¹ Um eine Infantilisierung des Films zu verhindern, müsse der dritte Zensorenposten unbedingt mit einem Autor und nicht mit einem Juristen besetzt werden. Lemkow akzeptiert also den Schauspieler Zangenberg und – wahrscheinlich als unvermeidlich – den Lehrer Nikolaisen als pädagogischen Zensor, hofft aber, Nikolaisen durch die Berufung eines Autors als dritten Zensor zu neutralisieren, »so daß die Zensur im Ganzen überwiegend künstlerisch wird und den Film von künstlerischen, nicht von einseitig pädagogischen Gesichtspunkten aus beurteilt«.²⁵⁰²

Wie wichtig großen Teilen²⁵⁰³ der literarischen Intelligenz das Anliegen war, die Kinozensur weiter nach Normen des literarischen Diskur-

2500 »taabelige Sensationer«; »Vi staar altsaa i Øjeblikket dér, at Filmen har Brug for Forfatterne, og at Filmen og Forfatterne er ved at finde hinanden. Men nu kommer Staaten med sin Censur og kan meget let ødelægge det hele.« Victor LEMKOW: »Vore Forfattere og Filmen«. In: *Politiken*, 26.3.1913.

2501 »Forfatterne i Virkeligheden have sejret over Filmen«. Ibid.

2502 »saaledes at den samlede Censur bliver overvejende kunstnerisk og bedømmer Filmen ud fra kunstneriske og ikke ensidigt pädagogiske Synspunkter«. Ibid.

2503 Ein kleinerer Teil der literarischen Intelligenz, vor allem pädagogisch interessierte Frauen, hatte sich allerdings 1909–13 für eine strengere, pädagogisch orientierte Zensur stark gemacht. Die Pädagogin und Reformerin Karen Stampe-Bendix z.B. hatte sich schon 1909 beim Justizministerium über einen in Frederiksberg gezeigten Film beschwert, einen Film von angeblich »en saa raa Beskaffenhed, at det formentlig øjeblikkelig burde konfiskeres« [»einer so rohen Beschaffenheit, daß er vermutlich augenblicklich konfisziert werden sollte«] (Brief an das Justizministerium, dat. 3.8.1909. In:

ses zu betreiben, wird an einer ›Kronik‹ Emma Gads mit dem Titel »Filmzensuren og Forfatterne« [»Die Filmzensur und die Autoren«] deutlich, die sie eine Woche nach Lemkows Äußerungen veröffentlichte. Gad wiederholt die Forderung, daß unbedingt ein Mitglied des DDF Zensor sein sollte, wobei sie zunächst – in für sie typischer Weise – ökonomisch argumentiert: Unter Bezug auf Peter Nansens yieldiskutierte ›Kronik‹ (vgl. Kap. 3.2.2) unterstreicht sie die Bedeutung der Filmmitarbeit als »einer gewaltigen Einnahmequelle für vielerlei Menschen«, gerade auch für die dänischen Autoren, die durch ihren kleinen Sprachraum ökonomische Nachteile hätten.²⁵⁰⁴ Wenn Lemkows Äußerungen noch nicht das eigentlich zu erwartende Echo gefunden hätten, so liege dies wahrscheinlich daran, daß man mit der Filmzensur in Dänemark bisher verwöhnt worden sei, noch nicht die Zustände in Schweden und im Deutschen Reich kenne und sich daher auch nicht die Folgen einer ›pädagogischen‹ Zensur ausmalen könne. Am Beispiel des in Schweden verbotenen Films *In dem großen Augenblick* (*Union*, 1911 – kaum zufällig ein Film ihres Sohnes Urban Gad mit ihrer Schwiegertochter Asta Nielsen in der Hauptrolle) plädiert sie eindringlich für eine ›literarische‹ Zensur, die einen Film passieren lassen sollte, »wenn er künstlerisch gut und nur nicht anstößig ist«. »Zu viel Polizei- oder Schulzensur« hingegen, wie sie in Schweden und im Deutschen Reich für die dortigen Zustände verantwortlich sei, berge die große Gefahr, daß das Wirken der Zensur »das künstlerisch Gute zerstört [...] und damit den Fortschritt unmöglich macht«.²⁵⁰⁵ An dieser Stelle konnte Gad darauf vertrauen, daß den Lesern noch ihre ›Kronik‹ in Erinnerung war, die sie einen Monat zuvor an gleicher Stelle veröffentlicht und in der sie angesichts des Diskussionsabends in der *Studenterforening* geschrieben hatte: »Fühlt Ihr nicht den Flügelschlag einer Ahnung, daß sich hinter den marktschreierischen Plakaten

RA, J₁ 1909: K 5621 (11703)). Das Justizministerium bat den Zensor Rosenberg um eine Stellungnahme. Dieser konnte sich der Kritik nicht anschließen, weil der Film so zerschlissen sei, daß er bei den Zuschauern nur noch einen humoristischen Eindruck hervorriefe. (Brief, dat. 6.8.1909. In: *Ibid.*) Auch die oben mit ihrer ›Kronik‹ 1909 zitierte Autorin Johanne MADSEN argumentierte, wie gesehen, im pädagogischen und nicht im literarischen Diskurs.

2504 »en vældig Indtægtskilde for mangeartede Mennesker«, Emma GAD (1913b).

2505 »naar den er kunstnerisk god og blot ikke anstødelig«; »for megen Polit- eller Skolecensur«; »ødelægger det kunstneriske Gode [...] og derved umuliggør Fremskridtet«. Emma GAD (1913b).

der Kinos eine zukünftig volkserzieherische Mission verbirgt?«²⁵⁰⁶ Diese volkserzieherische Mission aber, so lassen sich ihre beiden ›Kronikker‹ aufeinander beziehen, kann das Kino nur erfüllen, wenn es nicht als kulturelle Praxis für Kinder behandelt wird.

Als die Namen der neuen Zensoren offiziell verkündet wurden, hatten sich die schlimmsten Befürchtungen großer Teile der literarischen Intelligenz bewahrheitet: Sie hatte im Zuge der Diskussionen über die institutionelle Reform der Filmzensur ihre diskursive Herrschaft eingebüßt. Ernannt wurden der ›Kgl.‹ Schauspieler Christian Zangenberg als künstlerischer Zensor, erwartungsgemäß der Schullehrer A. Nicolaisen als pädagogischer Zensor sowie Chr. Lundbye als juristischer. Weder ein Autor noch ein Filmmann war vertreten, und auch die Frauen waren nicht repräsentiert.

Höchstens ein Trostpflästerchen konnte es unter diesen Umständen sein, daß die neue Zensurordnung ein weitgehendes Ende der Wirkungszensur bedeutete. Wirkungszensur zeichnet sich gegenüber Inhaltszensur bekanntlich dadurch aus, daß nicht primär das filmische Geschehen ausschlaggebend für die Zensur ist, sondern der soziale Kontext der Filmvorführung. Schon der erste Zensor Levin hatte sein Amt wirkungszensorisch verstanden,²⁵⁰⁷ und Rosenberg hatte mit dem Instrument der Wirkungszensur manch großzügige Zensurentscheidung gerechtfertigt. So ließ er z.B. Asta Nielsens berüchtigten Gaucho-Tanz an Strøget, der zentralen Promeniermeile in der Altstadt Kopenhagens, zu, weil dort das Publikum aus »erwachsenen und gebildeten Menschen« bestehe, anders als in den Vorstädten.²⁵⁰⁸ Rosenberg stellte ab 1911 in Interviews heraus, daß die Einführung einer reichsweiten Zensur das Ende solcher Differenzierungsmöglichkeiten bedeuten müsse, »denn es ist denkbar, daß ein Bild, weil es in Kopenhagen die Zensur passieren kann, sich gerade nicht für Løgstør [eine Provinzstadt in Nordjütland] eignet«.²⁵⁰⁹ Bei einer

²⁵⁰⁶ »Føler I ikke Vingesuset af en Anelse om, at der bag Biografteatrenes markskrige-riske Plakater skjuler sig en fremtidig folkeopdragende Mission?« Emma GAD (1913a).

²⁵⁰⁷ So hatte Levin z.B. 1908 einen Film mit Dreyfus-Szenen verboten, während französische Matrosen in der Stadt waren, um Straßenschlägereien zu vermeiden. (Brief Carl Levins, dat. 20.2.1909. Zit. nach: Gunnar SANDFELD (1966), 224.)

²⁵⁰⁸ »voksne og dannede Mennesker«. Zit. nach: Ibid., 270.

²⁵⁰⁹ »thi det er tænkeligt, at et Billede, fordi det kan passere i København, ikke netop egner sig for Løgstør«. ›Moustache‹ [= Christian HJORTH-CLAUSEN]: »Biografteater-Cen-suren. Et Interview med Censor«. In: *Politiken*, 3.12.1911.

reichsweiten Zensur müsse der Zensor ja immer darauf achten, »was man einer blauäugigen Unschuld an der Westküste zumuten darf«,²⁵¹⁰ und die Kopenhagener sollten sich klar machen, »daß eine einheitliche Zensur für Land und Stadt eine strengere Stadtzensur als jetzt bedeute«²⁵¹¹.

Nicht nur für die Filmproduzenten, sondern auch für die literarische Intelligenz war das Instrument der Wirkungszensur – selbst wenn Rosenberg es im liberalen Geist einsetzte – allerdings problematisch. Denn eine solche Pragmatisierung der Filme konnte bei analoger Übertragung auf die Literatur problematisch werden, wenn z.B. plötzlich auf das Publikum kommunaler Bibliotheken rekuriert werden sollte. Emma Gad argumentierte daher auch in ihrer ›Kronik‹ indirekt gegen eine Wirkungszensur, als sie rhetorisch die Frage aufwarf, warum bestimmte Stoffe auf der Bühne erlaubt, im Kino aber verboten seien, und die Antwort gleich mitlieferte: »Liegt das daran, weil der Eintritt dort [= im Theater] so viel teurer ist?«²⁵¹² Wirkungszensur, die in Abhängigkeit von den (unterstellten) Reaktionen eines mutmaßlichen Publikums ausgeübt wird, läßt sich vorzüglich zur Disziplinierung von einzelnen sozialen Gruppen im Kinopublikum einsetzen, sofern diese topographisch zu lokalisieren und damit zu isolieren sind. Im Gegenzug bedeutete das weitgehende Ende der Wirkungszensur 1913, daß das Kinopublikum von nun an als ein einheitliches konstruiert wurde bzw. werden konnte. Dies hatte offensichtliche Vorteile für die Filmproduzenten und -verleiher und folgt der grundsätzlichen Tendenz im Zuge der Institutionalisierung des Kinos, den Einfluß der Rezeptionsseite auf die Vorführung des Films zu begrenzen, indem die Rezeption zunehmend standardisiert wird.²⁵¹³ Unterstützt wurde so indes auch die diskursive Konstruktion des Kinopublikums als eines volklichen Omnibus-Publikums, wohingegen z.B. die Dezentralisierung der deutschen Zensur eine solche Konstruktion nicht gefördert hätte.

²⁵¹⁰ »hvad man tør byde en blaa Uskyldighed paa Vestkysten«. »Ibald« [= Viggo CAVLING]: »Ny Censur for Biografteatrene. Interview med Censor P.A. Rosenberg«. In: *Politiken*, 21.3.1912.

²⁵¹¹ »at ensartet Censur for Land og By vilde sige strengere Bycensur end nu«. »Biografteater-Censuren«. In: *Berlingske Tidende* (M), 2.12.1911.

²⁵¹² »er det, fordi Entréen dør er saa meget dyrere?«. Emma GAD (1913b).

²⁵¹³ Thomas ELSAESER (2000), 52.

7.2.4 Die Neubesetzung des ›künstlerischen‹ Zensorenpostens 1914

Als der künstlerische Zensor Christian Zangenberg ein knappes Jahr später 1914 starb, bot sich für die literarische Intelligenz und andere Gruppen die unverhoffte Möglichkeit, doch noch die erhoffte Repräsentanz im Zensorengremium zu erhalten. Durch die Presse geisterte das Gerücht, daß es Hunderte von Bewerbern gegeben habe.²⁵¹⁴ Doch nach den Akten des Justizministeriums waren es *de facto* ›nur‹ 29 Bewerber, unter diesen diverse namhafte Autoren, z.B. Carl Behrens, Ludvig Holstein, Thit Jensen oder Louis v. Kohl.²⁵¹⁵ Außerdem reklamierten vier Organisationen die Position für eines ihrer Mitglieder, nämlich *Dansk Kvindesamfund* [Dänische Frauengesellschaft],²⁵¹⁶ *Skuespillerforeningene* sowie DFF und DDF, dessen Geschäftsführer Lemkow erneut auch in der Presse den Anspruch der Autoren auf das Amt erhob. In dem gemeinsamen, schon mehrmals zitierten Schreiben von DFF und DDF, das deutlich die Handschrift von Emma Gad trägt, wurde die Forderung nach dem Posten für eines ihrer Mitglieder wieder mit dem ökonomisch-kulturellen Kompen-

2514 Z.B. bei Victor LEMKOW: »Biografteatercensuren«. In: *Berlingske Tidende* (A), 4.5.1914.

2515 Die Akten befinden sich im RA, J_I 1914: P 3000.

2516 Daß der dritte Zensorenposten von der organisierten Frauenbewegung für eine Frau reklamiert wurde (s. Gyrithe LEMCHE (1939), 305–307), fand Victor LEMKOW (»Biografteatercensuren«. In: *Berlingske Tidende* (A), 4.5.1914) ›kurios‹. Ida Falbe-Hansen verteidigte daraufhin diesen Anspruch fünf Tage später in *Berlingske Tidende* (A): Es seien schließlich vor allem die Frauen gewesen, die aus Sorge um das Wohlergehen der Kinder auf die Einführung einer zentralen Zensur mit Kinderschutzvorkehrungen gedrungen hätten, weswegen es verwunderlich gewesen sei, daß unter den drei ernannten Zensoren 1913 keine Frau gewesen sei. Mit keinem Wort geht Falbe-Hansen allerdings auf das Problem ein, daß es sich bei dem jetzt freigewordenen Zensorenposten nicht um den pädagogischen, sondern um den künstlerischen handelte. Dies hängt wahrscheinlich damit zusammen, daß man von Frauenseite der Ansicht war, daß eine künstlerische Zensur schlichtweg überflüssig sei. Dies wurde in einem Artikel in *Hovedstaden* am 28.4.1914 deutlich, der in der Forderung nach einem weiblichen Zensor mündete: »Vi behøver så vist ikke nogen *kunstnerisk censur*. Når man dog skal styrtes ned fra 5. sal, køres over af ekspressen, dolkes af ›den sorte hånd‹ [...] er det uden større betydning, om alle kunstneriske hensyn sker fyldest. At derimod kvinder, mødre, får lov til at værne om børns sjæle, bør [...] betyde alt.« [»Wir brauchen wahrhaftig keine *künstlerische Zensur*. Wenn man doch aus dem 5. Stock fallen muß, vom Expresszug überfahren wird, von der ›Schwarzen Hand‹ erdolcht wird [...], ist es ohne größere Bedeutung, ob allen künstlerischen Erwägungen Genüge getan ist. Daß hingegen Frauen, Müttern, erlaubt wird, die Seelen der Kinder zu beschützen, sollte [...] alles bedeuten.«] (Zit. nach: Gunnar SANDFELD (1966), 290.)

sationsargument sowie mit dem Pramat des Logomorphen bei der Entwicklung des Films begründet:

Da der Film dänischen Autoren große finanzielle Möglichkeiten bietet, die in dieser stummen Kunstart unabhängig gemacht werden von der geringen Ausbreitung der dänischen Sprache, und da die weitere Entwicklung des Films zu größerer künstlerischer Vollkommenheit in erster Instanz auf dem geschriebenen Wort als Grundlage der Darstellung beruht, ist die Besetzung der obengenannten Stellung von großer Bedeutung für die Autoren.²⁵¹⁷

Leider fehlen in den Akten die Begründungsschreiben von allen prominenten Bewerbern aus der literarischen Intelligenz; wahrscheinlich sind diese nach Abschluß des Verfahrens zurückgeschickt worden. Erhalten geblieben ist allerdings der Brief des Århusianers Erling Steensgaard, ehemaliger Bibliothekar an der Staatsbibliothek und Redakteur von *Biograf-Teaterbladet* mit Erfahrungen in der Århusianer Filmproduktion. Steensgaard entwarf in seinem Antrag eine Art kulturelles Zivilisierungsprogramm für den Film:

Als die lebenden Bilder ernsthaft in unsere Welt zu kommen begannen, faßte ich sehr bald ein starkes Interesse für diese neue Form der Volksunterhaltung; es war mir ganz klar, daß die vielen Stimmen, die sich erhoben, um die Bildertheater zu verdammen und gegen sie zu arbeiten, vergebens riefen – es mußte darum gehen, diese neue Vergnügungs-Industrie nicht zu hemmen, sondern sie statt dessen zu *zivilisieren*. – Ich habe getan, was ich konnte, um praktische Filmleute zur Einsicht zu bringen, daß es absolut nicht ohne Bedeutung für die Branche ist, ob Kinos ebenso wie Aufnahme-Gesellschaften soweit möglich das Dürftige und das Geschmacklose vermieden – und der Zufall wollte es so, daß ich durch die Verbindung mit einer Reihe von Filmleuten die Gelegenheit erhielt, in der Praxis einigen zivilisierenden Einfluß auszuüben, u.a. dadurch, daß ein bedeutender Teil des Film-Reklame-Materials durch meine Hände gegangen ist, genauso wie ich nicht wenig Arbeit darein investiert habe, die dänische Sprache in den Titeln und Texten zu verbessern, die auf der weißen Leinwand gezeigt werden.²⁵¹⁸

²⁵¹⁷ »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 von DFF und DDF, dat. 23.4.1914. In: RA, J₁ 1914: P 3000.

²⁵¹⁸ »Da de levende Billeder for Alvor begyndte at komme i Verden herhjemme, fik jeg meget snart en stærk Interesse for denne nye Form for Folke-Underholdning; det stod mig ganske klart, at de mange Røster, der hævede sig for at fordømme og modarbejde Billedteatrene, raabte til ingen Nutte – det, hvorom det maatte gælde, var ikke at hæmme, men tværtimod at *civilisere* denne nye Forlystelses-Industri. – Jeg [har] gjort, hvad

Steensgaards Schreiben ist wahrscheinlich typisch für die Position der literarischen Intelligenz: durch die eigene Mitarbeit und den eigenen Einfluß das Kino nicht zu behindern, sondern es vielmehr zu ›zivilisieren‹. Gemeint ist damit durchaus die intendierte Gleichsetzung des Kinos mit ›bürgerlich‹ und ›anständig‹ (also die Vermeidung von »dem Dürftigen und dem Geschmacklosen«). Das Ziel ist die Kolonialisierung durch hegemoniale kulturelle Normen und Vorstellungen. Entsprechend hatte Steensgaard in der ersten Nummer seiner Zeitschrift *Biograf-Teaterbladet* für eine Zusammenarbeit mit ›intelligenter‹ Zensur plädiert, »deren Fingerzeig in so vielen Fällen klugerweise zu folgen sei«. Ein verständiger Zensor könnte durchaus »ein wertvoller Mitarbeiter« sein, »und als solcher soll er in unserem Kreis willkommen sein«.²⁵¹⁹

Fraglich ist indes, ob die mannigfaltigen, vergeblichen²⁵²⁰ Versuche der literarischen Intelligenz, einen Zensorenposten zu erhalten, auch wirklich als *aktive* und planvolle Schritte im Rahmen einer Kolonialisierung interpretiert werden sollten. Seit 1911 wohnte den Stellungnahmen der literarischen Intelligenz in dieser Frage eher eine defensive, reaktive Tendenz inne: Man war ja eigentlich zufrieden mit dem vergleichsweise äußerst liberalen Status quo (zumindest in Kopenhagen). Daß sich zahlreiche Literaten als Zensoren andienten bzw. daß DDF und DFF den Posten für einen der ihnen forderten, ist zum einen dem nicht unattraktiven Jahresgehalt von 3.000 Kronen geschuldet und zum anderen wohl unter dem Gesichtspunkt der Schadensbegrenzung zu sehen: Es galt zu verhindern, daß das Kino durch die Zensur primär pädagogischer Regulierung unterstellt wurde, wie sie z.B. in einer Resolution von *Dansk*

jeg kunde, for at faa praktiske Filmsfolk til at indse, at det absolut ikke var uden Betydning for Branchen, om Biograf-Teatrene saavel som Optagelses-Selskaberne saavidt muligt undgik det tarvelige og det smagløse — og Tilfældet vilde saa, at jeg gjennem Forbindelsen med en Række Filmsfolk skulde faa Lejlighed til i Praxis at udøve en Del civiliserende Indflydelse, bl.a. ved at en betydelig Del af Films-Reklame-Materiallet er gaaet igennem mine Hænder, ligesom jeg ogsaa har gjort et ikke helt ringe Arbejde for at forbedre det danske Sprog i de Titler og Texter, der fremvises paa det hvide Lærred.« RA, J_I 1914: P 3000.

²⁵¹⁹ »hvis Fingerpeg det i saa mangt et Tilfælde vil være klogt at følge«; »en værdifuld Medarbejder«; »og som saadan skal han være velkommen i vor Kreds«. Erling STEENS-GAARD (1911).

²⁵²⁰ Als Nachfolger von Christian Zangenberg wurde schließlich Christen Riis-Knudsen ernannt, langjähriger ehemaliger Direktor des *Dagmarteater* und insofern wiederum eine Persönlichkeit aus der Kopenhagener Theaterszene.

Kvindesamfund 1914 erneut anlässlich der Benennung eines Nachfolgers für Zangenberg gefordert wurde:

Die Vertrauensmänner der landesweit 140 Kreisvereine der Dänischen Frauen-gesellschaft, versammelt zum gemeinschaftlichen Treffen in Kopenhagen am 1. Juni, äußern ihr ernstes Bedauern darüber, daß es dem von der Regierung eingesetzten Zentralzensurkomitee nicht gelungen ist, das Land vor Kinovorstellungen ungesunden und anstößigen Inhaltes zu bewahren. Wir wiederholen unseren früheren Antrag, daß Frauen in dem Zentralzensurkomitee einen Platz erhalten, aber wir ersuchen zugleich eindringlich darum, daß diese Zensur, auf die die Bevölkerung nach der derzeit geltenden Ordnung allein vertrauen muß, auf eine solche Weise verschärft wird, daß die Elternhäuser mit vollem Vertrauen ihre Jugend bei diesen Vorstellungen anwesend sein lassen können [...].²⁵²¹

Unter der literarischen Intelligenz herrschte zudem die Überzeugung, daß Zensur (in ihrer minimalistischen Bedeutung) nur reaktiv und daher kein Instrument sein könne, aktiv die Entwicklung des Kinos zu beeinflussen. Zensur sei doch vornehmlich negativer Art, äußerte der frischernannte Zensor Rosenberg 1908,²⁵²² und sein Berliner Kollege Brunner bedauerte 1913, daß er nur streichen, aber nicht für das Gestrichene Besseres einsetzen könne.²⁵²³ Mit Hilfe der reaktiven Zensur läßt sich keine Reintegration »verlorener« kultureller Räume im buchstäblichen wie im metaphorischen Sinn betreiben. Ganz im Gegenteil läuft man sogar eher Gefahr, diese »verlorenen« kulturellen Räume zu stabilisieren als mit den eigenen Normen zu kolonialisieren, da die Akzeptanz der kulturellen Hegemonie, der sich das Zensierte zwangsweise unterwirft, erfahrungsgemäß oberflächlich bleibt.²⁵²⁴ Entsprechend plädierte man z.B. in *Politiken* im Kontext der Neubesetzung des Zensorenpostens für einen »erfahrenen und kundigen Ästhetiker, den ein langjähriges Wirken im

2521 »Tillidsmænd fra D.K.s 140 Krese Landet over, samlede til Fællesmøde i København d. 1. Juni, udtaler deres alvorlige Beklagelse af, at det ikke er lykkedes den af Regeringen nedsatte Centralcensurkomité at beskytte Landet mod Biografforestillinger af usundt og forærliget Indhold. Vi gentager vort tidligere Andragende om, at Kvinder maa faa Plads i Centralcensurkomiteen, men vi anmoder tillige indtrængende om, at denne Censur, som Befolkningen efter den nugældende Ordnung alene har at stole paa, maa blive skærpet saaledes, at Hjemmene med fuld Tillid kan lade deres Ungdom overvære disse Forestillinger [...].« Zit. nach: Gyrithe LEMCHE (1939), 306f.

2522 »Men den [= Censuren] er og bliver dog nærmest af *negativ* Natur.« (»Censor-Skiftet«. In: *Dagens Nyheder*, 7.12.1908.)

2523 Kaspar MAASE (2001b), 57.

2524 Zur Funktionsweise von Zensur s. Hans J. SCHÜTZ (1990) und Niels BARFOED (Hg.) (1991).

Dienst der Literatur mild und nachsichtig gemacht hat«.²⁵²⁵ Der Relativsatz unterstrich die reaktive Komponente: Es solle die Funktion eines solchen Zensors sein, die Mitwirkungs- und angeblich echten Einflußmöglichkeiten der literarischen Intelligenz in der Filmproduktion vor dem aggressiv vordringenden pädagogischen Diskurs zu schützen, denn »als Autor kann er die Entwicklung lenken, indem er neue Filme schreibt, die besser als die früheren sind; als Zensor ist seine Aufgabe nur negativ: alles herausschneiden, was roh und unanständig ist«.²⁵²⁶ Anders formuliert: Wird Zensur maximalistisch, d.h. funktional verstanden, trat die literarische Intelligenz zweifellos für eine solche ein; versteht man Zensur aber minimalistisch, hätte die literarische Intelligenz eine weitgehende Zensurfreiheit vorgezogen, da die institutionelle Zensur dem prioritierten Versuch der Diskurs- und Praxiskontrolle über eigene Filmfirmengründungen und das Schreiben von Drehbüchern zuwiderlief oder diese zumindest gefährden konnte.

7.3 Autoren als Kinobetreiber

Einem funktionalen Zensurbegriff folgend, sind auch die zahlreichen Bemühungen von Mitgliedern der literarischen Intelligenz, eine Kinokonzession in Großkopenhagen zu erhalten, als zensorielles Handeln zu bewerten.²⁵²⁷ Immerhin 10,8% aller Drehbuchschreiber haben im Unter-

²⁵²⁵ »erfaren og kyndig Æstetiker, hvem mangeaарig Virksomhed i Literaturens Tjænste har gjort mild og overbærende«. »Films-Censuren«. In: *Politiken*, 6.5.1914.

²⁵²⁶ »som Forfatter kan han lede Udviklingen ved at skrive ny Films, der er bedre end de tidlige; som Censor er hans Opgave kun den negative at bortskære alt, hvad der er raat og uanständigt«. *Ibid.*

²⁵²⁷ Durch die Anwendung des Rundschreibens vom 27.2.1861 (vgl. Kap. 2.1.2) auf das früheste Kino war dieses ursprünglich juristisch einfach als Nicht-Theater gefaßt worden, dessen Konzessionierung dem lokalen Polizeimeister oblag. Erst am 16.11.1907 erließ Alberti ein Rundschreiben, das Regeln für die Konzessionierung speziell von Kinos enthielt (s. Gunnar SANDFELD (1966, 63f)). Diese Regeln sind als ausgesprochene Gummiparagraphen konzipiert. Verlangt wird »en sådan dannelses, som udfordres for i valg af billeder og udøvelse af etablissementets drift iøvrigt ikke at vække anstød« [»eine solche Bildung, wie sie erforderlich ist, um bei der Auswahl von Bildern und der sonstigen Aufrechterhaltung des laufenden Betriebs des Etablissements keinen Anstoß zu erregen«]. Außerdem darf der Antragsteller keine Vorstrafen haben sowie »iøvrigt ikke [...] politiet ufordelagt bekendt« [»im übrigen der Polizei nicht unvorteilhaft bekannt«] sein (*ibid.*, 64 u. 65). Das Ziel dieses neuen Regelwerkes war es nicht zuletzt, dem justizministeriell wegen der Löwenjagd unbeliebten Ole Olsen jede Möglichkeit zu verbauen, erneut eine Kinokonzession zu erhalten.

suchungszeitraum eine Kinokonzession in Großkopenhagen beantragt. Beschränkt man sich auf die Mitglieder der literarischen Intelligenz, so sind Aage Barfoed, Vilhelm Bergstrøm, Axel Breidahl, Walter Christmas, Urban Gad, Oluf Jensen, A.C. Meyer, Sophus Michaëlis, Alfred Nervø, L.C. Nielsen, Johannes Ravn-Jonsen, Palle Rosenkrantz, Einar Rousthøj, Johan Skjoldborg und Jeppe Aakjær als Antragsteller zu nennen.²⁵²⁸ Allerdings ist es fraglich, ob *aktoriell* mit diesen Anträgen – sieht man vom *Panoptikonteater* (vgl. Kap. 3.I.I.2) ab – eine explizite Disziplinierung oder ›Zivilisierung‹ des Kinos beabsichtigt war. Denn nach den überlieferten Quellen zu urteilen, haben vor allem ökonomische Motive bei diesen Anträgen die entscheidende Rolle gespielt.

Kinos galten im öffentlichen Diskurs als reine Geldmaschinen. Zumindest für attraktiv gelegene Kinos war diese Einschätzung tatsächlich nicht unberechtigt, wie sich an der Konzession für das Kopenhagener *Metropolteater* 1914 illustrieren lässt: 10.000 Kronen p.a. plus 5% der Bruttoeinnahmen, höchstens jedoch weitere 10.000 Kronen p.a., erhielt der Inhaber der Konzession, als er diese zur ökonomischen Auswertung einem Geschäftsmann zur Verfügung stellte.²⁵²⁹ Organisationen wie *Dansk Kvindesamfund*, die in der Provinz diverse Kinokonzessionen innehatte,²⁵³⁰ oder auch die DFF argumentierten ganz offensiv in ihren Anträgen, daß durch die Erteilung einer Kinokonzession an sie eine Art Subvention ihres sozialen Engagements bzw. der Tätigkeit ihrer Mitglieder erfolgen würde. So wies z.B. die DFF 1920 in ihrem Antrag, der u.a. von Sophus Michaëlis, Ingeborg Vollquartz, Sven Lange, Thit Jensen und Thorkild Barfod unterschrieben war, einleitend auf die schlechte ökonomische Situation vieler ihrer Mitglieder hin, um dann hinzuzufügen:

Durch die Einnahmen aus einem Kino wäre die Vereinigung in weit größerem Ausmaß als bislang in der Lage, ihren Mitgliedern ökonomische Unterstützung zu leisten, nicht nur direkt notleidenden Autoren, sondern auch, indem die Herausgabe von Arbeiten bezuschußt wird, deren literarischer Wert unbestreit-

²⁵²⁸ Für die entsprechenden Nachweise s. die Einträge im Literaturverzeichnis/ Primärliteratur/ Archivmaterial/ Rigsarkiv, København.

²⁵²⁹ Vertrag (in Konzeptform) zwischen Walter Christmas u. S. Madsen, *Dansk/Svensk Film A/S*, dat. Febr. 1914. In: LfS, Kbhs Politi, 1. inspektorat: Korrespondancesager vedr. tildelte biografbevillinger, pakke 17.

²⁵³⁰ Gyrithe LEMCHE (1939), 306.

bar ist, die aber wegen eines möglicherweise zu geringen Verkaufs nicht von Verlagen angenommen werden würden.²⁵³¹

Erst dann folgte signifikanterweise der antragsgenretypische Hinweis auf die intendierte Niveauanhebung:

Selbstverständlich wird in einem Kino, das der Dänischen Autorenvereinigung gehört, Wert darauf gelegt werden, die in jeder Hinsicht wertvollsten Filme zu bringen, ebenso wie man natürlich die Aufmerksamkeit vor allem auf das richten wird, was von *dänischen* Autoren auf diesem Gebiet erscheint.²⁵³²

Individuellen Antragstellern war eine solche Argumentation, durch die Erteilung einer Kinokonzession finanziell das Gemeinwohl zu fördern, im allgemeinen verwehrt – von Ausnahmefällen abgesehen, wo der Antragsteller ein öffentliches Interesse an seiner Person und ihrem Wohlergehen reklamieren konnte. Dies versuchten z.B., wenn auch erfolglos, der Kopenhagen-Erstüberflieger Alfred Nervø²⁵³³ und der Autor L.C. Nielsen. Letzterer wies 1920 in seinem Antrag darauf hin,

daß meine Arbeitsfähigkeit als Folge einer Hirnblutung, die ich im Februar 1916 erlitt, noch fühlbar geschwächt ist. Meine dichterische Produktion ist aus diesem Grund sehr eingeschränkt worden und kann nicht länger die Basis für mein ökonomisches Leben abgeben, aber ich glaube mit einiger Berechtigung anzunehmen, daß meine bisherige Produktion derart gewesen ist, daß eine Handreichung von Seiten des Staates wie die beantragte nicht unvertretbar wäre.²⁵³⁴

²⁵³¹ »Ved Indtægten fra et Biografteater vilde Foreningen i en langt højere Grad end hidtil kunne yde sine Medlemmer økonomisk Støtte, ikke blot til ligefrem nødlidende Forfattere, men ogsaa ved at yde Bidrag til Udgivelsen af Arbejder, hvis litterære Værdi er uomtvistelig, men som paa Grund af et maaske for ringe Salg ikke vil kunne blive antaget af Forlagene.« Brief der DFF an den Polizeidirektor in Kopenhagen, dat. 15.10.1920. In: LfS, Kbhs Politi, 1. inspektorat: Diverse ansøgninger om biografteaterbevilling, 570.

²⁵³² »Selvfølgelig vil der i et Biografteater, der ejes af Dansk Forfatterforening, blive lagt Vægt paa at bringe de i enhver Henseende værdifuldeste Films, ligesom man naturligvis særlig vil have sin Opmærksomhed henvendt paa, hvad der paa dette Omraade fremkommer fra *danske* Forfattere.« Ibid.

²⁵³³ In seinem Brief, der der Antragsakte beilegt (RA, J_I 1920: V 5404), schildert Nervø seine Krankheitsgeschichte, die auf Verletzungen zurückginge, die er sich bei einem Flugzeugabsturz zugezogen habe. Schon bei seinem ersten Antrag auf eine Kinokonzession 1916 hatte er als Grund seine Invalidität angegeben (LfS, Kbhs politi, 1. inspektorat: Diverse ansøgninger om biografteaterbevilling, 471).

²⁵³⁴ »at min Arbejdsevne endnu er føleligt svækket som Følge af en Hjerneblødning, der ramte mig i Februar 1916. Min digteriske Produktion er af den Grund bleven meget begrænset og kan ikke længere afgive Basis for mit økonomiske Liv, men jeg tror mig berettiget til at mene, at min hidtidige Produktion har været af den Art, at en Haandræk-

Bei individuellen Antragstellern war der Normalfall jedoch die Absichtserklärung, intensiv für eine Verbesserung des Niveaus im Kino zu arbeiten. Sophus Michaëlis und Gunnar Sommerfeldt erbaten sich z.B. eine Kinokonzession,

um die solchermaßen begonnene Arbeit fortzusetzen, den Film in Dänemark (wo es – wie überall – den Drang gibt, den Film in höhere Bahnen zu lenken) neu zu erschaffen, sowohl was den künstlerischen Wert als auch was die Zusammenarbeit zwischen dem Film und nationalen kulturellen Kräften angeht.²⁵⁵

Der Hinweis auf die Zusammenarbeit zwischen dem Film und nationalen kulturellen Kräften, der ausgerechnet vom Verfasser von *Himmelskibet* gemacht wird, ist eine diskursive Novität und vielleicht dem Zeitpunkt der Antragstellung geschuldet: dem Jahr der Wiedervereinigung mit Sønderjylland 1920 mit seinen national(istisch)en Höhenflügen. Beteuerungen wie das Versprechen, für eine Verbesserung des Niveaus im Kino zu sorgen, hatte schon der Kopenhagener Polizeidirektor 1909 keinen Glauben mehr schenken können und wollen, als er Otto Larssens Antrag auf eine Konzession für *Det stumme Teater* ablehnte, weil eine solche Absichtserklärung schon damals stereotyper Bestandteil jedes Antrages war (vgl. Kap. 3.I.I.2).

Betrachtet man nur den Antragsdiskurs, sind die Versuche der literarischen Intelligenz, Kinokonzessionen zu erhalten, als disziplinierende Kolonialisierung des Kinos und damit als Element einer funktionalen Zensur zu bewerten. Die Praxis der Konzessionerteilung und -nutzung legt allerdings nahe, diese weniger unter dem Aspekt einer kulturellen Disziplinierung und mehr als Ausdruck schlichten ökonomischen Interesses zu sehen. Zweifelsohne war der Umstand, daß Kinos überhaupt – anders als z.B. in Schweden oder im Deutschen Reich – konzessioniert wurden, Ausdruck einer hegemonialkulturellen Regulierungspolitik: Ziel war die Eindämmung des ›Kinounwesens‹; Ziel war allerdings auch, aus staats-

ning fra Statens Side som den ansøgte ikke vil være uforsvarlig.« Brief, ohne Datierung, aber eingegangen 4.8.1920. In: LfS, Kbhs politi, 1. inspektorat: Diverse ansøgninger om biografteaterbevilling, 546.

255 »til at kunne fortsætte det saaledes paabegyndte Arbejde for at nyskabe Filmen i Danmark, hvor der, som overalt, er Trang til at føre Filmen ind paa højere Baner, saavel hvad den kunstneriske Værdi som hvad Samarbejdet mellem Filmen og nationale, kulturelle Kræfter angaaar.« Brief ans Justizministerium, dat. 14.10.1920. In: LfS, Kbhs Politi, 71. Kopie auch beigelegt in: RA, J₃ 1922: 16⁸¹.

ökonomischer Räson eine allzu große, ökonomisch bedrohliche Konkurrenz unter den Kinos zu verhindern. Denn ein Interesse an der regulierenden Konzessierung des Kinos hatte die öffentliche Hand nicht zuletzt auch deshalb, weil ein Anteil der Bruttoeinnahmen der Kinos (in Kopenhagen zunächst 10%²⁵³⁶, ab 1911 20%) die staatliche Armenfürsorge finanzierte.

Die Geschichte und Praxis der Kinokonzessionsvergaben machen deutlich, daß staatlicherseits keine konkreten Ziele existierten, die über diese Beschränkung und die Sicherung der ökonomischen Überlebensfähigkeit hinausgingen. Konzessionen wurden in den allermeisten Fällen nicht wegen fachlicher Qualifikation oder überzeugender kulturreformerischer Projekte der Antragsteller gewährt, sondern als Kompensation oder als Belohnung für geleistete Dienste. Die Programme von Kinos, für welche Mitglieder der literarischen Intelligenz die Konzession innehatten, unterschieden sich signifikanterweise im Urteil der Zeitgenossen nicht von denen anderer Kinos. Nicht zuletzt die in der Presse vieldiskutierte Vergabe von Kinokonzessionen an zwei prominente Autoren, Walter Christmas 1913 und Johan Skjoldborg 1917, illustriert deutlich, daß Kinokonzessionen in rein ökonomischen Parametern reflektiert wurden.

Christmas, der seit 1910 mit der Filmindustrie in Kontakt gestanden hatte, beantrage am 26.6.1913 beim Justizminister eine Kinokonzession und ließ es dabei nicht an der üblichen kinoreformerischen Antragsprosa fehlen:

Indem ich hiermit die Erlaubnis beantrage, ein »Theater für lebende Bilder« zu errichten, geschieht dies als Teil der Bestrebungen, die derzeit unternommen werden, um das Niveau der Kinos anzuheben, teils durch die richtige Themenwahl, teils durch eine wirklich künstlerische Ausführung.

Es ist meine Absicht, in dieser Hinsicht mit den deutschen »Kammerlichtspielen« als Vorbild zu arbeiten, da die Vorstellungen teils aus den Federn der besten lebenden Autoren stammen sollen, teils aus Dramatisierungen der vorzüglichsten Werke klassischer Autoren.

Durch das Knüpfen von Verbindungen mit solchen Filmaufnahmeverunternehmen, die sich höhere künstlerische Ziele setzen – so wie z.B. das »gyldendalsche« [= *Dania Biofilm*] – wird das von mir gewünschte Kino im Stande sein, in nicht geringem Maße die Arbeit dänischer Autoren zu unterstützen. Es ist mein ausdrückliches Ziel, alles aufzubieten, um dem volklich-erziehenden und daher so außerordentlich bedeutungsvollen Wirken des Films einen wirklichen Stempel der Kunst aufzudrücken.

2536 Jens ULFF-MØLLER (1989), 29.

Ich vermeine, die erforderlichen Qualifikationen zu haben, um eine solche Arbeit aufzunehmen, wie ich sie hier angedeutet habe. Ich habe eine lange dramatische Tätigkeit hinter mir und kenne mich mit den Theaterverhältnissen aus, auch was Kinos betrifft; schließlich habe ich selbst eine Reihe Filmdramen geschrieben.²⁵³⁷

Dem Antrag lagen drei schwergewichtige Empfehlungsschreiben bei: von Edvard Brandes (wenige Monate später im zweiten Kabinett Zahle Finanzminister), vom DFF-Vorsitzenden Erik Skram sowie von Peter Nansen, der streckenweise nur Christmas' Antragstext umformulierte und zugleich die Gelegenheit nutzte, um für das Vorhaben seiner *Dania Biofilm* eine Lanze zu brechen:

Alle, die meinen, daß der ›Film‹ zu wirklich großer kultureller und künstlerischer Bedeutung entwickelt werden kann, müssen wünschen, daß Kinos nach dem Plan und mit dem Ziel entstehen, wie sie Kapitän Christmas für das von ihm begehrte »Theater für levende Bilder« entwickelt hat.

Und es kann kein Zweifel herrschen, daß Kapitän Christmas genau die Fähigkeiten hat, die von einem Mann gefordert werden müssen, der versuchen soll, das Niveau der Kinos anzuheben, ohne das Wagnis hochfliegender Experimente einzugehen, wofür das Kino noch kaum reif ist.

Kapitän Christmas wird als praktischer und klar urteilender Mann wissen, was und wieviel bereits jetzt für eine Verfeinerung und Veredlung der Kinovorstellung getan werden kann, sowohl in Hinblick auf Themenwahl wie Ausführung. Und sein Geschmack und seine künstlerischen Fähigkeiten werden die Garantie dafür bieten, daß das Kino, das ihm hoffentlich anvertraut wird, ein wichtiger Teil der Bestrebungen werden wird, der volklichen und daher so

2537 »Idet jeg herved ansøger om Tilladelse til at oprette et ›Teater for levende Bilder‹, sker det som et Led i de Bestræbelser, der for Tiden gøres for at højne Biografaternes Niveau, dels ved det rette Valg af Emner, dels gennem en virkelig kunstnerisk Udførelse./ Det er min Hensigt i saa Henseende at arbejde med de tyske ›Kammerlichtspiele‹ som Forbillede, idet Forestillingerne dels skulde stamme fra de bedste nulevende Forfatteres Penne, dels fra Dramatiseringen af klassiske Forfatteres ypperste Værker./ Ved at knytte Forbindelse med saadanne Filmoptagelsesforetagender her i Landet, der sætter sig højere kunstneriske Maal – saaledes som for Eksempel det ›Gyldendalske‹ – vil det af mig ønskede Biografateater være i Stand til i ikke ringe Grad at støtte danske Forfatteres Arbejde. Det er mit bestemte Formaal at opbyde alt for at kunne sætte et virkelig Kunstens Stempel paa Filmens folkelig-opdragende og derfor saa overordentlig betydningsfulde Virke./ Jeg formener at have de fornødne Kvalifikationer til at tage en saadan Gerning op, som jeg her har antydet. Jeg har en lang dramatisk Virksomhed bag mig og er kendt med Teaterforhold, ogsaa hvad Biografateatre angaa; jeg har endelig selv skrevet en Række Filmdramaer.« Brief an das Justizministerium, dat. 26.6.1915. In: LfS, Kbhs politi, 1. inspektorat: Korrespondancesager vedr. tildelte biografbevillinger, pakke 17.

außerordentlich bedeutungsvollen Kunst des Films den Stempel der Kunst aufgedrückt zu bekommen. [Sic]²⁵³⁸

Christmas erhielt tatsächlich die gewünschte Konzession, nachdem das zweite Kabinett Zahle im Oktober die Regierungsgeschäfte übernommen hatte. Wenn seine bei der Antragstellung geäußerten Kinoreformvorstellungen bei der Erteilung der Konzession irgendeine Rolle gespielt haben sollten, so werden sie zumindest in der Stellungnahme des Justizministeriums zum Antrag nicht angesprochen. In dieser wird ausschließlich darauf verwiesen, daß Christmas durch die Konzession für seinen Verlust entschädigt werden solle, der ihm im Zusammenhang mit den mißglückten Verhandlungen über den Verkauf der westindischen Inseln an die USA 1899/1900 entstanden war:²⁵³⁹ Die Kinokonzessionserteilung war schlichtweg eine ökonomische Gefälligkeit für einen Parteigänger.

So hatte es wohl auch Walter Christmas verstanden – dies legt zumindest sein Verhalten nahe, nachdem er tatsächlich in die Lage versetzt worden war, seine Ankündigung wahrzumachen, dem Kino den Stempel ›wirklicher‹ Kunst aufzudrücken, sich an den deutschen Kammerlichtspielen zu orientieren und bevorzugt ›literarische‹ Produktionen der *Dania Biofilm* vorzuführen. Statt dessen hatte er schon einige Monate vor der Konzessionserteilung zwecks Ausnutzung seiner offensichtlich bereits in Aussicht gestellten Konzession mit der *Nordisk* Kontakt aufgenommen. Am 8.10.1913 schloß er mit einem Konsortium, an dem u.a. die *Nordisk*-Leute Ole Olsen, A.W. Mammen, Harald Frost und Frede Skaarup beteiligt waren, per Handschlag einen Vertrag, der ihm 600 Kro-

2538 »Alle, der mener at ›Filmen‹ kan udvikles til virkelig stor kulturel og kunstnerisk Betydning, maa ønske, at der opstaar Biografteatre efter den Plan og med det Maal, som Kapt. Christmas har udviklet for det af ham atraaede [sic] ›Teater for levende Billeder.‹/ Og der er ingen Tivil om, at Kapt. Christmas har netop de Evner, der maa udkræves af en Mand, som skal forsøge at højne Biografteater-Niveauet, uden at vove sig ind paa højtflyvende Experimenter, hvortil Film næppe endnu er kommet./ Kaptein Christmas vil som praktisk og klartdømmende Mand vide, hvad og hvormeget der allerede nu kan gøres til en Forfinelse og Forædling af Biograf-Forestillingen, baade med Hensyn til Emne-Valg og Udførelse. Og hans Smag og kunstneriske Evner vil yde Garanti for, at det Biografteater, der forhaabentlig betros ham, vil blive et værdifuldt Led i Bestræbelsen for at faa Kunstens Stempel sat paa Filmens folkelige og derfor saa betydningsfulde Kunst.« Brief, dat. 7.5.1913. In: *Ibid.*

2539 Brief des Justizministeriums an den Polizeidirektor, dat. 28.8.1913 (Journal Nr. O 4529, Brev Nr. 13204). In: LfS, Kbhs politi, 1. inspektorat: Korrespondancesager vedr. tildele biografbevillinger, pakke 17. – Zu Walter Christmas' Engagement in der Westindien-Frage s. Ove HORNBY (1980), 339ff.

nen per Monat ab dem ersten Konzessionstag und später mindestens 8.000 Kronen p.a. an Gewinnbeteiligung zusicherte. Von diesem noch nicht schriftlich fixierten Vertrag trat Christmas aber kurz darauf zurück, was er gegenüber dem empörten Konsortium mit dem fadenscheinigen Argument begründete, daß er bei der Vertragsabsprache davon ausgegangen sei, daß er auch einen Vorstandssitz in der *Nordisk* erhalten sollte.²⁵⁴⁰

Die Vermutung des Konsortiums, Christmas habe wohl ein besseres Angebot erhalten und deshalb den noch nicht schriftlich fixierten Vertrag gebrochen, wird von den Quellen bestätigt. Am 1.II.1913 schloß Christmas nämlich mit der Tonfilmfirma *Nordiska Aktiebolaget Edisons Kinophon* einen Vertrag zur gemeinsamen Nutzung der Konzession,²⁵⁴¹ der ihm weit favorablere Bedingungen als die Absprache mit dem Konsortium bot, nämlich 20.000 Kronen p.a. zuzüglich fünf Prozent des Netto-gewinns.²⁵⁴² Dafür werde er aber, so führte Christmas gegenüber dem skeptisch gewordenen Kopenhagener Polizeidirektor aus, der aktive Leiter des ganzen Unternehmens sein, das auch noch – *think big!* – eine Tonfilmproduktionsgesellschaft und einen Verleih der produzierten Ton-filme umfassen solle. Er müsse sich dann schließlich kümmern um

den Betrieb des Aufnahmestudios, den Betrieb des Kinos, den Vertrieb ›sprechender Filmdramen‹ an alle dänischen Kinos, die Aufrechterhaltung von Geschäftsbeziehungen mit anderen Fabrikanten und Verleihern von Filmdramen, die Zusammenstellung von Programmen und schließlich [seine eigene Tätigkeit] als Autor und Regisseur ›sprechender Filme‹.²⁵⁴³

2540 Diese Darstellung der Geschäftsverbindungen von Christmas mit dem Konsortium beruht auf einem Brief, den das Konsortium am 4.II.1913 an das Justizministerium schickte (in: LfS, Kbhs politi, 1. inspektorat: Korrespondancesager vedr. tildelte biograf-bevillinger, pakke 17).

2541 Vgl. den Brief des Skattedepartements, dat. 7.8.1915 (Skd. III. Journal Nr. 2436). In: Ibid.

2542 Brief an den Polizeidirektor, dat. 6.II.1913. In: Ibid. Offensichtlich hatte der Polizeidirektor nach dem Eingang des Protestschreibens des Konsortiums im Justizministerium Christmas am 4.II.1913 (s. vorletzte Fußnote) zu einer Stellungnahme aufgefordert, wie er seine Bewilligung auszunutzen gedenke und welche vertraglichen Verpflichtungen er eingegangen sei.

2543 »Optagelsseatrerets Drift, Biografaterets Drift, Forhandling af ›talende Filmsdra-mær‹ til alle danske Biografteatre, at holde Forbindelsen vedlige med andre Fabrikanter og Udlejere af Filmdramaer, Sammensætningen af Programmerne og endelig som Forfat-ter og Iscenesætter af ›talende Films‹.« Ibid.

Christmas richtete das *Empire-Theater* in der Mikkelbryggersgade ein, wo am zweiten Weihnachtstag 1913 große Premiere des Kinetophons war: Vorgeführt wurden ein deutscher und mehrere US-amerikanische Tonfilme. Zumindest das Premierenpublikum unterstrich noch den im Antrags- text formulierten Anspruch: Anwesend war ein illustres Publikum; ver- treten waren auch die mittlerweile schon ›üblichen Verdächtigen‹ bei Kino- reformprojekten, u.a. der ehemalige Regisseur des Kgl. Theaters und Förderer von *Det stumme Teater* 1909, William Bloch, der Innenminister Ove Rode, Aage Paulli, einer der Direktoren der *Dania Biofilm*, und der Filmzensor Christian Zangenberg.²⁵⁴⁴ Das Publikumsinteresse am Tonfilm erlahmte indes nach ganz kurzer Zeit, als sich der Neuigkeitswert der technischen Innovation erschöpft hatte. Schon Mitte Januar wurden in der Presse wirtschaftliche Probleme des *Empire-Theater* diskutiert.²⁵⁴⁵ Ir- gendeine Aufnahmetätigkeit – die angeblich im Januar 1914 beginnen sollte²⁵⁴⁶ – oder Verleihätigkeit ist nicht belegbar, war vielleicht auch nie- mals wirklich beabsichtigt.²⁵⁴⁷ Schon im Februar 1914 trat Christmas dann die Nutzung der Konzession für eine ›Miete‹ von mindestens 10.000 Kro- nen p.a. an Sophus Madsen von der *Dansk Svensk Film* ab,²⁵⁴⁸ der ab März 1914 mit dieser Konzession in Händen das jetzt in *Metropolteater* umgetaufte Kino betrieb. Hier wurde dann 1918 Emil Bønnelyckes Kino- gänger seinem ›anderen Ich‹ vorgestellt (s. Kap. 8.6.3). So entfaltete Christmas' Kino wenigstens noch auf lange Sicht literarische Wirkung, wenn sich schon nicht behaupten läßt, daß dieses *pro forma* von einem Mitglied der literarischen Intelligenz betriebene Kino irgendein kulturel- les Ziel verfolgte, wie es ursprünglich im Antragstext und in den begleitenden Empfehlungsschreiben skizziert worden war. Die Kinokonzession diente zur Sicherung des Lebensunterhaltes und wurde nicht als Instru-

²⁵⁴⁴ ›Anker‹ [= Anker KIRKEBY]: »Edisons talende Film. En smuk Première i Gaar«. In: *Politiken*, 27.12.1913.

²⁵⁴⁵ S. Carl Theodor DREYER: »Talende Film. Tiltagende Røre omkring Empire-Teat- ret«. In: *Ekstrabladet*, 17.1.1914. Abgedruckt in: Peter SCHEPELERN (1982), 76ff.

²⁵⁴⁶ ›Anker‹ [= Anker KIRKEBY]: »Edisons talende Film. En smuk Première i Gaar«. In: *Politiken*, 27.12.1913.

²⁵⁴⁷ Der *Politiken*-Journalist Anker Kirkeby hatte bereits im Dezember 1913 auf die riesi- gen Probleme hingewiesen, solche Filme außerhalb des dänischen Sprachraums abzu- setzen. In: *Ibid.*

²⁵⁴⁸ Vertragskonzept, in: LfS, Kbhs politi, 1. inspektorat: Korrespondancesager vedr. tildelte biografbevillinger, pakke 17.

ment gesehen, Einfluß auf die Produktion oder Rezeption der Filme bzw. auf das Publikum des Kinos zu nehmen.

Noch deutlicher wird dieser Verzicht auf jede kulturreformerische oder sonstige kulturelle Ambition im Zusammenhang mit Johan Skjoldborgs Kinokonzession, die dieser 1917 für ein Kino in Brønshøj, einem Vorort Kopenhagens, erhielt.²⁵⁴⁹ Während Christmas in seinem Antrag wenigstens noch auf seine Erfahrungen mit der Filmindustrie verweisen konnte und Ideen für den praktischen Betrieb des Kinos skizzierte, beschränkte sich Skjoldborg auf karge Ausführungen zu seiner Tätigkeit als Lehrer und Autor:

Was meine *pædagogischen und künstlerischen* Qualifikationen angeht, erlaube ich mir den Hinweis, daß ich seit 20 Jahren in der Volksschule angestellt bin, und verweise auf meine dramatische Autorentätigkeit, da meine Schauspiele im Dagmartheater, im Folketeater in Schweden und Hunderte von Malen in den dänischen Provinzen aufgeführt worden sind. Zudem darf ich vielleicht voraussetzen, daß Ihnen meine übrige Autorentätigkeit nicht unbekannt ist.²⁵⁵⁰

Daß ausgerechnet der völlig film- und kinounkundige, dafür aber notorisch in ökonomischen Schwierigkeiten steckende Sozialdemokrat Skjoldborg unter den insgesamt 64²⁵⁵¹ Bewerbern das Rennen machte, führten erboste Zeitgenossen auf den Einfluß des gerade in die Regierung eingetretenen Sozialdemokraten Thorvald Stauning, des späteren Staatsministers (1924–26, 1929–42), zurück.²⁵⁵² Skjoldborg verpachtete die Konzession jedenfalls umgehend weiter (angeblich für den relativ bescheidenen Betrag von 1.200 Kronen p.a.)²⁵⁵³ und nahm keinen Einfluß auf den Betrieb des Kinos – was ohnehin schwierig gewesen wäre, da er in Løg-

2549 S. hierzu Gunnar SANDFELD (1966), 54, 336, 516.

2550 »Angaaende mine *pædagogiske og kunstneriske* Kvalifikationer tillader jeg mig at henvise til at jeg i 20 Aar har været ansat i Folkeskolen, og til min dramatiske Forfattervirksomhed, idet mine Skuespil er opført paa Dagmarteatret, Folketeatret i Sverrig og Hundreder af Gange i de danske Provinser. Desuden tør jeg maaske forudsætte at min øvrige Forfattervirksomhed ikke er Dem ubekendt.« Brief, dat. 13.11.1916. In: LfS, Kbhs politi, 1. inspektorat: Korrespondancesager vedr. tildelede biografbevillinger, pakke 18.

2551 Die Zahl der Bewerber geht aus den Akten hervor: LfS, Kbhs politi, 1. inspektorat: Diverse ansøgninger om biografteaterbevilling 436.

2552 Jens LOCHER (1917) sowie »Bevillingen i Brønshøj« (1917).

2553 So Jens LOCHER (1917), 160.

stør in Nordjütland wohnen blieb.²⁵⁵⁴ So sehr, wie die literarische Intelligenz aus ökonomischen Gründen an Kinokonzessionen interessiert war, so wenig benutzte man diese, um Einfluß auf das Programm der Kinos und damit auf das Publikum zu nehmen.

²⁵⁵⁴ Dies war eigentlich im Widerstreit mit dem Gesetz, weswegen Skjoldborg 1922 erfolgreich um Dispensation von der Bestimmung nachsuchte, in der Kommune leben zu müssen, wo er eine Kinokonzession innehatte (RA J3 1922: 16186).

8. Der Diskurs übers Kino in der dänischen Literatur 1909–1918

Wie wurde das Kino in der Literatur zwischen 1909 und 1918 diskursiviert? Den Auftakt dieses Kapitels bildet eine Problematisierung des sog. ›filmischen‹ Schreibens. Im Anschluß wird Bertha Holsts Erzählung »Levende Billeder« [»Lebende Bilder«] (1909) kurz analysiert. Es folgt eine Untersuchung des häufigsten ›Kino‹-Motivs in der Literatur: das des Kinobesuches sowie dessen Implikationen und literarische Funktionalisierungen. Der Film spielte jedoch nicht nur motivisch eine Rolle, sondern schlug sich auch in einem eigenen Genre, dem ›Valby-Roman‹, nieder, in dem die einheimische Filmproduktion thematisiert wurde. Nicht ohne Einfluß auf die kulturelle Codierung des Kinos waren gegen Ende des ersten Weltkrieges wahrscheinlich schon durch ihre Auflagenstärke die Romane des Nationalisten und Antisemiten Harald Raage, in denen Film und Kino als synekdochischer Ausdruck für den dekadenten Zustand der dänischen Kultur gegeißelt wurde. Raages Perspektive auf den Film lässt sich als extreme Stereotypisierung gewisser traditioneller Kinodiskurse werten, mit denen Emil Bønnelycke zeitgleich zu brechen suchte. Bønnelyckes Versuch, Film und Kino aus dem bürgerlichen Kunstdiskurs herauszulösen, war mehr demonstrativ proklamiert, als daß er faktisch von ihm durchgeführt wurde. Aber sein Versuch einer diskursiven Neukonstruktion des Kinos resultierte in z.T. avantgardistischen Texten, in denen Kino und Film in einer Komplexität verhandelt wurden, die sonst nirgendwo in der dänischen Literatur 1909–1918 anzutreffen war, so daß ihm die letzte Fallstudie dieses Abschnitts gewidmet ist.

8.1 Zur Problematik des ›filmischen Schreibens‹

1915 veröffentlichte Sven Lange einen Briefroman, *Fru Gerda og hendes Moder. Et Aar i Breve* [Frau Gerda und ihre Mutter. Ein Jahr in Briefen]. Ohne auktoriale Erzählerinstanz erschließt sich das narrative Geschehen dem Leser allein durch die abgedruckten Briefe, ergänzt um die Reproduktion einer Visitenkarte sowie eines Zeitungsausschnitts.²⁵⁵⁵ Der Roman ließe sich unschwer als ›Film‹ lesen: Die Handlung wird in verschiedene perspektivische Einstellungen bzw. Szenen (= die Briefe) zer-

²⁵⁵⁵ Sven LANGE (1915), 17 (die Visitenkarte) u. 44 (der Zeitungsausschnitt).

legt; anschließend werden diese Briefe zu einem Ablauf montiert, der durch filmtypische Einblendungen wie Visitenkarte oder Zeitungsausschnitt unterbrochen wird. Ist *Fru Gerda og hendes Moder* nun deshalb ein Beispiel für ›filmisches‹ oder ›kinemorphes‹ Schreiben in der dänischen Literatur der zehner Jahre? Hatte Sven Lange nicht selbst 1912 verkündet »Bald wird kein Schauspiel mehr geschrieben, das nicht von Kinotechnik geprägt ist«,²⁵⁵⁶ was sich analog auch auf das Genre des Romans übertragen ließe?

Ältere Forschung hätte keine Bedenken gehabt, *Fru Gerda og hendes Moder* als ›filmisch‹ zu charakterisieren, wobei auf einen weitgehend unproblematisierten ahistorischen, weil essentiellen²⁵⁵⁷ Begriff eines ›Filmschen‹ zurückgegriffen wird, der eng vom Sprachgebrauch auf der beobachteten Ebene affiziert war²⁵⁵⁸. Neuere Kinemorphizitätsforschung hingegen versteht Film nicht länger essentialistisch als Medium mit durch Schnitte verbundene Abfolge von beweglichen Bildern,²⁵⁵⁹ sondern als eine historisch veränderliche, prinzipiell contingente kulturelle *Praxis*. Als Mindestbedingung für jede Aussage über das ›Filmische‹ in einem literarischen Text ist daher eine konsequente Historisierung und damit Pragmatisierung des ›Filmischen‹ zu fordern:

Obviously, »cinematic« does not mean the same thing in 1987 as it did in 1950, before wide-screen technology, as it did in 1940, before color became common-

2556 »Der skrives snart ikke et Skuespil, som ikke præges af Biografteknik«. Sven LANGE (1912), 53.

2557 Vgl. z.B. noch Keith COHEN (1979), der sein Teilkapitel über »Inherent Form in the Cinema« mit der Prämisse einleitet: »This section is thus entirely synchronic; there will be no attempt to trace the chronological development of film aesthetics either within the medium or without. Rather, the cinema will be treated as a complex artistic phenomenon momentarily arrested, taken out of its evolutionary [...] process, so as to be examined in essence [!].« (61)

2558 Für eine Übersicht über solche Affizierungen s. Steven G. KELLMAN (1987), 468ff.

2559 Die Beschränkung des ›Filmischen‹ auf die ikonokinetische Dimension, d.h. auf das Prinzip der bewegten Bilder, ist schon deshalb fragwürdig, weil der Tonfilm fast genauso alt ist wie der Stummfilm, auch wenn er sich erst dreißig Jahre später als kulturelle Praxis durchsetzte. Ebenso mag man einwenden, daß die Zwischenitletafeln zwanzig Jahre lang selbstverständlicher Bestandteil von Filmen waren, ohne daß sie jemals dem Idealtyp des ›Filmischen‹ hinzugerechnet worden sind. Wie diese Beispiele illustrieren, liegt summarisch-ahistorischen Verständnissen eines ›Filmischen‹ implizit immer eine durchaus kritisierbare Abstrahierung zugrunde.

place, as it did in 1925, before movies could talk, or as it did in 1900, before cameras became mobile.²⁵⁶⁰

Desweiteren wird der älteren Kinemorphizitätsforschung vorgeworfen, schlichte historische Parallelität häufig unkritisch als kausale Beziehung (fehl-)interpretiert zu haben. Steven G. Kellman hat dies unnachahmlich ironisch und etwas überspitzt formuliert hat:

The history of cinema is congruent with the history of the modern novel, as it is with the development of the airplane, the automobile, the radio, the skyscraper, and even the zipper. Yet not nearly as much sense and nonsense have been written about *cinematic radios* or *novelistic zippers* as has been about *cinematic novels*.²⁵⁶¹

In bezug auf das ›filmische Schreiben‹ bei angeblichen *cinéastes avant la lettre* wie Joseph Conrad, Charles Dickens, Gustave Flaubert, Thomas Hardy, Émile Zola etc. wurde nachgewiesen, daß die Wirkungsrichtung häufig von der Literatur zum Film ging und nicht *vice versa*, also daß z.B. Griffith bewußt Dickens' künstlerische Strategien in Film umsetzte und nicht etwa Dickens hellseherisch ›filmische‹ Techniken vorwegnahm.²⁵⁶² Die kausalen Beziehungen zwischen Literatur und Film enthüllen sich in diesen Fällen bei genauerem Hinsehen nicht als ›filmisches Schreiben‹, sondern eher als ›literarisches Filmen‹.

Diesen Erkenntnissen wurde wiederum von einer Gruppe von Forschern, die u.a. am ›präfilmischen Schreiben‹ in der Literatur festhalten wollen, entgegengehalten, daß es sich beim ›(prä-)filmischen Schreiben‹ schließlich nicht um eine Frage von Einflüssen und *direkten* Wechselwirkungen, sondern um Parallelentwicklungen in Form formaler Analogien und Äquivalenzen in zwei verschiedenen semiotischen Sprachen

2560 Steven G. KELLMAN (1987), 471. Diese Historisierung des Film(verständnisses) ist gleichzeitig auch eine Objektivierung. Ein ahistorischer Begriff von Film führt dazu, daß jeder Untersuchende unreflektiert sein eigenes (in jedem Fall historisch, evtl. auch zu subjektives) Verständnis von Film in den Text hineinassoziiert. Zu demonstrieren ist diese Gefahr z.B. an Anders Ohlsson, der an einen Text von Stig Dagerman die Frage stellt, »om det finns berättartekniska grepp eller strukturer som med fördel skulle kunne associeras [...] till filmen« [»ob es erzähltechnische Kunstgriffe oder Strukturen gibt, die mit Gewinn mit dem Film assoziiert werden können«] (Anders OHLSSON (1995a), 296), bzw. als These lanciert, »att Dagerman kopierar berättarstrategier som man som läsare [...] als impliziter? zufälliger? historischer? intentionaler?] på ett meningsfullt och osökt sätt kan associera [...] till filmen« [»daß Dagerman Erzählerstrategien kopiert, die man als Leser auf eine sinnvolle und zwanglose Weise mit dem Film assoziieren kann«] (ibid., 299).

2561 Steven G. KELLMAN (1987), 467f.

2562 Serge EISENSTEIN (1962).

handele, die sich beide auf eine, nämlich die ›moderne Welt‹ bezögen. Alan Spiegel z.B. benennt »a body of ideas about the world that has become part of the mental life of an entire epoch in our culture«, und zwar eine Ansammlung von Ideen, welche »in fact precedes the invention of the motion picture camera«.²⁵⁶³ Für Keith Cohen stellt sich die Frage nach dem ›filmischen Schreiben‹ als Frage von »fundamental isomorphic structures«²⁵⁶⁴ künstlerischer Wahrnehmung. Eine solche kulturmorphologische Bestimmung eines ›Filmischen‹ hat zwar den Charme, auf den Nachweis einer konkreten Wechselwirkung verzichten zu können und die Kultur einer Zeit als Ganzes fokussieren zu können, muß dafür aber wieder auf einen ahistorischen und damit einseitig vom Beobachter vorgegebenen Begriff des ›Filmischen‹ rekurrieren.²⁵⁶⁵

›Filmisches Schreiben‹ als operationalisierbare Analysekategorie sollte daher zum einen auf die historische Ausprägung des Kinos zum Zeitpunkt der Entstehung des fraglichen Textes rekurrieren, zum anderen sollte der Text eine irgendwie geartete Markierung für eine solche Lesart enthalten, sei sie intertextuell, paratextuell, architextuell oder hypotextuell.²⁵⁶⁶ *Fru Gerda og hendes Moder* ist dann *kein* Beispiel für ein ›filmisches Schreiben‹: Während in Hinblick auf die einmontierten Visitenkarten oder Zeitungsausschnitte durchaus noch argumentiert werden könnte, daß dies filmhistorischer Praxis um 1915 entspricht, lädt der Text selbst zu einer Analogisierung mit Film nirgendwo ein. Kino und Film werden nirgendwo erwähnt, und auch zeitgenössische Rezensionen haben keinen Zusammenhang zwischen der spezifischen Form des Textes und dem Kino entdecken können, obwohl Langes Kinomitarbeit bekannt war. Der gelegentliche Kinogänger Georg Brandes z.B. rezensierte *Fru Gerda og hendes Moder* statt dessen als gelungene Erneuerung des Genres Brief-

2563 Alan SPIEGEL (1976), xii.

2564 »Here it will be a question of fundamental isomorphic structures, not a study of influences. In other words, the view is toward literary artists who observe, absorb, react to, and handle the external reality of a given period in ways strikingly similar to their fellow film artists. Whether or not one can go so far in certain cases as to posit an influence is actually irrelevant.« (Keith COHEN (1979), 108.)

2565 So bestimmt z.B. Joachim Paech die Montage als wesentliches Element einer ›filmischen‹ Schreibweise, obwohl ein am Moment der Montage orientierter Begriff des ›Filmischen‹ z.B. mit der spezifisch europäischen Filmzensierungstradition der zehner Jahre (s. Kap. 9.2) nicht in Übereinklang zu bringen ist. (Joachim PAECH (1988a), 129.)

2566 Zum Problem der Markierung s. Irina O. RAJEWSKY (2002), 37f, 200, 202.

roman in Richtung eines Schauspiels, »wo die Briefe wie ein dramatischer Replikenwechsel wirken«.²⁵⁶⁷

Bei den folgenden Analysen ›filmischen Schreibens‹ in dänischen Texten bis 1918 wird schnell deutlich werden, daß es verschiedene Grundmodi ›filmischen Schreibens‹ gibt, die sich mit Hilfe der Narratologie und der von ihr beeinflußten Intermedialitätsforschung bestimmen lassen: ein *minimalistischer* Modus und ein *maximalistischer*. Für den ersten ist kennzeichnend, daß er auf der Ebene der *histoire* angesiedelt ist. Film bzw. Kino sind z.B. in Form von Filmerwähnungen, Kinobesuchen usw. Teil der Diegese (weshalb das Markierungsproblem beim minimalistischen ›filmischen Schreiben‹ entfällt); die intermedialen Bezüge im literarischen Text bestehen aus konkreten thematisch-motivischen Referenzen auf die Film- bzw. Kinowelt. Rajewsky spricht hier in ihrer Systematik der Intermedialität von »expliziten Systemerwähnungen«,²⁵⁶⁸ Wolf in seiner Systematik von »thematization« und »telling«.^{2569, 2570} Alle Texte, die in den Kapiteln 8.3, 8.4 und 8.5 analysiert werden, gehören in die Kategorie des minimalistischen Modus ›filmischen Schreibens‹.

Weitaus schwieriger gestaltet sich der maximalistische Modus, der auf der *discours*-Ebene angesiedelt ist und der oben bereits implizit der Diskussion der Kinemorphizität von *Fru Gerda og hendes Moder* zugrunde lag. In der Terminologie Genettes handelt es sich hierbei um Hypertextualität qua Imitation:²⁵⁷¹ Durch bestimmte Verfahren wird versucht, die in einem bestimmten historischen Moment als medientypisch angesehenen Spezifika des fremden Mediums Film wie Zeit-/Raummanagement, Kadrierung, Kamerabewegungen und/oder Schnittechniken der bewegten

2567 »hvor Brevene virker som et dramatisk Replikskifte«. Georg BRANDES' Rezension des Buches in *Politiken*, ›Kronik‹ v. 26.10.1915.

2568 »Bezeichnet werden damit Verfahren, in deren Rahmen das kontaktgebende fremdmediale System bzw. bestimmte Komponenten desselben in Form eines ›Redens über‹ oder einer ›Reflexion‹, in jedem Fall aber explizit, d.h. ausdrücklich thematisiert werden. Eine fremd- bzw. altermediale bezogene Illusionsbildung kommt nicht zustande. Explizite Systemerwähnungen können als rezeptionslenkender *marker* [...] fungieren, die anderweitig nicht eindeutig als solche bzw. als auf ein bestimmtes System bezogene erkennbar wären [...].« (Irina O. RAJEWSKY (2002), 196f.)

2569 »[T]he signifiers of the dominant medium are used in the way customary and typical of it and only serve as a basis of this signification without being iconically related to the ›other‹ medium«. (Werner WOLF (1999), 44.)

2570 Vgl. zu den verschiedenen Systematisierungsversuchen Vreni HOCKENJOS u. Stephan Michael SCHRÖDER (2005), 14.

2571 S. hierzu Sabine SCHRADER (2007), 110ff.

Bilder in der Literatur nachzuahmen – Beispiele hierfür werden in Kap. 8.6 analysiert. Es handelt sich also um eine kreative Analogiebildung im unaufhebbaren Modus des *als ob*:²⁵⁷² Der literarische Text versucht als Ganzes oder in Teilen den Eindruck eines Films zu simulieren, ohne jedoch in signifikantorischer Hinsicht aufzuhören, ein literarischer Text zu sein. Dies kann so weit gehen, daß

Makro- wie Mikrostrukturen, Figurenkonzeption wie figurale Welterfahrung und -deutung derart vom Film durchdrungen sind, daß das neue Medium zum zentralen und mitunter gar zum ausschließlichen Gegenstand literarischer Mimesis wird.²⁵⁷³

Dieser maximalistische Modus wird häufig auch als das eigentliche oder sogar das einzige ›filmische Schreiben‹ angesehen, da das ›filmische Schreiben‹ im minimalistischen Modus eher ein ›Schreiben über Film‹ sei. Hier soll trotzdem am Begriff eines weit verstandenen ›filmischen Schreibens‹ (wenn auch in zwei Modi) festgehalten werden, um zu markieren, daß es sich aus Sicht der Intermedialitätstheorie bei beiden Modi zunächst einmal um intermediale Bezüge auf den Film bzw. das Kino handelt, d.h. um

Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt [...] oder das semiotische System [...] eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mitteln.²⁵⁷⁴

Im Kontext meiner Untersuchung spricht zudem gegen eine Einengung des ›filmischen Schreibens‹ allein auf seinen maximalistischen Modus, daß man so Gefahr läuft, die Varianz der Möglichkeiten, mit denen die dänische Literatur auf den Film in dem Zeitraum bis 1918 Rekurs genommen hat und die jetzt zu untersuchen sind, zu übersehen.

8.2 »Levende Billeder« (1909) als Melodrama bei Bertha Holst

Bertha Holsts Text zeichnet sich durch eine strukturelle Spannung aus: Warum ist die Erzählung mit »Levende Billeder« überschrieben, wenn der Text keinen einzigen expliziten Hinweis auf Film als Markierung

²⁵⁷² S. z.B. Michael SCHAUDIG (1992), 40; Alan SPIEGEL (1976), 79; Steven G. KELLMAN (1987), 473f; Heinz-B. HELLER (1986), 279; Irina O. RAJEWSKY (2002), 39f.

²⁵⁷³ Franz-Josef ALBERSMEIER (2001), 19.

²⁵⁷⁴ Irina O. RAJEWSKY (2002), 157.

enthält? Für eine Erklärung muß man sich die Narration näher anschauen: In vier Unterabschnitten, deren Verständnis als ›Bilder‹ durch den Titel der Erzählung nahegelegt ist, wird die Geschichte von Ole Tagtækker erzählt, der in Kjesten verliebt ist. Wegen seiner unehelichen Herkunft ist Ole in seinem Dorf ein Außenseiter, und als er Zeuge wird, wie Kjesten – unter starkem sozialen Druck – sich mit Oles (ehelichem) Halbbruder verlobt, versucht er, die beiden durch Brandstiftung umzubringen. Das Vorhaben mißlingt, und Ole wandert ins Gefängnis. Es gelingt ihm jedoch, den alten Gefängniswärter zu übermannen, und mit dessen Revolver bewaffnet macht er sich auf, Kjesten zu töten, damit auch sein Rivalen sie nicht bekommen kann. Kjesten jedoch hat längst die Verlobung gelöst, um auf Ole zu warten, und gelobt ihm ewige Treue. Ole beschließt, seine Strafe abzusitzen, kehrt ins Gefängnis zurück, befreit den Gefängniswärter und entschuldigt sich beim Pfarrer, den er noch am Tag zuvor aus seiner Zelle geworfen hatte.

Der Dialektgebrauch in der wörtlichen Rede, die Thematik sowie das ländliche Ambiente suggerieren eine Zuordenbarkeit des Textes zum ›volklichen Durchbruch‹, doch steht dieser Klassifizierung der Titel der Erzählung im Wege. Wenn Holsts Text mit ›Levende Billeder‹ überschrieben ist, dann offensichtlich deshalb, weil der damals typische Spielfilm ebenso wie die Erzählung Merkmale *eines* Genres, nämlich des Melodramas tragen. Peter Brooks definiert das Melodrama wie folgt:

Melodrama is indeed, typically, not only a moralistic drama but the drama of morality: it strives to find, to articulate, to demonstrate, to ›prove‹ the existence of a moral universe which, though put into question, masked by villainy and perversions of judgement, does exist and can be made to assert its presence and its categorical force among men.²⁵⁷⁵

Holsts kurze Erzählung setzt diese Definition über weite Strecken geradezu lehrbuchhaft um. Ole hat nach Ansicht der Dorfbewohner das ›böse Blut‹ seines Vaters geerbt und steht somit am moralischen Scheideweg, wie gleich einleitend betont wird: »›Der Bursche kann genauso schlecht wie gut werden‹, sagt der Küster [...], und nun ruhen die Blicke der Leute von Kærby wie ein großes, mißtrauisches Auge auf Ole Tagtækkers Leben und Wandel. Sie wollen doch sehen, was es werden wird: gut oder

2575 Peter BROOKS (1985), 20. Das Zitat findet sich auch in deutscher Übersetzung in ders. (1994), 58f.

schlecht.«²⁵⁷⁶ Dem Leser soll sich die Spannung mitteilen: Wird sich das moralische Universum Kærby's, das vormodernerweise in »Levende Billeder« ausschließlich religiös begründet wird, gegen Ole behaupten können? Was der Küster einleitend als schicksalsschwere Frage beschwört, darf dann abschließend der hierarchisch höherstehende Pfarrer beantworten, dessen Deutung des Geschehens die Erzählung beendet: »Nun hat Ole seine Seele wiedergefunden, denkt Pastor Bette und findet, daß es ein Stück weit Gottes Werk ist, das ihm aus Oles Blick entgegenleuchtet.«²⁵⁷⁷

Typisch für das Melodrama ist jedoch nicht nur das ›Drama der Moralität‹, sondern auch der gewaltsame Charakter der Geschehnisse, der an die Spannung als dominantes Prinzip des Plots gekoppelt ist.²⁵⁷⁸ Um den Leser in Spannung zu halten, nimmt die Erzählung psychische Brüche bei den Hauptfiguren in Kauf: Dem Überraschungseffekt wird die psychologische Glaubwürdigkeit der Charaktere bis zu dem Grad geopfert, daß die für das Melodrama eigentlich typische Identifikation mit dem Helden nicht immer einfach wird. Die Figuren werden grobklotzig auf starke Gefühle wie Liebe, Eifersucht oder Haß reduziert, so daß kein Platz für Subtilitäten bleibt. Ole ist durch seine Außenseiterrolle, an der er persönlich unschuldig ist, zwar als Sympathieträger vorgesehen, aber er wird nachfolgend als Ausbund an bösen Intentionen vorgeführt, wenn er aus Eifersucht erst zum potentiellen Mordbrenner, dann zum Blasphemiker und schließlich fast zum Mörder an seiner Geliebten wird, bevor er urplötzlich vor deren Bett auf die Knie fällt und sich als Geläuterter seiner Strafe stellt. Diese plötzliche Umkehr vom Schurken zum Gutmenschen ist psychologisch zwar unwahrscheinlich, illustriert aber gerade durch ihre Unvermitteltheit die Macht des moralischen Universums.

In der Unterhaltungsliteratur und im populären Theater des 19. Jahrhunderts hat das Melodrama bekanntlich eine wichtige Rolle gespielt. In den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts, als im Zeichen der Dekadence

²⁵⁷⁶ »Den Knægt kan blive baade til ondt og godt,« siger Degnen [...], og nu hviler Kærbyfolkets Blikke over Ole Tagtækkers Liv og Færd som et stort, mistænksomt Øje. De vil dog se, hvad det saa skal blive: godt eller ondt.« Bertha HOLST (1909), 70.

²⁵⁷⁷ »Nu har Ole fundet sin Sjæl igen, tænker Bette-Præsten og synes, det er et Stykke af Guds Gerning, der lyser ham i Møde fra Oles Blik.« Ibid., 89.

²⁵⁷⁸ Für eine Übersicht zur Genrebestimmung des Melodramas s. Henk van der LIET (1994), 342ff; Casper TYBJERG (1996a), 78ff, sowie den Forschungsüberblick bei Christian CARNELLI (1994).

und des *fin de siècle* in Teilen der Hochliteratur die feinsten Verästelungen des Seelenlebens erforscht wurden, hatte Holger Drachmann in Dänemark vergeblich in Opposition zum Zeitgeist den Versuch unternommen, das Melodrama als Genre künstlerisch zu rehabilitieren, wobei er durchaus auch die finanziellen Möglichkeiten, die das populäre Genre dem freischaffenden Schriftsteller bot, im Auge hatte.²⁵⁷⁹ Aber das Genre des schon im 19. Jahrhundert stark optisch²⁵⁸⁰ geprägten Melodramas sollte bald weit erfolgreicher vom Film übernommen werden, der das Melodrama auch in Dänemark zu einem seiner Hauptgenres machte.²⁵⁸¹

Wenn Holst ihre Erzählung mit ›Levende Billeder‹ überschreibt, so bewahrheitet sich die filmische Referenz des Titels im Text insofern, als er sich wie der Spielfilm der Zeit bestimmter Züge des melodramatischen Genres bedient. In der Terminologie der Intermedialitätsforschung handelt es sich um einen intermedialen Bezug durch Systemkontamination.²⁵⁸² Die Klassifizierung der Erzählung als ›lebende Bilder‹ bewirkt eine Doppelbödigkeit, die auf eine Ironisierung zielt. Unklar ist jedoch, was eigentlich durch diesen medialen *crossover* ironisiert wird: das zeitgenössische Kino mit seinen melodramatischen Filmen? der Text mit seiner melodramatischen Handlung? oder beide? Eine textimmanente Analyse kommt zu keinem eindeutigen Schluß, doch der Kontext der Erzählung legt eine Lesart nahe. »Levende Billeder« erschien zu einem Zeitpunkt, als das Kino so sehr zu einem konkurrierenden Medium geworden war, daß man von Seiten der Kopenhagener Höhenkammautoren anfing, Pläne zu schmieden, um ein ›literarisches‹ Kino zu begründen und so die eigene kulturelle Hegemonie auch auf es auszuweiten. Vor diesem Hintergrund dürfte der Text in seiner Entstehungszeit als Kritik

2579 Henk van der LIET (1994), 345f.

2580 Rune WALDEKRANZ (1976), 5ff. Diese starke optische Prägung versucht auch Holst mit den Mitteln des Textes zu gestalten, wie man den oben zitierten Passagen aus dem Text entnehmen kann: Die ›Blicke‹ der Leute aus Kærby ruhen auf Ole wie ein ›Auge‹, und noch das letzte Wort des Textes ist ›Blik‹ [Blick].

2581 Vgl. hierzu generell Peter BROOKS (1985) sowie für eine eingehende Diskussion des Melodrama-Begriffes in bezug auf Filmgeschichte sowie für die verschiedenen Ausprägungen im dänischen Stummfilm Casper TYBJERG (1996a), 75–94. Speziell in bezug auf die französischen Stummfilme, die wahrscheinlich die größte Gruppe unter den in Dänemark rezipierten Filmen im Untersuchungszeitraum stellten, s. Jacques GOIMARD (1979) u. Roger ICART (1979), zu den US-amerikanischen Filmen s. Ben SINGER (2001).

2582 Vgl. hierzu Irina O. RAJEWSKY (2002), 132ff.

an der Banalität der noch relativ neuen ›dramatischen‹, d.h. narrativ-fiktionalen Filme gelesen worden sein.²⁵⁸³

Verglichen mit früheren literarischen Zeugnissen der Kinorezeption markiert »Levende Billeder« 1909 einen Wendepunkt, der in direkter Abhängigkeit zur Fähigkeit des Films steht, fiktional zu erzählen: Während das Kino früher als kulturelle Praxis und Institution wegen seiner Repräsentationsfähigkeit, seiner Technikabhängigkeit und seiner Strukturierung der Wahrnehmung literarisch produktiv war, geht es in »Levende Billeder« das erste Mal ausschließlich um das, was der Film als fiktionales Medium *erzählt*, und nicht länger um die Fähigkeit des Filmes, ›Wirklichkeit‹ zu repräsentieren oder strukturäquivalent zu analogisieren. Damit wird eine Fokusverschiebung in der literarischen Kinorezeption eingeleitet, wie sie typisch sein wird für die nächsten Jahre: Das für die Rezeption des frühen Kinos der Attraktionen typische hohe *kulturtheoretische* Reflexionsniveau wird abgelöst durch eine eher *kulturpraktisch* orientierte Auseinandersetzung mit den Inhalten der fiktionalen Filme einerseits sowie den Modalitäten der konkreten Filmproduktion andererseits, wobei auch in geringerem Ausmaße die konkrete Rezeption Interesse findet.

8.3 Das Motiv des Kinobesuches

Thematisch-motivisch hat das Kino in der dänischen Literatur von 1909 bis 1918 fast ausschließlich in Unterhaltungsromanen seine Spuren hinterlassen. In der ästhetisch komplexeren dänischen Literatur setzt die thematisch-motivische Produktivität des Kinos erst zu einem Zeitpunkt ein, als die dänische Filmindustrie ihre internationale Bedeutung verloren hat. Erst ab Anfang der zwanziger Jahre – und damit außerhalb meines Unter-

2583 »Levende Billeder« ist allerdings eine ästhetisch wenig komplexe Auseinandersetzung mit dem Genre des Melodramas, das allzusehr auf das Paradigma einer banalen Narration mit billigen Effekten reduziert wird. Aus heutiger Perspektive vermißt man z.B. den Aspekt der Entskalierung, den Peter BROOKS (1985 oder 1994) so stark betont hat, also daß das Melodrama eine neue moralische Ordnung nach dem Zusammenbruch der traditionellen zum Ausdruck bringt, um die Welt moralisch wieder lesbar zu machen. In »Levende Billeder« ist das moralische Universum als solches indes nie bedroht, weil es immer noch religiös garantiert ist; nur ein Einzelner ist ausgebrochen und wird reintegriert. Ebenso vermißt man aus heutiger Perspektive in dem im ländlichen Ambiente spielenden Text die Koppelung des Genres mit der ›modernen‹, urbanen Hyperstimulation, wie sie Ben SINGER (2001) überzeugend vorgenommen hat.

suchungszeitraumes – werden Kinobesuche auch in der dänischen Höhenkammliteratur sozusagen ›üblich‹.

Die Autoren jener Unterhaltungsromane, in denen bis zum Ende des ersten Weltkrieges das Kino produktiv wurde, waren hauptberuflich Journalisten aus Kopenhagen, die nebenberuflich als Schriftsteller tätig waren und bei denen der journalistische Zugang zur ›modernen‹, urbanen Lebenswelt sich auch in ihren belletristischen Texten niederschlug: Jørgen Bast, Vilhelm Bergstrøm, Carl Muusmann, Harald Raage, Niels Th. Thomsen.

Sein Entré machte das Kino in den dänischen, *de facto* fast immer in Kopenhagen spielenden Unterhaltungsromanen in Form des Kinobesuch-Motives. Das ist nicht erstaunlich, wenn man bedenkt, daß für 1909/10 von knapp 6.000 Kinobesuchen in Kopenhagen pro Tag auszugehen ist²⁵⁸⁴ – die kulturelle Praxis des Kinobesuchs war schlichtweg ein nicht zu ignorierender Teil der geschilderten Lebenswelt. Das fröhteste Beispiel findet sich in Niels Th. Thomsens »Mimis grønne Ungdom« [»Mimis grüne Jugend«] von 1911. Bezeichnenderweise ist die lange Erzählung, die – ökonomisch erfolgreich²⁵⁸⁵ – auf die Attraktivität von für die damalige Zeit halbpornographischen bzw. ›pikanten‹ Beschreibungen vor allem von lesbischer Sexualität setzt, allerdings noch im halbexotischen Norwegen angesiedelt. Zu ›Mimis grüner Jugend‹ gehören auch Kinobesuche, denn die Hauptperson im Backfischalter geht nachmittags mit ihren Freundinnen ins Kino,

das fast noch besser war als die Romane, weil man darin im heimlichen Samtdunkeln mitten am sonnenflirrenden Nachmittag gleich bei vier spannenden Romanen mit dabei sein konnte, wenn man Glück hatte. Und noch mehr konnte man erleben, besonders wenn man eingeladen war und auf der hintersten Bank saß, wo man vernünftigerweise nur saß, wenn man sein Billet nicht selbst zu bezahlen brauchte.

Kein Wunder, daß die hinterste Reihe schwer beliebt bei der Jugend war! Keiner konnte ja sehen, auf was für Sachen man da kam. Und wenn *er* dann küßte, was er ja machte, falls er kein vollkommener Idiot war, so saß man da mit dem diebisch netten Gefühl, etwas zu tun, was man auf keinen Fall durfte und was überhaupt nicht ainging – und scheinbar war es ja die anständigste Sache der Welt, ins Kino zu gehen. Nicht wahr?²⁵⁸⁶

2584 S. die in Kap. 1 vorgenommene Berechnung.

2585 Das Buch erschien in sechs Monaten in ebenso vielen Auflagen.

2586 »som næsten var endnu bedre en Romanerne, fordi man dérinde i hemmeligt Fløjlsmørke midt på den solskinsflimrende Eftermiddag kunde være med i hele fire

In dieser Szene wird das Kino geradezu prototypisch als erotisch nutzbarer Heterotopos vorgestellt: Als intime Zone innerhalb der öffentlichen Sphäre, in der eine Suspendierung der ansonsten herrschenden moralischen Normen möglich ist, fungiert das Kino als beliebtes Motiv schon in Albert Dams *Mellem de to Søer* [Zwischen den beiden Seen] (1906) ebenso wie in der Literatur und Kinodebatte der zehner Jahre.²⁵⁸⁷ Auch der DDF-Vorsitzende Gnudtzmann hatte ja bei seinem Kinobesuch 1911 die »Verlobten, die auf das Dunkel setzen, während die Bilder gezeigt

spændende Romaner, hvis man da var heldig. Og mere til kunde man opleve, især om man var inviteret og sad på bagerste Bænk, hvor man fornuftigvis kun sad, når man ikke selv skulde betale sin Billet./ Intet Under, at bagerste Række var svært efterstræbt af Ungdommen! Ingen kunde jo se, hvad man dér fandt på at foretage sig. Og når han så kyssede, hvad han jo gjorde, såfremt han da ikke var nogen ren Idiot, så sad man dér med en tyvagtig dejlig Fornemmelse af, at nu gjorde man noget, som man på ingen Måde måtte, og som aldeles ikke gik an – og tilsyneladende var det jo den anstændigste Ting af Verden at gå i Biografen. Ikkesandt?« Niels Th. THOMSEN (1911), 15f.

2587 In Thomsens *Paradisfuglen. En Roman om Kirurgi og Kærlighed* [Der Paradiesvogel. Ein Roman über Chirurgie und Liebe] klärt Dr. Krog die erotisch unbefriedigte Frau seines Kollegen darüber auf, warum man ins Kino geht: »Forøvrigt kan De være vis paa, [...] at en stor Del af den Tiltrækning, som Biografeatrene udover – navnlig paa Børn og unge Mennesker – beror paa, at der er saa dejlig mørkt under Forestillingen!/ – Tror De virkelig?/ – Ja, det er der ingen Tivil om. Det er man ogsaa fuldstændig klar over i Berlin. Jeg husker en morsom Vise, jeg hørte paa en af de utallige Cabaretter der nede. Den handlede om, hvor yndigt det er at gaa i Biografen, naar man er to og bender sig til forskelligt Køn. Der sidder den unge Mand med sin lille Veninde tæt indtil sig og ser baade spændende Dramaer og øeventyrlige Naturbilleder fra fjerne Lande:/ ›Und die Augen sind in Indien –/ der [sic] Hand ist anderswo!‹/ hedder det i Refrænet./ – Næh, Krog, nu skal De holde op! ——« [»Im übrigen können Sie sicher sein, [...] daß ein großer Teil der Anziehungskraft, die die Kinos ausüben – besonders auf Kinder und junge Menschen – darauf beruht, daß es so schön dunkel während der Vorstellung ist!/ – Glauben Sie wirklich?/ – Ja, ohne jeden Zweifel. Darüber ist man sich auch in Berlin vollständig im Klaren. Ich erinnere mich an ein lustiges Lied, das ich in einem der unzähligen Kabaretts da unten gehört habe. Es handelte davon, wie reizend es ist, ins Kino zu gehen, wenn man zu zweit ist und verschiedenen Geschlechtern angehört. Da sitzt der junge Mann mit seiner kleinen Freundin eng an sich geschmiegt und sieht sowohl spannende Dramen als auch märchenhafte Naturbilder aus fernen Ländern:/ ›Und die Augen sind in Indien –/ der [sic, Original auf deutsch] Hand ist anderswo!‹, heißt es im Refrain./ »Also nein, Krog, nun hören Sie aber auf! ——«] (Niels Th. THOMSEN (1913b), 24f.) Auch in Thomsens »Satyrspiel« »Lykkens Pamfilius« [»Der Pamphilus des Glücks«] von 1912 figuriert das Kino als Ort, wo im Schutz der Dunkelheit erotische Kontakte geknüpft werden: Hier ist es die alleine im Kino sitzende Ehefrau, die dort einen Journalisten kennengelernt, von dem sie sich anschließend auch noch bis spät in die Nacht in den Cirkus und ins Tivoli einladen lässt. (Niels Th. THOMSEN (1912b), 118f.)

werden«,²⁵⁸⁸ als eine Publikumsgruppe im Kino bestimmt. Die deutsche Soziologin Emilie Altenloh konstatierte 1914 nüchtern, die Dunkelheit sei einer der ›Hauptnebenreize‹ des Kinos.²⁵⁸⁹ Die Filme mit ihren häufig erotischen Inhalten förderten nach Ansicht mancher Kinoskeptiker noch zusätzlich die Suspendierung erotisch-moralischer Normen, wie sie ansonsten außerhalb des Kinos selbstverständlich gültig waren.²⁵⁹⁰ Im Kino schließe man Bekanntschaften und leite gar Ehen ein, heißt es in Jørn Uhls *Hjemløse –. En Roman fra København i Bolignødens Tegn* [Obdachlose –. Ein Roman aus Kopenhagen im Zeichen der Wohnungsnot] (1920).²⁵⁹¹

Vilhelm Bergstrøm hat dieses Motiv in *Tjep og Rudolf Severinsen* [Tjep und Rudolf Severinsen] (1912) konsequent weiterentwickelt. Die Titelfigur Rudolf hat früher viele Frauengeschichten gehabt und als sog. ›Schweizer‹ vor einem Kino gearbeitet, wobei sein Kumpan Tjep den Zusammenhang zwischen beidem so herstellt, daß Rudolf als ›Schweizer‹ »mit einem flotten Bart die kleinen Mädchen betört hat«.²⁵⁹² In der Erzählung wird ein Kinobesuch Rudolfs geschildert, zu dem er ein Mädchen eingeladen hat, was ihn nun fürchterlich nervös macht:

Am Kino konnte er die Kasse [wörtlich: das ›Eintrittskartenloch‹, also die Öffnung in dem Kartenschalter, durch die man das Geld hineinreicht und seine Karten erhält] nicht finden, und an der Kasse [s. o.] konnte er das Geld nicht finden. Er war so ungeheuerlich fieberhaft, daß er vergaß, Karen hinterher zu gehen, und einfach vorneweg stürmte, ohne auch nur die Schwingtür für Karen offen zu halten. Drinnen im schwülen, dunklen Raum kam er zur Ruhe. Bilder, in denen viel geliebt wurde, lenkten seine Gedanken in bestimmte Bahnen.²⁵⁹³

²⁵⁸⁸ »forlovede, der gör Regning paa Mørket, mens Billederne forevises«. Albert GNUDTZMANN (1911), 629.

²⁵⁸⁹ Emilie ALTENLOH (1914), 8, vgl. auch 66ff.

²⁵⁹⁰ Vgl. z.B. den Artikel von Th.J. FUNCH-THOMSEN (unter dem Pseudonym ›Raison‹) »Det erotiske Problem« i Biografateatrene« [»Das erotische Problem« in den Kinos«], der am 20.4.1911 in *Aarhus Stiftstidende* erschien und in dem Kinos mit Huren und die Inhaber von Kinos mit Zuhältern (›Apacher‹ im damaligen Jargon) verglichen werden.

²⁵⁹¹ Jørn UHL (1920), 48.

²⁵⁹² »[har] bedaaret Smaapiger med et flot Skæg«. Vilhelm BERGSTRØM (1912), 30.

²⁵⁹³ »Ved Biografateret kunde han ikke finde Billethullet, og ved Billethullet kunde han ikke finde Pengene. Han var saa uhyre febrilsk, at han glemte at gaa bag efter Karen og bare stormede i Forvejen uden engang at holde Klapdørene aabne for Karen. Inde i det lumre, mørke Rum faldt han til Ro. Billeder, i hvilke der elskedes meget, ledte hans Tanker ind paa bestemte Baner.« Ibid., 69.

Die erotischen Untertöne im manifesten Handlungsgeschehen sind zwar auch hier vorhanden, doch die Unanständigkeit des Kinobesuches ist vor allem auf die metaphorische Ebene transponiert worden. Der geschilderte Kinobesuch ist unschwer als Vollzug eines Geschlechtsaktes zu lesen: Rudolf ist aufgeregt, geradezu fieberhaft, kann zunächst den Zugang nicht finden, stürmt rücksichtslos vorneweg, ohne sich um Karen zu kümmern, kommt erst im schwülen, dunklen Raum zur Ruhe usw.

Das Motiv des Kinobesuches als Suspension moralischer Normen und die damit verbundene Eröffnung eines erotischen Freiraumes verdankt seine heteroreferentielle Existenz dem Umstand, daß mit dem Kino ein für *beide* Geschlechter öffentlich zugänglicher Raum entstanden war, in dem Frauen sich in der Dunkelheit dem ihr »anständiges Verhalten« kontrollierenden Blick entziehen konnten. Der italienische Film *Una tragedia al cinematografo* (Cines, 1913) thematisiert dies humoristisch: Nachdem in diesem Film der Direktor eines Kinos die Vorführung hat unterbrechen lassen, um das Publikum darauf hinzuweisen, daß draußen ein eifersüchtiger Ehemann mit einem Revolver darauf warte, daß seine untreue Frau mit ihrem Geliebten herauskommt, verlassen über dreißig Paare im Schutz der Dunkelheit über eine Hintertür das Kino, so daß am Schluß der Vorstellung die Sitzreihen stark gelichtet sind. Casper Tybjerg hat allerdings zu Recht darauf hingewiesen, daß schon lange vor dem Kino die mit der Vorführung von z.B. Laterna Magica-Bildern einhergehende Verdunkelung »a trysting place for lovers« gewesen sei.²⁵⁹⁴ Er zitiert als literarischen Beleg aus Emil Aarestrups (1800–1856) Gedicht »Dyrehaugen« [»Der Tiergarten«] (1838), das die populäre Vergnügungskultur auf Bakken thematisiert.²⁵⁹⁵ Doch was früher ein okkasionelles Ereignis war, wird mit der Institutionalisierung des Kinos zu einem Massenphäno-

2594 Casper TYBJERG (1996a), 46.

2595 »Efter Bakkens Friction og electriske Trængsel/ Har Ungdommen altid, siges der, en Længsel;/ Der vil jeg staae, i den brogede Strøm,/ Mindes forsvundne Dage, og drømme en gammel Drøm.// I Verdenstheatret sig Mængden forsamler./ Der maa jeg ind; man føler og famler –/ Tillad, at jeg trykker om Livet dig, Søde;/ Seer du? Solen gaar ned og Alperne gløde.« [»Nach Bakkens Friktion und elektrischem Gedränge/ hat die Jugend, so sagt man, immer eine Sehnsucht;/ Da will ich stehen, im bunten Strom,/ mich an verschwundene Tage erinnern und einen alten Traum träumen.// Im Welttheater versammelt sich die Menge./ Dort muß ich hinein; man fühlt und tastet –/ Erlaube, daß ich Dich um die Taille fasse, du Süße;/ Siehst du? Die Sonne geht unter und die Alpen glühen.«] (Emil AARESTRUP (1998), 98.)

men: Ein großer Anteil der 1909/10 knapp 6.000 täglichen Kinobesucher in Kopenhagen waren vermutlich Frauen.

Zusätzliche Brisanz erhielt die in der Dunkelheit des Kinos mögliche Transgression der gesellschaftlich festgelegten Geschlechterrolle durch die nicht zuletzt in Filmen häufig thematisierte zeitgleiche Emanzipations- bzw. Suffragettenbewegung. Dennoch wird die erotikgeschwängerte Kinoatmosphäre in Texten männlicher Autoren fast nie²⁵⁹⁶ als Bedrohung beschrieben – selbst da nicht, wo literarisch durchaus Kritik am Kino und seinen Folgen geübt wird.²⁵⁹⁷ Denn was wäre letzten Endes aus männlicher Perspektive ein Kinobesuch ohne die erotische Verheißung, dem in der dänischen Literatur der zehner Jahre zunächst nur anderen Geschlecht näher zu kommen? Leider existieren keine Texte weiblicher Autoren aus diesem Zeitraum, in denen das Motiv des Kinobesuches aufscheint – ein Vergleich wäre zweifellos interessant.

Anders als in den Kinobesuchsszenen, die Capovilla in vor allem deutschsprachigen Romanen bis 1938 untersucht hat, spielt der Kinobesuch in der dänischen Literatur bis 1918 keine wesentlich identifikatorische Rolle für den Besucher, und auch die von Capovilla beobachtete Suspendierung von Zeit und Raum im Erzählverlauf wie im Leben der Figuren ist in Dänemark nicht zu beobachten.²⁵⁹⁸ Dies hängt damit zusammen, daß es sich bei den dänischen Romanen und Erzählungen um Unterhaltungsliteratur handelt, in welcher der Kinobesuch narrativ nur begrenzt und in jedem Fall wenig innovativ funktionalisiert wird: als

2596 Eine Ausnahme sind die Texte Harald Raages, auf die in Kap. 8.5 noch genauer eingegangen wird.

2597 In Thomsens ›Kinotexten‹ bis 1913 wird das Kino als Institution durchaus kritisch rezipiert, wenn dies auch selten explizit durch Erzählerkommentare passiert. Über den filmkonsumierenden Backfisch Mimi heißt es z.B., daß er einen »brogede og flimrende Bevidsthedsindhold« [»bunten und flimmernden Bewußtseinsinhalt«] habe (Niels Th. THOMSEN (1911), 32). Die Metaphorik legt einen Bezug zum Kino nahe, wobei jedoch unklar bleibt, ob das Kino das gestörte Bewußtsein des pubertierenden Mädchens spiegelt oder aber ob es aktiv zu dieser Störung beigetragen hat. Auch in dem Roman *Paradisfuglen* findet sich eine implizite Kritik des Kinos durch die Gegenüberstellung des edlen Ehemannes Professor Lange und des französischen Fliegers Henriot, der Ehebruch mit der Frau des Professors begeht. Für die positive Figur Lange sind die lebenden Bilder »som et Barns mekaniske Legetøj« [»wie das mechanische Spielzeug eines Kindes«] (1913b, 59), und einzig zu wissenschaftlichen Zwecken läßt er den Film gelten. Henriot hingegen erscheint im Laufe der Handlung selbst auf der Leinwand, und erst nach ihrem Fehltritt wird Frau Lange gewahr, daß er »et usselt Blændværk[s]« [»ein armseliges Blendwerk«] war, wie es mit bezeichnender Metaphorik heißt. (Ibid., 112.)

2598 Vgl. Andrea CAPOVILLA (1994), 153.

Raum erotischer Entfaltung oder Verheißung oder aber als Ort, wo die Untreue der Ehefrau durch die Vorführung eines Filmes entlarvt wird wie in Thomsens *Paradisfuglen*.²⁵⁹⁹ In letzterem Fall wird durch den Rückgriff auf die Enthüllungsfunktion der Topos des Kinos als verheißungsvoller Raum erotischer Entfaltung ironisch konterkariert, denn durch den Rückgriff findet die Entfaltung des Eros nicht mehr *vor* der Leinwand, sondern *auf* der Leinwand statt – mit der unmittelbaren Folge, daß die erotische Aktivität für die Zukunft unterbunden wird.

8.4 Der Valby-Roman²⁶⁰⁰

Ab 1913 beschränkt sich die belletristische Diskursivierung des Kinos in den Unterhaltungsromanen nicht mehr nur auf die kulturelle Praxis des Kinobesuches. Zunehmend wird das Kopenhagener Filmproduktionsmilieu als Ort, Motiv und dann Thema entdeckt. Besondere Bedeutung kommt bei diesem Prozeß Carl Muusmann zu, der seit Ende des 19. Jahrhunderts seine Berufserfahrungen als Theater-, Zirkus- und Varieté-journalist immer wieder zu Unterhaltungsromanen verarbeitet hatte, die im Kopenhagener Artisten- und Theatermilieu angesiedelt waren. Über seine journalistische Tätigkeit kam Muusmann zwangsweise mit dem Kino in Kontakt, was sich sowohl in seiner Teilnahme an der Kinodebatte 1913²⁶⁰¹ als auch in einer Reflexion des Kinos in seinen belletristischen Werken niederschlug.

Sein 1913 erschienener Roman *Københavner-Teatret* [Das Kopenhagener-Theater], laut Untertitel ein ›Gegenwartsroman‹, konnte bei diesem thematischen Anspruch kaum umhin, das Kino in dessen dänischem Boomjahr in die Narration einzubringen. Die recht verzweigte Handlung läßt sich für diese Analyse auf den Hauptstrang verkürzen: Hjalmar Brænding will unbedingt Schauspieler werden und ist in Ellen Kraft verliebt, die Tochter eines Bäckermeisters. Sein sich schließlich einstellender Erfolg auf der Bühne vereitelt jedoch zunächst sein zweites Ziel, denn der

²⁵⁹⁹ Niels Th. THOMSEN (1913b), II7.

²⁶⁰⁰ Eine frühere Version dieses Kapitels erschien bereits als Stephan Michael SCHRÖDER (2005a).

²⁶⁰¹ Wie in Kap. 6.2.2 dargestellt, hielt Muusmann Anfang März 1913 den Einleitungs-vortrag beim Diskussionsabend der *Studenterforening* über das Kino und beteiligte sich auch an der Diskussion des Themenabends über das Kino, den DFF und DDF ebenfalls im März 1913 abhielten.

Bäckermeister will keinesfalls, daß seine Tochter einen Schauspieler heiratet, und sorgt dafür, daß die beiden getrennt werden. Nach einigen Irrungen und Wirrungen kommen die beiden natürlich doch noch zusammen, und Brænding kann zugleich das titelgebende Københavner-Teater übernehmen. Das hierfür notwendige Kapital hat er sich durch Mitarbeit bei Maske-Mortensens Filmfirma *Københavner-Filmen* erworben, nachdem er vorübergehend nicht mehr auf der Bühne des Københavner-Teater stand, da dort das Kommando von Personen übernommen war, mit denen er in Feindschaft lag.

Das ausführlich geschilderte Kino-Intermezzo Brændings macht den Leser in Form eines dialogischen Lehrgespräches zwischen Brænding und dem Filmfirmadirektor Maske-Mortensen sowohl mit dem Film als auch mit der Kinoproduktion einleitend bekannt. So erfahren Brænding und damit auch die Leser über die Funktionsweise des Nachbildeffektes: »Wenn man einen Film schnell durch einen Lichtapparat zieht [...], so kann man die Leute sich akkurat so bewegen sehen, wie sie gehen und stehen«.²⁶⁰² Und auch die Quintessenz des Kinos wird mitgeteilt: »lange, lange Bänder mit der einen kleinen Situation neben der anderen«.²⁶⁰³ Anschließend wird eine fiktive Filmproduktionsgeschichte entworfen, in die historische Ereignisse der dänischen Filmgeschichte leicht verfremdet, aber wiedererkennbar eingehen: die Herkunft des Kinos aus dem Tivoli- und ›Bakken‹-Milieu (ibid.); die Dreharbeiten zu *Løvejagten* auf der Insel Elleore, die im Roman ein palmengeschmücktes Eiland in der Nähe von Roskilde ist, wo die ersten Studios der fiktiven, aber der *Nordisk* nachgebildeten Filmfirma *Københavner-Filmen* liegen (248, 250ff); die Etablierung der Studios in Valby in einem Schrebergartengelände (277); der Übergang zu vermeintlich das Kino kulturell nobilitierenden Literaturverfilmungen, wobei Dumas' *La dame aux camélias* (275; von der *Nordisk* faktisch 1907 adaptiert) explizit genannt wird; die Mode der sog. ›Grafenfilme‹ (275) sowie der Sensationsfilme mit Schlangen (253ff)²⁶⁰⁴

²⁶⁰² »Naar man trækker [...] en Film hurtig gennem et Lysapparat, saa kan man se Folk bevæge sig akkurat som de gaar og staar«. Carl MUUSMANN (1913), 245.

²⁶⁰³ »lange, lange Bændler med den ene lille Situation ved Siden af den anden«. Ibid.

²⁶⁰⁴ Die Schlange verweist auf das Logo der Firma *Det Skandinavisk-Russiske Handelshus* (bzw. später *Filmfabriken Danmark*), die 1912 den erfolgreichen Film *Den flyvende Cirkus* produziert hatte, in dem eine Python eine wichtige Rolle spielt. Im Zusammenhang mit der Filmvorführung wurde die Python vor dem firmeneigenen *Victoria-Teater* in Kopenhagen ausgestellt, entkam kurzzeitig und wurde dann vom Haupt-

und damit mit einer Tierart, der Carl Arctander in *Masken* 1912 Symbolwert für den Mangel an Geschmack in der ganzen Kinobranche zuschrieb.²⁶⁰⁵ Außerdem trifft man in dem Kino-Abschnitt des Romans auf einen Einsatz der bereits diskutierten Enthüllungsfunktion des Kinos, wenn der vermeintliche Graf Wilsdorf auf der Leinwand als russischer Verschwörer erkannt wird (261ff), sowie auf die gerne kolportierte Wandlermythe, daß Kameramänner selbst bei Szenen, in denen Darsteller in Lebensgefahr geraten, unverdrossen weiterdrehen (255).²⁶⁰⁶ Alles in allem läßt sich der Roman als eine Bricolage aus populären kulturellen Lexemen der dänischen Filmproduktion lesen.

Die Kino-Episode Brændings ist in der Gesamtkonzeption des Romans deutlich dem Ziel untergeordnet, Brænding die Möglichkeit zu verschaffen, ins Theaterleben zurückzukehren. Keine Progression vom Theater zum Kino wird also geschildert, sondern die Erzählung folgt eher dem Strukturmodell des dänischen Bildungsromans: vom Theater (›hjemme‹, daheim) in die Fremde, hier: die Filmproduktion (›hjemløs‹, heimatlos), gefolgt von der Rückkehr nach Hause (›hjem‹), ins Theater. Diese A-B-A'-Struktur wird nicht zuletzt durch die Eigennamen des Theaters bzw. der Filmfirma unterstrichen: Dem ›Københavner-Teater‹ entspricht schon nominell die Firma *Københavner-Filmen*. Mit dieser Struktur geht eine absolute Setzung der Institution Theater als universal erstrebenswertes Ziel einher, während dem Kino allein eine dienende Funktion in bezug auf die hegemonialkulturelle Institution Theater zugewiesen wird: Es

darsteller des Films wieder eingefangen, was natürlich in der Kopenhagener Presse ausführlich referiert wurde. »This incident has publicity stunt written all over it«, kommentiert Casper TYBJERG (1996a, 141) zu Recht. Vgl. hierzu auch Jan NIELSEN (2003), 245ff.

2605 Anläßlich der Schlangenausstellung vor dem *Victoria-Teater* kritisierte Arctander unter der Überschrift »Biografteatrene og Slangen« [»Die Kinos und die Schlange«] »den falske Slange, hvis giftige Aande gor det af med det arme Publikums gode Instinkter, saa snart de vil spise af Biografteatret, dette Kundskabstræ paa godt og ondt, især paa det sidste. [...] Biografvæsnet i København mangler Smag, i lige saa høj Grad som en Slange mangler Lemmer« [»die falsche Schlange, deren giftiger Atem die guten Instinkte des armen Publikums erledigt, sobald es vom Kino essen will, diesem Baum der Erkenntnis im Guten wie im Schlechten, besonders im Letzteren. [...] Dem Kino-wesen in Kopenhagen fehlt es im selben Maß an Geschmack, wie es einer Schlange an Gliedmaßen fehlt«]. (Carl ARCTANDER (1912a).)

2606 S. hierzu z.B. die in Bernhardt JENSEN (1969), 117, abgebildete Karikatur über die Aufnahme, bei der sich Gerda Ring während der Filmarbeiten Verbrennungen zugezogen hatte.

muß als Notbehelf fungieren, der Brænding aus seiner zwischenzeitig verfahrenen Situation heraushilft, als er meint, von Ellen nicht mehr geliebt zu werden und zudem ohne Engagement ist.

Trotz – oder vielleicht gerade *wegen* – dieser klaren narrativen wie kulturellen Subsumierung des Kinos unter das Theater wird ersteres erstaunlich positiv geschildert. Besonders auffällig ist dies in bezug auf die Darstellung von Maske-Mortensen, der einzigen leicht zu dechiffrierenden Schlüsselfigur. Durch eine Buchstabenverschiebung wird aus dem Namenskürzel ›MM‹ ein ›OO‹, nämlich Ole Olsen. Mit diesem teilt Maske-Mortensen nicht nur die Karriere vom Tivoli-Betreiber zum Direktor einer eigenen Filmfirma, sondern auch die charakteristische Eigenschaft, wegen mangelnder Bildung Fremdwörter verkehrt zu benutzen bzw. auszusprechen.²⁶⁰⁷ Daß Olsen Fremdwörter gerner hatte als diese ihn, wie Olaf Fønss es spöttisch formulierte, war ein beliebter Topos, um Olsens ›Kulturlosigkeit‹ zu belegen.²⁶⁰⁸ In *Københavner-Teatret* wird die Olsen-Figur zwar ebenfalls als ungebildet eingeführt, gleichzeitig aber unterstrichen, daß Maske-Mortensen ernsthaft an Bildung interessiert ist und nur aufgrund seiner sozialen Herkunft leider keine Bildungschancen hatte. Tatsächlich macht er auch Bildungsfortschritte im Laufe der Handlung.²⁶⁰⁹ Gleichzeitig wird Maske-Mortensen als pädagogischer Reformer²⁶¹⁰ und als grundehrlicher Mensch vorgeführt, der Brændings Film-

²⁶⁰⁷ Vgl. z.B. Carl MUUSMANN (1913), 245 (»arkurat«) oder 246 (»Prinsip«, »Bomong«).

²⁶⁰⁸ Olaf Fønss (1930b), 64. Vgl. auch die Ausführungen in Fußnote 1657 auf S. 519.

²⁶⁰⁹ So lernt Maske-Mortensen z.B., Fremdwörter richtig zu gebrauchen. (Carl MUUSMANN (1913), 274.)

²⁶¹⁰ Gegenüber Brænding entwirft Maske-Mortensen seinen Plan, den Anschauungsunterricht in der Schule zu revolutionieren: »Jeg vil da bruge det levende Billede til en Gang ved Hjælp af alle de fineste Videnskabsmænd at skabe en international Geografi, Naturhistorie og Historie, der skal gaa hele Verden over og smadre alle de dumme Naturaliekabinetter, som de har i Skolerne, med tørre Anskuelsesbilleder og raadne Dyr i Spiritus.« [»Ich will dann das lebende Bild dazu gebrauchen, einmal mit Hilfe der besten Wissenschaftler eine internationale Geographie, Naturgeschichte und Geschichte zu schaffen, die ihren Siegeszug auf der ganzen Welt antritt und all die dummen Naturalienkabinette erledigt, die sie in den Schulen haben, mit trockenen Anschauungsbildern und verwesten Tieren in Spiritus.«] (Ibid.) Tatsächlich hatte Ole Olsen in der dänischen Presse immer wieder ähnliche Gedanken ventilert, vgl. z.B. Søren Slid: »Ole Olsen forbereder en stor Filmsplan. Han vil reformere hele Verdens Skoleundervisning« [»Ole Olsen bereitet einen großen Filmplan vor. Er will den Schulunterricht auf der ganzen Welt revolutionieren.«]. In: DFI, Personenmappe Ole Olsen, als Nachweis ist angegeben: *Ekstrabladet* 8.?1917. Ähnliche Einlassungen gehörten zum international üblichen Dis-

mitarbeit großzügig honoriert – wobei Großzügigkeit ansonsten wahrhaftig nicht als eine Eigenschaft überliefert ist, die dem Geschäftsmann Ole Olsen irgendwie eigen war.

Der Gesamteindruck, den *Københavner-Teatret* von der Filmindustrie vermittelt, paßt zum Tenor der dänischen Filmdebatte 1913: Das Kino wird dem Theater nachgeordnet, aber zugleich wird die künstlerische Entwicklungsfähigkeit des Kinos unterstrichen. Speziell die Darstellung der Ole-Olsen-Figur Maske-Mortensen überschreitet an manchen Stellen die Grenze zur Schmeichelei, was in aktorieller Perspektivierung vielleicht dadurch zu erklären ist, daß Carl Muusmann seit 1910 der *Nordisk* Drehbücher angeboten hatte²⁶¹¹ und im März 1913, also auf dem Höhepunkt der dänischen Kinodebatte, der *Nordisk* das Verfilmungsrecht für zahlreiche seiner Artistenromane gegen den stolzen Betrag von tausend Kronen verkauft hatte²⁶¹². Wer bis 1918 wie Thomsen oder Muusmann im Genre des Unterhaltungsromans über die Filmindustrie schrieb, war zugleich immer auch Drehbuchautor für diese Filmindustrie. Diese ökonomische Interdependenz, wie sie charakteristisch ist für die dänische Situation, wo so viele Autoren mit der Filmindustrie zumindest zeitweise zusammenarbeiteten, schränkte die Möglichkeiten einer wirklich kritischen Perspektive auf das Geschilderte stark ein.

In *Københavner-Teatret* hält die Filmproduktion Einzug in Muusmanns Genre des Artisten- und Theaterromans, das rein thematisch konstituiert war und daher in dem Augenblick das Kino miteinbeziehen mußte, in dem das Kino wichtiger oder zumindest ästhetisch interessanter Teil des beschriebenen zeitgenössischen ›Wirklichkeits-Ausschnittes wurde. Den absehbaren Schritt, die Beteiligung an der Filmproduktion nicht nur als Durchgangsstadium zum Theater, sondern in ihren eigenen Rechten zu thematisieren, vollzog Muusmann 1914 mit dem Roman *Filmens*

kurs über den Nutzen des Kinos. Erste Vorschläge, das Kino für eine Reform des Schulunterrichts einzusetzen, gab es bereits ab 1900 (s. Colin HARDING u. Simon POPPLE (Hg.) (1996), 21ff). Thomas Edison wurde 1910 werbeträchtig mit dem Ausspruch in der US-amerikanischen Fachpresse zitiert, daß bald die Zeit käme, »when every college and every school in the world will boast of its projecting machine and library of educational films« (zit. nach: Lee GRIEVESON (1999), 85). Gerade im Jahr 1913 wurde das Thema viel in der Presse diskutiert (Colin HARDING u. Simon POPPLE (Hg.) (1996), 21ff). Für den entsprechenden Diskurs im deutschsprachigen Raum s. Gabriele KILCHENSTEIN (1997), 88ff, sowie Corinna MÜLLER (2001), 72ff.

2611 Vgl. NBKB XIII:67.

2612 Forf.Kont. 399, dat. 6.3.1913.

Datter [Die Tochter des Films], der diesmal den Untertitel ›Artistroman‹ trägt.²⁶¹³ ›Nutidsroman‹ [›Gegenwartsroman‹] wäre allerdings auch hier eine passende Bezeichnung gewesen: Die Handlung des Mitte November erschienenen²⁶¹⁴ Romans erstreckt sich, explizit datiert durch die Erwähnung des Weltkriegsausbruches sowie der Bombardierung von Antwerpen im September, bis in den Herbst 1914.

Filmens Datter schildert das Schicksal der kleinen Waise Rose Orlandi, die mit ihrem Großvater und dessen ambulancem Puppentheater über die Jahrmärkte zieht. Als das Puppentheater bei einem Brand vernichtet wird, macht der verzweifelte Großvater die Bekanntschaft eines Clowns, der sich Mr. Watson nennt und beim Film als Stuntman arbeitet. In einem Artistencafé, der Kopenhagener ›Filmbörse‹, wird Rose von einem Agenten für eine Filmaufnahme engagiert. In Verfilmungen von H.C.-Andersen-Märchen spielt sie so erfolgreich, daß sie für sich und den Großvater durch ihre Arbeit bei der *Zootropen*²⁶¹⁵ das Auskommen sichert. Nach dem Tod des Großvaters nimmt Mr. Watson Rose an Kindes statt an. Doch Mr. Watson entpuppt sich als Alkoholiker, der mit Roses Einnahmen seinen Lebenswandel finanziert und sie im Rausch schlägt. Als dies von der Umgebung bemerkt wird, kommt Mr. Watson wegen Kindesmißhandlung vor Gericht und wird nicht zuletzt aufgrund von Roses Aussage zu einer Gefängnisstrafe verurteilt. Das Mädchen kommt in die Obhut der Nachbarin Madame Svendsen, mit deren Sohn Knud es eine innige Freundschaft verbindet. Die ökonomischen Verhältnisse verschlechtern sich indes für Rose und damit auch für ihre Pflegefamilie, als die Filmfirma, bei der sie gearbeitet hat, Pleite macht und der Direktor sich erschießt. In dieser Situation nimmt Madame Svendsen widerstrebend das Angebot einer amerikanischen Millionärin an, Rose zu sich zu nehmen. Die amerikanische Millionärin, die etwas unmotiviert nördlich von Kopenhagen im sog. Whiskeygürtel wohnt, sieht in Rose

²⁶¹³ Carl MUUSMANN (1914a). Im folgenden zitiert unter Angabe der Seitenzahl im Haupttext.

²⁶¹⁴ Vgl. die Nennung des Romans als Neuerscheinung in »Dansk Bogfortegnelse fra den 12.-18.II. 1914«. In: *Nordisk Boghandlertidende* 48:46, 19.II.1914, 359.

²⁶¹⁵ Ein weiteres Mal eine der *Nordisk* nachmodellierte Filmfirma; zumindest trifft die topographische Lage, wie sie auf Seite 32 geschildert wird, auf die Studios der *Nordisk* in Valby zu. Nach dem Konkurs der *Zootropen* werden Reste der Firma als *Globus* neugegründet, was dann nach Kriegsausbruch 1914 die einzige Filmfirma ist, die noch mit halber Kraft weiterarbeitet (199) – auch dies ein leicht zu decodierender Hinweis auf die *Nordisk*, in deren Logo ein Eisbär auf dem Globus steht.

das Ebenbild ihrer toten Tochter, die bei dem Untergang eines Luxusdampfers im Nordatlantik ums Leben gekommen ist (der Roman erschien zwei Jahre nach dem Untergang der *Titanic*). Nach einiger Zeit darf Rose den Kontakt zu Knud wieder aufnehmen, der aus Trauer über die Trennung von Rose versucht hat, Selbstmord zu begehen. Während eines Ausfluges erkennen Knud und Rose auf Bakken den aus dem Zuchthaus entkommenen Mr. Watson wieder, der hier untergetaucht ist und als ›Schweizer‹ eines Kinos arbeitet, woraufhin Mr. Watson wieder ins Zuchthaus kommt. Mr. Watsons Haß auf die kleine Rose steigert sich durch diese Episode ins Unermeßliche, und nach seiner Entlassung versucht er, Rose zu ermorden, was Knud jedoch verhindern kann. Als die Millionärin stirbt, setzt sie Rose als Universalerbin ein, und auch für Knud wird mit einem Legat gesorgt.

Filmens Datter ist ein schablonenhafter, H.C.-Andersen-Motive trivialisierender und hastig heruntergeschriebener Unterhaltungsroman, in dem eine Hauptperson im Laufe der Handlung schon einmal ihren Namen wechselt.²⁶¹⁶ Interessant ist der Roman jedoch durch seine Behandlung des Kinos. Wie *Københavner-Teatret* enthält auch dieser Text didaktische Passagen, z.T. wieder in Lehrgesprächsform, in denen der Leser seinen Wissensdurst stillen kann und so z.B. Informationen über die Geschichte des Films (21ff) erhält, aber auch, wie es in einem Artistencafé (24ff)²⁶¹⁷ zugeht oder wie ein Filmstudio aussieht (68f). Wichtiger sind indes die Akzentverschiebungen gegenüber der Darstellung des Films bzw. des Kinos in *Københavner-Teatret* 1915: Wo diese in *Københavner-Teatret* noch der Formel ›Entwicklungsmöglichkeit durch Unterordnung‹

²⁶¹⁶ Der eigentliche Name von Mr. Watson sei ›Theodor Schmidt‹ (20), heißt es am Anfang des Romans, doch gegen Mitte des Romans ist der eigentliche Name Mr. Watsons plötzlich zu ›Theodor Schultz‹ (152, vgl. auch 230) mutiert.

²⁶¹⁷ Die Schilderung des Artistencafés, wo Anbieter und Käufer von artistischen bzw. künstlerischen Tätigkeiten einander begegneten, ist kulturgeschichtlich interessant, da diese Institution in anderen Quellen fast nirgendwo dokumentiert worden ist (Agnes HENNINGSEN erwähnt sie allerdings in ihrer Autobiographie (1951, 88) als »en bekendt artistcafé på Vesterbrogade« [»ein bekanntes Artistencafé in der Vesterbrogade«]). Wie wichtig die Institution als Jobbörse gerade auch für die international herumziehenden Artisten war, läßt sich nicht zuletzt daran ablesen, daß z.B. die *LBB* (z.B. 7:20, 25.4.1914, 64) in einer eigenen Rubrik die Adressen dieser Cafés im In- und Ausland (wenn auch leider ohne Dänemark) abdruckte und einmal dem Thema in ihrer Beilage *Kino-Variété* auch einen eigenen Artikel widmete (»Die Artisten-Cafés«. In: *Kino-Variété*, 1:43, 25.10.1913. Beilage in: *LBB* 6:43, 25.10.1913).

folgte, ist das Kino ein Jahr später zu einer Bedrohung auf verschiedenen Ebenen geworden.

Eingeführt wird es in die Handlung als »der neue, mächtige Feind, dem er [= Großvater Orlandi mit seinem Puppentheater] überall begegnete und der drohte, ihn ganz zu erdrücken: das Kino!«.²⁶¹⁸ Daß die neue kulturelle Praxis durch ihren Erfolg die bunte Vielfalt der berühmten Kopenhagener Vergnügungskultur bedrohte, hatte Muusmann 1914 auch in einem Almanachbeitrag beklagt:

Die schwarzen, rollenden Bilder auf der weißen Leinwand haben all die alten kleinen Vergnügungen verschiedener Art verdrängt und dadurch das Volksleben in der Hauptstadt grauer im Gewebe gemacht, das früher jede Art von buntem Schußfaden hatte.²⁶¹⁹

Das Kino bedroht auch die Existenz des Puppenspielers und seiner Enkelin, und das große Feuer, das sein Theater schließlich vernichtet, wird entsprechend in Analogie zu einer Filmvorführung geschildert: »Der rot-gelbe Feuerschein fiel nun durch die dunkle Straße wie ein scharfer Projektorenstrahl«.²⁶²⁰ Zwar findet Rose anschließend ihr Auskommen beim Film, aber schon die Schilderung der ›Filmbörse‹ lässt keinen Zweifel an den konstitutiven Prinzipien dieser Branche:

Ringsherum wurden größere und kleinere Geschäfte mit den Agenten abgeschlossen, die sich durch das Lokal hindurch bewegten, während sie die Anwesenden wie Aufkäufer auf einem Sklavenmarkt musterten. Und an einen solchen konnte die Filmbörse auch auf gewisse Art erinnern, selbst wenn man sich freiwillig zum Verkauf anbot.²⁶²¹

²⁶¹⁸ »den nye, mægtige Fjende, som han traf overalt, og som truede med helt at knuse ham: Biografen!«. Carl MUUSMANN (1914a), 6.

²⁶¹⁹ »De sorte, rullende Billeder paa det hvide Lærred har fortrængt alle de gamle Smaaforlystelser af forskellig Art og derigennem gjort Folkelivet i Hovedstaden mere graat i Vævningen, der tidligere havde al Slags broget Islæt.« Carl MUUSMANN (1914b), 33.

²⁶²⁰ »Det rødgule Brandskær faldt nu ned gennem den mørke Gade som en skarp Straale fra en Projektør.« Carl MUUSMANN (1914a), 10. Im März 1914 brannte in Kopenhagen das Zirkusgebäude ab – Muusmann hat sich gerne durch aktuelle Kopenhagener Ereignisse inspirieren lassen.

²⁶²¹ »Rundt om afsluttedes større og mindre Forretninger med Agenterne, som bevægede sig ned gennem Lokalet, medens de mønstrede de Tilstedeværende som Opkøbnerne paa et Slavemarked. Og om et saadant kunde Filmsbørsen ogsaa i visse Maader minde, selv om man bød sig frivilligt til Salg.« Carl MUUSMANN (1914a), 28.

Die Filmindustrie erweist sich für Rose und ihren Großvater als Moloch: Der Großvater stirbt an einer Lungenentzündung, die er sich bei herbstlichen Dreharbeiten zugezogen hatte (43), und Rose erblindet fast bei den Dreharbeiten zu *Barnehjertet* [Das Kinderherz] durch das grelle Projektorenlicht (87). Selbst ihr Erfolg beim Film ist zweischneidig: Einerseits vermag sie so ihren Großvater ökonomisch zu unterstützen und erlebt in Notsituationen die Solidarität der anderen Filmschauspieler, die sie feierlich als ›Tochter des Films‹ adoptieren wollen; (71) anderseits ist sie aber auch nur aufgrund dieses Erfolges ein attraktives Opfer für den schmarotzenden Mr. Watson. Nach Watsons Verhaftung und Verurteilung wird dessen Ausbeutung als repräsentativ für die Funktionsweise der Filmproduktion an sich vorgeführt. So wird gerade Roses Zerüttetheit, die ihrer Sorge um Mr. Watsons mögliche Rachepläne entspringt, für die Filmproduktion von *Barnehjertet* ausgenützt:

Rose begann, schlechter und schlechter auszusehen, aber der Szenenregisseur beim Film schien deswegen gar nicht traurig zu sein. Wohl war er ein Mensch, dem das Kind leid tat, aber auf der anderen Seite war er auch mit seiner Kunst beschäftigt, und es waren wundervolle Bilder, die in diesen Tagen aufgenommen wurden. Genau so sollte die Figur in dem großen Film sein. Voller Poesie und Natur war diese Darstellung. Das war keine Komödie, das war Wirklichkeit, die einen vor Rührung und Mitgefühl zum Weinen bringen konnte. »Das Kinderherz« würde mit Rose in der Hauptrolle ein Welterfolg von Rang werden, wenn der Film fertig sein würde.²⁶²²

An Roses Gefühlen ist man zynischerweise nur insofern interessiert, als sie in den Dienst der Filmproduktion zu stellen und damit für eigene Zwecke zu instrumentalisieren sind. Wie zentral Roses Mißbrauch bei der Filmproduktion für die Handlung ist, macht der Umstand deutlich, daß der Film *Barnehjertet* als Überleitung zur zweiten Hälfte des Romans fungiert. Denn während das Zelluloid ihre Angst vor erneutem Mißbrauch durch Mr. Watson festhält, erblickt die amerikanische Millionärin bei einer Filmvorführung in Kopenhagen in dem kleinen Mädchen das

²⁶²² »Rose kom til at se daarligere og daarligere ud, men Sceneinstruktøren ude paa Filmen syntes slet ikke at være ked af det. Han var jo nok et Menneske, der havde ondt af Barnet, men paa den anden Side var han ogsaa optaget af sin Kunst, og det var vidunderlige Billeder, der i disse Dage blev optagne. Netop saaledes skulde Figuren i den store Film være. Der var formelig Poesi og Natur over den Fremstilling. Det var ikke Komedie, det var Virkelighed, der kunde faa en til at græde af Rørelse og Medfølelse. ›Barnehjærtet‹ vilde med Rose i Hovedrollen blive en Verdenssukces af Rang, naar den blev færdig.« Carl MUUSMANN (1914a), 83.

Ebenbild ihrer verstorbenen Tochter Mary und beschließt, das Mädchen zu sich zu nehmen: Gerade dem Mißbrauch von Mr. Watson entronnen, aber noch durch ihn gezeichnet, wird Rose in ihrer Funktionalisierung durch den Film der nächsten Instrumentalisierung ausgeliefert, wenn die Millionärin sie in die Rolle der verstorbenen Tochter drängen will und sie daher ihre Identität aufgeben soll, indem sie sich jetzt z.B. ›Mary‹ rufen läßt. (112)

Die Millionärin erweist sich indes glücklicherweise als einsichtige und verständnisvolle Pflegemutter, und so kann der Roman ohne weitere Ausflüge ins Filmproduktionsmilieu seinem Happy-End entgegensteuern. In der letzten Szene des Romans, als Rose und Knud vom Begräbnis der Millionärin kommen, wird das Kino ein letztes Mal thematisiert. Einer der Kameramänner ihrer alten Filmfirma will Rose paparazzihaft aufnehmen:

Aber Rose wendete sich schnell ab. Die Aufnahme an diesem Ort und in dieser Situation verletzte ihre Gefühle, die ganz von der Erinnerung an den Verstorbenen erfüllt waren.

Rose hatte für immer aufgehört, die Tochter des Films zu sein.²⁶²³

Wieder sollen Roses Gefühle in der Instrumentalisierung durch den Film zynisch mißachtet werden, doch diesmal entzieht sie sich dem Produktionsprinzip und hört dadurch auf, die ›Tochter des Films‹ zu sein. *Filmens Datter* wird so zu einem Text, in dem zwar Kino und Filmproduktion das erste Mal im dänischen Unterhaltungsroman im Mittelpunkt der Narration stehen und zudem ohne expliziten Rekurs auf ein kulturelles Primat des Theaters ästhetisch reflektiert werden, zugleich aber auch so vehement kritisiert werden, daß sich als ein Fazit vom Film buchstäblich abgewendet wird, wenn Rose in der Abschlußszene der Welt des Films den Rücken zukehrt.

Da es sich sowohl bei *Københavner-Teatret* als auch bei *Filmens Datter* um aktualitätsbezogene Unterhaltungsromane handelt, zu deren Merkmalen neben einer schematischen Handlung und Personenzeichnung die unkomplizierte Wiedererkennbarkeit des geschilderten Milieus gehört, lassen sich die Differenzen in der Darstellung des Kinos bzw. der

²⁶²³ »Men Rose drejede hurtigt Hovedet bort. Denne Optagelse paa dette Sted og i denne Situation saarede hendes Følelser, der helt var optagne af Mindet om den Afdøde./ Rose var for bestandig ophørt med at være Filmens Datter.« Carl MUUSMANN (1914a), 231.

Filmproduktion zwischen den beiden Romanen am besten als Reflex der Entwicklungen in der Filmindustrie zwischen 1913 und Ende 1914 erklären: Während die Situation 1913 durch die dritte Literarisierungsphase und insbesondere die Mode des ›Autorenfilms‹ sowie die in der Kino-debatte immer wieder geäußerte Hoffnung auf kulturelle Nobilitierung des Kinos geprägt war, fand das Kino ab Ende 1913 seinen Weg in die Schlagzeilen der Zeitungen vor allem immer dann, wenn wieder eine der 1913 neugegründeten Firmen Konkurs anmelden mußte (wie dies ja auch mit der *Zootropen* in *Filmens Datter* passiert).

Wäre *Filmens Datter* kein dänischer Roman und spielte statt in Valby in Hollywood, wäre der Roman eines der frühesten Beispiele für das Genre des sog. Hollywood-Romans.²⁶²⁴ Carolyn See, die das Genre 1963 wissenschaftlich begründete, definiert es so:

The genre is here defined as an extended work of fiction set in Hollywood which includes at least one major character or several minor ones working in show business, or as any novel of the American film industry on location so long as the action of the book focuses on motion-picture making and the lives of motion-picture people.²⁶²⁵

Bei Brooker-Bowers, die 1985 eine umfängliche Bibliographie zum Hollywood-Roman mit 694 Titeln für die Jahre 1912–82 vorgelegt hat,²⁶²⁶ erfährt die Definition des Genres eine Akzentverschiebung, indem das ursprünglich konstitutive thematisch-motivische Kriterium durch ein topographisches ergänzt wird:²⁶²⁷ »an American regional fictional genre that features characters who work in the film industry either in Hollywood or with a Hollywood production company on location«²⁶²⁸.

2624 Für einen Forschungsbericht zum Hollywood-Roman s. Eckhard GRABE (1992), 3ff.

2625 Carolyn See: *The Hollywood Novel: An Historical and Critical Study*. UCLA-dissertation 1963, unveröffentlicht, deshalb hier zit. nach: Eckhard GRABE (1992), 7.

2626 Nancy BROOKER-BOWERS (1985). Jan OLSSON (1992b), der in seinem Aufsatz einleitend auch einen kurzen Überblick über das Forschungsfeld vermittelt sowie die US-amerikanischen Serien-Filmromane für Jugendliche aus dem sog. Stratemeyer-Syndikat analysiert, hat darauf hingewiesen, daß Brooker-Bowers Bibliographie sowohl in bezug auf erschienene Texte in Buchform (423) als auch als Feuilleton (426) unvollständig ist.

2627 S. auch Eckhard GRABE (1992), 5f.

2628 Nancy BROOKER-BOWERS (1985), ix. Dieser topographischen Komponente ist auch geschuldet, daß Brooker-Bowers' frühestes Beispiel in ihrer Bibliographie von 1912 stammt, der erste ›wahre‹ Hollywood-Roman angeblich aber erst 1916 erschien, denn erst in diesen Jahren zog die US-amerikanische Filmindustrie von der Ostküste, wo sie ursprünglich angesiedelt war, nach Kalifornien. (Ibid., 4.)

In Analogie zum in der Forschung eingeführten Hollywood-Roman lässt sich in der dänischen Literatur der Stummfilmzeit ein allerdings nur aus wenigen Werken bestehendes Genre konstruieren, in dem schwerpunkt-mäßig die Erlebnisse von literarischen Figuren in der dänischen Film-industrie thematisiert werden und das nach dem Studioort der *Nordisk*, die als *paris pro toto* für die ganze Filmindustrie steht, Valby-Roman heißen könnte. Verglichen mit dem US-amerikanischen Hollywood-Roman oder auch mit entsprechenden deutschsprachigen Titeln²⁶²⁹ sind Muus-manns Romane *Københavner-Teatret* und *Filmens Datter* ausgesprochen frühe Werke, was mit der schnellen Einbindung etablierter Autoren in die dänische Filmproduktion zu erklären ist.

Diese frühe Einbindung ist zweifellos auch der Grund für zwei auffällige Merkmale des Valby-Romans. Zum einen sind die Romane häufig doppelt adressiert: Sie scheinen sich neben dem ›gewöhnlichen‹ breiten Publikum eines Unterhaltungsromans auch implizit an Filmindustrie-In-sider zu richten. Ein Roman wie *Københavner-Teatret* mit seiner Brico-lage aus Lexemen der dänischen Filmproduktion fordert vom Leser ide-liter eine Kompetenz, die es erlaubt, alle Schlüsselemente sowohl in ihrer heteroreferentiellen Übereinstimmung wie auch Differenz zu deco-dieren. Zum anderen ist für den Valby-Roman die enge kulturindustrielle Verknüpfung mit dem Film typisch, die sich dergestalt äußert, daß der Roman mit dem Film durch synergetische Reklame und z.T. auch durch Medienwechsel eng verbunden ist. *Filmens Datter* ist für dieses Genre-merkmal ein illustratives Beispiel. Der Roman wurde im Branchenblatt *Filmen*, über das man offensichtlich wegen des Romanthemas ein inter-essiertes Publikum zu erreichen hoffte, unmittelbar nach seinem Erschei-nen annonciert (s. Abb. 109). Einen Monat später wurde er dann in dop-pelseitigen Anzeigen zusammen mit dem deutschen *Vitascopic*-Film *Ein Kindesherz*²⁶³⁰ beworben (s. Abb. 110), der als weihnachtstauglicher Film

²⁶²⁹ Auch im deutschsprachigen Raum hat es zahlreiche Romane und Erzählungen gegeben, die im Filmumfeld spielen. Eine Auswahl von deutschsprachigen Titeln »aus der Filmwelt« bieten die 151 bibliographischen Aufnahmen in Hans TRAUB u. Hanns Wil-helm LAVIES (1940), 225–229, von denen allerdings nur acht den Zeitraum bis 1918 be-treffen, von denen wiederum die frühesten auf 1913 zu datieren sind. Erwähnenswert ist in diesem Kontext vor allem Arnold Höllriegels Roman *Die Films der Prinzessin Fan-toche* von 1913 (Arnold HÖLLRIEGEL (2003)), das früheste Beispiel für einen ›Films-Roman‹ in Deutschland.

²⁶³⁰ Gerhard LAMPRECHT (1967–70), 1914:484. Laut Lamprechts Angaben wurde der Film am 24.4.1914 der Presse vorgeführt und am 8.5.1914 uraufgeführt.

am 21.12.1914 im Kopenhagener *Vesterbro Bio* unter dem Verleihtitel *Et Barnehjerte* dänische Premiere hatte. Der Anzeige ist zu entnehmen, daß die verleihende *Fotorama Muusmanns* Roman den Lesern des Fachblattes *Filmen* auf Wunsch portofrei zuschicke und daß es sich bei *Filmens Datter* um »eine rührende und spannende aktuelle [!] Erzählung über ›Die kleine Rose‹ [handle], die in ›Das Kindesherz‹ filmte und die ganze Welt zum Weinen brachte«.



Abb. 109: Werbung für *Filmens Datter* im Branchenblatt *Filmen*

Diese Reklame legt durch die Koppelung von Film und Buch nahe, daß *Filmens Datter* ein ›Buch zum Film‹ sei, es sich bei dem Roman also entweder um eine Reliterarisierung der filmischen Narration oder aber um eine literarische Gestaltung des realhistorischen Filmproduktionskontextes handele. Beides ist jedoch nicht zutreffend. Laut Anzeigen in der deutschen Fachpresse stammte die Handlung des Films aus einer Novelle des Autors und Schauspielers Walter Schmidthaessler (1869–1923), der den Film auch inszenierte.²⁶³¹ Eine publizierte Inhaltsangabe des verlorengegangenen Filmes läßt erkennen, daß es keinerlei Ähnlichkeiten mit

²⁶³¹ Vgl. in der *LBB* 7:20, 25.4.1914, oder die Anzeige in *Der Kinematograph* 383 (29.4.1914). Ursprünglich schrieb sich Schmidthaessler Schmidt-Häßler, so daß sein Name für die Filmbranche offensichtlich internationalisiert wurde.

dem Plot von Muusmanns Roman gibt.²⁶³² Auch das Schicksal der Hauptdarstellerin Hanni Reinwald (1903–1978), ein Kinderstar der *Vitascope*, ist ohne Parallelen zur Hauptfigur des Romans, der ›kleinen Rose‹.²⁶³³ Abgesehen von der Ähnlichkeit der Titel (»Et Barnehjerte«/»Barnehjertet«) ist das von der Reklame suggerierte Entsprechungsverhältnis nicht gegeben – ein intendierter Zusammenhang zwischen Roman und Film könnte höchstens insoweit existieren, als Muusmann den Titel des deutschen Films kannte und wußte, daß er in Dänemark in die Kinos gebracht werden sollte, was die Möglichkeit zu reklamemäßigen Synergieeffekten bedeutete, die er ausnutzen konnte²⁶³⁴ (tatsächlich erschien *Filmens Datter* noch 1914 in einer zweiten Auflage).

²⁶³² In *Ein Kindesherz* heiratet ein älterer Professor eine junge Witwe namens Ada, die sich eigentlich zu Rolf Brandt, einem Schüler des Professors, hingezogen fühlt, aber aus Vernunftgründen eine Verbindung mit dem Professor eingeht. Dieser hat einen kleinen Sohn, mit dem die neue Stiefmutter sich zunächst nicht anfreunden kann. Als der Sohn aus Zufall mitbekommt, daß seine Stiefmutter zu einem Rendezvous mit dem Schüler des Professors gehen will, versucht er dies dadurch zu verhindern, daß er auf der Vorderhaustreppe auf sie wartet, schlüpft dabei aber ein und wird von seiner Stiefmutter schlafend vorgefunden. »Und an diesem Abend hat er seinen ersten Sieg über das Herz seiner Mutter davongetragen, denn Rolf Brandt wartete vergebens auf Ada, die bei ihrem Kinde blieb.« (»Wochen-Bulletin der Polo-Film-Vertriebs-Gesellschaft«. In: *Die Filmwoche* 2:60 (3.5.1914).) Diese Inhaltsangabe in der *Filmwoche* sowie das Standbild, das hier in Abb. 110 reproduziert wird, ist offensichtlich alles, was von dem Film heute erhalten ist. In den Kinematheken in Düsseldorf, Frankfurt und Berlin gibt es zu diesem Film kein Programm, keine Standbilder o.ä. mehr. Auch meine Suche nach Rezensionen in der Tagespresse war leider erfolglos.

²⁶³³ Vgl. zu den Reinwald-Geschwistern Hanni, Elisabeth, Grethe und Otto, die von ihren Eltern gemanagt wurden, und ihrem Wirken im dänischen Film Arnold HENDING (1949), 27ff. Spärliche biographische Angaben zu Hanni Reinwald lassen sich auch einem Interview mit ihrer älteren Schwester Grete entnehmen, das Fritz Olimsky 1920 mit ihr führte. In diesem Interview heißt es u.a.: »Als die Familie eines Tages im Café Admiral sitzt, kommt ein Filmregisseur an sie heran und fragt, ob die Kinder filmen würden. So kamen sie zum Film. Sie spielten Kinderrollen, u.a. auch mit Henny Porten und Asta Nielsen [...]. Bald darauf engagierte die Nordische sie nach Kopenhagen. Es ging rasend vorwärts auf dem Weg zur Filmdiva. Da kam der Krieg dazwischen und bereitete dieser Künstlerlaufbahn vorerst ein Ende.« (Fritz OLIMSKY: »Sterne, die uns leuchten werden. Grete Reinwald«. Dat. 28.3.1920, wahrscheinlich erschienen in der *Berliner Börsenzeitung*. Aus Olimskys Ausschnittsarchiv (Filmmuseum Berlin, Sammlung Fritz Olimsky 4.3-89/3 [VAR] o, S. 46).)

²⁶³⁴ Daß Muusmanns Roman in *Politiken* ausgerechnet am Premierentag von *Ein Kindesherz*, nämlich am 21.12.1914 rezensiert wurde (»Filmens Datter«), ist wahrscheinlich auch kein Zufall. – Es muß allerdings dahingestellt bleiben, wie erfolgreich der Versuch war, Film und Buch reklamemäßig aneinanderzukoppeln: In den Rezensionen des Films in Dänemark findet sich kein Hinweis auf Muusmanns Roman (vgl. »Vester-

Die Initiative dazu, sich gewinnbringend an der Vermarktung des deutschen Films mit einem eigenen Produkt zu beteiligen, könnte auch von der *Fotorama* ausgegangen sein, da Muusmann für seine kulturindustrielle Zirkulation von Themen und Narrationen in verschiedenen Medien, bzw. aus ökonomischer Perspektive: für seine effektive Nutzung von Themen und Narrationen in einem Medienverbund bekannt war:

Erst schreibt Muusmann einen Artikel für eine Zeitung. Dann benutzt er den Artikel als Vortrag in einer oder anderen Vereinigung. Dann schreibt er einen Roman über den Artikel, und das Buch arbeitet er danach zum Film um. Das ist einfach und ziemlich gewinnbringend.²⁶³⁵



Abb. IIo: Synergetische Werbung für *Et Barnehjerte* und *Filmens Datter* (Doppelseite aus *Filmer*)

Diese bereits von den Zeitgenossen konstatierte Muusmannsche Tendenz zur Mehrfachverwertung durch medialen Transfer lässt sich auch in bezug auf *Filmens Datter* illustrieren. Muusmann fertigte aus dem Plot seines

bros Teater. »Et Barnehjerte«. In: *Politiken*, 23.12.1914; sowie »Billedteatrene«. In: *København*, 22.12.1914).

²⁶³⁵ »Først skriver Muusmann en Artikel til et Dagblad. Saa bruger han Artiklen som Foredrag i en eller anden Forening. Saa skriver han en Roman over Artiklen, og Bogen laver han derpaa om til Film. Det er nemt og ganske indbringende.« »Filmatisk Vaar« (1918).

kinokritischen Romans offensichtlich zeitgleich auch noch ein Drehbuch, das er – nach einem vergeblichen ersten Anlauf im September 1914²⁶³⁶ – der *Nordisk* im Februar 1915 verkaufen konnte.²⁶³⁷ Was die *Nordisk* bewogen hat, das Drehbuch im zweiten Durchgang doch zu akzeptieren, läßt sich den Quellen leider nicht entnehmen. Vielleicht hatte Muusmann in seinem ersten Drehbuch die filmproduktionskritischen Erzählelemente seiner Romanhandlung noch nicht gestrichen, die zumindest im 1916 in die Kinos gebrachten Film *Filmens Datter* [Kay und Christinchen, auch: *Das Kind von Kopenhagen*] allesamt fehlen.²⁶³⁸ Vielleicht liegt der Grund aber auch in der mittlerweile erfolgten Werbung, welche die Verleihfirma *Fotorama* für *Ein Kindesherz* und *Filmens Datter* betrieben hatte und von der man zu profitieren hoffen konnte. Ein Indiz dafür ist, daß die *Nordisk* den Film *Filmens Datter* in der Hauptrolle ausgerechnet mit der Deutschen Hanni Reinwald besetzte, die bereits in *Ein Kindesherz* die Hauptrolle gespielt hatte.

Mit dem Niedergang der dänischen Filmindustrie gegen Ende des ersten Weltkrieges mußte auch der Valby-Roman notgedrungen sein Ende finden. Allerdings geschah dies mit einer gewissen Zeitverzögerung – zu reich als Stoff- und Motivlieferant war das Filmproduktionsmilieu, als

2636 BtR II:244, dat. 25.9.1914.

2637 Am 23.2.1915 wird Muusmann brieflich gebeten, doch bitte im Hauptbüro der *Nordisk* vorbeizuschauen (NBKB XXXV:372). Der Grund muß der Ankauf des Drehbuches zu *Filmens Datter* gewesen sein, der im KM(A/B) am 25.2.1915 dokumentiert ist.

2638 Der Film selbst ist leider nicht mehr erhalten, doch es existieren zumindest Standphotos, dänische und deutsche Programme bzw. Programmtexte sowie eine (allerdings bereits von der *Nordisk* bearbeitete) Drehbuchfassung (D-Ns 1362) im DFI, die – mit Einschränkungen – einen gewissen Einblick in die Abweichungen zwischen Roman und Film erlauben. Wegefallen ist Roses Auseinandersetzung mit der englischen Gouvernante, die für die Millionärin zunächst das Kind erziehen sollte, sowie der lange Rückblick auf Mr. Watsons Sozialisation (142–158), der ihn im Roman auch als Opfer seines Milieus erscheinen läßt und damit sein Handeln psychologisiert. Beide Streichungen lassen sich mit filmischer Erzählökonomie rechtfertigen, auch wenn Mr. Watson so zu einem monochromatisch gezeichneten Bösewicht verkürzt wird. Gerade weil sich die Filmhandlung aber ansonsten recht eng an die Romanhandlung anlehnt, fällt auf, wie sehr sie auf filmkritische Elemente verzichtet: Der Großvater wird nicht einleitend durch das Kino ruiniert und findet auch nicht als Folge von Dreharbeiten seinen Tod, sondern stirbt gleich nach Vertragsunterzeichnung an einem Schlaganfall, ebensowenig wie Rose bei den Dreharbeiten fast erblindet. Roses Filmmitarbeit (»en herlig Tid for de to Børn« [»eine herrliche Zeit für die Kinder«], so der Programmtext) kommt nur dadurch zu einem Ende, daß die Firma Konkurs geht. Und auch auf die Schlußszene, in der Rose sich von der Kamera abwendet, ist offensichtlich verzichtet worden: Im Film bleibt Rose die ›Tochter des Films‹.

daß man es sofort aufgegeben hätte. Muusmann nutzte z.B. noch 1923 in *De skraa Brædder. Dansk Teaterroman* [Die Bretter der Bühne. Dänischer Theaterroman] die Gelegenheit, ausführlich über Valby zu schreiben. Textintern motiviert wird dieser kapitellange, ca. ein Fünftel des Romans umfassende²⁶³⁹ Ausflug ins Filmmilieu dadurch, daß die männliche Hauptfigur im Zuge ihrer Schauspielerkarriere vorübergehend ein Filmstar wird, der meistens einen Grafen in den sog. ›Grafenfilmen‹ mimt, sich dabei aber mitunter wie ein wandelnder Kleiderständer kommt.²⁶⁴⁰ Die Hauptfigur bleibt daher auch nicht beim Film, sondern benutzt die Filmmitarbeit nur, um bessere Rollen am Theater zu bekommen, und wird tatsächlich zu einem der führenden Theaterschauspieler Kopenhagens.

Was zunächst nichts weiter als eine zeittypische Episode im Lebenslauf der männlichen Hauptfigur zu sein scheint, hat zugleich eine Funktion in der Gesamtkonzeption des Romans, der sich – hierin seine ansonstige Trivialität überschreitend – auf einer Metaebene lesen läßt als Triumph des künstlerischen Theaters über das künstlerisch unfruchtbare Kino. Der Roman beginnt damit, daß sich die männliche Hauptfigur Emil Ambrosius Poulsen in die weibliche Hauptfigur Asta Kragh verliebt, die beide verhinderte Schauspieler sind und gemeinsam eine Laienvorstellung auf Burg Trolle gestalten. Asta bekommt die Ehe sowohl von Poulsen als auch von dem alten Baron Trolle angetragen, entscheidet sich jedoch für Glanz, Pracht und Geld des Lebens als Baronin. Die Namen waren für zeitgenössische Leser des Romans leicht zu entschlüsseln: ›Emil Ambrosius Poulsen‹ stellt eine Reminiszenz an den kgl. Schauspieler Emil Poulsen (1842–1911) dar, der als bester Schauspieler seiner Generation verehrt wurde; der Name ›Asta Kragh‹ spielt auf die Stumm-



Abb. III: Werbung für *Ein Kindesherz*: »Absolut der schönste Film der Welt«

2639 S. Kap. 5: »Filmens Guld« [»Das Gold des Filmes«]. In: Carl MUUSMANN (1923).

2640 Ibid., 268f.

film-Duse Asta Nielsen, aber auch auf Thomas Krag(h) an, der u.a. Drehbuchschreiber sowie Verfasser des Prologes zur Einweihung des *Palads-teater* war und obendrein schon 1909 versucht hatte, Asta Nielsen zum Filmen zu überreden. Die schauspielerisch begabte Asta entscheidet sich im Roman bemerkenswerterweise also nicht für den Schauspieler und damit die Kunst, sondern für den Troll[e], der nicht von ungefähr als eifriger Kinogänger geschildert wird.²⁶⁴¹ Nach einer unglücklichen Ehe, die mit dem Tod des Barons endet, übernimmt Asta ein Theater in Kopenhagen, um Emil wieder nahezukommen, doch dieser steht zu Frau und Kind, worauf Asta ins Kloster [!] nach Italien geht. Die Fruchtbarkeit der Bühnenkunst im Gegensatz zur Unfruchtbarkeit des Kinos wird hier an dem Schicksal der Personen illustriert, und insofern ist *De skraa Brædder* auch ein Metaroman über das Verhältnis von Theater und Kino aus Muusmanns Perspektive.

Vier Jahre später erschien 1927 noch ein letzter Valby-Roman, Niels Th. Thomsens *Hendes Filmshelt. En Dollarprinsesses Kærlighedsroman* [Ihr Filmheld. Der Liebesroman einer Dollarprinzessin], der als Höhe- und zugleich Schlußpunkt des Valby-Romans gelten kann. Genrespezifisch nehmen sich die Publikationsumstände aus: Veröffentlicht wurde *Hendes Filmshelt. En Dollarprinsesses Kærlighedsroman* als ›Serieroman N° 10‹ mit einem entsprechenden Kioskliteraturumschlag. Nirgendwo in dem Buch findet sich ein Hinweis darauf, daß es sich um eine Reliterarisierung des erfolgreichen Filmes *Hvordan* [auch: *Hvorledes*] jeg kom til Filmen/Den Stumme [Der Stumme] (1916) handelt, für den Thomsen ebenfalls das Drehbuch²⁶⁴² geschrieben hatte, also um das Produkt eines zweifachen Medienwechsels.

Wiederum einer H.C.-Andersen-Tradition folgend und vielleicht auch Muusmanns *Filmens Datter* zitierend, handelt es sich abermals um ein früh verwaistes Kind italienischer Herkunft aus einfachsten Verhältnissen, das beim Film sein Glück macht. Das Kind, Silvio Gaetano, fühlt sich durch eine angeblich entsprechende Behinderung zur ›stummen Muse‹ hingezogen und wird durch eine für sein Handicap als Stummer

²⁶⁴¹ Ibid., 271, 285.

²⁶⁴² Das Drehbuch mit dem Titel *Den Stumme* [Der Stumme] hatte die *Nordisk* am 12.11.1915 erworben (KM(A/B)); es existiert heute noch im DFI (D-Ns 1495).

spezifische Begabung²⁶⁴³ innerhalb weniger Jahre zum Weltstar. Daß Gaetano überhaupt eine Chance beim Film erhält, verdankt er der Alkoholsucht seines Vorgängers Willy Esmond, der vorübergehend in eine Trinkerheilanstalt eingewiesen wird. Derweil werden Esmonds ebenfalls schauspielernde Frau Julie und Gaetano nicht nur auf der Leinwand ein Paar, was trivialliteraturgemäß zu einem Mordversuch Willy Esmonds führt, als dieser nach einer überraschend abrupten Genesung wieder aus der Trinkerheilanstalt zurückkehrt.

Für einen Trivialroman wie *Hendes Filmshelt* ist der zweite Abschnitt des Romanes, in dem Gaetanos Karriere in der Filmproduktion geschildert wird, auffällig handlungsarm. Der Vergleich mit dem Programm des Filmes *Hvorledes jeg kom til Filmen* (der Film selbst existiert nicht mehr) zeigt, daß dieser Abschnitt erst nachträglich in der Buchfassung hinzugefügt worden ist. Sowohl die Handlungsarmut als auch die spätere Zwischenfügung dieses Abschnittes ist im direkten Zusammenhang mit dem Schlüsselromancharakter dieser Passage zu sehen: Statt Narration steht Deskription im Vordergrund. Während die drei Hauptpersonen keine Heteroreferenz haben, benutzt Niels Th. Thomsen seine Insider-Kenntnisse, die er sich als Journalist und Drehbuchautor der zehner Jahre erworben hat, um ein auktorial mit wenigen Wertungen versehenes Milieubild der Filmproduktion in Valby zu schildern: Der Name der Produktionsgesellschaft *Mundus*, wo Gaetano und die Esmonds beschäftigt sind, spielt auf das Warenzeichen der *Nordisk*, die Welt(-kugel) an, auf welcher der Eisbär steht, und auch sonst sind die Hürden für eine Dechiffrierung der im Roman geschilderten Topographie²⁶⁴⁴ sowie der in der Filmproduktion tätigen Nebenpersonen²⁶⁴⁵ nicht hoch – zumindest für jene Leser, die Kenntnisse der dänischen Filmindustrie hatten.

²⁶⁴³ Auch für dieses Motiv läßt sich übrigens bei Carl MUUSMANN ein Vorbild finden, was als intertextuelle Markierung eines Genrezusammenhangs gedeutet werden kann: In dem Roman *Københavner-Teatret* (1913, 278f) stellt sich eine Taubstumme bei einer Filmfirma vor und entpuppt sich wegen ihrer Taubstummheit als große Leinwandbegabung.

²⁶⁴⁴ Einleitend trifft man z.B. auf eine genaue Beschreibung der Studioanlagen in Valby (17f). Auch die ›Dichterwerkstatt‹ der *Nordisk*-Dramaturgen (32) hat in *Hendes Filmshelt* ihren Platz gefunden. Eindeutig identifizierbare Kopenhagener Lokalitäten sind z.B. der Rathausplatz (22) sowie das Hotel d'Angleterre (z.B. 24), das als ›Hotel Anglais‹ figuriert.

²⁶⁴⁵ Als Regisseur wird Georg-Jensen erwähnt, »populært kaldet Georg Bindestreg« [»im Volksmund Georg Bindestrich genannt«] (20f) – zweifellos ist Holger-Madsen ge-

Gerade weil diese Entschlüsselung so leicht fällt, wird indes die Aufmerksamkeit des Lesers auf die zahlreichen Anachronismen in diesem Teil des Romans gelenkt. Der Roman erschien 1927, und viele Erzählelemente verweisen auf eine zeitliche Situierung der Handlung in das selbe Jahrzehnt: die Omnipräsenz des Jazz (z.B. 25); der Traum Julie Desmonds, ihrem Gaetano als Kind »ein richtiges Filmkind, einen neuen Jackie Coogan«²⁶⁴⁶ zu schenken; die Anwesenheit Sam Asks in Valby, der 1923–25 bei der *Nordisk* arbeitete; auch ein bloßes Detail wie die Erwähnung des Füllfederhalters Duofold, den die Firma *Parker* erst ab 1921 produzierte (31). Wie aber paßt dies mit dem Verlust der internationalen Bedeutung der *Nordisk* in den zwanziger Jahren zusammen? Wie kann Georg Jensen als Regisseur bei der *Mundus* arbeiten, wenn doch Holger-Madsen 1920 die *Nordisk* und Dänemark verließ, um in Deutschland zu wirken? Wie kann Julie Esmond von der spanischen Grippe dahingerafft werden (63), wo doch wirklich jeder dänische Leser sich erinnern konnte, daß diese bereits 1918 ihre Opfer in Dänemark gefordert hatte? Wie schließlich läßt sich eine temporale Situierung des Geschehens in die zwanziger Jahre mit der ausführlichen Beschreibung der 1913 stattgefundenen Dreharbeiten zu *Atlantis* (34ff) vereinbaren, wobei angeblich ausgerechnet der erst in den zwanziger Jahren bei der *Nordisk* beschäftigte Sam Ask das Drehbuch bearbeitet haben soll, für das ein »weltbekannter polnischer Autor«²⁶⁴⁷ [zu lesen als der Schlesier Gerhart Hauptmann] 50.000 Kronen bekommen habe?

Hendes Filmshelt ist ein ohne allzu große ästhetische Ansprüche heruntergeschriebener Trivialroman, bei dem sicherlich nicht jedem Detail künstlerische Absicht unterstellt werden sollte. Aber die Anachronismen im Text sind so offensichtlich, daß alle Leser, welche die Codes zu dechiffrieren vermögen, zugleich nicht umhin können, die Frage nach

meint, der auch Holger Bindestreg genannt wurde. Weiter zu identifizieren sind: der Aufpasser Cerberus (25) als Vilhelm Staehr; der schwedische Dramaturg Sam Brask (32) als Sam Ask; der Direktor von *Mundus*, Søren Sørensen (37f) als Ole Olsen; der Photograph Krusenstjerne (43) als Johan Ankerstjerne; der Oberregisseur Frederik Prødel (z.B. 58) als August Blom.

2646 »et rigtigt Filmsbarn, en ny Jackie Coogan« (48). Vgl. zur dänischen Rezeption von Jackie Coogan Arnold HENDING (1949), 56ff. Coogan hatte zwar bereits 1917 seinen ersten Film gemacht, wurde aber erst 1921 an der Seite Charlie Chaplins in *The Kid* weltweit und auch in Dänemark bekannt (– so geht auch Arnold Hending davon aus, daß *The Kid* der erste Film Coogans war).

2647 »verdenskendt polsk Forfatter« (39).

den mit ihnen verbundenen ästhetischen Intentionen zu stellen. Was bei Muusmann in dem ›Nutidsroman‹ *Københavner-Teatret* als Versuch begonnen hatte, den Artisten- und Theaterroman auf das benachbarte und z.T. verschränkte neue Milieu des Filmes auszuweiten, um so einen unmittelbar zeitbezogenen Unterhaltungsroman zu schaffen, schlägt bei der Darstellung der Filmproduktion in *Hendes Filmshelt* geradezu dialektisch ins Gegenteil um: Zwar waren für den Valby-Roman als Genre von Anfang an gewisse *roman à clef*-Züge konstitutiv (s.o.), doch erst jetzt wird die Decodierung dieser Heteroreferenz zum Erzählziel, wie es typisch ist für den Schlüsselroman, weshalb die Narration zwischenzeitig fast zum Stillstand kommt. In genrehistorischer Hinsicht entscheidender ist jedoch ein anderer Punkt: Die Schlüsselromancodes lenken die Aufmerksamkeit darauf, daß die Anordnung der Schlüsselromancodes in *Københavner-Teatret* oder *Filmens Datter* nach diachronem Prinzip, das sich grob an der chronologischen Abfolge der realen Ereignisse orientierte, in *Hendes Filmshelt* aufgegeben wird zugunsten einer ahistorischen Synchronizität. Der so erzeugte Versatzstückcharakter der *roman à clef*-Elemente dient dann paradoxerweise gerade dazu, das Geschehen aus dem aktuellen Zeitbezug herauszulösen und ihm eine überzeitliche, quasi mythische Dimension zu verleihen.

Der realhistorische Grund für diese narrative Funktionalisierung des dänischen Filmmilieus liegt auf der Hand: 1927 wurden in Dänemark gerade noch sechs Spielfilme produziert, davon nur zwei von der *Nordisk*. Die Großzeit des dänischen Stummfilms von Weltgeltung war längst Geschichte und wurde allmählich zu einem säkularen Mythos vom ›goldenen Zeitalter‹, während die Zukunft des Films zeitgleich eher in den USA begonnen zu haben schien. Daran kann auch *Hendes Filmshelt* nicht vorbeigehen, und so muß Gaetanos Geliebte Julie Esmond unmittelbar nach dem Mordanschlag ihres Noch-Ehemannes auf Gaetano innerhalb weniger Zeilen an der spanischen Grippe sterben, damit endlich nach zwei Dritteln des Romans jene Dollarprinzessin auftreten kann, die im Untertitel (*En Dollarprinsesses Kærlighedsroman*) dem Leser schon versprochen worden war. Programmatisch und trivialliteraturgemäß werden jetzt die kulturindustriellen Filmglanzbilder aus der Traumfabrik in der textuellen ›Wirklichkeit‹ realisiert und zelebriert. Die verwöhnte, reiche Polly Randolph hat sich nämlich im fernen New York in den schmucken Gaetano auf der Leinwand verliebt und wird tatsächlich – nach Überwindung einiger obligatorischer Hindernisse – die Ehefrau

des auch in den USA beliebten Gaetanos, der durch eine erfolgreiche Operation seine Stimme gewinnt und so endlich die Worte »Polly! *Ich liebe dich!*«²⁶⁴⁸ aussprechen kann.

Gaetano beginnt seine Karriere in Valby, die er – wie viele europäische Schauspieler in den zwanziger Jahren – in Hollywood²⁶⁴⁹ fortsetzt. Ein ebenfalls 1927 erschienener Roman von Jørgen Bast, der die stereotype Karriere einer ebenso stereotypen,²⁶⁵⁰ jung verwaisten und mittellosen Dänin beim Film schildert, signalisiert schon im Titel, wo die Handlung im wesentlichen stattfindet: *Miss Hollywood* (1927).²⁶⁵¹ Gleich am Anfang des Romans verläßt die in Kopenhagen von einem US-amerikanischen Impressario entdeckte Revuetänzerin Margot Lind ihr Heimatland, um in Hollywood zum Star Rio Rita zu werden. Valby eignete sich gegen Ende der zwanziger Jahre endgültig nicht länger als Milieu, um mit Aktualitätsanspruch²⁶⁵² den Werdegang einer Figur in der Filmproduktion literarisch zu gestalten. Und wie hätte man über das mit der Straßenbahn erreichbare, vorstädtisch-verträumte Valby jemals schreiben können, was eine der Figuren in *Miss Hollywood* in einem Schluß-Toast auf die Hauptfigur ausbringt:

2648 »Polly! Jeg elsker dig!« (93).

2649 In der Filmfassung von 1916 ist bezeichnenderweise noch nicht von Hollywood die Rede; statt dessen wird Gaetanos Reise in die USA durch ein Engagement in New York motiviert.

2650 »Margot Lind var meget smuk [...]. Hendas Haar var gyldent som den danske Kornmark, hendes Øjne saa blaa som den danske Sommerhimmel, naar den spejler sig i Øresund [...] – det var ikke for intet, at Margots Specialitet var at komme ind i de store Slutoptrin, svøbt i et Dannebrog af Silke. Hun var selve Danmark, spejlet i en Piges Øjne.« [»Margot Lind war sehr hübsch [...]. Ihre Haare waren golden wie die dänischen Kornfelder, ihre Augen so blau wie der dänische Sommerhimmel, wenn er sich im Øresund spiegelt [...] – es gab einen guten Grund, daß Margots Spezialität darin bestand, in eine dänische Fahne aus Seide gewickelt in den großen Schlußauftritten hereinzukommen. Sie war Dänemark in eigener Person, gespiegelt in den Augen eines Mädchens.«] (Jørgen BAST (1927), 7.)

2651 Allerdings wird im Text noch darauf verwiesen, daß die Hauptperson »tit [havde] været med som Statist derude i »Nordisk«s smaa Ateliers paa Mosedalsvej i Valby« [»oft als Statist draußen in den kleinen Ateliers der Nordisk im Mosedalsvej in Valby dabei gewesen war«]. (Ibid., 80.)

2652 Niels Th. Thomsen veröffentlichte noch 1929 eine Erzählung (»Diskretion en Æresag« [»Diskretion eine Ehrensache«]). In: Niels Th. THOMSEN (1929), 77–91), die zwar im dänischen Filmproduktionsmilieu, allerdings eindeutig in Kopenhagen während des ersten Weltkrieges spielt und in der eine Valdemar Psilander nachgebildete Figur von erotischen Abenteuern erzählt.

Hollywood!

Ein wunderlicher Name, den wir als die Beteiligten am großen Spiel nicht ohne ein Zittern in der Stimme nennen können.

Hollywood ist vielerlei! Ach, ich weiß, daß es Hunger und Not und Laster und Schwindel und giftige Reizmittel und Verbrechen ist ... aber es ist auch anderes: Arbeit, der Traum von Kunst, Reichtum und Schönheit ...

Sie [= Margot Lind] haben beide Seiten dieser merkwürdigen Stadt gesehen.²⁶⁵³

8.5 Das Kino als semitisches Degenerationsphänomen bei Harald Raage

Gegen Ende des Weltkrieges und bis in die zwanziger Jahre hinein trat Harald Raage mit einer größeren Anzahl von Romanen hervor, in denen Film und Kino *en passant* immer wieder reflektiert werden, doch ohne daß die Texte dem Genre des Valby-Romans zugeordnet werden könnten. Zwar sind auch Raages Texte explizit gegenwartsbezogen, doch ihr Thema ist nie die Filmindustrie an sich oder die Filmproduktion im Kontext des Theater- oder Artistenmilieus, sondern der sittlich-moralische Zustand Dänemarks im und nach dem ersten Weltkrieg, für den das Kino synekdochisch funktionalisiert wird.

Raages damals äußerst populäre Romane (*Venustoget i Norden* [Der Venuszug im Norden] (1918) z.B. erlebte in drei Jahren zehn Auflagen) sind heute in der Literaturgeschichtsschreibung vergessen, was ästhetisch, nicht aber kulturgeschichtlich zu vertreten ist – gerade weil Raages Konstruktion des Dänischen so stark von der heute hegemonialen differiert. Offensichtlich traf Raage gerade wegen der Simplizität der vorgenommenen Zivilisationsanalyse damals mit seinen Romanen und ihren tiradenhaften Erzählereinlassungen zur dänischen Gegenwartskultur einen Nerv bei vielen Zeitgenossen:

Die internationale Verbrecher-Plutokratie wird ihre depravierten Nerven schon gekitzelt bekommen. Unter einer demokratischen Maske entwickeln wir Dänemark, Gott sei dank, zu einem gut sortierten Laden weiter, über dessen

²⁶⁵³ »Hollywood! / Et underligt navn, som vi, der er med i det store Spil, ikke kan nævne uden en Skælven i Stemmen. / Hollywood er mange Ting! Ak, jeg ved, at den er Sult og Nød og Last og Svindel og giftige Stimulanser og Forbrydelse ... men den er også noget andet: Arbejde, Drømmen om Kunst og Rigdom og Skønhed ... / De [= Margot Lind] har set begge Sider af denne mærkelige By.« Jørgen BAST (1927), 238.

Tür prangt: Gegen Barzahlung gibt es alles – angefangen bei minderjährigen Dirnen und Burschen bis hin zu jedem anderen Vergnügungsmittel.²⁶⁵⁴

Auf die Frage, wie es zu diesem angeblichen, in den Romanen halbpornographisch ausgemalten Sittenverfall »in einem ansonsten gesunden Volkskörper«²⁶⁵⁵ kommen konnte, haben die Romane eine von paranoider Xenophobie und Antisemitismus zeugende Antwort parat: Jüdische Einwanderer hätten die internationalistische bürgerliche Kopenhagener Oberschicht so durchdrungen, daß »eine eingewanderte asiatische Räuberclique [...] sich der Herrschaft über alle Macht faktoren bemächtigt hat, angefangen beim Polizeibeamten des bürgerlichen Lebens und weiter hinauf, über die ganze Finanzwelt bis hin zum Parnaß«.²⁶⁵⁶ Um die Eroberung Dänemarks und damit die Vernichtung von »der schönsten aller Menschenrassen, der norrønen«,²⁶⁵⁷ zu vollenden, sollen jetzt auch noch die unteren Schichten moralisch und rassistisch zersetzt werden, was vor allem an der schamlosen Sittenlosigkeit von dänischen jungen blonden Frauen und deren Forderung nach Emanzipation exemplifiziert wird.²⁶⁵⁸ Dänemark sei eine von seiner Führungsschicht verratene »Filiale Palästinas« geworden, so Raage im Vorwort zu *Frøken Gudruns muntre Meriter* [Fräulein Gudruns muntere Meriten] (1919).²⁶⁵⁹

²⁶⁵⁴ »Det internationale Forbryder-Plutokrati skal saamænd nok faa deres depraverede Nerver pirrede. Under en demokratisk Maske udvikler vi jo, Gud ske Lov, Danmark til en velassorteret Bod, over hvis Dør, der pranger: Mod kontant Betaling faas alt – lige fra mindreårige Pigebørn og Knøse til ethvert andet Forlystelsemiddel.« Harald RAAGE (1918), 113.

²⁶⁵⁵ »i et ellers sundt Folkelegeme«. Harald RAAGE (1922b), 12.

²⁶⁵⁶ »en indvandret asiatisch Røverklike [...] har bemægtiget sig Herredømmet over alle Magtfaktorer lige fra det borgerlige Livs Politibetjent og opefter, den ganske Finansverden til Parnasset«. Ibid., 75.

²⁶⁵⁷ »den skønneste af alle Menneskeracer, den norrøne«. Ibid., 46.

²⁶⁵⁸ Diese Kritik an selbstbestimmter weiblicher Sexualität ist unschwer mit der in Raages Texten zu konstatierten Sexualangst in Verbindung zu bringen. Auch schon in seinen Romanen vor 1912 scheint sie durch die Zeilen. Explizit wird sie 1919 in einem Gedicht Raages mit dem Titel »Satan« formuliert: Nachdem einleitend die Erinnerung an das Satan-Bild aus Kindertagen rekapituliert wird, heißt es: »Nu ser jeg i min manddom,/ det sagn om Satans fulle værk/ er sandt fra først og sandt til sidst;/ men Satan går i kvindesærk.« [»Nun sehe ich in meinem Mannesalter,/ die Sage von Satans häßlichen Werken/ ist wahr von Anfang bis Ende;/ doch Satan geht im Frauenhemd.«] (1919b, 68)

²⁶⁵⁹ »Filiale af Palæstina«. Harald RAAGE (1919c), 11; vgl. auch sein Vorwort zu *Hotel Tre Løver* [Hotel Drei Löwen], wo er seine Rückkehr als Buchautor 1918 nach sechs enthaltsamen Jahren dadurch veranlaßt sieht, daß Dänemark national vernichtet und

Harald Raages Intention ist es, mit Hilfe seiner *alter ego*-Figur *Halfdan Rote*²⁶⁶⁰ die Dänen vor dem nationalen rassischen Selbstmord zu bewahren, indem er ihnen die Augen für das subversive Wirken der semitischen Einwanderer und die Ursachenzusammenhänge für den Sittenverfall in Dänemark öffnet. Der Titel *Venustoget i Norden* referiert direkt auf Vilhelm Andersens Werk *Bacchustoget i Norden* [Der Bacchuszug im Norden] (1904), in dem der Konflikt zwischen dem dionysischen und dem apollinischen Prinzip beschrieben worden ist, der jetzt bei Raage also durch den vermeintlichen Konflikt zwischen dem Norrönen und dem Semitischen aktualisiert wird.

Über das erwünschte Lektureresultat geben seine Romane übrigens recht freimütig Auskunft: Dem Kopenhagener Bürgertum, »einer Räuberkaste, vornehmlich halbfarbig, die unser Geld gestohlen hat, uns andere mit Autos überfährt und sich Harems leisten kann«,²⁶⁶¹ wird seine hegemonialkulturelle Trägerfunktion abgesprochen, wobei raunend auf den Umgang mit diesen Schichten in der russischen Revolution verwiesen wird.²⁶⁶² In bezug auf die Juden wird in *Frøken Gudruns muntre Meriter*, das 1919 gleich vier Auflagen erlebte, ganz unverblümt ein Pogrom gefordert:

Es ist ja nur das nötige Abschlachten von wilden Tieren in Menschengestalt.

Nichts anderes.

Als eine Notwendigkeit.

Eine Notwendigkeit – wenn man seine Schwester, seine Tochter, seine kleine Freundin nicht von gelben, durch und durch verdorbenen Schurken geschändet sehen will.²⁶⁶³

»til en Anneks-Bod af Canaaens Land« [»zu einer Annex-Bude des Landes Kanaan«] (1922b, 7) gemacht werden solle.

²⁶⁶⁰ Wie schon die Namensähnlichkeit andeutet, erheben die Romane – wie Raage in seinen Vorworten selbst immer wieder betont hat – keinen Anspruch auf künstlerischen Wert: »Maaske er den [bogen] *Hotel Tre Løver* ikke gjort med saa stor og blændende Kunst. Jeg er jo ingen lasket Filmsherre.« [»Vielleicht ist es [= sein Buch *Hotel Tre Løver*] ja nicht mit so großer, blendender Kunst gemacht. Ich bin ja auch kein schwabbeliger Filmherr.«] (1922b, 14). Seine Bücher sollen Medium politischer Agitation sein, oder, wie Raage im Vorwort zu *Hotel Tre Løver* schreibt, »et Billede af vor egen Tid, et Spejl« [»ein Bild unserer eigenen Zeit, ein Spiegel«] (1922b, 15).

²⁶⁶¹ »en Røverkaste, fornemlig halvfarvet, der har stjalet vore Penge, kører os andre ned i Autoer og har Raad til at holde Harem«. Ibid., 31.

²⁶⁶² Vgl. ibid., 43ff; vgl. auch schon (1919a), 10.

²⁶⁶³ »Det er jo kun den nødvendige Nedslagtning af Vilddyret i Menneskets Lignelse./ Intet andet./ End Nødvendighed./ En Nødvendighed – naar man ikke vil se sin Søster,

In Raages widerwärtiger Wirklichkeitskonstruktion aus antisemitischen, nationalistischen, klassenkämpferischen und antiemanzipatorischen Diskursen erhält das Kino seinen Platz als eine kulturelle Praxis, die »den Selbstmord der weißen Rasse«²⁶⁶⁴ kräftig befördert. Nach Raage (und Rote) werden Filmgesellschaften von Bankiers zu dem Zweck gegründet, bei dem durchaus erwünschten Konkurs der Firma seinen Reibach zu machen:²⁶⁶⁵ Die Filmproduktion wird so in einen spekulationskapitalistischen Diskurs eingeschrieben. Mit Kunst habe Kino nichts zu tun, sondern es sei nur eine leerer Oberflächlichkeit verpflichtete ›Abart sogenannter Kunst‹,²⁶⁶⁶ deren gesellschaftliche Funktion darin bestehe, die dänische Gegenwartskultur atmosphärisch mit schwüler Erotik zu vergiften. In *Venustoget i Norden* z.B. fährt die Hauptperson in einen fiktiven nordseeländischen Badeort Gejlebæk, dessen dänischer Name ungefähr mit Geilbach ins Deutsche übertragen werden kann. Hier nimmt ein krummbeiniger Regisseur namens Thorvald Bindestreg-Nielsen (ein Haßporträt von Holger-Madsen, der auch Holger Bindestreg genannt wurde) gerade einen Film auf, der bezeichnenderweise *Die Blume des Harems oder Die Flucht entlang der Telefonkabel* heißt.

Die Hauptrolle in solchen Filmen spielen in Raages Romanen stereotyp beschriebene Schauspieler, die gerne mit verächtlichem Unterton als ›männliche Primadonnen‹ bezeichnet werden.²⁶⁶⁷ Sie vergiften die dänische Bevölkerung, allen voran die blonden jungen Mädchen mit semitischen ›Schönheitsidealen‹, obwohl sie eigentlich Krüppel sind, deren körperliche Mängel, zu denen auch stereotyp das satanische Hinken des Verführers gehört, bei der Filmproduktion verborgen werden.²⁶⁶⁸ Am

sin Datter, sin lille Veninde skændet af gule, bomraadne Slyngler.« Harald RAAGE (1919c), 108.

2664 »den hvide Races Selvmord«. Harald RAAGE (1918), 54.

2665 Harald RAAGE (1919a), 60.

2666 Harald RAAGE (1922b), 31.

2667 So z.B. in *Det forraadte Danmark* [Das verratene Dänemark] (Harald RAAGE (1920), 47) oder in *Gadens Roman* [Der Roman der Straße] (ders. (1922a), 7).

2668 Folgendermaßen wird z.B. der Filmheld in *Det forraadte Danmark* beschrieben: »med blaabarberet Pande og hinkende Fod, laskede Lænder [...]. Han falder saa godt ind i Selskabet, det hvide Lærreds mandige Helt med den tilbageskraanende Pande, der netop gemmer saa megen eller rettere saa lidt Intelligens, at han kan opnaa Resultatet af sin Kurren til sin Borddame« [»mit blauroasierter Stirn und hinkendem Fuß, schwabbeligen Hüften [...]. Er paßt so gut in diese Gesellschaft, der männliche Held der Leinwand mit der fliehenden Stirn, hinter der sich gerade so viel oder besser so wenig Intelligenz versteckt, daß er das Ziel seiner Turtetei bei der Tischdame erreichen kann«].

liebsten vergnügen sie sich mit Minderjährigen, die schnell ausgetauscht werden, wenn der erste sexuelle Reiz verflogen ist.²⁶⁶⁹

Die Konsequenzen, die eine vermeintlich von der Filmproduktion betriebene schleichende Vergiftung der Rezipienten mit gesellschafts-, nations- und rassenzersetzender sexueller Zügellosigkeit vorsätzlich herbeiführt, illustriert eine Kinoszene in *Frøkens Gudruns muntre Meriter*, wo Halfdan Rote sich in eines jener »düsteren Lokale, die die stumme Muse beherbergen«, begibt.²⁶⁷⁰ Hier wird er Zeuge eines erotischen Dramas auf der Leinwand, bei dem ein »Helmer (Bindestreg) Jensen« (ein weiteres Mal der von Raage offensichtlich besonders verachtete Holger-Madsen) Regie geführt hat und das vom Publikum goutiert wird, weil dieses kulturell »auf dem Standpunkt eines Hottentotten steht«.²⁶⁷¹ Während der Filmvorführung wird Rote – wie schon seine literarischen Vorgänger im Kino – gewahr, wie die Dunkelheit um ihn herum von der Jugend zu allerlei erotischen Freizügigkeiten ausgenutzt wird. Seine besondere Aufmerksamkeit erheischt bald eine hinter ihm sitzende Vierzehn- oder Fünfzehnjährige mit unschuldigen blauen Augen, die zwar von einem neben ihr sitzenden Jüngling umarmt wird, aber dennoch versucht, mit dem viel älteren Rote erotischen Kontakt aufzunehmen. Das Kino wird hier als synekdochischer Mikrokosmos einer Gesellschaft in moralisch-sittlicher Auflösung präsentiert.

Raages Diskurs über Film und Kino lässt sich für manche seiner Ausgangspunkte durchaus auf simplifizierte Diskurse in der dänischen Film-

(Harald RAAGE (1920), 47f.) Auch der Filmstar Finn Back in *Gadens Roman* humpelt und hat einen Ansatz zum »Bedsteborgermave« [»Spießbürgerbauch«], was aber nie im Film gezeigt werde. So kann er die jungen Mädchen im Publikum täuschen: »De fabler om hans dybe sorte sjælfulde Øjne og ser ikke Stenkul-Perlernes stikkende Begær. De ønsker at vikle deres slanke Pigefingre ind i hans silkebløde Lokker, og ser ikke, at de trænger ned over en skraanende lav Pande.« [»Sie fabulieren von seinen tiefen, dunklen, seelenvollen Augen und sehen nicht das stechende Begehr der Steinkohlen-Perlen. Sie möchten ihre schlanken Mädchenfinger in seine seidenweichen Locken wickeln und sehen nicht, daß sie von einer fliehenden niedrigen Stirn herunterdrängen.«] (Harald RAAGE (1922a), 8.)

²⁶⁶⁹ Der Filmstar Finn Back verführt in *Gadens Roman* (Harald RAAGE (1922a)) eine Fünfzehnjährige aus Frederiksberg, während der Hauptdarsteller in dem fiktiven Film *Haremets Blomst i Venustoget i Norden* von Halfdan Rote in Gegenwart seiner »nye seksten-aarige norske Favoritinde p.T.« [»neuen sechzehnjährigen norwegischen Favoritin p.t.« angetroffen wird (Harald RAAGE (1918), 106).

²⁶⁷⁰ »skumle Lokaler, som huser den stumme Muse«. Harald RAAGE (1919c), 35.

²⁶⁷¹ »staar paa et Hottentot Standpunkt«. Ibid., 37.

debatte um 1913 zurückführen: so z.B. seine Charakterisierung des Kinos als spekulationskapitalistisches Geschäft, sein Beharren auf der Kunstunfähigkeit des Kinos oder seine Kritik an den ›undänischen‹ Physiognomien der Schauspieler. Doch auch wenn eine gewisse Kontinuität unbestreitbar ist, sind doch gleichzeitig die Abweichungen zu betonen, die Raages Diskurs viel näher an den Kinodiskurs in dem von ihm gehaßten Deutschland mit seinen teilweise völkischen Tönen als an den dänischen heranrücken. Der antisemitisch-rassistische Diskurs in seiner typischen Verquickung mit einem Diskurs über eine sexuelle Bedrohung durch vermeintlich schwüle semitische Erotik und durch die Auflösung traditioneller Geschlechterkonstruktionen ist in Dänemark bei der journalistischen wie belletristischen Diskursivierung von Kino und Film ein Einzelfall geblieben – wenn auch ein vielgelesener Einzelfall.

8.6 Die literarische Produktivität einer ›Deliterarisierung‹ des Kinos bei Emil Bønnelycke

Kennzeichnend für alle belletristischen Kinodiskurse von Thomsen über Muusmann bis – wenn auch mit Einschränkungen – selbst hin zu Raage ist eine Diskussion des Kinos in den Parametern von ›Kunst:›Kunst‹ – was immer konkret darunter im Diskurs verstanden wird – ist der Fluchtpunkt, von dem das Kino sich weg- oder auf das es sich zubewegt oder zu bewegen hat; ›Kunst‹ ist entweder im Film selbst zu finden oder aber – im Falle ihrer behaupteten Abwesenheit – zumindest als wertender Parameter der Auseinandersetzung mit dem Kino permanent anwesend.

Im Kontext der dänischen Kinodebatte ist bereits erwähnt worden, daß Aage Barfoed 1916 der erste war, der diese kulturell selbstverständlich gewordene und gerade ja auch von der Filmindustrie ab ca. 1908 gewünschte potentielle Einschreibung in den Kunstdiskurs wieder in Frage stellte. Er tat dies nicht, indem er generell die mediale Kunstfähigkeit des Films bestritt, wie dies im bifurkalen Filmdiskurs geschah, sondern indem er die Applikation des aus den Institutionen der Literatur und des Theaters übernommenen hegemonialkulturellen ›Kunst‹begriffes auf das Medium Film als ungeeignet verwarf: »Kunst ist ein mächtiger Kulturfaktor – [...] Kunst ist nicht *alles!*«²⁶⁷² Was bei Barfoed nur *en passant* geäußert ist, wird bei Emil Bønnelycke dann Gegenstand komplexer ästhe-

²⁶⁷² »Kunst er en mægtig Kulturfaktor – [...] men] Kunst er ikke *alt!*« Aage BARFOED (1916), 203.

tischer Überlegungen. Diese ›Deliterarisierung‹ wird zudem produktiv in literarischen Texten über das Kino umgesetzt, die in ihrer ästhetischen Komplexität alle anderen Texte aus der Phase 1909–1918 übertreffen.

8.6.1 Bønnelyckes Werk und das Problem des dänischen Expressionismus

Die folgende Analyse der Bønnelyckischen Kinotexte versteht sich durchaus auch als ein Beitrag zur kurrenten Aufwertung Bønnelyckes, nachdem dieser in der dänischen Literaturgeschichtsschreibung lange ridikulisiert oder – wie in Bd. 3 der *Læsninger i dansk litteratur*²⁶⁷³ – gleich ganz übersehen wurde. Jüngere Forscher wie Peter Stein Larsen,²⁶⁷⁴ Per Stounbjerg²⁶⁷⁵ und Torben Jelsbak²⁶⁷⁶ nehmen ihren Ausgangspunkt in der auffälligen Differenz zwischen der zeitgenössischen Einschätzung um 1920 und dem heutigen literaturhistoriographischen Status. Denn seiner Gegenwart galt Bønnelycke noch als »Modernist in der europäischen Supergewichtsklasse«,²⁶⁷⁷ der nicht zuletzt im schwedischen²⁶⁷⁸ wie finnlandschwedischen Modernismus²⁶⁷⁹ intensiv rezipiert worden ist. Wie wurde Bønnelycke, so spitzt Larsen es zu, »vom unbestreitbar führenden Poeten des Landes [...] zu einem leicht komischen, drittklassigen Skribenten«?²⁶⁸⁰

Die Antwort ist in den spezifischen Parametern der literarischen Rezeption zu suchen. In den Fokus der Forschung ist zum einen die dänische Modernismuskonstruktion gekommen, zum anderen – damit eng verknüpft – die langwährende Geringschätzung des dänischen literari-

²⁶⁷³ Inger-Lise HJORDT-VETLESEN u. Finn Frederik KRARUP (Hg.) (1997).

²⁶⁷⁴ Peter Stein LARSEN (1996b); dieser Text ging als Kapitel ein in: Ders. (1998b), 53–64.

²⁶⁷⁵ Per STOUNBJERG (2002).

²⁶⁷⁶ Torben JELSBAK (2005).

²⁶⁷⁷ »modernist i europæisk supervægtsklasse«. *Ibid.*, 86.

²⁶⁷⁸ Zur zeitgenössischen Diskussion Bønnelyckes in der schwedischen Tagespresse s. Peter LUTHERSSON (2002), 182f., 221, 234f., 244; zur Bedeutung Bønnelyckes für Artur Lundkvist, erkennbar vor allem in dessen urbanistischer Textperle »Den första staden« [»Die erste Stadt«] (in *Malinga* von 1952), s. Kjell ESPMARK (1964), 24–26, 166f., 271.

²⁶⁷⁹ Gleich im ersten Heft der Programmzeitschrift *Ultra* des finnlandschwedischen Modernismus wurde Emil Bønnelycke 1922 ausführlich als »der junge Poet Dänemarks« (die Überschrift lautete »Tanskan nuori runoilija«) präsentiert (»R. H-M« (1922)).

²⁶⁸⁰ »fra at være landets uomtvistelige førende poet til at blive opfattet som en lettere komisk tredjerangs skribent«. Peter Stein LARSEN (1998b), 53.

schen Expressionismus, dem Bønnelycke gemeinhin als einer der wichtigsten Vertreter zugerechnet wird. Die dänische Modernismuskonstruktion wurde Ende der fünfziger Jahre von Torben Brostrøm lanciert und bald zu einem Synonym für zeitgenössische, ›moderne‹ Literatur an sich entgrenzt.²⁶⁸¹ Sie entstand in Abgrenzung zur pejorativ bewerteten ›Massenkultur‹ als publikumspädagogische Vermittlungskategorie vornehmlich für Gedichte, die mit Hilfe des sich in Dänemark zeitgleich etablierenden, auf die Herausforderungen der literarischen Texte von T.S. Eliot, Ezra Pound, James Joyce u.a. antwortenden New Criticism mit seinem Schwerpunkt auf einer ›unity in multeity‹ interpretiert wurden, d.h. auf die Verbindung der disparaten Elemente eines Kunstwerks zu einer höheren, emergenten Einheit. Diesem normativen Ideal, das sich an der englischen ›klassischen Moderne‹ und nicht an Texten der historischen Avantgarde orientiert, deren grundlegender Zug laut Peter Bürger gerade eine Abkehr vom Prinzip des organischen Kunstwerks ist,²⁶⁸² entsprechen viele der experimentelleren Texte Bønnelyckes nicht. Entsprechend wurden sie marginalisiert.²⁶⁸³

Die Modernismusproblematik verweist indirekt auf den schwierigen Status des dänischen ›Expressionismus‹. Denn ist ›Expressionismus‹ in der dänischen Literaturhistoriographie überhaupt eine Kategorie mit Erkenntnisgewinn? Verwiesen wird in diesem Kontext gerne darauf, daß zentrale Leitfiguren wie der bald religiös gewordene Bønnelycke oder Tom Kristensen schon Mitte der zwanziger Jahre deutliche Distanz zu ihrem Frühwerk markierten, ja obendrein die Inhaltsleere der Kategorisierung als ›Expressionismus‹ betonten. Kristensen sprach so 1925 von ›übergeschnappten Experimenten‹, weil ›die Jungen Theorien erprobtenten, bevor sie ausreichend fundiert waren‹.²⁶⁸⁴ Der Begriff ›Expressionis-

2681 Ihre Entstehungsbedingungen und Prämissen sind von Anne BORUP kritisch untersucht worden ((2000a) u. (2000b).

2682 Peter BÜRGER (1974), 117.

2683 Vgl. Peter Stein LARSEN (1996b) und Torben JELSBÅK (2005), 155f. Larsen demonstriert am Beispiel des in der Literaturgeschichtsschreibung vornehmlich ideologiekritisch und damit reduktiv interpretierten Prosagedichtes »Aarhundredet« [»Das Jahrhundert«] (vgl. z.B. Hans Jørn CHRISTENSEN (1976) für eine solche Lesart), wie ergebnisreich sich dieses Gedicht unter der Prämisse eines ›polyphonen‹, eben nicht ›organischen‹ Textes lesen läßt. S. zu Larsens Interpretation von »Aarhundredet« das Zitat auf S. 886.

2684 »tossed Eksperimenter«; »de unge prøvede Teorierne, inden de var tilstrækkeligt funderede«. Tom KRISTENSEN (1925), 34.

mus^s sei für die Lyriker seiner Generation nur ein aufmerksamkeiterheischendes, weil bereits international und auch im Bereich der bildenden Kunst eingeführtes Reklameetikett gewesen, das aber niemand in seiner Generation so recht verstanden habe.²⁶⁸⁵ In seinen eigenen Artikeln schrieb Kristensen von ›Expressionisten‹ gerne unter Verwendung von Anführungsstrichen.²⁶⁸⁶

Als problematisch gilt der Begriff des Expressionismus in bezug auf die dänische Literaturgeschichte auch, weil damit vorgeblich eine substantielle Relation zum schon chronologisch vorgängigen deutschen Expressionismus impliziert wird. Die Unterschiede zwischen diesem und dem dänischen ›Expressionismus‹ sind aber, schon bedingt durch die differierende politisch-existentielle Situation der Autoren, frappierend. Die radikale Kultur- und Zivilisationskritik des deutschen Expressionismus mit seiner avantgardistischen Formsprache fand in Dänemark indes nur wenige Entsprechungen (am ehesten noch bei Fredrik Nygaard, Rudolf Broby-Johansen oder Harald Landt Momberg), der welterlösende Messianismus überhaupt keine. Von der Konstatierung solcher Differenzen ist es nicht weit bis zu dem Urteil, daß der dänische ›Expressionismus‹ eine verflachte Abart des deutschen gewesen sei, eine ästhetische Spielerei von Debütanten ohne existentiellen Ernst. Oder aber der Bezug auf den deutschen Expressionismus dient dazu, Binnendifferenzierungen im dänischen durchzuführen, der gerade dadurch aber seine Funktion als übergreifender Periodenbegriff einbüßt. Denn haben wir es nicht eigentlich mit zwei sehr unterschiedlichen Ästhetiken zu tun: auf der einen Seite der ›Valby-Parnaß²⁶⁸⁷ um Bønnelycke mit seinem Schönheitskultus und seinen stark klassizistischen Tendenzen, auf der anderen Seite die nachweislich stark dem deutschen Expressionismus verpflichtete jungkommunistische Gruppe um Rud Broby?²⁶⁸⁸ Was Bønnelycke von dessen Debütwerk *Blod* [Blut] (1922) hielt, läßt sich in seinem Gutachten nachlesen, das als eines von vieren im Verbotssprozeß gegen *Blod* vom Gericht bestellt wurde: Brobys Gedichtsammlung sei

ein armseliges Produkt des unkritischen Studiums einer häßlichen deutschen Kunstrichtung, die nur in einem zusammengebrochenen, chaotischen Land

²⁶⁸⁵ Ibid., 39, 43.

²⁶⁸⁶ Z.B. in Tom KRISTENSEN (1973).

²⁶⁸⁷ Über den sog. Valby-Parnaß s. Tom KRISTENSEN (1973), 61–72.

²⁶⁸⁸ Vgl. hierzu Torben JELSBÅK (2005), 85f.

eine Rolle spielt. Sie [= Broby] haben sich an dem revolutionären Dogma der modernen Literatur, der fanatischen Kühnheit des Ausdruckes überfressen, daher das ›Expressionistische‹. Sie haben die Kunst gekränkt, nicht das Gesetz.²⁶⁸⁹

In jüngster Zeit hat Jelsbak indes versucht, den Begriff des ›dänischen Expressionismus‹ in einer intermedial angelegten Untersuchung zu Bildkunst und Literatur zu ›relancieren‹.²⁶⁹⁰ Er verweist darauf, daß ›Expressionismus‹ ursprünglich französischer Herkunft sei und um 1920 eine andere Bedeutung als heute gehabt habe: Damals bezeichnete er nicht vornehmlich ein spezifisch deutsches Phänomen, sondern eine ausgeprägt internationale modernistisch-avantgardistische Bewegung.²⁶⁹¹ Eine solche Rückbesinnung auf die ursprüngliche Verwendung von ›Expressionismus‹ erlaubt es im dänischen Kontext nicht nur, sich von der wenig ergebigen Brille des deutschen Expressionismus zu verabschieden, sondern auch, die intermedialen Beziehungen zwischen Malerei und Literatur stärker zu fokussieren. So kann Jelsbak zeigen, daß die Ästhetiken der Gruppen um Bønnelycke und um Broby durchaus konvergent sind, wenn es um die Antwort auf die zentrale ekphratische Frage geht, was es denn heiße, expressionistische Bildkunst in der Literatur zu emulieren.²⁶⁹² Ein Expressionismus-Begriff wie der Jelsbaksche vermag zudem eine Erklärung dafür zu bieten, warum die z.B. bei Bønnelycke offensichtlichen Einflüsse aus dem italienischen Futurismus (s.u.) damals widerspruchslös als Teil des ›dänischen Expressionismus‹ akzeptiert werden konnten.²⁶⁹³

2689 »et pauvert produkt af det ukritiske studium af en hæslig tysk kunstretning der kun spiller en rolle i et sammenbrudt kaotisk land. De har forslugt Dem på den moderne litteraturs revolutionære dogme om udtrykkets fanatiske dristighed, deraf det ›ekspresionære‹. De har krænket kunsten, ikke loven.« Zit. nach: Olav HARSLØF (2000).

2690 Torben JELSBAK (2005), 16.

2691 Ibid., 10ff. Vgl. auch Per STOUNBJERG (2002, 203), der in Bezug auf Bønnelycke von »[p]letvis avantgarde« [›stellenweiser Avantgarde‹] spricht.

2692 Ibid., 9ff.

2693 Der italienische Futurismus, den Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) u.a. 1909 werbewirksam in Paris lanciert hatten, war seit 1912 in Dänemark größeren Kreisen durch die Vermittlung Georg Brandes' und eine von dem *Der Sturm*-Herausgeber Herwarth Walden (1878–1941) veranstaltete Futuristenausstellung bekannt. Brandes hatte Marinetti 1912 in Paris persönlich erlebt und interessierte sich für den Futurismus, den er seinen dänischen Lesern in Zeitungsartikeln 1912 in distanziert-ironischer Form vorstellt (s. Jørgen Stender CLAUSEN (1996), 97). Walden hatte im Juli 1912 die Ausstellung »Die Futuristen« im ›Den frie Udstillings-‹-Gebäude in Kopenhagen präsentiert, wobei er einige Werke zeigte, die der Kunstgeschichte heute als futuristische Hauptwerke gelten. Im Kontext dieser Ausstellung erschienen Rezensionen in den wichtigsten Kopenhagener

8.6.2 Die Kino-»Kronik«

Bønnelyckes ausführlichste Begründung für seinen innovativen Perspektivenwechsel hin zu einer ›deliterarisierten‹ Lesart des Kinos findet sich in einem Text mit dem Titel »Biografteatret I« [»Das Kino(theater) I«], der sich heute in der Sammlung Marx-Nielsen in der Kgl. Bibliothek in Kopenhagen befindet (der Text ist im Anhang dieser Studie wiedergegeben). Entstanden sein dürfte er im Sommer 1918,²⁶⁹⁴ d.h. mitten in der produktivsten Phase Bønnelyckes, der von 1917 bis 1919 insgesamt sieben Bücher veröffentlichte. Die Form entspricht der einer Zeitungs-›Kronik‹, wobei jedoch über die faktische Publikationsgeschichte nichts bekannt ist. Wirkungsmächtigkeit kann ihm daher nicht unterstellt werden, doch vermittelt der Text wichtige Einblicke in die Gründe für Bønnelyckes Versuch einer diskursiven Neukonstruktion des Kinos.

»Biografteatret I« hebt an mit dem Begriff ›Filmens Kultus‹ [›Der Kultus des Films‹] und der von Bønnelyckischem pathetischen Selbstbewußtsein und Avantgardeanspruch geprägten Prämissen, »daß noch niemand vermochte, das Gefühl seiner Bedeutung zu fassen«.²⁶⁹⁵ Film wird so gleich einleitend als ein prinzipiell kultischer und damit verehrungswürdiger Gegenstand etabliert, der bisher allerdings durch »banale Versuche, ihn zu Kunst zu machen«,²⁶⁹⁶ ›geschändet‹ worden sei. Die Hauptverantwortung dafür, daß »die schöne und freie Entwicklung der leben-

Tageszeitungen, in denen auch der Futurismus vorgestellt wurde. Für weitere Ausstellungen mit futuristischen, expressionistischen und kubistischen Bildern kehrte Walden 1913, 1917 (u.a. mit Werken von Franz Marc, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Wassily Kandinsky), 1918 und 1923 nach Kopenhagen zurück. (Inge Vibeke RAASCHOU-NIELSEN (1992); Torben JELSBAK (2008), 279ff.)

²⁶⁹⁴ Der Stil der ›Kronik‹ ähnelt Bønnelyckes anderen Schriften aus dem Zeitraum 1917–19. Die Datierung auf den Sommer stützt sich auf die Erwähnung der ›kommenden‹ Theatersaison, was einen Zeitpunkt der Abfassung im (Früh-)Sommer nahelegt. Die Datierung auf das Jahr 1918 wird durch ein handschriftlich überliefertes Inhaltsverzeichnis zu den Ende des Jahres publizierten *Asfaltens Sange* [Die Gesänge des Asphalt] nahegelegt (KB Marx-Nielsen 5, 2°), das als die drei letzten Prosastücke »Biografteatret I«, »Biografteatret II« und »Skuespillerinden« [»Die Schauspielerin«] auflistet. Als die Sammlung erschien, erhielt sie jedoch nur *einen* Prosatext mit dem Titel »Biografteatret« (= Emil BØNNELYCKE 1918b; s.u.), und da neben der ›Kronik‹ kein zweiter Prosatext mit diesem Titel bekannt oder in den Handschriften zu finden ist, erscheint die Annahme plausibel, daß es sich bei der ›Kronik‹ »Biografteatret I« ursprünglich um den für *Asfaltens Sange* vorgesehenen Text »Biografteatret I« handelt.

²⁶⁹⁵ »at endnu har ingen formaaet at rumme Følelsen af dens Betydning«.

²⁶⁹⁶ »banale Forsøg paa at gøre den til Kunst«.

den Bilder«²⁶⁹⁷ so behindert worden sei, wird den »literarischen Filmautoren«²⁶⁹⁸ zugeschoben: Sie hätten den Film künstlerisch mit den Bakterien der traditionellen literarischen Kultur infiziert, womit dem Film mitnichten gedient sei.

Diese Fundamentalkritik an der gerade für Dänemark typischen ›Literarisierung‹ des Kinos wird von Bønnelycke medienessentialistisch begründet: Sie »steht im Widerstreit mit dem Wesen des Filmes, es ist eine physiologische Unmöglichkeit«,²⁶⁹⁹ »eine reelle und physische Unmöglichkeit, es ist affektiert und närrisch«.²⁷⁰⁰ Diese Haltung ist durch eine laokoonistische Konzeptualisierung von Film als einem Medium motiviert, dessen am häufigsten genannter Zug in »Biografteatret I« ›greifbar‹ [›haandgribelig‹] in Opposition zu den ›literarischen‹ Qualitäten ›seelisch‹ oder ›geistig‹ ist. Da der Film mit ›greifbaren‹ Photographien operiere, lautet die Aufforderung: »Behandel den Film physiologisch«,²⁷⁰¹ d.h. man solle sich darauf konzentrieren, durch selbsterklärende Ereignisse in detailreichen Bildern zu erzählen: »jedes psychologische Detail ausgedrückt durch ein praktisches Vorkommnis«.²⁷⁰² Auf diese Weise könne der Film dazu beitragen, die sichtbare Wirklichkeit zu poetisieren:

Preß, zwing den Glanz, den Duft aus einem Stein heraus. Laß die greifbaren Straßen, Geschäfte, Banken, Cafés, Kais und Schiffe Ex- und Interieurs sein. Zur Hölle mit den Kulissen. [...] Setze Schminke mit unglaublicher Vorsicht ein! Benutze sie gar nicht! Reduziere die dilettantische, nicht naturgetreue Maskierung! Maskiere dich nicht, sondern sei Schauspieler ohne Maske...²⁷⁰³

Allerdings macht sich Bønnelycke nicht zum vorbehaltlosen Fürsprecher des Films, dessen medial vorgegebene Aufgabe er *avant la lettre* in der ›Errettung der äußeren Wirklichkeit‹ (Kracauer) verortet. Bei gründlicher Lektüre der ›Kronik‹ wird deutlich, daß sich hinter dem demonstrativen

2697 »det levende Billeders skønne og frie Udvikling«.

2698 »literære Filmsforfattere«.

2699 »strider imod Filmens Væsen, det er en fysiologisk Umulighed«.

2700 »en reel og phiskisk Umulighed, det er affekteret og naragtigt«.

2701 »Behandl Filmen fysiologisk«.

2702 »enhver psychologisk Detaille udtrykt ved en praktisk Tildragelse«.

2703 »Pres, tving Glansen, Duften ud af en Stén. Lad de haandgribelige Gader, Butikker, Bunker, Cafér, Kajer og Skibe være Eks- og Interieurer. Smid Kulisserne ad Helvede til! [...] Anvend Sminken med utrolig Varsomhed! Brug den slet ikke! Reducér den dilettantiske, slet illudérende Maskéring. Maskér dig ikke, men vær Skuespiller uden Maske...«

Eintreten für den Film die Position eines Literaten verbirgt, der unreflektiert nicht wenige traditionelle ›literarische‹ Diskurse übers Kino perpetuiert und auf diese Weise seine eigene vordergründige Radikalität wieder unterläuft. So wendet er sich zwar gegen die ›Literarisierung‹ des Kinos durch die Mitarbeit von Literaten, gesteht aber ironischerweise auch nur eben diesen Literaten die Möglichkeit zu, »das wahre Wesen des Films«²⁷⁰⁴ zu erkennen, und nicht etwa den Filmregisseuren oder -schauspielern, die flott als »der nationale Haufen populärer Idioten [...], der in mechanischer Dekadenz arbeitet«,²⁷⁰⁵ denunziert werden.

Die angeblich einzigartige Leistung des Filmes zur ›greifbaren‹ Darstellung exemplifiziert Bønnelycke hauptsächlich an Bereichen, die sogar der traditionellste ›literarische‹ Diskurs über das Kino, nämlich der bifurkale, von jeher als Domäne des Films gelten ließ: der Film als Nachrichtenmedium, »in dem sich das moderne, lebendig pulsierende Weltbild am besten spiegelt«,²⁷⁰⁶ und der Film als Medium, um all jene Stätten vorgeführt zu bekommen, »die man niemals zu sehen bekommen hat«²⁷⁰⁷.

Bønnelycke tritt allerdings – und hierin unterscheidet er sich fundamental vom bifurkalen Diskurs – beim Film nicht für ein Fiktionalisierungsverbot ein. Aber sein Aufruf zur ›Deliterarisierung‹ des Kinos in bezug auf dessen ›dramatische‹ Filme ist, wie erst im Laufe der ›Kronik‹ deutlich wird, ebenfalls einer ›literarischen‹ Perspektive geschuldet, insoffern er in eine Diskussion über die Zukunft des Theaters eingebettet ist. Dieser instrumentalistische Zugang wird offenbar, wenn Bønnelycke erst die amerikanischen Filme als ›gute‹ Filme und als Keim einer Renaissance bewertet, um dann hinzuzufügen: »nicht allein für den Film, sondern was wertvoller ist, [...] für das lebende Schauspiel«.²⁷⁰⁸ Relativierend heißt es kurz darauf, daß die Filmemacher, berücksichtigten sie seine Vorschläge für einen mediengerechten dramatischen Film, »*einige* Schönheit«²⁷⁰⁹ erreichen könnten.

2704 »Filmens sande Væsen«.

2705 »den nationale Flok af populære Idioter [...], der arbejder i mekanisk Decadence«.

2706 »hvor det moderne, levende pulsérende Verdensbilledet bedst speiler sig«.

2707 »som man aldrig faar sét«.

2708 »ikke alene for Filmen, men hvad mere værdifuldt er, det levende Skuespil«.

2709 »nogen Skønhed«.

Ganz deutlich wird die Bønnelyckische Schwerpunktsetzung dann in der zweiten Hälfte der ›Kronik‹, die sich ausschließlich mit »dem Mangel des literarischen Schauspiels«²⁷¹⁰ beschäftigt. Schon die Abfolge der beiden Hauptteile suggeriert, daß die Auseinandersetzung mit dem Kino hauptsächlich dazu dient, die Qualitäten des Theaters zu konturieren. Im zweiten Teil der ›Kronik‹ schleicht sich entsprechend auch eine normative Hierarchisierung der beiden Institutionen ein, die im unaufgelösten Widerspruch zur früheren Betonung der jeweiligen Eigenwertigkeit von Kino und Theater steht. Während im ersten Teil die ›literarische Kunstlosigkeit‹ des Films durchaus positiv bewertet wird (»der Film ist zu gesund, um literarisch zu sein«)²⁷¹¹, huldigt Bønnelycke im zweiten Teil dann doch dem hegemonialkulturellen Diskurs. Was vorher als ›gesund‹ codiert war, wird jetzt zu einem Krankheitszeichen, wenn er seine Zuversicht formuliert, »daß der Zeitpunkt noch nicht gekommen ist, wo das Publikum lieber ins Kino geht, als in das eigentliche, künstlerisch einzig gültige, richtige [...] Theater«.²⁷¹² Nur im Theater mit seinen lebendigen Menschen sei es möglich, ›geistiges Leben‹ zu schaffen; dies sei das ›Glück‹ des Theaters. Die Orientierung an der Machart guter ›dramatischer‹ Filme soll – so heißt es abschließend – dem Bühnenstück ermöglichen, »einen vollgültigen, überzeugenden und dramatischen Ausdruck für die Poesie in der modernen Wirklichkeit«²⁷¹³ zu werden.

Trotz dieser Einschränkungen ist Bønnelyckes argumentativ nicht immer sauber durchgearbeitete ›Kronik‹ ein Text, in den demonstrativ das Bemühen eingeschrieben ist, den Film und das Kino als Medium bzw. als Institution zu würdigen, die *nicht* mit den Parametern bürgerlicher ›Kunst‹ erfaßt werden sollten. Durch rein akteurbezogene Gründe ist diese Neukonstruktion nicht zu erklären. Wie Lange oder Rung, wie Thomsen oder Muusmann hatte der Valbyer Bønnelycke Erfahrungen mit der dänischen Filmindustrie gemacht, die den Erfahrungen der anderen geähnelt haben dürften: das vergebliche Angebot an die *Nordisk* im Alter von neunzehn Jahren, von ihm ein Drehbuch mit dem Titel *Sneens Søn*

²⁷¹⁰ »Bristen ved det literære Skuespil.«

²⁷¹¹ »Filmen er for sund til at være literær.«

²⁷¹² »at det Tidspunkt endnu ikke er indtraadt, hvor Publikum hellere gaar i Biograf-teatret end i det egentlige, eneste kunstnerisk gyldige, rigtige Teater.«

²⁷¹³ »et fyldestgørende, overbevisende og dramatisk Udtryk for Poesien i den moderne Virkeligheden.«

[Der Sohn des Schnees] zu erwerben,²⁷¹⁴ angeblich später dann der Verkauf einer ›Filmidee‹.²⁷¹⁵

Als einziger akteurbezogener Grund, warum ausgerechnet Bønnelycke zur Neukonstruktion des Kinos ansetzt, bietet sich der Generationsunterschied zu den bisher behandelten Autoren an. Muusmann war Jahrgang 1863, Thomsen 1879, Raage 1883, Bønnelycke 1893. In hinreichender Weise erklärungsmächtig ist diese Beobachtung indes nicht; höchstens lässt sich mit dem Hinweis auf die Zugehörigkeit Bønnelyckes zur ersten Generation von Autoren, die dem Kino nicht erst als Erwachsene begegneten, sondern zu deren kultureller Sozialisation das Kino schon gehörte, die Selbstverständlichkeit plausibilisieren, mit der das Kino überhaupt zum Gegenstand weitreichender ästhetischer Überlegungen wird.

Um die Neukonstruktion des Kinos durch Bønnelycke zu verstehen, ist ein diskursiver Ansatz analytisch weit produktiver als ein aktorieller. Die Aufwertung des Films zum Gegenstand einer Ästhetik, die zumindest *explizit* nicht ein hegemonialkulturelles Konzept von ›Kunst‹ perpetuiert, lässt sich vor allem auf zwei in der Kino-›Kronik‹ konvergierende literarische Diskurse zurückführen: auf einen Whitman-inspirierten und auf einen (immer: italienisch-)futuristischen Diskurs, der in Dänemark mit Johannes V. Jensens technikbegeistertem Diskurs vor allem in *Den gotiske Renæssance* (1901) amalgiert wurde.

Das Werk des in Bønnelyckes ›Kronik‹ erwähnten Walt Whitman (1819–1892), das jedoch in der dänischen Rezeption seinen ausgefeilten idealistischen Überbau verlor, brachte Bønnelycke und seine literarischen Mitstreiter zu der Überzeugung, daß alle Dinge schön seien.²⁷¹⁶ Das Schöne als literarischer Gegenstand wurde entgrenzt, und die unmittelbare Folge war eine thematisch-motivische Innovation, wie der damals beteiligte Bønnelycke-Freund Tom Kristensen schrieb: »[D]iese Programmer-

²⁷¹⁴ NBKB XXIII:15.

²⁷¹⁵ Bønnelyckes damaliger enger Freund Tom Kristensen behauptet, daß Bønnelycke auf diese Weise sein erstes Geld als Schriftsteller verdient habe. (Tom KRISTENSEN (1973), 54.) Diese Behauptung muß allerdings dahingestellt bleiben, da in den überlieferten Quellen hierfür keine Bestätigung zu finden ist. – Ein zumindest indirekter Kontakt zur Filmindustrie existierte jedenfalls über Jørgen Christian Jørgensen, der Zwischentitel für die *Nordisk* zeichnete und das Zentrum des sog. Valby-Parnasses war, zu dem Bønnelycke gehörte.

²⁷¹⁶ So Tom KRISTENSEN in seinem Rückblick 1925 auf die Anfänge der Generation um Bønnelycke (1925, 32).

klärung war direkt daran schuld, daß ein paar Lyriker, die Kopenhagener mit V.²⁷¹⁷ waren, Kopenhagen in Angriff nahmen, das zu unserer großen Überraschung vollkommen unbestellt war.«²⁷¹⁸ Entsprechend provokativ stellt Bønnelycke in seinem Buch *Asfaltens Sange* [Die Gesänge des Asphalt], deutlich von Marinettis erstem futuristischen Manifest beeinflußt, den Bezug zu Jeppe Aakjærs Durchbruchswerk *Rugens Sange* [Die Gesänge des Roggens] (1906) her, wenn er rhetorisch fragt: »Ist der Asphalt keine unterhaltsameres Ding als der Rasen?«²⁷¹⁹

Im Fall des Kinos ließ sich diese Haltung problemlos mit einem futuristischen Diskurs vereinen. Bønnelycke kannte das erste Manifest des Futurismus von 1909 wahrscheinlich seit 1913/14,²⁷²⁰ und seine ›Kronik‹ übers Kino zeigt Übereinstimmungen mit dem Manifest zum futuristischen Kino *La cinematografia futurista*, das 1916 veröffentlicht wurde.²⁷²¹ In diesem Text wird wie im ersten Teil von Bønnelyckes ›Kronik‹ beklagt, daß das Kino zwar alle Anlagen zum futuristischen Medium habe, da es ohne Geschichte und daher gnädigerweise traditionslos sei, bisher jedoch ›passatistisch‹ (so der futuristische Terminus für das verachtete ›Rückständige‹, ›Traditionelle‹, ›Überholte‹) gewesen sei. Man habe fatalerweise versucht, das Theater zu kopieren, indem die ›dramatischen‹ Filme sich an traditioneller Kultur orientiert hätten. Film sei jedoch eine autonome Kunstform, die aus der Knechtschaft des Alten und der aufgepropften ›literarischen‹ Tradition befreit werden müsse.

Ob Bønnelycke das Manifest zum futuristischen Film wirklich kannte, läßt sich indes nicht belegen. Von der Skizzierung eines ›polyexpressiven‹ futuristischen Films (›Malerei + Skulptur + plastischer Dynamismus + befreite Worte + Geräusch-Intonation + Architektur + synthetisches Theater = futuristische Kinematographie‹),²⁷²² die im Manifest auf die kritische Zustandsbeschreibung folgt, findet sich in Bønnelyckes ›Kronik‹ keine Spur. Ohnehin gehört das späte Manifest zum futuristi-

²⁷¹⁷ ›V‹: die Postbezirksbezeichnung für den Kopenhagener Stadtteil Vesterbro.

²⁷¹⁸ »[D]enne Programsætning var direkte Skyld i, at et Par af Lyrikerne, som var Københavner med V., tog fat paa København, der til vore store Overraskelse laa fuldkomment udyrket.« Tom KRISTENSEN (1925), 32.

²⁷¹⁹ »Er Asfalten ikke en morsommere Ting end Grønsværet?«. Emil BØNNELYCKE (1918a), 9.

²⁷²⁰ Tom KRISTENSEN (1925), 33.

²⁷²¹ Abgedruckt in: Wolfgang ASHOLT u. Walter FÄHNDERS (Hg.) (1995), 123–126.

²⁷²² Ibid., 126.

schen Film nicht zu den verbreiteteren Texten des Futurismus,²⁷²³ wie die Futuristen generell für das Kino eher wenig Interesse hegten.²⁷²⁴

Überhaupt sind Zweifel erlaubt, ob Bønnelycke vom Futurismus jemals etwas anderes rezipiert hat als das erste Manifest, vielleicht Marinetti noch vor diesem Manifest entstandenen Roman *Mafarka le Futurist*²⁷²⁵ sowie dessen »Technisches Manifest der futuristischen Literatur« (1912). Diesem wird in Bønnelyckes Roman *Joschja Ogoll* (1920) großen Einfluß auf die Hauptperson zugeschrieben, die als ein ironisch gezeichnetes Bønnelycke-*alter ego* entworfen wird.²⁷²⁶ Der futuristische Diskurs

²⁷²³ Das Manifest fehlt z.B. in älteren deutschsprachigen Anthologien mit Manifesten und theoretischen Texten des Futurismus, vgl. Christa BAUMGARTH (1966) u. Umbro APOLLONIO (Hg.) (1972).

²⁷²⁴ In gewisser Weise ist die Auslassung in den Anthologien gerechtfertigt, denn der Film war nur ein peripheres Medium für die Futuristen, für das sie sich auch nur erst spät interessierten (s. hierzu Sabine SCHRADER (2007), 171ff u. 225f; Giovanni LISTA (2002)). Michael KIRBY (1971) konnte dies nicht anders als biographisch erklären: Marinetti selbst hätte sich einfach nicht für das Medium interessiert. (170) Aber warum nicht? Neuere Forschung unterstreicht die Bedeutung der *performance* für die Ästhetik der Futuristen, während das filmische Bild »auch als Darstellung der Bewegung die energetische Dimension des Aktes [zerstört], es übergibt das vitale Geschehen der unveränderlichen Starrheit dessen, was war, entspricht also einer passiven Registrierung und nicht einer dynamischen Wahrnehmung der Wirklichkeit als absolutes Werden« (Giovanni LISTA (2002), 113). Marinetti und Umberto Boccioni hätten der Kunst gerade ihre Aura zurückgeben wollen, die sich durch Gegenwärtigkeit auszeichnet, während Film ein mittelbares Tertiärmedium ist, das keine Interaktion erlaubt und sozusagen die Verkörperung von *meditazione* ist, die gerade ausgeschaltet werden sollte (Sabine SCHRADER (2007), 225, 287f).

²⁷²⁵ *Mafarka le Futurist* ist von Marinetti erst nachträglich auf den Futurismus bezogenen worden (Hansgeorg SCHMIDT-BERGMANN (1993), 113). Ein Exemplar des Buches erwarb Tom Kristensen nach eigenen Angaben vor 1914, wobei er allerdings behauptet, daß er nicht den Roman selbst gelesen habe, sondern er und Bønnelycke nur das vorne im Buch abgedruckte erste Manifest rezipiert hätten. (Tom KRISTENSEN (1925), 33.) Peter Stein LARSEN sieht den konkret nachweisbaren Einfluß des Futurismus auf Bønnelycke begrenzt auf »et par idéer fra det første manifest« [»ein paar Ideen aus dem ersten Manifest«]. (1998b, 58.)

²⁷²⁶ Das ›Technische Manifest‹ wird im Roman als »Futuristernes vidunderlige, epoke-gørende Værk« [»das wunderbare, epochemachende Werk der Futuristen«] erwähnt (Emil BØNNELYCKE (1920b), 54). Die Hauptperson, der Autor Karl Aksel Larsen, der lyrische Gedichte über »Toge, Toge; altid Toge, Skinner, Rejser, Ruter, Kupéer; Bane-gaarde, Banegaarde« [»Züge, Züge; immer Züge, Schienen, Reisen, Routen; Abteile; Bahnhöfe, Bahnhöfe«] schreibt, (ibid., 54) wird als literarischer Schüler von »Frank Norris, Johannes V. Jensen, Walt Whitman og flere af den prosapoetiske Verdenslitteraturs bedste Navne« [»Frank Norris, Johannes V. Jensen, Walt Whitman und anderen der größten Namen aus der prosapoetischen Weltliteratur«] (ibid., 7) charakterisiert; später wird auch Marinetti erwähnt (ibid., 78ff).

war für Bønnelycke aber alles andere als autoritativ, wie seine literarische Produktion erkennen lässt, die wesentliche formale Maßgaben des italienischen Futurismus nicht erfüllt.²⁷²⁷ Eher sollte er als Inspirationsquelle für ein vitalistisches Lebensgefühl begriffen werden, wie Bønnelycke und seine Mitstreiter es auch aus den Schriften des Walt-Whitman-Übersetzers Johannes V. Jensen um die Jahrhundertwende herauslasen:²⁷²⁸ für ein Lebensgefühl, das – zumindest vordergründig, s.u. – pathetisch und voller avantgardistischem Sendungsbewußtsein dem Neuen, Originellen, Unverbrauchten, Untraditionellen huldigte, das sich provokativ begeistern konnte für technologischen Fortschrittsglauben und die modern-metropolitane Zivilisation, das Dynamik, Akzeleration, Geschwindigkeit ver-

²⁷²⁷ So sucht man in seinen Texten z.B. vergebens nach einer Zerstörung der Syntax, einer expressiven Rechtschreibung, der Benutzung von Verben nur im Infinitiv, um spatiale und temporale Beziehungen nicht erkennbar werden zu lassen usw. usf. (zu den futuristischen Forderungen an die Dichtung s. vor allem die Texte Marinettis »Technisches Manifest der futuristischen Literatur« (1912), »Supplement zum technischen Manifest der futuristischen Literatur« (1912) sowie »Zerstörung der Syntax – Drahtlose Phantasie – Befreite Worte – Die futuristische Sensibilität« (1913), abgedruckt in: Umbro APPOLLONIO (Hg.) (1972), 74–85 u. 119–130). Diese Forderungen hat Bønnelycke in seiner Lyrik niemals und in seinen Prosatexten nur ansatzweise umgesetzt. Typisch für Bønnelyckes Dichtung ist hingegen gerade die Wiederaufnahme klassischer Formen wie des Sonetts; selbst die spätestens durch Johannes V. Jensens Dichtung etablierten freien Verse benutzt er nicht.

²⁷²⁸ In einem Interview äußerte Tom Kristensen 1921 auf die Frage, welcher Autor für ihn und seinen Kreis etwas bedeutet habe: »Naturligvis er Johs. V. Jensen *vores* Digter, det vil sige, den Johs. V., som skrev »Kongens Fald«, den arkæologiske og filosofiske Jensen bryder jeg mig ikke om. [...] Men Jensen er den store Oplevelse for mig, han har gjort os til Cosmopoliter.« [»Natürlich ist Johs. V. Jensen *unser* Dichter, d.h. der Johs. V., der »Des Königs Fall« geschrieben hat, aus dem archäologischen und philosophischen Jensen mache ich mir nichts. [...] Aber Jensen ist das große Erlebnis für mich, er hat uns zu Kosmopoliten gemacht.«] (Christian HOUMARK: »Tom Kristensen om Fremtidens Digtning«. In: *B.T.*, 29.II.1921, 8.) 1925 notierte KRISTENSEN rückblickend über die Mitte der zehner Jahre, daß Jensen für seine Generation »kom til at dominere i en Grad, som vist ingen af hans Samtidige havde drømt om. Hans Udadventhed, hans Universalisme eller oversøiske Fantasi, hans Prosadigte med den maskuline, paa en Gang grove og nervøst oprevne Tone, og hans Oversætteser af Walt Whitman blev altsammen bestemmede for den unge Lyriks Karakter« [»in einem Maß dominierte, wie es sich gewiß keiner seiner Zeitgenossen träumen gelassen hat. Seine Aufgeschlossenheit, sein Universalismus oder seine überseeische Phantasie, seine Prosagedichte im maskulinen, eben so groben wie nervös aufreibenden Ton und seine Walt-Whitman-Übersetzungen wurden alle bestimend für den Charakter der jungen Lyrik«]. (32) Schon zeitgenössische Literaturkritiker haben Bønnelycke immer als einen Dichter bewertet, »der alt i alt staar i dyb Gæld til Johs. V.« [»der alles in allem tief in Johs. V.s Schuld steht«]. (Hans AHLMANN (1920), 132; vgl. auch derselbe (1922), 42.)

götterte, für das das Leben sich in einer schnellen Abfolge präsentistischer Eindrücke manifestierte. Thema der Dichtung wurde jetzt »das moderne, lebendig pulsierende Weltbild«, wie es in der Kino-»Kronik« heißt. So mußte auch das Kino zwangsläufig als großstädtische, ›moderne‹ kulturelle Praxis ohne Traditionslastigkeit ins literarische Blickfeld geraten, und der bei allen Einschränkungen dennoch innovative Kinodiskurs in der ›Kronik‹ ist so auch ohne direkten Bezug auf das futuristische Kinomanifest zu erklären.

8.6.3 Die ›Kino-Gedichte‹

Kein Wunder also, daß das Kino bei Bønnelycke zu einem beliebten literarischen Topos wird, mit dem er sich in seinem belletristischen Werk bis 1919 immer wieder auseinandergesetzt hat.²⁷²⁹ Erwartungsgemäß wird das Kino gleich in Bønnelyckes Debütbuch *Ild og Ungdom* [Feuer und Jugend] von 1917 thematisiert, und zwar im besten Gedicht der Sammlung, »Gaden« [»Die Straße«]. Der großstädtische Raum der Straße wird in diesem Gedicht, den in Kap. 6.3.1 dargestellten Großstadtdiskursen mit dem Topos der Reizüberflutung folgend, als Ort chaotischer, visueller wie auch auditiver Sinneseindrücke beschrieben, die simultan auf das wahrnehmende lyrische Ich einstürzen. Formal wird diese Erfahrung in einer parataktischen Poetik und in phänomenologischen Aufzählungen umgesetzt:

Straßenbahn, die brummt. Uhren[,] die bimmeln und schlagen.
 [...]
 Geschäftige Läden, wo die die Türen knallen und gehen.
 [...]
 Summende Fahrräder, Eilboten und Schnapschüsse vom Postboten.
 Geschminkte Mädchen, und Gellendes von pfeifenden Jungen.
 Chaos, das mannigfaltig und ruhelos lange klingt.²⁷³⁰

In der dritten Strophe des Gedichtes kommt das lyrische Ich nun an einem Kino vorbei:

²⁷²⁹ Der folgende Abschnitt erschien in einer früheren Version auf Dänisch bereits als Stephan Michael SCHRÖDER (2000a).

²⁷³⁰ »Sporvogn, der brummer. Klokker[,] der kimer og slaar./ Travle Butikker, hvor Dørene knalder og gaar./ [...] / Summende Cykler, Ekspresbud og Lynskud af Postbud./ Sminkede Piger, og Skinger af pibende Drenge./ Kaos, der klinger mangfoldigt og hvileløst længe.« Emil BØNNELYCKE (1919a), 56.

Der Herold ruft. Der Cinema-Kontrolleur
 steht vor dem beschworenen Filmgrauen in der Tür,
 bietet Helden feil, die aus dem fünften Stock fallen –,
 Mordnacht, Joe Debbs²⁷³¹ und Löwen und Zirkusmenage –
 Schwört, daß Autos, Revolver und Blutdunst gute Kunst sind.
 »Holen Sie sich doch einen flüchtigen Einblick in das Spannende an unserer
 Tür,
 künstlerisch, malerisch. Kostet zusammen nur zwanzig Öre –²⁷³²



Abb. 112: Anzeige für den Joe-Deebs-Film *Das rätselhafte Inserat* (May-Film 1916) in *Politiken*, 17.12.1917

Strukturell entspricht die Beschreibung des Kinos völlig den zuvor aufgeführten Straßeneindrücken: Auch das Kino verheißt – wie die Zeitung in der nächsten Strophe – eine Collage aus disparaten Eindrücken, welche mit ihren Choceffekten die metropolitane Blasiertheit der Vorbeigehenden, eher noch Vorbeihastenden zu durchbrechen suchen. Selbst die explizite Betonung des Un-Künstlerischen dient nicht dazu, das Kino vom urbanen Straßenraum abzugrenzen, sondern es statt dessen als selbstverständlichen Bestandteil zu markieren: Die Aussage, daß Autos gute Kunst seien, mag für sich genommen den Kino-film in bezug auf seinen möglichen Kunstcharakter kaum ausreichend

kennzeichnen; in einem Gedicht aber, das ›Die Straße‹ zum Parameter erhebt, nimmt sich dies wie eine Qualitätsprädikation aus.

2731 Joe Debbs (der in seinem Herkunftsland Deutschland Joe Deeks hieß) war der Detektiv in der nach ihm benannten deutschen Serie mit über zwanzig Filmen, welche Joe May 1915–1919 in Berlin produzierte (s. Abb. 112). Leider ist kein einziger der Filme erhalten. S. zu der Serie Sebastian HESSE (2003), 173ff.

2732 »Herolden raaber. Kinémaets Kontrollør/ staar foran manende Rædsler af Film i en Dor,/ falbyder Helte, som falder fra femte Etage –,/ Mordnat, Joe Debbs og Løver og Cirkusmenage –/ Sværger, at Biler, Revolver og Bloddunst er god Kunst./ »Sé dog et Glimt af det spændende paa vore Døre,/ kunstnerisk, malerisk. Koster i alt en Snes Øre –«. Emil BØNNELYCKE (1919a), 56.

Das Ich folgt indes nicht der Einladung des ›Schweitzers‹, in das Kino einzutreten, sondern setzt seine rastlose Wanderung auf der Straße fort. Die Motivation ist möglicherweise darin zu suchen, daß das Kino, gerade *weil* es sich so zwanglos in die Reizstruktur der metropolitanen Straße einfügt, für das lyrische Ich keine Versuchung darstellt. Oder stellt es nur keine Versuchung dar, weil die Wahrnehmung des lyrischen Ichs es verflacht zu einem hastig zu passierenden Schaufenster, einer Hausfassade, zu ein paar Werbeplakaten an der Eingangstür des Kinos? Das wäre kohärent mit der Rolle des Flaneurs²⁷³³ – »that fundamental paradigm of the subject in modernity«²⁷³⁴ –, in welcher der Text das lyrische Ich präsentiert. Das Ich in Bønnelyckes Gedicht aktualisiert den Baudelaireschen Flaneur, indem es sich einerseits an der immanen Wirklichkeit berauscht (»ein feurigerer Wein als Pommard und Sauternes«)²⁷³⁵ und anderseits Abstand zu dieser Wirklichkeit hält²⁷³⁶ – oder in Baudelaires Worten: »voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde«²⁷³⁷. Dieser Abstand wird nicht zuletzt auch durch die Vagantenrolle unterstrichen, welche die lyrischen Ichs bzw. die Ich-Erzähler in Bønnelyckes Texten häufig annehmen.²⁷³⁸

Der Autonomieanspruch, den der mit dem Flaneur verwandte romantische Wanderer noch erheben konnte, steht allerdings in deutlichem Kontrast zu den Erfahrungen des Bønnelyckischen vagabundierenden Flaneurs in der Großstadt, der mit seinen Sinnen nur registriert und dem

2733 Zum Flaneur in der dänischen Literatur vor Bønnelycke s. Martin ZERLANG (2002), 184ff.

2734 Anne FRIEDBERG (1993), 3.

2735 »en hedere Vin end Pommard og Sauternes«. Emil BØNNELYCKE (1919a), 57.

2736 Die seltenen Versuche, zu seinen Mitmenschen Kontakt aufzunehmen, gelingen nicht. In »Fattigdommens Rågdom« [»Der Reichtum der Armut«] (in: Emil BØNNELYCKE 1918a) versucht der Ich-Erzähler ein einziges Mal, mit einem anderen Menschen in der Stadt, nämlich mit einem Mädchen, in Kontakt zu treten. Die Ablehnung des Mädchens wird so kommentiert: »I Dag har jeg høstet Lærdom. Aldrig, aldrig skal det ene menneske tage Del i det andets Skæbne.« [»Heute habe ich eine Lektion erhalten. Nie, nie soll der eine Mensch Anteil am Schicksal des Anderen nehmen.«] (167)

2737 Charles BAUDELAIRE (1976), 692.

2738 Vgl. z.B. die Gedichte »Vagant«, »Drachmann-Statuen« [»Die Drachmann-Statue«], »Vandringsmand« [»Der Wanderer«] und »Blomsterhandlerens Vindue« [»Das Fenster des Blumenhändlers«] in: *Ild og Ungdom*; oder die Selbstbeschreibung des Ich-Erzählers als »Globetrotteren, jeg er Havets Beduin, jeg er den stjernekyndige Vagabond« [»der Globetrotter, ich bin der Beduin des Meeres, ich bin der sternkundige Vagabund«] in *Joschja Ogoll* (Emil BØNNELYCKE (1920b), 128).

es nicht mehr gelingt, den Eindrücken Bedeutung abzugewinnen oder sie mit einer solchen aufzuladen. »Es ist das wirbelnde Leben [...],/ das sich in meinem Herz gesammelt hat, und in meiner Sprache...«, heißt es in »Gaden«:²⁷³⁹ Das ›wirbelnde‹ Leben drückt sich aktivisch selbst in seinem Sprechen aus, während das lyrische Ich sich zwei Zeilen weiter im »Mahlstrom« verliert.

Diese Unfähigkeit des lyrischen Ichs, der metropolitanen Wirklichkeit noch eine Bedeutung zu verleihen, wird in einem metapoetischen Gedicht für die Debütsammlung *Ild og Ungdom*, dessen einleitende Funktion durch den Titel »Introduction« hervorgehoben wird, geradezu als existentielle Bedingung geschildert :

Ich will in der Introduktion
zu allem leben, nach dem ich mich sehne;
denn wenn ich das Verfolgte erst besitze,
fällt es mir tot vor die Füße.

[...]

Ich will in allem leben, das meine Freude
in beschirmenden Armen trägt;
denn die Sehnsucht ist der Lohn, wenn das Ziel
erreicht und beim Namen genannt ist.²⁷⁴⁰

Das laut proklamierte Wollen des Ichs verbirgt eine Unfähigkeit zur Aneignung des Begehrten. Diese Unfähigkeit beruht in Erik Svendsens Bønnelycke-Lesart auf einer ›psychosexuellen Regression‹, weil das lyrische Ich die Vision hege, von größeren Mächten wie ein Kleinkind in den Armen gewiegt zu werden (»Ich will in allem leben, das meine Freude in beschirmenden Armen trägt«).²⁷⁴¹ Svendsen ist sicherlich in seiner Einschätzung zuzustimmen, daß Bønnelyckes Texte einen die euphorische Oberflächenbegeisterung für Modernität kontrapunktierenden Subtext aufweisen. Doch die letzte Zeile des Gedichtes »Introduction«, auf das sich

²⁷³⁹ »Det er det hvirvlende Liv [...],/ som i mit Hjerte har samlet sig, og i mit Mæle...«. Emil BØNNELYCKE (1919a), 58.

²⁷⁴⁰ »Jeg vil leve i Introductionen/ til alt, hvad jeg længes imod;/ thi ejer jeg først det forfulgte,/ falder det dødt for min Fod./ [...]// Jeg vil leve i alt, hvad der bærer/ min Glæde i skærmende Favn;/ thi Savnet er Lønnen, naar Maalet/ er naaet og nævnet ved Navn.« Emil BØNNELYCKE (1919b), 34.

²⁷⁴¹ So ERIK SVENDSENS Deutung von »Aarhundredet« [»Das Jahrhundert«] (1998, 222).

auch Svendsen bezieht,²⁷⁴² fordert eher zu einer semiotischen als zu einer psychoanalytischen Deutung auf, wie die Wendung »beim Namen genannt« suggeriert. Die Unfähigkeit zur Aneignung ist aus dieser Perspektive Ausdruck einer sprachlichen Repräsentationskrise, die in Bønnelyckes Texten (häufig, wenn auch nicht immer) manifest und gestaltet ist. Peter Stein Larsen führt diese Repräsentationskrise am Beispiel von Bønnelyckes berühmt-berüchtigtem Gedicht »Aarhundredet« [»Das Jahrhundert«] (aus *Asfaltens Sange*, 1918) so aus:

Die atemlosen Aufzählungen des Gedichtes [...] spiegeln den desperaten Versuch des Ichs wieder, Intensität in seiner Umweltbeziehung herzustellen, indem es wieder und wieder die Dinge um sich herum benennt. Aber egal, wie dicht die Anhäufung von Dingworten im Text auch wird, verlieren die Elemente in der Umwelt ihre Bedeutung für das Ich in demselben Augenblick, in dem sie benannt werden. Alles an der großen glitzernden Oberfläche der Moderne, in der Bønnelycke herumflaniert und die er inspiziert, wird flüchtig, bedeutungslos und einem tieferen Verständnis unzugänglich. Und im Takt mit dieser Unterschiedslosigkeit bricht die referentielle Funktion der Sprache zusammen und die Sprache wird zu reiner Rhetorik.²⁷⁴³

Das Ich kann sich die Welt nicht mehr auf referentielle, bedeutungsstiftende Weise aneignen, weil durch die diarrhoeischen Wortkaskaden als formale Mimesis der metropolitanen Reizstruktur jede Bedeutungszuweisung flüchtig wird und evaporiert. *Asfaltens Sange* tragen im Untertitel die Bezeichnung ›Prosafragmente‹, aber diese Fragmente verweisen nicht mehr wie früher auf ein Ganzes, dessen Zusammenhang zumindest erahnt werden kann. Das Band zwischen einer prästabilisierten, kognitiv und/oder ästhetisch als Ganzes erfahrbaren Welt und dem Subjekt ist zerrissen. Die Fragmentierung des Wahrgenommenen in der Wahrnehmung zieht eine Dezentrierung und Entfremdung nach sich und führt so zu einer Ichdissoziation. Tom Kristensen hatte gegen »Fattigdommens Rigdom« [»Der Reichtum der Armut«] aus *Asfaltens Sange*, die einhundertzwölfseitige Beschreibung eines Spaziergangs und später einer Stra-

2742 Ibid., 228.

2743 »Digets åndeløse opremsninger [...] afspejler jegets desperate forsøg på at skabe intensitet i sit omverdensforhold ved igen og igen at benævne tingene omkring sig. Men ligegyldig hvor tæt ophobningen af tingsord bliver i teksten, mister elementerne i omverdenen deres betydning for eget i samme øjeblik, de bliver nævnt. Alt ved modernitets store glitrende overflade, som Bønnelycke flanerer rund i og inspicerer, bliver flygtigt, betydningsløst og utilgængeligt for dybere forståelse. Og i takt med denne forskelsløshed bryder sprogets referentielle funktion sammen, og det bliver til ren retorik [...].« Peter Stein LARSEN (1998b), 59f.

ßenbahnfahrt von Vesterbro nach Østerbro, kritisch-witzelnd eingewandt, »daß ein Mann, der soviel durchmache, schon auf Vesterbros Torv ohnmächtig würde«²⁷⁴⁴ – also nach nur ca. zweihundert Metern. Dabei müßte die Frage aber doch gerade lauten, warum der Ich-Erzähler *nicht* in Ohnmacht fällt: Weil er nämlich auch nichts erlebt, d.h. nicht in der Lage ist, das reine Registrieren von Eindrücken in Bedeutungsproduktion zu überführen, sondern diese Eindrücke nur bulimieartig wieder von sich gibt. Wenn einer von Bønnelyckes Ich-Erzählern in dem Experimentalroman *Spartanerne* [Die Spartaner] (1919) in seinem Gesang auf die Kriegsgefallenen neununddreißig Mal hintereinander das Wort ›Kors‹ [›Kreuz‹] wiederholt,²⁷⁴⁵ so ist dies Ausdruck eben jener sprachlichen wie persönlichen *Unfähigkeit*, den Kreuzen auf den Gräbern einen Sinn zu verleihen, und nicht etwa des Anspruches, einen visuellen Eindruck der Kriegsgräber vermitteln zu können.²⁷⁴⁶

Das ›moderne‹ semiotische Bestreben, durch Anhäufung von Fragmenten und Erhöhung des Tempos (vergeblich) den Bedeutungsverlust zu kompensieren, der aus der formalen Mimesis der metropolitanen Reizstruktur herröhrt, konnte man in der Kinematographenvorstellung mit ihren abrupten Übergängen geradezu hypostasiert sehen – sei es innerhalb eines Filmes oder in der Abfolge verschiedener Filme innerhalb eines kompletten Programmes. Die Kinoszene aus »Gaden«, wo das Kino lediglich ein Abschnitt der Straße war, wird folgerichtig im Jahr darauf zu einem selbständigen Gedicht extrapoliert, das programmatisch ›Biografteatret‹ [›Das Kino‹] genannt wird.²⁷⁴⁷ Wieder ist es ein ›Schweitzer‹, der in sein Kino locken will, indem er in Wortkaskaden das aktuelle Programm anpreist:

Meine Damen und Herren, hier sehen Sie ein blühendes Reich,
die bunte Botschaft aus den bezaubernden Ländern der Welt,
Hier sehen Sie Tahitis farbigen Prinzen und sein Mädchen –,
das einen duftenden Palmenlaubkranz um seine Stirn trägt,
eine Botschaft von perlenden Paradiesstränden trägt. –
Der Prinz Ajisch und das Mädchen Prinzessin Obaii,

²⁷⁴⁴ »at en Mand, som gennemgik saa meget, allerede vilde besvime paa Vesterbros Torv«. Tom KRISTENSEN (1925), 38.

²⁷⁴⁵ Emil BØNNELYCKE (1919d), 112. Bei Tom KRISTENSEN (1973) sind hieraus übrigens gleich ›flere sider ›kors‹« geworden (59).

²⁷⁴⁶ So die Deutung TOM KRISTENSENS (1973), 59.

²⁷⁴⁷ Emil BØNNELYCKE (1918c). Nachdrucke des Gedichtes erschienen in: *Masken* 8:19 (15.9.1918) und in *Filmen* 6 (28.10.1924), 4.

beide von der Insel im Meer, dem schimmernden, weißen Hawaii.
 Hier treffen Sie, Herrschaften, hören Sie, meine Herren und Damen,
 auf einen Anblick New Yorks und seine Wagen und wilden Reklamen.
Woolworth und *Singer* und *Subway* und tutende Züge,
 ein Blick in die mörderisch-mystischen Winkel der Großstadt.²⁷⁴⁸

Und so weiter, und so weiter... Die metropolitane Reizstruktur wird nicht länger bei einem Gang durch die Straße erfahren, sondern findet ihre Entsprechung jetzt im Kino. Das zentrale Adjektiv zur Charakterisierung des Kinos, das gleich in der zweiten Zeile genannt und in der letzten Zeile des Gedichtes wieder aufgegriffen wird, ist ›bunt‹ (›broget‹), was hier im weitgehend farblosen Stummfilm keine Farbeigenschaften, sondern metaphorisch die Struktur indiziert. Die nummernrevuehaft aufgebaute Kinovorstellung mit ihrer unterschiedslosen Aneinanderreihung von Filmen ist ein synekdochischer Teil dieser Großstadt und Ausdruck von deren Reizstruktur; zugleich spiegelt der Film diese Großstadt: »Treten Sie ein, meine Herrschaften, hier sehen Sie die Købmagergade [eine der Hauptstraßen in Kopenhagens Innenstadt],/ die Fenster in Ihrer geliebten, eigenen Fassade –.«²⁷⁴⁹

Die fiktive Pragmatik des Gedichttextes, die Werberede eines ›Schweitzers‹ zu sein, der als Angestellter immer von ›wir‹ und ›uns‹ spricht, wird in der letzten Zeile pronomiert durchbrochen, wenn es heißt: »Der Film, sein buntes Fest soll mein Herz verkünden!«²⁷⁵⁰ Hinter dem ›Schweizer‹ tritt also abschließend ein lyrisches Ich hervor, das die ›Buntheit‹ des Films wie ein Evangelium ›verkünden‹ will. Allerdings

2748 »Mine Damer og Herrer, hér sér De et blomstrende Rige,/
 det brogede Budskab fra Verdens forryllende Lande,/
 Her sér De Tahitis farvede Prins og hans Pige –,/
 der bærer en duftende Palmeløvkrans om sin Pande,/
 bærer et Budskab fra perlende Paradiesstrande. –/
 Prinsen Ajischi og Pigen Prinsesse Obaii,/
 begge fra Øen i Havet, det skinnende, hvide Hawaii./
 Hér møder dem, Herskaber, hør mine Herrer og Damer,/
 et Blik af New York og dens Vogne og vilde Reklamer./
Woolworth og *Singer* og *Subway*
 og tudende Toge,/
 et Blik ind i Storbyens morderisk-mystiske Kroge. . . .
 Emil BØNNELYCKE (1918c), 144. Die vorletzte Zeile endet im Buch eigentlich mit »og tudende Tage« (›und heulende Dächer‹). Diese gewagte Metaphorik ist jedoch, wie ein Vergleich mit dem noch erhaltenen Druckmanuskript zeigt (in: Emil Bønnelycke: *Digte II*, KB, Marx-Nielsens samling 3, 2°), ein simpler Druckfehler. Ein weiterer findet sich übrigens in Zeile 8 (›Herskaber‹ statt ›Herskaber‹ [›Herrschaften‹]), der ebenso in der obigen Wiedergabe des Verses stillschweigend korrigiert worden ist: Bønnelyckes Texte sind häufig recht nachlässig gesetzt worden.

2749 »Træd ind, mine Herskaber, hér sér De Købmagergade,/
 Vinduerne i Deres elske-de, egen Facade –.« Emil BØNNELYCKE (1918c), 145.

2750 »Filmen, dens brogede Fest skal mit Hjerte forkynde!« Ibid.

lohnt sich der genauere Blick, *was* hier verkündet werden soll. Denn erstens schildert der ›Schweitzer‹ keine reale Kinovorstellung im Jahr 1918, sondern orientiert sich ebenso idealtypisch wie anachronistisch an der Struktur eines Kurzfilmprogrammes, in das die im Laufe des Gedichtes erwähnten deutlich längeren Erfolgsfilme der Saison 1917/18 der ›Buntheit‹ wegen eingepaßt werden – genannt werden Filme mit Douglas Fairbanks, Mae Marsh, Olaf Fønss sowie Victor Sjöströms *Terje Vigen*. Und zweitens spricht das lyrische Ich wieder nicht aus dem Innenraum des Kinos, sondern aus der Perspektive der Straße, als es logomorph die Vorzüge des Kinos anpreist. Der Grund für diese Perspektivik ist in Bønnelyckes oben dargelegter ›introduktiver‹ Poetik zu finden. Denn zum einen ist das, was bei ihm als Repräsentationskrise interpretiert werden kann, ja gleichzeitig Bedingung und Ausdruck der ästhetischen Produktivität: Es gilt also, Abstand zu wahren. Zum anderen mag die Reizstruktur des (Kurzfilm-)Kinos zwar der Reizstruktur der metropolitanen Straße entsprechen, aber in bezug auf das wahrnehmende Subjekt findet eine entscheidende Veränderung beim Übergang vom Flaneur zum Kinozuschauer statt: Die konkrete Mobilität des skopophilen Flaneurs wird in eine virtuelle Mobilität verwandelt. Durch die Virtualisierung der Mobilität wird diese vom Wahrnehmenden auf das Wahrgenommene übertragen; der Immobilität des Kinozuschauers entspricht nicht nur eine Mobilität im Film, sondern des Mediums überhaupt. Eine ›introduktive‹ Flaneurposition, die an der Wirklichkeit teilhat und gleichzeitig durch die eigene Mobilität im körperlichen wie ästhetischen Abstand zu dieser steht,²⁷⁵¹ wird dadurch aber unmöglich.²⁷⁵²

²⁷⁵¹ Vgl. Charles BAUDELAIRE (1976), 69ff. In »Gaden« ist dieser Doppelstatus des Flaneurs gut zu erkennen: Auf der einen Seite ist das lyrische Ich Teil des Straßenlebens, auf der anderen Seite aber auch ein Beobachter, der nur aus der Distanz wahrnehmen kann. In »Gaden« wird daraus eine Abfolge konstruiert, indem die beiden ersten Verse des Gedichtes, in denen das lyrische Ich distanziert wahrnimmt (»Sporvogn, der brummer. Klokker[,] der kimer og slaar./ Travle Butikker, hvor Dørene knalder og gaar« [»Straßenbahn, die brummt. Uhren[,] die bimmeln und schlagen./ Geschäftige Läden, wo die die Türen knallen und gehen.«] (Emil BØNNELYCKE (1919a), 56)), in der letzten Strophe in varierter, das lyrische Ich miteinbeziehender Form wiederholt werden: »Sporvogn, der brummer. Klokker, der kimer og slaar./ Det er den elskede Gade, som gennem mig gaar ...« [»Straßenbahn, die brummt. Uhren, die bimmeln und schlagen./ Es ist die geliebte Straße, die durch mich geht...«] (ibid., 58).

²⁷⁵² Französische Autoren wie André Breton und Jacques Vaché entwickelten allerdings eine kulturelle Praxis des Kinobesuches, bei der das Kino wie ein Schaufenster behandelt wird, an dem der Flaneur vorbeigeht: irgendwo in irgendein Kino zu gehen und

Dieses Problem führt Bønnelycke in einem anderen Kinogedicht in *Festerne* [Die Feste] weiter aus, nämlich in »I Paladstæatret« [»Im Palasttheater«].²⁷⁵³ Hier betritt das lyrische Ich endlich selbst ein Kino, das Palasttheater, das 1918 unstrittig das größte und vornehmste in Dänemark, ja in ganz Nordeuropa war: »unser ›Kgl. Theater‹ des Films«.²⁷⁵⁴ Das Kurzfilmprogramm kann in diesem bürgerlichen Kontext nicht mehr als Idealotypus einer Kinovorstellung vorgegeben werden; nur noch bescheidene Reste der kubistisch-metropolitanen Struktur, die früher die Vorstellung totalitär bestimmte, sind in internalisierter Form in der Beschreibung der Machart des Langfilmes (»die wimmelnde Aktanzahl der Komödie«)²⁷⁵⁵ erhalten geblieben: »Menschenauflüge, Soldaten, Kolonnen, Kanonen, / Fürsten, die fallen, und Reiche in Revolutionen – / stürzende Kronen! Alles ist in den Film eingeflochten.«²⁷⁵⁶ Statt dessen richtet sich die Aufmerksamkeit des lyrischen Ichs auf das Ambiente: Nur anderthalb der insgesamt fünf Strophen beschäftigen sich mit dem Geschehen auf der Leinwand und der Vorstellung, während sich dreieinhalb Strophen vor allem um das Geschehen im Foyer des Kinos drehen. Was ist der Grund für diese Schwerpunktsetzung? Was für eine Funktion erfüllt das Foyer?

Der Filmhistoriker Tsivian hat das frühe Kinofoyer als »extra-territorial space« unter Rückgriff auf Foucaults Begriff des Heterotopos zu beschreiben versucht.²⁷⁵⁷ Damit ist ein Raum gemeint, dessen dritten Grundsatz Foucault wie folgt definiert hat: »Die Heterotopie vermag an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Plazierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind.«²⁷⁵⁸ Beim Kinofoyer lässt sich diese Funktion dergestalt bestimmen, daß in diesem Raum heterotopisch der Straßenraum und der Saal des Kinos zusammengefügt werden, wobei

dieses beim ersten Anflug von Langeweile wieder zu verlassen (Richard ABEL (1976), 104).

2753 Emil BØNNELYCKE (1918d). Durch einen Druckfehler hat die zweite Strophe einen Vers weniger als die anderen Strophen. Herausgefallen ist, wie ein Vergleich mit dem Manuskript zeigt (KB Marx-Nielsens samling 3, 2°), die ursprünglich dritte Zeile der zweiten Strophe: »af duftende Skuldre, der skodesløst skjules af Kaaben –.« [»von duftenden Schultern, die nachlässig vom Mantel verborgen werden –.«]

2754 »vor Films ›Kgl. Teater‹«. H. ANDERSEN (1924), 72.

2755 »Komédiens myldrende Antal af Akter«. Emil BØNNELYCKE (1918d), 75.

2756 »Menneskeoptog, Soldater, Kolonner, Kanoner, / Fyrster, der falder, og Riger i Revolutioner – / styrrende Kroner! Alt er i Filmen indflettet.« Ibid.

2757 Yuri TSIVIAN (1991), 114ff (Zitat 116).

2758 Michel FOUCAUET (1993), 42.

Foucault selbst bereits den Kinosaal als Beispiel für Heterotopie genannt hat (>ein merkwürdiger viereckiger Saal, in dessen Hintergrund man einen zweidimensionalen Schirm einen dreidimensionalen Raum sich projizieren sieht«)⁷⁵⁹. Das Foyer wird in dieser Perspektive quasi zu einer Heterotopie zweiter Ordnung.



Abb. 113: Emil Bönnelycke: »New York« (1919). In Bönnelyckes Bildgedicht über die moderne Metropole der Metropolen hat auch der Film durch Nennung US-amerikanischer Schauspieler im rechten Wolkenkratzer (Ausschnittsvergrößerung oben rechts im Bild) seinen selbstverständlichen Platz

2759 Ibid.

Dieser heterotopische Charakter des Foyers wird in »I Paladstreatret« hervorgehoben. Die imponierende große Treppe des Foyers (»die große, akropoliswimmelnde Treppe«,²⁷⁶⁰ vgl. Abb. II4) wird bezeichnenderweise gleich mehrmals erwähnt und zudem in der typographischen Gestalt der Strophen nachgeahmt, wobei die Treppe schon für sich genommen ein Heterotopos ist. Das Foyer ist die Schnittstelle zwischen der Straße des Flaneurs und dem Saal des Kinozuschauers:

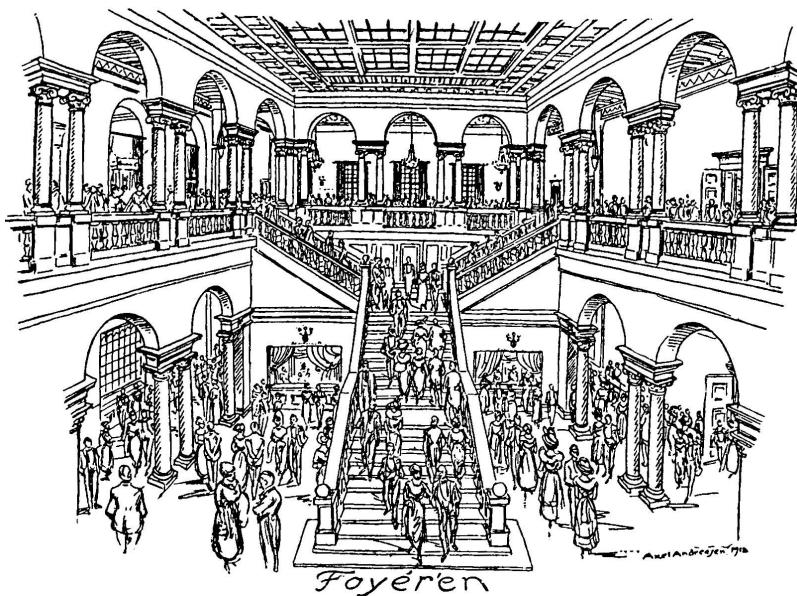


Abb. II4: Das Foyer des neuen Palasttheaters 1918 mit seiner »großen, akropoliswimmelnden Treppe«

Aber die Pause ist schön für den vogelfrei verwunderten Betrachter,
der sich in das proppenvolle Foyer hinausstürzt –.
Er wird von den seltsam berauschenden Mächten des Gewimmels ergriffen...
denn kennt er *niemanden*, dann meint er, *alles* sehen zu müssen –²⁷⁶¹

²⁷⁶⁰ »den store, akropolismyldrende Trappe«. Emil BØNNELYCKE (1918d), 76.

²⁷⁶¹ »Men Pausen er skøn for en fredløst forundret Betragter,/ der styrter sig ud i en
stuvende fuld Foyé[r] –./ Han gribes af Mylderets sælsomt berusende Magter .../ thi
kender han *ingen*, da synes han, *alt* maa han sé –.« Ibid., 76. Im gedruckten Buch (wie
übrigens auch im Manuskript, vgl. KB Marx-Nielsens samling 3, 2°) findet sich die Fehl-
schreibung »Foyé«. Georg Brandes hat diese Fehlschreibung in dem ihm von Bønnelycke

In den zwei letzten Versen läßt sich die baudelairesche Ausgangssituation in »Gaden« wiedererkennen: Das lyrische Ich will eins mit der Menge werden und zugleich wie ein Fürst sein Inkognito genießen, wie Baudelaire dies beschrieben hat. Aber es ist bemerkenswert, daß das Personalpronomen in genau jenem Augenblick wechselt, in dem das lyrische Ich das Foyer in der Pause betritt: Während im Vorführsaal von ›Ich‹ die Rede ist, wird das ›Ich‹ im Foyer plötzlich zu einem ›Er‹. Im Foyer kann das lyrische Ich seinen Flaneurstatus noch aufrechterhalten, d.h. es hat die Option, zwischen einem Subjektstatus (als Wahrnehmender der Menge aus einer ästhetischen Distanz heraus) und einem Objektstatus (als Teil eben dieser Menge) zu wählen und sich folglich zwischen einer Selbstwahrnehmung in der ersten und dritten Person zu entscheiden.²⁷⁶² Im Heterotopos des Foyers konnten sich die Besucher selbst als Schauspieler geben, so Tsivian.²⁷⁶³

Diese Möglichkeit der Selbstdistanzierung durch Objektivierung wird dem lyrischen Ich im Kinosaal offensichtlich genommen: Hier ist das Ich ein Ich – was im Kontext einer ›introduktiven‹ Poetik allerdings eine veritable Gefährdung der Identitätskonstruktion bedeutet. Denn bezieht man Bønnelyckes metapoetische Zeilen aus »Introduction« auf das wahrnehmende Ich selbst, so würde dies ja auch ›tot niederfallen‹, sobald es besessen, d.h. mit sich selbst eins wird. Genau dies scheint aber im Kinosaal zu passieren. Obwohl das lyrische Ich – wie in den anderen Kino gedichten auch – sich aus einer intellektuellen Perspektive über die Filme lustig macht, kann es trotzdem nicht verhindern, daß das Geschehen auf der Leinwand seinen Panzer aus Blasiertheit durchbricht:

Das Publikum schluchzt (ich bin selbst gerade dabei zu weinen)
Im Saal erdröhnt ein Seufzer über all die Toten,

gewidmeten Exemplar von *Festerne*, das sich heute in meinem Besitz befindet, mit Bleistift am Rand korrigiert.

²⁷⁶² Das Foyer übernimmt in gewisser Weise, darauf hat Sabine Lenk bei ihrer Untersuchung Pariser Kinobauten hingewiesen, Funktionen, die im Theater noch der Zuschauerraum selbst erfüllt hat, wo das Licht im Zuschauerraum sowie die kreisförmige Bauart es lange ermöglichten, sich selbst zu präsentieren und gleichzeitig andere zu sehen, statt dem Geschehen auf der Bühne zu folgen. (Sabine LENK (1989), 72f.)

²⁷⁶³ Yuri TSIVIAN (1991), 117.

die Kecken, die kühn und jung dem Tod entgegengingen.
Oh, sie sind alle vernichtet. [...].²⁷⁶⁴

Diesen Gefühlsausbruch mag man als Affektverschiebung deuten, d.h. als das typisch ›moderne‹ Ausleben von Gefühlen im *Simulacrum*, wie dies z.B. auch Kafka als Kinoerfahrung schildert.²⁷⁶⁵ Im Kontext der Bønnelyckischen Texte drängt sich aber auch die Deutung auf, daß der Gefühlsausbruch einen Zusammenbruch der flaneurösen Identitätskonstruktion beim lyrischen Ich markiert, der durch die Kinoerfahrung induziert wird. Auffälligerweise ist die Reaktion des lyrischen Ichs ja stärker als die der anderen Zuschauer: Während diese nur schnaufen und seufzen, weint das lyrische Ich. Sind die im Saal beklagten Toten, »die Kecken«, wirklich nur die Toten auf der Leinwand?

Die Schilderung des Kinobesuchs im Palasttheater mit seinen fünf Strophen ist formal wie ein klassisches fünfaktiges Drama aufgebaut, und auf den klassischen Intertext verweist nicht zuletzt die durchgängige metaphorische Charakterisierung des Kinos als griechischer Tempel. Aktualisiert man diesen ›dramatischen‹ Intertext in »I Paladstreatet«, so ergibt sich eine neue Perspektive auf die oben als Ausgangspunkt gewählte quantitative Verteilung der fünf Strophen auf Kinovorstellung/Film und Geschehen im Foyer. Die erste Strophe erfüllt alle Aufgaben der Exposition: Sie gibt eine Übersicht über die Akteure, die Topographie sowie das zu erwartende Geschehen. Die zweite Strophe dient der Spannungssteigerung; sie wird eingeleitet mit dem Ruf »Das Programm!« und endet mit der Musik, »die tönt und erst an deinem klopfenden/ Herzen schweigen und sterben wird«.²⁷⁶⁶ Der Tod ist damit das erste Mal evoviert. In der folgenden dritten Strophe, der Peripetie, fällt dann bei der Wiedergabe des kriegerischen Geschehens auf der Leinwand gleich dreimal das Lexem ›tot‹ (›død›), das letzte Mal in dem Satz, mit dem die Strophe ausklingt: »So reitet da die Kavallerie der tausend Reiter/ flimmernd,

²⁷⁶⁴ »Publikum snøfter (jeg selv er i Færd med at græde...)/ Der dønner i Salen et Suk over alle de Døde,/ de kække, der dristigt og unge gik Døden i Møde./ O, de er alle lagt øde. [...].« Emil BØNNELYCKE (1918d), 77.

²⁷⁶⁵ Der begeisterte Kinogänger Kafka schrieb in einem seiner Briefe: »Tagebuch führe ich überhaupt keines, ich wüßte nicht, warum ich es führen sollte, mir begegnet nichts, was mich im Innersten bewegt. Das gilt auch wenn ich weine wie gestern in einem Kinematographentheater in Verona. Das Genießen menschlicher Beziehungen ist mir gegeben, ihr Erleben nicht.« (Franz KAFKA (1967), 472.)

²⁷⁶⁶ »Programmet!«; »der toner og først ved dit bankende/ Hjerte vil tie og dø«. Emil BØNNELYCKE (1918d), 75.

fliehend, eilend/ tödlich festlich vorbei –.«²⁷⁶⁷ (76) Hier wird eine apokalyptische Reiterschaft heraufbeschworen, deren Bedrohlichkeit auch für jene *vor* der Leinwand gilt, wie der Hinweis auf die Tausende suggeriert, die in diesem Mammutkino Platz fanden, und der Rekurs auf das ›Festliche‹, das im zweiten Vers der ersten Strophe auf den Raum vor der Leinwand bezogen worden war.

Strophe vier bietet dem Leser auf klassische Weise eine Retardation: Die Handlung des Films wird verzögert und die Bedrohung im Kinosaal suspendiert, während das lyrische Ich bestrebt ist, in der Pause im Foyer eine andere, flaneuröse Lösung zu finden. Aber unerbittlich kommt der fünfte Akt mit seiner Katastrophe, die das lyrische Ich härter als die anderen trifft. Während jedoch der dramatische Intertext keinen Zweifel daran läßt, daß das Ich eine Art Tod im Kinosaal erleidet, ist weniger deutlich, welche Gestalt dieser Tod annimmt, der durch die Unmöglichkeit der Flaneurrolle für den Kinozuschauer induziert wird. Einen Hinweis liefert die Funktionalisierung von Melodie und Musik in dem Gedicht. »[M]it fegenden Takten/ aus festlicher Musik« war das Gedicht eingeleitet worden, mit »Oh Herz, jetzt stirbt in dir selbst,/ in dir selbst die Melodie ... « endet es.²⁷⁶⁸ Das Gedicht, das den Status eines vom lyrischen Ich hervorgebrachten Textes hat, und die evozierte Melodie bzw. Musik greifen so eng ineinander, daß der Beginn des Einen auch der Beginn des Anderen und das Ende des Einen auch das Ende des Anderen ist. Die Referenz auf Melodie bzw. Musik läßt sich dann als Selbstbestimmung des im walzenden Daktylus geschriebenen Gedichtes lesen. Daß auf die Film-Peripetie mit dem Hinweis auf Musik, »die tönt und erst an deinem klopfenden Herzen/ schweigen und sterben wird«, hingeleitet wird, kann so als ein Hinweis darauf verstanden werden, daß die konkrete Bedrohung durch das Kino, der das Ich ausgeliefert ist, das tödliche Verstummen ist. In dem Augenblick, in dem das lyrische Ich sich im Kinosaal substantiellisiert, verstummt es und erleidet dadurch den Tod als lyrikproduzierende Instanz.

Ein (vorerst) letztes Mal begegnet dem Leser das Kino 1918 bei Bønnelycke in einem Text aus dem kurz nach *Festerne* erscheinenden Prosatext.

²⁷⁶⁷ »Saa rider der tusinde Rytteres Kavalleri/ flimrende, flygtende, farende/ dødelig festligt forbi –.« Emil BØNNELYCKE (1918d), 78.

²⁷⁶⁸ »[M]ed fejende Takter/ af festlig Musik«; »O, Hjerte, nu dør i dig selv,/ i dig selv Melodien ...«. Emil BØNNELYCKE (1918d), 75, 77.

lyrikbuch *Asfaltens Sange*.²⁷⁶⁹ Wiederum trägt der Text den Titel »Biografteatret« [»Das Kino(theater)«], was nicht von Einfallslosigkeit zeugt, sondern von der Bønnelyckischen Hartnäckigkeit, das Wesen des Kinos immer wieder aufs neue »endgültig« zu erfassen: Das Problem des Kinos trieb ihn ästhetisch um. Welche Bedeutung er der Frage beimaß, lässt die Binnenstruktur des Buches erkennen, wo »Biografteatret [II]« einen prominenten Platz bekommen hat: *Asfaltens Sange* beginnt mit dem programmatischen »Aarhundredet« und endet (zumindest in der Druckfassung²⁷⁷⁰) mit »Biografteatret«.

In »Biografteatret« spielt der Straßenraum des Flaneurs keine Rolle mehr. Innerhalb von zwei Absätzen hat sich die »Clique, eine Schar aus liebreichen Gesellen, Kubisten und Picasso-Vergötterern«²⁷⁷¹ von der Mikkelbryggersgade in den dunklen Zuschauerraum des Kinos hineingemogelt. Der Ton ist ironisch: Das Kino wird als »Dunkelkammer«²⁷⁷² bezeichnet, man kommt für lau hinein, u.a. weil der Ich-Erzähler verspricht, den Film in einer geplanten Zeitschrift zu rezensieren, und im Dunkeln werden zunächst »Freudengeheul« und »Einsprüche« betreffs des Geschehens auf der Leinwand von sich gegeben,²⁷⁷³ so daß der Kontrolleur herbeieilt. Beschrieben wird hier ein typischer Kinobesuch von Intellektuellen, die weder der Umwelt noch sich selbst ihre Kinoneigungen eingestehen mochten.²⁷⁷⁴ Doch schnell büßen die Kubisten und Picasso-

²⁷⁶⁹ Festerne wird als Neuerscheinung in »Dansk Bogfortegnelse 14.–20.11.1918« aufgeführt (in: *Dansk Boghandlertidende*, 21.11.1918, Nr. 47), während *Asfaltens Sange* zwei Wochen später in »Dansk Bogfortegnelse 28.11.–4.12.1918« als Neuerscheinung genannt wird (in: *Dansk Boghandlertidende*, 5.12.1918, Nr. 49). In bezug auf *Asfaltens Sange* ist jedoch bekannt, daß manche Texte in dieser Sammlung schon weit früher entstanden sind, so nach Tom Kristensens Angabe »Fattigdommens Gade« [»Die Straße der Armut«] schon um 1914 (Tom KRISTENSEN (1925), 37).

²⁷⁷⁰ In Bønnelyckes handschriftlichem Inhaltsverzeichnis zu *Asfaltens Sange* (KB Marx-Nielsen samling 5, 2^o) wird als letzter Text »Skuespillerinden« [»Die Schauspielerin«] genannt. Hierbei muß es sich um das Gedicht »Elskovssang« [»Liebeslied«] handeln, mit dem »Biografteatret« in der Druckfassung abschließt (s.u. und Abb. 116). Es ist unklar, ob diese Integration von »Elskovssang« in »Biografteatret« von Bønnelycke beabsichtigt oder ein Versehen des Druckers war.

²⁷⁷¹ »Klike, en Klynge af kærlige Svende, af Kubister og Picassos Forugdere«. Emil BØNNELYCKE (1918b), 251.

²⁷⁷² »Mørkekammeret«. Ibid.

²⁷⁷³ »Glædeshyl«; »Indsigelser«. Ibid.

²⁷⁷⁴ »Going to the cinema in a group contributed to an atmosphere of collective responsibility and meant that the act itself involved no private preferences«, so Yuri Tsivian zur Soziologie des Kinobesuches von Intellektuellen. (Yuri TSIVIAN (1991), 112.)



Abb. 115: Anzeige für einen Douglas-Fairbanks-Film in *Politiken*, 20.12.1918:
»Der Liebling der Kopenhagener, Douglas Fairbanks, steht für ein propenvolles Haus«

Vergötterer ihre spöttische Distanz zum Leinwandgeschehen ein. Wie die ersten Kinozuschauer erleben auch sie den sog. »train effect«: »realer« Kinosaal und virtueller Filmraum werden miteinander verschränkt:

Wir [= die Zuschauer] waren in New York, Nevada. Auf der Central Illinois Station, Chicago. Wir gaben uns hingerissen der dreiviertelstündigen Führung über den halben amerikanischen Kontinent hin. Wir segelten in unseren guten Stühlen glücklich auf dem Erie-see. Die Züge! An Bord des Pullman-Wagens.²⁷⁷⁵

Die Zuschauer befinden sich sprachlich-mental im virtuellen, ubiquitären Raum des Filmes. Der Ich-Erzähler ist dem »grauenvollen«²⁷⁷⁶ US-amerikanischen Film komplett ausgeliefert; jede Distanz zum Leinwandgeschehen ist ausgelöscht, während der Film läuft. Das Leinwandgeschehen greift auf den realen Raum über und vermag sogar, den ontischen Status der Welt auf und vor der Leinwand miteinander zu vertauschen: Die Schauspieler in den Filmen werden namentlich individualisiert (ein weiteres Mal Mae Marsh und Douglas Fairbanks [Sr.], s. Abb. 115), d.h. ihnen wird persönliche Identität zugeschrieben. Die Freunde im Zuschauerraum hingegen bleiben anonym und werden nur funktional bestimmt (»der Kubist«, »der floristische Maler« oder »der frei komponierende moderne Kolorist«, 251f)²⁷⁷⁷.

Wie im Palasttheater muß der Ich-Erzähler auch im Metropoltheater seinen Tränen schließlich freien Lauf lassen, wobei er wieder stärker reagiert als das »Schluchzen«, das abermals als konventionelles Reaktionsmuster genannt wird: »Später, als der grauenvolle Film von der ganzen

²⁷⁷⁵ Vi var i New York, Nevada. Paa Central Illinois Station, Chicago. Vi hengav os henrykte til i Løbet af tre Kvarter at blive vist rundt paa det halve amerikanske Kontinent. Vi sejlede lykkelige i vore gode Stole paa Eriesøen. Togene! Ombord i Pullman-caren!« Emil BØNNELYCKE (1918b), 252.

²⁷⁷⁶ »rædselsfulde«. Ibid.

²⁷⁷⁷ »Kubister«; »den fleuristiske Maler«; »den frit komponerende moderne Kolorist«. Ibid., 251f.

Versammlung forderte, daß sie ein saches Schluchzen anstimmen sollte, weinte auch ich.«²⁷⁷⁸ Anders als in »I Paladstætret« erhält der Leser diesmal aber explizit eine Begründung für den Gefühlsausbruch:

Ich werde mich an die Vorstellung erinnern, weil ich an diesem Abend, zähneknirschend vor Raserei über meine Schwachheit, mit Frommheitstränen im Gesicht meinem anderen Ich vorgestellt wurde. Hatten leere Straßen mir nicht gehörig beigebracht, mein Weinen zu vergessen? Hatte meine Verlassenheit mir nicht beigebracht zu hassen?²⁷⁷⁹

Die ›Schwäche‹ des Ich-Erzählers im Kino konfrontiert ihn mit seinem ›anderen Ich‹, wobei deutlich wird, daß dieses Ich ein verdrängtes ist: »Ich sah [...] im Metropoltheater, Mikkelbryggersgade [...] die Sanftheit meiner Kindheit wieder.«²⁷⁸⁰ Die Kinoerfahrung führt offensichtlich durch die den Bildern innewohnende Manipulationsmacht (»als der grauenvolle Film von der ganzen Versammlung forderte«) zum Zusammenbruch einer Identitätskonstruktion, die auf willentlicher ästhetischer (Selbst-)Distanzierung beruht. Während die angenommene Rolle des großstädtischen Flaneurs mit ihrem paradoxen Doppelstatus eine ›introduktive‹ Identitätskonstruktion erlaubt, die als Schutzschild gegen die ›moderne‹ Umwelt fungiert, wird das lyrische Ich bzw. der Ich-Erzähler vom Film geradezu invariabel dargestellt. Das ›andere Ich‹, das so in »Biografteatret« zum Vorschein kommt, ist jenes ›substantielle‹ Ich, das der Großstadtbewohner im Laufe seiner Sozialisation verdrängt hatte, um in seinem Milieu überhaupt bestehen zu können.

Das Kino ist zwar reizstrukturäquivalent zur Großstadt, aber – so lassen sich Bønnelyckes Kinogedichte und -texte unter Rückgriff auf die Benjaminsche Stimulustheorie lesen – zugleich ist der Film, dessen Konsumtion in derselben Großstadt als kulturelle Praxis entwickelt wurde, auch ein Medium, das dem Ich jene Panzerung (»unsere Steinherzen«²⁷⁸¹) zerstört, welche es überhaupt möglich macht, in der Großstadt zu überle-

²⁷⁷⁸ »Senere, da den rædselsfulde Film fordrede af hele Forsamlingen, at den skulde istemme en sagte Snoften, græd jeg ogsaa.«. Ibid., 253.

²⁷⁷⁹ »Jeg vil huske den Forestilling, fordi jeg den Aften, tænderskærende af Raseri over min Svaghed, med Fromheds Taarer i Ansigtet blev forestillet for mit andet Jeg. Havde øde Gader ikke til Gavns lært mig at glemme min Graad? Havde min Forladthed ikke lært mig at hade?« Ibid., 253f.

²⁷⁸⁰ »[J]eg saa [...] i Metropolteatret, Mikkelbryggersgade [...] min Barndoms Blidhed igen.« Ibid., 254.

²⁷⁸¹ »vore Stenhjerter«. Ibid., 253.

ben. Aus der Perspektive des Films ist dies eine Notwendigkeit seiner Ästhetik, aus der Perspektive des Ich-Erzählers bzw. des erzählerischen oder lyrischen Ichs aber eine Bedrohung des Status quo, die daran erinnert, welche Kosten für das Individuum mit dem Leben in der großstädtisch-industrialisierten Moderne verbunden sind.

Warum aber wird diese durch den Film induzierte Dekonstruktion des Ichs und die Rückbesinnung auf das andere, »eigentliche« Ich nicht auch als Chance gesehen? Würde man die flaneuröse Identitätskonstruktion als im Kern neurotisch und den Ich-Erzähler bzw. das lyrische Ich entsprechend als krank diagnostizieren, wäre psychoanalytisch ein solch starker Widerstand (»zähnekirischend vor Raserei«) die zu erwartende Reaktion. »Biografteatret« legt aber eine andere Deutung nah, die sich in bezug zur Repräsentationskrise und zur Kinoerfahrung in »I Paladstteatret« setzen lässt: An der flaneurösen Identitätskonstruktion muß der Ich-Erzähler bzw. das lyrische Ich unbedingt festhalten, weil es die Prämissen seiner logomorph-poetischen Produktion ist. Ohne flaneuröse Identität droht der Tod des Verstummens.

Dies demonstriert »Biografteatret« gerade durch seinen Schluß. »Biografteatret« endet nämlich, bei der Erstlektüre durchaus überraschend, mit, oder besser: *in* einem piktoralen Gedicht²⁷⁸², das den Titel »Elskovssang« [»Liebeslied«] trägt (255f). Wie in Abb. 116 zu ersehen ist, werden Frauennamen so angeordnet, daß sie grob an einen weiblichen Körper erinnern (bezeichnenderweise ohne Kopf, falls man sich nicht zu der Deutung durchringt, daß die Überschrift »Elskovssang« ein kollektives Haupt darstellt). Da sonst nur Filmschauspielerinnen in »Biografteatret« einen Personennamen tragen, drängt sich die Mutmaßung auf, daß der literarische Text durch diese serielle Piktoralisierung versucht, sich in ei-

²⁷⁸² Wenn Bønnelycke heute noch erinnert wird, dann zumeist für seine in der Zeitschrift *Klingen* erschienenen Bildgedichte »Berlin« (1918) und »New York« (1919) (s. Abb. 113). Von Bønnelyckes Faszination für Bildgedichte, die im Zusammenhang mit seiner sprachlichen Repräsentationskrise zu sehen ist, legen auch seine unveröffentlichten Versuche Zeugnis ab, die sich in den nachgelassenen Handschriften befinden und sicherlich unter dem Eindruck von Guillaume Apollinaires *Calligrammes* (1917) entstanden sind: »Togafgang« [»Zugabfahrt«], »Toget« [»Der Zug«], »Fedino Giojolo«, »Dansende Digte« [»Tanzende Gedichte«], »Balgulvet« [»Der Tanzboden«] (KB Marx-Nielsens samling 3, 2° II). Ebenda befinden sich auch Entwurfsstadien von »Berlin«, die erkennen lassen, daß die abstrakte Form des bekannten Gedichtes aus Telegraphenleitungen und nicht aus Eisenbahnschienen stilisiert worden ist (wie u.a. Tom KRISTENSEN meinte (1973, 141)).

nen Film zu verwandeln. Diese Interpretation wird weiter durch die Information gestützt, daß das piktorale Gedicht geschrieben wurde »in dem Gefühl, sich vergeblich nach ihr [= einer Frau im Kino] und allen Frauen zu sehnen«.²⁷⁸³ Die Funktion des Gedichtes wäre folglich, den Abstand zum beschriebenen Objekt zu verringern. Mit Worten allein ist dies wegen der Repräsentationskrise nicht zu bewerkstelligen, wie Bønnelyckes Texte immer wieder demonstrieren. An dieser Repräsentationskrise leidet der Film aber nicht, der es ganz im Gegenteil vermag, sogar die Identitätskonstruktionen der Zuschauer zu invadieren. Was liegt also näher, innovatorisch Ähnliches in einem literarischen Text zu versuchen: Text in Bild oder in Film zu verwandeln?

ELSKOVSSANG

Anna Maria Merete Margrethe.
Elin Elena Elisa.
Martha Malvira Ester Alvilda.
Magda Leonora Meta.
Mary El Alma.
Ella.

Nancy Dolores Lena Katrina.
Bertha Victoria Elsa.
Nelly Anitta Eva Edvarda.
Vera Fernanda Dora.
Inger Louise.
Agnes.

Abb. n6: Die ersten beiden Strophen
 aus dem abschließenden »Elskovssang«

²⁷⁸³ »i Følelsen af at længes forgæves efter hende og alle Kvinder«. Emil BØNNELYCKE (1918b), 255.

Diese Transformation des Textes in ein (Film-)Bild stößt allerdings zwangsläufig an ihre Grenzen, da der Text diese Transformation nur simulieren kann, indem er sich logographisch als (Film-)Bild codiert. Wenn es nach Bønnelycke gegangen wäre, wäre die intentionale Transformation des literarischen Textes in einen Film bei der Drucklegung von *Asfaltens Sange* allerdings typographisch deutlicher unterstützt worden. Unter Bønnelyckes Handschriften existiert ein Entwurf zu »Biografteatret«, der eine interessante, leider nicht umgesetzte Druckanweisung in seiner Handschrift enthält,²⁷⁸⁴ wonach der Text selbst – quasi als Film – auf eine Leinwand projiziert werden sollte:

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

Abb. 117: Druckanweisung zu »Biografteatret«: »Zu drucken auf einer Doppelseite mit 4/5 negativem und 1/5 positivem Klischee, wie die Skizze ausweist.
Mit einer kleinen Type.

Korrektur wird gewünscht, und das Manuskript nach Gebrauch returniert.«

Eine solche Überführung des Textes in einen Film, wie ästhetisch innovativ sie auch bei Bønnelycke erscheinen mag, hat allerdings aus Bønnelyckes literarischer Perspektive einen hohen Preis: Denn der poetische Text hört durch seine Transformation in serielle Bilder nicht nur auf, ein poetischer Text zu sein, sondern er hört auf, überhaupt zu sein. Wie die Druckanweisung zeigt, sollte ursprünglich deutlicher werden, daß nicht nur »Elskovssang« den Text »Biografteatret« zur Auflösung in Bilder und damit zum Verstummen bringt, sondern auch, daß das ganze Buch *Asfaltens Sange* sich abschließend mit »Biografteatret« in einen Film verwandelt – und damit als Poesie im schwarzen Nichts verschwindet. Wo immer das Kino eine flaneuröse Identitätskonstruktion unmöglich macht, herrscht lyrisches Schweigen.

²⁷⁸⁴ KB, Marx-Nielsens samling 5, 2°.

9. Resümee: Dänische Literatur und Kino 1909–1918

9.1 Konvergierende wie divergierende Interessen von Literatur und Kino

In seiner Kinogeschichte referiert Sandfeld eine Anekdote, wonach der Journalist Henrik Cavling gegenüber Laurids Skands geäußert haben soll: »Herrjemine – nimm doch den Film nicht ernst. Der Film besteht doch nur aus einigen langen Bändern mit Löchern an den Rändern, nicht wahr?«²⁷⁸⁵ Wie in dieser Studie gezeigt wurde, wurde eine solche herablassende Position, hier medienessentialistisch begründet, von großen Teilen der literarischen Intelligenz nicht geteilt. Der Film wurde durchaus ernstgenommen: als Zeichensystem ebenso wie als Teil der neuen kulturellen Praxis des Kinos.

Die Beziehungen zwischen dänischer Literatur und Kino 1909–1918 sind, wie kaum anders zu erwarten, gleichermaßen durch konvergierende wie divergierende Interessen geprägt gewesen. Aus der Perspektive des Kinos war der Gewinn symbolischen Kapitals, das sich durch die Annäherung an vermeintliche Erwartungen bürgerlicher Publikumsschichten und damit an die hegemoniale Kultur in ökonomisches Kapital ummünzen ließ, der wichtigste Impetus, sich im Zuge seiner fortschreitenden Institutionalisierung in den zehner Jahren der Mitarbeit der literarischen Intelligenz und anderer etablierter Kulturpersönlichkeiten zu vergewissern, Werke der Literatur zu adaptieren sowie sich in seiner Rezeptionspraxis zunehmend als Mimikry des Theaters zu geben. Allerdings ließen sich drei Phasen unterscheiden, in denen diese generelle Intention, durch die Interaktion mit der Literatur symbolisches Kapital zu gewinnen, durchaus unterschiedliche Formen annahm und jeweils durch andere Intentionen supplementiert wurde:

- In der ersten Literarisierungsphase 1907/08 wurde zwar auf die Literatur, jedoch noch nicht auf die Literaten selbst zurückgegriffen. Der schnelle Übergang zum fiktional-narrativen Film als Hauptgenre der Filmproduktion und die rapide zunehmende Filmlänge war zunächst nicht durch ein entsprechend ausdifferenziertes filmisches Narrationsinstrumentarium samt damit einhergehender kultureller Etablierung spezifischer Decodierungsstrategien auf der Rezipientenseite

²⁷⁸⁵ »Herregud – lad dog være at tage filmen alvorligt. Film er jo kun nogle lange strimler med huller i kanterne, ikke sandt?« Gunnar SANDFELD (1966), 166.

begleitet worden. Charles Musser hat zeigen können, daß die Filmfirmenzeitschriften in diesen Jahren viele Beschwerden über die Unverständlichkeit von Filmen enthielten, ja sogar behauptet wurde, daß nur einer unter fünfzig Filmen aus sich heraus verständlich sei.²⁷⁸⁶ Der Rückgriff auf bekannte Werke der Literatur hatte angesichts der noch nicht sicher beherrschten Fähigkeit, allein mit filmischen Informationen eine Narration zu vermitteln, vor allem die Funktion, für die Zuschauer eine Art narratives Sicherheitsnetz aus extradiegetischen Informationen aufzuspannen. So konnten allmählich immer längere und komplexere Plots vermittelt werden, ohne z.B. von den unkalkulierbaren externen Erläuterungen eines im Saal anwesenden Kinoerzählers abhängig zu sein.

- In der zweiten Literarisierungsphase des dänischen Films um 1909/10 rückten dann die Literaten selbst in den Fokus der Filmindustrie. Dabei war das Interesse der dänischen Filmindustrie an einer Zusammenarbeit mit der literarischen Intelligenz zu ungefähr gleichen Teilen durch die Hoffnung auf kulturelle Nobilitierung der Filme und durch die Hoffnung auf unmittelbar produktionstaugliche Drehbücher von professionellen Textproduzenten motiviert.
- Die dritte Literarisierungsphase des dänischen Films um 1913 fällt im wesentlichen mit dem von der *Nordisk* initiierten ›deutschen‹ Autorenfilm zusammen, der in den Parametern einer plakativen Nobilitierung des Films einschließlich einer damit verbundenen Erhöhung des Werbewertes einzelner Filme gedeutet werden muß. Doch wie gezeigt werden konnte, greift die summarische Übertragung eines solchen Erklärungsansatzes auf die Situation in Dänemark zu kurz, schon weil die wenigsten dänischen Autorennamen für eine internationalistische Filmpproduktion einen entsprechenden Werbewert, d.h. ausreichend *internationales* symbolisches Kapital besaßen. Das Interesse der Filmindustrie an Drehbuchautoren aus der dänischen literarischen Intelligenz gründete sich statt dessen sowohl auf die Hoffnung, auf diese Weise einen steten Fluß unmittelbar produktionstauglicher Drehbücher zu erschließen, als auch darauf, die neu entstandenen Urheberrechtsprobleme zu vermeiden sowie die omnipräsente Gefahr zu verringern, den fertigen Film wegen Einwänden

²⁷⁸⁶ Charles MUSSER (1990a), 278. In Dänemark gab es damals noch keine Filmzeitschriften, insofern ist eine ähnliche Debatte nicht nachweisbar.

der Zensur nur in geschnittener Form oder gar nicht auf den Markt bringen zu können. Allerdings war die Zusammenarbeit mit der literarischen Intelligenz, was das Zensurproblem betraf, durchaus zweischneidig: Einerseits konnte die Filmindustrie so hoffen, die strikten Zensurregeln auszuhöhlen, andererseits war es eine der Hauptkonfliktquellen der Zusammenarbeit, daß die Literaten das grundsätzlich zu beachtende zensorielle Reglement nicht verstanden.

Bis auf den heutigen Tag besteht ein erklecklicher Anteil der Filmproduktion aus Literaturverfilmungen, und auch Literaten arbeiten nach wie vor in verschiedenen Funktionen in der Filmproduktion mit. Um so wichtiger ist es zu betonen, daß die weitverbreitete und intensive Mitarbeit großer Teile der literarischen Intelligenz in der dänischen Filmproduktion der zehner Jahren eine historisch distinkte Phase war, die durch drei ganz spezifische Faktoren ermöglicht wurde. (1) Da war zum ersten der schiere Umfang der dänischen Filmproduktion mit rund 1.300 Spielfilmen in diesem Jahrzehnt. (2) Hinzu kam zum zweiten der Umstand, daß das Kino anfänglich noch keine im systemischen Sinne autopoietischen Werbeträger wie Filmschauspieler oder Filmregisseure besaß, die erst allmählich ab 1910 diese Funktion übernehmen sollten. Wie Sabine Lenk hat zeigen können, waren die wenigen Schauspieler mit ›Star‹-Charakter vor 1910 solche, die sich ihren Status *außerhalb* des Kinos erarbeitet hatten.²⁷⁸⁷ In dieser Situation bot es sich an, zu Werbezwecken auf das symbolische Kapital von bekannten Autoren zurückzugreifen. Ab 1914 wurde dies jedoch, wie an Annoncen der *Nordisk* demonstriert werden konnte, eher der Ausnahmefall, als systeminterne (und damit nicht zuletzt international leichter zu vermarktende) Werbeträger – zumeist Schauspieler, gelegentlich auch Regisseure – aufgebaut worden waren. Der Rückgriff auf Autoren zu Werbezwecken im Zeitraum von ca. 1909 bis 1915 markiert somit ein Übergangsstadium auf dem Weg zur Autoreferentialisierung bzw. Autonomisierung des Kinos. (3) Zum dritten war die phasenweise intensive Mitarbeit der Autoren in den zehner Jahren an ein ganz bestimmtes Entwicklungsstadium des Genres Drehbuch geknüpft. Die Autoren kamen 1909/10 als mögliche Drehbuchlieferanten in den Fokus der Filmindustrie, als die Filme eine solche narrative Komplexität und Länge erreicht hatten, daß ein ausgearbeitetes Drehbuch sowohl in bezug auf die Entwicklung des Plots als auch als Produktionsplanungsinstrument

²⁷⁸⁷ Sabine LENK (1998).

absolut unumgänglich geworden war. Daß die *Nordisk* ab 1911 eine eigene dramaturgische Abteilung unterhielt, war auch Ausdruck der wachsenden Schwierigkeiten, die prinzipiell erwünschte Zuarbeit von Amateuren angesichts der Ausdifferenzierung des Genres Drehbuch in die Filmproduktion einzuspeisen – trotz der Versuche, die Normen des Drehbuchschreibens durch Preisausschreiben, ›Instruktionen‹ oder Drehbuchmanuale, ja selbst durch eine Drehbuchschule einer breiten Öffentlichkeit zu kommunizieren. Daß die Filmindustrie in dieser Situation versuchte, sich der Mitarbeit professioneller Textproduzenten zu vergewissern, vermag nicht zu überraschen. Allerdings machte die Entwicklung des Genres Drehbuch und der Filmsprache diese Mitarbeit von Filmproduktionsexternen im Laufe der zehner Jahre immer problematischer. Solange in der dänischen Filmproduktion nur mit Treatments und einfachen Rohdrehbüchern gearbeitet wurde, die Szenen und Einstellungen noch nicht oder nicht immer differenzierten sowie weitgehend auf Technotext verzichteten, ließen sich die Drehbücher von Literaten noch ohne größere Adoptionsprobleme in der Filmproduktion verwenden. Doch wie sich an einer professionellen Drehbuchschreiberin wie Harriet Bloch zeigen läßt, war es um 1920 nicht mehr möglich, als Filmproduktionsexterner unmittelbar produktionstaugliche Drehbücher zu schreiben: Jetzt waren auch die Literaten und freiberuflichen professionellen Drehbuchschreiber zu Amateuren bei der Filmproduktion geworden.

Dreht man nun die Perspektive um und betrachtet die Interaktion zwischen dänischer Literatur und Kino aus dem Blickwinkel der Literatur, dann ist zunächst einmal zu konstatieren, daß die dänische literarische Intelligenz früh, intensiv und auf mannigfaltige Weise versuchte, auf das Kino Einfluß zu nehmen. Wo es in Abwesenheit von synoptischen Vergleichsstudien im Hinblick auf Einzelaspekte möglich war, die Situation in Dänemark mit der in anderen Ländern zu kontrastieren, drängte sich der Eindruck auf, daß unter den großen Filmproduktionsländern der zehner Jahre keine andere nationale Literatur so eng mit dem Kino verschrankt war wie die dänische. Wie ist dieses starke Engagement der Literatur im Kino 1909–18 zu erklären?

Zunächst sind hier literaturosoziologische Gründe zu nennen. Um 1900 agierte die erste Generation von Berufsschriftstellern in Dänemark auf einen Buchmarkt, dessen Literaturproduktion zwar quantitativ wuchs, doch ohne daß dieses Wachstum im allgemeinen auch der ›Höhenkamm-literatur‹ zugute gekommen wäre. Obendrein war es den Verlagen gelun-

gen, die Bogenhonorare einzufrieren. Ermöglicht wurde die Existenz als professioneller Autor daher schwerpunktmäßig durch Einkommen, die nicht durch eine im strikten Sinne literarische Tätigkeit erwirtschaftet wurden, vor allem im journalistischen Bereich: Die ›Berufsschriftsteller‹ waren eigentlich ›Berufsschreiber‹. In bezug auf die Möglichkeiten eines Kinoengagements hatte diese literatursoziologische Situation vor allem vier wichtige Folgen:

(1) 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.²⁷⁸⁸ Als Jour-

2788 Ebenso wie die literarische Intelligenz im Horizont des Kinos: Bei der Klärung der Frage, welche strukturellen Voraussetzungen dem dänischen Stummfilm eigentlich seinen Welterfolg ermöglicht haben, ist bislang nie das rapide Wachstum der Gruppe der literarischen Intelligenz gerade in Dänemark berücksichtigt worden. Den dänischen Volkszählungen ist zu entnehmen, daß die Erfassungsgruppe 22 (›Litterær og journalistisk Virksomhed‹ [›Literarische und journalistische Tätigkeit‹]) von 1901 bis 1911 von 2.258 auf 3.407 Personen stieg, die der ›Versorger‹ innerhalb dieser Gruppe von 907 auf 1.427. (Bei diesen Zahlen handelt es sich um Selbstdeklarationen und nicht um ›objektive‹ Zuordnungen – die Befragten haben selbst bestimmt, ob sie sich dieser Gruppe zuordnen wollten.) Das Wachstum der Gesamtgruppe betrug damit knapp über 50% innerhalb von zehn Jahren, und der Anteil der Gruppe an der viel langsamer wachsenden Gesamtbevölkerung stieg um ein Drittel von 0,09% auf 0,12%, beschränkt man sich auf die Versorger immerhin noch von 0,037% auf 0,051%. Insofern existierte zu einem der Filmindustrie höchst gelegenen Zeitpunkt ein rapide wachsendes Reservoir an Personen, die sich von ihren potentiellen Fähigkeiten als auch von ihren Lebensbedingungen her u.a. als Drehbuchschreiber geradezu anboten. Daß dieses Reservoir auch in internationaler Perspektive beachtlich war, illustriert ein Vergleich mit Volkszählungsergebnissen in anderen Ländern. Bei aller Vorsicht, die man bei einem solchen Vergleich ob eventuell unterschiedlicher Erhebungsmethoden, partiell verschobener Erfassungszeiträume etc. walten lassen muß, läßt sich doch die Aussage wagen, daß die Gruppe der literarischen Intelligenz in Dänemark anteilig ungleich größer war als in den genannten anderen Ländern: Beschränkt man sich auf die Haushaltsvorstände 1901, dann lag deren Anteil an der Gesamtbevölkerung in Dänemark bei 0,037%, während dieser z.B. im Deutschen Reich 1900 ca. 0,012% betrug, d.h. lediglich ein Drittel des dänischen Anteils. (Der Wert fürs Deutsche Reich ist folgendermaßen errechnet worden: Auf Grundlage der bei Christophe CHARLE (1996, III) zitierten Werte für die Jahre 1895 (5.507 Personen) und 1907 (8.753) ist ein Annäherungswert für das Jahr 1900 von 6.860 Personen bestimmt worden, indem der Zuwachs von 3.246 Personen für den Zeitraum von 1895 bis 1907 in zwölf Jahressegmente von jeweils 270,5 aufgeteilt worden ist, von denen fünf auf den Ausgangswert von 5.507 Personen von 1895 aufgeschlagen worden sind. Dieser ist dann in Beziehung zur Gesamtbevölkerung des Deutschen Reiches von 56.367.178 im Jahr 1900 gesetzt worden. Wahrscheinlich (dies läßt sich anhand der Zahlen bei Charle nicht genau nachvollziehen) wuchs die literarische Intelligenz im Deutschen Reich jedoch nicht linear, sondern exponentiell – in diesem Fall wäre der ›deutsche‹ Quotient für 1900 allerdings noch geringer.)

nalist wurde man in Dänemark von der Filmindustrie – selbstverständlich keinesfalls altruistischerweise – geradezu umworben. Alle wichtigen Kopenhagener Kinos inserierten ab 1906 in der Verbandszeitschrift *Journalisten* für ihr Programm (s. Abb. 99 auf S. 646), und ab 1908 durften Verbandsmitglieder kostenlos ins Kino.

(2) Die habituelle Selbstbestimmung als ›Dichter‹ und ›Journalist‹ zugleich hätte zwar durchaus zu einem Gefühl der sozialen Isolation führen können, doch vielleicht wegen der besonderen Funktion, die den Autoren als Lordsiegelbewahrer des hegemonialen nationalen Identitätskriteriums Sprache zukam, oder wegen der relativen Stabilität logomorph orientierter Wirklichkeitskonstruktionen scheint das Gefühl der Entfremdung von der Gesellschaft trotz der konstatierten latenten Krise der Literatur im internationalen Vergleich relativ schwach ausgeprägt gewesen zu sein: Es kam weder zur Ausbildung von radikalen Avantgarde-Bewegungen noch zu starken ästhetizistischen Strömungen, und auch der Sprachkrisen-Diskurs war in der dänischen Literatur wie in der Kinodebatte vergleichsweise wenig präsent. Statt dessen wurde ästhetisch versucht, die Relevanz der Literatur von der Gesellschaft ausgehend zu begründen. Zumindest als gesellschaftliches Phänomen wurde das Kino so auch für die Literatur interessant.

(3) Aus der selbst in der breiteren Öffentlichkeit bekannten Tatsache, daß es – von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen – unmöglich war, in Dänemark einen bürgerlichen Lebensstil allein mit den Honoraren aus literarischer Produktion zu bestreiten, erklärt sich sowohl die kulturelle Akzeptanz, die finanziell unzureichenden Honorare aus literarischer Tätigkeit durch andere Schreibeinkünfte zu supplementieren, als auch die auf den ersten Blick erstaunliche Häufigkeit und Direktheit, mit der von Seiten der Literaten im Kontext der Kinomitarbeit immer wieder die Geldfrage thematisiert wurde. Im deutschsprachigen Raum ließen die ökonomischen Aspekte der Kinomitarbeit diese generell anrüchig erscheinen und stellten sie in der Kinodebatte unter den Generalverdacht eines ›zivilisatorischen‹ Primats des Ökonomischen, wie Kerr es in seinen Spottzeilen so unnachahmlich formulierte: »Nicht nur winzig schofle Kritzler! / Gerhart Hauptmann; Arthur Schnitzler;/ Widerstreben eingestellt –/ Denn die Sache trägt a Geld!«²⁷⁸⁹ Ein solcher Vorwurf ist zwar auch in der dänischen Kinodebatte nicht völlig unbekannt, wie an der Auseinan-

²⁷⁸⁹ Zit. nach: Jürgen KASTEN (1994a), 33.

dersetzung über Sophus Michaëlis' *Himmelskibet* zu sehen war, aber grundsätzlich standen die meisten dänischen Autoren offensiv dazu, die ökonomischen Möglichkeiten eines Engagements im Kino für die Literatur bzw. für sich zu nutzen. Schon im Kontext des Kinoreformprojektes *Det stumme Teater* hatte der Zensor Rosenberg 1909 die Notwendigkeit betont, daß die Literaten bei Verfilmungen ihrer Werke die ihnen zustehende Vergütung erhalten sollten. »Seid nicht dumm. Laßt Euch nicht mißbrauchen. Nutzt den Film so gut wie möglich aus«²⁷⁹⁰ – spätestens mit Nansens unverblümter öffentlicher Aufforderung an die dänischen Autoren in dem wahrscheinlich meistrezipierten dänischen Text zum Kino der Stummfilmzeit hat die ursprüngliche Sorge der Literaten, für ihre Arbeit nicht adäquat entgolten zu werden, 1913 eine aktivistische Wendung genommen, wie sie typisch für den Kinodiskurs von Literaten in Dänemark ist: Die ökonomischen Möglichkeiten des Kinos wurden als Chance gesehen, die dänische Literatur zu subventionieren – sei es, daß Autoren ihre Einnahmen durch den Verkauf von Drehbüchern aufbessern konnten, sei es, daß Erträge aus Kinokonzessionen einzelnen Autoren oder den Autorenverbänden zugute kommen sollten.

(4) Die Soziologie der dänischen Literatur um 1910 hatte obendrein zur Folge, daß die dänischen Autoren gewöhnt waren, in funktionalen Auftragszusammenhängen zu arbeiten, in denen Werkautonomie nicht garantiert war – prinzipiell eine gute Voraussetzung, um im arbeitsteilig organisierten Filmproduktionsprozeß erfolgreich mitwirken zu können.

All diese Faktoren haben dazu beigetragen, eine Interaktion der dänischen Literatur mit dem Kino zu ermöglichen. Aber was waren die Intentionen, die von Seiten der Literatur bei dieser Interaktion verfolgt wurden, sieht man von dem bereits diskutierten ökonomischen Interesse ab?

Aus der Perspektive der Literatur wurde die Interaktionsstruktur nicht nur durch ökonomische Möglichkeiten geprägt, sondern auch durch die Chance, den schleichenden gesellschaftlichen Bedeutungsverlust der Literatur, der zunächst nicht ursächlich mit dem Kino zusammenhing, zu kompensieren. Daß mit dem Kino eine neue öffentliche Sphäre von enormer kultureller wie politischer Bedeutung entstanden war, war unumstritten: Rosenberg nannte 1917 den Film ›mitverantwortlich‹ für die bürger-

²⁷⁹⁰ »Vær ikke dumme. Lad Jer ikke misbruge. Udnyt Filmen efter bedste Evne«. Peter NANSEN (1913b).

liche Frühjahrsrevolution in Rußland,²⁷⁹¹ und die meisten seiner literarischen Kollegen hätten ihm wahrscheinlich vorbehaltlos zugestimmt. Im wilhelminischen Deutschland scheint diese neue öffentliche Sphäre vor allem Besorgnis ausgelöst zu haben: Schlüpmann spricht in bezug auf das dortige frühe Kino für einige Jahre von einer ›Gegenöffentlichkeit‹ bzw. Ansätzen zu einer solchen,²⁷⁹² u.a. weil im deutschen, rigide reglementierten Kino ein Publikum aus gesellschaftlich marginalisierten Gruppen wie Kinder, Frauen und Arbeitern vermutet wurde, die importierte Filme sahen: »Die Masse der Rezipienten gerade des Kinos ist aber nicht durch Klassenzugehörigkeit definiert, sondern durch den Ausschluß aus der herrschenden Kultur.«²⁷⁹³ Gleichzeitig war die sich durch ihre Kinogegnerschaft distinguierende Intelligenz damit beschäftigt, das Prinzip der traditionellen Bildung sowohl gegen das aufsteigende Geldbürgertum als auch gegen eine Erosion des klassischen Bildungsgedankens zu verteidigen. In Dänemark hingegen sah die literarische Intelligenz in der neuen öffentlichen Sphäre und kulturellen Praxis – wie nicht zuletzt die Diskurse der Kinodebatte erkennen ließen – mehr eine Herausforderung und Chance als eine Bedrohung. Von einer ›Gegenöffentlichkeit‹ ist hier also nicht zu sprechen. Die Publikumssoziologie liefert hierfür keine Belege, und eine Mitarbeit hegemonialkultureller Schichten im Kino ist bereits auf 1909 zu datieren, als das äußerst ambitionierte Kinoreformprojekt *Det stumme Teater* in Gang gesetzt wurde.

²⁷⁹¹ »Sikkert er det i alt Fald, at det er Filmen, der har oplyst de russ. Bønder, der ikke kan læse, men gennem F. lærte den øvrige Verden at kende. Filmen var saaledes Medskaber af den russ. Revolution.« [»Gewiß ist jedenfalls, daß es der Film war, der die russischen Bauern aufgeklärt hat, die nicht lesen können, aber durch den Film die übrige Welt kennen lernten. Der Film war insofern Mitverantwortlicher der russischen Revolution.«] (P.A. ROSENBERG (Hg.) (1917).) Ganz ähnliche Gedanken hatte er auch schon 1912 in einem Interview mit Carl Theodor Dreyer artikuliert: Der Film habe »en Opgave af kulturel Betydning, der slet ikke lader sig overse. Hvor meget tror De ikke, at de uvidente, russiske Bønder, der hverken kan læse eller skrive, kan lære af en Film, som de ingen Forudsætninger behøver, at have for at kunne forstaa« [»eine Aufgabe von kultureller Bedeutung, die sich keinesfalls übersehen läßt. Wie viel, glauben sie, können die unwissenden russischen Bauern, die weder lesen noch schreiben können, nicht durch einen Film lernen, für dessen Verständnis sie keine Voraussetzungen brauchen«]. (Interview mit P.A. Rosenberg unter dem Titel »Filmens Fremitid« [»Die Zukunft des Films«]. In: *Ekstrabladet*, 30.12.1912. Zit. nach: Peter SCHEPELERN (Hg.) (1982), 28.)

²⁷⁹² Heide SCHLÜPMANN (1990), (1994), (1996).

²⁷⁹³ Heide SCHLÜPMANN (1990), 204.

An *Det stumme Teater* lassen sich grundsätzliche Charakteristika der Haltung demonstrieren, die die dänische literarische Intelligenz zur Frage der Kinomitarbeit einnahm: Es galt, die neu entstandene Sphäre des Kinos zu der eigenen zu machen. Wie durch den Vergleich mit den entsprechenden Kinoreformprojekten in Frankreich und den USA deutlich wurde, entwickelte man statt des US-amerikanischen Inklusionsmodells und des französischen Nobilitierungsmodells ein Institutionsmodell, das darauf abzielte, das Kinopublikum in Übereinstimmung mit den hegemomialkulturellen Normen zu ›bilden‹ und so eine ›Volkskultur‹ zu etablieren, in der nicht zuletzt auch die Intelligenz sich heimisch fühlen konnte. Die in der dänischen Kinodebatte prominente Konstruktion eines volklichen, geschlechtsneutral codierten Omnibus-Publikums statt eines weiblich codierten Massenpublikums wie im deutschen Diskurs ist Ausdruck der Zuversicht, durch eine *top-bottom*-Distribuierung der eigenen, als allgemein-verbindlich angesehenen Kultur eine kulturelle Homogenisierung in Übereinstimmung mit dem eigenen Wertekanon herstellen zu können. Wie besonders an Otto Larssens und Sven Langes Einlassungen deutlich wurde, ist dieses Bestreben vor dem historischen Hintergrund zu sehen, daß das alte Beamtenbürgertum spätestens 1901 seine Hegemonie, auch in kultureller Hinsicht, eingebüßt hatte. Was für eine Gesellschaft, was für eine Kultur sollte jetzt an die Stelle der alten treten? Die billigen Eintrittspreise im Kino »locken ja ganz neue Scharen aus den Tiefen der Bevölkerung hervor, Menschen, die noch nie zuvor in einem Theater gewesen sind«, »ein Publikum, das erst erzogen werden müßte«, so Sven Lange 1911.²⁷⁹⁴ Und gegen Ende des Untersuchungszeitraumes greift Urban Gad dieses Argument 1919 in *Filmen. Dens Midler og Maal* erneut auf, wenn er von einer »Neukultivierung großer Teile des Volkes«²⁷⁹⁵ und der ›Kulturmission‹ des Kinos spricht, »das Kunstinteresse in möglichst breiten Schichten zu wecken«.²⁷⁹⁶

Schaut man sich die Liste der Unterstützer des Kinoreformprojektes *Det stumme Teater* an, so ist übrigens auffällig, wie viele der 1905 gegründeten Partei *Radikale Venstre* nahestanden oder sogar prominente radikalliberale Politiker waren, die kurz darauf Regierungsverantwortung

²⁷⁹⁴ »lokke jo helt nye Skarer frem fra Befolningens Dybder«, »et Publikum, der først skulde opdrages«. Sven LANGE (1911a), 6.

²⁷⁹⁵ »Nyopdyrkning af store Dele af Folket«. Urban GAD (1919), 258.

²⁷⁹⁶ »at sprede Interesse for Kunst ud i det bredest mulige Lag«. Ibid., 281.

übernehmen sollten. Dies ist kein Zufall. Wie ich an anderer Stelle habe zeigen können, fand die versuchte kulturelle Kolonialisierung des Kinos durch die Literatur ihre Entsprechung wie Unterstützung in dem ebenfalls paternalistischen volklichen Omnibus-Ideal, das von dieser wichtigen politischen Partei, einer dänischen Sonderentwicklung, propagiert wurde und das zu einem der ideellen Fundamente der Wohlfahrtsstaatskonstruktion wurde.²⁷⁹⁷

Resümierend lässt sich jedenfalls behaupten, daß eine wichtige, wenn nicht gar *die* wichtigste Intention der Literaten bei der Kinokolonialisierung die Verteidigung des eigenen symbolischen Kapitals war. Diese Bewertung kann durch zwei auffällige Charakteristika in der ästhetischen Theorie und Praxis der Literaten 1909–17 plausibilisiert werden. Zum einen gibt es eine auf den ersten Blick fast unverständliche Leerstelle im Diskurs über die Interaktion der Literatur mit dem Kino, nämlich immer da, wo es um die Frage geht, was eigentlich ‚Kunst‘ und was eigentlich ‚Literatur‘ sei, die ja dem Kino nahegebracht werden sollen. Was ist eigentlich mit einer ‚Literarisierung‘ des Kinos gemeint, mit ‚literarischen‘ Filmen, mit einer ‚literarischen Filmproduktion‘ – sieht man von der wohlfeilen, aber reduktionistischen Antwort ab, daß schon die simple Adaption von Literatur Ausdruck einer ‚Literarisierung‘ des Kinos sei?

Auffälligerweise wird der in der Kinodebatte sowie in den Kinoreformprojekten so vielverwendete Begriff des ‚Literarischen‘ niemals umfassend substantialisiert oder unter Heranziehung positiver, hinlänglicher Kriterien definiert. Diese Zurückhaltung resultiert nicht aus einer Reflexion auf die theoretische Unmöglichkeit, die Begriffe ‚Literatur‘ oder ‚Kunst‘ unabhängig von ihrer Pragmatik universalistisch zu definieren, wie aus heutiger Sicht naheliegt.²⁷⁹⁸ Denn an die Stelle einer substantialen Begriffsbestimmung, die immer einer kritischen Diskussion hätte unterzogen werden können, werden zwei Begründungen eines ‚Literarischen‘ gesetzt, die sich hervorragend für eine Funktionalisierung des ‚Literarischen‘ als Chiffre für diskursive Definitionsmaut instrumentalisieren lassen: einerseits das ‚Literarische‘ bzw. ‚Kunst‘ als Äußerung von ‚Geschmack‘ und damit das Rekurrenzen auf ein bourdieusches Distinktionsmerkmal; andererseits das ‚Literarische‘ bzw. ‚Kunst‘ als handlungspragmatische, aktoriell bestimmte Kategorie. Rosenkrantz schrieb ent-

2797 Stephan Michael SCHRÖDER (2010a).

2798 Vgl. hierzu Peter J. BRENNER (1996).

sprechend 1913 in *Masken* über den ›literarischen‹ Film: »Goethes ›Faust‹, von Hauptmann adaptiert, gespielt von einem neuen Kainz, einer neuen Sorma, photographiert von einem Hanfstängel [sic] und inszeniert von einem Max Reinhardt.«²⁷⁹⁹ Damit ein Film als ›literarisch‹ und das Kino als ›literarisierend‹ gelten konnte, mußte keine andere Voraussetzung erfüllt sein, als daß Akteure aus dem Literatur- und Theatersystem in die Filmproduktion und -rezeption eingebunden worden waren.

Zum anderen ist auffällig, wie wenig das Kino im Kernbereich der Literatur selbst in produktiver Weise rezipiert worden ist. Die Literaten waren zwar für das omnipräsente Kino als gesellschaftlich relevante kulturelle Praxis durchaus sensibilisiert, diskutierten es, schrieben Drehbücher, wollten in vielfacher Form zu seiner ›Zivilisierung‹ beitragen – aber in ihren eigenen Werken hat dieses Interesse bis zu Bønnelyckes Kinotexten erstaunlich wenig Spuren hinterlassen: Sieht man vom Unterhaltungsgenre des Valby-Romans ab, so wurde das Kino im großen und ganzen nicht als literaturwürdig betrachtet. Diese Beobachtung steht zwar in Übereinstimmung mit der Situation in anderen Nationalliteraturen, wo ebenfalls im Filmmilieu spielende Unterhaltungsromane einer komplexeren literarischen Auseinandersetzung mit dem Kino zeitlich deutlich vorausgehen,²⁸⁰⁰ überrascht aber trotzdem im dänischen Zusammenhang, wo schließlich so viele etablierte Autoren im Zuge ihrer Filmmitarbeit mit dem Kino bzw. der Filmindustrie vertraut waren. Warum fehlt der dänischen Literatur ein Drama wie das Skandalwerk *Paradesengen* [Das Totenbett] (1913) des Norwegers Gunnar Heiberg, in dem die (dänische!) Filmproduktion unter Rückgriff auf Argumente der zeitgleichen Kinodebatte vehement kritisiert wird? Warum kam es in Dänemark nicht zur belletristischen Diskursivierung des Kinos auch in ästhetisch komplexerer Form? Warum läßt sich in bezug auf die dänische Situation zwar ein Äquivalent zum Hollywood-Roman in Gestalt des Val-

²⁷⁹⁹ »Goethes ›Faust‹, tilrettelagt af Hauptmann, spillet af en ny Kainz, en ny Sorma, fotograferet af en Hanfstängel [sic] og sat i Scene af en Max Reinhardt.« Palle ROSENKRANTZ (1913g).

²⁸⁰⁰ Gavriel MOSES' (1995) erstes Beispiel für die ›film novel‹ ist erst von 1915, nämlich Pirandellos Roman *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Für Eckhard GRABE (1992, 2) ist Harry Leon Wilsons *Merton of the Movies* (1922) das erste ›richtige‹ Beispiel für einen Hollywood-Roman, weil erst mit diesem Roman das Gebiet der Unterhaltungsliteratur verlassen wird. In Frankreich scheint die hochliterarische Auseinandersetzung mit dem Kino etwas eher, nämlich schon während des ersten Weltkrieges eingesetzt zu haben (vgl. Richard ABEL (1976)).

by-Romans konstatieren, nicht jedoch z.B. ein ‚Film-Roman‘, wie Gavriel Moses ihn bestimmt und in seiner Genretradition untersucht hat: also ein Roman, der nicht nur wie der Hollywood-Roman auf der *histoire*-Ebene seine Thematik und/oder Motivik dem Filmproduktionsmilieu entnimmt, sondern obendrein formal auf einer »imitation of a specific form of extra-literary discourse, that of film«²⁸⁰¹ basiert? Warum gibt es keinen entsprechenden Filmroman z.B. von Otto Rung oder den anderen Autoren? Kurz: Warum gibt es (mit Ausnahme von Holsts »Levende Billeder«) bis zu Bønnelyckes Texten 1917/18 keine Beispiele für ein maximalistisches ›filmisches‹ oder ›kinemorphes‹ Schreiben in der dänischen Literatur? Und warum ist sogar bei sehr produktiven Drehbuchschreibern aus den Reihen der literarischen Intelligenz auf dem Höhepunkt ihrer Kinomitarbeit ein auffälliger Mangel an theoretischen oder belletristischen Reflexionen über den Film, selbst in privaten Stellungnahmen, zu konstatieren?

Diese zweite Leerstelle kann ebenfalls durch die These erklärt werden, daß die übergeordnete Intention der Literaten bei der Kolonialisierung des Kinos die Wahrung des eigenen symbolischen Kapitals war und die Mitarbeit in der Filmproduktion entsprechend wenig auf einem primären Interesse an den ästhetisch-künstlerischen Möglichkeiten des Filmes beruhte. Eine vorbehaltlose Anerkennung des Filmes als künstlerisches Artefakt war nicht *Grund*, sondern wäre erst eine *Folge* der Kolonialisierung gewesen. Daß der erfolgreiche Drehbuchschreiber Otto Rung in seinen Romanen und Erzählungen bis 1919 das Kino kein einziges Mal auch nur erwähnt, obwohl er an die künstlerischen Möglichkeiten des Filmes glaubte, hängt sicherlich mit seiner 1913 geäußerten Überzeugung zusammen, daß es ›angemessenerweise‹ (›rimeligt nok‹) Jahre dauern würde, bis dieser aus dem Kinderstadium heraus sei.²⁸⁰² Für Thomas Krag war der Film 1912 immerhin schon im Entwicklungsstadium eines Jugendlichen – eine metaphorische Kategorisierung, die sich nicht zuletzt deswegen so großer Beliebtheit im dänischen Kinodiskurs erfreute, weil sie eine paternalistische Praxis legitimierte. Sophus Michaëlis schließlich äußerte 1917 zwar nicht in seiner Funktion als DFF-Vorsitzender, aber wahrscheinlich doch repräsentativ für die von ihm vertretenen Literaten, »daß der Film erst, wenn er in den Dienst der Poesie tritt, seine

²⁸⁰¹ Gavriel Moses (1995), 122.

²⁸⁰² Brief Otto Rungs an Peter Nansen, dat. 13.5.1913. In: KB, NKS 4043 4°.

volle Entfaltung erlangen und statt einer allgemeinen wohlfeilen Zerstreuung dem breiten Publikum wirklich kulturelle und poetische Werte zuführen wird«.²⁸⁰³

9.2 Die Differenzqualität des Kinos aus Sicht der Literatur

Der Verweis auf das kulturelle Sendungsbewußtsein der Literaten vermag zwar zu plausibilisieren, daß die Literaten bei ihrer Kinomitarbeit vor allem die Wahrung des eigenen symbolischen Kapitals im Auge hatten, aber er ist nicht der einzige und vor allem nicht der wichtigste Grund für die ästhetisch-künstlerische Unproduktivität²⁸⁰⁴ des Kinos in der Literatur. Generell ist anzunehmen, daß eine ästhetisch produktive Rezeption als notwendige, wenn auch nicht hinreichende Bedingung eine als relevant erachtete ästhetische Differenz zur Voraussetzung haben muß. Diese

²⁸⁰³ »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.

²⁸⁰⁴ Um den Begriff der ›Unproduktivität‹ zu präzisieren: Sie ist nicht mit einem Mangel an kultureller Interaktion zwischen Literatur und Kino gleichzusetzen. Darauf deuten schon das neuentstehende Genre des Drehbuchs sowie die rege, hauptsächlich von der literarischen Intelligenz getragene Kinodebatte hin. Aber auch im Bereich der literarischen Produktion im engsten Sinne kann sich die Rezeption des Films bzw. des Kinos in einer Weise äußern, bei der der Film bzw. das Kino positiv nicht manifest sein muß: So könnte die Literatur z.B. unter dem Eindruck des Films verstärkt auf dessen dominante Themen, Motive und Genres zurückgreifen, die zuvor der Literatur entnommen worden und daher schwierig als ›filmisch‹ zu isolieren sind. Auch ein literarisches Schweigen über den Film und das Kino müßte als Reaktion gewertet werden. Die Literatur könnte sich auch im Zuge einer funktionalen Differenzierung und damit Abgrenzung vom Film stilistisch, thematisch oder in bezug auf den intendierten Leser verändern, ohne daß die Wörter Film oder Kino jemals in belletristischen, publizistischen oder poetologischen Texten fallen. Das Spezifische bei diesen Arten der kulturellen Interaktion ist, daß es sich um multifaktorielle Zusammenhänge handelt, die sich einer Reduktion auf die Beziehung Film/Kino↔Literatur entziehen: Das Kino ist schließlich nur eine der vielen Umwelten bzw. Nachbarfelder des sich autoreferentialisierenden Literatursystems bzw. des autonomen Feldes der Literatur. Ebenso wie bei der Frage des ›filmischen Schreibens‹ gilt auch hier, daß ohne irgendeinen auf der beobachteten Ebene *manifesten* Indikator dafür, daß das Kino bei den oben hypothetisch entworfenen Veränderungen in der Literatur eine Rolle gespielt hat, das Rekurrieren auf das Kino in so einem Erklärungszusammenhang spekulativ bleibt, weil das Kino ein zwar unzweifelhaft existierender, faktoriell aber nicht zu isolierender Bestandteil der allgemeinen kulturellen Interaktion ist. Wenn hier also eine relative literarische Unproduktivität konstatiert wird, so bezieht sich dies ausdrücklich auf die Ebene der *manifesten*, faktoriell umstrittenen Rezeption von Film und Kino.

ästhetische Differenz ist von dänischen Autoren offensichtlich entweder so nicht wahrgenommen oder nicht als relevant genug bewertet worden. Zur Erklärung lassen sich zwei Thesen formulieren, wobei die erste ihren Ausgangspunkt im Literatursystem, die zweite ihren Ausgangspunkt im Film und seiner damaligen historischen Ausprägung nimmt.

Die erste These lautet: Die Intention der Literaten bei der Mitarbeit im Film war es ja gerade, die ästhetische Differenz zu minimieren, indem – s.o. – die kulturelle Hegemonie der Literatur auch auf den Film erstreckt wurde. Es ging den meisten Literaten nicht darum, vom Film ästhetisch innovative Strategien zu „lernen“ oder sich von ihm inspirieren zu lassen, sondern darum, diesen durch die eigene Mitarbeit zur hegemonialkulturellen Kunst zu nobilitieren – und/oder dessen ökonomische Möglichkeiten auszunutzen. Die These lässt sich weiterhin unterstützen durch den Verweis auf die allgemeine Überzeugung von Literaten, daß sie schließlich die „Urheber“ eines Films seien, sowie den nur vereinzelten Versuchen in den Drehbüchern anerkannter Autoren, die damals schon üblichen Möglichkeiten des Films im Drehbuch umzusetzen und damit dessen Genrespezifizität (z.B. in Differenz zu einem Bühnentext) zu betonen. Für die These spricht auch, daß der Film bei Emil Bønnelycke in Korrelation dazu formal wirkungsmächtig wird, daß der Autor (mit den diskutierten Einschränkungen) dafür plädiert, Film *nicht* dem hegemonialen Kunstdiskurs zu unterwerfen, d.h. die ästhetische Differenz als solche zu erhalten und produktiv wahrzunehmen.

Wie groß war aber eigentlich die von den Zeitgenossen tatsächlich wahrzunehmende ästhetische Differenz? Stellt man die Frage, warum Film und Kino in der Literatur so wenig rezipiert worden sind, präsupponiert man ja bereits das Vorhandensein einer relevanten Differenz – aber ist diese historisch tatsächlich gegeben gewesen? Wenn man die u.a. von Kellman geforderte konsequente Historisierung und Pragmatisierung des „Filmischen“, des Filmes und des Kinos ernst nimmt²⁸⁰⁵ und auf den Film reflektiert, wie er bis ca. 1917/18 in dänischen Kinos zu sehen war, lässt sich eine zweite, mit der ersten zu vereinbarende These zur Erklärung der relativen literarischen Unproduktivität des Films und Kinos formulieren: Daß die belletristische Rezeption des Kinos 1909–1917 gerade auch im Vergleich zu den Jahren zuvor (und danach) so schwach ausgeprägt war, ist als Reaktion auf eine spezifische dänische, im weiteren Sin-

²⁸⁰⁵ Vgl. in diesem Buch S. 828f.

ne europäische Tradition des Filmemachens zu bewerten.²⁸⁰⁶ Diese erlaubte es den literarischen Rezipienten, das Kino in vertrauten und daher wenig wirkungsmächtigen Parametern zu reflektieren, und zwar alsbastardisiertes Theater – signifikanterweise agierte der Diskurs über die Kunstfähigkeit des Films im Kontext der Theaterkonkurrenz ja auch als Interdiskurs in der dänischen Kinodebatte. Diese Wahrnehmung des Kinos änderte sich ab 1917, als US-amerikanische Filme in größerem Ausmaß auf den dänischen Filmmarkt vordrangen, und entsprechend ist ab diesem Zeitpunkt auch eine durch die Rezeption induzierte gesteigerte ästhetische Produktivität zu verzeichnen.

Diese These geht aus von der Unterscheidung dreier Filmphasen mit differenzierender *potentieller* Wirkungsmächtigkeit auf die Literatur: eine Phase bis 1909, eine Phase von 1910–17 und schließlich eine Phase ab 1917. Wie läßt sich begründen, daß die Filme in diesen drei Phasen unterschiedlich zur literarischen Rezeption herausgefordert haben?

Zunächst die erste Phase, die Phase des Kurzfilmkinos, das nicht zuletzt noch durch starke ›Kino der Attraktionen‹-Einschläge geprägt war: Hier war die ästhetische Differenz zur hegemonialkulturellen Literatur offensichtlich. Der Filmhistoriker Gaudreault spricht geradezu von der ›Extraneität‹ des Kinos der Frühzeit, das sich stark vom institutionalisierten der zehner Jahre unterschieden habe,²⁸⁰⁷ als das Kino – so seine und Marions These – ein zweites Mal ›geboren‹ wurde:²⁸⁰⁸

Man muß zu der Überzeugung gelangen, daß der wesentliche Bruch in der Filmgeschichte nicht die Erfindung von Aufnahmeverfahren (Edisons *Kinetograph*, Lumières *Cinématographe*) in den 1890er Jahren ist, sondern die Herausbildung einer Institution ›Kino‹ in den 1910er Jahren.²⁸⁰⁹

Das Kino bis ca. 1910, das Gaudreault ›Attraktions-Kinematographie‹ nennt,²⁸¹⁰ weise eher auf nicht-kinematographische kulturelle Reihen wie z.B. die Laterna-magica-Vorstellung zurück als auf das Kino nach 1910 voraus;²⁸¹¹ es sei besser als »an extension of earlier practices, to which it

²⁸⁰⁶ Siehe zu dieser spezifischen Tradition: Ben BREWSTER (1990); ders. u. Lea JACOBS (1997); Barry SALT (1983), 152–177; ders. (1996); David BORDWELL (1997), 159ff.

²⁸⁰⁷ André GAUDREAU (2003), 37.

²⁸⁰⁸ André GAUDREAU u. Philippe MARION (2005).

²⁸⁰⁹ André GAUDREAU (2003), 37.

²⁸¹⁰ Ibid., 43.

²⁸¹¹ Ibid., 47.

was at first subservient« zu verstehen,²⁸¹² eine Art ›Proto-Medium‹, das wegen seiner fehlenden Institutionalisierung noch keine mediale Singularität aufweise.²⁸¹³

Gaudreaults Argumentation für die Extraneität der Attraktions-Kinematographie ist eine mediengeschichtliche. Auch die Rezeptionsgeschichte des Kinos in der Literatur belegt indes indirekt diese Extraneität, da die Attraktions-Kinematographie wegen ihrer großen ästhetischen Differenz zur hegemonialkulturellen Literatur viel stärker als das frühe institutionalisierte Kino nach 1910 in der Literatur produktiv geworden ist. Die deutschen Expressionisten z.B. griffen gerne für ihre eigenen literarischen und zivilisationskritischen Zwecke auf die Attraktions-Kinematographie zurück. In expressionistischer Perspektive ließ sich das hohe Tempo des Films mit dem modernen Lebenstempo, die filmtypisch dissoziierte, aus ›Chocs‹ bestehende Wahrnehmungsstruktur mit der expressionistischen Ich-Dissoziation sowie die schnelle, unvermittelt-groteske Abfolge des Kurzfilmprogrammes mit dem Reihungsstil bzw. der Simultantechnik korrelieren, um nur einige Punkte zu nennen.²⁸¹⁴ Nicht nur Hanns Heinz Ewers schätzte den »Genuß der aufgehobenen Kausalität« im ›Kientopp‹.²⁸¹⁵ Die Differenz zur traditionellen Kultur war vor allem in den selbstreflexiv gedeuteten ›Kino der Attraktionen‹-Einschlägen in den Filmen selbst sowie in der (Kurzfilm-)Kinovorstellung als (avantgardistischem Prinzip folgender)²⁸¹⁶ Montage heterogenster Eindrücke evident.

Auffällig in bezug auf die Rezeption des Kinos im deutschen Expressionismus ist ein bezeichnender Anachronismus. Manche am Kino geschätzten Eigenschaften lassen sich sicherlich generell für die Filme der zehner Jahre und später behaupten, so z.B. die Hoffnung auf den Film als allgemeine Sprache der Menschheit²⁸¹⁷ oder die Verehrung der Dynamik

²⁸¹² André GAUDREAUlT u. Philippe MARION (2005), 4.

²⁸¹³ Ibid., 13.

²⁸¹⁴ Vgl. Silvio VIETTA u. Hans-Georg KEMPER (1994), 123–132; Silvio VIETTA (1975); Anton KAES (1976), 29–35; Harro SEGEBERG (1998), 206ff; Victor ŽMEGAČ (1970).

²⁸¹⁵ Hanns Heinz EWERS (1908).

²⁸¹⁶ Peter BÜRGER (1974) hat ausgeführt, wie das organische Kunstwerk zu verheimlichen sucht, daß es produziert worden ist, während sich das avantgardistische Kunstwerk gerade als Artefakt zu erkennen gibt: »Insofern kann die Montage als Grundprinzip avantgardistischer Kunst gelten.« (97)

²⁸¹⁷ Silvio VIETTA u. Hans-Georg KEMPER (1994) weisen unter Bezug auf Mierendorff und Goll darauf hin, daß der Film auch die Hoffnung auf »eine allgemeine Sprache des

des filmischen Erzählens, wie 1913 in *Der Sturm* zu lesen war: »[...] die Literatur muß von der Kinematographie lernen. [...] Es ist nunmal keine Zeit für schleppende Handlungen, Postkutschenstil und psychologische Kleinarbeit. Das Leben ist kurz und ein Roman ist lang.«²⁸¹⁸ Aber im großen und ganzen wurde im deutschen Expressionismus ein Kino – nämlich die Attraktions-Kinematographie – rezipiert, das gerade im Verschwinden war. Nicht von ungefähr ist das im Kontext der expressionistischen Kino-Rezeption immer zitierte wunderschöne Gedicht »Kinematograph« von Jakob van Hoddis (1887–1942) aus dem Jahr 1910, also an der Schwelle des Übergangs zum Langfilm, und schildert entsprechend auch noch eine Kinovorstellung, die aus Kurzfilmen zusammengesetzt ist.

Gerade dieser Anachronismus unterstreicht jedoch, zu was für einer produktiven Rezeption die frühe Attraktions-Kinematographie mit ihren Kurzfilmen potentiell herausforderte. Die expressionistischen Autoren im deutschsprachigen Raum bemühten sich sogar, das Kino vor seiner eigenen aktuellen Entwicklung, nämlich der als kulturindustrielle Standardisierung verstandenen ›Literarisierung‹ durch den Ganz-Abend-Autorenfilm zu beschützen bzw. die angebliche Essenz des früheren Kinos in Gestalt eines ›Kinostils‹ in Literatur zu transformieren und so fortzuführen.²⁸¹⁹ Dies lässt sich nicht nur daran erkennen, daß der Mangel an Zusammenhang im Programmablauf gerne übertrieben wurde,²⁸²⁰ sondern lässt sich unschwer auch an der wichtigsten Kinomanifestation in der expressionistischen Literatur, dem von Kurt Pinthus 1913 herausgegebenen, aber schon auf 1914 vordatierten *Kino-Buch* demonstrieren. Dieses enthielt Kinoszenarien von Richard A. Bermann (der unter dem Pseudonym Arnold Höllriegel gleich noch ein zweites Mal unter den Beiträgern vertreten war), Walter Hasenclever, Else Lasker-Schüler, Max Brod,

Menschen« verkörperte, womit er letztlich als »Garant einer idealistischen Hoffnung auf Befreiung des Menschen durch Kunst, die im messianischen Expressionismus noch einmal aufgelebt war«, agierte. (131)

²⁸¹⁸ J. Adler in: *Der Sturm* (1913), 7; zit. nach: Victor ŽMEGAČ (1970), 254.

²⁸¹⁹ Vgl. Horst MEIXNER (1977), 37. Harro SEGEBERG (1998) resümiert die Überzeugung der Literaten wie folgt: »Nicht der bewußt produzierte und kulturindustriell standardisierte Kino-Film, sondern allein der ganz in den Strom der Sprache zurückgenommene literarische ›Kinostil‹ kann die vom Kinematographen selbst entgrenzte Wahrnehmungsform einer das traditionelle Individuum zertrümmernden, anti-psychologischen Großstadtästhetik fortführen.« (212) Vgl. auch ibid., 218.

²⁸²⁰ Thomas ELSAESER (2002), 148.

Heinrich Lautensack u.a.²⁸²¹ Daß nur eines dieser Szenarien verfilmt wurde,²⁸²² obwohl es Verfilmungspläne (nicht zuletzt der *Nordisk*) zu mehreren Texten gab,²⁸²³ ist nicht nur den Umständen zuzuschreiben, daß mit Ausnahme von Lautensack die beitragenden Autoren keine praktische Erfahrung mit der Drehbucharbeit hatten, oder daß man vielleicht ohnehin eher an der Entwicklung eines literarischen ›Kinostils‹ interessiert war,²⁸²⁴ oder daß das ganze Unternehmen auf einem schmalen Grat zwi-

2821 S. zum *Kino-Buch* vor allem: Jürgen KASTEN (1990), 39–42; Alexander SCHWARZ (1994), 113–124; Heinz-B. HELLER (1985), 67–79; Victor ŽMEGĀČ (1970), 243ff. Eine Entsprechung auf dem Gebiet der Lyrik ist die Asta Nielsen gewidmete, allerdings nicht im Buchhandel erschienene, sondern nur als Neujahrsgabe verteilte Gedichtsammlung *Der selige Kintopp* mit Beiträgen von Johannes R. Becher, Emmy Hennings, Karl Otten sowie F.S. Bachmair, die Jörg SCHWEINITZ (1994) wiederentdeckt hat.

2822 Nämlich Heinrich Lautensacks Szenario »Zwischen Himmel und Hölle« (Jürgen KASTEN (1990), 40; Alexander SCHWARZ (1994), 113; Heinz-B. HELLER (1985), 78).

2823 Offensichtlich schickte der *Kurt Wolff-Verlag* eine Verfilmungsofferte an diverse Interessenten. Unter diesen befand sich auch Karl-Ludwig Schröder für die *Nordisk*, der am 14.8.1913 an den *Kurt Wolff-Verlag* schrieb: »Da der Unterzeichnete [= Schröder] wiederholt mit Ihnen und dem Herausgeber sowie den Mitarbeitern Ihres ›Kinobuches‹ über diesen Plan konferiert hat, so sind wir eigentlich erstaunt, Ihre Offerte erst gleichzeitig mit der anscheinend an andere Firmen ergangenen Mitteilung zu erhalten, zumal Sie aus den erwähnten Verhandlungen wissen, dass wir aus kontraktlichen Abmachungen mit mehreren der an Ihrem Buch beteiligten Schriftsteller ohnedies ein Vorrecht auf deren Beiträge haben. Wir sehen der Einsendung der Aushängebogen [...] mit Interesse entgegen.« (NBKB XXVII:161) Leider ist aus den überlieferten Quellen nur ersichtlich, daß die *Nordisk* eine vertragliche Absprache mit Max Brod hatte; wer die anderen, von Schröder angesprochenen Autoren sind, ist unklar. Ein weiterer Brief von Schröder an den Verlag, dat. 4.9.1913, informiert darüber, daß Schröder noch mindestens vierzehn Tage in Kopenhagen bleibe. »Innerhalb dieser Zeit eine endgültige Entscheidung der NFCo. über diejenigen Stücke in Ihrem Buch, an denen ihr kontraktliche Rechte zustehen, herbeizuführen, wird mir kaum möglich sein, auch haben wir mit den betr. Autoren einen längeren Termin vereinbart. Gern werde ich so schnell als möglich alle Beiträge, auch die der andern Autoren, prüfen und eine möglichst baldige Entschließung der Generaldirektion veranlassen. Wenn unter Ihren neueren Publikationen sich ein Filmstoff befindet, bitte ich mich darauf aufmerksam machen zu wollen.« (NBKB XXVII:531) Weitere Briefe an den Verlag sind in den heute noch vorhandenen Briefkopiebüchern der *Nordisk* nicht vorhanden; aus dem Verfilmungsprojekt wurde jedenfalls nichts.

2824 Schon in seiner Einleitung hatte Kurt Pinthus 1913 notiert, daß es eigentlich gleichgültig sei, »ob diese Kinostücke jemals über die weiße Wand flimmern werden, oder ob sie bleiben wie sie entstanden«. (Kurt PINTHUS (Hg.) (1963), 28.) Der Beiträger Richard Arnold Bermann schrieb 1913 in einer Selbstzension, daß es sich bei den vermeintlichen Szenarien um »sehr nette kleine Prosa-skizzen, maskiert als Kinostücke« handle, »die scheinheilig so tun, als wären sie Filminhalte« (zit. nach: Jürgen KASTEN (1990), 40). Vgl. auch Jörg SCHWEINITZ' (1994) Einschätzung, daß das *Kinobuch* kein Schreiben für den Film war, sondern ein »literarisches Spiel mit den Formen des Films« (77), sowie

schen Kinoenthusiasmus und ironisch-koketter Distanzierung vom Kino angesiedelt war²⁸²⁵ oder daß das Buch hauptsächlich als ein demonstratives Bekenntnis zu dem sozial stigmatisierten und ästhetisch traditionslosen Medium zu verstehen ist²⁸²⁶. Eine Adaption der Szenarios fand auch deshalb nicht statt, weil in den Beiträgen bei dem Versuch, »kinematographisch zu sehen«,²⁸²⁷ in filmgeschichtlicher Hinsicht betont auf früheres Kino mit seinem lustvollen Schwelgen in Trivialstoffen, seiner Phantastik, seinem häufigen Einsatz von Trickfilmtechniken u.ä. zurückgegriffen wurde. Kurt Pinthus' eigener Beitrag »Die verrückte Lokomotive oder Abenteuer einer Hochzeitsnacht« z.B. hat als Höhepunkt eine wahnwitzige Lokomotivfahrt, wobei diese sich »in die Lüfte [erhebt] und schwebt wie ein fliegender Wurm über eisglitzernde Gletscher, über unendliche Abgründe«,²⁸²⁸ bevor sie in einen Dschungel auf einer Insel stürzt. Nach einer filmgeschichtlichen Entsprechung und wahrscheinlichen Inspiration zu dieser Szene muß man nicht lange suchen, hatte Georges Méliès doch in *Voyage à travers l'impossible* (1904) genau so eine Lokomotivfahrt ins Bild gesetzt:²⁸²⁹



Abb. II8: Screenshots aus Georges Méliès' *Voyage à travers l'impossible* (1904)

Heinz-B. HELLERS Urteil, daß es den Autoren um ihre eigenen »Vorstellungskomplexe« vom Film ging (1986, 283).

2825 Das Vorwort von Kurt Pinthus beginnt gleich mit den Sätzen: »Dem Urteil des Lesers ist es anheimgestellt, dieses Kinobuch für einen unterhaltsamen Scherz zu erachten oder für ein ernstliches Bemühen, dem in Verlegenheit harrenden Kino neue Stücke und Anregungen zu schenken.« (Kurt PINTHUS (Hg.) (1963), 19.)

2826 Heinz-B. HELLER (1985), 80; ebenso Alexander SCHWARZ (1994), 124.

2827 Kurt PINTHUS (Hg.) (1963), 28.

2828 In: Kurt PINTHUS (Hg.) (1963), 81.

2829 So schon Joachim PAECH (1988a), 95.

Daß im Jahr des Autorenfilms dieser Rückgriff auf die frühere Attraktions-Kinematographie in ihrer typischen Präsentationsform als Kurzfilmvorstellung durchaus autorenintendiert war, läßt die Entstehungsgeschichte des *Kino-Buches* erkennen. Dessen Ausgangspunkt war, so der Herausgeber Kurt Pinthus 1963 in seinem Vorwort zur Neuausgabe, eine Diskussion der Beiträger

über den falschen Ehrgeiz des damaligen jungen Stummfilms, das ans Wort und die statische Bühne gebundene Theaterdrama oder den mit dem Wort schildernden Roman nachahmen zu wollen, statt die neuen, unendlichen Möglichkeiten der nur dem Film eigenen Technik sich bewegender Bilder zu nützen [...].²⁸³⁰

Und in seinem ursprünglichen Vorwort schrieb Pinthus 1913:

Das Kinodrama, welches Theaterdramen verfilmt oder Romane dramatisiert, muß absterben. Denn dies ist der Hauptfehler des Kinos: daß es sein eigentliches Wesen zu mißachten beginnt. Das Kino will Theater werden, ohne zu erkennen, daß es nichts mit dem Theater gemein hat. Das Kino wird sich nur halten und entwickeln können, wenn es wirklich Kino sein will, also wenn es sich seiner unendlichen Möglichkeiten erinnert [...]. Der Irrweg und Niedergang des Kinos begann in dem Augenblick, als das Kino sein eigentliches Wesen vergaß, unselbstständig wurde [...]. Bevor also das Wesen des Kinostücks entschält werden kann, muß man sich wieder auf das fast vergessene urtümliche Wesen des Kinos besinnen.²⁸³¹

Wirklich Kino kann das Kino nur sein, wenn es sich seiner *vor* der ›Literarisierung‹ erprobten Möglichkeiten erinnert, wenn es sich auf sein ›urtümliches Wesen‹ besinnt: Es ging der literarischen Avantgarde, so resümiert Jörg Schweinitz, um die bereits im Verschwinden begriffene, aus Sicht der Expressionisten aber erhaltenswürdige »*Differenzqualität* des *alltäglichen* Kinos als *Gegenbild* zur traditionellen Kultur«.²⁸³²

In Dänemark war die Attraktions-Kinematographie mit ihrer Extraneität schon früher als im deutschsprachigen Raum zurückgedrängt worden. Spätestens um 1910/11 änderte sich das Kino in Dänemark in einer

²⁸³⁰ Kurt PINTHUS (Hg.) (1963), 9f. Daß der Herausgeber Pinthus bei seiner Redaktion der Texte die traditionell literarischen Züge verstärkt hat bzw. die Szenarien durch eine Orientierung an Theaterstücken konventionalisiert hat, wie Alexander SCHWARZ an Beispielen zeigen konnte (1994, 116ff), läßt sich angesichts dieser expliziten Intention als Hinweis darauf werten, wie schwer es war, sich traditionellen literarischen Normen zu entziehen. Vgl. zu Pinthus' Verstrickung in durchaus traditionelle Kinodiskurse auch Heinz-B. HELLER (1985), 69.

²⁸³¹ Kurt PINTHUS (Hg.) (1963), 19, 21.

²⁸³² Jörg SCHWEINITZ (1994), 75.

Weise, die nicht länger dazu einlud, die Differenzqualität zur traditionellen Kultur zu betonen.²⁸³³ Deutlich früher als im deutschsprachigen Raum wurden etablierte Literaten zur Kinomitarbeit herangezogen, griff die Filmindustrie auf bekannte Theaterschauspieler und -regisseure zurück²⁸³⁴ und ging zum mehrspurigen Langfilm über, näherte sich die kulturelle Praxis des Kinobesuches symbolisch dem Theaterbesuch an. Die Doppelbeschäftigung der Akteure auf der Bühne wie im Studio sowie die zunehmende Angleichung der kulturellen Praktiken konnten leicht der Deutung Vorschub leisten, daß es sich beim Kino um im besten Fall innovatives, im schlimmsten Fall bastardisiertes Theater handele. Insofern läßt sich die auf den ersten Blick paradoxe These aufstellen, daß es gerade die enge Einbindung der dänischen literarischen Intelligenz in die Filmproduktion und die Vertrautheit mit dieser war, welche zur relativen ästhetischen Unproduktivität der literarischen Kinorezeption führte.

Nicht zuletzt der damalige Inszenierungsmodus der Filme selbst konnte als Beleg für den Mangel an Differenzqualität zum Theater verstanden werden.²⁸³⁵ Dies läßt sich unbeschadet der Tatsache behaupten,

2833 Constanze GESTRICH (2008) hat allerdings in ihrer sehr lesenswerten Studie zum Exotismus im dänischen Stummfilm die These vertreten, daß das frühe Kino einschließlich des dänischen Films der zehner Jahre grundlegend durch Alterität geprägt gewesen sei (S. 67ff), weil es genealogisch außerhalb »etablierter Bildungs- und Kultureinrichtungen entstanden« sei (67), weil es inhaltlich das Fremde thematisiere (46, 68), weil es sich in internationale Diskurse einschreibe, »die neben fremden Welten auch andere europäische Kontexte öffnen« (70), und schließlich weil der Film »dem Menschen ein neues Sinnesorgan zur Verfügung stellt und damit zugleich eine Welt erschafft, die sich durch eine grundsätzliche Alterität auszeichne[t]«. (71) Das Genesis-Argument ist zwar richtig, kommt aber in der Attraktions-Kinematographie noch viel stärker zum Tragen als im institutionalisierten Kino der 1910er; die Thematisierung des (auch Exotisch-)Fremden geschieht nur in einem Bruchteil der Filme der dänischen Filmproduktion; und die Eröffnung neuer Kontexte sowie die metaphorische Zurverfügungstellung eines neuen Sinnesorgans geht – zugespitzt – schlichtweg mit jeder medialen Innovation einher und vermag insofern keine spezifische Alterität des dänischen institutionalisierten Kinos der zehner Jahre zu begründen, das sich eher in Parametern des Eigenen als des Anderen verstehen läßt.

2834 Marguerite ENGBERG (1999), 18.

2835 Einschränkend muß in bezug auf die folgenden Ausführungen darauf hingewiesen werden, daß durchgängig davon ausgegangen wird, die in Dänemark produzierten Filme seien auch repräsentativ für die in Dänemark rezipierten Filme (wobei die Ausnahme von der Regel die nachweislich bedeutsame Rezeption US-amerikanischer Filme um 1917/18 ist), da es keine (erst recht keine international vergleichenden) Untersuchungen zum in den dänischen Kinos tatsächlich gezeigten Filmangebot gibt. Selbst wenn der dänische Markt für die Produktion vieler einheimischer Filmfirmen ökonomisch be-

daß die Filmgeschichtsforschung der letzten Jahre überzeugend herausgearbeitet hat, wie deutlich sich die jeweiligen Inszenierungsstrategien auf der Bühne und vor der Kamera in den zehner Jahren unterschieden. Doch gerade der Umstand, daß selbst die Filmgeschichtsforschung so lange die europäische Inszenierungstradition als ›theaterhaft‹ und wenig ›filmisch‹ angesehen hat, plausibilisiert, warum dieses Mißverständnis auch unter Zeitgenossen in den zehner Jahren herrschen konnte. In der Filmgeschichtsforschung ist dieses Mißverständnis durch die Charakterisierung des Hollywood-Stils als ›klassisch‹²⁸³⁶ und somit implizit normativ sowie durch den zeitgleichen Siegeszug der US-Filmindustrie auf den europäischen Märkten befördert worden. Das europäische Kino der zehner Jahre wurde jetzt im teleologischen Rückblick als ›filmisch‹ schlicht unterentwickelt angesehen und seine spezifische, sowohl vom ›klassischen‹ Hollywood-Kino als auch später in den Zwanzigern vom sowjetischen Kino abweichende Ästhetik nicht wahrgenommen.

In den letzten beiden Jahrzehnten ist der Nachweis erbracht worden, daß das europäische und nicht zuletzt das dänische²⁸³⁷ Kino der zehner Jahre sehr wohl über ausgefeilte ästhetische Strategien der *mise en scène* verfügte, die an Stelle der in den USA weiter verbreiteten Montage (hier im Sinne von *découpage* oder *editing*, also z.B. die alternierende oder die analytische Montage) eingesetzt wurden. Dieser ›europäische‹ Inszenierungsmodus wird als ›Präzisionsinszenierung‹,²⁸³⁸ ›staging in depth‹,²⁸³⁹ ›deep staging‹²⁸⁴⁰ oder ›pictorial style‹²⁸⁴¹ bezeichnet. Gemeint ist hiermit

deutungslos war, läßt sich doch davon ausgehen, daß die dänischen Filme auch in Dänemark gelaufen sind. Stichproben in Zeitungen in dieser Zeit zeigen, daß ein großer Anteil zumindest des Kopenhagener Kinoprogramms mit dänischen Filmen bestritten wurde, vor allem natürlich in jenen Kinos wie dem *Panoptikonteater*, *Kinografen*, *Victoria-Teater*, *Palads-Teater* usw., die ökonomisch mit einheimischen Filmproduktionsfirmen verbunden waren.

²⁸³⁶ So der – hier allerdings nicht mehr normativ verstandene – Begriff bei z.B. David BORDWELL (1997), 97, 121; Kristin THOMPSON: »The formulation of the classical style, 1909–28«. In: Dies. u. David BORDWELL (1994), 9, 155–240. Für eine Kritik des Begriffes ›klassisch‹ zur Kennzeichnung dieses Kinos s. Miriam Bratu HANSEN (1990), 6ff.

²⁸³⁷ David BORDWELL (2006).

²⁸³⁸ David BORDWELL (2001), 43.

²⁸³⁹ David BORDWELL (1997), 158ff. Der Begriff scheint sich mittlerweile im englischsprachigen Raum als Standard durchgesetzt zu haben, vgl. den Artikel von Ben Brewster über ›Staging in depth‹ in: Richard ABEL (Hg.) (2005), 605–608.

²⁸⁴⁰ Ben BREWSTER (1990).

²⁸⁴¹ Ben BREWSTER u. Lea JACOBS (1997), 111ff.

eine weitgehend schnittlose Inszenierung vor einer weitgehend statischen Kamera, wobei der sorgfältigen Anordnung und Bewegung der Figuren im Raum unter Nutzung von dessen Tiefe bei gleichzeitiger durchgehender Schärfentiefe zentrale Bedeutung zukommt:

Statt eines festgelegten Rhythmus von Totalen, Halbnah- und Großaufnahmen in der Szenenaufteilung, dem schnellen Schnitt und der Schuss-Gegenschuss-Montage entwickelte das europäische Kino seine eigenen Systeme der Kausalität, Temporalität und Erzählweise. Diese sind gekennzeichnet durch eine Aufteilung des Raums in verschiedene Spielflächen, durch Tiefeninszenierungen und Handlungsüberlappungen, durch interne Montage mittels Türrahmen und anderer Öffnungen, durch Figurenkompositionen und Frontalinszenierungen und schließlich durch eine Verwendung des Blicks, der dem imaginären Raum außerhalb der Szene seine Unbestimmtheit beläßt, statt ihn durch eine *point-of-view*-Struktur in die Diegese zurückzufalten. Ein solcher Stil macht längere Einstellungen und eine größere Autonomie der einzelnen Komposition notwendig, Bildrahmen und Kadrierung müssen folglich anders interpretiert werden [...].²⁸⁴²

Solch eine typisch europäische Präzisionsinszenierung illustriert Abb. 119 am Beispiel einer Szene aus Benjamin Christensens Film *Det hemmelighedsfulde X*. Die gesamte, ca. 90 Sekunden dauernde Sequenz wird in einer einzigen Einstellung mit minimaler horizontaler Kamerabewegung gedreht und nur durch einen einzigen Zwischentitel unterbrochen. Die sorgsame Choreographie der Szene läßt sich z.B. daran ablesen, daß vier verschiedene Raumtiefen genutzt werden: der hintere Eingang, durch den der Adjutant kommt und geht; der Eingang hinter dem Kamin, aus dem einleitend der Leutnant und seine Ehefrau eintreten; der Raum vor dem Kamin, wo sich ein Großteil der Handlung abspielt, sowie der Bildvordergrund mit dem Kaminvorsprung rechts, wo sich der Spion Spinelli versteckt. Der Leutnant agiert in allen vier Raumtiefen, seine Ehefrau immer noch in dreien, und beide ändern mehrmals die Positionen und den Winkel zur Kamera. Spinelli hingegen, der in dieser Situation die beständige Bedrohung der Ordnung repräsentiert, ist statisch in einer einzigen Raumtiefe am Rand fixiert, wobei diese Randplazierung rechts außen, also in abendländischer Leserichtung, sein einmaliges Aus-der-Kadrierung-Gleiten gleich als Ausnahme von der Regel codiert und die Zerstörung der Ordnung als Ergebnis der Szene vorwegnimmt.

²⁸⁴² Thomas Elsaesser (2002), 216.



Abb. 119: Der Spion, Graf Spinelli, hat die heimliche Order gelesen, die in der Tasche des Leutnants auf dem Kaminsims liegt, und will jetzt das Haus durch eine der Türen im Bildhintergrund verlassen (Bild 1). Als der Leutnant zur Tür hereinkommt, muß sich Spinelli jedoch am rechten Bildrand ganz vorn hinter dem Kaminvorsprung verstecken (Bild 2). Rechts neben dem Leutnant erscheint seine Frau, die ihn zu überzeugen versucht, daß der an sie gerichtete Brief von Spinelli, den der Leutnant in der Szene zuvor gefunden hatte, nichts zu bedeuten hat (Bild 3). Im Laufe der Auseinandersetzung zwischen den beiden wechseln sie die Position, so daß der Leutnant zusammengesunken jetzt links unten im Bild sitzt, wobei ihm die Kamera minimal nach links folgt, so daß Spinelli aus dem Bild verschwindet. Dies erweckt im Zuschauer die Frage, ob Spinelli sich immer noch regungslos hinter dem Kaminvorsprung befindet (Bild 4). Die Frage wird prompt beantwortet, denn Spinelli will die Situation ausnutzen und sich endlich aus der gefährlichen Situation absetzen, wird aber von der ihn entdeckenden Frau, die keinesfalls will, daß ihr Mann Spinelli im Haus findet, in seinen Winkel zurückgescheucht (Bild 5). Der Adjutant des Leutnants betritt den Raum, um den

Leutnant abzuholen (Bild 6), und Leutnant und Ehefrau gehen leicht nach links bzw. rechts, um dem Adjutanten Platz in der Bildmitte zu machen (Bild 7). Während der Adjutant die Dame des Hauses begrüßt, geht der Leutnant nach rechts in den Bildvordergrund (die Kamera folgt ihm minimal) und entdeckt dort Spinelli (Bild 8). Vor seinem Adjutanten will er Spinellis Anwesenheit verbergen, doch nachdem sein Adjutant wieder den Raum verlassen hat, wirft er seiner Frau die Anwesenheit von Spinelli vor, wobei alle drei bei dieser Auseinandersetzung in unterschiedlichen Raumbreitengraden plaziert sind (Bild 9). Der Leutnant verläßt den Raum durch eine der Türen im Bildhintergrund, während seine Frau am Kaminsims zusammenbricht (Bild 10), bevor sie zu Spinelli in den Bildvordergrund tritt (Bild 11). Jetzt wird zum Zwecke einer Psychologisierung zu einer Großaufnahme von Ehefrau und Spinelli (Bild 12) geschnitten.

(DVD-Screenshots)

In einem Theater wie z.B. dem Kgl. Theater in Kopenhagen, wo das Publikum horizontal wie vertikal²⁸⁴³ stark gestreut saß und die Perspektiven der Zuschauer entsprechend radikal voneinander abwichen, hätte man diese diffizilen Bewegungen der Figuren auf kleinem Raum bei gleichzeitiger Nutzung des Raumes außerhalb der Kadriierung nicht umsetzen und daher auch nicht zu einer entsprechenden Informationsvergabe einsetzen können. Gleichzeitig wird an der Szene aus *Det hemmelighedsfulde X* deutlich, daß die Präzisionsinszenierung prinzipiell den gleichen Zwecken wie die Montage dient, nämlich »a concern for more cogent storytelling«.²⁸⁴⁴

Die Präzisionsinszenierung mit ihrer expliziten Nutzung der Tiefe des Raumes ist insofern originär ›filmisch‹, als sie auf der Bühne nicht reproduzierbar ist, weil hier die Zuschauer nicht wie bei einer Kameraperspektive eine einzige Perspektive teilen.²⁸⁴⁵ Dennoch ist dieser Inszenierungsstil wahrscheinlich ohne den deutlichen Einfluß einer starken Theatertradition bei gleichzeitigem Bemühen der Filmemacher, sich der hegemonialen Kultur anzunähern, nicht denkbar.²⁸⁴⁶ Der Unterschied zur Bühne ist daher erwartungsgemäß nicht so sehr ins Auge fallend wie bei den amerikanischen Filmen, wo sich in den zehn Jahren, zeitgleich zur Ausbildung der europäischen Präzisionsinszenierung, im Zuge des Kontinuitätssystems die analytische Montage mit *eyeline matching*, *cross cutting*

²⁸⁴³ Laut *Kraks Vejviser* 1911 gab es hier fünf prinzipielle Höhenniveaus (Parkett, Balkon, 1. Etage, 2. Etage, Galerie).

²⁸⁴⁴ David BORDWELL (1997), 197.

²⁸⁴⁵ Ibid., 195.

²⁸⁴⁶ Thomas ELSAESSER (2002), 219.

usw. als wichtigste narrative Technik durchsetzte. Die Filmgeschichtsschreibung datiert die Etablierung des klassischen Hollywood-Kinos mit seinem *continuity system* in die Jahre 1914/15–1917.²⁸⁴⁷

Dieser Übergang zur Montage als standardisierte Erzählform, wobei diese häufig Aufgaben übernahm, die früher der Schauspieler bzw. die Schauspielerin wahrgenommen hatte,²⁸⁴⁸ ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, daß sich dieser Modus einfacher mit einer industriellen Produktion von Filmen verbinden ließ: Die Probezeit für das Einüben von Szenen wurde verkürzt und ein Teil der Filmfertigstellung in die billigere, weil weniger personalaufwendige Post-Produktionsphase verlagert.²⁸⁴⁹ Eventuell hat es auch eine dialektische Beziehung zwischen dem Personal der europäischen Filme und dem Präzisionsinszenierungsstil gegeben: Weil z.B. in Dänemark früher und öfter ausgebildete Schauspieler eingesetzt worden sind, konnte man den Präzisionsinszenierungsstil einsetzen. Aber auch umgekehrt wird ein Schuh daraus: Für den Präzisionsinszenierungsstil benötigte man gute und ausdrucksvolle (wenn auch nicht notwendigerweise ausgebildete) Schauspieler, die lange Kameraeinstellungen schauspielerisch überzeugend durchhielten und gestalten konnten.²⁸⁵⁰

In jedem Fall setzte sich in den USA gerade in den ersten Weltkriegsjahren, als der Filmaustausch mit Europa weitgehend zum Erliegen kam, ein innovativer Montagesstil durch, der sich stark von dem Einsatz der

²⁸⁴⁷ S. die Nachweise in Fußnote 2836. In bezug auf den vorhergehenden Zeitraum von ca. 1907–15 spricht man in amerikanischer Filmhistoriographie von einer Übergangszeit (»transitional era«, vgl. Charlie KEIL u. Shelley STAMP (Hg.) (2004)), die durch eine sehr dynamische Entwicklung, große Heterogenität, stilistische Vielfalt und Mannigfaltigkeit kultureller Praktiken in Verbindung mit dem Kino charakterisiert sei.

²⁸⁴⁸ Tom GUNNING (1991a), 113f; Roberta PEARSON (1992), 63ff.

²⁸⁴⁹ Vgl. David BORDWELL (1997), 198f.

²⁸⁵⁰ So äußerte Asta Nielsen 1919 in einem Interview in *Stockholms-Tidningen* etwas überheblich, aber durchaus typisch für den damaligen europäischen Diskurs über den amerikanischen Film: »Vi har vår styrka i spelet, därför att vi ha riktiga skådespelare och konstnärer. Den amerikanska filmen är nämligen icke baserad på spelet.« [»Unsere Stärke haben wir im Spiel, weil wir richtige Schauspieler und Künstler haben. Der amerikanische Film basiert nämlich nicht auf dem Schauspiel.«] (*Stockholms-Tidningen*, 28.12.1919. Zit. nach: Birgitta STEENE (1977), 50.) Und 1928 wies sie in einem Beitrag für die *B.Z. am Mittag* darauf hin, daß das Aufnehmen von Szenen in einer einzigen Einstellung in Europa nur mit »wirklichen Schauspielern« möglich gewesen sei. (Asta Nielsen: »Mein Weg im Film. 5. Saat und Ernte vor dem Krieg«. In: *B.Z. am Mittag*, 29.9.1928. Zit. nach: Renate SEYDEL u. Alan HAGEDORFF (Hg.) (1981), 102.)

Montage in Europa einschließlich Dänemarks unterschied.²⁸⁵¹ Dieser Unterschied ist von Barry Salt zu quantifizieren versucht worden, indem er Untersuchungen der durchschnittlichen Einstellungsdauer in Sekunden (*average shot lengths* = ASL) in verschiedenen Filmproduktionsländern der zehner Jahre vorgenommen hat.²⁸⁵² Die von ihm untersuchten US-amerikanischen Filme haben noch 1914 eine ASL von ca. 11,9; dieser Wert sinkt 1916 auf 8,5 und 1917 auf 6,2. Seine drei italienischen Beispieldofilme bewegen sich 1914–1916 zwischen 13,0 und 22,0 ASL, die drei französischen zwischen 12,5 und 18,5. Die vier dänischen Filme von 1914, die Salt analysiert hat, geben einen Durchschnittswert von 16,5, der dänische Film von 1916 weist 13,0 auf, der von 1917 18,0 – also fast das Dreifache des Wertes für die zeitgleichen US-amerikanischen Filme.

Kritisch ist anzumerken, daß es sich bei Salts Beispieldfilmen offensichtlich um eine völlig willkürliche Auswahl handelt, die keinesfalls Anspruch auf die statistische Repräsentativität einer echten Stichprobe erheben kann.²⁸⁵³ Doch im dänischen Diskurs über die amerikanischen Filme läßt sich nachweisen, daß auch hier Unterschiede in der durchschnittlichen Einstellungsdauer in amerikanischen und einheimischen bzw. europäischen Filmen bemerkt worden sind. So kritisierte der Regisseur Urban Gad am 29.12.1917 in einer *Politiken*-»Kronik« unter der Überschrift »Filmens nye Veje« [»Die neuen Wege des Films«] vehement den amerikanischen Gebrauch von Montage:

Neulich lief ein amerikanischer Film, dessen Inszenierung lautstark gelobt wurde, weil sein Regisseur lautstark beworben wird. In Wahrheit war der Film ein schlechtes Beispiel, um ihn zur Nachahmung zu empfehlen – alles war getzt und hohl, äußerlich und in Stückchen zersprengt.²⁸⁵⁴

²⁸⁵¹ Diese Differenz ist bereits damals kommentiert worden. So schrieb der italienische Filmproduzent Arturo Ambrosio 1916 nach seiner Rückkehr aus den USA: »There is no doubt that the Americans have created an original kind of film language that appears new both technically and in terms of subject matter. [...] As a result, our works are not impressing them.« Zit. nach: Claudia GIANETTO (2000), 248.

²⁸⁵² Die Übersicht mit genauen Daten ist zu finden in: Barry SALT (1996), 226ff.

²⁸⁵³ Zur Auswahl merkt SALT nur an: »I myself have gathered a number of figures for this period« (1997, 225).

²⁸⁵⁴ »Der gik for nylig en amerikansk Film, hvis Iscenesættelse blev larmende rost, fordi dens Iscenesætter er larmende opreklameret. Den var i Sandhed et ondt Eksempel at stille op til Efterfølgelse – alt var forjaget og hult, udvendigt og sprængt i Smaastykker.« Urban GAD (1917a).

Gads Reaktion auf amerikanische Filme, »wo jede Szene in Schnipsel zerschnitten ist, [...] von denen jeder einzelne nur für eine Sekunde im Bildfeld steht«, wie er 1919 in seinem Buch *Filmen. Dens Midler og Maal* schrieb,²⁸⁵⁵ war durchaus typisch für einen Filmemacher, der in der europäischen – sich auch in den zwanziger Jahren und später fortsetzenden²⁸⁵⁶

2855 »hvor enhver Scene er klippet i Smaastumper, [...] som hver for sig kun staar paa Billedfeltet et Sekund«. Urban GAD (1919), 129. Später im Buch heißt es mit aller wünschenswerten Deutlichkeit: »Allerede ved Optagelsen begaar Instruktøren den Fejl at jage Skuespillerne blot igennem Arrangementet, uden at give dem Ro og Tid til at udtrykke sjælelige Rørelser, og ved Sammenklipnings- og Nærindstillingsbehandlinger bli ver Indtrykket yderligere forjasket og flimrende [...].« [»Bereits bei der Aufnahme geht der Regisseur den Fehler, die Schauspieler bloß durch das Arrangement zu jagen, ohne ihnen Ruhe und Zeit zu lassen, um die seelischen Bewegungen auszudrücken, und durch die Verfahren des Zusammenschneidens und der Nahaufnahmen wird der Eindruck noch zerknitterter und flimmernder [...].«] (Ibid., 247.) Schnitt und Montage haben in *Filmen. Dens Midler og Maal* – darauf wies schon Peter SCHEPELERN (1985, 59) hin – bezeichnenderweise nur eine peripherie Bedeutung. Abgehandelt werden sie versteckt gegen Ende des Buches auf zwei Seiten unter der Überschrift »Beklipning« [wörtl. »Zurechtschneiden«]. (Urban GAD (1919), 245–247.) In diesem Abschnitt wird hauptsächlich über die Schwierigkeit reflektiert, Nahaufnahmen in die Handlung einzuschneiden. Nur ein einziger Absatz handelt dezidiert von den Problemen der Parallelmontage, doch auch hier gilt für Gad: »Scenerne maa ikke blive for korte.« [»Die Szenen dürfen nicht zu kurz werden.«] (Ibid., 246.)

2856 David BORDWELL hat im Hinblick auf z.B. die Filme von DeMille, Sjöström, Stiller und den deutschen Regisseuren betont: »[M]ise-en-scène [was] the central creative factor; pictorial qualities and meanings were dependent upon the manipulation of light, setting, costume, and spatial arrangement« (1980, 229). Im Gegensatz zu den zehner Jahren wurde in den zwanziger Jahren jedoch die Nah- bzw. Großaufnahme in diese Inszenierungstradition als wichtiges, z.T. gar zentrales Element integriert. Die Vorkriegstheorie und -kritik war der Nahaufnahme noch mit Unverständnis begegnet und hatte das ›Durcheinanderschütteln‹ der Dimensionen beklagt (vgl. Helmut H. DIEDERICHS (1986), 173, zu entsprechenden Stellungnahmen in Deutschland; eine US-amerikanische Verurteilung zitiert Jan OLSSON (1998), 241); ein Echo davon findet sich noch 1919 bei Urban Gad, der in *Filmen. Dens Midler og Maal* vor dem übertriebenen Einsatz der Nahaufnahme warnt: »den lidet kunstneriske Overdrivelse, der, især af amerikanske Instruktører og deres europæiske Efterlignere, har været drevet med Nærindstillingen« [»die wenig künstlerische Übertreibung, die besonders von amerikanischen Regisseuren und ihren europäischen Nachahmern mit der Nahaufnahme betrieben worden ist«]. (Urban GAD (1919), 129.) In einer offensichtlich später entstandenen ›Kronik‹ mit dem Titel »Film er – Film« [»Film ist – Film«] (eine Kopie der ›Kronik‹ findet sich in der Ausschnittsmappe zu Urban Gad im DFI; als Quelle ist leider nur ›Politiken‹ angegeben) wird die Nahaufnahme dann allerdings schon zum laokoonistischen Differenzierungsmerkmal erhoben: Mit der Nahaufnahme besitzt der Film »et teknisk Hjælpemiddel, der gjorde den til den intimeste Kunstart af alle [...]. Nærbilledet [har] saaledes betydet Filmkunstens Gennembrud« [»ein technisches Hilfsmittel, das es zu der intimsten Kunstart von allen machte [...]. Die Nahaufnahme [hat] so den Durchbruch der

– Präzisionsinszenierungstradition stand. Typisch war aber auch der Zeitpunkt seiner negativen Reaktion, denn ab 1917 begannen US-amerikanische Filme in größerem Ausmaß den dänischen Markt zu invadieren,²⁸⁵⁷ den sie innerhalb weniger Jahre übernehmen sollten.

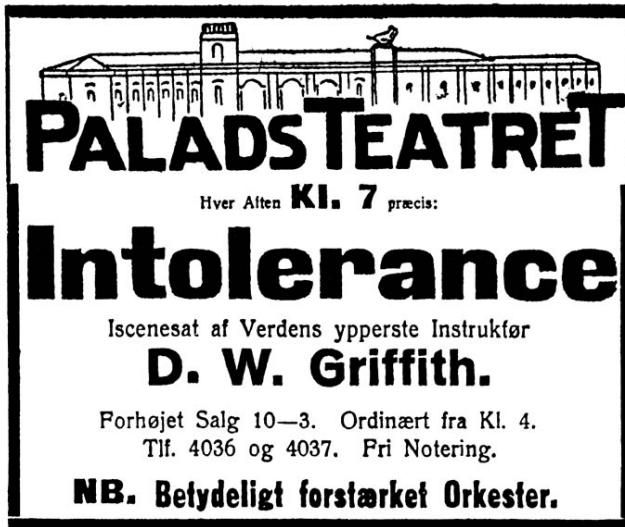
Besondere Aufmerksamkeit erregten sowohl in Film- wie in Literaturkreisen die wegen des Weltkrieges erst mit jahrelanger Verspätung rezipierten Filme von D.W. Griffith *The Birth of a Nation* (1915) und *Intolerance* (1916), über die USA-Besucher wie Karl Mantzius schon vor dem dänischen Kinostart Lobeshymnen in der dänischen Presse veröffentlicht hatten.²⁸⁵⁸ Im Februar 1918 kam eine größere Sendung von US-amerikanischen Filmen trotz unbeschränktem U-Boot-Krieg nach Skandinavien durch, unter ihnen auch *The Birth of a Nation*, der am 22.3.1918 im *Palads-Teater* Premiere hatte.²⁸⁵⁹ *Intolerance* folgte ein halbes Jahr später am 1.10.1918, ebenfalls im repräsentativen *Palads-Teater*.

Filmkunst bedeutet«]. Bei BALÁZS (2001), für den 1924 die ›Kultur des Films‹ ja in einer Rückgewinnung der Sichtbarkeit des Menschen besteht (17), nimmt die Großaufnahme eine wichtige Position in seinem Theorieentwurf ein: »Die Großaufnahme ist die technische Bedingung der Kunst des Mienenspiels und mithin der höheren Filmkunst überhaupt« (48), sie ist das »eigenste Gebiet des Films« (49), ja: »die Poesie des Films« (53). Für den Balázs-Rezipienten H. ANDERSEN (1925) wird dann entsprechend die Nahaufnahme zu »Filmens specielle Omraade« [»dem spezifischen Gebiet des Films«] (o. Pag.), und Asta Nielsen bestimmt in *Den tiende Muse* [*Die schweigende Muse*] als entscheidenden Differenzfaktor zwischen Film und Theater »det virkelig store Nærbillede [...]. Nærbilledet blev Filmens kunstneriske Plus fremfor Teatret, det vil sige dens indarste og selvstændige Sprog« [»die wirklich große Nahaufnahme [...]. Die Nahaufnahme wurde zum künstlerischen Plus des Films vor dem Theater, d.h. zu dessen innerster und selbständiger Sprache«]. (Asta NIELSEN (1946), 82.)

²⁸⁵⁷ Vgl. »De amerikanske Films« (1917). Vor allem *Skandinavisk Film Central* importierte ab September 1917 zahlreiche amerikanische Filme, u.a. Produktionen der *Famous Players Lasky Corporation* und die Chaplin-Filme der *Mutual Film Company*. (Peter Holst ERIKSEN (2002), 154ff, 170f.) Für Knud Rønn SØRENSEN (1976) war der Herbst 1917 der entscheidende Durchbruchszeitraum für den US-amerikanischen Film in Dänemark (104).

²⁸⁵⁸ So konstatierte Karl Mantzius nach seiner USA-Reise 1917, daß im Vergleich zu den genannten beiden Griffith-Filmen der Film in Dänemark noch im Kinderstadium sei. (»Dr. Mantzius om de amerikanske Films« (1917).)

²⁸⁵⁹ Der Film erlebte 1921 sogar eine erfolgreiche Wiederaufführung in Dänemark.

Abb. 120: Werbung für *Intolerance* im *Palads-Teater*:

»Inszeniert von dem weltweit vorzüglichsten Regisseur D.W. Griffith
[...] NB. Bedeutend verstärktes Orchester«

Die Firmenleitung der *Nordisk*, die im Frühjahr 1918 Monate vor dem offiziellen Kinostart für ihre Mitarbeiter eine Extravorführung von *Intolerance* arrangierte,²⁸⁶⁰ zeigte sich offensichtlich unbeeindruckter,²⁸⁶¹ als dies dänische Kritiker und das Publikum taten – und die eigenen Regisseure: »*Intolerance*« hat mir vorläufig völlig den Mut geraubt«,²⁸⁶² no-

²⁸⁶⁰ Dreyer behauptet in einem Interview 1965, diese Vorführung habe im Sommer 1918 stattgefunden (Casper TYBJERG (1999), 20), doch wird sie bereits in einem Brief Holger-Madsens an Harald Frost erwähnt, der auf den 15.3.1918 datiert ist (in: *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby).

²⁸⁶¹ Diese Reaktion lässt sich einem Schreiben des Berliner Büros der *Nordisk* an die Kopenhagener Zentrale entnehmen. Das Schreiben der Zentrale, das verlorengegangen ist, hatte offensichtlich nicht in die allgemeine Lobpreisung von *The Birth of a Nation* eingestimmt, wie man dem Antwortschreiben entnehmen kann: »*En Nations Fødsel*. Wir danken Ihnen für Ihre Ausführungen und den hochinteressanten Bericht. Wir nehmen mit Vergnügen davon Kenntnis, dass dieser Film doch nicht so hervorragend ist, wie er zuerst schien. Schliesslich handelt es sich doch auch bei den grossen Schlägern, die sie gesehen haben, nur um drei Filme, und drei Filme werden doch nun nicht gleich den »Eisbären« [= *Nordisk*] erdrücken!« (Brief der Berliner Filiale an die Zentrale in Kopenhagen, dat. 6.4.1918. DFI.)

²⁸⁶² »*Intolerance*« hat forløbig fuldstændig knækket mit Mod.« Brief Holger-Madsens an Harald Frost, dat. 15.3.1918. In: *Nordisk Film-Firmenarchiv* in Valby. Dreyer ließ sich

tierte Holger-Madsen. Die neuen amerikanischen Filme bedeuteten zweifelsohne einen filmhistorischen Einschnitt.²⁸⁶³ Harald Tandrup z.B. schrieb:

Diesem Film [= *The Birth of a Nation*], den das Palasttheater zur Zeit zeigt, wird nachgesagt, der weltbeste zu sein, und wahrscheinlich ist er es! Der Amerikaner Griffith, der ihn geschaffen hat, ist eine Art Shakespeare des Films, in jedem Fall aber ein Dumas!²⁸⁶⁴

Der dänische Film solle am amerikanischen Beispiel lernen,

wenn nichts anderes, so wenigstens, Massenwirkungen zu vermeiden oder aber sie bei der Regiearbeit mit größerer Energie als bisher anzugehen. Vergleichen Sie »Geburt einer Nation« [*The Birth of a Nation*] mit »Das Himmelschiff« [*Himmelskibet*],²⁸⁶⁵ und Sie sehen, wie unendlich lang der dänische Film unter dem amerikanischen rangiert. [...] Die Frage ist, ob man uns ein Stück Leben oder ein Stück Theater zeigt. Hier hat der erwachende Film immer noch Kinderkrankheiten. Den Schauspielern und Regisseuren fällt es schwer, sich von den Theatertraditionen loszureißen.²⁸⁶⁶

Der Blick des dänischen Kritikers ist bezeichnenderweise noch mehr auf die *mise en scène* vor der Kamera, nämlich die Inszenierung von Massenszenen, gerichtet als auf das Erzählen *mit* der Kamera. Dennoch wird bei Tandrup deutlich, daß die Differenzqualität des US-amerikanischen

bekanntermaßen von *Intolerance* zu seinem Film *Blade af Satans Bog* [*Blätter aus dem Buche Satans*] (*Nordisk* 1919) inspirieren, ordnete hier aber die vier Handlungsträume hintereinander und nicht parallel an (vgl. zur komplexen Entstehungsgeschichte von *Blade af Satans Bog* Casper TYBJERG (1999)).

²⁸⁶³ Vgl. zur Rezeption beider Griffith-Filme Casper TYBJERG (1996a), 253f u. 262; speziell zur Rezeption von *The Birth of a Nation* Gunnar SANDFELD (1966), 177; speziell zur Rezeption von *Intolerance* Jens LOCHER (1918); ›Hj.‹ [= Christian Hjorth-Clausen]: »Paladsteatret. ›Intolerance‹. In: *Politiken*, 2.10.1918; und den Bericht in *Berlingske Tidende* (M) am 2.10.1918: »Den store ›Intolerance‹-Film paa Paladsteatret iaftes« [›Der große ›Intolerance‹-Film gestern abend im Palasttheater‹].

²⁸⁶⁴ »Denne Film [= *The Birth of a Nation*], der for Tiden spilles paa Paladsteatret, siges at være Verdens bedste, og sandsynligvis er den det! Amerikaneren Griffith, der har skabt den, er en Slags Filmens Shakespeare, i hvert Fald Dumas!« Harald TANDRUP (1918).

²⁸⁶⁵ *Himmelskibet* als Prestigefilm der *Nordisk* hatte genau einen Monat zuvor, d.h. am 22.2.1918, seine Premiere ebenfalls im *Paladsteater* gehabt und bot sich insofern zum Vergleich an.

²⁸⁶⁶ »om ikke andet, saa at undgaa Massevirkninger eller at tage dem op med større Energi i Instruktionen end hidtil. Sammenlign ›En Nations Fødsel‹ med ›Himmelskibet‹, og se, hvor uendelig langt den danske Film staar under den amerikanske. [...] Spørgsmaalet er, om man viser os et Stykke Liv eller et Stykke Teater. Det er stadig her, Filmen i sin Opvaagnen har Børnesyggdomme. Skuespillere og Instruktører har ondt ved at rive sig ud af Teatertraditioner.« Harald TANDRUP (1918).

Kinos zur Theatertradition im Diskurs der Zeit als viel ausgeprägter angesehen wurde als die Differenzqualität des einheimischen Kinos zur Theatertradition. Hierdurch läßt sich der auf den ersten Blick verblüffende Umstand erklären, daß sich nach dem frühen ›Kino der Attraktionen‹ ausgerechnet der kulturindustriell weitgehend standardisierte US-Film als wirkungsmächtig in der literarischen Rezeption erweisen sollte.²⁸⁶⁷

Bønnelycke hatte in seiner ›Kronik‹ entsprechend amerikanische Filme als ›gute‹, sprich: medienadäquate Filme gewertet, denen es nachzueifern gelte:

Studiere gute amerikanische Filme. Sieh, wie die bloße Konstellation aus schnell aufeinanderfolgenden Begebenheiten, Tatsachen Tempo und dramatisch-komplizierte Wirkung schafft; denn hier liegt die Basis der Film-Lehre. Hier liegt der Keim zu einer Renaissance [...]. Befreie die Bildreihe von andrem seelischen Inhalt als dem, der sich aus der logischen Kombination der geschehenen Dinge ergibt! Gib den Bildern Harmonie und Gleichgewicht, indem Du ruhig kreuzende Korrespondenzwirkungen, Kontrastwirkungen sprechen läßt.²⁸⁶⁸

In Bønnelyckes Kinotexten läßt sich verfolgen, wie das US-amerikanische Kino zunehmend zum typisch ›filmischen‹ wird und wie dieser Prozeß mit einem Zuwachs an Wirkungsmächtigkeit in der Literatur verknüpft ist (zumindest für eine Übergangszeit von 1917–19).²⁸⁶⁹ In »Gaden«

2867 Näher zu untersuchen wäre, ob dies auch in Deutschland gilt. Victor ŽMEGĀČ (1970) wundert sich z.B. darüber, daß Iwan Goll in seinem Aufsatz »Das Kinodram« (1920) gerade das amerikanische Kino als Anfang des ›richtigen‹ Kinos preist – was ŽMEGĀČ etwas hilflos nur so erklären kann, daß Goll »von einer Wunschvorstellung getäuscht worden« sei (249).

2868 »Studér gode amerikanske Film. Se, hvorledes den blotte Konstellation af hurtigt paa hinanden følgende Begivenheder, Kendsgerninger skaber Tempo og dramatisk-complícér Virkning; thi hér ligger Fondet af Filmens Lærdom. Hér ligger Spiret til en Renaissance [...]. Frigør Rækken af Billeder for andet sjæleligt Indhold end det, den logiske Kombination af skéte Ting giver det! Giv Billederne Harmoni og Ligevægt ved at lade roligt krydsende Korrespondancevirkninger, Kontrastvirkninger tale.«

2869 Nach seiner religiösen Umkehr und der hiermit verbundenen Abrechnung mit der materialistischen Weltanschauung und »den modernen Forlystelsessyge[...]« [»den modernen Vergnügenssucht«] (1925, 81), wie sie sich erstmals deutlich in *Ny Ungdom* [Neue Jugend] (1925) abzeichnet, wird das amerikanische Kino bei BØNNELYCKE ausschließlich als kulturindustrielle Trivialisierung europäischen Geistes reflektiert. Die frühere Kritik am europäischen Kino wird jetzt also auch aufs amerikanische übertragen, das Bønnelycke 1918 noch als differierend betrachtet hatte. Angesichts der Lektüre eines Unterhaltungsblattes kommentiert der Ich-Erzähler z.B.: »Heftets væsentlige ›Indhold‹ samlede sig om Hyldest til amerikanske Filmsskuespillere og -skuespillerinder, denne sjofle Race

(1917) dreht es sich um deutsche Joe-Deebs-Kriminalfilme und das (u.a. im dänischen Film weitverbreitete) Genre des Zirkusfilms. Auch im Gedicht »Biografteatret« (1918) handelt es sich, wo Spielfilme identifizierbar sind, hauptsächlich noch um europäische Produktionen: Victor Sjöströms *Terje Vigen* (1917), die Adaption eines Gedichtes von Henrik Ibsen, sowie ein Film mit Olaf Fønss in der Hauptrolle, wahrscheinlich einer aus der deutschen *Homunculus*-Reihe, evtl. auch einer der ersten *Dansk Astra*-Filme. Erwähnt wird allerdings auch bereits ein angeblich nur zwanzigminütiger New-York-Film mit Douglas Fairbanks und Mae Marsh in den Hauptrollen, den es allerdings aller Wahrscheinlichkeit nach nie gegeben hat. Im Kontext der Gedichtanalyse wurde bereits darauf hingewiesen, daß die ersten Erwähnungen des Kinos in Bønnelyckes Gedichten dieses anachronistisch noch als Kurzfilmprogrammablauf präsentieren. Die wirkungsmächtige Differenzqualität bzw. scheinbare Modernität der vor allem europäischen Filme wird also zum einen über die Trivialität ihrer Stoffe konstruiert, zum anderen aber auch über die (mittlerweile leicht anachronistische) Darbietungsform – eine Konstruktion von Kino, die sich unmittelbar analog setzen läßt zu jenem Kino, das die deutschen Expressionisten inspiriert hatte.

af den moderne Menneskehed, der marered Europas Aandsliv som en ond Drøm, som en Pest og en Svamp paa gammel Kultur. [...] De skaanede hverken Shakespeare eller Dante, de søgte at fremstille de største Skikkeler og Personligheder paa et Stykke Sejldug. De lod sig forevige i et broget og simpelt Udstyr, kritikløse Attituder og i en Slags kropslig Apotheose.« [»Der wesentliche »Inhalt« des Heftes konzentrierte sich auf die Huldigung amerikanischer Filmschauspieler und -schauspielerinnen, diese schofelige Rasse der modernen Menschheit, die das europäische Geistesleben wie ein böser Traum, wie eine Pest, wie ein Pilz auf der alten Kultur heimgesucht hat. [...] Sie verschonten weder Shakespeare noch Dante, sie versuchten die größten Gestalten und Persönlichkeiten auf einem Stück Segeltuch darzustellen. Sie ließen sich in buntgemischter und einfacher Ausstattung, kritiklosen Attitüden und einer Art Körperapotheose verewigten.«] (140) Bønnelyckes Interesse am Kino war mit dieser Kritik am real existierenden Kino allerdings nicht erloschen. Auf einem Werbezettel von 1935 bot er sich Interessenten mit einem transportablen »Tone-Films-Apparat« und dem Vortrag »Wartburg og Weimar. En Rejse til Luthers og Goethes Byer med Lysbilleder, farvelagte Lysbilleder og TONEFILM« [»Wartburg und Weimar. Eine Reise zu Luthers und Goethes Städten mit Lichtbildern, kolorierten Lichtbildern und TONFILM«] an (KB NKS 4090 4°). Außerdem finden sich in seinen nachgelassenen Schriften Hinweise auf abgelehnte Drehbücher (u.a. eine 1941 von der *Nordisk* abgelehnte Adaption seines Romanes *Lokomotivet* [Die Lokomotive] (1933), der 1942 von der Firma unter dem Titel *Nat-Ekspressen* [Der Nacht-Express] verfilmt wurde), und auf gescheiterte Filmprojekte aus den vierziger Jahren.

Diese Konstruktion wird in Bønnelyckes Gedichten dann allerdings unter dem Eindruck der amerikanischen Filme aufgegeben, ohne daß jedoch – wie in Kap. 8.6.3 bei der Analyse der Bønnelyckischen Kinotexte gesehen – die literarische Wirkungsmächtigkeit des Kinos darunter leidet. Der amerikanische Film an sich weist also offensichtlich bereits eine wirkungsmächtige Differenzqualität auf, so daß anachronistische Konstruktionen vom Kino jetzt aufgegeben werden können. In dem Prosatext »Biografteatret«, in bezug auf ästhetische Komplexität der Höhepunkt der Bønnelyckischen Kinorezeption, sind die europäischen Filme verschwunden; an ihre Stelle ist ein einziger (fiktiver) Film mit den US-Ikonen Mae Marsh, Douglas Fairbanks und ›America's sweetheart‹ Mary Pickford getreten.

Wie produktiv gerade das Hollywood-Kino in der Literatur sein konnte, läßt sich nicht zuletzt anhand eines Textes demonstrieren, der eigentlich schon außerhalb meines Untersuchungszeitraumes liegt, aber abschließend noch kurz in seiner Interaktion mit dem Kino behandelt werden soll: Bønnelyckes Experimentalroman *Spartanerne* [Die Sparta-ner] von 1919, im Urteil Sven Hakon Rossels der erste expressionistische Roman Dänemarks.²⁸⁷⁰ Die Innovativität des Romans, in dem Bønnelycke versuchte, die Ungeheuerlichkeit und Unfaßbarkeit des Weltkrieges literarisch zu gestalten,²⁸⁷¹ liegt nicht zuletzt in dessen Erzählperspektive be-

2870 Sven Hakon ROSSEL (1979), 142.

2871 Der Anlaß für die Entstehung des Romans war vielleicht Sophus Claussens brieflicher Vorwurf, daß Bønnelycke in *Festerne* den Weltkrieg und die Ereignisse außerhalb Dänemarks zugunsten eines provinzipialistischen ›artistischen Feuerwerks‹ ignoriert habe: »Men havd for en uforbedrelig København De er gennem alle Rejser og Forvandler./ ›Naar Tøssernes Livtag er omme det er nu Deres Resumé af Verdenskrigen./ Det er en Livsbetragtning, som strækker sig fra Georg Brandes paa Østerbro i Syd og Vest til lidt uden for Valby./ Paa denne Strimmel Jord, i denne aandelig afvulkaniserede Tue, hvor de bedste Cirkus- og andre Artister trives, som tillige kan være ægte og fortræffelige Mennesker... der hersker, sammen med Forugdelsen af de mest fantastiske Luft- Vand- og Jord-Automobilia, bestandig Aladdins og Morgianes intetanende Naturtilstand, og selv om den engelske Flaade lægger sig foran Langelinie, og selv om Nordslesvig kommer tilbage som Appelsinen i vort Skød, Indbyggernes Tankeliv krystalliserer sig ikke i andre Buer og Former, kun det artistiske Fyrværkeri futter og hvæser, og De forstaar ikke, hvad Kæmpernes Livtag gjaldt./ Dette skal ikke være en Bebrejdelse, der ødelægger Deres Glæde ved et heldig udfort Arbejde med dets fine og brogede Sindrighed. Kun et Memento!« [›Aber was für ein unverbesserlicher Kopenhagener Sie doch durch alle Reisen und Verwandlungen hindurch geblieben sind./ ›Wenn das Ringen der Trottel vorbei ist, das ist nun Ihr Resümee des Weltkrieges./ Das ist eine Lebensbetrachtung, die sich von Georg Brandes auf Østerbro im Süden und Westen bis ein klei-

gründet: nämlich in dessen »verwickelter Kompositionsform«,²⁸⁷² wie ein zeitgenössischer Rezensent festhielt. *Spartanerne* wird von zwei Ich-Erzählern zu drei Zeiten erzählt, nämlich zur Blütezeit Spartas, zu Beginn des Weltkrieges während der Rekrutenausbildung in Viborg und des anschließenden ersten Fronteinsatzes, sowie zu einem etwas späteren Zeitpunkt im gleichen Weltkrieg während des Einsatzes im Schützengraben und später während der Kriegsgefangenschaft. Dargeboten werden die respektiven Handlungen jeweils in kurzen Kapiteln, die unvermittelt aufeinander folgen, wobei im zweiten Teil des Romans die früher liegende Weltkriegshandlung allmählich gegenüber der späteren aufholt, bis sie sie im vorletzten Kapitel XV einholt, das eine Variation des Kapitels II ist. Diese Struktur erzeugt eine Dialogizität der drei Handlungsstränge, indem z.B. die Kriegsbegeisterung des Spartaners und die Schützenrabenerfahrung des Weltkrieges einander kommentieren.

Inspiriert worden sei diese innovative Struktur des Romans, so Bønnelyckes damaliger Freund Tom Kristensen, direkt von einem Griffith-Film:

Zur selben Zeit hatte Emil unterdessen einer Aufführung des Films *The Birth of a Nation* beigewohnt, in der ein römischer Streitwagen sich plötzlich in ein modernes Auto mit noch größerer Geschwindigkeit verwandelt, und dies brachte ihn dazu, den Roman in Kapitel aus der Spartanerzeit, Kapitel aus seiner eigenen Soldatenzeit und Kapitel aus dem Weltkrieg, die unter dem Eindruck von Barbusse's »Le Feu« geschrieben waren, aufzuspalten.²⁸⁷³

nes Stück außerhalb von Valby erstreckt./ Auf diesem Streifen Land, auf diesem geistig ausvulkanisierten Hügel, wo die besten Zirkus- und anderen Artisten gedeihen, die zugleich echte und vortreffliche Menschen sein können... da herrscht zugleich mit einer Vergötterung der allerphantastischsten Luft-, Wasser- und Erd-Automobilia immer noch Aladdins und Morgianes ahnungsloser Naturzustand, und selbst wenn die englische Flotte vor Langelinie vor Anker geht und Nordschleswig wie die Apfelsine in unseren Schoß zurückfällt, kristallisiert sich das Gedankenleben der Einwohner nicht in andern Bögen und Formen, nur das artistische Feuerwerk knistert und zischt, und Sie verstehen nicht, was das Ringen der Helden galt./ Das soll kein Vorwurf sein, der Ihre Freude an der glücklich ausgeführten Arbeit mit ihrer feinen und bunten Sinnigkeit zerstört. Nur ein Memento!« (Brief Sophus Claussens an Emil Bønnelycke, dat. 5.12.1918. In: KB NKS 2788 I.B.2 2°.)

2872 »indviklede kompositionsform«. Carl GAD (1919/20), 587.

2873 »Samtidig havde Emil imidlertid overværet opførelsen af en film »En nations fødsel«, hvor en romersk stridsvogn pludselig forvandler sig til en moderne bil i endnu stærkere fart, og dette fik ham til at spalte romanen i kapitler fra spartanertiden, kapitler fra hans egen soldatertid og kapitler fra verdenskrigen, skrevet under indtryk af Barbusse's »Le Feu«.« Tom KRISTENSEN (1973), 59.

Tom Kristensen erinnert sich in jedem Fall verkehrt, was den Film angeht, bei dem es sich um *Intolerance* handeln muß und nicht um den Film *The Birth of a Nation*, der zur Zeit des amerikanischen Bürgerkrieges und in den Jahren danach spielt.²⁸⁷⁴ Auch in *Intolerance* mit den vier parallel erzählten, d.h. ineinandergeschnittenen Handlungssträngen (der Fall Babylons, die Geschichte Jesu, die französische Bartholomäusnacht sowie eine Episode aus der Gegenwartsgeschichte) gibt es indes nach heutigem Wissen die beschriebene Szene so nicht, was aber nicht notwendig heißen muß, daß sie bei der Vorführung in Kopenhagen 1918 nicht auf der Leinwand zu sehen war. Denn mit ziemlicher Sicherheit war der Film, den die Kopenhagener 1918 sahen, nicht der gleiche Film, der 1916 in New York Uraufführung hatte, und erst recht nicht der Film in seinen heutigen zwar rekonstruierten, aber unvollständigen Fassungen.²⁸⁷⁵ In den mir bekannten Rekonstruktionen des Films entspricht der von Tom Kristensen geschilderten Szene am ehesten ein aufsehenerregender und auch in der Filmgeschichtsschreibung gerne hervorgehobener Match-Cut zwischen babylonischen Streitwagen und einem Zug in voller Fahrt (Abb. 121):

2874 Darauf wies schon Peter SCHEPELERN (1995, 9) hin.

2875 Schon nach der Uraufführung hatte Griffith selbst erste Eingriffe ins Originalnegativ vorgenommen, ganz zu schweigen von den Eingriffen der Zensur. Als Griffith 1919 zwei der vier Geschichten aus *Intolerance* als eigenständige Filme lancierte, zerschnitt er zu diesem Zweck das Originalnegativ. Für *The Mother and the Law*, die ausgekoppelte ›modern story‹ in *Intolerance*, griff er dabei auch auf Filmmaterial zurück, das er in *Intolerance* nicht benutzt hatte, und drehte mindestens eine Szene neu. Diese in *Intolerance* ursprünglich nicht vorhandenen Einstellungen konnten bei späteren Rekonstruktionen von *Intolerance* nicht ausgesondert werden, da ihre Identifizierung durch einen Vergleich mit dem Originalnegativ nicht mehr möglich war. 1922 versuchte Griffith selbst eine erste Rekonstruktion von *Intolerance*, doch da es kein Produktionsdrehbuch gab, mußte er nach dem Gedächtnis arbeiten, was sicherlich bei einem Film dieser Länge und mit so vielen Schnitten zu Abweichungen von der Premierenfassung geführt hat. Die heutige *Intolerance*-Fassung des Museum of Modern Art ist jedenfalls nicht die 1916 in New York uraufgeführte, was allein schon die Länge zeigt, ist sie doch 1.670–1.870 Fuß, d.h. ca. eine halbe Stunde kürzer als die Uraufführungsfassung. (Zur Überlieferungsgeschichte und Rekonstruktion von *Intolerance* s. Scott SIMMON (1993), 138f. u. Miriam HANSEN (1991), 133.)

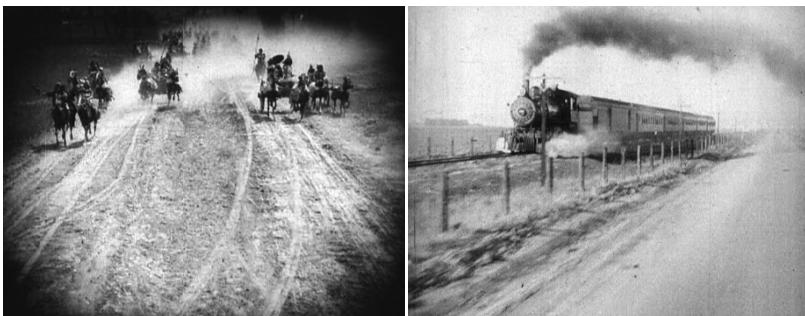


Abb. 121: Einer der spektakulären Match-Cuts in *Intolerance*: Von babylonischen Streitwagen wird auf einen Zug des 20. Jahrhunderts geschnitten (Screenshots)²⁸⁷⁶

Gerade die Struktur von *Intolerance* (in Einheit mit der Griffithschen Montage, welche diese narrativ umsetzte) hatte bei der dänischen Rezeption besonders Eindruck gemacht, im guten wie im schlechten. Christian Hjorth-Clausen z.B., der den Film durchaus als einen Meilenstein der Filmgeschichte anerkannte, zeigte sich weniger begeistert ob der formalen Innovation: »[...]D]iese Sprünge [zwischen den vier Narrationssträngen] erschweren einem zweifelsohne die Aneignung und sind eine Mühe für das Gehirn. Es wäre natürlicher [!] und angenehmer gewesen, wenn man jede Abteilung für sich bekommen hätte.«²⁸⁷⁷ Andere Rezensenten wie Jens Locher bewunderten hingegen gerade diese Sprünge: »Es ist bemerkenswert zu sehen, wie es überhaupt nicht störend wirkt, von einem Wettkampf zwischen einem Expreßzug und einem Automobil geradewegs zurück ins alte Babylon zu springen.«²⁸⁷⁸ Warum ein (allerdings wegen seiner innovativen Erzählstruktur nur begrenzt als kulturindustriell standardisiert zu bezeichnender) Hollywood-Film wie *Intolerance* in der Lage war, ähnlich wie früher das hektische Kurzfilmprogramm mit seinen »Chocs« und Attraktionen in *Spartanerne* literarische Wirkungsmächtig-

²⁸⁷⁶ Auch Kristin THOMPSON u. David BORDWELL (1994, 75) führen genau diesen Schnitt als Beispiel für die innovative Schnittdramaturgie in *Intolerance* an.

²⁸⁷⁷ »[...]Disse Spring slider unægtelig paa Tilegnelsen og Hjernen. Det vilde have været naturligere og behageligere, om man havde faaet hver Afdeling for sig.« ›Hj.‹ [= Christian Hjorth-Clausen]: »Paladstteatret. ›Intolerance‹. In: *Politiken*, 2.10.1918.

²⁸⁷⁸ »Mærkeligt er det at se, hvorledes det slet ikke virker stødende at springe lige fra et Væddeløb mellem Et Ekprestog og et Automobil og tilbage til det gamle Babylon.« Jens LOCHER (1918), 265.

keit zu entfalten, lässt die Rezension des Films in *Berlingske Tidende* durchaus erahnen:

Wenn man sich die Hauptszenen aller Filme, die man gesehen hat, in ein Maschinenrad gesetzt vorstellt, das von einem Motor mit einem Maximum an Pferdestärken ohne einen Moment anzuhalten herumgewirbelt wird, hat man eine schwache Idee davon, was das Publikum des Premierenabends ausstehen mußte – nachdem der Film darauf zugeschnitten ist, zu unserer europäischen Zeit zu passen, falls man so sagen darf: vier parallele Haupthandlungen, die im alten Babylon, in Jerusalem zu Lebzeiten Christi, in Paris unter Katharina von Medici und im New York unserer Tage situiert sind, ineinander geschüttelt, um die Bosheit der Menschheit durch die Zeiten hindurch zu beleuchten.

Mit den grellsten Wirkungen. Mit Pauken und Posaunen gegen den Fall Babylons, mit Mord und Brand, mit Bildern aus der Leidengeschichte Christi und sechzigtausend agierenden Menschen – ein Nervenparoxysmus – ein Wirbel aus Halluzinationen, in einem Tempo ablaufend, das keine Gnade kennt [...].²⁸⁷⁹

Vereinzelt ist versucht worden, *Intolerance* explizit in einen Zusammenhang mit der Literatur des ›high modernism‹ zu rücken.²⁸⁸⁰ Dies ist indes Ausdruck des häufig zu beobachtenden Fehlers, zeitliche Parallelität von Phänomenen als Korrelation oder gar als kausalen Nexus zu mißinterpretieren. Auch bei *Intolerance* ist ein solcher Zusammenhang weder von der Entstehungsgeschichte her noch filmästhetisch zu begründen und bringt daher keinen analytischen Mehrgewinn bei einer Analyse des

²⁸⁷⁹ »Hvis man tænker sig Hovedoprinlene af alle de Films, man har set, sat ind i et Maskinhjul, hvirvet rundt af en Motor paa et Maksimum af Hestekrafter uden et Øjebliks Standsning, saa har man et svagt Begreb om, hvad Premièreaftenens Publikum maatte udstaa – efter at Filmen er beskaaret til at passe til – om vi saa maa sige europæisk Tid: Fire sideordnede Hovedhandlinger henlagt til det gamle Babylon, til Jerusalem paa Kristi Tid, til Paris under Katharina af Medici, og til New York i vore Dage, rystet ind mellem hverandre til Belysning af Menneskenes Ondskab gennem Tiderne./ I de grelleste Virkninger. Med Pavker og Basuner mod Babylons Fald, med Mord og Brand, med Billeder af Kristi Lidelseshistorie og tresindstye Tusind agerende Mennesker – en Nerveparoksysme – en Hvirvel af Hallucinationer, kørt igennem i et Tempo, der ingen Skaansel kender [...].« »Den store ›Intolerance‹-Film paa Paladsteatret iafte.« In: *Berlingske Tidende* (M), 2.10.1918.

²⁸⁸⁰ Nach Jordan LEONDOPoulos (1991) z.B. ist *Intolerance* in der Filmwissenschaft inadäquat rezipiert worden, weil man nicht den modernistischen Kontext beachtet habe: Die Form von *Intolerance* sei »typically modernist«; der Film »anticipates Joyce, Pound and Eliot« (71). Wie *Intolerance* Joyce und Eliot ›vorwegnehmen‹ konnte, obwohl Joyce doch bis 1916 bereits *Dubliners* und *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Eliot z.B. *The Love Song of J. Alfred Prufrock* veröffentlicht hatte, bleibt das Geheimnis von Leondopoulos.

Werkes.²⁸⁸¹ *The Mother and the Law*, der spätere Erzählstrang mit der gegenwärtigen Handlung, war als selbständiger Film 1915 fast fertig, als *The Birth of a Nation* herauskam und eine erbitterte öffentliche Debatte auslöste, die für Griffith durch Intoleranz geprägt war. *The Mother and the Law* wurde daraufhin als ›modern story‹ zum Nucleus von *Intolerance* und mit den drei anderen Geschichten (›Judean story‹, ›French story‹ und ›Babylonian story‹) kombiniert.²⁸⁸² Produktionsästhetisch war die ungewöhnliche Form also keinem irgendwie gearteten kubistischen oder modernistischen, sich von der Idee eines organischen Kunstwerkes abwendenden und damit Griffith ohnehin völlig fremden Bestreben geschuldet, sondern einzig und allein der Absicht, die moralische Wirkung durch die Parallelführung zu verstärken. Daß die Struktur produktionsästhetisch strikt einem harmonischen, unifizierenden Grundgedanken untergeordnet ist, wird z.B. durch den Untertitel von *Intolerance* (›Love's Struggle throughout the Ages‹), durch Zwischentitel wie ›Each story shows how hatred and intolerance, through all ages, have battled against love and clarity‹²⁸⁸³ oder auch durch das Zentralsymbol unterstrichen: eine Frau an der Wiege als Personifikation von Humanität, die immer wieder, quasi als Markierung einer übergeordneten Aussagestruktur, in die Handlung(en) eingeschnitten wird und obendrein einem Motiv Walt Whitmans entlehnt ist. *Intolerance* hatte mit den zeitgleichen avantgardistischen oder modernistischen Strömungen in der Literatur oder bildenden Kunst nichts zu schaffen; der Film ist keine filmische Entsprechung z.B. zu Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man*.

Wenn man schon in bezug auf *Intolerance* einen Bezug zu *einem* ›Modernismus‹ herstellen will, so bietet sich eher Miriam Bratu Hansens Begriff des ›vernacular modernism‹ an. Hansen lancierte diesen Begriff, um das angeblich so ›klassische‹, bei Griffith beginnende Hollywood-Kino zu rehistorisieren und zugleich die Rezeptionsdimension zu betonen. Vor dem Hintergrund eines entgrenzten Modernismusverständnisses (›modernism encompasses a whole range of cultural and artistic practices that register, respond to, and reflect upon processes of modernization

²⁸⁸¹ Die Verortung von *Intolerance* in einem modernistischen Kontext »may obscure as much as it clarifies because of the way that it links Griffith to artists with whom he has little in common«, urteilte Scott SIMMON zu Recht (1993, 141).

²⁸⁸² Paul O'DELL (1970), 42ff.

²⁸⁸³ Zit. nach: Miriam HANSEN (1991), 135.

and the experience of modernity«)²⁸⁸⁴ argumentiert sie, daß das Hollywood-Kino sich als »the first global vernacular« durchsetzen konnte, weil es »played a key role in mediating competing cultural discourses on modernity and modernization« und »opened up hitherto unperceived modes of sensory perception and experience«.²⁸⁸⁵ Daß ein Film wie *Intolerance* in der Rezeption, wie nicht zuletzt die strukturelle Innovativität von *Spartanerne* belegt, so wirkungsmächtig werden konnte, ist nicht einem (literatur-)modernistischen Kontext des Filmes zu verdanken. Erklärungsmächtiger erscheint mir – gerade auch vor dem Hintergrund der dänischen Rezensionen –, auf die Differenz zwischen seinem ›vernacular modernism sensu Hansen und der hegemonialkulturellen Kultur zu verweisen.

Ganz am Anfang dieses Buches stand die Frage, warum es in Dänemark zur Blütezeit des dänischen Stummfilms so wenig ›filmisches Schreiben‹ gegeben habe. Die Frage setzt indes eine deutliche ästhetische Differenzqualität des Kinos zur Literatur voraus, die aus der Perspektive damaliger Beobachter so gar nicht gegeben war. Die europäische, nicht zuletzt auch dänische Filmtradition der Präzisionsinszenierung in der Tiefe des Raumes, die damit zusammenhängende ›einfache‹, aus heutiger Sicht nur begrenzt die spezifischen Möglichkeiten des Films ausnutzende Form der Drehbücher, der naturalistische Inszenierungsstil auf dänischen Bühnen, die gerade in den zehner Jahren ostentative Mimikry der kulturellen Praxis des Theaterbesuches und nicht zuletzt die vielgestaltige Mitwirkung der Literaten im Kino haben kräftig dazu beigetragen, die ästhetische Differenzqualität zwischen Kino bzw. Film und Literatur in den zehner Jahren zu verringern. Aber was der Beziehung zwischen dem Kino und der Literatur in literaturgeschichtlicher Hinsicht (sieht man vom neu entstehenden Genre des Drehbuchs ab) an Intensität gefehlt haben mag, ist in kulturgegeschichtlicher Hinsicht mehr als kompensiert worden: Wohl nie wieder hat die dänische Literatur so intensiv mit dem Kino interagiert wie in den zehner Jahren des 20. Jahrhunderts.

2884 Miriam Bratu HANSEN (1999), 60.

2885 Ibid., 68, 72.

Statt eines Nachwortes
 »Stemninger og Tilstande«
 Après nous –!

Under megen Højtidelighed er Grundfilmen blevet nedlagt til det Filmsarkiv, som er det kgl. Biblioteks nyeste Erhvervelse. Overbibliotekar Lange og Direktør Olse Olsen vekslede Haandslag – Videnskaben og det praktiske Liv! Det er nu meget godt med det Arkiv, men der mangler jo rigtignok des vigtigste: Biografteatret. Hvad skal vi med Filmen, naar vi ikke kan faa den at se? Forhaabentlig varer det ikke længe, inden vi faar en Sal indrettet til Filmsbrug med Pianistinde og Programdrenge og uniformerede Filmsbiblioteksassisterenter til at vejlede os. Thi dette med at vi gør det Hele for vore Efterkommeres Skyld, for at de med største Nøjagtighed og en uhyre Lethed kan studere vore Dages Liv, det kan jo lyde meget smukt, men det er næsten altfor ædelt.

Og rent bortset fra de Adspredelser, vi gaar Glip af, saa er jeg nu slet ikke vis paa, at Eftertiden vil være saa opfyldt af Taknemlighed, som vi forestiller os. Nu lever vi i den glade og trøsterige Forvisning om, at kommende Tider vil kaste sig over vore Dages Liv, genfremstille og forstaa det, vi lever ligesom paa langt Sigt og filmer vor Tilværelse til Ende saa at sige for vore Efterkommeres Øjne, men stundom sniger sig en kold Tanke over mig, jeg standser midt i en Bevægelse og hvisker til mig selv: mon?

Jeg tænker mig nogle Aarhundreder frem i Tiden. Jeg ser for mig en dygtig og ivrig ung Videnskabsmand, som mener, at nu er Tiden inde til at skildre det 20. Aarhundredes Liv. Han griber ud af det mægtige Stof en ganske lille Ende: Danmark.

Og han begiver sig med en stor Rulle ubeskrevet Papir ned paa det kgl. Bibliotek for at gøre Forstudierne. Han begynder, Dagen gaar, og han sidder der endnu. Han møder som Førstemand den næste Morgen og sidder til Lukketid. Ugerne gaar. Maanederne. Aarene. Han er blevet gammel, en rystende Olding – han er stadig ved Forarbejderne. Saa træder Døden hen til ham, og den gamle Videnskabsmand nikker venligt til den og mumler: »Du har ganske Ret, jeg trænger til at udfries, skønt det er trist at blive kaldt bort midt i sine Forstudier. Men der er ikke noget at sige til det, jeg har villet det umulige. Hin Periode i det tyvende Aarhundrede, der unægtelig ikke var uinteressant, var nemlig grebet af en fuldstændig Gemmemani. Den lod bogstavelig intet gaa til Spilde. Se nu f.eks. disse Haller her, kære Død, hvor Du desværre aldrig har sat Din

Fod. Se disse endeløse Rækker af mægtige Bind. Véd Du, hvad det er? Det er Aviserne. Dèr gik de Dag ud og Dag ind og samlede alle Aviserne, store og smaa, indbandt dem, katalogiserede dem, byggede Huse til at opbevare dem. Der er altsaa Stof, som skal bruges. Man tør ikke, hvis man har Respekt for sin Videnskab, lade et eneste Nummer være uberørt, hver Linje maa læses igennem, for man kan jo ikke vide, om der ikke i den findes et lille Træk, som har Betydning, naar man vil give et virkeligt Billede af den svundne Tid. Men det vil tage adskillige Menneskeliv at komme blot igennem denne Del af Materialet. Og det er kun en lille Del. Her i dette store Hus opbevares Grammofonpladerne og Films. Intet enkelt Menneskes Øjne og Øren slaar til for at gennemforske dette Materialet. Jeg har tumlet om Aar efter Aar mellem disse skrattende Røster og fægtende Arme og Ben, og jeg har kun opnaaet at skimte Opgavens Omfang. Men der er meget mere endnu. Véd Du, at de gik saa vidt, at de endogsaa gemte de Sange, der blev trykt til Privatbrug ved deres Familiefester, at der aarligt af Landets samtlige Bogtrykkere afleveredes Vognmandslæs af Tryksager, og at der var ansat Embedsmænd, hvis Opgave det var at paase, at ikke en eneste Lap Papir med trykte Bogstaver paa blev holdt tilbage og gik til Grunde. Ja, det gik saamænd videre endnu. Skribenterne afleverede deres Manusskripter, vældige Dynger, for at Eftertiden kan læse sig blind under Bestræbelserne for at fastlaa hvert Kommas og hvert Ords oprindelige Plads. Ak, hvilket Helvede har de Mennesker ikke beredt os!

De selv var lykkelige! De havde to Tidsalder, som de kaldte Oldtid og Middelalder, og hvorfra der ikke var andet end nogle Ruiner, nogle mere eller mindre molesterede Statuer, nogle Indskrifter og smuldrende Haandskrifter tilbage. Sé dèr var noget at studere! Det var noget at lave Videnskab paa! Stoffet kunde man da i hvert Tilfælde blive færdig med i en nogenlunde overskuelig Tid, og saa begyndte det rigtige Arbejde. Man fik det hele til at hænge sammen paa den nydeligste Maade. Aa, saadan en Oldtidsforsker, der havde en tre-fire Søjlestumper, en Statue, hvoraf kun Maven var bevaret, og et Par Marmortrin, der var halvt gravede op af Jorden, han satte sig godt og hyggeligt til Rette i sit Studerekammer og gav sig til at tumle med sit Materialet. Og én-to-tre, saa stod det sunke Tempel dèr, og Statuen havde faaet baade Hoved og Ben og Arme, og Oldtidslivet genopstod af sin Grav. Og disse herlige Haandskrifter med Huller i og de vanvittigste Skrivefejl! Det var et Liv! Hullerne skulle stoppes og Fejlene

rettes. Og de blev det! Ingen Snak om det: der skulde være Mening i Tingene.

Ja, dengang var der Liv i Videnskaben. Naar den ene Lærde var færdig med sit Tempel, saa kom der straks en anden og rev det omkuld og byggede det op paa sin Manér, og naar en af dem havde stoppet et Hul i et Manuskript, saa sad der Verden over hundrede andre og protesterede, for de havde nu faaet det til at passe paa en ganske anden Maade, og saadan blev det ved at gaa fra Generation til Generation, og Universiteterne blomstrede.

For det er nu alligevel Debatterne, der holder Videnskaben i Live. Men hvad skal man nu holde Kongresser om? Nej, vi har saamænd nok at gøre med at æde os gennem Bjærget og dø midt i det Hele.

Jeg har maattet bøde haardt, fordi jeg valgte en umulig Opgave. Men for at ingen skal lade sig smitte af mit Eksempel, saa vil jeg nu opbrænde mit Livsværk, og mit sidste Ønske skal være, at en Gnist fra Branden vil falde ned her i Biblioteket og brænde Aviserne og smelte Filmene og kun lade saa meget tilbage, at det bliver muligt med Udbytte at studere hine svundne Tider, der som sagt ved alle deres famlende Begyndelser og naive Overvurderinger ikke var helt uden Interesse -- ak, men det sker naturligvis ikke, for Rummene er ovenikøbet brandfri!«

Hvorefte den trætte, gamle Mand lod sig falde baglæns om i en Dynge Aviser og opgav sin Aand ---

Derfor siger jeg til Hr. Overbibliotekar Lange: luk Biografteatret op med det samme! Knyt Hr. Direktør Olsen fast til Biblioteket. Herregud, lad os, der lever nu, faa den Fornøjelse, som vi kan faa. Hvorfor skal vi indrette vort Liv efter en usikker Fremtids Krav? Lad os filme for os selv. Hvad Fornøjelse vil man om 100 Aar have ved at see Minister Klavs Berntsen hos Grev Frijs? Men vilde det ikke more os at se dette berømte Besøg, og vilde det ikke spare os for mange Ord paa Møderne og mange Bogstaver i Aviserne, hvis vi med egne Øjne kunde overbevise os om, hvordan det hele var gaaet til, hvad de Herrer fik at spise og drikke, og om de talte Politik før eller efter Maden? Og jeg tvivler ikke om, at der var en Fotograf tilstede.

Hvis mit Raad bliver fulgt, vil der blive Liv paa det kgl. Bibliotek, Filmene vil nogenlunde hurtigt blive slidt op, og vi vil have gjort lidt til at standse den Syndflod, der ellers uhjælpeligt vil opsluge os for Eftertidens Øjne.

* *

Illustreret Tidende, Jg. 54, Nr. 30 (27.4.1913), 374.

Anhang:

Emil Bønnelycke: »Biografteatret I«

(KB, Marx-Nielsens samling 5, 2°, ca. 1918. Abgedruckt mit freundlicher Genehmigung von Johanna Bonnelycke und Jarl Bonnelycke)

Jeg vil straks syngende begynde at opstille Begrebet Filmens Kultus, hævende at endu har ingen formaaet at rumme Følelsen af dens Betydning. Hvem har fastslaaet det, der er dens Værdi? Jeg forkynder det skændige i, at Filmen hidtil har været utsat for Skuespilleres, daarlige Skuespilleres, samvittighedsløse Gøgleres Smagsfordærvelse. Hvem af disse Forfængelige, disse Udvendighedens Banebrydere har den virkelige Følelse af at Filmen er alvorligt Arbejde værd? I »Kunstnere«, I ulideligt naragtige Sjælere og Sjælerinder, I hvem den høje Hat virkelig misklæder –, I smin-kede, smerteligt smilende Publikumsyndlinge, Hérostrater i Tragédiernes Blændværk, Banalitetens umælende Talsmænd (Gudskelov at I heller ikke faar Lejlighed til at lukke Munden op)[,] jeg raaber til Eder: Stands med Eders øjensynlig uanede Forsimpling af Filmen og hører dette: Gør ikke banale Forsøg paa at gøre den til Kunst; thi det strider imod Filmens Væsen, det er en fysiologisk Umulighed.

Siden det levende Billede var Barn har I gjort Eders bedste for at spolere det. I forførtes til dens »Æventyr« af økonomiske Grunde. Hvis I siger, at det var af kunstneriske Grunde, sa gid den fundamentale Løgn maa blive siddende i Jeres Hals, enten den saa er udtalt af Kynisme eller Naivitet. Kolde Forretningsmænd, Proletarer, der har tjent Formuer paa Bekostning af det levende Billeders skønne og frie Udvikling smykker sig gerne med det duftende Navn »Kunstens Beskyttelse«. Har disse forædte Parvenuer noget som helst med Kunst at gøre? De indaander tørstende det mindste fortryllende Pust af Palmerne paa Parnasset; men deres Hjerters sande Kødklumpe spotter Poesien. O, hvor er I, der har Ansvaret? Hvor I [sic] Djævelens Navn er Tidens kunstneriske Autoriteter?

I talentfulde Skuespillere, der paa den literære Film's [sic] forføreriske Skraaplan forliste Eders Talent og blev det livløse, stereotype Galleri af forhistoriske Masker, der begejstrarer den naive og smagsfordærvede Del af Publikum, og som i poetisk Tomhed, med *Weltenschmerzen* malet i Eders flove Ansigter, smykker Biografteatrenes Vestibuler, hvorfor ventede I ikke og saa den gyldne Tid for Teatrene, som kommer, hvorfor blev I ikke ved Eders Scéne, men lod den aléne, til ogsaa den forsumpede? I endte

som Filmens »Kunstnere«, som de foragtede Pariaers-Kaste. Føler I, i disse Tider, hvor Krigen har hæmmet denne Industri, ikke Karactéren af Eders Ulykke?

Som Medskyldige (maaske Hovedmændene) i denne for Filmen gradvise Katastrofe, dens »kunstneriske« Forgiftning anklager jeg de literære Filmsforfattere, koncentrerende Beskyldningerne i en Appel til deres Kvantum af bredre Forstand, deres Kultur. De har vildledt og ikke vejlede den alméngyldige Forestilling om Kunst, om Digtning, om Skuespil, om Poesi ved at tilkende Filmen den fejlagtige kunstneriske Berettigelse, som Filmen iøvrigt aldeles ikke er tjent med. Filmen er for sund til at være literær, for rummelig til at det »mimiske Liv« (Armbevægelserne, Grimacerne) kan udfylde den. Filmen er for haandgribelig en Ting til at underkastes Forsøg paa nogen ihvertfald sjælelig Krystallisation. O, du friske, nye, livlige, fornøjelige, inderligt vanrøgte Film, du glimrende Livsystning for Begivenheder i alle Verdensdele, du underholdende, bioskopiske Avis, du aldeles udmaerkede Billedbog, din Sundhed er Genstand for Infusion af den literære Tragédies (Hvor er det synd for den literære Tragédie!) djævelske kedsommelige Bakterier, for dilletantiske Poeters Hang til romantisk Maaneskin, for sanseligt ophidsede Fantasters ugadelige Sammensurium, for banale Papirbesudlers næsten beundringsværdige Sans for produktivt Arbejde!

For Kunstens Skyld, for Filmens Skyld og for Eders egen Selvagtelses Skyld, I literære, lyssky Filmsforfattere, fortsæt ikke med Eders afmægtige, presseforkælede Forsøg paa at give »det hvide Lærred aandeligt Liv«, thi det er selvsagt en reel og physisk Umulighed, det er affekteret og naragtigt. Tal ikke om den »stumme Kunst«; thi ingen Kunst er stum, og ingen Kunst er umælende som denne, naar den prætenderer at være Kunst! Jeg anklager Eder[,] I Filmsforfattere, Filmsforstandige, Fagmænd, for sløvt at have været konsekvent uimodtagelige for Lærdom af Filmen! Jeg taler til Eder, i hvem Fantasien dog er levende tilstede. Jeg taler ikke til den nationale Flok af populære Idioter: Instruktøre [sic], Filmsinstruktørere [sic] og Filmskuespillere, der arbejder i mekanisk Dekadence og intet udretter. (De tjener vist ikke engang Penge!) Hvis det er en praktisk Nødvendighed for Eder, en social Fornuftforanstaltning for at tjene til Livets Ophold – at I fortsætter med at skrive Film (læg Mærke til Sammensætningen: *skrive* Film. En Umulighed!)[,] da vend Eders Blik mod Filmens sande Væsen, underkast den en helbredende, retfærdiggørende, *stoflig* Behandling i Følge denne Recept jeg her udskriver til Eder:

Behandl [sic] Filmen fysiologisk. Forinden I lader Idéen til Eders Værk indgaa den organiske Forbindelse med det haandgribelige Fotografi, den stoflige Iklædning, da har i første Instans Blikket for at det mekaniske Billede kun kan virke ved *Begivenheden*. Lad Eders Skikkelses udtrykke sig ved den Handling, der overflødiggør det »sjælelige« Minespil. Undgaa det analytiske Intermezzo, der gør Skuespilleren usikker, forlanger at han skal gebærde sig. Udslet Gestus'en! Har Barmhjertighed med den Skuespiller, hvis ellers tiltalende Øjne, pludselig skal udtrykke Had, Hævntørst, Foragt, Fortvivelse, Fromhed, Ondskab, Længsel og Sorg. Studér gode amerikanske Film. Se, hvorledes den blotte Konstellation af hurtigt paa hinanden følgende Begivenheder, Kendsgerninger skaber Tempo og dramatisk-complicéret Virkning; thi hér ligger Fondet af Filmens Lærdom. Hér ligger Spiren til en Renaissance, ikke alene for Filmen, men hvad mere værdifuldt er, det levende Skuespil. Frigør Rækken af Billeder for andet sjæleligt Indhold end det, den logiske Kombination af skéte Ting giver det! Giv Billederne Harmoni og Ligevægt ved at lade roligt krydsende Korrespondancevirkninger, Kontrastvirkninger tale. Hør efter, I Instruktørere [sic], det gælder Eder! Forelsk Jer i Myriader af haandgribelige Detailler, der trukket paa Lærredet som en Række Perler paa Rad giver Filmen det funklende og umiddelbare Skær af Liv over sig, der har den højeste Logik til Baggrund. (Tænk paa Byggeklodser.) Lad Personernes blotte Tilsynekomst blive en Begivenhed, der overflødiggør enhver yderligere, teatralsk skadelig Forklaring. Berus Jer i det tekniske. Bearbejd Stoffet, og stofliggør Eders Fantasi, Eders Sjæl. Og lad den endelige, fremførte Film, under den højeste, aandeløse Spænding eller med en fortryllende, menneskeligt gribende Virkning, slutte af paa en ligesaa stilfærdig Maade som den er begyndt. Saa var *nogen* Skønhed opnaaet.

Arbejd med nøgtern Kærlighed til Virkeligheden. Pres, tving Glansen, Duften ud af en Stén. Lad de haandgribelige Gader, Butikker, Banker, Caféer, Kajer og Skibe være Eks- og Interieurer. Smid Kulisserne ad Hellevede til! (Hér ligger det levende Skuespils forsumpede Skæbne.) Anvend Sminken med utrolig Varsomhed! Brug den slet ikke! Reducér den dilettantske, slet illudérende Maskéring. Maskér dig ikke, men vær Skuespiller uden Maske... (Hér ligger ligesaa Dramaets sande Tragédie!) Hvordan maa »Gurre« ikke have virket paa et moderne Menneske, for hvem Virkeligheden er Poesi? Bed dig selv om at holde inde med den Sløvhed, den Tilfældighed og Slaphed, jeg hidtil har godtgjort hos dig... Dan dig et

afgørende Billedet af hvad der forstaaes ved Filmens Kultus og bevar det. Og hør efter, naar jeg synger:

Filmen er den umiddelbart tilgængelige og forfriskende Underholdning (burde være), hvori det moderne, levende pulsrende Verdensbilledet bedst speiler sig. Den bliver engang en afgørende Konkurrent til Aviserne... Er det ikke ligesaa interessant (mange vil sige: mére) at se en Krigs-film, som at læse selv den mest blændende og levende skrevne Krigskorrespondance? I Amerika agitérerer Biografteaterne for de politiske Valg. Senator *Ridges* forevises før Kampagnen i sin daglige Virksomheds alle Enkeltheder... Ved Spisebordet, og naar han siger Farvel til sine Børn. Sportskampe, Flaademanøvrer, Festligheder vil metodisk blive fremførte i Kinematografteatre specielt for Aktuellitéter [sic], en Time efter at Begiven[he]den har fundet Sted... For nogle faa Øre, paa samme Maade som man køber en Avis, sætter man sig ind og lader sig i Løbet af en Snés Minutter, eller mindre, Dagens sidste Nyt forevise... Dette er en anden Side i Filmens Kultus.

En tredie Side er denne: Hvilke er de tusinde Steder, de blomstrende Byer paa Jorden, som man aldrig faar sét? Kommer du aldrig, o Læser, til Kaukasus, til Asien, til Thibet, da kan du faa et Pust af disse Landes fremmede Skønhed at sé, engang naar den kinematografiske Teknik har tre Gange fordoblet Lærredets Størrelse, opdaget Perspektivet, og det fuldt udviklede, farvede Lys. Da vil du kunne faa Japan at sé, Fushijama, Indien og Himalaya, Kapstaden, Urskovene paa Bornéo, Nilen i dens Dejlighed, Saharas hvide Øde, St. Helena, Valpariso, Ildlandet, Klondyke, Jack Londons Grav, Frank Norris' Grav, Walt Whitmans Hus i Baltimore, Edgar Poes Grav. Du vil kunne faa Italien, Frankrig, Rusland, Tyskland, Holland, Spanien langt kønnere at sé, end du har sét den. Du vil sé, hvor nydeligt Dydrene i Amazonflodens Skove bevæger sig. Du vil sé eksotiske Fugles Farvepragt. Du vil sé, hvor pompøst Ørnen sejler i sin Flugt. Du vil se [sic] Turisterne ved Kairos Pyramider, Senatets Møde i Washington, Togene paa Liverpool Street Station... Er det ikke Filmens Kultus?

Og du vil sé Æventyr for Børn. Disse vil blive undervist af Filmen. Politiet benytter Filmen til Kriminalundersøgelse. Dens Omraade er græ[n]seløst, uopdaget. Dens Kultus er stor og ny.

Kunstnerne takker Filmen. Og hér vil vil [sic] jeg, kommende tilbage til en tidligere fremført Paastand, nævne, hvad f. Eks. en dramatisk Diger af det levende Skuespil har at takke Biografteatret, Filmen for:

Den har med ufejlbarlig Præcision fastslaaet Bristen ved det literære Skuespil. Den [har] bevirket en Forskydning, en Udvidelse af den dramatiske, énsidige og snævre Horizont, som vore literære Dramaturger med hin konsekvente Sløvhed har vadet i siden Ibsens Dage... Denne ubehagelige Digter, hvis kunstneriske Skæbne blev den at stivne i monoman Skepsis, i manieréret Tragik, i metodisk og lidet beundringsværdig Surhed, som intet har med Melancholiens Skønhed og Charme at gøre, ejede i sin digteriske Personlighed ikke den Spire til Fornyelse af det menneskelige Skuespil, som man turde have ventet af en Mand med Ibsens desvære omfattende Betydning – ejede ikke den uransalige Dybde og Frodighed, af hvis Hemmelighedsfuldhed den Haand peger, der viser de nye Veje... (Hér staar Strindberg med anderledes feberagtigt brændende og uforgængelig Grund under Fødderne. Af hvem vore hjemlige, hidtil[di]ge Teaterdigtere øjensynlig intet har lært!) Ibsen forgudede man, besang ham, blind for hans Goldhed, tog usund Lære af hans syge, forgiftende Syn paa rødt Blod, friske Kinder og stærke Arme. Det gode Skuespil blev mere og mere literært, forskruet, énsidigt, hysterisk, blegt og tragisk, og Teaterdirektørernes økonomiske Skræk for det blev menneskelig og forstaaelig. Udøver Teaterdirektøren ikke en ukær Barmhjertighedsgerning mod det literære Skuespil, naar han »for at støtte Kunsten« en enkelt Gang antager et? Haanden paa Hjertet! Jo, han gør. Og sér det ikke ud, som om et indvandret Bohave af »Boomeranger«, »Hobsons Pigebørn«, »13 Sæben«, »Hendes Kjole« og Gud ved hvad (Se, blot hvad den kommende Saisons Repertoireregister frembyder af importérede, ulastelige Skrædderarbejder) truer med at kvæle det helt? Heldigvis!

Jeg har lovet mig selv at tro paa, at det Tidspunkt endnu ikke er indtraadt, hvor Publikum hellere gaar i Biografteatret end i det egentlige, eneste kunstnerisk gyldige, rigtige Teater. Mange har allerede svigter det, men det er vel disse, som aldrig har haft hverken ethisk[e] eller æstétisk Berøring med det. Den Dag[,] da det intellektuelle Publikum, det, der endnu har den lykkelige Følelse af at staa i Taknemmelighedsgæld til det gamle, skamløst mishandlede Teater, ogsaa svigter dette, vilde være en skæbnesvanger Dag for Poesien. Man kan love sig selv at tro paa at denne Dag ikke indtræder; men det er en mærkelig, for Tidens kunstneriske Tilstand karakteristisk Omstændighed, at Biografteatret, (takket være det) synes at skulle være det Sted, hvor det levende Skuespil skal suge nyt og frisk Blod, sé nye Veje.

Psychologien vil faa et drøjt Slag, som er identisk med et velfortjent Spark til det literære Skuespil. Men Katastrofen kan, til Trøst for ængstelige Skeptikere, siges kun at være tilsyneladende. Har Biografteatret (Mørkekammeret og det hvide Lærred) nemlig ikke de fysiologiske Betingelser, den organiske Beskaffenhed (det levende Menneske), der er Forudsætningen for Skabelsen af aandeligt Liv, saa er det Skuespilteatrets store Lykke at det har det. Det levende, guddommelige Menneske er ikke saa haandgribelig en Ting (Ella Ungermann), at hin sjælelige Krystallisation, den for det moderne Skuespil afgørende Proces, der omsætter *Psychologien i Begivenheden*, ikke kan finde Sted. Der vil ikke blive snakket om Følelsen, men der vil blive handlet. Princippet i den gode Film, enhver psychologisk Detaille udtrykt ved en praktisk Tildragelse, vil blive Udgangspunktet[,] for det levende Skuespils videre, rummeligere, dybere og mægtigere, organiske Bygning. En Række af skønt udtrykte Følelser vil blive en Række af skønt udtrykte Handlinger... En Replik vil blive en Gerning... Den Dag vil komme, da denne Omskabning, denne ligefremme Stofliggørelse af en sjælelig Tilstand, hvortil den raa Film har givet den første Tilskyndelse, vil gøre én eller anden i Stand til at skrive det moderne Skuespil uden Repliker... Foreløbig vil det levende Skuespil (forhaabentlig) vinde kolossalt i Tempo, Vitalitét, Ytring og som Følge deraf i Interesse, Skuespillet, som, sammensat af en logisk opbygget, krystal[!]iséret Rækkefølge af Begivenheder, svarende til en Perlerad af duftende Repliker, den soleklare Konstellation af menneskelige Tildragelser og kniplings-sammenknyttede Haandgribeligheder – vil være et fyldestgørende, overbevisende og dramatisk Udtryk for Poesien i den moderne Virkeligheden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

I) Archivmaterial

Danske Dramatikeres Forbund	951
Det danske Filminstitut, Museum & Cinematek	952
Filmmuseum Berlin/Stiftung Deutsche Kinemathek	953
Gyldendal Arkiv	954
Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek	954
Det kongelige Bibliotek	954
Landsarkivet for Sjælland, Lolland-Falster og Bornholm	956
Lilly Library, Indiana University, Bloomington (Indiana)	956
Lokalhistorisk Arkiv for Gentofte Kommune	956
Monacensia	956
<i>Nordisk Film</i> -Firmenarchiv in Valby	956
Privatarchiv Harriet Bloch	957
Privatarchiv Palle Rosenkrantz	957
Rigsarkiv	957
Staatsbibliothek Stiftung Preussischer Kulturbesitz (Berlin)	959
Stadsarkiv Frederiksberg	959
Stadsarkiv København	959
Stadtmuseum Berlin	959
Statens biografbyrå	959
Svenska Filminstitut, Bibliotek	959
Teatermuseet i Høffteatret	959
Theatergeschichtliche Sammlung der Universität zu Köln	959
Universitätsarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin	959
Universitetsbibliotek Oslo	959

Danske Dramatikeres Forbund [DDF]

(Unregistriertes Archiv in der Kopenhagener Geschäftstelle, eingesehen 1997)

Durchschläge von Briefen des DDF an die *Nordisk* (1913–1914).

Durchschlag eines Briefes des DDF an Paul Sarauw über die Provision des DDF an *De uden Fædreland* –, dat. 15.4.1915.

Ludvigsen, Chr.: *Danske Dramatikeres Forbund 9. marts 1906–1981. Historisk og statistisk udviking*. [Masch.]

Brief Frederik Poulsens an Victor Lemkow, dat. 5.II.1915.

Brief Frederik Poulsens an Otto Rung, dat. 30.3.1914.

Briefe der *Nordisk* an Otto Rung (1915–1917).

Vertrag zwischen Otto Rung und der *Nordisk* über das Drehbuch zu *Spionen fra Tokio*, dat. 2.II.1909.

Vertrag zwischen Otto Rung und der *Nordisk* über das Vorkaufsrecht der Firma für Rungs Drehbücher, dat. 12.6.1913.

Diverse Quittungen und Abrechnungen der *Nordisk* für Otto Rung (1912–1920).

Kopie eines Vertrages zwischen Paul Sarauw und *Aktiebolaget Svenska Biografteater* über die Rechte an *Djævlekloften*, dat. 22.8.1915.

Kopie eines Vertrages zwischen Paul Sarauw und *Nordisk* über das Vorverkaufsrecht der Firma für Sarauws Drehbücher, dat. 5.9.1915.

Abrechnungen der *Nordisk* für Paul Sarauw (1915–1922).

Diverse Verträge mit Theatern über Aufführungsrechte und Abrechnungskonditionen.

Det danske Filminstitut, Museum & Cinematek [bis 1997: Dansk Filmmuseum]
(København/Kopenhagen) [DFI]

Nationalmuseet's Filmsamling (1987). Gennemgået og katalogiseret af Danmarks Radio's Historiske Arkiv. [Kbh] [masch.]

Asta-Nielsen-Sammlung

Briefe (Kopien) Georg Brandes' an Asta Nielsen, dat. 30.5.1914, 29.1.1918, 9.11.1918, 29.12.1919, 8.10.1920, 23.12. [ohne Jahr]

Briefe (Kopien) Johannes V. Jensens an Asta Nielsen, dat. 3.5.1943 u. 7.11.1945.

Brief (Kopie) Karin Michaëlis' an Asta Nielsen, dat. Wien 11.3.1920.

Brief (Kopie) Sophus Michaëlis' an Asta Nielsen, dat. 8.5.1927. [Das Original befindet sich im Eigentum des Autors.]

Karte Asta Nielsens an Direktør Philipsen, dat. Humlebæk 15.9.1914.

Clara-Pontoppidan-Sammlung

Brief Bjørn Rasmussens an Clara Pontoppidan, dat. 8.9.1942.

Diverse Filmmappen mit Programmheften u.ä.

Bildarchiv

- diverse Filmplakate
- diverse Personenmappen
- diverse Standphotos

Diverse Ausschnittsmappen zu Personen

Drehbücher, Synopsen etc.

Interviews (Bandaufnahmen)

Interview mit Harriet Bloch, 1.5.1962.

Interview mit A.V. Olsen, 24.5.1962.

Nordisk Films Compagni Samlingen [NFCS]

[Nach Abschluß meiner ursprünglichen systematischen Sichtung der NFCS in den Jahren 1997–1999 ist diese durch einen Registranten erschlossen worden. Im folgenden habe ich zwar meine ursprünglichen Bezeichnungen für die Archivalien beibehalten, zumal sich diese so z.T. auch schon in älterer Forschung finden, aber jeweils in eckigen Klammern die heutige Registraturnummer hinzugefügt, um die Archivalien eindeutig identifizierbar zu machen.

Der Bestand der NFCS ist direkt online recherchierbar unter: https://ext.kb.dk/F/?func=file&file_name=find-b&local_base=NORDISK

35 Briefkopiebücher der ausgehenden Post des *Nordisk*-Hauptbüros (7.9.1907–27.2.1915) [II, 1–35].

Briefkopiebuch für den internen Briefwechsel zwischen dem *Nordisk*-Hauptbüro und dem Studio in Valby (12.9.1913–27.10.1914) [II, 40].

Zwei *Nordisk*-Briefkopiebücher, betitelt »Breve til Returmanuskripter« (29.3.1913–24.2.1915) [VIII, 10 u. II].

Vier Bände Briefkopiebücher der Valby-Aufnahmestudios der *Nordisk* (23.1.1915–29.7.1921) [II, 36–39].

Verschiedene Gagenquittungsbücher der *Nordisk* im Quartformat (Gagenquittungsbücher liegen vor für 1911, 1912–1917 (für das Hauptbüro: »Hovedkontorets Personale«) sowie 1918–1925) [IV, 1 u. IV, 5].

- Heft mit dem Titel »Debitorer«, das für den Zeitraum 1915–1921 die Abrechnungen zu allen Autoren enthält, die ökonomisch anteilig an den von ihnen geschriebenen Filmen beteiligt waren [III, 49].
- Heft ohne Titel, das die sog. »Autorenfilme« dergestalt abrechnet, daß unter dem jeweiligen Film vermerkt wurde, wie viele Kopien für wie viel Geld verkauft worden sind und was die Autoren entsprechend als ihren Anteil erhalten [VIII, 14].
- Von Carl Theodor Dreyer angelegtes Quartheft mit dem Titel »Indkøbte Romaner til Filmbe-arbejde« mit Einträgen von 1915 [VIII, 41].
- Ein Blatt mit dem Titel »Instruktioner for Filmsførfattere«, dat. København, 1.3.1917. [VIII, 1:4].
- Zwei Bände ohne Titel oder Bezeichnung, in denen die abgelehnten und zurückgeschickten Drehbücher verzeichnet wurden (21.2.1913–15.7.1916) [VIII, 8 u. 9].
- Sammlung von Zensurrundschreiben (»Censur Cirkulære«) der *Nordisk* aus den späten zehner Jahren [II, 56: 1–44].
- Sammlung von 544 Autorenverträgen (»Forfatterkontrakter«) der *Nordisk* aus den Jahren 1912–1928, z.T. mit eingelegtem Schriftwechsel [VIII, 16:1–300; 17:1–247].
- »Købte Manuskripter« [A], ein chronologisch organisiertes handschriftliches Verzeichnis über die zwischen dem 1.5.1911 und dem 1.II.1915 von der *Nordisk* erworbenen Drehbücher [VIII, 2].
- »Købte Manuskripter« [B], ein chronologisch organisiertes handschriftliches Verzeichnis über von der *Nordisk* erworbene Drehbücher (das Verzeichnis beginnt 1914 und wurde bis Mai 1925 systematisch geführt, danach sind noch einzelne Einträge bis 1927 ohne genaue Datierung hinzugefügt worden) [VIII, 6].
- »Købte Manuskripter« [C], ein alphabetisch nach Titeln organisiertes handschriftliches Verzeichnis der Drehbücher, welche die *Nordisk* zwischen 1910 und 1927 erwarb [VIII, 5].
- Negativprotokoll 1906–1933 [Rückenaufschrift: »Svenske Films No 11B-] [XI, 3].
- Zwei Produktionskostenbücher 1913–14 mit der Aufschrift »Films Conti« [IX, 21–22].
- Zwischentitelverzeichnis zu *Himmelskibet*. In: Nordisk-Titelbog; 12 [IX, 12].
- Originalkomposition von Sophus Andersen zum Film *Himmelskibet*: »Drag tilbage med styrket Tro« (Chorsatz) [IX, 33:3].
- A/S »Fotorama«. Et Tilbageblik paa Selskabets første 25 Leveaar. Masch.

Da die A/S *Kinografen* im Zuge der *Ufa*-Geschäfte der *Nordisk* 1922 an die *Nordisk* kam, ist ein Teil des *Kinografen*-Firmenarchivs heute auch in der NFCS zu finden:

- Sieben Bände Briefkopiebücher des Hauptbüros der A/S *Kinografen* (18.9.1906 bis 6.I.1910) [V, 1–7].
- Zwei Bände Briefkopiebücher des Studios der A/S *Kinografen* in Hellerup (11.4.1912 bis 24.II.1916) [V, 8 u. 9].
- »Kinografens Films-Skuespil Konkurrence«: Gedruckte Ausschreibung, Verzeichnis der eingesandten Drehbücher, maschinenschriftliche Aufstellung der Gewinner und ein Packen mit »Manuskripter fra Konkurrencen ikke afhente« [V, 31:1–30].
- »Statusbog A/S Kinografen«: Jahresabrechnung der Firma für die Jahre 1908–1934 [V, 16].
- »Balance« der A/S *Kinografen* für den Zeitraum 6.1912 bis 8.1916 [V, 23].
- Mappe mit Autorenverträgen.

Filmmuseum Berlin/Deutsche Kinemathek (Berlin)

Nachlaßsammlung

- Sammlung Paul Kohner: Akte zu Karl-Ludwig Schröder (4.3.–88/14–6 [½]).
- Carl Mayers Drehbuch zu *Der Gang in die Nacht* (4.4.–92/24.5).
- Sammlung Fritz Olimsky (4.3.–89/3).

Schriftgutarchiv

- Mappe zu Film *Atlantis*
- Mappe zu Film *Filmens Datter*
- Mappe zu Reinwald, Grete

Gyldendal Arkiv
(Archiv am Firmensitz, Klareboderne 3, Kbh)

A/S Dania Biofilm Kompagni Aktiebrev.
Beretning om den interne revisionsarbejde: G.B.N.F. 1903–1930.
Gagelister 1906–1921.
Hovedkontorets Personaleliste 1906–1921.

Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek [SUB HH]

Dehmel-Archiv (DA)

Dehmel, Richard: Brief an Karl-Ludwig Schröder, dat. 7.1.1905. DA: Br.: BKB III: Bl. 457–458.
—: Briefe an Karl-Ludwig Schröder, dat. 6.12.1912 u. 23.1.1913. DA: Br.: D: 1718–1719.
Nordische Films Co: Rundschreiben an Richard Dehmel, dat. 6.11.1912. DA: Br.: 1912:75.
—: Brief an Richard Dehmel, dat. 2.12.1912. DA: Br.: 1912:264.
—: Brief an Richard Dehmel, dat. 18.1.1913. DA: Br.: 1913:257.
Schröder, Karl-Ludwig: Brief an Richard Dehmel, dat. 5.1.1905. DA: Br.: 1905:128.
—: Brief an Richard Dehmel, dat. 19.10.1912. DA: Br.: 1912:263.

Det kongelige Bibliotek (København/Kopenhagen) [KB]

Småtryksafdeling

Casino: Programmer 1910:4.
Programmhæfte *Tivoli* 1896–1900; 1902–1908 [1901 offensichtlich nicht erschienen oder nicht erhalten].
»Fortegnelse over Dansk Forfatterforenings Medlemmer«, 1. Januar 1903.
»Fortegnelse over Dansk Forfatterforenings Medlemmer«, 1. Juli 1905.
»Fortegnelse over Dansk Forfatterforenings Medlemmer«, 1. April 1908.
»Fortegnelse over Dansk Forfatterforenings Medlemmer«, 1. Februar 1910.
»Dansk Forfatterforening. Medlemsliste pr. 1. April 1919«.
»Fortegnelse over Dansk Forfatterforenings Medlemmer«, 1. August 1930.

Nachlässe von Einzelpersonen und Briefe

Aakjær, Jeppe: »Regnskabsbog 11.10.1919–24.3.1922. Regnskabsbog 24.3.1922–31.2.1926«. 1983/05.
—: »Tale i Studentersamfundet, 28.9.1928«. NKS 4725 III.6 4°.
Andersen, Valdemar (Nordisk Film): Brief an Gustav Hetsch, dat. 23.6.1916. NKS 3887 4°.
Baltic Films Comp.: Briefe an Jeppe Aakjær. NKS 4725 4°. I.2.
Barker Motion Photography: Brief an Poul Knudsen, dat. 29.7.1914. NKS 2692 2° I.2.
Berliner Tageblatt: Brief an Peter Nansen, dat. 17.3.1913. NKS 4043 4° kps. 67.
Brandes, Georg: Briefe an Asta Nielsen, 23.12. (ohne Jahresangabe); 29.1.1918.
—: *Dagbøger 1913–27*. Brandes-arkiv, 197 a–c.
—: »Henrik Ibsen«. Programm des Lesezirkel Hottingen, Zürich, 23.2.03. Brandes-arkiv, V, Kapsel 273 (Avisudklip 1903).
—: »Tale for Asta Nielsen 10/1 1920 i anledning af hendes bryllup med Freddy Wingårdh«. Brandes-arkiv IV. Nr. 452.
—: »Tale til Asta Nielsen, holdt 29/1 1918«. Brandes-arkiv IV. Nr. 430.
Breidahl, Axel: Brief an Peter Nansen, dat. 30.6.1913. NKS 4043 4°.
Bønnelycke, Emil: »Asfaltens Sange« [Manuskripte]. In: Marx-Nielsens saml. 5.2°.
—: »Biografteatret I« [u[trykt] Kronik]. In: Ders.: Prosaiske Arbejder. Marx-Nielsens saml. 5 2°.
—: Briefe an K.K. Nicolaisen. NKS 4090 4°.
—: MSS. NKS 2869 2°.
—: Efterladte Skrifter: *Dagbøger*, breve og mss, tryksager. Til. 538.
—: Entwürfe zu diversen Bildgedichten. In: Marx-Nielsens saml. 3. 2° II.
—: »Ikarosflugten. Et episk digt«/»Ikaros-Kvaden. Et episk-lyrisk Digt«. 743 S. In: Ders.: Efterladte Skrifter III. Kps. 4. Tilg. 538.

- : »Spartanerne« [Manuskript]. In: Marx-Nielsens saml. 5, 2°.
- Christensen, Axel: Briefe an Peter Nansen. NKS 4043 4°.
- Christensen, Benjamin: Brief an Poul Knudsen, dat. 3.3.1914. NKS 2692 2°. I.2.
- Claussen, Sophus: Brief an Emil Bonnelycke, dat. 5.12.1918. NKS 2788 I.B.2 2°.
- : »Noget højt Begreb ...« [Fragment]. NKS 3636 4°: Avis- og tidsskriftartikler III.
- : Optegnelses- og Skitsebøger. NKS 1540 8°.
- Dahlerup, Ursula: En samling breve og manuskripter. 1997/46. Abteilung II (»Manuskripter«), Bd. 7:
»Noveller og synopser til film og teater«.
- Dania Biofilm: Briefe an Poul Knudsen. NKS 2692 2°. I.2.
- Dreyer, Carl Th.: Briefe an Gustav Hetsch. NKS 3887 4°.
- Dumreicher, Carl: Efterladte papirer. Acc. 1979/170.
- Edison Inc., Thomas A.: Brief an Poul Knudsen, dat. 23.5.1914. NKS 2692 2°. I.2.
- Eggers, Olga: Briefe an Peter Nansen. NKS 4043 4°.
- Ehrencron-Kidde, Astrid: Briefe an Marie Bregendahl. NKS 2746 2° B I.
- Engel, Fritz: Briefe an Peter Nansen. NKS 4043 4°.
- Elfelt, Peter: Brief an Poul Knudsen, dat. 26.8.1911. NKS 2692 2° I.2.
- Gad, Emma: Regnskabsbog 1909–11. NKS 4896 4°.
- Gad, Urban: Briefe an Poul Knudsen. NKS 2692 2°. I.2.
- Gaumont, Léon: Brief an Poul Knudsen, dat. 21.11.1912. NKS 2692 2°.
- Gregory, Arthur G.: Brief an Peter Nansen, dat. 15.2.1915. NKS 4043 4°.
- Holstein, Ludvig: Briefe an L.C. Nielsen. NKS 5028 4°.
- Iversen, Herbert: Brief an die *Nordisk Filmskompani*, 15.8.1916, mit Beilage. NKS 4746 4°.
- Jacobsen, Th.: Briefe an Peter Nansen. NKS 4043 4°.
- Jordan, Frede: Brief an Peter Nansen, dat. 10.4.1913. NKS 4043 4°.
- Kidde, Harald: Briefe an Ernst Bojesen. Gyldendal B 4b.
- A/S Kinografen: Briefe an Poul Knudsen. NKS 2692 2° I.2.
- A/S Kinografen: Briefe an P. Fr. Rist. NKS 2836 2°.
- Knudsen, Poul: Briefe an Peter Nansen. NKS 4043 4°.
- : Efterladte papirer (acc. 1986/47). NKS 2692 2°. (Darunter: I+II: »Breve og personalia«.)
- Lange, Sven: Brief an Anders W. Holm, dat. 6.1.1910. NKS 2553 2°.
- : Brief an Jakob Knudsen, dat. 23.11.1908. NKS 4993 I 4°.
- : 2 Briefe an Karl Larsen, dat. 10.4.1910 u. 20.6.1910. NKS 4630 4°.
- : Briefe an Peter Nansen. NKS 4043 4°.
- Larssen, Otto: 2 Briefe an Karl Mantzius, dat. 19.12.1898 u. 14.1.1899. NKS 2955 4°.
- : 48 Briefe an Peter Nansen, 1889–1906. NKS 4043 4°.
- Lichtbild-Theater: Brief an Peter Nansen, dat. 7.4.1913. NKS 4043 4° kps. 47.
- Lie, Michael: Brief an Peter Nansen, dat. 27.5.1913. NKS 4043 4°.
- Lindau, Paul: Postkarte an Peter Nansen, dat. 9.4.1913. NKS 4043 4°.
- Literatia-Film: Brief an Poul Knudsen, dat. 25.6.1914. NKS 2692 2° I.2.
- Madsen, Holger: Brief an Carl Arctander, dat. 5.12.1914. NKS 5010 4°.
- Michaëlis, Karin: Brief an Sophus Michaëlis. 4793 I.1 4°.
- »Breve om Teater og Film«. NKS 2731, fol°, Kasten 31 u. 32.
- Michaëlis, Sophus: Ansichtskarten an Carl Axelsen. Troensegaard I.
- : Brief an Otto Borchsenius, dat. 17.11.1909. NKS 4656 14°.
- : Brief an Theodor Kappstein, dat. 26.10.1922. NBD, 2. rk, 1984/72.
- : Briefe an Peter Nansen. Gyldendal B4a.
- : Briefe an Peter Nansen. NKS 4043 4°.
- : Briefe an Rigmor Stampe. NKS 4793 I.2 4°.
- Nansen, Peter: Briefe an Sophus Michaëlis. Troense Autografsamling I.I.
- : Zwei Briefe an Sophus Michaëlis, 1913. NKS 4793 I.1 4°.
- Nathansen, Henri: Abschriften seiner Briefe. 1982/65.
- Nordisk Films Co: Briefe an Poul Knudsen. NKS 2692 2° I.2.
- Obel, Harald: Brief an Poul Knudsen, dat. 21.5.1915. NKS 2692 2° I.2.

- Philipesen, Constantin: Briefe an Jeppe Aakjær, dat. 5.7.1918 u. 20.7.1918. NKS 4225 I.1 4°.
- Projections Actien-Gesellschaft Union [PAGU]: Brief an Poul Knudsen, dat. 28.5.1914. NKS 2692 2° I.2.
- Rosenkrantz, Palle: Brief an Peter Nansen, dat. 8.8.1915. NKS 4043 4°.
- Rung, Otto: Briefe an diesen. Utilg. 376.
- : Litterære Papirer. [Ohne Nr.]
- : Horespil, Drejebøger, Skitsebøger, optag, Personalia m.m. NKS 3838 4° [hierin u.a. das Drehbuch zu *I det røde Lys/Spionen fra Tokio*].
- Skandinavisk Film: Brief an Poul Knudsen, dat. 10.2.1912. NKS 2692 2° I.2.
- Skands, Laurids: Briefe an Poul Knudsen. NKS 2692 2° I.2.

Archive von Organisationen und Firmen

- Danske Dramatikeres Forbund. 1998/29; 1998/96 u. 1995/122. Hierin u.a.:
1998/96: En Samling Kontrakter. Kasten 8 (Sven Lange).
- Dansk Forfatterforenings arkiv 1894–1970. NKS 2665 fol.

Gyldendals Archiv

- A4: Gyldendals Oplagsbog 1904–07. 2°.
- B3: Korrespondance. Breve til forlaget.
- B3: Korrespondance. Brevkopibøger.
- Diverse Briefe, s. unter den jeweiligen Briefschreibern.

Landsarkivet for Sjælland, Lolland-Falster og Bornholm (København/Kopenhagen) [Lfs]

Politimesteren i København

- Korrespondancesager vedr. bevillinger til varieté, circus, optræden m.m. (1894–1936).

Københavns Politi, 1. inspektorat

- Korrespondancesager vedr. tildelte biografbevillinger 1–32 (1905–33).
Ikke-bevilgede andragender om biografbevilling.
Protokol over bevilgede og nægtede andragender om biografbevillinger 1905–29.
Diverse biografteatersager (1905–22).
Diverse ansøgninger om biografteaterbevilling nr. 181–353 (1908–1914) u. nr. 353–580 (1915–22).

Frederiksberg Birk

- Afd. N, Journaler.

Lilly Library
(Indiana University, Bloomington, Indiana)

- Nansen, Peter: Briefe an Samuel und Hedwig Fischer 1915. In: Fischer mss.

Lokalhistorisk Arkiv for Gentofte Kommune

- Mandtalslister Gentofte: 1912–1914.

Monacensia (München)

- Max Halbes Nachlaß: Kass. Kor. m. Ausländern, Filmgesellschaften ...

Nordisk Film-Firmenarchiv
(am Firmensitz in Valby)

- Unregistrierte Briefwechsel und Vertragsunterlagen

Privatarchiv Harriet Bloch

(Das Archiv konnte mit freundlicher Genehmigung der Nachkommen Harriet Blochs benutzt werden.)

Eigenhändige Aufstellung der Einnahmen aus ihrer Drehbüchertätigkeit 1911–1920 (bis 1916 maschinen-schriftlich, handschriftlich spätere Ergänzungen)

Briefe und Karten an Harriet Bloch von:

- Alhambra Dansk Film (1915)
- Dania Biofilm (1913)
- Dansk Astra (1919)
- Dansk-Amerikansk Handelsselskab, Moving Pictures Departement (1913)
- Det nye danske Filmskompani/Tivoli Film (1914)
- Deulig Film (1921)
- Deutsche Bioskop (1911–13)
- Deutsche Mutoskop- und Biographgesellschaft (1912–13)
- Dinesen, Robert (1920–23)
- Douglas Fairbanks (Firma) (1920)
- Dreyer, Carl Theodor (1922–23)
- Engelstoft, Christian (1916)
- Filmfabriken Danmark (1917)
- Filmindustriaktiebolaget Skandia (1919)
- Gjellerup, Karl (1912–13)
- Goron-Films (1920–21)
- Hasselblads Fotografiska Aktiebolag (1916–17)
- Holger-Madsen (1924)
- Kinografen (1913–16)
- May-Film (1920–21)
- Messters Projektion (1912–18)
- Nordisk Filmskompani (1911–27)
- Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie (1913)
- Palladium (1920)
- Panoptikontheater (1911–13)
- Rist, Preben (1925)
- Svensk Filmindustri (1921/28)
- Svenska Biografteatern (1915–20)
- Zangenberg, Alfi Muriel (1916)
- Zangenberg, Einar (1915)
- Zernichow, Cathrine (1921–22)
- Verträge mit Kinografen (1913–1914)

Privatarchiv Palle Rosenkrantz

(Das Archiv konnte mit freundlicher Genehmigung der Besitzerin Bente Arendrup, Klampenborg, benutzt werden.)

Literære Arbejder. Regnskabsbog 1908–1919.

Literære Arbejder II (ab 1920).

Drehbücher: De Dødes Ø; Leila.

Rigsarkiv (København/Kopenhagen) [RA]

Justitsministeriets 1. Ekspeditionskontor [= J_I; J=1908; K=1909 usw.]

J_I 1908: J 544 (1631) [A/S Panoptikon bittet um Kinokonzession]

J_I 1908: J 5282 (17138^a, 17267) [Antrag Niels Le Torts auf Erteilung einer Kinokonzession]

- J₁ 1909: K 1241 (2970) [Frau Professor Carit Etlar beantragt, eine Kinovorführung von *Gøngehøvdingen* zu verbieten, da zeitgleich das Theaterstück im Casino-Theater läuft]
- J₁ 1909: K 1355 (3846, 3847) [Bitte von Kinobesitzern um Gültigkeit der Kopenhagener Zensurenentscheidungen auch für die Provinz]
- J₁ 1909: K 2677 [Antrag auf Erteilung einer Kinokonzession für »Det stumme Teater«]
- J₁ 1909: K 5491 (11302; 11303) [Neue Regeln für die Vergabe von Kinokonzessionen]
- J₁ 1909: K 5621 (11703) [Beschwerde von Karen Stampe Bendix über den Film *Inkvisten*]
- J₁ 1909: K 8617 (519) [Antrag Alex Larsens auf Erteilung einer Kinokonzession]
- J₁ 1910: L 703 (3594) [Antrag, der Ernennung Sven Langes zum künstlerischen Leiter von »Det stumme Teater« zuzustimmen]
- J₁ 1911: M 2748 [Palle Rosenkrantz: Beschwerde darüber, daß der Polizeimeister in Århus den Film *Menneskedyret* verboten hat]
- J₁ 1911: M 5493 [Antrag Ursula Dahlerups auf Erteilung einer Kinokonzession]
- J₁ 1912: N 2770 [Vorführung von *Dødens Brud* ohne Zensurgenehmigung]
- J₁ 1912: P 2543 [Berichterstattung und Etat des Filmzensors für 1914]
- J₁ 1914: P 3000 [Bewerbungen für den Zensorposten nach dem Tod von Zangenberg]
- J₁ 1914: P 8173 [Antrag Palle Rosenkrantz' auf Erteilung einer Kinokonzession]
- J₁ 1916: R 3254 [Einnahmen des Filmzensors für das Finanzjahr 1916/17]
- J₁ 1917: S 81 [Antrag der Dania Biofilm auf Erteilung einer Kinokonzession]
- J₁ 1919: U 5419 [Antrag Jeppe Aakjær auf Erteilung einer Kinokonzession]
- J₁ 1920: V 2820 [Ingeborg Vollquartz bewirbt sich um den Zensor-Posten in der Nachfolge Lundbyes]
- J₁ 1920: V 3532 [Antrag Urban Gads auf Erteilung einer Kinokonzession]
- J₁ 1920: V 5404 [Antrag Alfred Nervøs auf Erteilung einer Kinokonzession]
- J₁ 1920: V 6554 [Antrag Ingeborg Vollquartz' und Marie Kjeldskovs auf Erteilung einer Kinokonzession]
- J₁ 1920: V 7136 [Antrag Carl Gustav Schöllers auf Erteilung einer Kinokonzession]

Justitsministeriets 3. Ekspeditionskontor, Journalafdeling 16 (»Biografteatervæsenet«), 1921–23

- J₃ 1921: 16⁶⁰ [Antrag Johannes Rings auf Erteilung einer Kinokonzession]
- J₃ 1921: 16⁴⁹ [Antrag Marie Kjeldskovs auf Erteilung einer Kinokonzession]
- J₃ 1922: 16⁶⁰ [Antrag Peter Nielsens auf Erteilung einer Kinokonzession]
- J₃ 1922: 16⁸¹ [Gemeinsamer Antrag Sophus Michaelis' und Gunnar Sommerfeldts auf Erteilung einer Kinokonzession]
- J₃ 1922: 16¹³⁶ [Antrag V.J. Lerches, seine Kinokonzession auch auf J.F. Hansen zu erstrecken]
- J₃ 1922: 16¹⁷⁸ [Antrag Aage Barfoeds auf Erteilung einer Kinokonzession]
- J₃ 1922: 16¹⁸⁶ [Johan Skjoldborg sucht um Dispensation von der Bestimmung an, daß er in der Kommune leben muß, wo er eine Kinokonzession innehat]
- J₃ 1922: 16²⁵⁷ [Vorfrage von Buchhalter Aage Nielsen wg. zweiter Kinokonzession in Nørresundby]
- J₃ 1924: 16³⁸ [Laurids Skands beantragt Vorführgenehmigung für Filme an Provinzorten, wo es kein Kino gibt]

Justitsministeriets 2. Ekspeditionskontor, »Biografsager«

- J₂ 1929: 300⁵³ [Ida Vieth beantragt eine Kinokonzession]

Volkszählungen

- Erfassungsbögen 1911 [auf Mikrofilm]

- Erfassungsbögen 1916

- Erfassungsbögen 1921

Ove Rode arkiv (= arkivnr. 6208)

- Tillæg IV, pk. 78: »Teaterprivilegier og censor (1901–1908)«

Staatsbibliothek Stiftung Preussischer Kulturbesitz (Berlin)

Nachlaß Gerhart Hauptmanns [GH]:

– GH Hs IIa: Tagebuch 1913–42

– Gs Hs IIb: Tagebuch 1905–13

Stadsarkiv København [SA (Kbh)]

»Skattekøger« (= »Fortegnelse over den Staden Kjøbenhavns Indvanere for Skatteaaret fra 1ste April 1XXX til 31te Marts 1XXX paalignede Indkomstskat«): 1907/08–1917/18

Handelsregistret B 3343 (A/S Dania Biofilm Kompagni)

Stadsarkiv Frederiksberg [SA (FrB)]

»Skattekøger«: 1906/07–1917/18

Stadtarchiv Berlin

Nachlaß Heinz Brennerts, Fachbereich Geschichte.Literatur:

– Schreiben Karl-Ludwig Schröders an Heinz Brennert, dat. 4.12.1912

Statens biografbyrå (Stockholm)

Zensurkarten für Filme der *Regia Kunstuferns* (Nr. 3679, 5920, 5922, 5923, 5924)

Svenska Filminstitut, Bibliotek (Stockholm)

Archiv von *Svenska Biografteatern*:

– Drehbücher Harriet Blochs

– Briefwechsel mit Harriet Bloch

Teatermuseet i Hofteatret (København/Kopenhagen)

Originalphotographien der Inszenierung von Sven Langes *Elskovslegen* durch Herman Bang, Dezember 1909

Theatergeschichtliche Sammlung der Universität zu Köln

Briefe und Postkarten Karl-Ludwig Schröders, 1908–1911 (Au 10 668, Au 14 302, Au 14 558)

Universitätsarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin

Universitätskurator, Pers. K 242 (Personalmappe »Louis von Kohl«)

Universitetsbibliotek Oslo

Krag, Thomas: Briefe (Brevsamlung, 333 u. 416)

2. Gedruckte Literatur

[Die dänischen Buchstaben »æ«, »ø« und »å« bzw. »aa« sind nach ihrer Position im dänischen Alphabet, d.h. am Ende des Alphabets nach »z«, eingesortiert worden. Die Buchstaben »ä« und »ö« sind, auch wo sie in schwedischsprachigen Titeln erscheinen, wie deutsche Buchstaben als »æ« bzw. »oe« eingesortiert worden. In den Fußnoten zitierte Zeitungsartikel sind – sofern es sich nicht um »Kroniken« handelt –

im Regelfall *nicht* in dieses Literaturverzeichnis aufgenommen worden, werden aber dafür bei ihrer Nennung komplett bibliographisch nachgewiesen.]

- ›AJAX: (1916a): »Hvorledes jeg indstuderer en Filmsrolle«. In: *Folkets Avis*, 26.4.1916.
- (1916b): »Hvorledes man skriver en Film«. In: *Folkets Avis*, 19.4.1916.
- (1916c): »Hvordan en Film bliver til«. In: *Folkets Avis*, 18.4.1916.
- »Akademiet for 'Tilskæring' af Filmskomedier« (1916). In: *Folkets Avis*, 22.4.1916.
- ALBERSMEIER, Franz-Josef (Hg.) (1979): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam. (= RUB; 9943)
- ALGREEN-ÜSSING, Flemming (1917): »Til min Søn« [»Kronik«]. In: *Politiken*, 3.7.1917.
- (1919): »Kan disse Øjne lyve« – i det uendelige. Interview med Forfatteren Chr. Nobel«. In: *Kino-bladet* 10:16 (16.12.1919), 8, 31.
- ALTELNOH, Emilie (1914): *Zur Soziologie des Kinos. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena: Friedrichs. [Repr. Hamburg 1977].
- ANDERSEN, H.C. (1963–1990): *H.C. Andersens eventyr. Kritisk udgivet efter de originale eventyrhæfter med varianter*. Hg. v. Erik Dahl. 7 Bde. Kbh: Reitzel.
- ANDERSEN, H[ans Peter Henrik] (1924): *Filmen i social og økonomisk Belysning*. Kbh: Gad. (= Komitéen til Belysning af Statsmonopoler, Serie A; 5)
- (1925): *Filmen og Kunsten. Foredrag, holdt paa Universitetet den 23. Oktober 1925*. Kbh: keine Verlagsangabe.
- ANDERSEN, Jørgen (Hg.) (1946): *Breve mellem Viggo Stuckenborg og L.C. Nielsen*. Kbh: Gyldendal.
- ARCTANDER, Carl (1912a): »Biografteatrene og Slangen«. In: *Masken*, 14.4.1912, 227.
- (1912b): »Slangen ved Traets Fod«. In: *Masken*, 12.5.1912, 259–260.
- A/S Dania Biofilm Komp. (1915) *Beretning afgiven af de paa Selskabets Generalforsamling den 27. Marts 1915 valgte kritiske Revisorer*. Kbh: Dania Biofilm.
- »Die Artisten-Cafés« (1913). In: *Kino-Variété. Erstes internationales Fachblatt für die Interessen des Kino-Variétés* 1:43, 25.10.1913. (= Beilage zur *LBB* 6:43, 25.10.1913.)
- BALÁZS, Béla [= Bauer, Herbert] (2001): *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*. Ffm: Suhrkamp. (= stw; 1536) [1924]
- BANDA, Daniel, u. José MOURE (2008): *Le cinéma: Naissance d'un art. Premiers écrits (1895–1920)*. Paris: Flammarion.
- BANG, Herman (1891): *Ti Aar. Erindringer og Hændelser*. Kbh: Schubothes Boghandel.
- (1903): »Varietéens Omdannelse«. In: *København*, 6.11.1903.
- (1914): »Levende Billeder –. I ›finsk Teater‹«. In: *Masken*, 15.2.1914, 116–117.
- (1915): *Breve til Fritz*. Hg. v. Ulla Albeck u. Erik Timmermann. Kbh: Westermann.
- (1983): *Reportager*. Hg. v. Claes Katholm Hansen. Kbh: Gyldendal.
- (1987): *Stuk*. Hg. v. Paul Nørreslet. Kbh: Borgen. (= Danske Klassikere)
- (1994): *Det er Liv eller Død. 32 Breve*. Hg. v. Ole Knudsen. Kbh: Aschehoug.
- (2010): *Stille Eksistenser. Under Aaget* (= Romaner og noveller; 7). Kbh: Det danske Sprog- og Litteraturselskab/People's Press.
- BARFOED, Aage (1916): »Film«. In: *Teatret* 15:19, 146, 148, 150.
- BAST, Jørgen (1917): *Det elskelige København. En Roman fra dette Aar*. Kbh: Nyt nordisk Forlag.
- (1920): *Den store Revue. Københavner-Roman*. Kbh: Nyt nordisk Forlag.
- (1927): *Miss Hollywood*. Kbh: Hasselbalch.
- BAUDELAIRE, Charles (1976): »Le peintre de la vie moderne«. In: Ders.: *Oeuvres complètes*. Hg. v. Claude Pichois, Bd. 2. Paris: Éditions Gallimard (= Bibliothèque de la Pléiade), 683–724.
- BAUDIX, Gustav (1918): »Tilfældigt om Film«. In: *Masken*, 4.8.1918, 301.
- BAUER, Herbert: s. BALÁZS, Béla.
- BEGTRUP, Holger (1911): »Lidt Livslære«. In: *Frederiksborg Højskoles Aarskrift*. Kolding: Konrad Jørgensens Bogtrykkeri, 3–18.
- BEHRENS, Carl (1919): »Aladdin«. In: *Masken*, 6.3.1919, 35–37.
- »Bei Asta Nielsen. Ein Gespräch mit der Künstlerin« (1913). In: *Kinematographische Rundschau*, 2.3.1913, 4–6.
- BENDIX, Karen Stampe (1960): *Fra mit Livs Tjørnekrat*. Kbh: Hans Reitzel.

- BENJAMIN, Walter (1974): *Gesammelte Schriften*. Bd. I:2. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schwenkhausen. Ffm: Suhrkamp.
- (1977): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Ffm: Suhrkamp. (= edition suhrkamp; 28)
- (1995): *Gesammelte Briefe*, Bd. I: 1910–1918. Hg. v. Christoph Gödde u. Henri Lonitz. Ffm: Suhrkamp.
- BENZON, Otto (1913): *Foraar og Efteraar. Komedie i 4 Akter*. Kbh u. Kristiania: Gyldendal.
- BERG, Gustaf (1917): »Förord«. In: Jens Locher: *Hur skriver man en film*. Sthlm: Hugo Gebers förlag, III–VIII.
- BERGER, Henning (1909): »Samson og Dalila«. In: *Thalia. Scenisk konst och musik*, Probenummer Dezember, 3–4.
- (1910a): »Det stumme teater«. In: *Thalia. Scenisk konst och musik*, Nr. 15, 1–2.
- (1910b): »Från Köpenhamns teatrar. I. Folkteatret: »Samson og Dalila««. In: *Thalia. Scenisk konst och musik*, Nr. 30, 3–4.
- BERGSON, Henri (1963): »L'Evolution creatrice«. In: Ders.: *Œuvres*. Hg. v. André Robinet. Paris: Presses universitaires de France, 487–809.
- BERGSTRÖM, Vilhelm (1911): *Stempler og Hjul*. Kbh u. Kristiania: Gyldendal.
- (1912): *Tjep og Rudolf Severinsen. Fortælling*. Kbh u. Kristiania: Gyldendal.
- (1921): *En haard Negl. Københavner-Roman*. Kbh u.a.: Gyldendal.
- (1922): *Magasinpigen. Københavnerroman*. Kbh u.a.: Gyldendal.
- »Bevillingen i Brønshøj« (1917). In: *Filmer* 5:8, 12.1917, 89–90.
- BING, Bertel (1914): »Københavns Journalistforbund«. In: *Journalisten* 10:12, 101–104.
- BLIXEN, Karen (1965): »Breve fra et Land i Krig«. In: Dies.: *Essays*. Kbh: Gyldendal, 118–166.
- (1996): *Breve fra Africa 1914–31*. Hg. v. Frans Lasson. Kbh: Gyldendal. [1978]
- BLOM, August (1912): Beitrag zur Enquête »Den stumme Kunst«. In: *Teatret* II:7 (Januar 1912), 55–56.
- BOCK, Orla (1909): »Literært Rapseri«. In: *Journalisten* 5:12, 58–59.
- [unter Kürzel O.B.] (1913a): »Atlantis«. In: *Skandinavisk Films-Revue* 1:2, 4–5.
- (1913b): »Rovdyrene i Filmens Tjeneste«. In: *Skandinavisk Films-Revue* 1:1, 8.
- BOCKIUS, Fritz (1910): *Die strafrechtliche Bedeutung der internationalen Verträge über das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst*. Diss. Gießen. Berlin: Carl Heymann.
- BORBERG, Svend (1919–20): »Skuespillets Forfald«. In: *Litteraturen. Nordens kritiske Revue* 2, 465–480.
- [BRANDES, Edvard (1912):] »Folkelig Kunst«. In: *Politiken*, II.8.1912.
- BRANDES, Georg (1899a): »En dansk Skribents Retløshed«. In: *Politiken*, 17.1.1899.
- (1899b): »Kamma Rahbek« [1865/1868]. In: Ders.: *Samlede Skrifter*, Bd. I. Kbh: Gyldendal, 186–214.
- (1912): »Otto Rung: Lønkommeret [Kronik]«. In: *Politiken*, 26.3.1912.
- (1913): *Fugleperspektiv*. Kbh u. Kristiania: Gyldendal.
- (1920): »Tale for Sophus Michaëlis«. In: Ders.: *Taler*. Kbh: Gyldendal, 208–212.
- (1924): s. NYGAARD, Frederik.
- (1929): »Bogen. Inledningsforedrag til Bogudstillingen 1922«. In: Ders.: *Liv og Kunst*. Kbh: Hage & Clausen.
- BRAUNER, Ludwig: »Deutsche Dramatiker als Kinematographendichter«. In: *Der Kinematograph* 95 (2.10.1908).
- BRECHT, Bertolt (1966): »Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment«. In: Ders.: *Schriften zur Literatur und Kunst*. Bd. I: 1920–1939. Berlin (DDR) u. Weimar, 151–257.
- BREIDAHL, Axel: s. RAVN, Carsten.
- BRIX, Hans (1921): »Himmelskibet«. In: *Nationaltidende*, 18.12.1921.
- BROBY, Rud [= BROBY-JOHANSEN, Rudolf] (1922): »Odalisk-Skønhed«, in: Ders.: *Blod*. Kbh: Det ny Studentersamfundets Forlag.
- BROBY-JOHANSEN, Rudolf [1927]: »Proletariatets Kultur«. In: *Social-Demokraten*, 7.10.1927.
- (1928): »Den store Ruslandsfilm«. In: *Social-Demokraten*, 19.3.1928.

- (1971a): »Filmens æstetik«. In: *Clarté*, Januar 1927. Nachdruck in: Philip Lauritzen (Hg.): *Om Film*. Kbh: Rhodos, 14–17.
- (1971b): »Filmskritik«. In: *Quod Felix*, 1. Mai 1926. Nachdruck in: Philip Lauritzen (Hg.): *Om Film*. Kbh: Rhodos, 11–14.
- (1971c): »Fra hjernens mekanik til Ruslands elektricifcierung«. In: *Social-Demokraten*, 2. Oktober 1929. Nachdruck in: Philip Lauritzen (Hg.): *Om Film*. Kbh: Rhodos, 22–26.
- (1971d): »Den kapitalistiske Film«. Ursprüngl. *Arbejderbladet* (Oslo), 31.8.1935. In: Ders.: *Imprimitur. En Tidebog 1922–1960*. Kbh: Gyldendal, 1960, 85–89. (Auch in: *Samlerens Antologi* 9, 400–406; Philip Lauritzen (Hg.): *Om Film*. Kbh: Rhodos, 26–34).
- (1971e): *Kun Kunst. Skrevet og talt om kunst gennem et halvt århundrede*. Kbh: Gyldendal.
- (1971f): »Manden med filmapparatet«. In: *Social-Demokraten*, 18. September 1927. Nachdruck in: Philip Lauritzen (Hg.): *Om Film*. Kbh: Rhodos, 17–21.
- : s. auch THING, Morten (1988).
- BRODERSEN, Aage (1916): »Personlighed og Film«. In: *Masken* 6:47, 20.8.1916, 327–328.
- BRONNEN, Arnold (2003): *Film und Leben. Barbara La Marr*. Hg. v. Claudia Wagner. Berlin: AvivA. (= AvivA-Filmromane)
- BROOKS, Louise (2000): *Lulu in Hollywood*. Expanded edition. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- B[ROWN], H. (1915): *Ledetraad i god Tone*. Kbh: F. Kamla.
- BUDTZ JØRGENSEN, Peter, Alex QUAADE u. Ole RAVN (Hg.) (1979): *Dansk kulturdebat 1918–39. En tids-skritsantologi*. Kbh: Dansk Lærerforeningen.
- BUKDAHL, Jørgen (1924): »Film og Fantaster«. In: *Kinobladet* 12:12, 15.4.1924, 195–206.
- BULL, Theodora Hagerup (1911): *Samvær mellem mennesker*. Kbh u. Kristiania: Gyldendal.
- BØNNELYCKE, Emil (1918a): *Asfaltens Sange. Prosafragmenter*. Kbh: Nordiske Forfatteres Forlag.
- (1918b): »Biografteatret«. In: *Asfaltens Sange. Prosafragmenter*. Kbh: Nordiske Forfatteres Forlag, 251–256.
- (1918c): »Biografteatret«. In: Ders.: *Festerne*. Kbh: Lybecker, 144–145. [Nachdruck in: *Filmen* 6 (28.10.1924), 4.]
- (1918d): »I Paladsteatret«. In: Ders.: *Festerne*. Kbh: Lybecker, 75–77.
- (1919a): »Gaden«. In: Ders.: *Ild og Ungdom. Digte*. 2. Ausg. Kbh: Lybecker, 56–58.
- (1919b): »Introduction«. In: Ders.: *Ild og Ungdom. Digte*. 2. Ausg. Kbh: Lybecker, 34.
- (1919c): »New York«. In: *Klingen* 2:9, Juni 1919.
- (1919d): *Spartanerne*. Kbh: Lybecker.
- (1920a): *Aurora. Roman*. Kbh: Hagerup.
- (1920b): *Joschja Ogoll. Novelle*. Kbh: Lybecker.
- (1920c): *Den Troskyldige. Skuespil i tre Akter*. Kbh: Lybecker.
- (1921): *Margarethe Menckel*. Kbh: Hagerup. [2. Ausg. Odense: Skandinavisk Bogforlag, 1938.]
- (1922): *Udvalgte Digte*. Kbh: Gyldendal.
- (1925): *Ny Ungdom. Roman*. Kbh: Gyldendal.
- (1938): *Stilheden*. Odense: Skandinavisk Bogforlag.
- C., H. (1912): »Min Filmsidé«. In: *Filmen* 2, 1.II.1912, 31. [Nachdrucke in: *Kinobladet*, 1.6.1924, 254/256 und in *Masken*, 30.1.1916.]
- CAVLING, Henrik (1914): »Journalist forbundet«. In: *Journalisten* 10:23 (1.12.1914), 189–191.
- CEDERHOLM, Rosa (1975): *Rosamin. En pige af folket fortæller*. Hg. v. Poul Strømstad. Kbh: Gyldendal.
- ›CENSOR‹ (1916): »Hvorledes skriver man en Film?«. In: *Masken*, 17.9.1916, 352–353.
- CHRISTENSEN, Arthur (1911): *Politik og Massememor. Til Belysning af aktuelle Problemer*. Kbh: Gad.
- CHRISTENSEN, Benjamin (1921a): »Filmens Fremskridt«. In: *Kinobladet* 22.
- (1921b): »Kære Herr Direktør Madsen«. In: *Kinobladet* 17.
- CHRISTIANSEN, Einar (1930): *Nogle Træk af mit Livs og dansk Teaters Historie*. Kbh: Gyldendal/Nordisk.
- CHRISTOPHERSEN, Gerda (1919): *Memoirer*. Kbh: Levin & Munksgaard.
- (1945): *Jeg gav aldrig op*. Kbh: Rasmus Naver.

- CLAUSSEN, Sophus (1899): »En dansk Skribents Retløshed«. In: *Lolland-Falsters Folketidende*, 21.I.1899.
- (1911): »Films [·Kronik·]. In: *Politiken*, 5.5. 1911, 9–10.
- [—:] (1984) *Sophus Claussen og hans kreds. En digters liv i breve*. Hg. v. Frans Lasson. 2 Bde. Kbh: Gyldendal.
- DAHL, Kristian (1919): »Journalistforbundet gennem de 15 aar«. In: *Journalisten* 15 (Jubileumshæftet).
- DAHLERUP, Ursula (1989): *Baronessens Erindringer. 1840–1925*. Hg. v. Ursula u. Bent Dahlerup. 2. Aufl. Kbh: Gyldendal.
- DAM, Johannes (1913): *A/S Prometheus. En Fortælling*. Kbh: Bladhandlerforbundets Forlag, Kristiania: Det norske Forlagskompani.
- [— (1918):] *Himmelarten. Et Sankt Hansspil af Artifex*. Pio & Branner.
- (1926): »Asta Nielsen«. In: Ders.: *Digte og Viser*. Kbh: Pio & Branner, 151.
- DAMKIER, Paul (1910): »Panoptikon-Teatret«. In: *Thalia. Scenisk konst och musik*, Nr. 20, 3.
- Dansk Poesi 1880–1920* (1922). Hg. v. Dansk Forfatterforening. Kbh. u.a.: Gyldendal.
- Danske Dramatikere. En Fortegnelse udgivet af Danske Dramatikeres Forbund over Medlemmernes Arbejder i Tiaaret 1916–26 (Supplement til Fortegnelsen 1916)*. (1926) Kbh: Danske Dramatikeres Forbund.
- Danske Dramatikeres Forbund. En Fortegnelse*. (1916) Kbh: Danske Dramatikeres Forbund.
- »Das Kino siegt!« (1912). In: *Lichtbild-Bühne* 5:45, 9.II.1912, 17–18.
- »De amerikanske Films« (1917). In: *Filmen*, 5:16, 1.6.1917, 165–166.
- »Der Bühnenschriftsteller-Verband für den Kinematograph« (1912). In: *Lichtbild-Bühne* 5:45, 9.II.1912, 28.
- »Deutsche Film-Einfuhr und -Ausfuhr. Nach amtlichem Material« (1913). In: *Lichtbild-Bühne* 6:5, 1.2.1913, 7–8.
- »Die Literaturfrage im Kinofilm« (1913). In: *Lichtbild-Bühne* 6:15, 12.4.1913, 24, 26, 30, 35.
- DIEMER, Anders M. (1911–12): »Biografteatrene og Censuren«. In: *Ugens Tilsuker* 1911–12 (79).
- ›Dr. A.‹ (1913): »Das Kino und die Meisterwerke der Literatur«. In: *Der Kinematograph*, Nr. 328 (9.4.1913).
- DRACHMANN, Holger (2000): *Forskrevet*. 2 Bde. Kbh: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Borgen. (= Danske Klassikere)
- DREYER, Carl Theodor (1916): »En ny Epoke i Dansk Film«. In: *B.T.*, 9.II.1916.
- (1922): »Lidt om ›Elsker hverandre‹ og Films i det hele taget«. In: *Masken*, 24.2.1922, 9–12.
- (1924): »Den kunstneriske Film«. In: *Film Magasinet* 64, 8–12.
- (1964): *Om filmen. Artikler og Interviews*. Hg. v. Erik Ulrichsen. Kbh: Gyldendal. (= Uglebøger; 80) [1959]
- »Dr. Mantzus om de amerikanske Films« (1917). In: *Filmen* 22, 1.9.1917, 244.
- DROOP, Marie Luise (1917): »Filmdichteritis«. In: *Der Eisbär*, 1:7.
- (1918): *Die Lieblingsfrau des Maharadscha*. Leipzig: Haupt & Hammon.
- (1920): *Gunnar Tolnæs*. Berlin: Buch-Film-Verlag.
- ›E.–H.–J.‹ (1922a): »Lidt om Filmskomedier«. In: *Filmen* 1, 15.II.1912, 4–6.
- (1922b): »Lidt mere om Filmskomedier«. In: *Filmen* 4, 1.II.1912, 51–52.
- (1913a): »Bog og Film«. In: *Filmen* 23, 15.9.1913, 305–306. [Nachdruck ohne Angabe des Verfassers und ohne Hinweis auf das Alter des Artikels in: *Kinobladet* (10:7), 1922, 93.]
- (1913b): »Storm der stilner ...«. In: *Filmen* 11, 15.3.1913, 155–156.
- (1913c): »Tendens«. In: *Filmen* 3, 15.II.1913, 35–36.
- (1913d): »Kunst og Kinematografi«. In: *Filmen* 13, 15.4.1913, 175.
- (1913e): »Fra en anden Side«. In: *Filmen*, 1.II.1913, 17–18. [Wiederabdruck unter dem Titel »Fra den anden Side«. In: *Masken*, 7.I.1917.]
- EHRENCRON-KIDDE, Astrid (1960): *Hvem kalder – Fra mine erindringers lønammer*. Kbh: Gyldendal.
- Erhvervs- og Indtægtsforholdene ved Folketællingen d. 1. Februar 1916* (1920). Kbh: Danmarks Statistik. (= Statistisk Tabelværk, 5. Række, Litra A Nr. 14)

- »Et Aars Virksomhed. Formandens Aarsberetning paa Journalistforbundets Generalforsamling d. 1. April 1906« (1906). In: *Journalisten* 2:3 (April 1906), 17–18.
- EWALD, Jesper (1922): »Filmatisering« [Kronik]. In: *København*, 2.8.1922. [Nachdruck in: *Kinobladet* 10:8 (1922), 109.]
- EWERS, Hanns Heinz (1908): »Der Kientopp«. In: *Der Kinematograph* 61 (26.2.1908), o. Pag.
- ›FANTOMAS« (1913): »Apropos –«. In: *Filmen* 23, 15.9.1913, 307–308.
- (1914): »Filmsmanuskripter«. In: *Filmen* II, 15.3.1914, 172–173.
- ›Film« (1917). In: *Filmen* 20, 1.8.1917, 210–220.
- ›Film og Forfatterhonorar« (1918). In: *Filmen* 8, 1.1.1918, 82–85.
- ›Filmatsk Vaar« (1918). In: *Filmen* 14, 1.5.1918, 139.
- ›Filmen og Boghandlerne« (1924). In: *Kinobladet*, 1.4.1924, Nr. 13.
- ›FILMSFORFATTER« (1917): »Manuskriptkontrakter m.m.«. In: *Filmen* 6:5, 15.12.1917.
- FISCHER, Samuel u. Hedwig (1989): *Briefwechsel mit Autoren*. Hg. v. Dierk Rodewald u. Corinna Fiedler. Ffm: Fischer.
- FLØYSTRUP, A. (1902): »Neurasteni«. In: Chr. Blangstrup (Hg.): *Salmonsens store illustrerede Konversationsleksikon. En nordisk Encyklopædi*. Bd. XIII: *Musikakademi-Pantheon*. Kbh: Salmon-sens, 306.
- FRENCH, Philip, u. Ken WLASCHIN (Hg.) (1993): *The Faber Book of Movie Verse*. London u. Boston: Faber & Faber.
- FREUD, Sigmund (2000a): »Die ›kulturelle‹ Sexualmoral und die moderne Nervosität« [1908]. In: Ders.: *Frage der Gesellschaft/Ursprünge der Religion* (= *Studienausgabe* (Sonderausgabe); 9). Ffm: Fischer Taschenbuch, 9–32.
- (2000b): *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge* (= *Studienausgabe* (Sonderausgabe); 1). Ffm: Fischer Taschenbuch.
- FRISCH, Hartvig (1931): »Akademikerne og Arbejderbevægelsen« [Kronik]. In: *Social-Demokraten*, 27.11.1931.
- FRISTRUP, P. [1913]: *Scenens Navne. Skikkelsel og Indtryk*. Kbh: E. Jespersens Forlag.
- FRØHLICH, Else (1913): »Film«. In: *Teatret* 12:14 (April 1913), 107, 109.
- FØNSS, Olaf (1913): »Omkring Atlantis«. In: *Filmen*, 15.10.1913, 5–11.
- (1930a): *Danske Skuespillerinder. Erindringer og Interviews*. Kbh: Nutids.
- (1930b): *Films-Erindringer gennem 20 Aar*. Kbh: Nutids.
- (1932): *Krig, Sult og Film. Filmserindringer gennem 20 Aar II*. Kbh: Alf Nielsen.
- (1936): »Den stumme Kunst og den talende Film«. In: Julius Clausen u. Torben Krogh (Hg.): *Danmark i Fest og Glæde*. Kbh: Chr. Erichsen, 239–307.
- GAD, Emma (1886): *Man skal aldrig –. Oversigt over de almindeligste Fejl og Misgreb i Omgang og Sprog*. Kbh: P. Hauberg.
- (1913a): »Film-Eventyret« [Kronik]. In: *Politiken*, 6.3.1913.
- (1913b): »Filmens censuren og Forfatterne« [Kronik]. In: *Politiken*, 5.4.1913.
- (1913c): »Teaterbesøget« [Kronik]. In: *Politiken*, 2.9.1913.
- (1919): *Takt og Tone. Hvordan vi omgaaes*. Kbh u. Kristiania.
- , u. Urban GAD (1909): *Fruens Politik. Lystspil i 3 Akter*. Kbh u. Kristiania: Gyldendal.
- GAD, [Peter] Urban (1908): *Moderne Teaterteknik*. Sætryk af Berlingske Tidende. Kbh: Berlingske Tidende.
- (1911): »Interview« mit Edm. B.H. In: *Masken*, 23.4.1911.
- (1917a): »Filmens nye Veje« [Kronik]. In: *Politiken*, 29.12.1917. [Nachdruck in *Filmen*, 1.1.1918.]
- (1917b): »Filmens Vilkaar under Krigen« [Kronik]. In: *Politiken*, 9.1.1917.
- (1919): *Filmen. Dens Midler og Maal*. Kjøbenhavn u. Kristiania: Gyldendal.
- (1948): *Klunketiden paa en anden Maade. Privat Tryk*. Kbh: Det Berlingske Bogtrykkeri.
- : s. auch GAD, Emma.
- GADE, Svend (1941): *Mit Livs Drejescene. 50 Aar i Teatrets og Filmens Tjeneste*. Kbh: Alfred G. Has-sing.
- GANDRUP, Carl (1919a): »Norden Filmsforfattere: Alfred Kjerulf«. In: *Kino-Revuen* 1:6, 1.9.1919, 81–85.
- (1919b): »Nordens Filmsforfattere: Laurids Skands«. In: *Kino-Revuen* 1:7 (15.9.1919), 97–98.

- (1920): »Filmens Digterprofiler. III. Axel Strøm«. In: *Verden og Vi* 10:12 (19.3.1920).
- GARDE, Axel (1908): *Dansk Aand. Et Omrids til de sidste Aars Literaturhistorie*. Kbh: Gjellerup.
- (1913): »Betty Nansen«. In: *Teatret* 12:19, 146–149.
- GEDULD, Harry M. (Hg.) (1972): *Authors on Film*. Bloomington u. London: Indiana UP.
- GELSTED, Otto (1919): *Ekspressionisme*. Kbh u. Kristiania: Nyt nordisk Forlag.
- (1968): »Reklameskabet«. In: Ders.: *Jomfru Gloriant*. 2. Aufl. Kbh: Gyldendal (= Gyldendals spættebøger; 46), 40–42. [1923]
- GENNENCHER, R. (1916): »Filmmanuskripte«. In: *Der Kinematograph* 502 (9.8.1916).
- GISH, Lillian (unter Mitarbeit von Ann Pinchot) (1969): *The Movies, Mr. Griffith and Me*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- GLÜCKSTADT, Vilhelm (1912): Beitrag zur Enquête »Den stumme Kunst«. In: *Teatret*, II. Jg., Hft. 7 (Januar 1912), 58.
- (1914): »Gustav Wied og Filmen –«. In: *Filmen*, 3. Jg., Hft. 2 (1.II.1914), 13–14.
- GNUDTZMANN, Albert (1911): »Teatret uden Ord«. In: *Maaneds-Magasinet. Hjemmets Noveller* 3:15, 23.7.1911, 629–633.
- , u. Helmer LIND (1907): *Stor-København. Skildringer og Billeder af Byen og dens Liv i vore Dage*. 2 Bde. Kbh u. Kristiania: Gyldendal.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1953): »Die vereinigten Staaten«. In: Ders.: *Sämtliche Gedichte*, 2. Teil: Ausgabe letzter Hand (= *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*; 2). Zürich: Artemis, 405f.
- GOLDBAUM, Wenzel (1912): »Das kinematographische Urheberrecht«. In: *Juristische Wochenschrift* 41:15, 668–670.
- GOSSE, Edmund (1911): *Two Visits to Denmark 1872, 1874*. London: John Murray.
- GRAMSCI, Antonio (1987): »Theater und Kino« [1916]. In: Ders.: *Gedanken zur Kultur*. Hg. v. Guido Zamiš. Leipzig: Philipp Reclam jun. (= RUB; n62), 206–208.
- GREEN, H., u. H. STEIN (Hg.) (1908): *Green's Danske Fonds og Aktier*. Kbh: Green's.
- (Hg.) (1910): *Green's Danske Fonds og Aktier*. Kbh: Green's.
- (Hg.) (1912): *Green's Danske Fonds og Aktier*. Kbh: Green's.
- (Hg.) (1914): *Green's Danske Fonds og Aktier*. Kbh: Green's.
- (Hg.) (1916): *Green's Danske Fonds og Aktier*. Kbh: Green's.
- (Hg.) (1917): *Green's Danske Fonds og Aktier*. Kbh: Green's.
- (Hg.) (1919): *Green's Danske Fonds og Aktier*. Kbh: Green's.
- (Hg.) (1923): *Green's Danske Fonds og Aktier*. Kbh: Green's.
- GREVE, Ludwig, u.a. (Hg.) (1976): *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller Nationalmuseum Marbach a.N. München u. Stuttgart: Klett.
- GÜTTINGER, Fritz (Hg.) (1984a): *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*. Ffm: Deutsches Filmmuseum Frankfurt.
- (Hg.) (1984b): *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*. Ffm: Deutsches Filmmuseum Frankfurt.
- GULMANN, Christian (1912): Beitrag zur Enquête »Den stumme Kunst«. In: *Teatret* II, Januar 1912, 56–57.
- GUNNARSSON, Gunnar (1952): *Romaner*. Bd. I: *Livets Strand*. 7. Aufl. Kbh: Gyldendal. [1915]
- GUY, Alice (1981): *Autobiographie einer Filmpionierin 1873–1969*. Münster: tende.
- HAMSUN, Knut (1962): *Fra det moderne Amerikas Aandsliv*. Oslo: Gyldendal Norsk. [1889]
- (1994): *Knut Hamsuns brev 1879–1895* (= *Knut Hamsuns brev*; 1). Hg. v. Harald S. Næss. Oslo: Gyldendal Norsk.
- (1996): *Knut Hamsuns brev 1908–1914* (= *Knut Hamsuns brev*; 3). Hg. v. Harald S. Næss. Oslo: Gyldendal Norsk.
- HANSEN, Fritz (1908): »Der Kinematograph als Verräter. Ein Beitrag zum Recht am eigenen Bilde«. In: *Der Kinematograph* 89 (9.9.1908).
- (1913): »Vom Internationalen Rechtsschutz der Kinematographie«. In: *Der Kinematograph* 366 (31.12.1913).
- (1914): »Urheberrecht und Kinematographie«. In: *Der Kinematograph* 409 (28.10.1914).

- (1915): »Kinematographie und Urheberrecht«. In: *Der Kinematograph* 451 (18.8.1915).
- HANSEN, Valdemar (1915): *Den ny Filmsprinsesse*. Odense.
- HARTMANN, Emil (1916): »Die Beifallskundgebung im Kino«. In: *Der Kinematograph* 509 (27.9.1916).
- HAUPTMANN, Carl (1923): »Film und Theater«. In: Hugo Zehder: *Der Film von Morgen*. Berlin u. Dresden: Rudolf Kaemmer, 11–20. [Nachdruck aus: *Die neue Schaubühne*, Heft 6, Dresden 1919.]
- [HEARTFIELD, John] (1999): »Ein wiederentdeckter Brief über expressionistische Filmpläne mit einer Vorbermerkung von Jeanpaul Goergen«. In: *Kintop 8: Film und Projektionskunst*, 169–180.
- HEGEL, Frederik (1920): »Om Salg af Bøger« [•Kronik•]. In: *Politiken*, 28.10.1920.
- HEGERMANN-LINDENCRONE, Cai, u. C.L. HENRICHSEN (Hg.) (1926): *Magister-Stat. Fortegnelse over nulevende Candidati philologiae, Candidati magisterii, Magistri artium og Magistri scientiarum*. Kolding: Lumbye.
- HELLSSEN, Henry (1914): »Den litterære Film«. In: *Teatret* 15:19, August 1914, 145–151.
- HENNINGSSEN, Agnes (1951): *Jeg er Levenmand*. Kbh: Gyldendal.
- (1953): *Den rige Fugl. Erindringer*. Kbh: Gyldendal.
- HENNINGSSEN, Poul (1973): *Kulturkritik*. Bd. 1: 1918–33. Kbh: Rhodos.
- HETSCH, Gustav (1912): »Har Biograf-teatrene Berettigelse eller ikke? En Række Betragtninger«. In: *Masken*, 4.8.1912, 330–332 [recte: 332].
- HJORTH-CLAUSEN, Christian (1909): *Selskabsturen*. Kbh: Hermann-Petersens Forlag.
- HJORTØ, Knud (1904): *Stov og Stjerner*. Kbh: Det schubotheske Forlag.
- (1925): *Tænkt og oplevet*. Kbh: Woel.
- HÖLLRIGEL, Arnold (2003): *Die Films der Prinzessin Fantoche*. Berlin: AvivA. (= AvivA-Filmromane)
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1979): »Ein Brief«. In: Ders.: *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen* (= *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*). Ffm: Fischer, 461–472.
- HOHLENBERG, Johannes (1919): »Aladdin. Hvad man saa – og hvad man ikke hørte«. In: *Illustreret Tidende*, Jg. 60, Nr. 10, 9.3.1919, 142–143.
- (1920): »Theater og Parlamentarisme«. In: *Teatret* 19:7 (Januar 1920), 58–59.
- HOLBERG, Ludvig (1951): *Epistler*. Hg. v. F.J. Billeskov Jansen. Bd. 5. Kbh: Hagerup.
- HOLM, Anders W. (1928): »Til Olaf Fønss«. In: Niels Th. Thomesen (Hg.): *Olaf Fønss, 1. September 1903–1. September 1928. Jubileumshæfte*. Kbh: B. Nielsen Junr., 3.
- HOLST, Bertha (1909): »Levende Billeder«. In: Hans Ahlmann, Kai Friis-Møller u. Axel Juhl (Hg.): *Unge Digttere. Foraaret 1909*. Kbh: Hermann-Petersen, 69–89.
- HOLST, Oscar (?) (1914): *Aalborg Sommerrevy 1914 eller Fra Ledvogter til Filmskonge*. Aalborg.
- HOSTRUP, C. (1893): *Senere Livserindringer*. Hg. v. Elisabeth Hostrup. Kbh: Gyldendal.
- HUMBOLDT, Wilhelm von (1994): »Ueber die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues« [1827–1829]. In: Ders.: *Schriften zur Sprachphilosophie* (= *Werke in fünf Bänden*; 3. Hg. v. Andreas Flitner u. Klaus Giel). 7., unveränd. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 144–367.
- HVIDT, Kristian: s. KOCH, Henning.
- HØYER, »Kaptajn« [K.V.] (1926/27): »Filmen, dens Udvikling og Opgaver«. In: *Kinobladet* 14. Jg. (1926/27:3), 61–64; (1926/27:4) 66–68.
- »Instruktør August Blom. Interview med en stærkt optaget Films-Mand« (1911). In: *Biografteaterbladet* 5, 69–70.
- »ISTVÁN (1913): »Gerhart Hauptmann og Films-Dramaet«. In: *Masken* 3:30, 27.4.1913, 180.
- IVERSEN, Herbert (1975): »Om socialistisk Kultur« [1915]. In: Ders.: *Socialistiske Essays*. Udvælg og indledning ved Carl Erik Bay. O.O.: Sirius. Bd. 1, 45–67.
- »JEAN« (1915): »Film-Premiere«. In: *Masken*, 29.8.1915.
- JENSEN, Hermann (1926): *Detektografen. Kriminalroman*. Kbh u. Oslo: Jespersen.
- JENSEN, Johannes V. (1901): *Den gotiske Renaissance*. Kbh: Det nordiske Forlag.
- (1916): »Om Literatur. Efterskrift til Skrifter 1896–1916«. In: *Politiken*, 21.9.1916. Zit. nach: Ders.: »Private Bemærkninger«. In: Ders.: *Aarbøg 1916*. Kbh u. Kristiania: Gyldendal, 249–262.
- JENSEN, Oluf (1917): »Skal vi oprette en Konkurrence til Dagspressen?«. In: *Filmen* 5:24, 1.10.1917, 261–262.

- JENSEN, Thit (1918): »En reform i forfatterverdenen«. In: *Berlingske Tidende*, Abendausgabe, 20.6.1918, 2, u. 21.6.1918, 3.
- JENSEN, Villum (1976): *Min fars hus. Erindringer om Johannes V. Jensen og hans miljø*. Kbh: Gyldendal.
- »Journalisten's Forfatter Enquête« (1911). In: *Journalisten* 7:13–21, 79–80, 85–86, 91–92, 97–98, 103–104, 109–110, 115–116, 119–120, 125–126.
- »Journalistforbundets Medlemmer. Den 1. Juli 1912« (1912). In: *Journalisten* 8:13, 82–83.
- Juridisk og statsvidenskabelig Stat* (1923). Kbh: V. Richter.
- KAES, Anton (Hg.) (1978): *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film. 1909–1929*. München u. Tübingen: Deutscher Taschenbuchverlag u. Niemayer.
- KAFKA, Franz (1967): *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Hg. v. Erich Heller u. Jürgen Born. Ffm: S. Fischer.
- KALBUS, Oskar (1935): *Vom Werden deutscher Filmkunst. 1. Teil: Der stumme Film*. Altona-Bahrenfeld: Cigaretten-Bilderdienst Altona-Bahrenfeld.
- KEHLER, Henning (1921): *Russiske Kronikør*. Kbh: Gyldendal.
- (1922): »Himmelkskibet«. In: Ders.: *Kronik og Kritik*. Kbh u.a.: Gyldendal, 204–213.
- Der Kinematograph. Fachzeitschrift für die gesamte Projektionskunst*. 1910–1918.
- »Kino und Schriftsteller« (1912). In: *Der Kinematograph*, Nr. 282 (15.5.1912).
- »Kinotonen« (1913). In: *Skandinavisk Films-Revue* (1:2), 5.
- KJERULF, Alfred (1912a): »Filmsforfatterne og Censuren«. In: *Biografteaterbladet* 2, 35–36.
- (1912b): »Den første Betingelse«. In: *Biografteaterbladet* 2, 27–28.
- »Klip Klap« (1912). In: *Biografteaterbladet* 1 (Januar 1912), 10.
- KNUDSEN, Johan (1912): Beitrag zur Enquête »Den stumme Kunst«. In: *Teatret* 11:7 (Januar 1912), 57.
- KNUDSEN, Poul (1939): *Film*. Kbh: Schönbergske.
- KOCH, Henning, u. Kristian HVIDT (1999) (Hg.): *Danmark Riges Grundlove. 1849 – 1866 – 1915 – 1953*. Kbh: Christian Ejler.
- KOHL, Louis von (1909a): »Til Læserne!«. In: *Nordisk Biograf-Tidende* 1 (September 1909), 5–6.
- (1909b): »Fremtidens Folkekunst«. In: *Nordisk Biograf-Tidende* 2 (Oktober 1909), 19–20.
- (1909c): »Teater og Biograf«. In: *Nordisk Biograf-Tidende* 4 (December 1909), 51–52.
- (1912): Beitrag zur Enquête »Den stumme Kunst«. In: *Teatret* 11:7 (Januar 1912), 55.
- »De kommende Manuskriphonorarer« (1918). In: *Filmen* 7, 15.1.1918, 70–71.
- KRABBE, K.H. (1924): »Neurasteni«. In: Chr. Blangstrup (Hg.): *Salmonsens Konversationsleksikon*, 2. Ausg. Bd. 17: *Mjelsk–Nordland*. Kbh: Schultz, 849–851.
- KRAG, Thomas (1909): »Introduktion«. In: Otto Larsen: *Auf Langfahrt. Abenteuer und Erlebnisse eines Weltbummlers zu Wasser und zu Lande*. Übers. v. Alf. Dietrich. Leipzig bzw. Kbh: Tillge bzw. Koehler, II–13.
- (1910): »Asta Nielsen«. In: *Masken*, 19.11.1910, 71–72.
- (1911a): »Films ...«. In: *Biografteaterbladet* 1911:1, 4.
- (1911b): »Teater-Films«. In: *Masken*, 24.12.1911, 98–99.
- (1912): »Prologen ved Paladsteatrets Aabningsforestilling i Gaar Aftes«. In: *Politiken*, 18.10.1912.
- KRISTENSEN, Tom (1921): *Livets arabesk*. Kbh: Hagerup.
- (1925): »Den unge Lyrik og dens Krise«. In: *Tilskueren* 42 (1925:2), 31–43.
- (1926): *En Kavalér i Spanien*. Kbh: Gyldendal.
- (1936): »Til Emilie Sannom«. In: Ders.: *Mod den yderste Rand*. Kbh, Gyldendal, 75.
- (1953): *En bogorms barndom*. [Kbh:] E.W. Lindberg-Pedersen.
- (1973): »To-mands-løbet«. In: Ders.: *Blandt Københavnere*. Kbh: Gyldendal, 50–60.
- (1966): *Aabenhjertige Fortielser. Erindringsglimt*. Hg. u. ausgewählt v. Carl Bergstrøm-Nielsen. Kbh: Gyldendal.
- (1973): *Blandt københavnere. Nogle erindringsglimt*. Hg. v. Carl Bergstrøm-Nielsen. Kbh: Gyldendal.
- KÜHN, Gertraude, Karl TÜMMLER u. Walter WIMMER (Hg.) (1975): *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918–1932. Dokumente und Materialien zur Entwicklung der Film-*

- politik der revolutionären Arbeiterbewegung und zu den Anfängen einer sozialistischen Filmkunst in Deutschland.* Bd. 1. Berlin (DDR): Henschel.
- KURTZ, Rudolf (1926): *Expressionismus und Film.* Berlin: Lichtbildbühne. Neuauflage: Zürich: Lichtbildbühne 1965. (= Filmwissenschaftliche Studentexte; 1)
- LANDT MOMBERG, Harald (1922): *Parole.* Kbh: Det ny Studentersamfundets Forlag.
- LANGE, Sven (1900): *Hjærtets Gærninger. Roman.* Kbh: Gyldendal.
- (1908): »Plaudereien über das literarische Dänemark«. In: *März. Halbmonatsschrift für deutsche Kultur* 2:2, 154–162.
 - (1909a): *Samson og Dalila. En Tragikomdie i 3 Akter.* Kbh: Gyldendal.
 - (1909b): »Det stumme Teater« [–Kronik]. In: *Politiken*, 7.8.1909
 - (1910a): *Elskovsleg.* Kbh: Regia Kunstfilms.
 - (1910b): *Mens Dagene gaar –. Studier og Skitser.* Kbh u. Kristiania: Gyldendal.
 - (1911a): »Biografateatrene og Pressen«. In: *Biografateaterbladet* 1911:1, 6–7.
 - (1911b): »Svar til Hr. Peter Nansen«. In: *Teatret* 9:2, Oktober 1911, 14–15.
 - (1912): »Den stumme Kunst«. In: *Teatret* 11:7, Januar 1912, 53–55.
 - (1914): »Teaterbetragtninger«. In: *Teatret* 13:7, Januar 1914, 53–56.
 - (1915): *Fru Gerda og hendes Moder. Et Aar i Breve.* Kbh: Gyldendal/Nordisk.
 - (1925): *De første Kampe. Roman.* Kbh, London u. Berlin: Gyldendal.
 - (1929a): *Meninger om Litteratur.* Hg. v. Oskar Thyregod. Kbh: Gyldendal.
 - (1929b): *Meninger om Teater.* Hg. v. Oskar Thyregod. Kbh: Gyldendal.
- LANGSTED, Adolf [1917a]: *Asta Nielsen.* Kbh: Nyt nordisk Forlag. (= Sceniske Kunstnere smaa Karakteristiker)
- (1917b): »Hvorledes Asta Nielsen optager sine Films – et Interview«. In: *Vore Herrer* 15.
 - (1918): »Hr. Sophus Michaëlis udtales sig om Filmens Kunst«. In: *Filmen*, 1.3.1918, 99–100.
 - , u. Poul GREGAARD [1917]: *Filmens Eventyr.* Kbh: Nyt nordisk Forlag.
- LARSEN, Karl (1917): *Æsthetiker, Patriot, Polemiker.* Kbh: Aschehoug.
- (1930): *Midt i og mod Strommen.* Hg. v. Hans Brix. Kbh: Aschehoug/Dansk Forlag.
- LARSEN BIØRNER, Anna (1955): *Teater og Tempel. Livserindringer.* Kbh: Hirschsprungs Forlag.
- LARSEN, Otto (1907): *Debutanten. Billeder fra den malede Verden.* *Københavnerier.* Kbh: Nordiske Forfatteres Forlag.
- (1909): *Omstrefter-Liv. Blænddværk og Kendsgerninger.* Kbh: E. Jespersen.
- LOSSON, Frans (1981): *Fra Ekbátana til Klareboderne. En brevbog om Sophus Claussen og hans forlæggere.* Kbh: Gyldendal. (= Gyldendals julebog)
- LAVEDAN, Henri (1908): »L'Assassinat du Duc de Guise. Drame cinématographique en six tableaux«. In: *L'illustration*, 21.II.1908, 345–348. [Nachdruck 1987 in: *Les grands dossiers de L'illustration: Histoire d'un siècle 1845–1944. Le cinéma.* Paris: Le Livre de Paris, 36–38.]
- LAUINGER, Hort (Hg.) (1996): *Literarische Streifzüge durch Filmhäuser und Theater. Anthologie.* Cadolzburg: ars vivendi.
- LAURITZEN, Philip (Hg.) (1971): *Om Film: Knud Sønderby, Karl Roos, R. Broby Johansen, Ole Palsbo.* Kbh: Rhodos.
- LE BON, Gustave (1982): *Die Psychologie der Massen* [= *Psychologie des foules*, übers. v. Rudolf Eisler]. 15. Aufl. Stuttgart: Kröner. (= Kröners Taschenausgabe; 99)
- LEMKOW, Victor (1916): »Danske Dramatikeres Forbund«. In: *Teatret* 15:11, 82–86.
- (1919): »Teatrenes Stilling«. In: *Teatret* 18:20, 158–160.
 - (1931) *Danske Dramatikeres Forbund.* 9. Marts 1931. Kbh: Danske Dramatikeres Forbund.
- LEVEMAND, Victor (1912): »Palads-Teatret lukker op!«. In: *Masken*, 20.12.1912, 18.
- LEVY, Louis (1910): *Den gamle Verden. Fortælling.* [Kbh:] Gyldendal.
- Die Lichtbild-Bühne. Das Fachorgan und Offertenblatt für das Interessengebiet der Kinematographen-Theaterpraxis.* 1910–1918.
- Das Lichtbild-Theater. Wochenschrift für Kinematographie.* 1911–1914.
- LINCK, Helge (1913): *Arven fra Amerika.* Kbh: Bladhandlerforbundets Forlag. (= Halvkrone Serien)
- (1916): *Hr. Direktør Konradsen.* Kbh: Steen Hasselbalch.
- LIND, Helmer: s. GNUDTZMANN, Albert.

- LINDSTRØM, Viggo (1915): *Kjøbenhavn i Tredserne. Særlig Byens Forlystelser*. Kbh: Hagerup.
- »Literaturen paa Film« (1909). In: *Maaneds-Magasinet*, 574–580.
- LOCHER, Jens (1913a) [unter Signatur „Jens“]: »Forfatterret«. In: *Filmen* 2:4, 1.12.1913, 53–54.
- (1913b) [unter Pseudonym „r“]: »Om Filmskomedier«. In: *Filmen* 13, 15.4.1913, 180–181.
- (1915) [unter „J.L.“]: »En højere Enhed. Apropos Filmsketch'en i Cirkus Variéte«. In: *Masken*, 19.12.1915.
- (1916a): »Filmens Meend VI. Axel [sic] Kjerulf«. In: *Masken*, 349.
- (1916b): *Hvorledes skriver man en Film?* Kbh: Pio.
- (1917) [unter „J.L.“]: »Bevillingerne«. In: *Filmen* 5:15, 15.5.1917, 158, 160.
- (1918) [unter „J.L.“]: »Betrægtninger over „Intolerance“«. In: *Filmen* 6:24, 1.10.1918, 265–266.
- (1919) [unter „J.L.“]: »Aladdin og Filmen«. In: *Filmen*, 7:9, 15.2.1919, 105–106.
- Love for Danske Dramatikeres Forbund*. (1925) Kbh: [Danske Dramatikeres Forbund].
- LUMBYE, Knud (1926): »Et Liv blandt Kunstnere. Erindringer. XXIII: Da Ole Olsen første Gang blev Millionær«. In: *Aftenbladet*, 4.9.1926.
- LUNDKVIST, Ingemar (Hg.) (1994): *Vi som varit på bio*. Sthlm: Sober.
- M (1917): »Aus Dänemark. Originalbericht unseres –m-Korrespondenten«. In: *Der Kinematograph* 537 (11.4.1917).
- (1918): »Neues aus Dänemark. Originalbericht unseres –m-Korrespondenten«. In: *Der Kinematograph* 576 (16.1.1918).
- M., S. (1912): »Biograffjoller eller –?«. In: *Kinobladet* 1, 1.1.1912, 19–20.
- MADSEN, Johanne (1909): »Biograferne og Børnene« [„Kronik“]. In: *Politiken*, 14.10.1909.
- MAGNUSEN, Fritz (1919): »Dansk Filmsindustri«. In: *Kino-Revuen*, 15.7.1919, 33–35.
- MAGNUSEN, Julius (1913a): »Teaterbetragtninger«. In: *Teatret* 12:7, Januar 1913, 50–55.
- (1913b): »Film« [„Kronik“]. In: *Politiken*, 7.4.1913.
- (1914): »Levende Billeder« [„Kronik“]. In: *Politiken*, 1.10.1914.
- (1915): »Forbuddet mod „Rubicon“«. In: *Teatret* 14:15 (Mai), 114–118.
- [MAGNUSSON, Charles (1914):] *Huru ett biografmanuskript bör utföras*. Sthlm: o.V.
- MANTZIUS, Karl: s. »Dr. Mantzius om de amerikanske Films« (1917).
- »MAUD« (1912): »Kino-Kunst«. In: *Masken*, 30.6.1912, 303.
- Meddelelser fra National Forfatterforening. 1909–1915* (1915). Kbh: National Forfatterforening.
- MELBYE, Anton (1912): Beitrag zur Enquête »Den stumme Kunst«. In: *Teatret*, II. Jg., Hft. 7 (Januar 1912), 57–58.
- »MESTER DUBITANS« (1916): »Film, Pædagogik og – Nationaltidende«. In: *Masken* 6:41, 9.7.1916, 291.
- MICHAEL, Ib (1997): *Vanillepigen*, 3. Ausg. Kbh: Gyldendal. [1991]
- MICHAËLIS, Sophus (188a): »Kampen for Overdaadigheden«. In: Ders.: *Træbukken og andre Fortællinger*. Kbh u. Kristiania: Gyldendal, 161–171.
- (1918b): »Muspelsønnen«. In: Ders.: *Træbukken og andre Fortællinger*. Kbh u. Kristiania: Gyldendal, 47–69.
- (1919a): »Dansk Forfatterforening«. In: *Litteraturen. Nordens kritiske Revy*, I. Jg., 843–849.
- (1919b): »Vanemennesker«. In: Ders.: *Samlede Romaner*, Bd. I: *Vanemennesker – Åbelø*. Kbh u. Kristiania: Gyldendal, 5–225. [1892]
- (1920): *Åbelø*. 5. Aufl. Kbh: Gyldendal. [1895]
- (1921a): *Himmelskibet*. Kbh u.a.: Gyldendal.
- (1921b): »Himmelskibet«. In: Ders.: *Romersk Foraar og andre Digte*. Kbh u.a.: Gyldendal, 137–141.
- (1921c): »Pax Åeterna«. In: *Romersk Foraar og andre Digte*. Kbh u.a.: Gyldendal, 130–133.
- (1926): *Das Himmelsschiff* [= *Himmelskibet*; 1921, übers. v. Charlotte Weigert]. Berlin: S. Fischer.
- : s. auch LANGSTED, Adolf.
- MICHEL, Carl (1886): *Die Gebärden sprache dargestellt für Schauspieler sowie für Maler und Bildhauer*. 2 Bde. Köln: DuMont.
- [der Vorname diesmal als „Karl“ geschrieben] (1910): *Die Sprache des Körpers in 721 Bildern dargestellt*. Leipzig: J.J. Weber.
- MIERENDORFF, Carlo (1920): *Hätte ich das Kino!* Berlin: Reiß. (= Tribüne der Kunst und Zeit; 15)

- MORDHORST, Carl (1913): »Wie eine Löwenjagd ‚gestellt‘ wird«. In: *Lichtbild-Bühne* 6:43, 25.10.1913, 18, 23, 30.
- MORTENSEN, Finn Hauberg (Hg.) (1980): *Klingen. En antologi*. Kbh: Samleren.
- MÜNSTERBERG, Hugo (1996): *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Hg. u. übers. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema.
- »En musikalsk Revueforsætter. Alfred Kjerulf« (1914). In: *Masken*, 19.7.1914, 249–250.
- MUUSMANN, Carl (1913): *Københavner-Teatret. Nutidsroman*. Kbh: Jespersen.
- (1914a): *Filmens Datter. Artistroman*. Kbh: Jespersens Forlag.
- (1914b): »Før Filmen florerede«. In: *Danmark. Illustreret Almanak*. Kbh: Gyldendal, 33–38.
- (1916): *En Københavner. Erindringer fra Sedan til Verdun*. Kbh: V. Pio.
- (1923): *De skræ Bætter. Dansk Teaterroman*. Kbh: Jespersens Forlag.
- (1939a): *Halvfemsernes glade København. Erindringer og Oplevelser*. [Kbh: Jespersens Forlag, 1921.] Kbh: Forlaget Danmark.
- (1939b): *Da København blev voksen. Levende Billeder fra Aarhundredets Start*. Kbh: Forlaget Danmark.
- MØLLER KRISTENSEN, Sven (Hg.) (1963): *Kritisk Revy. En antologi af tekster og illustrationer fra tidskriftets tre årgange ved Sven Møller Kristensen, efterskrift af Poul Henningsen*. Kbh: Gyldendal. (= Gyldendals Uglebøger)
- N— (1906): »Kinematographisches«. In: *Der Komet*, Nr. 1131 (24.II.1906), 4.
- NANSEN, Peter (1913a): »Film und Literatur. Mit einem Vorwort und einem Anhang«. In: *Berliner Tageblatt*, 7.4.1913. [Vgl. auch den kommentierten Nachdruck in: »Die Literaturfrage im Kinofilm« (1915)]
- (1913b): »Film-Teatrene og Literaturen« [»Kronik«]. In: *Politiken*, 13.3.1913.
- (1917): »Forlæggere, Forfattere, Boghandlere« [»Kronik«]. In: *Politiken*, 7.7.1917.
- (1918): *Mine 20 Aar i Gyldendal: Forord, Redegørelse, et Bilag*. Kbh: Privatdruck.
- NATHANSEN, Henri (1902): *Floden*. Kbh: Det nordiske Forlag.
- (1904): *Mor har Ret – Komedie i tre Akter*. Kbh u. Kristiania: Gyldendal.
- (1915): *Affæren. Komedie i 4 Akter*. Kbh u. Kristiania: Gyldendal.
- (1914): *Die Affäre. Ein bürokratisches Lustspiel in vier Akten*. Übers. v. John Josephson. Berlin: Oesterheld.
- NEERGAARD, Ebbe (1951): *Hvorfor er Filmen sådan?* Kbh: Monde.
- (1949): *Filmkronikker 1928–1948*. Kbh: Arne Frost-Hansen.
- NERVØ, Alfred (1913): »Film«. In: *Politiken*, 31.3.1913.
- (1917): »Hvad Filmen kan blive til«. In: *Vore Herrer*, 4.10.1917.
- (1920): »Automobilet i Filmens Tjeneste. Nogle Erindringer fra Filmens Kulisser«. In: *Vore Herrer* 6.
- NEXØ, Martin Andersen (1917): »Forfatterne og deres Organisation« [»Kronik«]. In: *Politiken*, 5.9.1917.
- (1939): *Vejs Ende*. Kbh: Gyldendal.
- (1955): *Kultur og Barbari* (= *Taler og Artikler*, hg. v. Børge Houmann, Bd. 3). Kbh: Tiden.
- [—] (1969): *Breve fra Martin Andersen Nexø*. Hg. v. Børge Houmann. Bd. 1: 1890–1921. Kbh: Gyldendal.
- Neuer Theater-Almanach. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch* (1904–1912). Bd. 16–23.
- NICOLAISEN, A[nton] (1911): »Børn og Biografteatre. Et vigtigt Spørgsmaal«. In: *Biografteaterbladet* 6 (December 1911), 83–85.
- NIELSEN, Arnold Richard (1914): »Af Filmens Historie. VII: Da jeg fik Ole Olsen til at starte Nordisk Films Compagni. VIII: Valby-Teatrets første Dage«. In: *Folkets Avis*, 28.9. u. 29.9.1914.
- NIELSEN, Asta (1912): »Bag Filmkulisserne«. In: *Teatret* 12:6 (Dezember), 41–42.
- (1945): *Den tiende Muse. 1. Teil: Vejen til Filmen*. Kbh: Gyldendal.
- (1946): *Den tiende Muse. 2. Teil: Filmen*. Kbh: Gyldendal.
- (1966): *Den tiende Muse. 2., überarb. Ausg.* Kbh: Gyldendal.
- (1997): *Liebe mit Achtzig. Asta Nielsen – Christian Theede: Briefe*. Hg. v. Allan O. Hagedorff. Berlin: Jovis.
- (1998): *Breve 1911–71. Udvag af Ib Monty*. Kbh: Gyldendal.

- NIELSEN, Johannes (1912): Beitrag zur Enquête »Den stumme Kunst«. In: *Teatret* 11:7 (Januar 1912), 56.
- NIELSEN, L.C. (1928): *Det langsomme Træ. Selvbiografi i forbigaende*. Kbh: Hasselbalch.
- : s. auch ANDERSEN, Jørgen (Hg.).
- NIELSEN, Verner (1914): *Vi filmer blot. Farce med Sang i én Akt*. [Masch.]. Opført første gang august 1914 på Nørrebro Teater.
- NIETZSCHE, Friedrich (1988a): »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik«. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Bd. 1. München: dtv (= dtv; 2229), 9–156.
- (1988b): »Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben«. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Bd. 1. München: dtv (= dtv; 2229), 243–333.
- »Die ›Nordische Film Co. G.m.b.H.‹« (1916). In: *Der Kinematograph* 500 (28.7.1916).
- »En ny og bedrøvelig Vise om Filmens Fordævelighed til Skræk og Advarsel for alle Ligesindede« (1913). In: *Blæksprutten*, 14.
- NYGAARD, Fredrik (1919): »London«. In: Ders.: *Europaskitser*. Kbh: Pio & Branner, 15–16.
- (1924): »Georg Brandes om Filmen«. In: *Film Magasinet* 68, 2–4.
- (1925): *Det skæve Foraar*. Kbh: Ny Tids Forlag.
- OLSEN, Arnold V. (1917): »In der Werkstatt. Lebende Bilder vom Aufnahmetheater der Nordisk Film Kompagni in Valby«. In: *Der Eisbär. Mitteilungen der Nordischen Film Co. G.m.b.H.* 1:2.
- OLSEN, Ole (1940): *Filmens Eventyr og mit eget*. Kbh: Jespersen & Pio.
- »Om Filmskomedier« (1913). In: *Filmen* 18, 17.1913, 243.
- ›P.S.‹ (1917): »Børn og Biografer«. In: *Filmen* 5:18, 17.1917, 181–184.
- PALUDAN, Jacob (1927): *Fugle omkring Fyret*. 4., unveränd. Aufl. Kbh: Hasselbalch. [1925]
- (1960): *Feodor Jansens Jeremiader*. Oslo: Cappelen. (= Nordisk skrivekunst) [1927]
- PERLMANN, Emil: »I. Internationale Kinematographen-Industrie-Ausstellung Hamburg 1908. II. Der Kongress. In: *Der Kinematograph* 78 (24.6.1908).
- PINTHUS, Kurt (Hg.) (1963): *Das Kinobuch. Dokumentarische Neuauflage*. Zürich: Arche. (= Sammlung Cinema; 4) [1913; vordatiert auf 1914]
- POE, Edgar (1907): »Mordene i Rue Morgue«. In: Ders.: *Hemmelighedsfulde Fortællinger*. Übers. v. Jakob Hansen. Bd. 1. Kbh: Gyldendal, 154–182.
- (1980): *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, Bd. 7: *Rezensionen II*. Hg. v. Kuno Schumann u. Hans Dieter Müller. Herrsching: Manfred Pawlak.
- PONTOPPIDAN, Clara (1950/51): *Eet liv – mange liv*. *Erindringer*. 2 Bde. Kbh: Westermann.
- : s. auch ›SORROW‹.
- PONTOPPIDAN, Henrik (1897): »Enetale«. In: *Politiken*, 14.3.1897.
- (1909): »Et Balance-Konto«. In: *Tilskueren*, 535–542.
- (1920): »Pontoppidan om filmen«. In: *Filmjournalen*, 14.3.1920, 68.
- [—] (1997) *Henrik Pontoppidan's breve. Udgivet og kommenteret af Carl Erik Bay u. Elias Bredsdorff*. Bd. 1: 1880–1913. Bd. 2: 1914–1943. Kbh: Aschehoug.
- PONTOPPIDAN, Knud (1886): *Neurasthenien, Bidrag til Skildringen af vor Tids Nervositet*. 2. Aufl. Kbh: T.H. Lind.
- POULSEN, Adam (1961/62): *En Skuespillers Erindringer*. 2 Bde. Kbh: Hirschsprung.
- POULSEN, Johannes (1912): Beitrag zur Enquête »Den stumme Kunst«. In: *Teatret* 11:7 (Januar 1912), 57.
- PRIEUR, Jérôme (Hg.) (1993): *Le spectateur. Les écrivains au cinéma. Une anthologie*. Paris: Cahiers du cinéma.
- PROUST, Marcel (1987): *Du côté de chez Swann*. Paris: Éditions Gallimard.
- ›R.H-M.‹ (1922): »Tanskan nuori runoilija«. In: *Ultra* 1 (14.9.1922), 6–7.
- RAAGE, Harald (1918): *Venustoget i Norden. Detailler fra de to sidste Krigsaar*. Kbh: Kamla. 2. Aufl.: Kbh, A.G. Frisenette, 1918.
- (1919a): *Froken Gudruns muntre Meriter*. Kbh: Kamla.
- (1919b): *Narrebjelder*. Kbh: F. Kamla.
- (1919c): *Palais Erotica. Venustoget i Norden's 2. Del*. Kbh: Kamla.
- (1920): *Det forraadte Danmark. En Fortælling fra de to Sygers Tid*. 4. Aufl. Kbh: F. Kamla.
- (1921): *Frøken Violets Forlovelser*. Kbh: F. Kamla.

- (1922a): *Gadens Roman*. Kbh: Ludv. Johansens Forlag.
- (1922b): *Hotel Tre Løver*. Kbh: F. Kamla.
- (1923): *Det gyldne Blændværk. Kjøbenhavnerroman*. Kbh: F. Kamla.
- RASCH, Thorvald (1910): *Gauchodansen*. Kbh u. Leipzig: Wilhelm Hansen; Kristiania: Norsk Musik-Forlag.
- RAVN, Carsten (Hg., 1900: A. Breidahl) (1898–1900): *Kinoptikon. En Aarsrevy*. Kbh: Gjellerup.
- RAVN-JONSEN, Johannes (1913): »Dansen om Guldkalven«. In: *Skandinavisk Films-Revue* 1:1, 6.
- REUMERT, Poul (1959): *Masker og Mennesker*. 2., durchgeseh. u. erw. Ausg. Kbh: Gyldendal.
- Rigsdagstidende* (1910): *Forhandlinger paa Folketinget. 63de ordentlige Samling 1910–II*. B. II. Kbh.
- (1911a): *Forhandlinger paa Landstinget. 63de ordentlige Samling 1910–II*. Kbh.
- (1911b): *Tillæg A til Rigsdagstidenden. Forelægde Lovforslag m.m. 63de ordentlige Samling 1910–II*. Bd. II. Kbh.
- (1912): *Forhandlinger paa Folketinget. 65de ordentlige Samling 1912–13*. Bd. I. Kbh.
- RIMESTAD, Chr. (Hg.) (1906): *Digtere i Forhor*. Kbh: Gyldendal.
- RODE, Edith (1915): »Vore danske Film«. In: *Teatret* 14:19, 146–150.
- (1951): *Der var engang. Et kig tilbage*. Kbh: Gyldendal.
- RODE, Helle (1917): *Krig og Aand*. Kbh u. Kristiania: Gyldendal.
- (1923): *Regenerationen i vort Aandsliv. Udvalgte Kritikere I*. Kbh u.a.: Gyldendal.
- RODE, Ove (1925): »Til Sophus Michaëlis [ved Aften-Festen paa hans 60aarige Fødselsdag]«. In: *Tilskueren* XLII, 390–397.
- ROSENBERG, P.A. (Hg.) (1917): *Store nordiske Konversationsleksikon. En nordisk Encyklopædi*. Bd. 8. Kbh: Store nordiske Konversations Leksikons Forlag. Stichwort: »Film«, 120.
- ROSENKRANTZ, Palle (1911a): »Censor«. In: *Masken* 1:47, 20.8.1911, 399–400. [Gezeichnet: »Masque du fer.«]
- (1911b): »Danske Dramatikere og deres Kaar. Interview med Baron Palle Rosenkrantz«. In: *Masken*, 22.1.1911.
- (1913a): »Viktoria Teatret«. In: *Masken* 3:22, 2.3.1913, 131–132. [Gezeichnet: »Cinematiker.«]
- (1913b): »Ungdom og Charme. Gudrun Houlberg. Naar Ofelia skal filme –«. In: *Masken* 3:25, 23.3.1913, 145–146. [Gezeichnet: »V.S.«]
- (1913c): »Vampyren. Victoriateatrets nye Film«. In: *Masken* 3:25, 23.3.1913, 146–147.
- (1913d): »Danske Film«. In: *Masken* 5:29, 20.4.1913, 170. [Gezeichnet: »Cinematiker.«]
- (1913e): »Den gule Fare«. In: *Masken* 3:31, 4.5.1913, 185.
- (1913f): »Literært –!«. In: *Masken* 3:36, 8.6.1913, 215. [Gezeichnet: »Masque de fer.«]
- (1913g): »Film-Fabriker«. In: *Masken* 3:37, 16.6.1913, 222. [Gezeichnet: »Filmatiker.«]
- (1913h): »Filmen og Forfatterne«. In: *Masken* 3:41, 13.7.1913, 241–242. [Nachdruck in: *Filmen* 4, 1.12.1917, 40/42.]
- (1913i): »Film og Fremtid«. In: *Masken* 3:46, 17.8.1913, 272–274. [Gezeichnet: »P.R.«]
- (1913j): »Teaterbetrægtninger. II«. In: *Masken* 3:48, 31.8.1913, 285–286. [Gezeichnet: »P.R.«]
- (1913k): »Kunsten og Filmen«. In: *Filmen* 24, 1.10.1913, 333–334.
- (1913l): »Böcklin-Filmen«. In: *Masken* 4:4, 26.10.1913, 19. [Gezeichnet: »P.R.«]
- (1913m): »En Polemik om levende Model«. In: *Masken* 4:12, 14.12.1913, 62–63. [Gezeichnet: »Masque de fer.«]
- (1913n): »Guldhornene. Et historisk-romantisk Sagn«. In: *Masken* 3:48, 31.8.1913, 285–284.
- (1914a): »Filmens Eventyr«. In: *Masken* 4:44, 26.7.1914, 256–257. [Gezeichnet: »Fhv. Filmatiker.«]
- (1914b): »Ole Olsen og Nordisk Film Co., Aktks.«. In: *Masken* 4:45, 2.8.1914, 259–260.
- (1920a): »Oplevelser omkring Optagelsesapparatet. Aage Barfoed fortæller om sin Virksomhed som Filmsdiger«. In: *B.T.*, 14.6.1920. [Gezeichnet: »Jernmasken.«]
- (1920b): »Oplevelser omkring Optagelsesapparatet. Lavinen's Forfatter, Carl Gandrup fortæller om sin Filmstid«. In: *B.T.*, 19.4.1920. [Gezeichnet: »Jernmasken.«]
- (1926): *Klownen. Roman i 46 Billeder*. Efter A.W. Sandbergs og Poul Knudsens Film af samme Navn, indspillet af Nordisk Films Co. 1926. Kbh: Levin & Munksgaard.
- (1927): *Tredive Aar paa det danske Parnas*. Kbh: Hasselbalch.
- ROSTOCK, Xenius (1911): »Om Films-Skuespillets indre Teknik«. In: *Biografteaterbladet* 4, 53–54.

- (1912): »Det døde Punkt i Biograf-Teatret«. In: *Biografteaterbladet* 1, 8.
- RUNG, Otto (1902): *Det Uafvendelige*. Kbh: Gyldendal.
- (1904): *Sidste Kamp*. Kbh u. Kristiania: Gyldendal.
- (1906a): *Den hvide Yacht*. Kbh u. Kristiania: Gyldendal.
- (1906b): »Der letzte Kampf«. In: *Die neue Rundschau* 17:1, 4–25, 160–194, 286–319, 413–446. [Kein Übersetzer genannt.]
- (1907): »Rekordfieber«. In: *Die neue Rundschau* 18:1, 337–364. [Kein Übersetzer genannt.]
- (1909): *Skyggernes Tog*. Kbh: Gyldendal.
- (1911): »Der Vagabund«. Übers. v. Hermann Kiv. In: *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste*, Jg. 2 (1911), Hft. 86, 686; Hft. 87, 693f; Hft. 88, 700f; Hft. 89, 709f.
- (1912): *Lonkammeret*. Kbh u. Kristiania: Gyldendal.
- (1913): *Den lange Nat*. Kbh u. Kristiania.
- (1914): *Den store Karavane. Nutidsroman fra Ægypten*. Kbh u. Kristiania: Gyldendal.
- (1917): »Strindbergs: »Et Drømmespil««. In: *Teatret* 16:7, Januar 1917, 50, 52.
- (1919): *Paradisfuglen*. Kbh: V. Pios Boghandel Poul Branner.
- (1922): *Da Vandene sank*. Kbh: V. Pios Boghandel Poul Branner.
- (1923a): »Det loste Problem«. In: Ders.: *Stjaalne Masker*. Kbh: Danske Forfatteres Forlag Palle Raunkjær, 29–47.
- (1923b): »Manden der sveg Kulør«. In: Ders.: *Stjaalne Masker*. Kbh: Danske Forfatteres Forlag Palle Raunkjær, 125–142.
- (1927): *Noveller*. 1: *Tyve og Røvere*; 2: *Retterns Sverd*; 3: *Livet farligt*. Kbh: Gyldendal.
- (1935): »Københavnsk Selskabsliv ved Aarhundredeskiftet«. In: Julius Clausen u. Torben Krogh (Hg.): *Denmark i Fest og Glæde*, Bd. 5: *Tiden 1870–1914*. Kbh: Chr. Erichsen, 45–120.
- (1942): *Fra min Klunketid. En hjemlig Kavalkade*. Kbh: Gyldendal.
- S., V. (1913): »S.R.H. Landets næststørste Films-Fabrik«. In: *Masken*, 6.4.1913, 160–161.
- SAINT-SAËNS, Camille (1908): *L'Assassinat du duc de Guise, op. 128*. Paris: Durand & Fils.
- SARAUW, Paul (1912) [unter der Signatur 71]: »Levende Billeder«. In: *Politiken*, 21.9.1912.
- (1954): – *saa vidt jeg husker ...* Kbh: Martins Forlag.
- SAUERBERG, Thor (1913a): »Den danske Filmsmisere«. In: *Skandinavisk Films-Revue* 1:1, 3–4.
- (1913b): »Filmens Dronning«. In: *Skandinavisk Films-Revue* 1:1, 16.
- SCHENSTRØM, Carl (1943): *Fyrtaarnet fortæller*. Kbh: Hagerup.
- SCHIÖTZ-CHRISTENSEN (1897): »Et Verdenssprog«. In: *Lolland-Falsters Folketidende*, 26.1.1897.
- SCHNITZLER, Arthur (1983): *Tagebuch 1913–1916*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- (1984): *Briefe*. Bd. 2: 1913–1915. Ffm: S. Fischer.
- (1988): *Tagebuch 1909–1912*. 2., unveränd. Aufl. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften. [1981]
- »Schriftsteller und Filmfabrikanten« (1913). In: *Lichtbild-Bühne* 6:6, 8.2.1913, 32.
- SCHWEINITZ, Jörg (Hg.) (1992): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam. (= Reclam-Bibliothek, 1432)
- SEYDEL, Renate, u. Allan HAGEDORFF (Hg.) (1984): *Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen*. Berlin: Henschel.
- SIMMEL, Georg (1995): »Die Großstädte und das Geistesleben« [1903]. In: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*; 1 (= *Gesamtausgabe*; 7). Hg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt u. Otthein Rammstedt. Ffm: Suhrkamp (= stw, 807), 116–131.
- SKANDS, Laurids (1921a): »Film og Presse. Nogle Betragtninger«. In: *Journalisten* 17:22, 31.10.1921, 6, 8.
- (1921b): »Film og Presse. Nogle Betragtninger II.«. In: *Journalisten* 17:24, 30.II.1921, 1–2.
- (1921c): »Film og Presse. Nogle Betragtninger III.«. In: *Journalisten* 17:25, 14.III.1921, 1–2.
- (1926): *Filmens Liv*. Bog- & Bladcentralen.
- SKJOLDBORG, Johan (1934–35): *Min Mindebog*. Bd. 1: *Barndommens Dage*. Bd. 2: *Ungdomstid og Manddoms Aar*. Kbh: Gyldendal.
- SLIDE, Anthony (Hg.) (1988): *The Picture Dancing on a Screen. Poetry of the Cinema*. New York: Vestal.

- (Hg.) (1992): *They also Wrote for the Fan Magazines: Film Articles by Literary Giants from E.E. Cummings to Eleanor Roosevelt, 1920–1939*. Jefferson: N.C.: McFarland.
- SOLEM, Gersöö (1976): *Walter Benjamin, die Geschichte einer Freundschaft*. Ffm: Suhrkamp. (= Bibliothek Suhrkamp, 467)
- SOMMERFELDT, Gunnar (1923): »Filmens Maal og Midler«. In: *Kinobladet* 11:10, 15.3.1923, 200–207.
- SORROW (1911): »Primadonna. Et Interview med Fru Clara Wieth«. In: *Biografteaterbladet* 3, 36–37.
- SOYA, C.E. (1943): *Min Farmors Hus*. Kbh: Borgen.
- STANGELAND, Karin Michaëlis: s. MICHAËLIS, Karin.
- Statistische Korrespondenz* (1913), 39:63, 6.12.1913.
- Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich*. Bd. 14 (1893); Bd. 24 (1903); Bd. 32–35 (1911–14).
- STAUN, C. (1911): *Proletardrengens Læreaar*. Kbh: Gyldendal.
- STENNSGAARD, Erling (1911): »Biografteaterbladet«. In: *Biograf-Teaterbladet* 1:1, Januar 1911.
- STEIN, H.: s. GREEN, H.
- STORM PETERSEN, Robert (1915): »Mine Teatererindringer, VII–X«. In: *Masken*, 20.6.1915 (249), 27.6.1915 (252), 4.7.1915 (260), 11.7.1915 (268).
- (1974): *Tegninger og tekster 1900–1919*. Kbh: Carit Andersen.
- (1976a): »En Film«. In: Ders.: *Man ved aldrig noget (Samlede fortællinger, 3)*. Kbh: Branner og Korch, 62–65. [1921]
- (1976b): »Filmatisk Episode«. In: Ders.: *Det ordner sig (Samlede fortællinger, 2)*. Kbh: Branner og Korch, 22–28. [1928]
- STRINDBERG, August (1999): *Teatern och intima teatern* (= SV; 64). Stockholm: Norstedt.
- STUCKENBERG, Viggo: s. ANDERSEN, Jørgen (Hg.).
- Studentersamfundet gennem 25 Aar*. 1907.
- STHYR, C.H., u. H.F. ØLLEGAARD (Hg.) (1907): *Filolog- og Magister-Stat*. Kbh: Pio.
- SUTTNER, Bertha von (1968): *Lebenserinnerungen*. Berlin: Verlag der Nation.
- TANDRUP, Harald (1918): »Nationens Fødsel«. In: *Verden og Vi*, 5.4.1918.
- »Theaterdirektør und Filmfabrikant« (1913). In: *Lichtbild-Bühne* 6:9, 1.3.1913, 28.
- THING, Morten (1988): *Rud Broby: Blod*. Kbh: Politisk Revy.
- THOMSEN, Hans M. (1913): »Billedet og Bogen«. In: *Nordisk Boghandlertidende* 47:8, 20.2.1913, 53–55.
- THOMSEN, Niels Th. (1911): *Unge Piger*. Kbh: Dansk literært Forlag. (= Danske Forfatteres Halvkrone-Nyheder)
- (1912a): »Asta Nielsen-Gad«. In: *Masken*, 27.10.1912, 23–24.
- (1912b): *Under fire Øjne. Satyrspil*. Kbh: Dansk literært Forlag.
- (1913a): »Hos Direktør Ole Olsen. Et Interview med ›Filmens Georg Brandes‹«. In: *Hver 8. Dag* 19:22, 2.3.1913, 690–691.
- (1913b): *Paradisfuglen. En Roman om Kirurgi og Kærlighed*. Kbh u. Kristiania: Bladhandlerforbundets Forlag u. Det norske Forlagskompani.
- (1914): »Nordisk Films Co.«. In: *Filmen*, 1.6.1914, 250–251.
- (1927): *Hendes Filmshelt. En Dollarprinsesses Kærlighedsroman*. Kbh: Det ny Forlag.
- (1929): *Variété*. Kbh: Alf. Nielsen.
- TREITEL, Richard (1912a): »Die Denkschrift des Verbandes der Bühnenschriftsteller über die Kinematographie«. In: *Der Kinematograph*, Nr. 282 (22.5.1912).
- (1912b): »Das kinematographische Urheberrecht«. In: *Juristische Wochenschrift* 41:II, 569–571.
- TRIER, Sigurd (1902): »Hænder«. In: *Spejlet* 5, 101–104.
- TROLLE, H. (1913a): »Filmens første Fremvisning. Et Minde«. In: *Skandinavisk Films-Revue* 1:1, 12–13.
- (1913b): »Hvorledes vi alle filmer!«. In: *Skandinavisk Films-Revue* 1:2, 7.
- U., J. (1916): »Vorgeschriebene Anfangszeiten im Kinotheater«. In: *Der Kinematograph* 475 (2.2.1916).
- UHL, Jørn (1920): *Hjemløse –. En Roman fra København i Bolignødens Tegn*. Kbh: Folkets Forlag. *Ugeskrift for Retsvæsen*. Kbh 1909–1916.
- ULRICHSEN, Erik (Hg.) (1952): *Cinematographica. Filmen i Litteraturen. En Samling Citater*. Kbh: Hasselbalch. (= Hasselbalchs Kultur-Bibliotek; 115)
- (1967): *Filmens verden. Berømte danske og udenlandske forfattere fortæller*. Kbh: Carit Andersen.

- »Um stilles Beileid wird gebeten. Ein Nachruf«. In: *Die Filmwoche* 2:56, 5.4.1914, 3–4.
- VALEUR-FAUSBØLL, E. (1912): »Kino-Kunsten«. In: *Masken*, 30.6.1912.
- Vigilia. Kortfattet Beretning om Virksomheden gennem Aarene* (1910). Kbh: Vigilia.
- VOLLQUARTZ, Ingeborg (1910): *Gammeldags Kærlighed. Fortælling*. Kbh: E. Jespersen.
- (1913): »Jeg vil skilles«. Kbh: E. Jespersen.
- (1914): *Døren til Paradis*. Kbh: E. Jespersen.
- [1915]: »Man siger —«. Kbh u. Kristiania: E. Jespersen.
- WAAGO, Hans (1916): »Lidt om Problemet Film – i Anledning af —«. In: *Amatørfotografen* 5:2, Februar 1916, 21–33.
- WAGNER, Siegfried (1922): »Zeitgeist und Film. II.« In: *Film-Kurier* 193, 5.9.1922.
- WALDEN, Herwarth (1910): »Simson und Delila«. In: *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste* 1:26, 25.10.1910, 206.
- WAMBERG, Helge (1917a) [unter der Signatur ›Helge‹]: »Pax Æterna eller Naar Skønaander mødes«. In: *Vore Herrer*, 8.3.1917.
- (1917b): *Valdemar Psilander*. 3. Aufl. Kbh: Nyt nordisk Forlag.
- WEDEL, Svend (1911): *Naar Byfolk elsker –? Horsens Sommerfilm 1911*. Horsens.
- WERTH, Hans (1910): *Öffentliches Kinematographen-Recht. Inaugural-Dissertation*. Hannover: Heinrich Höltje.
- WIED, Gustav (1913): »Filmen«. In: *Politiken*, 24.3.1913.
- (1967): *Knagsted* (= Romaner, noveller, skuespil; 8). Kbh: Rosenkilde og Bagger.
- WIEHE-BERÉNY, Charlotte (1929): *Fra gammel Mørn til den store Verden*. Kbh u. Oslo: Jespersen & Pio.
- WIETH, Clara: s. SORROW u. PONTOPPIDAN, Clara.
- WLASHIN, Ken: s. FRENCH, Philip.
- WOLFFSOHN, Georg (1913): »Kunst und Literatur und ihre Rechtsbeziehungen zum Kinematographen«. In: *Lichtbild-Bühne* 6:23, 7.6.1913, 99–100.
- ZEPELIN, Fritz de: s. MUUSMANN, Carl.
- ØSTERGAARD, Vilhelm (Hg.) (1917): *Olaf Poulsen. Et Jubilæumsskrift i Billeder og Tekst*. Kbh: Gyldendal.
- AAKJÆR, Jeppe (1919a): *Mit Regnebræt. En Selvbibliografi*. Kbh: Det akademiske Antikvariat.
- (1919b): »Prolog til Kinopaleets Aabningsforestilling«. In: Ders.: *Glimmersand*. Kbh: o.V., 43–45.
- (1944): *Breve fra Jeppe Aakjær 1883–1899*. Hg. v. Solveig Aakjær Bjerre. Kbh: Gyldendal.
- AARESTRUP, Emil (1998): *Udvalgte digte*. Hg. v. Dan Ringgaard. Kbh: Borgen. (= Danske Klassikere)

2. Sekundärliteratur

[Die dänischen Buchstaben ›æ‹, ›ø‹ und ›å‹ bzw. ›aa‹ sind nach ihrer Position im dänischen Alphabet, d.h. am Ende des Alphabets nach ›z‹, eingesortiert worden. Die Buchstaben ›ä‹ und ›ö‹ sind, auch wo sie in schwedischsprachigen Titeln erscheinen, wie deutsche Buchstaben als ›ae‹ bzw. ›oe‹ eingesortiert worden.]

- 50 år Statens filmcentral: *Statens filmcentral 1939–1989* (1989) Kbh: Statens filmcentral.
- ABEL, Richard (1976): »American Film and the French Literary Avant-Garde (1914–1924)«. In: *Contemporary Literature* 17:1, 84–109.
- (1984): *French Cinema: The First Wave, 1915–1929*. Princeton, N.J.: Princeton UP.
- (1988): *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, I. 1907–1929*. Princeton, N.J.: Princeton UP.
- (1994): *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896–1914*. Berkeley: University of California Press.
- (1995): »The Perils of Pathé, or the Americanization of the American Cinema«. In: Leo Charney u. Vanessa R. Schwartz (Hg.): *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 185–223.

- (1996): »Booming the Film Business. The Historical Specificity of Early French Cinema«. In: Ders. (Hg.): *Silent Film*. New Brunswick/NJ: Rutgers UP (= Rutgers Depth of Field Series), 109–124.
- (1999): *The Red Rooster Scare. Making Cinema American, 1900–1910*. Berkeley: University of California Press.
- (Hg.) (2005): *Encyclopedia of Early Cinema*. London u. New York: Routledge.
- , u. Rick ALTMAN (Hg.) (2001): *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington (Indiana): Indiana UP.
- ABRAMS, M.H. (1988): *A Glossary of Literary Terms*. 5. Ausg. Fort Worth u.a.: Harcourt Brace.
- ADORNO, Theodor (1967): *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Ffm: Suhrkamp. (= edition suhrkamp; 201)
- AGGER, Gunhild (1997): »Litteraturen mellem biblioteket og kiosken«. In: Klaus Bruhn Jensen (Hg.): *Dansk mediehistorie*, Bd. 2: 1880–1920, 1920–1960. Kbh: Samleren, 105–125.
- , u. Anker GEMZØE (Hg.) (1982): *Arbejderkultur 1870–1924*. Kbh: Medusa.
- , u.a. (1990): *Demokrati og kulturkamp 1901–45* (= *Dansk litteratur historie*; 7). 2. Ausgabe: Kbh: Gyldendal. [1984]
- AHLBECK, Gustav, u. Jens KRUUSE (1972): *Storm P. som samfunds kritiker*. Kbh: Forum.
- AHLMANN, Hans (1920): *Det danske Parnas 1900–1920*. Kbh u.a.: Gyldendal.
- (1922): *Moderne dansk Lyrik. Foredrag holdt i Det norske Studentersamfund*. Kbh: Gyldendal.
- AIMONE, Isabelle (1995): »Les scénarios Gaumont en 1913«. In: Jean A. Gili u.a. (Hg.): *Les vingt premières années du cinéma français. Actes du colloque international de la Sorbonne nouvelle 4, 5 et 6 novembre 1993*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle (= Association française de recherche sur l'histoire du cinéma), 451–454.
- ALBERSMEIER, Franz-Josef (1985): *Bild und Text. Beiträge zu Film und Literatur (1976–1982)*. Ffm u. Bern: Lang. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 30, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft; 12)
- (1985): *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur. Entwurf einer Literaturgeschichte des Films*. Bd. 1: *Die Epoche des Stummfilms (1895–1930)*. Heidelberg: Winter. (= Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft; 49)
- (1986): »Rezension zu Heinz-B. Hellers *Literarische Intelligenz und Film*«. In: *Medienwissenschaft. Zeitschrift für Rezensionen über Veröffentlichungen zu sämtlichen Medien* 3, 61–64.
- (1989): »Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik«. In: Ders. u. Volker Roloff (Hg.): *Literaturverfilmungen*. Ffm: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch materialien; 2093), 15–37.
- (1992): *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- (1994): »Bürgerliche Kultur und Kino: *Die Ermordung des Herzogs von Guise (L'assassinat du Duc de Guise, 1908)*«. In: Werner Faulstich u. Helmut Korte (Hg.): *Fischer Filmgeschichte*. Bd. 1: *Von den Anfängen bis zum etablierten Medium (1895–1924)*. Ffm: Fischer Taschenbuch, 135–149.
- (1995): »Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik«. In: Peter V. Zima (Hg.): *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 235–268.
- (2001): *Theater, Film, Literatur in Spanien. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*. Berlin: Erich Schmidt. (= Studienreihe Romania; 15)
- (2009): »Die französische Literatur des 20. Jahrhunderts und der Film. Zum Entwurf einer Literatur- und Theatergeschichte des Films«. In: Dirk Naguschewski u. Sabine Schrader (Hg.): *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen. Film und Literatur in Frankreich nach 1945*. Marburg: Schüren, 62–76.
- , u. Volker ROLOFF (Hg.) (1989): *Literaturverfilmungen*. Ffm: Suhrkamp. (= suhrkamp taschenbuch materialien; 2093)
- ALOVISIO, Silvio (2000): »The ›Pastrone System‹: Itala Film from the origins to World War I«. In: *Film History* 12, 250–261.
- (2005): *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*. Milano: Il Castoro.
- ALTENLOH, Emilie (1977): *Zur Soziologie des Kinos. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena: Diederichs, 1914 (Repr. Hamburg 1977).

- ALTMAN, Rick (1996): »Dickens, Griffith, and Film Theory Today«. In: Richard Abel (Hg.): *Silent Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP, 145–162.
 — s. auch: ABEL, Richard.
- AMELUNDEN, Hubertus von (1995): »Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie«. In: Peter V. Zima (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 209–231.
- ANDERSEN, Jens (1993): *Dansende Stjerne – en bog om Tom Kristensen*. Kbh: Gydendal.
- ANDERSEN, Poul Carit (1934): *Henrik Pontoppidan. En Biografi og Bibliografi*. Kbh: Levin & Munksgaard.
- ANDERSON, Benedict (1998): *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts [Imagined Communities]*, 1983 u. 1996, übers. v. Benedikt Burkhard u. Christoph Münz]. Erw. Ausg. Berlin: Ullstein. (= Ullstein-Buch; 26529)
- APOLLONIO, Umbro (Hg.) (1972): *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*. Köln: DuMont Schauberg.
- ASHOLT, Wolfgang, u. Walter FÄHNDRS (Hg.) (1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart u. Weimar: Metzler.
- ASPER, Helmut G. (2009): »Meine Erfahrungen mit den Filmleuten«. Arthur Schnitzler und der Film. In: *Filmblatt* 14:39, 5–20.
- ASSMANN, Aleida (1996): »Texte, Spuren, Abfall: die wechselnden Medien des kulturellen Gedächtnisses«. In: Hartmut Böhme u. Klaus R. Scherpe (Hg.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (= rowohls enzyklopädie; 575), 96–111.
 —, u. Jan ASSMANN (Hg.) (1987): *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*. München: Wilhelm Fink.
 —, u. Jan ASSMANN (1987): »Kanon und Zensur als kultursoziologische Kategorien«. In: Dies. (Hg.): *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*. München: Wilhelm Fink, 7–27.
- ASSMANN, Jan (1997): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 2., durchgeseh. Aufl. München: Beck.
 —: s. auch ASSMANN, Aleida.
- Avisaarbogen* 1924ff. Kbh/Odense 1925ff. [Jg. 1 erschienen bei Kbh: Reitzel, Jahrgänge 1925–1955 bei Kbh: J.H. Schultz, Jahrgänge 1956–1985 bei Kbh: Gad, seit Jahrgang 1986 bei Odense: in Kommission beim Odense Universitetsforlag.]
- AZLANT, Edward (1980): *The Theory, History and Practice of Screenwriting 1897–1920*. University of Wisconsin-Madison (Diss.). Erschienen als Mikrokopie: Ann Arbor (Mich.): University Microfilms International.
 — (1997): »Screenwriting for the early silent film: forgotten pioneers, 1897–1911«. In: *Film History* 9, 228–256.
- BACHTIN, Michail (1985): *Probleme der Poetik Dostoevskisj* [= *Problemy poetiki Dostoevskogo*, übers. v. Adelheid Schramm]. Ffm, Berlin u. Wien: Ullstein. (= Ullstein-Buch; 35228 = Ullstein Materialien)
- BAECKER, Dirk (1996): »Oszillierende Öffentlichkeit«. In: Rudolf Maresch (Hg.): *Medien und Öffentlichkeit. Positionierungen, Symptome, Simulationsbrüche*. München: Klaus Boer, 89–107.
- BÄNSCH, Alexandra (1997): »Wie hältst du's mit der Wirklichkeit?« *Kleine Einübung in die konstruktivistischen Diskussionen*. Berlin: Humboldt-Universität. (= Arbeitspapiere ›Gemeinschaften; 8)
- (2001): »Zur kulturellen Konstruktion von Gemeinschaften. Eine Einführung«. In: Dies. u. Bernd Hemmingsen (Hg.): *Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaften. Schweden und Deutschland im Modernisierungsprozeß*. Baden-Baden: Nomos, 9–33.
- BALÁZS, Béla (1949): *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien: Globus-Verlag.
- BALLHAUSEN, Thomas, u.a. (Hg.) (2006): *Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film*. Wien: Filmarchiv Austria.
- BALLING, Erik: s. KRAGH-JACOBSEN, Svend.

- BANG, Hans Vilhelm (1998): »Drømmenes huse – et strejf gennem den danske biografs historie«. In: Palle Schantz Lauridsen (Hg.): *Filmbyer*. Hellerup: Spring (= Æstetik & Urbanitet), 225–239.
- BARBAS, Samantha (1999): »The political spectator. Censorship, protest and the moviegoing experience, 1912–1922«. In: *Film History* 1, 217–229.
- BARFOED, Niels (Hg.) (1991): *Magtens tørste tjener. Om censur og ytringsfrihed*. Kbh: Spektrum. (= Tanker i tiden)
- BARLYNG, Marianne, u. Søren SCHOU (Hg.) (1996): *Københavnerromaner*. Valby: Borgen.
- BARTHES, Roland (1989): *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [= *La chambre claire. Note sur la photographie*, 1980, übers. v. Dietrich Leube]. Ffm: Suhrkamp. (= suhrkamp taschenbuch; 1642)
- (1996): »Die strukturalistische Tätigkeit«. Übers. v. Eva Moldenhauer. In: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner u. Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 215–223. [1966]
- BAUMGARTH, Christa (1966): *Geschichte des Futurismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. (= rowohlts deutsche enzyklopädie; 248/249)
- BAUSINGER, Hermann (2001): »Populäre Kultur zwischen 1850 und dem Ersten Weltkrieg«. In: Kaspar Maase u. Wolfgang Kaschuba (Hg.): *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau (= alltag & kultur; 8), 29–45.
- BEAUCHAMP, Cari, u. Mary Anita Loos (2003): *Anita Loos Rediscovered. Film Treatments and Fiction by Anita Loos*. Berkeley: University of California Press.
- BECH, Leif-Erik (Hg.) (1980): *Norsk Filmografi 1908–1979*. Oslo: Norsk Kino- og Filmfond/Norsk Filminstitutt.
- BECKER, Jens Peter: s. BUCHLOH, Paul G.
- BEHN, Manfred (Hg.) (1994): *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910–1930*. München: edition text + kritik. (= Ein CineGraph Buch)
- BENJAMIN, Walter (1974): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppepenhäuser. Bd. 1, 2. Ffm: Suhrkamp, 471–508.
- BERG, Stephan (1991): *Schlumme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler.
- BERGSTEN, Bebe (1973): *The Great Dane. The Great Northern Film Company*. Los Angeles: Locare Research Group.
- BERNARDINI, Aldo (Hg.) (1991): *Archivio del cinema italiano*. Bd. 1: *Il cinema muto 1905–1931*. Roma: Associazione nazionale industrie cinematografiche e audiovisive.
- BERTILLON, Alphonse (1900): *Anthropometriske Signalelementer*. Übers. v. Anders Daae u. Henrik Madsen. Kbh: Nielsen & Lydiche.
- BILLESKOV JANSEN, F.J. (1977): »Symbolisme og nyrealisme (1890–1920)«. In: Ders. u. Hakon Stangerup: *Dansk litteratur historie 4: Fra Georg Brandes til Johannes V. Jensen*. Erw. Aufl. Kbh: Politiken, 335–581.
- (1997): *Gustav Wied. Den mangfoldige digter*. Kbh: Spektrum.
- Biografteaterforeningerne 1910–1960* [(1960)]. Kbh: Biografteater-foreningen for provinsen og Biografteater-Foreningen for København og omegn.
- BIRETT, Herbert (1980): *Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911–1920*. Berlin, Hamburg, München, Stuttgart. München u.a.: K.G. Saur.
- (1991): *Das Filmangebot in Deutschland 1895–1911*. München: Filmbuchhandlung Winterberg.
- (1994): *Lichtspiele. Der Kino in Deutschland bis 1914*. München: Q-Verlag.
- BLOM-ANDERSEN, A. (1956): »Staten og filmen«. In: Svend Kragh-Jacobsen, Erik Balling u. Ove Sevel (Hg.): *50 aar i dansk film*. Udg. i anledning af A/S Nordisk Films Kompagnis 50 aars jubilæum. Kbh: A/S Nordisk Films Kompagni, 147–152.
- BOBÉ, Louis: »1902–1909«. In: Ders. (Hg.): *Dansk Forfatterforening 1894–1919. Et Festschrift*. Kbh: Gyldendal, XXXII–LXIV.
- (Hg.) (1919): *Dansk Forfatterforening 1894–1919. Et Festschrift*. Kbh: Gyldendal.

- BOCK, Hans-Michael, u. Wolfgang JACOBSEN (Hg.) (1997): *Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung*. München: edition text+kritik. (= Eine CineGraph Buch)
- BOCKIUS, Fritz (1987): *1787–1987. 200 Jahre Theater Koblenz*. Koblenz: Görres-Verlag. (= Koblenzer Beiträge zur Geschichte und Kultur)
- BOEHM, Gottfried (Hg.) (1994): *Was ist ein Bild?* München: Fink. (= Bilder und Text)
- BOHRINGER, Hannes (1993): »Attention im Clair-obscur: Die Avantgarde«. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. 5., durchges. Aufl. Leipzig: Reclam, 14–32.
- BOMHOLT, Julius (1930): *Dansk Digtning. Fra den industrielle Revolution til vore Dage*. Kbh: Fremad.
- BORDWELL, David (1980): *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*. New York: Arno Press.
- (1986): »Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures«. In: Philip Rosen (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia UP, 17–34.
- (1989): *Making Meaning. Interference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge/Mass.: Harvard UP.
- (1996): »Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory«. In: Ders. u. Noël Carroll (Hg.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison (Wisc.) u. London: University of Wisconsin Press, 3–36.
- (1997): *On the History of Film Style*. Cambridge, Mass., u. London: Harvard UP.
- (2001): *Visual Style in Cinema: Vier Kapitel Filmgeschichte*. Aus dem Amerikanischen übers. v. Mechthild Ciletti. Hg. u. eingeleitet von Andreas Rost. Ffm: Verlag der Autoren. (= Filmbibliothek)
- (2006): »Nordisk and the Tableau Aesthetic«. In: Lisbeth Richter Larsen u. Dan Nissen (Hg.): *100 Years of Nordisk Film*. Kbh: Danish Film Institute, 80–95.
- , Janet STAIGER u. Kristin THOMPSON (1985): *The Classical Hollywood Cinema. Filmstyle and Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- : s. auch THOMPSON, Kristin.
- BORG, Mette (1986): *Sceneinstruktøren Herman Bang. Teatersyn og Metode*. Kbh: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- BORUP, Anne (2000a): »Den danske modernisme-konstruktion. Ud af modernismen – ind i litteraturen«. In: *Kritik* 147, 1–18.
- (2000b): *Det 'modernistiske digt' som formidlingskategori*. Aalborg: Betydende Former. Modernismens Retorik. (= Arbejdspapir; 12)
- BOTTOMORE, Stephen (1990): »Shots in the Dark – The Real Origins of Film Editing«. In: Thomas Elsaesser (Hg.): *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*. London: British Film Institute, 104–113.
- (1994): »The First Twenty Years of French Cinema (Paris, 4–6 November 1993) and the Musser-Gunning Debate«. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 14 (1994:2), 215–218.
- (1995a): »Le contexte international des scénarios des premiers temps«. Übers. v. Thierry Lefebvre. In: Jean A. Gili u.a. (Hg.): *Les vingt premières années du cinéma français. Actes du colloque international de la Sorbonne nouvelle 4, 5 et 6 novembre 1993*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle (= Association française de recherche sur l'histoire du cinéma), 455–460.
- (1995b): »Reflets du cinéma dans la fiction littéraire française«. Übersetzt v. Marie Galonier u. Jean-Pierre Cau. In: *Archives (Institut Jean Vigo – cinémathèque de Toulouse)* 61/62, April–Mai 1995, 12–20.
- (1995c): *I Want to See this Annie Mattygraph. A Cartoon History of the Coming of the Movies/ Voglio vedere quest'Anni Matografo. Le origini del cinema nei disegni umoristici dell'epoca*. Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto.
- (1998): »Introduction: The Cambrian Cinema«. In: *Film History. An International Journal* 10 (1998:1), 3–7.
- (2000): *The Titanic and Silent Cinema*. Hastings: The Projection Box.
- (2004): »»Devant le cinématographe«. The Cinema in French Fiction«. In: *Kintop* 15: *Wort und Bild*, 92–110.

- BOURDIEU, Pierre (1987): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft [= La distinction. Critique sociale du jugement]* (1979), übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer]. Ffm: Suhrkamp. (= stw; 658)
- (1991): *Soziologie als Beruf. Wissenschaftstheoretische Voraussetzungen soziologischer Erkenntnis [= Le métier du sociologue]*, übers. v. Hella Beister u.a.]. Berlin u. New York: De Gruyter.
- (1992): *Rede und Antwort*. Übers. v. Bernd Schwibs. Ffm: Suhrkamp. (= es; 1547)
- (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes [= Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire]* (1992), übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer]. Ffm: Suhrkamp. (= stw; 1539)
- BOYE, Ib (1982): *Skuespilleren Storm P.* Kbh: Carit Andersen.
- BRAMSEN, Bo (1985): *Politikens historie set indefra 1884-1984*. Bd. 1: 1884-1934. Kbh: Politikens Forlag.
- BRAUN, Christina von (2000): »Gender, Geschlecht und Geschichte«. In: Dies. u. Inge Stephan (Hg.): *Gender-Studien. Eine Einführung*. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 16-57.
- BREITENSTEIN, Jørgen (1978): *Tom Kristensens udvikling*. Kbh: Gyldendal.
- BRENNER, Peter J. (1996): »Was ist Literatur?« In: Renate Glaser u. Matthias Luserke (Hg.): *Literaturwissenschaft - Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*. Opladen: Westdeutscher Verlag (= wv studium; 171), II-47.
- BREWSTER, Ben (1990): »Deep Staging in French Films 1900-1914«. In: Thomas Elsaesser (Hg.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute Publishing, 45-55.
- , u. Lea Jacobs (1997): *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford: Oxford UP.
- u. Lea Jacobs (1998a): »Pictorial Styles of Film Acting in Europe in the 1910s«. In: John Fullerton (Hg.): *Celebrating 1895: The Centenary of Cinema*. Bradford u. Sidney: National Museum of Photography, Film and Television/John Libbey, 253-263.
- u. Lea Jacobs (1998b): »Pictorial Stil und Schauspiel im Film«. In: *Kintop 7: Stummes Spiel, sprechende Gesten*, 37-62.
- BROOKER-BOWERS, Nancy (1985): *The Hollywood Novel and other Novels about Film, 1912-1982. An Annotated Bibliography*. New York u. London: Garland.
- BROOKS, Peter (1985): *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James and the Mode of Excess*. Reprint. New Haven u. London: Columbia UP. [1976]
- (1994): »Die melodramatische Imagination«. Übers. v. Johanna Schaffner. In: Christian Cargnelli u. Michael Palm (Hg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS Verleger, 35-65.
- BROWNLOW, Kevin (1997): *Pioniere des Films. Vom Stummfilm bis Hollywood [The parade's gone by*, übers. v. Michael Berg]. Basel u. Ffm: Stroemfeld/Roter Stern.
- BRUHN, Jørgen (2008): »Intermedialitet. Framtidens humanistiska grunddisciplin?«. In: *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2008:1, 21-38.
- BRUSENDORFF, Ole (1939-41): *Filmen, dens Navne og Historie*. 3 Bde. Kbh: Universal.
- BRØNSTED, Mogens (1982): »Dänische Literaturgeschichtsschreibung«. In: Horst Bien, unter Mitarbeit von Gabriele Sokoll: *Die nordischen Literaturen als Gegenstand der Literaturgeschichtsschreibung. Beiträge zur 13. Studienkonferenz der IASS [...]*. Rostock: Hinckeldey, 30-40.
- BUCHLOH, Paul G. (1980): »Literatur in filmischer Darstellung: Methodische Möglichkeiten zur philosophischen Erschließung verfilmter Literatur«. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 15/1 (März 1980), 47-73.
- (1982): »Die Erweiterung des Studiums der Englischen Philologie. Programmatische Überlegungen zu den Möglichkeiten der Filmphilologie«. In: Ders., Jens Peter Becker u. Ralf J. Schröder (Hg.): *Filmphilologie. Studien zur englischsprachigen Literatur und Kultur in Buch und Film*. Kiel: Kieler Verlag Wissenschaft und Bildung (= Kieler Beiträge zur Erweiterung der Englischen Philologie; 2), 7-42.

- , Jens Peter BECKER u. Ralf J. SCHRÖDER (Hg.) (1982): *Filmphilologie. Studien zur englischsprachigen Literatur und Kultur in Buch und Film*. Kiel: Kieler Verlag Wissenschaft und Bildung. (= Kieler Beiträge zur Erweiterung der Englischen Philologie; 2)
- BUDTZ-JØRGENSEN, Jørgen (1956): »Forfatterne og Dansk Film«. In: Svend Kragh-Jacobsen, Erik Balling u. Ove Sevel (Hg.): *50 aar i dansk film*. Udg. i anledning af A/S Nordisk Films Kompagnis 50 aars jubilæum. Kbh: A/S Nordisk Films Kompagni, 162–169.
- BUKDAHL, Jørgen (1931): *Det moderne Danmark*. Kbh: Aschehoug.
- BURCH, Noël (1990): *Life to those Shadows*. Übers. u. hg. v. Ben Brewster. Berkeley u. Los Angeles: University of California Press.
- BÜRGER, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Mit einem Nachwort zur 2. Auflage. Ffm: Suhrkamp. (= edition suhrkamp; 727)
- (1983): »Institution Literatur und Modernisierungsprozeß«. In: Ders. (Hg.): *Zum Funktionswandel der Literatur*. Ffm: Suhrkamp (= NF; 157/ Hefte für kritische Literaturwissenschaft; 4), 9–32.
- BUSK-JENSEN, Lise, u.a. (1990): *Dansk litteratur historie*. Bd. 6: *Dannelse, folkelighed, individualisme 1848–1901*. 2. Ausg. Kbh: Gyldendal.
- (2009): *Dansk litteratur historie 1870–1920* (= *Dansk litteratur historie*; 3). Kbh: Gyldendal.
- CAPOVILLA, Andrea (1994): *Der lebendige Schatten. Film in der Literatur bis 1938*. Wien, Köln u. Weimar: Böhlau. (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur; 32)
- CAREY, John (1996): *Haß auf die Massen. Intellektuelle 1880–1939 [The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880–1939]*; 1992, übersetzt von Siegfried Kohlhammer. Göttingen: Steidl.
- CARGNELLINI, Christian (1994): »Sirk, Freud, Marx und die Frauen. Überlegungen zum Melodrama. Ein Überblick«. In: Ders. u. Michael Palm (Hg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS Verleger, 11–33.
- , u. Michael PALM (Hg.) (1994): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS Verleger.
- CARROLL, Noël (1996a): »Prospects for Film Theory: A Personal Assessment«. In: David Bordwell u. ders. (Hg.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, 37–70.
- (1996b): *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge UP. (= Cambridge Studies in Film)
- CHANAN, Michael (1990): »Economic Conditions of Early Cinema«. In: Thomas Elsaesser (Hg.): *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*. London: British Film Institute, 174–188.
- (1996): »The Treats of Trickery«. In: Christopher Williams (Hg.): *Cinema: the Beginnings and the Future*. London: University of Westminster Press, 117–122.
- CHAPMAN, James, Mark GLANCEY u. Sue HARPER (Hg.) (2007): *The New Film History: Sources, methods, approaches*. Basingstoke, Hampshire u.a.: Palgrave Macmillan.
- CHARLE, Christophe (1996): *Vordenker der Moderne. Die Intellektuellen im 19. Jahrhundert*. Aus dem Französischen v. Michael Bischoff. Ffm: Fischer Taschenbuch. (= Fischer Taschenbuch; 60151 / = Europäische Geschichte)
- CHATMAN, Seymour (1990): *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca u. London: Cornell UP.
- (1993): *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. 6. Aufl. Ithaca u. London: Cornell UP. [1978]
- CHRISTEN, Matthias (2010): *Der Zirkusfilm. Exotismus, Konformität, Transgression*. Marburg: Schüren. (= Zürcher Filmstudien; 25)
- CHRISTENSEN, Hans Jørn (1976): »Fascination som provisorium? Emil Bønnelycke: Aarhundredet«. In: Per Olsen (Hg.): *Analyser af moderne dansk lyrik 1*. Kbh: Borgen (= Borgens billigbogs bibliotek; 28), 104–121.
- CHRISTENSEN, Severin (1914): »Bøger: Bergson-Litteratur«. In: *Ugens Tilskuer* 4 (10.4.1914), 230–232.
- CHRISTENSEN, Thomas C. (1997): »Isbjørnens fald. Nordisk Films Kompagni og første verdenskrig«. In: *Sekvens 97: Filmæstetik & billedehistorie*, 229–239.

- (1999): »Nordisk Films Kompagni and the First World War«. In: John Fullerton u. Jan Olsson (Hg.): *Nordic Explorations: Film before 1950*. London u.a.: John Libbey (= Stockholm Studies in Cinema), 12–18.
- CHRISTIANSEN, Niels Finn, Karl Christian LAMMERS u. Henrik S. NISSEN (1988): *Tiden 1914–1945* (= Søren Mørch (Hg.): *Danmarks historie*; 7). Kbh: Gyldendal.
- CHRISTIANSEN, Svend (1975): *Klassisk Skuespilkunst*. Kbh: Akademisk.
- CHRISTIE, Ian (1994): *The Last Machine. Early Cinema and the Birth of the Modern World*. London: British Film Institute.
- (2001): »Before the Avant-Gardes: Artists and Cinema, 1910–14«. In: Leonardo Quaresima u. Laura Vichi (Hg.): *La decima musa/The Tenth Muse. Il cinema e le altri arti/Cinema and other Arts*. Udine: Forum, 367–375.
- CLAUSEN, Jørgen Stender (1996): »Georg Brandes og Italien. Indflydelse og reception II«. In: *Studici nordici* III, 69–114.
- CONINCK-SMITH, Ning de (1998): »He wished nothing but good for the children; but he knew that many had been harmed by it. Film censorship in Denmark 1896–1922«. In: Dies., Jørgen Poulsen u. Signe Mellemaa (Hg.): *Childhood and Old Age: Equals or Opposites?* Odense: Odense UP, 31–53.
- CONRAD, Karen (1971): »Temaer omkring kontrasten bevidst-ubevidst i Otto Rungs forfatterskab indtil 1914«. In: Steen Lekven (Hg.): *Extracta. Resumere af specialeopgaver fra det teologiske og det filosofiske fakultet ved Københavns universitet 1969–1970*. Kbh: Akademisk Forlag, 61–66.
- CORNELIUS, Hanne (1976): *Thit Jensen – en bibliografi*. Kbh: Danmarks Biblioteksskole. (= Studier fra Danmarks Biblioteksskole; 20)
- COSANDEY, Roland (1993): »Das Kabinett des Liebhabers. In memoriam Fritz Göttinger (1907–1992)«. In: *Kintop* 1, 100–102.
- (1999): »Le Plan de l'escalier L'Assassinat du duc de Guise: espace, temps, corps«. In: *iichiko. A journal for transdisciplinary studies of pratiques* 64 (Sonderheft zu *Film and History* I), 36–64.
- CRARY, Jonathan (1995): »Modernizing Vision«. In: Linda Williams (Hg.): *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP, 25–35.
- (1996): *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* [*Techniques of the Observer*; 1990, übers. v. Anne Vonderstein]. Dresden u. Basel: Verlag der Kunst.
- CUDDON, J.A. (1991): *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 3. Ausg. Oxford: Blackwell.
- CURTIS, Scott (2001): »Aesthetics of Applied Physiology. Corporal Understanding in the Kino-Debatte«. In: Leonardo Quaresima u. Laura Vichi (Hg.): *La decima musa/The Tenth Muse. Il cinema e le altri arti/Cinema and other Arts*. Udine: Forum, 407–413.
- Dansk film. *Sophienholm 1981* ([1981]). [Lyngby]: Lyngby-Taarbæk kommune.
- DAVIDSEN, Hjalmar (1956): »Dansk Biografdrift i 50 Aar«. In: Svend Kragh-Jacobsen, Erik Balling u. Ove Sevel (Hg.): *50 aar i dansk film*. Udg. i anledning af A/S Nordisk Films Kompagnis 50 aars jubilæum. Kbh: A/S Nordisk Films Kompagni, 53–59.
- DEGN, Ole (1991): *Alle skrives i mandtal. Folketaellinger og deres brug*. Kbh: Rigsarkivet, G.E.C. Gad. (= Arkivens informationsserie)
- DESTER, Dorte, u. Mette KJELDSEN (1975): *Rudolf Broby Johansen. En kronologisk bibliografi*. Kbh: Gyldendal.
- DIAZ, Pablo (1920): *Asta Nielsen. Eine Biografie unserer populären Künstlerin*. Berlin: Verlag der Lichtbild-Bühne.
- DIEDERICHS, Helmut H. (1985): »Die Anfänge der deutschen Filmpublizistik 1895 bis 1909. Die Filmberichterstattung der Schauspielerzeitschrift »Der Komet« und die Gründung der Filmfachzeitschriften«. In: *Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung* 30:1, 55–71.
- (1986): *Die Anfänge der deutschen Filmkritik 1909–1915 unter besonderer Berücksichtigung der Zeitschrift »Bild und Film«*. Stuttgart: Robert Fischer und Uwe Wiedlerother.
- (2001): »Ihr müßt erst etwas von guter Filmkunst verstehen«. Béla Balázs als Filmtheoretiker und Medienpädagoge. In: Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*. Ffm: Suhrkamp (= stw; 1536), 115–147.

- (2004a): »Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films«. In: Ders. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Ffm: Suhrkamp (= stw; 1652), 9–27.
- (2004b): »Kino und die Wortkünste. Zur [sic] Diskussionen der deutschen literarischen Intelligenz 1910 bis 1915«. In: *Kintop 15: Wort und Bild*, 9–25.
- (Hg.) (2004): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Ffm: Suhrkamp. (= stw; 1652)
- DINNESEN, Niels Jørgen, u. Edvin KAU (1981): »Dansk film gennem 75 år – fra verdensmarked til statsstøtte«. In: *Dansk film. Sophienholm 1981* ([1981]). [Lyngby]: Lyngby-Taarbæk kommune, 7–63.
- (1983): *Filmen i Danmark*. Kbh: Akademisk Forlag.
- DINZELBACHER, Peter (1993) (Hg.): *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Alfred Kröner. (= Kröners Taschenausgabe; 469)
- DITLEVSEN, Torben (1977): »Frygt sjælen ...« Det humanistiske subjekts krise og Tom Kristensens *Hærverk*. In: Jørgen Holmgaard (Hg.): *Analysen af danske romaner*, Bd. 2. Valby: Borgen (= Borgen billigbogs bibliotek; 34), 234–329.
- DROUZY, Maurice (1982a): *Carl Th. Dreyer født Nilsson* [Carl Theodor Dreyer née Nilsson; 1982, übers. v. Lone Bække u. Bibba Jørgen Jensen]. Kbh: Gyldendal.
- (1982b): *Kildemateriale til en biografi om Carl Th. Dreyer*. Kbh: Reitzel. (= Sekvens særække)
- ECKART, Wolfgang (1997): »Die wachsende Nervosität unserer Zeit«. Medizin und Kultur um 1900 am Beispiel einer Modekrankheit. In: Gangolf Hübinger, Rüdiger vom Bruch u. F.W. Graf (Hg.): *Kultur und Kulturwissenschaften um 1900*. Bd. II: *Idealismus und Positivismus*. Stuttgart: Steiner, 207–226.
- Eco, Umberto (1977): *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Übers. v. Günter Memmert. Ffm: Suhrkamp. (= edition suhrkamp; 895)
- (1988): *Einführung in die Semiotik* [= *La struttura Assente*; 1968, übers.v. Jürgen Trabant]. 8., unveränd. Aufl. München: Wilhelm Fink. (= utb; 105) [1972]
- (1990): *Über Spiegel und andere Phänomene* [= *Sugli specchi e altri saggi*; 1985, sowie ein Text übersetzt aus dem Mskrpt, übers. v. Burkart Kroeben]. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. (= dtv; 11319)
- (2002): *Die Suche nach der vollkommenen Sprache* [= *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*; 1993, übers. v. Burkart Kroeben]. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. (= dtv; 30829)
- EDDY, Beverley Driver (2003): *Karin Michaëlis. Kaleidoskop des Herzens. Eine Biographie*. Übers. v. Vibke Munk u. Jörg Zeller. Wien: Edition Praesens. (= Wiener Studien zur Skandinavistik; 7)
- EHRLICH, Victor (1973): *Russischer Formalismus* [= *Russian Formalism. History – Doctrine*; 1955, übers. v. Marlene Lohner]. Ffm: Suhrkamp Taschenbuch. (= stw; 21)
- EISENBERG, Alex (1958): *Otto Gelsted. Bibliografi*. [Kbh.]: Dansk Bibliografisk Kontor [n.a.]. [Sonderdruck aus: *Hilsen til Otto Gelsted*. Kbh: Sirius, 1958.]
- ELFELT, Kjeld (1926): *Litteraturen idag. Essays*. Kbh: Nyt Nordisk.
- ELSAESSER, Thomas (1990a): »Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archaeology«. In: Ders. (Hg.): *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*. London: British Film Institute, 1–8.
- (1990b): »Introduction (I)«. In: Ders. (Hg.): *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*. London: British Film Institute, 11–30.
- (1990c): »Introduction (II)«. In: Ders. (Hg.): *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*. London: British Film Institute, 153–173.
- (1993): »Wilhelminisches Kino: Stil und Industrie«. In: *Kintop 1*, 10–27.
- (1997): »What might we mean by media history?«. In: Knut Hickethier, Eggo Müller u. Rainer Rother (Hg.): *Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung*. Berlin: edition sigma (= sigma medienwissenschaft; 25 = Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft; 6), 98–105.
- (2000): »Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer«. In: Irmgard Schenck (Hg.): *Erlebnisort Kino*. Marburg: Schüren (= Bremer Symposien zum Film – IV. Erlebnisort Kino), 34–54.

- (2002): *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: Edition text + kritik.
- (Hg.) (1990): *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*. London: British Film Institute.
- ENGBERG, Harald (1944): *A.W. Sandberg og hans Film. En Periode i dansk Films Historie*. Kbh: Aschehoug Dansk Forlag.
- (1956): »A.W. Sandberg«. In: Svend Kragh-Jacobsen, Erik Balling u. Ove Sevel (Hg.): *50 aar i dansk film*. Udg. i anledning af A/S Nordisk Films Kompaniis 50 aars jubilæum. Kbh: A/S Nordisk Films Kompani, 73–81.
- ENGBERG, Jens (1995): *Til hver mands nytte. Det kongelige Teaters historie 1722–1995*. 2 Bde. Frydenlund: Grafisk.
- ENGBERG, Marguerite (1955): »Dansk Film 1905–10, 1910–15«. In: *Kosmorama* 7 (4. April 1955).
- (1956a): »Dansk film-index 1905–1956«. In: Svend Kragh-Jacobsen, Erik Balling u. Ove Sevel (Hg.): *50 aar i dansk film*. Udg. i anledning af A/S Nordisk Films Kompaniis 50 aars jubilæum. Kbh: A/S Nordisk Films Kompani, 9–185.
- (1956b): »Verdens første »lange« Film?«. In: *Kosmorama* 17/18, 126–127.
- (1968): *Den danske stumfilm 1903–1930. Et index*. Kbh: Det Danske Filmmuseum.
- (1977a): *Dansk stumfilm – de store år*. 2 Bde. (fortlaufend gezählt). Kbh: Rhodos.
- (1977b/1982): *Registrant over dansk stumfilm 1895–1914*. 3 Bde. Kbh: Institut for Filmvidenskab. Fortsetzung: *Registrant over danske film 1915–1930*. 2 Bde.
- (1980a): »Danske stumfilm i USA. Om modtagelsen af danske film i USA. I årene 1914–1930«. In: *Sekvens. Filmvidenskabelig årbog*. Kbh: Reitzel, 103–116.
- (1980b): *Fy og Bi*. Kbh: Gyldendal.
- (1982a): »Danish Feature Films 1900–1906 and English Feature Films from the Same Period in Denmark«. In: *Cinema 1900–1906 – An Analytical Study*. Belgien: F.I.A.F.
- (1982b): »Studenten fra Prag og den gådefulde Stellan Rye«. In: *Sekvens. Filmvidenskabelig årbog* 1982. Kbh: Reitzel, 161–185.
- (1985): »Dansk biografliv for og nu. Med særlig henblik på københavnske forhold«. In: *Sekvens 1985: filmvidenskabelig årbog*, hg. v. Kaare Schmidt u. Christian Alsted. Kbh: Københavns universitet, Institut for filmvidenskab, 115–126.
- (1986a): »Alfred Lind«. In: Paolo Cherchi Usai (Hg.): *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia (1896–1918)*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 123–132.
- (1986b): »Il cinema di finzione in Danimarca prima del 1908«. In: Paolo Cherchi Usai (Hg.): *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia (1896–1918)*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 47–60.
- (1986c): »Dizionario degli artisti del cinema muto danese«. In: Paolo Cherchi Usai (Hg.): *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia (1896–1918)*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 303–325.
- (1987): *Dansk filmhistorie 1896–1985. Et kompendium*. Kbh: Reitzels Forlag.
- (1989): »Gensidige påvirkninger i dansk og italiensk film, fra stumfilm over neorealismen til vor tid«. In: Jørn Moestrup u. Esther Nyholm (Hg.): *Italien og Danmark. 100 års inspiration*. Kbh: Gad, 65–76.
- (1990a): *Danish Films Through the Years: a survey of films, directors, cinemas, companies, etc. in Denmark 1896–1989*. Kbh: Dansk Filminstitut.
- (1990b): »The Influence of Danish Cinema on German Film 1910–1920«. In: *Griffithiana* 38/39, Oktober 1990, 127–138.
- (1991): »Er det nat eller dag? Om rekonstruktionen af danske stumfilm«. In: *Kosmorama* 198 (Jg. 37), Winter 1991, 40–43.
- (1994): »Zwischen Kopenhagen und Berlin. Ein Überblick«. In: Manfred Behn (Hg.): *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910–1930*. München: edition text + kritik (= Ein CineGraph Buch), 7–14.
- (1995a): »Der dänische Stummfilm«. In: *100 Jahre dänischer Film und Kino*. Haderslev: Det danske Videoværksted/Museet på Koldinghus, 18–27.

- (1995b): »Nordisk i Denmark«. In: Karel Dibbets u. Bert Hogenkamp (Hg.): *Film and the First World War*. Amsterdam: Amsterdam UP (= Film Culture in Transition), 43–49.
- (1999): *Filmstjernen Asta Nielsen*. Århus: Klim.
- ERHART, Walter (2001): *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*. München: Wilhelm Fink.
- ESPMARK, Kjell (1964): *Livsdyrkaren Artur Lundkvist. Studier i hans lyrik till och med Vit man*. Sthlm: Bonniers.
- ESSER, Michael (1994): »Fesselnde Unterhaltung. Mit weißen Sklavinnen zu neuen Ufern«. In: Manfred Behn (Hg.): *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910–1930*. München: edition text + kritik (= Ein CineGraph Buch), 55–62.
- FABRICIUS, Susanne (1980a): »Astrid Ehrencron-Kidde«. In: Torben Brostrøm u. Mette Winge (Hg.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, Bd. 1: *Fra Johs. V. Jensen til Martin Andersen Nexø*. Kbh: Gad, 353–360.
- (1980b): »Karin Michaëlis«. In: Torben Brostrøm u. Mette Winge (Hg.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, Bd. 1: *Fra Johs. V. Jensen til Martin Andersen Nexø*. Kbh: Gad, 343–352.
- FÄHNDRÄS, Walter: s. ASHOLT, Wolfgang.
- FAROCKI, Harun (1996): »Arbeiter verlassen die Fabrik«. In: *Brief. Vision and Voices of Otherness. ASCA Yearbook*. Amsterdam: Amsterdam School for Cultural Analysis, Theory and Interpretation, 123–131.
- FELDBÆK, Ole (Hg.) (1991–1992): *Dansk identitetshistorie*. 4 Bde. Kbh: Reitzel.
- FISCHER, Lecke (1956): »Drejebogsforfatteren«. In: Svend Kragh-Jacobsen, Erik Balling u. Ove Sevel (Hg.): *50 aar i dansk film*. Udg. i anledning af A/S Nordisk Films Kompagnis 50 aars jubilæum. Kbh: A/S Nordisk Films Kompagni, 170–174.
- FLORIN, Bo (1997): *Den nationella stilten. Studier i den svenska filmens guldålder*. Sthlm: Aura.
- FOUCAULT, Michel (1978): *Discipline and Punish* [Surveiller et Punir; 1975, übers. v. Alan Sheridan]. New York: Pantheon Books.
- (1993): »Andere Räume« [»Des espaces autres«; 1967/84, übers. v. Walter Seiter]. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Essays. 5. durchges. Aufl. Leipzig: Reclam, 34–46.
- (1997): *Archäologie des Wissens* [L'archéologie du savoir; 1969, übers. v. Ulrich Köppen]. 8. Aufl. Ffm: Suhrkamp. (= stw; 356) [1981]
- (2000): *Die Ordnung des Diskurses* [= L'ordre du discours; 1972, übers. v. Walter Seitter]. 7. Aufl. Ffm: Fischer Taschenbuch.
- FRANDSEN, Finn, u. Søren KOLSTRUP (1996): »Öffentlichkeit, offentlighed, espace public, public sphere. Historien om et begreb hos Jürgen Habermas«. In: *MedieKultur* 25 (»Europa: Medier og Politik«), 65–78.
- FREDERIKSEN, Emil (1951): *Ung Dansk Litteratur 1930–50*. 2., erw. Aufl. Kbh: Schønbergske. [1945]
- FRENZEL, Elisabeth (1988): *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 7., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner. (= Kröners Taschenausgabe; 300)
- FREUD, Sigmund (1987): *Die Traumdeutung/Über den Traum* (= *Gesammelte Werke* II/III). 7. Aufl. London: Imago. [1942]
- FRIEDBERG, Anne (1993): *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley, Los Angeles u. London: University of California Press.
- (1995): »Cinema and the Postmodern Condition«. In: Linda Williams (Hg.): *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP, 59–83.
- FRIIS, Niels (1945–1974): *Dødsfald i Danmark. 1944–1972. Tillæg til Personalhistorisk Tidsskrift*. Kbh; die letzten beiden Jahrgänge: Tonder.
- FRITZ, Walter (1967): *Die österreichischen Spielfilme der Stummfilmzeit (1907–1930)*. Wien: Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft.
- FRØLAND, Aleksander (1974): *Dansk boghandels historie 1482 til 1945. Med et kapitel om bogen i oldtid og middelalder*. Kbh: Gyldendal.
- FÜHRER, Karl Christian (2001): »Neue Literatur zur Geschichte der modernen Massenmedien Film, Hörfunk und Fernsehen«. In: *Neue Politische Literatur* 46, 216–243.

- , Knut HICKETHIER u. Axel SCHILDT (2001): »Öffentlichkeit – Medien – Geschichte. Konzepte der modernen Öffentlichkeit und Zugänge zu ihrer Erforschung«. In: *Archiv für Sozialgeschichte* 41, 1–38.
- FULLER, Kathryn H[elgesen] (1996): *At the Picture Show. Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*. Washington u. London: Smithsonian Institution Press.
- GAD, Carl (1918/19): »Peter Nansen«. In: *Litteraturen. Nordens kritiske Revue* 1, 273–283.
- (1919/20): »Spartanerne«. In: *Litteraturen. Nordens kritiske Revue* 2, 587–589.
- GALLAGHER, Catherine, u. Stephan GREENBLATT (2000): *Practicing New Historicism*. Chicago u. London: University of Chicago Press.
- GANDRUP, Richardt (1951): »Johan Skjoldborg«. In: Ernst Frandsen u. Niels Kaas Johansen: *Danske Digtere i det 20. Aarhundrede*. Kbh: Gad, 115–124.
- GANT, Annette, u. Lene Møller JENSEN (1978): *Herman Bang bibliografi*. 2 Aktenordner in der KB København. [Masch.]
- GARNCARZ, Joseph (2002): »Über die Entstehung der Kinos in Deutschland 1896–1914«. In: *Kintop II: Kinematographen-Programme*, 144–158.
- (2008): »Öffentliche Räume für Filme. Zur Etablierung des Kinos in Deutschland«. In: Corinna Müller u. Harro Segeberg (Hg.): *Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung, Etablierung, Differenzierung/Cinema's Public Sphere (1895–1920). Emergence, Settlement, Differentiation*. Marburg: Schüren, 32–43.
- GAUDREAU, André (2003): »Das Erscheinen des Kinematographen«. In: *Kintop 12: Theorien zum frühen Kino*, 33–48.
- , u. Philippe MARION (2005): »A medium is always born twice ...«. In: *Early Popular Visual Culture* 3 (2005:1), 3–15.
- GELLNER, Ernest (1994): »Nations and Nationalism: General Perspectives«. In: Øystein Sørensen (Hg.): *Nordic Paths to National Identity in the Nineteenth Century*. Oslo: The Research Council of Norway (= Nasjonal identitet; 1/94 = KULTs skriftserie; 22), 7–16.
- (1998): *Nationalism*. London: Phoenix. [1997]
- GEMZØE, Anker (1976): »Skibet er ladet med ...«. In: Per Olsen (Hg.): *Analyser af moderne dansk lyrik 1*. Kbh: Borgen (= Borgens billigbogs bibliotek; 28), 122–154.
- : s. auch AGGER, Gunhild.
- GESTRICH, Constanze (2006): »Weiße Sklavinnen auf Bildungsreise oder ›eine ganz normale kinematographische Dummheit?‹ Funktionen von Bildung im Gründungsprozess des frühen Kinos«. In: Christiane Barz u. Wolfgang Behschnitt (Hg.): *bildung und anderes. Alterität in Bildungsdiskursen in den skandinavischen Literaturen*. Würzburg: Ergon (= Identitäten und Alteritäten; 22), 155–174.
- (2008): *Die Macht der dunklen Kammern. Die Faszination des Fremden im frühen dänischen Kino*. Berlin: Nordeuropa-Institut. (= Berliner Beiträge zur Skandinavistik; 15)
- GIANETTO, Claudia (2000): »The Giant Ambrosio, or Italy's most prolific silent film company«. In: *Film History* 12, 240–249.
- GIDDENS, Anthony (1984): *The Constitution of Society*. Cambridge: Polity Press.
- GIELER, Erika (1961): *Die Geschichte der Volksoper in Wien von Rainer Simons bis 1945*. Diss. Wien: masch.
- GIFFORD, Denis (1991): *Books and Plays in Films, 1896–1915: Literary, Theatrical and Artistic Sources of the First Twenty Years of Motion Pictures*. New York u. London: McFarland u. Mansell.
- GILI, Jean A., u.a. (Hg.) (1995): *Les vingt premières années du cinéma français. Actes du colloque international de la Sorbonne nouvelle 4, 5 et 6 novembre 1993*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle. (= Association française de recherche sur l'histoire du cinéma)
- GILMAN, Sander L. (1994): *Freud, Identität und Geschlecht* [= Freud, Race and Gender, 1993, übers. v. H. Jochen Bußmann]. Ffm: S. Fischer.
- GJESING, Knud Bjarne (1990): »Efterskrift«. In: Harald Kidde: *Jæernet. Roman om Jærbäraland*. Kbh: Borgen (= Danske Klassikere), 361–392.
- GLANCEY, Mark: s. CHAPMAN, James.

- GLAUSER, Jürg (Hg.) (2006): *Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart u. Weimar: Metzler.
- GLEERUP, Jørgen (1976): *Dansk kulturhistorie og bevidsthedsdannelses 1880-1920*; Bd. 2: *Den borgerlige katastrofe og romanen i det 19. årh.* Odense: Odense Universitetsforlag.
- (1980): »Hjemstavnsdigtningen«. In: Torben Brostrøm u. Mette Winge (Hg.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, Bd. 1: *Fra Johs. V. Jensen til Martin Andersen Nexø*. Kbh: Gad, 218-245.
- GLIENKE, Bernhard (1994): »Metropolis und Nordische Moderne. Zur Frühen [sic] Großstadtdarstellung in den skandinavischen Literaturen«. In: *Folia Scandinavica Posnaniensis* 2, 5-18.
- GOBLE, Alan (Hg.): (1999): *The Complete Index to Literary Sources in Film*. London u.a.: Bowker, Saur.
- GÖKTÜRK, Deniz (1994): »Atlantis oder: Vom Sinken der Kultur. Die Nobilitierung des frühen Kinos im Autorenfilm«. In: Manfred Behn (Hg.): *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910-1930*. München: edition text + kritik (= Ein CineGraph Buch), 73-86.
- GOERGEN, Jeanpaul (1994): »Neue Filme haben wir nicht erhalten. Die deutsche Filmpropaganda 1917/18 in Dänemark«. In: Manfred Behn (Hg.): *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910-1930*. München: edition text + kritik (= Ein CineGraph Buch), 30-40.
- (2004): »Kameranegative und Mehrfachfassungen«. In: *Filmblatt* 26 (Winter 2004), 42-44.
- (2008): »Cinema in the Spotlight. The *Lichtspiel*-Theaters and the Newspapers in Berlin, September 1913. A Case study«. In: Corinna Müller u. Harro Segeberg (Hg.): *Kinoöffentlichkeit (1895-1920). Entstehung, Etablierung, Differenzierung/Cinema's Public Sphere (1895-1920). Emergence, Settlement, Differentiation*. Marburg: Schüren, 66-86.
- GOIMARD, Jacques (1979): »Le ›Mélodrame‹: Le Mot et la chose«. In: *Les Cahiers de la cinémathèque* 28, 17-65.
- GOLDSTEIN, Laurence (1994): *The American Poet at the Movies. A Critical History*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- GOLL, August (1926): »Signalement«. In: Christian Blangstrup (Hg.): *Salmonsens Konversationsleksikon*. 2. Ausg. Bd. 21: *Schinopsis-Spektrum*. Kbh: J.H. Schultz, 377.
- GOTTLIEB, A.C. (1927): »Telefoncentralstationer«. In: Johs. Brøndum-Nielsen u. Palle Raunkjær (Hg.): *Salmonsens Konversationsleksikon*. 2. Ausg., Bd. 25: *T-Tysk frisindede Parti*. Kbh: Schultz, 175-176.
- GRABE, Eckhard (1992): *Cinematologie und Poetologie: Kunstbetrachtung im Hollywood-Roman*. Würzburg: Königshausen und Neumann. (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; 91)
- GRAMFORS, Rickard: s. ÅHLANDER, Lars.
- GRATHE, A. (1960): »Træk af filmcensurens historie«. In: *Biografteaterforeningerne 1910-1960* [1960]. Kbh: Biografteater-foreningene for provinsen og Biografteater-Foreningen for København og omegn, 85-93.
- GREENBLATT, Stephen: s. GALLAGHER, Catherine.
- GREENE-GANTZBERG, Vivian (1992): *Herman Bang og det fremmede*. Kbh: Gyldendal.
- GRIEVESON, Lee (1999): »Why the Audiences Mattered in Chicago in 1907«. In: Melvin Stokes u. Richard Maltby (Hg.): *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: British Film Institute, 79-91.
- GRIMM, Gunter E. (1992): »Einleitung. Zwischen Beruf und Berufung – Aspekte und Aporien des modernen Dichterbildes«. In: Ders. (Hg.): *Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Schriftsteller vom Barock bis zur Gegenwart*. Ffm: Fischer Taschenbuch (= Fischer Taschenbuch; 10722), 7-15.
- GROSSBERG, Lawrence (1999): »Was sind Cultural Studies?« [1994]. In: Karl H. Hörning u. Rainer Winter (Hg.): *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Ffm: Suhrkamp (= stw; 1423), 43-83.
- GRUNDtvIG, L.A. (1905): *Kort Fremstilling af Forfatterretten efter Lov 29. Marts 1904 og Bermerkonventionen*. Kbh: Brødrene Salmonsens.
- GUDNASON, Ulla (2001): »Otto Runge«. In: John Chr. Jørgensen (Hg.), unter Mitwirkung von Thomas Bredsdorff: *Dansk Forfatterleksikon. Biografier*. Kbh: Rosinante, 394f.

- HABERMAS, Jürgen (1971): *Theorie und Praxis. Sozialphilosophische Studien*. 4., durchgeseh. u. erw. Aufl. Ffm: Suhrkamp.
- (1988): »Die Moderne – ein unvollendetes Projekt«. In: Wolfgang Welsch (Hg.): *Wege der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 179–192.
- (1991): *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. 2. Aufl. der Neuaufl. 1990. Ffm: Suhrkamp Taschenbuch. (= stw; 891)
- HAHN, Alois (1987): »Kanonisierungsstile«. In: Aleida u. Jan Assmann (Hg.): *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*. München: Wilhelm Fink, 28–37.
- HAKE, Sabine (1993): *The Cinema's Third Machine: Writing on Film in Germany, 1907–1933*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- HALL, Stuart (1999): »Encoding, Decoding«. In: Simon During (Hg.): *The Cultural Studies Reader*. 2. Ausg. London u. New York: Routledge [1993], 507–517.
- HALLAR, Marianne: s. LEICHT, Georg.
- HALLART, Birgitta, Stig Gunnar Skoot u. Göran STRÖM (1983): *Nobelpriset i litteratur 1901–1982*. Sthlm: Marieberg.
- HANDESTEN, Lars (2000): *Johannes V. Jensen. Liv og værk*. Kbh: Gyldendal.
- (Hg.) (1996): *Alligevel så elsker vi byen. København i dansk dignitet – en antologi*. Kbh: Reitzel.
- HANSEN, Klaus P. (2000): *Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung*. 2., vollständig überarb. u. erw. Aufl. Tübingen u. Basel: Francke. (= utb; 1846) [1995]
- HANSEN, Miriam (1983): »Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?« In: *New German Critique* 29, 147–184.
- (1991): *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge/Mass. u. London: Harvard UP.
- (1994): »Reception, Silent Cinema and the Public Sphere«. In: Jostein Gripsrud u. Kathrine Skretting (Hg.): *History of Moving Images: Reports from a Norwegian Project*. Oslo: Research Council of Norway (= KULTS skriftserie; 20), 37–50.
- (1995): »Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere«. In: Linda Williams (Hg.): *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP, 134–152.
- [als Miriam Bratu HANSEN] (1999): »The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism«. In: *Modernism/Modernity* 6:2, 59–77.
- HARDING, Colin, u. Simon POPPLE (Hg.) (1996): *In the Kingdom of Shadows. A Companion to Early Cinema*. London: Cygnus Arts; Madison & Tecneck: Farleigh Dickinson UP.
- HARPER, Sue: s. CHAPMAN, James.
- HARSLØF, Olav (2000): »Den centrale outsider« [Kronik]. In: *Politiken*, 22.7.2000.
- HAUFF, Jürgen, u.a. (1972): *Methodendiskussion. Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft*. Bd. 1: *Positivismus – Formalismus/Strukturalismus*. Durchgesehene u. erg. Aufl. Ffm: Athenäum Fischer Taschenbuch.
- HAUSKEN, Liv: »Anders Ohlsson: Läst genom kameralinser« [Rez.]. In: *Edda* 2000:2, 173–177.
- HEBO, Tage (1918): »Otto Rung«. In: *Litteraturen. Nordens kritiske Revue* 1 (1918–1919), 881–895.
- HEITMANN, Annegret (1994): *Selbst Schreiben. Eine Untersuchung der dänischen Frauenautobiographik*. Ffm u.a.: Lang. (= Beiträge zur Skandinavistik; 12)
- HELLER, Heinz-B. (1985): *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910–1930 in Deutschland*. Tübingen: Max Niemeyer. (= Medien in Forschung und Unterricht, Serie A; 15)
- (1986): »Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die ›Technifizierung der literarischen Produktion‹ und ›filmische Literatur‹«. In: Albrecht Schöne (Hg.): *Kontroversen, alte und neue: Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses*. Bd. 10, hg. v. Karl Pestalozzi: *Vier deutsche Literaturen?* Tübingen: Niemeyer, 277–285.
- HENDING, Arnold (1936): *Stjerner i glashuse, et causeri over 40 aars film*. Kbh: Winkelmann.
- (1942): *Valdemar Psilander*. Kbh: Urania.
- (1943): *Olav Fønss*. Kbh: Urania.
- (1945): *Da Isbjørnen var lille*. Kbh: Urania.
- (1948): *Filmens Smil. 99 Historier fra Filmens Verden*. Odense: Gravers Andersen.

- (1949): *Alverdens Barnestjerner. Et Causeri*. Kbh: Ernst Andersen.
- (1951a): *Fremmede Fugle i dansk film*. Kbh: Athene.
- (1951b): »Kavaler paa Kontinentet« [Kronik]. In: *Flensborg Avis*, 21.7.1951.
- (1956): »Da stjernerne tændtes i Valby mose«. In: Svend Kragh-Jacobsen, Erik Balling u. Ove Sevel (Hg.): *50 aar i dansk film*. Udg. i anledning af A/S Nordisk Films Kompagnis 50 aars jubilæum. Kbh: A/S Nordisk Films Kompagni, 15–28.
- (1957): *Herman Bang og Film*. Kbh: Kandrup & Wunsch.
- (1961): *Lygterne tændes langs Vejen*. Kbh: Kandrup & Wunsch.
- HERTEL, Hans (1983): *Den daglige Bog. Bøger, formidlere og læsere i Danmark gennem 500 år*. Kbh: Forening for Boghaandværk.
- (1997): »Da København blev moderne. Byens nye rum, kulturlivet og litteraturen 1917–60«. In: Flemming Lundgreen-Nielsen (Hg.): *København læst og påskrevet. Hovedstaden som litterær kultury*. Kbh: Museum Tusculanum, 147–219.
- HESS-LÜTTICH, Ernest W.B. (1990): »Code-Wechsel und Code-Wandel«. In: Ders. u. Roland Posner (Hg.): *Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich*. Opladen: Westdt. Verlag, 9–23.
- , u. Roland POSNER (Hg.) (1990): *Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- HESSE, Sebastian (1994): »Geile Greisin und Nordischer Galan. Der Detektivfilm der Nordisk«. In: Manfred Behn (Hg.): *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910–1930*. München: edition text + kritik (= Ein CineGraph Buch), 41–54.
- (1998): »Kult der Aufklärung. Zur Attraktion der Detektivfilm-Serien im frühen deutschen Kino (1908–1918)«. In: Corinna Müller u. Harro Segeberg (Hg.): *Die Modellierung des Kinofilms: Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06–1918*. München: Fink (= Mediengeschichte des Films; 2), 125–151.
- (2003): *Kamera-Auge und Spürnase. Der Detektiv im frühen deutschen Kino*. Basel/Ffm: Stroemfeld/Roter Stern. (= KINtop Schriften; 5)
- HICKETHIER, Knut (1999a): »Medienkultur und Medienwissenschaft«. In: Claus Pias (Hg.): *[me'diən]¹. dreizehn vorträge zur medienkultur*. Weimar: Verlag für Geisteswissenschaften, 199–219.
- (1999b): »Zwischen Gutenberg-Galaxis und Bildler-Universum. Medien als neues Paradigma, Welt zu erklären«. In: *Geschichte und Gesellschaft* 25 (1999), 146–172.
- (2001): s. FÜHRER, Karl Christian.
- HILEY, Nicholas (1995): »The British Cinema Auditorium«. In: Karel Dibbets u. Bert Hogenkamp (Hg.): *Film and the First World War*. Amsterdam: Amsterdam UP (= Film Culture in Transition), 160–170.
- (1998): »At the Picture Palace: The British Cinema Audience, 1895–1920«. In: John Fullerton (Hg.): *Celebrating 1895: The Centenary of Cinema*. Bradford u. Sidney: National Museum of Photography, Film and Television/John Libbey, 96–103.
- HJORDT-VETLESEN, Inger-Lise, u. Finn Frederik KRARUP (Hg.) (1997): *Læsninger i dansk litteratur*. Bd. 3: *1900–1940*. Odense: Odense Universitetsforlag.
- HOBSBAWM, Eric (1992): *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1870* [Nations and Nationalism since 1780. Programme, myth, reality; 1985, übers. v. Udo Renner]. Ffm: Campus.
- HOCKENJOS, Vreni, u. Stephan Michael SCHRÖDER (2005): »Historisierung und Funktionalisierung: Zur Intermedialität, auch in den skandinavischen Literaturen um 1900«. In: Stephan Michael Schröder u. Vreni Hockenjos (Hg.): *Historisierung und Funktionalisierung. Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900*. Berlin: Nordeuropa-Institut (= Berliner Beiträge zur Skandinavistik; 8), 7–35.
- HOEFFERT, Sigfrid (1996): *Gerhart Hauptmann und der Film. Mit unveröffentlichten Filmentwürfen des Dichters*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. (= Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft; 7)
- HÖLSCHER, Lucian (1978): »Öffentlichkeit«. In: Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 4: *Mi–Pre*. Stuttgart: Ernst Klett, 413–467.

- HÖRISCH, Jochen (1995): »Die Wirklichkeit der Medien und die medialisierte Wirklichkeit. Optionen der Gegenwartsliteratur«. In: Rolf Grimminger, Jurij Murašov u. Jörn Stückrath (Hg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch (= rowohlts enzyklopädie; 553), 770–799.
- HÖRNING, Karl H., u. Rainer WINTER (1999): »Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung«. In: Dies. (Hg.): *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Ffm: Suhrkamp (= stw; 1423), 7–12.
- HOHENDAHL, Peter Uwe (Hg.) (2000): *Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffes*. Stuttgart u. Weimar: Metzler.
- HOLBERG, Gustaf ([1918]): *Valdemar Psilander*. Berlin: Verlag der Lichtbild-Bühne.
- HOLM, Ivar (1960): »— bror av Vilhelm Krag. Omkring Thomas P. Krag og hans diktning«. In: *Samtiden* 69, 438–448.
- HOLST, Lisbet, Erik SKYUM-NIELSEN u. Knud WENTZEL (1976): *Fortællende digtning i Danmark 1870–1970 (= Ideologihistorie; 4)*. Kbh: Tabula/Fremad.
- HOLTEN-NIELSEN, Ebbe ([1946]): *Gustav Wied. En Bibliografi over Arbejder af og om ham*. Kbh: Schultz.
- HOUE, Poul (2000): »Georg Brandes i Amerika«. In: *Weekendavisen* 11.–17.8.2000, 9.
- HOUGAARD, Per (1996): »Om knaldromaner, foljetoner og kolportagelitteratur i Danmark (1)«. In: *Magasinet fra Det kongelige Bibliotek* 11 (1996;3), 3–20.
- H.R. (1913): »Thomas Krag«. In: *Illustreret Tidende*, Jg. 54, Nr. 25, 23.3.1913, 302–303.
- D'HUGUES, Philippe, u. Dominique MULLER (Hg.) (1986): *Gaumont. 90 ans de cinéma*. Paris: Ramsay/ La Cinémathèque Française.
- HVIDT, Kristian (1987): *Edvard Brandes. Portræt af en radikal blæksprutte*. Kbh: Gyldendal.
- HVIDT, Marie (1982): »Rung, Otto«. In: Sv. Cedergreen Bech (Hg.): *Dansk biografisk leksikon*. 3. Ausg. Bd. 12: *Rasmussen – Scavenius*. Kbh: Gyldendal, 476–477.
- ICART, Roger (1979): »Le Mélodrame dans le cinéma muet français«. In: *Les cahier de la cinémathèque* 28, 191–200.
- IDESTAM-ALMQUIST, Bengt (1955): »Den svenska biografs fader«. In: *Kosmorama* 12, 41–44.
- INGERSLEV-JENSEN, Povl (1968): *Oehlenschläger og Wien*. Kbh: Oehlenschläger Selskabet. (= Oehlenschläger Selskabets skriftserie; 8)
- ISER, Wolfgang (1983): »Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?«. In: Dieter Henrich u. ders. (Hg.): *Funktionen des Fiktiven*. München: Wilhelm Fink (= Poetik und Hermeneutik; 10), 121–151.
- IVERSEN, Gunnar: s. SOILA, Tytti.
- JACOBS, Lea: s. BREWSTER, Ben.
- JACOBSEN, Harry (1966): *Den tragiske Herman Bang*. Kbh: Hagerup.
- JACOBSEN, Wolfgang, Anton KAES u. Hans Helmut PRINZLER (Hg.) (1993): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart u. Weimar: Metzler.
- JACOBSEN, Wolfgang, u. Heike KLAUDOR (1997): »Merhameh – Karl Mays schöne Spionin. Ein Dialog über die Autorin Marie Luise Droop«. In: Jörg Schöning (Hg.): *Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919–1939*. München: edition text + kritik (= Ein Cine-Graph Buch), 124–141.
- JACOBSEN, Wolfgang: s. auch BOCK, Hans-Michael.
- JELSBAK, Torben (2005): *Ekspressionisme. Modernismens formelle gennembrud i dansk malerkunst og poesi*. Hellerup: Spring.
- (2008): *Avantgardefilologi og teksttransmission. Den historiske avantgardenlitteratur som udfordring til moderne filologi og litteraturforskning*. Kbh [Ph.d.-Abhandlung, masch.].
- JENSEN, Bernhardt (1969): *Da Århus var Hollywood. Et kapitel af stumfilmens historie*. Universitetsforlaget i Aarhus: Århus.
- JENSEN, Klaus Bruhn (Hg.) (1997): *Dansk mediehistorie*. Bd. 1: *Medierne, forhistorie og 1840–1880*; Bd. 2: *1880–1920*; Bd. 3: *1920–1960*. Kbh: Samleren.
- JENSEN, Lene Møller: s. GANT, Annette.
- JEPPESSEN, Niels (1924): *Omkring Nutidsdigtningen*. Kbh: Nyt nordisk Forlag, Arnold Busck.

- (1934): *Harald Kidde og hans Digtning*. Kbh: Levin & Munksgaard.
- JESPERSEN, Hanne (1985): *Forfatterinden Karin Michaëlis. En registrant*. Under medvirken af Peter Bondesen. Kbh u. Randers: Det kongelige Bibliotek u. Randers lokalhistoriske arkiv.
- JOHANNISSON, Karin (1994): *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*. Sthlm: Norstedts.
- JOHANSEN, Hans Chr. (1985): *Dansk økonomisk statistik 1814–1980* (= *Danmarks historie*; 9). Kbh: Gyldendal.
- (1991): *Danmark i tal* (= *Gyldendal og Politikens Danmarkshistorie*; 16). Kbh: Gyldendal/Politikens Forlag.
- JUNCKER, Beth (1980): »Emma Gad«. In: Torben Brostrøm u. Mette Winge (Hg.): *Danske digtere i det 20. århundrede*. Bd. 1. Kbh: Gad, 1980, 330–336.
- JÜRGENSEN, Knud Arne (2007): *Herman Bangs teaterkritik, -journalistik, -essayistik, -poesier, -aforismer og sceniske arbejder (1878–1912)*. Internetpublikation der Kgl. Bibliothek, Kopenhagen, http://www.kb.dk/da/publikationer/online/fund_og_forskning/download/herman_bang.pdf [letzter Zugriff am 6.2.2011].
- JÜRS, Hanne, u. Bente Engelund KNUDSEN (1979): *Tom Kristensen. En bibliografi*. Kbh: Gyldendal.
- JØRGENSEN, Bo Hakon (1975): *Århundredeskiftet 1896–1918*. Kbh: Gyldendal. (= Periodeserien)
- (1976): »Forfaldets forfriskende skønhed – en periodefortolkning af Sophus Michaëlis' i Villa d'Estes Have«. In: Per Olsen (Hg.): *Analyser af moderne dansk lyrik*, Bd. 1. Kbh: Borgen (= Bogens billigbogs bibliotek; 28), 69–87.
- (1977): *Maskinen, det heroiske og det gotiske*. Odense: Odense Universitetsforlag.
- (1980): »Parken og Staden 1900–1920«. In: Torben Brostrøm u. Mette Winge (Hg.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, Bd. 1: *Fra Johs. V. Jensen til Martin Andersen Nexø*. Kbh: Gad, 20–64.
- (1991): »Efterskrift«. In: Ders. (Hg.): *Fortællinger og kortprosa 1877–1907*. Kbh: Borgen (= Danske Klassikere), 325–366.
- (1993): *Symbolismen – eller jegets orfiske forklaring*. Odense: Odense Universitetsforlag.
- JØRGENSEN, John Chr. (Hg.), unter Mitwirkung von Thomas BRESDORFF (2001): *Dansk Forfatterleksikon. Biografier*. Kbh: Rosinante.
- JØRGENSEN, Steffen Elmer (1998): »Ideal or Counterimage? Aspects of the American Cultural Impact on Denmark 1776 to 1995«. In: Poul Houe u. Sven Hakon Rossel (Hg.): *Images of America in Scandinavia*. Amsterdam u. Atlanta (GA): Rodopi (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft; 28), 38–82.
- KAEMMERLING, Ekkehard (1975): »Die filmische Schreibweise«. In: Matthias Prangel (Hg.): *Materialien zu Alfred Döblins Alexanderplatz*. Ffm: Suhrkamp (= Suhrkamp Taschenbuch; 268), 185–198. [Überarbeitete Fassung des gleichnamigen Aufsatzes in *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 5:1 (1973), 45–61.]
- KAES, Anton: s. JACOBSEN, Wolfgang.
- KAMMER, Manfred (1985): *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film*. Aachen: COBRA. (= COBRA Medien; 2)
- KANT, Immanuel (1991): *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (= *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*; 2 = *Werkausgabe*; 12). Hg. v. Wilhelm Weischedel. 8. Aufl. Ffm: Suhrkamp. (= stw; 193)
- KANZOG, Klaus (1991a): *Einführung in die Filmphilologie*. Mit Beiträgen von Kirsten Burghardt, Ludwig Bauer und Michael Schaudig. München: Bauer/Ledig/Schaudig. (= Diskurs Film, 4)
- (1991b): »Was ist Filmphilologie?«. In: *Diskurs film. Münchener Beiträge zur Filmphilologie*, Bd. 4: *Einführung in die Filmphilologie*. München: Schaudig/Bauer/Ledig, 11–15.
- (1994): »Film (und Literatur)«. In: Dieter Borchmeyer u. Viktor Zmęgač (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2., neu bearb. Aufl. Tübingen: Niemeyer, 153–156.
- KASCHUBA, Wolfgang: s. MAASE, Kaspar.
- KASTEN, Jürgen (1990): *Film schreiben. Eine Geschichte des Drehbuchs*. Wien: Hora. (= Hora Studien; 4)
- (1994a): *Carl Mayer: Filmpoet. Ein Drehbuchautor schreibt Filmgeschichte*. Berlin: Vistas.

- (1994b): »Weg von der eingefrorenen Leiblichkeit? Vom Kampf zwischen Sozialnorm und sinnlichen Instinkten«. In: Manfred Behn (Hg.): *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910–1930*. München: edition text + kritik (= Ein CineGraph Buch), 65–72.
- (1998): »Auf dem Weg zum ›Erzählkino‹. Der Autor Heinrich Lautensack, der Regisseur Max Mack und der Film *Zweimal gelebt* (1912)«. In: Corinna Müller u. Harro Segeberg (Hg.): *Die Modellierung des Kinofilms: Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06–1918*. München: Fink (= Mediengeschichte des Films; 2), 243–271.
- (2000): »Literatur im Zeitalter des Kinos I: Zur Theorie und Geschichte des Drehbuchs im Stummfilm«. In: Harro Segeberg (Hg.): *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*. München: Wilhelm Fink (= Mediengeschichte des Films; 3), 241–274.
- (2004): »Kohärente Konstruktionen des Kolossalen. Zur Theorie und Frühgeschichte des Drehbuchs in Deutschland bis ca. 1914«. In: *Kintop 13: Wort und Bild*, 31–44.
- KAU, Edvin (1989): *Dreyers Filmkunst*. Kbh: Akademisk Forlag.
- : s. DINNESEN, Niels Jørgen.
- KEIL, Charlie (1999): »Visualized Narratives: Transitional Cinema and the Modernity Thesis«. In: Claire Dupré la Tour, André Gaudreault u. Roberta Pearson (Hg.): *Le cinéma au tournant du siècle/Cinema at the Turn of the Century*. Québec: Éditions Nota bene, 133–147.
- , u. Shelley STAMP (Hg.) (2004): *American cinema's transitional era: audiences, institutions, practices*. Berkeley: University of California Press.
- KELLMAN, Steven G. (1987): »The Cinematic Novel. Tracking a Concept«. In: *Modern Fiction Studies* 33:3 (Herbst 1987), 467–477.
- KERMABON, Jacques (Hg.) (1994): *Pathé. Premier empire du cinéma*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- KERN, Stephen (1994): *The Culture of Time and Space 1880–1918*. 7. Aufl. Cambridge, Mass.: Havard UP, [1983].
- KILCHENSTEIN, Gabriele (1997): *Frühe Filmzensur in Deutschland: Eine vergleichende Studie zur Prüfungspraxis in Berlin und München (1906–1914)*. München: Diskurs-Film-Verl. Schaudig u. Ledig. (= Diskurs Film: Bibliothek; 12)
- KILDEGAARD, Bjarne (1984): *Fru Emma Gad*. 2. Aufl. Kbh: Tiderne Skifter.
- KIRBY, Michael (1971): *Futurist Performance. Theory and practice in the drama, scenography, acting, costumes, film, and music of the Italian Futurist*. New York: Dutton.
- KISTRUP, Jens, u. Torben BROSTRØM (1977): *Fra Tom Kristensen til Halfdan Rasmussen* (= *Dansk litteratur historie*; 5). Kbh: Politikens Forlag.
- KITTLER, Friedrich (1986): *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann u. Bose, 1986.
- (1995): *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*. 3., vollst. überarb. Neuaufl. München: Wilhelm Fink, [1985].
- (2002): *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve.
- KJELDGAARD, E. (1959): *Biografreklamen i Danmark*. Kbh: Harcks. (= Foreningen til unge handelsmænds uddannelse, Handelshøjskolen i Kbh, Skriftrække F: Skrifter fra Instituttet for Salgsorganisation og reklame; 27)
- KJELDSEN, Mette: s. DESTER, Dorte.
- KJERULF, Axel (1956): »Omkring Paladsteatret«. In: In: Svend Kragh-Jacobsen, Erik Balling u. Ove Sevel (Hg.): *50 aar i dansk film*. Udg. i anledning af A/S Nordisk Films Kompagnis 50 aars jubilæum. Kbh: A/S Nordisk Films Kompagni, 40–52.
- KLAPDOR, Heike: s. JACOBSEN, Wolfgang.
- KLEINSPEHN, Thomas (1989): *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch. (= Kulturen und Ideen)
- KLUGE, Alexander: s. NEGT, Oskar.
- KNAB, Eckart, Erwin MITSCH u. Konrad OBERHUBER (1983): *Raphael. Die Zeichnungen*. Stuttgart: Urachhaus. (= Veröffentlichungen der Albertina Wien; 19)
- KNUDSEN, Bente Engelund: s. JÜRS, Hanne.
- KNUDSEN, Jørgen (2008): *GB. En Georg Brandes-biografi*. Kbh: Gyldendal.

- KOBBERNAGEL, Jan (1984): *Studenterforeningens historie 1890–1980*. Bd. 1: 1890–1920. Kbh: Nyt nordisk forlag Arnold Busck.
- KOCK, Christian (1980): »Harald Kidde«. In: Torben Brostrøm u. Mette Winge (Hg.): *Danske digtere i det 20. århundrede*. Bd. 1: *Fra Johs. V. Jensen til Martin Andersen Nexø*. Kbh: Gad, 259–274.
- KOEBNER, Thomas (1977): »Der Film als neue Kunst – Reaktionen der literarischen Intelligenz. Zur Theorie des Stummfilms (1911–24)«. In: Helmut Kreuzer (Hg.): *Literaturwissenschaft – Mediawissenschaft*. Heidelberg: Quelle und Meyer (= Medium Literatur; 6), 1–31.
- KÖRNER, Axel (1997): *Hegemonie und Gemeinschaft. Die kulturelle Konstruktion sozialer Wirklichkeit als gesellschaftliches Herrschaftsmodell*. Nordeuropa-Institut u. European University Institute: Berlin u. Florenz. (= Arbeitspapiere ›Gemeinschaften; 14)
- KOFOD, Georg P. (1960): »Et tilbageblik«. In: *Biografteaterforeningerne 1910–1960* [(1960)]. Kbh: Biografteater-foreningen for provinsen og Biografteater-Foreningen for København og omegn, 45–54.
- KOFOED, Niels (1982): »Revision des Expressionismus«. In: Horst Bien unter Mitarbeit von Gabriele Sokoll: *Die nordischen Literaturen als Gegenstand der Literaturgeschichtsschreibung. Beiträge zur 15. Studienkonferenz der IASS [...]*. Rostock: Hinstorff, 270–277.
- KOLSTRUP, Søren: s. FRANDSEN, Finn.
- KORTE, Helmut: s. FAULSTICH, Werner.
- KOSZARSKI, Richard (1994): *An Evening's Entertainment. The Age of the Silent Feature Picture 1915–1928* (= *History of the American Cinema*, Bd. 3). Berkeley, Los Angeles u. London: University of California Press. [1990]
- KRAGH-JACOBSEN, Svend (1956): »Manden med Ideerne«. In: Ders., Erik Balling u. Ove Sevel (Hg.): *50 aar i dansk film*. Udg. i anledning af A/S Nordisk Films Kompagnis 50 aars jubilæum. Kbh: A/S Nordisk Films Kompagni, 9–14.
- (1960): »Hvad så vi i biografen?«. In: *Biografteaterforeningerne 1910–1960* [(1960)]. Kbh: Biografteater-foreningen for provinsen og Biografteater-Foreningen for København og omegn, 23–44.
- , Erik BALLING u. Ove SEVEL (Hg.) (1956): *50 aar i dansk film*. Udg. i anledning af A/S Nordisk Films Kompagnis 50 aars jubilæum. Kbh: A/S Nordisk Films Kompagni.
- KRARUP, C.E. (1906): »Telefon«. In: Chr. Blangstrup (Hg.): *Salmonsons store illustrerede Konversationsleksikon. En nordisk Encyclopædi*. Bd. 17: *Syntaks–Valence*. Kbh: Salmonsen, 228–230.
- KRARUP, Finn Frederik: s. HJORDT-VITLESEN, Inger-Lise.
- KREIMEIER, Klaus (1992): *Die Ufa-Story*. München u. Wien: Carl Hanser.
- (2000): »Dispositiv Kino. Zur Industrialisierung der Wahrnehmung im 19. und frühen 20. Jahrhundert«. In: Harro Segeberg (Hg.): *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*. München: Wilhelm Fink (= Mediengeschichte des Films; 3), 17–34.
- KRISTENSEN, Tom (1945): »Otto Rung«. In: *Gyldendals Julebog 1945*. Kbh: Gyldendal, 9–18.
- KROGH, Arne (1966): »Danmarks første Filmskole«. In: *Kosmorama 75*, 186–188.
- KROHN, Esben (2002): »The First Film Archive«. In: Dan Nissen u.a. (Hg.) (2002): *Preserve then show*. Kbh: Danish Film Institute, 186–195.
- KRUUSE, Jens: s. AHLBECK, Gustav.
- KUHN, Anette (1988): *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909–1925*. London u. New York: Routledge. (= Cinema and Society)
- KUSSMAUL, Ingrid (1983): *Die Nachlässe und Sammlungen des Deutschen Literaturarchives in Marbach am Neckar. Ein Verzeichnis*. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft.
- KUYPER, Eric de (1992): »Le cinéma de la seconde époque. Le mest des années dix«. In: *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma* (Mai u. November 1992), 28–35 u. 58–68.
- KVAM, Kela (1997): *Betty Nansen. Masken og Mennesket*. Kbh: Gyldendal.
- , Janne RISUM u. Jytte WIINGAARD (Hg.) (1992/93): *Dansk teaterhistorie*. 2 Bände: 1.: *Kirkens og kongens teater*. 2.: *Folkets teater*. Kbh: Gyldendal.
- LA COUR, Flemming, u. Allan Mylius THOMSEN (1997): *Fra Fy og Bi til Far til fire: fru Alice O'Fredericks*. Kbh: Lindhardt og Ringhof.

- LÄHN, Peter (1994): »Afgrunden und die deutsche Filmindustrie. Zur Entstehung des Monopolfilms«. In: Manfred Behn (Hg.): *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910–1930*. München: edition text + kritik (= Ein CineGraph Buch), 15–21.
- LÄMMERT, Eberhard (1967): *Germanistik, eine deutsche Wissenschaft*. Ffm: Suhrkamp. (= edition suhrkamp; 204)
- LAMPRECHT, Gerhard (1967–70): *Deutsche Stummfilme 1903–1931*. II Bde. Berlin: Deutsche Kinemathek.
- LAMMERS, Karl Christian: s. CHRISTIANSEN, Niels Finn.
- LANGE-FUCHS, Hauke (1979): *Pat und Patachon. Eine Dokumentation unter Mitwirkung v. Marguerite Engberg u. mit einem Beitrag von Kaj Wickbom*. Schondorf: Roloff & Seeßlen.
- (1995): *Der Kaiser, der Kanal und die Kinematographie. Begleitheft zur Ausstellung: Birt Acres – 100 Jahre Film in Schleswig-Holstein*. Schleswig: Landesarchiv Schleswig-Holstein.
- LANGSTEDT, Adolf: *Asta Nielsen*. Kbh: Nyt nordisk, o.J.
- LARSEN, Finn Stein (1971): *Prosaens mørstre. Nærlesning af danske litterære prosatekster*. Kbh: Berlingske. (= Berlingske leksikon bibliotek; 53)
- LARSEN, Kay (1919): »1909–1919«. In: Louis Bobé (Hg.): *Dansk Forfatterforening 1894–1919. Et Festskrift*. Kbh: Gyldendal, LXV–CII.
- LARSEN, Lisbeth Richter (2000): »Ibsjørnejagten«. In: *Film #08*, 12–15.
- (2002): »The Nordisk Film Collection – an Introduction«. In: Dan Nissen u.a. (Hg.): *Preserve then show*. Kbh: Danish Film Institute, 196–207.
- , u. Dan NISSEN (Hg.) (2006): *100 Years of Nordisk Film*. Kbh: Danish Film Institute.
- LARSEN, Peter Stein (1996a): »Den blodige scene. Ästetisk strategi i Broby-Johansens lyrik«. In: *Edda* 96:4, 344–356.
- (1996b): »Den polyfone poet. En revurdering af Bønnelyckes eksperimenterende digtning«. In: *Kritik* 124, 19–26.
- (1998a): »Modernismens fire dimensioner. En ästetisk-eksistentiel forståelsesramme for nyere poesi«. In: *K&K. Kultur og Klasse. Kritik og Kulturanalyse* 26 (1998:1), 9–44.
- (1998b): *Modernistiske outsidere. Underbelyste hjørner af dansk lyriktradition fra 1800 til i dag*. Odense: Odense Universitetsforlag. (= Odense University Studies in Scandinavian Languages and Literatures; 39)
- LARSEN, Tode Hedegaard, Pia Højer MØLBÆK u. Birthe Ørum PEDERSEN (1982): *Johan Skjoldborg. En bibliografi*. Thisted: Museet for Thy og Veser Hanherred.
- LAVIES, Hanns Wilhelm: s. TRAUB, Hans.
- LAWDER, Standish (1975): *The Cubist Cinema*. New York: New York UP.
- LEAB, Daniel J. (1997): »Screen images of the ›other‹ in Wilhelmine Germany and the United States, 1890–1918«. In: *Film History* 9:1, 49–70.
- LEYDA, Jay (1960): *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. London: George Allen & Unwin.
- LEDIG, Elfriede (Hg.) (1988): *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion*. München: Schaudig, Bauer, Ledig. (= diskurs film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie; 2)
- : s. auch BAUER, Ludwig.
- LEICHT, Georg, u. Marianne HALLAR (1977): *Det kongelige Teaters repertoire 1889–1975*. Kbh: Biblioteksentralens Forlag.
- LEMCHE, Gyrithe (1939): *Dansk Kvindesamfundets Historie gennem 40 Aar. Med Tillæg 1912–1918*. Kbh: Gyldendal.
- LEMKOW, Victor (1916): »Danske Dramatikeres Forbund«. In: *Teatret* 15 (März 1916), 82–86.
- LENK, Sabine (1989): *Théâtre contre Cinéma. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem ersten Weltkrieg in Frankreich*. Münster: MAKS Publikationen. (= Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten)
- (1996): »Völkisches Gedankengut im Umfeld der Kinoreformbewegung«. In: Uwe Puschner, Walter Schmitz u. Justus H. Ulbricht (Hg.): *Handbuch zur ›Völkischen Bewegung‹ 1871–1918*. München u.a.: K.G. Saur, 797–806.
- (1998): »Stars der ersten Stunde. Eine Studie zur Frühzeit des Kinos«. In: *montage a/v. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 7 (1998:1), 11–32.

- (2004): »Ich schrieb ein Stück für den Rollfilm.« Das Urheberrecht vor dem Ersten Weltkrieg in Deutschland und Frankreich. In: *Kintop 15: Wort und Bild*, 45–79.
- LENMAN, Robin (1995): »Control of the Visual Image in Imperial Germany«. In: John A. McCarthy u. Werner von der Ohe (Hg.): *Zensur und Kultur. Censorship and Culture. Zwischen Weimarer Klassik und Weimarer Republik mit einem Ausblick bis heute. From Weimar Classicism to Weimar Republic and Beyond*. Tübingen: Niemeyer (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 51), 111–122.
- LEONDOPoulos, Jordan (1990): *Still the Moving World. »Intolerance«, modernism and »The Heart of Darkness«*. Ffm u.a.: Lang. (= Literature and the Visual Art; 7)
- LEVY, Jette Lundbo, Klaus P. MORTENSEN u. Erik A. NIELSEN (1996): *Litteraturhistorier. Perspektiver på dansk teksthistorie 1700–1970*. 2. Aufl. Kbh: Danmarks Radio.
- LICHTWITZ, Manuel (1986): *Die Auseinandersetzung um den Stummfilm in der Publizistik und Literatur 1907–1914. Ein Beitrag zur Geschichte des Kulturbetriebs im deutschen Reich vor dem ersten Weltkrieg*. Göttingen: Diss. [Masch.]
- LIET, Henk van der (1994): »Tag her et flygtigt Rids fra hine Tider«. Om Holger Drachmanns historiske melodramer *Vølund Smed og Renaissance*. In: Hans Schottmann (Hg.): *Arbeiten zur Skandinavistik. II. Arbeitstagung der deutschsprachigen Skandinavistik 8.–14. August 1993 in Sigtuna*. Münster: Nordisches Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität, 342–348.
- (1998): »Melleml hjerteresprog og »lös« tale – nogle overvejelser omkring dansk litteratur, set med udenlandske øjne«. In: *Passage. Tidsskrift for litteratur og kritik* 30, 65–75.
- LIGENSA, Annemone (2009): »A Cinematograph of Feminine Thought: The Dangerous Age, Cinema and Modern Women«. In: Dies. u. Klaus Kreimeier (Hg.): *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. New Barnet: John Libbey, 225–236.
- LILJENBERG, Bengt (2006): *Dramatik på vita duken. Anteckningar kring den svenska filmen och dess relation til författarna 1910–1990*. Sthlm: Carlssons.
- LILJEDAHL, Elisabeth (1975): *Stumfilmen i Sverige – kritik och debatt. Hur samtiden värderade den nya konstarten*. Sthlm: Proprius. (= Skrifter från Dokumentationsavdelningen; 18)
- LISTA, Giovanni (2002): »Kino und Photographie des Futurismus«. In: Ingo Bartsch u. Maurizio Scudiero (Hg.): ... auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert! ... Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945. Bielefeld: Kerber, 112–128.
- LOIPERDINGER, Martin (1996): »Lumières Ankunft des Zugs: Gründungsmythos eines neuen Mediums«. In: *Kintop 5: Aufführungsgeschichten*, 37–70.
- (2006): »Des Pfarrers Töchterlein. Ein Schlüsselfilm für die Karriere von Henny Porten«. In: *Kintop 14/15: Quellen und Perspektiven*, 207–220.
- LOUGHNEY, Patrick (1990): »In the Beginning Was the Word: Six Pre-Griffith Motion Picture Scenarios«. In: Thomas Elsaesser (Hg.): *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*. London: British Film Institute, 211–219.
- (1997): »From *Rip Van Winkle* to *Jesus of Nazareth*: thoughts on the origins of the American Screenplay«. In: *Film History* 9, 277–289.
- LUHMANN, Niklas (1987): »Modern Systems Theory and the Theory of Society«. In: Volker Meja u.a. (Hg.): *Modern German Sociology*. New York: Columbia UP, 173–186.
- (1994): *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. 2. Aufl. Ffm: Suhrkamp. (= stw; 1001)
- (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*. Ffm: Suhrkamp.
- LUNDGREEN-Nielsen, Flemming (1992): »De overvundnes litteratur. 1864–1920«. In: Ders. (Hg.): *På sporet af dansk identitet*. Kbh: Gyldendal, 191–205.
- (Hg.) (1992): *På sporet af dansk identitet*. Kbh: Gyldendal.
- (Hg.) (1997): *København læst og påskrevet. Hovedstaden som litterær kultury*. Kbh: Museum Tusculanum.
- LUTHERSON, Peter (2002): *Svensk litterär modernism. En stridsstudie*. Sthlm: Atlantis.
- MAASE, Kaspar (1997): *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*. Ffm: Fischer Taschenbuch. (= Europäische Geschichte)

- (2001a): »Einleitung: Schund und Schönheit. Ordnungen des Vergnügens um 1900«. In: Ders. u. Wolfgang Kaschuba (Hg.): *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau (= alltag & kultur; 8), 9–28.
- (2001b): »Massenkunst und Volkserziehung. Die Regulierung von Film und Kino im deutschen Kaiserreich«. In: *Archiv für Sozialgeschichte* 41, 39–77.
- , u. Wolfgang KASCHUBA (Hg.): *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau. (= alltag & kultur; 8)
- MACCABE, Colin (1974): »Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian theses«. In: *Screen* 2 (Sommer 1974), 7–27.
- MAGNY, Claude-Edmonde (1972): *The Age of the American Novel. The Film Aesthetic of Fiction between the two Wars* [L'Age du roman américain; 1948, übers. v. Eleonor Hochman]. New York: Frederick Ungar.
- MAI, Anne-Marie (Hg.): (2002): *Danske digtere i det 20. århundrede*. 4. Ausg. Bd. 1: *Fra Henrik Pontoppidan til Karen Blixen*. Kbh: Gad.
- MALMKJÆR, Poul (1997): *Gøgler og Generaldirektør. Ole Olsen, grundlæggeren af Nordisk Film*. Kbh: Gyldendal.
- (2000): *Asta – Mennesket, myten og filmstjernen. En biografi*. N.I.
- MALTBY, Richard (2007): »How Can Cinema History Matter More?«. In: *Screening the Past. An international, refereed, electronic journal of screen history* 22 [Zugang über: www.latrobe.edu.au/screeningthepast/22/board-richard-maltby.html; letzter Zugriff am 13.2011].
- : s. STOKES, Mervyn.
- MANNONI, Laurent (1992): »Notes sur l'histoire économique de la société Éclair (1907–1958)«. In: *1895 12 (Éclair 1907–1918)*, 183–191.
- (1994): *Le grand art de la lumière et de l'ombre – archéologie du cinéma*. Paris: Editions Nathan. (= Librairie du premier siècle du cinéma; 1)
- MARESCH, Rudolf (1996): »Medialisierung. Dispositiv der Öffentlichkeiten 1800/2000«. In: Ders. (Hg.): *Medien und Öffentlichkeit. Positionierungen, Symptome, Simulationsbrüche*. München: Klaus Boer, 9–29.
- MARGRAFF, Agnès (1995): »Les scénarios Pathé de l'année 1913«. In: Jean A. Gili u.a. (Hg.): *Les vingt premières années du cinéma français. Actes du colloque international de la Sorbonne nouvelle 4, 5 et 6 novembre 1993*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle (= Association française de recherche sur l'histoire du cinéma), 461–464.
- MARION, Philippe: s. GAUDRÉAULT, André.
- MARKUSSEN, Ingrid, u. Vagn Skovgaard PETERSEN (1981): »Læseindlæring og læsebehov i Danmark ca. 1550–ca. 1850«. In: Mauno Jokipii u. Ilkka Nummela (Hg.): *Ur nordisk kulturhistoria: Læskunngihet och folkbildung före folkskoleväsendet. XVIII nordiska historikermötet Jyväskylä 1981, mötesrapport III*. Jyväskylä: Jyväskulän yliopisto, 15–72.
- MAROTT, Emil (1991): *Dansk rezy*. 3 Bde. Kbh: Borgen.
- MAZZEI, Luca, u. Leonardo QUARESIMA (2004): »Voci minori?«. In: Dies. (Hg.): *Microteorie. Cinema muto italiano*. Themenheft von *Bianco e nero*; 550–551, 17–19.
- (Hg.) (2004): *Microteorie. Cinema muto italiano*. Themenheft von *Bianco e nero*; 550–551.
- MENDELSSOHN, Peter de (1970): *S. Fischer und sein Verlag*. Ffm: S. Fischer.
- MITCHELL, P.M. (1985): »The Concept of Modernism in Scandinavia«. In: Janet Garton (Hg.): *Facets of European Modernism. Essays in honour of James McFarlane presented to him on his 65th birthday 12 December 1985*. Norwich: University of East Anglia, 243–256.
- MITSCHE, Erwin: s. KNAB, Eckart.
- MÖLLER-NASS, Karl Dietmar (1988): *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. 2. Aufl. Münster: MAKs Publ. (= Film: Theorie und Geschichte; 1)
- MONTY, Ib (1958): »Den tidligste danske filmdebat«. In: *Kosmorama* 58, 34–38.
- [1981]: »Dansk film på museum«. In: *Dansk film. Sophienholm 1981*. [Lyngby]: Lyngby-Taarbæk kommune, 150–158.
- (1986a): »Deres hengivne. Citater fra en brevveksling«. In: *Kosmorama* 177 (Jg. 32), Herbst 1986, 46–47.

- (1986b): »Stumfilm med musik«. In: *Kosmorama* 176 (Jg. 32), Sommer 1986, 50–51.
- (1991): »For ikke et tale om alle disse gamle film«. In: *Kosmorama* 198 (Jg. 37), Winter 1991, 38–39.
- (1999): »Benjamin Christensen in Germany: The Critical Reception of His Films in the 1910s and 1920s«. In: John Fullerton u. Jan Olsson (Hg.): *Nordic Explorations: Film before 1930*. London u.a.: John Libbey (= Stockholm Studies in Cinema), 41–55.
- MORRIS, C.B. (1980): *This loving darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920–1936*. Oxford u.a.: Oxford UP.
- MORTENSEN, Klaus P. (1973): *Sonderinger i Herman Bangs Romaner*. Kbh: Vinten. (= Stjernebøgernes Kulturbibliotek)
- : s. auch LEVY, Jette Lundbo.
- MOSES, Gavriel (1995): *The Nickel Was for the Movies. Film in the Novel from Pirandello to Puig*. Berkeley, Los Angeles u. London: University of California Press.
- MOTTRAM, Ronald James (1980): *The Danish Cinema, 1896–1917*. Ann Arbor/Michigan: University Microfilms International.
- (1988): *The Danish Cinema before Dreyer*. Metuchen, N.J.: Scarecrow.
- MOURE, José (2008): s. BANDA, Daniel.
- MÜLLER, Corinna (1994): *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912*. Stuttgart: Metzler.
- (1996): »Anfänge der Filmgeschichte: Produktion, Foren und Rezeption«. In: Harro Segeberg (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. München: Wilhelm Fink (= Mediengeschichte des Films; 1), 295–325.
- (1998a): »Das ›andere‹ Kino? Autorenfilme in der Vorkriegsära«. In: Dies. u. Harro Segeberg (Hg.): *Die Modellierung des Kinofilms: Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06–1918*. München: Fink (= Mediengeschichte des Films; 2), 153–192.
- (1998b): »Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte«. In: Dies. u. Harro Segeberg (Hg.): *Die Modellierung des Kinofilms: Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06–1918*. München: Fink (= Mediengeschichte des Films; 2), 43–75.
- (2001): »Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter«. In: Kaspar Maase u. Wolfgang Kaschuba (Hg.): *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau (= alltag & kultur; 8), 62–91.
- , u. Harro SEGEBERG (Hg.) (1998): *Die Modellierung des Kinofilms: Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06–1918*. München: Fink. (= Mediengeschichte des Films; 2)
- , u. Harro SEGEBERG (Hg.) (2008): *Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung, Etablierung, Differenzierung/Cinema's Public Sphere (1895–1920). Emergence, Settlement, Differentiation*. Marburg: Schüren.
- MÜLLER, Jürgen E. (1996): *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus. (= Film und Medien in der Diskussion; 8)
- MÜLLER, Jutta: s. NEUMANN, Gerhard.
- MÜNZER, Kurt (1917): »Otto Rung«. In: *Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde*, 1.6.1917 (19. Jg., Hft. 17), Sp. 1039–1044.
- MULLER, Dominique: s. d'HUGUES, Philippe.
- MUNGENAST, E.M. (1928): *Asta Nielsen*. Stuttgart: Walter Hädecke.
- MURRAY, Edward (1972): *The Cinematic Imagination. Writers and the Motion Pictures*. New York: Frederick Ungar.
- MUSSER, Charles (1990a): *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (= *History of the American Cinema*, Bd. 1). New York: Scribner's.
- (1990b): »The Nickelodeon Era Begins: Establishing the Framework for Hollywood's Mode of Representation«. In: Thomas Elsaesser (Hg.): *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*. London: British Film Institute, 256–273.
- MYLIUS, Johan de (1982): »Ild og stof. Perspektiver i Tom Kristensens prosaekspressionisme«. In: *Danske Studier* 77, 55–72.
- MØLBÆK, Pia Højer: s. LARSEN, Tode Hedegaard.

- MØLLER, Jes Fabricius (2002): »Nervositetens tidsalder«. In: Klaus P. Mortensen (Hg.): *Uden for Murene. Fortællinger fra det moderne gennembruds København*. Kbh: Gad, 52–61, 283.
- MØLLER KRISTENSEN, Sven (1965): *Digteren og samfundet i Danmark i det 19. århundrede*. Bd. 2: *Naturalismen*. 3. Ausg. Kbh: Munksgaard.
- (1974): *Den store generation*. Kbh: Gyldendal.
- MØLLERHØJ, Jette (2002): »Hysteri før Freud – om konstruktionen af hysteri og hysterikere i »Nervositetens Århundrede«. In: *Den jyske Historiker* 96, 78–107.
- MØRCH, Søren (1996): *Den sidste Danmarkshistorie. 57 fortællinger af fædrelandets historie*. Kbh: Gyldendal.
- NEDERGAARD, Leif (1993): *Johannes V. Jensen. Liv og Forfatterskab*. 2., erw. Ausgabe. Kbh: Reitzel.
- NEERGAARD, Ebbe (1956): »Lærling og mester. Nogle noter om kulturarv og kunstnerpersonlighed hos Carl Th. Dreyer«. In: Svend Kragh-Jacobsen, Erik Balling u. Ove Sevel (Hg.): *50 aar i dansk film*. Udg. i anledning af A/S Nordisk Films Kompaniis 50 aars jubilæum. Kbh: A/S Nordisk Films Kompani, 60–72.
- (1960): *Historien om dansk film*. Kbh: Gyldendal.
- NEGT, Oskar, u. Alexander KLUGE (1973): *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. 2. Aufl. Ffm: Suhrkamp. (= Edition Suhrkamp; 659)
- NEIHENDAM, Robert (1945): *Folketeatrets Historie*. Kbh: Thaning & Appel.
- NEUMANN, Gerhard, u. Jutta MÜLLER (1969): *Der Nachlaß Arthur Schnitzlers*. München: Wilhelm Fink.
- NIELSEN, Birgit S. (2002): *Karin Michaëlis. En europæisk humanist*. Kbh: Museum Tusculanum. (= Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning, 338)
- NIELSEN, Erik A. (1976): *Modernismen i dansk lyrik 1870–1970* (= *Ideologihistorie*, Bd. 3). Kbh: Tabula/Fremad.
- : s. auch LEVY, Jette Lundbo.
- NIELSEN, Henrik Kaare (1987): »Kulturbegreb, modernitet og sociale interesser – med udgangspunkt i den tyske tradition«. In: Hans Hauge u. Henrik Horstbøll (Hg.): *Kulturbegrebets kulturhistorie*. Århus: Aarhus universitetsforlag, 1987 (= Kulturstudier, 1), 48–71.
- NIELSEN, Jan (1998): »Carl Th. Dreyer – his very first filmscript«. In: *Aura. Filmvetenskaplig tidskrift* 4 (1998:2–3), 102–107.
- (1999a): »De dødes Ø. The life and time of an outstanding Danish art film lost«. In: *iichiko. A journal for transdisciplinary studies of pratiques* 64 (Sonderheft zu *Film and History I*), 18–35.
- (1999b): »A Small Danish Player in a Big Market: A/S Filmfabriken Danmarks Output in Russia, 1913–1917«. In: John Fullerton u. Jan Olsson (Hg.): *Nordic Explorations: Film before 1930*. London u.a.: John Libbey (= Stockholm Studies in Cinema), 3–11.
- (2003): *A/S Filmfabriken Danmark. SRH/Filmfabriken Danmarks historie og produktion*. Kbh: Multivers.
- NIELSEN, Lauritz (1945): *Gyldendal gennem 175 Aar*. Kbh: Gyldendal.
- NISSEN, Dan, u.a. (Hg.) (2002): *Preserve then show*. Kbh: Danish Film Institute.
- : s. auch LARSEN, Lisbeth Richter.
- NISSEN, Henrik: s. CHRISTIANSEN, Niels Finn.
- NÖTH, Winfried (2000): *Handbuch der Semiotik*. 2., vollständig neu bearb. u. erw. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler.
- NORDIN, Lene (1985): »Flere fandens mælkebøtter end roser. Kritikken af dansk film i pressen i tre historiske rids«. In: *Sekvens 1985: filmvidenskabelig årbog*, hg. v. Kaare Schmidt u. Christian Alsted. Kbh: Københavns universitet, Institut for filmvidenskab, 1985, 5–55.
- NØRGÅRD, Erik (1971): *Levende billeder i Danmark. Fra »Den gamle Biograf« til moderne tider ...* Kbh: Lademann.
- NØRRESTEDT, Carl (1994): »Kopenhagen – Berlin – Kopenhagen: Olav Fønss (1882–1949)«. In: Manfred Behn (Hg.): *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910–1930*. München: edition text + kritik (= Ein CineGraph Buch), 116–124.
- OBERHUBER, Konrad: s. KNAB, Eckart.

- OCHSNER, Bjørn (1985): *Fotografer i og fra Danmark til och med år 1920*. 2 Bde. N.l.: Bibliotekscentralens forlag.
- O'DELL, Paul (1970): *Griffith and the Rise of Hollywood*. New York: Barnes.
- ÖRKE, Petra (1999): »Die Waffen nieder – Ein Film gegen den Krieg. Zur Verfilmung *Ned med Vaabenene* (1914) nach Bertha von Suttner's Roman *Die Waffen nieder!* (1889)«. In: Thomas F. Schneider (Hg.): *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film/The Experience of War and the Creation of Myths. The image of »modern« war in literature, theatre, photography, and film*. Bd./Volume III: »Postmoderne Kriege?/»Postmodern« Wars? *Krieg auf der Bühne/War on Stage. Krieg auf der Leinwand/War on the Screen*. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch (= Krieg und Literatur/War and Literature, III/1997–IV/1998), 974–990.
- OHLSSON, Anders (1995a): »Filmiska berättarstrukturer i Stig Dagermans roman *Bränt barn*«. In: *Edda* 4, 295–306.
- (1995b): »När Hjalmar Bergman skrev med filmkameran«. In: *Horisont* 42 (1995:2), 17–30.
- (1998): *Läst genom kameralinsen. Studier i filmiserad svensk roman*. Nora: Nya Doxa.
- OLSEN, A.V. (1960): »50 års dansk film set fra »digterverkstedet««. In: *Biografteaterforeningerne 1910–1960* [(1960)]. Kbh: Biografteater-foreningen for provinsen og Biografteater-Foreningen for København og omegn, 15–22.
- OLSSON, Jan (1988): *Sensationer från en bakgård: Frans Lundberg som biografägare och filmproducent i Malmö och Köpenhamn*. Sthlm: Symposium.
- (1990): »I offentlighedens ljus – några notiser om filmstoff i dagspressen«. In: Ders. (Hg.): *I offentlighedens ljus. Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik*. Sthlm/Stehag: Symposium, 212–274.
- (1992a): »1913 – Filmkriseños år«. In: *Kosmorama* 201 (Jg. 38), Herbst 1992, 32–41.
- (1992b): »I filmromanens begynnelse«. In: Bernt Olsson, Jan Olsson u. Hans Lund (Hg.): *I mästers sällskap. Konstarter och deras relationer*. N.l.: Wiken, 419–441.
- (1994): »Classical vs. Pre-Classical. *Ingeborg Holm* and Swedish Cinema in 1913«. In: *Griffithiana* 50, 112–123.
- (1995): »Svart på vitt: film, makt och censur«. In: *Aura* 1:1, 14–45.
- (1998): »Magnified Discourse: Screenplays and Censorship in Swedish Cinema of the 1910s«. In: John Fullerton (Hg.): *Celebrating 1895: The Centenary of Cinema*. Bradford u. Sidney: National Museum of Photography, Film and Television/John Libbey, 239–252.
- (1990) (Hg.): *I offentlighedens ljus. Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik*. Sthlm/Stehag: Symposium.
- OTTO, Ulla (1968): *Die literarische Zensur als Problem der Soziologie*. Stuttgart: Enke. (= Bonner Beiträge zur Soziologie; 3)
- OVERS, Knud (1944): *A.W. Sandberg 1887–1938*. Kbh: Carit Andersen.
- PAECH, Joachim (1985): »Unbewegt bewegt – Das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens«. In: Ulfila Meyer (Hg.): *Kino-Express. Die Eisenbahn in der Welt des Films*. München u. Luzern: Bucher, 1985, 40–49.
- (1986): »Thema: Literaturverfilmung«. In: *Diskussion Deutsch* 88 (April 1986), 188–193.
- (1988a): *Literatur und Film. Zur Geschichte ihrer Beziehungen*. Stuttgart: Metzler. (= Sammlung Metzler, 235) [2., überarb. Aufl. 1997]
- (1988b): »Literatur und Film (Literature and Film)«. In: *film theory* (Bibliographic Information and Newsletter), 19–20, Special Issue (April 1988), 259–333.
- (1997): »Dispositionen der Einfühlung. Anmerkungen zum Einfluß der Einfühlungs-Ästhetik des 19. Jahrhunderts auf die Theorie des Kinofilms«. In: Knut Hickethier, Eggo Müller u. Rainer Rother (Hg.): *Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung*. Berlin: edition sigma (= sigma medienwissenschaft; 25 = Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft; 6), 106–121.
- (Hg.) (1984): *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur*. Münster.
- PALM, Michael: s. CARGNELLI, Christian.

- PAUL, Fritz (1997): »Deutschland – Skandinaviens Tor zur Weltliteratur«. In: Bernd Henningsen u.a. (Hg.): *Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914*. Ausstellungskatalog. Berlin: Jovis, 193–201.
- PEARSON, Roberta E. (1992): *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley, Los Angeles u. Oxford: University of California Press.
- (1996): »The Attractions of Cinema, or, How I Learned to Start Worrying About Loving Early Film«. In: Christopher Williams (Hg.): *Cinema: the Beginnings and the Future*. London: University of Westminster Press, 150–157.
- , u. William URICCHIO (1999): »The Formative and Impressionable Stage: Discursive Constructions of the Nickelodeon's Child Audience«. In: Melvin Stokes u. Richard Maltby (Hg.): *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: British Film Institute, 64–75.
- : s. auch DUPRÉ LA TOUR, Claire.
- : s. auch URICCHIO, William.
- PEDERSEN, Birthe Ørum: s. LARSEN, Tode Hedegaard.
- PEDERSEN, Jesper Bruus (unter Mitarbeit von Claus Hesselberg, Claus Ib Olsen u. Ellen Varming) (1976): *Film og Filmcensur i Norden 1965–1975. En undersøgelse af filmcensurpraksis i de fem nordiske lande*. Kbh: Nyt fra samfundsvideneskaberne.
- PEÑA, Richard (2001): »The Roots of Globalization in the Cinema«. In: *Correspondence. An International Review of Culture and Society* 8, 3–4.
- PERSSON, Karl Gunnar (Hg.) (1993): *The Economic Development of Denmark and Norway since 1870*. Hants: Edward Elgar.
- PETERSEN, Vagn Skovgaard: s. MARKUSSEN, Ingrid.
- PETRIE, Graham (1996): »Dickens in Denmark: Four Versions of his Novels«. In: *Journal of European Studies* 26 (Juni 1996), 185–193.
- POPPLE, Simon: s. HARDING, Colin.
- POTEL, Élodie (1995): »Les scénarios de films historiques Pathé de 1908 à 1914«. In: Jean A. Gili u.a. (Hg.): *Les vingt premières années du cinéma français. Actes du colloque international de la Sorbonne nouvelle 4, 5 et 6 novembre 1993*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle (= Association française de recherche sur l'histoire du cinéma), 465–466.
- POUGIN, Arthur (1985): *Dictionnaire du théâtre*. 2 Bde. Plan-de-la-Tour: Editions d'Aujourd'hui. [Reprint der Originalausgabe Paris 1885]
- PRINZLER, Hans Helmut: s. JACOBSEN, Wolfgang.
- PRODOLLIET, Ernest (1991): *Das Abenteuer Kino. Der Film im Schaffen von Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann und Alfred Döblin*. Freiburg (Schweiz): Universitätsverlag.
- QUARESIMA, Leonardo (1994): »Wien – Kopenhagen – Wien. Schnitzlers ›Liebelei‹ und die Nordisk«. In: Manfred Behn (Hg.): *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910–1930*. München: edition text + kritik (= Ein CineGraph Buch), 87–104.
- (2000): »Geil und gähnend. Der Schriftsteller als Filmzuschauer«. In: Irmibert Schenk (Hg.): *Erlebnisort Kino*. Marburg: Schüren (= Bremer Symposien zum Film – IV. Erlebnisort Kino), 55–67.
- (2001): »Aesthetics As Applied Physiology: Corporal Understanding in the *Kino-Debatte*«. In: Ders. u. Laura Vichi (Hg.): *La decima musa: il cinema e le altre arti. Atti del VI convegno DOMITOR, VII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine/Gemona del Friuli, 21–25 marzo 2000*. Udine: Forum (= Convegno DOMITOR; 6/= Convegno Internazionale di Studi sul Cinema; 7), 407–415.
- : s. MAZZEI, Luca.
- QUAADE, Alex: s. BUDTZ JØRGENSEN, Peter.
- RADKAU, Joachim (1998): *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. München: Hanser.
- (2001): »Amerikanisierung als deutsches Nervenproblem«. In: Regina Bittner (Hg.): *Urbane Paradiese. Zur Kulturgeschichte modernen Vergnügens*. Ffm: Campus, 63–79.
- RAJEWSKY, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen u. Basel: Francke. (= utb; 2261)
- RASMUSSEN, Bjørn (1955): *Himmelkibet*. Kbh: Det danske Filmmuseum. [Broschüre]

- (1978): »Herman Bang som filminstruktør«. In: [Bjørn Rasmussen:] *Bjørn Rasmussen om dansk film*. Hg. v. Kaare Schmidt. Kbh: Institut for filmvidenskab, 58–42.
- (Hg.) (1957): *Filmens hvem-er-hvem. Politikens filmleksikon*. Kbh: Politiken. (= Politikens håndbøger; 153)
- RAVN, Ole: s. BUDTZ JØRGENSEN, Peter.
- RAYNAULD, Isabelle (1995): »Les scénarios des débuts du cinéma en France«. In: Jean A. Gili u.a. (Hg.): *Les vingt premières années du cinéma français. Actes du colloque international de la Sorbonne nouvelle 4, 5 et 6 novembre 1993*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle (= Association française de recherche sur l'histoire du cinéma), 437–450.
- (1997): »Written scenarios of early French cinema: screenwriting practices in the first twenty years«. In: *Film History* 9, 257–268.
- REHNÉ, Ib (1993): *Løvindens Pote – et essay om myten og mennesket Asta Nielsen*. Frederiksberg: Fisker. (= Fiskers kulturbibliotek)
- RENTSCHLER, Eric (Hg.) (1986): *German Film and Literature. Adaptations and Transformations*. New York u. London: Methuen.
- REURUP, Lorenz (1989): *Tiden 1864–1914* (= *Danmarks historie*; 6). Kbh: Gyldendal.
- (1991): »Fra litterær til politisk nationalism. Udvikling og udbredelse fra 1808 til 1845«. In: Ole Feldbæk (Hg.): *Dansk identitetshistorie*. Bd. 2: *Et yndigt land 1789–1848*. Kbh: Reitzel, 325–390.
- RESTOUEX, Jean-Philippe (1995): »À l'origine du «sixième art». La constitution du discours sur le cinéma pensé comme art à travers les revues spécialisées avant 1914«. In: Jean A. Gili u.a. (Hg.): *Les vingt premières années du cinéma français. Actes du colloque international de la Sorbonne nouvelle 4, 5 et 6 novembre 1993*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle (= Association française de recherche sur l'histoire du cinéma), 311–325.
- RICHARDSON, Robert (1972): *Literature and Film*. Bloomington u. London: Indiana UP. [1969]
- RIMESTAD, Christian (1924): *Otto Rung*. Kbh: Pio & Branner.
- (1929): »Harald Kidde«. In: *Ord och bild* 38 (1929), 213–221.
- RINGSBERG, Hj. (1927): »Teatercensur«. In: Johs. Brondum-Nielsen u. Palle Raunkjær (Hg.): *Salmon-sens Konversationsleksikon*. 2. Ausg. Bd. 25: *T–Tysk frisindede Parti*. Kbh: Schultz, 141–142.
- RISUM, Janne: s. KVAM, Kela.
- ROBINSON, David (1990): *Music of the Shadows. The use of musical accompaniment with silent films, 1896–1936*. Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto.
- RODE, Edith (Hg.) (1941): *Den gyldne Bog om danske Kvinder*. Kbh: Piora.
- ROLOFF, Volker: s. ALBERSMEIER, Franz-Josef.
- ROSS, Harris Edward (1987): *Film as Literature, Literature as Film. An Introduction to and Bibliography of Films Relationship to Literature*. New York u. London: Greenwood Press.
- ROSSEL, Sven Hakon (1973): *Skandinavische Literatur 1870–1970*. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer.
- (1979): »Bønnelycke, Emil«. In: *Dansk biografisk leksikon*. 3. Ausg. Bd. 3: *Brüggeman–Dolmer*. Kbh: Gyldendal, 141–143.
- (Christian Rimestad) (1981): »Michaëlis, Sophus«. In: *Dansk biografisk leksikon*. 3. Ausg. Bd. 9: *Levi–Moltesen*. Kbh: Gyldendal, 568–569.
- RUTZ, Erhard (1986): »Beziehungen des Films zur Literatur«. In: *Weimarer Beiträge* 32 (1986:12), 1979–1998.
- RUTZ, Gerd-Peter (1999): *Darstellungen von Film in literarischen Fiktionen der zwanziger und dreißiger Jahre*. Münster, Hamburg u. London: Lit. (= Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte; 8)
- RYTER, Nancy Lee Chalfa (1999): *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*. Westport (CT) u. London: Greenwood. (= Contributions to the study of music and dance; 56)
- RAASCHOU-NIELSEN, Inge Vibeke (1992): »Storm over København. Berlinergalleriet →Der Sturm: besøger København 1912–1918«. In: *Kunstmuseets årsskrift* 70, 90–115.
- SADOU, Georges (1948): *Histoire générale du cinema*. Bd. 2. Paris: Editions Denoël.
- SAHLBERG, Gardar (1960): »Selma Lagerlöf och filmen«. In: *Lagerlöfstudier*, Bd. 2. Malmö: Selma Lagerlöf-sällskapet, 189–205.

- SALT, Barry (1983): *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword.
- (1990): »Film Form 1900–1906«. In: Thomas Elsaesser (Hg.): *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*. London: British Film Institute, 31–44.
- (1996): »Cut and Shuffle«. In: Christopher Williams (Hg.): *Cinema: the Beginnings and the Future*. London: University of Westminster Press, 171–185.
- SANDBERG, Mark B. (1995): »Effigy and Narrative: Looking into the Nineteenth-Century Folk Museum«. In: Leo Charney u. Vanessa R. Schwartz (Hg.): *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 320–361.
- (2001): »Pocket Movies: Souvenir Cinema Programmes and the Danish Silent Cinema«. In: *Film History* 13, 6–22.
- (2003): *Living Pictures, Missing Person. Mannequins, Museums and Modernity*. Princeton u. Oxford: Princeton UP.
- SANDFELD, Gunnar (1966): *Den stumme scene. Dansk biografteater indtil lydfilmens gennembrud*. Kbh: Nyt Nordisk.
- SCHAUDIG, Michael (1992): *Literatur und Medienwechsel: Gerhart Hauptmanns Tragikomödie Die Ratten und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen. Prolegomena zu einer Medienkomparatistik*. München: Schaudig/Bauer/Ledig. (= Diskurs Film; Bibliothek; 4)
- : s. auch BAUER, Ludwig.
- SCHEBERA, Jürgen: s. SCHRADER, Bärbel.
- SCHEPELERN, Peter (1979): »Pennen som kamera: Filmens indflydelse på litteraturen«. In: *Sekvens. Filmvidenskabelig Årbog 1979*. Kbh: Institut for filmvidenskab, 4–65.
- (1982): *Tommen. Carl Th. Dreyers filmjournalistiske virksomhed*. Kbh: Reitzel. (= Sekvens, sær-række)
- (1985): »Midler og mål. Dansk filmteori fra Gad til Dreyer«. In: *Sekvens 1985: filmvidenskabelig årbog*, hg. v. Kaare Schmidt u. Christian Alsted. Kbh: Københavns universitet, Institut for filmvidenskab, 56–79.
- (1993): »Gewinn und Verlust. Zur Verfilmung in Theorie und Praxis«. In: *Text & Kontext* 18 (1995:1/2), 20–67.
- (1995): »Mellem lyst og pligt: Filmkultur og filmkritik i Danmark«. In: *Mediekultur* 25, 5–25.
- (Hg.) (1982): *Tommen. Carl Th. Dreyers filmjournalistiske virksomhed*. Kbh: Reitzel. (= Sekvens sær-række)
- (Hg.) (2001): *100 års dansk film*. Kbh: Rosinante.
- SCHILDIT, Axel: s. FÜHRER, Karl Christian.
- SCHLÜPMANN, Heide (1986): »Im Gegensinn der Worte. Die Pioniere des skandinavischen Kinos 1896–1918«. In: *Frauen und Film* 41, 17–31.
- (1990): *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Basel u. Ffm: Stroemfeld/Roter Stern.
- (1994a): »Cinematographic Enlightenment versus 'The Public Sphere'. A Year in Wilhelminian Cinema«. In: *Griffithiana* 50, 75–85.
- (1994b): »Ohne Worte. Asta Nielsen als Erzählerin im Kinodrama«. In: Manfred Behn (Hg.): *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910–1930*. München: edition text + kritik (= Ein CineGraph Buch), 125–155.
- (1996): »Cinema as Anti-Theater: Actresses and Female Audiences in Wilhelminian Germany«. In: Richard Abel (Hg.): *Silent Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP, 125–141.
- (2001): »Die ›Optik‹ des Lebens. Film als Triviales, Kino als Körperkunst«. In: Kaspar Maase u. Wolfgang Kaschuba (Hg.): *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau (= altag & kultur; 8), 92–105.
- SCHMID, Birgit (2004): *Die literarische Identität des Drehbuchs. Untersucht am Fallbeispiel »Agnes« von Peter Stamm*. Bern u.a.: Peter Lang. (= Zürcher Germanistische Studien; 58)
- SCHMIDT, Siegfried J. (1989): *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Ffm: Suhrkamp.
- (1991): *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*. Ffm: Suhrkamp Taschenbuch. (= stw; 915) [1980]

- (1997): »Geschichte beobachten. Geschichte und Geschichtswissenschaft aus konstruktivistischer Sicht«. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 8 (1997:1), 19–44.
- (1998): *Die Zähmung des Blicks. Konstruktivismus – Empirie – Wissenschaft*. Ffm: Suhrkamp Taschenbuch. (= stw; 1372)
- SCHMIDT-BERGMANN, Hansgeorg (1993): *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek: Rowohlt. (= rowohlt's enzyklopädie; 535)
- SCHOU, Søren: s. BARLYNG, Marianne.
- SCHRADER, Bärbel, u. Jürgen SCHEBERA (1987): *Die »goldenen« zwanziger Jahre: Kunst und Kultur der Weimarer Republik*. Wien, Köln u. Graz: Böhlau.
- SCHRADER, Sabine (2007): »Si gira!« *Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- SCHRÖDER, Ralf J.: s. BUCHLOH, Paul G.
- SCHRÖDER, Stephan Michael (1994): *Literarischer Spuk. Skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus*. Berlin: Freie Universität. (= Berliner Beiträge zur Skandinavistik; 5)
- (1997a): »Von Gelées, symbolischen Formen und drohender Balkanisierung der Wissenschaft. 150 Jahre Begriffstraditionen von ›Kulturwissenschaft‹«. In: Bernd Henningsen u. ders. (Hg.): *Vom Ende der Humboldt-Kosmen. Konturen von Kulturwissenschaft*. Baden-Baden: Nomos, 57–99.
- (1997b): »Herman Bangs poetik i ›filmisk‹ belysning«. In: *Tidsskrift för litteraturvetenskap* 1997:3–4, 180–197.
- (1999a): »History Without Diegesis. *The Little Trumpeter* (1909) as an example of a Danish historical film of the early silent film era«. In: Patrick Vonderau (Hg.): *Film as History/History as Film*. Berlin: Nordeuropa-Institut (= Arbeitspapiere ›Gemeinschaft; 21), 23–48.
- (1999b): »Film som præmødne medium. Johannes V. Jensens kritik af stumfilmen som ›denne lydlose, hvide Genfærdskunst‹«. In: *Nordica* 16, 59–77.
- (2000a): »Fra flanoren til biografgængeren – og så metaopoetikken. Rummet i Emil Bønnelyckes ›biografdigte‹«. In: Malan Marnersdóttir u. Jens Cramer (Hg.): *Nordisk litteratur og mentalitet. Foredrag fra den 22. studiekongres i International Association for Scandinavian Studies (IASS) [...] 1998*. Tórshavn: Føroya Fróðskaparfelag (= Annales Societatis Scientiarum Fæoensis Supplementum XXV), 466–475.
- (2000b): »Der Traum von der idealen Kommunikation. Sophus Michaëlis' *Himmelskibet* (1917/21) als metamediale Diskussion«. In: Annegret Heitmann u. Joachim Schiedermair (Hg.): *Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten*. Freiburg: Rombach (= Nordica; 2), 237–255.
- (2003): »Distraction statt Wesensschau. Strindbergs Diskurs über das Kino«. In: Walter Baumgartner u. Thomas Fechner-Smarsly (Hg.): *August Strindberg. Der Dichter und seine Medien*. München: Wilhelm Fink, 257–266.
- (2005a): »Der ›Valby-Roman‹ – ein dänisches Äquivalent zum ›Hollywood-Roman‹«. In: Ders. u. Vreni Hockenjos (Hg.): *Historisierung und Funktionalisierung. Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900*. Berlin: Nordeuropa-Institut (= Berliner Beiträge zur Skandinavistik; 8), 159–184.
- (2005b): »Fra Babel til Nørrebro, fra Berlin til Frederiksberg: Filmens internationalisering og nationalisering«. In: Henning Bech u. Anne Scott Sørensen (Hg.): *Kultur på kryds og tværs*. Århus: Klim, 114–132.
- (2006): »Screenwriting for Nordisk 1906–1918«. In: Lisbeth Richter Larsen u. Dan Nissen (Hg.): *100 Years of Nordisk Film*. Kbh: Danish Film Institute, 96–113.
- (2007): *DanLitStummfilm. WWW-Site zu dänischen Stummfilmdrehbuchschreibern bis 1929 und der Interaktion zwischen der dänischen literarischen Intelligenz und dem Kino bis 1918*: <http://danliststummfilm.uni-koeln.de/>
- (2010a): »Kino und Politik: Zu den parteipolitischen Diskursen der dänischen Kinodebatte bis 1916«. In: Jan Hecker-Stampehl, Norbert Götz u. ders. (Hg.): *Vom alten Norden zum neuen Europa: Politische Kultur in der Ostseeregion. Festschrift für Bernd Henningsen*. Berlin: BWV, 65–77.
- (2010b): »Von bravem Jungs, fröhlichen Mädchen und wilden Strolchen. Kinder und Kindheit im dänischen Stummfilmkino der zehner Jahre – mit einem Ausblick auf den US-amerikanischen

- Film«. In: Christine Götz, Karin Hoff u. Anja Tippner (Hg.): *Filme der Kindheit – Kindheit im Film in Nord-, Mittel- und Osteuropa. Kulturwissenschaftliche Beiträge und Fallstudien*. Ffm u.a.: Peter Lang (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien; 66), 81–99.
- (Hg.) (1997): *Konstruktion und Diskussion zentraler Arbeitsbegriffe*. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin. (= Arbeitspapiere ‚Gemeinschaften‘; 2)
- : s. auch HENNINGSEN, Bernd.
- : s. auch HOCKENJOS, Vreni.
- SCHÜTZ, Erhardt, u. Thomas WEGMANN (1997): »Literatur und Medien«. In: Heinz Ludwig Arnold u. Heinrich Detering (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. 2., unveränd. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (= dtv; 2990), 52–78. [1996]
- SCHÜTZ, Hans J. (1990): *Verbotene Bücher. Eine Geschichte der Zensur von Homer bis Henry Miller*. München: Beck.
- SCHUHMACHER, Alexander (1919): »De første otte Aar«. In: Louis Bobé (Hg.): *Dansk Forfatterforening 1894–1919. Et Festschrift*. Kbh: Gyldendal, I–XXXII.
- SCHWARTZ, Vanessa R. (1995): »Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris«. In: Linda Williams (Hg.): *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP, 87–113.
- : s. auch CHARNEY, Leo.
- SCHWARZ, Alexander (1994): *Der geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*. München: Diskurs-Film. (= Diskurs Film Bibliothek; 6)
- SCHWEINITZ, Jörg (1994): »Der selige Kintopp (1913/14). Eine Fundsache zum Verhältnis von literarischem Expressionismus und Kino«. In: Joachim Paech (Hg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart u. Weimar, 72–88.
- (1998): »Von Automobilen, Flugmaschinen und einer versteckten Kamera: Technikfaszination und Medienreflexivität in Richard A. Bermanns Kinoprosa von 1913«. In: Corinna Müller u. Harro Segeberg (Hg.): *Die Modellierung des Kinofilms: Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06–1918*. München: Fink (= Mediengeschichte des Films; 2), 221–242.
- SCHWINGEL, Markus (1995): *Bourdieu. Zur Einführung*. Hamburg: Junius. (= Zur Einführung; 115)
- SCHYBERG, Frederik (1937): *Dansk Teaterkritik indtil 1914*. Kbh: Gyldendal.
- SEGEBERG, Harro (1996): »Von der proto-kinematographischen zur kinematographischen (Stadt-)Wahrnehmung. Texte und Filme im Zeitalter der Jahrhundertwende«. In: Ders. (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. München: Wilhelm Fink (= Mediengeschichte des Films; 1), 327–358.
- (1998): »Literarische Kinoästhetik. Ansichten der Kinodebatte«. In: Corinna Müller u. ders (Hg.): *Die Modellierung des Kinofilms: Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06–1918*. München: Fink (= Mediengeschichte des Films; 2), 193–220.
- (2003): *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (Hg.) (1996): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. München: Wilhelm Fink. (= Mediengeschichte des Films; 1)
- (Hg.) (2000): *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*. München: Wilhelm Fink. (= Mediengeschichte des Films; 3)
- : s. auch MÜLLER, Corinna.
- SESTORTI, Carsten (1998): »Ordet fanger. Moderne-begrebernes historier«. In: *Kritik* 136, 28–39.
- SEVEL, Ole (1956): »Familien Isbjørn«. In: Svend Kragh-Jacobsen, Erik Balling u. Ove Sevel (Hg.): *50 aar i dansk film*. Udg. i anledning af A/S Nordisk Films Kompaniis 50 aars jubilæum. Kbh: A/S Nordisk Films Kompani, 142–146.
- : s. auch KRAGH-JACOBSEN, Svend.
- SIMARD, Denis: s. ELSAESER, Thomas.
- SIMMON, Scott (1993): *The Films of D.W. Griffith*. Cambridge: Cambridge UP.
- SINGER, Ben (1995): »Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism«. In: Leo Charney u. Vanessa R. Schwartz (Hg.): *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 72–99.

- (2001): *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia UP. (= Film and Culture)
- SKLAR, Robert (1975): *Movie-made America. A Social History of American Movies*. New York: Random House.
- SKOOT, Stig Gunnar: s. HALLERT, Birgitta.
- SKYTHE, Asbjørn (1981): »Ole Olsen og Nordisk Films Kompagni«. In: *Dansk film. Sophienholm 1981*. [Lyngby]: Lyngby-Taarbæk kommune, 65–73.
- SKYUM-NIELSEN, Erik: s. HOLST, Lisbet.
- SÖDERBERGH WIDDING, Astrid: s. SOILA, Tytti.
- SOILA, Tytti, Astrid SÖDERBERGH WIDDING u. Gunnar IVERSEN (1998): *Nordic National Cinemas*. London u. New York: Routledge.
- SOPOCY, Martin (1996): »The Role of the Intertitle in Film Exhibition, 1904–1910«. In: Christopher Williams (Hg.): *Cinema: the Beginnings and the Future*. London: University of Westminster Press, 123–154.
- СОВЕТСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ. Аннотированный каталог, том 1: НЕМЫЕ ФИЛЬМЫ (1918–1935). (1961) Москва: Государственное Издательство «Искусство».
- SPIEGEL, Alan (1976): *Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*. Charlottesville: UP of Virginia.
- STAIGER, Janet: s. BORDWELL, David.
- STAMP, Shelley: s. KEIL, Charlie.
- STANGERUP, Hakon (1928): *Den unge Litteratur. Essays*. Kbh: Hasselbalch.
- (1977): »Det moderne Gennembrud (1870–90)«. In: Ders. u. F.J. Billeskov Jansen: *Dansk litteratur historie 4: Fra Georg Brandes til Johannes V. Jensen*. Erw. Aufl. Kbh: Politiken, 7–222.
- STEEN, Vagn (1966): »Enmandsløbet – nogle af Emil Bønnelyckes demonstrative tekster«. In: *Vind-rosen 13* (1966:1), 60–69.
- STEENE, Birgitta (1977): »Asta Nielsen och Strindberg. Ett möte i stumfilmens tecken«. In: *Strindbergiana 12*, 46–61.
- STEMPEL, Tom (1991): *Framework. A History of Screenwriting in the American Film*. Neue, erw. Ausgabe. New York: Continuum.
- STOKES, Melvin (1999): »Introduction: Reconstructing American Cinema's Audiences«. In: Ders. u. Richard Maltby (Hg.): *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: British Film Institute, 1–II.
- , u. Richard MALTBY (Hg.) (1999): *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: British Film Institute.
- STOKLUND, Bjarne (1999a): »Bondebygninger og folkekarakter. Striden om den etnografiske grænse« mellem dansk og tysk 1840–1940«. In: Ders. (Hg.): *Kulturens nationalisering. Et etnologisk perspektiv på det nationale*. Kbh: Museum Tusculanum, 48–65.
- (1999b): »Kulturens nationalisering – et kapitel i Europas kulturhistorie«. In: Ders. (Hg.): *Kulturens nationalisering. Et etnologisk perspektiv på det nationale*. Kbh: Museum Tusculanum, 7–16.
- (Hg.) (1999): *Kulturens nationalisering. Et etnologisk perspektiv på det nationale*. Kbh: Museum Tusculanum.
- STOUMBJERG, Per (2002): »Emil Bønnelycke«. In: Anne-Marie Mai (Hg.): *Danske digtere i det 20. århundrede. 4. Ausg. Bd. 1: Fra Henrik Pontoppidan til Karen Blixen*. Kbh: Gad, 199–205.
- STREISAND, Marianne (2001): *Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der Intimität auf dem Theater um 1900*. München: Wilhelm Fink.
- STRÅTH, Bo: s. SØRENSEN, Øystein.
- STUB-JØRGENSEN, Christian (1930): *Jærmabanen i dansk Digtning*. Kbh: Woel.
- SVENDSEN, Erik (1998): *Det nye. Sonderinger i dansk litterær modernisme*. Kbh: Gyldendal.
- SVENDSEN, Werner (1981): »Faldet i det tomme rum. Krigstid og ekspressionisme«. In: Torben Brostrøm u. Mette Winge (Hg.): *Danske digtere i det 20. århundrede. Bd. 2: Fra Tom Kristensen til H.C. Branner*. Kbh: Gad, 30–60.
- SØLLINGE, Jette D., u. Niels Th. THOMSEN (1989): *De danske aviser. Bd. 2: 1848–1917*. Odense: Odense Universitetsforlaget.

- SØRENSEN, Hans Meinert (1990): »Glemlens litteratur. Om Louis Levy«. In: *Passage* 8, 97–104.
- SØRENSEN, Knud Rønn (1976): *Den danske filmindustri (produktion, distribution, konsumtion) indtil tonefilmens gennembrud*. Opgave til bifagseksamen i filmvidenskab ved Københavns universitet. Kbh. [Masch.].
- SØRENSEN, Øystein, u. Bo STRÅTH (1997): »Introduction: The Cultural Construction of Norden«. In: Dies. (Hg.): *The Cultural Construction of Norden*. Oslo u.a.: Scandinavian UP, 1–24.
- TAMM, Henrik (1966): »Pornografologi«. In: *Juristen*, 65–85.
- TEIBER, Claus (2008): *Schreiben für Hollywood. Das Drehbuch im Studiosystem*. Wien, Berlin u. Münster: Lit-Verlag.
- THOMPSON, Kristin (1985): *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907–34*. London: British Film Institute Publishing.
- (1995): »The International Exploration of Cinematic Expressivity«. In: Karel Dibbets u. Bert Hogenkamp (Hg.): *Film and the First World War*. Amsterdam: Amsterdam UP (= Film Culture in Transition), 65–85.
- (1998): »Narrative Structure in Early Classical Cinema«. In: John Fullerton (Hg.): *Celebrating 1895: The Centenary of Cinema*. Bradford u. Sidney: National Museum of Photography, Film and Television/John Libbey, 225–238.
- (2000): »Introduction: Silent Cinema after World War I«. In: *Aura* 6 (2000:2), 2–3.
- , u. David BORDWELL (1994): *Film History. An Introduction*. New York u.a.: McGraw-Hill.
- : s. auch BORDWELL, David.
- THOMSEN, Niels (1972): *Dagbladskonkurrencen 1870–1970. Politik, journalistisk og økonomi i dansk dagspresses strukturudvikling*. 2 Bde. Kbh: Universitetsforlaget i København/Gad.
- (1998): *Hovedstrømninger 1870–1914. Idélandskabet under dansk kultur, politik og hverdagsliv*. Odense: Odense Universitetsforlag.
- : s. auch SØLLINGE, Jette D.
- THOMSEN, Niels Th. (Hg.) (1928): *Olaf Fønss. 1. September 1903–1. September 1928. Jubilæumshæfte*. Kbh: B. Nielsen Junr.
- THORSEN, Isak (2006): »The Rise and Fall of the Polar Bear«. In: Lisbeth Richter Larsen u. Dan Nissen (Hg.): *100 Years of Nordisk Film*. Kbh: Danish Film Institute, 52–71.
- (2009): *Isbjørnens anatomi – Nordisk Films Kompagni som erhversvirksomhed i perioden 1906–1928*. Kbh [Ph.d.-Abhandlung, masch.].
- TOULET, Emmanuelle (1995): »The Pathé scripts of the Bibliothèque Nationale de France«. In: Eric de Kuyper u.a.: *Alfred Machin*. Bruxelles: Cinémathèque royale de Belgique, 238–241.
- TRAUB, Hans, u. Hanns Wilhelm LAVIES (1940): *Das deutsche Filmschrifttum*. Leipzig: Hiersemann.
- TSIVIAN, Yuri (1991): »Early Russian Cinema and its Public«. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 11 (1991:2), 105–120.
- (1994a): *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception* [Rev. Fassung von *Istoricheskaiia retseptsiiia kino*; 1991, übers. v. Alan Bodger]. London u. New York: Routledge.
- (1994b): »The Rorschach Test for Cultures: On Some Parallels between Early Film Reception in Russia and the United States«. In: *The Yale Journal of Criticism* 7 (1994:2), 177–188.
- (1996): »Russia, 1913: Cinema in the Cultural Landscape«. In: Richard Abel (Hg.): *Silent Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP, 194–214.
- TUDVAD, Peter (2004): *Kierkegaards København*. Kbh: Politiken.
- TURÈLL, Dan (1986): »Forord«. In: Otto Rung: *Peter Kops Historier*. Hg. v. Dan Turèll. Kbh: Pinkerton, 7–II.
- TURNER, Graeme (1990): *British Cultural Studies. An Introduction*. Boston u.a.: Unwin Hyman. (= Media and Popular Culture; 7)
- TVEIT, Knut (1991): »The Development of Popular Literacy in the Nordic Countries. A Comparative Historical Study«. In: *Scandinavian Journal of Educational Research* 35 (1991:4), 241–252.
- TYBJERG, Casper (1994): »Schatten vom Meister. Benjamin Christensen in Deutschland«. In: Manfred Behn (Hg.): *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910–1930*. München: edition text + kritik (= Ein CineGraph Buch), 105–115.

- (1995a): »Lysdramaet. Om stilhistorie og dansk stumfilms storhedstid«. In: *Tryllelygten 2: Den tidlige film*, 79–102.
- (1995b): »Om filmteori og filmhistorie: Stumfilmen som eksempel«. In: *Mediekultur* 23, 41–53.
- (1996a): *An Art of Silence and Light. The Development of the Danish Film Drama to 1920*. Kbh [Ph.d.-Abhandlung, masch.].
- (1996b): »The Faces of Stellan Rye«. In: Thomas Elsaesser, in Zusammenarbeit mit Michael Wedel (Hg.): *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Amsterdam: Amsterdam UP (= Film Culture in Transition), 151–159; 308–309.
- (1997a): »Billeder i bevægelse«. In: Klaus Bruhn Jensen (Hg.): *Dansk mediehistorie*. Bd. 2: 1880–1920. Kbh: Samleren, 126–147.
- (1997b): »Illusionens besjæling«. In: Erik Østerud (Hg.): *Den optiske fordring. Pejlinger i den visuelle kultur omkring Henrik Ibsens forfatterskab*. Århus: Aarhus Universitetsforlag, 89–101.
- (1997c): »1896–1909: Teltholdernes verdensteater«. In: *Kosmorama* 220 (1997), 8–17.
- (1997d): »1910–19: Spekulanter og himmelsstormere«. In: *Kosmorama* 220 (1997), 18–41.
- (1997e): »1920–29: Et lille lands vagabonder«. In: *Kosmorama* 220 (1997), 42–59.
- (1998): »Stunt-Stories: The Sensation Film Genre in Denmark«. In: John Fullerton (Hg.): *Celebrating 1895: The Centenary of Cinema*. Bradford u. Sidney: National Museum of Photography, Film and Television/John Libbey, 145–151.
- (1999): »Red Satan: Carl Theodor Dreyer and the Bolshevik Threat«. In: John Fullerton u. Jan Olsson (Hg.): *Nordic Explorations: Film before 1930*. London u.a.: John Libbey (= Stockholm Studies in Cinema), 19–40.
- ULFF-MØLLER, Jens (1989): »Da filmen kom til Danmark. Biografvæsenets udvikling, bevillings-systemet og biograflovgivningen af 1922«. In: *Sekvens* 1989, 27–61.
- ULRICHSEN, Erik (1956): »La belle époque«. In: Svend Kragh-Jacobsen, Erik Balling u. Ove Sevel (Hg.): *50 aar i dansk film*. Udg. i anledning af A/S Nordisk Films Kompagnis 50 aars jubilæum. Kbh: A/S Nordisk Films Kompagni, 29–39.
- URICCHIO, William: s. auch PEARSON, Roberta E.
- , u. Roberta E. PEARSON (1995): *Reframing Culture. The Case of the Vitagraph Quality Films*. Princeton: Princeton UP.
- URWIN, Derek W.: s. ROKKAN, Sten.
- VASOLD, Georg: »Architecture Criante. Zur Architektur der Praterkinos um 1900«. In: Christian Dewald u. Werner Michael Schwarz (Hg.): *Prater Kino Welt. Der Wiener Prater und die Geschichte des Kinos*. Wien: Filmarchiv Austria, 2005, 163–175.
- VAUGHAN, Dai (1992): »The aesthetics of ambiguity«. In: Peter Ian Crawford u. David Turton (Hg.): *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester United Press, 99–115.
- VEC, Miloš (2002): *Die Spur des Täters. Methoden der Identifikation in der Kriminalistik (1879–1933)*. Baden-Baden: Nomos. (= Juristische Zeitgeschichte; 12)
- VIETTA, Silvio (1975): »Expressionistische Literatur und Film. Einige Thesen zum wechselseitigen Einfluß ihrer Darstellung und ihrer Wirkung«. In: *Mannheimer Berichte aus Forschung und Lehre* 10, 294–299.
- , u. Hans-Georg KEMPER (1994): *Expressionismus*. 5., verb. Aufl. München: Wilhelm Fink. (= utb; 362 = Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert; 3) [1975]
- VOGEL-JØRGENSEN, T. (1949): *Berlingske Tidende gennem to hundrede Aar 1749–1949*. Bd. 2: *Under Grundloven 1849–1949*. Kbh: Berlingske.
- VONDERAU, Patrick (2003): »Auf einem Felsen hoch oben zwei Gestalten. Schattenhaft.« Zu Carl Mayers Drehbuch *Der Gang in die Nacht* (1920). In: Christian Cargnelli, Brigitte Mayer u. Michael Omasta (Hg.): *Carl Mayer, Scenar(t)ist*. Wien: Synema, 111–122.
- VOSMAR, Jørn (Hg.) (1967): *Modernismen i dansk litteratur*. Kbh: Danmarks Radios Grundbøger/ Fremad.
- WALDEKRNZ, Rune (1966): *Strindberg and the silent cinema. Essays on Strindberg*. Sthlm: The Strindberg Society.
- (1976): *Så föddes filmen. Ett massmediums uppkomst och genombrott*. Sthlm: Pan/Norstedts.

- (1985/1986/1995): *Filmens Historia. De första 100 åren från zoopraxiscope till video*. Bd. 1: *Pionjärtiden 1880–1920*. Bd. 2: *Guldålder 1920–1940*. Bd. 3: *Förändringens vind 1940–1980*. Sthlm: Norstedt.
- WALLENGREN, Ann-Kristin (1990): »Stumfilm – en musikdramatisk upplevelse«. In: Jan Olsson (Hg.): *I offentlighetens ljus. Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik*. Sthlm/Stehag: Symposium, 300–309.
- WALLER, Gregory A. (2001): »Photodramas and Photoplays, Stage and Screen 1909–1915«. In: Leonardo Quaresima u. Laura Vichi (Hg.): *La decima musa/The Tenth Muse. Il cinema e le altri arti/ Cinema and other Arts*. Udine: Forum, 575–585.
- WAMBERG, Niels Birger (1965): »Dekadencens barbari«. In: Frederik Nielsen u. Ole Restrup (Hg.): *Danske digtere i det 20. århundrede*. 2. Ausgabe. Bd. 1: *Tiden fra Johannes V. Jensen til første verdenskrig*. Kbh: Gad, 249–308.
- (1970): *Digterne og Gyldendal. Kapitler af et forlags historie*. Kbh: Gyldendal.
- (1980): »Københavner-forfattere«. In: Torben Brostrom u. Mette Winge (Hg.): *Danske digtere i det 20. århundrede*. Bd. 1: *Fra Johs. V. Jensen til Martin Andersen Nexø*. Kbh: Gad, 275–314.
- WEGMANN, Thomas: s. Schütz, Ehrhard.
- WEHLER, Hans-Ulrich (2001): *Nationalismus. Geschichte, Formen, Folgen*. München: Beck. (= Wissen in der Beck'schen Reihe; 2169)
- WELLE, John P. (2000): »Film on paper: Early Italian cinema literature, 1907–1920«. In: *Film History* 12, 288–299.
- WERNER, Gösta (1979): *Herr Arnes pengar. En filmvetenskaplig studie och dokumentation av Mauritz Stillers film efter Selma Lagerlöfs berättelse*. Sthlm: Norstedt.
- (1987): *Hjalmar Bergman som filmförfattare*. Sthlm: Hjalmar Bergman samfundet, 1987. (= Skrifter utgivna av Hjalmar Bergman samfundet; 1)
- WIERS-JENSEN, H. (1924): *Nationalteatret gjennem 25 aar. 1899–1924*. Kristiania u.a.: Gyldendal.
- WIINGAARD, Jytte (1992): »Bloch på Kgs. Nytorv«. In: Kela Kvam, Janne Risum u. dies. (Hg.): *Dansk teaterhistorie*. Bd. 2: *Folkets teater*. Kbh: Gyldendal, 75–84.
- : s. KVAM, Kela.
- WILLIAMS, Linda (Hg.) (1995): *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP.
- WILLKE, Helmut (1987): *Systemtheorie. Eine Einführung in die Grundprobleme*. 2., erw. Aufl. Stuttgart u. New York: Gustav Fischer.
- WINGE, Mette: s. BROSTRØM, Torben.
- WINQUIST, Sven G. (1967): *Svenska stumfilmer 1896–1931 och deras regissörer*. Sthlm: Proprius Förlag. (= Skrifter från Dokumentationsavdelningen; 2)
- WINTER, Rainer: s. HÖRNING, Karl H.
- WISCHMANN, Antje (2001): »Ein Hoch auf das große, ein Hoch auf das neue Kopenhagen«. Reflexionen moderner Urbanität in Herman Bangs Roman Stuk (1887)«. In: Ortrud Gutjahr u.a. (Hg.): *Attraktion Großstadt um 1900: Individuum – Gemeinschaft – Masse*. Berlin: Berlin Verlag Arno Spitz (= Wahlverwandtschaft; 6), 105–121.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1960): *Schriften*. Bd. 1. Ffm: Suhrkamp.
- (1977): *Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlaß*. Hg. von Georg Henrik von Wright. Ffm: Suhrkamp. (= Bibliothek Suhrkamp; 535)
- WOEL, Cai Mogens (1925): *Arbejder af Harald Kidde. Bibliografisk Fortegnelse*. Kbh: Woel.
- (1945): *Dansk Forfatterleksikon. 338 Biografier over nulevende danske Forfattere*. N.l.: Nordiske Landes Bogforlag.
- (1953): »Efterskrift«. In: Harald Kidde: *Parabler*. Kbh: Gyldendal, 147–151.
- (1956): *Dansk litteraturhistorie 1900–1950*. 2 Bde. N.l.: Arnkrona.
- WOLF, Claudia (2006): *Arthur Schnitzler und der Film. Bedeutung. Wahrnehmung. Beziehung. Umsetzung. Erfahrung*. Karlsruhe: Universitätsverlag Karlsruhe.
- WOLF, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam/Atlanta, GA: Editions Rodopi B.V.
- WORSØE-SCHMIDT, Lisbeth (1994): *Forfatter i Danmark 1894–1994*. Kbh: Dansk Forfatterforening.

- WULFF, Hans J. (1998): »Film- und Medienwissenschaft in Deutschland. Ein Überblick«. In: *Filmgeschichte* II/12 (1998), 73–80.
- ZANDER, Peter (2005): *Thomas Mann im Kino*. Berlin: Bertz u. Fischer.
- ZERLANG, Martin (1989): *Underholdningens historie. Fra antikkens gladiatører til nutidens TV-serier*. Kbh: Gyldendal.
- (1997a): »Det nittende århundredes visuelle kultur – set med danske øjne«. In: Erik Østerud (Hg.): *Den optiske fordring. Pejlinger i den visuelle kultur omkring Henrik Ibsens forfatterskab*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 14–29.
- (1997b): »Den illustrerede virkelighed«. In: Klaus Bruhn Jensen (Hg.): *Dansk mediehistorie*. Bd. 1: 1840–1880. Kbh: Samleren, 159–175.
- (2001): »Großstadt und Seelenleben im Kopenhagen der Jahrhundertwende«. In: Ortrud Gutjahr u.a. (Hg.): *Attraktion Großstadt um 1900: Individuum – Gemeinschaft – Masse*. Berlin: Berlin Verlag Arno Spitz (= Wahlverwandtschaft; 6), 37–54.
- (2002): *Bylivets Kunst. København som metropol og miniature*. Hellerup: Spring.
- ZGLINICKI, Friedrich von (1956): *Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*. Berlin: Rembrandt-Verlag.
- (1979): *Der Weg des Films. Bildband*. Hildesheim u. New York: Olms.
- ZIESCHE, Rudolf (1977–2000): *Der Manuscriptnachlaß Gerhart Hauptmanns in Berlin*. 4 (Teil-)Bde. Berlin: Harrassowitz. (= Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Kataloge der Handschriftenabteilung, 2. Reihe; 2)
- ZISCHLER, Hanns (1996): *Kafka geht ins Kino*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- ŽMEGAČ, Viktor (1970): »Exkurs über den Film im Umkreis des Expressionismus«. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 35, 243–257.
- ÅHLANDER, Lars, u. Rickard GRAMFORS (Hg.) (1998): *Den svenska långfilmen. Filmografi de första hundra åren*. CD-Rom. Sthlm: Svenska Filminstitutet, FilmhusFörlaget (Norstedts Multimedia).

Online zugängliche Datenbanken

DanLitStummFilm: <http://danlitstummfilm.uni-koeln.de/>

Dansk Nationalfilmografi: <http://www.dfi.dk/FaktaOmFilm/Nationalfilmografien.aspx>

Fakta om film: <http://www.dfi.dk/FaktaOmFilm.aspx>

Svensk filmdatabas: <http://www.svenskfilmdatabas.se/>

Abbildungsnachweise

[Für weitere Nachweise siehe die Informationen im Text und in den Bildunterschriften.]

- S. 41: *Ekstrabladet*, 12.4.1913. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Storm P.-Museet, Frederiksberg.
- S. 42: *Blæksprutten* 1913, 15.
- S. 45: Reproduktion in: Erik NØRGAARD (1971), 86. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Storm P.-Museet, Frederiksberg.
- S. 59: *Filmen* 1:2, 1.II.1912 (unpag.).
- S. 60: Reproduktion in: Ove BRUSENDORFF (1939–41), III:1, 149.
- S. 62: Reproduktion in: *København før og nu* (1948), IV: 288.
- S. 64: DFI.
- S. 66: DFI, NFKS I, 29:8.
- S. 67: Reproduktion in: Axel KJERULF (1956), 43.
- S. 68: *Politiken*, 13.II.1913.
- S. 69: *Ekstrabladet*, 19.3.1913.
- S. 135: *Maaneds-Magasinet*, März 1909, XXVIII.
- S. 150: Billedsamlingen, Da. top. bl. 4to, neg. 186721. KB.
- S. 162: Sven LANGE (1910a), Umschlagillustration.
- S. 163: *Illustreret Tidende*, Jg. 51, Nr. 31, 1.5.1910, 389.
- S. 166: DFI, Billed- og Plakatarkivet.
- S. 187: *Filmen* 4:8, 1.2.1916.
- S. 189: *Politiken*, 18.IO.1912.
- S. 196: Photokarte Otto Rungs an Valdemar Neiendam, dat. 19.5.1905. KB Kbh, NKS 4873 4°.
- S. 217: Teatermuseet i Hofteatret, Kbh; Sven LANGE (1910a), 5.
- S. 232: Henning BERGER (1910a), 2 (Reproduktion durch Kungliga Biblioteket, Sthlm); DFI, Billed- og Plakatarkivet.
- S. 235: Clara-Pontoppidan-Archiv, DFI, ohne Nachweis der Veröffentlichung.
- S. 237: *LBB*, 29.3.1913, 38 (Reproduktion durch die Deutsche Kinemathek Berlin – Museum für Film und Fernsehen).
- S. 238: Sven LANGE (1910a).
- S. 239: Teatermuseet i Hofteatret, Kbh.
- S. 240: Sven LANGE (1910a).
- S. 241: *Politiken*, 21.IO.1910.

- S. 245: DFI, Drehbuch zu *Djævle-Sonaten*, Ds 6/a.
- S. 267: Gyldendals Verlagsarchiv.
- S. 281: *Filmen*, 15.II.1914.
- S. 282: *Das Lichtbild-Theater* 3:39, 28.9.1913.
- S. 284: *Das Lichtbild-Theater* 3:39, 28.9.1913.
- S. 289: *Das Lichtbild-Theater* 3:40, 2.II.1913.
- S. 303: Reproduktion in: Gustav AHLBECK u. Jens KRUUSE (1972), 154. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Storm P.-Museet, Frederiksberg.
- S. 321: *Filmen*, 15.8.1915 (unpag.).
- S. 323: Reproduktion in: Jens LOCHER (1916b), unpag. letzte Seite.
- S. 330: DFI, NFKS VIII, 1:4.
- S. 331: *Filmen* 5:1, 15.III.1916, II.
- S. 337: DFI, NFKS, D-Ns 780.
- S. 338: DFI, NFKS, D-Ns 803; DFI, NFKS, D-Ns 1513.
- S. 349: DFI, NFKS, D-Ns 1425.
- S. 365: »Akademiet for ‚Tilskæring‘ af Filmskomedier« (1916). In: *Folkets Avis*, 22.4.1916.
- S. 367: *Filmen* 2:13, 15.4.1914, 209.
- S. 368: Reproduktion in: Fritz BOCKIUS (1987), 128. (Als Quelle gibt Bockius das Theaterarchiv des Koblenzer Stadttheaters an, doch ist die Abbildung heute dort nicht mehr aufzufinden.)
- S. 373: DFI, NFKS XVI, 6.
- S. 375: *Masken* 7:35, 22.7.1917, 552.
- S. 377: »En filmveteran siger farvel«. In: *Politiken*, 1.4.1962. — Aufnahmen von Olsen aus seiner *Nordisk*-Zeit scheinen leider nicht (mehr) zu existieren.
- S. 378: *Vore Damer*, 31.8.1927 (Ausschnitt).
- S. 380: *Masken* 1:25, 19.3.1911, 223.
- S. 382: DFI, NFKS, D-Ns 1058.
- S. 383: DFI, NFKS, Ns-U 148.
- S. 402: *Filmen*, 1:20, 1.8.1913, 273.
- S. 403: *Ekstrabladet*, 19.3.1913. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Storm P.-Museet, Frederiksberg.
- S. 414: Filmmuseum Berlin, Schriftgutarchiv, Filmmappe zu *Atlantis*.
- S. 416: *Der Kinematograph* 363 (10.12.1913).
- S. 418: *Der Kinematograph* 351 (17.9.1913).

- S. 421: DVD-Screenshot aus: *Atlantis*. Kbh: Det Danske Filminstitut/Danish Film Institute, 2006 (= Danske Stumfilmsklassikere/Danish Silent Classics).
- S. 421: DVD-Screenshot aus: *Ibid*.
- S. 425: DFI, Billed- og Plakatarkivet.
- S. 436: LBB 7:21, 29.4.1914.
- S. 438: *Der Kinematograph* 431 (31.3.1915).
- S. 457: *Nordisk Film*-Firmenarchiv in Valby.
- S. 468: LBB 6:43, 25.10.1913, 22.
- S. 501: *Der Kinematograph* 478 (23.2.1916); *Der Kinematograph* 349 (3.9.1913); *Der Kinematograph* 350 (10.9.1913).
- S. 511: Nachweis in Fußnote 1631 auf S. 510.
- S. 512: *Masken* 2:10, 3.12.1911, 73.
- S. 515: LBB 461 (27.10.1915).
- S. 517: *Ravn*, 25.4.1918.
- S. 520: DVD-Screenshot aus: *Verdens Undergang/Himmelskibet*. Kbh: Det Danske Filminstitut/Danish Film Institute, 2006 (= Danske Stumfilmsklassikere/Danish Silent Classics).
- S. 523: *Klods-Hans*, 20.12.1918, 155; »Naar Forfatterne kommer sejende«. In: *Ekstrabladet*, 5.4.1919 (Ausschnitt).
- S. 525: *Klods-Hans*, 12.7.1918.
- S. 530: *B.T.*, 13.8.1917. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Storm P.-Museet, Frederiksberg.
- S. 532: *Berlingske Tidende* (M), 22.2.1918.
- S. 535: DVD-Screenshot aus: *Verdens Undergang/Himmelskibet*. Kbh: Det Danske Filminstitut/Danish Film Institute, 2006 (= Danske Stumfilmsklassikere/Danish Silent Classics).
- S. 553: *Filmen* 2:10, 1.3.1914, 160.
- S. 562: *Masken* 1:45, 6.8.1911.
- S. 574: *Filmen* 2:7, 15.1.1914 (unpag.).
- S. 604: Privatarchiv Harriet Bloch.
- S. 605: DFI, Programmheft.
- S. 609: DFI, NFKS, D-Ns 813.
- S. 611: DFI, Programmheft.
- S. 629: DFI, Billed- og Plakatarkivet.
- S. 646: Publikationsnachweise in Fußnote 1982 auf S. 643.
- S. 650: *Blæksprutten* 1907. Reproduktion in: Ove BRUSENDORF (1939-41), III:1, 31.

- S. 713: Albert GNUDTZMANN u. Helmer LIND (1907), I:153.
- S. 718: DFI, Billed- og Plakatarkivet.
- S. 719: Reproduktion aus dem Privatarchiv ihres Neffen Erik Gamst – mit einem ausdrücklichen Dank an Jan Nielsen für die Vorlage.
- S. 771: Thor Bøgelund-Jensen in *Svikmøllen*, 1915. © VG Bild-Kunst, Bonn 2011.
- S. 854: *Filmen*, 3:3, 15.11.1914 (unpag.).
- S. 856: *Filmen* 3:5, 15.12.1914 (unpag.).
- S. 858: *Politiken*, 21.12.1914; gleiche Anzeige am selben Datum auch in *København*.
- S. 891: Emil BØNNELYCKE (1919c).
- S. 892: Zeichnung von Axel Andreasen. In: C.D.: »Palads-Teatret«. In: *Politiken*, 29.9.1918, 8. Den Hinweis auf die Abbildung verdanke ich Casper TYBJERG (1996a), 247.
- S. 900: Emil BØNNELYCKE (1918b), 255.
- S. 925: DVD-Screenshots aus: *Benjamin Christensen*. Kbh: Det Danske Filminstitut/Danish Film Institute, 2004 (= Danske Stumfilmsklassikere/Danish Silent Classics).
- S. 931: *Politiken*, 2.10.1918.

Abkürzungsverzeichnis

(A)	Abendausgabe (der <i>Berlingske Tidende</i>)
ASL	Average shot length
BtR	›Breve til Returmanuskripter‹, zwei Briefkopiebücher der <i>Nordisk</i> (DFI)
DDF	Danske Dramatikeres Forbund
DFF	Dansk Forfatterforening
DFI	Det danske Filminstitut, Museum & Cinematek
Ffm	Frankfurt am Main
Forf.Kont.	›Forfatterkontrakter‹, Sammlung von Autorenverträgen der <i>Nordisk</i> (DFI)
KB	Det kongelige Bibliotek, København/Kopenhagen
KBKB	›Kinografen Brevkopibog‹, zwei Bände des Studios in Hellerup (DFI)
Kbh	København/Kopenhagen
KM(A/B)	›Köbte Manuskripter‹, chronologisch angelegte Verzeichnisse der von der <i>Nordisk</i> angekauften Drehbücher
KM(C)	›Köbte Manuskripter‹, alphabetisch angelegtes Verzeichnis der von der <i>Nordisk</i> angekauften Drehbücher
LBB	<i>Die Lichtbildbühne. Das Fachorgan und Offertenblatt für das Interessengebiet der Kinematographen-Theaterpraxis</i>
LfS	Landsarkiv for Sjælland, Lolland-Falster og Bornholm
(M)	Morgenausgabe (der <i>Berlingske Tidende</i>)
NBKB	›Nordisk Brevkopibog‹, 35 Bände (DFI)
NFKS	Nordisk Films Kompagni Samlingen (DFI)
NKS	Ny kgl. Samling, Det kongelige Bibliotek, København/Kopenhagen
NP	Negativprotokoll der <i>Nordisk</i> (mit dem irreführenden Buchrücken: ›Svenske Films No. II B‹), DFI
N-V	Briefkopiebücher der Valbyer Studios der <i>Nordisk</i> , 4 Bände
N-V-H	Briefkopiebuch der Valbyer Studios der <i>Nordisk</i> für den Briefwechsel mit dem Hauptbüro der <i>Nordisk</i>

ODS	<i>Ordbog over det danske Sprog</i> . Kbh: Gyldendal, 1918–1954.
RA	Rigsarkiv, København/Kopenhagen
Reg.-Nr.	Bei dänischen Filmen: Registrantnummer des betreffenden Films in Marguerite Engberg (1977b)
RM	›Returnede Manuskripter‹, zwei Briefkopiebücher der <i>Nordisk</i> (DFI)
SA (FrB)	Frederiksbergs Stadsarkiv
SA (Kbh)	Københavns Stadsarkiv
Sthlm	Stockholm
stw	die Reihe ›Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft‹
SUB HH	Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
UP	University Press
utb	die Reihe ›Uni-Taschenbücher‹

Register

Seitenzahlangaben in *recte* verweisen auf den Haupttext, kursive auf den Fußnotentext. Zeitungs- und Zeitschriftentitel sind nur dort ins Register aufgenommen worden, wo die Zeitung bzw. Zeitschrift selbst erwähnt wird, also nicht als bloßer Teil einer bibliographischen Angabe. Die Sortierung der Titel ist strikt alphabetisch, d.h. auch unter Berücksichtigung von bestimmten und unbestimmten Artikeln; einzig die im Dänischen dem Firmennamen vorangestellte Abkürzung für »Aktiengesellschaft« (A/S) ist bei der Sortierung dem Firmennamen nachgestellt worden. Die dänischen Buchstaben »æ«, »ø« und »å« bzw. »aa« werden, abweichend von der üblichen dänischen Reihenfolge, wie »æ«, »ø« (»oe«) und »aa« im deutschen Alphabet sortiert.

Weitere Informationen zu den Drehbuchschreibern des dänischen Stummfilms bis 1918 sind den Einträgen in der Datenbank DanLitStummfilm zu entnehmen: <http://danlitstummfilm.uni-koeln.de>.

A

- À la conquête du pôle* 522, 538 *↗*Méliès, Georges
- A Portrait of the Artist as a Young Man* 939, 940 *↗*Joyce, James
- A Slave* 407 *↗*Caine, Hall
- Aaboulevards Biografteater 643
- Ålderdom och dårskap* [Alter und Torheit] 620, 631 *↗*Bloch, Harriet
- Aakjær, Jeppe 82, 117, 119, 121, 197, 211, 441, 671, 671, 726, 733, 738, 817, 879 — *Rugens Sange* [Die Gesänge des Roggens] 879
- Aarestrup, Emil 840 — »Dyrehaugen« [»Der Tiergarten«] 840
- Abekatten* [Der Affe] 82 *↗*Heiberg, Johanne Louise
- Académie Française 125
- Adler, Wilhelm 331 — *Wie schreibe ich einen Film? Ein Lehr- und Hilfsbuch für Filmschriftsteller* 331
- Adlersfeld-Ballestrem, Eufemia von 410
- Æresgæld* [Ehrenschuld] 632f *↗*Bloch, Harriet
- Æventyrersken* [Die Abenteurerin] 470f, 470, 479f *↗*Lange, Sven
- Afgrunden* [Abgründe] 5, 37, 63, 65, 126, 222, 249, 253, 607, 686, 718, 802
- Aladdin* [Aladdin oder: Die Wunderlampe] 486f, 766 *↗*Oehlenschläger, Adam
- Aladdin oder: Die Wunderlampe* (deutscher Titel von *Aladdin*) 486f, 766 *↗*Oehlenschläger, Adam
- Alberti, Peter Adler 649ff, 789, 791, 792, 795, 798ff, 816
- Alexander Ortony's Wiener Film-Zentrale 287
- Alhambra Dansk Film 612
- Alldeutscher Verband 720

- Als die Wasser fielen* (deutscher Titel von *Da Vandene sank*) 481, 484, 486, 488, 490ff
- Also sprach Zarathustra* 518 ↗Nietzsche, Friedrich
- Altenloh, Emilie 348, 453, 685, 839
- Alter und Torheit (deutscher Titel von *Älderdom och därskap*) 620, 631 ↗Bloch, Harriet
- Altmodische Liebe (deutscher Titel von *Gammeldags Kærlighed*) 86 ↗Vollquartz, Ingeborg
- Am Steuer (deutscher Titel von *Ved Rattet*) 382 ↗Nobel, Christian
- Am Tage des Gerichts* (deutscher Titel von *Dandserindens Hævn*) 619 ↗Bloch, Harriet
- Am Wege* (deutscher Titel von *Ved Vejen*) 213 ↗Bang, Herman
- Ambrosio 363
- American Nervousness* 693 ↗Beard, George M.
- Ancker, C. A. 101
- Andersen, H. C. 78, 141, 261f, 264, 269, 488, 513, 702, 718, 848, 859 — *Lille Claus og Store Claus* [Der kleine Klaus und der große Klaus] (Film) 287 — *Snedronningene* [Die Schneekönigin] 488 — »Tante Tandpine« [»Tante Zahnweh«] 702
- Andersen, Hans Peter Henrik 716
- Andersen, Julius 750, 756f
- Andersen, P. 595
- Andersen, Sophus 64, 529 — »Drag tilbage med styrket Tro« [»Kehr zurück mit gestärktem Glauben«] 529
- Andersen, Valdemar 23, 304, 333, 355, 378, 383, 385, 387, 510, 612, 615, 618, 632 — *Jafet, der søger sig en Far I-IV* [Japhet, der sich einen Vater sucht] 333 — *Præsten i Vejby* [Der Pfarrer zu Vejby] 333
- Andersen, Vilhelm 866 — *Bacchusstoget i Norden* [Der Bacchuszug im Norden] 866
- Andreasen, Einar 311
- Anförtrodda medel* [Anvertraute Mittel] 570, 581 ↗Rosenkrantz, Palle
- Ankerstjerne, Johan 861
- Anna Boleyn* 90 ↗Rosenkrantz, Palle
- Anna Katharina* 632, 632 ↗Bloch, Harriet ↗Zernichow, Lyke von der
- Anvertraute Mittel (deutscher Titel von *Anförtrodda medel*) 570, 581 ↗Rosenkrantz, Palle
- Anvertraute Mittel (deutscher Titel von *Betroede Midler*) 570 ↗Rosenkrantz, Palle
- Apollinaire, Guillaume 899 — *Calligrammes* 899
- Arctander, Carl 638, 844
- Aristoteles 331, 454
- Asfaltens Sange* [Die Gesänge des Asphalt] 874, 879, 886, 895, 895, 901 ↗Bønelycke, Emil
- Ask, Sam 861, 861
- »Atlantis« 549 ↗Michaëlis, Sophus
- Atlantis* 37, 126, 276, 371, 372, 404, 406, 412ff, 412, 418f, 419, 421ff, 437, 447, 456, 460, 463, 470, 476, 573, 665, 861 ↗Hauptmann, Gerhart

- Auf der Nachtseite des Lebens* (deutscher Titel von *Kærlighedslængsel*) 470 ↗Lange, Sven
- Auf Langfahrt. Abenteuer und Erlebnisse eines Weltenbummlers zu Wasser und zu Lande* (deutscher Titel von *Den hvide By og andre Byer og Egne*) 186 ↗Larssen, Otto
- Aus meiner Troddelnzeit (deutscher Titel von *Fra min Klunketid*) 206f, 485 ↗Rung, Otto
- Autour de la lune* 522 ↗Verne, Jules
- B**
- Bacchustoget i Norden* [Der Bacchuszug im Norden] 866 ↗Andersen, Vilhelm
- Bachmair, F. S. 919
- Bacon, Francis 704
- Balázs, Béla 708f, 714, 716f, 716, 724, 725, 740, 771 — *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films* 708, 717
- Balestrieri, Lionello 244, 247 — *Beethoven* 244, 247
- Ballettprimadonna* [Polnisch Blut] 324 ↗Christoffersen, Djalmar
- Ball, Eustace Hale 331 — *Cinema Plays, How to Write Them, How to Sell Them* 331
- Balletdanserinden* [Brennende Triebe] 320 ↗Kjerulf, Alfred
- Bang, Herman 7, 37, 86, 89, 93, 100, 102f, 106, 156, 168, 170, 176, 215ff, 223, 223ff, 237, 262, 742, 782 — *De fire Djævle* [Die vier Teufel] 7, 37, 223, 223f — *De uden Fædreland* — [Die Vaterlandslosen] 100 —
- Mikaël* [Michael] 170 — *Tine* 223f — *Tyven* [In Fesseln der Liebe, auch: *Die Sünderin*] 214, 219 — *Ved Vejen* [Am Wege] 213 — *Vingarne* [Ikarus] 557
- Barbusse, Henri 936 — *Le Feu* 936
- Barfod, Thorkild 817
- Barfoed, Aage 269f, 270f, 283, 441, 449, 454, 769, 817, 869 — *Kærlighedens Afmagt* [Die Ohnmacht der Liebe] 271 — *Kærlighedens Magt* [Die Macht der Liebe] 271 — *Via Crucis* [Der Weg zur Buße] 454
- Bast, Jørgen 837, 863 — *Miss Hollywood* 863
- Batteux, Charles 144 — *Les beaux-arts réduits à un même principe* 144
- Bauditz, Sophus 137
- Bauer, A. 104
- Beard, George M. 692f — *American Nervousness* 693
- Becher, Johannes R. 919
- Bedraget i Døden/Dr. Gar el Hama I* [Dr. Gar el Hama, der Orientale] 320 ↗Landsmann, Ludvig
- Beethoven, Ludwig van 597, 599
- Behrens, Carl 750, 812
- Benjamin, Walter 484, 682, 688f, 691, 898
- Benzon, Otto 101, 136, 664, 666, 770, 783 — *Foraar og Efteraar* [Frühjahr und Herbst] 730, 783
- Berger, Henning 10, 230 — »I en spegel« [»In einem Spiegel«] 10

- Berg-Eyvind und sein Weib* (deutscher Titel von *Bjerg-Ejvind och hans Hustru*) 277
 ↗Sjöström, Victor
- Bergman, Hjalmar *gf* — *Farmor och Vår Herre* [*Großmutter und der liebe Gott*] 10
- Bergson, Henri 1 — *L'Evolution créatrice* 1
- Bergström, Hjalmar 793f, 795, 796 — *Karen Bornemann* [Karen Bornemann] 793, 796
- Bergström, Vilhelm 35, 817, 837, 839 — *Magasinpigen* [Das Kaufhausmädchen] 35 — *Tjep og Rudolf Severinsen* [Tjep und Rudolf Severinsen] 839
- Berliner Tageblatt 272, 272, 415, 737
- Berlingske Tidende 54, 103, 134, 164, 376, 496, 643f, 659, 667, 730, 744, 749, 750, 751, 763, 792, 812, 939
- Bermann, A. 918
- Berntsen, Klaus 805
- Bertillon, Alphonse 712
- Besant, Anni 516
- Betroede Midler* [Anvertraute Mittel] 570
 ↗Rosenkrantz, Palle
- »Billedet og Bogen« [»Das Bild und das Buch«] 660 ↗Thomsen, Hans M.
- Biografen Gl. Kongevej 643
- Biografteaterbladet 51, 450, 639, 680, 700, 813f
- »Biografteatrene og Børnene« [»Die Kinos und die Kinder«] 803f ↗Madsen, Johanne
- Biografteatret Vimmelskaftet 643
- Biograph 298
- Biorama/Skandinavien 40, 60, 253, 638
- Biorama-Tidende 51, 231, 638
- Bioscope 390
- Birger, Johanne 327f
- Bjerg-Ejvind och hans Hustru* [*Berg-Eyvind und sein Weib*] 277 ↗Sjöström, Victor
- Bjørnskjold, Povl 327
- Bjørnson, Bjørn 269, 285, 287, 666, 683, 703 — *Scenens Børn* [Kinder der Bühne] 285, 287
- Bjørnson, Bjørnstjerne 262, 269, 273
- Blæksprutten 40, 393, 798
- Blätter aus dem Buche Satans* (deutscher Titel von *Blade af Satans Bog*) 932
- ↗Dreyer, Carl Theodor
- Blaumüller, Edvard 81
- Blixen, Karen 72, 209
- Bloch, Anna 666, 779
- Bloch, Carl Anker 604, 606
- Bloch, Harriet 21, 35, 317, 345, 357, 358, 381, 602ff, 603, 618, 632, 905 — *Ålderdom och därskap* [Alter und Torheit] 620, 631 — *Anna Katharina* 632, 632 — *Æresgæld* [*Ehrenschuld*] 632f — *Chanson triste/Tatjana* 633 — *Dandserindens Hævn* [*Am Tage des Gerichts*] 619 — *De onde Øjne* [Die bösen Augen] 612 — *Den forbudne Frugt* [Die verbotene Frucht] 612, 614, 614 — *Den forvildede Pige* [Das verwilderte Mädchen] 632 — *Den Fremmede* [Der Fremde] 632 — *Den naadige Frøken/Hendes Ære* [Das gnädige Fräulein/Ihre Ehre] 608f — *Den nye Hus-*

- assistant/De Ægtemand!* [Die neue Haushaltsassistentin/Diese Ehemänner!] 623ff, 628, 630f — *Den svønige Brudgom/En svønig Brudgom* [Der schlaftrige Bräutigam/Ein schlaftriger Bräutigam] 623, 625, 628ff, 631 — *Der Gang in die Nacht* 632f — *Der var engang en Maler* [Es war einmal ein Maler] 622 — *Die Heimkehr* 609 — *Ehrenschuld* 632 — *Ellinors Offer/Ellinores Opfer* 615 — *En Deserter* [Ein Deserteur] 634 — *En ganske almindelig Mand* [Ein ganz gewöhnlicher Mann] 620 — *En Hustru till låns* [Eine Ehefrau zum Ausleihen] 614 — *Et Sommereventyr* [Ein Sommermärchen] 621 — *Forstadspræsten/Förstadsprästen* [Der Pfarrer der Vorstadt] 613 — *Frauenhass* 611 — *Gentlemandieb* 611 — *I Kvindevold* [In Frauengewalt] 610, 614 — *Incognito* 612 — *Kvindehaderen* [Der Frauenhasser] 633 — *Kvinden, der skød* [Die Frau, die schoß] 618 — *Kälek och Journalistik/Tintenteufelchen* 621, 622, 631 — *Kærligheds Mirakel* [Das Mirakel der Liebe] 621 — *Manden uden Fremtid* [Prinz im Exil] 619, 622f — *Mands Vilje* [Das Feuer und sein Meister, auch: *Der Sieg der Liebe*] 333, 623ff, 630 — *Millionarven/Millionarvet* [Das Millionenerbe] 621, 631 — *Naar Hævngloden slukkes* [Wenn die Glut der Rache gelöscht wird] 619 — *Republikaneren* [Der Republikaner] 297, 611 — *Rivalen* [Der Rivale] 620, 631 — *Sejren* [Der Sieg] 615, 632f — *Socialistens Hustru* [Die Ehefrau des Sozialisten] 356 — *Støbemesterens Søn* [Der Sohn des Gießmeisters] 621 — *Syndens Skygge/Skyggen af en Synd* [Der Schatten der Sünde] 612, 613 — *Ulv i Faareklæder* [Wolf in Schafskleidern] 329, 453 — *Under Kærlighedens Aag* [Unter dem Joch der Liebe] 631 — *Under Masken* [Unter der Maske] 621 — *Veje, som skiltes* [Sich trennende Wege] 346
- Bloch, William 137f, 144f, 222, 776, 779, 824
- Blod* [Blut] 872 ↗ Broby-Johansen, Rudolf
- Blom, August 259f, 306, 318, 322, 366, 381, 383f, 437, 470, 660, 731, 754, 861
- Blut (deutscher Titel von *Blod*) 872 ↗ Broby-Johansen, Rudolf
- Bo, Jean-Baptiste du 703 — *Réflexions critiques sur la poésie et al peinture* 703
- Boccioni, Umberto 880
- Bock, Orla 107
- Böcker, Willi 419
- Böcklin, Arnold 590f — *De Dødes Ø* [Die Toteninsel] 402, 575f, 591, 595
- Böhlau, Helene 410
- Bønnelycke, Emil 121, 640, 769, 824, 827, 869ff, 881, 884, 888, 892, 895, 913, 915, 933, 933f, 935f, 935 — *Asfaltens Sange* [Die Gesänge des Asphalt] 874, 879, 886, 895, 895, 901 — *Festerne* [Die Feste] 890, 893, 895, 895, 935 — *Ild og Ungdom* [Feuer und Jugend] 882, 884, 885 — *Joschja Ogoll* 880, 884 — *Lokomotivet* [Die Lokomotive] 934 — *Nat-Ekspressen* [Der Nacht-Express] 934 — *Ny Ungdom* [Neue Jugend] 933 — *Sneens Søn* [Der Sohn des Schnees] 878 — *Spartanerne* [Die Spartaner] 887, 935f, 938

- Börsenblatt für den deutschen Buchhandel 277, 641
- Boghandlerforening [Buchhändlerverband] 76
- Bois-Reymond, Emil Du 695
- Bojesen, Ernst 91, 95
- Bolten-Baecker, Heinrich 132, 415
- Bonn, Ferdinand 315f
- Bonnier (Verlag) 285
- Bonnier, Albert 285
- Bornebusch, W. H. 311
- Borup, Georg 311
- Boubouroche* 395 \wedge Courteline, George
- Bovy, Berthe 125
- Boy-Ed, Ida 408
- Bramson, Karen 684, 744, 746, 753
- Brandes, Edvard 170, 738f, 748, 753, 821
- Brandes, Georg 1, 79, 87, 100, 101, 120, 134, 178f, 181, 193, 194, 395, 486, 518, 521, 561, 645, 656, 742, 830, 873, 892, 935
- Brandt, Lilly 311
- Brecht, Bertolt 634
- Bregendahl, Marie 117, 119, 121, 441
- Breidahl, Axel 686, 761, 777, 793, 793, 817
- Brennende Triebe* (deutscher Titel von *Balletdanserinden*) 320 \wedge Kjerulf, Alfred
- Brennert, Heinz 410
- Breton, André 889
- Brisson, Adolphe 127
- Bristet Lykke* [Zerbrochenes Glück] 415, 468, 470, 478ff \wedge Lange, Sven
- British Society of Authors 79
- Britta fra Bakken* [Das Recht der Jugend] 582 \wedge Rosenkrantz, Palle
- Brix, Hans 541f
- Broby-Johansen, Rudolf 872f — *Blod* [Blut] 872
- Brod, Max 408, 918
- Brodersen, Aage 342
- Brødrene Menthe* [Die Brüder Menthe] 280 \wedge Nansen, Peter
- Bronnen, Arnolt 361 — *Film und Leben. Barbara La Marr* 361
- Brunner, Karl 720, 815
- Bruun, Laurids 415, 421, 423f, 456, 461 — *Midnatssolen* [Die Mitternachtssonnen] 421, 423f, 456, 461
- Buch, Frederik 378, 771
- Bull, Theodora Hagerup 696ff, 697 — *Samvær mellem mennesker* [Zwischenmenschliches Zusammensein] 697
- Bumlepetersen* »Nr. 32« [Bummelpeter- sen »Nr. 32«] 433
- Bummelpetersen »Nr. 32« (deutscher Titel von *Bumlepetersen* »Nr. 32«) 433
- Byen. Junker Firklover* [Die Stadt. Junker Glücksklee] 92 \wedge Claussen, Sophus

C

- Caine, Hall 407 — *A Slave* 407 — *The Christian* 407 — *The Prodigal Son* 407
- Calligrammes* 899 \wedge Apollinaire, Guillaume
- Carr, Catharina 331 — *The Art of Photoplay Writing* 331

- Casinoteater 98, 136, 751, 751, 763
 Cavling, Henrik 104, 104, 902
 »Censur Cirkulære« 23, 355
 Centralteater 660, 757
 Cervantes, Miguel de 655 — *Don Quijote de la Mancha* 655
Chanson triste/Tatjana 633 ↗ Bloch, Harriet
 Chaplin, Charles 296, 632, 861, 930 — *His New Job* 296 — *How to Make Movies* 296 — *The Kid* 861 — *The Mystery of the Leaping Fish* 296
 Christensen, Arthur 675
 Christensen, Benjamin 4, 37, 53, 367, 924 — *Det hemmelighedsfulde X* [Das geheimnisvolle X] 4, 37, 367, 924 — *Hævnens Nat* [Die Nacht der Rache] 53
 Christensen, Peter 320, 324, 337f — *Den hvide Slavehandels sidste Offer* [Die weiße Sklavin (II. Bild)] 320 — *Tvillingebroddrene* [Die Zwillingssbrüder] 337f
 Christian, Alexander 253, 386
 Christmas, Walter 278, 394, 417, 793, 793, 817, 820ff, 823 — *Guldkalven* [Das goldene Kalb] 793
 Christoffersen, Djalmar 324 — *Balettprimadonnan* [Polnisch Blut] 324
 Christophersen, Gerda 666
 Cicero 740
Cigarettpigen [Das Zigarettenmädchen] 438
 ↗ Jäger, Richard
Cinema Plays, How to Write Them, How to Sell Them 331
 Cines 45
 Claussen, Sophus 32, 92, 99, 652, 686, 691, 698, 718ff, 728, 776 — *Byen. Junker Firkløver* [Die Stadt. Junker Glücksklee] 92
 Comédie Française 99
 Conan Doyle, Arthur 516
 Conrad, Joseph 829
 Constantin Philipsen 227
 Continental 422
 Coogan, Jackie 861 — *The Kid* 861
 Cooper, James Fenimore 141
Correggio 461 ↗ Oehlenschläger, Adam
 Courteline, George 395 — *Boubouroche* 395
 Craig, Edward Gordon 172, 776 — *On the Art of the Theatre* 776 — *The Art of the Theatre* 776
 Cyliax, Armin 608
 Czerwinska, Irma ↗ Strakosch, Irma
- D**
- Da Vandene sank* [Als die Wasser fielen] 481, 484, 486, 488, 490ff ↗ Rung, Otto
 Dänischer Geist (deutscher Titel von *Dansk Aand*) 115, 115 ↗ Garde, Axel
 Dänischer Volkscharakter (deutscher Titel von *Dansk Folkekarakter*) 442, 442
 ↗ Gravlund, Thorkild
 Dagbladet 104
 Dagerman, Stig 829
 Dagmar teater 98, 136, 659, 666, 751, 751, 774, 776, 792f, 814
 Dahlerup, Ursula 441

- Dam, Albert 32, 838 — *Mellem de to Søer* [Zwischen den beiden Seen] 838
- Dam, Johannes 516, 519, 520f, 521, 523 — *Himmelfarten. Et Sankt Hansspil af Artifex* [Die Himmelfahrt. Ein Sankt-Hans-Spiel von Artifex] 516, 519, 520, 521
- Dandserindens Hævn* [Am Tage des Gerichts] 619 ↗ Bloch, Harriet
- Dania Biofilm Kompagni 35, 159, 254ff, 255ff, 262ff, 262, 266, 268, 270f, 280ff, 286ff, 302, 368, 387, 389, 402, 445, 502, 504, 513, 576, 580, 580, 582, 585, 612, 615, 620, 820ff
- Danmarks Biblioteksforening [Dänemarks Bibliotheksverband] 76
- Danmarks Radio 634
- Dannebrog 651
- Dansk Aand* [Dänischer Geist] 115, 115 ↗ Garde, Axel
- Dansk-Amerikansk Handelsselskab, Moving Pictures Department 612
- Dansk Astra 612, 615f, 934
- Dansk Biblioteksforening [Dänischer Bibliotheksverband] 76
- Dansk Biograf Compagni 367, 387, 572
- Dansk Bogfortegnelse 74, 74f
- Dansk Film 24
- Dansk Filmfabrik 24, 351, 502
- Dansk Film Kompagni 261ff, 268, 288
- Dansk Films-Bureau 329
- Dansk Folkekarakter* [Dänischer Volkscharakter] 442, 442 ↗ Gravlund, Thorkild
- Dansk Forfatterforening [Dänische Autorenvereinigung, DFF] 2, 21, 33, 76, 79, 79, 80ff, 80, 100, 101, 108f, 111f, 137f, 186, 283, 294, 311, 439, 441, 449, 465, 512, 517, 523f, 526, 553, 553, 602, 603, 663ff, 670, 716, 764, 774, 793ff, 793, 807, 812, 814, 817, 821, 842, 913
- Dansk Forlæggerforening [Dänischer Verlegerverband] 76
- Dansk Fredsforening [Dänische Friedensvereinigung] 724
- Dansk Kvindesamfund [Dänische Frauen-geellschaft] 812, 815, 817
- Dansk Skuespillerforbund [Dänischer Schauspielerverband] 747, 774
- Dansk Svensk Film 824
- Dansk Tonekunstnerforening [Vereinigung dänischer Tonkünstler] 747
- Danske Dramatikeres Forbund [Verbund dänischer Dramatiker, DDF] 2, 21, 33, 79, 81f, 97f, 134, 137, 283, 294, 311, 392, 397, 398f, 398f, 417, 439, 445, 449, 492, 494, 502, 505, 507, 508f, 509, 512, 553, 553, 602, 603, 663ff, 735f, 747, 748, 758, 764, 774, 794f, 795, 807, 809, 812, 814, 817, 842
- Dante Alighieri 131, 934
- Darwin, Charles 518 — *On the Origin of Species by Means of Natural Selection; or the Preservation of Favoured Races in Struggle for Life* 518
- Das alte Lied* 444 ↗ Philippi, Felix
- Das Bertillonsche System/Die blutigen Fingerabdrücke (deutscher Titel von *Det bertillonske System/De blodige Finger-aftryk*) 712

- »Das Bild und das Buch« (deutscher Titel von »Billedet og Bogen«) 660 \nearrow Thomsen, Hans M.
- Das Bildnis des Dorian Gray* (deutscher Titel von *Dorian Grays Portræt*) (Film) 233ff, 248, 249f, 252 \nearrow Wilde, Oscar
- Das echte Bild (deutscher Titel von *Det ægte Billedet*) 158
- Das Erbe des Filmstars (deutscher Titel von *Filmstjärnans arv*) 10 \nearrow Klinckowström, Axel
- Das falsche Schmuckstück (deutscher Titel von *Det falske Smykke*) 471, 472f \nearrow Lange, Sven
- Das Fest des Lebens (deutscher Titel von *Livets Fest*) 549 \nearrow Michaëlis, Sophus
- Das Feuer und sein Meister*, auch: *Der Sieg der Liebe* (deutscher Titel von *Mands Vilje*) 333, 623ff \nearrow Bloch, Harriet
- Das Filmbuch. Wie schreibe ich einen Film und wie mache ich ihn zu Geld?* 331
- »Das Filmmädchen« (deutscher Titel von »Filmflickan«) 10 \nearrow Nerman, Ture
- »Das Film-Märchen« bzw. »Das Film-Abenteuer« (deutscher Titel von »Film-Eventyret«) 663 \nearrow Gad, Emma
- Das fremde Mädchen* 64 \nearrow Hofmannsthal, Hugo von
- Das gebrochene Gelübde* (deutscher Titel von *Døden*) 248, 248
- Das gefährliche Alter* (deutscher Titel von *Den farlige Alder*) 5, 429ff, 429 \nearrow Michaëlis, Karin
- Das Geheimnis der Sphinx*, auch: *Die weiße Riesin* (deutscher Titel von *Sphinxens Hemmelighed*) 346
- Das Geheimnis der Vase (deutscher Titel von *Vasens Hemmelighed*) 493 \nearrow Rung, Otto
- Das Geheimnis des Goldrings (deutscher Titel von *Guldringens Hemmelighed*) 473, 473 \nearrow Lange, Sven
- Das geheimnisvolle X (deutscher Titel von *Det hemmelighedsfulde X*) 4, 37, 367, 924 \nearrow Christensen, Benjamin
- »Das gelöste Problem« (deutscher Titel von »Det løste Problem«) 481f, 492 \nearrow Rung, Otto
- Das Glück tötet/Unter dem Rad des Schicksals (deutscher Titel von *Lykken dræber/Under Skæbnens Hjul*) 470f, 470, 479 \nearrow Lange, Sven
- Das gnädige Fräulein/Ihre Ehre (deutscher Titel von *Den naadige Frøken/Hendes Ære*) 608f \nearrow Bloch, Harriet
- Das goldene Kalb (deutscher Titel von *Guldkalven*) 793 \nearrow Christmas, Walter
- Das große Derbyrennen* (deutscher Titel von *Det store Derbylobet*) 287
- Das große Opfer (deutscher Titel von *Det store Offer*) 470f, 474, 476f \nearrow Lange, Sven
- Das Halsband der Toten* (deutscher Titel von *Den Dødes Halsbaand*) 222, 420 \nearrow Oehlenschläger, Adam
- Das Herzensgold/Herzensgold (Et Hjerte af Guld/Syppigens Hemmelighed)* 450 \nearrow Holz, Bernhard

- Das Himmelsschiff* (deutscher Titel von *Himmelkibet*) (Film) 53, 64, 64, 333, 464, 514ff, 516, 519, 521ff, 521f, 524, 524, 526, 528ff, 529, 535ff, 538f, 541, 544, 670, 705f, 819, 908 ↗Michaëlis, Sophus ↗Olsen, Ole
- Das Himmelsschiff* (deutscher Titel von *Himmelkibet*) (Roman) 5f, 54ff, 55off ↗Michaëlis, Sophus
- Das jüngste Gericht* (deutscher Titel von *Flammesværdet/Verdens Undergang*) 486, 499, 505, 506, 514 ↗Rung, Otto
- »Das Kaiserschiff« (deutscher Titel von »Kejserskibet«) 549 ↗Michaëlis, Sophus
- Das kalte Herz* 351 ↗Hauff, Wilhelm
- Das Kaufhausmädchen (deutscher Titel von *Magasinpigen*) 35 ↗Bergstrøm, Vilhelm
- Das Kind der Zeit (deutscher Titel von *Tidens Barn*) 200, 205, 493, 494, 495 ↗Rung, Otto
- Das Kopenhagener-Theater. Gegenwartsroman (deutscher Titel von *Københavner-Teatret. Nutidsroman*) 389, 647, 842, 846, 848, 851, 853, 860, 862 ↗Muusmann, Carl
- Das letzte Hindernis* (deutscher Titel von *Den sidste Hurdle*) 70
- Das Lichtbild-Theater 263, 282, 284, 287, 289
- Das Liebesspiel (deutscher Titel von *Elskovslegen*) 215 ↗Lange, Sven
- Das Mädchen aus der Töpfergasse (deutscher Titel von *Flickan från kakelmakargränd*) 10 ↗Ring, Lasse
- Das Meer fordert seine Opfer* (deutscher Titel von *Dybet drager*) 287
- Das Menschentier/Das Tier im Menschen/Das Recht des Stärkeren (deutscher Titel von *Menneskedyret/Dyret i Mennesket/Den stærkeres Ret*) 396, 565f, 569, 579, 581, 583 ↗Rosenkrantz, Palle
- Das Millionenerbe (deutscher Titel von *Millionarven/Miljonarvet*) 621, 631 ↗Bloch, Harriet
- Das Mirakel der Liebe (deutscher Titel von *Kærligheds Mirakel*) 621 ↗Bloch, Harriet
- Das Opfer des Arztes (deutscher Titel von *Lægens Offer*) 7, 393, 396, 400, 553 ↗Gnudtzmann, Albert
- Das Recht der Jugend* (deutscher Titel von *Britta fra Bakken*) 582 ↗Rosenkrantz, Palle
- Das Totenbett (deutscher Titel von *Parade-Sengen*) 912 ↗Heiberg, Gunnar
- »Das trunkne Lied« 518 ↗Nietzsche, Friedrich
- Das verratene Dänemark (deutscher Titel von *Det forraadte Danmark*) 867 ↗Raage, Harald
- Das verwilderte Mädchen (deutscher Titel von *Den forvildede Pige*) 632 ↗Bloch, Harriet
- Das Zigarettenmädchen* (deutscher Titel von *Cigarettpigen*) 438 ↗Jäger, Richard
- Daudet, Alphonse 407
- Dauthendey, Max 410
- Davidsen, Hjalmar 253, 663
- De Danske Boghandleres Landsforening [Landesverband der dänischen Buchhändler] 76

- De Dødes Ø [Die Toteninsel]* 64, 64, 402, 574ff, 582, 590f, 593, 595ff \nearrow Böcklin, Arnold \nearrow Henriques, Fini \nearrow Rosenkrantz, Palme
- De fire Djævle [Die vier Teufel]* 7, 37, 223, 223f \nearrow Bang, Herman
- De første Kampe [Die ersten Kämpfe]* 178, 181 \nearrow Lange, Sven
- De la terre à la lune* 522 \nearrow Verne, Jules
- De onde Øjne [Die bösen Augen]* 612
- De skraa Brædder. Dansk Teaterroman* [Die Bretter der Bühne. Dänischer Theaterroman] 858f \nearrow Muusmann, Carl
- De stille Stuer [Die stillen Stuben]* 467 \nearrow Lange, Sven
- De to Medbejlere [Die zwei Mitbewerber]* 445 \nearrow Gnuitzmann, Albert
- De uden Fædreland – [Die Vaterlandlossen]* 100 \nearrow Bang, Herman
- Decourcelle, Pierre 150
- Dehmel, Richard 371, 409, 410, 411
- Delsarte, François 710
- Den ædle Skrædder [Der edle Schneider]* 338 \nearrow Gammeltoft, Helen \nearrow Lauritzen, Lau
- Den Danske Boghandlermedhjælperforening [Dänischer Verband der Buchhändelsangestellten] 76
- Den Danske Provinzboghandlerforening [Der dänische Provinzbuchhändlerverband] 76
- Den døde Rotte [Die tote Ratte]* 248
- Den Dødes Halsbaand [Das Halsband der Toten]* 222, 420 \nearrow Oehlenschläger, Adam
- Den Dødes Sjæl [Die Seele des Toten]* 349 \nearrow Jacobsen, Frederik
- Den farlige Alder [Das gefährliche Alter]* 5, 429ff, 429 \nearrow Michaëlis, Karin
- Den flyvende Cirkus* 843
- Den flyvende Hollænder [Der fliegende Holländer]* 495, 506 \nearrow Rung, Otto
- Den forbudne Frugt [Die verbotene Frucht]* 612, 614, 614 \nearrow Bloch, Harriet
- Den forvildede Pige [Das verwilderte Mädchen]* 632 \nearrow Bloch, Harriet
- Den Fremmede [Der Fremde]* 632 \nearrow Bloch, Harriet
- Den gamle Præst [Der alte Pfarrer]* 98 \nearrow Knudsen, Jakob \nearrow Lange, Sven
- Den gamle Verden [Die alte Welt]* 1 \nearrow Levy, Louis
- Den graa Dame (Sherlock Holmes VI)* [Die graue Dame (Sherlock Holmes VI)] 324, 324
- Den hvide By og andre Byer og Egne [Auf Langfahrt. Abenteuer und Erlebnisse eines Weltenbummlers zu Wasser und zu Lande]* 186 \nearrow Larssen, Otto
- Den hvide Slavehandel [Der weiße Sklavenhandel]* 37, 57, 801
- Den hvide Slavehandels sidste Offer [Die weiße Sklavin (II. Bild)]* 320
- Den hvide Yacht [Die weiße Yacht]* 114, 122, 194, 198, 200f, 493 \nearrow Rung, Otto
- Den kinesiske Vase [Die chinesische Vase]* 493, 494, 495, 498f \nearrow Rung, Otto
- Den lange Nat [Die lange Nacht]* 208, 210 \nearrow Rung, Otto

- Den lille Hornblæser* [Der kleine Hornbläser] 249, 391 \nearrow Holst, H. P.
- Den mystiske Fremmede* [Der mysteriöse Fremde] 451, 451 \nearrow Jäger, Richard
- Den naadige Frøken/Hendes Ære* [Das gnädige Fräulein/Ihre Ehre] 608f \nearrow Bloch, Harriet
- Den ny Filmsprinsesse* [Die neue Filmprinzessin] 677 \nearrow Hansen, Valdemar
- Den nye Husassistent/De Ægtemand!* [Die neue Haushaltsservantin/Diese Ehemänner!] 623ff, 628, 630 \nearrow Bloch, Harriet
- Den Pukkelryggede* [Die Bucklige] 470f, 470 \nearrow Lange, Sven
- Den røde Hane* [Der rote Hahn] 570, 581 \nearrow Rosenkrantz, Palle
- Den sidste Hurdle* [Das letzte Hindernis] 70
- Den sovnde Brudgom/En sovnig Brudgom* [Der schlafende Bräutigam/Ein schlafender Bräutigam] 623, 625, 628ff, 631 \nearrow Bloch, Harriet
- Den sorte Drøm* [Der schwarze Traum] 333 \nearrow Gad, Urban
- Den sorte Kansler* [Der schwarze Kanzler] 319, 431f \nearrow Magnay, William
- Den store Flod eller Møllerens Hus/Under Møllevingen* [Die große Flut oder das Haus des Müllers/Unter dem Mühlenflügel] 322 \nearrow Nielsen, L. C.
- Den store Karavane* [Die große Karawane] 194 \nearrow Rung, Otto
- Den store Slange* [Die große Schlange] 90 \nearrow Rosenkrantz, Palle
- Den tiende Muse* [Die schweigende Muse] 930 \nearrow Nielsen, Asta
- Den vanartede Søn* [Der mißratene Sohn] 396, 400 \nearrow Gnudtzmann, Albert
- Der Affe (deutscher Titel von *Abekatten*) 82 \nearrow Heiberg, Johanne Louise
- Der alte Pfarrer (deutscher Titel von *Den gamle Praest*) 98 \nearrow Knudsen, Jakob \nearrow Lange, Sven
- Der Apostel der Armen* (deutscher Titel von *Evangeliemandens Liv*) 53, 296, 456 \nearrow Psilander, Valdemar
- Der Bacchuszug im Norden (deutscher Titel von *Bacchustoget i Norden*) 866 \nearrow Andersen, Vilhelm
- Der Doppelselbstmord* 372 \nearrow Schröder, Karl-Ludwig \nearrow Valdemar, Carl
- Der Dornenweg* 410 \nearrow Philippi, Felix
- Der edle Schneider (deutscher Titel von *Den ædle Skraadder*) 338 \nearrow Gammeltoft, Helen \nearrow Lauritzen, Lau
- Der Eisbär. Mitteilungen der Nordischen Film Co. G.m.b.H. 374
- Der Eisbär. Mitteilungen der Nordisk Films Co. Wien/Wiener Eisbär 374
- Der Fackelträger* (deutscher Titel von *Mod Lyset*) 514 \nearrow Michaëlis, Sophus
- Der Film. Seine Mittel, seine Ziele* (deutscher Titel von *Filmen. Dens Midler, dens Maal*) 334, 726, 739, 773, 910, 929, 929 \nearrow Gad, Urban
- Der Filmkönig (deutscher Titel von *Filmkungen*) 40

- Der fliegende Holländer (deutscher Titel von *Den flyvende Hollænder*) 495, 506
- Der Fluß (deutscher Titel von *Floden*) 85
↗ Nathansen, Henri
- Der Frauenhasser (deutscher Titel von *Kvindehaderen*) 633 ↗ Bloch, Harriet
- Der Fremde (deutscher Titel von *Den Fremmede*) 632 ↗ Bloch, Harriet
- Der Gang in die Nacht* 605, 615, 632f
↗ Bloch, Harriet ↗ Mayer, Carl
- Der Gauchotanz (deutscher Titel von *Gauchodansen*) 63 ↗ Rasch, Thorvald
- Der Gjøngeanführer (deutscher Titel von *Gøngehøvdingen*) 392 ↗ Etlar, Carit
- Der Golem/Der Golem, wie er in die Welt kam* 409
- Der Hammerschlag (deutscher Titel von *Hammerslaget*) 285, 494, 498ff ↗ Rung, Otto
- Der Herzensdoktor* (deutscher Titel von *Hjertedoktoren*) 575, 582 ↗ Rosenkrantz, Palle
»Der Kampf um die Üppigkeit« (deutscher Titel von »Kampen for Overdaadigheden«) 518 ↗ Michaëlis, Sophus
- Der Kanzler, der der schwarze Panther genannt wird (deutscher Titel von *Kansleren kaldet den sorte Panther*) 431 ↗ Magnay, William
- Der Kapergast (deutscher Titel von *Kaper-gasten*) 427, 430 ↗ Prägel, Johan
- Der Kinematograph 49, 70, 262, 359, 372, 416
- Der kleine Hornbläser (deutscher Titel von *Den lille Hornblæser*) 249, 391 ↗ Holst, H. P.
- Der kleine Klaus und der große Klaus (deutscher Titel von *Lille Claus og Store Claus*) (Film) 287 ↗ Andersen, H. C.
- Der Liebeskampf (deutscher Titel von *Elskovskampen*) 470, 470 ↗ Lange, Sven
- Der Luftschiffer (deutscher Titel von *Luftskiperen*) 221 ↗ Poulsen, Adam
»Der Mann, der die Farbe im Stich ließ« (deutscher Titel von »Manden der sveg Kulør«) 208 ↗ Rung, Otto
- Der Meister des Feuers (deutscher Titel von *Ildens Mester*) 495 ↗ Rung, Otto
- Der Milliononenonkel* 64 ↗ Stolz, Robert
- Der mißratene Sohn (deutscher Titel von *Den vanartede Søn*) 396, 400 ↗ Gnuutzmann, Albert
- Der Mord auf Fünen (deutscher Titel von *Mordet Paa Fyn*) 54, 54
- Der Mord in Vestermarie (deutscher Titel von *Mordet i Vestermarie*) 558 ↗ Rosenkrantz, Palle
»Der Muspelsson« (deutscher Titel von »Muspelsønnen«) 532 ↗ Michaëlis, Sophus
- Der mysteriöse Fremde* (deutscher Titel von *Den mystiske Fremmede*) 451, 451
↗ Jäger, Richard
- Der Nacht-Expreß (deutscher Titel von *Nat-Ekspressen*) 934 ↗ Bønnelycke, Emil
»Der Pamfilius des Glücks« (deutscher Titel von »Lykkens Pamfilius«) 838
↗ Thomsen, Niels Th.

- Der Paradiesvogel [Paradisfuglen]* 481f, 487, 492 ↗Rung, Otto
- Der Paradiesvogel. Ein Roman über Chirurgie und Liebe (deutscher Titel von *Paradisfuglen. En Roman om Kirurgi og Kærlighed*) 63, 645, 838, 841, 842 ↗Thomsen, Niels Th.
- Der Pfarrer der Vorstadt (deutscher Titel von *Forstadspræsten/Förstadsprästen*) 613 ↗Bloch, Harriet
- Der Pfarrer zu Vejby* (deutscher Titel von *Præsten i Vejby*) 333 ↗Andersen, Valdemar
- Der Präsident* (deutscher Titel von *Præsidenten*) 5, 5, 7 ↗Dreyer, Carl Theodor
- Der Republikaner (deutscher Titel von *Republikaneren*) 297, 611 ↗Bloch, Harriet
- Der Ring der Pharaonen (Hendes Ungdomsforelskelse)* 473 ↗Lange, Sven
- Der Rivale (deutscher Titel von *Rivalen*) 620, 631 ↗Bloch, Harriet
- Der Roman der Straße (deutscher Titel von *Gadens Roman*) 867f ↗Raage, Harald
- Der rote Hahn* (deutscher Titel von *Den røde Hane*) 570, 581 ↗Rosenkrantz, Palle
- Der Ruf aus dem Jenseits, auch: Die Seele der Verstorbenen, auch: Die Seele eines Toten* (deutscher Titel von *En Kunstners Gennembrud*) 349f
- Der Schatten der Sünde (deutscher Titel von *Syndens Skygge/Skyggen af en Synd*) 612, 613 ↗Bloch, Harriet
- Der Schicksalsgürtel (deutscher Titel von *Skæbnebæltet*) 244
- Der Schicksalspfeil* (deutscher Titel von *Giftpilen*) 499, 505, 506 ↗Rung, Otto
- Der schlafige Bräutigam/Ein schläfriger Bräutigam (deutscher Titel von *Den søvnlige Brudgom/En sovnig Brudgom*) 623, 625, 628ff, 631 ↗Bloch, Harriet
- Der schwarze Kanzler* (deutscher Titel von *Den sorte Kansler*) 319, 431f ↗Magnay, William ↗Schröder, Christian
- Der schwarze Tod* (deutscher Titel von *Mens Pesten raser*) 494, 500f ↗Rung, Otto
- Der schwarze Traum* (deutscher Titel von *Den sorte Drøm*) 333 ↗Gad, Urban
- Der Schwur des Schweigens* (deutscher Titel von *Dyrekøbt Venskab/Tavshedseden*, auch Originaltitel des Drehbuches) 450 ↗Holz, Bernhard
- Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films* 708, 717 ↗Balázs, Béla
- Der Sieg (deutscher Titel von *Sejren*) 615, 632, 633 ↗Bloch, Harriet
- Der Sohn des Gefangenen* (deutscher Titel von *Fangens Søn*) 455
- Der Sohn des Gießmeisters (deutscher Titel von *Støbemesterens Søn*) 621 ↗Bloch, Harriet
- Der Sohn des Schnees (deutscher Titel von *Sneens Søn*) 878 ↗Bønnelycke, Emil
- Der Spieler* 408 ↗Dostojewski, Fjodor Michailowitsch
- Der Student von Prag* 64 ↗Rye, Stellan
- Der Stumme* (deutscher Titel von *Hvor-dan [auch: Hvorledes] jeg kom til Filmen/ Den Stumme*) 859f ↗Thomsen, Niels Th.

- Der Sturm 873, 918
- Der Sünde Sold (deutscher Titel von *Syn-dens Sold*) 186, 188, 565, 565 ↗Krag, Thomas
- Der Tag der Probe (deutscher Titel von *Prøvens Dag*) 583 ↗Psilander, Valdemar ↗Rosenkrantz, Palle
- Der tanzende Tor* (deutscher Titel von *Klovnens*) 554 ↗Rosenkrantz, Palle
- »Der Tiergarten« (deutscher Titel von »Dyrehaugen«) 840 ↗Aarestrup, Emil
- Der Todeskuß (deutscher Titel von *Dødskyset*) 227 ↗Krag, Thomas
- Der Todestraum (deutscher Titel von *Dødsdrømmen*) 220 ↗Poulsen, Adam
- Der Traum vom Steinalter/Vorzeit und Gegenwart (deutscher Titel von *Drøm-men om Stenalderen/Oltid og Nutid*) 499, 505, 505, 507 ↗Rung, Otto
- Der Weg zur Buße* (deutscher Titel von *Via Crucis*) 220, 454 ↗Barfoed, Aage ↗Poulsen, Adam
- Der weiße Sklavenhandel* (deutscher Titel von *Den hvide Slavehandel*) 37, 57, 801
- Der var engang [Es war einmal – oder der Prinz von Nordland]* 92, 97, 388 ↗Drachmann, Holger
- Der var engang en Maler* 622 ↗Bloch, Harriet
- Der Venuszug im Norden (deutscher Titel von *Venustoget i Norden*) 864, 866f, 868 ↗Raage, Harald
- Der Zuchthausgefangene Nr. 97 (deut-scher Titel von *Tugthusfange no. 97*) 407 ↗Viebig, Clara
- Der Zug der Schatten (deutscher Titel von *Skyggernes Tog*) 198, 208 ↗Rung, Otto
- Derovre fra Grænsen [Drüben von der Grenze]* 92 ↗Drachmann, Holger
- Des Königs Fall* (deutscher Titel von *Kongens Fald*) 92 ↗Jensen, Johannes V.
- Deserteure (deutscher Titel von *Desertø-rer*) 198, 200 ↗Rung, Otto
- Desertører [Deserteure]* 198, 200 ↗Rung, Otto
- Det ægte Billede [Das echte Bild]* 158
- Det bertillonske System/De blodige Fingeraftryk [Das Bertillonsche System/Die blutigen Fingerabdrücke]* 712
- Det falske Smykke [Das falsche Schmuck-stück]* 471, 472f ↗Lange, Sven
- Det forraadte Danmark [Das verratene Dänemark]* 867 ↗Raage, Harald
- Det hemmelighedsfulde X [Das geheim-nisvolle X]* 4, 37, 367, 924 ↗Christensen, Benjamin
- »Det løste Problem« [»Das gelöste Pro-blem«] 481f, 492 ↗Rung, Otto
- Det ny Teater 97, 751, 754, 758
- Det nye danske Films Kompagni/Tivoli Film 612
- Det radikale Venstre 137
- Det Schubotheske Forlag 91
- Det Skandinavisk-Russiske Handelshus/ Filmfabriken Danmark 7, 24, 40, 288, 302, 302, 320, 387, 402, 463, 570ff, 576, 579ff, 584, 592f, 595, 595, 612, 639, 660, 843, 719
- Det store Derbylobet [Das große Derby-rennen]* 287

- Det store Offer* [Das große Opfer] 470f, 474, 476f *↗* Lange, Sven
- Det stumme Teater/Regia Kunstdilms (Filmproduktionsfirma) 35, 125, 132f, 142, 148, 155ff, 167, 169f, 173, 175, 182, 184ff, 221f, 226, 253f, 269, 290, 392, 394, 417, 492, 513, 527, 607, 819, 824, 908ff
- Det stumme Teater (Kino), A/S, 133, 148, 160f, 163f, 170 später A/S Panoptikon-teatret
- Deutsche Bioscop-Gesellschaft 409, 608ff, 612, 614f
- Deutsche Mutoscop- und Biographgesellschaft 609, 612, 614f
- Deutsche Theater-Zeitschrift 369
- Deutsches Lehrer-Blatt 444
- Dickens, Charles 141, 686, 829
- Die Abenteurerin (deutscher Titel von *Æventyrersken*) 470f, 470, 479f *↗* Lange, Sven
- Die alte Welt (deutscher Titel von *Den gamle Verden*) 1 *↗* Levy, Louis
- Die Asphaltfalte* (deutscher Titel von *Dyrekoft Glimmer/Hulda Rasmussen/Syndens Børn*) 565, 569, 575, 578, 579, 581 *↗* Rosenkrantz, Palle
- Die bösen Augen (deutscher Titel von *De onde Øjne*) 612 *↗* Bloch, Harriet
- Die Bretter der Bühne. Dänischer Theaterroman (deutscher Titel von *De skraa Brædder. Dansk Teaterroman*) 858f *↗* Muusmann, Carl
- Die Brüder Menthe* (deutscher Titel von *Brødrene Menthe*) 280 *↗* Nansen, Peter
- Die Bucklige (deutscher Titel von *Den Pukkelryggede*) 470f, 470 *↗* Lange, Sven
- Die chinesische Vase (deutscher Titel von *Den kinesiske Vase*) 493, 494, 495, 498f *↗* Rung, Otto
- Die deutsche Bühne 751
- Die Ehefrau des Sozialisten (deutscher Titel von *Socialistens Hustru*) 356 *↗* Bloch, Harriet
- Die ersten Kämpfe (deutscher Titel von *De første Kampe*) 178, 181 *↗* Lange, Sven
- Die Feste (deutscher Titel von *Festerne*) 890, 893, 895, 895, 935 *↗* Bønnelycke, Emil
- Die Films der Prinzessin Fantoche* 853 *↗* Höllriegel, Arnold
- Die Filmwoche 855
- Die Frau, die schoß (deutscher Titel von *Kvinden, der skød*) 618 *↗* Bloch, Harriet
- Die Fürstin Spinarosa tanzt* (deutscher Titel von *Fra Fyrste til Knejpevært*) 406 *↗* Presber, Rudolf
- Die Gebärdensprache dargestellt für Schauspieler sowie für Maler und Bildhauer* 710 *↗* Michel, Karl
- Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* 490 *↗* Nietzsche, Friedrich
- Die Gegenwart und Zukunft des Films (deutscher Titel von *Filmens Nutid og Fremtid*) 413 *↗* Söderström, Algot
- Die Gesänge des Asphalt (deutscher Titel von *Asfaltens Sange*) 874, 879, 886, 895, 895, 901 *↗* Bønnelycke, Emil

- Die Gesänge des Roggens (deutscher Titel von *Rugens Sange*) 879 \nearrow Aakjær, Jeppe
- Die Geschehnisse eines Emigranten oder Der verschwundene Geldbeutel (deutscher Titel von *En Emigrants Hændelser eller Den forsvundne Pengepose*) 186, 237, 296, 323, 333 \nearrow Krag, Thomas
- Die Gesellschaft (deutscher Titel von *Samfundet*) 105 \nearrow Ipsen, Alfred
- Die Gesellschaftsdame/Das Opfer einer Frau/Das Sohnesopfer (deutscher Titel von *Selskabsdamen/En Kvindes Offer/Sonofferet*) 499f, 505, 509 \nearrow Rung, Otto
- Die Goldenen Hörner* (deutscher Titel von *Guldhornene*) 575, 576, 582, 590, 593, 595, 596, 599 \nearrow Rosenkrantz, Palle
- »Die Goldhörner« (deutscher Titel von »Guldhornene«) 575, 590 \nearrow Oehlenschläger, Adam
- Die graue Dame (Sherlock Holmes VI) (deutscher Titel von *Den graa Dame (Sherlock Holmes VI)*) 324, 324
- Die große Flut oder das Haus des Müllers/Unter dem Mühlenflügel (deutscher Titel von *Den store Flod eller Møllerens Hus/Under Møllevingen*) 322 \nearrow Nielsen, L. C.
- Die große Karawane* (deutscher Titel von *Den store Karavane*) 194 \nearrow Rung, Otto
- Die große Schlange (deutscher Titel von *Den store Slange*) 90 \nearrow Rosenkrantz, Palle
- »Die Großstädte und das Geistesleben« 242, 688 \nearrow Simmel, Georg
- Die Halskette* (deutscher Titel von *Halskæden*) 287
- Die Heimkehr* 609 \nearrow Bloch, Harriet
- Die Himmelfahrt. Ein Sankt-Hans-Spiel von Artifex (deutscher Titel von *Himmelfarten. Et Sankt Hanspil af Artifex*) 516, 519, 520, 521 \nearrow Dam, Johannes
- Die Höllenmaschine oder Der rote Hahn (deutscher Titel von *Helvetesmaskinen eller Den röda Hanen*) 570, 581 \nearrow Rosenkrantz, Palle
- Die Hügel-Mühle* (deutscher Titel von *Møllen*) 444 \nearrow Gjellerup, Karl
- Die Insel der Erfüllung*, auch: *Die Liebesfalle* (deutscher Titel von *Kærligheds-Øen*) 348 \nearrow Sandberg, A. W.
- Die Kameliendame (deutscher Titel von *La Dame aux camélias/Kameliadamen*) 388, 843 \nearrow Dumas, Alexandre, d.J.
- »Die Kinos und die Kinder« (deutscher Titel von »Biografteatrene og Børnene«) 803f \nearrow Madsen, Johanne
- Die lange Nacht* (deutscher Titel von *Den lange Nat*) 208, 210 \nearrow Rung, Otto
- Die letzte Fahrt des Steuermannes (deutscher Titel von *Styrmandens sidste Fart*) 381 \nearrow Nobel, Christian
- Die Lichtbild-Bühne (LBB) 49, 49
- Die Liebe eines Dichters (deutscher Titel von *En Diggers Kærlighed*) 467 \nearrow Lange, Sven
- Die Liebe eines Ermittlers (deutscher Titel von *En Opdagers Kærlighed*) 279 \nearrow Eggers, Olga
- Die Liebesprobe (deutscher Titel von *Kærlighedsprøven*) 471 \nearrow Lange, Sven

- Die Lieblingsfrau des Maharadscha I + II*
278, 374 *↗* Droop, Marie Luise
- Die Löwenjagd* (deutscher Titel von *Løvejagten paa Elleore*) 38, 126, 158, 647f, 648f, 651, 654, 798f, 816, 843
- Die Lokomotive (deutscher Titel von *Lokomotivet*) 934 *↗* Bønnelycke, Emil
- Die lustige Witwe* 223 *↗* Lehár, Franz
- Die Macht der Liebe (deutscher Titel von *Kærlighedens Magt*) 271 *↗* Barfoed, Aage
- Die Mitternachtssonne* (deutscher Titel von *Midnatssolen*) 421, 423f, 456, 461 *↗* Bruun, Laurids
- Die Nacht der Rache* (deutscher Titel von *Hævnens Nat*) 53 *↗* Christensen, Benjamin
- Die neue Filmprinzessin (deutscher Titel von *Den ny Filmsprinsesse*) 677 *↗* Hansen, Valdemar
- Die neue Haushaltsassistentin/Diese Ehemänner! (deutscher Titel von *Den nye Husassistent/De Ægtemænd!*) 623ff, 628, 630f *↗* Bloch, Harriet
- Die Neurasthenie. Beitrag zur Schilderung der Nervosität unserer Zeit (deutscher Titel von *Neurasthenien, Bidrag til Skildringen af vor Tids Nervositet*) 693 *↗* Pontoppidan, Knud
- Die Ohnmacht der Liebe (deutscher Titel von *Kærlighedens Afmagt*) 271 *↗* Barfoed, Aage
- Die Presse (deutscher Titel von *Pressen*) 105 *↗* Jensen, Johannes V.
- Die Rache (deutscher Titel von *Hævnen*) 392, 400 *↗* Gnudtzmann, Albert
- Die Rache des Zahnarztes (deutscher Titel von *Tandlægens Hævn*) 297
- Die Reise Gulasch-Hansens nach Petrograd während des Weltkrieges (deutscher Titel von *Gullasch-Hansens Rejse til Petrograd under Verdenskrigen*) 558 *↗* Rosenkrantz, Palle
- Die Reise nach Baden-Baden* 408 *↗* Natusius, Annemarie von
- Die Reiterstatue (deutscher Titel von *Rytterstatuen*) 473 *↗* Lange, Sven
- Die Schildkröte (deutscher Titel von *Skilpadden*) 296 *↗* Skands, Laurids
- Die Schneekönigin* (deutscher Titel von *Snedronningen*) 488 *↗* Andersen, H. C.
- Die schweigende Muse* (deutscher Titel von *Den tiende Muse*) 930 *↗* Nielsen, Asta
- Die Schwestern Corodi* (deutscher Titel von *Søstrene Corodi*) 287
- Die Seele des Toten* (deutscher Titel von *Den Dødes Sjæl*) 349 *↗* Jacobsen, Frederik
- Die Signalementslehre (deutscher Titel von *Signalementslæren*) 712 *↗* Jørgensen, Hakon
- Die Sommerrevue, das Sommermenü oder Die Schwestern Hansen (deutscher Titel von *Sommerrevyen, Sommermenuen eller Søstrene Hansen*) 795
- Die Spartaner (deutscher Titel von *Spartanerne*) 887, 935f, 938 *↗* Bønnelycke, Emil
- Die Sprache des Körpers* 710 *↗* Michel, Karl

- Die Stadt. Junker Glücksklee (deutscher Titel von *Byen. Junker Firkloevr*) 92
↗Claussen, Sophus
- Die stillen Stuben* (deutscher Titel von *De stille Stuer*) 467 ↗Lange, Sven
- Die Stimmen der Seele (deutscher Titel von *Sjælens Stemmer*) 477, 477 ↗Lange, Sven
- Die Stützen der Gesellschaft* (deutscher Titel von *Samfundets Støtter*) 176 ↗Ibsen, Henrik
- Die Sünde(n) der Väter (deutscher Titel von *Fædrenes Synder/Fædrenes Synd*) 470f, 476, 479 ↗Lange, Sven
- Die Taten des Herzens (deutscher Titel von *Hjærtets Gærninger*) 173, 186 ↗Lange, Sven
- Die Teufelssonate* (deutscher Titel von *Djævlesonaten*) 158, 158, 193, 229, 237, 241, 242ff, 244, 246ff, 333, 493 ↗Rung, Otto
- Der Teufelstriller (deutscher Titel von *Djævletrillen*) 493 ↗Rung, Otto
- Die Ehefrau des Arztes (deutscher Titel von *Lægens Hustru*) 494, 494f ↗Rung, Otto
- »Die Erzählung des Arztes« (deutscher Titel von »Lægens Fortælling«) 198 ↗Rung, Otto
- Die Geheimkammer* (deutscher Titel von *Lønammeret*) 116, 193, 210f ↗Rung, Otto
- Die Tat des Dietrich Stobäus* (deutscher Titel von *Skyldig – ikke skyldig/Dietrich Stobäus*) 371, 372, 406 ↗Halbe, Max
↗Schröder, Karl-Ludwig
- Die Tochter des Gouverneurs* (deutscher Titel von *Guvernørens Datter*) 320 ↗Jensen, Ludvig
- Die Todesflucht* (deutscher Titel von *Dødsflugten*) 320 ↗Holch, Axel V.
- Die Töchter des Commandeurs* (deutscher Titel von *Kommandørens Døtre*) 223, 257, 260f, 265, 272, 274, 275f, 661f, 665 ↗Lie, Jonas
- Die tötende Sonne* (deutscher Titel von *Solen der dræbte*) 498f, 505, 508f ↗Rung, Otto
- Die tote Ratte (deutscher Titel von *Den døde Rotte*) 248
- Die Toteninsel* (deutscher Titel von *De Dødes Ø*) 64, 64, 402, 574ff, 582, 590f, 593, 595ff ↗Rosenkrantz, Palle
- Die Tochter des Films (deutscher Titel von *Filmens Datter*) 846f, 848, 851ff, 855, 859, 862 ↗Muusmann, Carl
- Die Tür zum Paradies (deutscher Titel von *Døren til Paradis*) 85 ↗Vollquartz, Ingeborg
- Die Vaterlandslosen* (deutscher Titel von *De uden Fædreland* –) 100 ↗Bang, Herman
- Die verbotene Frucht (deutscher Titel von *Den forbudne Frugt*) 612, 614, 614 ↗Bloch, Harriet
- Die vier Teufel* (deutscher Titel von *De fire Djævle*) 7, 37, 223, 223f ↗Bang, Herman
- Die von Leunbach* (deutscher Titel von *Slægten*) 686 ↗Wied, Gustav

- Die Wachsdame (deutscher Titel von *Voksdamen*) 499f, 505, 506 \nearrow Rung, Otto
- Die Waffen nieder!* 370, 407, 407, 421, 424f, 519 \nearrow Suttner, Bertha von
- Die weiße Sklavin (II. Bild)* (deutscher Titel von *Den hvide Slavehandels sidste Offer*) 320
- Die weiße Yacht* (deutscher Titel von *Den hvide Yacht*) 114, 122, 194, 198, 200f, 493 \nearrow Rung, Otto
- Die zwei Mitbewerber (deutscher Titel von *De to Medbejtere*) 445 \nearrow Gnudtzmann, Albert
- Die Zwillingsbrüder (deutscher Titel von *Tvillingebrødrene*) 337f \nearrow Christensen, Peter
- Dieudonné, Albert 125
- Dimick, Howard T. 331 — *Photoplay Making* 331
- Dinesen, Robert 216, 437, 473, 632f, 632
- Ditte Menneskebarn* [*Ditte Menschenkind*] 119 \nearrow Nexø, Martin Andersen
- Ditte Menschenkind* (deutscher Titel von *Ditte Menneskebarn*) 119 \nearrow Nexø, Martin Andersen
- Dixon, Thomas F. 417 — *The Clansman* 417
- »Djævlebesættelse« [»Teufelsbesessenheit«] 186 \nearrow Krag, Thomas
- Djævlesonaten* [*Die Teufelssonate*] 158, 158, 193, 229, 237, 241ff, 244, 246ff, 333, 493 \nearrow Rung, Otto
- Djævletrillen* [Der Teufelstriller] 493 \nearrow Rung, Otto
- Døden* [*Das gebrochene Gelübde*] 248, 248
- Dødsdrømmen* [Der Todestraum] 220 \nearrow Poulsen, Adam
- Dødsflugten* [*Die Todesflucht*] 320 \nearrow Holch, Axel V.
- Dødslysset* [Der Todeskuß] 227 \nearrow Krag, Thomas
- Dødsspring til Hest fra Cirkuskuplen* [Todesprung zu Pferd aus der Zirkuskuppel] 320 \nearrow Kjerulf, Alfred
- Døren til Paradis* [Die Tür zum Paradies] 85 \nearrow Vollquartz, Ingeborg
- Don Carlos* 165 \nearrow Schiller, Friedrich
- Don Quijote de la Mancha* 655 \nearrow Cervantes, Miguel de
- Donath, Carl 331 — *Tausend Mark für eine gute Filmidee* 331
- Donnay, Maurice 792 — *L'autre danger* [*En Fare*] 792
- Dorian Grays Portræt* [*Das Bildnis des Dorian Gray*] (Film) 235ff, 248, 249f, 250, 252 \nearrow Wilde, Oscar
- Dostojewski, Fjodor Michailowitsch 408 — *Der Spieler* 408
- Douglas Fairbanks (Firma) 613
- Dr. Gar el Hama, der Orientale* (deutscher Titel von *Bedraget i Døden/Dr. Gar el Hama I*) 320 \nearrow Landmann, Ludvig
- Drachmann, Holger 86, 92f, 96f, 108, 388 — *Der var engang* [*Es war einmal – oder der Prinz von Nordland*] 92, 97, 388 — *Derovre fra Grænsen* [*Drüben von der*

- Grenze] 92 — *Forskrevet [Verschrieben]* 92, 108
- »Drag tilbage med styrket Tro« [»Kehr zurück mit gestärktem Glauben«] 529 ↗ Andersen, Sophus
- Dramaturgische Blätter 369
- Drei Kameraden* (deutscher Titel von *De tre Kammerater*) 450 ↗ Holz, Bernhard
- Dreißig Jahre auf dem dänischen Parnaß (deutscher Titel von *Tredive Aar paa det danske Parnas*) 555, 557f, 561, 563 ↗ Rosenkrantz, Palle
- Dreyer, Carl Theodor 5, 5, 7, 302, 302, 375ff, 376, 384, 385, 387, 407, 413, 424, 581, 605, 909, 931f — *Blade af Satans Bog* [*Blätter aus dem Buche Satans*] 932 — *Die Waffen nieder!* 407, 424 — *Penge* 407 — *Præsidenten* [*Der Präsident*] 5, 5, 7
- Drømmen om Stenalderen/Oltid og Nutid* [*Der Traum vom Steinalter/Vorzeit und Gegenwart*] 499, 505, 505, 507 ↗ Rung, Otto
- Droop, Marie Luise 373f, 478 — *Die Lieblingsfrau des Maharadscha I + II* 278, 374 — *Halbgott. Ein Roman, der in Filmkreisen spielt* 375
- Drüben von der Grenze (deutscher Titel von *Derovre fra Grænsen*) 92 ↗ Drachmann, Holger
- Du hast mich besiegt* (Drehbuchoriginaltitel von *Hustruens Ret/Den afdødes Anklage* [*Das Recht der Gattin*]) 451 ↗ Holz, Bernhard
- Dubliners* 939 ↗ Joyce, James
- Dumas, Alexandre d.Ä. 582, 932 — *Le Comte de Monte-Christo* 582
- Dumas, Alexandre d.J. 388, 843 — *La Dame aux camélias/Kameliadamen* [*Die Kameliendame*] 388, 843
- Du Maurier, George 522 — *The Martian* 522
- Dumreicher, Carl Otto 311
- Dupont, Ewald André 331 — *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet* 331
- Durchs Dunkel ins Licht (deutscher Titel von *Gennem Mørke til Lys*) 471, 472f, 473, 480 ↗ Lange, Sven
- Durch Nacht zum Licht* 451 ↗ Holz, Bernhard
- Duse, Eleonora 597, 599
- Duske 132
- Dybet drager* [*Das Meer fordert seine Opfer*] 287
- »Dyrehaugen« [»Der Tiergarten«] 840 ↗ Aarestrup, Emil
- Dyrekøbt Glimmer/Hulda Rasmussen/Syndens Børn [*Die Asphaltflanze*] 565, 569, 575, 575, 578, 579, 581 ↗ Rosenkrantz, Palle
- Dyrekøbt Venskab/Tavshedseden [*Der Schwur des Schweigens*] 450 ↗ Holz, Bernhard
- Dyveke 396, 396, 398, 563, 563, 573, 581 ↗ Rosenkrantz, Palle

E

E.-H.-J. 339, 442, 478, 759, 771

Éclair 46

Edda 486, 489

Edison, Thomas 846, 916

Eet liv – mange liv 219 ↗Pontoppidan, Clara

Eggers, Olga 279, 329, 441 — *En Opdagers Kærlighed* [Die Liebe eines Ermittlers] 279

Ehrenschuld (deutscher Titel von *Æresgæld*) 632f ↗Bloch, Harriet

Ein Abschied für ewig (deutscher Titel von *Et Gensyn*) 164, 186, 193, 230ff, 248, 249, 249, 287 ↗Krag, Thomas

Ein Deserteur (deutscher Titel von *En Desertør*) 634 ↗Bloch, Harriet

Ein ganz gewöhnlicher Mann (deutscher Titel von *En ganske almindelig Mand*) 620 ↗Bloch, Harriet

»Ein Gesang über den Telegrafen« (deutscher Titel von »En Sang om Telegrafen«) 522 ↗Michaëlis, Sophus

Ein Haremseabenteuer (deutscher Titel von *Et Haremsevenytr*) 505, 506f ↗Rung, Otto

Ein Hochzeitsabend (deutscher Titel von *En Bryllupsaften*) 278, 494 ↗Nansen, Peter

Eine Hofintrige (deutscher Titel von *En Hofintrige*) 320 ↗Wedel-Oberg, Paul

Ein Kindesherz 853ff, 855

Ein kluges kleines Mädchen (deutscher Titel von *En klog lille Pige*) 564 ↗Rosenkrantz, Palle

Ein Menschenleben (deutscher Titel von *Et Menneskeliv*) 157, 222

Ein Puppenheim, auch: *Nora* (deutscher Titel von *Et Dukkehjem*) 462, 782 ↗Ibsen, Henrik

Ein Rekrut von 64 (deutscher Titel von *En Rekrut fra 64*) 427 ↗Rist, Peter Frederik

Ein Sommermärchen (deutscher Titel von *Et Sommereventyr*) 621 ↗Bloch, Harriet

Ein Traumspiel (deutscher Titel von *Ett drömspel*) 776, 781 ↗Strindberg, August

Ein treuer Diener (deutscher Titel von *En tro Tjener*) 564 ↗Rosenkrantz, Palle

Ein Verbrecher (deutscher Titel von *En Forbryder*) 98 ↗Lange, Sven

Eine Auferstehung (deutscher Titel von *En Opstandelse*) 407 ↗Salten, Felix

Eine Bluthochzeit (deutscher Titel von *Et Blodbryllup*) 564 ↗Rosenkrantz, Palle

Eine Ehefrau zum Ausleihen (deutscher Titel von *En Hustru till låns*) 614 ↗Bloch, Harriet

Eine gefährliche Verbrecherin/Eine romantische Geschichte (deutscher Titel von *En farlig Forbryderske/En romantisk Historie*) 570 ↗Rosenkrantz, Palle

Eine romantische Geschichte (deutscher Titel von *En romantisk Historie*) 570, 573, 582 ↗Rosenkrantz, Palle

Eine Silberhochzeit (deutscher Titel von *Et Sølvbryllup*) 398 ↗Gad, Emma

Eisbärenjagd (deutscher Titel von *Ishjørnejagt*) 648

Ekstrabladet 69, 168, 375f, 579, 692

- Elfelt, Peter 223, 253, 388, 643, 663
- Eliot, T. S. 871, 939 — *The Love Song of J. Alfred Prufrock* 939
- Ellinger, Oscar 756
- Ellinores Opfer* (deutscher Titel von *Ellinors Offer*) 615 ↗ Bloch, Harriet
- Elskovskampen* [Der Liebeskampf] 470, 470 ↗ Lange, Sven
- Elskovsleg* [*Liebelei*] 404, 406, 456ff, 456, 460, 463f ↗ Schnitzler, Arthur ↗ Schröder, Karl-Ludwig
- Elskovsleg* [*Liebesspiel*] 157f, 158, 214ff, 220f, 223, 230f, 233, 237f, 241, 243, 247ff, 296, 464, 476 ↗ Lange, Sven
- Elskovslegen* [Das Liebesspiel] 215 ↗ Lange, Sven
- Elverhøj* 164 ↗ Kuhlau, Friedrich
- Emerson, John, u. Loos, Anita 331 — *How to Write Photoplays* 331
- Empire-Teater 824
- En Bryllupsaften* 278, 494 ↗ Nansen, Peter
- En Deserter* 634 ↗ Bloch, Harriet
- En Digters Kærlighed* [Die Liebe eines Dichters] 467 ↗ Lange, Sven
- En Emigrants Hændelser eller Den forsvundne Pengepose* [Die Geschehnisse eines Emigranten oder Der verschwundene Geldbeutel] 186, 237, 296, 323, 333 ↗ Krag, Thomas
- En Fare* (dänischer Titel von *L'autre danger*) 792 ↗ Donnay, Maurice
- En farlig Forbryderske/En romantisk Historie* [Eine gefährliche Verbrecherin/
- Eine romantische Geschichte] 570 ↗ Rosenkrantz, Palle
- En Forbryder* [Ein Verbrecher] 98 ↗ Lange, Sven
- En ganske almindelig Mand* [Ein ganz gewöhnlicher Mann] 620 ↗ Bloch, Harriet
- En Hofintrige* [Eine Hofintrige] 320 ↗ Wendel-Oberg, Paul
- En Hustru till låns* [Eine Ehefrau zum Ausleihen] 614 ↗ Bloch, Harriet
- En klog lille Pige* [Ein kluges kleines Mädchen] 564 ↗ Rosenkrantz, Palle
- En Kunstners Gennembrud* [Der Ruf aus dem Jenseits, auch: *Die Seele der Verstorbenen*, auch: *Die Seele eines Toten*] 349f
- En Opdagers Kærlighed* [Die Liebe eines Ermittlers] 279 ↗ Eggers, Olga
- En Opstandelse* [Eine Auferstehung] 407 ↗ Salten, Felix
- En Rekrut fra 64* [Ein Rekrut von 64] 427 ↗ Rist, Peter Frederik
- En romantisk Historie* [Eine romantische Geschichte] 570, 573, 582 ↗ Rosenkrantz, Palle
- »En Sang om Telegrafen« [»Ein Gesang über den Telegrafen«] 522 ↗ Michaëlis, Sophus
- En tro Tjener* [Ein treuer Diener] 564 ↗ Rosenkrantz, Palle
- Engel, Fritz 272
- Enking, Ottomar 410
- Epistolæ* 496f 558f ↗ Holberg, Ludvig

- Es war einmal ein Maler (deutscher Titel von *Der var engang en Maler*) 622
 ↗Bloch, Harriet
- Es war einmal – oder der Prinz von Nordland* (deutscher Titel von *Der var engang*) 92, 97, 388 ↗Drachmann, Holger
- Esmann, Gustav 397, 400f — *Magdalene* 397, 400f
- Esperantistforening [Esperantistenvereinigung] 724
- Et Barnehjerte* (dänischer Verleihstitel von *Ein Kindesherz*) 853ff, 855
- Et Blodbryllup* [Eine Bluthochzeit] 564
 ↗Rosenkrantz, Palle
- Et Dukkehjem* [*Nora*, auch: *Ein Puppenheim*] 462, 782 ↗Ibsen, Henrik
- Et Gensyn* [*Ein Abschied für ewig*] 164, 186, 193, 230ff, 248f, 249, 287 ↗Krag, Thomas
- Et Haremsevenytr* [*Ein Haremsabenteuer*] 505, 506f ↗Rung, Otto
- Et Hjerte af Guld/Syppigens Hemmelighed* [*Herzengold*] 450 ↗Holz, Bernhard
- Et Menneskeliv* [*Ein Menschenleben*] 157, 222 ↗Lange, Sven
- Et Revolutionsbryllup* [*Revolutionshochzeit*] (Drama) 391, 512 ↗Michaëlis, Sophus
- Et Sølvbryllup* [*Eine Silberhochzeit*] 398
 ↗Gad, Emma
- Et Sommereventyrr* [*Ein Sommermärchen*] 621 ↗Bloch, Harriet
- Etlar, Carit 392 — *Gøngehøvdingen* [*Der Gjøngeanführer*] 392
- Ett drömspel* [*Ein Traumspiel*] 776, 781
 ↗Strindberg, August
- Etzel, Theodor 409
- Eulenberg, Herbert 405, 408, 409
- Evangeliemandens Liv* [*Der Apostel der Armen*] 53, 296, 456 ↗Psilander, Valdemar
- Excelsior* 541, 544 ↗*Himmelskibet* (Film)
 ↗Michaëlis, Sophus
- Excursion dans la lune* 522
- F**
- Fædrelandet 530
- Fædrenes Synder/Feedrenes Synd* [*Die Sünde(n) der Väter*] 470f, 476, 479 ↗Lange, Sven
- Fairbanks, Douglas (Person) 889, 897, 934f ↗auch Douglas Fairbanks (Firma)
- Falbe-Hansen, Ida 812
- Falck-Jensen, Einar 161
- Fallstaff* 157
- »Familienehr« (deutscher Titel von »Slægtens Ære«) 399, 492 ↗Rung, Otto
- Famous Players Lasky Corporation 930
- Fangens Søn* [*Der Sohn des Gefangenen*] 455
- Farmor och Vår Herre* [*Großmutter und der liebe Gott*] 10 ↗Bergman, Hjalmar
- Faust* 411, 589 ↗Goethe, Johann Wolfgang von
- Feilberg, Lorry 771
- Feld, Leo 409
- Festerne* [*Die Feste*] 890, 893, 895, 895, 935 ↗Bønnelycke, Emil

- Feuer und Jugend (deutscher Titel von *Ild og Ungdom*) 882, 884, 885 \nearrow Bønnelycke, Emil
- Fielding, Henry 654 — *The History of Tom Jones, a Foundling* 654
- Figaro 277, 641
- »Film og Presse« [»Film und Presse«] 727
- Film und Leben. Barbara La Marr* 361 \nearrow Bronnen, Arnolt
- »Film und Presse« (deutscher Titel von »Film og Presse«) 727 \nearrow Skands, Laurids
- Filmarbeitnehmervereinigung 7
- Filmen 51, 276f, 302, 306, 327, 332, 339, 347, 442, 478, 516, 585, 600, 638, 759, 761, 767, 769, 771, 854, 856
- Filmen. Dens Midler, dens Maal* [Der Film. Seine Mittel, seine Ziele] 334, 726, 739, 773, 910, 929, 929 \nearrow Gad, Urban
- Filmens Datter* [Kay und Christinchen, auch: *Das Kind von Kopenhagen*] (Film) 345, 857, 857 \nearrow Muusmann, Carl
- Filmens Datter* [Die Tochter des Films] (Roman) 846f, 848, 851ff, 855, 859, 862 \nearrow Muusmann, Carl
- Filmens Nutid og Fremtid* [Die Gegenwart und Zukunft des Films] 413 \nearrow Söderström, Algot
- »Film-Eventyret« [»Das Film-Märchen« bzw. »Das Film-Abenteuer«] 663 \nearrow Gad, Emma
- Filmfabriken Danmark \nearrow Det Skandinavisk-Russiske Handelshus/Filmfabriken Danmark
- »Filmflickan« [»Das Filmmädchen«] 10 \nearrow Nerman, Ture
- Film-Ideen. Wie man sie schreibt und erfolgreich verwertet!* 331
- Filmkongen* [Der Filmkönig] 40
- Filmsfabrik Danmark 442
- Filmstjärnans arv* [Das Erbe des Filmstars] 10 \nearrow Klinckowström, Axel
- Fischer, Samuel 265, 266, 279, 283
- Fischer, Victor 151, 153, 161
- Fischer-Verlag 100
- Fjendtlige Magter* 473, 473, 478 \nearrow Lange, Sven
- Flammesværdet/Verdens Undergang* [Das jüngste Gericht] 486, 499, 505, 506, 514 \nearrow Rung, Otto
- Flaubert, Gustave 829
- Flickan från kakelmakargränd* [Das Mädchen aus der Töpfergasse] 10 \nearrow Ring, Lasse
- Floden* [Der Fluß] 85 \nearrow Nathansen, Henri
- Fønss, Olaf 308, 370, 376, 496, 615f, 632, 674, 690, 722, 768, 771, 845, 889, 934
- Folkelig Forfatterforening [Volkliche Autorenvereinigung] 80
- Folketeater 98, 141, 143, 143, 659, 666, 751, 793, 794
- Folkets Avis 340, 346, 524
- Folkets Ven* [Söhne des Volkes] 514, 524, 524, 528, 531, 536 \nearrow Michaëlis, Sophus \nearrow Olsen, Ole
- For Lykke og Ære* [Für Glück und Ehre] 407 \nearrow Schönthan, Franz von

- Foraar og Efteraar* [Frühjahr und Herbst] 730, 783 *↗* Benzon, Otto
- Forening for Boghaandværk [Verband für Buchhandwerk] 76
- Foreningen af Biografteaterejere i København og Omegn [Verband der Kinobesitzer in Kopenhagen und Umgebung] 639
- Foreningen Danmarks Folkebogsamlinger [Verband der Volksbuchsammlungen Dänemark] 76
- Forfatterforeningen fra 1903 [Autorenvereinigung von 1903] 80
- Forskrevet* [Verschrieben] 92, 108 *↗* Drachmann, Holger
- Forstadspræsten/Förstadsprästen* [Der Pfarrer der Vorstadt] 613 *↗* Bloch, Harriet
- Fotorama 260, 364, 376, 423, 427, 541, 639, 854, 856
- Fra Fyrste til Knejpevært* [Die Fürstin Spinarosa tanzt] 406 *↗* Presber, Rudolf
- Fra min Klunketid* [Aus meiner Troddelzeit] 206f, 485 *↗* Rung, Otto
- France, Anatole 134
- Frankfurter Zeitung 641, 772
- Frans Lundberg 570
- Frau Amphibia oder die glückliche Ehe (deutscher Titel von *Fru Amfibie eller det lykkelige Ægteskab*) 793 *↗* Rosenberg, Ludvig
- Frau Gerda und ihre Mutter. Ein Jahr in Briefen (deutscher Titel von *Fru Gerda og hendes Moder. Et Aar i Breve*) 827f, 830f *↗* Lange, Sven
- Frau Majas Rache (deutscher Titel von *Fru Majas Hævn*) 467 *↗* Lange, Sven
- Frau Potiphar* (deutscher Titel von *Potifars Hustru*) 432 *↗* Kohl, Louis von
- Frauen* (deutscher Titel von *Kvinder*) 296 *↗* Skands, Laurids
- Frauenhass* 611 *↗* Bloch, Harriet
- Fräulein Gudruns muntere Meriten (deutscher Titel von *Frøken Gudruns muntre Meriter*) 865f, 868 *↗* Raage, Harald
- Frederiksbergs Teater 751
- Freksa, Friedrich 409, 409
- Freud, Sigmund 693, 696
- Frie Forfatteres Fagforbund [Fachverband bzw. Gewerkschaftsbund der freien Autoren] 81
- Friis, Departmentschef 794
- Fritz-Petersen, Johanne 513
- Frøken Gudruns muntre Meriter* [Fräulein Gudruns muntere Meriten] 865f, 868 *↗* Raage, Harald
- Frost, Harald 302, 368, 368, 471, 476, 510, 514, 612, 822
- Fru Amfibie eller det lykkelige Ægteskab* [Frau Amphibia oder die glückliche Ehe] 793 *↗* Rosenberg, Ludvig
- Fru Gerda og hendes Moder. Et Aar i Breve* [Frau Gerda und ihre Mutter. Ein Jahr in Briefen] 827f, 830f *↗* Lange, Sven
- Fru Majas Hævn* [Frau Majas Rache] 467 *↗* Lange, Sven
- Fru Marie Grubbe* 288 *↗* Jacobsen, J. P.

- Frühjahr und Herbst (deutscher Titel von *Foraar og Efteraar*) 730, 783 \nearrow Benzon, Otto
- Fugle omkring Fyret* [Vögel um den Leuchtturm] 34 \nearrow Paludan, Jacob
- Für Glück und Ehre (deutscher Titel von *For Lykke og Ære*) 407 \nearrow Schönthan, Franz von
- Fussing, H. 606
- Fyns Social-Demokrat 762
- Fyns Venstreblad 518
- G**
- Gad, Emma 81, 134, 177, 398, 455, 662ff, 673, 678, 722, 738, 756, 756, 758, 793, 795, 801, 804, 809, 81ff — *Et Sølvbryllup* [Eine Silberhochzeit] 398 — »Film-Eventyret« [»Das Film-Märchen« bzw. »Das Film-Abenteuer«] 663
- Gad, Urban 37, 188, 249, 253, 288, 305, 333f, 336, 393, 626, 663, 726f, 739f, 752, 809, 817, 910, 928f, 929, 929 — *Afgrunden* [*Abgründel*] 253 — *Den sorte Drom* [*Der schwarze Traum*] 333 — *Filmen. Dens Midler, dens Maal* [*Der Film. Seine Mittel, seine Ziele*] 334, 726, 739, 773, 910, 929, 929 — *In dem großen Augenblick* 809
- Gade, Sven 763, 776
- Gadens Roman* [Der Roman der Straße] 867f \nearrow Raage, Harald
- Gagner, Marie-Louise 805f
- Galvani, Luigi 695
- Gammeldags Kærlighed* [Altmodische Liebe] 86 \nearrow Vollquart, Ingeborg
- Gammeltoft, Helen, u. Lauritzen, Lau — *Den ødle Skraedder* [Der edle Schneider] 338
- Gandrup, Carl 365, 378ff, 379, 385, 387
- Garde, Axel 115f, 159, 257, 259, 372, 386f, 386, 407, 412, 470, 663, 667f, 705 — *Dansk Aand* [Dänischer Geist] 115, 115
- Gauchodansen* [Der Gauchotanz] 63 \nearrow Rasch, Thorvald
- Gaumont 43f, 46f, 301
- Gebrochene Flügel* (deutscher Titel von *Vingeskudt*) 285, 287 \nearrow Ott, Olga
- Geld (deutscher Titel von *Penge*) 7, 208, 407 \nearrow Dreyer, Carl Theodor \nearrow Zola, Émile
- Gelsted, Otto 34, 34 — *Jomfru Galiant* [Jungfrau Galiant] 34
- Gengangere* [*Gespenster*] 176, 258 \nearrow Ibsen, Henrik
- Gennem Mørke til Lys* [Durchs Dunkel ins Licht] 471, 472f, 473, 480 \nearrow Lange, Sven
- Gentlemandieb* 611 \nearrow Bloch, Harriet
- Gespenster* (deutscher Titel von *Gengangere*) 176, 258 \nearrow Ibsen, Henrik
- Gestohlene Masken (deutscher Titel von *Stjaalne Masker*) 481 \nearrow Rung, Otto
- Gewohnheitsmenschen (deutscher Titel von *Vanemennesker*) 540 \nearrow Michaëlis, Sophus
- Giftpilen* [*Der Schicksalspfeil*] 499, 505, 506 \nearrow Rung, Otto
- Gjellerup, Karl 444 — *Møllen* [*Die Hügel-Mühle*] 444

- Glahn, Expeditionssekretær im dänischen Kultusministerium 664
- Gluck, Christoph Willibald Ritter von 529
- Glückstadt, Vilhelm 576, 576, 660
- Gnudtzmann, Albert 7, 81, 104, 106, 107, 328, 392f, 396, 399ff, 439, 445, 445, 553, 735f, 739, 748, 755, 758, 773, 795 — *Den vanartede Søn* [Der mißratene Sohn] 396, 400 — *De to Medbejlere* [Die zwei Mitbewerber] 445 — *Haevnen* [Die Rache] 400 — *Lægens Offer* [Das Opfer des Arztes] 7, 393, 396, 399f, 553
- Goethe, Johann Wolfgang von 558, 589, 934 — *Faust* 589
- Goldschmidt, Meir Aron 78
- Gøngehøvdingen* [Der Gjøngeanführer] 392 ↗ Etlar, Carit
- Gøssel, Astrid 603
- Gösta Berlings saga* 285 ↗ Lagerlöf, Selma
- Goron-Films 613, 616, 632ff
- Grandma's Reading Glass* 499
- Gravlund, Thorkild 441f — *Dansk Folkekarakter* [Dänischer Volkscharakter] 442, 442
- Gregaard, Poul 679
- Griffith, D. W. 295, 417, 767, 829, 930ff, 930ff, 936f, 937, 940 — *The Birth of a Nation* 295, 417, 930, 931f, 932, 936f, 940 — *Intolerance* 295, 767, 930f, 932, 937ff, 937, 939
- Grønborg, Andreas Thøgersen 747, 756
- Großmutter und der liebe Gott* (deutscher Titel von *Farmor och Vår Herre*) ↗ Bergman, Hjalmar
- Grundtvig, N. F. S. 124, 742
- »Guldhornene« [»Die Goldhörner«] 575, 590 ↗ Oehlenschläger, Adam
- Guldhornene* [Die Goldenen Hörner] 575, 576, 582, 590, 593, 595, 596, 599 ↗ Rosenkrantz, Palle
- Guldkalven* [Das goldene Kalb] 793 ↗ Christmas, Walter
- Guldringens Hemmelighed* [Das Geheimnis des Goldrings] 473, 473 ↗ Lange, Sven
- Gullasch-Hansens Rejse til Petrograd under Verdenskrigen* [Die Reise Gulasch-Hansens nach Petrograd während des Weltkrieges] 558 ↗ Rosenkrantz, Palle
- Gulman, Otto 565, 565, 575, 575, 578, 659, 673, 730, 763, 781 — *Dyrekøbt Glimmer* 575, 575, 578 — *Syndens Sold* [Der Sünde Sold] 565, 565
- Guvernørens Datter* [Die Tochter des Gouverneurs] 320
- Gyldendal 4, 21, 35, 73, 76, 76, 91, 92f, 93ff, 95, 136, 255, 256ff, 257f, 260ff, 262, 266, 268, 271, 272, 277, 288f, 386, 580, 661, 663
- H**
- Habberton, John 407f — *Helen's Babies* 407f
- »Hände« [»Hænder«] 712 ↗ Trier, Sigurd
- »Hænder« [»Hände«] 712 ↗ Trier, Sigurd
- Halbe, Max 371, 405f, 410, 416 — *Skyldig - ikke skyldig/Dietrich Stobäus* [Die Tat des Dietrich Stobäus] 406
- Halbgott. Ein Roman, der in Filmkreisen spielt* 375 ↗ Droop, Marie Luise

- Halskæden* [Die Halskette] 287
- Hamlet* 357 *↗* Shakespeare, William
- Hammerslaget* [Der Hammerschlag] 285, 494, 498ff *↗* Rung, Otto
- Hamsun, Knut 91, 91, 93, 180f, 269f, 270f, 665f
- Hanfstaengel, Franz 597, 599, 912
- Hansen, Jakob 121
- Hansen, Martin 321
- Hansen, Peter 311
- Hansen, Valdemar 677 — *Den ny Filmsprinsesse* [Die neue Filmprinzessin] 677
- Hardy, Thomas 82g
- Hasenclever, Walter 918
- Hasselblads Fotografiska Aktiebolag 613f
- Hauff, Wilhelm 351 — *Das kalte Herz* 351
- Haupt & Hammon 278
- Hauptmann, Gerhart 9, 37, 224, 276, 369, 370, 371, 372, 404ff, 407, 412ff, 412f, 416, 421ff, 437, 460f, 573, 589, 665, 706, 707, 907 — *Atlantis* 37, 276, 371, 372, 404, 406, 412ff, 412, 421f, 437, 456, 460, 573, 665
- Hævnen* [Die Rache] 392, 400 *↗* Gnudtzmann, Albert
- Hævnens Nat* [Die Nacht der Rache] 53
- ↗* Christensen, Benjamin
- Hebo, Tage 77, 211
- Heer, Jakob Christoph 411
- Heiberg, Gunnar 912 — *Parade-Sengen* [Das Totenbett] 912
- Heiberg, Johan Ludvig 703
- Heidenstam, Verner von 666
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 93
- Hegel, Jacob 95
- Hegel-Bagge 265
- Hegeler, Wilhelm 409
- Heiberg, Johanne Louise 82 — *Abekatten* [Der Affe] 82
- Heiberg, Walther 327, 780
- Heimdal 387
- Heise, Oluf 161
- Helen's Babies* 407 *↗* Habberton, John
- Hellenen und Barbaren* (deutscher Titel von *Hellener og Barbarer*) 549 *↗* Michaëlis, Sophus
- Hellener og Barbarer* [*Hellenen und Barbaren*] 549 *↗* Michaëlis, Sophus
- Helvetesmaskinen* eller *Den röda Hanen* [Die Höllenmaschine oder Der rote Hahn] 570, 581 *↗* Rosenkrantz, Palle
- Hendes Filmshelt. En Dollarprinsesses Kærlighedsroman* [Ihr Filmheld. Der Liebesroman einer Dollarprinzessin] 365, 859ff, 860 *↗* Thomsen, Niels Th.
- Hendes Ungdomsforelskelse* [Der Ring der Pharaonen] 473 *↗* Lange, Sven
- Hennings, Betty 782
- Hennings, Emmy 919
- Henningsen, Agnes 120, 122, 441
- Henri Bergsons Filosofi. Karakteristik og Kritik* 1 *↗* Höffding, Harald
- Henriksen, Henrik Ludvig 162
- Henriques, Fini 64, 64, 597 — *De Dødes Ø* [Die Toteninsel] 64, 64, 597
- Hermann, Georg 411

- Hermansen, Th. S. 57 — *Den hvide Slavehandel* 57
- Hertugen af Guises Mord* /*L'Assassinat du Duc de Guise* /*Lavedan*, Henri /*Saint-Saëns*, Camille
- Hertz, Henrik 780
- Herumtreiber-Leben. Blendwerk und Tatsachen (deutscher Titel von *Omrysten. Blændværk og Kendsgerninger*) 169
- /Larssen, Otto
- Heyking, Elisabeth 411
- Himmelsgarten. Et Sankt Hansspil af Artifex* [Die Himmelfahrt. Ein Sankt-Hans-Spiel von Artifex] 516, 519, 520, 521
- /Dam, Johannes
- Himmelkibet* /*Das Himmelsschiff* (Film) 53, 64, 333, 464, 514ff, 516, 519, 521ff, 521f, 524, 524, 526, 528ff, 529, 535ff, 538f, 541, 544, 670, 705f, 819, 908 /*Michaëlis, Sophus* /*Olsen, Ole*
- Himmelkibet* /*Das Himmelsschiff* (Roman) 5f, 54ff, 550ff /*Michaëlis, Sophus*
- Himmerlandsgeschichten* (deutscher Titel von *Himmerlandshistorier*) 120 /*Jensen, Johannes V.*
- Himmerlandshistorier* /*Himmerlands geschichten* 120 /*Jensen, Johannes V.*
- Hinding, Carl 386f
- Hinter Mauern* (deutscher Titel von *Indenfor Murene*) 776 /*Nathansen, Henri*
- Hirschfeld, Georg 409
- His New Job* 296 /*Chaplin, Charles*
- Hjærtets Gærninger* [Die Taten des Herzens] 173, 186 /*Lange, Sven*
- Hjemløse* — *En Roman fra København i Bolignødens Tegn* [Obdachlose — Ein Roman aus Kopenhagen im Zeichen der Wohnungsnot] 839 /*Uhl, Jørn*
- Hjertedoktoren* /*Der Herzensdoktor* 575, 582 /*Rosenkrantz, Palle*
- Hjorth-Clausen, Christian 565f, 938
- Hjortø, Knud 107, III, 117f, 120 — *Støv og Stjerner* /*Staub und Sterne* 107
- Höcker, Paul Oskar 408, 408 — *Prinsessens Tilbeder/Prinsesse Fee* /*Prinzessin Fee* 408, 408
- Hoddis, Jakob van 918 — »Kinematograph« 918
- Høedt, Frederik Ludwig 782
- Høffding, Harald 1 — *Henri Bergsons Filosofi. Karakteristik og Kritik* 1
- Höllriegel, Arnold 853, 918 — *Die Films der Prinzessin Fantoche* 853
- Hoyer, Edgard 134
- Hoyer, Kaptajn V. 679, 716f, 738
- Hofmannsthal, Hugo von 9, 64, 405, 409, 704f — *Das fremde Mädchen* 64
- Hohlenberg, Johannes 768
- Holberg, Ludvig 273, 559, 771 — *Epistola* 496 558f — *Epistola* 497 559
- Holch, Axel V. 312, 320 — *Dødsflugten* /*Die Todesflucht* 320
- Holger-Madsen 437, 475, 510, 510, 515, 529, 618, 622, 771, 860, 861, 867f, 931, 932
- Holm, Holger 213
- Holst, Bertha 827, 832ff, 913 — »Levende Billeder« [»Lebende Bilder«] 827, 832ff, 913

- Holst, H. P. — *Den lille Hornblæser* [Der kleine Hornbläser] 391
- Holstein, Ludvig 812
- Holz, Bernhard 450, 608 — *De tre Kammerater* [Die drei Kameraden] 450 — *Dyrekøbt Venskab/Tavshedseden* [Der Schwur des Schweigens] 450 — *Du hast mich besiegt* (Originaldrehbuchtitel von *Hustruens Ret/Den afdødes Anklage*) 451 — *Hustruens Ret/Den afdødes Anklage* [Das Recht der Gattin] 451 — *Et Hjerte af Guld/Syppigens Hemmelighed* [Herzengold] 450
- Hope, Anthony 407
- Hostrup, Helge 639
- Hotel Drei Löwen (deutscher Titel von *Hotel Tre Løver*) 865f ↗Raage, Harald
- Hotel Tre Løver* [Hotel Drei Löwen] 865f ↗Raage, Harald
- Houlberg, Gudrun 595, 719, 742
- Hovedstaden 812
- How to Make Movies* 296 ↗Chaplin, Charles
- How to Write Motion Picture Plays* 331
- How to Write Photoplays* 331 ↗Loos, Anita, u. John Emerson
- Hülphér, Walter 324
- Hugo, Victor 276, 403 — *Les Misérables* 276, 403
- Humboldt, Alexander von 535
- Humboldt, Wilhelm von 675
- Huru ett biografmanuskript bör utföras* [Wie ein Filmmanuskript ausgeführt werden sollte] 331 ↗Magnusson, Charles
- Hvordan* [auch: *Hvorledes*] jeg kom til Filmen/*Den Stumme* [Der Stumme] 859f
- Hvorledes skriver man en Film?* [Wie schreibt man einen Film?] 330f, 331, 336, 340, 352 ↗Locher, Jens
- I
- I det røde Lys/Spionen fra Tokio* [Im roten Licht] 186, 297 ↗Rung, Otto
- »I en spegel« [»In einem Spiegel«] 10 ↗Berger, Henning
- I Krigens Spor* [In der Spur des Krieges] 473 ↗Lange, Sven
- I Kvindevold* [In Frauengewalt] 610, 614 ↗Harriet, Bloch
- »I Villa d'Estes Have« [»Im Garten der Villa d'Este«] 549 ↗Michaëlis, Sophus
- Ibsen, Henrik 176, 186, 258, 262, 274, 455, 462, 591f, 612, 612, 666, 737, 778, 780, 782, 801, 934 — *Et Dukkehjem* [Nora, auch: *Ein Puppenheim*] 462, 782 — *Gengangere* [Gespenster] 176, 258 — *Samfundets Støtter* [Die Stützen der Gesellschaft] 176 — *Terje Vigen* 934
- Ibsen, Holger 324
- Ibsen, Sigurd 666, 737
- Ihr Filmheld. Der Liebesroman einer Dollarprinzessin (deutscher Titel von *Hendes Filmshelt. En Dollarprinsesses Kærlighedsroman*) 365, 859f, 860, 861f ↗Thomsen, Niels Th.
- Ikarus* (deutscher Titel von *Vingarne*) 357 ↗Bang, Herman ↗Stiller, Mauritz

- Ild og Ungdom* [Feuer und Jugend] 882, 884, 885 \nearrow Bønnelycke, Emil
- Ildens Mester* [Der Meister des Feuers] 495 \nearrow Rung, Otto
- Illustreret Tidende 455
- »Im Garten der Villa d'Este« (deutscher Titel von »I Villa d'Estes Have«) 549
- \nearrow Michaëlis, Sophus
- Im roten Licht* (deutscher Titel von *I det røde Lys/Spionen fra Tokio*) 186, 297 \nearrow Rung, Otto
- Indenfor Murene* [Hinter Mauern] 776 \nearrow Nathansen, Henri
- In dem großen Augenblick* 809 \nearrow Gad, Emma \nearrow Gad, Urban \nearrow Nielsen, Asta
- In der Spur des Krieges (deutscher Titel von *I Krigens Spor*) 473 \nearrow Lange, Sven
- »In einem Spiegel« (deutscher Titel von »I en spegel«) 10 \nearrow Berger, Henning
- In Fesseln der Liebe*, auch: *Die Sünderin* (deutscher Titel von *Tyven*) 214, 219 \nearrow Bang, Herman \nearrow Pontoppidan, Clara
- In Frauengewalt (deutscher Titel von *I Kvindevold*) 610, 614 \nearrow Bloch, Harriet
- Incognito* 612 \nearrow Bloch, Harriet
- Ingeborg Holm* [*Ingeborg Holm*] 352
- Ingemann, Bernhard Severin 107
- »Ingeniørens Fortælling« [»Rekordfieber«] 200ff, 204, 206, 210, 493 \nearrow Rung, Otto
- Intolerance* 295, 767, 930f, 932, 937ff, 937, 939 \nearrow Griffith, D. W.
- Ipsen, Alfred 105 — *Samfundet* [Die Gesellschaft] 105
- Isbjørnejagt* [*Eisbärenjagd*] 648
- J
- Jacobsen, Carl 666
- Jacobsen, Frederik 349 — *Den Dødes Sjæl* [*Die Seele des Toten*] 349
- Jacobsen, J. P. 113, 288 — *Fru Marie Grubbe* 288
- Jacobsen, Th. 268
- Jäger, Richard 438, 451, 451 — *Cigarettpigen* [*Das Zigarettenmädchen*] 438 — *Den mystiske Fremmede* [*Der mysteriöse Fremde*] 451, 451
- Jafet, der søger sig en Far I-IV* [*Japhet, der sich einen Vater sucht*] 333 \nearrow Andersen, Valdemar
- Japhet, der sich einen Vater sucht* (deutscher Titel von *Jafet, der søger sig en Far I-IV*) 333 \nearrow Andersen, Valdemar
- Jensen, Frederik 795
- Jensen, Herluf W. 311
- Jensen, Johannes V. 14, 32, 84, 87f, 91ff, 92, 102, 105, 110, 113, 114, 116ff, 117, 120ff, 180f, 194, 200, 215, 512, 695, 878, 880f, 881 — *Himmerlandshistorier* [*Himmerlands geschichten*] 120 — *Kongens Fald* [*Des Königs Fall*] 92 — *Pressen* [*Die Presse*] 105
- Jensen, Ludvig 320 — *Gouvernørens Datter* [*Die Tochter des Gouverneurs*] 320
- Jensen, Oluf 817
- Jensen, Thit 82, 120, 122, 441, 518, 523, 525, 812, 817
- Jerndorff, Peter 664, 793
- Jesse Lasky Feature Play Company 318
- Jørgensen, Hakon 712 — *Signalementslæren* [*Die Signalementslehre*] 712

- Jørgensen, Jørgen Christian 878
 Jørgensen, Martin 339f
 Johansen, Niels 748, 751
Jomfru Galiant [Jungfrau Galiant] 34
 ↗Gelsted, Otto
 Jones, Arthur Henry 437
Joschja Ogoll 880, 884 ↗Bønnelycke, Emil
 Journalisten. Medlemsblad for Københavns Journalistforbund [Der Journalist. Mitgliedsblatt des Kopenhagener Journalistenverbundes] 104, 106f, 311, 521, 643, 646, 727, 907
 Journalistforbundet [Der Journalistenverband] 104, 311
 Journalistforeningen [Die Journalistenvereinigung] 104
 Joyce, James 871, 939, 940 — *A Portrait of the Artist as a Young Man* 939, 940 — *Dubliners* 939
 Juel, Rudolf 805
Julius Caesar 128 ↗Shakespeare, William
 Juncker, Freddy 178
 Juncker, Hertha 178
 Jungfrau Galiant (deutscher Titel von *Jomfru Galiant*) 34 ↗Gelsted, Otto
 Jyllandsposten 765
- K**
Kärlek och Journalistik [Tintenteufelchen] 621, 622, 631 ↗Bloch, Harriet
Kærlighed og Selvmord [Liebe und Selbstmord] 251 ↗Wied, Gustav
- Kærlighed og Spøgelser* [Liebe und Ge-
spenster] 407 ↗Presber, Rudolf
Kærlighedens Afmagt [Die Ohnmacht der
Liebe] 271 ↗Barfoed, Aage
Kærlighedens Magt [Die Macht der Liebe]
271 ↗Barfoed, Aage
Kærligheds Mirakel [Das Mirakel der Lie-
be] 621 ↗Bloch, Harriet
Kærlighedslængsel [Auf der Nachtseite
des Lebens] 470 ↗Lange, Sven
Kærligheds-Øen [Die Insel der Erfüllung
auch: *Die Liebesfalle*] 348 ↗Sandberg, A.
W.
Kærlighedsprøven [Die Liebesprobe] 471
 ↗Lange, Sven
 Kafka, Franz 9, 37, 894
 Kainz, Joseph 597, 599, 912
 »Kampen for Overdaadigheden« [»Der
Kampf um die Üppigkeit«] 518 ↗Michaë-
lis, Sophus
 Kandinsky, Wassily 874
Kansleren kaldet den sorte Panther [Der
Kanzler, der der schwarze Panther ge-
nannt wird] 431 ↗Magnay, William
Kapergasten [Der Kapergast] 427, 430
 ↗Prægel, Johan
Karen Bornemann [Karen Bornemann]
793, 796 ↗Bergstrøm, Hjalmar
 Kaulbach, Lily von 352
 Kaulbachs Kunstmuseum 352
Kay und Christinchen, auch: *Das Kind
von Kopenhagen* (deutscher Titel von
Filmens Datter) 345, 857, 857 ↗Muus-
mann, Carl

- Kehler, Henning 54f
- »Kehr zurück mit gestärktem Glauben« (deutscher Titel von »Drag tilbage med styrket Tro«) 529 \wedge Andersen, Sophus
- »Kejserskibet« [»Das Kaiserschiff«] 549 \wedge Michaëlis, Sophus
- Kenelm Chillingly* 408, 434 \wedge Lytton, Edward George Bulwer
- Kerr, Alfred 414 — »Sieg des Lichtspiels« 414
- Key, Ellen 802
- Kidde, Harald 14, 120ff, 193, 194, 525
- Kierkegaard, Søren 78, 103, 113
- Kinder der Bühne (deutscher Titel von *Scenens Børn*) 285, 287 \wedge Bjørnsen, Bjørn
- »Kinematograph« 918 \wedge Hoddis, Jakob van
- Kino und Theater* 669 \wedge Tannenbaum, Herbert
- Kino-Bladet 58
- Kinobladet 51, 58, 716
- Kino-Buch* 918, 919f, 921
- Kinografen 24, 40, 70, 253, 255, 283, 300, 303, 303, 308, 322, 329, 345, 355, 355, 357f, 362, 385ff, 396, 420, 427, 431f, 432, 434, 445, 453, 493, 565, 572, 609, 612, 615, 622, 639, 643, 923
- Kjerulf, Alfred 302, 318ff, 320, 328, 340, 356, 361, 364ff, 364, 368, 377ff, 381, 383f, 385, 433f, 433, 510, 608, 732 — *Ballettdanserinden [Brennende Triebe]* 320 — Bumlepetersen »Nr. 32« [Bummelpetersen »Nr. 32«] 433 — *Dødsspring til Hest fra Cirkuskuplen* [Todessprung zu Pferd aus der Zirkuskuppel] 320
- Klee, Paul 874
- Kleisby, Viggo 312
- Klercker, Georg af 288
- Klinckowström, Axel 10 — *Filmstjärnans arv* [Das Erbe des Filmstars] 10
- Klods-Hans 524
- Klokken 12 377
- Klovnen [Der tanzende Tor]* 554 \wedge Rosenkrantz, Palle
- Knudsen, Jakob 98, 116, 117f, 120ff — *Den gamle Præst* [Der alte Pfarrer] 98 — *En Forbryder* [Ein Verbrecher] 98
- Knudsen, Johan 660, 748, 749ff, 753, 756, 760
- Knudsen, Poul 280, 334f, 350, 381, 387, 554, 603, 618 — *Film* 334
- København (Zeitung) 233
- Københavner-Teatret. Nutidsroman* [Das Kopenhagener-Theater. Gegenwartsroman] 389, 647, 842, 846, 848, 851, 853, 860, 862 \wedge Muusmann, Carl
- Københavns Biografteater 158
- Københavns Kosmorama 643
- König für einen Tag (deutscher Titel von *Konge for en Dag*) 164
- Königliche Bibliothek (Kbh) 20f, 73f
- Königliche Hoheit* 411 \wedge Mann, Thomas
- Kohl, Louis von 162f, 254, 432, 659, 686f, 733, 735, 737, 746f, 769, 812 — *Potifars Hustru [Frau Potiphar]* 432
- Kokoschka, Oskar 874
- Kold, Christen 805

- Kommandørens Døtre [Die Töchter des Commandeurs]* 223, 257, 260f, 265, 272, 274, 275f, 661f, 665 *↗* Lie, Jonas
- Kondor Film 234
- Konge for en Dag* [König für einen Tag] 164
- Kongens Fald [Des Königs Fall]* 92 *↗* Jensen, Johannes V.
- Koppel, Valdemar 134
- Korch, Morten 81
- Kosmorama 60, 133ff, 143, 253, 663, 802
- Kracauer, Siegfried 682, 689, 691, 875
- Krag, Thomas P. 136f, 164, 168, 185ff, 186, 188, 194, 224, 225, 227, 230ff, 237, 296, 323, 333, 356, 393, 445, 565, 671, 673, 680, 682f, 685, 687, 689ff, 699, 859, 913 — »Djævlebesættelse« [»Teufelsbesessenheit«] 186 — *Dødkysset* [Der Todeskuß] 227 — *En Emigrants Hændelser eller Den forsvundne Pengespose* [Die Geschehnisse eines Emigranten oder Der verschwundene Geldbeutel] 186, 237, 296, 323, 333 — *Et Gensyn [Ein Abschied für ewig]* 164, 186, 193, 230ff, 248f, 249, 287 — *Syndens Sold [Der Sünde Sold]* 186, 188, 565
- Krieg und Frieden* 408 *↗* Tolstoi, Leo
- Kristensen, Tom 878, 880, 936f
- Kühle, Kay von der Aa 302
- Kuhlau, Friedrich 164 — *Elverhøj* 164
- Kunstforlaget Danmark 76, 90
- Kurt Wolff-Verlag 919
- Kvindehaderen* [Der Frauenhasser] 633 *↗* Bloch, Harriet
- Kvinden, der skød* [Die Frau, die schoß] 618 *↗* Bloch, Harriet
- Kvinder [Frauen]* 296 *↗* Skands, Laurids
- Kyser, Hans 411f — *Faust* 411
- L**
- La Bête humaine* 566 *↗* Zola, Émile
- La Dame aux camélias/Kameliadamen* [Die Kameliendame] 388, 843 *↗* Dumas, Alexandre, d.J.
- Ladegaard, Ellen Margarethe 327
- »Lægens Fortælling« [»Die Erzählung des Arztes«] 198 *↗* Rung, Otto
- Lægens Hustru* [Die Ehefrau des Arztes] 494, 494f *↗* Rung, Otto
- Lægens Offer* [Das Opfer des Arztes] 7, 393, 396, 399f, 553 *↗* Gnutzmann, Albert
- Lafitte, Paul 130, 163
- Lagerlöf, Selma 9, 277, 285 — *Gösta Berlings saga* 285
- Lambek, Christian 684 — *Verdsligt Aandsliv hos Folket* [Weltliches Geistesleben im Volk] 684
- Lambert, Albert 125
- Landmann, Ludvig 320 — *Bedraget i Døden/Dr. Gar el Hama I* [Dr. Gar el Hama, der Orientale] 320
- Lang, Fritz 722 — *Metropolis* 722
- Lange, Carl 694
- Lange, Sven 6, 35, 81, 89, 91, 120ff, 124, 156ff, 147, 155, 158, 160ff, 163, 168, 170ff, 172, 176ff, 178, 193f, 193, 213, 216, 219f, 221f, 225f, 228, 242, 244, 246, 251, 254, 321, 358,

- 415f, 435, 441, 465ff, 477, 481, 499, 504, 520, 553f, 573, 575, 659, 673, 691, 699, 739, 758, 762, 764, 770, 780f, 795, 817, 828, 830, 877, 910 — *Æventyrersken* [Die Abenteurerin] 470f, 470, 479f — *Bristet Lykke* [Zerbrochenes Glück] 415, 468, 470, 478ff — *De første Kampe* [Die ersten Kämpfe] 178, 181 — *De stille Stuer* [Die stillen Stuben] 467 — *Den Pukkelryggede* [Die Bucklige] 470f, 470 — *Det falske Smykke* [Das falsche Schmuckstück] 471, 472f — *Det store Offer* [Das große Opfer] 470f, 474, 476f — *Et Menneskeliv* [Ein Menschenleben] 157, 222 — *Elskovsleg* [Liebesspiel] 157f, 158, 214ff, 220f, 223, 230f, 233, 237f, 241, 243, 247ff, 251, 296, 464, 476 — *Elskovslegen* [Das Liebespiel] 215 — *Elskovskampen* [Der Liebeskampf] 470, 470 — *En Digters Kærlighed* [Die Liebe eines Dichters] 467 — *Fjentlige Magter* 473, 473, 478 — *Fru Gerda og hendes Moder. Et Aar i Breve* [Frau Gerda und ihre Mutter. Ein Jahr in Briefen] 827f, 830f — *Fru Majas Hævn* [Frau Majas Rache] 467 — *Fædrenes Synder/Fædrenes Synd* [Die Sünde(n) der Väter] 470f, 476, 479 — *Gennem Mørke til Lys* [Durchs Dunkel ins Licht] 471, 472f, 473, 480 — *Guldringens Hemmelighed* [Das Geheimnis des Goldrings] 473, 473 — *Hendes Ungdomsforelskelse* [Der Ring der Pharaonen] 473 — *Hjærtets Gærninger* [Die Taten des Herzens] 173, 186 — *I Krigens Spor* [In der Spur des Krieges] 473 — *Kærlighedslængsel* [Auf der Nachtseite des Lebens] 470 — *Kærlighedsprøven* [Die Liebesprobe] 471 — *Lykken dræber/Under Skæbnens Hjul* [Das Glück tötet/Unter dem Rad des Schicksals] 470f, 470, 479 — *Naar Hjertene kalder* [Wenn die Herzen rufen] 473 — *Prinz von Homburg* 358 — *Rytterstatuen* [Die Reiterstatue] 473 — *Samson og Dalila* [Samson und Dalila] 172ff, 176, 182 — *Sjælens Stemmer* [Die Stimmen der Seele] 477, 477
- Langsted, Adolf 679
- Lankjær, Lars Svenne 312, 322
- L'argent* 407 — Zola, Émile
- L'Arlésienne* 128
- Larsen, Alex 140, 156, 158ff, 263, 269f, 270f, 278
- Larsen, Emmanuel 663
- Larsen, Ingeborg 156, 221f
- Larsen, Karl 80, 121, 662, 793
- Larsen, Kay III
- Larsen, Thøger 121
- Larsen, Viggo 126, 299, 324, 324 — *Den graa Dame (Sherlock Holmes VI)* [Die graue Dame (Sherlock Holmes VI)] 324, 324
- Larssen Bjørner, Anna 136
- Larssen, Otto 136ff, 137, 143ff, 151ff, 152, 158, 162, 163, 164, 167ff, 168, 186, 192, 222, 226, 228, 252ff, 252, 819, 910 — *Den hvide By og andre Byer og Egne* [Auf Langfahrt. Abenteuer und Erlebnisse eines Weltenbummlers zu Wasser und zu Lande] 186 — *Omstreifer-Liv. Blandværk og Kendsgerninger* [Herumtreiber-Leben. Blendwerk und Tatsachen] 169
- Lasker-Schüler, Else 918

- L'Assassinat du Duc de Guise* 64, 125ff, 125, 127, 132, 133ff, 143, 146, 160, 226, 237, 392, 395, 802 *↗*Lavedan, Henri *↗*Saint-Saëns, Camille
- Lauritzen, Lau (sen.) 338, 378, 383, 385, 385 u. Gammeltoft, Helen — *Den ødle Skrædder* [Der edle Schneider] 338
- Lautensack, Heinrich 919
- L'autre danger [En Fare]* 792 *↗*Donnay, Maurice
- Lavater, J. C. — *Physiognomische Fragmente* 710
- Lavedan, Henri 125, 134, 141, 146, 226, 237, 395 — *L'Assassinat du Duc de Guise* 125ff, 127, 132, 133ff, 146, 226, 237, 395 — *Le Baiser de Judas* 237
- Le Baiser de Judas* 237 *↗*Lavedan, Henri
- Le Bargy, Charles 125, 127
- Le Bon, Gustave 731 — *Psychologie der Massen* 731
- Le Comte de Monte-Christo* 582 *↗*Dumas, Alexandre, d.Ä.
- Le Feu* 936 *↗*Barbusse, Henri
- Le Film d'Art 128, 130ff, 163, 249, 253
- Le roman expérimental* 241 *↗*Zola, Émile
- Le Voyage dans la lune* 522 *↗*Méliès, Georges
- »Lebende Bilder« (deutscher Titel von »Levende Billeder«) 827, 832ff, 913 *↗*Holst, Bertha
- Lehár, Franz 223 — *Die lustige Witwe* 223
- Lehmann, Henry 433 — *Bumlepetersen* »Nr. 32« [Bummelpetersen »Nr. 32«] 433
- Lehmann, Johannes 324
- Leipziger Literatenverein 79
- Lejla/Skolerytterskens Roman* 271, 286, 287, 575ff, 582 *↗*Rosenkrantz, Palle
- Lemche, Gyrithe 122, 441
- Lemkow, Victor 506, 507, 664, 807ff, 812
- Leonardo da Vinci 597
- Les beaux-arts réduits à un même principe* 144 *↗*Batteux, Charles
- Les Misérables* 276, 403 *↗*Hugo, Victor
- LeTort 140
- Letzter Kampf (deutscher Titel von *Sidste Kampf*) 198, 211 *↗*Rung, Otto
- »Levende Billeder« [»Lebende Bilder«] 827, 832ff, 913 *↗*Holst, Bertha
- Levin, Carl 789, 791ff, 792f, 795, 798ff, 806, 810
- Levin, Poul 134, 138, 140, 146, 652
- L'Evolution créatrice* 1 *↗*Bergson, Henri
- Levy, Louis 1, 6, 32, 120, 122ff, 123, 663 — *Den gamle Verden* [Die alte Welt] 1
- Lichtspiel-Vertrieb des Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller 406
- Lie, Jonas 258, 260, 612 — *Kommandørens Døtre* [Die Töchter des Commandeurs] 223, 257, 260f, 265, 272, 274, 275f, 66ff, 665
- Lie, Michael 258
- Liebe und Gespenster (deutscher Titel von *Kærlighed og Spøgelser*) 407 *↗*Presber, Rudolf

- Liebe und Selbstmord (deutscher Titel von *Kærighed og Selvmord*) 251 \nearrow Wied, Gustav
- Liebelei* (deutscher Titel von *Elskovsleg*) 372, 404, 406, 456ff, 456, 460, 463f \nearrow Schnitzler, Arthur \nearrow Schröder, Karl-Ludwig
- Liebesspiel (deutscher Titel von *Elskovsleg*) 157f, 158, 214ff, 220f, 223, 230f, 233, 237f, 241, 243, 247ff, 251, 296, 464, 476 \nearrow Lange, Sven
- Lille Claus og Store Claus* [Der kleine Klaus und der große Klaus] (Film) 287 \nearrow Andersen, H. C.
- Lind, Helmer 104, 107
- Lindstrøm, Viggo 793
- Livets Baal* [Rosenmontag] 322 \nearrow Rostock, Xenius
- Livets Fest* [Das Fest des Lebens] 549 \nearrow Michaëlis, Sophus
- Locher, Jens 6, 277, 302, 330ff, 336, 340f, 353, 361, 750, 757, 767 — *Hvorledes skriver man en Film?* [Wie schreibt man einen Film?] 330f, 331, 336, 340, 353 — »Om Filmskomedier« [»Über Filmkomödien«] 330
- Løvejagten paa Elleore* [Die Löwenjagd] 38, 126, 158, 647f, 648f, 651, 654, 798f, 816, 843
- Lokomotivet* [Die Lokomotive] 934 \nearrow Bønnellycke, Emil
- Lollands Posten 530
- London Film Company 407
- Lønkammeret* [Die Geheimkammer] 116, 193, 210f \nearrow Rung, Otto
- Loos, Anita, u. Emerson, John 331 — *How to Write Photoplays* 331
- Lorenzen, Hansigne 122
- Lortzing, Gustav Albert 529
- Louw, Rich. 61
- Ludwig, Emil 411
- Luftskipperen* [Der Luftschiffer] 221 \nearrow Poulsen, Adam
- Lukács, Georg 772
- Luksustoget 643
- Lumbye, Hans Christian 529
- Lumière, Auguste Marie 125, 916
- Lumière, Louis Nicolas 125, 916
- Lund, Gustav 363, 363
- Lundbye, Chr. 810
- Lundberg, Frans 21, 140
- Luther, Martin 934
- Lykken dræber/Under Skæbnens Hjul* [Das Glück tötet/Unter dem Rad des Schicksals] 470f, 470, 479 \nearrow Lange, Sven
- »Lykkens Pamfilius« [»Der Pamfilius des Glücks«] 838 \nearrow Thomsen, Niels Th.
- Lykke-Seest, Peter 319
- Lyrikernes Forbund [Verband der Lyriker] 81
- Lytton, Edward George Bulwer 408, 434 — *Kenelm Chillingly* 408, 434
- M**
- Maaneds-Magasinet 135, 323
- Mack, Max 331 — *Wie komme ich zum Film?* 331

- Madame Sans-Gêne* 391 \nearrow Sardous, Victorien
- Madsen, Johanne 65, 65, 803f — »Biograf-teatrene og Børnene« [»Die Kinos und die Kinder«] 803f
- Madsen, Sophus 824
- Madsen, Vilhelm 807
- Mafarka le Futurist* 880, 880f \nearrow Marinetti, Filippo Tommaso
- Magasinpigen* [Das Kaufhausmädchen] 35 \nearrow Bergstrøm, Vilhelm
- Magdalene* 397, 400f \nearrow Esmann, Gustav
- Magnay, William 431f, 435 — *The Red Chancellor* 431f, 435
- Magnussen, Fritz 332, 343
- Magnussen, Julius 106, 666f, 700f, 751, 762, 766, 769f, 779f, 783
- Magnusson, Charles 331 — *Huru ett biografmanuskript bör utföras* [Wie ein Filmmanuskript ausgeführt werden sollte] 331
- Mammen, A. W. 822
- »Manden der sveg Kulør« [»Der Mann, der die Farbe im Stich ließ«] 208 \nearrow Rung, Otto
- Manden uden Fremtid* [Prinz im Exil] 619, 622f \nearrow Bloch, Harriet
- Mands Vilje* [Das Feuer und sein Meister, auch: Der Sieg der Liebe] 333, 623ff, 630 \nearrow Bloch, Harriet
- Mann, Thomas 9, 411, 411 — *Königliche Hoheit* 411
- Mantzius, Karl 137f, 145, 147, 222, 658f, 771, 793, 930
- Marc, Franz 707, 874
- Marinetti, Filippo Tommaso 873, 879f, 880 — *Mafarka le Futurist* 880, 880f
- Marsh, Mae 889, 897, 934f
- Masken 224, 570, 575f, 579f, 582, 584ff, 589, 593, 596, 599ff, 639, 667, 677, 680, 750, 770, 791, 800, 844, 912
- Maupassant, Guy de 407
- May-Film 613, 632, 632, 883
- May, Joe 883
- Mayer, Carl 499, 605, 615f, 633 — *Der Gang in die Nacht* 615, 633
- McCardell, Roy 298
- Melbye, Anton 659, 749
- Méliès, Georges 522, 538, 656, 920 — *À la conquête du pôle* 522, 538 — *Le Voyage dans la lune* 522 — *Voyage à travers l'impossible* 920
- Mellem de to Sører* [Zwischen den beiden Seen] 838 \nearrow Dam, Albert
- Mendelssohn, Felix 529
- Menneskedyret/Dyret i Mennesket/Den stærkeres Ret* [Das Menschentier/Das Tier im Menschen/Das Recht des Stärkeren] 396, 565f, 569, 579, 581, 583 \nearrow Rosenkrantz, Palle \nearrow Zola, Émile
- Mens Pesten raser* [Der schwarze Tod] 494, 500f \nearrow Rung, Otto
- Merton of the Movies* 912
- Meßter (auch: Messters Projektion) 429ff, 613, 615, 633, 659
- Metro Goldwyn Mayer 378
- Metropolis* 722 \nearrow Lang, Fritz
- Metropolteater 817, 824, 879, 898

- Meyer, Adolph Charles 6, 312, 753, 817
 Meyer, Carl 793
 Meyrink, Gustav 409, 409 — *Der Golem/ Der Golem, wie er in die Welt kam* 409
Michael (deutscher Titel von *Mikaël*) 170
 ↗ Bang, Herman
 Michaëlis, Karin 5, 120ff, 429, 441, 513 — *Den farlige Alder* [*Das gefährliche Alter*] 5, 429
 Michaëlis, Sophus 53, 82, 279, 279, 296, 391, 393, 396, 400f, 427, 435, 439, 441, 465, 510, 512ff, 515, 521ff, 522, 524, 526ff, 530ff, 535ff, 536, 539, 540ff, 547ff, 552f, 670, 705f, 708, 715, 817, 819, 908, 913 — »*Atlantis*« 549 — »*En Sang om Telegrafen*« [*Ein Gesang über den Telegrafen*] 522 — *Et Revolutionsbryllup* [*Revolutionshochzeit*] (Drama) 391, 396, 512 — *Excelsior* 541, 544 — *Folkets Ven* [*Söhne des Volkes*] 514, 524, 524, 528, 531, 536 — *Hellener og Barberer* [*Hellenen und Barbaren*] 549 — *Himmelsskibet* [*Das Himmelsschiff*] (Film) 53, 64, 64, 333, 464, 514ff, 516, 519, 521ff, 521f, 524, 524, 526, 528ff, 529, 535ff, 538f, 541, 544, 670, 705f, 819, 908 — *Himmelsskibet* [*Das Himmelsschiff*] (Roman) 5f, 541ff, 550ff — »*I Villa d'Estes Have*« [*Im Garten der Villa d'Este*] 549 — »*Kampen for Overdaadigheden*« [*Der Kampf um die Üppigkeit*] 518 — »*Kejserskibet*« [*Das Kaiserschiff*] 549 — *Livets Fest* [*Das Fest des Lebens*] 549 — *Mod Lyset* [*Der Fackelträger*] 514 — »*Muspelsønnen*« [*Der Muspelssonh*] 532 — *Revolutionsbryllup* [*Revolutionshochzeit*] (Film) 296, 400, 427, 512ff, 514, 515, 524 — *Romersk Foraar* [*Römischer Frühling*] 549 — *Træbukken og andre Fortællinger* [*Novellen*] 518 — *Vanemenenesker* [*Gewohnheitsmenschen*] 540
 Michel, Karl 710f — *Die Gebärdensprache* dargestellt für Schauspieler sowie für Maler und Bildhauer 710f — *Die Sprache des Körpers* 710f
Midnatssolen [*Die Mitternachtssonne*] 421, 423f, 456, 461 ↗ Bruun, Laurids
Mikaël [*Michael*] 170 ↗ Bang, Herman
 Mille, William de 318
Millionarven/Miljonarvet [*Das Millionen-erbe*] 621, 631 ↗ Bloch, Harriet
Millionen [*Die Million*] 757
»*Mimis grønne Ungdom*« [*Mimis grüne Jugend*] 837, 841 ↗ Thomsen, Niels Th.
»*Mimis grüne Jugend*« (deutscher Titel von »*Mimis grønne Ungdom*«) 837, 841 ↗ Thomsen, Niels Th.
Mirzi [*Mirzi*] 575, 581 ↗ Rosenkrantz, Palle
Miss Hollywood 863 ↗ Bast, Jørgen
 Misu, Mime 422 — *Titanic – in Nacht und Eis* 422
Mod Lyset [*Der Fackelträger*] 514 ↗ Michaëlis, Sophus
Møllen [*Die Hügel-Mühle*] 444 ↗ Gjellerup, Karl
 Møller, Vilhelm 791
 Molière 274
 Momberg, Harald Landt 872
Mor har Ret – [Mutter hat Recht –] 85
↗ Nathansen, Henri

- Mordet i Vestermarie* [Der Mord in Vestermarie] 558 *↗* Rosenkrantz, Palle
- Mordet Paa Fyn* [Der Mord auf Fünen] 54, 54
- Morel, Benoît Augustin 693
- Moving Picture World 363
- Mozart, Wolfgang Amadeus 529
- Mühsam, Erich 409
- Muriel, Alfi 345
- Murnau, Friedrich Wilhelm 411, 605, 615 — *Der Gang in die Nacht* 605, 615 — *Faust* 411
- Musolino* 345 *↗* Rode, Edith
- »Muspelsønnen« [»Der Muspelsohn«] 532 *↗* Michaëlis, Sophus
- Mutter hat Recht - (deutscher Titel von *Mor har Ret* -) 85 *↗* Nathansen, Henri
- Mutual Film Company
- Muus, Svend 155
- Muusmann, Carl 345, 662, 664, 837, 842, 846, 849, 853ff, 855, 857, 858, 862, 869, 877f — *De skraa Bredder. Dansk Teaterroman* [Die Bretter der Bühne. Dänischer Theaterroman] 858f — *Filmens Datter* [Kay und Christinchen, auch: *Das Kind von Kopenhagen*] (Film) 345, 857, 857 — *Filmens Datter* [Die Tochter des Films] (Roman) 846f, 848, 851ff, 855, 859, 862 — *Københavner-Teatret. Nutidsroman* [Das Kopenhagener-Theater. Gegenwartsroman] 389, 647, 842, 846, 848, 851, 853, 860, 862
- N *Naar Hævngloden slukkes* [Wenn die Glut der Rache gelöscht wird] 619 *↗* Bloch, Harriet
- Naar Hjertene kalder* [Wenn die Herzen rufen] 473 *↗* Lange, Sven
- Nansen, Betty 256, 467ff, 479f, 513, 658f, 667f
- Nansen, Peter 6, 74, 87, 91, 94ff, 95, 136, 195, 223f, 255, 256ff, 261f, 263ff, 266, 268, 269, 271f, 272ff, 274, 278ff, 280, 283, 286, 288f, 288, 329, 387, 446f, 467, 493f, 501, 504, 508, 513, 554, 583, 641, 661, 663f, 703, 780, 809, 821 — *Brødrene Menthe* [Die Brüder Menthe] 280 — *En Bryllupsaften* [Ein Hochzeitsabend] 278, 494
- Nathusius, Annemarie von 408 — *Die Reise nach Baden-Baden* 408
- Napoleon Bonaparte 131
- Nat-Ekspressen* [Der Nacht-Expresß] 934 *↗* Bønnelycke, Emil
- Nathansen, Henri 82, 85, 120f, 159, 196, 462, 699, 776 — *Floden* [Der Fluss] 85 — *Indenfor Murene* [Hinter Mauern] 776 — *Mor har Ret* - [Mutter hat Recht -] 85
- National Forfatterforening [Nationale Autorenvereinigung] 80f
- Nationaltidende 641, 664, 750
- Ned med Vaabnene!* [Die Waffen nieder!] 370, 372, 407, 421, 424f, 519 *↗* Schröder, Karl-Ludwig *↗* Suttner, Bertha von
- Neergaard, Niels 1, 751, 753
- Neiarendam, Nicolai 156, 221f
- Neiarendam, Valdemar 196

- Nelson, J. Arthur 331 — *The Photo Play: How to Write, How to Sell* 331
- Nerman, Ture 10 — »Filmflickan« [»Das Filmmädchen«] 10
- Nervø, Alfred 455, 637, 639, 777, 804, 817f, 818
- Neue Jugend (deutscher Titel von *Ny Ungdom*) 933 ↗ Bønnelycke, Emil
- Neurasthenien, Bidrag til Skildringen af vor Tids Nervøsitet* [Die Neurasthenie. Beitrag zur Schilderung der Nervosität unserer Zeit] 693 ↗ Pontoppidan, Knud
- Neuss, Albin 315
- New York Daily Tribune 125
- Nexø, Martin Andersen 82, 84, 90, 91, 92f, 93, 100, 102, 108, 115, 115, 117, 117, 119, 121, 194, 194, 197, 269f, 270, 441 — *Ditte Menskesbarn* [Ditte Menschenkind] 119 — *Pelle Erobreren* [Pelle der Eroberer] 92, 119 — *Soldage* [Sonnentage] 90
- Nicolaisen, Anton 662, 664, 700, 805, 807f, 810
- Nicolaisen, K. K. 209
- Nielsen, Arnold Richard 299
- Nielsen, Asta 7, 37, 63, 188, 188, 219, 224, 225, 249, 253, 376, 401, 587, 663, 718f, 721, 724, 742, 770, 800, 801, 809f, 855, 859, 919, 927, 930 — *In dem großen Augenblick* 809
- Nielsen, Christian Emil 268
- Nielsen, Johannes 659, 666, 749, 761
- Nielsen, L. C. 6, 81, 84, 84, 105, 322, 817f — *Den store Flod eller Møllerens Hus/Under Møllevingen* [Die große Flut oder das Haus des Müllers/Unter dem Mühlenflügel] 322 — *Riget* [Das Reich] 105
- Nielsen, Martinius 136, 269, 616, 771
- Nielsen, O. A. 433
- Nielsen, Oda 136
- Nielsen, Poul 147, 156, 221f
- Nielsen, Søren 253
- Nietzsche, Friedrich 201, 209, 487, 490, 518, 592, 747 — *Also sprach Zarathustra* 518 — »Das trunkne Lied« 518 — *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* 490
- Nissen, Gudrun 595
- Nobel, Christian 281, 381f, 387, 449 — *Styrmændens sidste Fart* [Die letzte Fahrt des Steuermannes] 381 — *Ved Rattet* [Am Steuer] 382
- Nørrebro Biografteater 643, 659
- Nørrebro Teater 751
- Nordisk Filmskompagni 4f, 7, 21, 22ff, 33, 38ff, 43ff, 46f, 50, 53, 66, 126, 155ff, 162, 186, 186, 188, 194, 206, 220ff, 227, 234, 236, 253, 256ff, 257, 260, 264f, 269, 276, 278, 283, 285f, 288, 291, 292, 297ff, 301, 302ff, 308, 309, 315, 316, 318ff, 321f, 324, 325ff, 327, 329, 331, 333, 337f, 341, 343, 345ff, 347, 348, 350ff, 350f, 356, 357f, 358, 361ff, 364, 366, 367ff, 372, 374, 381, 383ff, 385f, 389f, 391ff, 396f, 399, 401ff, 404, 406ff, 407ff, 411, 412f, 413ff, 419ff, 429ff, 432f, 436f, 442, 444f, 445ff, 446ff, 450ff, 454ff, 463, 467ff, 470, 477, 478ff, 479, 493ff, 494, 497, 501f, 504f, 505ff, 507ff, 509f, 512ff, 514, 516, 521, 524, 524, 538, 538, 563, 563, 565, 565, 570ff, 572, 581, 606ff, 606, 612ff,

- 612, 618f, 618, 621ff, 627, 631, 649, 658, 659, 660f, 664, 731, 754, 801, 822f, 843, 846, 847, 853, 857, 857, 860f, 863, 877, 878, 903ff, 919, 919, 931, 932
- Nordisk Biograf-Tidende 51, 52, 159, 162, 254, 638, 735, 746
- Nordisk Boghandlertidende 256, 276, 660
- Nordisk Films Compagni Samlingen 22f
- Nordisk Forlag 92
- Nordiska Aktiebolaget Edisons Kinetophon 823
- Normann, Jacob C. 505
- Norris, Frank 880
- Ny Ungdom* [Neue Jugend] 933 ↗Bonne-lycke, Emil
- Nygaard, Fredrik 645, 872
- O**
- Obdachlose -. Ein Roman aus Kopenhagen im Zeichen der Wohnungsnot (deutscher Titel von *Hjemløse -. En Roman fra København i Bolignødens Tegn*) 839 ↗Uhl, Jørn
- Oehlenschläger, Adam 222, 420, 461, 486f, 511, 575, 590, 766, 767 — *Aladdin* [*Aladdin oder: Die Wunderlampe*] 486f, 766 — *Correggio* 461 — *Den Dødes Halsbaand* [*Das Halsband der Toten*] 222, 420 — »Guldhornene« [»Die Goldhörner«] 575, 590
- Østerbros Biografteater 643
- Østergaard, Vilhelm 137
- Österreich-Ungarische Kinoindustrie 613
- Olsen, Arnold V. 377ff, 383f, 385, 387, 444, 494, 612
- Olsen, Cornelius 161, 163
- Olsen, Ole 5, 5ff, 43, 53, 57, 140, 158, 160, 220, 253, 259, 321, 333, 346, 356, 368f, 375, 385, 392, 435, 442, 446f, 454, 469, 509, 509, 511, 514, 516, 518f, 519, 521f, 522f, 526, 529ff, 530ff, 539, 571ff, 572, 590, 605, 619, 622f, 647, 648, 649f, 653, 658, 663, 667, 678, 771, 799, 816, 822, 845f, 845, 861 — *Folkets Ven* [*Söhne des Volkes*] 514, 531 — *Himmelskibet* [*Das Himmelsschiff*] (Film) 53, 514, 516, 516, 519, 522, 531, 538, 667
- »Om Filmskomedier« [»Über Filmkomödien«] 330 ↗Locher, Jens
- Ompteda, Georg von 409
- Omstreifer-Liv. Blændværk og Kendsgerninger* [Herumtreiber-Leben. Blendwerk und Tatsachen] 169 ↗Larssen, Otto
- On the Art of the Theatre* 776 ↗Craig, Edward Gordon
- On the Origin of Species by Means of Natural Selection; or the Preservation of Favoured Races in Struggle for Life* 518 ↗Darwin, Charles
- Opéra in Paris 99
- Orczy, Emmuska 276 — *The Scarlet Pimpernel* 276
- Orientalsk Dans* 229
- Ott, Olga 283, 285, 441 — *Vingeskudt* [*Gebrochene Flügel*] 285, 287
- Otten, Karl 919
- Ottesen, Martha 441

Ottesen, R. 595

P

Pacht, Vilhelm 149, 152, 222

PAGU 46, 404ff

Palads-Teater 59, 61ff, 62f, 65, 67ff, 69, 687, 749, 754, 859, 892, 897f, 923, 930f, 932

Palladium 378, 612, 614, 614

Paludan, Jacob 34 — *Fugle omkring Fyret* [Vögel um den Leuchtturm] 34

Paludan-Müller, Frederik 107, 179

Panofsky, Erwin 682

Panoptikonteater bzw. Panoptikontreatret, A/S, 68, 89, 133, 161, 163f, 164, 170, 228, 251, 321, 321, 339, 399, 607f, 817, 923 ↗ auch Det stumme Teater (Kino)

Panoptikonsbygningen, A/S, 148, 150ff, 160f

Parade-Sengen [Das Totenbett] 912 ↗ Heiberg, Gunnar

Paradisfuglen [Der Paradiesvogel] 48ff, 487, 492 ↗ Rung, Otto

Paradisfuglen. En Roman om Kirurgi og Kærlighed [Der Paradiesvogel. Ein Roman über Chirurgie und Liebe] 63, 645, 838, 841, 842 ↗ Thomsen, Niels Th.

Partsch, Eduard 283, 286, 288

Pathé 43ff, 129ff, 130, 172, 254, 363, 403, 522, 678

Patria 162, 719

Patria Kunstfilms Compagni 162 (später ↗ Regia Kunstfilms Co.)

Paul, Adolf 409, 409

Paul, Peter 331 — *Das Filmbuch. Wie schreibe ich einen Film und wie mache ich ihn zu Geld?* 331

Paulli, Aage 261, 261f, 264, 268, 824

Pelle der Eroberer (deutscher Titel von *Pelle Erobreren*) 92, 119 ↗ Nexø, Martin Andersen

Pelle Erobreren [*Pelle der Eroberer*] 92, 119 ↗ Nexø, Martin Andersen

Penge [Geld] 7, 208, 407 ↗ Dreyer, Carl Theodor ↗ Zola, Émile

Philippi, Felix 405, 409, 409f, 444 — *Das alte Lied* 444 — *Der Dornenweg* 410

Philipsen, Constantin 136, 579, 607, 671

Phillips, Henry Albert 331 — *The Photodrama* 331

Phono-Ciné-Gazette 125

Photoplay Making 331 ↗ Dimick, Howard T.

Physiognomische Fragmente 710 ↗ Lauter, J. C.

Pickford, Mary 935

Pierre og Pierrette [Pierre und Pierrette] 233

Pierre und Pierrette (deutscher Titel von *Pierre og Pierrette*) 233

Pinthus, Kurt 918, 919, 920f — *Kino-Buch* 918, 919f, 921

Pio's 332

Pirandello, Luigi 912 — *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* 912

Poe, Edgar Allan 198, 204

- Politiken 3, 54, 89, 103, 137, 155, 170, 186, 227, 233, 251, 271f, 412, 584, 600, 637, 641, 661, 666, 676, 686, 701, 718, 737, 755, 765f, 770, 779, 792, 806f, 815
- Polnisch Blut* (deutscher Titel von *Balettprimadonnan*) 324 ↗Christoffersen, Djamar
- Pontoppidan, Clara, ↗Rasmussen, Clara ↗Wieth, Clara 215f, 218ff, 229, 234, 242 — *Eet liv - mange liv* 219 — *Tyven [In Fesseln der Liebe]* 214, 219
- Pontoppidan, Henrik 3, 82, 84, 86, 99, 102, 122, 123, 157, 194, 194, 462, 699, 700
- Pontoppidan, Knud 682, 684, 687ff, 693ff — *Neurasthenien, Bidrag til Skildringen af vor Tids Nervositet* [Die Neurasthenie. Beitrag zur Schilderung der Nervosität unserer Zeit] 693
- Porten, Henny 659, 659, 855
- Porter, Edwin S. 656 — *Uncle Josh at the Moving Picture Show* 656
- Potifars Hustru [Frau Potiphar]* 432 ↗Kohl, Louis von
- Poulsen, A. S. 347, 407
- Poulsen, Adam 215, 219f, 220f, 229, 231, 242, 321, 579 — *Dødsdrømmen* [Der Todestraum] 220 — *Luftskipperen* [Der Luftschiffer] 221 — *Via Crucis [Der Weg zur Buße]* 220
- Poulsen, Emil 750, 858
- Poulsen, Frederik 507, 507 — *Skomakare, bliv vid din läst* [Schuhmacher, bleib bei deinem Leisten] 507, 507
- Poulsen, Johannes 215, 219f, 229, 242, 306, 660, 766f
- Poulsen, Olaf 156, 221f
- Pound, Ezra 871
- Prægel, Johan 427, 430 — *Kapergosten [Der Kapergast]* 427, 430
- Præsidenten [Der Præsident] 5, 5, 7 ↗Dreyer, Carl Theodor
- Præsten i Vejby [Der Pfarrer zu Vejby] 333 ↗Andersen, Valdemar
- Presber, Rudolf 406, 407, 416 — *Fra Fyrste til Knejpevært [Die Fürstin Spina-rosa tanzt]* 406 — *Kærlighed og Spøgelser [Liebe und Gespenster]* 407
- Pressen [Die Presse] 105 ↗Jensen, Johannes V.
- Preuss, Agnes Henriette 312
- Prinsessens Tilbeder/Prinsesse Fee [Prinzessin Fee] 408, 408 ↗Höcker, Paul Oskar
- Prinz im Exil (deutscher Titel von *Manden uden Fremtid*) 619, 622f ↗Bloch, Harriet
- Prinz von Homburg 358 ↗Lange, Sven
- Prinzessin Fee (deutscher Titel von *Prinsessens Tilbeder/Prinsesse Fee*) 408, 408 ↗Höcker, Paul Oskar
- Prøvens Dag [Der Tag der Probe] 583 ↗Psilander, Valdemar ↗Rosenkrantz, Palle
- Projections-Actien-Gesellschaft »Union« ↗PAGU
- Psilander, Valdemar 53, 229, 234, 296, 300, 350, 374, 401, 447, 583, 583, 613f, 618f, 618, 771, 863 — *Evangelienmandens Liv [Der Apostel der Armen]* 53, 296, 456 — *Prøvens Dag* [Der Tag der Probe] 583

- Psychologie der Massen* 731 \nearrow Le Bon, Gustave 213ff, 220, 225, 227ff, 234, 236, 241, 246ff, 254, 286, 288, 389, 445, 481, 607, 719
- Reenberg, Holger 156, 221, 300
- Réflexions critiques sur la poésie et al peinture* 703 \nearrow Bo, Jean-Baptiste du
- Reigen* 406 \nearrow Schnitzler, Arthur
- Reinhardt, Max 238, 513, 589, 776, 781, 912
- Reinwald, Hanni 855, 855, 857
- Reklamekompagniet, A/S, 153
- »Rekordfieber« (deutscher Titel von »Ingeniørens Fortælling«) 200ff, 204, 206, 210, 493 \nearrow Rung, Otto
- Republikaneren* [Der Republikaner] 297, 611 \nearrow Bloch, Harriet
- Retsbetjente* [Rechtsbedienstete] 570 \nearrow Rosenkrantz, Palle
- Reumert, Elith 188f
- Reumert, Poul 63
- Revolutionsbryllup* [Revolutionshochzeit] (Film) 296, 333, 391, 396, 400, 427, 512ff, 514, 524 \nearrow Michaëlis, Sophus
- Revolutionshochzeit* (deutscher Titel von *Revolutionsbryllup*) (Film) 296, 391, 396, 400, 427, 512ff, 514, 524 \nearrow Michaëlis, Sophus
- Revolutionshochzeit* (deutscher Titel von *Et Revolutionsbryllup*) (Drama) 391, 512 \nearrow Michaëlis, Sophus
- Riget 105, 270, 276, 376
- Riis-Knudsen, Christen 774, 814
- Rimestad, Christian 123, 136, 161, 161, 170, 194, 194, 212, 487f
- Rindom, Svend 763
- Q**
- Quaderni di Serafino Gubbio operatore* 912 \nearrow Pirandello, Luigi
- Quo Vadis* 63
- R**
- Raage, Harald 81, 827, 837, 864ff, 865, 878 — *Det forraadte Danmark* [Das verratene Dänemark] 867 — *Frøken Gudruns munstre Meriter* [Fräulein Gudruns muntere Meriten] 865f, 868 — *Gadens Roman* [Der Roman der Straße] 867f — *Hotel Tre Löver* [Hotel Drei Löwen] 865f — *Venustoget i Norden* [Der Venuszug im Norden] 864, 866f, 868
- Raphael 552, 552 — *Urania in Betrachtung der Gestirne* 552, 552
- Rasch, Thorvald 63 — *Gauchodansen* [Der Gauchotanz] 63
- Rasmussen, Clara \nearrow Pontoppidan, Clara
- Rasmussen, Holger 348, 362f
- Rasmussen, Vilhelm 762
- Rath, Willy 720
- Ravn-Jonsen, Johannes 387, 817
- Rechtsbedienstete (deutscher Titel von *Retsbetjente*) 570 \nearrow Rosenkrantz, Palle
- Reenberg, Holger 216
- Reger, Max 707
- Regia Kunstfilms Co. (auch: \nearrow Det stumme Teater/Regia Kunstfilms) 162, 164, 186, 193

- Ring, Lasse 10 — *Flickan från kakel-makargränd* [Das Mädchen aus der Töpfergasse] 10
- Rist, Peter Frederik 137, 427 — *En Rekrut fra 64* [Ein Rekrut von 64] 427
- Rivalen* [Der Rivale] 620, 631 ↗ Bloch, Harriet
- Robinne, Gabrielle 125
- Roda Roda, Alexander 409
- Rode, Edith 121, 345, 441 — *Musolino* 345
- Rode, Helge 136f, 147
- Rode, Ove 137f, 753, 792, 793, 824
- Røde Kro 751
- Römischer Frühling (deutscher Titel von *Romersk Foraar*) 549 ↗ Michaëlis, Sophus
- Rössler, Karl 405, 409
- Romersk Foraar* [Römischer Frühling] 549 ↗ Michaëlis, Sophus
- Ronge, Johan Franz 101
- Rosen* [Die Rose] 346
- Rosenbaum, Carl 244, 572 — *Skæbne-bæltet* [Der Schicksalsgürtel] 244
- Rosenberg, Ludvig 793 — *Fru Amfibie eller det lykkelige Ægteskab* [Frau Amphibia oder die glückliche Ehe] 793
- Rosenberg, P. A. 81, 137ff, 144, 146, 146, 226, 663, 793, 799ff, 800, 805ff, 809ff, 815, 908
- Rosenkrantz, Palle 6, 7, 21, 35, 68, 86, 89f, 90, 93, 105, 111, 269f, 281, 283, 302, 306, 307, 387, 393, 396, 445, 446, 465, 553ff, 554, 580, 583, 595f, 599ff, 639, 664, 666f, 671, 674, 676ff, 692, 699, 719ff, 739, 800, 817 — *Anförtrodda medel* [Anvertraute Mittel] 570, 581 — *Anna Boleyn* 90 — *Betroede Midler* [Anvertraute Mittel] 570 — *Britta fra Bakken* [Das Recht der Jugend] 582 — *Den røde Hane* [Der rote Hahn] 570, 581 — *Den store Slange* [Die große Schlange] 90 — *De Dødes Ø* [Die Toteninsel] 574f, 577, 582, 590, 593, 595f, 598 — *Dyrekøbt Glimmer/Hulda Rasmussen/Syndens Børn* [Die Asphaltblumen/Syndens Børn] 565, 569, 575, 578, 579, 581 — *Dyveke* 396, 396, 398, 563, 563, 573, 581 — *En farlig Forbryderske/En romantisk Historie* [Eine gefährliche Verbrecherin/Eine romantische Geschichte] 570 — *En klog lille Pige* [Ein kluges kleines Mädchen] 564 — *En romantisk Historie* [Eine romantische Geschichte] 570, 573, 582 — *En tro Tjener* [Ein treuer Diener] 564 — *Et Blodbryllup* [Eine Bluthochzeit] 564 — *Guldhornene* [Die Goldenen Hörner] 575, 576, 582, 590, 593, 595, 596, 599 — *Gulasch-Hansens Rejse til Petrograd under Verdenskrigen* [Die Reise Gulasch-Hansens nach Petrograd während des Weltkrieges] 558 — *Helvetesmaskinen eller Den røde Hanen* [Die Höllenmaschine oder Der rote Hahn] 570, 581 — *Hjertedoktoren* [Der Herzensdoktor] 575, 582 — *Klovnens* [Der tanzende Tor] 554 — *Lejla/Skolerytterskens Roman* 271, 286, 287, 575ff, 582 — *Menneskedyret/Dyret i Mennesket/Den stærkeres Ret* [Das Menschen-tier/Das Tier im Menschen/Das Recht des Stärkeren] 396, 565f, 569, 579, 581, 583 — *Mirzi* [Mirzi] 575, 581 — *Mordet i Vestermarie* [Der Mord in Vestermarie] 558 — *Prøvens Dag* [Der Tag der Probe] 583 — *Retsbetjente* [Rechtsbedienstete]

- 570 — *Syndens Sold* [Der Sünde Sold] 565, 565 — *Tredive Aar paa det danske Parnas* [Dreißig Jahre auf dem dänischen Parnaß] 555, 557f, 561, 563
- Rosenmontag* (deutscher Titel von *Livets Baal*) 322 ↗ Rostock, Xenius
- Rosenørn, Theodor Nikolaj 163
- Rosmersholm* 258 ↗ Ibsen, Henrik
- Rossini, Gioachino 529
- Rostock, Xenius 70, 322, 339, 448, 450, 639 — *Livets Baal* [*Rosenmontag*] 322
- Rousthøj, Einar 393, 817
- Royal-Biografen 61
- Rugens Sange* [Die Gesänge des Roggens] 879 ↗ Aakjær, Jeppe
- Runddelens Biografateater 643
- Rung, Gertrud 193f
- Rung, J. 329
- Rung, Otto 6, 6, 35, 89, 91, 91, 117, 120ff, 168, 185, 186, 193, 194ff, 194, 198ff, 205ff, 224, 225, 227f, 241, 242, 244f, 247, 256, 279, 393, 396, 399, 401, 415f, 435, 438, 441, 462, 465, 476, 481f, 484, 486, 488, 491, 492ff, 493ff, 498f, 501ff, 505ff, 509, 510ff, 519f, 525, 528, 553, 590, 877, 913 — *Da Vandene sank* [Als die Wasser fielen] 481, 484, 486, 488, 490ff — *Den flyvende Hollænder* [Der fliegende Holländer] 495, 506 — *Den hvide Yacht* [Die weiße Yacht] 114, 122, 194, 198, 200f, 493 — *Den kinesiske Vase* [Die chinesische Vase] 493, 494, 495, 498f — *Den lange Nat* [Die lange Nacht] 208, 210 — *Den store Karavane* [Die große Karawane] 194 — *Deserterer* [Deserteure] 198, 200 — »Det løste Problem« [»Das gelöste Problem«] 481f, 492 — *Djævlesonaten* [Die Teufelssonata] 158, 158, 193, 229, 237, 241ff, 244, 246ff, 333, 493 — *Djævletrillen* [Der Teufels-Triller] 493 — *Drommen om Stenalderen/Oltid og Nutid* [Der Traum vom Steinalter/Vorzeit und Gegenwart] 499, 505, 505, 507 — *Et Haremseventyr* [Ein Haremseventyr] 505, 506f — *Flamme-sværdet/Verdens Undergang* [Das jüngste Gericht] 486, 499, 505, 506, 514 — *Fra min Klunketid* [Aus meiner Troddelnzeit] 206f, 485 — *Giftpilen* [Der Schicksals-pfeil] 499, 505, 506 — *Hammerslaget* [Der Hammerschlag] 285, 494, 498ff — *I det røde Lys/Spionen fra Tokio* [Im roten Licht] 186, 227, 297 — *Ildens Mester* [Der Meister des Feuers] 495 — »Ingeniørens Fortælling« [»Rekordfieber«] 200ff, 204, 206, 210, 493 — »Lægens Fortælling« [»Die Erzählung des Arztes«] 198 — *Lægens Hustru* [Die Ehefrau des Arztes] 494, 494f — *Lønkammeret* [Die Geheim-kammer] 116, 193, 210f — »Manden der sveg Kulør« [»Der Mann, der die Farbe im Stich ließ«] 208 — *Mens Pesten raser* [Der schwarze Tod] 494, 500f — *Paradis-fuglen* [Der Paradiesvogel] 481f, 487, 492 — *Selskabsdamen/En Kvindes Offer/Sonofferet* [Die Gesellschaftsdame/Das Opfer einer Frau/Das Sohnesopfer] 499f, 505, 509 — *Sidste Kamp* [Letzter Kampf] 198, 211 — *Skomakare, bliv vid din läst* [Schuhmacher, bleib bei deinem Leisten] 507, 507 — *Skyggernes Tog* [Der Zug der Schatten] 198, 208 — *Slægtens Ære* [Familienehre] 399, 492 — *Solen der dæbte* [Die tötende Sonne] 498f, 505, 508f —

- Stjaalne Masker* [Gestohlene Masken] 481
 — *Syndens* ... [...] der Sünde] 495 —
Syndere og Skalke [Sünder und Schelme] 212 — *Tidens Barn* [Das Kind der Zeit] 200, 205, 493, 494, 495 — *Udkast til Films-Dramaet »Den hvide Race«* [Entwurf zum Film-Drama »Die weiße Rasse] / *Pax Æterna/Den evige Fred* [Pax Æterna/Der ewige Friede] 335, 505, 509f, 512, 514 — *Vasens Hemmelighed* [Das Geheimnis der Vase] 493 — *Voksdamen* [Die Wachsdame] 499f, 505, 506
- Ruth* [Ruth] 324
- Rye, Stellan 64 — *Der Student von Prag* 64
- Rytterstatuen* [Die Reiterstatue] 473
- ↗ Lange, Sven
- S**
- S.R.H. ↗ Det Skandinavisk-Russiske Handelshus/Filmfabriken Danmark
- Sacchetto, Rita 438, 501, 619
- Samfundet* [Die Gesellschaft] 105 ↗ Ipsen, Alfred
- Samson og Dalila* [Samson und Dalila] 172ff, 176, 182 ↗ Lange, Sven
- Samson und Dalila* (deutscher Titel von *Samson og Dalila*) 172ff, 176, 182 ↗ Lange, Sven
- Sand, George 407
- Saint-Saëns, Camille 64, 125 — *L'Assassinat du duc de Guise* (Filmmusik) 64, 125
- Salten, Felix 405, 407, 407 — *En Opstandelse* [Eine Auferstehung] 407
- Samfundets Støtter* [Die Stützen der Gesellschaft] 176 ↗ Ibsen, Henrik
- Samsø, Ole Johan 563
- Samvær mellem mennesker* [Zwischenmenschliches Zusammensein] 697 ↗ Bull, Theodora Hagerup
- Sandberg, A. W. 333, 348, 390 — *Kærligheds-Øen* [Die Insel der Erfüllung, auch: *Die Liebesfalle*] 348
- Sannom, Emilie 229, 595
- Sarauw, Paul 755
- Sardous, Victorien 391 — *Madame Sans-Gêne* 391
- Sargent, Epes Winthrop 331 — *The Technique of the Photoplay* 331
- Saved from the Titanic* 422
- Scala 521
- Scenens Børn* [Kinder der Bühne] 285, 287 ↗ Bjørnsen, Bjørn
- Schiller, Friedrich 165, 745 — *Don Carlos* 165
- Sch[ø]ller, Carl Gustav 372, 412
- Schmidbonn 410
- Schmidt, Alfred 525, 625
- Schmidthaessler, Walter 854, 854
- Schnedler-Sørensen, Eduard 321, 366, 437, 447, 575, 607f, 610, 771
- Schnitzler, Arthur 9, 64, 189, 370, 404f, 404, 414, 416, 457ff, 907 — *Elskovsleg* [*Liebelei*] 404, 406, 456ff, 456, 460, 463f — *Reigen* 406
- Schönthan, Franz von 352, 407 — *For Lykke og Ære* [Für Glück und Ehre] 407

- Schovelin, Julius 747
- Schröder, Christian 319, 431, 716 — *Den sorte Kansler [Der schwarze Kanzler]* 319, 431f
- Schröder, Hedwig 265
- Schröder, Karl-Ludwig 265, 328, 368ff, 370ff, 403f, 404, 406, 408f, 411ff, 419, 436, 444, 456, 457, 459, 494, 919 — *Elskovsleg [Liebelei]* 372, 456, 457, 464 — *Ned med Vaabnene! [Die Waffen nieder!]* 372 — *Skyldig - ikke skyldig/Dietrich Stobäus [Die Tat des Dietrich Stobäus]* 371, 372
- Schüler, Karl 410
- Schuhmacher, bleib bei deinem Leisten (deutscher Titel von *Skomakare, bliv vid din läst*) 507, 507 ↗ Poulsen, Frederik ↗ Rung, Otto ↗ Sjöström, Victor
- Schutzverband Deutscher Schriftsteller 83, 405
- Schwarz (Berlin) 433
- Schwartzkopf, Rudolf 371
- Seemann, Henry 435, 444
- Sejren* [Der Sieg] 615, 632f ↗ Bloch, Harriet *Selskabsdamen/En Kvindes Offer/Sonofferten* [Die Gesellschaftsdame/Das Opfer einer Frau/Das Sohnesopfer] 499f, 505, 509 ↗ Rung, Otto
- Sennett, Mack 632
- Sfinxens Hemmelighed* [Das Geheimnis der Sphinx, auch: *Die weiße Riesin*] 346
- Shakespeare, William 128, 151, 208, 274, 569, 597, 745, 780, 932, 934 — *Hamlet* 357 — *Julius Caesar* 128
- Shaw, George Bernard 591
- Sidste Kamp* [Letzter Kampf] 198, 211
- ↗ Rung, Otto
- »Sieg des Lichtspiels« 414 ↗ Kerr, Alfred
- Signalementslæren* [Die Signalementslehre] 712 ↗ Jørgensen, Hakon
- Simmel, Georg 242f, 682, 688, 689, 704 — »Die Großstädte und das Geistesleben« 242f, 688
- Simplicissimus 177
- Sjælens Stemmer* [Die Stimmen der Seele] 477, 477 ↗ Lange, Sven
- Sjöström, Victor 277, 756, 889, 934 — *Bjerg-Ejvind och hans Hustru* [Berg-Ejvind und sein Weib] 277 — *Skomakare, bliv vid din läst* [Schuhmacher, bleib bei deinem Leisten] 507 — *Terje Vigen* 889, 934
- Skaarup, Frede 321, 322, 366, 376, 381, 822
- Skæbnebæltet* [Der Schicksalsgürtel] 244
- Skandia 613
- Skandinavisk Film Central 930
- Skandinavisk Films-Revue 51, 692
- Skandinavisk Panoptikon, A/S 148f, 151
- Skands, Laurids 296, 333, 366f, 387, 727ff, 902 — »Film og Presse« [Film und Presse] 727 — *Kvinder* [Frauen] 296 — *Skilpadden* [Die Schildkröte] 296 — *Vor føleles Ven* [Unser gemeinschaftlicher Freund I-II] 333
- Skilpadden* [Die Schildkröte] 296 ↗ Laurids, Skands

- Skjoldborg, Johan 82, 100, 102, 116, 117, 121, 197, 352, 441f, 817, 820, 825f — *Stammens Blod* [Stammesblut] 442
- Skomakare, bliv vid din läst* [Schuhmacher, bleib bei deinem Leisten] 507, 507
- ↗ Poulsen, Frederik ↗ Rung, Otto ↗ Sjöström, Victor
- Skram, Erik 82, 664, 821
- Skram-Knudsen, Johanne 351 — *Vera eller En falden Kvindes Roman* [Vera – Der Roman einer Frau] 463
- Skuespillerforening [Schauspielervereinigung] 747, 774, 793, 812
- Skyggernes Tog* [Der Zug der Schatten] 198, 208 ↗ Rung, Otto
- Skyldig – ikke skyldig* / Dietrich Stobäus [Die Tat des Dietrich Stobäus] 371, 372, 406 ↗ Halbe, Max ↗ Schröder, Karl-Ludwig
- Slægten* [Die von Leunbach] 686 ↗ Wied, Gustav
- Slægtens Ære* [Familienehre] 399, 492
- ↗ Rung, Otto
- Smith, George Albert — *Grandma's Reading Glass* 499
- Snedronningen* [Die Schneekönigin] 488
- ↗ Andersen, H. C.
- Sneens Søn* [Der Sohn des Schnees] 878
- ↗ Bønnelycke, Emil
- Social-Demokraten 103, 127, 650
- Socialistens Hustru* [Die Ehefrau des Sozialisten] 356 ↗ Bloch, Harriet
- Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (SCAGL) 128, 130ff, 254, 397
- Société des auteurs et compositeurs dramatiques 79, 81, 99
- Société des gens des lettres 79, 131
- Society of British Authors 79
- Söderström, Algot 413, 413 — *Filmens Nutid og Fremtid* [Die Gegenwart und Zukunft des Films] 413
- Söhne des Volkes* (deutscher Titel von *Folkets Ven*) 514, 524, 524, 528, 531, 536
- ↗ Michaëlis, Sophus ↗ Olsen, Ole
- Sønderbros Teater 751
- Sørensen, Philip 579
- Søstrene Corrodi* [Die Schwestern Corodi] 287
- Soldage* [Sonnentage] 90 ↗ Nexø, Martin Andersen
- Solen der dræbte* [Die tödende Sonne] 498f, 505, 508f ↗ Rung, Otto
- Sommerfeldt, Gunnar 819
- Sommerrevyen, Sommermenuen eller Søstrene Hansen* [Die Sommerrevue, das Sommermenü oder Die Schwestern Hansen] 795
- Sonnentage* (deutscher Titel von *Soldage*) 90 ↗ Nexø, Martin Andersen
- Sorma, Agnes 912
- Sortiments-Boghandlerforeningen i København [Sortiments-Buchhändlerverband in Kopenhagen], Københavns Boghandlerforening [Kopenhagens Buchhändlerverband] 76
- Spartanerne* [Die Spartaner] 887, 935f, 938 ↗ Bønnelycke, Emil
- Spejlet 712

- Spionen fra Tokio* 227 \nearrow *I det røde Lys*
 Stæhr, Wilhelm 160, 362, 362f, 366, 379,
 379, 381, 384, 861
- Stammens Blod* [Stammesblut] 442
 \nearrow Skjoldborg, Johan
- Stammesblut (deutscher Titel von *Stammens Blod*) 442 \nearrow Skjoldborg, Johan
- Stampe, Rigmor 529, 530, 531, 536
- Stampe-Bendix, Karen 441, 808
- Statsradiofonien 634
- Staub und Sterne* (deutscher Titel von *Stov og Stjerner*) 107 \nearrow Hjortø, Knud
- Stauning, Thorvald 825
- Steensgaard, Erling 320, 639, 813f — *Ved Fængslets Port* [Versuchungen der Großstadt] 320, 337
- Steffens, Henrik 510f
- Stiftstidende (Århus) 567
- Stiller, Mauritz 343, 357 — *Thomas Graals bästa film* [Thomas Graals bester Film] 343 — *Vingarne* [Ikarus] 357
- Stjaalne Masker* [Gestohlene Masken] 481
 \nearrow Rung, Otto
- Stockholms-Tidningen 927
- Støbemesterens Søn* [Der Sohn des Gießmeisters] 621 \nearrow Bloch, Harriet
- Stov og Stjerner* [*Staub und Sterne*] 107
 \nearrow Hjortø, Knud
- Stolz, Robert 64 — *Der Millionenonkel* 64
- Storm P.[etersen], Robert 5, 5, 121, 303,
 389, 530, 538
- Strakosch, Irma (eigentlich Irma Czerwinska) 450f, 451, 608 — *Durch Nacht zum Licht* 451
- Strindberg, August 9, 67, 238, 262, 776 — *Ett drömspel* [Ein Traumspiel] 776, 781
- Strøm, Axel 213
- Stuckenbergs, Ingeborg 441
- Stuckenbergs, Viggo 81, 84, 84
- Styrmændens sidste Fart* [Die letzte Fahrt des Steuermannes] 381 \nearrow Nobel, Christian
- Sünder und Schelme (deutscher Titel von *Syndere og Skalke*) 212 \nearrow Rung, Otto
- Suttner, Bertha von 370, 407, 421, 424f,
 519 — *Ned med Vaabnene!* [Die Waffen nieder!] 407, 421, 424f, 519
- Svenska Bio[grafteatern] 324, 345, 357,
 421, 507, 507, 609, 612, 613ff, 620ff, 621,
 631f, 632
- Svikmøllen 771
- Syndens...* [...der Sünde] 495 \nearrow Rung,
 Otto
- Syndens Skygge/Skyggen af en Synd* [Der Schatten der Sünde] 612, 613 \nearrow Bloch, Harriet
- Syndens Sold* [Der Sünde Sold] 186, 188,
 565, 565 \nearrow Krag, Thomas
- Syndere og Skalke* [Sünder und Schelme] 212 \nearrow Rung, Otto
- T**
- Tandlægens Hævn* [Die Rache des Zahnarztes] 297
- Tandrup, Harald 6, 81, 932

- Tannenbaum, Herbert 669 — *Kino und Theater* 669
- »Tante Tandpine« [»Tante Zahnweh«] 701
↗ Andersen, H. C.
- »Tante Zahnweh« (deutscher Titel von »Tante Tandpine«) 701 ↗ Andersen, H. C.
- Tartini, Giuseppe 241 — *Teufelstrillersonate* 241, 247
- Tausend Mark für eine gute Filmidee* 331
↗ Donath, Carl
- Tchaikovsky, Piotr Iljitsch 529
- Teatret 659, 665ff, 686, 748, 750, 754, 761, 763, 766ff, 781
- Tegner, Rudolph 423
- Terje Vigen* 889, 934 ↗ Ibsen, Henrik ↗ Sjöström, Victor
- Testor, Frank 331 — *Film-Ideen. Wie man sie schreibt und erfolgreich verwertet!* 331
- »Teufelsbesessenheit« (deutscher Titel von »Djævlebesættelse«) 186 ↗ Krag, Thomas
- Teufelstrillersonate* 241, 247 ↗ Tartini, Giuseppe
- Thalia 231, 365
- Thaumatograph-Teatret 60
- The Art of Photoplay Writing* 331 ↗ Carr, Catharina
- The Art of the Theatre* 776 ↗ Craig, Edward Gordon
- The Birth of a Nation* 295, 417, 930, 931f, 932, 936f, 940 ↗ Griffith, D. W.
- The Christian* 407 ↗ Caine, Hall
- The Clansman* 417 ↗ Dixon, Thomas F.
↗ *The Birth of a Nation*
- The Convict's Son* [engl. Verleihitel von *Fangens Søn* *[Der Sohn des Gefangenen]*] 455
- The First Men in the Moon* 522 ↗ Wells, H. G.
- The History of Tom Jones, a Foundling* 654 ↗ Fielding, Henry
- The Kid* 861 ↗ Chaplin, Charles ↗ Coogan, Jackie
- The Love Song of J. Alfred Prufrock* 939
↗ Eliot, T. S.
- The Martian* 522 ↗ DuMaurier, George
- The Mother and the Law* 937, 940
↗ Griffith, D. W. ↗ *Intolerance*
- The Mystery of the Leaping Fish* 296
- The Photo Play: How to Write, How to Sell* 331 ↗ Nelson, J. Arthur
- The Photodrama* 331 ↗ Phillips, Henry Albert
- The Picture of Dorian Gray* (Roman) 251f
↗ Wilde, Oscar
- The Prodigal Son* 407 ↗ Caine, Hall
- The Red Chancellor* 431f, 435 ↗ Magnay, William
- The Scarlet Pimpernel* 276 ↗ Orczy, Emmuska
- The Technique of the Photoplay* 331 ↗ Sargent, Epes Winthrop
- The War of the Worlds* 522 ↗ Wells, H. G.
- Theâtre de la Renaissance 125

- Thomas Graals bästa film* [Thomas Graals bester Film] 343 *↗* Stiller, Mauritz
- Thomas Graals bester Film (deutscher Titel von *Thomas Graals bästa film*) 343 *↗* Stiller, Mauritz
- Thomsen, Emma 156, 221f
- Thomsen, Hans M. 66of — »Billedet og Bogen« [»Das Bild und das Buch«] 66of
- Thomsen, Niels Th. 63, 65, 365, 645, 837, 838, 841, 842, 859f, 863, 869, 877f — *Hendes Filmshelt. En Dollarprinsesses Kærlighedsroman* [Ihr Filmheld. Der Liebesroman einer Dollarprinzessin] 365, 859, 861f — *Hvordan* [auch: *Hvorledes*] *jeg kom til Filmen/Den Stumme* [Der Stumme] 859f — »Lykkens Pamfilius« [»Der Pamfilius des Glücks«] 838 — »Mimis grønne Ungdom« [»Mimis grüne Jugend«] 837, 841 — *Paradisfuglen. En Roman om Kirurgi og Kærlighed* [Der Paradiesvogel. Ein Roman über Chirurgie und Liebe] 63, 645, 838, 841, 842
- Thornam, August 697
- Tidens Barn* [Das Kind der Zeit] 200, 205, 493, 494, 495 *↗* Rung, Otto
- Tidens Tegn* 271
- Tine* 223f *↗* Bang, Herman
- Tintenteufelchen* (deutscher Titel von *Kärlek och Journalistik*) 621, 622, 631 *↗* Bloch, Harriet
- Titanic – in Nacht und Eis* 422
- Tjep og Rudolf Severinsen* [Tjep und Rudolf Severinsen] 839 *↗* Bergstrøm, Vilhelm
- Tjep und Rudolf Severinsen (deutscher Titel von *Tjep og Rudolf Severinsen*) 839 *↗* Bergstrøm, Vilhelm
- Todessprung zu Pferd aus der Zirkuskuppel (deutscher Titel von *Dødsspring til Hest fra Cirkuskuplen*) 320
- Tolnæs, Gunnar 278, 300, 316, 374f
- Tolstoi, Leo 408 — *Krieg und Frieden* 408
- Topp, M. N. 322
- Træbukken og andre Fortællinger* [Novellen] 518 *↗* Michaëlis, Sophus
- Trebitsch, Siegfried 410
- Tredive Aar paa det danske Parnas* [Dreißig Jahre auf dem dänischen Parnäß] 555, 557f, 561, 563 *↗* Rosenkrantz, Palle
- Trier, Sigurd 712 — »Hænder« [»Hände«] 712
- Tscherning, Leo 259
- Tschudi, Hugo von 721
- Tugthusfange no. 97* [Der Zuchthausgefange Nr. 97] 407 *↗* Viebig, Clara
- Turèll, Dan 123
- Turgenew, Iwan Sergejewitsch 408
- Tvillingebrødrene* [Die Zwillingsschwestern] 337f *↗* Christensen, Peter
- Tyven* [In Fesseln der Liebe, auch: *Die Sünderin*] 214, 219 *↗* Bang, Herman *↗* Pontoppidan, Clara
- U**
- Udkast til Films-Dramaet »Den hvide Race«* [Entwurf zum Film-Drama »Die wei-

- ße Rasse»] *Pax Æterna/Den evige Fred* [Pax Æterna/Der ewige Friede] 335, 505, 509f, 512, 514↗Rung, Otto
- »Über Filmkomödien« (deutscher Titel von »Om Filmskomedier«) 330↗Locher, Jens
- Ufa 633
- Uhl, Jørn 839 — *Hjemløse* -. En Roman fra København i Bolignødens Tegn [Obdachlose -. Ein Roman aus Kopenhagen im Zeichen der Wohnungsnot] 839
- Ulv i Faareklæder* [Wolf in Schafskleidern] 329, 453↗Bloch, Harriet
- Una tragedia al cinematografo* 840
- Uncle Josh at the Moving Picture Show* 656
- Under Kærlighedens Aag* [Unter dem Joch der Liebe] 631↗Bloch, Harriet
- Under Masken* [Unter der Maske] 621↗Bloch, Harriet
- Unser gemeinschaftlicher Freund I-II* (deutscher Titel von *Vor fælles Ven*) 333↗Skands, Laurids
- Unter dem Joch der Liebe (deutscher Titel von *Under Kærlighedens Aag*) 631↗Bloch, Harriet
- Unter der Maske (deutscher Titel von *Under Masken*) 621↗Bloch, Harriet
- Unthan, C. H. 421f
- V
- V.S. 302
- Vaché, Jacques 889
- Vagten 122
- Valdemar, Carl 372 — *Der Doppelselbstmord* 372
- Vanemennesker* [Gewohnheitsmenschen] 540↗Michaëlis, Sophus
- Vasens Hemmelighed* [Das Geheimnis der Vase] 493↗Rung, Otto
- Ved Fængslets Port* [Versuchungen der Großstadt] 320, 337↗Steensgaard, Erling
- Ved Rattet* [Am Steuer] 382↗Nobel, Christian
- Ved Vejen* [Am Wege] 213↗Bang, Herman
- Veje, som skiltes* [Sich trennende Wege] 346↗Bloch, Harriet
- Vennelyst-Revue 40
- Venustoget i Norden* [Der Venuszug im Norden] 864, 866f, 868↗Raage, Harald
- Vera – Der Roman einer Frau* (deutscher Titel von *Vera eller En falder Kvindes Roman*) 463↗Skram-Knudsen, Johanne
- Vera eller En falder Kvindes Roman* [*Vera – Der Roman einer Frau*] 463↗Skram-Knudsen, Johanne
- Verband Deutscher Bühnenschriftsteller 403ff, 417
- Verden og Vi 748f
- Verdsligt Aandsliv hos Folket* [Weltliches Geistesleben im Volk] 684↗Lambek, Christian
- Verne, Jules 5, 141, 516, 522 — *Autour de la lune* 522 — *De la terre à la lune* 522
- Verschrieben* (deutscher Titel von *For-skrevet*) 92, 108↗Drachmann, Holger

- Versuchungen der Großstadt* (deutscher Titel von *Ved Fængslets Port*) 320, 337
 ↗ Steensgaard, Erling
- Via Crucis [Der Weg zur Buße]* 220, 454
 ↗ Barfoed, Aage ↗ Poulsen, Adam
- Victoria-Teater 59, 69, 302, 320, 584, 843f, 923
- Viebig, Clara 405, 407 — *Tugthusfange no. 97* [Der Zuchthausgefangene Nr. 97] 407
- Vieth, Ida Elisabeth 161, 162f, 249f
- Vigilia 644f
- Vingarme [Ikarus]* 357 ↗ Bang, Herman
 ↗ Stiller, Mauritz
- Vingeskudt [Gebrochene Flügel]* 285, 287
 ↗ Ott, Olga
- Vitagraph Company 128f, 407
- Vitascope 432f, 853, 855
- Vögel um den Leuchtturm (deutscher Titel von *Fugle omkring Fyret*) 34 ↗ Paludan, Jacob
- Voksdamen* [Die Wachsdame] 499f, 505, 506 ↗ Rung, Otto
- Vollquartz, Ingeborg 85f, 122, 124, 441, 817 — *Døren til Paradis* [Die Tür zum Paradies] 85 — *Gammeldags Kærlighed* [Altmodische Liebe] 86
- Vor fælles Ven [Unser gemeinschaftlicher Freund I-II]* 333 ↗ Skands, Laurids
- Vort Land 638, 676, 732, 734
- Vossische Zeitung 516
- Voyage à travers l'impossible* 920 ↗ Méliès, Georges
- W
- Waagø, Hans 679
- Wagner, Richard 529
- Walden, Herwarth 173, 873f
- Wamberg, Helge 510, 520, 590
- Washington, George 131
- Wassermann, Jakob 405, 410, 410
- Wedekind, Frank 410, 410
- Wendel-Oberg, Paul 320, 320 — *En Hofintrige* [Eine Hofintrige] 320
- Wells, H. G. 408, 522 — *The First Men in the Moon* 522 — *The War of the Worlds* 522
- Weltliches Geistesleben im Volk (deutscher Titel von *Verdsligt Aandsliv hos Folket*) 684 ↗ Lambek, Christian
- Wenn die Glut der Rache gelöscht wird (deutscher Titel von *Naar Hævngløden slukkes*) 619 ↗ Bloch, Harriet
- Wenn die Herzen rufen (deutscher Titel von *Naar Hjertene kalder*) 473 ↗ Lange, Sven
- Whitman, Walt 878, 880f, 881, 940
- Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet* 331 ↗ Dupont, Ewald André
- Wie ein Filmmanuskript ausgeführt werden sollte (deutscher Titel von *Huru ett biografmanuskript bör utföras*) 331 ↗ Magnusson, Charles
- Wie komme ich zum Film?* 331 ↗ Mack, Max

- Wie schreibe ich einen Film? Ein Lehr- und Hilfsbuch für Filmschriftsteller 331
↗ Adler, Wilhelm
- Wie schreibt man einen Film? (deutscher Titel von *Hvorledes skriver man en Film?*) 330f, 331, 336, 340, 352
↗ Locher, Jens
- Wied, Gustav 84, 90, 92f, 93, 97, 251, 389, 392, 666, 686 — *Kærlighed og Selvmord* [Liebe und Selbstmord] 251 — *Slægten* [Die von Leunbach] 686
- Wiener Eisbär 374, 374
- Wieth, Clara ↗ Pontoppidan, Clara
- Wilde, Oscar 251 — *The Picture of Dorian Gray* (Roman) 251
- Wilhelm II. 721
- Wilson, Leon 912 — *Merton of the Movies* 912
- Wolder, Sophus 362
- Wolf in Schafskleidern (deutscher Titel von *Ulv i Faarekleader*) 329, 453
↗ Bloch, Harriet
- Wolfssohn, Georg 420
- Wolthemath, Holger 312
- Wolzogen, Ernst von 405, 410
- Wratitsch, Josef 327
- Z
- Zahle, Carl Theodor 137
- Zangenberg, Christian 750, 774, 807f, 810, 812, 814, 815, 824
- Zangenberg, Einar 303, 345, 385, 612, 613ff, 615, 664
- Zangenberg, Lillian 345
- Zerbrochenes Glück (deutscher Titel von *Bristet Lykke*) 415, 468, 470, 478ff
↗ Lange, Sven
- Zernichow, Lyke von der 632
- Zobeltitz, Feodor von 405, 410, 410
- Zola, Émile 7, 208, 241, 407, 429, 561f, 566, 686, 829 — *La Bête humaine* 566 — *L'argent* (Roman) 407 — *Le roman expérimental* 241 — *Penge* [Geld] (Film) 7, 407
- Zweig, Stefan 194
- Zwischen den beiden Seen (deutscher Titel von *Mellem de to Søer*) 838
↗ Dam, Albert
- Zwischenmenschliches Zusammensein (deutscher Titel von *Samvær mellem mennesker*) 697
↗ Bull, Theodora Hagerup