

Constanze Gestrich

Die Macht der dunklen Kammern

Die Faszination des
Fremden im frühen
dänischen Kino



Berliner
Beiträge zur
Skandinavistik
Band 15

Constanze Gestrich

Die Macht der dunklen Kammern.
Die Faszination des Fremden im frühen dänischen Kino

Berliner Beiträge zur Skandinavistik

Herausgegeben von

Antje Hornscheidt, Hartmut Röhn, Stefanie von
Schnurbein und Stephan Michael Schröder

Band 15

Constanze Gestrich

Die Macht der dunklen Kammern

Die Faszination des Fremden
im frühen dänischen Kino

Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität

Berlin 2008

Constanze Gestrich: Die Macht der dunklen Kammern.
Die Faszination des Fremden im frühen dänischen Kino
1. Aufl. – Berlin: Nordeuropa-Institut, 2008. – ISBN: 978-3-932406-30-0
(Berliner Beiträge zur Skandinavistik ; 15)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbe-
sondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfil-
mungen und für Einspeicherung in elektronische Systeme.

1. Auflage 2008

© 2008 Nordeuropa-Institut Berlin sowie der Autorin

Umschlaggrafik: Christian Brath
Gesetzt aus der Berthold Concorde von Adobe™
Druck und Bindung: Druckhaus Berlin-Mitte

ISSN: 0933-4009
ISBN: 978-3-932406-30-0

Dank

Zur Entstehung dieses Buches haben zahlreiche Personen und Institutionen beigetragen. Für wertvolle Hinweise, Kritik und anregende Diskussionen danke ich meinen Betreuern Stefanie von Schnurbein (Nordeuropa-Institut, Humboldt-Universität Berlin) und Stephan Michael Schröder (Institut für Skandinavistik, Universität Köln) sowie meinen Kolleginnen und Kollegen aus dem DFG-Projekt »Literatur der Alterität – Alterität der Literatur. Das Fremde und das Eigene in den skandinavischen Literaturen seit 1800« von der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und der Humboldt-Universität Berlin: Heinrich Anz, Wolfgang Behschnitt, Thomas Mohnike, Susanne März, Andrea Widegreen, Andrés Masát, Kirsten Wechsel, Christiane Barz, Sophie Wenerscheid und Anna Sagerer.

Außerdem danke ich Inga Pollmann, Frauke Stuhl, Felix Wiesjahn und Sabine Mohr für Anregungen und die Durchsicht des Manuskripts, Pil Dahlerup von der Georg Brandes Skole in Kopenhagen, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Filmarchivs und des Bild- und Plakatarchivs des Dänischen Filminstituts sowie dem Nordeuropa-Institut der HU Berlin für den großzügigen Druckzuschuss. Mein besonderer Dank gilt Tomas Milosch für die Hilfe bei der Formatierung des Manuskripts, Christian Brath für die Gestaltung der Umschlagsgrafik sowie Oliver Dieser und Alexandra Brünger für die Bearbeitung der Grafiken.

Vor allem aber danke ich meinen Eltern, die das Vorhaben von Anfang an unterstützt haben, und Martin, Jeremias, Kaja und Helena, die es auf ihre ganz besondere Weise angeregt, begleitet und ausgehalten haben.

Inhalt

Einleitung	9
Teil 1	
Frühes Kino und die Faszination des Fremden: Theorien, Diskurse, Geschichte	25
1 Theoretische Prämissen zu medialer Macht und Fremdheit	26
1.1 Techniken des Zuschauens	26
1.2 Das Fremde begreifen. Über Fremdheitsvokabeln	35
2 Unterwegs in Kopenhagen. Eine Spurensuche	45
2.1 Dänemarks (Post-)Kolonialismus	45
2.1.1 Zur dänischen Kolonialgeschichte	45
2.1.2 Postkoloniale Zugänge zur dänischen Kultur- und Filmgeschichte	50
2.2 Überlegungen zu Stummfilmkino und Alterität	55
2.2.1 Stadt, Kino, Jahrmarkt: Das Fremde und die Moderne	55
2.2.2 Zur Alterität des Mediums	67
2.2.3 Eine Ästhetik des frühen Films	78
Teil 2	
Erotische Exotik, vertraute Strukturen: Dramen von Sexualität, Geschlecht und »Whiteness«	87
3 Weiße Männer auf Safari und Frauen im Bordell	88
3.1 Jagdtrophäen	90
3.2 In den Fängen des weißen Sklavenhandels	97
3.3 Haremsfilme	111
3.3.1 Zur Motivgeschichte des Harems	111
3.3.2 Der Harem als Schreckensort: Orientalistische Rettungsdramen des frühen Kinos	119
3.3.3 Der Topos weiblicher Verführbarkeit	123

4	Über Lieblingsfrauen und andere Idole	128
4.1	Weißer Maharadschas und körperlose Frauen: Die dänischen Maharadja-Filme	128
4.2	Dramen der Männlichkeit: Gunnar Tolnæs und Rudolph Valentino	147
5	Der Maharadscha und das Melodrama. Die Genese eines Genres	159
5.1	Zum Problem der Gattungszuschreibung	159
5.2	Topoi des Melodramatischen	162
5.2.1	Familie und Leiden	162
5.2.2	Über das Staunen. Sensation und Action im frühen Filmmelodrama	167
5.3	Von Helden, Stars und deren Antipoden	175
5.3.1	Die Maharadscha-Parodie Lau Lauritzens	175
5.3.2	Sphärische Wesen und dunkle Gestalten: Über Asta Nielsen	181

Teil 3

»Rasse«, Krankheit, Kriminalität: Der Ausschluss des Fremden 187

6	Kino und Kolonialismus	188
6.1	Über koloniales Begehren	193
6.1.1	Das narrative Stereotyp kolonialer Liebe	193
6.1.2	Der Topos des gemischten Blutes	203
6.1.3	Geschichten von fremden Mädchen und vom Herzen	208
6.1.4	Koloniale Liebe im Spreewald	213
6.2	Seuchen, Ansteckung und moderne Medizin	219
6.2.1	Drei Paradigmen des Kolonialdiskurses: Diebstahl, Krankheit und Gewalt	219
6.2.2	Degenerationstheorien und Konzepte von Ansteckung	223
6.2.3	Pathologisierungen: Holger-Madsens und Otto Rungs koloniale Projekte	232
6.2.4	Epidemiologie und Populärkultur	238
6.2.5	Zur Darstellbarkeit unsichtbarer Prozesse	241
7	Dem Orientalen auf der Spur. Zum Kriminalfilm	251
7.1	Verbrechen, Norm und Alterität	255
7.1.1	Modernitätsthese und das Prinzip der Aufklärung	260
7.1.2	Dr. Harmodis Fetische	266

7.2	Thesen zu Gewalt und Film	273
7.3	Über Vermessungen des Körpers und mediale Reproduktion	284
7.3.1	Die Diskurse Kriminologie und Ethnologie	286
7.3.2	Die Entstehung imaginärer Körper in der Biometrie	291
Teil 4		
Vom Süden in den Norden, vom Stummfilm zum Tonfilm		303
8	Interferenzen zwischen Tropen- und Polardiskurs	304
8.1	Über Authentizität und Fiktionalität	311
8.2	Hegemoniale Bilder des Nordens	316
8.2.1	Orte der Bewährung, Reinheit und Ursprünglichkeit	316
8.2.2	Von Liebe, Familie und Weißsein	321
8.3	Raubtiermetaphern, Unordnung der Geschlechter und das Motiv der Besessenheit. Ambivalenzen des Nordens	324
9	Als die Bilder sprechen lernten. Ein Medienwandel und die Faszination des Fremden	339
9.1	Zum dänischen Tonfilm	339
9.2	Konstruktionen medialer Alterität in Stummfilm und Tonfilm	341
Anhang		352

Einleitung

In seinem 1915 erschienen Roman *Tropen* lässt der Wiener Avantgarde-Autor Robert Müller seine Protagonisten in einer Höhle die Verdoppelung des Körpers entdecken. Licht und Materie werden hier identisch sowie auch Original und Kopie nicht länger von einander zu unterscheiden sind. Müllers Roman entwirft eine künstliche Realität, in der eine einheitliche und kohärente Identität unmöglich wird.¹ Er formuliert:

Wir bestanden in dieser Sphäre als Lichterscheinungen [...]. Der Gehörsinn war ausgeschaltet. [...] Unser Tastsinn und unser Gesicht verschmolzen. Licht und Materie wurden identisch und die Folge war, daß wir raumlos dastanden, gleichsam an die grüne Wand gemalt, plattgedrückt von der räumlichen Herrschaft des grünen Lichts. [...]»Was war das?« frug der Holländer. »Der zweite Leib!« sagte Slim. »Wenn man einmal den ersten vermißt, – kann man hier immer noch in der Reserve hausen!«²

Es ist die Realität des Stummfilms, die die Tropenreisenden da am Ende ihres Irrwegs im tiefsten brasilianischen Dschungel entdecken. Dabei tauchen die Tropen bei Müller nur noch als Wortspiel auf, der Exotismus wird als Projektion entlarvt, der nicht die Fremde beschreibt, sondern viel mehr über die Fantasmagorien des Eigenen aussagt. Insofern antizipiert Müllers Roman viele der in der vorliegenden Arbeit gestellten Fragen. Dazu gehört, dass die Protagonisten den Stummfilm als eine Art Vergleich zur Dissoziation der eigenen Persönlichkeit sowie der Fragmentierung der Welt entdecken, was im Filmdiskurs der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts ein oft thematisierter Gedanke ist. Dies hängt mit der Vorstellung zusammen, dass dem Film die Möglichkeit zugeschrieben wird, die Wirklichkeit realistisch abzubilden und ihr aber zugleich – oder gerade dadurch – eine Dimension des Unheimlichen hinzuzufügen. Figuren des Doppelgängers, der Traumwelt, der künstlichen Realität oder der anderen Natur werden immer wieder mit dem Film in Zusammenhang gebracht.³

¹ Vgl. HOLDENRIED: 2000.

² MÜLLER: 1991, 169.

³ Annette Keck und Nicolas Pethes formulieren dies folgendermaßen: »Die Rolle bildgebender Verfahren und technischer Implementierungen des Menschen ist keineswegs ein Problem des 20. Jahrhunderts, sondern ein – vielleicht sogar: das – Problem der Neuzeit. Die technische Bespiegelung des Menschen steht in der Tradition der Mechanisierung des abendländischen Weltbilds seit der Renaissance und »Medien«,

Es gehört ebenfalls dazu, dass Müller seine Reisenden den Stummfilm in den Tropen entdecken lässt, im tiefen brasilianischen Urwald, in dem sie nach einer längeren Irrfahrt am Ufer eines Flusses stranden und nach und nach dem Wahnsinn verfallen. Damit gibt er dem Zusammenhang zwischen Kino und Fremde Ausdruck, der im Folgenden in seinen unterschiedlichen Modi und Facetten untersucht werden soll. Deutlich wird hier bereits, dass es besonders die exotische Fremde ist, die als Vergleichsmoment mit dem Kino herangezogen wird. Bei Müller kommt die Realität des Stummfilms als Verdoppelung, aber zugleich auch als Verzerrung des Lebens in einer sich hinter einem Wasserfall befindenden grünen Höhle zum Vorschein. Dieses abgewandelte Höhlengleichnis verweist u. a. auf den dunklen Raum des Kinos, der als einer der großen Neuheiten des Mediums galt: Selten zuvor saß ein solch heterogenes Publikum im dunklen Raum so eng nebeneinander, wie dies im Kino der Fall ist.

Müllers Text zeigt also exemplarisch, dass anhand der Beschreibung des Kinos als ›dunkle Kammer‹ die in der vorliegenden Arbeit miteinander verknüpften Alteritätsdiskurse skizziert werden können. Die dunklen Kammern des Kinos sind in mehrfachem Sinne metaphorisch. Sie verweisen über dessen räumliche Struktur hinaus auf Farbsymboliken, auf Machtverhältnisse, auf blinde Flecke in der Geschichtsschreibung sowie technikgeschichtliche und philosophische Kontexte.

Zunächst erinnert die Formulierung an die so genannte Camera Obscura, die als eine der Vorläufertechniken des Films gilt. Es ist allerdings zu bedenken, dass es sich bei der Entwicklung des Films keineswegs um eine teleologische Technikgeschichte handelt, sondern dass es um 1900 vielmehr ein Zusammenspiel unterschiedlicher optischer Techniken wie Panorama, Diorama, Stereoskopie, Laterna Magica u. a. gegeben hat und der Film nur eine von diesen gewesen ist.⁴ So existierten auch in den Anfangsjahren des Kinos keine großen Kinopaläste, sondern Filme wurden auf dem Jahrmarkt, in Theatern, und in Wanderzelten aufgeführt.

Bereits Roland Barthes grenzt sich in *Die helle Kammer* von der in der Forschung üblichen Herleitung der Fotografie aus der Technik der

alte wie neue, sind das Konstrukt eben dieses Diskurses vom »Anderen« des Menschen, das ihn zugleich repräsentieren, wenn nicht supplementieren kann.« (KECK und PETHES: 2001, 15.)

4 Vgl. CRARY: 1996.

Camera Obscura ab. Die Fotografie sei im Gegenteil eher auf die Camera Lucida⁵ zurückzuführen, da sie sich durch Platttheit und Oberflächigkeit auszeichne, trotz der von Barthes ebenfalls konstatierten fotografischen Rätselhaftigkeit. Die helle Kammer wird bei Barthes so zur Metapher für das von ihm ausgemachte Spannungsfeld der Fotografie, das sich zwischen Intimität und einer absoluten Äußerlichkeit entfaltet. Für Barthes ist der Gedanke von Bedeutung, dass das, was auf manchen, besonderen, Fotografien abgebildet ist, irgendwann einmal Wirklichkeit gewesen ist, d. h. dass es tatsächlich so, wie es auf dem Bild zu sehen ist, existiert haben muss. Die Fotografie lasse dem Betrachter einen Freiraum, etwas zu ergänzen, sich selbst einen Standpunkt zu suchen und dem Gesehenen ein individuelles Element hinzuzufügen. Diesen Moment nennt Barthes das *punctum* der Fotografie.

Es kommt mir allerdings an dieser Stelle darauf an, dass Barthes die Fotografie für seine Begriffsbestimmung vom Film abgrenzt. Zum Unterscheidungskriterium wird die überwältigende Macht der bewegten Bilder. Barthes schreibt:

Füge ich auch dem Bild des Films etwas hinzu? Ich glaube nicht; dafür bleibt keine Zeit: vor der Leinwand kann ich mir nicht die Freiheit nehmen, die Augen zu schließen, weil ich sonst, wenn ich sie wieder öffnete, nicht mehr dasselbe Bild vorfände; ich bin zu ständiger Gefräßigkeit gezwungen; eine Menge anderer Eigenschaften sind im Spiel, doch nicht *Nachdenklichkeit*; daher mein Interesse für das Photogramm. Dennoch übt der Film eine Macht aus, welche die PHOTOGRAPHIE auf den ersten Blick nicht besitzt [...].⁶

Warum aber wird das Kino eigentlich mit Überwältigung und einer Art Entmündigung des Zuschauers in Zusammenhang gebracht, der kein selbstständig reflektierender Betrachter ist, sondern eben ein passiver Zuschauer? Inwiefern dies ein Mythos ist, der von Anfang an Bestandteil des Filmdiskurses war und somit zu den grundlegenden Konstruktionen des Kinos gehört, bildet eine der zentralen Fragestellungen dieses Buches. Die vermeintliche Suggestivkraft der bewegten Bilder umfasst die These, dass die Beziehung zwischen Leinwand und Zuschauer ein subtiler und unbewusster Prozess ist. Sie wurde und wird vielfach als eine haptische Beziehung beschrieben, die auf Basis der Materialisierung von Zwischen-

⁵ Die Camera Lucida ist ein »Apparat, ein Vorläufer der Kamera, mit dessen Hilfe man einen Gegenstand durch ein Prisma hindurch zeichnen konnte, das eine Auge auf die Vorlage, das andere auf das Papier gerichtet.« (BARTHES: 1989, 117.)

⁶ BARTHES: 1989, 65–66.

räumen funktioniert. Dies wiederum wird zum Teil einer weiteren Denkfigur: der der Faszination des Kinos und dessen ›infektiöser‹ Kraft, da im dunklen Raum des Kinos der Funke zwischen Leinwand und Zuschauer auf ansteckende Weise überspringe.

Über den Verweis auf die unterschwellige Macht der bewegten Bilder hinaus beinhaltet die Bezeichnung des Kinos als dunkle Kammer auch einen Hinweis auf die Farbmethaphorik, die das Verhältnis von Identität und Alterität bis heute prägt und besonders für das frühe Kino von Bedeutung ist, das verstärkt mit den Effekten von Licht und Schatten, Helligkeit und Dunkelheit oder auch mit der Signalwirkung von Farben gearbeitet hat.⁷ Das Fremde wird oft mit Dunkelheit und der Farbe Schwarz in Zusammenhang gebracht. Das ›Herz der Finsternis‹ stellt das Radikal-Andere dar. Der Kolonialismus wiederum gebärdet sich als Zivilisierungs- und Aufklärungsprojekt und seine Rhetorik ist somit geprägt vom Kontrast zwischen hell und dunkel, weiß und schwarz, Schattendasein und Lichtgestalten. Ebenso wie die Farbmethaphorik innerhalb des kolonialen Kontextes eine Rolle spielt, kann dieser selbst auch als ein dunkles Kapitel der Geschichte bezeichnet werden, was insbesondere für Dänemark gilt, wo die Aufarbeitung der eigenen kolonialen Geschichte nur schleppend in Gang kommt. Das führt dazu, dass es nur wenig Forschungsliteratur zu kolonialen Themen gibt und auch die postkoloniale Theoriebildung in Dänemark bislang eher marginal war.

Zur Parallelisierung des Dunklen mit dem Fremden kommt hinzu, dass es eine Kategorie der Sichtbarkeit ist, d. h. die Differenzierung zwi-

7 Viele der frühen Filme wurden zwar als Schwarz-Weiß-Material aufgenommen, aber in eingefärbter Form vorgeführt. Zunächst geschah dies durch Hand- oder Schablonenkolorierung (bei letzterer war Pathécolor marktführend). Ab 1920 verwendete man verstärkt die Technik des Tinting (Ersetzen der Farbe Weiß) oder des Toning (Ersetzen der Farbe Schwarz), wodurch man monochrome Filmstreifen erhielt. (Vgl. hierzu BROWNLOW: 1997, 342–346 und KOSHOFER: 1988.) Das von mir gesichtete Quellenmaterial bot allerdings für eine Analyse hinsichtlich der ›Farbe des Fremden‹ im frühen Kino keine Anhaltspunkte, da außer vereinzelten Filmplakaten keine farbigen Dokumente auszumachen waren. Dass fast alle frühen Filme ausschließlich als Schwarz-Weiß-Kopien archiviert wurden, liegt u. a. an der hohen Brennbarkeit vor allem der durch Tinting und Toning entstandenen Farbfilmen. Dies ist insofern besonders bedauerlich, da wohl vor allem orientalistische Filme eingefärbt wurden. So schreibt Oskar Messter, der deutsche Filmpionier: »Mit [...] kolorierten Bildern ahte man besonders bei orientalistischen Szenen und anderen farbenreichen Aufnahmen Erfolg. Das war natürlich Kitsch, aber er gefiel dem Publikum.« (MESSTER: 1936, zit. nach: KOSHOFER: 1988, 16.)

schen Vertrautem und Fremdem beruht oftmals auf einer visuellen Basis. Insofern stellt sich die Frage, ob mit dem Kino ein Medium entsteht, das in besonderer Affinität zum Fremden und dessen vermeintlicher Sichtbarkeit steht. Dabei geht es nicht nur um die Metaphorik von schwarz und weiß, wobei diese natürlich aufgrund der Tatsache, dass die Bilder schwarz-weiß sind besonders deutlich hervor tritt, sondern genereller um eine Hervorhebung körperlicher Devianz in den Filmen. Dazu trägt bei, dass der Körper für die Bestimmung des Individuums sowie der Identität zunehmend an Bedeutung gewinnt, was auch durch neue Erkenntnisse der Natur- und Sozialwissenschaften bedingt wird. Ein anderer Aspekt der Sichtbarkeit des Fremden kommt indes zum Ausdruck, wenn man es als Teil der Faszination des Fremden betrachtet. In diesem Sinne bezeichnet Ulrich Erker-Sonnabend die Wahrnehmung des Fremden als ›Augenlust‹, den Reisenden als ›Augenmenschen‹, der sich die fremde Landschaft und Kultur visuell aneigne.⁸ Diese Lust an der Opulenz des Fremden, der Prächtigkeit des Orientalischen, der Mannigfaltigkeit des Exotischen oder auch der Kargheit des Polaren spielt in den Repräsentationen des Fremden im frühen Kino eine große Rolle und lässt auf der Leinwand neue Welten entstehen. Beschreiben Zeitgenossen die Welt des Kinos, wird diese immer wieder in Opposition zum grauen Alltag gesetzt.

Im Kino ist die einzige Lichtquelle der auf die Leinwand projizierte Film, was dessen Illusionskraft umso stärker erscheinen lässt.⁹ Die Tatsache, dass sich das Kino im dunklen Raum abspielt, bot immer wieder Anlass zur Kritik am Kino, das als verwerflich, unsittlich und verderblich wahrgenommen wurde. Dies ist Teil der Alterisierung des Mediums Stummfilms. Es stellt sich jedoch die Frage, ob man überhaupt von einer Alterität des Stummfilms sprechen kann, obwohl sich das Kino zunehmend zum Mainstream entwickelt und die erzählten Geschichten eher konservativen Logiken folgen. Tatsächlich gilt aber vor allem für die ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, dass der Film als besonders geeignet für die Darstellung des Unheimlichen, Uneindeutigen und Gebrochenen verstanden wurde. Ähnlich wie Literatur, besonders eine modernistische und avantgardistische Literatur, wird Film in den Anfangsjahren u. a. als adäquater Ausdruck des ›Anderen‹ der Welt betrachtet.

8 Vgl. ERKER-SONNABEND: 1988.

9 Vgl. HOLLAENDER: 1991, 15–16.

Dies macht deutlich, dass es sich bei der Behauptung von der Alterität eines Mediums immer um Postulate und Zuschreibungen handelt, die in einem bestimmten kulturellen, historischen und ästhetischen Kontext stehen. In Bezug auf den frühen Film muss man auch den Aspekt der Medienkonkurrenz beachten, da sich das neue Medium als kulturelle Praxis gegen andere erst durchsetzen musste. Das Postulat einer Alterität des Kinos diene ebenfalls der Abgrenzung von anderen Kulturformen. Exotistische und orientalistische Filme werden in besonderem Maße zum Ort der Verhandlung medialer Alterität, d. h. sie heben die spezifischen Eigenschaften des Filmischen besonders deutlich hervor, mehr noch: Sie bündeln und präzisieren filmhistorische und -theoretische Fragestellungen. Die im Folgenden untersuchten Filme sind folglich oft metafictional und reflektieren nicht nur die Beziehung zwischen dem Vertrauten und dem Fremden, sondern mit der Frage nach der Faszination des Fremden auch Aspekte von Wahrnehmung, filmischer Repräsentation und des künstlerischen Ausdrucks. Insofern sind die exotistischen und orientalistischen Filme, obwohl sie, betrachtet im Gesamtzusammenhang der dänischen Spielfilmproduktion bis 1930, nur einen relativ kleinen Bestandteil ausmachen (etwa 50 von 1300), Embleme zentraler Themen des Stummfilmdiskurses und infolgedessen repräsentativ für Fragestellungen, die über den engeren Horizont der Faszination des Fremden hinausgehen.

Zum Aufbau des Buches

Die Struktur des vorliegenden Buches orientiert sich an thematischen und gattungsspezifischen Anhaltspunkten. In Teil I werden Theorien, Diskurse und Geschichte des frühen Kinos in Dänemark sowie der Faszination des Fremden dargestellt. Zugleich dienen diese Kapitel der Darlegung des methodischen und theoretischen Umfelds sowie der Aufzeichnung und kritischen Lektüre von Positionen der Filmwissenschaft und der Fremdheitsforschung. Die Frage nach der ›Macht der dunklen Kammern‹ lässt sich fokussieren auf Techniken des Zuschauens, Aspekte von Wahrnehmung, Medialität sowie der politischen Implikation und gesellschaftlichen Relevanz des Kinos, d. h. auf Fragen nach möglichen Einflüssen auf Identitäts- und Subjektbildungsprozesse im und durch das Kino (Kapitel 1.1). Kapitel 1.2 stellt unterschiedliche Begriffe zur Benennung des Fremden sowie Konzepte der Fremdheitsforschung dar. Mittlerweile ist die Spannweite der Begrifflichkeiten des Anderen, des Frem-

den, des Exotischen, des Alteritären etc. derart angewachsen (wobei sie oft in unterschiedlichem, ja widersprüchlichem Kontext verwendet werden), dass hier eine grundlegende Klärung vonnöten ist. Vor der Folie dieser eher allgemeinen Überlegungen wird in Kapitel 2.1 die spezifische Situation in Dänemark untersucht, wobei besonders die dänische Kolonialgeschichte sowie deren Aufarbeitung im Zentrum stehen. Es wird erörtert, inwiefern es sinnvoll ist, von einem dänischen Postkolonialismus zu sprechen.

Immer wieder wurde das Kino in ein spezifisches Verhältnis zur Moderne gesetzt, wobei sowohl die technischen Fortschritte der Moderne als auch deren Wahrnehmungs- und Subjektkonstitutionen eine Rolle spielen. Zudem lässt sich das Fremde als einer der hauptsächlichen Impulsgeber der Moderne beschreiben.¹⁰ Es kommt hier ein Aspekt von Moderne ins Spiel, der bei einer Gleichsetzung von Moderne mit technischem Fortschritt außer Acht gelassen wird, im Zusammenhang mit der Faszination des Fremden aber von grundlegender Bedeutung ist: die Aufwertung des Irrationalen. Integriert man diese Aspekte in die Analyse von Moderne, Alterität und Kino, so ergibt sich ein Widerspruch zu einer teleologisch gedachten Fortschrittsgeschichte, da der Film für viele Zeitgenossen zum Ausdruck einer anderen Realität wird, die dem aufklärerischen Impetus der Moderne entgegen zu stehen scheint. In den exotistischen und orientalistischen Filmen wird dies, so eine der zentralen Thesen dieser Arbeit, einerseits verhandelt, andererseits aber auch zugleich zu einer ästhetischen Struktur (Kap. 2.1 und 2.2). Neben den erwähnten postkolonialen Theorien bilden deshalb Studien zum frühen Film einen weiteren wichtigen theoretischen Kontext meiner Überlegungen, die in Kapitel 2.3 im Hinblick auf die Konstruktionen des Vertrauten und Fremden gelesen werden sollen. Es gehen nicht nur Theorien, die anhand des frühen Films entwickelt wurden, in die Arbeit ein, sondern auch neuere Ansätze zur Filmanalyse, wie z. B. Thesen zum Melodrama oder zur Blickanalyse.

Die Thematisierung medialer Alterität sowie eine modernistische Ästhetik scheinen auf den ersten Blick im Widerspruch zum Plot vieler der untersuchten Filme zu stehen. Sie folgen eher einer Logik der Überführung des Fremden in vertraute Strukturen, wie in Teil II der Arbeit dargestellt wird. Das betrifft zum einen Topoi von »Whiteness«, d. h. von Ent-

¹⁰ Vgl. HONOLD und SCHERPE: 2004, 3.

würfen einer als weiß und normal kodierten Ordnung, die als erstrebenswert dargestellt wird. Unterstützt wird dies durch Genreentwürfe wie das Rettungsdrama bzw. allgemeiner das Melodrama, die Dichotomien zwischen schwarz und weiß, gut und böse schüren. Durch diese Polarisierung überführen sie Fremdes in Vertrautes. Beide Modi, die Darstellung von »Whiteness« sowie das Genre des Rettungsdramas bzw. des Melodramas, dienen der Legitimierung der Faszination für das Fremde. Auf der Kehrseite dieser eher konservativen Bewegungen steht jedoch die Öffnung eines alternativen Raumes, in dem sich vor allem neue Modelle der Geschlechterpositionierung erproben lassen, aber auch ästhetische Freiräume geschaffen werden. Insofern greifen einige der analysierten Filme der Debatte um eine mediale Alterität des Films voraus, die vor allem in den 1920er Jahren innerhalb eines eher avantgardistischen Diskurses geführt wurde. Dargestellt wird dieses Spannungsfeld anhand von Filmen, in denen Identität und Alterität, Geschlecht und Sexualität besonders ausdrücklich verhandelt werden, nämlich in Filmen über Prostitution und über den Harem. Dabei soll es, wie sich mit Anne McClintock formulieren lässt, nicht nur um die Beziehung zwischen schwarzen und weißen Menschen gehen, sondern »about how the categories of whiteness and blackness, masculinity and femininity, labor and class came historically into being in the first place.«¹¹ Während im 2. und 3. Kapitel eher inhaltliche und thematische Aspekte im Vordergrund stehen, betont das 4. Kapitel Fragen nach dem Genre. Mit dem Modus des Melodramas wird hier einer der wichtigsten Momente der frühen dänischen Filmgeschichte aufgerollt: Das dänische Stummfilmkino ist in den 1910er Jahren besonders mit der Produktion von Melodramen bekannt geworden, die Phänomene wie Liebe, Familie und Ehe sowie deren Auflösung und Gefährdung in den Mittelpunkt stellen.

Das in den ersten beiden Teilen entfaltete zentrale Spannungsfeld beleuchtet also einerseits das Kino als Mainstream und als Teil normativer und ordnender Strukturen. Andererseits gilt es, das Kino als Arena der Erprobung neuer gesellschaftlicher und ästhetischer Phänomene zu verorten. Das dänische Kino wurde bislang oft ausschließlich unter dem zuerst genannten Blickwinkel untersucht. Mein Anliegen ist deshalb die

¹¹ MCCLINTOCK: 2001, 16.

Suche nach der (unterschwelligem oder heimlichen) Faszinationskraft des Fremden, die aber an Normalisierungsbewegungen gekoppelt ist.

Auch Teil III der Studie steht im Zeichen des skizzierten Spannungsfeldes. Es geht um unterschiedliche Prozesse des Ausschlusses des Fremden wie dessen Pathologisierung und Kriminalisierung. Die kolonialen Liebesdramen schließen unmittelbar an die Überlegungen zum Melodrama sowie zur Herstellung ›weißer Ordnungen‹ an, wobei sie dies in den Kontext von Kolonialismus, Imperialismus und hegemonialen Bestrebungen stellen. Der Aspekt des kolonialen Begehrens bringt Hybriditätskonzepte ins Spiel, die nicht nur für den kolonialen Kontext, sondern bekanntlich auch in den postkolonialen Theorien eine Rolle spielen. Ausdruck finden diese im Topos der »rassen«- und kulturübergreifenden, der kolonialen Liebe. Sie folgt einer widersprüchlichen Logik von Anziehung und Abstoßung sowie von Illegitimität, Disziplinierung und einer ungebrochenen Faszination (Kapitel 5.1). Verdichtet wird dieser Prozess im Konzept von Ansteckung, da sich hier die Gefahr des Fremden und die damit verbundene Tabuisierung verbindet mit der Bewegung der Anziehung und dem unabwendbaren Eindringen des Fremden. Konzepte von Ansteckung im kolonialen Kontext verhandeln also das, was die koloniale Liebe so gefährlich macht: die Ansteckung des Vertrauten durch das Fremde, wobei sich dies nicht nur auf Krankheiten bezieht, sondern auch auf die Angst vor Verunreinigung und Vernichtung. Im Mittelpunkt steht hier jedoch die Pathologisierung des Fremden, das als Herd und Keim ansteckender Krankheiten wahrgenommen wird (Kapitel 5.2).

Neben dem Paradigma der Krankheit zählt auch das der Kriminalisierung zu den zentralen Aspekten des Ausschlusses des Fremden. In vielen Kriminalfilmen kommt ein exotischer oder orientalisierter Verbrecher vor, so dass die Kriminalisierung und der damit verbundene Entwurf einer Gegensätzlichkeit zu Aufklärung und Norm vor allem anhand von subalternen Subjekten thematisiert werden (Kapitel 6). Gemeinsam ist den Rassentheorien sowie den kriminologischen Ansätzen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts der Gestus der Kennzeichnung und des Maßnehmens des fremden bzw. verdächtigen Subjekts. Die Kriminalfilme machen in der Darstellung von Doppelgängern, Identitätsauflösungen und -uneindeutigkeiten die in den Biometrien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts entstehenden imaginären Körper zum Thema, so dass sie sich als Metakommentare filmischer Diskurse lesen lassen (Kapitel 6.3).

Im Schlussteil der Studie werden die Ergebnisse, die anhand der Analysen exotistischer und orientalistischer Filme sowie der Diskurse, in die diese eingebettet sind, gewonnen wurden, mit dem Polardiskurs in Zusammenhang gestellt. Die Imaginationen des Tropischen, Exotischen, Orientalischen und Kolonialen werden so ergänzt um die Darstellung des Polaren, was für den dänischen Kontext insofern relevant ist, da das Verhältnis zu Grönland einen wichtigen Teil der dänischen Kolonialgeschichte sowie des nationalen Selbstverständnisses bildet. Im dänischen Filmdiskurs verbindet sich dies mit der Einführung des Tonfilms und der damit zusammenhängenden Tendenz einer Nationalisierung des Films: Der erste dänische Tonfilm ist ein Film mit dem Titel *Eskimo* und entwirft eine den kolonialen Liebesgeschichten im tropischen Setting vergleichbare Handlung. So lassen sich die gewonnenen Ergebnisse sowohl filmgeschichtlich als auch hinsichtlich der Bedeutung des Kolonialismus in und für Dänemark abschließend weiterführen und neu perspektivieren.

Materialauswahl und Quellenlage

Kristin Thompson und David Bordwell beschreiben noch Mitte der 1990er Jahren ein Desiderat in der Erforschung des frühen Films in Dänemark. Dies gelte insbesondere für Filme der 1910er Jahre.¹² In Bezug auf den dänischen Stummfilm ist das insofern erstaunlich, da die dänische Filmindustrie in jener Zeit ihre größte Blüte erlebte. Das Desiderat wurde in den letzten Jahren teilweise abgetragen, z. B. durch große, filmhistorisch angelegte Projekte wie Casper Tybjergs umfassende Studie zum frühen Kino,¹³ Stephan Michael Schröders Auseinandersetzung mit der Interaktion zwischen dänischer Literatur und Kino bis 1918¹⁴ oder Jan Nielsens Werk über die Produktionsgesellschaft Filmfabriken Danmark.¹⁵

Bislang war die Auseinandersetzung mit dem frühen dänischen Stummfilmkino eher filmhistorisch und empirisch orientiert. Die Studien widmeten sich der Aufarbeitung des Materials und nicht so sehr theoretischen und filmästhetischen Fragestellungen, was auch für die oben er-

¹² Vgl. BORDWELL und THOMPSON: 1994, 80; Tybjerg: 1996, 158.

¹³ TYBJERG: 1996.

¹⁴ SCHRÖDER: 2003.

¹⁵ NIELSEN: 2003.

wähnten Werke gilt. Alteritätsdiskurse fanden kaum Beachtung. Dies gilt auch für die Publikationen, die 2007, im Jubiläumsjahr der Nordisk Films Kompagni erschienen sind, so z. B. der Sammelband *100 Years of Nordisk Film* von Lisbeth Richter Larsen und Dan Nissen.¹⁶ Das vorliegende Buch erschließt so zum einen bisher kaum untersuchtes Material und entfaltet darüber hinaus eine neue Herangehensweise an das frühe Kino aus postkolonialistischer Perspektive. So können auch die bekannteren Produktionen des dänischen Stummfilms einer neuen Lesart unterzogen werden.

Die Zusammenstellung des Filmkorpus erfolgte auf Basis von Material, das thematisch und inhaltlich mit der Darstellung des Fremden in Zusammenhang steht. Es geht um die Inszenierung der ›fernen‹ Fremde des Kolonialen und Imperialen, weshalb hauptsächlich Darstellungen der Tropen, des Orients, des Exotischen sowie des Polaren Eingang ausgewählt wurden. Der Korpus besteht hauptsächlich aus fiktionalen Filmen, die (mit einer Ausnahme) in Dänemark, zumeist im Studio, produziert worden sind. Ethnografische Filme, die tatsächlich ›in der Fremde‹ aufgenommen wurden, bilden einen verschwindend kleinen Anteil der dänischen Filmproduktion in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, insbesondere wenn man dies mit der Anzahl von Filmen vergleicht, die beispielsweise in den deutschen Kolonien gedreht wurden. Zudem ist hier die Quellenlage äußerst schwierig, da viele der Dokumentarfilme nicht erhalten sind. Rückschlüsse auf deren Existenz lassen sich demnach oft nur aufgrund von Filmtiteln und der Länge der Filme ziehen (Dokumentarfilme sind meist deutlich kürzer als Spielfilme). Nur am Rande werden Filme über Minderheiten im eigenen Land wie u. a. Samen,¹⁷ Zigeuner¹⁸ oder Juden¹⁹ thematisiert. Beziehungen zwischen Mehrheiten

16 LARSEN und NISSEN: 2007.

17 Der Regisseur des in Grönland spielenden Films *Eskimo*, George Schnéevoigt, drehte 1929 *Laila*, ein Drama über Samen, das dem Plot nach den kolonialen Liebesgeschichten sehr ähnlich ist. 1937 entsteht in einer schwedisch-norwegischen Produktion eine Fortsetzung des Dramas. Die Samen wurden, ebenso wie die so genannten Eskimos, zu den primitiven Kulturen gezählt. (Vgl. GÖTTSCHE-ELTEN: 2001.)

18 Zu nennen wären Filme wie *Zigeunerens Hævn/Barnet fra Skovsøen* (1907) [Die Rache der Zigeuner/Das Kind vom Waldsee], *Zigeunerer Raphael* (1914) [Der Zigeuner Raphael] und *Das Mädchen ohne Vaterland* (1912). Letzteres ist eine Produktion von Urban Gad, in der Asta Nielsen eine Zigeunerin spielt, die um der Liebe Willen zur Landesverräterin wird. Im Oktober 2004 widmete sich ein Stummfilmfestival in Berlin dem Thema von Sinti und Roma in Europa. (Vgl. <http://www.stevengarling.com/>-

mit hegemonialem Anspruch und Minderheiten sind jedoch oft von kolonialen Mechanismen geprägt,²⁰ wie u. a. anhand eines Films von Urban Gad mit dem Titel *Der fremde Vogel* deutlich wird, so dass es immer wieder auch um das Fremde im eigenen Land bzw. in der eigenen Gesellschaft geht. Klassiker des dänischen Stummfilmkinos etwa von Carl Theodor Dreyer wurden nicht aufgenommen, da der Fokus auf solchen Filmen liegt, die inhaltlich das Fremde und Exotische thematisieren und somit die spezifische Verbindung zwischen der Alterität des Mediums und der Darstellung von Alterität ins Zentrum gerät.

Zum genannten Problem der eher geringen Forschungsliteratur zum frühen dänischen Kino kommt eine oftmals lückenhafte Quellenlage hinzu, die die Geschichte des frühen Films zu einem äußerst schwierigen, aber höchst spannenden Feld macht. Viele der frühen Filme sind nicht erhalten, so dass die Rekonstruktion über Drehbücher, Standbilder, Programmhefte, Zeitungsankündigungen, Werbeplakate und sonstige schriftliche und bildliche Quellen zu erfolgen hat. Filmgeschichtsschreibung besteht folglich nicht nur aus Filmanalysen, sondern ist vielmehr zu großen Teilen bild- und textwissenschaftlich geprägt. Sie erfordert demnach eine interdisziplinäre Herangehensweise, die unterschiedliche Methoden und Fachgebiete miteinander verbindet. Alle meine Überlegungen und Ergebnisse basieren auf einer solchen fächerübergreifenden Analyse von Text-, Film- und Bildmaterial. Der Filmkorpus ist vollständig in der Filmografie aufgelistet. Aus den dargestellten Gründen ist er aber nur bedingt als ein *Filmkorpus* zu bezeichnen, da viele der Filme nicht erhalten, einige sogar nie entstanden sind und nur als Drehbuch existieren. Genauer gesagt, handelt es sich bei der Filmografie also um eine Auflistung von Filmtiteln und -projekten.

seiten/festival/uebersicht2004.html). In Bezug auf Norwegen hat Joachim Grage herausgearbeitet, dass die Nationalisierungsbewegung hier in einem spezifischen Verhältnis zu den Darstellungen von ›Zigeunern‹ steht. Sie werden als Gegenbild, zugleich aber auch als integraler Bestandteil der traditionellen Bauernkultur in Szene gesetzt. (Vgl. GRAGE: 2007.)

19 Die Frage nach der Rolle, die Juden in der frühen Filmproduktion spielten, stellte sich eine Ausstellung mit Filmprogramm mit dem Titel *Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmwelt*, die 2004 in der Stiftung *Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum* stattfand.

20 Niklas Bernsand führt dies am Beispiel vom Verhältnis zwischen Schweden und Skåne vor. (Vgl. BERNSAND: 2004.)

Es ist jedoch wichtig, den Film nicht als einziges, am Ende einer langen Kette von Produktionsstadien stehendes Glied zu betrachten und damit alle anderen Quellen allein für die Rekonstruktion des verloren gegangenen Films zu verwenden. Vielmehr ist jede der genannten Quellen mit einer eigenständigen Funktion oder kulturellen Praxis verbunden, die sicherlich in Zusammenhang mit dem visuellen Erlebnis des Films steht, aber auch ganz andere Aspekte beinhalten kann. So sind am Set aufgenommene Standbilder nicht unbedingt mit Bildern aus dem Film identisch, sondern können völlig andere Schwerpunkte und Akzente setzen. Gleiches gilt für die Beschreibungen von Filmsequenzen in den Drehbüchern, von denen man nicht weiß, wie und ob überhaupt sie umgesetzt wurden. Besonders eklatant wird der Unterschied anhand von Programmheften. Mark Sandberg hat herausgearbeitet, dass sie eingebettet sind in ein »complex web of past cinematic practice.«²¹ Sie erleichterten dem Zuschauer den Zugang zum narrativen Verständnis des Films, sind also als eine Art Seh- und Verständnisanleitung zu verstehen. Programmhefte gehörten zu jedem Kinobesuch dazu. Neben einer Auflistung der Schauspieler sowie oft der Zwischentitel oder Abschnitte des Films enthalten sie eine Zusammenfassung der Handlung und einige Standbilder bzw. Bilder aus dem Film. Oft bilden sie heute die einzige erhaltene Quelle, sind aber nur mit sehr viel Zurückhaltung als Synopse verloren gegangener Filme zu betrachten. Dies liegt u. a. an besagter Differenz zwischen Fotografien und Filmbildern, vor allem aber daran, dass sie im Hinblick auf die ab 1907 stattfindende Zensur eine große Rolle spielten. Programmhefte waren, so zumindest bis zur Einführung der Reichszensur im Jahr 1913, häufig die erste Grundlage für Reglementierungsverfahren. Insofern wurden von der Zensur misstrauisch beäugte Aspekte wie Erotik, Gewalt oder Verführung der Jugend in den Programmheften eher nicht erwähnt oder nur angedeutet, um der Ausstrahlung des Films keine Steine in den Weg zu legen.²²

Gleichermaßen wie zwischen unterschiedlichen Praxen, aus denen sich das frühe Kino zusammensetzte – vom Lesen des Programmhefts

21 SANDBERG: 2001, 20.

22 SANDBERG: 2001, 17–18. Forschungsergebnisse in Bezug auf mögliche qualitative inhaltliche Veränderung von Programmheften nach Einführung der Reichszensur im Jahr 1913 liegen m. W. nicht vor. Dem hier untersuchten Quellenmaterial ist eine solche Bewegung nicht zu entnehmen.

über das Hören der Filmmusik oder der Stimme des Kinoerzählers bis zur visuellen Wahrnehmung der Filmbilder – sowie unterschiedlichen Quellen und deren Qualitäten zu unterscheiden ist, ist auch die journalistische Debatte über das frühe Kino differenziert zu betrachten. Viele der heute zugänglichen Besprechungen, Ankündigungen und Verweise sind von Mitarbeitern der Filmfirmen selbst geschrieben worden. Es kommt deshalb nicht unbedingt eine unabhängige Kritikerstimme zu Wort, sondern eine um die Verbreitung des Films bemühte Propaganda der Filmfirmen, d. h. es handelt sich um Werbetexte. Auf welche Quellen in den Analysen jeweils Bezug genommen wird, kennzeichnet der Text.

Zur Verwendung problematischer Formulierungen

Die Auseinandersetzung mit dem Fremden und dem Vertrauten wirft im Besonderen die Frage nach dem Umgang mit der Verwendung problematischer Formulierungen auf. Dies gilt beispielsweise für die hier prominent gemachte Rede von der Macht der dunklen Kammern. Sie ist als eine Konstruktion zu kennzeichnen, die kritisch nach ihren diskursiven und historischen Ursprüngen und Funktionen befragt werden muss. Gleiches gilt etwa für Konzepte des Hybriden oder für bestimmte theoretische Ansätze wie das der Ansteckung oder auch Gilles Deleuzes und Felix Guattaris Begriff des Gefüges. Neben den theoretischen Kontexten betrifft die Problematik auch konkrete Benennungen und Termini. Mit Derrida lässt sich ein solches Schreiben als ein Schreiben ›sous rature‹ (bis zur Streichung) bezeichnen, eine Notwendigkeit zum dekonstruktivistischen Denken, das eine ständige Korrektur des Gesagten, eine Korrektur der Korrektur erfordert.²³ Mir geht es vor allem um die Problematik der Benennung und die Herstellung eines Bewusstseins einer solchen Problematik. In diesem Sinne formuliert Gayatri Spivak in Anlehnung an Derrida: »[...] the authority of the text is provisional, the origin is a trace; contradicting logic, we must learn to use and erase our language at the same time.«²⁴ Verwendete Begriffe sind also zugleich in Frage zu stellen und vor allem zu historisieren. Solche problematischen Formulierungen kennzeichne ich durch doppelte Anführungszeichen, wie im Fall von »Rasse«, da sich dies mittlerweile als Konsens der Forschung herausge-

²³ Vgl. DERRIDA: 1974; HALL: 2002, 239.

²⁴ SPIVAK: 1976, XVIII.

bildet hat. In anderen Fällen verwende ich die Bezeichnung des ›so genannten‹, wobei sich der Konstruktionscharakter auch aus dem Kontext erschließt wie etwa bei der Verwendung der Begriffe Primitiv oder Eskimo. Das vorliegende Buch handelt also neben den skizzierten Verbindungen von Macht, Medialität und Alterisierung auch von der Frage nach dem Status unserer Sprache und unserer Bilder, nach deren Kraft sowie der Notwendigkeit, scheinbar manifeste Behauptungen in Frage zu stellen und neu zu denken.

Teil I

Frühes Kino und die Faszination des Fremden: Theorien, Diskurse, Geschichte

Am Abend vollendeter Künste wird es nicht nur eine alle Lehren und Ergebnisse zusammenfassende nachträgliche Theorie geben, sondern eine Theorie, die in die Zukunft weist und eine Richtung angibt allen jenen Kolumbussen, die unbekannte Meere befahren. Das wird eine zündende, die Phantasie erregende Theorie für jene sein, die nach neuen Kontinenten des Kunstschaffens aus sind. Eine würdige Aufgabe für Ästheten. (Béla Balázs: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, 12.)

I Theoretische Prämissen zu medialer Macht und Fremdheit

I.1 Techniken des Zuschauens

Das Kino wird, wie das in der Einleitung wiedergegebene Zitat aus Roland Barthes *Die helle Kammer* deutlich macht, oft als deutlich usurpativer als andere Künste wahrgenommen, da es dem Betrachter keinen Raum für eine eigenständige und selbstbestimmte Wahrnehmung lasse, sondern diesen durch die Schnelligkeit und die Dichte seiner Bilder überwältige. Barthes führt Begriffe wie Freiheit, Nachdenklichkeit und einen kreativen Prozess der Fantasie gegen die Gefräßigkeit der Filmwahrnehmung ins Spiel, die all dies unterbinde, dem Film aber eine Macht verleihe, die die Fotografie nicht besitze.²⁵ Insofern gilt auch, dass der Film auf die Konstitution des Subjekts einen entscheidend Einfluss nimmt, d. h. dass er als eines der Leitmedien der Moderne in der Neufigurierung des Zuschauers eine Schlüsselposition einnimmt.

Hinsichtlich dessen ist von Bedeutung, dass das neue Medium sowie die neuartigen Aufführungspraxen von Filmtheater und Kino eine neue Rezeptionshaltung erforderten, die besonders durch Kollektivität – das Phänomen der Masse – geprägt ist. Es spielt nicht nur die Veränderung der Rezeptionssituation, sondern in entscheidendem Maße auch die Veränderung des Produktionsprozesses eine Rolle für die Verzahnung von Politik, Gesellschaft und Kultur. Die Institutionalisierung des Kinos ist verschränkt mit der Etablierung der Filmindustrie als gewinnträchtiger Branche. Ökonomische Aspekte beeinflussen zunehmend die narrative und ästhetische Gestaltung, die auf eine maximale Zuschauerquote zugeschnitten wird. Soziopolitische Verhältnisse und ökonomische Vorteile haben so Einfluss auf die Entwicklung des filmischen Materials und der Technik genommen. Filmgeschichte ist folglich keine neutrale Geschichte, sondern ist abhängig von Diskursen, Mentalitäten, Ideologien und Strömungen. Diese Vernetzung gilt für alle kulturellen Paradigmen, trifft aber für das Kino in besonderem Maße zu, da es immer wieder unter Ideologieverdacht geriet. Es gilt als tief in politische und ökonomische Verhältnisse verstrickt.

25 Vgl. BARTHES: 1989, 65–66.

Stuart Hall schreibt diesbezüglich, dass das Kino als populäres Medium zur dominierenden Form globaler Kultur geworden sei – »so it is [...] the scene, par excellence, of commodification, of the industries, where cultures enter directly into the circuits of a dominant technology – the circuits of power and capital.«²⁶ Demgemäß fordert Hall, dass die Untersuchung von Film- und Kinogeschichte besonders die »politics of representation«²⁷ fokussiere. Er betont in seinen Ausführungen über die Politiken der Darstellung den mythischen Charakter des Kinos: »Popular [...] culture is an arena that is profoundly mythic. It is a theater of popular desire, a theater of popular fantasies.«²⁸ Mit dem Mythischen versucht Hall das Phänomen zu beschreiben, dass im Kino gesellschaftliche und politische Prozesse in visuelle Chiffren übertragen werden. Gemeint ist damit die Erzeugung und Beeinflussung des Unbewussten von Gesellschaft und Kultur, womit – neben der Kapitalisierung und Ökonomisierung der Filmbranche – ein weiterer Bereich der Macht des Kinos angesprochen ist: das Kino als Traumfabrik, die die Fantasien, Träume, Wünsche und Denkwelten aller Menschen wesentlich beeinflusst. Dies wurde im Laufe der Filmgeschichtsschreibung immer wieder unterschiedlich benannt. Bereits Siegfried Kracauer weist in den 940er Jahren auf die »Einschließlichkeit«²⁹ des Kinos hin, womit er vor allem die Kollektivierung von Erfahrungen, Meinungen, Mentalitäten und Ausdrucksweisen im und durch das Kino meint, die nicht mehr ein Individuum, sondern verstärkt die Masse betreffe. Auch die Produktion von Filmen sei in einen kollektiven Prozess eingebettet und deshalb eher Ausdruck allgemeiner Mentalitäten denn individuellen Geschmacks. In den frühen 1970er Jahren wurden die Zusammenhänge zwischen ästhetischen und gesellschaftlichen Aspekten unter dem Schlagwort *Apparatus* diskutiert.³⁰ Mit den *Apparatus*-Theorien wird das Kino als kulturelle Technologie lesbar.³¹ Sie machen den von Foucault geprägten Begriff des Dispositivs für die Filmwissenschaft fruchtbar. Für Kurt Hickethier etwa besteht die Produktivität des Begriffs Dispositiv für die Filmwissenschaft darin, dass mit ihm

26 HALL: 1990, 26.

27 HALL: 1990, 32.

28 HALL: 1990, 26.

29 KRACAUER: 1948, 13.

30 Vgl. COMOLLI: 1971; METZ: 1975; WINKLER: 1990; BAUDRY: 1993.

31 Vgl. HEATH: 1980.

unterschiedliche Phänomene wie »Kinotechnik, kulturelle Traditionen der Wahrnehmung und psychische Verarbeitungsprozesse, fotografische Abbildungsverfahren, gesellschaftliche Konventionen und psychische Verarbeitungsformen in einen Zusammenhang«³² gesetzt werden können. Foucault selbst beschreibt das Dispositiv als »ein heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.«³³

Bezieht man dies auf das Medium Stummfilm, so wird deutlich, dass es nicht nur aus der Kamera bzw. aus dem Filmstreifen und der Projektion besteht (wobei auch hier bereits mehrere materielle Träger in Erscheinung treten), sondern vielmehr aus einem Geflecht unterschiedlicher Repräsentations- und Distributionsverfahren und verschiedenartiger Speicherformen. Ein Blick auf das Quellenmaterial des frühen Kinos bestätigt diese Einschätzung, da man sich hier neben dem Film auch auf Standfotos, Drehbücher, Programmhefte, Ankündigungen, Rezensionen oder Werbeanzeigen stützen muss. In diesem Sinne bezeichnet Jonathan Crary in seinem Buch *Techniken des Beobachters* ein Medium als einen Schnittpunkt, an dem »philosophische, wissenschaftliche und ästhetische Diskurse mit mechanischen Techniken, institutionellen Erfordernissen und sozioökonomischen Kräften zusammentreffen.«³⁴ So erfordert auch das Medium Stummfilmkino über die interdisziplinäre Herangehensweise hinaus die Öffnung des Blicks für unterschiedliche Bereiche von Kultur, Wissenschaft und Technik.

Für seine Definition von Medien greift Jonathan Crary den Begriff des Gefüges von Gilles Deleuze und Felix Guattari auf. Es handelt sich um ein weiteres, eher metaphorisches Bild für die Verschränkung mechanischer mit sozialen Funktionen sowie die Einbettung des Betrachters in ein System von unterschiedlichen Einflüssen und Mächten. In *Tausend Plateaus* beschreiben Deleuze und Guattari das Gefüge als ein Ensemble

32 HICKETHIER: 2001, 19.

33 FOUCAULT: 1978, 119–120.

34 CRARY: 1996, 18ff.

transformatorischer Diskursgewalten, die sich kontextuell, historisch und kulturell verformen. Jede individuelle Äußerung ist vom »kollektive[n] Gefüge«³⁵ geprägt, die man deshalb als performative Äußerungen, als »der Sprache immanente [...] Handlungen«³⁶ bezeichnen kann. Deleuze und Guattari nennen dies »körperlose Transformationen«,³⁷ zu denen die Körper der Gesellschaft hinzukommen. Eingebettet sind die körperlosen Transformationen oder sprachimmanenten Handlungen in größere Zusammenhänge (»Äußerungsgefüge«³⁸), die zueinander in Beziehung treten und zusammen zu einem »Zeichenregime oder einer semiotischen Maschine«³⁹ werden. Ein kollektives Gefüge ist nicht als abstrakte Befehlsgewalt der Sprache zu verstehen, die von außen auf die Körper modifizierend zugreift. Das heißt, Ausdruck und Inhalt sind nicht zwei verschiedene Seiten, sondern sind jeweils beides: zugleich Körper und Repräsentation. Es kann also nicht zwischen einer Ausdrucksseite, die beschreibt, und einer Inhaltsseite, die beschrieben wird, unterschieden werden.⁴⁰ Besondere Aufmerksamkeit schenken Deleuze und Guattari den Werkzeugen einer Gesellschaft, womit sie technische Hilfsmittel, Apparaturen, Maschinen, verschiedene Aufschreibsysteme etc. meinen. Diese Werkzeuge bestehen nur im Hinblick auf die Gefüge, die sie bedingen und durch die sie bedingt werden.⁴¹ Deleuzes und Guattaris Argumenta-

35 DELEUZE und GUATTARI: 1997, 112.

36 DELEUZE und GUATTARI: 1997, 113.

37 DELEUZE und GUATTARI: 1997, 113, Hervorheb. im Original.

38 DELEUZE und GUATTARI: 1997, 117.

39 DELEUZE und GUATTARI: 1997, 118, Hervorheb. im Original.

40 Ein Gefüge besteht aus zwei Segmenten, einem Inhaltssegment und einem Ausdruckssegment, die zu »Variablen des Gefüges« (DELEUZE und GUATTARI: 1997, 127.) werden. Einerseits »ist es ein *Maschinengefüge* von Körpern, Aktionen und Passionen, eine Mischung von Körpern, die aufeinander reagieren; andererseits ein *kollektives Äußerungsgefüge*, ein Gefüge von Handlungen und Aussagen, von körperlosen Transformationen, die zu den Körpern hinzukommen.« (DELEUZE und GUATTARI: 1997, 124, Hervorheb. im Original.) Dies entspricht der horizontalen Achse des Gefüges. Auf einer vertikal ausgerichteten Achse ist das Gefüge auf der einen Seite gebunden an eine spezifische Verankerung, auf der anderen wird es aus dieser Verankerung herausgerissen und neu kontextualisiert.

41 Gerade die Beziehung zwischen Mensch und Natur werde durch solche Werkzeuge geprägt, wie es z. B. der Steigbügel deutlich macht: »Der Steigbügel hatte eine neue Symbiose Mensch-Pferd zur Folge, die zugleich neue Waffen und Geräte nach sich zog.« (DELEUZE und GUATTARI: 1997, 126.)

tion zielt darauf ab, dass die Techniken der Repräsentation mit dem Inhalt der Darstellung verzahnt sind.

Die skizzierten Ansätze zur Macht des Kinos (also dessen gesellschaftliche Relevanz und Funktion in Bezug auf die Subjektkonstitution und deren Korrelation zu Alteritätsdiskursen) laufen Gefahr medienessentialistisch zu argumentieren, da sie eine Beeinflussung von Medien auf die Konstitution von Identitäten behaupten. Medienessentialismus liegt allerdings nur dann vor, wenn das Zusammenspiel unterschiedlicher Mächte und Kräfte negiert wird und Medien als technisches Apriori angesehen werden, d. h. dass Medien als identitätsstiftend sowie prägend für gesellschaftliche Prozesse angesehen werden. Der Vorwurf des Medienessentialismus wird, berechtigterweise, vor allem gegen Friedrich Kittler erhoben. Dessen These »Medien bestimmen unsere Lage«⁴² deutet in der Tat auf Technikdeterminismus hin. Vreni Hockenjos und Stephan Michael Schröder haben jüngst ausführlich Kritik daran geübt. Sie schreiben:

Denn wenn Medien solchermaßen als eine Einsicht charakterisiert werden, deren Richtigkeit durch Erfahrung weder bewiesen noch widerlegt werden kann, findet eine äußerst bedenkliche Verabsolutierung und damit Immunisierung von nur *einem* der möglichen Diskurse über Medien statt. [...] Die technikzentrierten Ansätze gestehen so die der Literatur aberkannte Autonomie den (primär technisch definierten) Medien zu.⁴³

Teil des Vorwurfs von Medienessentialismus und Technikdeterminismus ist der Vorwurf des Antihumanismus. In der Tat scheint Kittlers medien dominierte Welt gänzlich der menschlichen Macht und Handlungsfähigkeit entleert zu sein, was nicht zuletzt durch die Konzentration auf den Krieg und dessen vermeintlich mediengenerierendes Potential entsteht. Besonders hervorgehoben wurde immer wieder Kittlers Fehleinschätzung des Stummfilms. Er gebe nicht nur falsche historische Daten an, sondern habe sich nie auf die neuere Forschung eingelassen, die den Film nicht als teleologischen Zielpunkt einer spezifischen Entwicklung, sondern aus historischer Perspektive als Teil unterschiedlicher Formen von optischen Medien betrachtet.⁴⁴ Anstelle von medienessentialistischen

42 KITTLER: 1986, 3.

43 HOCKENJOS und SCHRÖDER: 2005, 23.

44 Vgl. KESSLER, LENK und LOIPERDINGER: 2004, 178; HOCKENJOS und SCHRÖDER: 2005, 23. Zu einer ausführlicheren Kritik an Kittler vgl. auch Kapitel 7.2 in diesem Buch.

Ansätzen sprechen Hockenjos und Schröder ein Plädoyer für das Verständnis von Medien als kulturelle Praxis aus. Damit meinen sie die Einbettung in Diskurse, Praxen und Techniken sowie die Performanz eines Mediums. Dieses sei beeinflusst durch unterschiedliche, idealtypische mediale Aspekte, die die Autoren folgendermaßen zusammenfassen:

- (1) zunächst ein oder mehrere codebezogene semiotische Systeme; (2) ein oder mehrere nach den Sinnesmodalitäten unterscheidbare semiotische Systeme; (3) ein physikalischer Kommunikationsträger, mit dessen Hilfe Signifikanten übertragen werden; (4) technische Apparaturen, die dieser Kommunikationsträger eventuell zu seiner Produktion, Distribution und Rezeption bedarf; (5) die sozioökonomische und kulturelle Institutionalisierung der Produktion, Distribution und Rezeption.⁴⁵

Trotz der berechtigten Kritik gibt es jedoch einen Aspekt des Kittlerschen Arbeitens, der sich fruchtbar machen lässt. Auch bei Kittler werden Medien und deren Technik in spezifische Praktiken bzw., in Kittlers Vokabular, in Programme eingebunden. In *Grammophon, Film, Typewriter*, dessen medienhistorischen Ungenauigkeiten und Vereinfachungen richtigerweise kritisiert wurden, interpretiert Kittler das Medium Film vor allem als Zeichen des Unheimlichen, der Verdoppelung und der Vervielfältigung. Er beschreibt dies als Ausdruck unterschiedlicher Strömungen dieser Zeit, integriert Psychoanalyse und serielle Fotografie sowie Gebiete wie Biometrie, Medizin und Physik, was methodisch durchaus inspirierend ist.⁴⁶ Die Frage nach der Konstitution von Subjekten durch mediale Praktiken geht über die Ebene von Produktion, Rezeption und Distribution hinaus und sucht nach Zusammenhängen zwischen medialen und technischen Momenten und Prozessen der Subjektivierung, was im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit Identitäten und Alteritäten von besonderer Bedeutung ist.

Das Verständnis des Subjekts als Effekt von Diskursen geht auf Foucault zurück. Kittler wurde immer wieder vorgeworfen, sich nur auf den frühen Foucault zu beziehen. Die Texte Foucaults sind jedoch nicht konsistent, sondern beinhalten eine ständige Revision des eigenen Denkens. Obwohl es deshalb eher schwierig ist, unterschiedliche Foucaultsche Begriffe nebeneinander zustellen, soll hier, neben dem bereits erwähnten Begriff Dispositiv, das Konzept der Selbsttechnologien skizziert werden,

45 HOCKENJOS und SCHRÖDER: 2005, 30.

46 Vgl. KITTLER: 1986, 224ff.

mit Hilfe dessen sich der technikdeterministische Ansatz Kittlers weiter denken und in Zusammenhang mit Alteritätsdiskursen stellen lässt. Mit den *Technologien des Selbst*, so der Titel eines Aufsatzes aus den späten 1980er Jahren, schränkt Foucault seine frühere Einschätzung der allumfassenden Macht von Diskursen ein. Das Subjekt erhält Wahlmöglichkeiten und insofern auch Handlungsfähigkeit, allerdings nur innerhalb vorgegebener Formationen. Patrick Hutton hebt hervor, dass Foucault die Technologien des Selbst denke als »Art und Weise, wie das Individuum sich am Ordnungsprozeß beteiligt, indem es sein eigenes Verhalten überwacht.«⁴⁷ Bei den Selbsttechnologien handelt es sich also nicht um ein Ausscheren aus dem Domestizierungs- und Normalisierungsprozess, sondern sie tragen im Gegenteil dazu bei. Erst die Unterwerfung des Subjekts unter den Diskurs lässt dieses sich konstituieren. Der Unterschied zu anderen, von Foucault beschriebenen Technologien besteht aber darin, dass dem Selbst hier die Kontrollfunktion zukommt und es damit in einem allerdings eingeschränkten Sinne über Handlungsmacht verfügt.⁴⁸

Auf den ersten Blick lassen sich die Selbsttechnologien nur schwer mit dem Kino in Verbindung bringen. Foucault schließt seine Abhandlung nicht nur mit Bemerkungen zur (früh)christlichen Praktik der Buße und des Gehorsams, es lassen sich darüber hinaus ein spezifischer Zusammenhang mit Prozessen des Schreibens sowie zu Praktiken der Aske-

47 HUTTON: 1993, 155.

48 Foucault leitet den Begriff der Selbsttechnologien aus heidnischen (griechischen und römischen) sowie frühchristlichen Praktiken her. Es lässt sich hier die für Foucault typische Verklärung der Antike erkennen. Während in der Antike die Selbsttechniken tatsächlich vom Individuum bestimmt wurden, geraten sie in der christlichen Tradition zunehmend unter den Einfluss von Pflicht und Gehorsam. (Vgl. FOUCAULT: 1993, 51ff.) Foucault unterscheidet zwischen vier verschiedenen Technologien, die zusammenhängen, obwohl jede von ihnen eine bestimmte Art von Herrschaft etabliert. Dies sind: »1. Technologien der Produktion, die es uns ermöglichen, Dinge zu produzieren, zu verändern oder auf sonstige Weise zu manipulieren; 2. Technologien von Zeichensystemen, die es uns gestatten, mit Zeichen und Bedeutungen, Symbolen oder Sinn umzugehen; 3. Technologien der Macht, die das Verhalten von Individuen prägen und sie bestimmten Zwecken oder einer Herrschaft unterwerfen, die das Subjekt zum Objekt machen; 4. Technologien des Selbst, die es dem Einzelnen ermöglichen, aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel, sich so zu verändern, dass er einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt.« (FOUCAULT: 1993, 26.)

se, zur Besinnung und zur Einkehr zu sich selbst ausmachen.⁴⁹ Das Kino hingegen zeichnet sich ja gerade durch eine potentielle Entfremdung des Selbst aus, zumindest wenn man dies auf den Betrachter bezieht, der sich im Gesehenen verliert. Beschreibt Foucault die Technologien des Selbst als aktiven Prozess, so provoziert das Kino eher eine passive (Rezeptions)Haltung.

In vielen frühen Filmen geht es jedoch um die Suche nach dem Selbst, das durch die Verlebendigung und die Verdoppelung auf der Leinwand in Frage gestellt wird. Wer bin ich? Und wie verändere ich mich im Film bzw. durch den Vorgang des Gefilmtwerdens oder auch in der Betrachtung dieses Prozesses, als Kinobesucher? Jenen Fragen scheint beispielsweise der Protagonist Gar el Hama aus Robert Dinesens Film *Gar el Hama V/Sfinxens Søn*⁵⁰ von 1918 während des auf Abbildung 1 dargestellten Blicks in einen Spiegel nachzugehen. Das Standbild entstammt einer Szene, in der sich Gar el Hama, ein Verbrecher und Giftmischer, eine neue Identität zulegt, indem er sich maskiert. Dem Betrachter des Bildes bleibt das Spiegelbild Gar el Hama verborgen. Er sieht nicht, was dieser sieht. Und dennoch scheint sich in dessen Gesichtsausdruck der Schmerz der Selbsterkenntnis im Spiegelbild zu reflektieren, der zugleich ein Prozess der Selbstentfremdung immanent ist. Einem ähnlichen Vorgang ist auch der Kinobesucher anheim gestellt, wenn er sich in den Figuren auf der Leinwand wieder erkennt und zugleich sich selbst entfremdet wird. Im Kino bzw. in einzelnen Filmen werden also Elemente der Techniken des Selbst verhandelt.

49 Die Selbsttechnologien bedienen sich in verschiedenen historischen Kontexten unterschiedlicher Praktiken. Für die Antike nennt Foucault das Briefeschreiben, die Selbsterforschung im Tagebuch, Askese sowie die Traumdeutung. Die ersten beiden sind charakterisiert durch ihre Anbindung an den Schreibprozess. Askese ist ein Akt des Erinnerns und »der zunehmenden Beachtung des Selbst [...] eine Selbstbeherrschung, die nicht durch Verzicht auf Realität – dieser sowie die Selbstentsagung werden erst durch das Christentum zu einem festen Bestandteil der Askese, was, so Foucault, bei den Stoikern noch nicht galt – sondern durch den Erwerb und die Aufnahme von Wahrheit« (FOUCAULT: 1993, 46.) bestimmt wird. Die Traumdeutung schließlich ist laut Foucault keine Erfindung des 19. Jahrhunderts, sondern spielte bereits in der Antike eine Rolle, insofern, da sie zwar nicht von den Philosophen und Stoikern, aber vom Volk betrieben und angewendet wurde.

50 [Gar el Hama V/Der Sohn der Sphinx]



Abb. 1
 Gar el Hama maskiert
 sich und blickt dabei
 in einen Spiegel
Gar el Hama V.
 Robert Dinesen, 1918,
 Nordisk, Standbild,
 DFI.

Diese Fragen nach einem Zusammenhang zwischen Medium und Subjekt werden im Verlauf des vorliegenden Textes immer wieder aufgegriffen werden, da sie Normalisierungs-, Differenzierungs- und Alterisierungsprozessen immanent sind. Die skizzierten Spielarten und Begrifflichkeiten einer Macht der dunklen Kammern bzw. genereller der Zusammenhang zwischen Medium und gesellschaftlichen und politischen Implikation wie die Einschließlichkeit, das Dispositiv oder das Gefüge zeigen, dass sich eine Wechselwirkung zwischen Medium und Subjektkonstitution ausmachen lässt. Zugleich wird jedoch deutlich, dass eine generalisierende Rede von der suggestiven Kraft des Kinos ebenso relativiert werden muss wie dessen technikdeterministische Einschätzung als dominantes Paradigma. Die Macht der dunklen Kammern ist somit auch ein Mythos, der im frühen Kino bzw. im Diskurs über das frühe Kino von Anfang an verhandelt und damit in vielen Filmen thematisiert wird, wie das Beispiel *Gar el Hamas* zeigt. Dies steht in einem spezifischen Verhältnis zu Konstruktionen von Alterität, ja dient der Distinktion des Mediums Film von anderen Medien und der Herstellung medialer Alterität. Was aber bedeutet eigentlich der Begriff der Alterität? Und in welchem Verhältnis steht er zu anderen Vokabeln der Fremdheit? Die Rede über das Fremde sowie dessen Benennungen und Begrifflichkeiten sind, mit zunehmendem Anwachsen an Forschungsliteratur, immer schwieriger geworden. Es soll zunächst eine Begriffsklärung vorgenommen werden, bevor in Kapitel 2 genauer der dänische Kontext und das spezifische Verhältnis zwischen der Darstellung von Alterität und der Alterisierung des Mediums erörtert werden.

1.2 Das Fremde begreifen. Über Fremdheitsvokabeln

Die Begriffsfelder des Fremden, des Anderen, der Alterität und der Exotik sowie deren Gegenbegriffe des Vertrauten, des Eigenen, der Identität und des Normalen sind nur schwer von einander zu trennen und fließen oft ineinander. Dies betrifft sowohl die Alltagssprache als auch die theoretische Verwendung. Es ist jedoch nicht nur begrifflich, sondern auch theoretisch zu differenzieren, da sich bedeutsame Unterschiede zwischen den einzelnen Konzepten ausmachen lassen. Das Fremde ist als ein Oberbegriff zu verstehen, unter den sich unterschiedliche Facetten subsumieren lassen, wie das Exotische, das Orientalische, das Primitive, das Koloniale, das Subalterne u. Ä. Alterität erweist sich als der problematischste der Begriffe, doch eignet er sich, da er aus der Alltagssprache losgelöst ist, zur theoretischen Diskussion. Der Begriff der Exotik wiederum macht die Faszination am Fremden anschaulich, verliert allerdings seine Prägnanz und wird zu einer beliebigen Fremdheits-Vokabel, wenn man ihn allzu weit dehnt und ihn generalisierend auf Phänomene des Fremden anwendet.

Das Fremde wird oft als ein dynamischer Prozess beschrieben. Diese These der Dynamik des Fremden beinhaltet, dass es nicht ohne das Vertraute, das Andere nicht ohne das Eigene, Alterität nicht ohne Identität funktioniert. Ortrud Gutjahr beschreibt das Fremde als »ein[en] Relations- oder Unterscheidungsbegriff zum Eigenen«,⁵¹ der ohne das Eigene nicht denkbar wäre: »Das Fremde und das Eigene sind demnach als operationale Größen einer Bedeutungszuschreibung zu verstehen, die somit auch erst durch die Operationalisierung hervorgebracht werden.«⁵² Alterität, so schlussfolgert Gutjahr, umfasst »die Vorstellung von einem in Bezug auf das Eigene, gleichursprünglich Anderen.«⁵³ Auch Bernhard Waldenfels betont in seiner *Topographie des Fremden* dessen Relativität, da es sich immer auf bestimmte Standorte beziehe.⁵⁴ Waldenfels formuliert: »Es gibt also nicht »das Fremde«, es gibt vielmehr verschiedene Fremdheitsstile. Fremdheit bestimmt sich, wie Husserl sagen würde, okkasionell, bezogen auf das jeweilige Hier und Jetzt, von dem aus jemand

51 GUTJAHR: 2002, 47.

52 GUTJAHR: 2002, 47.

53 GUTJAHR: 2002, 48.

54 Vgl. WALDENFELS: 1999, 16.

spricht, handelt und denkt,«⁵⁵ Trotz dieser Einsicht in die Prozesshaftigkeit des Fremden werden bei beiden Autoren Stadien des Fremden als existent festgeschrieben. So unterscheidet etwa Waldenfels zwischen unterschiedlichen Steigerungsgraden des Fremdseins und beschreibt eine alltägliche und normale Fremdheit, eine strukturelle Fremdheit sowie eine radikale Fremdheit,⁵⁶ wobei sich vor allem die Art und Weise der Zugänglichkeit verschiebe.

Die damit zusammenhängende Essentialisierung des Eigenen und des Fremden hängt mit der in der Fremdheitsforschung oft üblichen Wahrnehmung dieser Kategorien als einer anthropologischen Erfahrung zusammen.⁵⁷ Fremdheit wird so zu einer menschlichen Grunderfahrung, wie etwa Alexander Honold und Klaus R. Scherpe schreiben. Zugleich aber betonen Honold und Scherpe, dass man es »stets auch [...] als eine selbst schon ästhetisch verfaßte, eine performative Kategorie«⁵⁸ behandeln, d. h. nach den spezifischen Prozessen der Alterisierung fragen müsse. In diesem Sinne bezeichnet Martin Gross Fremdheit als eine Erzählstrategie, womit er deren Entstehung durch Prozesse der Beschreibung, Abbildung und Vermittlung meint.⁵⁹ Anstatt einer essentialistischen Verhandlung des Fremden als anthropologischer Konstante muss es um einen Blick auf die Modi der Darstellung und um eine Fokussierung auf das Prozesshafte gehen. Erst dann können die Bewegungen von Normalisierung und Fremdmachen aufgerollt und die sich stets verschiebende und unter dem Einfluss diskursiver, historischer und medialer Kontexte stehende Grenze zwischen Vertrautem und Fremden beschrieben werden.

Die historische und kulturelle Gebundenheit von Fremdheitsvokabeln lässt sich anhand des Begriffs Exotik anschaulich machen. Obwohl um 1900 unter Exotik vor allem südliche Regionen verstanden wurden, verwies das Wort noch im 19. Jahrhundert allgemein auf das Fremdländische und Ausländische. Er galt besonders für Dinge, für Flora und Fauna – so war die Ordnung des Exotischen aufgeteilt in die Bereiche Mineralogie, Zoologie und Botanik – zunehmend aber auch für Menschen und vor

55 WALDENFELS: 1999, 23.

56 WALDENFELS: 1999, 35–36.

57 Vgl. z. B. auch CLAESSENS: 1991, 49.

58 HONOLD und SCHERPE: 2000, 8.

59 Vgl. GROSS: 1991, 59.

allem für Kulturen.⁶⁰ Die geografische Festlegung des Exotischen auf das Tropische, ein warmes Klima und das Überseeische entsteht um 1900, wie entsprechenden Lexika zu entnehmen ist. So wird das Exotische etwa im *Almennyttig Alphabetisk Ordbog over de i danske Skrifter og i Omgangsproget meest brugelige, af fremmede Sprog laante, ord, Talemaader og Konstudryk, samt de til den græske, romerske og nordiske Mythologie henhørende vigtigste Personer og Gjenstande* von 1824 noch eher allgemein als »fremmed, udlændisk, f.ex. exotiske planter«⁶¹ erklärt. In *Salomonsens Konversations Leksikon* von 1917 heißt es dagegen: »eksotisk (gr.), fremmed, udenlansk, fra et varmere klima.«⁶² Auch im *Ordbog over det danske sprog* von 1922 steht der Bezug des Exotischen zu den »varmere egne af jordkloden«⁶³ im Zentrum.

Die Lexikaeinträge, aber auch die aufgezeigten theoretischen Konzeptualisierungen des Fremden machen deutlich, dass vor allem räumliche Kriterien zur Differenzierung zwischen dem Fremden und dem Vertrauten, dem Eigenen und dem Anderen herangezogen werden.⁶⁴ Die geografische Verortung stellt allerdings nur einen Aspekt von Alterisierungsprozessen dar. So haben etwa Johannes Fabian und Anne McClintock gezeigt, dass das Exotisch-Andere nicht nur in einem geografischen Abseits, sondern auch in einer zeitlichen Vorzeit, in einem atavistischen Raum des Nicht-Zivilisatorischen und Archaischen angesiedelt wird.⁶⁵ Neben Aspekten des Raums und der Zeit spielt auch die Hierarchisierung und die Ordnung des Fremden in bestimmte Fremdheitsstufen eine Rolle. Die Beziehung zwischen den genannten Bereichen lässt sich so als eine Beziehung der Distanz charakterisieren, die räumlich, zeitlich sowie auf einer vertikalen Linie der Hierarchie gedacht werden muss.

In ihrer Studie *Der andere Orientalismus* greift Andrea Polaschegg den Modus der Distanz auf und nimmt zugleich eine weitere Differenzierung vor, mit der sie einem zentralen Dilemma der Fremdheitsforschung

60 Vgl. SCHWARZ: 1995, II.

61 *Almennyttig Alphabetisk Ordbog*, 1824, o. S. [fremd, ausländisch, z. B. exotische Pflanzen]

62 *Salomonsens Konversations Leksikon*, 1917, o. S. [exotisch (gr.), fremd, ausländisch, aus einem wärmeren Klima]

63 *Ordbog over det danske sprog*, 1922, o. S. [wärmeren Gegenden der Erde]

64 GUTJAHR: 2002, 49.

65 Vgl. FABIAN: 1983; MCCLINTOCK 1995.

auf der Spur ist. Polaschegg hält eine Unterscheidung zwischen den Begriffen des Anderen und des Fremden für notwendig, da diese aus zwei verschiedenen, methodisch und theoretisch unterschiedlich ausgerichteten Bereichen stammten. Das Andere, so Polaschegg, sei eine Kategorie die qua Differenzierung zur Herstellung von Identität verwendet werde, in Opposition zum Eigenen funktioniere und folglich nicht angeeignet werden könne. Das Fremde dagegen operiere nach Maßgabe der Distanz, positioniere als Gegenüber das Vertraute und durchziehe somit die Sphäre des Verstehens. Es ist eine hermeneutische Figur.⁶⁶ Dass in der Fremdenheitsforschung nicht zwischen den beiden Kategorien unterschieden werde, bildet laut Polaschegg die Grundlage für das oft vertretene Verdikt des Paradoxes der Alterität,⁶⁷ welches darin bestehe, dass das Fremde bzw. Andere einerseits angeeignet werde und damit zugleich die Eigenschaften des Fremden verliere, es aber andererseits als Differentes bestehen bleiben müsse, um seine identitätskonstituierenden Funktionen zu behalten.⁶⁸ Die Differenz des Anderen bleibe, so Polaschegg, »von der Annäherung an das Fremde unberührt, weil Anderes und Fremdes Effekte zweier völlig unterschiedlicher Prozesse sind. Schließlich kann sich die Annahme, Verstehensprozesse – sei es von kulturell oder historisch Fremdem – würden (automatisch oder überhaupt) zu einer Nivellierung von Unterschieden führen, weder auf Ergebnisse der Kulturtheorie noch der Epistemologie stützen.«⁶⁹ Zum Paradox der Alterität als eine Bewegung zwischen Verstehen und Aneignung kommt in vielen Texten über das Phänomen der Fremdheit ein zweites hinzu. Es ist die Bewegung von Abstoßung und Anziehung,⁷⁰ von Faszination und Schrecken,⁷¹ von Faszination und Bedrohung, die dem Fremden eine ähnliche Rätselhaftigkeit verleiht, wie die im Paradox der Alterität formulierte stetige Bewegung des Entzugs einer Entschlüsselung.⁷²

Die Aufladung des Fremden als eine rätselhafte und nicht zu greifende Kategorie dient oft dessen Stilisierung als ein absolutes Gegenüber der

66 Vgl. POLASCHEGG: 2005, 43.

67 Vgl. POLASCHEGG: 2005, 45–46.

68 Vgl. MERSCH: 1997; POLASCHEGG: 2005, 41ff.

69 POLASCHEGG: 2005, 45–46.

70 CLAESSENS: 1991, 47.

71 Vgl. JANZ: 2001.

72 Vgl. SCHÄFFTER: 1991.

westlichen Gesellschaft, Kultur und Denkstruktur, wobei es besonders die Unverständlichkeit des Fremden ist, der subversive Qualität zugesprochen wird. Dieter Mersch etwa beschreibt das Fremde als ein »absolut Irreduzibles, Namenloses und Unbegreiflichkeit – ein Anderes, das keinen Seinsstatus hat [...].«⁷³ Das Fremde wird so zur Grundlage einer Kritik an einer westlich geprägten Vernunft und Rationalität. Die Bewegung der Einverleibung des Fremden und damit zugleich dessen Vernichtung werden als ein spezifisch westliches Phänomen gekennzeichnet, die anderen Kulturen so nicht vornehmen würden. Mit der Funktionalisierung des Fremden zu Zwecken einer radikalen Vernunfts- und Aufklärungskritik geht die Aufwertung des Fremden als ein Zwischenraum einher. Ortrud Gutjahr etwa beschreibt Literatur als einen Möglichkeitsraum für Fremderfahrung. Die Alterität der Literatur bestimmt sie als das Selbstreflexive im Text, womit sie die Thematisierung der sprachlichen Nichteinholbarkeit des Fremden im Text selbst meint. Der von Gutjahr beschriebene Möglichkeitsraum ist nur eines von vielen weiteren Konzepten, die das Fremde als Zwischenraum aufwerten. Ähnlich funktionieren etwa Konzepte des *third space* und des Hybriden (Homi K. Bhabha),⁷⁴ der Heterotopie (Michel Foucault),⁷⁵ des Schwellenraumes (Erika Fischer-Lichte),⁷⁶ des Epidemischen bzw. des Werdens (Gilles Deleuze).⁷⁷ Die Aufwertung des Liminalen gilt gleichermaßen für räumliche und zeitliche Konstruktionen, ist also nicht nur auf die Herstellung von Zwischenräumen, sondern auch auf die Aufhebung von Zeit bezogen.

Der skizzierte Umgang mit dem Fremden ist jedoch nicht unproblematisch. Neben den bereits erwähnten Kritikpunkten der von Polaschegg herausgearbeiteten theoretischen Unstimmigkeit sowie der Essentialisierung von Fremdheit als anthropologische Konstante lassen sich als weitere Punkte die Fortschreibung kolonialer Denkfiguren, die Manifestierung von Binaritäten sowie ein neokolonialistischer Habitus anführen. Viele der genannten Theorien greifen auf Konzepte zurück, die bereits im kolonialen Diskurs als Eigenschaften des Fremden hervorgehoben wurden.

73 Vgl. MERSCH: 1997, 38.

74 Vgl. BHABHA: 1990; BHABHA: 2000.

75 FOUCAULT: 1993; FOUCAULT: 2005. Die Texte stammen aus den 1960er Jahren.

76 Vgl. FISCHER-LICHTE: 2004.

77 Vgl. DELEUZE und GUATTARI: 1997, 325ff.

Dies gilt vor allem für manche postkoloniale Theorien,⁷⁸ die »einige [...] angeblich antikoloniale[...] Konzepte der ›hybriden Vermischung‹ und ›kulturellen Vielfalt‹⁷⁹ unreflektiert übernehmen, wie beispielsweise der Begriff Hybridität, der bereits im viktorianischen Rassendiskurs eine zentrale Rolle gespielt hat.⁸⁰ Neben der Übernahme kolonialer Denkfiguren greifen Theorien des Zwischenraumes oft auf ein primitivistisches Gedankengut zurück. In primitivistischen Konzepten wird die Verklärung des Liminalen antizipiert, wie beispielsweise Texte von Lucien Lévi-Bruhl aus dem 1920er Jahren,⁸¹ aber auch schon von James Frazer⁸² und anderen Ethnologen und Anthropologen aus dem 19. Jahrhundert⁸³ deutlich machen. Hier wird den so genannten primitiven Völkern ein Denken zugeschrieben, das nicht differenzierend strukturiert sei. Sie könnten vielmehr unterschiedliche Zustände, Identitäten und Räume zugleich und integrierend wahrnehmen.⁸⁴ Vor allem Gilles Deleuzes Theorie des Werdens sowie, in Anlehnung an diese, Fischer-Lichtes Konzept des Schwellenraumes und des Performativen greifen konkret Strukturen des so genannten Primitiven auf, ohne jedoch kenntlich zu machen, dass dieses eine Konstruktion primitivistischer Theorien aus der europäischen Wissenschaftsgeschichte ist. Es ist davon auszugehen, dass sich die Texte der historischen Vorläufer bewusst sind, sich aber dennoch deren Strukturen bedienen, um die Wiederverzauberung der Welt und die Rematerialisierung von Erfahrung zu formulieren. Es entsteht hier, um eine schöne Formulierung Victor Lis zu entlehnen, ein »anti-primitivist primiti-

78 Mittlerweile gibt es zahlreiche Zusammenfassungen, Einführungen, Reader und sonstige Sammelbände, in denen die unterschiedlichen Positionen des Postkolonialismus beschrieben und kritisiert werden. (Vgl. u. a. AHMAD: 1992; BARKER, HULME und IVERSEN: 1994; GANDHI: 1998; MOORE-GILBERT: 1998; CHRISMAN und PARRY: 1999; KURZ: 2000.)

79 GEULEN: 2003, o. S. Geulen weist jedoch zugleich darauf hin, dass der Befund der Übernahme kolonialer Denkfiguren in postkoloniale Theorien »keineswegs eine grundsätzliche Schmälerung der postkolonialen Ansätze« (GEULEN: 2003, o. S.) bedeute.

80 Vgl. YOUNG: 1995.

81 Vgl. LÉVY-BRUHL: 1926; LÉVY-BRUHL: 1927. Für den skandinavischen Raum sind der schwedische Primitivist Martin P. Nilsson sowie der dänische Religionswissenschaftler Vilhelm Grønbech zu erwähnen. (Vgl. GRØNBECH: 1915; GRØNBECH: 1919; NILSSON: 1925.)

82 Vgl. FRAZER: 2000.

83 Vgl. u. a. VON DEN STEINEN: 1894; WUNDT: 1911a; WUNDT: 1911b.

84 Vgl. u. a. RUBIN: 1984; TORGOVNICK: 1990; RIEDEL: 2000.

vism«. ⁸⁵ So werden, obwohl eigentlich das Gegenteil erreicht werden soll, erneut Binaritäten zementiert. Robert Young etwa kritisiert in Bezug auf Deleuze und Guattari eine »Reichian or even a Lawrentian simplicity in its nature/culture, natural/artificial opposition, the general panacea of schizoculture as the preferred form for the production of desire and the curing of the ills imposed by psychoanalysis and capitalism.« ⁸⁶ Bereits an der Wortschöpfung des Begriffs Postkolonialismus wurde immer wieder bemängelt, dass sie das Ende des Kolonialismus, die Überwindung imperialistischer Verhältnisse und den Eintritt in eine neue, gleichberechtigte Welt suggeriere. Anne McClintock weist darauf hin, dass sich der Kolonialismus durch die Setzung einer linearen Zeit auszeichne. Gerade diese werde von der Konstruktion des Postkolonialismus wieder hergestellt, obwohl viele postkoloniale Texte eigentlich Kritik daran äußerten. Anstelle der kritisierten Binaritäten von Selbst und Anderem, Metropole und Kolonie, Zentrum und Peripherie, trete mit dem Postkolonialismus eine neue und alleinige Opposition von kolonial und postkolonial. McClintock stellt nicht postkoloniale Theorien an sich in Frage, sondern, wie sie schreibt, dass »the orientation of the emerging discipline and its concomitant theories and curricula changes around a singular, monolithic term, used ahistorically and hautend by the nineteenth-century image of linear progress.« ⁸⁷ Die Betonung der Differenz zwischen Kolonialem und Postkolonialem gilt besonders für die frühen Texte des Postkolonialismus. So enthalte laut Leela Gandhi das von Ashcroft und Tiffin herausgegebene Initialwerk postkolonialer Studien *The Empire Writes Back* den Entwurf einer »hierarchy between imperial structure/language/culture on the one hand and indigenious process/practice/experience on the other«, ⁸⁸ die die Verschiedenheit herausstreiche, statt diese in der Hybridisierung von Differenz zu überwinden.

Teil der Kritik an postkolonialen Theorien ist der Aspekt, dass diese selbst als Produzenten von neokolonialistischen Verhältnissen angesehen werden: Sie dienten zum einen der Exotisierung des westlichen Theorieapparates, seien aber zugleich methodisch, theoretisch und vor allem

85 LI: 2002, 105.

86 YOUNG: 1995, 168.

87 MCCLINTOCK: 1995, 13. Vgl. zur Kritik am Begriff Postkolonialismus auch SHOHAT: 1992, 101ff.

88 GANDHI: 1998, 175.

auch institutionell in westlichen Diskursen verankert. Postkolonialismus führt, so wird oft argumentiert, folglich zu einer Erneuerung kolonialer Verhältnisse, da die Ressourcen der ehemaligen Kolonien erst in den westlichen Metropolen zu Endprodukten gemacht werden würden. Zu dieser Einschätzung trägt auch die Komplexität der Sprache vieler postkolonialer Texte bei, die für Außenstehende kaum verständlich sind und so den Anschein erwecken, Teil einer elitären Debatte zu sein.⁸⁹ Darüber hinaus wird kritisiert, dass es oft zu einer undifferenzierten Verallgemeinerung des Postkolonialen komme, das gleichermaßen auf ehemalige Kolonien und deren ehemalige Mutterländer bzw. sonstige europäische Länder angewendet werde, obwohl sich doch deutliche Unterschiede zwischen z. B. Australien und dem Kongo, England, den USA oder Polen erkennen ließen.⁹⁰

Fremdheitsforschung birgt, so kann man resümieren, immer die Gefahr, in die Falle des Eurozentrismus zu treten und Binaritäten festzuschreiben, die eigentlich überwunden werden sollen. Dies gilt gleichermaßen für die positive Aufwertung des Fremden als Zwischen- und Schwellenraum wie für den Versuch, das Fremde mit westlichen Begrifflichkeiten zu erfassen. Auch in der vorliegenden Arbeit wird die Repräsentation des Fremden in der dänischen bzw. europäischen Kultur und Wissenschaft untersucht und die Gegenseite, der Blick zurück, ausgespart. Das Problem dessen ist, dass allzu leicht hegemoniale und aneignende Bewegungen als eine grundsätzliche Eigenschaft europäischer bzw. westlicher Kultur festgeschrieben werden.⁹¹ In Bezug auf die däni-

89 Vgl. SPIVAK: 1988; HUGGAN: 1989, 38; AHMAD: 1992; RESCH: Herbst 1997. Resch kritisiert an Bhabhas Theorien, dass sie zu weit entfernt seien von der tatsächlichen kolonialen und postkolonialen Realität. Bhabha konzeptionalisieren Widerstand gegen die koloniale Hegemonie nur auf symbolischer Ebene und lasse Aspekte von Klasse und Geschlecht außer Acht. Die Kritik, dass seine Theorien dem Standpunkt des westlich gebildeten und intellektuellen Migranten entspringen, ist mittlerweile an viele Theoretiker des Postkolonialen herangetragen worden. Auch Spivaks Verneinung der Frage *Can the Subaltern speak?* ist im Sinne dieser Kritik zu verstehen: Die Subalternen finden im intellektuellen postkolonialen Diskurs kein Sprachrohr, sondern ihre Möglichkeit zu sprechen wird vielmehr durch diesen verstellt. Den Vorwurf, postkoloniale Theorie würde sich gegen Angriffe von außen durch eine Überkomplexität der Sprache absichern, ist allerdings auch gegen Spivak erhoben worden.

90 Vgl. HALL: 2002, 224.

91 Vgl. POLASCHEGG: 2005, 43–44. Polaschegg zeigt auf, dass Abgrenzung- und Ausschlussmechanismen ebenso wie Einverleibungs- und Aneignungsstrategien jede Kultur prägen, ja prägen müssen, damit sie überhaupt als eine solche erkenntlich wird.

sche Kultur ist die Suche nach hegemonialen Strukturen jedoch zunächst einmal von gewisser Sprengkraft, da sich Dänemark bisher eher aus dem hegemonialen und kolonialen Kontext hinausgeschrieben, sich aufgrund der als marginal angesehenen Kolonialgeschichte und der Größe des Landes auf der Seite des Nicht-Hegemonialen verortet und somit einen nicht-usurpativen Umgang mit dem Fremden verallgemeinert hat. Dies zeigt aber, dass es umso notwendiger ist, die dänische Kultur- und Filmgeschichte aus postkolonialen Perspektiven zu beleuchten, was im folgenden Kapitel vertieft werden soll.

Die theoretischen Prämissen zu medialer Macht – der Zusammenhang zwischen Medien und Gesellschaft bzw. Subjekt – sowie zu Fremdheit haben gezeigt, dass die Macht der dunklen Kammern mit der Faszination des Fremden in unmittelbarem Zusammenhang steht. Zugleich wurde deutlich, dass viele der genannten Konzepte, Vorgehensweisen und theoretischen Zugänge höchst problematisch sind, so u. a. aufgrund von Medienessentialismus, Neokolonialismus und Neoprimitivismus. Man muss sie deshalb kritisch beleuchten und gleichsam unter Vorbehalt verwenden. Dennoch bergen sie ein kreatives Potential. Postkoloniale Theorien legen den Fokus auf die Produktivität des Fremden bzw. Postkolonialen. Es geht also auch um die Neuordnung von Macht und Autorität, aber immer wieder auch um verschiedene Formen des Widerstands. McClintock beschreibt diese als »coercion, negotiation, complicity, refusal, dissembling, mimicry, compromise, affiliation and revolt.«⁹² Ein postkolonialer Zugang zu kulturellen Texten und Praktiken schärft also den Blick für die Politiken der Darstellung. Zudem macht er darauf aufmerk-

Sie verweist auf die mittlerweile ausführlich gewordenen Kritik an Said. Ihm wird oft vorgeworfen, eine pauschalisierte und essentialisierte hegemoniale Haltung des Westens zu konstatieren. Arabische oder osmanische Repräsentationen blieben in Saids Werk dagegen völlig unbeachtet. (Vgl. POLASCHEGG: 2005, 35ff.) Polaschegg hebt zwei weitere Punkte der Kritik an Said hervor: Erstens handelt es sich um das ahistorische Analyseverfahren Saids, was auf dessen Annahme verweise, dass es von der Antike bis heute eine hegemoniale, orientalistische Metaerzählung gebe. Dadurch ergeben sich nicht nur Lücken in der Geschichtsschreibung durch das Außer-Acht-Lassen von Epochen orientalischer Dominanz, sondern auch kulturgeographische Vereinheitlichungen. (Vgl. POLASCHEGG: 2005, 30ff.) Zweitens werden immer wieder die Tautologien der Saidschen Theorie kritisiert, die vor allem darin bestehen, dass allgemeine Beobachtungen der Diskursanalyse aufgenommen und im Zuge seiner Lektüre des Materials aber als Besonderheit des orientalistischen Diskurses präsentiert werden. (Vgl. POLASCHEGG: 2005, 33–34.)

92 MCCLINTOCK: 2001, 15.

sam, dass auch da, wo die Frage nach kolonialen Kontexten und Marginalisierungsprozessen nicht evident erscheint, deren verborgene Struktur sichtbar gemacht werden kann. So betont etwa Stuart Hall, dass »eine der wichtigsten Leistungen des Begriffs »postkolonial« darin [bestand], unsere Aufmerksamkeit darauf zu lenken, dass die Kolonisierung den Gesellschaften der imperialen Metropole in vielerlei Hinsicht keineswegs äußerlich war. Sie war stets tief in sie eingeschrieben – wie sie sich auch unauslöschlich in die Kulturen der Kolonisierten eingeschrieben hat.«⁹³ Inwiefern aber war Kopenhagen Anfang des 20. Jahrhunderts, genauer die Filmstadt Kopenhagen, durch eine solche imperiale und metropolitane Kultur geprägt? Auf einer Spurensuche in den historischen und theoretischen Kontexten, die die bisher allgemein gehaltenen Überlegungen auf den dänischen Raum hin fokussiert, findet man mögliche Antworten.

93 HALL: 2002, 226.

2 Unterwegs in Kopenhagen. Eine Spurensuche

2.1 Dänemarks (Post-)Kolonialismus

2.1.1 Zur dänischen Kolonialgeschichte

Betrachtet man die dänische Kolonialgeschichte, so fällt zunächst deren Marginalisierung ins Auge, die den Eindruck erweckt, Dänemark sei nicht unmittelbar in den Kolonialismus involviert gewesen. Die tropische Phase Dänemarks als Kolonialmacht war in der Tat sehr kurz und hat kaum sichtbare Zeichen hinterlassen. So schreibt etwa Hans Hauge: »De danske tropekolonier blev afhændet midt i dominans-epoken. Der har derfor næsten ikke været noget dansk kulturelt hegemoni dér. Vi har ikke koloniseret deres bevidsthed. Det samme gælder Guinea og kolonierne i Indien.«⁹⁴

Dennoch war Dänemark in alle Stadien des Kolonialen und in dessen ökonomischen Kreislauf verwickelt. Es stellt sich generell die Frage, ob nicht alle europäischen Länder Teilhaber von Kolonialismus und Imperialismus sind, da es sich um gesamteuropäische Phänomene handelt, von denen nicht nur die unmittelbaren Mutterländer profitierten. Von einer dänischen Schuld ist aber bislang kaum gesprochen worden und auch eher kritische Ansätze scheuen die Konfrontation mit der Geschichte, wie die bereits zitierte Textstelle aus Hans Hauges Artikel zeigt.⁹⁵

94 HAUGE: 2001, 371. [Die dänischen Tropenkolonien wurden mitten während der Epoche der Dominanz abgegeben. Eine kulturelle Hegemonie Dänemarks ist deshalb kaum auszumachen. Das gleiche gilt für Guinea und die Kolonien in Indien.]

95 In seinem zwei Jahre später erschienenen Buch *Post-Danmark. Politik og æstetik hinsides det nationale* ist Hauge allerdings entschieden kritischer: »De nordiske lande, vil man kunne sige til forsvar for status quo, har ikke været kolonilande som resten af Vesteuropa: Vi er ikke som Spanien, Portugal, [...]. Det passer ganske vist ikke helt. Og vi ved det. Danmark – og før 1814 Danmark-Norge – var imperiemagt og havde kolonier. [...] Danmark har endnu noget der ligner kolonier.« (HAUGE: 2003, 159–160.) [Die nordischen Länder, könnte man zur Verteidigung des Status quo anführen, waren keine Kolonialmächte wie der Rest Westeuropas: Wir sind nicht wie Spanien, Portugal, [...]. Das stimmt bestimmt nicht ganz. Und wir wissen es. Dänemark – und vor 1814 Dänemark-Norwegen – war eine imperiale Macht und hatte Kolonien. [...] Dänemark hat jetzt immer noch etwas, das Kolonien ähnelt.] Hauge spielt hier auf das Verhältnis Dänemarks zu den Färöern an, das geprägt sei von der Ausblendung kolonialer Strukturen und der daraus resultierenden Vermeidung dieses Themas.

Da infolgedessen die Kolonialgeschichte Dänemarks kaum bekannt ist, sollen hier die wichtigsten Punkte skizziert werden. Es lassen sich zwei verschiedene (post-)koloniale Zustände beschreiben: Zum einen Länder, die selbst in einem kolonialen Abhängigkeitsverhältnis zu Dänemark bzw. zu Schweden gestanden haben, wie Island, die Färöer, Norwegen, Finnland; zum anderen nordeuropäische Länder, die nie kolonisiert wurden (Dänemark, Schweden), aber selbst in mehr oder minder großem Umfang, koloniale Macht ausübten. Hinzu kommt der Status von Minderheiten im eigenen Land. In Bezug auf die Zeit vor der Unionsauflösung 1814 muss man eigentlich von einer norwegisch-dänischen Kolonialmacht sprechen.

Erste tropische Regionen eroberten die Dänen Anfang des 17. Jahrhunderts an der Westküste Afrikas auf dem heutigen Gebiet Ghanas, die ›Guldkysten‹⁹⁶ genannt wurden. Es handelte sich eher um vereinzelte Handelsstationen mit militärischer Präsenz als um Kolonialgebiete. Zur Kolonie wurde ›Dansk Vestafrika‹⁹⁷ erst nach dem Verkauf an die Briten in den 1850er Jahren. Auch die Zeit vor 1850 ist aber von kolonialen Mechanismen, von Macht, Hegemonie und Unterwerfung geprägt.⁹⁸ Das zweite dänische Kolonialgebiet befand sich in Südostindien in Trankebar. ›Dansk Østindien‹⁹⁹ stand von 1620 bis 1845 unter dänischer Vorherrschaft, mit einer kurzen Unterbrechung unter englischer Regierung von 1808 bis 1815. Seit 1666 war Dänemark im Besitz von Kolonien in der Karibik, den so genannten ›Dansk Vestindiske øer‹¹⁰⁰ St. Thomas, St. Croix und St. Hans, auch ›Dansk Vestindien‹ genannt. Zwischen den kolonialen Gebieten entstand ein Dreiecks-Handel, der sich für das Mutterland als äußerst ertragreich erweisen sollte: Dänische Schiffe fuhren mit Waren nach Westafrika, kauften dort Sklaven, verschifften diese nach Trankebar und Dansk Vestindien. Auf dem Rückweg luden die Schiffe Zucker, Gewürze und Rum.¹⁰¹

1803 verbietet Dänemark als erster Staat Europas den Sklavenhandel. Bis der Status der Sklaverei abgeschafft wird, dauert es allerdings noch

96 [Goldküste]

97 [Dänisch-Westafrika]

98 Vgl. IPSEN: 15. 12. 2005, 1–2.

99 [Dänisch-Ostindien]

100 [Dänisch-Westindische Inseln]

101 Vgl. z. B. LOHMEIER: 1994.

mals 45 Jahre. 1848 wird den Sklaven auf Dansk Vestindien, der letzten tropischen Kolonie Dänemarks, die Freiheit gegeben, erst 12 Jahre nachdem England die Sklaverei als ungesetzlich erklärt hatte. Zentrale Figur des Emanzipationsprozesses war der Gouverneur Peter von Scholten, dem nicht nur Sinn für Gerechtigkeit, sondern auch eine intime Beziehung zu einer schwarzen Frau, einer freigekauften Sklavin, nachgesagt wurde.¹⁰² 1917 verkauft Dänemark die Inseln für 25 Millionen Dollar an die USA, die sie sich aus strategischen Gründen als militärische Basis sichern wollten. Damit endet die Phase der tropischen Kolonien Dänemarks. Die Spuren der dänischen Kolonialzeit sind in den genannten Ländern, vergleicht man sie mit den Auswirkungen der britischen, französischen oder auch deutschen Herrschaft, eher gering. So spricht man in den ehemaligen Kolonien heute weder Dänisch noch sind die dänischen Bezeichnungen für die Länder erhalten geblieben. Einige der unter dänischer Flagge gebauten Gebäude sind noch zu besichtigen und auf St. Thomas begeht man den Tag des Verkaufs der Insel an die USA als ›Transferday‹.

Neben den noch lange als ›vore gamle tropekolonier‹¹⁰³ bezeichneten Gebieten in Westafrika, Südostindien und der Karibik erstreckten sich die imperialen Bestrebungen Dänemarks auch nach Norden. So könnte man das Verhältnis zu Norwegen, Island und den Färöern als zeitweilig kolonial geprägt auffassen, die Annektierung Grönlands war dies zweifelsohne. Dänemarks Beziehung zu Grönland weist aufgrund der Tatsache, dass dort eine indigene Bevölkerung lebte, ähnliche Mechanismen auf, wie sie bei der Kolonisierung Südamerikas, Afrikas und Asiens zu finden sind. Dazu zählen beispielsweise die Christianisierung und die Verdrängung der indigenen Kultur. Zudem wird die Kultur der Inuit im europäischen Diskurs um 1900 ebenfalls als primitiv angesehen und sie geht somit in der zeitgenössischen Metavorstellung des Exotischen auf. Mehr als die geografische Verortung in Norden, Süden oder Osten zählt jedoch der Modus der Distanzierung in Zeit, Raum und Hierarchie. Ein Zusammenhang zwischen der tropischen Kolonialgeschichte Dänemarks und der Kolonisierung Grönlands lässt sich allein schon deshalb erkennen, da beim Verkauf der letzten der westindischen Inseln an die USA

¹⁰² EILSTRUP und BOESGAARD: 1974, 212ff.

¹⁰³ [unsere alten Tropenkolonien] So z. B. PETERSEN: 1948; BRØNDSTED: 1966–1967.

1916 vertraglich festgelegt wurde, dass Dänemark zusätzlich zum Geldbetrag von 25 Mio. Dollar die Hegemonie über Grönland eingeräumt wurde.¹⁰⁴

Zwei Institutionen des Kolonialismus waren in Dänemark vertreten. Zum einen profitierte der dänische Wirtschaft durch den bereits erwähnten Dreieckshandel in erheblichem Maße vom kolonialen Verhältnis, was sich vor allem in der Einrichtung von Handelsorganisationen niederschlug. Dass die Kolonien ökonomischen Interessen dienen, ist immer wieder zu vernehmen. Carl Schepler gibt in einem 1916 erschienenen Band *Under Palmer* über die Geschichte der dänisch-westindischen Inseln dazu zwei Hinweise. Ab 1850 werden Dampfschiffe zur Überquerung des Atlantiks eingesetzt, die nicht mehr auf St. Thomas landen müssen, um dort neuen Proviant zu laden, womit der Niedergang der auf den Handel ausgerichteten Insel beginnt. Die Plantageninsel St. Croix hat einen einem ähnlichen Verlust zu verzeichnen, der durch die Aufhebung der Sklaverei sowie das Sinken des Zuckerpreises infolge des Zuckerrübenanbaus in Europa bewirkt wurde. Auch anhand Grönlands wird die Bedeutung des Handels für das Mutterland deutlich. Mit der Einrichtung der Handelsgesellschaft ›Kongelige Grønlandske Handel‹¹⁰⁵ sicherte sich Dänemark ein Handelsmonopol auf Grönland. Obwohl dieses in den 1950er Jahren aufgegeben wurde, ist die dänische Vorherrschaft in der wirtschaftlichen Versorgung noch heute groß.

Die zweite nennenswerte Institution ist die Mission, der sich die Dänen ab 1705 in Trankebar, ab 1721 in Grönland und ab 1732 in Dansk Vestindien, aber auch in verschiedenen afrikanischen Ländern widmeten. Inwieweit man die Mission als koloniale Einrichtung bezeichnen kann, ist sicherlich strittig, dass mit kolonialen Mechanismen, so z. B. dem Gestus der Aufklärung und Zivilisierung, ein Zusammenhang existiert, steht jedoch außer Zweifel. Das wird z. B. anhand des Titels einer Zeitschrift der 1911 gegründeten Sudan-Mission anschaulich. Sie heißt *Lyse Blade fra de Mørkes Land*¹⁰⁶ und vermittelt noch heute den Gestus der Zivilisierung wilder Menschen und Gebiete. 1917 gab es in Kopenhagen eine große Missionsausstellung, die, ähnlich wie Kolonialausstellungen,

¹⁰⁴ Vgl. GANT: 2004, 116.

¹⁰⁵ [Königlichen Grönländischen Handel]

¹⁰⁶ *Lyse Bladet fra de Mørkes Land*, 1914. [Weiße Blätter aus dem Land der Schwarzen/Helle Blätter aus dem Land der Dunklen]

Exotika sowie sonstiges Anschauungsmaterial aus den Kolonien darbot. In Dansk Vestindien missionierten die Herrnhuther, die oft in Konflikt mit der Kolonialverwaltung gerieten, wie den Berichten der Brüder P. J. Munch und A. W. Drewitz zu entnehmen ist, in denen sie die Geschichte der Herrnhuther-Mission darstellen. Allerdings ist ihre Haltung zum Kolonialismus und zur Sklaverei nicht eindeutig kritisch, sondern durchaus geprägt vom Zwiespalt des Glaubens an ein von Gott auferlegtes Schicksal und der daran geknüpften Demut auf der einen Seite, dem Anspruch aller Menschen auf ein menschenwürdiges Leben auf der anderen. Die Bereicherungen der Kolonialverwaltung beschreiben sie als gottlos, in späteren Jahren aber besitzt die Herrnhuther-Gemeinde selbst Plantagen und Werkstätten, in denen Sklaven oft unter nicht viel besseren Umständen arbeiten müssen als in den privaten Betrieben.¹⁰⁷

Die kolonialen Mechanismen und Organisationen finden thematisch Eingang in die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Filme, wobei sie oft eher nebensächlich in einer melodramatisch inszenierten Liebesgeschichte verhandelt werden. Geht es konkret um die Darstellung von Kolonien im Film, so fällt auf, dass nicht das dänische, sondern das britische Kolonialreich inszeniert wird und die Filme vor allem im britischen Indien spielen. Dies deutet darauf hin, dass die eigene koloniale Geschichte nicht den Stoff zu liefern scheint, der sich für die Verfilmung eignen würde. Das Genre des Kolonialdramas aber stellt dagegen einen so wichtigen Bestandteil der Filmindustrie dar, dass sich die dänischen Produktionsgesellschaften und Regisseure das britische Empire zum Vorbild nehmen. Diese Einschreibung in den imaginären Komplex einer erfolgreicheren Kolonialmacht kann man als Kompensation des eigenen politischen Machtverlusts deuten. Die dänische Kolonialgeschichte liegt so als ein Subtext unter den Inszenierungen britischen Koloniallebens. Filme aus den dänischen Kolonien gibt es m. W. nicht, obwohl deren Produktion bis 1917 in Dansk Vestindien gut möglich gewesen wäre. Aber auch für Filme, die nicht unmittelbar einen Bezug zum Kolonialen herstellen, aber dennoch das Verhältnis zwischen Vertrautem und Fremdem darlegen, wie etwa die Harems- oder Maharadja-Filme, ist die dänische Kolonialgeschichte von Bedeutung. Hier werden ebenso Hierarchien und Machtverhältnisse verhandelt, die ihren Ursprung teilweise im kolonialen

¹⁰⁷ Vgl. MUNCH: 1903; DREWITZ: 1904.

Kontext haben. Gleiches gilt auch für Filme, die das Fremde nicht explizit zum Thema machen, sondern auf den ersten Blick dieses nicht zu behandeln scheinen. Diesen verborgenen Strukturen des Kolonialen gehen aber postkoloniale Ansätze insbesondere nach.

2.1.2 Postkoloniale Zugänge zur dänischen Kultur- und Filmgeschichte

Der kolonialen Geschichte widmet man sich in Dänemark heute u. a. in den so genannten ›Minoritätsstudien‹,¹⁰⁸ wobei besonders, etwa im Umkreis von Kirsten Thisted, das dänisch-grönländische Verhältnis fokussiert wird. Hans Hauge machte als einer der ersten den Versuch, die dänische Literatur in postkolonialer Perspektive zu lesen. Postkoloniale Theorien waren allerdings bereits seit den 1960er Jahren in Dänemark bekannt,¹⁰⁹ stießen aber gerade bei Wissenschaftlern mit Fokus auf nord-europäische Literatur und Kultur auf Widerstand. Während in den anglistischen Instituten Dänemarks die Auseinandersetzung mit postkolonialen Ansätzen längst üblich und populär war, eröffnete sich deren Sinn aus den skizzierten Vorbehalten, sich selbst als Kolonialmacht bzw. als Teilhaber des Kolonialismus zu verstehen, im Hinblick auf die nordeuropäische Literatur und Kultur nur zögerlich. Trotz der spezifischen Situation in Dänemark, die sich sicherlich von der anderer europäischer Länder unterscheidet, die entweder deutlicher und wirksamer oder nicht aktiv in den Kolonialismus verstrickt waren, ist seit Ende der 1960er Jahre einiges zur kolonialen Vergangenheit und postkolonialen Gegenwart des Landes veröffentlicht worden, sowohl was die Geschichte, Politik und Ökonomie der Kolonien als auch die kulturelle Imagination betrifft. Ende der 1960er Jahre erschien die bereits erwähnte, achtbändige Geschichte des dänischen Kolonialismus *Vore gamle Tropekolonier*, die jedoch stellenweise einen verklärenden Habitus einnimmt. Auch die kritische literarische Auseinandersetzung mit dem Kolonialismus beginnt Ende der 1960er

108 [Minoritäts-Studien]

109 Die Australierin Anna Rutherford hat postkoloniale Theorie als Commonwealth Studies in Dänemark an der Aarhus Universität eingeführt. Sie gab die Zeitschrift *Kunapipi* heraus, in der 1979 der erste postkoloniale Artikel über Dänemark erschienen ist: Randolph Stow's Text über »Denmark in the Indian Ocean 1916–1945: An Introduction.« (Vgl. STOW: 1979; HAUGE: 2003, 157.)

Jahren mit Thorkild Hansens Trilogie *Slavernes Skibe* [Die Schiffe der Sklaven] (1968), *Slavernes Kyst* [Die Küste der Sklaven] (1967) und *Slavernes Øer* [Die Inseln der Sklaven] (1970), in denen Hansen die Biografien bedeutender Personen des dänischen Kolonialismus, die er aus zahlreichen Quellen rekonstruiert, nebeneinander stellt.¹¹⁰ Hansens Texte haben eine öffentliche Debatte über den dänischen Kolonialismus ausgelöst, so dass in bestimmten Kreisen dessen Marginalisierung schon früher entgegen gesteuert wurde. Nicht zu vergleichen sind diese Debatten aber mit der gegenwärtigen Diskussion über den dänischen Kolonialismus, die in jüngster Zeit zu zahlreichen Veröffentlichungen geführt hat.

2003 erscheint eine Doppelausgabe der Literaturzeitschrift *Kritik* (162/163) zum dänischen Orientalismus, 2004 ein Band der Zeitschrift *Spring* (22) zum Postkolonialismus. Auch in der nicht-skandinavischen Skandinavistik spielen postkoloniale Ansätze eine Rolle.¹¹¹ Im Zentrum der Auseinandersetzungen mit Imaginationen des Fremden stehen, in Anlehnung an Edward Said, Konzepte des Orientalismus, wobei hier der Schwerpunkt zumeist auf das 19. Jahrhundert gelegt wird, wie beispielsweise die Arbeiten Martin Zerlangs, Birgitte von Folsachs, Elisabeth Oxfeldts und Mark Sandbergs zeigen.¹¹² Wie in Kapitel 2.2.1 *Stadt, Kino,*

¹¹⁰ Ein weiterer wichtiger Text der literarischen Auseinandersetzung mit dem Kolonialismus ist der Roman *Frøken Smillas fornemmelse for Sne* (1992) Peter Høegs, der als erster dänischer postkolonialer Roman bezeichnet werden kann. Er zeigt eine Sensibilisierung für das Verhältnis zwischen Dänemark und Grönland und zieht zugleich Vergleiche zur Kolonisierung anderer Regionen. Es lassen sich intertextuelle Bezüge zwischen Hansen und Høeg ausmachen, d. h., genauer, Høeg greift vor allem auf das von Hansen ausgebreitete historische Quellenmaterial zurück. Dass es keinen neueren Roman über die Geschichte der Kolonien in Südostindien, Westafrika und der Karibik gibt, belegt die Marginalisierung dieses Teils der dänischen Kolonialgeschichte.

¹¹¹ Vgl. z. B. VAN DER LIET und SURMATZ: 2004. Zudem widmeten sich das DFG-Projekt *Literatur der Alterität – Alterität der Literatur. Das Fremde und das Eigene in den skandinavischen Literaturen seit 1800* (<http://www2.hu-berlin.de/alteritaet/>) sowie mehrere Arbeitskreise und Tagungen dem breiten Themenfeld der Konstruktion des Eigenen und des Anderen (2003 *Arbeitstagung der deutschsprachigen Skandinavistik* (ATDS) in Basel, 2004 *International Association of Scandinavian Studies* (IASS) in Wien, 2005 *Internationalen Germanistenkongresses* (IvG) in Paris und ATDS in Frankfurt am Main).

¹¹² Vgl. FOLSACH: 1996; ZERLANG: 1996; ZERLANG: 2002; SANDBERG: 2003; OXFELDT: 2005. Es fällt allerdings auf, dass in der postkolonial inspirierten dänischen Literatur- und Kulturwissenschaft nicht nur ein Fokus auf den historischen Orientalismus gelegt wird, sondern dass auch der heutige Orient und Islam verstärkt untersucht wird. Da-

Jahrmarkt. Das Fremde und die Moderne ausführlicher dargestellt wird, ist eine den Texten gemeinsame These der Zusammenhang von Moderne und Orientalismus bzw. Exotismus. So prägt beispielsweise Zerlang die Formel des orientalischen Gewandes der Moderne. Oxfeldt beschreibt den nordischen Orientalismus als Strategie der Metropolisierung der Peripherie – eine Auffassung, die ähnlich schon bei Mark Sandberg formuliert wurde. Betrachtet man die Texte Zerlangs, Sandbergs und Oxfeldts allerdings vor dem Hintergrund postkolonialer Theorien, die immer auch einen politischen Anspruch haben und die Suche nach Macht und Unterwerfung sowie verborgenen Strukturen des Kolonialismus als zentrales Element ihrer Kultur- und Literaturanalysen formulieren, so fällt auf, dass diese Aspekte außer Acht gelassen werden. Blicke auf die Kolonialgeschichte Dänemarks sowie der anderen skandinavischen Länder werden nur sehr selten und marginal geworfen, obwohl sich gerade das 19. Jahrhundert dazu anbieten würde.

Auch das dänische Kino ist bisher nur unzureichend aus postkolonialer Perspektive beleuchtet worden, und wenn, dann geschieht dies ebenfalls im Hinblick auf Konzepte des Orientalismus.¹¹³ Dies gilt umso mehr für das frühe dänische Kino. Eine Ausnahme ist der von Caspar Tybjerg bereits 1997 geschriebene Artikel zum Orientalismus im dänischen Stummfilm, in dem er vor allem das Material aufbereitet. Zwar verweist Tybjerg auf Saids Orientalismus-These, geht aber sonst auf keine weiteren postkolonialen Theorien ein, was seine Ergebnisse vom heutigen Standpunkt aus als unzureichend erscheinen, sich aber aufgrund des Zeitpunkts der Publikation Ende der 1990er Jahre erklären lässt. Die dänischen Maharadja-Filme sind für ihn beispielsweise ein Beleg dafür, dass im Filmorientalismus der Orient nicht, wie von Said herausgestellt, eindeutig als weiblich, fruchtbar und nachgiebig imaginiert werde, sondern vielmehr der despotische, aber doch anziehende orientalische Herrscher im Zentrum stehe. Dass diese Polarisierung aber äußerst ambivalent ist, so keineswegs Mechanismen kolonialen und imperialen Bestrebens ausgeschaltet werden und die Maharadja-Filme vielmehr komplexe Strukturen der Aneignung des Fremden aufweisen, lässt Tybjerg außer Acht. Richtigerweise weist er aber darauf hin, dass auch die polaren Regionen

durch kommt es zu einer problematischen Gleichsetzung des Orientalischen mit dem Fremden überhaupt. (Vgl. z. B. STJERNFELT und HOLM: 2003; SIMONSEN: 2004.)

113 Vgl. u. a. NECEF: 2003.

Teil der exotistischen Imagination des dänischen Stummfilmkinos sind.¹¹⁴ Zu den in diesem Kontext stehenden Polar-, Eskimo- und Grönlandsfilmen sind vergleichsweise viele Arbeiten erschienen, so u. a. zwei nicht veröffentlichte Dissertationen, die sich dezidiert postkolonialistischen Analysen verschreiben.¹¹⁵ In den sonstigen Studien zum frühen Stummfilm Dänemarks spielen exotistische, orientalistische oder primitivistische Implikationen jedoch keine Rolle, so z. B. weder in den Studien zu den Hvide Slavehandel-Filmen¹¹⁶ noch in den allgemeineren Ansätzen.¹¹⁷ Auch Stephan Michael Schröder nennt sein Buch über die Interaktion von Literatur und Film in Dänemark bis 1918 zwar *Weißer Wiedergängerkunst, schwarze Buchstaben*, sucht aber keinen postkolonialen Zugang, mit dem rassistische Kodierungen untersucht werden könnten, obwohl der Begriff ›Weißer Wiedergängerkunst‹, den Schröder einem Text von Johannes V. Jensen entnimmt, durchaus Anlass dazu geben würde. Es handelt sich um Jensens *Den gotiske Renaissance*,¹¹⁸ erstmals erschienen im Jahr 1900, in dem er den Film bzw. genauer eine Kinovorführung mit der primitiven Fetischverehrung von Hottentotten sowie mit der katholischen Religion vergleicht. Da heißt es in einem bereits zwei Jahre vorher als Artikel veröffentlichten Unterkapitel: »Der hører ogsaa Fantasi til for at kunne tilbede en Figur, som skal forestille Jomfru Maria; men denne Fantasi er af primitiv Art – Spanierne deler den med Hottentotterne, der kann tilbede en Sten af Form som et Svin.«¹¹⁹ Gemeinsam seien, so Jensen, der Rezeption des Films, dem Katholizismus und der primitiven Religion die Verwechslung von Realität und Fiktion, die Objektbezogenheit sowie ein fetischistischer Charakter, der den Objekten eine unangemessene Macht verleihe.¹²⁰ Schröder weist neben Jensen auf ein weiteres Bei-

114 Vgl. TYBJERG: 1997.

115 Vgl. SPERSCHNEIDER: 1998; GANT: 2004.

116 Vgl. ESSER: 1994; KASTEN: 1994.

117 Vgl. ENGBERG: 1977; TYBJERG: 1996.

118 [Die gotische Renaissance]

119 JENSEN: 2000, 58. [Man braucht auch Fantasie, um eine Figur, die die Jungfrau Maria darstellen soll, anzubeten; aber diese Fantasie ist primitiver Natur – die Spanier teilen sie mit den Hottentotten, die einen Stein in Gestalt eines Schweins anbeten.]

120 Film wird von Jensen, wie Schröder an anderer Stelle aufzeigt, nicht als technisches Medium wahrgenommen, sondern er blendet vielmehr dessen technische Vermitteltheit aus. (Vgl. SCHRÖDER: 1999.) Das ist insofern erstaunlich, da Jensens Werk ansonsten geprägt ist von Technikbegeisterung und Fortschrittsglauben, was exemplarisch in *Den*

spiel hin, in dem in einer Überblendung rassistischer, sexistischer und vor allem antisemitischer Stereotypisierungen das Kino kritisiert wird. Der Schriftsteller Harald Raage formuliert noch 1918 in einem Roman mit dem Titel *Venustoget i Norden. Detailler fra de to sidste Krigsjaar*,¹²¹ dass das Kino »den hvide races selvmord«¹²² befördere. In einem anderen Text vergleicht Raage das Kinopublikum, wie vor ihm schon Johannes V. Jensen, mit so genannten Hottentotten, die ein fetischistisches Verhältnis zum Bild eingehen würden. Er schreibt: Das Kinopublikum »staar paa et Hottentot Standpunkt.«¹²³ Trotz dieser Bezüge zwischen der Debatte über das Kino und Rassismus kommt Schröder, wobei er sich hier auf Raage bezieht, zu dem Schluss, dass diese Parallelisierung in Dänemark in der »journalistischen wie belletristischen Diskursivierung von Kino und Film ein Einzelfall geblieben«¹²⁴ sei. Die These mag auf den von Schröder untersuchten Stoff der Kinodebatten zutreffen. Das der vorliegenden Arbeit zugrunde liegende Filmmaterial zeigt jedoch, dass rassistische und diskriminierende Stereotypisierungen zum festen Bestandteil früher Kino-Produktion gehörten und sich so zahlreiche evidente Anknüpfungs-

gotiske Renaissance anschaulich wird, in deren zweitem Teil die Weltausstellung in Paris beschrieben und deren progressiver, »gotischer Geist« dem »Romanischen« entgegengestellt wird. Die Aufwertung von Gewalt wird vor allem in den Textpassage, die den Krieg und den Tod beschreiben, kenntlich. Sowohl Krieg als auch Tod werden hier einerseits Strategien der Anthropomorphisierung und andererseits der Technifizierung unterworfen. In *Under Solen* [Unter der Sonne], dem zitierten Text aus dem ersten Teil von *Den gotiske Renaissance*, in dem Jensen seinen Kinobesuch als fetischistisches Erlebnis beschreibt, lässt Jensen angeschossene Schiffe wie »Kæmpehvaler, der har mistet den Smule Vid, de havde« (JENSEN: 2000, 59.) [Riesenwale, die das bisschen Verstand, das sie hatten, verloren haben] auf dem Wasser torkeln und tote Körper »ligesom Grums i et Glas Vand« (JENSEN: 2000, 59.) [wie Bodensatz in einem Wasserglas] unbeachtet auf den Meeresgrund sinken. Der Textur Jensens, so könnte man formulieren, ist die anhand des Films kritisierte Anthropomorphisierung der Technik immanent. Maschinen werden zu Menschen und Menschen zu Maschinen. Obwohl Jensen die Marienverehrung der katholischen Spanier, die Fetischverehrung der Hottentotten sowie den Film als primitive Form der Phantasie und Imagination kritisiert und als deren Gegenbild die ästhetische Potenz der freien Einbildungskraft aufwertet, reproduziert er in der antropomorphisierten Kriegsdarstellung sowie der verdinglichten Todesbeschreibung die dem Fetischismus zu eigenen analogen Wahrnehmungsformen auf textueller Ebene.

121 [Der Venuszug in den Norden. Details aus den zwei letzten Kriegsjahren]

122 RAAGE: 1918, zit. nach SCHRÖDER: 2003, 808. [den Selbstmord der weißen Rasse]

123 RAAGE: 1919, zit. nach SCHRÖDER: 2003, 808. [nimmt einen Hottentotten-Standpunkt ein]

124 SCHRÖDER: 2003, 808.

punkte für einen postkolonialen Zugang bieten. Begibt man sich dafür auf eine Spurensuche in Kopenhagen, besucht Gebäude, Häuser und Parks, streift Biografien und folgt den Wegen der dänischen Orientalismuskonzeption, lassen sich die Zusammenhänge zwischen Fremde, Kino und Macht konkretisieren.

2.2 Überlegungen zu Stummfilmkino und Alterität

2.2.1 Stadt, Kino, Jahrmarkt: Das Fremde und die Moderne

Bereits ein Stadtspaziergang durch Kopenhagen macht dem heutigen Betrachter den Zusammenhang zwischen Kino und Exotik anschaulich. Orte erster Kinovorführungen, in denen ab dem Jahr 1896 Filme gezeigt wurden, wie der Zirkus, das Panorama oder das Tivoli sind architektonisch durch einen orientalistischen und exotistischen Baustil geprägt. Besonders sichtbar wird der Kopenhagener Orientalismus und Exotismus im 1853 eröffneten Vergnügungspark Tivoli und dessen Architektur.¹²⁵ Schon das Eingangstor¹²⁶ bereitet den Besucher mit seinen Türmchen und Kuppeln auf den Eintritt in eine fremde und exotische Welt vor.¹²⁷ Im Inneren des Parks findet man ein Konglomerat unterschiedlicher exotistischer und orientalistischer Baustile, die an verschiedene Vorbilder angelehnt sind. Hervor tritt u. a. das Pantomimetheater im chinesischen Stil, wo im Jahr 1896 die deutschen Brüder Max und Emil Skladanofsky eine der ersten Filmvorführungen in Dänemark veranstalteten – nur vier Tage nachdem Vilhelm Pacht in dem von ihm gegründeten Panorama das dä-

¹²⁵ Vgl. im Folgenden v. a. ZERLANG: 1996 und ZERLANG: 2002, 95–125.

¹²⁶ Das heutige Tor ist erst 1879 errichtet worden, nachdem ein Brand große Teile des Parks vernichtet hatte, wurde aber mit noch mehr orientalischem Prunk, einer Zirkuskuppel und zwei Kiosken mit Zwiebeltürmen versehen. (Vgl. HAUGSTED: 1993, 100.)

¹²⁷ H. C. Stilling, der erste Architekt des Tivoli, kam 1854 von einer Reise in den Orient zurück, so dass seine Pläne für das Tivoli unmittelbar von seinen Reiseeindrücken beeinflusst zu sein scheinen. Ähnliches lässt sich in Bezug auf den Gründer und Direktor des Tivoli Georg Carstensen behaupten, der 1812 in Algier geboren wurde. Sein Bruder Edward Carstensen war einer der letzten Kolonialgouverneure in den dänischen Kolonien Dansk Vestafrika auf dem Gebiet des heutigen Ghanas. Ida Haugsted weist allerdings zurecht darauf hin, dass die orientalische und exotistische Bauweise eher einem allgemeinen Trend und der zeitgenössischen Kolonialpolitik als individuellen Biografien entspringt. (Vgl. HAUGSTED: 1993, 60.)

nische Publikum erstmals mit dem Medium Film konfrontierte.¹²⁸ Auch das sonstige Programmangebot des Tivoli zeichnete sich durch exotistische und orientalistische Veranstaltungen, Themen und Schauplätze aus.

Ab 1880 gastierten von Zeit zu Zeit so genannte Völkerausstellungen in seinen Kulissen. Mit einer solchen zog Ole Olsen, der bekanntlich später als Filmproduzent Karriere machen und als großer Kinopionier Dänemarks in die Annalen eingehen wird, durch Skandinavien. Olsen verfügte über bis zu 15 Menschen, fast alle ausgemusterte Seemänner, die nun als authentische Nubier das absolut Andere verkörpern sollten (vgl. Abbildung 2). Teil der Show war ebenfalls ein Wachsfigurenkabinett, das einen Pygmäen im Kontakt mit zwei weißen Eroberern zeigte, von denen der eine den Autor Henry Morton Stanley darstellte, dessen Reiseromane im Europa des 19. Jahrhunderts begeistert gelesen wurden.¹²⁹ Eine besondere Attraktion waren die Etablissements von Hermann Lassen, den man auch ›Harem-Lassen‹ nannte, in denen er im Jahr 1896 einen Harem, bestehend aus fünf orientalisch aussehenden Frauen, die von Eunuchen bewacht auf Perserteppichen ruhten, den voyeuristischen Blicken des Publikums feil bot.¹³⁰



Abb. 2
Ole Olsen mit seiner
Folkekaravane,
gedruckt nach
MALMKJAER, 69.

¹²⁸ Vgl. TYBJERG: 1996, 8.

¹²⁹ Vgl. MALMKJAER: 1997, 66–67.

¹³⁰ Vgl. ZERLANG: 1996, 181–182.

Für Martin Zerlang stellt das Tivoli einen Sammelpunkt von Phänomenen der Moderne im ausgehenden 19. Jahrhundert dar. Er nennt es einen Einübungsort moderner Apperzeption, der in ein orientalisches Gewand gekleidet sei. Dies wiederum interpretiert er als Ausdruck der Fremdartigkeit der Moderne. Die Erfahrung des Orientalischen sei allerdings, so Zerlang, im Tivoli eine ›als-ob-Erfahrung‹, ein Gang durch eine Scheinwelt, die keinerlei Gefahren und Risiken berge. Verkleidet als Scheich, Pascha oder Odaliske konnte der Kopenhagener oder die Kopenhagenerin so die Moderne in Anführungszeichen erleben.¹³¹ Mit der These, Exotismus und Orientalismus seien Einübungstopoi moderner Wahrnehmungsformen bzw. deren Gewänder, knüpft Martin Zerlang, obwohl er das nicht explizit macht, an die bekannte Aussage Walter Benjamins an, in der dieser den Film als Übungsinstrument moderner Wahrnehmung bezeichnet.¹³² Der Filmzuschauer wird laut Benjamin mit einer schockartigen und fragmentarischen Wahrnehmung konfrontiert, wie dies ähnlich für das moderne Großstadtleben gelte.

Mittlerweile wurde mehrfach aufgezeigt, dass die Entwicklung des Films und dessen Ästhetik mit Einrichtungen wie Jahrmarkt, Varieté und Vaudeville in Verbindung steht, so z. B. von Tom Gunning in seinen Untersuchungen zum Kino der Attraktionen. Neben der Herkunft des Kinematografen leitet Gunning die Vergleichbarkeit von Kino und Jahrmarkt vor allem aus Phänomenen wie Technizität, Ökonomie und einer veränderten Publikumssituation her. Darüber hinaus sei der Film an sich eine Attraktion, was wiederum in die Struktur vieler Filme eingehe, die mit ihren kurzen Bildsequenzen dem Jahrmarktsspektakel entsprechen würden.¹³³ Auch Zerlang hebt in seiner Analyse des Kopenhagener Tivoli

¹³¹ Vgl. ZERLANG: 1996, 165.

¹³² Benjamin schreibt im 1936 erschienenen Kunstwerk-Aufsatz: »Der Film dient, den Menschen in denjenigen neuen Apperzeptionen und Reaktionen zu üben, die den Umgang mit einer Apparatur bedingt, deren Rolle in seinem Leben fast täglich zunimmt. Die ungeheuerere technische Apparatur unserer Zeit zum Gegenstande der menschlichen Innervation zu machen – das ist die geschichtliche Aufgabe, in deren Dienst der Film seinen wahren Sinn hat.« (BENJAMIN: 1989, 444.) In diesem Kontext spricht Benjamin von der »zweiten Natur« (BENJAMIN: 1989, 444.) der emanzipierten Technik, d. h. von neuen technischen Herausforderungen an den Menschen, die die Moderne an den Menschen richte. Auch insofern, so könnte man mit Benjamin argumentieren, da der Film diese zweite Natur zu beherrschen und zu verstehen hilft, ist er in Zusammenhang mit dem Fremden zu setzen.

¹³³ Vgl. v. a. GUNNING: 1990.

zwei Punkte hervor, die in Bezug auf die Kinogeschichte von besonderem Interesse sind: 1. Das Tivoli verfügte über neuartige ökonomische Strukturen. Auf dem Gelände gab es einen Bazar, in dem neue Techniken des Verkaufens und Kaufens eingeübt werden konnten. Zerlang bezeichnet die Wirtschaftsform des Bazars als liberal, was gleichermaßen für die Struktur des Tivoli selbst gelte, da es als Aktiengesellschaft – im Übrigen eine der wenigen, die die 1840er Jahre überdauerte – demokratisch organisiert sei. Fremdartig und exotisch war auch das Warenangebot, das es im Bazar auf großen Verkaufsflächen mit mehreren Spezialgeschäften für Industrie- und Luxusartikel zu kaufen gab. In Bezug auf die Kinoindustrie ist dies deshalb relevant, da sie wirtschaftlich ausgerichtet war, was einer der Gründe dafür ist, dass Kapitalismus, die Zirkulation von Waren und deren Umgestaltung oft zum Thema und zur Struktur von Filmen werden, wie die folgenden Analysen immer wieder deutlich machen. 2. Neben dem Einzug moderner Industrie- und Organisationsformen war das Tivoli ebenfalls Ort für die Erprobung neuer Techniken: Die Dampfkarrussellbahn, das Daguerreotypie-Atelier, die elektrische Eisenbahn und die Einführung des Velozipedes sowie aufwändige Illuminationen sind nur einige Beispiele der vielfältigen technischen Neuerungen, zu denen ab 1896 auch das Medium Film gehörte.

Die von Zerlang aufgestellte These eines Zusammenhangs von Moderne und Exotik gehört zum Konsens weiterer Texte zum skandinavischen Orientalismus und Exotismus des 19. Jahrhunderts. Dies soll zum Anlass genommen werden, um das Verhältnis von Fremde, Moderne und Kino zu reflektieren und auf seine Komplexität hin zu untersuchen. Es ist zu fragen, was mit Moderne und Modernität überhaupt gemeint ist, d. h. der Moderne-Begriff ist zu problematisieren und zu spezifizieren.

Zerlangs These wird von Mark Sandberg und Elisabeth Oxfeldt aufgegriffen. So beschreibt Sandberg in seinem Buch *Living pictures – missing persons: mannequins, museums, and modernity* die skandinavischen Metropolen als zwar von einer eher peripheren und verzögerten Modernität geprägt, was deren Widersprüche aber umso deutlicher hervorhebe. Sandberg stellt dar, dass die Präsentation des Exotischen in Jahrmärkten, Wachsfigurenkabinetten, Museen und sonstigen Schaustellen vor allem der Domestizierung des Exotischen und der Exotisierung des Eigenen dienen. Das Fremde soll heimisch und damit verstehbar und, in den Wachsfigurenkabinetten wörtlich zu nehmen, begreifbar gemacht wer-

den. Die Bewohner Kopenhagens, Stockholms oder auch Kristianias dagegen erhalten, wie schon Zerlang feststellte, durch die Zurschaustellung des Exotischen die Gelegenheit, in ein fremdes Gewand zu schlüpfen. In der popularisierten Betrachtung des Fremden könne, so Sandberg, die Dynamik von Heimat und Fremde in den peripheren Metropolen erfahrbar gemacht werden, in denen sonst die fremde Welt bzw. die Moderne nur zögerlich Einzug erhalte.¹³⁴ Elisabeth Oxfeldt untersucht vor allem literarische Texte aus dem 19. Jahrhundert, gibt aber einen Ausblick auf die Literatur der Jahrhundertwende. Eine der zentralen Thesen ihres Buches *Nordic Orientalism. Paris and the Cosmopolitan Imagination 1800-1900* lautet, wie der Titel bereits andeutet, dass der nordische Orientalismus hauptsächlich durch die mondäne Pariser Kultur beeinflusst wurde. Die Orientierung an Paris, Inbegriff der europäischen Metropole des 19. Jahrhunderts, diene vor allem der Kosmopolitisierung und Metropolisierung der Peripherie. Oxfeldt schreibt: »[...] Orientalism, in the nineteenth century, was driven by a desire to be cosmopolitan and for Copenhagen and Christiania to be metropolitan [...].«¹³⁵ Dies gelte auch noch für die um die Jahrhundertwende entstehende Literatur Hamsuns und Ibsens.

Die skizzierten Versuche, das orientalische und exotistische Gewand der modernen Institution Tivoli, genereller der Moderne schlechthin durch die Neuartigkeit und Fremdartigkeit der Phänomene zu erklären, vereinfacht gesagt, Exotismus und Orientalismus auf die Formel neu = fremd zu reduzieren, aber auch der Ansatz Orientalismus als Strategie, sich aus der Peripherie herauszuschreiben in die kosmopolitanen und metropolitanen Diskurse Europas, zu interpretieren, greifen m. E. zu kurz. Ist die Moderne, die sich in ein orientalisches und exotisches Gewand kleidet, nicht vielmehr eine Antimoderne? Eine Gegenbewegung zur konstatierten Metropolisierung, Kapitalisierung und Technifizierung? Ein bewusster und inszenierter Schritt ›zurück ins Archaische und Primitive‹? Und wie verhält es sich mit dem Zusammenhang zwischen technischer Neuerfindung und Darstellung des Fremden innerhalb des Film- und Kinodiskurses? Dabei werden unterschiedliche Konzepte von Moderne relevant: Moderne verstanden als Gegen-Moderne und Aufwertung

¹³⁴ Vgl. SANDBERG: 2003, 132.

¹³⁵ OXFELDT: 2005, 224.

des Archaischen, als Aufklärung, Zivilisierung und Kolonialismus sowie deren postkoloniale Reformulierung und als technischer Fortschritt.

Auch Alexander Honold und Klaus R. Scherpe formulieren zwar, dass »das Fremde [...] die kulturelle Ressource der Moderne schlechthin«¹³⁶ sei, weisen aber darauf hin, dass »Modernität, nicht im epochalen, sondern im prozessualen Sinne gefasst, [...] Ent-Selbstverständlichung [bedeute]. Und die je erneute, unablässige Verständigung über das, was sich nicht mehr von selbst versteht.«¹³⁷ Gemeint ist folglich nicht der Begriff einer historischen Modernität, die sich durch Faktoren wie die Idee der Vernunft, des Historismus oder des Fortschritts auszeichnet, sondern vielmehr, wie Homi K. Bhabha schreibt, die historische Moderne als epistemologische Struktur.¹³⁸ Es ist von Bedeutung, dass Prozesse der ›Ent-Selbstverständlichung‹ nicht als Fortschritte gedacht werden, sondern vielmehr als eine Bewegung, die zwar eine Vorwärtsbewegung ist, zugleich aber den Fortschritt selbst dekonstruiert. Charakterisiert ist dies durch die Überlagerung von Metaphern des Fortschritts mit denen des Atavismus und des Rückständigen. Denn obwohl der Moderne und der Avantgarde stets der Gestus des Bruchs mit dem Vergangenen inhärent ist und damit stets eine neue Alterität dem alten Bekannten entgegen gestellt wird, verwenden sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts zur Abhebung Konzepte des Archaischen, des Primitiven und Atavistischen. Es lässt sich somit um 1900 die Konzeptualisierung einer Art Gegenmoderne beobachten, die den Mythos des Fremden dem Ennui des Eigenen gegenüberstellt und den Gedanken des Fortschritts dekonstruiert. Innerhalb der ästhetischen Strömungen von Exotismus, Orientalismus und Primitivismus wird vor allem, angelehnt an die Forschungen in Ethnologie und Anthropologie des 18. und 19. Jahrhunderts, die Magie des Fremden adaptiert und immer wieder versucht, die Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem durchlässig zu machen. Dies beinhaltet ein Begehren nach Unmittelbarkeit und Authentizität sowie die Kritik an der Zivilisation und der Überkommenheit der westlichen Kultur. Das Fremde wird hier

136 HONOLD und SCHERPE: 2004, 3.

137 HONOLD und SCHERPE: 2004, 3.

138 Vgl. BHABHA: 2000, 358.

zur Projektionsfläche,¹³⁹ da es als Möglichkeit gilt, Gegenpositionen zu beziehen.¹⁴⁰

139 Vgl. ERDHEIM: 2002, 23–24. Erdheim weist darauf hin, dass in der Bewegung der Projektion das Fremde zum Verschwinden gebracht wird und so auch die Deutung von Exotismus und Orientalismus als Räume unerfüllter Wünsche zu kurz greift: »Behandelt man das Fremde als Projektionsfläche verpönter Wünsche, so ist das eigentlich Fremde und was es bedeutet, noch nicht verstanden, man hat höchstens einige entscheidende Hindernisse beseitigt, die sich dem Verstehen entgegenstellen. Die eigentliche Arbeit, nämlich die Auseinandersetzung mit dem Fremden, steht dann noch bevor. Aber das Denkmuster: Das Fremde als Projektionsfläche zu betrachten, hat immer wieder dazu verführt, mit den Projektionen auch das eigentliche Objekt, das Fremde, zum Verschwinden zu bringen.« (ERDHEIM: 2002, 26.) In einem anderen Artikel beschreibt Mario Erdheim sowohl Xenophobie als auch Exotismus als Vermeidungsstrategien, die beide der Erhaltung des Eigenen dienen. Das Eigene könne sowohl in der Negierung, dem Ausschluss und der Diskriminierung in der Xenophobie als auch in der Erkundung des Fremden im Exotismus unhinterfragt bleiben: »In der Xenophobie meide man das Fremde, um das Eigene nicht in Frage stellen zu müssen, im Exotismus zieht es einen in die Fremde, und man muß deshalb zu Hause nichts ändern.« (ERDHEIM: 1987, 50.)

140 Zentral für die Aufwertung des Fremden in einem avantgardistischen Sinne, allerdings nicht in Bezug auf die erwähnte Erhöhung von Gewalt, ist Viktor Segalens *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus*, ein Text, der erst posthum und fragmentarisch erschienen ist. Segalen geht es um die Anerkennung oder Auszeichnung des Marginalen und Dezentralen, was er als Exotismus bezeichnet. Gleich zu Anfang seines sehr fragmentarischen und wiederholenden Textes schreibt er: »Also weder Loti, noch Saint-Pol, noch Caudel. Etwas Anderes! Anders als jene! Aber eine echte Entdeckung muß einfach sein [...] warum nicht einfach das Gegenteil von jenen vertreten, gegen die ich mich wehre? Warum nicht versuchen, einen Gegeneindruck zu geben?« (SEGALEN: 1994, 35.) Damit grenzt er sein künstlerisches Werk von der zeitgenössischen exotistischen Belletristik ab und stellt sich selbst als Schöpfer von etwas völlig Neuem dar. Das Marginale ist für ihn Teil einer neuen und sozusagen avantgardistischen Weltsicht, die überkommene Wahrnehmungs- und Darstellungsparadigmen verändern und in Frage stellen kann. Die exotistische Erfahrung sei eine dezidiert individuelle und asoziale Haltung. Segalen schreibt: »Der Exotismus kann nur singular, individuell sein. Er läßt keine Pluralität zu. [...] Das haben nur die grotesken Vertreter des Exotismus geglaubt! Der Exotismus versagt völlig im Sozialbereich der Kunst. Sämtliche Künste haben eine gewisse Universalität. Die Renaissance tat sich hervor in Frankreich, Italien, Holland [...] Aber der Exotismus als soziale Kunst ist unmöglich.« (SEGALEN: 1994, 69.) Der Exotismus sei, so heißt es an anderer Stelle, »nicht jener kaleidsokopische Zustand des Touristen, sondern die lebhaftige und neugierige Reaktion einer starken Individualität auf den Zusammenstoß mit einer Objektivität, deren Distanz sie wahrnimmt und auskostet. (Das Gefühl des Exotismus und Individualismus ergänzen sich).« (SEGALEN: 1994, 44.) Segalens Exotismus-Begriff erweist sich als offen, er will ihn von »seinen fadenscheinigen Kleidern befreien: von Palmen und Kamelen, dem Tropenhelm, der schwarzen Haut und der gelben Sonne«, und betrachtet ihn vielmehr als Modus einer Haltung und Sicht auf die Welt sowie als allgemeinere, nicht auf ein bestimmtes Genre begrenzte Kunstauffassung. Damit ist Segalens Text exemplarisch für die Aufwertung des Diversen im Zeichen des Neuen.

Einen ganz anderen Moderne-Begriff erhält man, wenn man ihn in Zusammenhang mit Imperialismus und Kolonialismus stellt. Zunächst ist von Bedeutung, dass die Kolonien zwar einerseits als Rückschritt und Ort der Degeneration wahrgenommen wurden, andererseits dem Kolonialismus, dem Akt der Landnahme auch der Gestus des Anfangs, des radikalen Neubeginns und des Bruchs mit dem Gewesenen inhärent ist.¹⁴¹ Im Gestus der *tabula rasa*, der Vorhut und des Beschreitens noch nie begangener Wege, dem Füllen weißer Flecken auf der Landkarte gleicht der Kolonialismus dem Projekt der Moderne. Zugleich aber versinkt der koloniale Anspruch auf eine radikale Neubestimmung im Gewaltvollen. Es ist nicht ein metaphorischer Gestus der Aufwertung von Gewalt als ästhetisches Prinzip, sondern eine konkrete, physische und psychische Gewalt an den Kolonisierten. Bereits Joseph Conrad hat dies als Atavismus des Kolonialismus in *Heart of Darkness* zu Beginn des 20. Jahrhunderts detailliert beschrieben und lässt seinen Protagonisten Marlow den verheerenden Spuren eines pointierten und zugleich pervertierten Kolonialismus folgen. Angesichts des Szenarios kolonialer Gewalt aber stellt sich die Frage, wie sich ein Begriff von Moderne als Aufklärung überhaupt behaupten kann. Homi K. Bhabha macht dieses Problem zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen zu einer postkolonialen Relektüre der Moderne. Kern dieser ist die Frage, was Moderne sein kann »unter jenen kolonialen Bedingungen, unter denen ihre Durchsetzung selbst die

Das Exotische wird zur Chiffre der andauernden Entfremdung des Selbst. Auch wenn Segalen dem Exotismus-Begriff die kulturelle und geografische Differenz entzieht und er sich damit von der exotistischen und primitivistischen Literatur abgrenzt, ist seinem Text dennoch die Bewegung der Distanzierung vom ›Normalen‹ inhärent. Die Abstrahierung des Exotismus als Haltung kann man als Inbegriff der avangardistischen Abkehr vom Überkommenen betrachten: die Notwendigkeit Anderes und Neues zu schaffen.

141 Im Gegensatz zur gängigen Meinung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in den Kolonien vollzögen sich eher Rückschritte denn Fortschritte, fordert Laura Ann Stoler eine neue Lesart der Kolonien »as more than sites of exploitation but as »laboratories of modernity«.« (Vgl. STOLER: 2002, 146.) In der Tat boten die Kolonien Raum für Experimente, sowohl in Bezug auf Geschlechterverhältnisse und Familienstrukturen, aber auch innerhalb ökonomischer, politischer und sozialer Kontexte. Stoler problematisiert aber: »But the point here is not simply to turn the tables and thus argue that »modernity« or »capitalism« – fill in the blank as you will – was invented in the colonies rather than in Europe, as some studies of the colonial now so eagerly contend. It is rather to imagine new ways of subverting deeply statist historiographies by tracing people's transnational itineraries and circuits of knowledge production through movements of global breadth.« (STOLER: 2002, 147.)

Negierung der historischen Freiheit, der bürgerlichen Autonomie und der »ethischen« Wahl einer anderen Gestaltung darstellt.«¹⁴² Bhabhas Antwort zielt auf die postkoloniale Übersetzung der Moderne ab, die sowohl schmerzhafteste Prozesse, aber auch ein kreatives Potential freisetzt. Er schreibt: »Was in der Moderne über die Moderne hinaus enthalten ist, ist das disjunktive »postkoloniale« Zeit-und-Raum-Gefüge.« Zeit und Raum werden durch das Postkoloniale neu bestimmt.¹⁴³ Bhabha nennt dies die »»projektive« Vergangenheit[...], eine Art des zukünftigen Gewesenen«,¹⁴⁴ die durch die postkoloniale Archäologie der Moderne aufgeschlossen werde und ihr als »historische Narrative der Alterität eingeschrieben werden«¹⁴⁵ könne. Ein postkoloniales Bewusstsein erschließt bisher verborgene, unterdrückte und verdrängte Aspekte als integrale Bestandteile der Moderne und entwirft so, in einem Prozess der Übersetzung, erneut eine Art Gegen-Moderne, d. h. die Integration des Alteritären in die Struktur der Moderne ist in den Augen Bhabhas ein postkoloniales Unternehmen.

Als drittes Moderne-Konzept wird die technische Novität des Films relevant. Das Kino wurde, ähnlich wie der Jahrmarkt, zur Chiffre der Moderne schlechthin, was sich vor allem auf die Erneuerung im Hinblick auf technische Entwicklungen und Wahrnehmungsprozesse bezieht, wie in Bezug auf Walter Benjamin bereits angedeutet wurde. Das Zusammenspiel von Kino und Moderne wurde so schon in der frühen Filmtheorie hervorgehoben. Hockenjos und Schröder weisen aber daraufhin, dass sich vor allem »seit den achtziger Jahren in den Filmwissenschaften ein kontextualisierender Ansatz stark verbreitet hat, der den Film als das Emblem der Moderne schlechthin feiert [...].«¹⁴⁶ Zusammenfassend formuliert wurde die so genannte Modernitätsthese von David Bordwell. In *On History of Film Style* stellt er die in verschiedenen Theorien und Zusammenhängen gezogenen Verbindungen des Kinos zur urbanen Gesellschaft, zu Raum- und Zeittechnologien des Übergangs vom 19. zum 20. Jahrhundert und dem Kapitalismus dar und weist auf drei unterschiedliche Behauptungen zu Kino und Moderne hin: Erstens repräsen-

142 BHABHA: 2000, 361.

143 BHABHA: 2000, 377.

144 BHABHA: 2000, 378.

145 BHABHA: 2000, 379.

146 HOCKENJOS und SCHRÖDER: 2005, 25.

tiere das Kino als Medium großer Impressionen durch seine Fragmentation von Raum und Zeit die Erfahrung der Moderne.¹⁴⁷ Zweitens, so Bordwell, werde das Kino an sich als moderne Praktik aufgefasst, d. h. es ist aufgrund seiner spezifischen Produktions- und Distributionsverfahren Teil moderner Techniken und Repräsentationen. Und drittens werde das Kino als Konsequenz der Moderne betrachtet, dessen Entstehung aus den technischen, perzeptuellen und ästhetischen Entwicklungen unweigerlich hervorgehe.¹⁴⁸ Bordwell grenzt sich allerdings von der Modernitätsthese ab, besonders von der so genannten Wahrnehmungsthese, also der Behauptung, Kino repräsentiere das moderne Wahrnehmungsparadigma schlechthin. Er schreibt: »In sum, we do not have good reasons to believe that particular changes in film style can be traced to a new way of seeing produced by modernity.«¹⁴⁹ Die Modernitätsthese ist also zu relativieren und nicht als generelle Struktur zu behaupten, sondern vielmehr als ein Thema früher Filme und deren Theoretisierung zu beschreiben.

Kehrt man nun zur These des exotischen Gewandes der Moderne zurück, lässt sie sich mit dem erweiterten und brüchig gemachten Begriff von Moderne auf die Tatsache beziehen, dass viele der frühen Filme exotisches Terrain beschreiten. Abgesehen vom zeitgenössischen Exotik-Trend, der sich nicht nur im Kino, sondern auch in anderen Medien sowie im Lifestyle niederschlägt, lässt sich so zwischen der technischen Novität des Mediums und der Darstellung von Exotischem, Anderem und Neuem ein Zusammenhang erkennen. Es geht zunächst um eine Art Vorführeffekt: Dem Publikum sollen die Möglichkeiten des Kinos gezeigt und das Erstaunen über die technischen Möglichkeiten des Films erfahrbar gemacht werden. Dazu gehört auch die Darstellung des Exotischen. Dieses Kino der Alteritäten hat viele verschiedene Gesichter und seine Figurationen reichen von der exotischen Schönheit, dem Verbrecher, der Bordellmutter oder dem tyrannischen Sultan über nicht-menschliche

¹⁴⁷ Der Germanist Bernd Hüppauf etwa beschreibt die Erfahrung der Moderne zusammenfassend als geprägt durch die »Wahrnehmung von Bewegung auf städtischen Straßen, Diskontinuitäten in der erlebten Zeit, das Aufbrechen des homogenen Raumes, die Zerstückelung und Mechanisierung des Körpers im industriellen Produktionsprozeß, [...] die öffentliche[...] Schaustellung und bildliche[...] Repräsentation, die Dezentrierung subjektiver Erfahrungswelten, vermittelt mit Schnitttechniken in Film und Photographie.« (HÜPPAUF: 1994, 25.)

¹⁴⁸ Vgl. BORDWELL: 1997, 142–147.

¹⁴⁹ BORDWELL: 1997, 146.

oder halb- bzw. pseudomenschliche Wesen wie Vampire, Homunkuli, Alraunen und Doppelgänger bis hin zum Geliebten, der das Eheglück zerstört, oder der untreuen Ehefrau bzw. Verlobten, die das Abenteuer in einer fremderen und aufregenderen Welt sucht. Gleichmaßen tragen die Sujets wie der Harem, die Löwenjagd, die Kolonie, der Zirkus oder indische Paläste sowie die Ausstattung und die Interieurs zur Exotisierung der Filme bei. In seinem filmtheoretischen Werk *Filmen. Dens Midler og Maal*¹⁵⁰ formuliert Urban Gad im Jahr 1919 rückblickend und enthusiastisch die Eröffnung fremder Welten als ein Hauptanliegen und -vermögen des Kinos. Es geht ihm um die Fähigkeit des Kinos, eine fremde Welt lebensnah und nachvollziehbar vor den Augen des Publikums entstehen zu lassen, in das dieses eintauchen und so die eigene Realität vergessen kann. Gad formuliert:

Ogsaa en anden kongelig Gave skænker Filmen sine Trofaste. – Hvor mange Mennesker lever Hverdagens støvgraa Liv uden at længes mod andre Egne, Steder, hvor Himlen er mere blaa, Solen mere gylden, mod Tropernes Palemer eller mod sneklædte Fyrreskove, – lever ikke Envher af os med en evig Længsel efter det fjerne, en for det fleste ustillet Udvé fra Dagliglivets Fængsel. – Dér kommer saa Filmen med sin vidunderlige Lampe og fører Tilskuerne bort fra Hverdagen, døver for en Stund Længslen, den urgamle Vandretrang i Mennesket, ved at vise de fjerne lande i sit Tryllespejl [...].¹⁵¹
 [Eine weitere königliche Gabe hat der Film seinen treuen Anhängern geschenkt. – Wie viele Menschen leben das staubgraue Leben des Alltags, ohne sich nach anderen Orten zu sehnen, Plätzen, wo der Himmel blauer ist, die Sonne goldener, nach den Palmen der Tropen oder den schneebedeckten Nadelwäldern, – lebt nicht jeder von uns mit einer ewigen Sehnsucht nach dem Fernen, mit einem meist unerfüllten Fernweh aus dem Gefängnis des Alltags. – Da aber kommt der Film mit seiner Wunderlampe und führt den Zuschauer fort aus dem Alltag, betäubt für eine Weile die Sehnsucht, den uralten Wanderdrang des Menschen, indem er die fernen Länder in seinem Zauber-
 spiegel zeigt.]

Bereits in einem Programmheft des Films *Vestens Børn*¹⁵² aus dem Jahr 1917 wird die Argumentationslinie Gads vorweggenommen. Es ist ein Film über Indianer in Nordamerika, der in seinem Plot in etwa den kolonialen Liebesdramen entspricht, d. h. eine »rassen«- und kulturübergreifende Liebe thematisiert.

¹⁵⁰ [Der Film. Seine Mittel und Ziele]

¹⁵¹ GAD: 1919, 279.

¹⁵² [Kinder des Westens]

En Film, der ejer netop den Romantikens Duft og Eventyrets Kryderi, der kann sætte Fantasien og Tankerne i den Svingning, vi af og til behøver under Hverdagslivets graa Ensformighed./Med en spænende Handling paa Baggrund af Indianernes brogede Liv og med lidt Kærlighed som den røde Traad, er denne Film sikker paa Publikums fulde Sympati.¹⁵³

[Ein Film, der den Duft der Romantik und die Gewürze des Märchens enthält, der die Fantasie und die Gedanken in diejenige Schwingung versetzen kann, die wir ab und zu brauchen in der grauen Eintönigkeit des Alltags./Aufgrund einer spannenden Handlung, die sich vor dem Hintergrund des bunten Lebens der Indianer entspannt, und aufgrund von ein bisschen Liebe als roter Faden hat dieser Film sicherlich die volle Sympathie des Publikums.]

Auch hier werden Fantasie, Exotik und Abenteuer im Film miteinander verbunden und als eine Alternative zum grauen Alltag geschildert. Der Film verheißt laut Programmheft aber nicht nur visuelle Reize, sondern spricht auch den Geruchs- und Geschmackssinn an. Zudem wird dem Publikum nicht etwa ein schwarz-weißes Bild des Fremden, sondern vielmehr die Buntheit des indianischen Lebens verheißen. Mit der Liebesthematik erweckt er darüber hinaus Sinnlichkeit und Eros und geht mit der melodramatischen Inszenierung insofern über das Jahrmarkts-erlebnis hinaus, da er zusätzlich eine spannende und fesselnde Geschichte entwirft, in der sich der Zuschauer verlieren kann. Dass *Vestens Børn* eine synästhetische Erfahrung verspricht, in die der Zuschauer mit Haut und Haar involviert ist, wird zwar nicht explizit mit dem Filmischen in Verbindung gesetzt. Es geht aber aus der Beschreibung hervor, dass nur die Möglichkeit, bewegte Bilder aufzunehmen, zu einem solchen alle Sinne ansprechenden Gesamterlebnis führt.

Die beiden Beispiele zeigen, dass die Analogisierung von Film und Fremde auch zeitgenössisch üblich war, die Neuheit des Mediums und dessen Zustand des noch nicht Institutionalisierten und Etablierten tatsächlich in der Praxis zu einer Vielzahl an exotistischen und orientalistischen Themen geführt hat und zudem in der theoretischen Auseinandersetzung eine Rolle spielte. Die diskutierten Konzepte von Moderne entstammen zwar unterschiedlichen Diskursen, werden aber über das Medium Film aneinander gebunden, d. h. in den Filmen und in der Debatte über den Film werden die unterschiedlichen Perspektiven miteinander in Beziehung gesetzt. Man kann also formulieren: Die Alterität des Mediums findet in der Darstellung von Alterität Ausdruck. Was aber bedeutet dies eigentlich? Wann und weshalb ist ein Medium als alteritär bzw. als

¹⁵³ Programmheft zu *Vestens Børn*, o. S.

alterisiert, anders ausgedrückt, als fremd bzw. als zum Fremden gemacht, zu bezeichnen und wie lässt sich dies über die dargestellte Analogie von fremd und neu hinaus problematisieren? Diese Fragen sind immer wieder neu und anders zu stellen. Im Folgenden sollen einige heuristische Thesen formulieren werden.

2.2.2 Zur Alterität des Mediums

Das Kino gehörte nicht von vorneherein zu den institutionalisierten Bereichen, sondern ist jenseits etablierter Bildungs- und Kultureinrichtungen entstanden, wie die bereits erwähnte Analogie zum Jahrmarkt zeigt, und es wurde teilweise konträr zu Aufklärungs- und Vernunftskonzepten diskursiviert. Die Verortung außerhalb der bürgerlichen Kultur hat zu tun mit dem Versuch der Abgrenzung von herrschenden Diskursen. Dieser Prozess ist insofern ambivalent, da er einerseits dazu dient den ›anderen‹ Ursprungs des Kinos und dessen Besonderheit hervorzuheben. Andererseits geht es auch darum, sich in den Kanon einzuschreiben, wie u. a. Produktion von Literaturverfilmungen sowie Anleihen beim Theater deutlich machen. Beispielhaft für die gegenläufigen Bestrebungen ist das Schlusskapitel aus Urban Gads bereits zitiertem Text *Filmen. Dens Midler og Maal*, in dem er eine Genealogie des Films entwirft. Gad macht den Anspruch des Films auf eine kulturelle und vor allem in bürgerlichen Kreisen angesiedelte Anerkennung geltend, was wiederum mit dem Kunstcharakter des Films verbunden wird. Zudem insistiert er darauf, dass die Kraft des Kinos aus dessen nicht-bürgerlicher und deshalb ungebundener, freier und somit ebenfalls subversiver Herkunft stammt.¹⁵⁴

Auch in vielen Filmen wird diese Auseinandersetzung reflektiert. Insbesondere gilt das für die Melo- und Soziodramen, die im frühen dänischen Kino zahlreich zu sehen waren. Sie thematisieren oft die Auflehnung gegen die bürgerliche Kultur und das bürgerliche Leben, rekonstituieren dies jedoch durch das Happy End bzw. den Ausschluss des Subversiven. Die Konfrontation der kleinbürgerlichen Familie mit einem be-

¹⁵⁴ Vgl. GAD: 1919, 273ff. Gad vergleicht z. B. den Film mit einem Cowboy: »Filmen kom trampende ind i Fedtlæderstøvler, uredt og buldrende, en ubehøvlet Cowboy direkte fra det fjerne Vest, lugtende af Krudt og Hest og grove Klæder.« (GAD: 1919, 275.) [Der Film trampelte herein in Lederstiefeln, ungekämmt und polternd, ein ungehobelter Cowboy direkt aus dem fernen Westen, nach Pulver und Pferden und groben Kleidern riechend.]

drohlichen Fremden ist ein übliches Verfahren im frühen Film, um das Verhältnis zwischen Eigenem und Anderem sowie die Dynamik von Heimat und Fremde zu verhandeln. In fast allen der im Folgenden dargestellten Themenbereiche wird dies artikuliert, so z. B. in den Haremsfilmen, in den Maharadja-Filmen und in den kolonialen Liebesdramen. Die Konjunktur von Familienmelodramen im dänischen Kino der 190er Jahre lässt sich u. a. darauf zurückführen, dass die Familie zunehmend instabil wird und die alten Ordnungen aufgebrochen werden. Wolfgang Kabatek weist in seinem Buch *Die Imagerie des Anderen im Weimarer Kino* darauf hin, dass besonders in Krisen- und Umbruchssituationen ein Zunehmen an exotistischen Topoi zu bemerken sei. Er untersucht den Film der Weimarer Republik und stellt fest, dass der Verlust fester Positionen sowie die Suche nach neuen Orientierungs- und Fixpunkten zu einer verstärkten Thematisierung des Anderen, des Doppelgängers, des Fremden und Exotischen geführt habe.¹⁵⁵ Obwohl man in Bezug auf die 190er Jahre in Dänemark nicht von einer dem Krisengefühl der Deutschen nach 1918 vergleichbaren Situation sprechen kann, lässt sich Kabateks These verallgemeinern und die Konjunktur der exotistischen und orientalistischen Themen im dänischen Stummfilm durch ein generelles Unbehagen an der Moderne erklären.

Dass die fremde Welt im dänischen Kino nicht allein in der Darstellung exotischer, orientalistischer oder auch grönländischer Kulturen besteht, sondern ebenfalls in der Einschreibung in den britischen Kontext, machen viele Filme deutlich: Wie bereits erwähnt wurde, dient dies in den Kolonialdramen der Einschreibung in das britische Empire, wodurch der Anschluss an eine imperiale und koloniale Vorherrschaft gesichert werden kann. In den Hvide Slavehandel-Filmen sowie in den zahlreichen Kriminalfilmen wird die Inszenierung der Stadt London, die als Chiffre des Metropolitischen im 20. Jahrhundert Paris als Orientierungspunkt ablöste und Elemente wie Technifizierung, Urbanisierung, Verdichtung sowie Ökonomisierung exemplarisch verkörperte, zum Gegenpol zur kleinbürgerlichen und beschaulichen Welt Kopenhagens. Dabei wurden britische Orte nicht nur zum Filmschauplatz, sondern es wurden ebenfalls viele britische Filme bzw. literarische Texte in Dänemark neu verfilmt, wie etwa die Scherlock Holmes-Serie, aber etwa auch Verfilmungen

¹⁵⁵ Vgl. KABATEK: 2003, v. a. 39ff.

von Büchern Charles Dickens zeigen. Dem dänischen Zuschauer wird im Kino folglich nicht nur eine exotische Welt eröffnet, sondern auch eine andere europäische Kultur, die sich vor allem durch ihre kulturelle, politische und ökonomische Hegemonie von der dänischen unterschied. Damit wäre dem Filmdiskurs im frühen 20. Jahrhundert der von Elisabeth Oxfeldt in Bezug auf das 19. Jahrhundert beschriebene Gestus der Aneignung metropolitaner und kosmopolitanen, aber auch imperialer Kultur in den exotistischen, orientalistischen und kolonialistischen Darstellungen zu eigen.

Aus diesen Beobachtungen geht hervor, dass sich das frühe dänische Kino nur bedingt auf nationaler Ebene diskutieren lässt. Gerade die Tatsache, dass Dänemark nicht zu den großen Kolonialreichen gehörte und in den 1910er Jahren nur noch wenige der Kolonien tatsächlich dänisch waren, die koloniale und exotistische Imagination aber dennoch eine große Rolle in der dänischen Filmproduktion einnimmt, lässt die Folgerung zu, dass es sich hier um ein Phänomen handelt, das in den größeren Kontext einer europäischen Moderne einzubetten ist. Dazu trägt bei, dass viele der frühen dänischen Filme für den internationalen Markt, insbesondere für den deutschen, gemacht wurden. Dies zeigt sich auch auf der Ebene der Produktion: Dänische Regisseure drehten in Deutschland, deutsche Schauspieler in Dänemark und umgekehrt. Einer der wichtigsten Stars des frühen dänischen, besonders des exotistischen Films war Rita Sacchetto, eine deutsche Schauspielerin österreichisch-italienischen Ursprungs. Und bekanntlich drehte Asta Nielsen einen Großteil ihrer Filme in Berlin. Obwohl Großbritannien auf der Motivebene das dänische Stummfilmkino dominierte, weist die Ebene des konkreten produktiven und personalen Austauschs keine der dänisch-deutschen Beziehungen vergleichbare Intensität auf. In der vorliegenden Arbeit wird der Internationalität der frühen Kinoproduktion insofern Rechnung getragen, da nicht nur deutsche Filme in den Korpus eingehen, wie etwa Urban Gads Produktion *Der fremde Vogel* mit Asta Nielsen, sondern auch internationale Diskurse befragt und in die Interpretationen mit einbezogen werden.

Allerdings wird die Frage nach der Internationalität bzw. der Nationalität von frühen Kinodiskursen in der Filmgeschichtsschreibung unterschiedlich beantwortet. So vertritt Thomas Elsaesser die Position, dass sich die nationale Filmgeschichte nur als Variante des internationalen

Entwicklungsstandes oder als spezifische Praxis innerhalb eines transnationalen Geflechts von Regeln und Normen begreifen lässt.¹⁵⁶ Nur die Skizzierung internationaler Diskurse könne den Blick auf einen eventuellen »(nationalen) Sonderweg«¹⁵⁷ freimachen. Yuri Tsivian argumentiert dagegen, dass der Kinodiskurs allein im jeweiligen nationalen Gefüge verstanden werden könne, was im Hinblick auf die von ihm vorgenommene Analyse einer Art kultureller oder auch historischer Rezeption Sinn macht.¹⁵⁸ Auch Stephan Michael Schröder plädiert, besonders im Hinblick auf den Kinodiskurs in Dänemark, für eine Untersuchung nationaler Eigenheiten, ohne dabei von als selbstverständlich gegeben betrachteten Konzepten des Kosmopolitismus oder der Internationalität des Kinos auszugehen.¹⁵⁹

Im Hinblick auf die exotistischen und orientalistischen Filme scheint es sinnvoll, einen Mittelweg zwischen beiden Positionen zu beschreiten. Die Konstruktion des Fremden hängt mit der Konstruktion des Eigenen eng zusammen. Wenn Schröder schreibt, die Behauptung der Internationalität oder des Kosmopolitismus des Kinos beinhalte die These, dass ein wichtiges Massenmedium nicht Teil der diskursiven Konstruktion der nationalen Kommunikationsgemeinschaft sei,¹⁶⁰ trifft dies deshalb nur in bedingtem Maße zu, da sich beide Bereiche gegenseitig konstituieren. Die Internationalität des frühen Kinos ist jedoch nicht als ein von sich aus gegebener, sondern als ein diskursiver Faktor zu betrachten, also nicht als Wesen des Stummfilmkinos selbst, sondern als eine Konstruktion der Theoriebildung über das Kino.

Fasst man die bisherigen Ausführungen zur Alterität des Mediums Stummfilm zusammen, lassen sich folgende Punkte als erste Thesen formulieren: erstens die Konstruktion einer Herkunft aus gesellschaftlich nicht so anerkannten Bereichen, anders gesagt, eines alternativen Ursprungs, zweitens die inhaltliche Thematisierung des Fremden und drittens die Einschreibung in internationale Diskurse, die neben fremden Welten auch andere europäische Kontexte öffnen. Das Medium Stummfilm wurde und wird aber nicht nur durch seine Situierung im ›Unter-

156 ELSAESSER: 2002, 126ff.

157 ELSAESSER: 2002, 279.

158 TSIVIAN: 1994, 1ff.

159 Vgl. SCHRÖDER: 2005, 125.

160 Vgl. SCHRÖDER: 2005, 125–126.

grund der Gesellschaft«, seine Themen und die Internationalität als ›fremd‹ markiert, sondern auch aufgrund seiner spezifischen Eigenschaften und seiner technischen Erneuerungen. Es lassen sich also zwei weitere Thesen anschließen: Die erste besagt, dass der Film ein Medium ist, das dem Menschen ein neues Sinnesorgan zur Verfügung stellt und damit zugleich eine Welt erschaffe, die sich durch eine grundsätzliche Alterität auszeichne. Die zweite These bezieht sich auf die Konstruktion eines neuen Konzeptes des Zuschauens, das mit der vermeintlichen Suggestivkraft des Kinos in Zusammenhang gestellt werden kann. Damit kann an die Überlegungen zu Kino, Macht und Subjekt angeschlossen und gezeigt werden, dass auch die Zuschreibung einer spezifischen Macht an das Kino als Alteritätskriterium dient.

Zunächst zum Film als neues Sinnesorgan und als Raum der Wirklichkeitsferne: Das Medium Stummfilm unterscheidet sich von den bis dahin bekannten Modi der Repräsentation, wobei diese Behauptung nur vorsichtig zu äußern ist, da natürlich die unterschiedlichen optischen Praktiken des 19. Jahrhunderts als dessen Vorläufer zu betrachten sind und viele, oft einzig und allein dem Kino zugeschriebenen Dinge bereits vorweggenommen haben. Dennoch gilt, dass der Film Wirklichkeit anders und neuartig darzustellen vermag und somit auch dem künstlerischen Ausdruck neue Möglichkeiten bot. Béla Balázs hebt in *Der sichtbare Mensch* von 1924 ausdrücklich einen Unterschied zwischen optischen Medien und Film hervor. Im Gegensatz zu den optischen Medien, die laut Balázs bloß eine Erweiterung des Gesichtssinns darstellten, seien Filmaufnahmen dagegen imstande, ein völlig neues Sinnesorgan zu schaffen: Die Filmkunst sei eine Offenbarung für den Menschen, dem nicht nur eine neue Welt, sondern auch eine neue Weltsicht zugänglich gemacht werde.¹⁶¹ Die neuen technischen Möglichkeiten wurden so auch zur Herausforderung, mit den Prozessen von Wahrnehmung und Darstellung zu experimentieren. George Méliès etwa hat bereits Ende des 19. Jahrhunderts Trickfilme produziert, in denen die Wahrnehmung des Zuschauers getäuscht wurde. Eine der zentralen technischen Neuheiten des Films ist die Möglichkeit der »temporale[n] Manipulation«,¹⁶² d. h. der Darstellung gedehnter bzw. geraffter Zeit. Der Film verfügt über eine

161 BALÁZS: 1982, II–12.

162 BECKER: 2004, II.

direkte und eine indirekte Art des Umgangs mit Zeit. Erstere besteht in der technischen Möglichkeit der verlangsamten bzw. beschleunigten Aufnahme oder des verlangsamten bzw. beschleunigten Abspielens, Verfahren für die sich im Laufe der Zeit die Begriffe Zeitlupe bzw. Zeitraffer herausgeprägt haben.¹⁶³ Die indirekte Einflussnahme auf die Darstellung von Zeit liegt in der Raffung von Zeit, wie sie beispielsweise im Montage-Verfahren hergestellt wird. Die Möglichkeit der Beeinflussung zeitlicher Abläufe hat die Entwicklung narrativer Strategien im Film nachhaltig beeinflusst, wie etwa die Inszenierung von Verfolgungsjagden zeigt.

Der experimentelle Umgang mit Zeit ist allerdings nur ein Aspekt der neuartigen Kommunikations- und Wahrnehmungskonventionen, die im Film ausformuliert werden. Corinna Müller beschreibt weitere filmische Stilmittel wie »den Einstellungswechsel von fern zu nah und räumliche Perspektiven, die der natürlichen Wahrnehmung nicht entsprechen, Parallelmontagen, die erst technisch reproduzierende Bewegtbildmedien darstellen konnten, harte Schnitte und weiche Übergänge durch Bildüberblendungen zwischen Orts- und Zeitwechslern [...] oder kontrastive Synthetisierungen unterschiedlicher Bildinhalte, Wasser- oder Wischblenden zur Signalisierung von Rückerinnerungen [...].«¹⁶⁴ Durch die genannten Techniken, vor allem aber durch die einfache Tatsache, dass er stumm sei, schaffe der Stummfilm, so Müller, ein Universum, das durch die Differenz von der empirischen Wirklichkeit geprägt sei. Auf Basis dieser Behauptung stellt sie eine grundsätzliche, lyrisch-poetische Wirklichkeitsferne des Stummfilms dar, die erst mit der Einführung des Tonfilms gebrochen werde.¹⁶⁵

163 Vgl. BECKER: 2004, 22ff. Zeitraffung und -dehnung sind ein gutes Beispiel für die Notwendigkeit der Relativierung der Zuschreibung neuer Repräsentationsmodi an das Kino, da die Manipulation der Zeitwahrnehmung bereits zu den bekannten Stilmitteln literarischer Texte gehörte und darüber hinaus viele der so genannten Vorformen des Films wie u. a. die chronofotografischen Bewegungsstudien Eadweard Muybridges auf einer Fragmentarisierung von Bewegung basieren.

164 MÜLLER: 2003, 388.

165 Ähnlich argumentieren Walter Benjamin sowie vor ihm bereits Hugo Münsterberg, einer der ersten Kinotheoretiker überhaupt. Benjamin argumentiert im Kunstwerk-Aufsatz von 1936, dass die speziellen filmischen Mittel wie Zeitlupe, die andere Arten der Bewegung hervorrufe, und die Nahaufnahme, die eine andere Strukturbildung des Raumes erzeuge, den Film zum Ausdruck sonst nicht wahrnehmbarer und darstellbarer Phänomene mache. (Vgl. BENJAMIN: 1989.) Für Münsterberg ist die Abgesondertheit und Isolation eines Kunstwerkes von der Wirklichkeit eines der ausschlaggebenden Kriterien

Die These von der Wirklichkeitsferne, die sowohl den Filmschaffenden als auch dem Filmpublikum aktiv bewusst sei und die sich deshalb zum einen auf die Produktion und Form wie auf den Inhalt der Filme auswirke, zum anderen auf die Art und Weise der Rezeption und Haltung zum Gezeigten, mag auf das späte, expressionistische Kino zutreffen, das gezielt eine antirealistische Ästhetik gesucht hat. Ein passendes Beispiel hierfür wären Carl Theodors Dreyers Filme, in denen immer wieder Perspektiven verschoben, Blickwinkel relativiert, Gegenstände angeschnitten und sozusagen schiefe Einstellungen gewählt werden, um den Zuschauer mit einer anderen Form von Wahrnehmung zu konfrontieren. In Bezug auf die kurzen Melo- oder Soziodramen, mit denen das dänische Kino in den frühen 1910er Jahren seinen Ruhm begründete, trifft das Postulat der Wirklichkeitsferne allerdings nur bedingt zu, da hier ein realistisches Potential angestrebt wird, das Mediendistanz zu überwinden sucht. Die Soziodramen zeichnen sich darüber hinaus durch eine Ästhetik aus, die nicht verfremdend ist, sondern auf Realismus und Wirklichkeitstreue abzielt.¹⁶⁶

Aus heutiger Perspektive wirken Stummfilme jedoch auf den Betrachter oft befremdlich, da sie als zu schnell, zu theatralisch, zu gestisch oder auch zu stilisiert wahrgenommen werden, was einen komischen Charakter erhält. Für den zeitgenössischen Betrachter stellten diese Differenzen nicht unbedingt ein ähnliches Erstaunen oder Befremden her. Tatsächlich war auch die Abspieldauer der Filme stellenweise nicht synchron und einheitlich, da die Kameras sowie die Abspielderäte noch von Hand gekurbelt werden mussten, so dass oft Verzerrungen entstanden.¹⁶⁷ Dass dies aber zu einer grundsätzlich kritischen und distanzierten Haltung der Filmzuschauer geführt hat, die sich im Klaren darüber waren, dass das, was sie sahen, Fiktion bzw. Repräsentation war und die sich darüber hinaus der spezifischen Stilmittel bewusst waren, lässt sich nicht pauschal auf den Stummfilm bzw. dessen Zuschauer beziehen, sondern müsste je nach Film, Zeit sowie im Hinblick auf spezifische Publikums- und Gesellschaftsstrukturen gesondert betrachtet werden.

für dessen Schönheitswert, was im Stummfilm aufgrund dessen Zweidimensionalität, Stummheit und Farblosigkeit auf mehrfache Weise erfüllt wird. (Vgl. LIEBSCH: 2005, 14.)

¹⁶⁶ Vgl. SCHLÜPMANN: 1992.

¹⁶⁷ Vgl. BECKER: 2004, 12–13.

An dieser Stelle kommt der zweite, bereits erwähnte Aspekt ins Spiel: die Konstruktion eines Zuschauers, der der ›Macht der dunklen Kammern‹ erliegt. Sie lässt sich verbinden mit dem Versuch, die Rezeption des Films als einen Prozess zu beschreiben, in dem bisher nicht wahrnehmbare Dinge erfahren werden können. In der frühen Filmtheorie geht das mit der Aufwertung der filmischen Wahrnehmung als ein materialisierter und haptischer Prozess einher. So beschreibt etwa Urban Gad den Film als eine viel angenehmere Art der Unterhaltung als die Literatur, da er gleichsam wie geistige Nahrung durch die Augen direkt ins Bewusstsein des Betrachters gesprüht werde.¹⁶⁸ Deutlich wird in Gads Umschreibung die Vorstellung, dass der Zuschauer beim Sehen eines Films den Bildern ausgeliefert ist. Auf eine ähnliche Materialisierung der Filmrezeption zielen auch Walter Benjamins Bezeichnung des Films als taktiles Geschoss,¹⁶⁹ Siegfried Kracaurs Konzept der Hieroglyphenschrift¹⁷⁰ und Béla Balázs' Beschreibung des Kinos als Körperkunst¹⁷¹ ab. Gemeinsam ist den genannten Konzepten die Hervorhebung der Unmittelbarkeit von filmischer Wahrnehmung.

Besonders deutlich kommt dies in der Figur des so genannten primitiven Zuschauers zum Ausdruck, der die Realität mit dem Filmbild verwechselt, dem also unterstellt wird, dass er die von Müller herausgearbeitete Wirklichkeitsferne und Illusion des Films nicht als eine solche erkennt. Diese Figur gehört zu den Gründungsmythen des Kinos. Müllers These ist, trotz der anmerkten Kritik, folglich insofern von Interesse, da

¹⁶⁸ Vgl. GAD: 1919, 380.

¹⁶⁹ Vgl. BENJAMIN: 1989, 376.

¹⁷⁰ Vgl. KRACAUER: 1948, 13. Kracauer setzt die Hieroglyphenschrift des Kinos in Kontext mit seinem Konzept der Einschließlichkeit, die das Kino als ein Medium beschreibt, das die ›unbewussten‹ Schichten der Gesellschaft visualisieren und damit den Menschen verständlich machen könne. Die Formel der Hieroglyphenschrift war indes, wie Miriam Hansen aufzeigt, in der Anfangszeit eine gängige Umschreibung des Kinos. Durch den Vergleich könne der Film als Bildersprache und Naturschrift lesbar gemacht werden, als eine Art Geheimsprache, die die Wirklichkeit auf eine bestimmte Art und Weise kodiere und die vom Zuschauer wieder entziffert werden müsse, dann aber in unmittelbarer und bildhafter Weise wirksam werde. Hansen verweist u. a. auf den Franzosen Victor Perrot, der den Film als Wiederherstellung des ersten Schriftsystems der Menschheit deutete, auf Regisseure wie Abel Gance, der durch die Rückkehr des Kinos zur uralten ägyptischen Bildersprache die Rettung des kulturellen Erbes für die Zukunft gewährleistet sah, und auf Dichter wie Vahal Lindsay, der schon 1915 den Film als neue ›amerikanische Hieroglyphik‹ begrüßte. (Vgl. HANSEN: 1993, 346.)

¹⁷¹ Vgl. u. a. BALÁZS: 1982.

sie mit dem Mythos dieser Konstruktion bricht. Ursprung des so genannten primitiven Zuschauers ist die Aufführung des Lumièrschen Films *Arrivée d'un train à la Ciotat*,¹⁷² während dem die Zuschauer erschreckt ihre Plätze verlassen haben sollen, da sie sich bereits vom Zug überrollt glaubten. Dieses Ereignis gilt als Inbegriff eines affektiven Verhältnisses zwischen Filmbild und Zuschauer. Es ist aber nicht nur die historische Faktizität der panischen Reaktion nicht zu belegen,¹⁷³ sondern die Aufführungspraxis an sich legt eher die Vermutung eines sich der Illusion bewussten und distanzierten Zuschauer nahe, da der Film mit einem Standbild begann, das sich erst nach einiger Zeit in Bewegung versetzte.¹⁷⁴ Neben anderen hat auch Stephen Bottomore die Figur des primitiven Zuschauers als Mythos kritisiert und dagegen aus den entsprechenden Quellen eine Bewegung des Enthusiasmus der Zuschauer herausgearbeitet, welcher zwar eine direkte und körperliche Reaktion zufolge habe, aber nicht auf ein ›mediales Mißverständnis‹ zurückgeführt werden könne.¹⁷⁵

Unterwirft man die an sich schon problematische, da historisch nicht zu verifizierende Figur des so genannten primitiven Zuschauers zudem einer postkolonialistischen Kritik, fallen dessen Verzahnung mit ethnologischen und anthropologischen Theorien der letzten Jahrhundertwende auf. Assenka Oksiloff hat dies in ihrem Buch *Picturing the Primitive* überzeugend dargestellt. Gemeinsam sei der Figur des primitiven Zuschauers im frühen Kinodiskurs sowie der des primitiven Menschen in Ethnologie und Anthropologie, vor allem »a certain naiveté regarding the

172 Martin Loiperdinger weist in seiner Kritik an der Tradierung dieses Mythos darauf hin, dass es nicht nur unterschiedliche Versionen dieses Films gegeben hat, sondern auch andere kurze Filmstreifen mit Titeln wie *L'arrivée d'un train en gare* oder *Lyon, l'arrivée du train à Perrache*. (Vgl. LOIPERDINGER: 1996, 50.) Bezugspunkt der Mythosbildung sei aber der allerdings erst 1897 fertig gestellte Film *Arrivée d'un train à la Ciotat*, indem jedoch wiederum die Ankunft des Zuges, die in den Beschreibungen der Panik der Zuschauer zentral wird, eher eine Nebenrolle spiele, da wesentlich länger gezeigt werde, wie sich mehrere Personen auf dem Gleis zum Zug begeben, um entweder einzusteigen oder jemanden zu erwarten. Eine zweite These Loiperdingers lautet, dass es sich bei *Arrivée d'un train à la Ciotat* um eine Inszenierung vor der Kamera handle und der Film deshalb nicht, wie üblich, als Beginn eines dokumentarischen Films herangezogen werden könne.

173 Vgl. LOIPERDINGER: 1996, 40.

174 Vgl. GUNNING: 1995, 115ff.

175 Vgl. BOTTOMORE: 1992.

status of representation«¹⁷⁶ und ein mimetischer Impuls, das Gesehene nachzuahmen. Anschaulich machen lässt sich diese anhand von zwei kurzen Artikeln aus dänischen Zeitschriften. Der Text *I Afrikas Jungler*,¹⁷⁷ erschienen im Februar 1910 in der *Nordisk Biograf Tidende*, berichtet von einer Foto- bzw. Filmexpedition nach Britisch-Ostafrika. Es geht vor allem um die Gefahren, die auf den Fotografen oder Filmemacher bei der Aufnahme von Tierbildern lauern. Am Ende gelangen die Expeditionsteilnehmer in ein Dorf, wo sie den Eingeborenen ihre Bilder zeigen:

De infødte viste sig overalt venlige og imødekommende, naar de blot blev ordentligt behandlede. Selvfølgelig var Negerne aldeles betagne af de levende billeder, Ekspeditionen foreviste for dem. De kunde ikke forstaa, at Figureerne ikke var levende og vilde altid hen og føle paa dem. De var ved at dø af Latter, naar de saa Billeder af dem selv og udpegede under Jubel Slægtninge og Venner.¹⁷⁸

[Die Eingeborenen waren überall freundlich und entgegenkommend, wenn sie ordentlich behandelt wurden. Natürlich fühlten sich alle Neger von den lebenden Bildern, die die Expedition ihnen zeigte, sehr angezogen. Sie konnten nicht verstehen, dass die Figuren nicht lebendig waren und versuchten die ganze Zeit, sie zu berühren. Sie lachten sich beinahe tot, wenn sie Bilder von sich selbst sahen und machten mit Freude Verwandte und Freunde aus.]

Im dänischen *Kino Bladet* vom November 1911 ist eine ähnliche Erzählung mit dem Titel *Filmfotografens Hændelse i Afrika*¹⁷⁹ zu lesen. Der Plot gleicht dem bereits beschriebenen: Der Reisende überlebt einige Gefahren und gelangt schließlich in ein Dorf, wo er gemeinsam mit seinen drei schwarzen Dienern freundlich aufgenommen wird. Kurz darauf müssen die Männer des Dorfes in den Krieg ziehen, wobei der Fotograf das Kriegsritual filmen kann, mit dem die Männer sich auf den Kampf einstimmen. Der feindliche Stamm hat allerdings eine List angewendet und will nun, da die Männer fort sind, das Dorf überfallen und alle Frauen und Kinder töten. In letzter Minute erinnert sich der Fotograf an die Filmaufnahmen. Mit Hilfe der Projektion gelingt es ihm die Feinde in die Flucht zu schlagen, da diese die gefilmten Figuren und deren Kriegsgebaren mit realen Angreifern verwechseln und voller Angst den Rückzug antreten.

¹⁷⁶ OKSILOFF: 2001, 30.

¹⁷⁷ [In den Urwäldern Afrikas]

¹⁷⁸ *Nordisk Biograf Tidende*, 2. 1910, 92.

¹⁷⁹ [Die Erlebnisse des Filmfotografen in Afrika]

In beiden Texten werden also Szenen beschrieben, in denen Filmbilder nicht als Repräsentation und Illusion verstanden, sondern vielmehr mit der Realität verwechselt werden. Im ersten Text drückt sich das im Wunsch nach der Berührung der Leinwand und im Versuch aus, sich durch das ›Be-Greifen‹ der Projektion von deren Leibhaftigkeit zu überzeugen. Der zweite Text hebt neben der realistischen Wirkung der Filmaufnahmen deren magische Kraft hervor. Sie zeigen Bilder eines Kriegsrituals, dessen Magie durch die technische Reproduktion verstärkt wird, so dass die Feinde besiegt werden können. Die Texte erweisen sich als symptomatisch für die in den 1910er Jahren entstehende Sehnsucht nach der Figur des primitiven Zuschauers. So heißt es am Ende des Artikels *I Afrikas Jungler* nostalgisch: »Det maa unægtlig have været ret forfriskende at have saa nøjsomt Publikum!«¹⁸⁰ Die Konfrontation des so genannten primitiven Menschen mit der technischen Apparatur, die auf ethnografischen Fotografien wie auch in der frühen Filmproduktion mannigfaltig festgehalten wurde, dient auch der magischen Aufladung des nüchternen Apparates¹⁸¹ und damit der Herstellung von medialer Alterität. Dem Postulat der Wirklichkeitsferne und der vom Zuschauer erkannten Illusion des Films wird im frühen Filmdiskurs der Mythos des primitiven Zuschauers, der den Film mit der Realität verwechselt, entgegen gehalten.

Die skizzierten Thesen – die Konstruktion eines ›anderen‹ Ursprungs, die Stilisierung des Kinos als ein Medium, das neue Wahrnehmungsweisen erfahrbar werden lässt, dass sich durch Wirklichkeitsferne und einen lyrisch-poetischen Stil auszeichne, das, um mit Balázs noch einmal eine der wichtigsten Stimmen des Stummfilmdiskurses zu Wort kommen zu lassen, ein neues Sinnesorgan zur Verfügung stelle, das durch die Sprache des Körpers eine neue Ebene der Verständigung eröffne und das Visualität zu einer haptischen, materialisierten und magischen Erfahrung mache – verdeutlichen jedoch, dass die Alterität eines Mediums nicht als dessen essentialistisches Wesen behauptet werden kann, sondern dass sie historisch und diskursiv produziert wird. Nicht zuletzt die Tatsache, dass sich das Kino zu einer Branche entwickelt, die zunehmend verdächtigt wird, Mainstream-Ideologien zu erzeugen, stellt eine grundsätzliche Alte-

¹⁸⁰ *Kino Bladet*, 2. 1910, o. S. [Es muss sehr erfrischend gewesen sein, ein so genügsames Publikum zu haben!]

¹⁸¹ Vgl. HONOLD und SCHERPE: 1995, 33.

rität des Mediums Film in Frage. Das bedeutet aber, dass die Alterität eines Mediums im Laufe der Zeit immer wieder neu und anders verhandelt wird. In den Jahren von 1900 bis 1930 wurde der Film oft zu einem solchen Raum der Alterität stilisiert, was sowohl metafikcional in den Filmen selbst, d. h. auf Ebene des Inhalts und in der Art und Weise der Repräsentation, als auch im theoretischen und publizistischen Kontext geschieht. Die diskursiv verhandelte Alterität des Mediums Films entstammt dabei einem spezifischen Diskurs, der eher in der Avantgarde beheimatet ist. Auch der Hinweis auf die Tatsache, dass viele frühe Filme keine experimentelle Ästhetik entfalten, macht die Notwendigkeit deutlich, mediale Alterität als ein diskursives Phänomen zu markieren. Inwiefern sich dennoch eine Verbindung zwischen Alterität und Film auf einer filmästhetischen Ebene ausmachen lässt, kann anhand von Überlegungen zur Ästhetik des frühen Films dargestellt werden. Es werden zentrale Punkte einiger Theorien zum Stummfilmkino herausgearbeitet und diese mit Aspekten aus der Forschung zum frühen Reisefilm verbunden und damit auf das Thema der vorliegenden Arbeit fokussiert. Viele der Theorien zum frühen Film sind von einer Polemik geprägt, die die schwierige Geburt der Geschichtsschreibung des frühen Films als wissenschaftliche Disziplin kennzeichnet, die noch immer von großen Widersprüchen und Ungenauigkeiten geprägt ist.

2.2.3 Eine Ästhetik des frühen Films

Tendenziell (und mittlerweile traditionell) unterscheidet man in der Geschichtsschreibung des frühen Films zwischen zwei verschiedenen Arten der filmischen Repräsentation. Es wurden dafür verschiedene Begriffe geprägt, wie z. B. die ›primitive mode of representation‹ und die ›institutional mode of representation‹,¹⁸² das ›cinema of attractions‹ und das ›cinema of narrative integration‹,¹⁸³ das ›Kino des Zeigens und des Performativen‹ und das ›Kino der Narration und Repräsentation‹.¹⁸⁴ Als zentraler Begriff hat sich das von Gunning beschriebene Kino der Attraktion für die frühen Filme herausgebildet. Es wird in der Regel als performativ, theatral, szenisch und gestisch gekennzeichnet. Hier werde gezeigt

182 Vgl. BURCH: 1991.

183 Vgl. v. a. GUNNING: 1990; GUNNING: 1995.

184 Vgl. v. a. ELSAESSER und BARKER: 1990; ELSAESSER: 2002.

und präsentiert, nicht wie im Kino der Narration repräsentiert. Die Distanz zwischen Leinwand und Zuschauer werde durch Praktiken wie den Blick ins Publikum aufgehoben. Es herrsche eine Ästhetik der Überraschung, nicht der Spannung und der Identifikation. Der Darsteller auf der Leinwand sei kein Schauspieler, der eine Figur verkörpere, sondern ein Showman, dem ein exhibitionistischer Charakter zu eigen sei. Der Zuschauer sei dementsprechend kein Voyeur, sondern er stehe in einem offenen Verhältnis zur Leinwand, so dass seine Existenz integraler Bestandteil des Films werde. Das Kino der narrativen Integration dagegen arbeite mit psychologisierenden Strategien, die zur Identifikation des Zuschauers mit dem Helden bzw. der Heldin führe.

Stilmerkmale des frühen Kinos sind u. a. die Einzeleinstellung, das ›Fehlen‹ von Montage und Schnitt sowie die an einem Punkt feststehende Kamera. Es ist aufgrund seiner planen und additiven Ästhetik oft als theatral und damit als unfilmisch bezeichnet worden. Im Umfeld von Gunning wurde dies aber als spezifisches Programm aufgewertet, das nicht in technischem Unvermögen begründet ist, sondern einer bewussten Inszenierung entspringt. Gunning hat für das Kino der Attraktion »an aesthetic of astonishment«¹⁸⁵ herausgearbeitet, die sich aus der Struktur von Attraktion und Show herleitet. Er beschreibt eine Ästhetik der Vues, womit er die Vorführung einer Serie von unterschiedlichen, durch eine feststehende Kamera aufgenommenen Ansichten beschreibt, die den Zuschauer allein durch ihre illusionäre Macht und Exotik fasziniere. In *The Cinema of Attraction(s): Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* fasst Gunning zusammen: »To summarise, the cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – an unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself.«¹⁸⁶

Da die im Folgenden analysierten exotistischen und orientalistischen Filme vor allem aus den 1910er Jahren stammen, wird man ihnen weder mit dem Konzept des Kinos der Attraktionen oder vergleichbaren Ansätzen zum prä-narrativen Kino noch mit dem des Kinos der narrativen Integration gerecht. Vielmehr liegt in vielen von ihnen eine Art Zwischenform vor. Die skizzierten Einteilungen der frühen Filmgeschichts-

185 Vgl. GUNNING: 1995.

186 GUNNING: 1990, 58.

schreibung können deshalb nur Idealtypen darstellen, wobei die Einschätzung, dass es sich nicht um chronologisch aufeinander folgende, sondern zwei parallele Modi des Filmmachens handelt, mittlerweile in der Forschung Konsens ist.¹⁸⁷ Problematisch sind die genannten Versuche, der Strukturierung des frühen Kinos allerdings nicht allein aus Gründen der unsicheren zeitlichen Einordnung, sondern auch deshalb, weil einerseits ein Fortschritt behauptet wird und so das frühe Kino als ›primitiv‹ abgewertet wird, oder andererseits, in Umkehrung dieser These, das frühe Kino als Anderes aufgewertet und dem Mainstream des narrativen und melodramatischen Kinos entgegen gehalten wird. Für die Filmgeschichtsschreibung gilt in besonderem Maße, dass in der Gegenüberstellung zweier Perioden bzw. zweier Stile stets das jeweils andere abgewertet und zudem, das ist besonders auffällig, ideologisch belegt wird. Dies liegt sicherlich u. a. an der nach und nach entstehenden Dominanz Hollywoods und des damit verbundenen klassischen und melodramatischen Filmstils, an dem sich nicht nur viele Filmmacher, sondern auch viele Filmtheoretiker abarbeiten müssen. Bereits Linda Williams kritisiert an der in der Filmgeschichtsschreibung üblichen Gegenüberstellung eines klassischen und eines anti-klassischen Systems, dass sie, wenn es nur darum gehe, ein ideologisches ›Anderes‹ zu behaupten, das der dominanten Ordnung des Klassischen entfliehen könne, diese zugleich reproduziere.¹⁸⁸ Deshalb ist es sinnvoll, das frühe Kino zwar mit den genannten Theorien zu betrachten, die ausgemachten Strukturen jedoch als Stilmittel zu behandeln, die in jedem Film neu und anders eingesetzt werden und zu versuchen, Wertungen zu vermeiden.

¹⁸⁷ Vgl. ELSAESSER und BARKER: 1990, 13–14. Vgl. auch SCHRÖDER: 2003, 71–72. Schröder führt hier auf, dass selbst im Werk eines Autors unterschiedliche Zeitangaben gemacht werden. Gunning verortet die Grenze sowohl in den Jahren 1903/04, 1906 als auch 1908, die Übergangszeit sehe er bis 1913 als abgeschlossen an. Burch siedelet die Einführung des narrativen Films zwischen 1906 bzw. 1908 und 1915 an, die in den späten 190er Jahren beendet sei. Schröder verweist darüber hinaus auf Texte von André Gaudreault und Denis Simard, die die frühe Periode bis 1915 andauern ließen, sowie auf Kristin Thompsens Versuch, die Jahre zwischen 1909 und 1917 als Übergangszeit zu charakterisieren.

¹⁸⁸ Vgl. WILLIAMS: 2001, 21.



Abb. 3
Die Jäger präsentieren
sich mit ihren
Trophäen
Lovejagten. Viggo
Larsen, 1907, Nordisk,
Videocapture.

Anhand des Films *Lovejagten*¹⁸⁹ von Viggo Larsen aus dem Jahr 1907 lassen sich die skizzierten Ansätze zu einer Ästhetik des frühen Films veranschaulichen und mit dem Genre des Reisefilms verbinden, also mit denjenigen Filme, die spezifische Strategien für die Darstellung des Fremden entwickelt haben. Larsens Film, der die Jagd auf zwei Löwen zeigt, wurde auf einer dänischen Insel gedreht. Es ist ein Film, der stark vom Gestus des Zeigens geprägt ist. Immer wieder präsentieren sich die Löwenjäger mit ihren Trophäen dem Publikum. In der Schlusszene blicken sie direkt in die Kamera und reihen sich mit ihren Trophäen vor dem Blick des Zuschauers auf (vgl. Abbildung 3).

Sie scheinen sich hier tatsächlich in einem Dialog mit der Welt außerhalb der Leinwand zu befinden. Der Film besteht hauptsächlich aus der Aneinanderreihung feststehender Einstellungen wie z. B. die bereits erwähnten Tierbilder sowie die Präsentationen der Löwenjäger. Assenka Oksiloff bezeichnet dieses Verfahren als »fast-paced juxtaposition.«¹⁹⁰ Anstatt aber zu behaupten, dies sei einem vermeintlich primitiven Zustand des Films zu schulden, der weder eine bewegte Kamera noch komplizierte Montagen aufweist, lässt sich die Struktur mit Oksiloff als Merkmal von filmischen Reiseberichten darstellen. Oksiloff grenzt den filmischen Reisebericht vom narrativen Reisefilm dadurch ab, dass ersterer die einzelnen Erzählstränge nicht in einen logischen narrativen Rah-

189 [Die Löwenjagd]

190 OKSILOFF: 2001, 81.

men setze, sondern sie aus losen Bildern und Eindrücken komponiere und feststehende Einstellungen aneinanderreihe. Sie führt das auf das Bestreben zurück, einen holistischen Eindruck des fremden Landes und der fremden Kultur zu erzeugen, der dem Betrachter quasi unverfälscht dargelegt werden soll. Die hier beschriebenen Verfahren sind im Gegensatz zu den eher identifizierenden und subjektivierenden Techniken wie Kamerafahrten, Schwenks und Zooms zu betrachten. *Løvejagten* wäre insofern als ein Reisefilm zu bezeichnen, der sogar besonders raffiniert gemacht ist. Dem Genre nach handelt es sich eher um einen narrativen Reisefilm, da er fiktiv ist, eine erfundene Geschichte präsentiert und nicht an Originalschauplätzen gedreht wurde. Dennoch vertritt er den Gestus des Authentischen und macht sich, so könnte man etwas überspitzt formulieren, den Stil des filmischen Reiseberichts zu eigen, der dem Zuschauer aus dokumentarischen Filmen bekannt ist, und kann somit seine Glaubwürdigkeit verifizieren. Neben der Erzeugung des filmischen Raums durch die Aneinanderreihung unterschiedlicher feststehender Einstellungen gehört zu den Modi des Reiseberichts laut Oksiloff auch die Figur eines bzw. mehrerer zentraler Protagonisten »as a traveler, researcher, hunter, and/or cultural expert, usually the filmmaker himself«,¹⁹¹ der die Handlung steuert. In *Løvejagten* folgt der Zuschauer den Blicken der beiden weißen Jäger.

Auch Annette Deeken greift in ihrer Studie über *Reisefilme. Ästhetik und Geschichte* das Verfahren der Reihung fester Einstellungen auf und zieht dafür Gunnings Theorie der Ästhetik der Vues heran. Sie betont, dass es vor allem für den deutschen Kontext fragwürdig sei, diese als generelles Prinzip des frühen Films vor 1907 zu verallgemeinern, da der dem Begriff Vue äquivalente deutsche Ausdruck Ansicht ausschließlich für Reisefilme dokumentarischen Charakters verwendet worden sei. Außerdem würden solche Filme auch nach der von Gunning festgelegten zeitlichen Begrenzung des frühen Kinos im Jahr 1907 eine solche Ästhetik einsetzen. Wichtiger für die Beschreibung früher Reisefilme erscheinen Deeken dagegen deren Verbindung zu anderen Medien wie Panoramen, Ansichtskarten, Stereoskope u. Ä., in denen ebenfalls plane, fotografische Ansichten des Fremden präsentiert werden. Solche Zitate anderer Medien im Film nennt Deeken eine kinetische Aggregatsveränderung planer

191 OKSILOFF: 2001, 82–83.

Bilder.¹⁹² Diese Ästhetik lässt sich in *Løvejagten* ebenfalls erkennen. Vor allem die Schlusszene ähnelt fotografischen Bildern von Safaris, auf denen sich die weißen Jäger im exotischen Umfeld dem Betrachter präsentieren: Man sieht hier, wie sich die Protagonisten aufstellen, die Trophäen arrangieren und sich selbst im bestem Licht positionieren, also ein Erinnerungsbild an die erfolgreiche Jagd inszenieren. *Løvejagten* weist so das von Deeken beschriebene Verfahren auf und wäre damit ein sehr frühes Beispiel für die Überlagerung unterschiedlicher Filmstile bzw. -genres, da er einen narrativen und in sich geschlossenen Raum der Illusion erzeugt und diesen zugleich durch dokumentarische, dem Reisefilm entnommene Gesten und der so erzielten Wirkung von Authentizität bricht. Dabei gehen in *Løvejagten* sicherlich der damalige Stand der technischen und ästhetischen Entwicklung des Films und die daraus resultierende »einfache« Form filmischer Repräsentation mit einem metafiktionalem Umgang mit den Genre des Reisefilms und der -fotografie ineinander auf.

Neben den bereits genannten, allgemeinen Stilmerkmalen des frühen Films wurde immer wieder hervorgehoben, dass der skandinavische Film besondere Eigenschaften vorzuweisen habe. Es handelt sich, so etwa Ben Brewster, um die Inszenierung und Ausleuchtung der Bildtiefe durch eine besondere Verwendung von Licht und Gegenlicht, wobei dies nicht nur für die frühen Attraktionsfilme, sondern auch für die Filme der 1910er und

¹⁹² Vgl. DEEKEN: 2004, 159-160. Im weiteren Verlauf ihrer Studie zeigt Deeken allerdings, dass sich bedeutende Unterschiede zwischen der fotografischen und der kinematografischen Repräsentation des Fremden ausmachen lassen, die sich vor allem in der Auswahl des Sujets und dessen Fokussierung zeigen. Deeken beschreibt, dass Reisefilme zunehmend bewegte Objekte wie Menschen- und Verkehrsströme aufnahmen, wohingegen fotografische Reisebilder eher versucht seien, statische Objekte ohne störende Elemente einzufangen. Um Bewegung und die damit verbundene Subjektivierung des Blicks, die durch die Kombination »der Abbildung mit einem Vorgang der visuellen Wahrnehmung« (DEEKEN: 2004, 197.) erzeugt werde, umzusetzen, stünden dem Film zwei Techniken zur Verfügung, die Deeken als »Panoramieren« und »Travelling in seinen verschiedenen Bewegungsrichtungen« (DEEKEN: 2004, 197.) zusammenfasst. Panoramatische Übersichten können sowohl durch eine Totale als auch durch einen langen Schwenk erzeugt werden. Das Travelling bezeichnet die Mobilisierung des Blickfelds durch Kamerafahrten und deren unterschiedliche Techniken. Spektakulär war in der Anfangszeit des Films das Verfahren, die Kamera auf einem Transportmittel zu befestigen. Relevant werden Deekens Thesen zum dokumentarischen Reisefilm im Hinblick auf die exotistischen und orientalistischen Spielfilme nicht zuletzt deshalb, da sie oft den Topos der Entführung, Verfolgung und Rettung inszenieren, somit das Motiv der Reise, des Aufbruchs und der Heimkehr aufgreifen und im Raum inszenieren.

1920er Jahre gilt.¹⁹³ Sich der Problematik einer solchen regionalistischen Verallgemeinerung bewusst, bestätigt Casper Tybjerg in seinem Artikel *Om stilhistorie og dansk stumfilms storhedstid* sowie in einem Kapitel seiner Arbeit *An Art of Silence and Light. The Development of the Danish Film Drama to 1920* Brewsters These durch das Aufzeigen zahlreicher Beispiele. Tybjerg verweist für die Beschreibung des Stils des dänischen Films darüber hinaus auf ein Konzept der Kunstwissenschaftlerin Anne Hollaender. Hollaender beschreibt in ihren Texten einen nordeuropäischen Malstil, der sich durch die Erzeugung von Durchsichtigkeit auszeichne. Diese werde durch den Einsatz von Licht hervorgebracht. Ähnliche Stilkriterien sieht Tybjerg im frühen dänischen Film gegeben. Transluzidität werde in den Filmen u. a. durch die Verwendung von Fenstern und Spiegeln erwirkt, was auch dazu beitrage, das Bild nach hinten zu öffnen.¹⁹⁴

Mit Hilfe der aufgezeigten stilistischen Merkmale lässt sich eine weitere Verbindung zwischen dem frühen Film und Alterität ziehen, die besonders für die Verhandlung von Differenzierungsprozessen von Bedeutung ist. Das Spiel mit Licht und Schatten, mit der Bildtiefe, mit Gegenlichtaufnahmen und der Inszenierung von dunklen Silhouetten vor weißem Grund, ist dem Stummfilm allein durch das Schwarz-Weiß seiner Bilder immanent. In der Einleitung wurde darauf hingewiesen, dass für die Darstellung des Eigenen und Fremden, von Kolonialismus und Zivilisierungsstrategien die Metaphorik von schwarz und weiß, von hell und dunkel von Bedeutung ist, was nicht zuletzt in der rassistisch motivierten Redeweise solcher Diskurse liegt. Daraus einen generellen Rassismusvorwurf abzuleiten wäre natürlich unsinnig. Dies gilt umso mehr, da, wie ebenfalls einleitend bereits angemerkt wurde, viele der frühen Stummfilme zwar als schwarz-weißes Material aufgenommen, dann aber durch Techniken der Hand- oder Schablonenfärbung bzw. ab 1920 verstärkt

193 Vgl. BREWSTER: 1990, 49. Brewster beschreibt den europäischen Film generell als geprägt durch »deep staging and slow cutting«, d. h. durch die Ausleuchtung der Bildtiefe und einen langsamen Schnitt, wohingegen der amerikanische Film durch »shallow staging and fast cutting«, d. h. eine flache Inszenierung des Raumes und einen schnellen Schnitt, gekennzeichnet sei.

194 Vgl. TYBJERG: 1995, 9f; TYBJERG: 1996, 160–161. Der Umgang mit Licht sei im dänischen Film hauptsächlich realistisch geprägt, d. h. das Licht kommt sozusagen von natürlichen Quellen. Es gebe aber auch Beispiele für eine expressive und experimentelle Inszenierung mit Licht und Schatten. (Vgl. TYBJERG: 1996, 162–163.)

durch Tinting oder Toning eingefärbt wurden. Dem Publikum wurden also farbige Bilder vorgeführt. Vor allem die durch Virage und Toning entstehenden monochromen Filme aber arbeiteten deutlich mit der Signalwirkung von Farbe. So wurde ein dunkles, blau getöntes Zimmer in der nächsten Szene gelb eingefärbt, um deutlich zu machen, dass Licht angemacht wurde.¹⁹⁵

Dabei wird die Visualisierung des Eigenen und Fremden mit dem Spiel von Licht und Schatten, Helligkeit und Dunkelheit in Verbindung gesetzt, was sich am Beispiel des Motivs der Heimkehr belegen lässt, das oft metaphorisch vom Aufgehen der Sonne begleitet wird, so z. B. in einigen Hvide Slavehandel-Filmen. *Den hvide Slavehandel II/Den hvide Slavehandels sidste Offer*¹⁹⁶ aus dem Jahr 1911 endet mit der Verlobung des geretteten Mädchens und ihres Retters im Hause der Eltern bzw. der zukünftigen Schwiegereltern. Die beiden Liebenden werden allein gelassen und in dem Moment fällt helles Sonnenlicht auf das Paar am Fenster, die einander in die Arme sinken.¹⁹⁷ Ähnlich ist dies bereits in Alfred Cohns Film *Den hvide Slavehandel I*¹⁹⁸ von 1910 angelegt, wobei hier sowohl das Elternpaar als auch die frisch Verlobten zu sehen sind und sich im Hintergrund der Vorhang nur einen Spalt weit öffnet (vgl. Abbildung 4).



Abb. 4
 »Når blot enden er
 god ... « [»Wenn nur
 das Ende gut ist ...«]
*Den hvide
 Slavehandel I.*
 Alfred Cohn, 1910,
 Fotorama, Abbildung
 aus dem Programm-
 heft, DFI.

195 Vgl. BROWNLOW: 1997, 342–346 und KOSHOFER: 1989.

196 [Der weiße Sklavenhandel II/Das letzte Opfer des weißen Sklavenhandels]

197 Vgl. TYBJERG: 1996, 163–164.

198 [Der weiße Sklavenhandel I]

Auch in *Løvejagten* wird die Inszenierung von hell und dunkel (hier sogar ganz konkret von schwarz und weiß) zum Programm. Dies zeigt sich an den drei Protagonisten, zwei weißen Löwenjägern und einem schwarzen Diener, aber auch auf Bildebene, da immer wieder Bilder von schwarz-weißen Tieren, ein Zebra und ein Vogelstrauß, dazwischen geschnitten werden. Die in *Løvejagten* dargestellten weißen Imperialisten lassen sich als paradigmatisch für die Inszenierung weißer, männlicher Idealkörper beschreiben. Sie sind stilbildend für viele Figuren weißer Männer in weiteren exotistischen und orientalistischen Filmen. Diesem Zusammenspiel soll im folgenden Kapitel nachgegangen werden, wobei besonders die Aspekte von Sexualität und Geschlecht (und damit ein weiteres Paradigma des frühen Films) hervorgehoben werden sollen.

Die Skizzierung der Techniken und Strategien von *Løvejagten* und der Programmatik von schwarz und weiß, hell und dunkel zeigen indes, dass die Spezifika des filmischen Ausdrucks Auswirkungen haben auf Themen und Topoi. Vereinfacht formuliert: Das Wie der Repräsentation beeinflusst das Was. Über diese Verkettung des Modus der Repräsentation mit dem Dargestellten ist, wie die Ausführungen zu medialer Macht und postkolonialen Ansätzen deutlich gemacht haben, der Blick zu öffnen für die gesellschaftliche und politische Relevanz. Dies gilt besonders für Auseinandersetzungen mit dem Vertrauten und dem Fremden, mit Normalisierungs- und Differenzierungsprozessen. Erkenntnisse darüber, wie diese funktionieren und welche Strategien sie verwenden, können dazu beitragen, festgeschriebene, auf den ersten Blick nicht sichtbare und untergründige Bipolaritäten aufzulösen. Da das Kino zu einem der zentralen Medien des 20. Jahrhunderts wurde, das nicht nur mit Prozessen der Modernität, sondern auch des Kolonialismus und des Imperialismus in Zusammenhang steht, erweist es sich hierfür als hierfür insbesondere geeignet. Dazu trägt auch bei, dass die Macht von Medien, die Beeinflussung von Subjekt- und Identitätskonstitutionen, von Anfang an ein Bestandteil des Kinodiskurses gewesen ist und damit in den Filmen verhandelt wird.

Teil 2

Erotische Exotik, vertraute Strukturen: Dramen von Sexualität, Geschlecht und »Whiteness«

Und noch eines wird mein Versuch über den Exotismus sagen: ein junges Mädchen ist außerordentlich fern von uns und daher für alle Verehrer des Diversen von unvergleichlicher Kostbarkeit. (Victor Segalen: *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus*, 78.)

3 Weiße Männer auf Safari und Frauen im Bordell

Der frühe Film wurde vielfach als Ort der Neuordnung von Geschlechterverhältnissen im beginnenden 20. Jahrhundert analysiert.¹⁹⁹ Die Umstrukturierung betrifft aber nicht nur Geschlechterverhältnisse und Positionen von Frauen, sondern es wird eine generelle Veränderung von Sexualität und Körperlichkeit thematisiert. Anschaulich machen dies besonders Filme über den so genannten ›Hvide Slavehandel‹, den weißen Sklavenhandel, sowie Harems-, Maharadja- und Scheich-Filme, auf denen die folgenden Überlegungen zu Sexualität und Geschlecht basieren. Für eine Analyse der Kategorien Sexualität und Geschlecht bieten sich diese Filme insbesondere an, da hier sowohl pornografische als auch sadomasochistische Topoi aufgerufen werden. Es werden heterosexuelle Positionen in Figur des despotischen, orientalischen Herrschers und des weißen Retters imaginiert und zugleich in der orientalischen Geschlechtertrennung und den Darstellungen des Harems homosexuelle Beziehungsmodelle erprobt.

Neben der skizzierten Darstellung von Weiblichkeit und Männlichkeit ist den Filmen als zweite grundsätzliche Gegenüberstellung die Inszenierung von Vertrautem und Fremdem, von weiß und schwarz eingeschrieben. Sie stellen das Fremde als Bedrohung dar und fokussieren die Wiederherstellung des Vertrauten. Relevant wird die Kategorie »Whiteness«: die weiße Hautfarbe und die damit verbundenen kulturellen und gesellschaftlichen Paradigmen. Lange wurde Weißsein nicht wie andere Hautfarben auf Kodierungen hin untersucht. Es galt vielmehr als eine Kategorie, die kulturell, gesellschaftlich und politisch nicht markiert ist, sondern das Normale verkörpere, das keiner kritischen Lektüre bedarf. Mittlerweile wurde, im Zuge der zunehmenden Aufmerksamkeit, die postkoloniale Theorie ethnischer Differenz, der Kategorie »Rasse« und deren kulturellen Kodierungen widmete, das Forschungsdesiderat auf dem Gebiet von »Whiteness« erkannt, wie zahlreiche, seit den 1990er Jahren erschienene Bücher und Aufsätze zeigen.²⁰⁰

199 Vgl. u. a. SCHLÜPMANN: 1990; STAIGER: 1995.

200 Vgl. u. a. FRANKENBERG: 1993; ALLEN: 1994; BERNARDI: 1996; ALLEN: 1997; DYER: 1997; FRANKENBERG: 1997; STOKES: 2001; TISCHLEDER: 2001; WILLIAMS: 2001; FORSTER:

Sexualität und Geschlecht werden so in den Hvide Slavehandel-, Harems-, Maharadja- und Scheich-Filmen ausdrücklich in den Kontext von »Rasse« und Ethnizität eingebettet. Mit Mason Stokes lassen sich Heterosexualität und »Whiteness« als analoge Strukturen beschreiben, als »normative copartners in the coercion of racial and sexual power.«²⁰¹ Den Kategorien sei neben der Tatsache, dass sie beide lange als das Normale und damit als unmarkiert wahrgenommen wurden, gemein, dass Körperlichkeit verneint würde. Weiße, heterosexuelle Männer unterdrückten ihre sexuellen Triebe und weißen heterosexuellen Frauen werde die Existenz von Trieben gänzlich abgesprochen. Materialität, Körperlichkeit, Lust und Erotik sind dagegen Eigenschaften des als fremd markierten Körpers.

Die Analyse der Hvide Slavehandel-, Harems-, Maharadja- und Scheichfilme soll durch einen erneuten Blick auf den Film *Løvejagten* eingeleitet werden. Die hier dargestellten Figuren sowie die Strukturen und Strategien der Inszenierung von Weißsein und Alterität haben sich als äußerst prägend für das frühe dänische Kino erwiesen, so dass ein genauerer Blick lohnend ist. Zum Vergleich soll eine Komödie von Lau Lauritzen von 1929 herangezogen werden, die zwar Paradigmen aus *Løvejagten* modifiziert, aber nicht weniger problematisch ist. So kann einerseits gezeigt werden, dass sich die Repräsentation von schwarz und weiß im Laufe der Zeit verändert, die grundsätzlichen Zuschreibungen aber konstant bleiben. Andererseits können anhand der beiden Filme, die am Anfang bzw. am Ende der hier untersuchten Zeitspanne stehen, spezifische Zusammenhänge zwischen Kino und Weißsein sowie zentrale Topoi des exotistischen und orientalistischen Diskurses eingeführt werden.

2003. Mittlerweile sind auch mehrere auf die deutsche bzw. europäische Kultur fokussierte Publikationen erschienen (vgl. u. a. TIRBERGER u. a.: 2006 und DIETZE und HORNSCHIEDT: 2007).

201 STOKES: 2001, 191.

3.1 Jagdtrophäen

Die Hauptprotagonisten in *Løvejagten* sind zwei weiße Männer auf Safari (Viggo Larsen und Knud Lumbye), die den afrikanischen Busch²⁰² durchstreifen und zwei Löwen erlegen. Man sieht zunächst, wie die Löwen eine Ziege und das Pferd der Jäger reißen und schließlich die Tötung der Löwen und ihre Präsentation als Jagdtrophäen.²⁰³ Die weiße Identität der Jäger wird nicht nur durch ihre weißen Tropenanzüge verstärkt. Zusätzlich kontrastiert der Film sie mit der Figur eines schwarzen Dieners (William Thomsen), der sowohl durch sein Aussehen als auch durch sei-

202 Der Drehort von *Løvejagten*, die Insel Elleore, und deren Verwandlung in ein afrikanisches Buschland ist mittlerweile legendär. Dass dort die Löwen in der Ostsee verenden, scheint der Authentizität des Films nicht geschadet zu haben. Es ist eher davon auszugehen, dass ein authentischer Eindruck nicht beabsichtigt gewesen ist und vom Publikum nicht erwartet wurde.

203 *Løvejagten* war nicht der einzige Jagdfilm des frühen dänischen Kinos – Viggo Larsen produzierte mit *Isbjørnejagt* [Eisbärenjagd] von 1907 und *Bjørnejagt/Bjørnejagt i Rusland* [Bärenjagd/Bärenjagd in Rußland] von 1908 zwei weitere Jagdfilme, in denen er jeweils, wie auch in *Løvejagten*, eine der Hauptfiguren spielte – ist jedoch durch seine Spektakularität am breitesten in der Öffentlichkeit diskutiert worden. Es entstanden Debatten über Tierschutz und die Grausamkeit des Filmens. Ein Journalist bemerkt 1913 in der *Skandinavisk Films Revue* zu dem Thema: »I de senere Aar er Film, i hvilke levende Dyr – specielt Rovdyr – spiller en Rolle, kommet stærkt i Kurs. Et Biograftheater, der kan reklamere med en Dyrefilm, vil altid være sikker paa det brede Publikums Tilløb. [...] Jeg talte i Sommer ude i Zoologisk Have med en Repræsentant for Hagenbeck i Hamborg. »De gjør Dem ingen Idè om, hvad vi leverer af Rovdyr til Filmsfirmaerne«, sagde han. »Kristi Himmelfartsdag rejste jeg f. eks. til Paris med 12 dejlige store, stolte Løver, De kostede 48,000 Franc foruden Transportomkostninger, og hele Flokken skulde blot optræde nogle faa Minutter i en Film, – overfalde en Kraal og nedskydes af Jægere.« [...] Fra et dyrevenligt Standpunkt set, maa man imidlertid haabe, at Smagen – som den jo saa ofte gør – maa svinge, saaledes at man ikke skal se altfor mange prægede Dyr som Offer for den moderne Blødtørst paa det hvide Lærred.« (*Skandinavisk Films Revue*, II. 1913, 8.) [In den letzten Jahren sind Filme, in denen lebende Tiere – speziell Raubtiere – eine Rolle spielten, sehr beliebt geworden. Ein Kino, das mit einem Tierfilm werben kann, ist sich des besseren Publikums immer gewiß. [...] Ich sprach im Sommer im Zoologischen Garten mit einem Vertreter Hagenbecks in Hamburg: »Sie machen sich keine Vorstellung davon, wie viele Raubtiere wir an Filmfirmen liefern«, sagte er. »Christi Himmelfahrt fuhr ich bspw. nach Paris mit 12 wunderschönen großen, stolzen Löwen. Sie kosteten 48,000 Franc ohne Transportkosten, und sie sollten nur ein paar Minuten in einem Film auftreten, – einen Kraal überfallen und von Jägern erschossen werden.« [...] Vom Standpunkt der Tierschützer aus muss man mittlerweile hoffen, dass sich der Geschmack – wie er es ja so oft tut – verändert, so dass man nicht allzu viele prächtige Tiere als Opfer für den modernen Blutdurst auf der weißen Leinwand sehen muss.]

ne Handlungen als eindeutig Unterlegener stigmatisiert wird: Er muss auf allen Vieren durch den Urwald kriechen, um die Fährte der Löwen aufzunehmen, das Gepäck der Jäger tragen, Feuer anzünden, Essen kochen, usw. Die Figur des Löwenjägers stellt ein generelles Faszinosum des imperialen Zeitalters dar, die für die Verknüpfung des kolonialen mit dem kinematografischen Diskurs eine wesentliche Rolle spielt.²⁰⁴ Der weiße Mann im Tropenanzug ist eine Figur, die wiederkehrend in der dänischen Filmgeschichte auftaucht, so z. B. in *Flugten fra Seraillet*,²⁰⁵ einem ebenfalls von Viggo Larsen gedrehten Haremsfilm. Casper Tybjerg bezeichnet ihn als »inbegrebet af imperiebyggeren, den billedlige figur, der mest umiddelbart tegner begrebet imperialism.«²⁰⁶ Im Diskurs von Jagd, Abenteuer und Verfolgung kommt er deshalb immer wieder vor, um ein Machtverhältnis zu demonstrieren.²⁰⁷ Er gilt als Garant für den Sieg des weißen Mannes, der seinem Gegenüber allein waffentechnisch schon überlegen ist.

²⁰⁴ Titel deutscher Romane aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts belegen die Attraktivität der Figur des Jägers mit der Kamera. Sie heißen beispielsweise *Nächtliche Löwenjagd mit der Kamera* (Arbeiter-Jugend, 1910), *Tierfang mit der Kamera* (ARNFELD: 1935), *In Afrikas Wildkammern: Mit Kamera und Büchse im Urwald und Busch* (SCHOMBURGK: 1934) und *Jagd- und Filmabenteuer in Afrika* (SCHULZE: 1931). Im Roman *Mit Pfeil und Bogen auf Löwenjagd: ein Buch der Abenteuer aus der afrikanischen Steppe* aus dem Jahr 1935 von Stewart Edvard White, einem der ersten Safaritourenisten, wird die Parallelisierung von Kamera und Gewehr besonders anschaulich. Da heißt es: »Aber die Bilder in diesem Buch sind echt. Lesilie Simpson [der Fotograf, Anm. C. G.] hat sie gemacht, und wir waren dabei und haben zugesehen. Er benutzte eine Flugzeugkamera mit Schulterstück, mit Pistolengriff und Hahnabzug. Er handhabt sie und schießt sie ab wie ein Gewehr.« (WHITE: 1935, 57)

²⁰⁵ [Die Flucht aus dem Serail]

²⁰⁶ TYBJERG: 1997, 215. [Inbegriff des Imperiumerbauers, als bildliche Figur, die am unmittelbarsten den Begriff Imperialismus verkörpert.]

²⁰⁷ Im Wesen der Jagd drückt sich ein Machtgefälle aus. José Ortega Y Gasset beschreibt die Jagd als das, »was ein Tier ausübt, um sich eines anderen, lebendig oder tot, zu bemächtigen, das einer Gattung angehört, die der eigenen vital unterlegen ist. Umgekehrt darf diese Überlegenheit des Jägers über das Wild nicht absolut sein, wenn Jagd möglich sein soll.« (ORTEGA Y GASSET: 1985, 32.) In *Lovejagten* ist die Überlegenheit der Jäger gegenüber den Löwen deutlich sichtbar, die nie als wirklich bedrohlich erscheinen und deren Schwäche und Gebrechlichkeit fast schon sprichwörtlich ist: Dass der Hamburger Zoo sie zum Verkauf frei gab, lag wohl auch daran, dass sie eine gewisse Altersgrenze überschritten hatten. Darüber hinaus vermeidet es der Film konsequent, Jäger und Löwen auf einem Bild zu zeigen, was unter anderem technische Gründe haben mag, da die Löwen in einem eingezäunten Gebiet von professionellen Scharfschützen erlegt wurden.



Einer der Löwenjäger mit Trophäe



Der Diener kriecht auf dem Boden

Abb. 5

Lovejagten. Viggo Larsen, 1907, Nordisk, Videocaptures.

Richard Dyer stellt eine in diesem Zusammenhang relevante These auf: Anhand von zahlreichen Materialbeispielen aus dem US-amerikanischen Kino belegt er, dass sich im Verlauf der Filmgeschichte eine Affinität des Mediums zum weißen Körper herausgebildet hat. Durch verschiedene Techniken wie die Ausleuchtung aus dem Hintergrund, Belichtungszeiten und Projektion, aber auch durch Make-up und Kleidung wie den Einsatz besonderer Lampen werde die Darstellung des weißen Körpers begünstigt und dadurch für den Film zur Norm gemacht.²⁰⁸ In der Anfangszeit des

208 Vgl. DYER: 1997, 90ff. Auch Béla Balázs integriert in seine Filmtheorie den Aspekt des Weißseins. An der betreffenden Stelle in *Der sichtbare Mensch* (1924) geht es ihm zunächst um die Internationalität des Films, der zur Völkerverständigung mehr beitragen könne als andere Künste, da Gebärden, anders als Sprachen, allgemein verständlich seien. Balázs schränkt die Allgemeinheit der Gebärdensprache im Film ein und beschreibt sie als normalisiert, womit er die Fokussierung auf den ›weißen Normalmenschen‹ meint. Im Zentrum der frühen Filmdramen stehe »eine gewisse Normalpsychologie der weißen Rasse« und der Film trage bei zur Etablierung einer »einzig[e] und gemeinsame[n] Psyche des weißen Menschen.« (BALÁZS: 1982, 22, Hervorheb. im Original.) Es ist dies nicht als latenter Rassismus zu bewerten, sondern als Reaktion auf die in den Filmen dargestellten Charaktere, die mit dem Ausschluss nicht-weißer Menschen natürlich insofern rassistisch sind, da diese im hegemonialen Diskurs des Weißseins nicht vorkommen. Die Darstellung »fremder Rassen«, so die Überschrift einer weiteren Passage aus Balázs Text, könne dagegen einer Art vergleichender physiognomischer Forschung dienen, die mit Hilfe des Films Material zur Verfügung gestellt bekommt, wie auch die Philologie nur mit der vergleichenden Sprachforschung die Gesetze der Sprache aufdecke. Balázs schreibt: »Ungeheuer interessant sind darum Filme, in denen Menschen fremder Rasse, etwa Neger, Chinesen, Indianer, Eskimos spielen. Dort wird zuweilen deutlich sichtbar, welche Mienen es sind, die sich nicht mit der Person, sondern mit der Rasse ändern. Außerdem wirken bei fremden Rassen gewisse Urformen der Physiognomie, die wir an unsersgleichen schon

Films erforderte das einen erheblichen technischen Aufwand, da sich das damals übliche orthochromatische Material nicht für die Wiedergabe heller Objekte eignete. Diese mussten vielmehr durch extrem starke Kontraste vom Hintergrund abgehoben werden. Erst das in den frühen 1920er Jahren entwickelte panchromatische Filmmaterial ermöglichte es, weiße Körper naturgetreuer und realistischer wiederzugeben, allerdings zum Nachteil der Tiefenschärfe des Raums.²⁰⁹ Dass es vom heutigen Standpunkt aus betrachtet schwieriger erscheint, schwarze Körper auf der Leinwand abzubilden, die tatsächlich in vielen frühen Film kaum erkennbar sind, liegt also nicht an der Hautfarbe, sondern vielmehr an den Anstrengungen, die unternommen wurden, um weiße Körper repräsentierbar zu machen. Dass der skizzierte Entwurf von hegemonialen, imperialen weißen Männlichkeiten und von schwachen, entmännlichten, tierähnlichen schwarzen Körpern aber alles andere als eindeutig ist und zeitlich bedingten Veränderungen unterliegt, lässt sich anhand eines Vergleichs von *Løvejagten* mit einem Film von Lau Lauritzen zeigen. Es wird hier auch deutlich, dass die von Dyer und Tischleder im US-amerikanischen Kontext beobachtete Herstellung rassisch eindeutiger (weißer) Körper sich nicht unmittelbar auf den dänischen Kontext übertragen lässt.

Lauritzens Komödie *Hallo! Afrika forude!*,²¹⁰ zu der er auch das Drehbuch geschrieben hat, ist 1929, und somit beträchtlich später als Larsens Film, erschienen. Es ist ein Film mit dem von Lauritzen geschaffenen Komikerpaar Bivognen (Bi) und Fytaarnet (Fy). Das Quellenmaterial, das, da der Film nicht erhalten ist, aus zahlreichen Standbildern und dem Programmheft besteht, bestätigt zunächst die stereotype Darstellung von Schwarzen im Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Sie werden als Primitive, Wilde und Kannibalen imaginiert (in Deutschland wurde der Film mit dem Titel *Die Kannibalen* lanciert), die sich zudem einer unbegrenzten Sexualität hingeben.

gar nicht bemerken, noch mit frischer Bedeutsamkeit. Das Seltsamste und Unheimlichste aber sind Mienen, die wir anfangs gar nicht verstehen, weil wir einen ähnlichen Gesichtsausdruck noch nie gesehen haben.« (BALÁSZ: 1982, 41.)

209 Vgl. COMOLLI: 1986.

210 [Hallo! Afrika in Sicht!]

Erzählt wird die Geschichte einer unfreiwilligen Afrikareise der Hel- den Fy (Carl Schenstrøm) und Bi (Harald Madsen) (vgl. Abbildung 6).²¹¹ Durch widrige Umstände gelangen sie auf ein Schiff und gemeinsam mit ihnen gehen zwei junge adelige Däninnen an Bord. Aufgrund von zahl- reichen Schwierigkeiten finden sich die vier plötzlich im afrikanischen Busch wieder:

Her vandrer de frem gennem Ørkener og Tropeskove – lidet anende, at de befinder seg i det mørkeste Afrika, hvor Kannibal-Kongen *Bambulla den Graadige* regerer. Pludselig dukker en Flok Vilde frem fra Buskadset, og i en Haandevending er de fire Desertører taget til Fange. De føres til Bambulla's Kraal, hvor Niggerkongen smasker ved Synet af Bivognen, der ser ud til at kunne blive en fin »Kai-kai«. Bivognen lader sig dog ikke forbløffe. Han op- træder som Trolldmand og henrykker Bambulla ved en Række Tryllekunster. Kannibalerne giver dem nu en storslaet Modtagelse. Fy og Bi ophøjes til Medicinmænd og faar Tilbud om at ægte to sorte Prinsesser, medens Bambulla vil gjøre de hvide Damer den Ære at indlemme dem i sit Harem.²¹² [Hier wandern sie durch Wüsten und Urwälder – und ahnen nicht im Ge- ringsten, dass sie sich im dunkelsten Afrika befinden, wo der Kannibalen- König *Bambulla der Schreckliche* regiert. Plötzlich taucht eine Gruppe von Wilden aus dem Gebüsch hervor, und in einem Handgemenge werden die vier Deserteure gefangen genommen. Sie werden zu Bambulla's Kraal geführt, wo der Niggerkönig in Anbetracht von Bivognen, der aussieht als könne er ein gutes »Kai-kai« ergeben, zu schmatzen beginnt. Bivognen lässt sich jedoch nicht irritieren. Er tritt als Zauberer auf und bezaubert Bambulla mit einigen Zauberkünsten. Die Kannibalen bereiten ihnen nun ein großartiges Will- kommen. Fy und Bi werden zu Medizinmännern gemacht und bekommen das Angebot, zwei schwarze Prinzessinnen zu heiraten, während Bambulla den beiden weißen Damen die Ehre erweisen will, sie in seinen Harem auf- zunehmen.]

Fy und Bi gelingt es, sich trotz der kannibalistischen Bedrohungen zu behaupten: Sie erhalten zwei schöne Prinzessinnen zur Braut und wer- den als Ehrengäste behandelt. Den Frauen droht die Gefahr, in einem Harem zu verschwinden. Es kommt aber weder zu einer Hochzeit von Bi und Fy noch werden die Däninnen zu Haremsdamen – alle vier können sich rechtzeitig nach Dänemark absetzen.

²¹¹ Der Film wurde allerdings hauptsächlich im Studio und auf den Kanarischen Inseln sowie auf der Schiffsreise von Hamburg dorthin gedreht.

²¹² Programmheft zu *Hallo! Afrika forude!*, o. S.



Bi und Fy in Afrika



Fyrtaarnet mit Statist



Bivognen mit Statist

Abb. 6

Hallo! Afrika forude! Lau Lauritzen, 1929,
Abbildungen aus dem Programmheft, Nordisk, DFI.

Obwohl *Hallo! Afrika forude!* ähnliche Stereotypen entwirft wie *Løvejagten*, unterscheiden sich die beiden Filme bedeutend in der Inszenierung von weißen und schwarzen Körpern – soweit sich dies auf Basis eines Vergleichs von Filmbildern mit Standbildern und Abbildungen aus dem Programmheft überhaupt sagen lässt. Während *Løvejagten* den schwarzen Diener auch auf der Bildebene ins Animalische rückt und die weißen Männer als Zentrum des Bildgeschehens darstellt, gibt *Hallo! Afrika forude!* den schwarzen Protagonisten mehr Raum. Bi und Fy sind als komische Figuren eher Antihelden und lassen sich als Gegenentwürfe zu Schauspielern wie Gunnar Tolnæs, Vladimir Psilander, aber auch Aage Hertel und Benjamin Christensen betrachten. In *Hallo! Afrika forude!* kontrastiert der Regisseur die dürre Gestalt Fys und die eher runde Figur Bis mit den starken, muskulösen und wohlproportionierten Körpern schwarzer Männer. Die Afrikaner und Afrikanerinnen treten bei

Lauritzen fast unbekleidet auf. Der Film inszeniert so eine lüstern, schwüle Atmosphäre mit Anklängen ans Pornografische, die immer wieder den Blick auf Obszönitäten und Anzügliches frei macht. Dass dies nicht weniger problematisch ist als die in *Løvejagten* inszenierte imperiale Männlichkeit, zeigt sich aufgrund der parodistischen Struktur von *Hallo! Afrika forude!*, die durch die Inszenierung von Gegenbildern zwar das Vorbild ins Groteske rückt, nicht desto trotz aber als existent voraussetzt. Zudem wird hier mit dem erotisch inszenierten männlichen und als fremd markierten Körpers ein weiterer, höchst ambivalenter und schwieriger Topos orientalistischer und exotistischer Fantasien aufgerufen, der ebenso tief wie die Löwenjäger-Figur tief in die kolonialen und imperialen Machtverhältnisse involviert ist.²¹³ Neben der Inszenierung von Männlichkeiten wird in *Hallo! Afrika forude!* indes auch ein Fokus auf die Darstellung des weißen sowie schwarzen Frauenkörpers geworfen. Die beiden Däninnen repräsentieren die Figur der weißen Frau, die vom Fremden bedroht wird und deshalb von einem weißen Retter in Sicherheit gebracht werden muss. Während dieser Prozess in Lauritzens Komödie komische Züge annimmt, ist die Struktur der Rettungsgeschichte für viele exotistische und orientalistische Filme zentral. Der weiße Retter bzw. Löwenjäger im Tropenanzug, die animalischen bzw. erotisierten männlichen schwarzen Körper sowie die schwachen weißen Frauen bilden die Figurationen der im folgenden analysierten Harems-, Maharadja- und Scheichfilme. *Løvejagten* und *Hallo! Afrika forude!* zeigen somit, dass Weißsein, Geschlecht und Sexualität keine statischen Konzepte sind, sondern vielmehr je nach Kontext variieren und in sich selbst widersprüchlich sind. Deutlich wird dies auch in den Hvide Slavehandel-Filmen: Die weißen Sklavinnen repräsentieren vordergründig die Gegenseite der Löwenjäger, nämlich das zu erbeutende Objekt, verfügen aber auf einer tiefer liegenden Ebene auch über Handlungsmacht.

²¹³ Vgl. SOMMERVILLE: 2000; ALDRICH: 2003.

3.2 In den Fängen des weißen Sklavenhandels

Die dänischen Filme über den so genannten weißen Sklavenhandel sind auf den ersten Blick weder exotistisch noch orientalistisch, sondern spielen in Europa in einem ausschließlich weißen Milieu. Dennoch nehmen sie innerhalb des Themenbereichs von Exotismus und Orientalismus eine wichtige Rolle ein, da sie den Prototyp einer spezifischen Erzählstruktur entwickeln, der nicht nur in vielen exotistischen und orientalistischen Filmen aufgegriffen wird, sondern darüber hinaus ein wesentliches Erzählmodell des frühen Stummfilms überhaupt darstellt: die Rettungsgeschichte, die grundlegend mit Alteritätsmodi verbunden ist. Es geht hier um die Darstellung von weiblichen, weißen Opfern, genauer: von gefesselten und gedemütigten weißen Frauenkörpern. Diese gehörten zu den zentralen Imaginationsmustern der letzten Jahrhundertwende.²¹⁴ Gwendolyn Forster sieht sie als Modelle eines generellen fetischistisch geprägten Vergnügens, einen gefesselten Körper zu sehen und zieht eine Verbindung zur Narrative der Sklaverei:

I'd suggest that the popularity of the White female slave image attests to a pattern of White appropriation of the slave narrative itself. I think, in many

²¹⁴ Auch die Hvide Slavehandel-Filme zählten zu den am häufigsten exportierten Filmen und begründeten so gewissermaßen den Ruf des dänischen Kinos in den 1910er Jahren. Sie sind hinreichend bekannt und mehrfach untersucht worden. (Vgl. u. a. SCHLÜPMANN: 1990; ESSER: 1994; KASTEN: 1994; TYBJERG: 1996.) Sie gelten als »Spezialität der dänischen Kinoindustrie, bis 1914 wurden circa 50 Filme dieser Art für die internationalen Märkte produziert.« (ESSER: 1994, 55.) Die Anzahl entnimmt Esser einer Untersuchung von Marguerite Engberg, die beim 6. Internationalen Filmhistorischen Kongress öffentlich gemacht wurde. Heute sind nur noch wenige der Filme erhalten, oder, anders gesagt, heute ist die Existenz von nur noch wenigen Filmen durch den Nachweis von Materialien verifizierbar. Als gesichert gilt, dass Viggo Larsen 1907 den ersten Film zum Thema drehte (*Den hvide Slavinde* [Die weiße Sklavin]). Es folgten 1910 Versionen von Alfred Cohn (*Den hvide Slavehandel I*), August Blom (*Den hvide Slavehandel I*) und eines heute unbekanntes Regisseurs (*Slavehandlernes Flug* [Die Flucht der Sklavenhändler]), 1911 drehte Blom *Den hvide Slavehandel II/Den hvide Slavehandels sidste Offer*, 1912 machten sich Urban Gad (*Det berygtede Hus/Pigehandleren Nina* [Das berühmte Haus/Mädchenhändler Nina]) und Eduard Schnedler-Sørensen (*Shanghai'et/Mænd som ofre for Slavehandel* [Ein Shanghai-/Männer als Opfer des Sklavenhandels]) an die Umsetzung des Themas, 1915 Robert Dinesen (*Slavehandlerens sidste bedrift/En Skæbne* [Das letzte Unternehmen des Sklavenhändlers/Ein Schicksal]) und 1916 schließlich Aage Brandt (*Karfunkeldronningen* [Die Karfunkelkönigin]).

ways this phenomena repeats itself in the representation of the White women as slaves, captives, victims, and hostages in popular culture.²¹⁵

Auch insofern ist eine postkoloniale Lesart der Hvide Slavehandel-Filme zu motivieren. Sie erzählen die Geschichte der Entführung einer jungen Frau, die in die Hände von Mädchenhändlern gerät. Ausgangspunkt ist oft ihre freie Entscheidung, sich für eine Stelle als Hausmädchen oder ähnliches in einer fremden Gesellschaft zu bewerben. Kontaktperson ist eine distinguiert und vornehm wirkende Dame, die sich der jungen Frau annimmt. Bald aber wird deutlich, dass es sich um einen Hinterhalt handelt und das Stellenangebot unseriös ist. Das Mädchen wird, anstatt in guter Gesellschaft die Welt kennen zu lernen, in eine fremde Stadt verschleppt und zur Prostitution gezwungen. Zentrales Geschehen aller Filme ist die Schilderung einer Orgie, die im Hause der Mädchenhändler stattfindet. Es gelingt der jungen, verzweifelten Frau aber, ihre Familie zu informieren. Diese wiederum setzt sich mit einem guten Freund, einem jungen Mann, der bereits am Anfang auftritt, in Verbindung. Ihm gelingt letztendlich die Befreiung. Filme mit Inhalten dieser Art waren nicht nur ein Exportschlager der dänischen Filmindustrie, sondern wurden auch in anderen Ländern gedreht. Besonders bekannt waren die US-amerikanischen Produktionen (ab 1913), die im Vergleich zu den dänischen Filmen allerdings viel drastischer ausgemalt sind, was vor allem für die Orgien- und Bordellszenen gilt.²¹⁶ Auch in Deutschland und Österreich verfilmte man den Stoff.

Die Filme handeln also von Zwangsprostitution, die seit dem späten 19. Jahrhundert als weißer Sklavenhandel, in Deutschland ebenfalls als Mädchenhandel, bezeichnet wurde. Casper Tybjerg weist, in Anlehnung an zwei Untersuchungen von Edward Bristow *Vice and Vigilance: Purity Movements in Britain since 1700*²¹⁷ und *Prostitution and Prejudice: The Jewish Fight against White Slavery*,²¹⁸ darauf hin, dass es um die Jahrhundertwende eine panikartige, fast hysterische Angst vor dem weißen Sklavenhandel gegeben habe. Es formierten sich weltweit Verbände, die sich gegen Prostitution einsetzten, wobei nicht nur Zwangsprostitution an den Pranger gestellt, sondern allgemein Prostitution verurteilt wur-

²¹⁵ FORSTER: 1999, 18.

²¹⁶ Vgl. KASTEN: 1994, 69f; STAIGER: 1995.

²¹⁷ Vgl. BRISTOW: 1977.

²¹⁸ Vgl. BRISTOW: 1982.

de.²¹⁹ In Dänemark gab es das *Danske Komité til Bekæmpelse af den hvide Slavehandel*.²²⁰ In Deutschland wurden das *Nationalkomitee zur internationalen Bekämpfung des Mädchenhandels* und der Verein *Wohlfahrt der weiblichen Jugend* gegründet. Diese Vereine und Komitees waren nachweislich in die Verbreitung der Hvide Slavehandel-Filme involviert, weil sie mit den Kinos zusammenarbeiteten und Informationsveranstaltungen für junge Mädchen und Frauen sowie deren Familien organisierten. Michael Esser beschreibt deswegen die Filme als eine Art Reportagekino, in dem das Publikum zum ersten Mal Augenzeuge von wahren Geschichten werde. Die Filme seien als Propaganda- und Aufklärungsfilme gedacht, die weiße Mädchen vor der Gefahr der fremden Welt warnen sollten.²²¹

Im Zuge der öffentlich geführten Debatten über den weißen Sklavenhandel wurde das Thema auch in Literatur und Theater bearbeitet. Vorlage für die dänischen Filme ist ein Roman der norwegischen Autorin Elisabeth Schøyen, die 1905 den Bestseller *Den hvide Slavinde. Det tyvende Aarhundredes Skændsel*²²² publiziert hat. Dem Vorwort der Autorin ist ein Brief des Sekretärs des *Danske Komité til Bekæmpelse af den hvide Slavehandel* vom 25. Februar 1905 nachgestellt. Darin beschreibt der Verfasser den Text Schøyens als korrekte Widergabe der Leiden, »som en ung Pige er udsat for, naar hun uden Beskyttelse foretager Rejser, eller naar hun umistænksomt lader sig lokke af et Avertissement.«²²³ Auch Schøyen schildert die dramatischen Erlebnisse eines jungen Mädchens, Alma, das gezwungen ist, Geld zu verdienen und durch eine Zeitungsannonce eine Stelle als Hausmädchen annimmt, dann aber

219 Die Debatte über Prostitution beginnt in Skandinavien schon im 19. Jahrhundert. Sie gipfelte im Streit über die so genannte »Hanske-Moral«, dessen Auslöser ein Stück mit dem Titel *En Hanske* [Ein Handschuh] des norwegischen Dichters Bjørnstjerne Bjørnson war, in dem er forderte, dass auch der Mann wie die Frau vor der Ehe sexuell enthalten lebe. In diese Auseinandersetzung griffen zahlreiche Schriftsteller, Politiker und andere berühmte Persönlichkeiten ein, so zum Beispiel Georg Brandes und August Strindberg. (Vgl. BREDSORF: 1972.)

220 [Dänische Komitee zur Bekämpfung des weißen Sklavenhandels]

221 Vgl. ESSER: 1994.

222 [Die weiße Sklavin. Des zwanzigsten Jahrhunderts Schmach]

223 SCHØYEN: 1905, IV. [denen ein junges Mädchen ausgesetzt ist, wenn es sich ohne Schutz auf Reisen begibt oder wenn es sich unbedacht durch eine Zeitungsannonce verlocken lässt.]

in einem Londoner Bordell landet. Anders als in den Filmen ist es im Roman nicht ein alter Jugendfreund, der zur Rettung herbei eilt, sondern ein englischer Lord, der durch einen Zufall in das Bordell gerät und dort des traurigen Schicksals Almas gewahr wird. Der Text endet jedoch nicht mit der glücklichen Rettung, sondern dehnt die Schicksalsschläge der weißen Sklavin in die Länge und lässt sie am Ende einsam und krank sterben.

Elisabeth Schøyen macht das erwähnte, konkrete pädagogische Anliegen sowie das soziale und gesellschaftliche Engagement in ihrem Roman zum *Movens* des Schreibens. Im Vorwort heißt es: »[...] jeg [har] været besjælet af et brændende Ønske om efter Evne at kunne bidrage med til at advare imod den Fare, hvorfor enhver ung Pige, som i vor Tid rejser ud for at tjene sit Brød kan blive udsat.«²²⁴ Bezeichnend ist allerdings, dass es sich in den literarischen und filmischen Versionen des Stoffs um Mädchen aus zwar armen und kleinbürgerlichen, aber recht-schaffenen Familien aus Dänemark bzw. mitteleuropäischen Ländern handelt und nicht um die eigentlichen Opfer des Frauenhandels, die, wie Tybjerg in Anlehnung an Bristow konstatiert, damals schon aus ärmeren Regionen²²⁵ wie aus Osteuropa und Asien stammten.

Um die Relevanz des weißen Sklavenhandels deutlich zu machen, zieht Schøyen einen direkten Vergleich zum Handel mit afrikanischen Sklaven. Sie verweist auf ein Buch einer amerikanischen Schriftstellerin, die die Geschichte des schwarzen Sklavenhandels aufgearbeitet hat, und folgert daraus, dass der weiße Sklavenhandel vielfach bewegender sei: »Og nu spørger jeg: Er denne hvide Handel mindre oprørende end den sorte? Nej, den er om muligt endnu tusinde Gange værre.«²²⁶ Dieses Zitat aus dem Vorwort deutet auf weitere rassistische Strukturen in Schøyens Text hin. Denn obwohl die *Hvide Slavehandel*-Filme und auch die Textvorlage vordergründig kein exotistisches und orientalistisches Thema aufgreifen, tauchen hier Aspekte von Alterisierung ganz deutlich wieder auf, da die rassistische Metaphorik von schwarz und weiß weiter geführt

224 SCHØYEN: 1905, II. [...] ich [war] beseelt von dem brennenden Wunsch nach meinem Vermögen dazu beitragen zu können, gegen die Gefahr, der jedes junge Mädchen ausgesetzt werden kann, das in unserer Zeit aufbricht, um sein eigen Brot zu verdienen.]

225 TYBJERG: 1996, 62.

226 SCHØYEN: 1905, III–IV. [Und jetzt frage ich: Ist dieser weiße Sklavenhandel weniger bewegend als der schwarze? Nein, er ist möglicherweise noch tausend Mal schlimmer.]

wird. Im Buch ist das noch offensichtlicher als in den Filmen. Die erste Station des Leidenswegs Almas ist zwar die Großstadt London, doch dann geht ihre unfreiwillige Reise weiter nach Paris und Konstantinopel, womit eine sozusagen zunehmend ›fremdere Fremde‹ beschrieben wird. Konstantinopel ist ein Ort an der Schwelle zwischen Europa und Asien, der Harem im Serail des Sultans eine Endstation und Albtraum vieler dänischer Mädchen (zugleich aber natürlich auch Ort von Träumen, Fantasien und Sehnsüchten, wie in den nächsten Kapiteln gezeigt werden wird). Alma wird durch ihren Retter, Lord Garwick, aus dem Serail befreit, bei einer Zwischenstation auf der Heimreise in Wien aber von einem korrupten Polizist aus London erkannt, verraten und erneut in ein Bordell verschleppt. Als Lord Garwick ihre Spur wieder findet, ist es bereits zu spät. Alma ist krank, einsam und unglücklich gestorben. Nicht mal ein christliches Begräbnis und eine Ruhestätte auf dem Friedhof sind ihr vergönnt, da Prostituierte nicht auf diese Weise bestattet werden dürfen.

Schøyens Text markiert den Unterschied zwischen Gut und Böse durch eine zunehmende geografische Entfernung von der Heimat. Zugleich belegt er die Mädchenhändler mit rassistischen Stereotypen: Immer wieder werden sie sowie die Freier als Tiere und bestialische Charaktere bezeichnet. Einer der Zuhälter wird als Mulatte, der sich durch die flache Nase und die dicken Lippen der Negerstämme auszeichne,²²⁷ eine weitere Figur als Affe beschrieben:

Lige overfor hende, saa nær, at hans Knæer undertiden berørte hendes, sat et nyt Exemplar af et Menneskeuhyre. [...] Hans Hoved var hæsligt formet: Issen flad, Panden lav og furet, Næsen bred og Munden stor med gule, fremstaaende Tænder. Nogle røde Skægtotter stak frem hist og her og omkransende hans Underansigt. Han lignede, med sinde gulgraa Øjne under brede, buskede Bryn, mest en onskabsfuld Orangutang. Hænderene var store, grove og smudsige.²²⁸ [Ihr direkt gegenüber, so nah, dass sein Knie manchmal das ihre berührte, saß ein neues Exemplar eines Menschenungeheuers. [...] Sein Kopf war hässlich geformt: der Scheitel flach, die Stirn niedrig und gefurcht, die Nase breit und der Mund groß mit gelben, vorstehenden Zähnen. Einige rote Bartstoppeln kamen hier und da zum Vorschein und rahmten sein Kinn ein. Er glich, mit seinen gelbgrauen Augen unter den breiten, buschigen Augenbrauen, einem bössartigen Orang-Utan. Die Hände waren groß, grob und schmutzig.]

227 Vgl. SCHØYEN: 1905, 122.

228 SCHØYEN: 1905, 122.



Abb. 7
Orgie bei den Mädchenhändlern
Den hvide Slavehandel I.
August Blom, 1910, Nordisk,
Videocapture.



Abb. 8
Kleinbürgertum in Kopenhagen
Den hvide Slavehandel I. Alfred
Cohn, 1910, Fotorama, Abbildung
aus dem Programmheft, DFI.



Abb. 9
Orgie bei den Mädchenhändlern
Den hvide Slavehandel I.
Alfred Cohn, 1910, Fotorama,
Standbild, DFI.



Abb. 10
Mondänes Leben in London
Den hvide Slavehandel I. Alfred
Cohn, 1910, Fotorama, Abbildung
aus dem Programmheft, DFI.



Abb. 11
Orgie bei den Mädchenhändlern
Den hvide Slavinde. Viggo Larsen,
1907, Nordisk, Standbild, DFI.



Abb. 12
Mondänes Leben in London
Den hvide Slavehandel II
August Blom, 1911, Nordisk, Abbil-
dung aus dem Programmheft, DFI.

Zwar beziehen sich alle der hier erwähnten Hvide Slavehandel-Filme nur auf den ersten Teil des Romans, die Reise in die exotische Fremde und die orientalische Stadt Istanbul fällt in den Filmen weg. Dennoch greifen auch die Filme die Exotisierung und Orientalisierung der Fremde auf. Im Gegensatz zum Text Schøyens geschieht dies nicht in chronologischer und geografischer Reihenfolge, sondern durch die Exotisierung des Raums der Mädchenhändler. Am deutlichsten wird dies in der zentralen Szene der Orgie, die, so Michael Esser, die Filme zu einer »exquisite[n] Komposition aus Exhibitionismus, Voyeurismus, Fetischismus, Verbrechen und Melodrama«²²⁹ mache.

Auf den Abbildungen 7, 9 und 11 ist die Exotisierung des Raums, vor allem durch die Requisiten und die Palmen, deutlich zu erkennen. Obwohl es sich um gewöhnliche, großbürgerliche Interieurs des frühen 20. Jahrhunderts handelt, die so auch in anderen Kontexten vorkommen, sind sie hier, vor allem in Opposition zu den jeweiligen, sich durch ein kleinbürgerliches Flair auszeichnenden Kopenhagener Wohnungen, als Signale der Exotisierung zu deuten (vgl. Abbildungen 8, 10 und 12). Allerdings unterliegen die Mädchenhändler und Freier nicht einer ähnlichen rassistischen Stigmatisierung wie in Schøyens Roman. Im Vergleich mit den Rettern aus der Heimat sind sie jedoch eher dunkle Typen (vgl. Abbildung 13).



Abb. 13
Die weiße Sklavin wird dem Freier dargeboten
Den hvide Slavehandel I.
Alfred Cohn, 1910,
Fotorama, Abbildung aus dem Programmheft, DFI.

229 ESSER: 1994, 61.

In den Filmen über den weißen Sklavenhandel wird der von Schøyen angelegte rassistische Diskurs somit nicht in vollem Umfang aufgegriffen. Der Unterschied zwischen Heimat und Fremde drückt sich dafür verstärkt durch die Gegenüberstellung von dänischem Kleinbürgertum und einem dekadenten Leben in England aus, das nicht nur moralisch verdorben, sondern auch maß- und zügellos ist. In August Bloms zweitem Hvide Slavehandel-Film *Den hvide Slavehandel II/Den Slavehandels sidste Offer* tauchen im Hinblick auf Rassismus und Exotisierung zwei interessante Figuren auf. Es ist zum einen eine Kreolin (Thora Meincke), die zwar zunächst auf der Seite des Bösen steht, dann aber Mitleid mit der eingesperrten Frau bekommt und ihr zur Flucht verhilft. Zudem tritt neben den Mädchenhändlern der reiche Mr. Bright auf, einer der Freier im Bordell, der zunächst vorgibt, das Mädchen befreien zu wollen, sie aber vielmehr gekauft hat, um sie im eigenen Haus gefangen zu halten und sie etlichen Qualen aussetzt. *Den hvide Slavehandel II/Den Slavehandels sidste Offer* weist insofern eine komplexere Struktur auf als andere Hvide Slavehandel-Filme. Gut und böse sind nicht von Anfang an und endgültig bestimmten Personen zugewiesen, die ihren Charakter vielmehr während der Handlung verändern. Dass Blom bei der Auflösung der bipolaren Struktur auch auf die Metaphorik von schwarz und weiß, fremd und vertraut zurückgreift, geht nicht nur aus der Tatsache hervor, dass es sich bei der von Thora Meincke gespielten Figur um eine Kreolin, d. h. eine als fremd markierte Frau, handelt, sondern auch aus dem Namen des eigentlichen Schurken, Mr. Bright. Entgegen dessen Bedeutung steht er nicht für Aufklärung und Rettung, sondern verlängert vielmehr das Leiden der weißen Sklavin.

Inwiefern aber gehen die Hvide Slavehandel-Filme auf die eingangs beschriebene Neuordnung von Geschlechterpositionen ein? Nehmen sie nicht vielmehr eine konservative Wendung, da die Heldin in die alte Ordnung reintegriert wird? Heide Schlüpmann verweist in ihrem Buch über die deutsche Kinoreformbewegung *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos* auf den Kontext der Frauenemanzipation vor dem Ersten Weltkrieg. Die Frauen in den Hvide Slavehandel-Filmen würden aus eigenem Antrieb und einem inneren Getriebensein die weite Welt kennenlernen wollen. Schlüpmann setzt so das Motiv des

Aufbruchs zentral und misst ihm eine emanzipatorische Bedeutung zu.²³⁰ Im Gegensatz zu Schlüpmann argumentiert Michael Esser, dass man zwar ein Aufbruchsmotiv erkennen könne, nicht desto trotz die Frauen bald in die gewohnten bürgerlichen Ordnungen zurückgeholt werden würden.²³¹ Am Ende steht die Reintegration in die gewohnte Ordnung.²³² Bereits Emily Altenloh konstatiert in ihrer *Soziologie des Kinos* die Opposition zwischen der bürgerlichen Ordnung, versinnbildlicht durch die Ehe, und der Auflösung dieser Ordnung, symbolisiert durch das Bordell, als grundlegenden Widerstreit der Hvide Slavehandel-Filme. Sie beziehen im Wechselspiel zwischen Tradition und Emanzipation Position und stellen sich auf die Seite der kleinbürgerlichen Ordnung, zumindest lässt sich das auf der Ebene des Erzählten behaupten: Eine junge Frau löst sich von ihrem kleinbürgerlichen Hintergrund, macht sich selbstständig und bricht allein auf, um die Welt kennen zu lernen. Dieser Aufbruch ist aber zum Scheitern verurteilt und am Ende kehrt sie nicht nur in die alte Welt zurück, sondern geht darüber hinaus eine Ehe ein. Demnach sind die Hvide Slavehandel-Filme nicht in erster Linie als emanzipatorisch zu beschreiben, sie entwickeln vielmehr eine konservative Logik. Sie sind Erziehungs- und Bildungsfilme für junge Mädchen, die sich vor dem Aufbruch aus der kleinbürgerlichen Welt hüten und des Schutzes eines Mannes versichern sollen.

Anhand eines der bekanntesten US-amerikanischen Filme über den weißen Sklavenhandel mit dem Titel *Traffic in Souls* (1913, George Loan

230 Vgl. SCHLÜPMANN: 1990. SCHLÜPMANN sieht die veränderten Geschlechterverhältnisse im frühen Kino auch auf der Ebene der Ästhetik wiedergespiegelt. Da es verstärkt um Geschichten gehe, in denen Frauen im Mittelpunkt der Handlung stünden, werde auch eine weibliche Erzählperspektive entwickelt.

231 Vgl. ESSER: 1994. Die Argumente Schlüpmanns und Essers sind nicht direkt vergleichbar und damit nicht unmittelbar widersprüchlich. Heide Schlüpmann bewegt sich auf der Ebene einer Ästhetik des Films und bezieht sich hier vor allem auf die Genese eines spezifischen Genres durch die Entwicklung von bestimmten Plots und Kameraeinstellungen. Michael Esser dagegen verlässt in seiner Argumentation die Handlungsebene der Filme nicht.

232 Außer Acht lassen sowohl Schlüpmann als auch Esser, dass der Aufbruch der jungen Frauen nicht ganz freiwillig geschieht, sondern aufgrund von materieller Not. In Alfred Cohns Film etwa muss sich die Protagonistin ihren Lebensunterhalt als Näherin verdienen. Zudem ist es in mehreren der Filme nicht sie selbst, die die Zeitungsannonce entdeckt, sondern ihr Vater, der sie auf die Möglichkeit, im Ausland zu arbeiten hinweist und sie überdies zu dem ersten trügerischen Treffen mit der neuen Arbeitgeberin begleitet.

Tucker) arbeitet Janet Staiger in ihrem Buch *Bad Women. Regulating sexuality in early American cinema* komplexere Erzählstrategien heraus, die vor allem daher rühren, dass der Film eine Länge von fast 70 Minuten hat, also deutlich länger ist als die dänischen Hvide Slavehandel-Filme. *Traffic in Souls* entwirft neben der Entführungsgeschichte eines naiven Mädchens aus dem kleinbürgerlichen Milieu zwei gleichberechtigte Parallelhandlungen: zum einen die der engagierten und ›denkenden‹ Schwester der weißen Sklavin und deren Verlobten, einem Polizeibeamten, die letztendlich das Böse besiegen und nicht nur die Schwester, sondern noch weitere Opfer des weißen Sklavenhandels befreien; zum anderen die der Familie des vermögenden und einflussreichen, aber korrupten Politikers Trubus, der sich in der *International Purity and Reform League* engagiert, zugleich aber wichtigster Geldgeber der Mädchenhändler ist. Über die Kritik an der Emanzipation und damit der Forderung hinaus, dass Frauen der privaten Sphäre verhaftet bleiben sollen, die in den dänischen Hvide Slavehandel-Filmen im Mittelpunkt zu stehen scheint, entwirft *Traffic in Souls* mit der Schwester des Opfers somit eine weitere Frauenfigur. Staiger sieht hier das Konzept einer neuen Art von Weiblichkeit und Frausein verwirklicht: die denkende, »self-reliant, natural, caring, and public woman.«²³³ Indem mit Trubus eine Figur aus der Oberschicht zum eigentlichen Kritikpunkt des Films gemacht wird, gerät die Absicht, das bürgerliche Familienmodell und damit das bürgerliche Frauenbild zu propagieren, in Schiefelage zugunsten eines Modells, in dem die Frau eigenständiger wird. Laut Staiger ist sie »capable of heading the family, thinking and acting on her observations, and working with the men around her in the heterosocial public sphere.«²³⁴ Staiger nennt dies »the illogics of the »Traffic in Souls«.«²³⁵

Staigers Analyse ist ein Hinweis darauf, dass auch die dänischen Hvide Slavehandel-Filme nicht eindimensional auf die Verurteilung von Emanzipation und Wiederherstellung der alten, kleinbürgerlichen Ordnung ausgerichtet sind, sondern vielmehr ein ambivalentes Gefüge von Subversion und Anpassung entwerfen, also sowohl die Neuordnung als auch deren Disziplinierung thematisieren könnten. Dies lässt sich an-

233 STAIGER: 1995, 140.

234 STAIGER: 1995, 146.

235 STAIGER: 1995, 135.

hand einer genaueren Lektüre des Films *Den hvide Slavehandel I* von 1910 zeigen, der in zwei unterschiedlichen Versionen vorliegt. Die von Alfred Cohn bei der Produktionsgesellschaft *Fotorama* verwirklichte Fassung wurde wenig später aufgrund ihres Erfolgs von August Blom und der *Nordisk Films Kompagni* aufgegriffen.

In beiden Filmen wird die fremde Welt der Mädchenhändler und Prostitution als eine moderne Welt beschrieben. Der technische Fortschritt wird auf Seiten der Mädchenhändler angesiedelt, d. h. auf der zu verurteilenden und am Ende glücklich überwundenen Seite. Ersichtlich wird dies u. a. darin, dass die Mädchenhändler sich vieler, als neu zu bezeichnenden Medien bedienen, was von der Zeitungsannonce über das Telefon und dem Dampfschiff bis hin zum Automobil reicht. Die junge Frau und ihr Retter sind dagegen auf Briefe und die Kutsche angewiesen. Zudem befindet sich das Bordell, der Ort des Verbrechens, in London, das im frühen 20. Jahrhundert zum prototypischen Ort und Symbol für Fortschritt, Modernität, Technisierung und Industrialisierung wurde.



Abb. 14
Links und rechts die
Mädchenhändler, in
der Mitte die weiße
Sklavin mit ihrem
Vater
*Den hvide
Slavehandel I.*
August Blom, 1910,
Nordisk,
Videocapture.

Eine der bekanntesten Einstellungen aus *Den hvide Slavehandel I* ist das in Abbildung 14 dargestellte geteilte Bild. Es entstammt hier dem Film August Bloms. Es zeigt eine Szene, die direkt nach dem Gespräch mit der Mädchenhändlerin stattfindet. Der Vater (Otto Lagoni) hat seine Tochter Anna (Ellen Diedrich) zum Vorstellungsgespräch begleitet. Auf den beiden Bildern am Rand ist jeweils ein Mitglied der Mädchenhändlerbande (Ella la Cour[?] als Bordellwirtin und Frederik Jacobsen als Kopf der Mädchenhändlerbande) zu sehen, die miteinander telefonieren und sich

über den gelungenen Coup, die Anwerbung eines weiteren jungen Mädchens, freuen. In der Mitte gehen die junge Frau und ihr Vater die Treppe hinunter und treten aus dem Haus auf die Straße, wobei ihren Gesichtern Freude abzulesen ist. Die Straße, die sich in der Mitte des Bildes in die Tiefe hinein öffnet, deutet den Aufbruch der jungen Frau an, die dem Weg in eine neue Zukunft mit Optimismus entgegen sieht. Begrenzt und eingefangen wird der bildlich dargestellte Aufbruch in der Einstellung neben der virtuellen Verbindung durch das Telefon auch durch die Blickrichtung der beiden Mädchenhändler. Sie fokussieren die Figuren in der Mitte, die genau im Kreuzungspunkt der Blickachsen stehen. Die weiße Sklavin wird so durch das Bildsplitting zum Objekt von Blicken gemacht. Die Einstellung nimmt dadurch ihr Verhängnis schon vorweg: Fortan wird sie zu einem als Ware behandelten Objekt des Mädchenhandels. Aufgegriffen wird das Motiv der Objektivierung, des Zum-Bild-Machens, auch in den Darstellungen der Szenen im Haus der Mädchenhändler. Hier erscheint das Bild als Gegenstand auf der Leinwand: Im Innenraum des Bordells ist ein Gemälde an der Wand aufgehängt, auf dem eine weibliche Figur zu sehen ist. Ähnliche Szenarien gibt es auch in anderen Hvide Slavehandel-Filmen, so z. B. bereits in Viggo Larsens *Den hvide Slavinde* von 1907 (vgl. Abbildung 7, 9 und 11). Abbildung 9 aus August Cohns *Den hvide Slavehandel I* fügt dem ein schönes und interessantes Detail hinzu: Hier ist auf dem Gemälde an der Wand eine Frau beim Ablegen ihres weißen Kleides zu sehen. Interpretiert man das weiße Kleid als Zeichen von Unschuld und Reinheit, lässt sich dessen Ablegen als deren Verlust deuten und das Bild wäre damit ein Hinweis auf den Ort des Bordells und das Schicksal der weißen Sklavin.

Darüber hinaus kann man das Doppelbild aus Abbildung 14 auch dahingehend interpretieren, dass hier zwei unterschiedliche Formen von Kommunikation neben einander gestellt werden. In der Mitte ist eine face to face-Situation, ein persönliches Gespräch mit physischer Anwesenheit der Körper, dargestellt. Sie wird umrahmt von der medial übertragenen, körperlosen Kommunikation durch das Telefon. Somit wird auch hier die Polarisierung von Moderne und Tradition thematisiert.

Geht man aber davon aus, dass Technik, Fortschritt und Modernität auf Seiten der Mädchenhändler situiert und damit im Film im Grunde abgewertet werden, wie verhalten sich die Filme dann zum eigenen, technischen Medium des Films? Diese Frage führt zur Relektüre der aufge-

machten Dichotomien von Mädchenhändler und moderner Technik versus Sieger bzw. Opfer und Tradition. Es lässt sich eine Sympathie für die fremde Seite, die weite Welt und das Zwielfichtige herauslesen. Bereits Heide Schlüpmann hat darauf hingewiesen, dass sich viele der frühen Soziodramen in Relation zur Emanzipation des Films als modernem technischem Medium stellen. Wie bereits erwähnt wurde, liest Schlüpmann die Filme im Zusammenhang mit der Emanzipation des weiblichen Blicks auf der Leinwand und der Frauenemanzipation in der Gesellschaft des frühen 20. Jahrhunderts. Schlüpmann führt darüber hinaus aus, dass die Hvide Slavehandel-Filme durch die Mischung von Filmgenres, dem Kriminalfilm und dem sozialen Drama sowohl ein männliches als auch ein weibliches Publikum ansprechen würden. Sie nennt dies die Institutionalisierung eines Publikums von Männern und Frauen, die sich in gemeinsamer Schaulust treffen. Das Kino selbst sei ein Raum, in dem Geschlechter zusammen geführt werden, ein dunkler, schwüler Raum der Verderbtheit, wodurch Schlüpmann eine Wiederholung der Filmstruktur in der Raumstruktur des Kinos selbst gegeben sieht.²³⁶

Es lässt sich also zusammenfassen, dass *Den Hvide Slavehandel I* auf den ersten Blick einen moralischen Appell an die Sittlichkeit der Gesellschaft inszeniert, diesen aber auf den zweiten Blick unterläuft. Kommentiert wird so die Alterität des Mediums Film, das der illegitimen, bösen und zu überwindenden, aber zugleich faszinierenden und spannenden Fremde angehört. So verfolgen die Filme zwar ein moralisches Ende und den Sieg des Guten, zugleich aber zeigen sie das Verrufene, Böse und Unerlaubte – und machen dies für Männer wie Frauen im Kinosaal gleichermaßen erlebbar. In der Tat wurde an den Hvide Slavehandel-Filmen besonders kritisiert, dass sie die verbotenen Dinge sichtbar und damit für das Publikum erfahrbar machen würden. Hanns Zischler verweist auf eine in diesem Zusammenhang interessante Filmkritik des tschechischen Journalisten Ji í Mahen vom 3.3.1911. Anhand dieser lässt sich die These der Verhandlung medialer Alterität in den Hvide Slavehandel-Filmen untermauern, da sie einen Hinweis auf die noch nicht institutionalisierte Stellung des Mediums Film in den 1910er Jahren enthält. Mahen bezeichnet den Film *Den hvide Slavehandel II/Den hvide Slavehandel sidste Offer* von August Blom als »eine ganz gewöhnliche kinematographische

236 Vgl. SCHLÜPMANN: 1990, 187–188.

Dummheit, nicht mehr.«²³⁷ Der Film werde der ernsthaften Problematik des Mädchenhandels nicht gerecht, wobei dies am Medium selbst liege: Man könne dagegen die »wahre Tragik der weißen Sklaverei [...] eher klanglich festhalten, mit Seele und Herz, denn mit Licht und Verstand [...].«²³⁸

Kehrt man nun zu den anhand von *Løvejagten* dargestellten Ausführungen zu Weißsein und Film zurück, muss man eine Modifizierung vornehmen, die zumindest eine essentialistische Zuordnung des Mediums Film zu einer »culture of light«²³⁹ sowie eine grundsätzliche Affinität des Films zum weißen Körper in Frage stellt. Vielmehr wird dem Zusammenhang zwischen der Alterität des Mediums und der Darstellung von Alterität sowie einer Faszination des Fremden Raum gegeben. Nach wie vor aber bleibt die Rekonstituierung des Vertrauten auf der Handlungsebene erhalten, so dass sich eine Überlagerung von subversiven Elementen und Aspekten der Anpassung ergibt. Betrachtet man die Filme als metamedialen Kommentar, lässt sich konstatieren, dass sie einerseits einen Raum des Unbekannten und Fremden öffnen, andererseits aber zugleich Disziplinierungsstrategien entwerfen.

Der Vergleich mit *Løvejagten* lässt darüber hinaus erkennen, dass die geschlechtliche Kodierung von Weißsein vor allem in zwei Spielarten figuriert wird. Das ist zum einen das männliche, agile, weiße und heterosexuelle Subjekt. Zum anderen wird immer wieder der unschuldige, weiße Frauenkörper als Objekt entworfen. Kann man den Löwenjäger als Paradigma für das weiße Subjekt lesen, so lässt sich die weiße Sklavin als paradigmatisch für das weiße Objekt bezeichnen. Beide Positionen sehen sich dabei vom Fremden bedroht. Auch die zu rettenden Haremsdamen werden als weißes Objekt imaginiert, was auf den ersten Blick paradox erscheint, sich aber, wie im folgenden Kapitel gezeigt werden soll, durch spezifische Strategien erklären lässt. Sowohl die Hvide Slavehandel-Filme als auch die Haremsfilme benutzen das fremde bzw. exotische Setting als Gegenbild für die bekannte Ordnung und verfolgen damit u.a. ein erzieherisches Anliegen. Sie etablieren eine (klein)bürgerliche Familienstruktur als Ideal. Erstaunlicherweise spielt das Bordell bzw. der Harem

²³⁷ MAHEN: 3,3.19II, o. S.

²³⁸ MAHEN: 3,3.19II, o. S. Vgl. hierzu GESTRICH: 2006.

²³⁹ DYER: 1997, 103.

als Topos von Eros und *locus amoenus* in der Narration allerdings nur eine untergeordnete Rolle. Das heißt, dass die Darstellung von verführerischen Qualitäten des Bordells und der Prostituierten bzw. des Harems und der Haremsdamen nicht im Vordergrund stehen, sondern dass diese gleichsam moralisierend gebrochen werden. Dennoch sind ikonografische Anleihen bei zeitgenössischen pornografischen Darstellungen sowie voyeuristische Positionen des Zuschauers von Bedeutung. Damit greifen sowohl die Hvide Slavehandel-Filme als auch die Haremsfilme die zweite Achse orientalistischer und exotistischer Imaginationen auf: die der erotischen Exotik, die als eigentlich Verbotenes eine große Anziehungskraft ausübt. Dieses Spannungsfeld von Disziplinierung des Vertrauten und der Faszination des Fremden wird indes in den Haremsfilmen verbunden mit medialen Aspekten, da der Harem über seine Funktion innerhalb von erotischen und imperialen Diskursen hinaus Teil der kineastischen Entdeckung des Raums wird: Als heimlicher und sozusagen exklusiver Ort ist er in besonderem Maße attraktiv für die filmische Darstellung und für die Inszenierung von Raum und Blick. Insofern führen Haremsfilme den in den Jagd- und Hvide Slavehandel-Filmen enthaltenen Diskurs über eine weiße Ordnung und die Faszination des Fremden sowie die Alterität des Kinos fort.

3.3 Haremsfilme

3.3.1 Zur Motivgeschichte des Harems

Die Haremsfilme des frühen dänischen Kinos vereinen in sich zwei häufig auftretende Muster des exotistischen Films: Einerseits greifen sie das Schema des anhand der Hvide Slavehandel-Filme eingeführten Rettungsdramas auf, das die Geschichte eines unschuldigen, in die Fänge von exotisierten bzw. orientalisierten Schurken geratenen Mädchens erzählt. Andererseits folgen sie dem Plot der kolonialen Liebesdramen, die eine meist tragisch endende Liebesgeschichte zwischen einem Kolonialbeamten und einer eingeborenen Schönheit erzählen.

Viele der frühen Haremsfilme sind nicht erhalten, so dass man den filmischen Haremsdiskurs vor 1916 anhand von Standbildern sowie sonstigen Materialien wie Programmheften, Rezensionen u. a. rekonstruieren muss. Als einen der ersten Haremsfilme drehte Viggo Larsen 1907 *Flugten*

fra Seraillet.²⁴⁰ Bereits 1908 entsteht ein weiterer Haremsfilm Larsens mit dem Titel *Kaliffens Æventyr/Kaliffen på Æventyr*,²⁴¹ in dem der Harem allerdings nur eine untergeordnete Rolle spielt. Im Vordergrund steht die Geschichte eines Kalifen, der sich langweilt und sich mittels eines Zauberrings in das moderne Europa versetzt. Die Haremsdamen tragen nur zur Orientalisierung des Settings bei und bilden einen Teil der Kulisse, die einen orientalischen Palast darstellt. Ähnliche Bildelemente lassen sich in folgenden Filmen ebenfalls finden: 1909 entsteht *En Haremshistorie/Kærlighed i Orienten*²⁴² von einem heute unbekanntem Regisseur. 1914 drehte Holger-Madsen den die Orientbegeisterung parodierenden Film *Et Haremsæventyr*.²⁴³ 1921 entsteht eine weitere Parodie auf das Genre des Haremsfilms mit dem Titel *Harems-Mystik*.²⁴⁴

Greift man noch einmal die anhand von Elisabeth Schøyens Roman *Den hvide Slavinde* dargestellte Parallelisierung von Harem und Bordell auf, lässt sich eine negative Konnotation aufzeigen. Es überwiegt ein pejoratives Bild des Harems, der als Versklavung von Frauen durch einen bestialischen, orientalisierten Tyrannen angesehen wird. Anhand der Orgien im Hause der Mädchenhändler in den Hvide Slavehandel-Filmen wurde allerdings deutlich, dass Bordelldarstellungen trotz aller Kritik an der Unterdrückung von Frauen zugleich erotischen und pornografischen Fantasien Raum bieten. Überträgt man dies auf Haremsdarstellung, lassen sich zwei Darstellungsformen der orientalischen Frauen beschreiben. Auf der einen Seite wird die orientalische Frau zum Gegenbild der emanzi-

240 [Die Flucht aus dem Serail]

241 [Die Abenteuer des Kalifen/Der Kalif auf Abenteuer]

242 [Eine Haremsgeschichte/Liebe im Orient]

243 [Ein Haremsmärchen]

244 [Harems-Mystik] Harems-Mystik entwirft ein parodistisches Szenario, das die inflationäre Mode von Haremsfilmen kritisch beleuchtet: Zwei Drehbuchschreiber wollen einen Haremsfilm drehen, finden aber nicht den richtigen Einstieg. Ein Freund, der steinreiche Journalist Svane, macht sich über das Drehbuch lustig. Als ein Türke mit seinem Harem in der Stadt auftaucht, wollen die beiden ihr Wissen über den Orient bei ihm erweitern. Hier entdecken sie, dass die Filmstars Laila und Lulu im Harem gefangen genommen worden sind. Sam verkleidet sich als Odaliske und schleicht sich in den Harem ein. Der Türke bemerkt den Betrug und sperrt Sam ein. Es gelingt ihm sich zu befreien und zusammen mit seinem Freund übermannt er den Türken und seine Eunuchen. Es stellt sich allerdings heraus, dass die ganze Sache nicht echt, sondern von Svane inszeniert worden war. Obwohl in ihrer Siegesfreude getrübt, nutzen sie die Geschichte als Basis ihres Drehbuches. (Vgl. Programmheft zu *Harems-Mystik*.)

pierten, westlichen Frau, zum Symbol von Unterdrückung, Eingesperrtsein und Willenlosigkeit. Auf der anderen Seite wird sie assoziiert mit Verführungsmacht, Hingabe und Sünde. Beide Bilder sind gleichermaßen orientalistisch geprägt und damit als Effekte westlicher Imagination zu verstehen. Der Kult um den Harem speist sich so gleichermaßen aus Themen und Topoi wie Repression, Exklusion, Despotismus, Bestrafung, Sadismus, Exotismus, Lesbianismus, sexuelle Abweichung, Archaismus und Rettung.²⁴⁵

Die Erotik des Orients gehört zunächst zu den bekannteren und wirkmächtigeren Topoi, wobei die Facette der Unterdrückung stets vorhanden war und sich ein solch ambivalentes Bild des Harems bereits im 19. Jahrhundert entwickelte. Exemplarischen Ausdruck findet diese Ambivalenz in einem bereits Mitte des 19. Jahrhunderts erschienenen Buch des deutschen Reisenden Hans Wachenhufer mit dem Titel *Die Frauen im Orient. Skizzen aus dem Harem*, in dem es um die völlige »weibliche Rechtlosigkeit« im Osten gehen soll. Gegenbild dazu ist das als übertrieben angesehene »weibliche selfgovernment« im Westen.²⁴⁶ Anstatt auf seiner Reise dem »Prototyp orientalischer Schönheit«²⁴⁷ zu begegnen, trifft Wachenhufer, zu seinem Leidwesen, lediglich auf verschleierte Frauen, die er als »wandelnde[...] Mumien«²⁴⁸ bezeichnet. Die Behauptung eines umfassenden Paradigmenwechsels in der Darstellung des Orients, wie ihn etwa Antje Harnisch konstatiert, ist deshalb nur in einem eingeschränkten Sinne aufrecht zu erhalten. Harnisch verortet die Ablösung eines verklärten und romantischen Orientbildes durch ein negatives in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und knüpft diese an den aufkommenden Realismus, der »neben die Faszination mit pittoresken Landschaften und Stätten des klassischen Altertums [...] nun vermehrt Beschreibungen von orientalischen Städten, ihren Bewohnern und deren Bräuchen« treten lasse.²⁴⁹ Damit gehe »die ›realistische‹ Entlarvung des Orients als romantischer *locus amoenus* als Mythos«²⁵⁰ einher. In Bezug auf Darstellungen von Haremsdamen bedeutet ein Paradigmenwechsel,

245 Vgl. LEWIS: 1996, 127–128.

246 WACHENHUFER: 1856, 8.

247 WACHENHUFER: 1856, 9.

248 WACHENHUFER: 1856, 8.

249 HARNISCH: 1998, 327.

250 HARNISCH: 1998, 327.

dass nicht mehr die verführerische und erotisierte Odaliske im Zentrum steht, sondern zunehmend die verschleierte Frauenfigur, die zum Symbol der Unterdrückung der orientalischen Frau und des Ausschlusses des westlichen Betrachters wird. Letzterer wird dadurch zugleich als Retter und Helfer der unterdrückten Frau ausgeformt.

Zusätzlich zu diesem, zwar nicht umfassenden, aber tendenziell erkennbaren zeitlichen Wandel in der Darstellung des Harems kann man einen medial zu begründenden Unterschied feststellen. Während in der Malerei²⁵¹ die Odaliske als verführerischer Frauenakt dominiert, widmen sich literarische Texte zunehmend der Kritik an der als antibürgerlich verstandenen orientalischen Familienordnung. Grund dafür ist u. a. die Tatsache, dass sich literarische Darstellungen des Harems im 19. Jahrhundert aus Quellen von autobiografischen Berichten ehemaliger Haremsdamen²⁵² sowie von weißen Frauen, die auf ihren Reisen einen Harem besucht haben,²⁵³ speisen. Sie erheben damit den Anspruch auf Authentizität und Realismus ihrer Schilderungen.²⁵⁴ In den Haremsfilmen

251 Bekannt sind Haremsbilder vor allem in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts. Wiederkehrendes Motiv ist der liegende Frauenakt in einem orientalischen Ambiente. Eugène Delacroix malte 1834 *Die Frauen von Algier*, Jean-Baptist Huysmans um 1800 Bilder wie *Im Harem* oder *Die Jongleurin*, Eugène Giraud Mitte des 19. Jh. *Die Innenansicht eines Harems* und *Haremsdamen* sowie Paul-Louis Bouchard *Schönheit im Harem*. Als die wohl bekanntesten Haremsbilder gelten *Die große Odaliske* von Jean-Auguste Ingres sowie dessen spätere Gemälde *Odaliske mit einer Sklavin* (1840) und *Das türkische Bad* (1862).

252 So z. B. das Werk von Melek-Hanum *Dreißig Jahre im Harem* von 1873, in dem sie ihr Leben im Harem des Topkapi Seray beschreibt.

253 Repräsentativ für die weiblichen Besucherinnen des Harems ist Lady Mary Wortley Montagu, die im 18. Jahrhundert mehrere Reisen in die Türkei unternahm und als bedeutende Reiseschriftstellerin in die Geschichte eingegangen ist. Ihre *Letters from the right honourable Lady Mary Wortley Montagu: 1709–1762* beinhalten detaillierte Beschreibungen des Lebens im Harem, türkischer Bäder und der orientalischen Familienstruktur. Montagu gehörte zu den ersten Besucherinnen, die die Haremsgemächer betreten durften, wodurch ihre Texte zu den wesentlichen Impulsgebern des westlichen Bildes des Harems gehören.

254 Der Blick von europäischen Frauen ist jedoch keineswegs authentischer oder realistischer als derjenige von Männern, sondern ist gleichermaßen durch imperiale sowie geschlechterspezifische Strukturen geprägt. In ihrer Studie *Gendering orientalism* geht es Lewis vor allem um die Analyse der Rollen von Frauen und deren Perspektiven im Imperialismus, Kolonialismus und Orientalismus. Sids Orientalismus-Begriff, den Lewis als »a homogeneous discourse enunciated by a colonial subject that is unified, intentional and irredeemably male« (LEWIS: 1996, 17.) kritisiert, will sie einen heterogenen und interdisziplinären Begriff entgegensetzen. Das Weibliche sei nicht nur als

fließen beide Elemente zusammen. Einerseits schöpfen sie inhaltliche Elemente aus den literarischen Texten, so dass eher Rettungsfantasien in den Mittelpunkt der Handlung geraten. Andererseits greifen sie die ikonografischen Traditionen der Repräsentation orientalischer Erotik auf.

Dass auch in Dänemark zu Beginn des 20. Jahrhundert ein ambivalentes und zwiespältiges Bild des Harems vorherrschte, zeigt ein Blick in die Frauenzeitschrift *Vore damer*.²⁵⁵ Zwei kurze Texte aus dem ersten Jahrgang thematisieren den Harem. In der ersten regulären Ausgabe vom Januar 1914 findet sich ein Gedicht mit dem Titel *Haremssløret*,²⁵⁶ das von einer »østerlandske kvinde«²⁵⁷ handelt, die ihren Haremsschleier weggeworfen hat. Mit dem Ausruf »Det er saa trangt herinde!«²⁵⁸ befreit sie sich aus dem Harem:

Saa slog hun op sin Haremsdør,/og skar en Slids i Kjolen/og vandred ud i Solen:»Ja, hvad min hvide Søster kan,/kan også jeg i Østerland!«²⁵⁹
 [So öffnete sie die Tür ihres Harems,/und schnitt ein Schlitz in ihr Kleid/und spazierte hinaus in die Sonne:»Ja, was meine weiße Schwester kann,/kann auch ich im Morgenland!«]

Als Gegenbild zur orientalischen Frau wird im Gedicht eine junge Pariserin eingeführt, die auf einem Boulevard auf- und abspaziert. Ihr zu Füßen weht der Wind den Schleier der Haremsdame, den sie gleich als modisches Accessoire einsetzt, um damit ihren hässlichen Mund zu bedecken. Aufgerufen werden im Gedicht die bekannten Gegenüberstellungen von dunkel und hell, Finsternis und Sonne, schwarz und weiß. Darüber hinaus wird die Orientbegeisterung und -mode des Westens karikiert. Der

negative Metapher für die Unterdrückung des Anderen heranzuziehen, sondern Frauen vielmehr als handelnde Personen im imperialen Prozess zu betrachten. (Vgl. LEWIS: 1996, 184.)

255 [Unsere Damen] *Vore Damer* erschien erstmals 1913 mit einer Sonderausgabe zu Weihnachten. Die Zeitschrift ist mit heutigen Frauenzeitschriften vergleichbar. Man findet neben Mode-, Koch- und Interieurtipps Berichte aus Star- und Kulturleben sowie einige Reportagen und biografische Texte. Es geht um Geschmack, Trends, zeitgenössische Vorlieben und Stimmungen. Einige Jahre später brachte man interessanterweise ein männliches Pendant zu *Vore Damer* auf den Markt, das sich mit dem Titel *Vore Herrer* [Unsere Herren] als Männermagazin verkaufte und neben Modetipps vor allem Sport- und Kriegsberichtsartikel zur Lektüre anbot.

256 [Der Haremsschleier]

257 [orientalischen Frau]

258 [Es ist so eng hier drin!]

259 *Vore damer*, 1914a, o. S.

Schleier, der eines der zentralen orientalistischen Motive ist, erweist sich als uneindeutiges Requisite: Was bei der einen als Zeichen vollkommener Machtlosigkeit gewertet wird, wird bei der anderen zum modischen Accessoire. So lässt sich das Schleiermotiv als Ausdruck der Ambivalenz des westlichen Orientbildes lesen. Die erotische Wirkung des Schleiers wird auch in der zweiten Ausgabe von *Vore damer* deutlich zum Ausdruck gebracht. Hier werden anlässlich des bevorstehenden Karnevals Tipps zur Kostümierung gegeben. Neben einer eher keuschen »Direktoriendame«²⁶⁰ und einer schon gewagteren »Barfodsanserinde«²⁶¹ gibt es auch eine »orientalsk dame«²⁶², die, erfüllt man gewisse Auflagen, ganz besondere Festfreuden verheißt:

Er du lille og spinkel og helst mørk, kan du tillade dig og optræde som orientalsk Danserinde. Men du maa ikke staa i en Krog – du skal smyge dig ind som en Slange i Paradisets Have, du skal danse og hekse og kogle, saa Folk gaar fra Sans og Samling – de stærke Farver i dit Slør skal lyse som Ild og det skal glimre og gnistre og straae fra Perler og Pailletter, fra Kæder og gyldne Mønter paa din Dragt – og fra dine Øjne.²⁶³

[Bist du klein und dünn und am besten dunkelhaarig, kannst du es dir erlauben als orientalische Tänzerin aufzutreten. Aber du darfst nicht in der Ecke stehen – sondern du musst dich wie eine Schlange im Paradiesgarten schlängeln, so dass die Leute ganz außer sich geraten – die kräftigen Farben deines Schleiers sollen leuchten wie Feuer und es soll glitzern und funkeln und strahlen vor lauter Perlen und Pailletten, Ketten und goldenen Münzen auf deinem Kleid – und aus deinen Augen.]

In eine ähnliche Richtung zielen die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts populären Inszenierungen orientalischer Gemächer, zu denen auch Odaliskinnen gehörten, wie man sie z. B. im Kopenhagener Tivoli bestaunen konnte.

Roswitha Gost weist in ihrem eher populärwissenschaftlichen Buch über den Ursprung und die Veränderung des Haremsmotivs darauf hin, dass die Figur der Haremsdame als Gegenbild zur entsexualisierten und domestizierten Frau des viktorianischen, bürgerlichen Zeitalters entworfen werde. Sie sei damit als Fantasieprodukt des patriarchalen Bürgertums, sozusagen als Männerfantasie zu bezeichnen. Die erotisierten und lasziven Odaliskinnen böten dem bürgerlichen Mann all jenes, was sei-

260 *Vore damer*, 1914b, o. S. [Direktoriendame]

261 *Vore damer*, 1914b, o. S. [Barfustänzerin]

262 *Vore damer*, 1914b, o. S. [orientalische Frau]

263 *Vore damer*, 1914b, o. S.

ne eigene Ehefrau ihm nicht gewährleisten könne. Inszeniert werde, so Gost, »die perfekte Lüge von der Erotik des nahöstlichen Haremlebens [...]. Sie artikuliert in ihren Bildern von der orientalischen Frau die unterdrückten Sehnsüchte und Ängste der europäischen Männer.«²⁶⁴ Damit wären die erotisierten Haremsbilder auch als Bestandteil von Krisen bürgerlicher Männlichkeit zu lesen und die Haremsdame als eine Art orientalische *Femme fatale*.²⁶⁵

Gosts Argumentation greift allerdings zu kurz und erfasst mit der Erotik des Orients nur ein, wenn auch wichtiges Element des komplexen Gefüges orientalistischer Darstellungen. Denn abgesehen vom Nebeneinander von Rettungsfantasien und erotischen Träumen lassen sich noch weitere Brüche aufzeichnen. Von Bedeutung ist, dass die Figur der Haremsdame im Gegensatz zur *Femme fatale* in der modernistischen Kultur des 19. Jahrhunderts deutlich gesteuert ist von imperialen und kolonialen Machtvorstellungen. Dies bezieht sich sowohl auf die Rettungsfantasien als auch auf die Erotisierung, da zum einen eben dem zivilisatorischen Anspruch der Kolonialmächte Ausdruck gegeben wird und zum anderen dem Gestus der Aneignung und Einverleibung.

Gerade die Erotisierung des Harems aber wurde immer wieder zum Anlass genommen, eine subversive Lesart der Haremsdarstellungen plausibel zu machen, so z. B. von Emily Apter in ihrem Artikel *Female Trouble in the Colonial Harem*. Dabei kommt die Imagination des Orients als Ort homoerotischer Fantasien ins Spiel, welche vom Plot der Rettungsdramen zwar ausgehebelt werden, in den Darstellungen des Harems selbst aber enthalten sind. Apter versucht diesen als Sinnbild des kolonialen Prozesses zu beschreiben, wobei sie eine von Lacan geprägte psychoanalytische und feministische Lesart mit postkolonialen Ansätzen in Verbindung bringt. Apter beschreibt den Harem als Fetisch-Objekt, das die phallische Macht zugleich unterstützen sowie herausfordern und in Frage stellen würde. Das Genre der Haremsdarstellungen sei üblicherweise phallogozentrisch geprägt und auch in der Theorie bisher als derartig inter-

264 GOST 1993, 42.

265 Vgl. GOST 1993, 33–34. Vgl. zur Figur der *Femme fatale* auch HILMES 1990, Kap. I Methodische Annäherung an das »das Rätsel-Weib« und Kap. II Dämonisierung des Weiblichen im *Fin de siècle*, 1–73.

pretiert worden.²⁶⁶ Obwohl auch Apter am Phallus als Interpretationsparadigma für das Haremsgenre festhält, versucht sie ihren eigenen Zugang einer feministisch geprägten Relektüre zu öffnen und damit eine subversive Lesart von Haremsdarstellungen plausibel zu machen, die sich nicht auf den Phallus, sondern auf den Sapphismus konzentriert. Über das Phallische hinaus sei dieses »the haven of sapphic fantasies, themselves rooted in the dream of an alternative, feminocentric libidinal economy.«²⁶⁷ Die in Haremsdarstellungen enthaltenen sexuellen Fantasien entwickelten ein antiphallisches, gynarchisches Modell dessen, »»what a woman wants«²⁶⁸ was Apter als »haremization effect«²⁶⁹ bezeichnet:

The haremization effect [...] challenges the time-honored interpolation of penis-envy at the heart of the sultan/seraglio model. In the harem, new forms of love, exotic eroticisms incubate and multiply. The representation of this transgressive female socius, sequestered and colonized, but capable of sheltering its secrets nonetheless [...].²⁷⁰

Es ist das Geheimnisvolle, das Transgressive und Liminale, was den Harem in Apters Augen zu einem Ort subversiver Repräsentation macht. Die angenommene phallische Macht des orientalischen Despoten sei eigentlich autoritär und ausschließend, über den Entwurf des Harems als Ort bisexueller und bikultureller Ordnungen aber erhalte ein westlicher Betrachter erneut Zugang. Apter erklärt dies mit Lacan als eine Ersetzung von Kastrationsängsten durch das Gefallen an der ungeordneten und

266 Apter grenzt sich vor allem von Alain Grosrichard ab, der 1977 eine Studie zur *Structur du sérail: La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique* veröffentlichte. An Lacans Begrifflichkeit orientiert entwirft Grosrichard nach Apter folgendes Szenario des Harems: »Grosrichard discerns a sultan who, like the phallus, incarnates the name of the Father and the body of the Law; takes into himself the monstrous alterity of the Other (phallic power, like the women of the harem, always comes from »elsewhere«); preserves for himself alone the right to unchecked access to *jouissance* (*haram*, »the sacred«); is never fully present (possessed by his possessions, exercising his power through surveillance and scopoc mastery); and is implicated in a symbolic order predicated on the signs of castration (the eunuchs). The harem women in this scheme are [...] infinite in number, interchangeable in status, and »avid for the phallus in any shape or form.« (APTER 1992, 207.) Hauptsächlich kritisiert Apter, dass Grosrichard den Harem nicht wirklich betrete, sondern ihn sozusagen in Außenansicht betrachte. (Vgl. auch GROSCHARD: 1977.)

267 APTER: 1992, 208.

268 APTER: 1992, 207.

269 APTER: 1992, 207.

270 APTER: 1992, 209.

vielschichtigen bisexuell geprägten Situation im Harem, die mit den kulturellen und geschlechtlichen Identitätswechseln der kolonialen Szenerie an sich spiele.

Mit Reina Lewis lässt sich der von Apter vertretene Ansatz, den Harem über seine lesbische Konnotation als subversive Praxis lesbar zu machen, einer Kritik unterziehen. Lewis konstatiert in ihrem Buch *Gendering Orientalism. Race, Femininity and Representation*, dass dieser Versuch von vornherein zum Scheitern verurteilt sei. Die den Harem kontrollierende Ordnung, repräsentiert durch Figuren wie der Sultan, Pascha, Maharadscha u. Ä., sei nicht phallisch konzipiert, sondern erscheine in der Darstellung westlicher Autoren und Maler von Anfang an als impotent, entmännlicht, illegitim und, im besten Fall, noch als barbarisch potent. Die Bewegung, die Apter als Umgehen der despotischen Struktur beschreibt, sei deshalb nicht subversiv, sondern vielmehr bereits gebrochen: Die anti-phallische Herausforderung, die durch den ›haremitization effect‹ entstehe, ist als ein Schritt zurück zu betrachten – als eine Herausforderung einer bereits subalternen phallischen Ordnung.²⁷¹

In den im Folgenden analysierten Haremsfilmen überlagern sich die genannten Themen. Das Bild der unterdrückten Frau kommt gleichermaßen vor wie die begehrenswerte und erotische Odaliske und die Imagination des Harems als sapphischer Garten der Lüste. Die Etablierung eines weißen, männlichen und stabilen Subjekts ist einer der zentralen Aspekte, wobei zugleich der orientalische Mann als Patriarch entworfen wird, der aber immer schon entmännlicht ist. Dass dabei die Figurationen variieren und je unterschiedliche Funktionen einnehmen, haben die bereits dargestellten Beispiele gezeigt. In den Haremsfilmen wird dies noch verstärkt.

3.3.2 Der Harem als Schreckensort:

Orientalistische Rettungsdramen des frühen Kinos

Zwei als klassisch zu bezeichnende Rettungsdramen stellen die Filme *Flugten fra Seraillet* und *Kærlighed i Orienten* dar. *Flugten fra Seraillet* schildert die dramatische Befreiung einer weißen Frau aus dem Harem eines orientalischen Despoten. Sie endet damit, dass Held (Viggo Larsen)

²⁷¹ Vgl. LEWIS: 1996, 180ff.

und Heldin (Clara Nebelong) aus dem Palast entfliehen können. Eine Einstellung aus dem Film zeigt, wie der weiße Retter vor der zu befreienden Frau kniet. Im Hintergrund sieht man das wutverzerrte Gesicht des betrogenen Orientalen, der aber angesichts des weißen Mannes völlig machtlos zu sein scheint. In einer weiteren Szene, die vom Ende des Films stammt, sieht man die beiden Flüchtigen auf Pferden davon reiten. Um eine etwaige Verfolgung abzuwehren, bedient sich der Held einer Pistole, die er auf ebenfalls bewaffnete Palastwächter richtet. Der mit einem Tropenhelm bewehrte Retter erinnert an die Figur des Löwenjägers aus *Løvejagten*.

Auch in *Kærlighed i Orienten* steht die Befreiung einer Frau aus der orientalischen Tyrannei im Mittelpunkt. Wie aus dem Programmheft hervorgeht, handelt der Film von der Rettung der jungen Sklavin Suleika (Petrine Sonne[?]) aus einem türkischen Harem. Sie ist eine junge und wunderschöne Kaukasierin, die ihren reichen Eltern geraubt wurde und nun das freudlose Leben einer Haremsdame lebt. Eines Tages begegnet sie einem jungen Leutnant (Viggo Larsen). Auf der Stelle verlieben sie sich ineinander, können aber keinen Kontakt zueinander aufnehmen. Als drei Europäerinnen den Harem besuchen, versucht die Eingesperrte, ihnen einen Brief für den Leutnant mitzugeben, in dem sie ihn um Hilfe bittet. Die jüngste der Frauen ist aber ebenfalls in den Leutnant verliebt und vereitelt den Plan, indem sie dem Sultan den Brief aushändigt. Daraufhin will dieser die Sklavin auf die für ungehorsame Haremsdamen übliche Weise bestrafen: Sie soll in einen Sack eingnäht im Bosphorus versenkt werden. Im letzten Augenblick jedoch gelingt die Rettung. Auch hier wird die stereotype Opposition zwischen Westen und Osten entworfen, wobei Europa als Raum von »Whiteness« gilt und der Orient als dessen dunkle, aber geheimnisvolle Gegenseite. Der Text im Programmheft schließt mit folgenden Worten: »[...] og stolt og lykkelig fører han hende nu fra Orientens hemmeligfulde og grusomme Mørke bort til Lykken i Europas lysere og friere Luft.«²⁷² Der Plot des orientalistischen Rettungsdramas verläuft also nach einem einfachen Schema, wird aber je nach Kontext und Figurenbesetzung variiert: eine westliche oder auch orientalische Frau befindet sich in der Gewalt eines orientalischen Herr-

272 Programmheft zu *Kærlighed i Orienten*, o. S. [...] und stolz und glücklich führt er sie aus der geheimnisvollen und grausamen Dunkelheit des Orients fort ins Glück der helleren und freieren Luft Europas.]

schers, der sie gegen ihren Willen im Harem gefangen hält. Ein weißer Held kommt ihr zu Hilfe und befreit sie.

In Hinblick auf die Figur der Haremsdame ist eine These aus Reina Lewis' bereits zitiertem Buch *Gendering Orientalism* interessant. In ihrer Untersuchung von Haremsbildern und -texten aus dem 19. Jahrhundert hat Lewis festgestellt, dass Haremsdamen sowohl als orientalisches, und damit als erotisiert und sexualisiert, als auch als weiß, und damit als unschuldig und rein, imaginiert werden. Schwarze beziehungsweise orientalische Frauen, die ebenfalls in den Haremsdarstellungen vorkommen, werden nicht als die begehrten und damit zu rettenden Frau imaginiert, sondern stereotypisch als aktiv sexuell und damit als unmoralisch markiert. Die als weiß vorgestellten Odaliskinnen dagegen sind zugleich Objekt des Begehrens als auch Objekt des Mitleids. Damit stellt die Figur der Haremsdame eine Möglichkeit dar, die in der europäischen Kulturgeschichte vorgenommene Teilung der weiblichen Sexualität – zwischen Heiliger und Hure – aufzuheben. Denn die ›weiße‹ Haremsdame würde zwar, wie Reina Lewis schreibt, durch die dem Orientalischen zugeschriebene Erotisierung zunächst als verbotenes Objekt gekennzeichnet. Die Einschreibung von »Whiteness« mache aber, so Reina Lewis, aus dem verbotenen ein erlaubtes Objekt und stelle die weiße Haremsdame als sowohl europäisch als auch nicht-europäisch dar:

The white Odalisque comes from the projection of the white wife (the licit object) into what amounts to a brothel situation (an illicit site): she is pitied but desired as the fantasy combination of Europe's splitting of female sexuality. This is why the desire to save as well as to savour the harem woman is so significant – it allows the West to view her within a lofty Christian and abolitionist rationale, saves her from taints of the harem, but does not prohibit voyeuristic pleasure in her image.²⁷³

Die Bewegung einer Überlagerung von Erotisierung und Weißsein lässt sich auch in den beiden bereits beschriebenen Rettungsdramen erkennen. Bei den zu rettenden Frauen handelt es sich um solche, von Lewis beschriebene ›weiße Odaliskinnen‹. In *Flugten fra Seraillet* ist es eine weiße Frau, die in einen Harem verschleppt wird, in *Kærlighed i Orienten* eine Sklavin aus Georgien, d. h. aus dem Kaukasus-Gebiet, woher, so jedenfalls die Legende, die schönsten blonden und blauäugigen Odaliskinnen

273 LEWIS: 1996, 172.

stammen.²⁷⁴ Erst der Aufenthalt im Harem macht die beiden Protagonistinnen zu einem besonders begehrenswerten Objekt, da sie hier mit der dem Orient zugeschriebenen Sinnlichkeit und Erotik in Kontakt kommen. Jürgen Kasten formuliert ähnliches in Bezug auf die Hvide Slavehandel-Filme, in denen weiße Mädchen zwar nicht in einen orientalischen Harem, aber ein exotisiertes Freudenhaus entführt werden: Die vormals asexuellen, jungfräulichen Mädchen würden nach ihrer Rückkehr eine veränderte Körperlichkeit aufweisen, was sich im nun möglichen, vor der Abreise jedoch noch verweigerten Kuss mit dem Verlobten äußere.²⁷⁵ Die Haremsfilme spielen so Körperlichkeit und deren Verneinung, Begehren und dessen Unterdrückung zugleich aus. Die im Harem frei werdenden Lüste und Triebe, denen sich auch der Zuschauer ausgesetzt fühlt, werden am Ende eingefangen und gleichsam kanalisiert in die vertraute Ordnung von Mann und Frau. Die Filme entwerfen ein doppeltes Bild der Fremde: Dem dämonisierten Fremden, das hier in Figur des orientalischen Despoten auftaucht, wird das durch die Einschreibung von Weißsein angeeignete Fremde, in diesem Fall die fremde Frau, entgegen gesetzt.

Die Figur der weißen Odaliske ist nicht auf orientalistische Darstellungen beschränkt, sondern prägt den Stil weiblicher Repräsentation im frühen 20. Jahrhundert in einem weit umfassenderen Sinne. Sarah Berry untersucht Exotismen in Mode-, Kosmetik- und Filmindustrie in den USA der 1920er und 30er Jahre und stellt eine ähnliche Verschränkung von Konstruktionen orientalischer und exotischer Sexualität und weißer Jungfräulichkeit fest. Sie schreibt:

Orientalist beauty was offered to Western women as a means of transgressing the structures of split femininity: by temporally adopting signs of exotic sensuality through makeup and clothing, Western women could present themselves as a combination of (white) virtue and (nonwhite) sexuality.²⁷⁶

Die Situation der 1930er Jahre in Hollywood mit ihren großen weiblichen Stars wie Greta Garbo, Marlene Dietrich und Lil Dagover, die laut Berry Repräsentantinnen eines »pale exoticism«²⁷⁷ sind, sowie die eher den Charakter der Südseeschönheit verkörpernden Schauspielerinnen Dolo-

²⁷⁴ Vgl. GOST: 1993, 33–34.

²⁷⁵ Vgl. KASTEN: 1994.

²⁷⁶ BERRY: 2000, 130.

²⁷⁷ BERRY: 2000, 119.

res Del Rio, Lupe Velez, Dorothy Lamour und Hedy Lamarr ist nicht unmittelbar mit den 1910er Jahren des dänischen Stummfilmkinos vergleichbar. Obwohl auch in Hollywood die weiße Identität in der Hierarchie ganz oben stand, führte die Popularisierung unterschiedlicher Ethnizitäten in der Mode-, Kosmetik- und Filmindustrie doch zu einer »diversification of aesthetic ideals rather than the promotion of exclusively nativist, »white« beauty.«²⁷⁸ Dies bedeutet allerdings nicht ein Ende von Rassismen, sondern führte vielmehr zu unterschiedlichen Strategien, die verschiedenen Ideale weiblicher Schönheit unter die Norm des Weißseins zu subsumieren.

3.3.3 Der Topos weiblicher Verführbarkeit

Ein Rettungsdrama etwas anderer Art erzählt der 1914 entstandene Film *Et Haremsæventyr* von Holger-Madsen, der nach einem Drehbuch von Otto Rung gestaltet wurde. Der Film ist nicht erhalten, allerdings existiert neben vielen Filmstandbildern das Drehbuch Rungs. Wie in den anderen Haremsfilmen wird die Geschichte einer weißen Frau geschildert, die in einem Harem gefangen gehalten wird und in einer dramatischen Aktion zum Schluss doch noch befreit wird. Auch hier gibt es, wie in den Hvide Slavehandel-Filmen, einen Verlobten und einen Vater, außerdem wird der amerikanische Militärkonsul eingeschaltet. Das Drehbuch arbeitet mit stereotypen Versatzstücken von Haremsfantasien. Anders gestaltet sich die Vorgeschichte: Der Film beginnt in Saint Tropez an der französischen Riviera. Das junge Mädchen Jessie (Rita Sacchetto) verbringt dort mit ihrem Vater, einem amerikanischen Millionär (Cajus Bruun), und ihrem Verlobten (Nicolai Johannsen) die Sommermonate. Jessie ist völlig vertieft in die Lektüre von orientalischen Geschichten und Abenteuern und nimmt von der Außenwelt kaum Notiz. Dermaßen vom Orientfieber gepackt, kommt es ihr in den Sinn, das orientalische Märchenreich mit eigenen Augen sehen zu wollen. Vor allem will sie einen Scheich persönlich kennen lernen. Sie überredet ihren Vater und ihren Verlobten mit einer Yacht gen Osten aufzubrechen. Dort treffen sie tatsächlich auf einen Scheich (Aage Hertel), der auf Wunsch von Jessie an Bord geladen wird, wo sie ein orientalisches Ambiente inszeniert: Zum Tee sitzt man auf dem Boden, man raucht Wasserpfeife. Da sie aber ein richtiges Aben-

²⁷⁸ BERRY: 2000, 118.

teuer erleben will, überredet sie den Scheich, in der Nacht wieder zu kommen, um sie zu entführen. Der Scheich nimmt die Aufforderung ernst und bringt Jessie in seinen Harem. Dort soll sie in Zukunft als eine von vielen Frauen leben und ihm zu Diensten sein. In diesem Moment wird Jessie klar, dass sie und der Scheich eine unterschiedliche Vorstellung des Plans haben. Der Scheich nimmt ernst, was für Jessie nur Spaß ist. So fragt eine der Bildüberschriften im Programm zum Film »Kan du heller ikke forstå Spøg?«²⁷⁹ Bevor es aber zu einem ernsthaften Annäherungsversuch des Scheichs kommt, hat Jessie ihm eine Ohrfeige verpasst. Daraufhin soll sie bestraft und in einem Sack eingenäht im Meer versenkt werden. In letzter Minute kommen ihr Vater und ihr Verlobter, die mittlerweile den amerikanischen Konsul (Oscar Stribolt) eingeschaltet haben, und können Jessie retten und, wie ebenfalls dem Programmheft zu entnehmen ist, »Tilbage til Civilisationen«²⁸⁰ führen. Trotz der Rahmenhandlung, die der Brechung des einfachen Rettungsdramas dient und dessen Plot komplexer macht, greift Rung also in seinem Drehbuch die stereotype Gegenüberstellung von weiß und schwarz auf. Zugleich aber wird in *Et Haremsæventyr* der Topos weiblicher Verführbarkeit verhandelt, wobei es allerdings um die Rezeption von Texten, nicht von Kinofilmen geht. Die Lektüre orientalischer Märchen wird im Verlauf von *Et Haremsæventyr* zur Bedrohung der westlichen Ordnung. Obwohl Jessie als US-Amerikanerin als Prototyp der modernen Frau zu betrachten ist und damit als Gegenbild zur orientalischen Frau, steht sie auch stellvertretend für die Verführbarkeit von (jungen) Frauen durch triviale, orientalistische Literatur. Sie ist auf männliche Hilfe – die des Vaters, des Verlobten und des amerikanischen Konsuls – angewiesen, um sich aus der selbstverschuldeten Misere zu befreien.

Exemplarischen Ausdruck erhält diese Verblendung auf einem der Standbilder des Films (vgl. Abbildung 15). Zu sehen ist der Bug der Yacht, auf dem Jessie unter der US-amerikanischen Fahne den betenden Scheich anhimmelt. Ihr Körper drückt Entrückung aus. Im Gegensatz zum sich gleich zu Boden neigenden Scheich reckt sich die Fahne phallisch in den Himmel und steht als Zeichen des Sieges eines männlich-patriotischen Zustandes. Zugleich aber präsentiert sich auch der Scheich in all seiner

279 Programmheft zu *Et Haremsæventyr*, o. S. [Verstehst du keinen Spaß?]

280 Programmheft zu *Et Haremsæventyr*, o. S. [Zurück in die Zivilisation]

orientalischen Herrlichkeit, entfaltet sich in weit ausgreifender Gebärde und lässt so die Zusammenstellung von US-amerikanischen Flagge, orientalischem Gebet und Zuschauerin zu einer exquisiten Komposition werden.

Obwohl *Et Haremsæventyr* nicht das Kino als Ort der Verführung thematisiert, kann man Jessie auch als Verkörperung der Filmzuschauerin sehen, die sich durch die geheimnisvolle und dunkle Macht der Bilder entrücken lässt. In diesem Zusammenhang ist ein erneuter Blick auf die metafiktionalen und metamedialen Aspekte der Hvide Slavehandel-Filme von Interesse, die das Medium Film mit dem Fremden in Verbindung bringen. Insofern wird deutlich, dass auch die Figur der weißen Sklavin als Repräsentantin der verführbaren und deshalb gefährdeten Kinobesucherin lesbar wird, die einer starken, männlichen Hand bedarf, um den Gefahren des Kinos zu widerstehen. Verführbarkeit ist im frühen Kinodiskurs ausdrücklich weiblich konnotiert, d. h. es sind die Frauen, die der gefährlichen Suggestivkraft des Kinos insbesondere ausgesetzt sind und die durch männliche Figuren gerettet bzw. diszipliniert werden müssen.



Abb. 15
 Bewunderung für den Scheich
Et Haremsæventyr. Holger-Madsen und Otto Rung, 1914,
 Nordisk, Standbild, DFI.

Der Topos weiblicher Verführbarkeit wird so zu einem oft imaginierten Thema früher Kinofilme.²⁸¹ Innerhalb der dänischen Filmgeschichte spielen im Hinblick auf die Verführung junger Kinobesucherinnen die Maharadja-Filme und ihr männlicher Hauptdarsteller, Gunnar Tolnæs, eine wesentliche Rolle. Sie gehörten zu den populärsten Filmen der späten 1910er bzw. der 1920er Jahre und erfreuten sich vor allem unter jungen Frauen großer Beliebtheit. In der populären Frauenzeitschrift *Vore damer* ist ein Kommentar zum Verhältnis des weiblichen Publikums zum Schauspieler Tolnæs zu lesen, in dem der Topos der Verführbarkeit ebenso wie die Idolisierung des Stars thematisiert wird. Da heißt es:

Ak, hvor de smaa unge Dammers Hjerte bankede, naar de saa Gunnar Tolnæs! Saa rank, saa høj, saa fornem af Ydre, en sand Fyrste – saaledes følte de det. Og de købte hans Billede og hængte det paa deres Væg, og de skrev paa deres vante ubesindige Maade til »Vore Damer«, og spurgte, om deres Helt var gift eller forlovet eller holdt Stævnemøder – eller om han var uindtagelig.²⁸²
[Ach, wie die Herzen der jungen Fräuleins klopfen, wenn sie Gunnar Tolnæs sahen! So schlank, so groß, so vornehm im Aussehen, ein wahrer Fürst – so erlebten sie es. Und sie kauften sein Foto und hängten es an ihre Wände, und sie schrieben auf ihre gewohnte unüberdachte Art und Weise an »Vore Damer«, um zu fragen, ob ihr Held verheiratet oder verlobt oder für heimliche Rendezvous zu haben sei – oder ob er nicht zu erobern sei.]

Man kann die Maharadja-Filme aus den Jahren 1916, 1919 und 1926, die alle drei erhalten sind, sowie deren Parodie *Maharadjaens Yndlingsflamme. Farce i 2 Akter. Parodi paa Maharajaens Yndlingshustru*²⁸³ von 1919 ebenfalls als Haremsfilme bezeichnen, obwohl sie die klassische Rettungsgeschichte modifizieren. Dazu verwenden sie, ähnlich wie dies

281 Kirsten Drotner weist auf die Tatsache hin, dass Frauen, wie im Übrigen auch Kinder, von Anfang an einen großen Bestandteil des Kinopublikums ausmachten, und dass diese oft romantische Melodramen bevorzugten, was sich anhand von Besucherstatistiken nachweisen lässt. Dies hatte Auswirkungen auf die Einschätzung des Films, der entweder als unseriöse Unterhaltung infantilisiert oder, was noch häufiger der Fall war, als gefährlicher Ort der Verführung und des Lasters verweiblicht worden sei: »Det kvindelige forbindes med forførelse, hvilket antyder filmmodstandernes angst for henførelse, for det ukendte »andet« – i det hele taget angsten for at opgive den rationelle bevidsthed, som den mandlige borgers kendemærke.« (DROTNER: 1991, 83.) [Das Weibliche wird mit Verführung verbunden, was die Angst der Filmgegner vor dieser andeutet, vor dem unbekanntem »Anderen« – überhaupt die Angst, das rationale Bewusstsein zu verlieren, das als Kennzeichen des männlichen Bürgers gilt.]

282 *Vore damer*, 1919, o. S.

283 [Die Lieblingsflamme des Maharajas. Farce in 2 Akten. Parodie auf Die Lieblingsfrau des Maharajas]

anhand der Figur der weißen Odaliske dargestellt wurde, die Strategie der Einschreibung von »Whiteness« in den fremden Raum, was der Legitimierung der Faszination für das Fremde dient. Neben Topoi des Weißseins verhandeln die Maharadja-Filme nicht so sehr spezifische Konzepte von Weiblichkeit, sondern widmen sich vielmehr Dramen der Männlichkeit. Denn obwohl im Titel die Lieblingsfrau ins Zentrum geschoben wird, fokussieren die Filme vielmehr die männliche Hauptfigur und deren Darsteller, Gunnar Tolnæs. Als Vergleich und Erweiterung sollen in Kapitel 4.2 die US-amerikanischen Scheich-Filme mit Rudolph Valentino in der Hauptrolle herangezogen werden, die etwa zeitgleich entstehen, trotz eines ähnlichen Plots aber völlig anders funktionieren als die dänischen Maharadja-Filme. Das liegt nicht zuletzt an der Persönlichkeit und am Charisma der beiden männlichen Filmhelden, Valentino und Tolnæs.

4 Über Lieblingsfrauen und andere Idole

4.1 Weiße Maharadschas und körperlose Frauen:

Die dänischen Maharadja-Filme

1916 dreht Robert Dinesen einen Film mit dem Titel *Maharadjaens Yndlingshustru*,²⁸⁴ der mit Gunnar Tolnæs und Lily Jacobsen in den Hauptrollen, zum weltweiten Erfolg wird. 1919 gibt es eine Fortsetzung des Stoffs in einem Film von August Blom *Maharadjaens Yndlingshustru II* und 1926 greift eine groß angelegte Produktion von A. W. Sandberg, *Maharadjaens Yndlingshustru III*, die Handlung des ersten Films auf.²⁸⁵ *Maharadjaens Yndlingshustru III* wurde als Versuch gedeutet, der angeschlagenen dänischen Filmindustrie in den 1920er Jahren zu neuem Schwung zu verhelfen. Obwohl abermals Gunnar Tolnæs die Rolle des Maharadschas spielt und mit Katharina Bell auch die weibliche Hauptfigur in Starbesetzung erscheint und obwohl ein großer finanzieller Aufwand in Produktion und Vermarktung betrieben wird, bleibt der erwartete Erfolg allerdings aus. 1919 dreht Lau Lauritzen die Parodie *Maharadjaens Yndlingsflamme*. Im Vergleich zu den bereits diskutierten frühen Filmen *Kaliffens Æventyr* (180 m), *Flugten fra Seraillet* (198 m), *Kærlighed i Orienten* (228m) sind die Maharadja-Filme (*Maharadjaens Yndlingshustru I* 1374 m, *Maharadjaens Yndlingshustru II* 1828 m, *Maharadjaens Yndlingshustru III* 2660 m und *Maharadjaens Yndlingsflamme* 622 m) bedeutend länger. Es sind ausführliche Erzählfilme, die einen melodramatischen Charakter haben. Bis auf Lauritzens Parodie sind alle drei Maharadja-Filme erhalten.

Die Maharadja-Filme sind auf den ersten Blick untypisch für Haremsfilme, da es um einen orientalischen Mann sowie eine weiße Frau geht und die Liebesgeschichte, trotz vieler Katastrophen und Zwischenfälle, ein Happy End hat. Außerdem beginnen sie in Europa und enden in Indien, wo sie das interkulturelle Paar in ewigem Glück schwelgen lassen. Marie Louise Droop, Drehbuchschreiberin und Mitarbeiterin der literarischen Abteilung der Nordischen Film Union in Berlin, sieht darin einen

284 [Die Lieblingsfrau des Maharadjas]

285 Die Filme finden sich sowohl in der Schreibweise *Maharadjaens Yndlingshustru* als auch *Maharadjaens Yndlingshustru*. Ich verwende im Folgenden *Maharadjaens Yndlingshustru*.

Beitrag zur Völkerverständigung: »Heute darf sich die Nordische Film Co. sagen, daß sie für das Verständnis Asiens mehr getan hat, als hundert Wanderprediger in begeisterten Vorträgen vermöchten«,²⁸⁶ schreibt sie 1918 in ihrer Zeitschrift *Der Eisbär*. Sind die Maharadja-Filme aber tatsächlich im Sinne von Kulturvermittlung und Völkerverständigung zu interpretieren, wie Droop dies so enthusiastisch verkündet? Meine These ist dagegen, dass sie trotz des Erfolgs, der, wohl zum ersten Mal in der dänischen Filmgeschichte, einer interkulturellen Beziehung zwischen einer weißen Frau und einem orientalischen Mann beschieden ist, dem Plot des Rettungsdramas entsprechen bzw. ihn transformieren. Sie idealisieren die Kategorie des Weißseins durch die Verschränkung mit einem spezifischen Entwurf von Männlichkeit. Gunnar Tolnæs agiert dabei in der Rolle des indischen Maharadschas wie ein Held mit weißer Hautfarbe. Damit wenden die Maharadja-Filme eine Strategie an, die mit derjenigen der weißen Odaliske vergleichbar ist: die Einschreibung von »Whiteness« in den fremden Raum, wodurch die Faszination des Fremden und die grenzüberschreitende Beziehung zwischen dem Maharadscha und dem dänischen Mädchen legitimiert wird. Der Blick in den dunklen und heimlichen Raum des Fremden wird durch die Einschreibung einer weißen Ordnung ebenso möglich wie das Begehren nach der fremden Frau bzw. nach dem fremden Mann. Die Einschreibung einer weißen Ordnung funktioniert auf den Ebenen der Geschlechterbeziehungen sowie der Kategorien der Sexualität und »Rasse« und Klasse.

Robert Dinesens und A. W. Sandbergs Filme, also *Maharadjaens Yndlingshustru I* und *Maharadjaens Yndlingshustru III*, zeigen die Geschichte von Elly, einem dänischen Mädchen (Lilly Jacobsen bzw. Karina Bell), das sich in einen indischen Maharadscha (Gunnar Tolnæs) verliebt und mit ihm heimlich nach Indien reist. Dort kommt es aber, wie es kommen muss: Die ungewohnten Strukturen des orientalischen Familienlebens, vor allem die Polygamie, führen zu einem Zerwürfnis zwischen Elly und ihrem Gatten. Sie will nach Hause zurückkehren, wobei ihr Kuno Falkenberg, ein abgewiesener Verehrer und Vetter (Carlo Wieth bzw. Carsten Wodschow), behilflich sein soll. Der Maharadscha stellt Elly schließlich die Wahl frei, zu gehen oder zu bleiben. Sie entscheidet sich für ihre dänische Heimat. In einer ersten, nicht realisierten Fassung

²⁸⁶ DROOP: 1918, o. S.

des Drehbuchs folgt ihr der Maharadscha unerkannt und unbemerkt. Da er vorher selbst verfügt hat, dass jeder, der Elly folgt, von den Palastwachen getötet werden soll, erleidet er dieses Schicksal schließlich selbst. Soweit entsprechen die Filme dem Plot des klassischen Rettungsdramas. In der zweiten Version, die von der deutschen Filmagentin Marie-Louise Droop geschrieben wurde und die schließlich auch in den Kinos gezeigt wurde, erkennt Elly im entscheidenden Moment die ihr folgende Gestalt und kann, da sie plötzlich die wahre Liebe des Maharadschas spürt, seinen Tod verhindern. Droop begründet in der von ihr gestalteten Zeitschrift der *Eisbär. Mitteilungen der Nordischen Film Co.G.m.b.H* die Notwendigkeit der Veränderung des Endes folgendermaßen:

»Die Lieblingsfrau des Maharadschas«, das klingt ein wenig nach Harem, aber es muß etwas sehr Fesselndes sein. Und Tolnæs als Maharadscha? Das entschied. Ich stellte alle anderen zurück und ließ mir diesen einen in meinen Vorführraum herabkommen. Schon die Introduktionsbilder erreichten unser atemloses Entzücken – [...] nur eines entrüstete uns alle, nämlich der Schluß. In diesem ursprünglichen Schluß wurde der Maharadscha von seinen Dienern erstochen. Er lag unter seinem weißen Tuch als unkenntliche Leiche auf dem Boden, und seine Lieblingsfrau eilte am Arm des Offiziers davon. Meine Leser werden unseren Schmerz nachfühlen. Ich erklärte: Der Film ist einzig in seiner Art, aber wenn wir diesen Schluss zeigen, wird das Publikum uns erschlagen, denn einen Mann, herrlich wie diesen, läßt man nicht an der Mauer verenden wie ein elendes Tier. Der große Künstler muß einen großen Schluß haben, und die Geliebte darf ihn nicht aufgeben. Wie klein müßte der Zauber gewesen sein, der von ihm ausging, wenn er nicht einmal sein Eigentum festzuhalten vermochte. Alle meine Leserinnen werden mir zustimmen, wenn ich der Meinung war, daß Tolnæs kraft seiner wunderbaren Schöpfung über diese simple Lösung eines Liebeskonfliktes hinausgewachsen war.

Wir baten in Kopenhagen um einen anderen Schluß. Nur dann könnten wir uns für einen Erfolg verbürgen. Ich entwarf die Szene, so wie ich sie innerlich sah. Und nun warteten wir voll großer Spannung. Unsere Bitte wurde erfüllt. Wenige Wochen später war der neue Schluß da und fand unseren begeistertsten Beifall.²⁸⁷

Mary-Luise Droop ist eine der wichtigsten Quellen für die Auseinandersetzung mit den Maharadja-Filmen. Da sie Mitarbeiterin der Nordisk Films Kompagni in Deutschland war, sind ihre Texte jedoch problematisch und mit Vorsicht zu behandeln, weil sie immer verbunden sind mit Werbung für die Produktionsfirma. In den zwei Kolumnen *Was man über Indien wissen muß* und *Gunnar Tolnæs als Künstler und Kamerad* in *Der Eisbär* schreibt Droop in einem sehr vertraulichen Ton über

²⁸⁷ DROOP: 1919a, o. S.

ihre persönlichen Begegnungen mit Tolnæs, ihre Bekanntschaft mit der dänischen Filmwelt und über Fakten und Klischees von Indien. Sie entwirft nicht nur das veränderte Ende von *Maharadjaens Yndlingshustru I*, sondern wird dann auch aufgrund des Erfolgs mit dem Drehbuch für *Maharadjaens Yndlingshustru II* beauftragt.

Diese von August Blom umgesetzte Fortsetzungsgeschichte handelt von Rache, Eifersucht und Kompromittierungen. Der Film zeigt das Scheitern der klassischen Rettungsgeschichte: Die Bedrohung geht hier von dem Weißen Armine Robert (Carl Worm) aus, der in Europa ein Bild von Elly als Maharandin (Lily Jacobsson), die sich mittlerweile Gul nennt, sieht und sich unsterblich verliebt. Er zieht los, um sie zu retten, wird aber kalt abgewiesen. Daraufhin ersinnt er eine List und sucht dafür Hilfe beim bösen und feindseligen Wesir des Maharadschas (Carl Lauritzen). Dieser möchte Elly bzw. Gul am liebsten außer Haus und Landes schaffen oder sich ihrer sonstwie entledigen, da er sie für die das Land verheerende Dürre verantwortlich macht. Sie locken Gul in einen Hinterhalt und statt zum Tempel des Heiligen Yogis, wo sie um Hilfe und Rat für das Land bitten will, wird sie in Armine Roberts Haus geführt, der dort versucht, sie zu überwältigen. In diesem Moment aber stürmen Palastwachen das Haus, die der Maharadscha losgeschickt hat, vom zweifach intriganten Diener des Wesirs (Aage Hertel) auf einen vermeintlichen Ehebruch Guls hingewiesen. Der Maharadscha beschuldigt Gul der Untreue. Sie wird verstoßen und zu lebenslanger Haft in engen Palastgemächern verurteilt. Dem bösen Wesir und seinem Diener genügen die Strafen aber nicht und sie wollen Gul endgültig aus der Welt schaffen, indem sie ihr einen vergifteten Trank zukommen lassen. Am Ende jedoch steht die Auferstehung Guls, die bereits zum Einäschern aufgebahrt ist und in letzter Minute, die Flammen züngeln bereits, die Augen aufschlägt und in die Arme ihres Mannes sinkt. Fortan wird sie als Heilige verehrt. Trotz der scheinbaren Brechung des Rettungsdramas und der Problematisierung der weißen Rettergestalt wendet auch *Maharadjaens Yndlingshustru II* zur Idealisierung des Maharadschas Strategien von »Whiteness« an.

Wie dies zu verstehen ist, lässt sich anhand der oben zitierten Passage aus Droops Text zur Veränderung des Endes des ersten Maharadja-Films zeigen. Als erstes fällt hier Droops Huldigung von Gunnar Tolnæs auf, den sie nicht nur als Mann, sondern auch als großen Künstler hofiert und

dem ein würdiger Schluss des Films gebühre. Neben Droops Tolnæs-Verehrung kommt ihre Vorstellung der Geschlechterordnung zum Ausdruck, wie sie in den Maharadja-Filmen umgesetzt werden soll: Die Frau ist das Eigentum des Mannes, was nicht nur Voraussetzung für das Happy End der Liebesgeschichte ist, sondern auch für einen Publikumserfolg des Films. Es ist hauptsächlich die maskuline Ausstrahlung von Gunnar Tolnæs, die Droop am ursprünglichen Ende zweifeln lässt, und nicht so sehr der Wunsch, eine als traditionell zu beschreibende Ordnung zu durchbrechen und der Interkulturalität ein Forum zu verleihen. Im Gegenteil: Der Maharadscha wird zum patriarchalen Ideal stilisiert, was auch aus einer weiteren Textpassage einer ihrer Kolumnen hervorgeht. Droop schreibt:

Unser Maharadja braucht sich vor einem solchen Vorwurf [, kein Mann zu sein, Anm. C. G.] nicht zu fürchten, als seine Gemahlin ihm nicht gehorcht und das Glas, aus dem sie droht sich zu vergiften, nicht abstellen will, da schießt er es ihr aus der Hand und liefert ihr so den »treffendsten« Beweis, daß er jedenfalls in jeder Faser ein Mann ist.²⁸⁸

Auch an anderer Stelle charakterisiert Droop Tolnæs im Sinne des bürgerlichen Körperideals als »groß, stattlich, aufrecht, mit stechenden Augen, aber von einer zurückhaltenden Seriosität und Ernsthaftigkeit.«²⁸⁹ Der ideale männliche Körper bildet ein notwendiges Supplement zum idealen bürgerlich-männlichen Charakter und ist sowohl Produkt als auch Symbol von Selbstdisziplin, Gemäßigkeit und Balance.²⁹⁰ Der Maharadscha erfüllt beide dieser Bedingungen: Er ist ein perfekter Staatsmann und eine Vaterfigur für sein Volk sowie ein patriarchaler Ehemann und Familienvorstand.²⁹¹

288 DROOP: 1919b, o. S. Es geht hier um eine Szene, in der Elly droht, sich zu vergiften, wenn der Maharadscha sie nicht frei lässt, sondern in sein Harem eingeliedert.

289 DROOP: 1919a, o. S.

290 Vgl. IZENBERG: 2000. Izenberg führt aus, dass das männliche Ideal im Bürgertum als »strong and muscular, but at the same time sculptred, harmonious and serene« (IZENBERG: 2000, 266.) vorgestellt werde, wobei hier ein antikes Körperbild als Vorbild herangezogen werde.

291 Auch innerhalb der Narration wird der Maharadscha als ein solcher entwickelt. Im, ins Deutsche übersetzten, Drehbuch zu *Maharadjaens Yndlingshustru I* heißt es: »Wähle gut«, sagte er in herben, beinahe strengem Ton. »Hier kannst du Herrin sein. [...] Dein Leben [in Europa, Anm. C.G.] wird weder farbig noch sehr reizvoll sein, aber die Männer eurer nordischen Länder sind lenksam und mild, sie schränken eure Freiheit nicht ein, sie teilen brüderlich mit euch eure Rechte. Wenn ihr wollt, dienen sie



Elly wird in den Harem geschickt



Im Harem

Abb. 16

Maharadjaens Yndlingshustru I. Robert Dinesen, 1916, Nordisk, Videocaptures.

Von Bedeutung ist dabei, dass *Maharadjaens Yndlingshustru I* zunächst im Stil des Rettungsdramas geplant war. Derart beginnt auch der Film. Wie die Hvide Slavehandel-Filme zeigt der Anfang von *Maharadjaens Yndlingshustru I* eine intakte Familie, zu der neben den Eltern und der Schwester auch der potentielle Verlobte gehört. Elly ist mit ihrer Familie im Badeurlaub an der dänischen Küste. Ihr Vetter Kuno Falkenberg macht ihr den Hof, wird aber von ihr abgewiesen. Und obwohl Ellys Flucht mit dem Maharadscha zunächst freiwillig ist, wird bald klar, dass die Situation im Harem gegen ihre Erziehung und ihre Ideale verstößt. Das erste Videocapture in Abbildung 16 zeigt eine Szene, in welcher der Maharadscha Elly nach einem Streit in den Harem schickt. Im Harem wird sie, wie auf dem zweiten Videocapture zu sehen ist, von den anderen Haremsdamen umringt, die versuchen, körperlichen Kontakt zu ihr aufzunehmen.

Obwohl ihre Flucht mit dem Maharadscha zunächst freiwillig war, ist spätestens nach der Ankunft in Indien die typische Situation wieder hergestellt: Eine weiße Frau wird gegen ihren Willen von einem orientalischen Herrscher festgehalten. Mittlerweile hat sich auch der weiße Retter auf den Weg gemacht und Kuno Falkenberg befindet sich auf der Reise gen Osten, um Elly zu suchen und zu befreien. Um die klassische Ret-

euch und vergessen, daß sie die Herren sind durch den Willen der Natur. Wir haben die Gesetze der Schöpfung noch nicht verwirrt. Wenn ich sage, folge mir, so meine ich das buchstäblich und in einem tieferen Sinn, als du vielleicht ahnst.« (Drehbuch zu *Maharadjaens Yndlingshustru I*, o. S.)

tungssituation plausibel zu machen, setzt *Maharadjaens Yndlingshustru I*, wie andere Rettungsdramen auch, eine unüberwindbare Opposition zwischen Heimat und Fremde. Durch das nachträglich hinzugefügte positive Ende der Liebesbeziehung zwischen dem Maharadscha und Elly erhält die Darstellung des Orients allerdings eine andere Wendung. Neben der Kritik am Harem als antibürgerliches Familienmodell, stellt *Maharadjaens Yndlingshustru I* die Idealisierung der Beziehung zwischen dem Maharadscha und Elly dar. So bleibt gewissermaßen ein doppeltes Bild des Orients unaufgelöst bestehen, welches einerseits den Harem als Schreckensort, andererseits aber den Maharadscha als patriarchale Figur inszeniert.

Dass der veränderte Schluss und das Happy End der Liebesgeschichte nicht als Plädoyer für zunehmende Toleranz und die Auflösung bürgerlicher Ordnungen bzw. für ein Scheitern des Rettungsdramas zu werten ist, sondern im Gegenteil als deren Verfestigung, wird in Sandbergs Remake des Stoffes von 1926 noch deutlicher. Sandberg exportiert sozusagen das Ideal des bürgerlichen Familien- und Ehemodells in den Orient, wobei er, gleichermaßen wie *Maharadjaens Yndlingshustru I*, ein zweigestuftes Bild des Orients entwirft: Er kritisiert die orientalische Struktur des Harems und idealisiert die Figur des orientalischen Despoten. Somit wird der Maharadscha als männliche Idealfigur und seine Beziehung zu Elly als ideal in einem bürgerlichen Sinne gezeichnet.

Im Gegensatz zu *Maharadjaens Yndlingshustru I* lässt *Maharadjaens Yndlingshustru III* die Handlung nicht in Dänemark, sondern in Monte Carlo beginnen. Hier hält sich Elly mit ihrem Vater, dem Gutsbesitzer Langfelt, und ihrem Vetter und Verehrer, Kuno Falkenberg, auf. Monte Carlo ist, anders als Dänemark in *Maharadjaens Yndlingshustru I*, nicht Ort einer aufgewerteten bürgerlichen Heimat, sondern eine Stadt »des Spiels und der vernichteten Existenzen, der sündhaften Frauen und des Lebensüberdrusses«,²⁹² wie es in einer Filmkritik aus der deutschen Zeitschrift *Filmkurier* heißt. Anstatt eines bürgerlichen Milieus wird das einer dekadenten Gesellschaft gezeigt, in der Elly vergeblich versucht, Moral und Sittlichkeit aufrecht zu erhalten: Sie folgt ihrem Vater und auch Vetter Kuno Falkenberg ins Spielkasino, um beide vom Spiel und von fremden Frauen fernzuhalten. Dort begegnet sie dem Maharadscha,

292 *Filmkurier*, 28.1.1926, o. S.

der ebenso wie sie, das dekadente Leben moralisch verurteilt. Bezeichnend ist zudem, dass im Gegensatz zu *Maharadschas Yndlingshustru I* nicht das Bild einer intakten Familie gezeigt wird, sondern dass sich Elly ohne Mutter und Schwester, sondern nur mit Vater und Vetter in Monte Carlo aufhält.

Durch die Paraphrasierung zweier Szenen aus *Maharadschas Yndlingshustru III* kann die Aufwertung des Maharadschas als moralische Instanz und die Abwertung der europäischen Gesellschaft als dekadent und entmoralisiert noch einmal deutlich gemacht werden. Ganz am Anfang des Films ist eine Szene zu sehen, die den Maharadscha und Gutsbesitzer Langfelt, Ellys Vater, zusammen in einer Tanzbar zeigt. Während Langfelt vom Tanz angesteckt wird, immer begeisterter Beifall klatscht und am Ende sogar aufspringt, um der Tänzerin einen Geldschein in den Ausschnitt zu stecken, sieht man den Maharadscha entrüstet und kopfschüttelnd auf einem der oberen Ränge sitzen. Der Film inszeniert dies mit schnellen Schnitten, die zwischen der Tänzerin, Langfelt und dem Maharadscha hin und her springen. In dem Moment, als Langfelt der Tänzerin den Geldschein zusteckt, verlässt der Maharadscha mit ernstem Gesichtsausdruck das Theater (vgl. Abbildung 17).



Tänzerin in Monte Carlo



Ellys Vater erfreut sich am Tanz



Der entrüstete Maharadscha

Abb. 17

Maharadschas Yndlingshustru III. August Sandberg, 1926, Nordisk, Videocaptures.

Die zweite Szene, die parallel zur Tanzszene vom Anfang des Films zu lesen ist, spielt sich im Harem des Maharadschas in Indien ab. Eingeleitet wird sie durch eine Auseinandersetzung zwischen den Eheleuten. Elly fühlt sich von ihrem Mann vernachlässigt, der neben seinen Aufgaben als Staatsmann auch noch die Pflichten des Harems wahrnehmen muss. Überhaupt ist sie mit der Haremssituation alles andere als einverstanden. Zur Versöhnung bietet ihr der Maharadscha eine Perlenkette an, die sie

sich aber voll Verachtung vom Hals reißt. Seinerseits gekränkt vom Verhalten Ellys sucht der Maharadscha die Haremsgemächer auf. In diesen halten sich zahlreiche Haremsdamen auf, unter denen sich auch Kinder befinden. Diese Haremsdamen werden allerdings nicht als weiße Odalischen dargestellt, sondern sind im Sinne der orientalisierten Femmes fatales zu interpretieren. Der Maharadscha streut die von Elly verschmähten Perlen in den Raum, Frauen wie Kinder werfen sich zu Boden und in die mit Wasser gefüllten Becken, im Versuch möglichst viele der Perlen zu ergattern. Dazwischen geschnitten werden Bilder des Maharadschas, der, wie in der zuvor beschriebenen Szene, entrüstet den Kopf schüttelt (vgl. Abbildung 18).



Haremsdame



Szene im Harem



Der Maharadscha

Abb. 18

Maharadjaens Yndlingshustru III. August Sandberg, 1926, Nordisk, Videocaptures.

Um die Polarisierung von Moral versus Verderbtheit deutlicher auszuarbeiten, werden in die Passagen der Haremsdarstellungen zusätzlich Bilder eines Papageien und eines Affen geschnitten. Der Affe ergreift seinerseits ein paar Perlen und ist damit als Symbolisierung für die Haremsdamen zu sehen. Nicht nur Moral und Amoral werden einander kontrastiert, sondern die Haremsdamen werden darüber hinaus mit dem Primitiven und Nichtmenschlichen identifiziert. Der Affe stellt eine klassische Verführerfigur dar und gilt als Symbolisierung für ein erotisches Spiel von Verführung und Hinterlist. Das Bild des Papageis ist als klassisches orientalistisches Element zu deuten, das auch in anderen Haremsfilmen verwendet wird. Die beiden Szenen machen deutlich, dass der Maharadscha als männlicher Körper inszeniert wird, der nicht nur Autorität ausstrahlt, sondern zudem seine Gefühle und Triebe unter Kontrolle halten kann. Als Kontrastfigur wird ihm Langfelt gegenübergestellt, der als dekadent

und entmännlicht dargestellt wird und der seine Pflichten als Vater und angesehener Gesellschaftsmann vernachlässigt.

Dies gilt umso mehr, als Körperlichkeit und Sexualität in den Maharadja-Filmen weiblich kodiert werden. Das heißt genauer, sie werden den fremden Frauen zugewiesen. Sowohl die spanische Tänzerin in Monte Carlo als auch die Haremsdamen in Indien werden betont erotisch dargestellt, wie die Abbildungen 17 und 18 deutlich machen. Sandbergs Film unterscheidet sich von *Maharadjaens Yndlingshustru I* auch durch die extreme Freizügigkeit, mit der die Haremsdamen inszeniert werden. Sie sind nur knapp bekleidet, räkeln sich auf marmornen Treppen und in flachen Wasserbassins und bewegen sich verführerisch. Die Haremsdamen in den Maharadja-Filmen sind also keine ›weißen Odalisken‹, sondern vielmehr sexualisierte und erotisierte Körper.



Affe im Harem mit Perlen

Papagei im Harem

Hände der Haremsdamen
mit Perlenkette

Abb. 19

Maharadjaens Yndlingshustru III. August Sandberg, 1926, Nordisk, Videocaptures.

Im Gegensatz dazu wird die Figur der Elly als auf Innerlichkeit konzentriert dargestellt. In einer deutschen Filmkritik zu *Maharadjaens Yndlingshustru III* wird die Darstellerin Karina Bell als »Ideal einer Märchenprinzessin, zart, anmutig und keusch, einfach ihr Wesen auswirkend, ohne Primadonnenallüren«²⁹³ beschrieben. Sie ist der Prunksucht und Oberflächlichkeit der Haremsdamen völlig entgegengesetzt. Über Topoi der Innerlichkeit hinaus aber wird Elly mit Strategien der Entkörperlichung in Verbindung gebracht. Richard Dyer verweist auf den widersprüchlichen Konnex zwischen Körperlichkeit und Transzendenz in der christlichen Religion, der prägend für die ikonografische Darstellung des weißen Körpers gewesen sei. Dyer arbeitet die im Laufe der Geschichte

²⁹³ *Illustrierter Filmkurier*, 1925, o. S.

immer wieder von unterschiedlichen Seiten vertretene These heraus, dass nur der weiße und als normal kodierte Körper auf Transzendentes verweisen könne und damit dem fremden, nicht-weißen Körper immer überlegen sei.²⁹⁴ Paradigmatisch dafür stehe die Christus-Figur. Weißsein werde so als eine Kategorie des Lichts konstruiert, welche wiederum an Konzepte von Transzendenz und Transluzidität gebunden werden.²⁹⁵

Die Verneinung von Körperlichkeit wird in *Maharadjaens Yndlingshustru II* konsequent in Guls Auferstehung umgesetzt, womit ihre Transformation in ein überirdisches, heiliges und christusgleiches Wesen zelebriert wird. Derart geläutert ist sie die ideale Partnerin für die ebenfalls entkörperlichte, d. h. triebkontrollierte und domestizierte Figur des Maharadschas. Vorausgegangen ist der Auferstehung Ellys der vermeintliche Ehebruch, der, wenn er auch nicht stattgefunden hat, doch auf ein potentielles körperliches und sexuelles Begehren verweist. Das Motiv des Ehebruchs enthält den Topos der Verführbarkeit der Frau sowie den der Frau als Versuchung. Konsequenterweise muss Gul sterben und wieder auferstehen, um von ihrer Sexualität bzw. der weiblichen Erbsünde rein gewa-

294 Einen solchen Zusammenhang zwischen Christus und »Whiteness« zieht u. a. Houston Stewart Chamberlain Ende des 19. Jahrhunderts. Chamberlain sieht in Christus durch die Verlagerung des Göttlichen in den Körper eines Menschen eine typisch germanische Figur. Das Göttliche im Menschen sei Voraussetzung für schöpferische Tätigkeiten und nur das Germanentum könne solche großen Persönlichkeiten hervorbringen. Diese bereits früher kursierende Denkfigur wird bei Chamberlain rassisiert und ausdrücklich an die Kategorie »Whiteness« gekoppelt. (Vgl. PÖPPING: 1997, 94.)

295 Vgl. DYER: 1997, 103. Dyer entwickelt sein Konzept der ›culture of light‹ in Anlehnung an A. D. Colemans 1985 entwickelten Begriff der ›lens culture‹, welche sich im 19. Jahrhundert durch die Entwicklung von Technologien des Sehens wie das Tele- und das Mikroskop sowie die Fotografie entwickelt habe. (Vgl. DYER: 1997, 106.) Dyer verknüpft, im Rekurs auf Foucault, das Feld des Sehens mit dem des Wissens und damit auch dem der Macht. Foucault hat bekanntlich die Analogie von Macht und Sichtbarkeit in der modernen Gesellschaft herausgearbeitet. Das Panoptikum steht als Modell für eine Gesellschaft, deren Hierarchien auf Überwachung beruhen. In Verbindung steht dies mit der Entwicklung von Fotografie und Film als Modi für die Aufnahme, Klassifizierung und Kontrolle des Anderen sowie der Selbstüberwachung und -darstellung. Dass Wissen und Sehen zu einander in Beziehung gebracht werden, lässt sich auch anhand eines Blicks auf unterschiedliche Sprachen zeigen. Zahlreiche Metaphern umschreiben Wissen als Sehen. Dies gilt für die anglo-amerikanische Sprache (»seeing is believing, I see what you mean, as far as I can see, the evidence of one's own eyes, taking the long view, a short-sighted decision, she saw right through it, oh I see!« (DYER: 1997, 103.) ebenso wie für das Dänische (gennemse, overblik) und das Deutsche (Durchsicht, Einsicht, Überblick, Augenzeugnis).

schen werden zu können. Die Inszenierung der Auferstehung versinnbildlicht die Transzendierung des Körpers in spirituelle Materie.²⁹⁶

Laut Dyer ist die Entkörperlichung Teil von Inszenierungsstrategien von als weiß markierten Heldinnen und weiblichen Stars. Sie zeichnen sich durch einen Habitus aus, den Dyer als immateriellen Look bezeichnet. Dieser werde nicht nur durch Erzählstrategien innerhalb des Films erzeugt, sondern auch durch die spezifische Inszenierung dieser Stars

296 Besonders symptomatisch für Entkörperlichung und Transzendierung ist eine weibliche Figur aus einem Film Holger-Madsens, der sich sozusagen einer Total-Inszenierung von »Whiteness« widmet. 1917 brachte der Regisseur gemeinsam mit dem Autor und Drehbuchschreiber Otto Rung einen Film heraus, dem sie den Titel *Pax Aeterna/Den evige Fred* [Pax Aeterna/Der ewige Frieden] gaben. Erzählt wird die Geschichte der Entstehung einer Friedensbewegung und Rettungsorganisation im Stile des Roten Kreuzes. Bianca, Tochter eines bekannten Friedensforschers (Zanny Perterzen), macht es sich im jüngst ausgebrochenen Krieg zur Aufgabe, Verwundeten zu helfen. Unterstützt wird sie von Kronprinz Alexis (Carlo Wieth), der der Kriegsführung des Vaters kritisch gegenüber steht. Zwischen den beiden friedensbewegten jungen Leuten blüht der zarte Keim einer Liebe auf. Ihr gemeinsamer Kampf für Frieden trägt Früchte. Am Ende reitet die aus dem Außerirdischen stammende Friedensfürstin auf einem weißen Schimmel durch die gleichgeschaltete Masse, gefolgt von athletisch trainierten Jünglingen und Mädchen mit Birkenzweigen, während sich in einer Kirche Bianca und Kronprinz Alexis das Ja-Wort geben und dem Krieg für immer abschwören. *Pax aeterna* entwirft ein vitalistisch geprägtes Zukunftsbild, in dem die Jugend, die Gesundheit und die Gemeinschaft über den Tod siegen. Idyllisiert wird das bäuerliche Leben, die Arbeit auf dem Feld und die Großfamilie sowie in den Schlusszenen die Massenbewegung. Dagegen streift der Tod als der Andere als einsamer, schwarz gekleideter Individualist über die von Leichen übersäten Schlachtfelder des Krieges. Inbegriff des weißen Zukunftskörpers ist Bianca, wie schon der Name sagt. Sie wird als Parallelfigur der Friedensfürstin inszeniert. Gegen Ende des Films steht sie, ähnlich sphärisch wie diese, vor einem Publikum in der Kirche und hält ihr Plädoyer für den ewigen Frieden. Im Gegensatz zu den blutigen Körpern des Schlachtfeldes, deren Zerstörung Materialität und damit auch Vergänglichkeit hervorhebt, ist Bianca eine blutleere, nicht-lebendige, ja heilige Erscheinung. Ein ähnliches Verfahren wird in den erwähnten Idealisierungen des Landlebens angewendet. Es sind Szenen, die die Körper in ein mattes Sonnenlicht tauchen und ihnen eine unwirkliche und stilisierte Atmosphäre verleihen. Aus Holger-Madsens und Otto Rungs weiteren gemeinsamen Arbeiten mit kolonialen Themen geht hervor, dass sie die zivilisatorischen und ordnenden Funktionen der weißen »Rasse« behaupten, welche den Rest der Menschheit vor dem Abgrund, vor Krankheit und Gewalt zu retten habe. Vor dem Hintergrund der kolonialen Filme und Texte Holger-Madsens und Otto Rungs wird *Pax aeterna* also lesbar als Plädoyer für eine globale Vorherrschaft der weißen »Rasse«, da nur so Friede und Sicherheit gewährleistet, Schmerz, Trauer und Tod aber eliminiert werden können. Dazu passt, dass der Film auch mit den Titeln *Den hvide Race* [Die weiße Rasse] oder *Den hvide Races Sejersgang* [Der Sieg der weißen Rasse] verzeichnet ist, allerdings nie damit publik gemacht wurde.

und Heldinnen in Film und Öffentlichkeit. Ihre Präsenz sei geprägt durch eine Art gebleichtes Strahlen, das von Innen, nicht von der Oberfläche, ausgehe und also kein Strahlen der Haut sei, das an Schweiß, an physische Arbeit sowie die Materialität des Körpers erinnere. Vielmehr handele es sich um ein transparentes, durchlässiges und diffuses, sozusagen entkörperlichtes Erleuchten der weißen Heldinnen und Stars.²⁹⁷ Die transparenten und entkörperlichten Heldinnen finden in Schauspielerinnen wie Marlene Dietrich oder Greta Garbo ihren vollendeten Ausdruck, die mit dem bereits erwähnten Konzept des »pale exoticism«²⁹⁸ in Zusammenhang gestellt werden können. Ähnlichen Strategien sind etwa die Figuren der weißen Odaliske und der weißen Sklavin unterworfen. Hervorgerufen durch Effekte der Erotisierung im Bordell bzw. im Harem wird aber anhand von diesen Figuren eine Überblendung von Erotik und Reinheit inszeniert, die für den europäischen Diskurs deshalb so attraktiv ist, da so Frauen zugleich als Jungfrau und als Hure imaginiert werden können. In *Maharadjaens Yndlingshustru II* ist jedoch nicht von einer solchen Ambivalenz auszugehen. Es wird vielmehr die endgültige Reinwaschung Ellys/Guls inszeniert, was darauf abzielt, den Makel der Orientalisierung aufzuheben.

Die Maharadja-Filme entwerfen jedoch nicht nur ein Konzept weißer Weiblichkeit, sondern schreiben auch das komplexe Verhältnis von Männlichkeit und Körperlichkeit fort. Paradox erscheinen mag die Tatsache, dass Männlichkeit in den Maharadja-Filmen sich einerseits anhand des Idealkörpers des Maharadschas bzw. Tolnæs' manifestiert. Das heißt, sie konstituiert sich auf Grund von Macht über die Frau, die sich auch auf sexueller Ebene abspielt. In einer der bereits zitierten Textstellen Droops wird beschrieben, wie der Maharadscha mit einem Gewehr Elly ein Glas aus der Hand schießt und ihr damit »den »treffendsten« Beweis liefert, daß er jedenfalls in jeder Faser ein Mann ist.«²⁹⁹ Diese Gewehrmetapher ist sexuell aufgeladen. Andererseits ist dem männlichen Idealkörper – und seinem weiblichen Pendant – der Triebverzicht zu eigen, wie es die beiden paraphrasierten Szenen aus *Maharadjaens Yndlingshustru III* gezeigt haben. Diese Doppelung von männlichem Ideal und Selbst-

297 Vgl. DYER: 1997, 122f sowie TISCHLEDER: 2001, 131–132.

298 BERRY: 2000, 119. Vgl. Kap. 3.3.2 dieser Arbeit.

299 DROOP: 1919b, o. S.

kontrolle, von Heterosexualität und Monogamie aber macht das bürgerlich-patriarchale Subjekt aus. Die Inszenierung einer weißen Identität wird als Grundstruktur von Rettungsdramen erkennbar: Fokussiert werden neben der Figur des weißen Retters, der sich aristokratisch und bürgerlich wie der Maharadscha oder schneidig wie der Offizier aus *Flugten fra Seriallet* gibt, die weiblichen Heldinnen und Helden als sphärische Wesen. Die genannten Konzepte des Triebverzichts, der Heterosexualität und der Entkörperlichung stellen sich als Kriterien des Weißseins dar.³⁰⁰

Inwiefern werden der Maharadscha und Elly darüber hinaus aber als weiß imaginiert? Sehr deutlich ist dies an der Figur von Elly zu erkennen. Wie bereits gesagt, wird sie als Mitglied einer bürgerlichen Familie eingeführt. In *Maharadjaens Yndlingshustru III* versucht sie entgegen der destruktiven Kräfte Monte Carlos die Ordnung aufrecht zu erhalten. Ein signifikantes Beispiel für das Weißsein von Elly ist ein Videocapture aus *Maharadjaens Yndlingshustru I*. Es zeigt Kuno Falkenberg, den Vetter und Verehrer Ellys, der von deren Familie Abschied nimmt. Er ist auf dem Weg gen Osten, um dort seine Mission, die Befreiung Ellys, zu erfüllen. Der Raum zeigt ein bürgerlich eingerichtetes Wohnzimmer. An der Wand hängt ein Bild, das eine junge Frau in einem weißen Kleid zeigt. Es lässt sich als Symbolisierung für Elly lesen und suggeriert, dass diese in der Fremde in ein anderes Stadium eintritt. So legt sie als erstes nach ihrer Ankunft in Indien ihre Kleider ab, die dann in einer Truhe verwahrt werden. Als sich Elly am Ende des Films für die Heimat oder den Maharadscha entscheiden muss, wird dies symbolisiert durch die Wahl zwischen zwei Truhen: Die eine enthält Unmengen an kostbarem Schmuck, die andere ihre europäischen Kleider. Auch in anderen Filmen hat das Spiel mit dem weißen Kleid eine zentrale Bedeutung, wie anhand der Hvide Slavehandel-Filme dargestellt wurde. Das An- beziehungsweise Ausziehen weißer Kleider wird mit der Überschreitung von Grenzen und dem Verlust oder der Wiederherstellung bekannter Ordnungen in Beziehung gesetzt.

300 Als Kennzeichen einer weißen Identität lassen sich Punkte resümieren wie 1. die Fokussierung auf die Transzendierung des Körpers; 2. die Auffassung, dass man zugleich eine der Menschenarten und die menschliche Art an sich repräsentiere, d. h. ein individuelles und universelles Subjekt zugleich sei; 3. das Bekenntnis zu Heterosexualität und 4. die Hervorhebung der Vergeistigung sowie das Bestreben stets alles und nichts, präsent und abwesend, lebendig und tot zugleich zu sein. (Vgl. DYER: 1997, v. a. Kap. 1 *The matter of whiteness* und Kap. 3 *The light of the world*.)

Dass auch der Maharadscha ausdrücklich in die Rolle des weißen Helden schlüpft, wird nicht nur anhand der Inszenierung seiner Männlichkeit deutlich gemacht, sondern auch indem er in klassischen Rettungsszenen auftritt. In *Maharadjaens Yndlingshustru III* lernen sich der Maharadscha und Elly in einer solchen Situation kennen: Elly ist verzweifelt aus dem Kasino geflohen, in dem sie ihren Vater und ihren Vetter beim Spiel und fremden Frauen zurück gelassen hat. Draußen begegnet sie einem arbeitslosen Matrosen – eine Figur, auf die unten noch einmal genauer zurückzukommen ist. Aus Angst vor ihm flüchtet sie in einen dunklen Park, stolpert in Panik eine Treppe hinunter und bleibt ohnmächtig am Boden liegen. Der Maharadscha ist Elly aus dem Kasino gefolgt, nimmt sie in seine Arme und trägt sie zu seiner Residenz, wo sie am nächsten Morgen in märchenhafter Umgebung und darüber hinaus völlig gesund erwacht, da ein orientalischer Arzt in der Nacht ein Ritual zur Heilung abgehalten hat (vgl. Abbildung 20).



Abb. 20

Elly flieht, stürzt auf der Treppe, der Maharadscha kommt und rettet
Maharadjaens Yndlingshustru III. August Sandberg, 1926, Nordisk, Videocaptures.

Die in den Filmen dargestellte Strategie der Einschreibung von »Whiteness« in die Figur des Maharadschas kann ergänzt werden durch einen Blick in die Zeitschrift *Der Eisbär*. In der Kolumne *Was man über Indien wissen muss* geht Droop dezidiert auf das Kastenwesen in Indien ein, wobei sie eine merkwürdig ambivalente Argumentationslinie führt. Zum einen macht sie sich für die kulturvermittelnde und völkerverständigende Wirkung der Maharadja-Filme stark und stellt die Figur des Maharadschas als Kritiker am Kastenwesen heraus. Elly sei als Europäerin, so Droop, keine Brahmanin und deshalb in den Augen strenger Kastenbefürworter keine adäquate Partnerin für den Maharadscha. Daher sei der Maharadscha ein fortschrittlich denkender und handelnder Mann, der sich mit einer Frau, die nicht seiner eigenen Kaste entstamme, liiert. Zugleich betont sie allerdings, dass auch »ängstliche Rassentheoretiker

[...] nicht den Einwand zu erheben [brauchen], daß die Europäerin sich durch ihre Ehe »erniedrigte«, wenn es eine solche Erniedrigung zwischen zwei Menschen einer gleichen Kulturstufe überhaupt gibt«,³⁰¹ da der Maharadscha ein Arier sei:

Tolnæs soll im Film den reinen Typus eines arischen Inders darstellen. Solche gibt es gerade unter den Brahmanen sehr zahlreich. Sie sind groß und schlank, wie er, sie haben ganz seinen ernsten, starken Blick, seine scharfgeschnittenen und trotzdem feinen Züge, sie sind hellfarbig trotz der Tropensonne, unter der sie leben.³⁰²

Droop führt hier den Begriff des ›Arischen‹ ein, der in den Rassendiskursen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer zentralen Kategorie wird.³⁰³ Indem Droop einen rassistischen Diskurs mit dem Kastenwesen verbindet, stellt sie die Einteilung der Menschheit in unterschiedliche Klassen und »Rassen« als von Geburt aus gegeben dar. Damit verortet sie die Maharadscha-Filme in den bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts kursierenden Rassentheorien. Vor dieser Folie aber kann der Maharadscha als eine Figur bezeichnet werden, die in Analogie zur weißen Odaliske entsteht und in sich Ideale von Männlichkeit und Weißsein vereint. Er ist ein weißer Mann im orientalischen Gewand, dessen weißer Turban auch an einen Tropenhelm erinnern könnte (vgl. Abbildung 21).

Neben dem Maharadscha, dem Vater sowie Cousin Ellys führt Sandberg eine weitere Männerfigur ein: die des Matrosen Morten Præstegaard (Erik Winther). Anhand dieser kann die Analyse von Männlichkeit und Weißsein um die Kategorie der Klasse erweitert werden. Auf die Verschränkung von »Whiteness« und dem Entwurf eines Klassenmodells weist T. W. Allen in seinem Buch *The Invention of the white race* hin. »Whiteness«, so Allen, sei nicht nur eine Kategorie, die eng mit dem Entwurf von Geschlechterbeziehungen, einer patriarchalen, heterosexuellen Ordnung zusammenhänge, sondern auch mit der Kategorie Klasse in Bezug gesetzt werden könne. Allen stellt die These auf, dass die Erfin-

301 DROOP: 1919c, o. S.

302 DROOP: 1919c, o. S.

303 Relevant wird der Begriff allerdings bereits im 19. Jahrhundert, wo er zunächst in der Sprachwissenschaft zur Benennung von Verwandtschaftsbeziehung einer (auch als indogermanisch bezeichneten) Sprachfamilie verwendet wurde. Der Ursprung des ›Arischen‹ wurde in Indien beziehungsweise in einer sonstigen Region des fernen Osten vermutet. Ein anderer Ursprungsmythos, der mit fortschreitender Zeit zunehmend an Bedeutung gewinnt, verortet das ›Arische‹ im Norden Europas.

dung der weißen Rasse in den USA auf dem Versuch basiere, die weiße Klasse von einer armen schwarzen Arbeiterklasse abzugrenzen.³⁰⁴ Auch Gwendolyn Audrey Forster beschreibt in *Performing Whiteness. Post-modern Re/Constructions in the Cinema* »Whiteness« als »social and legal construction«, welche »citizenship and freedom« der »slavery and bondage in blackness«³⁰⁵ gegenüberstelle.



Abb. 21
Gunnar Tolnæs
als Maharadscha
*Maharadjaens
Yndlingshustru III*.
August Sandberg,
1926, Nordisk,
Standbild, DFI.

In der Kontrastierung der dekadenten Gesellschaft Monte Carlos und der patriarchalen und hierarchischen Struktur in Indien wurde bereits deutlich, dass die Maharadja-Filme nicht nur ideale Vorbilder für Individuen entwickeln, sondern diese mit Darstellungen eines spezifischen Gesellschaftsentwurfs verbinden. Der indische Patriarch wird zur geeigneten Projektionsfläche für den Entwurf von Männlichkeit und Weißsein, die indische Kultur zur geeigneten Plattform einer autoritären und patriarchalen Gesellschaft. Es geht auch um Reflexionen über Geld und Reichtum. In *Maharadjaens Yndlingshustru III* wird die zunehmend klassenlos werdende Gesellschaft Europas, exemplarisch dargestellt anhand des dekadenten Monte Carlo, dem Kastenwesen Indiens gegenübergestellt. Der Reichtum des Maharadschas bleibt allerdings gänzlich unreflektiert bzw. wird im Sinne einer autoritären Gesellschaftsform aufgewertet. Die Kontrastfigur zum Maharadscha, Ellys Vater, wird in *Maharadjaens Yndlingshustru III*, anders als in *Maharadjaens Yndlingshustru I*, auch

304 Vgl. ALLEN: 1994, 24.

305 FORSTER: 2003, 30.

nicht als Oberst von Langen eingeführt, sondern als Gutsbesitzer Langfelt, was ihn als Angehöriger einer dekadenten Adelsschicht markiert.

Der Matrose Morten Præstegaard ist zwar arbeitslos, tritt aber nicht wie die adeligen Müßiggänger als nutzloses Objekt auf, sondern als ehrlicher Bürger. In der beschriebenen Rettungsszene wird er unwissentlich zum Initiator der Beziehung zwischen Elly und dem Maharadscha. Bei dieser verliert der Maharadscha einen Edelstein aus seinem reich geschmückten Turban, der einen besonderen Wert hat. Præstegaard findet den Stein und liefert ihn, als er den ausgeschriebenen Finderlohn sieht, im Palast ab. Dort erhält er einen Wertschein. Wie es sich herausstellt, wurde Præstegaard vom bösen und feindseligen Wesir des Maharadschas betrogen, da der Schein in Europa wertlos ist und nur in Indien eingelöst werden kann. Zusammen mit Kuno Falkenberg macht sich Præstegaard auf gen Osten, um dort sein rechtmäßiges Eigentum einzufordern. Sie werden zunächst feindselig empfangen, auch Betreiben Ellys, der der Kontakt zu den beiden Europäern verboten wurde, kommen sie jedoch frei und werden vom Maharadscha persönlich mit einem großen Fest entschädigt, das alle orientalischen Herrlichkeiten aufweist. Elly gelingt es als Tänzerin verkleidet mit Kuno Falkenberg in Kontakt zu treten und fleht ihn an, sie aus dem Harem zu befreien. Das Ende ist bekannt. Inzwischen hat sich eine weitere Liebesgeschichte angebahnt. Præstegaard verliebt sich in die treue Dienerin von Elly. Sie soll ebenfalls mit nach Europa reisen, bleibt dann aber mit Elly in Indien und die beiden Europäer müssen ohne Frauen zurückkehren.

Neben dem Maharadscha lässt sich Præstegaard als weitere Identifikationsfigur für den (kleinbürgerlichen) Zuschauer lesen. Er verkörpert den armen, durch die Gitter des sozialen Netzes gefallen kleinen Mann, der nicht nur von der dekadenten Gesellschaft in Monte Carlo ausgestoßen, sondern zudem noch betrogen wird, der aber am Ende das ihm zustehende Recht einfordert. Er entstammt der Gegenwart des Zuschauers, der in Præstegaard seine eigenen Ängste und Zweifel wiederspiegelt findet. Entgegen dem märchenhaften Prunk und der unendlichen Pracht der indischen Paläste ist Præstegaard eine realistisch gezeichnete Figur, dessen Charakter und Lebensumstände denjenigen des Publikums eher entsprechen.

Obwohl auch Præstegaard mit Geld in Verbindung gebracht wird, sind Reichtum und Habgier in *Maharadjaens Yndlingshustru III* anders

konnotiert. Blickt man erneut auf die beiden erwähnten Szenen mit der spanischen Tänzerin und den Haremsdamen, wird deutlich, dass diese an den weiblichen und fremden Körper gebunden werden: Sowohl die südeuropäische Tänzerin als auch die Haremsdamen im Gefolge des Maharadschas werden mit Geld und Habgier parallelisiert. In der Szene in Monte Carlo steckt Langfelt der Tänzerin am Ende ihres Tanzes einen Geldschein in den Ausschnitt und geht mit ihr anschließend ins Spielkasino, wo sie ihn zu Verschwendung und Glücksspiel verführt. In der Haremsszene wirft der Maharadscha die von Elly verschmähte Perlenkette in den Raum, auf die sich die Odaliskinnen wie Raubtiere stürzen. Geldgier, Materialismus, Prunk- und Verschwendungssucht werden so an den sexualisierten und exotisierten weiblichen Körper gebunden. Mit dem Maharadscha und dem Matrosen Præstegaard zeichnet A. W. Sandberg in *Maharadjaens Yndlingshustru III* somit zwei unterschiedliche Männlichkeitskonzeptionen, die beide Vorbildcharakter für den Zuschauer haben. Gleiches gilt für die Schauspieler, wobei dies vor allem auf Gunnar Tolnæs als einem der bekanntesten Stummfilmstars in Dänemark zutrifft.

In Dänemark gibt es keine, den Maharadja-Filmen vergleichbare orientalistische Filmserie. Blickt man dagegen in die USA, wo sich vor allem in den 1920er Jahren, im Gegensatz zur dänischen Filmproduktion, eine Zunahme an Exotismen und Orientalismen im Film beobachten lässt, findet sich eine Figur sowie ein Schauspieler, der sich für einen Vergleich geradezu aufdrängt: Rudolph Valentino, der in den 1920er Jahren einer der berühmtesten Stummfilmstars überhaupt und zudem eine zentrale Gestalt innerhalb von Alteritätsdiskursen war. Natürlich gibt es Unterschiede zwischen den Karrieren von Tolnæs und Valentino, die vor allem zeitlichen und kulturellen Ursprungs sind. Darüber hinaus ist Valentino auch in der US-amerikanischen Filmgeschichte eine einzigartige Figur, so dass er nur in bedingtem Maße als Repräsentant einer allgemeinen Strömung angesehen werden kann. Zwei seiner Filme, in denen Valentino einen arabischen Scheich verkörpert, aber bilden ein passendes Vergleichsmoment zu den Maharadja-Filmen. Anhand dieser kann gezeigt werden, dass es bereits in den 1920er Jahren zu umfangreichen Umstruk-

turierungen der Geschlechterverhältnisse kommt.³⁰⁶ Geben sich die dänischen Filme eher betont konservativ, so öffnen Valentinos Filme dagegen einen Raum von Ambivalenz und Uneindeutigkeit. Die Gegenüberstellung mit den US-amerikanischen Filmen bietet die Möglichkeit, die Interpretation der Maharadja-Filme als patriarchale Melodramen, in deren Mittelpunkt Gunnar Tolnæs steht, sowie deren Strategien der Einschreibung von »Whiteness« in den fremden Raum, in Frage zu stellen und einer kritischen Revision zu unterziehen.

4.2 Dramen der Männlichkeit:

Gunnar Tolnæs und Rudolph Valentino

Während Gunnar Tolnæs bereits in den späten 1910er Jahren von der Nordisk als Star aufgebaut wurde und sein Stern in den 1920er Jahren schon am Sinken, er aber nicht desto trotz noch in zahlreichen Filmen zu sehen war, ging Rudolph Valentinos kurzes und skandalreiches Leben, das den US-amerikanischen Film der 1920er Jahre wie kein anderes prägte, 1926 mit einem letzten Triumph zu Ende, als bei seiner Beerdigung 90 000 Menschen die Straßen säumten.³⁰⁷ Das Phänomen ist als »Valentino craze«³⁰⁸ beschrieben worden, welcher vor allem das weibliche Publikum erfasste. Im Jahr seines Todes, 1926, war Valentino mit dem Merchandi-

306 Dass in den USA in der Zwischenkriegszeit neben der Veränderung von Weiblichkeitsbildern auch ein neues Männlichkeitsideal entstanden ist, muss auf mehrere, komplexe Faktoren zurückgeführt werden. Es spielt u. a. eine Rolle, dass Frauen während des Ersten Weltkrieges zunehmend im öffentlichen Raum präsent waren und sowohl verstärkt an der Lohnarbeit beteiligt als auch zur begehrten Zielgruppe der entstehenden Konsumwelt wurden. Privat und öffentlich waren fortan nicht mehr Gebiete, die sich wie noch im 19. Jahrhundert durch klare Grenzen voneinander unterscheiden ließen. Zugleich veränderte sich die Familienstruktur, was die Liberalisierung der Geschlechterordnungen begünstigte. Ähnliches gilt für den europäischen Raum. Auch hier sind der Erste Weltkrieg und die Zwischenkriegsjahre als Umbruchszeit zu beschreiben, in denen sich vieles, so z. B. die Stellung von Frauen, veränderte, was wiederum Einfluss auf die Konstruktionen von Männlichkeits- und Weiblichkeitsidealen hatte. (Vgl. hierzu u. a. ARNFRED und SYBERG: 1974; GÖRANSSON: 2000.) Charlotte Tornbjær weist allerdings auf die Ambivalenz hin, die diese Zeit prägte. Es ist weder von einem eindeutigen Schritt in die Moderne noch von einer absoluten Verharrung im Traditionellen auszugehen. Vielmehr ist ein Nebeneinander von konservativen und progressiven Kräften zu beobachten. (Vgl. TORNBJÆR: 1999.)

307 Vgl. LENK: 1998, II.

308 SINGER: 1990, 104.

sing für seinen neuen Film *The Son of the Sheik* beschäftigt, der als Fortsetzung von *The Sheik* (1921) gerade in die Kinos gekommen war. Im Film von 1921 tritt Valentino in der Rolle des Scheichs Ahmed Ben Hassan auf, in der Fortsetzung von 1926 spielt er dessen Sohn, der ebenfalls Ahmed heißt. Erzählt wird in beiden Filmen die Geschichte der Entführung einer Frau durch einen arabischen Scheich. In *The Sheik* verwandelt sich das anfänglich einseitige Begehren später in Liebe. In *The Son of the Sheik* ist die Entführung eher von Rache gesteuert, erfährt aber letztendlich doch eine glückliche Wendung, so dass auch hier die Versöhnung der Liebenden am Ende steht.

Den Maharadja-Filmen ähneln die Scheich-Filme insofern, als sie eine interkulturelle Beziehung entwerfen, mehr noch aber darin, dass sie einen männlichen Star, der Idol des weiblichen Publikums ist, als einen indischen beziehungsweise arabischen Helden inszenieren. Filmisch sind *The Sheik* von George Melford und *The Son of the Sheik* von George Fitzmaurice allerdings völlig unterschiedlich von *Maharadjaens Yndlingshustru I, II und III*. Ein hohes Tempo, schnellere Schnitte, mehr Dramatik, etliche Actionszenen, vor allem zu Pferde, sowie zahlreiche Außenaufnahmen in endlosen Sandwüsten lassen sie dynamischer und naturalistischer erscheinen als die vom Pathos getragenen Maharadja-Filme. Zudem verkörpert Valentino im Gegensatz zum Maharadscha, der von Anfang an als Gentleman europäischer Façon auftritt und eine gezügelte, sozusagen domestizierte Sexualität nach außen trägt, als Scheich Ahmed eine ungezügelte, sexuelle Leidenschaft, die geprägt ist von misogynen Zügen.

Interessant ist, dass ebenso wie Gunnar Tolnæs' Maharadja-Figur auch Rudolph Valentino mit Strategien der Einschreibung von »Whiteness« in den fremden Raum in Zusammenhang gebracht werden kann. Anders als bei Tolnæs betrifft dies jedoch nicht die Filmfigur, sondern den Schauspieler selbst, da Valentino immer wieder durch seine spanische Herkunft zwar als Anderer markiert wird, diese aber auch zu seiner Adellung beiträgt, da das Spanische als »the most idealized and assimilable form of nonwhiteness«³⁰⁹ galt. Zugleich unterstützt die fremde Herkunft Valentinos Image als heißblütiger Liebhaber.³¹⁰

309 BERRY: 2000, 120.

310 Eva Illouz beschreibt in ihrer Analyse der Vermarktung der romantischen Liebe am Anfang des 20. Jahrhunderts diese als konstitutiv für das Kino. In Bezug auf Valentino

Besonders deutlich wird dies in einer Szene aus *The Son of the Sheik*. Valentino spielt hier einen spätpubertären Rebellen, der leidenschaftlich der jungen Tänzerin Yasmin (Vilma Banky) verfällt. Bei einem der heimlichen Stelldicheins in einer verfallenen Wüstenruine werden sie von der Bande, deren Anführer der Vater Yasmins ist, überrascht. Ahmed wird gefangen genommen und geschlagen, doch schließlich von seinen Dienern befreit. Daraufhin verdächtigt er die Tänzerin des Verrats und entführt sie, um sich an ihr zu rächen. Es kommt zur bekannten Szene im Wüstenzelt des jungen Scheichs, in dem sich ein Szenario des Schreckens anbahnt, das geprägt ist von einer unterdrückt sadistischen Atmosphäre.



Abb. 22
Scheich Ahmed ent-
blößt seine Brust und
zeigt seine Wunden
The Son of the Sheik.
George Fitzmaurice,
1926, Videocapture.

Abbildung 22 zeigt Ahmed, wie er vor Yasmin seine Brust entblößt, um ihr die Wunden zu zeigen, die die Schläge ihres Vaters und der anderen Bandenmitglieder hinterlassen haben. Es sind Stigmata eines traumatischen Erlebnisses, welche die Kränkung seiner männlichen Dominanz anzeigen, Spuren einer Kastrationsszene, in der der jugendliche Held Sexualität und Erwachsensein erprobte. Wiederherstellen will Ahmed seine männliche Identität durch die Erniedrigung der einst begehrten Frau. Gefangen im Wüstenzelt ist Yasmin der Willkür ihres ehemaligen

schreibt sie, ohne dies jedoch näher auszuführen: »Sobald [...] die Filmindustrie den außerordentlichen Erfolg des Films *Der Scheich* (1921) mit Rudolph Valentino in der Hauptrolle erkannt hatte, taten die großen Filmproduzenten alles, um dessen Popularität zu Geld zu machen, indem sie Valentino jenseits der Leinwand als ebenso großen Liebhaber wie im Film erscheinen ließen.« (ILLOUZ: 2003, 37.)

Verehrers hilflos ausgeliefert, der immer wieder andeutet, dass er sich sowohl sexuell als auch mit sonstiger körperlicher Gewalt an ihr vergehen will. »I may be not the first victim – but, by Allah, I shall be the one you'll remember!« heißt es drohend in einem der Zwischentitel. Zu Beginn der Szene legt Ahmed seinen Patronengürtel und seine Waffen ab und zündet sich unmittelbar darauf, als wolle er den Verlust kompensieren, eine Zigarette an.

Auch im vorhergehenden Film *The Sheik* ist eine misogynen Verführungs- bzw. Vergewaltigungsszene im Zelt zentral. Die Geschichte ähnelt der des Fortsetzungsfilms. Allerdings verehrt Scheich Ahmet senior eine junge Europäerin, Lady Diane (Agnes Ayres), die er zu Pferde in sein Wüstenzelt entführt. Die Unterwerfung der Frau stellt jedoch ebenfalls eine der zentralen Szenen dar, an deren Eindeutigkeit die Zwischentitel keinen Zweifel lassen. Der sich im Zelt entwickelnde Dialog zwischen den beiden Antagonisten – Lady Diane: »Why - why have you brought me here?«, Ahmed: »Mon Dieu, are you not woman enough to know?« – gehört ebenso wie einige andere Aussagen des Scheichs – »When an Arab sees a woman he wants, he takes her« und »Lie still, you little fool!« – mittlerweile zu den bekanntesten Zitaten der frühen Filmgeschichte, die sämtliche orientalistische Stereotypen sowie die in diesen enthaltene Abwertung der Frau ausdrücken. Die Unterwerfung des Weiblichen wird in den Scheich-Filmen auch durch die Feminisierung der Landschaft ausgedrückt, da die Sandwüste mit ihren runden Kuppen den Brüsten und dem Gesäß einer Frau ähnelt, deren sich der Held zu Pferde bemächtigt. Miriam Hansen führt aus: »Through concealing dangerous abysses, the eroticised landscape becomes a playground of polymorphous desire, in which the signs of virility – sabres, pistols, cigarettes – remain phallic toys at best.«³¹¹

Neben der Unterwerfung der Frau ist die Auseinandersetzung zwischen Sohn und Vater eines der zentralen Themen von *The Son of the Sheik*. Hansen weist darauf hin, dass der Film die Struktur des Ödipuskomplexes aufgreife, da sich hier der Sohn gegen den Vater auflehne und diesen über das Zuschautragen einer aggressiven Männlichkeit überwinden möchte.³¹² Ausdruck findet das Kräftemessen zwischen Sohn und

³¹¹ Vgl. HANSEN: 1991, 272.

³¹² HANSEN: 1991, 271–272.

Vater in einer Szene im Zelt des jungen Scheichs, in der der Vater den abtrünnigen und liebestollen Sohn zur Heimkehr überreden will und sie sich im Verbiegen von Schwertern zu übertreffen versuchen.

Dass die Scheich-Filme dabei ein Drama der Männlichkeit erzählen, lässt sich an den Ambivalenzen ablesen, die das Geschlechterverhältnis trotz der auf den ersten Blick erkenntlichen Eindeutigkeit weiblicher Unterwerfung und misogynen Aussprüchen suggeriert. Nicht zuletzt wird dies deutlich im Hinblick auf die Kleidung der Figuren, die eine Umkehrung der Geschlechterpositionen nahe legt. Der junge Scheich trägt in beiden Filmen lange Gewänder, Kopfschmuck und Ringe. Yasmin aus *The Son of the Sheik* tritt dagegen in einem eher schmal geschnittenen Kleid auf. Noch deutlicher kommt die Vertauschung der Kleiderordnung in *The Sheik* zum Ausdruck, da die Protagonistin hier tatsächlich Hosen trägt. Lady Diana ist eine junge, emanzipierte Engländerin im schmal geschnittenen Reitkostüm. Verstärkt wird die Weiblichkeit des Scheichs nicht nur durch die Hosen der Lady Diane, sondern auch durch die, ostentativ in einer Spitze gehaltenen Zigarette, die sie sich im entscheidenden Moment anzündet, nämlich dann, wenn die sexuelle Unterwerfung im Zelt beginnen soll. In *The Son of the Sheik* wird dagegen die eindeutige Entmännlichung des Scheichs zurück genommen, was sich u. a. im symbolischen Gehalt der Zigarette ausdrückt: Diesmal ist es Ahmed junior, der sich nach dem Ablegen der Waffen im Zelt mit der Zigarette einen phallischen Ersatz schafft. Der Folgefilm erscheint dadurch modifizierter und viel eindeutiger als sein Vorgänger.

Majorie Garber hat in *Vested interests* gezeigt, dass die orientalistische (Film)Figur häufig Strategien von *cross dressing*, der Vertauschung der männlich bzw. weiblich kodierten Kleiderordnung, unterworfen ist. Garber beschreibt einen »chic of araby«,³¹³ der aus langen Gewändern, Kopfschleiern und Halsschmuck bestehe, die von Männern gleichermaßen getragen werden wie von Frauen. Der Orient funktioniere so als Ort der Inszenierungen von Transgender und Transsexualität. Zugleich werde er als ein Raum von Homoerotik imaginiert, was sich u. a. in der Trennung der Geschlechter in unterschiedliche Bereiche auf tue. Der Harem wird zu einem Raum mit sapphischer Konnotation. Zu erinnern ist an dieser Stelle an die bereits erwähnte These Reina Lewis', die konstatiert,

313 GARBER: 1992, 304.

dass der orientalische Patriarch per se als impotent inszeniert werde und deshalb nicht als Infragestellung des westlich, europäischen Betrachters und dessen voyeuristischem Blick dienen könne.³¹⁴

Rudolph Valentino ist nicht nur in Figur des arabischen Scheichs mit Verweiblichungstendenzen in Verbindung gebracht worden, sondern auch aufgrund seines Äußeren und seines Habitus. Dazu gehören neben dem rasierten Gesicht und dem längeren, weichen Haar auch die in den Filmen ausgespielten Bewegungsabläufe. Gaylyn Studlar hat in einer Analyse von Männlichkeit und Startum in den 1920er und 30er Jahren Valentinos Beziehung zum zeitgenössischen Tanz untersucht, welcher von orientalischen Tanzformen beeinflusst sei und mit der Überschreitung von Geschlechtergrenzen arbeite. Berühmte Tänzer und Tänzerinnen wie etwa Vaslav Nijinsky, Anna Pavlova und Hubert Stowitts präsentierten sich als androgyne Gestalten, deren Geschlecht durch Kostüme zusätzlich uneindeutig wurde. Studlar zeigt anhand von Einzelstudien aus den Filmen Valentinos Parallelen zu den genannten Tänzern auf. In diesem Sinne beschreibt sie ihn als »the greatest evidentiary support of women's challenge to traditional sexual relations and American ideals of masculinity.«³¹⁵ Auch Miriam Hansen interpretiert die Scheich-Filme im Sinne einer Herausforderung von Geschlechterbildern, wobei für sie vor allem die in den Folter- bzw. Vergewaltigungsszenen ausgespielte sadomasochistische Persönlichkeit die umwälzende Wirkung zum Ausdruck bringe: »In making sadomasochistic rituals an explicit component of the erotic relationship, Valentino's films subvert the socially imposed dominance/submission hierarchy of gender roles, dissolving subject/object dichotomies into erotic reciprocity.«³¹⁶ Valentino wird in der Forschung oft als Vorläufer für Filmhelden aus den 1950er Jahren herangezogen. Schauspieler wie Paul Newman, Marlon Brando, James Dean, Sal Mineo, Elvis Presley oder Monty Clift galten als »boys trying to do a man's work«,³¹⁷ als Männer, die durch die Zurschaustellung von Gefühlen,

314 Vgl. LEWIS: 1996, 180–181.

315 STUDLAR: 1996, 151.

316 HANSEN: 1991, 271.

317 COHAN: 1997, 201. Gegenüber gestellt werden den neuen Filmhelden die »old reliable favorites – Clark Gable, Jimmy Stewart, Gary Cooper, John Wayne and company.« (COHAN: 1997, 201.)

Schwächen und Unvollkommenheiten in ihrer Männlichkeit scheitern und weibliche Züge zur Schau stellen würden.³¹⁸

Blickt man unter dem Aspekt der Verweiblichung auf die Figur des Maharadschas, so fällt zunächst auf, dass auch er lange Gewänder, Halschmuck, Ringe und tourbanartige Kopfbedeckungen trägt und Tolnæs ein glatt rasiertes Gesicht und einen eher schmalen Körperbau hat. Dass der Maharadscha bzw. Tolnæs jedoch anders als Valentinus Scheich nicht so eindeutig mit Strategien der Verweiblichung in Zusammenhang gebracht werden kann, zeigt ein Vergleich mit einer weiteren zentralen Gestalt des orientalistischen Diskurses. Es ist besonders der von Hansen hervorgehobene Aspekt des Sadomasochistischen, der die Unterschiede zwischen den beiden Figuren manifestiert.

Die Darstellung orientalischer oder arabischer Helden im 20. Jahrhundert, vor allem im Film, wurde deutlich geprägt von der Gestalt und Geschichte des Engländers T. E. Lawrence. Lawrence war im Ersten Weltkrieg in Ägypten stationiert, wo er, zunächst im Auftrag Großbritanniens, später immer eigenständiger, gemeinsam mit den Arabern Krieg gegen die Türken führte. Berühmt wurde er aufgrund seiner politischen Funktion – mal Staatsmann, mal Spion –, mehr noch durch sein Buch *Seven Pillars of Wisdom* (1926) und nicht zuletzt, post mortem, durch den 1962 erschienenen Film *Lawrence of Arabia* von David Lean. Majorie Garber bezeichnet Lawrence als Vorbild für viele westliche Filmhelden, die Orientalen darstellen. Er verkörpere die Figur des westlichen Aristokraten im exotischen Gewand:

³¹⁸ Mit Steven Cohan lässt sich die These der Verweiblichung jedoch einer Kritik unterziehen. Cohan wendet ein, dass die neuen Helden der 1950er Jahre zwar exzessiv inszeniert werden würden, dies aber nicht zur Markierung einer brüchigen und damit weiblichen Identität führe, sondern vielmehr dazu diene, um eine exzessive, männliche Sexualität zur Schau zu stellen und damit das weibliche Filmpublikum anzusprechen, d. h. dem weiblichen Begehren Raum zu verleihen. Cohan schreibt: »Far from following the critical consensus, then and now, that the new stars were simply feminised (and hence »lesser«) males in contrast to big »he-men« like Wayne, I claim that their disruptive status as »boys who are not men« summarizes an important reconfiguration of masculinity in movies in this period because their »new look« challenged the conflation of »gender« and »sexuality« underwriting the symbolic economy with which »boys« were made legible as the opposites of »men«.« (COHAN: 1997, 203.) Auch auf Valentino trifft zu, dass die Uneindeutigkeiten und Ambivalenzen eher der Unterstützung seiner erotischen Ausstrahlungskraft dienen.

The celebrity of Lawrence, the spectacular success of his story, [...] itself contributed to the vogue of romantic films about »Arabia« that swept the U.S. in the twenties. In many ways Lawrence is the phantom presence behind the figure of the Western aristocrat in exotic »fancy dress«, the sheik of Araby.³¹⁹

In Leans Film von 1962 nimmt ähnlich wie in *The Son of the Sheik* eine Folterszene eine zentrale Stellung in der Entwicklung der filmischen Handlung ein. Lawrence gerät in die Hände der Türken und wird geschlagen. Angedeutet wird eine Vergewaltigung durch einen der Offiziere. Infolgedessen trennt sich Lawrence von den Arabern und kehrt in die englische Armee zurück. Der Film interpretiert die Szene als Steigerung der sadistischen Lust Lawrences sowie gleichermaßen als Zeichen seiner masochistischen Neigungen, deren Zusammenspiel als seine spezifischen Charakteristika in die Geschichte eingegangen ist. Kaja Silverman weist in ihrem Buch *Male Subjectivity at the Margins* auf »Lawrence's sexuality – or, to be more precise, his homosexuality«³²⁰ hin, welche, so Silverman, narzisstisch sowie masochistisch geprägt sei. Lawrence betreibe eine Art doppelter Mimesis: Einerseits unterlaufe er das klassische koloniale Paradigma, indem er die Haltungen, Gebräuche und Kleidung der Araber adaptiere. Andererseits reproduziere er es, da er sich durch die Maskerade zugleich in eine Machtposition setze. Die Ausführungen zur Geschichte von und den Geschichten über Lawrence zeigen, dass sich zu Rudolph Valentino und den Scheichfiguren viele Parallelen ziehen lassen, was nicht zuletzt die zentrale Funktion der Folterszene sowie die ambivalente Geschlechterzuordnung deutlich machen.³²¹

319 GARBNER: 1992, 309.

320 SILVERMAN: 1992, 300.

321 Auch Edward Said beschreibt in *Orientalism* die arabische Maskerade Lawrences, allerdings nicht unter dem Fokus auf dessen Sexualität. Für ihn ist Lawrence ein Beispiel für einen weißen Orientalisten, der sich durch seine Maskerade den Orient aneigne, indem er dessen Geschichte als seine individuelle und persönliche Geschichte erzählt: »[...] Lawrence vision became the very symbol of Orient trouble [gemeint ist der Kampf zwischen Vergangenheit und Modernität, Anm. C. G.]: Lawrence in short, had assumed responsibility for the Orient by interspersing his knowing experience between the reader and history [...] it is also a form of displacement and incorporation by which one voice becomes a whole history, and – for the white Westerner, as reader or writer – the only kind of Orient it is possible to know.« (SAID: 1978, 243.) Said betrachtet Lawrence sowie weitere imperiale Militärführer, Staatsmänner und andere Akteure auf dem politischen und militärischen Parkett als Zeichen für einen Übergang von einem akademischen Orientalismus zu einem instrumentellen, d. h. von der wissenschaftlichen

Auch in *Maharadjaens Yndlingshustru III* kommt eine Bestrafungsszene vor, die in ihrer Ausgestaltung den Scheichfilmen durchaus vergleichbar ist, wie auf Abbildung 23 ersichtlich ist. Allerdings trifft es hier nicht den Maharadscha, sondern einen ungehorsamen Diener, der im Keller des Palastes ausgepeitscht wird. Dieses Detail macht deutlich, dass sich die Konzeption der männlichen Hauptfigur in *The Son of the Sheik* sowie in *Maharadjaens Yndlingshustru III* deutlich voneinander unterscheiden.



Abb. 23
Folterszene im
Palastkeller des
Maharadschas – ein
verräterischer Diener
wird ausgepeitscht
*Maharadjaens
Yndlingshustru III.*
August Sandberg,
1926, Nordisk,
Videocapture.

Während der Maharadscha nicht mit Infragestellungen seiner Integrität und Identität in Zusammenhang gebracht wird, ist Scheich Ahmed eine ambivalente Figur, die Konzepte von Männlichkeit und Orientalismus in Frage stellt, sie aber zugleich auch bestätigt. Tolnæs dagegen wird als ›Mann par excellence‹ inszeniert, der patriarchal, heterosexuell, weiß und ganzheitlich ist, trotz seiner orientalischen Identität. Von Bedeutung ist dabei, dass Tolnæs keinen arabischen Scheich, sondern einen indischen Maharadscha darstellt. Obwohl sich durchaus Parallelen zwischen der arabischen und der indisch-orientalischen Mode ausmachen lassen, die vor allem in den langen Gewändern und dem Schmuck bestehen, ist dennoch ein signifikanter Unterschied zwischen der Imagination des Arabischen und des Indischen festzuhalten. Es handelt sich um die bereits erwähnte, zeitgenössische Verbindung zwischen dem Indischen und dem Arabischen, wie dies beispielsweise in einigen der bereits zitierten Texten Marie-Louise Droops zum Ausdruck kommt.

Beschreibung zur militärischen und politischen Erschließung und Manipulation. (Vgl. SAID: 1978, 246.)

Droops Beschreibungen beziehen sich auf einen Gunnar Tolnæs aus den späten 1910er Jahren. Die darin enthaltenen Beschwörungsformeln von Männlichkeit³²² könnte man als Reaktion auf unterschwellig vernommene Verweiblichungsvorwürfe lesen, denen sich vielleicht auch ein von Tolnæs gespielter indischer Maharadscha im langen Gewand zu stellen hatte (Hierfür gibt es allerdings keine entsprechenden Belege). Beschwört wird aber nicht wie in den Scheich-Filmen die Jugendlichkeit des Helden, sondern vielmehr die scheinbar natürliche Aristokratie und männliche Gesetztheit. Betrachtet man neben Droops deutlich von Propagandastrategien durchzogenen Werbetexten für die Nordisk und deren Produktionen andere Quellen wie z. B. Filmkritiken in Fachzeitschriften, ist ein differentes Bild Tolnæs' zu entdecken, das hauptsächlich auf Unterschieden basiert, die durch das Genre bedingt sind. Darüber hinaus aber lässt sich auch eine zeitliche Entwicklung beobachten, die durch das Altern des Schauspielers sowie Veränderungen von Idealen und Vorbildern zu erklären ist. Anhand eines bereits teilweise zitierten Zitats aus der deutschen Zeitschrift *Der Filmkurier* kann dies deutlich gemacht werden. Das Scheitern des Films *Maharadjaens Yndlingshustru III* an den Kinokassen, dem der Anschluss an die Erfolge der ersten beiden Maharadja-Filme nicht gelang, wird hier dadurch erklärt, dass Tolnæs nicht länger dem zeitgenössischen Ideal entspricht. Da heißt es: »Aber ach – dieser Märchenprinz ist ein gesetzter, sich seiner Wirkung bewusster grand seigneur, wie es sich für jemanden schickt, der im gewöhnlichen Leben ein berühmter Filmstar ist und auf den Namen Gunnar Tolnæs hört.«³²³

Tolnæs' schwindende Bedeutung liegt indes auch am zunehmenden Einfluss des US-amerikanischen Films, in dem jugendliche und leidenschaftliche Helden mit einer betont ausgespielten (erotischen) Körperlichkeit im Zentrum stehen. In Dänemark wurden ab den 1920er Jahren verstärkt US-amerikanische Produktionen gezeigt, die vor allem den Geschmack des Publikums, nach und nach aber auch die Machart von Filmen beeinflusste. Auf die Inszenierung von *Maharadjaens Yndlingshustru III* trifft dies jedoch nicht zu. Umso interessanter ist es, dass sich, obwohl es stilistisch keine vergleichbaren Momente zwischen *The Son of*

³²² Vgl. u. a. DROOP: 1919a, o. S.

³²³ *Filmkurier*, 28.II.1926, o. S.

the Sheik und *Maharadjaens Yndlingshustru III* gibt, auf der Ebene der Bildmotive viele Parallelen entdecken lassen. Eine der Parallelen ist die bereits angesprochene Folterszene, die zwar anders fokussiert, aber dennoch äußerst ähnlich dargestellt wird. Da beide Filme im gleichen Jahr Premiere hatten – *The Son of the Sheik* am 9.7.1926 und *Maharadjaens Yndlingshustru III* am 24.8.1926 – lässt sich jedoch keine unmittelbare Adaption des einen oder anderen nachweisen. Dass beide Filme das Foltermotiv aufgreifen, basiert somit eher auf einem allgemeineren orientalistischen Diskurs, wie der Vergleich mit T. E. Lawrence gezeigt hat. Als eine solche orientalistische Bildfigur lässt sich in *The Son of the Sheik* und *Maharadjaens Yndlingshustru III* auch die Parallelisierung von Frauen mit Affen und Papageien ausmachen. *The Son of the Sheik* zeigt ebenso wie *Maharadjaens Yndlingshustru III* im Wechsel Aufnahmen von Frauen und Tieren. In Sandbergs Film dienten die Tieraufnahmen der Markierung der Haremsdamen als habgierig, primitiv und unzivilisiert (vgl. Abbildung 19). In *The Son of the Sheik* wird die entführte Yasmin mit dem Papagei in Verbindung gebracht. Als sein Vater in das Wüstenzelt kommt, um seinen Sohn zur Räson zu bringen, will dieser ihm die Anwesenheit von Yasmin verheimlichen und gibt deshalb vor, dass sich im Nebenzimmer ein Papagei befinde, dessen Gekrächze zu hören sei. Aus diesen Beobachtungen kann man schließen, dass sich trotz der aufgezeigten Differenzen wie die unterschiedliche Machart sowie die unterschiedliche Inszenierung der männlichen Stars die Scheich- und Maharadja-Filme auf Ebene der Alterisierungsstrategien doch ähneln und auf allgemeine Topoi des orientalistischen Diskurses zurückgreifen.

Das Besondere an Valentinos Filmen, aber auch an den Maharadja-Filmen ist die Fokussierung auf den männlichen Helden und Schauspieler, dessen Geschlecht, besonderes im Falle Valentinos, jedoch alles andere als eindeutig ist, was auch durch die orientalistische und exotistische Maskerade bedingt wird. Zu fragen ist nun, wie sich die auf der Leinwand vorgeführten Dramen von Männlichkeit kontextualisieren lassen. Dies ist im Zusammenhang mit dem Genre der Maharadja- sowie der Scheich-Filme zu sehen. Es handelt sich um Melodramen, welche lange als spezifisch weibliches Genre galten. Das Melodramatische hat jedoch nicht nur einen wesentlichen Einfluss auf die Repräsentation von Weiblichkeit, sondern auch auf die von Männlichkeit. Die Maharadja-Filme bieten sich dabei aufgrund der Tatsache, dass es mit Robert Dinesens und

August Bloms Versionen von 1916 und 1919 zwei Folgefilme, mit A. W. Sandbergs Film von 1926 ein Remake sowie mit Lau Lauritzens *Maharajaens Yndlingsflamme* von 1919 eine Parodie desselben Stoffes gibt, für eine Analyse melodramatischer Entwicklung in besonderem Maße an. Sie erzählen somit nicht nur einen Teil der Geschichte orientalistischer Repräsentation, sondern darüber hinaus auch ein Stück Filmgeschichte: Sie handeln von der Genese des Melodramas, welchem in der dänischen Filmgeschichte eine zentrale Funktion zukommt. Dies soll im folgenden Kapitel dargelegt werden. Von Bedeutung ist dabei, dass die Geschichte des Melodramas in besonderem Maße mit den Kategorien »Whiteness« und »Rasse« zusammenhängt, was u. a. auf die dichotomische Grundstruktur von gut und böse, schwarz und weiß zurückzuführen ist. Orientalistische und exotistische Melodramen bündeln und verschärfen also zentrale Modi des Melodramatischen. Die Überlegungen zu Sexualität, Geschlecht und »Whiteness« können damit durch die Ausführungen zum Melodrama um Fragen nach dem Genre und dem Modus der Repräsentation erweitert und vor allem einer Theoretisierung unterworfen werden, die zentrale Aspekte der Filmgeschichte hervorhebt. Dabei ist an dieser Stelle erneut auf die dänischen Hvide Slavehandel-Filme zurückzugreifen.

5 Der Maharadscha und das Melodrama. Die Genese eines Genres

5.1 Zum Problem der Gattungszuschreibung

Emily Altenloh weist in ihrer 1914 geschriebenen *Soziologie des Kinos* auf ein Phänomen hin, das mittlerweile als Mythos der dänischen Filmgeschichte zu beschreiben ist. Im Text heißt es:

Einen Umschwung für die Kinoprogramme, einen Aufschwung für die gesamte Industrie bedeutete dann das Erscheinen des ersten modernen Sensationsdrama *Die weiße Sklavin*.³²⁴ Charakteristisch für diese Gattung ist das soziale Moment. Ja, die Vorliebe dafür ist so stark, daß das Wort ›sozial‹ zum gebräuchlichsten Beiwort in der Kinoreklame geworden ist. Damit scheint die Filmfabrikation auf ein Stoffgebiet gestoßen zu sein, das heute breiten Platz in der Interessensphäre aller Volksschichten behauptet. Eine dänische Firma hat dieses Drama auf den Markt gebracht und damit den Grundstein für die jetzige Bedeutung der dänischen Industrie gelegt.³²⁵

Hervorgehoben wird das ›soziale Moment‹, womit Altenloh die Bezugnahme auf den historischen Sachverhalt des Mädchenhandels und sein kritisches Potential meint. Altenlohs Beschreibung führte in der Filmgeschichtsschreibung zur Genese des Soziodramas oder des sozialen Dramas, wobei in ihrem Text die Begriffe nur indirekt vorkommen und als eigentliche Gattungsbezeichnung das Wort ›Sensationsdrama‹ verwendet wird. Es ist ein modernes Genre, das sich von früheren Filmen vor allem durch die Entwicklung von narrativer Stringenz auszeichnet, durch die der soziale Bezug erst hergestellt werden kann. Sowohl Michael Esser als auch Heide Schlüpmann haben auf die realistische Ausrichtung der Soziodramen verwiesen und schließen damit an Altenlohs Charakteristik an.³²⁶

Caspar Tybjerg hat in seiner Geschichte des frühen dänischen Kinos *An Art of Silence and Light* aufgezeigt, dass es in der Gattungsbestim-

³²⁴ Ob sich Altenloh hier auf den von Viggo Larsen 1907 gedrehten Film *Den hvide Slavinde* [Die weiße Sklavin] bezieht oder auf die späteren Versionen Bloms und Cohns von *Den hvide Slavehandel I* ist nicht endgültig zu klären. Im Kontext erwähnt Altenloh die Jahreszahlen 1900 und 1902, so dass zu vermuten ist, dass sie sich auf den früheren Film bezieht. Ihre weiteren Ausführungen zum sozialen Drama aber weisen eher auf eine Auseinandersetzung mit den Filmen aus den 1910er Jahren hin.

³²⁵ ALTENLOH: 1914, 9.

³²⁶ Vgl. SCHLÜPMANN: 1992, 209; ESSER: 1994, 56.

mung früher fiktionaler Filme keine einheitliche Vorgehensweise gegeben hat und auch heute noch gibt. ›Soziodrama‹, ›Melodrama‹, ›Sittendrama‹, ›Sensationsdrama‹, ›erotisches Melodrama‹ oder auch ›folkekomedie‹³²⁷ sind gleichermaßen üblich und werden beliebig auf ein und denselben Film angewendet. So stammt das ›Sittendrama‹ aus einem spezifisch deutschen Kontext. ›Soziodrama‹ dagegen ist ein Begriff, der, laut Tybjerg, vor allem von der deutschen Filmwissenschaftlerin Heide Schlüpmann in Anlehnung an Altenloh geprägt wurde und nicht primär einem zeitgenössischen Diskurs entspricht. In Dänemark war der Ausdruck ›social dramaer‹ zwar üblich, bevorzugt aber wurde der des ›erotischen Melodramas‹, wodurch die Liebesgeschichte und der amouröse Gehalt der Filme in den Fokus gerieten. Tybjerg problematisiert: »The white slavery films were indeed referred to as »social dramas« in Denmark. But [...] the very similar stage play was presented as a folkekomedie, and there are a number of good reasons for calling the white slave films melodramas.«³²⁸ Hier soll dafür plädiert werden, die Hvide Slavehandel-Filme als Mischung von Genres zu bezeichnen, da sie nicht nur soziale Themen aufgreifen und erotische Details sichtbar machen, sondern darüber hinaus Elemente des Kriminal- und Detektivfilms enthalten.³²⁹

Es gibt jedoch durchaus Unterschiede zwischen den einzelnen Gattungsbezeichnungen. So macht Heide Schlüpmann in ihrem Artikel über *Early Cinema: Melodrama. Social drama* einen graduellen Unterschied zwischen den Gattungen Melodrama und Soziodrama aus. Melodramen beschreibt sie als »patriarchal forms of culture« mit »disciplinary function.«³³⁰ Die Heldin trete in ihnen nicht als Erzählerin auf und entwickle so keine eigene Perspektive, sondern folge der dominanten, patriarchal geprägten Ordnung. In Soziodramen dagegen findet Schlüpmann ein

327 [Volkskomödie]

328 TYBJERG: 1996, 90. So auch Kirsten Drotner, die in ihrem Aufsatz zu Melodrama und Pubertät schreibt: »Faktisk er den første danske spillefilm et melodrama, nemlig *Den hvide Slavehandel* fra 1910, som fik kæmpesucces og blev efterlignet af udenlandske selskaber« (Drotner 1991, 81.) [Faktisch ist der erste dänische Spielfilm ein Melodrama, nämlich *Der weiße Sklavenhandel* von 1910, der sehr erfolgreich war und von ausländischen Filmfirmen nachgeahmt wurde]. Drotner bezieht sich auf die Versionen der Nordisk Films Kompagni und von Fotorama.

329 Vgl. auch SCHLÜPMANN: 1990, 187–188.

330 SCHLÜPMANN: 1992, 207.

gegenläufiges Potential. Diese entsprächen nicht nur durch ihre Wirklichkeitsnähe und ihre Darstellung aktueller Themen dem weiblichen Alltag, sondern hätten darüber hinaus eine widerständige Ästhetik, die Schlüpmann im Stil des Kinos der Attraktionen, der Aneinanderreihung von einzelnen Bildern gegeben sieht, die nicht durch narrative Integration aneinander gebunden werden.

Das Beispiel der Hvide Slavehandel-Filme macht deutlich, dass Gattungsbezeichnungen im Kontext des frühen Films höchst vage sind, aber dennoch für die Filmproduktion und Vermarktungsstrategien eine große Rolle spielen. Das dänische Kino wird fortan mit der Urheberschaft des ersten modernen Soziodramas beziehungsweise Melodramas in Verbindung gebracht. Tatsächlich gehört *Den hvide Slavinde* mit 155 m zu den ersten längeren Filmen des Stummfilmkinos überhaupt, der seinen Ruhm allerdings vor allem durch die zahlreichen Remakes erhalten hat, wie die 1910 gedrehten Version Alfred Cohns und August Bloms, die mit 706 m und 603 m bedeutend länger sind. Aufgrund der Popularität dieser Filme ging der Stoff als Gründungsmoment in die Geschichte des frühen dänischen Kinos ein. Die Einteilung in Gattungen und die Festlegung eines spezifischen Genres sind folglich an sich problematisch, was insbesondere für den von Heide Schlüpmann und anderen unternommenen Versuch zutrifft, über Gattungsdefinitionen Ideologiekritik zu üben. Zudem stellt sich die Frage, ob man nicht eher von Modi der Repräsentation als von Gattungen sprechen sollte, wie die These der Überlagerung oder Vermengung verschiedener Gattungselemente (so z. B. in den Rettungsdramen) nahelegt.

Wie sieht dies nun in Bezug auf die Maharadja-Filme aus? Hier wird der Aspekt der Kriminal- und Rettungsgeschichte reduziert und das Melodramatische fokussiert. Sozialkritik, wie sie in den Hvide Slavehandel-Filmen vorkommt, spielt eine eher untergeordnete Rolle. In der Haupt-handlung wird sie nicht entfaltet, sondern von Nebenfiguren verkörpert, wie anhand des Matrosen Præstegaard aus *Maharadjaens Yndlings-hustru III* deutlich wird. Sowohl in den Hvide Slavehandel- als auch in den Maharadja-Filmen aber werden zentrale Topoi des Melodramatischen inszeniert. Es sind zum einen die Funktion der Familie, die in vielen frühen Filmen eine zentrale Rolle spielt, sowie Momente des Mitgefühls und des (weiblichen) Leidens. Zum zweiten lässt sich anhand der dänischen Stummfilme der Begriff des Melodramas auf das frühe Kino

hin fokussieren. Ben Singer hat diesbezüglich eine Neudefinition gefordert, die Festlegung auf das Familiäre und Private in Frage gestellt und anstelle dessen Aspekte der Sensation und Action hervorgehoben.³³¹ Anhand der Maharadja-Filme können beide Bereiche zusammen gebracht und einer neuen Lesart unterzogen werden.

5.2 Topoi des Melodramatischen

5.2.1 Familie und Leiden

Linda Williams stellt in ihrem 2001 erschienenen Buch *Playing the race card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson* die These auf, dass die Hauptmerkmale des Melodramas weder der Exzess noch eine antagonistische und archaische Ausrichtung seien und es damit nicht als grundsätzlich Anderes dem klassischen und realistischen Film gegenübergestellt werden könne. Sie schreibt: »[...] melodrama is neither archaic nor excessive but a perpetually modernizing form that can neither be clearly opposed to the norms of the »classical« nor to the norms of realism.«³³² Melodrama sei, so Williams, »a mode of representation with a particular moralizing function operating across many genres«,³³³ deren hauptsächliches Merkmal die Rührung des Zuschauers sei.³³⁴

Mit dieser Definition des Melodramas spricht Williams mehrere Punkte an, die zu dessen zentralen Beschreibungskategorien gehören. Dazu zählen die Verbindung zwischen Melodrama und Exzess, zwischen Melodrama und Moderne, zwischen Melodrama und Rührung, der moralische Anspruch sowie das Nebeneinander von Pathos, Action und Realismus. Williams Kritik macht allerdings zugleich deutlich, dass sich die jüngste Forschung mittlerweile von diesen Klassifikationen distanziert hat und eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Melodrama fordert.

Einige der von Williams genannten Kriterien findet man bereits in zwei Texten aus den 1970er Jahren, die zu Schlüsseltexten der Melodra-

³³¹ Vgl. SINGER: 1990.

³³² WILLIAMS: 2001, 12.

³³³ WILLIAMS: 2001, 16.

³³⁴ WILLIAMS: 2001, 12.

ma-Forschung wurden. Einer davon ist Peter Brooks' Werk über *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* von 1976. Brooks bindet hier die Entstehung des Melodramas an die Entsakralisierung der modernen Welt. Historischer Bezugspunkt ist die französische Revolution. Der zunehmenden Orientierungslosigkeit in der Moderne halte das Melodrama eine neue moralische Ordnung entgegen, an die sich der Zuschauer halten könne und die die Begriffe von gut und böse neu definiere. Diese neue Ordnung werde bestimmt durch das Moralisch-Okkulte, das sich als ein Sammelplatz fragmentarischer und profanierter Überbleibsel sakraler Mythen darstellt.³³⁵ Der Begriff Exzess bezeichnet einen Triumph des Begehrens über die Wirklichkeit, »a plenitude of meaning that restores melodramatic subjects to a fullness of expression,«³³⁶ wie Williams in Bezug auf Brooks zusammenfasst.

Auch Thomas Elsaesser, dessen Texte ebenfalls zentral für die Melodrama-Forschung sind, beschreibt das Exzessive als wichtiges Kriterium des Melodramatischen. Elsaesser versteht es als einen Überschuss an Emotion, an Konflikt und Leiden, wobei sich die eigentliche Dramatik nicht in der Geschichte selbst, d. h. zwischen den Figuren, abspiele, sondern im Dekor sowie in Farbe und Musik ausdrücke. Elsaesser bezeichnet, wie später Brooks, das Melodrama als bürgerlichen Ursprungs, dessen zentrale Figur die Familie sei, die zum Schauplatz der Konflikte werde.³³⁷ Damit legt Elsaesser zwei wichtige Schwerpunkte, die in der Theoriebildung im Folgenden überwiegen sollen: psychoanalytische Ansätze und marxistische Ansätze, die, wie Christian Cargnelli so treffend schreibt, »die bürgerliche Familie als ödipale Arena und Ort sexueller Unterdrückung (vor allem der Frau) bzw. als Schauplatz der Widersprüche des Kapitalismus«³³⁸ aufrollen.

Sowohl Brooks als auch Elsaesser betrachten das Melodrama als eine spezifisch moderne Darstellungsform, dessen Genese unmittelbar an die Ausbildung des Bürgertums gebunden ist.³³⁹ Das Melodramatische ist

335 Vgl. BROOKS: 1994, 39. Vgl. auch BROOKS: 1976.

336 WILLIAMS: 2001, 18.

337 Vgl. ELSAESSER: 1994.

338 CARGNELLI: 1994, 14.

339 Historisch begann die Entwicklung des Melodramas als eine Modifikation des Dramas und der Oper, indem es Elemente beider Bereiche verknüpfte. Allerdings san-

jedoch eher einer konservativen Logik unterworfen, da es auf die Verluste der Moderne reagiert und diese zu überspielen versucht: es reinszeniert eine gesicherte Ordnung, deren Grundstruktur die der Familie ist. Bezieht man das auf die anhand der Maharadja-Filme aufgestellte These der Einschreibung von »Whiteness« sowie einer bürgerlichen Ordnung in den orientalisierten Raum, lässt sich schlussfolgern, dass sie eine eskapistische Struktur verfolgen: Ordnungsstrukturen, Machtgefühle und ein göttliches Reglement der Geschicke werden nicht länger als Teil der eigenen Gesellschaft betrachtet, sondern in eine fremde Welt verlagert, die die Wiederherstellung all dieser verloren geglaubten Phänomene verheißt. Die Exotisierung und Orientalisierung macht somit einerseits das Verlustgefühl deutlich, verspricht aber zugleich eine Rekonstituierung des Verlorengeslaubten im imaginären Raum.

Von Bedeutung ist, dass sich die Konflikte in den Maharadja-Filmen vor allem innerhalb der Haremsgemächer sowie der Palasträume abspielen, wobei deren Setting, Dekor und Einrichtung die moralischen Konflikte der Handlung unterstreichen. Thomas Sobchack hat diese Verlagerung in den Innenraum als ein klassisches Phänomen von Melodramen beschrieben. Er formuliert: »Although scenes do take place outdoors, interiors – the places where women live and work – remain the privileged spaces of filmed melodrama.«³⁴⁰ Melodramen verlagern also die Handlung ins Private und nehmen eine Kritik von Gesellschaft und Politik allenfalls in übertragenem Sinne vor. Entscheidende Wendungen und Umkehrungen finden, so Sobchack, häufig in Räumen mit Betten, in Schlafzimmern, statt, die zur Arena der Trennung oder Wiedervereinigung der Partner werden.³⁴¹ Inbegriff eines solchen privaten und darüber hinaus weiblich kodierten und abgeschlossenen Raumes ist der Harem.

Die Konzentration auf den Innenraum und die Familie hat dazu beigetragen, dass das Melodrama als spezifisch weibliches Genre aufgefasst worden ist. Unterstützt wurde dies auch durch die Tatsache, dass die

gen die Protagonisten nicht wie in der Oper oder auch im Vaudeville selbst, sondern die Handlung wurde von Musik begleitet. Man geht davon aus, dass das Melodrama das Theater dem Kleinbürgertum öffnete und es weniger elitär sowie der Bildung verpflichtet machte. Insofern lassen sich nicht nur aufgrund der Aufführungspraxis, d. h. der Untermalung der Handlung mit Musik, sondern auch auf der Ebene der Publikumsorganisation Parallelen zum Stummfilm beschreiben.

340 SOBCHACK: 1993, 262.

341 Vgl. SOBCHACK: 1993, 271.

Darstellung des Exzessiven als spezifisch weiblicher Modus galt.³⁴² In diesem Kontext entstand der Begriff des ›Women's Film‹ für ein Genre, das »für ein weibliches Publikum produziert wurde, das weibliche Hauptfiguren in den Mittelpunkt stellte und ihrer privaten Sphäre, ihren spezifisch weiblichen Problemen breiten Raum gab.«³⁴³ Mittlerweile ist dieses Konzept jedoch wiederholt kritisiert worden, da hier eine Festschreibung von Frauen an einen spezifischen Raum, nämlich den der Familie und des Privaten, vorgenommen und darüber hinaus Aspekte des weiblichen Begehrens negiert werden würden.³⁴⁴

Obwohl eine grundsätzliche Verbindung von Melodrama und Weiblichkeit in Frage gestellt werden muss und sich als höchst problematisch erweist, erscheint im Hinblick auf die Maharadja-Filme ein weiterer Kernmodus melodramatischer Inszenierung interessant, der ebenfalls mit Geschlechterrollen in Zusammenhang steht. Es ist die Figur des weiblichen Leidens. Dabei werden in den Maharadja-Filmen die sadistischen und misogynen Aspekte nicht drastisch ausgespielt, sondern eher subtil dargestellt. Zur Qual wird für Elly in *Maharadjaens Yndlingshustru I* und *III* die Entscheidung zwischen der Liebe zum Maharadscha, den für sie unmöglichen Lebensbedingungen in Indien und der Heimat. Außerdem leidet sie an der Bestrafung durch den Maharadscha. In *Maharadjaens Yndlingshustru II* ist es die Intrige von Armine Robert und den Hofangestellten des Maharadschas sowie wiederum das Verhalten des Maharadschas, die Elly unrechtmäßiges Leid zufügt. Um dies zu verdeutlichen, wird immer wieder Ellys Gesicht ins Zentrum des Bildes gestellt, so dass ihre Emotionen für den Zuschauer bzw. die Zuschauerin besonders eindrücklich nachzuvollziehen sind. Die Fokussierung des weiblichen Gesichts durch Close-ups gehört zu den Strategien melodramatischer Inszenierung wie auch die Aneinanderreihung manichäischer Shots, die die Gegensätzlichkeit von schön und hässlich, rein und wild, gut und böse hervorheben.³⁴⁵ Die zentrale Stellung des weiblichen Leidens im Melodrama macht deutlich, dass sich *The Son of the Sheik* mit Rudolph Valentino durch seine Zurschaustellung männlichen Leidens in

342 Vgl. DROTNER: 1991, 83.

343 CARGNELLI: 1994, 16.

344 Vgl. u. a. CREED: 1978; WILLIAMS: 2001, 12.

345 Vgl. FLITTERMAN-LEWIS: 1994, 4. Flitterman-Lewis entwickelt ihre Thesen anhand der zwei Filme G. W. Griffith' *Way Down East* (1920) und *Broken Blossoms* (1919).

der Folterszene deutlich von anderen Melodramen abhebt und sich so die dargestellten Thesen der Herausforderung traditioneller Geschlechterverhältnisse durch Valentino verifizieren lassen. Dass er Strategien der Verweiblichung unterworfen ist, lässt sich somit auch auf das Genre des Melodramas beziehen.

Die durch das Leiden der Hauptfigur hervorgerufene Rührung wird durch zwei weitere melodramatische Mechanismen verstärkt: das Gefühl des Zu-Spät-Kommens und die Rettung in letzter Minute. Stephen Neale weist darauf hin, dass wir nicht nur weinen, wenn die Rettung tatsächlich zu spät kommt und der Tod der Hauptfigur dargestellt wird, sondern auch bei Melodramen mit einem Happy End.³⁴⁶ Hier ist das Moment der Verzögerung wichtig, das die Rettung hinausschiebt und erst in letzter Minute glücken lässt. Linda Williams präzisiert die psychoanalytischen Ansätze Neales zum Verständnis der melodramatischen Rührung, indem sie den Aspekt von Zeit und Raum einbezieht. »To watch a last-minute rescue«, schreibt sie, » [...] is to feel time in two contradictory ways.«³⁴⁷ Der Zuschauer befinde sich zwischen Aktion und Retardierung, ist aber dem Handlungsgeschehen ausgeliefert. Williams formuliert:

We are moved in both directions at once in a contradictory hurry-up and slow-down. The effect is to propel events into the future while insisting on the continued reminder of the past pathos of »too late«. However, often if a film invests too much time in suspenseful delays that enhance the effect of the »in-the-nick-of-time« rescue, it cannot then convincingly revert to the pathos of »too late« in the end. Paradoxically, it is as if the more the temporal prolongation of suspense builds, the more sure we can be that this investment of time will have a successful outcome.³⁴⁸

In den Maharadja-Filmen geht es zunächst um Fragen nach dem Funktionieren der Beziehung zwischen Elly und dem Maharadscha, nach der Erfüllung ihrer Liebe, aber auch um Fragen nach der Rettung Ellys und um ihre Heimkehr nach Dänemark bzw. Europa. Es lassen sich zwischen den klassischen Rettungsdramen und den Maharadja-Filmen wesentliche Unterschiede aufzeigen. Die Bedeutung der Heimkehr nach Dänemark erfährt in den Maharadja-Filmen eine Verschiebung. Stellt sie in den klassischen Rettungsdramen das Happy End dar, so ist sie in den Maharadja-Filmen gleichbedeutend mit dessen Scheitern. Gleichzeitig ver-

³⁴⁶ Vgl. NEALE: 1992, 8–9.

³⁴⁷ WILLIAMS: 2001, 33.

³⁴⁸ WILLIAMS: 2001, 32–33.

schiebt sich auch die Erwartungshaltung des Zuschauers. Dass Elly am Schluss des Films den Palast verlässt, wird nicht als ihre Befreiung bewertet, sondern als Ende der einst märchenhaft inszenierten Ehe und gleichsam als ein gescheiterter Versuch Ellys, sich im orientalischen Paradies heimisch zu machen. Sowohl *Maharadjaens Yndlingshustru I* als auch *Maharadjaens Yndlingshustru III* inszenieren Ellys Verlassen des Palastes als Flucht, lassen ihr eine maskierte Person folgen, die der Zuschauer zunächst nicht identifizieren kann. Beide Filme setzen Mittel zur Erzeugung von Spannung und Retardierung ein, die das Happy End hinauszögern. In letzter Minute erkennen sich der Maharadscha und Elly, bevor die Wächter am Palasttor ihre Schwerter gezückt haben, so dass es doch noch zu einem glücklichen Ende kommt.

5.2.2 Über das Staunen. Sensation und Action im frühen Filmmelodrama

Die genannten Kriterien des Melodramatischen wurden vor allem in Hinblick auf den Nachkriegsfilm entwickelt und sind, wie das einleitende Zitat von Linda Williams zeigt, in der neueren Melodrama-Forschung kritisch in Frage gestellt worden. Während Williams jedoch vor allem die mit der Zuschreibung des Exzessiven und Archaischen verbundene pejorative Wertung des Melodramas als naive, einfache oder auch weibliche Form der Darstellung kritisiert, fordert Ben Singer ein Überdenken des Genres aus der Perspektive der Theorie und Geschichte des frühen Films. Zunächst greift Singer die Ansätze von Brooks und Elsaesser auf und stellt Moderne und Melodrama in Zusammenhang. Das Melodrama sei ein Genre, das die Kennzeichen modernen Lebens wie Urbanisierung, kulturelle Diskontinuität, Mobilität und Zirkulation, Individualisierung sowie sensorische Komplexibilität und Intensität umsetze. Ganz im Sinne Brooks wird das Melodrama bei Singer zum Ort der Remythifizierung und Resakralisierung der Welt. Es wird zum Ausdruck »of the instability and insecurity of the transition to modernity«³⁴⁹ und zugleich wahrgenommen »as an expression of the need to »resolve« the disarray through an utopian myth of divine protection.«³⁵⁰ Die eigene Wirklichkeit der

349 SINGER: 2001, 133; vgl. auch WILLIAMS: 2001, 12.

350 SINGER: 2001, 133.

Menschen, so Singer, sei geprägt durch das Gefühl einer großen Unsicherheit des modernen Lebens, sie fühlten sich hilflos und unwillkommen in einer postsakralen, postfeudalen, sozusagen »entzauberten« Welt von moralischer Ambiguität und materieller Verletzlichkeit. Aus dieser Perspektive heraus betrachtet Singer das Melodrama nicht primär als ein auf Popularität abzielendes Genre, sondern eher als Reaktion auf die Ängste einer Gesellschaft, die mit neuen moralischen, kulturellen und sozioökonomischen Herausforderungen konfrontiert wird.

Über den Zusammenhang zwischen Melodrama und Moderne hinaus aber weist Singer auf einen bedeutenden Unterschied zwischen den Melodramen der 1910/20er Jahre und denen der Nachkriegszeit hin. Die von der heutigen Melodramaforschung fokussierten Schwerpunkte wie übersteigerte Gefühle sowie Sentimentalität und deren Genre des »family melodrama, the woman's film, the weepie, the soap opera, etc.«³⁵¹ entsprächen nicht der ursprünglichen, historischen Bestimmung des Melodramatischen, das vielmehr einen völlig anderen Fokus setze. Das frühe Filmmelodrama verlagere die Handlung von der Familie in den Außenraum. Die Konflikte spielen sich so nicht im trauten Heim ab, sondern »in Verbrecherhöhlen, U-Booten, Sägewerken, Diamantenminen, Munitionsfabriken, verlassenen Lagerhäusern, auf Straßen, Dächern, Rennbahnen, Flugfeldern«³⁵² und ähnlichen Orten. Allerdings schließt Singer sozusagen klassische melodramatische Kriterien wie übertriebene Emotionalität und moralische Polarisierung nicht aus, sondern er beschreibt ein Nebeneinander unterschiedlicher Phänomene: Pathos, überzogene Emotionalität, moralische Polarisierung, eine nicht-klassische narrative Struktur sowie Sensationalismus. Der Begriff Sensationalismus wird zum zentralen Argument in Singers Definition des frühen Filmmelodramas.³⁵³ Die von Singer genannten Kriterien zur Charakterisierung des frühen Filmmelodramas lassen sich auf die Maharadja-Filme übertragen, die getragen sind von einem außerordentlichen Pathos und geprägt von großen Gefühlen und Emotionen. Sie unterscheiden zwischen gut und böse, moralisch und amoralisch, zwischen schön und hässlich. In den Filmen haben Kontinuität und eine logische Handlungsabfolge nicht die oberste

351 SINGER: 1990, 94.

352 CARGNELLI: 1994, 28.

353 WILLIAMS: 2001, 12–13.

Priorität, da es um die Darstellung immer neuer Sensationen geht. Nicht zuletzt der veränderte Schluss von *Maharadjaens Yndlingshustru I* stellt eine solche, die logische Kontinuität unterbrechende *deus ex machina*-Lösung dar, wenn Elly, wie durch ein Wunder und in letzter Minute, da die Wächter bereits die Schwerter gezückt haben, die wahre Liebe des Maharadschas erkennt und ihn so vor dem Tode bewahren kann. Gleichmaßen lässt sich Ellys wundersame Auferstehung am Ende des Fortsetzungsfilms von August Blom in diesem Sinne beschreiben.

Singer entwickelt seine Kritik an der Einschränkung des Melodramabegriffs auf emotionale und familiäre Stoffe im Hinblick auf ein spezifisches Genre, den so genannten Serial-Queen-Melodramen, in denen eine weibliche Heldin jenseits des ihr zugewiesenen Innenraums agiere und ausdrücklich männliche Eigenschaften wie körperliche Stärke, Mut, soziale Autorität u. Ä. zugesprochen bekomme. Die Serial-Queen-Melodramen handeln von einer Heldin, die sich gegen einen bösen Gegenspieler wehren muss (oder einem Heldin-Held-Duo), wobei Action, Gewalt und Spannung zu zentralen Aspekten werden.³⁵⁴

Dennoch nimmt auch hier der Aspekt des weiblichen Leidens eine zentrale Stellung ein. Es kommen in den Serial-Queen-Melodramen immer wieder sadistische und misogyne Szenen vor, in denen die aktive und handlungsmächtige Frau zum Objekt wird. Begründen kann man dies damit, dass das weibliche Leiden soziale Allegorien sichtbar machen kann. Im populären Melodrama wird dies, so Ben Singer, zur Kritik an

354 Vgl. SINGER: 1990, 115. Singer begründet die Tatsache, dass ein so populäres Genre wie die in den 1910er Jahren aufkommenden Serials starke Frauenfiguren in den Mittelpunkt stellt, mit der sich bereits um 1900 andeutenden Neuordnung der Geschlechter, die der Frau zunehmend mehr Freiheiten einräumte, auch außerhalb des Hauses zu agieren. Dies ist auf einen Wandel im Bereich des Arbeitslebens und zugleich innerhalb sozialer Verhaltensregeln zurückzuführen. Die sich historisch entwickelnde Emanzipation der Frau findet im Bild der so genannten neuen Frau medialen Ausdruck, das nicht nur im Kino, sondern auch in anderen Populärmedien wie Zeitschriften und Werbung verbreitet wird. Der Fokus auf die Ermächtigung der Frau hänge aber, so Singer, auch zusammen mit der Erkenntnis der frühen Filmindustrie, dass Frauen, vor allem alleinstehende, junge Frauen, eine der wichtigsten Zielgruppen des Kinos darstellen. Mit der Aufbereitung von Stoffen starker und mächtiger Heldinnen hoffte man gerade diese zu erreichen und so den Absatz zu steigern. Zusätzlich zu diesem sozialgeschichtlichen Reflex weist Singer auf den, die Serial-Queen-Melodramen prägenden Aspekt des Eskapismus hin, da sie zugleich Ausdruck einer utopischen Fiktion seien und somit ebensoviel über die Restriktion von Frauen wie über deren Emanzipation aussagten.

sozialen und gesellschaftlichen Misständen genutzt, im Serial Queen-Melodrama und vergleichbaren Filmen dagegen zur Diskussion von Geschlechterverhältnissen und deren Neuordnung im Zeichen der Emanzipation. Die Gewalt gegenüber Frauen sei im Sinne einer Warnung vor vermeintlichen Gefahren zu interpretieren, denen sie sich beim Betreten des »mixed-sex, mixed-class, and mixed-ethnicity chaos of the modern urban milieu«³⁵⁵ aussetzen.

In Dänemark wurden ebenfalls Serial Queen-Melodramen produziert, wie die so genannten Panopta-Filme, benannt nach ihrer Hauptdarstellerin, die 1918 in die Kinos kamen.³⁵⁶ Eine vergleichbare Struktur lässt sich darüber hinaus in den Hvide Slavehandel-Filmen entdecken. Obwohl hier die jungen Frauen vor allem Opfer sind, lassen sich Elemente der Selbstermächtigung erkennen, da manche der Frauenfiguren über erhebliche Kräfte und Eigenständigkeit verfügen. Ausgespielt wird dies vor allem in der Überblendung von Modi des Melodramatischen und des Kriminalistischen, die man auch für die von Singer beschriebenen Serial Queen-Melodramen heranziehen könnte. Dadurch wird die Handlung von Innenräumen in den Außenraum verlagert. So spielen beispielsweise Verfolgungsjagden auf offener Strasse eine wesentliche Rolle. Eine der auffälligsten Frauengestalten der Hvide Slavehandel-Filme ist nicht eine der weißen Sklavinnen selbst, sondern die Kreolin aus August Bloms zweitem Hvide Slavehandel-Film *Den Slavehandels sidste Offer* von 1911, die der gefangenen weißen Sklavin selbstlos zur Flucht verhilft. Dafür schmuggelt sie nicht nur heimliche Nachrichten, sondern klammert sich auch halsbrecherisch an ein rasendes Auto, um den Aufenthaltsort der entführten Frau herauszufinden. Es ist bezeichnend für die Hvide Slavehandel-Filme, die hauptsächlich auf die Wiederherstellung der alten Ordnung abzielen, dass es eine als fremd markierte Frau ist, die aus dem klassischen Muster ausschert. Die weiße Sklavin darf nach erfolgreicher Rettung nicht als alleinstehende Frau bestehen bleiben, sondern muss in den Familienbund reintegriert, die resolut handelnde Frau alterisierenden Strategien unterworfen werden.

Die Maharadja-Filme zielen in eine andere Richtung und zollen dem Sensationalismus auf andere Weise Tribut als durch die Inszenierung von

355 SINGER: 1990, 122.

356 NIELSEN: 2003, 765ff.

Action im Außenraum und starker, gewalttätiger Frauenfiguren. Sie fallen zudem zeitlich nicht in den von Singer definierten Rahmen. Insofern kann man die Thematisierung von Sensation und Mitgefühl in den Maharadja-Filmen auch als Metakommentar zur Entwicklung des Filmmelodramas lesen. Zunächst ist von Bedeutung, dass zu den Attraktionen der Maharadja-Filme nicht nur die Verlaufsstruktur des Plots gehört, die immer wieder neue Überraschungen und Wendungen bietet, sondern auch das Setting und die Ausstattung, das Orientalische und Exotische, das alle Sinne des Betrachters erregt. So lässt beispielsweise Sandberg den Einzug des Maharadschas in seinen orientalischen Palast von etlichen Pferden, Elefanten, Kamelen und einigen Ochsenkarren begleiten oder den Burggraben von einer Horde Elefanten bewachen (vgl. Abbildung 24).



Abb. 24
Einzug des Maharadschas in seinen Palast
Maharadjaens Yndlingshustru III. August Sandberg, 1926, Nordisk, Videocaptures.

Darüber hinaus kann anhand von Blickkonstruktionen deutlich gemacht werden, dass in den Maharadja-Filmen Topoi von Sensationalismus sowie das Verhältnis des Zuschauers zum Spektakel, zur Sensation und Attraktion verhandelt werden. Ein Beispiel aus *Maharadjaens Yndlingshustru III* soll dies näher erläutern. In Sandbergs Film werden immer wieder Situationen gezeigt, die Blicke von Figuren auf die eine oder andere Sensation darstellen, auf eine Aufführung oder die Präsentation wunderlicher, märchenhafter oder auch schrecklicher Dinge – sei dies nun der Blick des Maharadschas auf das Casino, der Blick Ellys auf ihre Nebenfrauen, die Blicke Kuno Falkenbergs und Morten Præstegaards auf den orientalischen Palast, die Horde von Elefanten oder die Haremsdamen.



Abb. 25

Morten Præstegaard bestaunt den Fakir

Maharadjaens Yndlingshustru III. August Sandberg, 1926, Nordisk, Videocaptures.

Dabei wird hier den Blicken eine unterschiedliche Qualität zugewiesen, was *Maharadjaens Yndlingshustru III* zum Forum zweier verschiedener Techniken des Zuschauens macht: das Staunen und das distanzierte und reflektierte, aber zugleich mitfühlende Sehen. Abbildung 25 zeigt eine Szene vom Ende des Films, in der ein Fest zu Ehren von Ellys Cousin Kuno Falkenberg und des Matrosen Morten Præstegaard veranstaltet wird, auf dem neben reizvollen Odaliskern auch Fakire ihre Künste zum Besten geben. Die Kamera fängt immer wieder das Gesicht Præstegaards ein, der vom Spektakel hingerissen und angezogen wird. Er hat den Blick des naiven Zuschauers, der sich vom Dargestellten unmittelbar affizieren lässt. Dieser Blick wird am Anfang des Films schon einmal aufgezeichnet. Es handelt sich um die Szene in der Tanzbar, in der Ellys Vater den Tanz der Spanierin betrachtet und sich von ihm hinreißen lässt (vgl. Abbildung 17). Während Præstegaard und Langfelt sich vom Gesehenen unmittelbar bewegen lassen, was sich auch in körperlichen Reaktionen wie Staunen, Händereiben, Klatschen und sogar dem Versuch, den Körper des Objekts zu berühren, äußert, ist der Blick des Maharadschas ein distanzierter und reflektierter (vgl. Abbildungen 17 und 18). Der Maharadscha verkörpert eine moralische Instanz, die ein Urteil über die Art und Weise der Rezeption fällt. Er nimmt einen patriarchalen Standpunkt ein, der Recht und Ordnung vorgibt. Maßstäbe in der Bewertung des Gesehenen setzt ein moralisches Bewusstsein, das eindeutig zwischen gut und böse unterscheidet. Insofern kommt der Aspekt des Mitgefühls ins Spiel und sein Blick besagt zugleich, dass es nicht um ein bloßes Hingerissensein, sondern um das Einfühlen in das Schicksal der einzelnen Protagonisten gehen soll.

Die Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Techniken des Zuschauens in *Maharadjaens Yndlingshustru III* verweist damit auf zwei verschiedene Arten melodramatischer Inszenierung: Zum einen geht es um die Faszination am Sensationellen, die Singer als Kernmoment früher Filmmelodramen charakterisiert hat, zum anderen um die zwar distanzierte, aber auch polarisierende und damit mitfühlende Haltung. Da in *Maharadjaens Yndlingshustru III* zwar beide Techniken gezeigt werden, das moralische Recht aber auf Seiten des Maharadschas angesiedelt wird und Præstegaard zwar als Identifikationsfigur für das Publikum dient, er aber nicht der erfolgreiche Held ist, wird die reflektierte Haltung gegenüber dem bloßen Staunen aufgewertet.

Inwiefern aber lassen sich die in *Maharadjaens Yndlingshustru III* skizzierten unterschiedlichen Techniken des Zuschauens und die Aufwertung des distanzierten Blicks verallgemeinern, d. h. auf den Raum des Kinos beziehen und damit auch für eine Theorie des Melodramas fruchtbar machen? Gibt Sandbergs Film sozusagen eine ›Sehanleitung‹ für Kinofilme? Um dies zu erläutern, muss das Szenario noch einmal aufgerollt und ein Widerspruch hervorgehoben werden, der bislang kaum Erwähnung fand: Der Maharadscha verkörpert zwar den patriarchalen und disziplinierenden Blick, ist zugleich aber auch das erotische Objekt auf der Leinwand. Denn anders als die Hvide Slavehandel-Filme oder die klassischen Rettungsdramen, die die Hauptdarstellerin eindeutig zentrieren, kennzeichnen die Maharadja-Filme den Maharadscha und nicht etwa Elly als den begehrenswerten Körper. Argumentiert man jedoch im Sinne der traditionellen Blickanalyse, ist das Objekt des Begehrens auf der Leinwand der weibliche Körper. So geht etwa Flitterman-Lewis davon aus, dass das Begehren des Zuschauers, genauer des »male spectator-consumer«,³⁵⁷ der aber wiederum repräsentativ für das Kinopublikum sei, dem Bild der Frau gelte, wobei dieses keine einfache Repräsentation, sondern vielmehr eine unerreichbare Phantasmagorie der Frau sei. Innerhalb der feministischen Filmwissenschaft wurde bekanntlich die These der Maskerade entwickelt: Weibliche Zuschauer müssten sich als Mann maskieren, um Lust im Kino empfinden zu können.

Anhand des *Women's Film* entwickelte Laura Mulvey selbst eine Relativierung ihres Ansatzes. Sie liest ihn als Gegenbewegung zum

357 FLITTERMAN-LEWIS: 1994, 13.

Mainstream-Kino. In der Entwicklung einer weiblichen Perspektive könne *Women's Film* eine männlich-patriarchale Ausrichtung unterlaufen: Das so genannte weiblich geprägte Melodrama, im Unterschied zum männlich geprägten Melodrama gesehen, zeichne sich durch die Etablierung eines weiblichen Standpunktes aus, so dass sich das weibliche Publikum nicht als Mann maskieren müsse, um den Film verstehen und genießen zu können, sondern ihn unverstellt und, ohne von einer patriarchalen Macht kontrolliert und gesteuert zu werden, rezipieren kann.³⁵⁸ Ähnlich argumentiert Heide Schlüpmann in ihrer bereits beschriebenen Unterscheidung zwischen dem Melodrama und dem Soziodrama, wobei hier das Melodrama in Mulveys Verständnis als männlich geprägt zu beschreiben wäre, das Soziodrama dagegen eine weibliche Perspektive entwickle.³⁵⁹

Zu fragen ist nun, ob sich nicht bereits im frühen Filmmelodrama Aspekte eines weiblichen Begehrens auffinden lassen. Gibt es hier eine, von Teilen der feministischen Filmtheorie ausgeschlossene, weibliche visuelle Lust, die nicht nur weibliche Subjektivität im Kino, sondern auch eine alternative Konzeption des Blicks ermöglicht? Ben Singer hat in Bezug auf die Serial-Queen-Melodramen formuliert, dass das weibliche Publikum ein Identifikationsangebot in der starken und emanzipierten Heldin findet.³⁶⁰ Was aber ist, wenn das erotische Objekt auf der Leinwand männlich ist (das im Fall des Maharadschas allerdings durch die Orientalisierung gewisse Brüche aufzeigt)?

Diesem Problem widmet sich die 1919 erschienene Parodie *Lau Lauritzens*, so dass sich anhand deren Analyse nicht nur Antworten auf die Frage nach dem Ort weiblichen Begehrens finden lassen, sondern auch das Konzept des Staunens und der unmittelbaren Affizierung weiter entwickelt werden kann. Es geht in Lauritzens Film um die trügerische Identifikation einer leidenschaftlichen Kinobesucherin. Thematisiert werden die Illusionsbildung des Kinos, Aspekte von Medienreflexion sowie die Folgen einer Missachtung medialer Inszenierung. *Maharajaens Yndlingsflamme* greift dabei den Topos weiblicher Verführbarkeit auf, der bereits Anfang der 1910er Jahre in den Hvide Slavehandel-Filmen sowie in

³⁵⁸ Vgl. z. B. MULVEY: 1987.

³⁵⁹ Vgl. SCHLÜPMANN: 1992, 207.

³⁶⁰ SINGER: 1990, 115.

Holger-Madsens und Otto Rungs *Et Haremsæventyr* dargestellt wurde. Es geht Lauritzen aber nicht nur um die auf der Leinwand gezeigten Figuren, sondern auch um das, was man als *star personae* bezeichnen kann: die Person des Schauspielers und dessen Rolle in der Öffentlichkeit.

5.3 Von Helden, Stars und deren Antipoden

5.3.1 Die Maharadscha-Parodie Lau Lauritzens

Maharajaens Yndlingsflamme wurde zeitgleich mit *Maharadjaens Yndlingshustru II* in Valby produziert. Lauritzens Film ist folglich als Reaktion auf *Maharadjaens Yndlingshustru I* zu betrachten, dessen Struktur er aufgreift, aber zugleich ein Gegenbild dazu entwirft. Mit den Schauspielern Olga Svendsen und Frederik Buch, der unter dem Spitznamen Knoppchen bekannte wurde, ist der Film mit zwei Hauptdarstellern besetzt, die als Gegenfiguren zu den Schauspielern aus *Maharadjaens Yndlingshustru I*, Gunnar Tolnæs und Lily Jacobsen, funktionieren, was schon an ihrem äußeren Erscheinungsbild ersichtlich wird. Im Gegensatz zu Tolnæs großer und stattlicher Figur ist Buch klein und dick wie auch Svendsen im Vergleich zu Jacobsens schlanker Figur plump und drall erscheint. Marie-Louise Droop schildert bei einem Besuch in Valby, wo sie den Dreharbeiten zu *Maharadjaens Yndlingshustru II* beiwohnte, in einer kurzen Bemerkung die Arbeiten an *Maharajaens Yndlingsflamme* und beschreibt Svendsen und Buch folgendermaßen:

Und dann kam Knoppchen! Knoppchen als Maharadscha! Ihr hättet ihn sehen müssen! Klein, rund und dick, und dazu das indische Kostüm mit dem Turban, den hohen weißen Stiefeln, der buntgesäumten Seide. Olga Svendsen, die noch viel dicker ist, strahlte im Kostüm der Gul alle Haremsreize ihrer runden Persönlichkeit aus. Eine Unmenge von »Eunuchen« und Bajaderen umkreiste das drollige Paar.³⁶¹

Olga Svendsen spielt die nicht mehr ganz junge und, wie ihr Name vermuten lässt, etwas korpulente Jungfer Thilde Svæhr. Sie geht leidenschaftlich gerne ins Kino, wozu sie Geld von ihrem Verehrer Peter Knop erhält. Knop ist von kleiner Statur und seiner Liebe völlig hingegeben. Eines Tages besucht Thilde eine Vorstellung von *Maharadjaens Yndlingshustru I* und verliebt sich unsterblich in den Maharadscha. Im Fol-

³⁶¹ DROOP: 1919d, o. S.

genden besucht sie den Film noch mehrere Male und ihr treuer Peter hat keine Chance mehr. Als Thilde eines Abends nach einem Kinobesuch nach Hause kommt, fällt sie in einen tiefen Schlaf und träumt von fernen und fremden Dingen: Wie im gerade gesehenen Film trifft sie einen Maharadscha, der allerdings Peter Knop zum Verwechseln ähnlich sieht, und wird von ihm in sein Märchenschloss entführt. Dies erscheint ihr zunächst, ähnlich wie Elly aus *Maharadjaens Yndlingshustru I*, als Erfüllung ihrer Träume. Bald allerdings lernt sie die Schrecken des Harems kennen, da sich die Odaliskinnen mit ungebührlicher Freizügigkeit ihrem Maharadscha nähern, der darauf mit Wohlwollen und Gefallen reagiert (vgl. Abbildung 26). Sie selbst, obzwar Lieblingsfrau, ist nur eine unter vielen. Bald wird sie des Glamours und der Pracht überdrüssig. Zudem vermisst Thilde das bodenständige dänische Essen und träumt eines Nachts im Harem von einem Leberwurstbrot (vgl. Abbildung 26). Daraufhin erwacht sie und stellt erleichtert fest, dass alles nur ein Traum war. Nun nimmt sie Peter Knop zum Mann und hütet sich fortan vor einer allzu blühenden Fantasie und vor der suggestiven Kraft der Kinobilder.



Thilde beobachtet mit Schrecken die Haremsdamen, neben ihr Peter Knop als Maharadscha



Traum im Traum: Thilde träumt im Orient von einem leckeren dänischen »smørebød«

Abb. 26

Maharajens Yndlingsflamme. Lau Lauritzen, 1919, Nordisk, Standbilder, DFI.

Zunächst ist *Maharajaens Yndlingsflamme* als Gegenentwurf zur Exotik- und Orientbegeisterung zu lesen, als Einwand gegen die suggestiv-kraft von Orientalismen und als Statement für Bodenhaftung, als Plädoyer für das Normale und Handfeste. Der Film wendet sich gegen das Fremde, das Märchenhafte, das Erotische, das Verführerische und Pom-

pöse. Gewissermaßen stellt er die Rückholung des Märchenhaften in die Lebenswirklichkeit vor allem der weiblichen Zuschauer dar. Es wurde bereits gezeigt, dass die Entwicklung von »Whiteness« im fremden Raum auch dazu dient, das Begehren des Zuschauers nach dem Anderen auf der Leinwand zu legitimieren. Eingebettet in sozusagen (kleinbürgerliche) Ordnungsstrukturen ist der Blick in den geheimnisvollen Raum sowohl für Männer wie Frauen möglich und lohnenswert. Die Maharadja-Filme verfolgen jedoch nicht die Strategie der Dämonisierung des Anderen, sondern sie machen das Fremde verstehbar und bekannt. Diese Strategien der Aneignung des Fremden greift Lau Lauritzen auf und behandeln die Faszination am Exotischen und deren Legitimität im dänischen Alltag sowie deren Bezugnahme auf die filmische Erzeugung von Identifikation.

Karikiert werden aber vor allem die Vermarktungsstrategien der Maharadja-Filme, deren Starkult um Gunnar Tolnæs und nicht zuletzt die melodramatische Integration, die Suggestivkraft des Kinos sowie Aspekte weiblichen Begehrens. Im Zentrum dieser Kritik steht die Idolisierung von Gunnar Tolnæs, dessen männlich-heroische Gestalt in der Figur von Peter Knop verkehrt wird. Das Streben nach dem Weißsein, das als ein Zusammenspiel von Heterosexualität, Patriarchat, Hierarchisierung sowie von Normalisierung bezeichnet wurde, wird ebenso problematisiert wie das als »Männlichkeitswahn« zu bezeichnende Auftreten Tolnæs' in Film und Realität. Somit greift *Maharajaens Yndlingsflamme* die Profilierung von Tolnæs in *Maharadjaens Yndlingshustru I* auf und setzt dem Bild des orientalischen, als weiß imaginierten Patriarchen das des aufopferungsvollen Liebhabers entgegen. Peter Knop ist kein patriarchaler Mann, sondern steht unter dem Einfluss seiner Braut Thilde Svæhr, die ihn allein körperlich schon zu überragen droht. Auch in den Passagen, in denen Frederik Buch die Rolle des Maharadschas spielt, überzeugt er nicht wirklich als orientalischer Despot, obgleich hier die patriarchale Ordnung wieder hergestellt zu werden scheint. Mehr noch als eine Parodie auf das Genre des Haremsfilms ist *Maharajaens Yndlingsflamme* folglich eine Reaktion auf die Idolisierung des Schauspielers Gunnar Tolnæs zu interpretieren. Der Starkult um Tolnæs sowie die Inszenierung des Maharadschas als erotisches Objekt auf der Leinwand wird Teil des Plots. So beruht die Komik von *Maharajaens Yndlingsflamme* auf dem Mitwissen des Publikums, das nicht nur *Maharad-*

jaens Yndlingshustru I gesehen haben sollte, sondern dem auch Umfeld und Wirkung des Films bekannt gewesen sein müssen.

Der Fehler Thilde Svæhrs ist, dass sie Fiktion und Realität verwechselt. Ihr Traum ist ein Paradebeispiel für eine fehlgeleitete Fantasie, deren Nährboden das Kino ist. *Maharajaens Yndlingsflamme* übt so Kritik an der Identifikation des Zuschauers mit den Filmfiguren. Dass es sich bei Lauritzens Film um eine explizite Kino- beziehungsweise genauer um Melodramakritik handelt, geht aus der Handlung hervor. Thildes Traum ist mehrfach mit dem Filmerlebnis verbunden. Nicht nur nimmt er seinen Ausgang in einem Kinobesuch, sondern kann darüber hinaus aufgrund der Traumstruktur mit dem Film in Verbindung gesetzt werden. Es ist ein doppeltes Spiel: Die Traumfabrik Kino erzeugt Träume, die wiederum durch Träume (vom Leberwurstbrot) unterbrochen werden. Am Ende steht der Alltag, die Rückkehr in die Realität, die durchaus als angenehm empfunden wird, da, wie sich herausgestellt hat, das Fremde allzu anders ist und das Märchenhafte sich als Vorhölle entpuppt. Letztendlich führt Thildes Ausflug in den Orient zur Hochzeit der beiden Protagonisten und dient der Herstellung einer patriarchalen Ordnung sowie der Disziplinierung der in Unordnung geratenen Geschlechterpositionierung.

Wo aber positioniert *Maharajaens Yndlingsflamme* sein Publikum? Im Gegensatz zu den Maharadja-Filmen wird Distanz zwischen dem Zuschauer und den Filmfiguren erzeugt, obwohl natürlich gilt, dass sich der (weibliche) Zuschauer selbst ertappen und die eigene Rezeptionshaltung überdenken soll. Obgleich der Film auf der Handlungsebene den Realitätsanspruch des Kinos negiert, stellt er mit Thilde Svæhr und Peter Knop zugleich realistische Identifikationsfiguren für das Publikum dar. ›Bin ich wie Thilde Svæhr?‹ und ›Bin ich wie Peter Knop?‹ sollen sich die Zuschauer fragen und dementsprechend ihre Handlungsweisen überdenken. Die Frage nach der Existenz eines weiblichen Begehrens und einer weiblichen Lust bejaht *Maharajaens Yndlingsflamme* eindeutig, unterzieht beide Aspekte aber einer Disziplinierung.

Mit Thilde Svæhrs Verehrung von Gunnar Tolnæs greift *Maharajaens Yndlingsflamme* eine zeitgenössische Reaktion auf *Maharadjaens Yndlingshustru I* auf. Zu erinnern ist an das Zitat aus *Vore Damer*, in dem es um die weiblichen Fans von Gunnar Tolnæs geht, die sich dessen Bild an die Wand hängen und gerne ein Rendez-vous verabreden wür-

den.³⁶² Marie-Louise Droop publiziert in *Der Eisbär* zahlreiche Briefe und Anfragen von Frauen, die mit Tolnæs Kontakt aufnehmen oder zumindest ihre Verehrung ausdrücken wollen. Die Verbindung der eigenen Biografie mit der des im Kino gesehenen Helden bzw. der Schauspielerfigur Tolnæs scheint symptomatisch für den ersten Maharadja-Film gewesen zu sein. Es geht um die Verwechslung oder zumindest Überblendung von Traum bzw. Film und Wirklichkeit.

Mit Richard DeCordova lässt sich Tolnæs als Teil eines Systems beschreiben, das zur Entstehung eines Stars notwendig ist. DeCordova hat dargestellt, dass ohne ein außerkinematografisches, mediales Netzwerk Startum nicht denkbar wäre.³⁶³ Filmfirmen und Presse gehen eine Liaison ein, um dem Schauspieler eine Identität außerhalb der Leinwand zu verleihen. Sabine Lenk zählt zu den Kriterien, über die ein Star verfügen muss, neben finanziellem Erfolg, einer (inter)nationalen Popularität, Fanpost, einem Engagement im Ausland auch auf die eigene Person bezogene Vermarktungsstrategien sowie eine regelmäßige Leinwandpräsenz und die Identität von Gesicht und Rolle, sprich Charakterrollen.³⁶⁴ Da sich DeCordovas Analysen auf das Hollywood-Kino beziehen, wendet Lenk ein, dass es nur in beschränktem Ausmaße auf das frühe Kino anwendbar ist. Sie macht dies am Beispiel von vier französischen Filmgrößen aus der Frühzeit des Kinos (bis ungefähr 1910) deutlich, anhand denen sie zeigt, dass sich Startum auch ohne ein Zusammenspiel von Presse und Filmindustrie ausbilden konnte.³⁶⁵

Für die Figur Gunnar Tolnæs und das dänische Stummfilmkino der späten 1910er Jahre lassen sich DeCordovas Ausführungen jedoch fruchtbar machen. Für Tolnæs gilt in besonderem Maße, dass seine Person von öffentlichem Interesse war und sein Einfluss weit über die Filme selbst hinaus reichte. Als sein Sprachrohr fungierte Marie-Louise Droop, die Details aus seinem Leben und Werk zu berichten wusste. Im Gegensatz zu ihm sind die beiden Schauspielerinnen, die Elly darstellten, Lily Jacobsen und Karina Bell, weder Bestandteil der Presse noch der Vermarktungsstrategien der Maharadja-Filme. Dies wird unter anderem darin

362 Vgl. *Vore damer*: 1919, o. S.

363 Vgl. DECODOVA: 1991.

364 Vgl. LENK: 1998, 13ff.

365 Vgl. LENK: 1998, 10.

ersichtlich, dass es Gunnar Tolnæs als Maharadscha ist, der auf den Filmplakaten zu sehen ist. Obwohl *Maharajaens Yndlingsflamme* mit Buch und Svendsen zwar gegenbildlich zu *Maharadjaens Yndlingshustru* arbeitet, trifft auch für Lauritzens Film zu, dass er *star personae* inszeniert, die sich durch bestimmte, mit einem Wiedererkennungseffekt verbundene Charaktermerkmale auszeichnen. Lauritzen nutzt den bereits bestehenden Bekanntheitsgrad von Buch aus, indem er der Filmfigur den Namen Knop gibt, der an den Spitznamen Buchs, Knoppchen, angelehnt ist. Filmimmanent allerdings dekonstruiert *Maharajaens Yndlingsflamme* die melodramatische Heldenfigur ebenso wie das Starsystem.

Wie Christine Gledhill in ihren Arbeiten über Melodramen und Stars darstellt, lässt sich ein Zusammenhang zwischen melodramatischem Schauspielstil und der Inszenierung von Stars in der Öffentlichkeit ausmachen. Gemeinsam sei beiden vor allem die Tatsache, dass das Publikum über den Körper, d. h. über die physische Präsenz erreicht werde. Die Schauspieler verkörperten in ihren Gesten auch ihre Charaktere (gut, böse, Verführer, Opfer), wobei diese Gesten Teil einer Art öffentlicher Rhetorik gewesen seien, die in diversen Handbüchern zur Schauspielkunst festgehalten wurden. Auch der Star mache sich vor allem durch seinen Körper und seine Ausdrucksweise, die in den unterschiedlichen Medien reproduziert werden, wieder erkennbar. So haben sowohl die melodramatische Figur als auch der Star emblematische Wirkung und eine eindeutige Identität. Sie funktionieren als Teil eines narrativen Ganzen und werden in einem wohl geplanten Gefüge unterschiedlicher Kräfte inszeniert.³⁶⁶

Die Etablierung eindeutiger Identitäten im Melodrama und im Starum bindet Gledhill in Anlehnung an Elsaesser und Brook an die Entwicklung des bürgerlichen Subjekts in der Moderne: »The star«, schreibt sie, »represents a maximised type of the person itself, authenticating personality in a culture which at many levels undercuts the power or validity of the person as either theoretical concept or political subject.«³⁶⁷ Die systembedingte Entstehung von Stars lässt sich somit gleichermaßen wie die Genese des Melodramas und dessen Inszenierung eindeutiger Heldenfiguren als Entwicklung durch die Veränderungen der Moderne be-

³⁶⁶ Vgl. GLEDHILL: 1991, 207ff.

³⁶⁷ GLEDHILL: 1991, 218.

schreiben sowie zugleich als Reaktion auf diese. Vereinfacht formuliert, könnte man beides durch das Angebot von festen Identifikationsmustern als Antwort auf die Infragestellung des Subjekts lesen.

Die Parodie *Lau Lauritzens* verknüpft die Frage nach Positionen weiblichen Begehrens in parodistischer Weise mit (patriarchalisch geprägten) Disziplinierungsmaßnahmen, die eine alltägliche und vertraute Ordnung wieder herstellen und das Fremde als gefährlich und als auf Abwege führend markieren. Thilde Svaehr und Peter Knop verkörpern zu Elly und dem Maharadscha antipodisch konzeptualisierte Identifikationsfiguren, die sich besonders durch ihre Wirklichkeitsnähe und Erdgebundenheit auszeichnen. Die Analysen der Maharadscha-Filme haben dagegen gezeigt, dass Elly und der Maharadscha mit der Inszenierung von Weißsein in Zusammenhang zu bringen sind und sich durch weiß kodierte Konzepte wie Entkörperlichung, Triebverzicht und Heterosexualität auszeichnen.

Abschließend sollen diese Konzeptionen erneut aufgegriffen und mit den Ausführungen zum Melodrama in Verbindung gesetzt werden. Dass viele frühe Filmmelodramen zum geeigneten Forum der Inszenierung weißer Körper werden, hängt zusammen mit der polaren Grundstruktur von gut und böse. Figuriert werden Positionen des Opfers, Retters und Schurken. Kehrt man nun zur These zurück, dass das Startum ein Angebot von festen Identifikationsmustern bereitstelle, müsste man daraus schließen, dass es vor allem ›weiße‹ Helden und Heldinnen sowie Stars waren, die dem Kinopublikum in den Anfangsjahren präsentiert wurden. Inwiefern aber lässt sich diese Behauptung aufrechterhalten, wenn man ›den‹ weiblichen Star des frühen dänischen Kinos, ja des frühen Kinos überhaupt, betrachtet?

5.3.2 Sphärische Wesen und dunkle Gestalten:

Über Asta Nielsen

Asta Nielsen hat wie keine andere Persönlichkeit die frühe dänische, aber auch die internationale Filmgeschichte geprägt. In ihrer Androgynität und Unbändigkeit sowie mit ihrem dunklen Haar setzt sie jedoch einen völlig anderen weiblichen Körper in Szene, als die bisher beschriebenen weißen Heldinnen der Rettungsdramen sowie die Vertreterinnen eines bleichen Exotismus. Mark Sandberg sieht Nielsen als Anfang einer »pro-

cession of vampire dancers, snake charmers, acrobats, and other femmes fatales that [...] quickly earned a salacious reputation for the Danish film at home and abroad.«³⁶⁸ Damit steht sie beispielhaft für Filme, die erotische Abenteuer und fremde Welten inszenieren. Bekannt geworden ist sie für ihre Rolle der abtrünnigen Frau. Bereits in ihrem ersten Kinoerfolg *Afgrunden*³⁶⁹ von 1911 spielte sie eine solche widerspenstige und starke, aber verlorene Frau, die sich selbst ins Verderben stürzt und nicht gerettet werden kann. Im Verlauf der 1910er Jahre ist sie immer wieder in dieser Rolle zu sehen, insbesondere tritt sie auch als ›fremde‹ Frau auf. So beispielsweise in *Die Rose der Wildnis*³⁷⁰ (1917) des deutschen Regisseurs Hans Schmidhässler, indem Nielsen eine junge Zigeunerin spielt, die sich nach Liebe sehnt, aber auf Abwege gerät. Schmidhässler inszenierte außerdem den Film *Das Eskimobaby* (1918), in dem Nielsen zwar nicht als attraktive Femme fatale auftritt, sondern als naives und unschuldiges Naturkind mit eher unterschwellig erotischer Ausstrahlung, wie man sie von der Rolle des *Engelein* im gleichnamigen, 1913 erschienenen Film von Urban Gad kennt. Überblendet werden diese beiden Topoi in Gads Film *Der fremde Vogel. Eine Liebestragödie im Spreewald* von 1911, der in Kapitel 6.1.4 genauer analysiert wird.

Nielsen war für die Kino- und Filmkultur, aber auch darüber hinaus stilbildend, ist also Teil des skizzierten Starsystems und prägte ein neues Frauenbild. Allerdings wurde sie oft als nicht-weiblich kritisiert, wie allein die häufig (so auch hier) verwendeten Beschreibungen des Androgynen, des Kindlichen oder Unbändigkeit zeigen. Dass Nielsen auch aufgrund ihrer ›Dunkelheit‹ nicht unumstritten war, lässt sich anhand eines Artikels des dänischen Autors und Publizisten Sophus Claussen darstellen. 1911 hat Claussen den Film *Afgrunden* während eines Parisbesuchs gesehen. Da heißt es:

Og hvorfor er det da saa meningsløst stillet op med Skuespillere, der naturligvis er udmærkede, men som mere lægger Vægt paa at ligne moderniserede Prinser fra det mørke Fastland end lys dansk Race? Det glæder mig, at Teatermennesker af sydlansk Lød gør meget Lykke i Danmark – hvor vi ofte er for blonde – at de bedste gør Lykke ikke blot paa Kristianshavn og Vesterbro, men overalt, hvor dansk Race blomster. Men i Udlandet maa de smukke, altfor brunette Kvinder og Mænd offre noget af deres personlige Skønhed. *Disse* var

³⁶⁸ SANDBERG: 2001, 8.

³⁶⁹ [Der Abgrund]

³⁷⁰ [dk.: Elskovsleg]

meget for sorte. [...] / De danske Filmfabrikanter, som driver Eksport, bør, saa vidt gør ligt, vaage over Lokalfarven. / En vis Grad af Blondhed klæder os og skaber Sympati. [...] Hold Eders Films rene! «³⁷¹

[Und warum wurde er so gedankenlos mit Schauspielern besetzt, die natürlich ausgezeichnet sind, aber die mehr Gewicht darauf legen, modernisierten Prinzen vom dunklen Festland als der hellen dänischen Rasse zu gleichen? Es freut mich, dass Theatermenschen südländischen Aussehens in Dänemark – wo wir oft zu blond sind – gesehen werden, dass die besten nicht nur Erfolg in Kristianshavn und Vesterbro haben, sondern überall da, wo die dänische Rasse blüht. Aber im Ausland verlieren die hübschen, allzu brünetten Frauen und Männer etwas von ihrer individuellen Schönheit. *Diese* waren allzu dunkel. [...] Die dänischen Filmfabrikanten, die Export betreiben, sollten, soweit sich dies machen lässt, über das Lokalkolorit wachen. / Ein bisschen Blondheit kleidet uns und schafft Sympathie. [...] / Haltet Eure Filme rein!]

Liest man die zitierte Textpassage genau, fällt auf, dass Claussens Kritik nicht in erster Linie auf das mangelnde Weißsein Niensens abzielt, sondern er dies zum Anlass nimmt, um über die nationale Fokussierung des dänischen Films zu reflektieren. In seiner Argumentation wird Asta Nielsen zum Inbegriff der von den großen Filmgesellschaften betriebenen Abkehr von der dänischen Leitkultur. Das Blondsein dänischer Schauspieler und Schauspielerinnen ist für ihn vor allem als Exportware wichtig, da es zu den nationalen bzw. »rassischen« Besonderheiten des dänischen Films gehört und somit im Ausland wiederum als ein exotisches Element wirken kann. In Dänemark selbst hält er die Inszenierung prototypischer dänischer Körper nicht für notwendig. Es ist seiner Meinung nach im Gegenteil eher erfrischend, unterschiedliche Haut- und Haarfarben auf der Leinwand zu sehen. Claussens Forderung nach der Reinheit von Filmen wird so durch die Fokussierung auf die internationale Wirkung von dänischen Filmen differenziert.³⁷² Neben Claussen gibt es allerdings weitere Textbeispiele, in denen die Bewegung des Kinos hin zu einer in Bezug auf die Kategorie »Rasse« gedachten Reinheit des Films reflektiert werden. Ein weiterer Protagonist dieses Diskurses ist beispielsweise Palle Rosenkrantz. Laut Stephan Michael Schröder kritisierte Rosenkrantz die Nordisk Films Kompagni für ihre internationale Ausrichtung. Dem gegenüber propagierte er den nationalen Fokus der Filmgesellschaft Filmfabriken Danmark und rühmt die Schönheit von deren

371 CLAUSSEN: 19II, IO–II.

372 Vgl. SCHRÖDER: 2005, II4.

Schauspielerin Gudrun Houlberg als »af udpræget dansk Rod«,³⁷³ was möglicherweise als Antwort auf Claussens Kritik an Asta Nielsen gelesen werden kann.³⁷⁴

Nielsen ist unterschiedlichen Alterisierungsstrategien unterworfen, die sich vor allem auf die Kategorien Geschlecht und »Rasse« beziehen. Im Gegensatz zu den Rettungsdramen, die der Wiederherstellung einer Einheit verpflichtet sind und der Logik von »Whiteness« folgen, thematisieren viele Filme Asta Niensens den Niedergang bzw. den Tod. Insofern lässt sich die Inszenierung weißer Idealkörper in den Rettungsdramen in Verbindung setzen mit der Wiederherstellung von Ordnungen durch eine integrative Bewegung, da das verlorene Objekt dem Vertrauten wieder zugefügt wird. Insbesondere gilt dies auch auf struktureller Ebene, wie etwa die Figuren der weißen Odaliske sowie des weißen Maharadschas deutlich machen.

Zwar stellen auch die erwähnten Filme Niensens Ordnungen wieder her, machen dies aber durch einen Akt des Ausschlusses, d. h. der Negierung oder Eliminierung des Fremden bzw. einer Verfremdung des Vertrauten. Anhand von *Afgrunden* kann dies verdeutlicht werden. Auch hier entsteht am Ende eine für das Melodrama typische Spannungsbündelung, die die Hoffnung auf eine Rettung in letzter Minute aufkeimen lässt: Es taucht der ehemalige Verlobte auf, der die mit einem Zirkusartisten durchgebrannte, mittlerweile aber tief unglückliche und sich als Caféhaus-Pianistin verdingende junge Frau wieder in seine Arme schließen möchte, so dass es, wie in den Rettungsdramen, auf ein Happy End hinauslaufen könnte. In der entscheidenden Szene tritt jedoch der Zirkusartist und Geliebte dazwischen. Es kommt zu einem Streit, in dessen Verlauf die Frau ihren Geliebten ersticht. Anstatt mit dem potentiellen Retter auf die hellere Seite des Lebens zurückzukehren, wird die weibliche Hauptfigur am Ende von der Polizei abgeführt. Die ungehorsame Frau in *Afgrunden* ist zwar nur bedingt mit den weißen Sklavinnen zu vergleichen, dennoch wird der unterschiedliche Ausgang der Rettungsgeschichte deutlich: Werden die weißen Sklavinnen in das kleinbürgerliche Leben reintegriert, so verweigert Gad der Frau die Wiedereingliederung. Die Zuschreibung der Opferrolle an die weibliche Hauptfigur fällt dabei

373 ROSENKRANTZ: 23.3.1913, 145, zit. nach SCHRÖDER: 2003, 733. [von ausgesprochen dänischer Herkunft]

374 Vgl. SCHRÖDER: 2005, 116 und SCHRÖDER: 2003, 73ff.

nicht so eindeutig aus. Während in anderen Melodramen, die kein Happy End inszenieren, d. h. ebenfalls mit dem Untergang oder Tod der zentralen Frauengestalt enden, dies oft als unweigerliche Folge der äußeren Umstände, familiärer oder gesellschaftlicher Zwänge sowie sonstigen Ungerechtigkeiten darstellen, hebt *Afgrunden* den Aspekt der Selbstverschuldung hervor und gibt einer ambivalenteren Struktur Raum, die die Faszination am Illegitimen, am Fremden und Unvertrauten betont. Insofern sind Asta Nielsen und ihre Figuren ein Beleg für die Ambivalenz des frühen Kinodiskurses.

Und dennoch: Trotz dieser Verschiebung hinsichtlich der Funktion des Fremden basiert auch *Afgrunden* auf einer polarisierenden Gegenüberstellung, die das Gute vom Bösen klar unterscheidet. Sie wird überblendet mit der Dichotomie von schwarz und weiß, was insbesondere für die exotistischen und orientalistischen Filme gilt. Linda Williams verweist im US-amerikanischen Film auf das Genre des ›racial melodrama‹, in dem unterschiedliche ethnische Gruppen miteinander konfrontiert werden. Dies werde verbunden mit der Frage nach der Konstruktion einer nationalen Einheit: »Melodrama may prove central to who we are as a nation, and black and white racial melodrama may even prove central to the question of just who we mean when we say »we« are a nation.«³⁷⁵ Die Polarisierung im Melodrama hat somit zu tun mit der Suche nach dem Wesen des Vertrauten. Es geht darum, die Mechanismen der eigenen Gesellschaft zu verstehen und so eine vertraute Ordnung herzustellen. Während die Suche nach nationalen Funktionen der Darstellung des Fremden in den Harems- und Maharadja-Filmen mit ihrem märchenhaften und fantastischen Charakter jedoch eher in den Hintergrund rückte, kommt sie insbesondere in den Kolonialfilmen zum Ausdruck. Vor allem die kolonialen Liebesdramen weisen eine ähnliche Struktur auf wie die anhand von *Afgrunden* skizzierte Darstellung des Niedergangs der als fremd markierten Frau, welche der Wiederherstellung der vertrauten Ordnung vorausgesetzt ist. Anders als in den Maharadja-Filmen, in denen es um eine weiße Frau und einen durch die Einschreibung von Strategien des Weißseins gadelten orientalischen Mann geht, und auch anders als in den Rettungsdramen, die eine weiße, männliche Retterfigur und ein schwaches, weibliches, weißes Objekt entwerfen, übernehmen in den

375 WILLIAMS: 2001, 44.

kolonialen Liebesdramen ein weißer Mann und eine fremde Frau die zentralen Rollen. Es ist also von einem umgekehrten Gendering auszugehen, was Einfluss auf den Verlauf des Plots sowie spezifische Inszenierungsstrategien hat. Ist es in den Rettungsdramen die Frau, die auf Abwege gerät, muss nun der Mann von einer fehlgeleiteten Leidenschaft befreit werden. Im Gegensatz aber zu *Afgrunden* gelingt dessen Heilung stets und die ›richtige‹ Ordnung wird wieder hergestellt. Die Überlegungen zum Melodrama sowie zum weißen Körper können so in den kolonialen Kontext eingebettet werden. Nach wie vor spielt das Modell der wieder herzustellenden Familie sowie des (weiblichen) Leidens eine zentrale Rolle. Die Kolonialdramen übernehmen somit zentrale Topoi des Melodramatischen, betten diese aber in einen anderen Kontext ein und nehmen mit dem Thema des Kolonialismus Bezug auf eine außerfilmische Realität.

Teil 3

»Rasse«, Krankheit, Kriminalität: Der Ausschluss des Fremden

I mange Aarhundreder har den hvide Race forsøgt at paatrykke de farvede Folkeslag, og da særlig den sorte Race, Trællemærket. [...] og mange dramatiske Konflikter er opsstaaet mellem dem. Om en saadan Konflikt handler dette Skuespil, der fortæller os om, hvorledes en ung Mulatpige hjemsøges af Ulykken paa Grund af de faa Draaber farvet Blod, der flyder i hendes Aarer. (Programmheft zu *Tropernes Datter*, o. S.)

6 Kino und Kolonialismus

Die Auseinandersetzung mit dem Eigenen und dem Fremden sowie die Auflösung bestehender Ordnungen und deren Wiederherstellung stellen zentrale Plots früher Filmmelodramen dar. Mit den in Kapitel 3-5 besprochenen, dänischen Maharadja-Filmen und den US-amerikanischen Scheich-Filmen eröffnete sich ein spezifischer Diskurs: der einer »rasen«- oder auch kulturüberschreitenden Liebe. Diese Narration einer als illegitim gekennzeichneten Verbindung zwischen zwei Menschen von unterschiedlicher Herkunft und, wichtiger noch, von unterschiedlicher »Rasse« wird im Kontext kolonialer Repräsentation zu einer der zentralen und wiederkehrenden Figuren. Filme wie etwa *Inderpigen*,³⁷⁶ *Hindupigens Hjerte*,³⁷⁷ *Tempeldanserindens Elskov*³⁷⁸ oder *Tropernes Datter*³⁷⁹ entwerfen eine Dreiecksbeziehung zwischen zwei Frauen und einem Mann und siedeln diese in einem imaginären kolonialen Raum an. Wie schon die genannten Titel deutlich machen, wird eine exotisierte Frau in den Mittelpunkt der Handlung gestellt, die anfänglich die Liebe eines europäischen Mannes erwerben kann, am Ende jedoch sterben muss, damit dessen alte Jugendliebe aus Europa zu ihrem Recht kommt.

Die Ehe und deren als illegitim markiertes Pendant, die wilde Liebe zu einer fremden Frau, funktionieren als Modelle der Distinktion. Auch hier ergeben sich Parallelen zu den Harems-, Maharadja- und Scheich-Filmen, deren Analyse gezeigt hat, dass die Familie im Wechselspiel von Eigenem und Anderem zentral ist. Es erschließen sich also Anknüpfungspunkte zu den im vorangehenden Kapitel dargestellten Überlegungen zu Alterität und der Entstehung des Genres Melodrama, in dessen Mittelpunkt das private und familiäre Leben steht. Es kann so gezeigt werden, dass die Konstruktionen von Verwandtschaft, Herkunft und Familie mit einem Szenario kolonialen Begehrens und Abstoßens verbunden sind. Koloniale Liebesdramen eignen sich für eine solche Analyse in besonderem Maße, da hier die Beziehung zwischen Kolonialisten und Kolonisierten auf einer individuellen Ebene dargestellt wird und zugleich

376 [Das Indermädchen]

377 [Das Herz des Hindumädchens]

378 [Die Liebe der Tempeltänzerin]

379 [Die Tochter der Tropen]

sowohl deren politisches und gesellschaftliches Verhältnis als auch das körperliche thematisiert wird. Eine Rolle spielen zeitgenössische Vorstellungen und Theorien zur Abstammung des Menschen sowie das Konzept der Hybridität. Die Konzeption von »Rassen« und der damit verbundenen anthropologischen bzw. kulturellen Stereotypen stellen eine der wichtigsten Strategien und legitimatorischen Begründungen des Kolonialismus dar, der zunächst zwar ein vor allem auf räumliche Expansion ausgerichtetes Projekt war, bald aber einen zivilisatorischen Auftrag sowie ein auf Profit ausgerichtetes Ausbeutungssystem entwickelte.³⁸⁰

Viele Untersuchungen haben inzwischen gezeigt, dass das fremde Land weiblich konnotiert wird und deshalb die Eroberung einer Frau oft Symbol für die Inbesitznahme eines Landes ist.³⁸¹ So kann man davon ausgehen, dass Beziehungen zwischen dem Selbst und dem Anderen im kolonialen Diskurs oft geschlechtlich aufgeladen sind, wobei das Eigene als männlich, das Andere als weiblich vorgestellt wird, was sich in den genannten Filmtiteln an. Das Weibliche stellt dabei eine duale Weiblichkeit dar, die sich zwischen den Polen der Jungfräulichkeit und der Imagination der Frau als wild und verschlingend bewegt. Der Entwurf einer dualen Weiblichkeit hat zur Folge, dass auch die Vorstellungen und Imaginationen der Kolonialisten von einer dualen Struktur geprägt sind, die zwischen Hingabe und Widerstand, Unterwerfung und Beherrschung changiert.

Es ist mittlerweile Konsens, dass die Repräsentationen kolonialen Geschehens mit dem realen Kolonialismus auf mehrfache Weise verzahnt sind. »Die alltägliche Durchsetzung des Kolonialismus«, schreiben etwa Klaus Scherpe und Alexander Honold in der Einleitung ihres umfassenden Bandes zur deutschen Kulturgeschichte des Fremden in der Koloni-

380 Obwohl mittlerweile vielfach nachgewiesen ist, dass »Rasse« kein dem Menschen gerecht werdendes Konzept ist, wird immer wieder darauf zurückgegriffen. Ulrich Kattmann zeigt überzeugend auf, dass Rassenklassifikationen von Anthropologen Alltagsvorstellungen und sozialpsychologischen Bedürfnissen entspringen. Kattmann schlägt eine Humanbiologie jenseits von »Rasse« vor, da dies eine Kategorie sei, die den Menschen nur unzureichend beschreiben könnte: »Beim Menschen ist die Vielfalt innerhalb und zwischen den Populationen so komplex, dass es unzweckmäßig ist, diese Art zoologisch weiter zu untergliedern. [...] Das Rassenkonzept ist einfach untauglich, die genetische Verschiedenheit der Menschen in ihrer individuellen und geographischen Vielfalt angemessen zu erfassen.« (KATTMANN: 1999, 79.)

381 Vgl. z. B. WEIGEL: 1987; PRATT: 1992; MCCLINTOCK: 1995.

alzeit, »wäre als Epochenphänomen undenkbar ohne die ihn begleitenden Kulturtechniken der Repräsentation, in den künstlerischen Strömungen des Exotismus beispielsweise, den Manifestationen des Rassismus und der Gewalt.«³⁸² Diese an Edward Saids Orientalismus-Konzept geschulte Feststellung gilt auch für Dänemark. Es ist zunächst irrelevant, ob es sich um eine kritische oder affirmative Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Kolonialismus handelt, da es nicht primär auf das Dargestellte, sondern vielmehr auf den Modus des Darstellens ankommt. So haben zwar einige der kolonialen Liebesdramen eine eher kritische Haltung gegenüber der kolonialen Geschichte, sind aber dennoch, wie zu zeigen ist, tief involviert in das koloniale Machtgefüge. Ein anschauliches Beispiel für die Verzahnung von realem Kolonialismus mit spezifischen Techniken der Repräsentation sind die so genannten Völkerschauen, auf denen Menschen als exotische Kuriosität ausgestellt wurden. Zentrales Element war die Herstellung einer authentisch erscheinenden Umgebung, wobei in erster Linie die Neugierde und Vorurteile der westlichen Besucher befriedigt werden sollten. Mit Ole Olsen, dem Gründer und späteren Direktor der *Nordisk Films Kompagni*, kann gezeigt werden, dass ein prominenter Vertreter des dänischen Stummfilmkinos aktiv in die Praxis der Völkerschauen eingebunden war (vgl. Abbildung 2). Gleichmaßen lassen sich die im Tivoli zu besichtigenden Haremsdamen im Kontext kolonialistischer Aufführungspraxen lesen. Die kinematografische Aneignung des Fremden übernimmt teilweise den in den Völkerschauen angelegten Charakter der Zurschaustellung des Fremden und Exotischen. Machtverhältnisse, Dominanz sowie Marginalisierung werden im Film nicht nur auf der Ebene des Plots, sondern auch auf der der Darstellung verhandelt. Dies beginnt bei der Fokussierung der frühen Filmtechnik auf die Repräsentierbarkeit weißer Körper, wohingegen die Darstellbarkeit schwarzer Körper erst spät als Problem erkannt wurde, und reicht bis zur Diskriminierung durch Einstellung, Ausleuchtung, Platzierung u. a., die, wie Bärbel Tischleder aufgezeigt hat, auch im heutigen Kino noch vorhanden ist.³⁸³

Aber lassen sich demnach, wie eine einfache Assoziation nahe legen würde, Parallelen zwischen dem kolonialen Begehren und der kinema-

382 HONOLD und SCHERPE: 2004, 9.

383 TISCHLEDER: 2001.

tografischen Aneignung des Raumes ausmachen? Und ist die visuelle Inbesitznahme der Kamera vergleichbar mit der kolonialistischen Landnahme? Die koloniale Gewalt des Mediums bestünde dann im Exzess des Sichtbarmachens, im Enthüllen und Entschleiern, in der Macht des Bloßstellens und Ausstellens, wozu das Exotische und Orientalische prädestiniert ist, wie es etwa die Figur der orientalischen Frau aus den Haremsfilmen zeigt. Eine medienessentialistisch fundierte Antwort sollte man dennoch auf diese Fragen nicht geben. In den Filmen selbst aber finden sich immer wieder Hinweise auf eine solche Korrelation zwischen Kino und Kolonialismus, wobei das Medium hier ebenso zur Plattform für Kolonialismusbejahung als auch für dessen Kritik wird. Ann Kaplan weist darauf hin, dass das Kino zum Höhepunkt des Kolonialismus Ende des 19. Jahrhunderts erfunden wurde und bestätigt einen Zusammenhang zwischen Bewegungen der Kamera und des Kolonialismus:

The camera was crucial as a machine used by western travellers [...] – scientists, anthropologists, entrepreneurs, missionaries and the entire array of colonial agents – to document and control the »primitive« cultures they had seen and found. [...] This arrogant assumption that the camera can capture reality – now long deflated – epitomizes colonial confidence.³⁸⁴

In Bezug auf die Imaginationen des Kolonialen in der dänischen Filmindustrie ergibt sich eine interessante Beobachtung, die Kino und Kolonialismus erneut in Zusammenhang bringt: Dänemarks aktiver Kolonialismus in Dansk Vestindien endet im Jahr 1917, womit dessen tropische Phase abgeschlossen ist. Trotz der sich daran anschließenden, zunehmenden Marginalisierung des Kolonialismus in der dänischen Gesellschaft, die sich sowohl auf die politische Situation als auch das Verdrängen der eigenen kolonialen Vergangenheit bezieht, wird die Imagination des Kolonialen jedoch umso exzessiver betrieben, wobei nicht die dänischen Kolonien zum Vorbild genommen werden, sondern das britische Empire. Wie in Kapitel 1 bereits aufgezeigt wurde, hat dies mehrere Gründe, die sich gegenseitig überlagern: die Analogie zwischen dem Expansionswillen der Filmindustrie und dem Gestus des Kolonialen, die Kompensation der politischen Marginalität, die Vorbildfunktion britischer Filme, die Internationalität des frühen Kinos, u. a. Im deutschen Kino der Kaiserzeit lässt sich ein ähnlicher Sachverhalt ausmachen, wie Wolfgang Kabatek herausgearbeitet hat. Seine Erklärung dafür ist die

³⁸⁴ KAPLAN: 1996, 61–62.

Relevanz des Exports, die für die deutschen Filmfirmen in besonderem Maße gilt, da sie während des Ersten Weltkriegs mit einem Embargo belegt wurden.³⁸⁵ Dass auch die in den 1900er Jahren florierende und sehr erfolgreiche dänische Filmindustrie zahlreiche Kolonialdramen in britischen Kolonien spielen lässt, beweist jedoch die Wirkmächtigkeit und Popularität dieses Stoffes. Die männlichen, britischen Helden werden als handlungsmächtige Protagonisten dargestellt, die in Widerstreit mit dem Fremden geraten. Darüber hinaus spielt für die Verlagerung von Imaginationen kolonialer Geschichten aus Dänemark nach England die dänische Kolonialgeschichte eine Rolle. Obwohl der Verlust der Kolonien in Deutschland zum vergleichsweise größeren Trauma stilisiert wurde und damit auch ein wesentlicher Teil politischer Propaganda sowie künstlerischen Schaffens wurde, ist das Streben nach Teilhabe am europäischen Imperialismus auch für den dänischen Kontext wichtig.

Das Thema von Kino und Kolonialismus eröffnet dabei zwei Bereiche: Zum einen geht es um die Figur der kolonialen, d. h. »rassen«- und kulturüberschreitenden Liebe und das koloniale Begehren. Zum anderen kommt dem medizinischen Diskurs in der Imagination des Kolonialen große Bedeutung zu. Die kolonialistische Aneignung des Fremden ist geprägt durch die Bewegung von Anziehung und Abstoßung. Einerseits ist das Fremde faszinierend und soll insofern einverleibt werden, andererseits aber ist es befremdend und abstoßend, so dass Distanz gewahrt und getrennte Sphären aufrechterhalten werden müssen. Die kolonialen Filmliedbesdramen inszenieren die Kolonien als einen archaischen und primitiven Raum, der auf einer hierarchisch niedrigen Stufe angesiedelt wird und das Nicht-Zivilisierte, noch zu Entwickelnde verkörpert. Die Rhetorik von schwarz und weiß, hell und dunkel ist, wie in vielen der bereits analysierten Filme, auch hier in ausgeprägter Form wieder zu finden.

Anhand von zwei, exemplarisch ausgewählten Texten aus der dänischen Kolonialzeit, Wulff Joseph Wulffs Tagebuchaufzeichnungen und Briefen aus Dansk Guinea und Theodor Rasmusens *Erindringer fra en sexaarigt ophold paa St. Croix og Cuba*,³⁸⁶ können zunächst zentrale Paradigmen und Figuren des dänischen Kolonialdiskurses herausgearbei-

³⁸⁵ Vgl. KABATEK: 2003, 58.

³⁸⁶ [Erinnerungen an einen sechsjährigen Aufenthalt auf St. Croix und Cuba]

tet werden, die auch für die zu untersuchenden Filme gelten. Die Paradigmen sind verbunden mit Degenerationstheorien, die prägend für den kolonialen Diskurs sind, aber auch die Entwicklung der Natur- und Geisteswissenschaften sowie den kulturellen Diskurs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wesentlich beeinflussten.

6.1 Über koloniales Begehren

6.1.1 Das narrative Stereotyp kolonialer Liebe

Im Jahr 1836 bricht der junge dänische Jude Wulff Joseph Wulff zu den dänischen Forts in Westafrika auf, um dort eine Karriere in der Kolonialverwaltung zu machen, die ihm in Dänemark aufgrund seines Jüdischseins verwehrt ist. Seine Briefe und Tagebücher wurden 1917 von Carl Behrens unter dem Titel *Breve og Dagbogsoptegnelser fra Guldkysten 1836–42. »Da Guinea var dansk«*³⁸⁷ herausgegeben. Nach einiger Zeit in Christiansborg, wo Wulff auf der untersten Stufe in der Kolonialverwaltung eingesetzt wird, gerät er mit einem seiner Vorgesetzten aneinander. Wie er seinem Schwager berichtet, beruhen die Streitigkeiten, die schließlich zu Wulffs Auszug aus dem Fort führen, auf einem antisemitischen Angriff des Kollegen. In seinen Briefen macht Wulff immer wieder sein Judentum dafür verantwortlich, dass ihm der Aufstieg in der kolonialen Hierarchie verwehrt wird.³⁸⁸ »Jeg er og bliver en Judas«,³⁸⁹ heißt es da in resigniertem Tonfall. Verbunden mit den Konflikten ist ein Verlust des Selbstwertgefühls. Im Hinblick auf Alteritätsdiskurse ist Wulff somit eine sehr interessante Figur, da in seinen Texten nicht nur die Fremdheit Afrikas und dessen Bewohnern beschrieben wird, sondern zugleich die Prozesse der eigenen Alterisierung artikuliert werden. Seine Texte sind darüber hinaus Zeugnis eines schweren Leidensweges. Wulff berichtet über Heimweh, Krankheit und ein allgemeines Unwohlsein. Trotz aller negativen Erfahrungen in der Kolonie entscheidet er sich nach Ablauf der sechs Dienstjahre, seinen Abschied zu nehmen und in Afrika zu bleiben. Er konstatiert: »Da Livet her er blevet meg saa godt som uundværligt og

387 [Briefe und Tagebuchaufzeichnungen von der Goldküste 1836–42. »Als Guinea dänisch war«]

388 Vgl. WULFF: 1917, 90–91 und 132–133.

389 WULFF: 1917, 90. [Ich bin und bleibe ein Judas]

ikke lader sig føre i Europa, saa er det nu afgjort, at Kysten og jeg vil leve sammen.«³⁹⁰ Bevor er aber zu seiner letzten Reise nach Kopenhagen aufbrechen kann, um dort seine Entlassung aus der Armee in die Wege zu leiten, stirbt Wulff krank und elend.

Um sein Scheitern und seine Resignation ebenso wie sein Verschmelzen mit Afrika zu schildern, benutzt Wulff, wie das Zitat deutlich macht, ein Bild des Zusammenlebens. Es erweist sich, dass die wilde Ehe mit dem Land auch einen konkreten Namen hat: Wulff ist schon längere Zeit mit der ›Mulattin Tim-Tam‹ liiert, die vom dänischen Pfarrer in Christiansborg den Namen Sara Malm bekommt. Diese Verbindung besiegelt Wulffs Niedergang und versinnbildlicht seinen Ausschluss aus der dänischen Kolonialgesellschaft, der er nie ganz angehört hat. Allerdings handelt es sich bei der Beziehung zwischen Wulff und Malm nicht um eine illegitime Verbindung, sondern sie war vielmehr von der Kolonialverwaltung akzeptiert. So wird Sara Malm vom letzten Gouverneur Dansk Guineas, Edvard Carstensen, mehrmals in den die Abwicklung der dänischen Kolonien sowie deren Verkauf an Großbritannien betreffenden Dokumenten als Erbin des Besitzes ihres Mannes erwähnt.³⁹¹ Sie ist damit Bestandteil der kolonialen Ökonomie und Gesellschaft. Die Praxis der Beziehungen zwischen Kolonialisten und Kolonisierten im 18. und 19. Jahrhundert ist folglich alles andere als eindeutig. Pernille Ipsen hält fest, dass sie zum einen als illegitim und unmöglich aufgefasst, zum anderen aber durchaus institutionalisiert und in die koloniale Ordnung eingegliedert worden seien. Anstoß bei der öffentlichen Verwaltung der dänischen Forts sowie der protestantischen Kirche erregten vor allem die ungezügelter, unkontrollierten und schnell wechselnden Liaisonen, die nicht nur zu einer Vielzahl an Nachkommen führten, sondern auch zur Ausbreitung von Krankheiten beitrugen. Deshalb, so Ipsen, versuchte man, diese in geregelte Bahnen zu lenken und eheähnliche Beziehungen zu stiften, d. h. weiße Männer durften zwar mit afrikanischen bzw. afrokaribischen Frauen eine Beziehung eingehen – was aufgrund der wohltuenden, besänftigenden und integrativen Wirkung sogar begrüßt wurde – sollten für die Dauer ihres Aufenthaltes in den Kolonien jedoch nur Kontakt zu

390 WULFF: 1917, 287. [Da mir das Leben hier so gut wie unentbehrlich geworden ist und es sich nicht in Europa leben lässt, ist es nun beschlossen, dass die Küste und ich zusammen leben werden]

391 CARSTENSEN: 1964, 382 und 389.

einer Frau pflegen und für diese sowie die gemeinsamen Kinder Verantwortung übernehmen.³⁹² Per Eilstrup und Nils Eric Boesgaard erwähnen die so genannte »mulatkasse«,³⁹³ in die eingezahlt werden musste, wenn man die Erlaubnis für einer Beziehung mit einer schwarzen Frau erhalten wollte: »Man betalte et fast beløb til »mulatkassen« for tilladelsen til at cassare, og midlerne fra denne kasse skulle gå til børnenes opdragelse.«³⁹⁴ Für solche Ehen auf Zeit, denn obwohl manche Stimmen forderten, dass die Frauen nach Beendigung der Dienstzeit Anspruch darauf hätten, mit nach Dänemark zu reisen, kam dies nie vor bzw. wurde noch nicht nachgewiesen, verwendete man die Begriffe ›cassarere‹ oder ›calisare‹. Sie sind an das portugiesische Wort ›casar‹ für heiraten angelehnt.

Ipsen weist weiterhin darauf hin, dass die Praxis der geduldeten Beziehungen zwischen Kolonisierten und Kolonialisten im 19. Jahrhundert eine Veränderung erfährt. Es geht zunehmend um die Trennung zwischen den »Rassen« und damit die Reinhaltung der weißen »Rasse«. Eine ähnliche Entwicklung stellt Susanne Zantop fest. Sie gewinnt ihre Erkenntnis allerdings nicht aus Praktiken, sondern aus literarischen Texten.³⁹⁵ Mit den von ihr entlehnten Begriffen lässt sich Wulffs Bericht über sein Schicksal als »colonial romance« und als »matrimonial fantasy«³⁹⁶ beschreiben. Das Muster der gegenseitigen Liebe verkörpere eine koloniale Ordnung, die basiere »on the recognition of natural superiority and voluntary submission, on care [...]«. ³⁹⁷ Deren Funktion sei die permanente

392 Vgl. IPSEN: 2006, 7. Ich danke für das Überlassen des Manuskripts.

393 EILSTRUP und BOESGAARD: 1974, 117. [Mulatten-Kasse]

394 EILSTRUP und BOESGAARD: 1974, 117. [Man bezahlte einen festen Betrag an die »Mulatten-Kasse«, um die Erlaubnis zu erhalten, eine illegale Beziehung mit einer schwarzen Frau eingehen zu können [»at cassare«, Anm. C. G.]. Diese Gelder waren für die Erziehung der Kinder gedacht.] Bezeichnungen für Kinder solcher so genannten Mischehen waren neben Mulatte im Deutschen u. a. Bastard, Mischling, Halbblut und Hybrid, im Dänischen *bastard*, *blanding*, *halvblod*, *hybrid*. Einer der Entstehungsbereiche des Wortes Bastard ist der französische Adel. Es bezeichnete Nachkommen aus illegitimen, d. h. unehelichen und standesungemäßen Verbindungen zwischen in der Gesellschaft höher stehenden Männern und aus der Gesellschaft ausgeschlossenen Frauen. Mit zunehmender Kolonisierung und imperialer Expansion wird »Rasse« zu den Distinktionsmerkmalen hinzugefügt. (Vgl. SCHWARZ: 2004.)

395 Die von Zantop untersuchten Texte gehören in einen spezifischen historischen und kulturellen Kontext, dem der Dekolonisierung Amerikas im späten 18. Jahrhundert.

396 ZANTOP: 1995, 279.

397 ZANTOP: 1995, 278.

koloniale Kontrolle, die durch die vollständige Einverleibung möglich gemacht werde.³⁹⁸ Zantop interpretiert die Fantasien von gegenseitiger Liebe und Heirat sowie von Familiengründung als Reaktion auf die gegen Ende des 18. Jahrhunderts beginnenden Revolten und Aufstände gegen die Kolonialmächte, da sich in der Liebesheirat Gesetz und Ordnung auf eine nicht-gewaltvolle Art und Weise rekonstruieren lassen würden. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts gehört laut Zantop die koloniale Liebesgeschichte jedoch nicht länger zu den populären Motiven der Kolonialliteratur, sondern sie werde vielmehr abgelöst durch Erzählungen über die ›natürliche‹ Überlegenheit der Europäer, »involved in or advocating outright acts of cannibalism.«³⁹⁹ Wulffs Schicksal lässt sich somit als Schwellenphänomen beschreiben, das der Regulierungspraxis kolonialer Intimität Ausdruck gibt, zugleich aber auch die Stigmatisierung einer solchen »rassen«überschreitenden Beziehung als degenerativ und damit deren Tabuisierung anschaulich macht.

Um 1900 ist die Heirat, d. h. eine legitimierte Beziehung, zwischen einer als nicht-weiß bezeichneten Frau und einem als weiß bezeichneten Mann sehr selten, wie u. a. Arndt und Hornscheidt nachweisen. Die illegitime Verbindung, d. h. diejenige, die nicht durch eine offizielle Ehe-

398 Ganz in diesem Sinne steht eine Beschreibung eines Herrenhuther Missionars auf St. Thomas: Die Hochzeit zwischen einem Bruder und einer Mulattin findet gegen den Widerstand vieler Plantagebesitzer statt und führt dazu, dass die Beteiligten eingesperrt werden. Dabei, so zumindest die Rechtfertigung im Text, wurde die Trauung vor allem vollzogen, damit der Bruder besseren Kontakt zur weiblichen Bevölkerung knüpfen konnte: »Men en Vielse, som Martin foretog fik Bægeret til at flyde over. Broderen Freundlich blev efter Martins Raad viet til Mulatpigen Rebekka, en fri, meget begavet Arbejder blandt sine Landsmænd, for at Freundlich mere uhindret kunde optage Arbejdet blandt Kvinderne. Det var mere end de Hvide kunde taale. Havde det været hvilket som helst andet Forhold, det havde man fundet sig i; men at en hvid Mand giftede seg med en farvet Pige! Hvorledes skulde man saa kunne holde Slaverne nede paa den Plads, hvor de hørte hjemme! I Spidsen for Modstanderne stod den reformerte Pastor Borm.« (Munch 1903, 23–24.) [Aber eine Trauung, die Martin vollzog, brachte das Fass zum Überlaufen. Dem Bruder Freundlich wurde auf Martins Rat das Mulattenmädchen Rebekka angetraut, eine freie, sehr begabte Arbeiterin, so dass Freundlich ungehindert die Missionsarbeit unter den Frauen aufnehmen konnte. Dies war mehr als die Weißen erdulden konnten. Wäre es irgendein anderes Verhältnis gewesen, so hätte man sich damit arrangiert; aber dass ein weißer Mann sich mit einem farbigen Mädchen verheiratete! Wie sonst könnte man die Sklaven auf den Rang verweisen, dem sie angehörten! An der Spitze der Gegner stand der reformierte Pastor Borm.]

399 ZANTOP: 1995, 281.

schließung legalisiert wurde, dagegen war sehr üblich.⁴⁰⁰ Die zunehmende Tabuisierung drückt sich auch in Zahlen aus, wobei für den dänischen Kontext noch keine genauen Daten vorliegen. Kathrin Roller führt in einer Studie über die koloniale Praxis der Rassentrennung in Deutschland auf, dass es 1908 nur 20 so genannte Mischehen gab.⁴⁰¹ Ähnliches kommt in einem Aufsatz von Thomas Schwarz zum Ausdruck, der in Verweis auf eine Quelle von 1914 darstellt, dass von 1910 bis 1913 die Zahl der Mischehen in den deutschen Kolonien von insgesamt 153 auf 144 zurückging, die Zahl der Mischlinge dagegen von 1338 auf 3539 um mehr als das Doppelte zunahm.⁴⁰² In den deutschen Kolonien in Südwestafrika und Ostafrika wurden so genannte Mischehen 1905 und 1906 verboten, wobei dies ein ungeschriebenes Gesetz war, das zwar im Reichstag diskutiert, aber nicht verabschiedet wurde. 1912 wurde ein ähnliches Gesetz in Samoa erlassen.⁴⁰³ Die Gegner des Mischehen-Verbots argumentierten nicht aus antirassistischen Gründen, sondern sie betrachteten das Eheverbot vielmehr als Förderung illegitimer Beziehungen und bringen so ähnliche Punkte zur Sprache wie die dänische Kolonialverwaltung und Vertreter der Kirche Mitte des 19. Jahrhunderts.

Im Text *Erindringer fra et sexaarigt ophold paa St. Croix og Cuba* erhält die Debatte koloniale Liebe und Mischehen eine bedeutende Verschärfung. Sein Autor, Theodor Rasmussen, ist als junger mittelloser Mann nach St. Croix aufgebrochen, wo er vom kleinen Angestellten zum selbstständigen Handelsherrn aufsteigt. Sein Text ist nicht nur ein Zeugnis des dänischen Kolonialismus, der auch Mitte des 19. Jahrhunderts noch der Sklaverei ähnliche Machtverhältnisse zwischen Schwarzen und Weißen aufweist, sondern er thematisiert auch die koloniale Liebe. So schreibt er: »Saa almindelig som kjærlige Forbindelser er mellem Hvide og Farvede, saa sjeldent er det, at en hvid Mand ægter en Mulatinde eller en Negerinde; at en hvid Pige skulde ægte en Couleurt, vilde jeg ansee for saa godt som umuligt.«⁴⁰⁴ Rasmussen hält nicht-offizielle Beziehungen zwischen

400 Vgl. ARNDT und HORNSCHEIDT: 2004, 92.

401 Vgl. ROLLER: 2002, 74.

402 Vgl. SCHWARZ: 2004, 377–378.

403 Vgl. KUNDRUS: 2003, 92–131.

404 RASMUSSEN: 1866, 114–115. [So gewöhnlich wie Liebesverhältnisse zwischen Weißen und Farbigen sind, so selten ist es, dass ein weißer Mann eine Mulattin oder eine

Schwarzen und Weißen für möglich, betont aber, dass er die zwischen einem weißen Mädchen und einem Schwarzen für fast ausgeschlossen ansieht. Sie erweist sich als wichtiger Teil des Textes, der nicht nur wie im Zitat diskursiv verhandelt wird, sondern auch in einem kleinen narrativen Nebenstrang der Handlung, wobei sich die Ausführungen als Verweis auf die Wulffsche Biografie lesen lassen: Ein schwedischer Kollege, Unterverwalter auf der Zuckerrohrplantage, der am Anfang Vertrauter und Leitfigur ist, verliebt sich in eine Mulattin, »ung og smuk, men – couleurte.«⁴⁰⁵ Dies ist, so der Text, nicht die Schuld des Schweden selbst, sondern er ist vielmehr der allgemeinen Sinnlichkeit der schwarzen und farbigen Bevölkerung zum Opfer gefallen. Rasmussen schreibt: »Det synes som om den sorte og couleure Befolkningen i Almindelighed kun har een Tanke, een Interesse, og det er de sandselige Nydelser, som livet i Tropeegnene giver Anledning til.«⁴⁰⁶ Der Beginn dieser Beziehung und endgültig die Heirat, die trotz der gesellschaftlichen Widerstände zustande kommt, vervollkommnet den gesellschaftlichen Abstieg des Schweden. Am Ende stehen Armut, Elend und Alkohol. Betrachtet man jedoch Rasmussens Rhetorik genauer, lässt sich neben der Tabuisierung des kolonialen Begehrens eine Faszination für diese illegitimen Beziehungen ausmachen, da er immer wieder darauf zu sprechen kommt. Eine Beziehung zwischen einem weißen Mädchen und einem farbigen Mann bezeichnet er als »saa godt som umulig«⁴⁰⁷ und lässt damit zumindest den Gedanken den Spielraum offen, sich eine solche vorzustellen. Es ist ein Gedankenspiel, das immer wieder im Text auftaucht.

Laut Robert Young ist diese unterschwellige Faszination für das Illegitime charakteristisch für den Rassen- sowie Kolonialdiskurs des 19. und 20. Jahrhunderts. Young führt aus, dass Rassentheorien einerseits geprägt waren von einer Leidenschaft für die Kategorisierung und Sortierung von Menschen, wodurch Differenzen festgeschrieben werden würden.⁴⁰⁸ Zu-

Negerin heiratet; dass ein weißes Mädchen einen Farbigen heiratet, halte ich für fast unmöglich.]

405 RASMUSSEN: 1866, 108. [jung und hübsch, aber – farbig]

406 RASMUSSEN: 1866, 109. [Es schien, als ob die schwarze und farbige Bevölkerung im Allgemeinen nur einen Gedanken, ein Interesse hat, und das sind die sinnlichen Gelüste, die das Leben in den Tropen mit sich bringt.]

407 RASMUSSEN: 1866, 114–115. [für fast unmöglich.]

408 Vgl. YOUNG: 1995, 175–176. Young verweist in diesem Kontext auf eine Tabelle aus den Reisebeschreibungen des Deutschen Johann Jakob von Tschudi, der im 19.

gleich aber sei der Versuch, Grenzen zu erzeugen, verbunden mit einem Begehren nach der Mischung von »Rassen«, d. h. jener erotisch und sexuell aufgeladenen Fantasie kolonialer Intimitäten. Young formuliert: »Nineteenth-century theories of race did not just consist of essentializing differentiations between self and other: they were also about fascination with people having sex – interminable, adulterating, aleatory, illicit, interracial sex.«⁴⁰⁹ Mit hinein spielt hier die Vorstellung einer ungebremsen und ungezügeln Sexualität so genannter primitiver Menschen, die in ihrer Wildheit und Exzessivität als Gegenbild zur domestizierten Sexualität in Europa diene, wie dies in Rasmussens Beschreibung der Verführung des schwedischen Handelsmannes zum Ausdruck kommt. In Carl Muusmanns Geschichte der dänisch-westindischen Inseln heißt es bezeichnender Weise: »Negerne ynglede, som Negere gør, og der blev snart saa mange af dem, at Kolonisterne begyndte at frygte for deres Overmagt.«⁴¹⁰ Das Faszinosum der unreglementierten Sexualität stellt jedoch wiederum nur eine Seite der Vorstellung vom Geschlechtsleben so genannter wilder oder primitiver Menschen dar. Hinzu kommt der Topos der Fortpflanzungsunfähigkeit, die vor allem Mischlingen (nach dem Vorbild des Maultiers) zugeschrieben wurde.

In rassentheoretischen Ansätzen wurden Topoi von Beziehungen zwischen Kolonialisten und Kolonisierten unter dem Schlagwort der Hybridität verhandelt. Diesen Begriff kennt man heute vor allem aus der postkolonialen Theorie, er fand jedoch bereits im Kolonialdiskurs Ver-

Jahrhundert nach Südamerika reiste, das als Ort einer besonders hybriden Gesellschaft galt. Detailliert hält Tschudi in *Reisen durch Südamerika* fest, welche Art Mensch durch die Mischung bestimmter »Rassen« entsteht. Hat ein Kind etwa einen weißen Vater und eine schwarze Mutter, so entsteht ein Mulatte. Hat eine Mulattin wiederum ein Kind mit einem weißen Mann, ist das Kind ein Quateron, deren Nachkomme mit einem weißen Vater dann ein Quintero, usw. Durchgespielt werden alle Möglichkeiten der Mischung. Auffällig ist, dass auch in der Tabelle Tschudis die Möglichkeit einer Verbindung zwischen einer weißen Mutter und einem nicht-weißen Mann ausgeblendet wird. Tschudis Tabelle ist deshalb von solch großer Bedeutung, da sie in mehreren rassentheoretischen Werken reproduziert wurde und dadurch eine wichtige Grundlage für die Rassenlehren des 19. und 20. Jahrhunderts darstellt, so z. B. in *Types of Mankind* (1854) von Josiah Clark Nott und George Robins Gliddon sowie in *The Races of Mankind* (1873–79) von Robert Brown.

409 YOUNG: 1995, 181.

410 MUUSMANN: 1916, 13–14. [Die Neger vermehrten sich, wie Neger das tun, und sie wurden bald so viele, dass die Kolonisten sich vor ihrer Übermacht zu fürchten begannen.]

wendung. Die Rassentheorien des 19. und 20. Jahrhunderts haben den Begriff aus der Biologie übernommen, wo er sich auf die Züchtung und Kreuzung verschiedener Tier- und Pflanzenarten bezog. Im 19. Jahrhundert wurde er dann in die Evolutions- und Kulturtheorie übernommen und findet damit Eingang in die Rassenlehren.⁴¹¹ Mit Susan Stanford Friedman lässt sich ein Drei-Phasen-Modell der Hybridität aufmachen. Das erste Modell gehe, so Friedman, »von der Verschmelzung verstreuter Elemente aus, die vollständig neue biologische oder kulturelle Formen hervorbringt.«⁴¹² Dies ist das Modell des Kolonialismus, in dem Hybridität als negativer und zu vermeidender Effekt betrachtet wird. Auch Paul Goetsch weist darauf hin, dass die »Vermischung von Völkern und Rassen [...] zwar vor dem Hintergrund der Vorstellung vom ›melting pot‹ als begrüßenswert [erschien], aber in anderen Kontexten als Bastardisierung verworfen und mit Unfruchtbarkeit, Identitätsverlust und ›raceless chaos‹ assoziiert«⁴¹³ wurde. Dem entsprechend wird im dänischen etymologischen Lexikon *hybrid* unter dem Lemma *krig* aufgeführt und als Ableitung des griechischen Wortes *hybris* erklärt: »›krig‹ hører måske ligesom *krige* til ie. **geri*, en udvidelse til *i kværn*, og er da besl. med fx. oldirsk: *brig* kraft, magt, gr. *brithos* vægt, byrde, *hybris* voldsom eller overmodig handling.«⁴¹⁴ Interessant ist, dass hier das Hybride mit Gewalt und einer illegitimen Anmaßung in Zusammenhang gebracht wird. Die in den Lexika entworfene Konnotation legt die Annahme nahe, dass hybride Handlungen gewaltvoll oder übermütig sind und nicht nur gegen vom Menschen geschaffene Gesetze, sondern auch gegen göttliche bzw. natürlich gegebene Grenzen verstoßen. *The eternal barrier. The mating of black and white and its consequences* lautet beispielsweise die englische Übersetzung eines unten ausführlicher diskutierten Filmes von Robert Dinesen mit dem dänischen Titel *Inderpigen*. Das zweite Modell be-

411 GOETSCH: 1997, 135.

412 FRIEDMAN: 2003, 38.

413 GOETSCH: 1997, 135.

414 NIELSEN: 2004. [›Krieg‹ gehört vielleicht wie Kriege zu ie. **geri*, eine Ausweitung zu *in Streit*, und ist verwandt mit z. B. altirisch: *brig* Kraft, Macht, gr. *brithos* Last, Bürde, *hybris* gewaltvolle oder übermütige Handlung.] Ähnlich lautet dies im großen Fremdwörterbuch von Duden, in dem unter dem Lemma *hybrid* zwei Einträge verzeichnet sind: 1. »zu Hybris: hochmütig, überheblich, übersteigert, vermessen« und 2. »gemischt, von zweierlei Herkunft, aus Verschiedenem zusammengesetzt, durch Kreuzung, Mischung entstanden.« (Duden 1994.)

schreibt Friedman als »das fortwährende Zusammenspiel unterschiedlicher Formen, die jeweils erkennbar voneinander getrennt bleiben, wie sehr sich auch ihr synkretischer Kontext verändert.«⁴¹⁵ Das dritte Modell stelle, so etwa bei Bhabha,⁴¹⁶ »genau die Vorstellung von Differenz in Frage, auf der die ersten beiden Modelle basieren. Es beruht auf der Annahme, dass hybride Formen eine fortwährende Vermischung von bereits immer schon Vermischtem darstellen.«⁴¹⁷ Wie die bisherigen Ausführungen zur Entwicklungen von Praktiken kolonialer Intimität und deren Regulierung zeigen, bedarf dieses Modell jedoch weiterer Differenzierungen, so beispielsweise hinsichtlich der unterschiedlichen Funktionen der kolonialen Liebe im 19. und 20. Jahrhundert. Das Hybride ist auch hier schon nicht eindeutig negativ konnotiert, sondern ist eingebunden in die koloniale Politik und Ökonomie.

In einem (nicht erhaltenen) Film des Regisseur Holger-Madsens von 1914 mit dem Titel *Tempeldanserindens Elskov* wird ein weiterer Diskurs kolonialer Liebe dargestellt. Es handelt sich um das bereits erwähnte Nebeneinander von Prostitution, Konkubinat und Ehe. Die Schauspieler Rita Sacchetto, bekannt und gerühmt für ihre »exotische« Ausstrahlung, die sie zum großen Teil auch durch ihre Karriere als zentrale Figur des modernen Ausdruckstanzes erworben hat, spielt hier die Tänzerin Rondanika des Sivah-Tempels in Tagore, eine indische Schönheit (vgl. Abbildung 27). Die Tänzerin ist die Mätresse eines englischen Obersts (Alf Blütecher), der sie nach Ankunft seiner Ehefrau (Ingeborg Larsen) verstößt, woraufhin sie einen Aufstand der Brahmanen organisiert. Die Standbilder zeugen von einer aufwändig inszenierten Revolte der Massen, die mit Stöcken und Äxten bewaffnete Inder gegen strammstehende englische Soldaten anrennen lässt. Rondanika nutzt die Gunst der Stunde und entführt das Kind ihres ehemaligen Geliebten, um es im Wald zu töten, wird aber durch dessen Unschuld geläutert und rettet nicht nur dieses, sondern auch ihre Rivalin vor der Gewalt der Inder. Dennoch

⁴¹⁵ FRIEDMAN: 2003, 38.

⁴¹⁶ Bhabha bezeichnet das Hybride als einen Raum im Dazwischen oder im Darüberhinaus-Gehenden (»the beyond«) und nimmt damit eine Resignifikation des Hybriden vor. Es ist nicht länger Teil eines Degenerationsdiskurses, sondern gilt als Ort von Kreativität, Handlungsmacht und politischer Wirkungskraft. (Vgl. u. a. BHABHA: 1990; BHABHA: 2000.)

⁴¹⁷ FRIEDMAN: 2003, 38.

stirbt sie am Schluss durch die mörderische Hand des Anführers der Brahmanen (Robert Schmidt), der sich durch Rondanikas Schulterchluss mit den Europäern verraten und übergangen fühlt.



Abb. 27
Rita Sacchetto als
Tempeltänzerin
Tempeldanserindens
Elskov. Holger-
Madsen, 1914,
Nordisk, Standbild,
DFI.

Wie Laura Ann Stoler ausführt, wurde das Konkubinats, das im 19. Jahrhundert und früher die allgemein geduldete und sogar geförderte Praxis des Zusammenlebens von Kolonialherren mit kolonisierten Frauen darstellte, nach und nach abgelöst durch die Ehe mit europäischen Frauen sowie durch das Aufblühen der Prostitution, die zuvor wegen Krankheiten und Seuchen eher unterdrückt worden war. Dies hängt damit zusammen, dass die Einreise in die Kolonien für europäische Frauen einfacher wurde. Die Ankunft weißer Frauen in den Kolonien hatte eine bedeutende Veränderung der soziologischen Struktur der kolonialen Gesellschaft zur Folge und zielte darauf ab, die Gemeinschaft der Kolonialisten zu stärken. Es ging, so Stoler, hauptsächlich darum, die Privilegien des so genannten Rassenunterschieds neu zu markieren: »The presence of European women was said to put new demands on the white communities to tighten their ranks, clarify their boundaries, and mark out their social space.«⁴¹⁸ Das Ende des Konkubinats und die Ankunft der weißen Ehefrauen hängen mit dem Thema Ansteckung zusammen. Die die »rasen«- und kulturübergreifenden Beziehungen sind nun nicht länger zu disziplinierenden und ordnenden Zwecken vonnöten, wie es etwa anhand der Praktiken in den dänischen Forts in Westafrika im 18. und frühen 19. Jahrhundert deutlich wurde. So verwandelte sich die weiße

418 STOLER: 2002, 55.

Bevölkerung in den Kolonien von einer hauptsächlich durch Männer dominierte Militär- bzw. Verwaltungs-, in eine zunehmend bürgerliche Zivilgesellschaft.

Weitere, in den 1910er Jahren entstehende koloniale Filmliedramen greifen die aufgezeigten Ambivalenzen der Figur des kolonialen Begehrens auf. Auf narrativer Ebene steht dessen Tabuisierung im Mittelpunkt. Hybridität wird verneint, da die fremde Frau sterben muss. Deren Ausschluss ist im Zusammenhang mit Degenerationstheorien sowie der Reglementierung von Fortpflanzung und Sexualität zu sehen. Andererseits aber spielen die Filme mit der Faszination der Erotik des Exotischen sowie der Faszination des Illegitimen. Wie dies im Einzelnen aussieht, sollen vier Beispiele anschaulich machen. Zunächst wird Hjalmar Davidsens Film *Tropeners Datter* im Hinblick auf die Kontextualisierung von Blutmetaphern gelesen. Anschließend werden die Filme *Tropisk Kærlighed* (1911) von August Blom und *Inderpiggen* (1914) von Robert Dinesen untersucht. Schließlich wird Urban Gads Film *Der fremde Vogel*, in dem Asta Nielsen die Hauptrolle verkörpert, analysiert. Er spielt nicht in fernen Ländern, sondern im deutschen Spreewald und konfrontiert die einheimischen Sorben mit US-Amerikanern. Gads Film soll als Aktualisierung eines exotistischen Kolonialdramas gelesen werden, das vor allem Aspekte des Tourismus ins Spiel bringt.

6.1.2 Der Topos des gemischten Blutes

In einem 1917 von Hjalmar Davidsen produzierten, allerdings nicht erhaltenen Film taucht die Rede vom gemischtem Blut im Titel auf: *Blandet Blod*⁴¹⁹ heißt eine Version des Films. Bekannter aber wurde die Geschichte des jungen Mädchens Dora unter dem Titel *Tropernes Datter*, weitere Zusatztitel lauteten *Brændemærket*⁴²⁰ und *Nemesis*. Im Programmheft wird der Film folgendermaßen angekündigt:

I mange Aarhunderder har den hvide Race forsøgt at paatrykke de farvede Folkeslag, og da særlig den sorte Race, Trællemærket. [...] og mange dramatiske Konflikter er opstaaet mellem dem. Om en saadan Konflikt handler dette Skuespil, der fortæller os om, hvorledes en ung Mulatpige hjemsoeges

419 [Gemischtes Blut]

420 [Gebrandmarkt]

af Ulykken paa Grund af de faa Draaber farvet Blod, der flyder i hendes Aarer.⁴²¹

[Jahrhunderte lang hat die weiße Rasse versucht, den farbigen Völkern, und vor allem der schwarzen Rasse, das Sklavenzeichen einzubrennen. [...] viele dramatische Konflikte entstanden zwischen ihnen. Dieses Schauspiel handelt von einem solchen Konflikt, es erzählt uns, wie eine junge Mulattin vom Unglück heimgesucht wird, aufgrund von ein Paar Tropfen farbigen Blutes, das in ihren Adern fließt.]

Obwohl der Text aus dem Programmheft die Diskriminierung wegen der »rassischen« Zugehörigkeit eines Menschen grundsätzlich in Frage stellt, geht er doch von der Existenz solcher »Rassen« aus. Zudem werden der Topos des gemischten Bluts und die Vorstellung aufgegriffen, dass das Blut Erbanlagen aufbewahre und übertrage.

Inhalt des Films ist das Schicksal von Dora (Clara Wieth), die mit ihrem Vater Claude Franklin (Alf Blütecher) von Südamerika nach England reist. Dora weiß nicht, dass sie eine uneheliche Tochter Franklins mit einer Mulattin ist, die, vom Vater verstoßen, bei ihrer Geburt stirbt. In London verliebt sich Dora in Lord Cecil Cambridge (Robert Schmidt), der ihr allerdings nur den Hof macht, um durch eine reiche Heirat seine Schulden loszuwerden. Als bekannt wird, dass Dora nicht die eheliche Tochter Franklins ist, verlobt sich der Lord mit einer anderen Frau. Vorher aber verführt er Dora, die Selbstmord begeht, als endlich auch sie die ganze Wahrheit über sich erfährt.

Mit der Geschichte der Verführung einer Mulattin durch den Plantagenbesitzer Franklin greift *Tropernes Datter* ein Narrativ auf, das sowohl realgeschichtlich zu verorten ist als auch literarisch immer wieder aufbereitet wurde.⁴²² Zugleich, und das deutet sich vor allem in einem der Untertitel, *Nemesis*, an, verweist das Programmheft zum Film auf den Diskurs der Vererbung von Schuld, die hier vom Vater auf die Tochter übertragen wird. Gezeigt wird die Vorgeschichte des Vaters – die Verführung und Verstoßung der Mulattin Mary – in einem Rückblick auf der Schiffsreise, die Dora mit ihrem Vater und der treu ergebenen Haushälterin (Betzy Koefoed) nach England bringen soll, wo sie ein neues und besse-

421 Programmheft zu *Tropernes Datter*, o. S.

422 So z. B. in H. C. Andersens Drama *Mulatten* [Der Mulatte] von 1840, das auf Martinique im Plantagenbesitzer-Milieu spielt. Es geht um Sklaverei und deren Abschaffung und um die Liebe zwischen einer weißen Adelligen und einem Mulatten, der, ebenso wie Dora, Sohn einer Sklavin und eines Plantagenbesitzers ist.

res Leben anfangen wollen. Dies geht aus den Titelüberschriften des Programmhefts hervor, die folgende Szenen entwerfen:

Tanker og Minder/Forholdet til Mary/»Du keder mig...hold dig hos de andre Piger i Køkkenet!«/Mary er død efter at have født en Datter/»Hvad skal vi gøre med Barnet?«/ Jesabel tog sig af Barnet.⁴²³
 [Gedanken und Erinnerungen/Das Verhältnis mit Mary/»Du langweilst mich...bleib bei den anderen Mädchen in der Küche!«/Mary stirbt, nachdem sie eine Tochter geboren hat/»Was sollen wir mit dem Kind machen?«/Jesabel nahm sich des Kindes an.]

Der Text des Programmhefts schließt mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die Schuld des Vaters am Tod Doras: »Gengældelsen har ramt Claude Franklin.«⁴²⁴ Es geht nicht in erster Linie um die vermeintliche Illegitimität Doras als Tochter einer Mulattin und eines Weißen, sondern um die Tatsache, dass Franklin unrecht gehandelt hat, indem er die Mutter seines Kindes verstoßen und sich selbst überlassen hat. Seine Schuld geht auf die erst spät angenommene Tochter über, der nicht nur die gesellschaftliche Anerkennung in England verweigert, sondern die zudem noch das gleiche Schicksal erleidet wie ihre Mutter und von einem Mann missbraucht und dann verstoßen wird.

Die Vorstellung, dass durch das Blut Eigenschaften vererbt werden können, geht zwar auf die antike hämatogene Samenlehre⁴²⁵ zurück, erlebte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jedoch eine Renaissance durch die Entwicklungen von Wissenschaft und Medizin, aber auch deren populäre Fortschreibung.⁴²⁶ Bereits Michel Foucault hat eine solche Wiederkehr der Blutsymbolik beschrieben. Bei Foucault wird dies aber nicht an einen Rassismus-Diskurs, sondern an die Kategorie Klasse gebunden. Das heißt, dass Debatten um aristokratische Legitimation den

423 Programmheft zu *Tropernes Datter*, o. S.

424 Programmheft zu *Tropernes Datter*, o. S. [Die Vergeltung hat Claude Franklin getroffen]

425 So formulierte Aristoteles die Theorie der Vermischung von Menstruationsblut und Sperma, wobei der männliche Samen als aus gereinigtem bzw. gekochtem Blut bestehend vorgestellt wurde. Der dickste Teil des Bluts wurde demnach von den Fleischteilen absorbiert, während der Rest auf dem Weg zu den Geschlechtsorganen in den Zustand des Samens umgewandelt wurde. Blut wurde so als erblich betrachtet und die Reinheit des Blutes dann gewährleistet, wenn sich zwei Menschen gleicher Art miteinander mischten. (Vgl. SPÖRRI: 2005, 215.)

426 Vgl. auch PALM: 2007.

Bezugsrahmen bilden und nicht die imperiale Exklusionspolitik.⁴²⁷ Dagegen betont Laura Ann Stoler die zentrale Bedeutung von Kolonialismus und Imperialismus für die Blutmetaphorik. In diesem Sinne sei sie auch der Foucaultschen Auseinandersetzung mit Biopolitik und »Rassen« eingeschrieben, die Stoler nicht nur in der europäischen Kulturgeschichte, sondern auch im kolonialen Kontext verortet sehen will.⁴²⁸ Stoler schreibt:

The revival of a symbolics of blood derived from the imperial logic that cultural hybridities were subversive, that subversion was contagious, and that native sensibilities and affiliations were the invisible bonds that could position those of »mixed blood« against »full-blooded« Europeans who claimed the right rule.⁴²⁹

In der von Stoler beschriebenen Infektionslogik geschieht die Verunreinigung von reinem Blut durch gemischtes Blut auf Basis der so genannten ›one-drop-rule‹. Diese sei, so Birgit Kundrus etwas unspezifisch, »ein vermutlich schon aus dem 19. Jahrhundert und den USA stammendes Verdikt, dass schon ein Tropfen Blut den »Weißen« zum »Schwarzen« mache.«⁴³⁰ Gemeint ist damit die Vorstellung der hohen Kontaminierungsfähigkeit von so genanntem schwarzen Blut, die tatsächlich in den USA im 19. Jahrhundert zunächst als Teil des landläufigen Allgemeinwissens entstand, dann aber in der Gesetzgebung mancher Staaten festgehalten wurde, um so genannte Mischehen zu unterbinden. Die ›one-drop-rule‹ unterscheidet sich insofern von der Methode, die Mischung von »Rassen« graduell zu beschreiben und je nach Eltern ein anteiliges Mischverhältnis festzustellen, wie dies z. B. von Jakob von Tschudi vorgenommen wurde.

Myriam Spörri weist neben Rassismus und Eugenik auf einen weiteren Aspekt hin, der die Blutmetaphorik auch Anfang des 20. Jahrhunderts relevant gemacht habe und diese vor allem bis heute lebendig erhalte. Es

427 Vgl. STOLER: 2002, 147.

428 Besonders der Foucaultschen *Geschichte der Sexualität* sei, so Stoler, der Kolonialdiskurs eingeschrieben: »Contrary to the received account – that the book is about sexuality and biopower – references to racism appear in virtually every chapter.« (STOLER 2002, 147.) Vgl. dazu auch STINGELIN: 2003, 118–119.

429 STOLER: 2002, 151–152.

430 KUNDRUS: 2003, 119. In ihrem Artikel über *Koloniale »Mischehenverbote« und die nationalsozialistische Rassengesetzgebung* geht es Kundrus primär darum, eine direkte Verbindung zwischen den kolonialistischen Mischehenverböten und den nationalsozialistischen Rassengesetzen in Deutschland zu dekonstruieren.

geht ihr um Forschungen zu Blutgruppen, die der Rede vom reinen und gemischten Blut eine neue Wendung hin zur naturwissenschaftlichen Begründung der Reinhaltung von Blut gegeben hätten, da nun wissenschaftlich bewiesen werden könne, dass die Mischung des Blutes eines gesunden Menschen mit dem eines Menschen einer anderen Blutgruppe tödliche Folgen haben könne. Diese Erkenntnisse führten zu breit angelegten Erhebungen von Blutgruppen in der Bevölkerung. Zunächst sei die Vorstellung, dass »Rasse« und Blut identisch seien, durch die Blutgruppenforschung jedoch in Frage gestellt, d. h. »Rassen« fragmentiert, statt homogenisiert worden.⁴³¹ Bald aber wurden Zusammenhänge zwischen Blutgruppen und »Rassen« hergestellt. Es gab unterschiedliche Verfahren wie die Erstellung eines biochemischen Rassenindex einer Bevölkerung, der deren spezifischen Bluteigenschaften anzeigte, oder Versuche, aufgrund der Häufigkeit einer bestimmten Blutgruppe innerhalb einer »Rasse«, Rückschlüsse über deren Reinheit zu ziehen.⁴³² Es gelte für die Blutgruppenforschung wie auch für die seroanthropologische Forschung im Allgemeinen, »dass Begriff und Metapher untrennbar miteinander verbunden sind und ständig ineinander fließen«,⁴³³ so dass die wissenschaftlichen Erkenntnisse stark vom metaphorischen Gehalt des Blutes geprägt sind.

So greift *Tropernes Datter* mit der Blutmetaphorik einen rassistischen Diskurs auf, der in kolonialen Kontexten von ausschlaggebender Rolle ist. Dennoch zeigt der Film ein differenziertes Bild des kolonialen Liebesdramas, da hier der Tod Doras nicht als unausweichliches Ende einer als unerlaubt dargestellten kolonialen Liebe geschildert wird, sondern als Vergeltung einer früheren Schuld des weißen Vaters. Hierbei kommt der Aspekt des Mitleids ins Spiel, welcher die Analysen der kolonialen Liebesdramen an die Überlegungen zum Melodrama anbindet. Es geht also um Angelegenheiten des Herzens. Dies machen zwei weitere Filmbeispiele für die die unerlaubte, aber attraktive koloniale Liebe deutlich: die Filme *Tropisk Kærlighed* (1911) von August Blom und *Inderpiggen* (1914) von Robert Dinesen.

431 Vgl. SPÖRRI: 2005, 216–217.

432 Vgl. SPÖRRI: 2005, 221–222.

433 SPÖRRI: 2005, 224.

6.1.3 Geschichten von fremden Mädchen und vom Herzen

Die Kolonialdramen *Tropisk Kærlighed* und *Inderpiggen*, so ist zumindest den Programmheften zu entnehmen, imaginieren, dass die exotische Geliebte mit nach Europa genommen wird, was angesichts der skizzierten historischen Situation erstaunlich ist, da es kaum reale Vorbilder in Dänemark gegeben hat.



Abb. 28
Profula tanzt für
ihren Herrn
Tropisk Kærlighed.
August Blom, 1914,
Nordisk, Standbild, DFI.

Tropisk Kærlighed handelt von dem jungen Engländer Cecil Brown (Vladimir Psilander) und von Profula (Edith Psilander), »et henrivende indisk Naturnbarn, som spiller og danser for ham Dagen lang«⁴³⁴ (vgl. Abbildung 28). Als Brown Urlaub in London machen will, erzwingt Profula mit der Drohung, sich umzubringen, dass sie ihn als seine Ehefrau begleiten darf. Doch in England scheitert der Versuch, Profula zu integrieren. Als Brown auf einem Fest seine Jugendfreundin Violet Barry (Else Frølich) trifft, erwacht die alte Liebe. Die eifersüchtige Profula beschließt, Violet Barry zu vergiften, wird jedoch von ihrem Mann auf frischer Tat ertappt und flieht nach draußen, wo sie von einem Zug überrollt wird.

Inderpiggen hat einen ganz ähnlichen Plot. Auch hier geht es um einen englischen Offizier, Freddy Harrington (Nicolai Johannsen), der in Indien stationiert ist. Im Kampf wird er verletzt und von dem indischen Mädchen Zalmi (Ellen Holm) gesund gepflegt. Es keimt Liebe zwischen ihnen, sie heiraten in militärischem Kreise und kehren gemeinsam nach England zurück. Dort aber wartet Cousine Mary (Johanne Fritz-Pedersen) auf Rückkehr Harringtons, den sie schon seit Jugendzeit heimlich

⁴³⁴ Programmheft zu *Tropisk Kærlighed*, DFI, o.S. [ein entzückendes indisches Naturkind, das den ganzen Tag für ihn spielt und tanzt]

verehrt. Obwohl Zalmi zunächst mit Freundlichkeit aufgenommen wird, wendet sich Harrington im Verlauf der Zeit von ihr ab. So geht Zalmi schließlich aufgrund von Einsamkeit und Schwäche zugrunde. Sie stirbt »foraget, forkuet og overset«⁴³⁵ an »Nordens Hjertekulde«⁴³⁶ und, so heißt es im Programmheft weiter, »hun [lider] alt dette for **hans** Skyld.«⁴³⁷ Hier steht das weibliche Opfer im Mittelpunkt, es geht um ihre Entsagung und um die Schuld ihres untreuen Ehemanns, der sie mit nach Europa genommen hat, sie aber bald darauf vergisst. Der Tod Zalmis ereignet sich auf einer Karnevalsfeier, auf der sich Harrington und Mary näher kommen. Zalmi beobachtet dies im Stillen und flieht in den Garten, wo man sie einige Zeit später schon sterbend findet. Mit dem letzten Atemzug legt sie die Hände Harringtons und Marys ineinander und wünscht diesen ewiges Glück. So suggeriert das Ende des Films doch wieder das Einverständnis in die Aussichtslosigkeit kolonialer Liebe. Ganz in diesem Sinne wird *Inderpigen* in Großbritannien vermarktet. Das englische Programmheft kündigt den Film mit dem Titel *The Eternal Barrier. The Mating of Black and White and its Consequences* an. Er wird mit folgenden Worten erläutert:

The World is a very censorious one, and will neither connive at nor condone the mating of a man and woman – if one be black and the other white. Why, it is hard to say, and yet the attitude can be defended on ethnical grounds. The white race seems to have set up an eternal barrier against the black, and should by any chance one of the latter seek to intrude inside the pale, there is a sort of tacit racism observed that is bound to undermine the strongest will and bring unhappiness and despair for the victim. This is what happens in the case of this production, which gives clear and definite revelation of the outcome of a marriage between a white man and a dusky maiden – a beautiful, shapely and affectionate creature, timid and unsophisticated [...].⁴³⁸

Während das englische Programmheft eindeutig rassistisch argumentiert und die Grenze zwischen schwarz und weiß als ewig und nicht-überschreitbar markiert, wird im dänischen Programmheft mit dem Leiden der weiblichen Protagonistin sowie der Schuldzuschreibung an den europäischen Mann ein anderer Schwerpunkt gesetzt. Obwohl auch hier

435 Programmheft zu *Inderpigen*, o. S. [verachtet, verschüchtert und übersehen]

436 Programmheft zu *Inderpigen*, o. S. [der Kaltherzigkeit des Nordens]

437 Programmheft zu *Inderpigen*, o. S.; Hervorheb. im Original. [sie erleidet all das wegen **ihm**]

438 Englisch Programmheft zu *Inderpigen*, o. S.

ein deutlich rassistischer Unterton zu vernehmen ist, lässt sich eine Akzentverschiebung erkennen. Dies liegt u. a. an der Tatsache, dass der Kolonialismus und damit auch der rassistische Diskurs kein Alltagsphänomen in Dänemark war und es schlicht nicht so viele Menschen anderer Hautfarbe gegeben hat, wie dies in Großbritannien Anfang des 20. Jahrhunderts der Fall gewesen ist. Dies wäre Ausdruck eines weniger usurpativen Umgangs mit dem Fremden. Vor allem aber werden im dänischen Kontext Aspekte des Melodramas hervorgehoben, das eines der dominanten Filmgenres der 1910er Jahre darstellt. Es geht um das Mitleiden mit der exotischen Frau, deren Tod zwar unvermeidlich, nicht desto trotz aber vom Zuschauer bedauert wird. Ein ähnlicher Mechanismus lässt sich in *Tropernes Datter* erkennen. Auch hier liegt die Schuld nicht bei Dora selbst, sondern wird auf sie vom Vater übertragen.

In diesem Kontext ist ein erneuter Blick auf Linda Williams These, das ›racial melodrama‹ diene der Herstellung sowie dem Verständnis nationaler Identität, relevant. Im US-amerikanischen Kontext, so Williams, würden nicht nur rassistische Stereotype weiter geschrieben und vervielfältigt, sondern es gehe auch um die Verarbeitung von Schuld: »[...] melodrama is the alchemy with which white supremacist American culture first turned its deepest guilt into a testament of virtue.«⁴³⁹ Die Thematisierung des Leidens der fremden Frauen kann somit als Reflex auf die Geschichte der Kolonisation gelesen werden.

Im Gegensatz zu *Inderpiggen* und *Tropernes Datter* weist *Tropisk Kærlighed* trotz des im zweiten Titel stehenden Verweises auf *Hindupigens Hjerte* keine Strategie auf, die Mitleid mit der fremden Frau erzeugen soll. Profula wird zwar als sympathisch, aber in keiner Weise integrierbar dargestellt. Dazu dient unter anderem eine Episode, die den Diebstahl einer Brosche beschreibt, wobei Profula keinerlei Unrechtsbewusstsein zeigt, sowie der Versuch, Browns frühere Geliebte und ihre Rivalin zu vergiften. Während die Abkehr Browns völlig plausibel wird, ist der Tod Profulas zwar traurig, aber unvermeidbar.

Abbildung 28 zeigt wie das koloniale Leben als Müßiggang vorgestellt wurde. Brown gibt sich den sinnlichen und kulinarischen Genüssen des Exotischen hin. Tigerfelle liegen auf dem Boden, die Chaise ist mit Leopardenfellen bedeckt, ein Diener fächert kühlende Luft und im Hinter-

439 WILLIAMS: 2001, 44.

grund sieht man die Kulisse der weißen Gipfel des Himalajas. Profula tanzt in einem exotischen Gewand mit Ringen in der Nase, während ihr weißer Herr aufmerksam und hingebungsvoll zusieht. Das Begehren Browns nach Profula gestaltet sich aber als exotisches Abenteuer, das im vertrauten Raum nicht funktioniert. Indische Exotik, d. h. Raubtierfelle, Bauchtanz, individueller Müßiggang sowie ein heißblütiges und rachsüchtiges Wesen⁴⁴⁰ und englisches Gesellschaftsleben, das im Film mit Tennis, Parties und Tee zelebriert wird, sind nicht miteinander vermittelbar. Dass Brown in den Tropen der Gefahr unterlag, dem Fremden zu sehr zu verfallen, macht auch sein Name deutlich. In England wird er dann durch die weiße Gesellschaft wieder zur Vernunft gebracht und sieht seine Verfehlung ein.

Um die Geschichte glaubhaft zu machen, werden im Umfeld von *Tropisk Kærlighed* unterschiedliche Strategien der Authentifizierung angewendet. In der Ankündigung des Films in einem Zeitungsartikel heißt es:

Blandt Tilskuerne ved Premierien igaar paa Panoptikon-Teatrets ny Kunstfilm Tropisk Kærlighed var en nydelig dansk Dame Fru Helga Stevens, der er gift med en engelsk Ingenior i Indien. Fru Stevens overværede Forestillingen i sin Egenskab af Filmens Forfatterinde. Tropisk Kærlighed er skrevet [...], medens Fruen [...] opholdt sig her, men den har hentet sine Motiver fra det fjerne Land, til hvilket hun snart vender tilbage, og i hvilket hun har boet i flere Aar. Fruens Kendskab til det Emne, hun behandler, for det anses for givet, og de forste Scener, i hvilke det indiske Naturbarn Profula danser for sin engelske Ven Mr. Brown, virkede ogsaa med et absolut Egthedens og Tilforlidelighedens Præg. Desværre har Censor strøget en korrekt indisk Mavedans, som ikke forekom ham præsentabel i vort koligere Klima; men der er Underholdning nok endda i denne Film [...].⁴⁴¹

[Unter den Zuschauern der gestrigen Premiere des neuen Kunstfilms des Panoptikon-Theaters *Tropisk Kærlighed* befand sich eine hübsche dänische Dame Frau Helga Stevens, die mit einem englischen Ingenieur in Indien verheiratet ist. Frau Stevens wohnte der Vorstellung in ihrer Eigenschaft als Autorin des Filmes bei. *Tropisk Kærlighed* wurde [...] geschrieben, während sich die Frau [...] hier aufhielt, aber er entnimmt seine Motive aus dem fernen Land, in das sie bald wieder zurückkehrt, und wo sie mehrere Jahre lang gewohnt hat. Das Wissen der Frau über das Thema, das sie behandelt, wird deshalb als gegeben angesehen, und die ersten Szenen, in welchen das indische Naturkind Profula für seinen englischen Freund Mr. Brown tanzt, machte auch mit einer absoluten Echtheit und Zuverlässigkeit Eindruck.

440 Eine der Titelüberschriften im Programmheft, die die zunehmende Eifersucht Profulas beschreibt, lautet »Det indiske blod koger.« (Programmheft zu *Tropisk Kærlighed*, o. S.) [Das indische Blut kocht.]

441 *Politiken*, 13.2.1912, o. S.

Leider hat der Zensor einen richtigen indischen Bauchtanz gestrichen, der ihm nicht präsentabel genug erschien in unserem kälteren Klima; aber es gibt noch genug Unterhaltung in diesem Film [...].

Zu den Authentizitätsmarkern gehört die leibhaftige Anwesenheit der Autorin. Sie ist mit einem englischen und in Indien stationierten Ingenieur verheiratet, was als Hinweis auf das britische Empire und auf die Objektivität technischer Naturwissenschaften zu bewerten ist. Relevant ist im Kontext der thematisierten Verlagerung von Erotik und Sexualität in den exotischen Raum der Hinweis auf den ›richtig indischen Bauchtanz‹, der von der Zensur gestrichen worden sei. Ob die in Abbildung 28 dargestellte Szene Teil des Films war oder ob es sich um die gestrichene Szene handelt, lässt sich nur spekulativ beantworten. Nichtsdestotrotz kommt hier die Erwartungshaltung auf erotische Details zum Ausdruck, die mit exotistischen Filmen in Verbindung gebracht werden. Dass in den kolonialen Liebesdramen eine völlig andere Sexualität und Erotik ausgespielt wird als etwa in den Hvide Slavehandel-Filmen, lässt sich anhand eines Vergleichs von Abbildungen zeigen, auf denen der weiße Mann mit seiner exotischen Geliebten bzw. die weiße Sklavin im Kontakt mit einem exotisierten bzw. rassifizierten Mann zu sehen sind.



Abb. 29
Dora und Lord Cecil Cambridge
Tropernes Datter. Hjalmar Davidsen,
1917, Nordisk, Abbildung aus dem
Programmheft, DFI.



Abb. 30
Freddy Harrington mit Zalmi
in Indien
Inderpiggen. Robert Dinesen, 1914,
Nordisk, Abbildung aus dem
Programmheft, DFI.

Abbildung 29 und 30 zeigen Szenen aus den Programmheften von *Inderpiggen* und *Tropernes Datter*. Während hier die beiden Figuren engen Körperkontakt aufnehmen und sozusagen Grenzen des Anstandes über-

schritten werden, drücken die Aufnahmen aus den Hvide Slavehandel-Filmen Abscheu gegenüber körperlichem Kontakt aus (vgl. Abbildung 13).

Eine ähnlich erotisch aufgeladene Körperlichkeit trägt auch Profula in Abbildung 28 zur Schau. Während sich die weißen Sklavinnen vor den begehrliehen Blicken der Freier zu schützen versuchen, sonnt sich Profula in den Augen ihres Verehrers Brown und stellt mit sichtlichem Vergnügen die Vorzüge ihres Körpers heraus. Der Verweis auf die Zensur, die einen solchen Bestandteil aus dem Film gestrichen hat, weist insofern nicht nur auf die Erwartungshaltung hin, exotistische Filme müssten einen erotischen Gehalt aufweisen. Exotistische Topoi erweisen sich darüber hinaus auch als Möglichkeit, erotische Fantasien darstellen zu können. Die in Teil II beschriebenen Rettungsdramen, besonders die Hvide Slavehandel-Filme, und die kolonialen Liebesdramen binden die Polarisierung zwischen Sexualisierung und Entkörperlichung an die zwischen exotischen und weißen Körpern: Die weiße Frau ist rein, unschuldig, zwar verführbar, aber durchaus zu retten. Die exotische Frau dagegen ist erotisch, körperlich und von Anfang an verloren.

6.1.4 Koloniale Liebe im Spreewald

Der fremde Vogel von Urban Gad bricht mit der skizzierten einfachen Polarisierung und treibt ein Spiel der Verwirrung und Verkehrung. Es werden hier nicht nur Positionen von Identität und Alterität vertauscht, sondern auch stereotype Zuschreibungen an Geschlechterpositionen. In *Der fremde Vogel* wird nicht Indien imaginiert, sondern Gad inszeniert den Spreewald als exotisches Terrain und erschließt die volkstümlichen und traditionellen Gebräuche und Riten mit einem ethnografischen Blick, der traditionelle Kostüme und Transportmittel sowie das Ritual des Kaffeekochens gleichermaßen als exotische Objekte ausmacht. *Der fremde Vogel* zeigt, dass auch ein in Deutschland spielender Film den Mechanismen der kolonialen Liebesgeschichte unterworfen sein kann, wobei sich die Ebene des Kolonialen mit Aspekten des Tourismus vermischt.

Eine reiche Familie aus Amerika – Mr. Mannering mit seiner Tochter Mey (Asta Nielsen), dem potentiellen Verlobten, Vetter Herbert, und eine Gouvernante – macht Urlaub im Spreewald. Mey verliebt sich, zum Missfallen ihres Vaters und Herberts, in einen der einheimischen Männer, Paul (Hans Mierendorff), der seinerseits wiederum aber mit Grete verlobt ist. Eines Nachts beschließen die beiden Liebenden zu fliehen, werden

aber entdeckt und verfolgt. Der Film inszeniert eine rasante Verfolgungsjagd auf den Flüssen und Kanälen des Spreewalds, bis der Kahn der beiden Verfolgten stecken bleibt und sie zu Fuß weiter fliehen. Irgendwann trennen sie sich, da Mey die Kräfte verlassen und Paul alleine nach einem Ausweg suchen will. Im Wechsel zeigt der Film nun Aufnahmen von Mey, die sich immer mehr den Wassergräben und steilen Böschungen nähert, von Paul, der inzwischen zurückgekehrt ist und sie verzweifelt sucht, sowie von den Verfolgern, die sich ebenfalls irgendwo in der Nähe aufhalten. Alle Figuren lässt Gad orientierungslos und suchend in einem geisterhaft wirkenden Wald umher irren, der vom Mond nur spärlich erleuchtet wird. Als Zuschauer wartet man mit Spannung auf die Rettung in letzter Minute und einen glücklichen Ausgang der Tragödie. Bald ahnt man aber, dass Mey sterben muss, da sie immer näher an die Abgründe herangeführt wird, und tatsächlich ertrinkt sie am Ende malerisch in einem mit Seegrass bedeckten, vom leichtem Wellenschlag bewegten, dunklen Wasser. Die letzte Einstellung zeigt die Beerdigung Meys, auf der sich alle männlichen Protagonisten noch einmal vereinen.

Parallelen zu den bereits dargestellten Filmen, die ein Liebesdrama im kolonialen Umfeld darstellen, ergeben sich zunächst durch den skizzierten Plot einer »rassen«⁴⁴²- und klassenüberschreitenden Liebe, die mit dem Tod der »fremden« Frau endet. Dabei wird zwischen den Einheimischen und den Urlaubern ein als kolonial zu bezeichnendes Verhältnis entworfen. Deutlich wird dies u. a. in einer Szene, in der die Herrschaften zum Angeln fahren und Paul ihnen in der Frühstückspause einen Picknick-Korb bringt. Diese Szene ist mit dem Film *Lovejagten* vergleichbar, in dem ebenfalls ein (allerdings schwarzer) Diener die weißen Löwenjäger begleitet. In beiden Filmen kommt es am Ende zu einer versöhnenden und integrierenden Geste: Hier wird Paul ein Glas Rotwein angeboten, dort dem Diener eine Zigarette. Trotzdem sind die Hierarchien nach wie vor deutlich zu vernehmen.

Neben den offensichtlichen Parallelen zu den kolonialen Liebesgeschichten arbeitet *Der fremde Vogel* jedoch mit einer Überkreuzung der Fremdzuweisungen und einer Umkehrung der kolonialen Situation. Im Gegensatz zu den bereits geschilderten Filmen besteht das sich liebende

442 Da die Einheimischen als in sich geschlossene Gruppe dargestellt werden, kann man behaupten, dass in *Der fremde Vogel* nicht nur Klassengrenzen, sondern auch ethnische Grenzen dargestellt werden.

Paar aus einem männlichen Repräsentanten ›primitiver‹ Kultur, die von ethnischem Kolorit geprägt ist, sowie aus einer weiblichen Vertreterin der modernen, westlichen, US-amerikanischen Gesellschaft. Wer der im Titel angesprochene ›fremde Vogel‹ ist, bleibt allerdings zunächst zweideutig. Beide Liebenden sind in der jeweils anderen sozialen Gemeinschaft fremd und unerwünscht. Der kapriziösen, charmanten und jugendlichen Mey, von Asta Nielsen beispielhaft verkörpert, wird Grete, die plumpe Verlobte von Paul, gegenübergestellt. Paul dagegen ist blond und groß und wirkt wie ein Fels in der Brandung. Ihm gegenüber erscheint der potentielle Verlobte Meys, Herbert, eher vergeistigt und schwächlich sowie als Angehöriger einer degenerierten Elite. Ob aber die volkstümlich gezeichneten Bewohner des Spreewalds tatsächlich als Identifikationsfiguren für das (deutsche) Publikum geeignet waren, ist eher fragwürdig, da der Film in den Kinos der Städte lief. Für das Kinopublikum mögen deshalb sowohl die Welt des Spreewalds als auch die Kultur der Amerikaner gleichermaßen exotische Terrains dargestellt haben. Die Assoziation Meys mit dem fremden Vogel im Film wird auch auf der Ebene der Bilder unterstützt. Sie wird immer wieder in fast expressionistischem Stil dargestellt. So z. B. auf einer gemeinsamen Bootstour mit Paul, auf der sie den Stab übernimmt und den Kahn durch die Kanäle stochert. Aufgenommen wird sie in schräger Einstellung von unten, so dass ihre Figur vor dem unruhigen Himmel aufragt wie ein von unten gefilmter Vogel. *Der fremde Vogel* weist also eine doppelte Brechung des Schemas kolonialer Liebesdramen auf. Zum einen ist hier die Frau Teil der modernen Gesellschaft und der Mann wird im folkloristischen, primitivistischen Kolorit dargestellt. Zum anderen spielt sich die Handlung nicht in einer fernen Kolonie ab, sondern im Spreewald, auf den der Däne und Städter Urban Gad aber einen ebenso exotischen Blick wirft, wie die Regisseure der kolonialen Liebesdramen auf die imaginierten Kolonien. Abermals gebrochen wird dies durch die Figur Meys, die als Eindringling in eine intakte Gesellschaft einbricht und folgerichtig sterben muss.

Ein interessantes Detail ergibt sich, wenn man einen Blick auf die Familienkonstruktionen in *Der fremde Vogel* wirft. Es kann hieran gezeigt werden, dass Gad ein komplexes Spiel von Geld, Macht und Sexualität entwirft, von Tausch und Substitution, das sich zwar nicht vor dem Hintergrund einer exotisch-kolonialen Kulisse abspielt, sich dennoch aber ähnlicher Mechanismen bedient. Das Modell der kolonialen Liebe

wird auch hier zur Personifikation gesellschaftlicher und politischer Aspekte und die Familie zum Paradigma der Distinktion.⁴⁴³ Mey reist allein mit ihrem Vater, die mütterliche Seite wird von einer strengen und ausdruckslosen Gouvernante verkörpert, die als verlängerter Arm der Autorität des Vaters gedacht werden kann und in keiner Weise mit den beiden Liebenden konspiziert. Die fehlende Mutter wird hier zum Auslöser einer fehlgeleiteten Liebe, die trotz väterlicher Autorität nicht unterbunden werden kann. Pauls Familie dagegen besteht nur aus dessen Mutter, die mehrfach in ihrer traditionellen Behausung bei einfachen, handwerklichen Tätigkeiten gezeigt wird. Ähnlich wird Grete, die Verlobte Pauls, dargestellt. Am Ende sind es diese beiden Frauen, die aktiv am Unglück der Liebenden Schuld tragen: Grete beobachtet, da sie Paul nachspioniert, die heimliche Flucht und informiert die Männer des Dorfes und die Familie Meys. Die Mutter Pauls, in deren abgelegener Kate die Flüchtenden Unterschlupf suchen, verweigert ihnen das Obdach. Sie tut dies aus Sympathie mit Grete, aus Furcht vor Vergeltung und Rache und nicht zuletzt aufgrund des Geldes, das sie von Meys Vater bekommen hat, damit sie ihn in der Unterbindung der Beziehung von Paul und Mey unterstützt. Insofern manifestiert sich in *Der fremde Vogel* die Konfrontation zweier Welten auch auf Ebene der Familienmodelle: Die bürgerlich-patriarchale Familie wird mit dem »Matriarchat« der ursprünglichen und traditionellen Gesellschaft konfrontiert. Dass Gad die Frauen im Spreewald als mächtig und selbstbestimmt darstellt, wird nicht nur durch das Fehlen männlicher Familienmitglieder deutlich, sondern auch durch die Handlungsweisen der Spreewälder Frauen. Das Staken der Spreewald-Kähne wird somit zum symbolischen Akt von Macht und Selbstbestimmung. Für Mey ist es auf der bereits erwähnten Bootsfahrt mit Paul eine emanzipatorische Handlung, die sie in die Welt des Spreewaldes einführt. Zugleich wird damit ihre Abkehr von ihrem vorherigen Leben angedeutet.

Der skizzierte Verlauf der Liebestragödie im Spreewald zeigt indes, dass es wiederum die der fremden »Rasse« bzw. Ethnie angehörigen Frauen sind, die zu Urheberinnen des Unglücks gemacht werden. Im Grunde sind diese die eigentlich Fremden, im Sinne des Nicht-Versteh- und Nicht-Integrierbaren. Gads Film somit handelt von kulturellen Aus-

443 Vgl. YOUNG: 1995, 182.

schlussmechanismen und stellt eine Kultur – die Spreewälder Kultur, die durch das ethnografische Kolorit den Anschein des Rückständigen und Archaischen erhält – als hermetisch abgeschlossenes Gefüge dar. Zugleich zeigt er die Folgen dessen, wenn dieses aus dem Gleichgewicht gerät.

Vergleicht man das mit den Kolonialdramen, lässt sich die amerikanische Familie als Sinnbild der Kolonialherren beschreiben, die in eine ›Ursprungskultur‹ eindringen und diese zerstören. Überspitzt formuliert, könnte man *Der fremde Vogel* als Aktualisierung der Kolonialfilme betrachten: Es würden dann neokolonialistische Verhältnisse untersucht werden, die mit den amerikanischen Besuchern im Spreewald als Phänomene des Tourismus dargestellt sind. Unter einem solchen Blickwinkel betrachtet, zeigt *Der fremde Vogel* auf, wie der Einklang und die Harmonie einer lokalen und regionalen Kultur unter dem Einfluss fremder Besucher Schaden erleidet. Damit nimmt Gads Film zwar einen anderen Zugang zum Verhältnis fremd – eigen als die kolonialen Liebesdramen. Nichtsdestotrotz aber zielt auch er auf eine Trennung von Kulturen und gegen Konzepte von Mischung und Hybridität ab.

Zugleich aber verkehrt der Film diese These, da der Aspekt des Mitleids noch stärker hervortritt als in den beiden kolonialen Liebesdramen *Tropernes Datter* und *Inderpiggen*. Die spannendsten Szenen des Films spielen sich am Ende ab, in denen die drei Parteien durch den dunklen Wald irren und man die Hoffnung auf eine glückliche Wendung noch nicht aufgegeben hat. Obwohl Mey am Ende sterben muss, enthält *Der fremde Vogel* durch die aufgezeigten Strategien der Verwirrung und Perpetuierung sowie die filmische Inszenierung der weiblichen Hauptdarstellerin auch ein Plädoyer für die Möglichkeit einer kulturübergreifenden Liebe. Dies macht einmal mehr deutlich, dass der Diskurs über die imaginierten »rassen«- und kulturübergreifenden Beziehungen zwischen Kolonisierten und Kolonialisten, zwischen Einheimischen und Touristen alles andere als eindeutig ist. Er ist geprägt vom Nebeneinander von Illegitimität und Regulierung, von Zügellosigkeit und Domestizierung, von Ausschluss- und Abgrenzungsmechanismen sowie einer Faszination an der Mischung von »Rassen« und Kulturen und deren sexuellem und erotischem Gehalt.

Die Überlagerung unterschiedlicher Phänomene hat mit den verschiedenen Strategien des Kolonialismus zu tun. Insofern kann die Ambiva-

lenz der kolonialen Liebesgeschichten als Grundmuster des kolonialen Diskurses angesehen werden. In diesem Sinne beschreibt Robert Young die Ebene der Intimität zwischen Kolonisierten und Kolonialisten als Paradigma für den ökonomischen und politischen Handel des Kolonialismus. Young formuliert in seinem bereits zitierten Buch *Colonial desire. Hybridity in theory, culture and race*:

It was therefore wholly appropriate that sexual exchange, and its miscegenated product, which captures the violent, antagonistic power relations of sexual and cultural diffusion, should become the dominant paradigm through which the passionate economic and political trafficking of colonialism was conceived.⁴⁴⁴

Die Figuren des kolonialen Begehrens und der kolonialen Liebesgeschichte, die scheitern oder glücklich enden mag, lassen sich nicht nur als Stereotype⁴⁴⁵ kolonialer Texte und Filme beschreiben, sondern ebenfalls als Muster des kolonialen Diskurses, da sie ökonomische Ebenen von Besitz und Vermehrung sowie politische Ebenen von Kontrolle und Ver-

444 YOUNG: 1995, 182. Young greift auf ein Vokabular Deleuzes und Guattaris zurück und macht deren im *Antiödipus* und in *Tausend Plateaus* entworfene Theoreme im Kontext postkolonialer Theorie fruchtbar, was laut Young deshalb ergiebig ist, da so die materielle Gewalt des Kolonialismus aufgezeigt und die kapitalistische Zirkulation als eine deren Triebfedern analysiert werden können. Mit Deleuzes und Guattaris Theorien können unterschiedliche Aspekte von Philosophie, Psychoanalyse, Anthropologie, Geografie, Wirtschaftswissenschaft u. a. als eingebunden in eine gemeinsame, interaktive Ökonomie dargestellt werden. (Vgl. YOUNG: 1995, 167.) Im Sinne von Deleuze und Guattari ist der Kolonialismus als eine Form ambivalenten Begehrens zu interpretieren. Es handelt sich um ein soziales Phänomen, eine Art entsubjektivierte Begehren, wohingegen in der Psychoanalyse Begehren bisher mit den Mechanismen des Ödipus-Komplexes als individuelle Geschichte dargestellt worden ist, die vor allem die Blockaden und Autoritäten innerhalb der Familie thematisiert. Deleuze und Guattari interessieren sich dagegen für diejenigen der kapitalistischen Gesellschaft. Von Bedeutung ist dabei, dass im Deleuzschen ›Körper ohne Organe‹ ein sozialer Körper entsteht, der das Individuum mit der Gesellschaft verschmelzen lässt. Die Grenze zwischen Materialität und Bewusstsein wird überwunden. In dieser ›Begehrens-Maschine‹ drückt sich die Gewalt aus, mit der Praktiken sowohl physisch als auch psychisch in Land und Menschen eingeschrieben werde, um eine permanente, koloniale Kontrolle zu erwirken. (Vgl. DELEUZE und GUATTARI: 1997, 126.)

445 Sander Gilman beschreibt Stereotype als »einfache innerpsychische Symbolisierungen der Welt. Sie sind Palimpseste, in denen die ursprünglich bipolaren Repräsentationen noch undeutlich hervorscheinen. In ihnen findet die notwendige Unterscheidung zwischen dem Selbst und dem Objekt, welches zum <Anderen> wird, ihre Fortsetzung. [...] Stereotype entstehen, wenn die Selbstintegration gefährdet ist. Sie sind daher ein Teil unseres Umgangs mit Schwankungen in unserer Wahrnehmungen von der Welt.« (Vgl. GILMAN: 1992, 10.)

waltung mit der von Sexualität verschränken. Das erotische Begehren nach dem Anderen, dessen Einverleibung und Unterwerfung im sexuellen Akt, symbolisiert das raumgreifende Begehren und macht zugleich die Ambivalenz von Anziehung und Abstoßung deutlich, der der Kolonialdiskurs unterworfen ist.

Eine Verdichtung dieser ambivalenten Struktur stellt die Figur der Ansteckung dar, da sie das Abschreckende und Gefährliche mit der Bewegung der Anziehung verbindet. Konzepte von Ansteckung thematisieren den Zwischenraum zwischen Subjekt und Objekt, Kolonialist und Kolonisiertem, Vertrautem und Fremden. Sie verhandeln folglich das, was die »rassen«- und kulturübergreifende Liebe so gefährlich macht und zeichnen die Folgen eines solchen Kontaktes auf. Die Ausführungen zur kolonialen Blutmetaphorik haben gezeigt, dass besonders im Hinblick auf degenerative Aspekte Ansteckungsfantasmen auftauchen. Dass Ansteckung und Krankheiten jedoch zu den grundlegenden Paradigmen des Kolonialismus gehören, lässt sich anhand der eingangs untersuchten Texte von Wulff Joseph Wulff und Theodor Rasmussen deutlich machen, die zu diesem Zweck erneut aufgegriffen werden sollen. Es stellt sich heraus, dass Krankheit, die Angst vor Ansteckung sowie andere Anfechtungen von Identität und Integrität mit Aspekten der Gewalt verbunden werden. Insofern beinhaltet die Ansteckungsmetapher eine grundlegende Affinität zu gewalthaften Prozessen. Ansteckungskonzepte spielen jedoch nicht nur innerhalb des Kolonialdiskurses eine Rolle, sondern auch in frühen Filmtheorien. Darüber hinaus kann man in der aktuellen Kultur- und Filmwissenschaft eine Wiederkehr der Ansteckungsmetapher beobachten, die jedoch die kolonialen Aspekte allzu oft ausblendet und sich insofern als problematisch erweist.

6.2 Seuchen, Ansteckung und moderne Medizin

6.2.1 Drei Paradigmen des Kolonialdiskurses:

Diebstahl, Krankheit und Gewalt

In den Texten Theodor Rasmussens und Wulff Joseph Wulffs fallen neben dem narrativen Stereotyp der hybriden Liebe drei Schreibstrategien auf, die sich als Paradigmen des kolonialen Diskurses beschreiben lassen. Erstens ist es das Bestohlen-Werden. Zahlreiche Kapitelüberschriften aus

Rasmussens Text weisen auf Diebstahl und Überfälle hin: »Jeg mister mine Penge«,⁴⁴⁶ »Jeg bliver bestjaalet«,⁴⁴⁷ »overfaldes af en Chineser«,⁴⁴⁸ »det stjaalne Uhr«,⁴⁴⁹ »Jeg bliver overfaldt og saaret«,⁴⁵⁰ »Overfaldet paa Fondaen«,⁴⁵¹ Zweitens zieht sich die Schilderung von Krankheit durch den Text: »Jeg bliver syg«,⁴⁵² »den gule Feber«,⁴⁵³ »Vomido eller den sorte Brækning«. ⁴⁵⁴ Und drittens enthalten Rasmussens Erinnerungen zahlreiche Beschreibungen von Gewalthandlungen gegenüber Schwarzen, die mal mehr und mal weniger harmlos dargestellt werden. Folgende Zitate sind ebenfalls den Kapitelüberschriften entnommen: »En velanbragt Ørefigen«,⁴⁵⁵ »en henrettelse«,⁴⁵⁶ »en execution«,⁴⁵⁷ »Jeg lader en Neger straffe«,⁴⁵⁸ »Jagd etfter en bortløben Neger«,⁴⁵⁹ »deres Straf«. ⁴⁶⁰ Der Umgang mit Gewalt ist bei Rasmussen wie in vielen kolonialen Texten sehr willkürlich. Oft werden Beschränkungen und Zweifel an der Richtigkeit solcher Bestrafungen denen der Reisende bei seiner Ankunft in der Kolonie noch ausgesetzt ist, nach und nach überschritten und es kommt zu Exzessen, in denen der Kolonialist die Kontrolle über sich selbst verliert, die Wiederherstellung seiner Integrität aber nur durch die Ausübung von Gewalt gewährleistet werden kann. Insofern wird die übersteigerte Gewalt von den Autoren selbst als gerechtfertigt angesehen.⁴⁶¹

446 RASMUSSEN: 1866, 212. [Ich verliere mein Geld]

447 RASMUSSEN: 1866, 216. [Ich werde bestohlen]

448 RASMUSSEN: 1866, 237. [überfallen von einem Chinesen]

449 RASMUSSEN: 1866, 341. [die gestohlene Uhr]

450 RASMUSSEN: 1866, 384. [Ich werde überfallen und verletzt]

451 RASMUSSEN: 1866, 394. [Der Überfall auf der Fonda]

452 RASMUSSEN: 1866, 130. [Ich werde krank]

453 RASMUSSEN: 1866, 185. [das gelbe Fieber]

454 RASMUSSEN: 1866, 218. [Vomido oder das schwarze Erbrechen]

455 RASMUSSEN: 1866, 91. [eine gut gezielte Ohrfeige]

456 RASMUSSEN: 1866, 231. [eine Hinrichtung]

457 RASMUSSEN: 1866, 244. [eine Exekution]

458 RASMUSSEN: 1866, 273. [Ich lasse einen Neger bestrafen]

459 RASMUSSEN: 1866, 317. [Jagd nach einem entlaufenen Neger]

460 RASMUSSEN: 1866, 331. [ihre Bestrafung]

461 Vgl. z. B. RASMUSSEN: 1866, 93: Jeg syntes derfor, at det var bedst at sætte en Stopper for hans Mølløværk, og anbragte denne i Form av en Ørefigen, givet med saa kraftig Haand og god Villie, at stakkels Neddy rullede hen ad Jorden [...]. Senere erfarede jeg, at han søgte efter en Kindtand, der var gaaet tabt ved Slaget, saa at jeg halv

Die drei Strategien hängen von einander ab. Die ausführlich beschriebene Angst vor Diebstahl und Raub sowie vor Krankheit und Ansteckung weisen auf ein Gefühl der Bedrohung hin. Dieses mündet in Gewalt gegenüber Schwarzen, die der Ich-Erzähler selbst ausübt und die zur Wiederherstellung der eigenen Integrität dient. Die Beschreibung von Gewalt nimmt im Verlauf von Rasmussens Text zu, wie auch die Fantasien von Raub und Diebstahl exzessiver werden.

Ähnliche Paradigmen lassen sich anhand von Wulff Joseph Wulffs Briefen und Tagebüchern beschreiben. Bereits auf der Fahrt nach Christiansborg erhält Wulff eine Art Initiation in das koloniale Afrika. Bei einem Zwischenstopp in einem Fort der Holländer verdächtigt er einen Schneider, der seine bei einem unfreiwilligen Bad während des Landganges vom Meerwasser durchweichte, neue und prachtvolle Uniform reparieren sollte, ein seidenes Taschentuch und drei Piaster gestohlen zu haben. Wulff wird daraufhin Zeuge von dessen äußerst grausamer Bestrafung, die die Holländer vor allem dem Besucher zuliebe ausführen. Auch hier wird, wie bei Rasmussen, ein Gewaltexzess beschrieben, in dem der anfänglich nur zu Stockschlägen Verurteilte blutig zu Tode geschleift wird. Noch ist Wulff, wie seinen Briefen zu entnehmen ist, von der Brutalität eher abgeschreckt. Im Verlauf seines Aufenthalts aber ist nicht nur ein Gewöhnungsprozess zu beobachten, sondern Wulff zeichnet sich vielmehr durch einen ausgenommen großen Hass auf die Schwarzen aus. Bald nach seiner Ankunft in Afrika wird Wulff von Krankheiten heimgesucht. Seine Briefe thematisieren also auch die von Rasmussen angesprochenen Paradigmen Krankheit und Ansteckung. Heißt es im ersten Brief an die Eltern vom 30. August 1836 noch »Jeg var slet ikke søsyg [...]«,⁴⁶² so klagt er bald über etliche Krankheiten, Heimweh, ein allgemeines Unwohlsein, Fettleibigkeit sowie eine zunehmende Hässlichkeit. Haare und

ufrivilligt var kommet til at agere Tanddoctor. [...] Jeg slog maaskee for stærkt til Stakkelen, men i ethvert Fald indgjød denne energiske Optraeden de andere sorte Arbeidere en betydelig Respect for mig. [Ich dachte darum, dass es das Beste wäre, sein Mundwerk zu stoppen und gab ihm deshalb eine Ohrfeige, die mit so kräftiger Hand und so gutem Willen angesetzt war, dass der arme Neddy auf die Erde rollte [...]. Später erfuhr ich, dass er einen Backenzahn suchte, der durch den Schlag verloren gegangen war, so dass ich unfreiwillig zum Zahnarzt wurde. [...] Ich schlug den Armen vielleicht ein bisschen zu hart, aber auf jeden Fall verschaffte mir dieses energische Auftreten einen bedeutenden Respekt vor den anderen schwarzen Arbeitern.]

462 WULFF: 1917, 17. [Ich war überhaupt nicht seekrank [...].]

Zähne fallen ihm aus, sein Körper ist übersät mit einem roten Ausschlag und Insektenstichen. Von Anfang an ist er geplagt von Kopfschmerzen und ständiger Müdigkeit. Mit hinein spielen hier die Paradigmen des übermäßigen Essens und Alkoholtrinkens, die zum kolonialen Alltag dazugehörten. Schließlich erkrankt Wulff an der ›klimatsyge‹, dem sogenannten Klimafieber, das sich aus mehreren Krankheiten zusammensetzt wie Malaria, Gelbes Fieber, den Guineawurm sowie andere Ekzeme und Hautreizungen.

Das Klimafieber kann man mit Thorkild Hansen als Phantasma der europäischen Kolonialisten bezeichnen, mit dem sie all jene Symptome zusammenfassten, die das Leben in Afrika für sie unmöglich machten.⁴⁶³ Dazu gehören zunächst körperliche Erkrankungen. Aber auch klimatische Bedingungen sowie gesellschaftliche und soziale Umstände gingen in das Phänomen ein. Die Beschreibungen der Krankheit zeigen, dass sie auch als Bedrohung der Differenz zwischen Kolonialisten und dem kolonisierten Land und dessen Bewohner angesehen wurde. Krankheit ist gewissermaßen ein egalitäres Prinzip. Bildlich ausgedrückt wird der Prozess der Entdifferenzierung bei Wulff durch den Befall mit dem Guineawurm, ein Parasit, der sich durch den Körper frisst, was schreckliche Schmerzen und vor allem Entzündungen verursacht. Hansen zitiert mehrere Quellen anderer Afrikareisender und Kolonialisten, die alle ähnliche Symptome – Löcher im Körper der Kranken, aus denen ein stinkender Ausfluss tritt – beschreiben.⁴⁶⁴ Die unterschiedlichen, unter dem Begriff des Klimafiebers subsumierten, tropischen Krankheiten sind, so lässt sich formulieren, Ausdruck eines fragmentierten Körpers und damit eines schwindenden Selbst. Hansen formuliert dies folgendermaßen: »De fik »klimatfeber«, sagde de. Det betød i praksis, at de i levende live raadnede op.«⁴⁶⁵ In einem weiteren Brief Wulffs, in dem er seinen Eltern über die fortschreitende Krankheit berichtet, wird der Zusammenhang zwischen Krankheit und Gewalt deutlich. Die Reaktion Wulffs könnte man als

463 HANSEN: 1987, 199–200.

464 So konnte man auch auf den dänisch-westindischen Inseln den Wurm. Behandelt werden konnte er nur durch eine äußerst schmerzhaft und langwierige Methode. Denn wenn er nicht von selbst irgendwann austrat, konnte man sich seiner nur entledigen, indem man ein Loch in den Körper schnitt, in etwa da, wo man den Kopf des Wurmes vermutete, und ihn dann langsam, Tag für Tag, auf ein Holzstückchen aufwickelte.

465 HANSEN: 1987, 200. [Sie bekamen »Klimafieber«, sagten sie. Es bedeutete tatsächlich, dass sie lebendigen Leibes verrotteten.]

Versuch interpretieren, sich von den Schwarzen, vom Land, von Afrika abzugrenzen und die Differenz, die durch die Krankheiten aus dem Gleichgewicht zu geraten droht, wieder herzustellen. Wulff schreibt:

Kjære Forældre, De kann ikke tro, hvor man i den Slags Sygdomme hele Dagen ærgrer sig over ingen Ting. Galden er i saadant Oprør, at man ikke kan taale at se sine Drengene. Dette har været Tilfældet hos alle her, og Drengene maa bestandig undgaa, at man faar dem at se, da man er i Stand til at kaste en Kniv efter dem. Galden gik vistnok over i Blodet hos mig mere end 10 Gange [...].⁴⁶⁶

[Liebe Eltern, Ihr könnt Euch nicht vorstellen, wie man sich mit einer solchen Krankheit den ganzen Tag über nichts ärgert. Die Galle ist in einer solchen Aufruhr, dass man seine Dienstjungen nicht ertragen kann. Dies betrifft alle hier und die Dienstjungen müssen ständig aufpassen, dass man sie nicht zu Gesicht bekommt, da man ein Messer nach ihnen werfen könnte. Die Galle ging mir sicherlich mehr als 10-mal ins Blut über [...].]

6.2.2 Degenerationstheorien und Konzepte von Ansteckung

Der von Wulff beschriebene Verfall seines Körpers und seiner Persönlichkeit steht im Kontext von Degenerationstheorien, die den Kolonialdiskurs Ende des 19. Jahrhunderts prägen, aber auch innerhalb von soziologischen, medizinischen und philosophischen Diskursen eine Rolle spielen. Der Topos der Degeneration entsteht als ein innereuropäischer Diskurs. Das Phänomen erweist sich als ein interdisziplinäres Narrativ, das Naturwissenschaften sowie Geschichte und Kultur gleichermaßen erfasst. Sowohl in der Biologie, Medizin⁴⁶⁷ und Psychiatrie,⁴⁶⁸ in Anthropologie,

466 WULFF: 1917, 150.

467 Degeneration benennt zunächst den Verfall des Körpers, seiner Organe und Zellen. Charakterisiert wurde dies u. a. von Rudolf Virchow sowie von Jean Baptiste de Lamarck, der die These aufstellte, dass Organismen durch Umweltfaktoren beeinflusst werden können.

468 Der französische Psychiater Bénédict Augustin Morel war einer der wesentlichen Impulsgeber der Degenerationstheorien Ende des 19. Jahrhunderts. Seine Vorstellung, die Umwelt, vor allem der Großstädte, wirke auf den Menschen ein, spielte auch in der kulturellen und soziologischen Debatte eine große Rolle. Der negative Einfluss der Umwelt produziere drei verschiedene degenerative Typen: physische Deformierungen, Perversionen des Organismus und Zerstörung der emotionalen Fähigkeiten. Morel stiftete auch die Vorstellung, dass Gesellschaften durch die Vererbung bestimmter Eigenschaften zu Grunde gehen können. (Vgl. z. B. MOREL: 1864.) Weingart, Kroll und Bayertz fassen zusammen, dass laut Morel Degeneration durch folgende Faktoren entstehen konnte: »Vergiftung (vor allem durch Alkohol), soziales Milieu, krankhaftes

Ethnologie und Kriminologie, in Geschichte, Soziologie und Politik⁴⁶⁹ als auch in Kultur, Kunst und Philosophie⁴⁷⁰ wird die Rede von der Degeneration zum Stimulus einer ganzen Zeitepoche.

Man kann Degeneration als einen narrativen Diskurs bezeichnen, der die Vererbung von Pathologien von einer Generation zur nächsten beschreibt, wobei diese nicht nur weitergetragen, sondern auch verstärkt werden, bis es zur Auslöschung der Familie, des Geschlechts oder der »Rasse« kommt. Es ist, wie Kelly Hurley formuliert, ein Minus-Narrativ, das nicht eine Weiterentwicklung beschreibt, sondern Niedergang:⁴⁷¹ die »dunkle Seite des Fortschritts«, um einen bekannten Ausdruck Edward Chamberlins und Sander Gilmans zu erwähnen.⁴⁷² Degeneration ist ein ambivalenter Begriff, da die Fähigkeit zur Reproduktion mit Momenten des Verfalls zusammen gebracht wird. Degenerationstheorien kehren aber nicht nur die Fortschrittserzählungen ins Gegenteil um, indem sie ein negatives Telos setzen, der Entmenschlichung und kulturelle Zerstörung anvisiert. Sie beschleunigen auch die Geschwindigkeit der Erzählung, da sie die Veränderbarkeit von Körpern, Subjekten und Gesellschaften voraussetzen.⁴⁷³ Dies begründet sich in der biologischen Erkenntnis der Beeinflussbarkeit des Organismus durch die Umwelt. Willi-

Temperament, moralische Erkrankung, angeborene oder erworbene Schäden, Erbllichkeit.« (WEINGART, KROLL und BAYERTZ: 1988, 47.)

469 Als zentraler Text erweist sich hier Max Nordaus *Entartung* von 1892, in der er vor allem die Großstadt als Ort der Degeneration skizziert und damit, wie schon Morel, den Diskursen über Neurasthenie und Dekadenz Anstoß gab. (Vgl. NORDAU: 1892.)

470 Ende des 19. Jahrhundert kann man, vor allem bei Friedrich Nietzsche, eine Vermittlung zwischen dem ästhetischen Begriff der Dekadenz und dem biologischen Begriff der Degeneration beobachten. (Vgl. WEINGART, KROLL und BAYERTZ: 1988, Kap. Degeneration und Dekadenz in der europäischen Kultur, 58–66; Kap. Nietzsche als philosophischer Vorläufer der Eugenik, 70–73.) Die Autoren weisen darauf hin, dass Nietzsche einzelne Arbeiten von Francis Galton gekannt haben muss. »Ob seine Ideen aus dieser Quelle stammen oder ob er etwa an die eugenischen Utopien angeschlossen hat, ist unbekannt. Fest steht, daß Nietzsche auf der Basis des Selektionsgedankens in Deutschland die Wende zu einem antidegenerativen Aktivismus herbeigeführt hat.« (WEINGART, KROLL und BAYERTZ: 1988, 72.)

471 HURLEY: 1996, 65.

472 Vgl. CHAMBERLIN und GILMAN: 1985. Degeneration steht hier für einen negativen Begriff in einem dialektischen Modell von Moral und kultureller Evolution, die durch den ambivalenten Prozess von Aktion und Reaktion vorangetrieben wird. Das Normale kann sich als solches erst auf Basis des Degenerativen etablieren.

473 Vgl. HURLEY: 1996, 65.

am Greenslade betont indes die christliche Logik von Degeneration, da sie als ein säkularisierter »fall« from grace⁴⁷⁴ gedacht werde. Die Vorstellung von Degeneration basiert so, begründet in der biologischen Erkenntnis der Beeinflussbarkeit des Organismus durch die Umwelt, gewissermaßen auf einer Krise des Subjekts, das nicht mehr als stabil gedacht wird, sondern als veränder- und beeinflussbar.

Wenn im kolonialen Diskurs Degenerationsprozesse thematisiert werden, geht es vor allem um den Aspekt der Entmenschlichung, wobei oft die Grenze zwischen Mensch und Tier, aber auch andere in- oder ahumane Formen, deren Inbegriff der Kannibale⁴⁷⁵ ist, verhandelt werden. Eine Rolle spielt dabei, dass im primitivistischen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts den so genannten primitiven Völkern zugeschrieben wurde, sie würden nicht zwischen Mensch und Tier unterscheiden. Ihre Vorstellung sei vielmehr davon geprägt, dass sie beides zugleich sein könnten.⁴⁷⁶ Auch in den Augen des Kolonialbeamten Wulff führen degenerative Prozesse zur Dehumanisierung der Schwarzen in Afrika. Er schreibt in einem seiner Briefe: »Negerne er slet ikke klogere, end de vare for 30 Aar siden, og man kan med Rette sige om dem, at de kun have Skabningen som et Menneske, men forøvrigt maa de behandles og betragtes som Fæ, thi med det gode kommer man ingen Vej med det Slags Folk.«⁴⁷⁷

Es ist zu bedenken, dass der koloniale Degenerationsdiskurs deutlich früher einsetzt, als die genannten Degenerationstheorien, die erst Ende des 19. Jahrhunderts dem Phänomen den Namen gaben und dessen interdiskursive Vernetzung herstellten. Dennoch sind in den entsprechenden Quellen bereits viele der Punkte vorweggenommen. Begründet wurden

474 GREENSLADE: 1994, 16.

475 Michaela Holdenried hebt hervor, dass »im Bild des Kannibalen [...] sich in Ambivalenz vereint zugleich die tiefste Angst und komplementär dazu die stärkste regressive Begierde. Stärker als die Kastrationsangst [...] ist die Angst, mit Haut und Haaren gefressen zu werden, was nichts anderes heißt, als vom Subjekt zum Objekt zu werden, mithin mit dem Fremden den Status zu tauschen, seine Konturen als Person, seine Identität zu verlieren.« (HOLDENRIED: 1995, 43.)

476 Wolfgang Riedel beschreibt die Vermischung zwischen Mensch und Tier als »Kardinaltopos« (RIEDEL: 2000, 468.) der Kategorie des Primitiven.

477 WULFF: 1917, 53. [Die Neger sind einfach nicht klüger als vor 30 Jahren, und man kann mit Recht behaupten, dass sie nur menschliche Gestalt haben, dass sie aber ansonsten wie Vieh behandelt und betrachtet werden müssen, da man im Guten bei solchen Leuten nicht weiter kommt.]

Degenerationsprozesse im kolonialen Kontext auf Basis unterschiedlicher Erklärungsansätze. Eine große Rolle spielten nach wie vor die so genannten Akklimatisierungsthesen, die vor allem das tropische Klima für den Stillstand sowie die Degeneration menschlicher Entwicklung verantwortlich machten. Sie entstammen einer monogenistischen Vorstellung, der zufolge alle Menschen ursprünglich von Adam und Eva abstammten, sich dann aber, abhängig vom Klima, durch Degeneration unterschiedliche Stufen entwickelt haben.⁴⁷⁸ Nicht nur die Eingeborenen, sondern auch die in Afrika lebenden Europäer werden als den negativen Einflüssen des Landes ausgesetzt gedacht. Der akklimatisierte, sozusagen ›verbuschte‹ Europäer – dessen Verdichtung man in Joseph Conrads Figur des Colonel Kurtz findet – ist ein degenerierter Typ.⁴⁷⁹ Die eher aus dem 18. Jahrhundert stammenden Akklimatisierungstheorien gehen im 19. Jahrhundert allerdings in Vorstellungen sozialer und biologischer Evolution und Vererbung auf. Weingart, Kroll und Bayertz weisen in ihrem ausführlichen Werk zu Eugenik- und Degenerationsdiskursen auf drei dem biologischen Determinismus inhärente Hauptmerkmale hin, die für das 19. Jahrhundert prägend seien: Der moralische Verfall werde mit dem körperlichen Verfall assoziiert, die Vorstellung einer natürlichen Selektion löse die Idee der Anpassung und Akklimatisierung ab und die Auffassung, dass bestimmte Eigenschaften von Generation zu Generation vererbt werden, rücke in den Mittelpunkt.⁴⁸⁰ Hier kommt der Aspekt der Vererbung auf Basis des Blutes ins Spiel. Die unterschiedlichen Erklärungsansätze fließen oft ineinander. Auch bei Wulf spielt so, neben anderen Begründungen, der Topos der Akklimatisierung eine Rolle. Während er in

478 Im Gegensatz dazu stehen polygenistische Erklärungsansätze, die besagen, dass es sozusagen verschiedene Adams und Evas gibt, die von Anfang an unterschiedlich hoch entwickelte Menschen gezeugt haben und dass so ein gemeinsamer Ursprung von Menschen unterschiedlicher »Rassen« nicht denkbar gewesen sei. Die beiden Erklärungsmodelle werden in den Rassendiskursen des 19. Jahrhunderts immer wieder artikuliert und nicht zuletzt innerhalb von Argumentationen für den Umgang mit den Kolonisierten und vermeintlich primitiven Menschen herangezogen. Während die polygenistisch inspirierte Argumentationslinie eine potentielle Zivilisierung prinzipiell ausschloss und so eine gleichberechtigte Behandlung als unnötig, wenn nicht gar unmöglich ansah, negierte man vor dem Hintergrund monogenistischen Gedankenguts eine humane Behandlung nicht vollkommen, da alle Menschen immerhin den gleichen Ursprung bei Gott hatte. (Vgl. GOULD: 1994, 40–41.)

479 STEPAN: 1985, 102.

480 Vgl. WEINGART, KROLL und BAYERTZ: 1988, 44–45.

seinen frühen Briefen fortwährend über die lähmende Wirkung des Klimas klagt, schreibt er später: »At forlade Africa for bestandig kan jeg ikke. [...] Jeg lever her saa vel som en Indfødt. Klimatet her er aldeles nødvendigt for min Levetid, og et koldere vilde i mindre end 2 Aar lægge mig i Jorden.«⁴⁸¹

Interessant ist im Kontext von Pathologisierung und Degeneration ein Blick auf den deutschen Kolonialdiskurs. Stephan Besser beschreibt die Entstehung eines dem Klimafieber vergleichbaren Krankheitsbildes, das sich ebenfalls durch die Verschränkung mit Gewalt gegenüber den Kolonisierten auszeichnet: den so genannten Tropenkoller. Dieser erweist sich als eine Spezialfigur des deutschen Kolonialismus. Besser beschreibt ihn als chiasmatisch strukturiert, da der an ihm Erkrankte zwar eine besondere Anfälligkeit wie eine labile und instabile Persönlichkeit aufweisen müsse, der eigentliche Impuls aber von den Kolonisierten ausgehe. Von Interesse am Phänomen des Tropenkollers sind vor allem dessen kolonialpolitische Einschreibungen, da er als interdiskursives und dadurch höchst polysemantisches Syndrom Teil ideologischer Strategien gewesen ist. Besser schreibt: »For apologists of the colonial project the notion of Tropenkoller provided a possibility to attach a suggestive term to the common imagery of the tropics as a zone of climatic dangers. As such it could be used to excuse the brutalities which presented a flagrant inversion of the official ideology of colonialism as a civilizing mission.«⁴⁸² Es lässt sich allerdings auch ein Unterschied zwischen dem deutschen Phänomen Tropenkoller und dem dänischen Phänomen Klimafieber ausmachen. Besser weist daraufhin, dass der Tropenkoller zwar im kolonialpolitischen sowie im literarischen Diskurs als Krankheit konstruiert wurde, seine Existenz als Krankheit im medizinischen Diskurs aber eher angezweifelt wurde: »[...] in the discourse of tropical medicine, Tropenkoller either had to be translated in to the psychosomatic phenomenon of ›Tropen neurasthenie‹ [...] or to be rejected as a pseudo-disease.«⁴⁸³ Das

481 WULFF: 1917, 261. [Afrika für immer verlassen, dass kann ich nicht, [...]. Ich lebe hier so gut wie ein Eingeborener. Das Klima hier ist vollständig notwendig für mein Leben und ein kälteres würde mich binnen zweier Jahre ins Grab bringen.] (Vgl. auch WULFF 1917, 207–208.)

482 BESSER: 2003, 305.

483 BESSER: 2003, 311. Insofern kann man das Phänomen Tropenkoller in Zusammenhang mit Konzepten der Neurasthenie aber auch der Hysterie stellen, die um die Jahrhundertwende die europäische Kultur und Literatur prägten.

in der Mitte des 19. Jahrhunderts von Wulff beschriebene Klimafieber ist jedoch ein von Medizinern bestätigtes Krankheitsbild. Stephan Besser hebt dabei die Bedeutung des Tropenkollers für den deutschen Kolonialdiskurs hervor, der so weder in den britischen, französischen, niederländischen und auch dänischen Kolonien auftaucht, und interpretiert ihn auch als Ausdruck einer Nation, die befürchtet, das Wettrennen um die Kolonien verpasst zu haben, aber dennoch hofft, den Anschluss zu finden.

Die Denkfigur, dass Degenerationsprozesse vor allem von Phänomenen wie Klima, Umwelteinflüssen oder den Lebensumständen angestoßen werden, hat zu tun mit der Angst vor der unkontrollierbaren Ausbreitung negativer Kräfte, mit dem Umsichgreifen von unerwünschten Genen, Eigenschaften, Hautfarben etc.⁴⁸⁴ Rassentheorien denken dies als Vererbung auf Basis des Blutes, aber auch als unkontrollierbaren Prozess der Ansteckung, wobei beides miteinander zusammenhängt, wie u. a. das Fantasma, durch einen einzigen Tropfen so genannten schwarzen Bluts verunreinigt zu werden, zeigt.⁴⁸⁵ Was bei Wulff Joseph Wulff jedoch noch unspezifisch auf das Klima und die negativen Einflüsse des Landes geschoben wird, erhält gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine naturwissenschaftlich und medizinisch fundierte Grundlage durch die Entwicklungen in Bakteriologie und Mikrobiologie. Im Hinblick auf den kolonialen Diskurs spielt vor allem die Funktion des Epidemischen, der Ansteckung, von Viren, Bakterien, Keimen und der Übertragung eine Rolle. Alan Bewell weist in seinem Buch über *Romanticism and Colonial disease* auf eine Formulierung des französischen Historikers Emmanuel Le Roy Ladurie hin, der bezüglich der Kolonisierung von der Entstehung eines »common market of bacilli«⁴⁸⁶ spricht. Damit ist die Tatsache gemeint, dass der Kolonialismus und die damit verbundene Globalisierung der Welt mit der Ausbreitung von Krankheiten in Zusammenhang stehen. Bewell schreibt, »colonialism was indeed a geopolitic of disease, because the outcome of the contest for land was frequently determined by pathogens.«⁴⁸⁷

484 Vgl. GILMAN: 1985.

485 STOLER: 2002, 151–152.

486 BEWELL: 1999, 4.

487 BEWELL: 1999, 8.

Das Leben in den Tropen sowie die so genannte Rassenmischung werden somit Teil einer kontaminierenden Gefahr. Ansteckende Krankheiten werden mit dem Fremden und Anderen in Verbindung gebracht, wobei dies, wie Wulff Joseph Wulff und Theodor Rasmussens Texte zeigen, der Identitätsproblematik entspringt und auf die Angst vor einer Einverleibung durch das Andere verweist. Martin S. Pernick schreibt:

[...] »natives« became the chief source of contamination and danger. [...] new tropical medicine, developing at the end of the nineteenth century, had led to an anthropomorphic mobilization of disease agency in the tropics as elsewhere, giving pathological depth and interiority to older racial and class stereotypes.⁴⁸⁸

Auch Philipp Sarasin verweist ausdrücklich auf die Identitätsproblematik und bezeichnet den Kampf gegen Bakterien, den »Krieg-im-Körper« als eine »Art master-metaphor, die zusammen mit weiteren mit ihr verknüpften Metaphern wie »Invasion« oder »Fremder« einen Assoziationsraum eröffnet, in dessen Zentrum Bilder des Immunsystems und die Unterscheidung »self/nonsel« stehen.«⁴⁸⁹ Bakterien werden so zu Eindringlingen, die sich des Körpers bemächtigen, ohne dass man sich dessen erwehren könnte. Umgekehrt gilt, dass die Begegnung mit fremden Menschen häufig mit der Metapher der Ansteckung belegt wird.

Das Wissen, dass mikrobiologische Organismen Krankheiten auslösen können, stammt aus den 1880er Jahren. Grundsteine der Bakteriologie wurden bekanntlich von Louis Pasteur, der bereits 1860 mit seinen Forschungen zu Fermentation und Hygiene begann, und später von Robert Koch gelegt. In Dänemark widmete man sich seit 1894 am *Institut for Medicinisk Bakteriologi og Almen Patologi* der neuen Disziplin. 1902 wird die Bakteriologie aus der Universität ausgegliedert und das heute noch bestehende *Statens Serum Institut* unter Leitung von Carl Julius Salomonsen gegründet, der 1909 von Thorvald Madsen abgelöst wird.⁴⁹⁰ Allerdings ist die Vorstellung, Krankheiten würden von lebenden Überträgern verbreitet, nicht ein Novum des späten 19. Jahrhunderts, sondern ist vielmehr eingebettet in den historischen Kontext der zunehmenden Entschlüsselung von Mikroorganismen. Eine zentrale Funktion kommt hierin dem Mikroskop zu, mit Hilfe dessen bereits im 17. Jahrhundert

488 PERNICK: Winter 2002, 867.

489 SARASIN: 2003, 192–193.

490 Vgl. SKYDSGAARD: 2006, 217–250.

Kleinstlebewesen und Zellstrukturen untersucht werden konnten.⁴⁹¹ Wie anhand der Akklimatisierungsthesen angedeutet wurde, steht dabei jedoch nicht der Körper im Zentrum, sondern Luft und Materie des umgebenden Raumes. Ulrika Graninger schreibt: »Man antog, [...] att infektionsämnen utvecklades i och ur den materia (luft, vatten, mark) som omger oss och det ansågs till exempel länge att malaria spreds miasmatiskt genom att vi andades »dålig luft«.«⁴⁹² Mit den Erkenntnissen der Bakteriologie konnten dagegen Krankheiten an Mikroorganismen gebunden werden. Dies hatte auch ein Paradigmenwechsel in Bezug auf Krankheitsbilder zu Folge, da nun die lebenden Überträger mit den Krankheiten in eins gesetzt wurden.⁴⁹³

Will man ansteckende Krankheiten eindämmen, geraten deshalb vor allem die Überträger sowie die Übertragungswege ins Blickfeld, was oft eine verurteilenden, pejorativen und gewaltsamen Charakter annimmt. Einer Infektion voraus geht, wie Martin S. Pernick feststellt, ein »close contact«⁴⁹⁴ mit einem solchen Überträger. Im Kontext der Bekämpfung von Infektionen werden folglich besonders intime und sexuelle Kontakte abgelehnt und untersagt. Die von Pernick beschriebene »intimacy with outsiders«⁴⁹⁵ wird unter medizinischen und hygienischen Gesichtspunkten im kolonialen Kontext zu einem Tabu. Das Konzept des Familiären gerät also auch im Hinblick von Pathologisierungen des Fremden in den Fokus, was bezüglich der kolonialen Liebesdramen im speziellen, des frühen Films und dessen Bevorzugung melodramatischen Stoffs im weiteren Sinne von besonderem Interesse ist.

Während die bereits genannten Ansätze von Philipp Sarasin und Martin Pernick nach einem metaphorischen Zusammenhang für die Analogien zwischen Bakterie und Fremdem oder, anders gesagt, zwischen medizinischen und militärischen Begriffsfeldern suchen, führt Stephan Besser an, dass diese Analogien nicht nur metaphorisch, sondern auch me-

491 Vgl. WILSON: 1995, 140ff.

492 GRANINGER: 1997, 25. [Man nahm an, dass sich Infektionsstoffe in und aus der Materie (Luft, Wasser, Erde) entwickelten, die uns umgibt. So wurde z. B. lange geglaubt, dass sich Malaria miasmatisch verbreitete, indem wir »schlechte Luft« einatmeten.]

493 Vgl. CUNNINGHAM und WILLIAMS: 1992, 209ff.

494 PERNICK: Winter 2002, 861.

495 PERNICK: Winter 2002, 862.

tonymisch funktionieren, da nicht ausschließlich ein symbolischer Zusammenhang zwischen Medizin und Imperialismus, sondern vielmehr ein kausaler auszumachen sei. Er schreibt:

Während die Metapher als paradigmatische Form der Assoziation auf dem Prinzip der Substitution und des Vergleiches zwischen eigentlich verschiedenen Gegenstandsbereichen beruht, stellt die Metonymie die Trope der realen Partizipation und der semantischen Verschiebung entlang von tatsächlichen Kausal- bzw. Gegenstandsbezügen dar.⁴⁹⁶

Die metonymische Bezüglichkeit zwischen medizinischem und imperialem Diskurs erklärt die Verzahnung von Repräsentationen kolonialen Geschehens mit dem realen Kolonialismus in strukturalistischer Hinsicht. Sie gilt insbesondere für die von Besser analysierte Disziplin der Bakteriologie und deren Fachgebiete Tropenmedizin und -hygiene. Die Entwicklung der Tropenmedizin stellte eine der wichtigsten Voraussetzungen für die Möglichkeit der kolonialen Inbesitznahme dar, da sie den Kolonialisten es erst ermöglichte, im tropischen Klima zu überleben. Es lässt sich insofern belegen, dass imperiale Großmachtsfantasien, die Eroberung und Besetzung tropischer Gebiete, besonders Afrikas, und der bakteriologische Diskurs zusammen fallen.⁴⁹⁷ Es wäre dabei zwar, wie Stephan Besser einwendet, »kurzschlüssig, von der Bakteriologie selbst als einer »rassistischen« Wissenschaft zu sprechen.«⁴⁹⁸ Dennoch, so Besser weiter, »stellte sie [...] mit ihrem Infektionsbegriff der kolonialen Rassenhygiene der Jahrhundertwende eine wichtige, den körperlichen Kontakt zwischen Angehörigen verschiedener Ethnien pathologisierende Denkfigur zur Verfügung. Ältere Vorstellungen von der Ansteckungs-

496 BESSER: 2004, 220.

497 Stephan Besser führt dies anhand der Person des deutschen Wissenschaftlers Robert Kochs vor, der als Begründer der Bakteriologie gilt. Koch war von der Tropenmedizin, von den exotischen Erregern und außergewöhnlichen Krankheitsfällen in besonderem Maße fasziniert. Er unternahm, ähnlich wie seine englischen Kollegen Ronald Ross und Patrick Manson mehrere Expeditionen in verschiedenen afrikanischen Ländern auf der Suche nach neuen Erregern und deren Übertragungswegen. Seine Vorschläge zur Bekämpfung von Seuchen – hier ging es konkret um die Schlafkrankheit, der Koch am Viktoriasee nachspürte – beinhalteten u. a. die Umsiedelung gesunder Personen aus den verseuchten Gebieten sowie die Ausrottung des Großwilds, wie Krokodile, die als Blutspeicher der Tsetsefliege angesehen wurden. Dies sind nur einige wenige Beispiele für die weitreichenden Forderungen Kochs, die teilweise Umsetzung fanden. (Vgl. BESSER: 2004.)

498 BESSER: 2004, 223.

gefahr, die von schwarzen Körpern ausgehe, erhielten so neue, wissenschaftliche Schärfe.«⁴⁹⁹

Der Film *Mens Pesten raser*⁵⁰⁰ (1913), der, wie auch *Et Harems-æventyr* von 1914, in Zusammenarbeit des Regisseurs Holger-Madsen mit dem Drehbuchautor Otto Rung entstanden ist, reflektiert die Verbindung zwischen Fremde, Intimität, Ansteckung, Kultur und Kolonialismus und nutzt das Paradigma kolonialer Liebe. Es kann somit gezeigt werden, wie letzteres mit den aufgezeigten medizinischen Diskursen sowie dem kolonialen Kontext in Zusammenhang steht. Zugleich eröffnet der Film ein weiteres Reflexionsfeld, das innerhalb von Alteritätsdiskursen zentral ist und darüber hinaus mit dem Phänomen der Ansteckung in unmittelbare Verbindung zu bringen ist: das der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sowie die Frage nach der Darstellbarkeit ›unsichtbarer‹ Phänomene.

6.2.3 Pathologisierungen: Holger-Madsens und Otto Rungs koloniale Projekte

Holger-Madsens und Otto Rungs *Mens Pesten raser* spielt im kolonialen Indien und handelt von einer Eifersuchtsgeschichte zwischen zwei Männern und einer Frau. »Et Kærlighedsdrama fra det engelske Militærliv i Nutidens Indien«⁵⁰¹ heißt laut Programmheft der Untertitel des nicht erhaltenen Films. In seinem Drehbuch entwickelt Rung allerdings keine klassische koloniale Liebesgeschichte in dem Sinne, dass ein Dreiecksverhältnis zwischen einer nicht-europäischen Frau, einem europäischen Mann und dessen Jugendliebe entworfen wird, sondern es geht um die Geschichte einer Arztfrau, deren Mann sich der Bekämpfung der Pest im kolonialen Indien widmet. Alice (Rita Sacchetto) fühlt sich vernachlässigt und langweilt sich und als Dr. Warren (Carl Lauritzen) bei einer akuten Pestepidemie im Norden des Landes eingesetzt wird, trifft sie sich heimlich mit ihrem Verehrer Kapitän Alston (Carlo Wieth). Als Alston zum heimlichen Treffen kommen will, wird er jedoch mit der Pest infiziert und droht zu sterben (vgl. Abbildung 33). Nur das von Dr. Warren mittlerweile erfolgreich entwickelte Serum gegen die Pest kann ihn noch retten, was

499 BESSER: 2004, 223.

500 [Während die Pest tobt]

501 Programmheft zu *Mens Pesten raser*, o. S. [Ein Liebesdrama aus dem englischen Militärleben im heutigen Indien.]

ihm zunächst verweigert und schließlich aber doch aufgrund des Zugeständnisses von Alice, ihren Liebhaber nie wieder zu treffen, verabreicht wird. Die Besetzung der Rolle von Alice mit Rita Sacchetto lässt den Schluss zu, dass in dieser *ménage à trois* die Frau, obwohl aus Europa stammend, dennoch den Part des Exotischen übernimmt. Ebenso wie in *Tempeldanserindens Elskov* in der Rolle einer indischen Tänzerin wird Sacchetto in *Mens Pesten raser* als Alice alterisierenden Strategien unterworfen, so z. B. in dem Moment als sich Alston und Alice zum ersten Mal treffen und die heimliche Liebe zwischen ihnen zu keimen beginnt. Das Drehbuch inszeniert diesen Augenblick als Komposition von Blicken und Mimik, die Alice als Außenstehende erscheinen lässt:

Endelig kommer fra Fløjdøren Warren og Alice. Han fører hende frem mod Forgrunden. Alles Blikke samler sig [...]. Kavallererne syntes betagne af hendes Skønhed og Holdning Damerne interesserer sig for hendes Toiletter. Alston syner at stiven hans Blik følger dem indtil hun er ud for ham. Hun drejer langsomt Ansigtet mod ham og møder ham i et kort fast Blik. Han bøjer Hovedet til Hilsen og gør et Skridt hen mod hende hun afværger det ved en Bevægelse. Warren løfter opmærksom vejende Hovedet hans Bryn trækker sig sammen saa gaar han videre. [sic] ⁵⁰²

[Endlich kommen Warren und Alice durch die Flügeltür. Er führt sie in den Vordergrund. Alle Blicke sammeln sich [...]. Die Kavaliere scheinen von ihrer Schönheit und Haltung angetan zu sein Die Frauen interessieren sich für ihre Toilette. Alston scheint zu erstarren sein Blick folgt ihnen bis sie kurz vor ihm steht. Sie wendet ihm langsam das Gesicht zu und trifft ihn in einem kurzen, festen Blick. Er neigt den Kopf zu einem Gruß und macht einen Schritt auf sie zu sie weist dies mit einer Bewegung zurück. Warren sieht mit einem aufmerksamen Kopfschütteln auf seine Augenbrauen ziehen sich zusammen dann geht er weiter. [sic]]

Handschriftlich ist dieser Beschreibung an den Rand hinzugefügt, dass Alice tanzt. Eine Abbildung aus dem Programmheft zeigt, dass sie sich fast ekstatisch im Tanz verliert, bis Warren als Autorität einschreitet und sie zurück in die Wirklichkeit holt. Deutlich werden hier Anleihen am modernen Ausdruckstanz, welcher sich im frühen 20. Jahrhundert auch durch exotistische und orientalistische Stilelemente auszeichnete (vgl. Abbildung 31).

502 Drehbuch zu *Mens Pesten raser*, o. S.



Abb. 31
Alice tanzt im Kasino
Mens Pesten raser. Holger-
Madsen, 1913, Nordisk, Abbildung
aus dem Programmheft, DFI.



Abb. 32
»Der Kampf der Zivilisation«
Mens Pesten raser. Holger-
Madsen, 1913, Nordisk, Abbildung
aus dem Programmheft, DFI.

Die zwar modifizierte, aber dennoch als eine solche erkennbare, koloniale Liebesgeschichte in *Mens Pesten raser* lässt sich als Parabel für die Rahmenerzählung lesen. Rungs Drehbuch verweist in mehrfachem Sinne auf die Überlegungen zu Kultur und Ansteckung, zu Fremdheit und Krankheit. Es ist offensichtlich, dass die Handlung eine Verbindung zwischen der indigenen Bevölkerung und Krankheit herstellt, wobei die weißen Kolonialherren und Wissenschaftler als deren Retter auftreten. Rung schildert den Einsatz Warrens und seines Teams in militärischer Analogie. Er schreibt: »Europærene er mødt frem med alle de Midler, som moderne Lægekunst har taget sin Tjeneste som Vaaben mod den frygtede Fjende. Men til ingen Nytte.«⁵⁰³ Gemeint ist damit der Pestbazillus, dessen Überträger aber hauptsächlich Inder sind, die so durch metonymische Analogien zwischen Träger und Überträger gleich gesetzt werden. Die Inder in *Mens Pesten raser* werden als hilfsbedürftige Wesen dargestellt, was verstärkt wird durch die Tatsache, dass sie lediglich als Statisten vorkommen und die Aktivität der in Tropenanzüge gekleideten Kolonialherren aus Entfernung beobachten. Diese brennen, wie auf mehreren Standbildern zu erkennen ist, die Hütten der Inder nieder, um die Seuche in ihrem Keim zu ersticken. Eines dieser Bilder ist im Programmheft ab-

⁵⁰³ Drehbuch zu *Mens Pesten raser*, o. S. [Die Europäer haben alle Mittel aufgeboden, die der modernen Medizin im Kampf gegen den gefürchteten Feind zur Verfügung stehen.]

gedruckt und wird vom kommentierenden Text als Kampf der Zivilisation gegen die Ausbreitung der Pest beschrieben (vgl. Abbildung 32).

Wie u. a. Sander Gilman gezeigt hat, ist der Topos, dass die Kolonisierten auf die Hilfe der Kolonialmacht angewiesen sind, eine der wichtigsten Legitimationsstrategien des kolonialen Projekts.⁵⁰⁴ Soziale Medizin wird zum Vorwand tiefer Eingriffe in die Organisation und Ordnungsstruktur des kolonisierten Landes.⁵⁰⁵ Bevölkerungspolitik, Umsiedlungsvorhaben, Einflussnahmen auf Fortpflanzung und Familienpolitik etc. sind Maßnahmen, die mit präventiver und akuter Medizin und Hygiene in Zusammenhang stehen.

In seinem Roman *Den store Karavane. Nutidsroman fra Ægypten*,⁵⁰⁶ der sich als wichtiger Intertext für den ein Jahr vorher entstandenen Film erweist, geht Rung ausführlich auf Phänomene dieser Art ein. Wie in *Mens Pesten raser* sind die Hauptfiguren des in Ägypten spielenden Romans ebenfalls Wissenschaftler – ein Augenarzt, ein Chemiker und ein Ingenieur. Sie werden von einer Gruppe von Frauen umgeben – eine kalte europäische Rationalistin, eine im Orient verwelkende Europäerin und eine charismatische Halbamerikanerin, Halbägypterin, deren Herkunft nicht ganz eindeutig ist. In *Den store Karavane* wird Ägypten zu einem Ort des Verfalls und des Niedergangs, dessen Metapher ein Augenleiden, das durch den grauen Star und eine die Augen versehrende Fliege hervorgerufen wird, ist. Ein Zitat macht deutlich, dass der Augenarzt Henner, Repräsentant der modernen Medizin und Wissenschaft, als Heilsfigur und Aufklärer inszeniert wird (das dänische Wort für Aufklärung »oplysning« leitet sich von Licht, »lys«, ab):

Denn triste Karavane af Enøjede og Blinde – betændte og sammenklæbede Ojenlaag, befængte af Fluelarver, væskede af Gift, døde og brystne Pupiller overgroet af bulede Hinder – den graa Stær og Ægyptens mægtige Øjenpest: Trachoun – alle Gadens urene Øjene, der sløvt og søvnløst løftede sig mod det sidste glimt af lys, de skimtede fra Æggen af Lægens kniv.⁵⁰⁷

[Die traurige Karavane von Einäugigen und Blinden – entzündete und zusammengeklebte Augenlieder, befallen von Fliegenlarven, vereitert von Gift, tote und gebrochene Pupillen übersät von schwärenden Häutchen – der graue

504 Vgl. GILMAN: 1992, 283.

505 Warwick Anderson zeigt anhand eines Beispiels von den Philippinen, dass Entwicklungshilfe auch heute noch eine negative Kehrseite hat. (ANDERSON: Winter 2002.)

506 [Die große Karawane. Ein Gegenwartsroman aus Ägypten]

507 RUNG: 1914, 31.

Star und das mächtige Augenleiden in Ägypten: Trachoun – die unreinen Augen aller Straßen, die sich abgestumpft und schlaflos dem letzten Lichtstrahl zuwandten, den die Messerspitze des Arztes ausstrahlte.]

Allerdings wird bald deutlich, dass der Verfall die Übermacht gewinnt und Henner angesichts der Masse an Erkrankten nicht mehr viel tun kann. In *Den store Karavane* scheitert das Projekt der Rettung, Erziehung und Heilung. Vielmehr nämlich als eine simple rassistische Abwertung des Orients als Topos des Degenerativen und Krankhaften per se stellt der Roman Rungs eine Revision des eigenen Blicks dar. Werden am Anfang des Romans noch eindeutige Oppositionen zwischen Westen und Osten, Norden und Süden entworfen, der Orient als chaotisch, verlogen und korrupt beschrieben und tauchen die Protagonisten zu Beginn in »Ægyptens Mørke«⁵⁰⁸ ein, so ist es am Ende nicht mehr so eindeutig, wer zu den Guten und wer zu den Bösen gehört. Der Roman entwickelt sich zum kulturkritischen Manifest, das die Verklärung des Orients als Ort einer mystischen Geschichte und Gegenwart dekonstruiert. Dr. Henner etwa, der schon länger in Ägypten lebt, konstatiert: »Intet er mig saa modbydeligt [...] som orientens evige Mystik.«⁵⁰⁹ Und auch der Chemiker Johann Berger, der sich einst als Flüchtling aus dem Norden, der in einem dionysischen Traum Wollust in der tropischen Nacht suchte,⁵¹⁰ bezeichnete, kehrt am Ende Ägypten desillusioniert den Rücken zu. Neben dieser Absage an ein romantisches Orientbild aber lässt sich *Den store Karavane* auch als Zeichen einer allgemeinen Zivilisationsmüdigkeit und eines allumfassenden Pessimismus deuten, als ein Roman, der die Versäumnisse und Machtlosigkeit des Westens aufdeckt. Rung erklärt das koloniale Projekt als gescheitert, da die Mutterländer selbst zutiefst verfallen und in sich korrupt seien. Im Text heißt es:

Berger forstod tungere end før den hvide Races Opgave og Byrde: Det ordende og styrende Englands Lod her i det hærgede Ægypten, hvor Østens træge Tyranner i Aartusinder havde taget Renter af Nøden – og hjemme i Vestens Storbyer, hvor de ti tusind øverste Hvide omsider forstaaer at dér er et mørkere Fastland end nigesteds i Verden at tvinge til alment Vel og Kultur.⁵¹¹

508 RUNG: 1914, 28. [die Dunkelheit Ägyptens]

509 RUNG: 1914, 40. [nichts ist mir so widerwärtig [...] wie die ewige Mystik des Orients]

510 Vgl. RUNG: 1914, 279.

511 RUNG: 1914, 250.

[Berger verspürte schwerer als je zuvor die Aufgabe und Last der weißen Rasse: das ordnende und steuernde Gewicht Englands hier in dem abgehärteten Ägypten, wo die trägen Tyrannen des Osten Jahrhunderte lang Zinsen aus der Not gezogen haben – und zu Hause in den Großstädten des Westen, wo die zehntausend obersten Weißen so langsam verstehen, dass dort ein dunkleres Festland liegt als irgendwo anders auf der Welt, das zu Allgemeinwohl und Kultur gezwungen werden muss.]

Im Gegensatz zu *Den store Karavane* scheint in *Mens Pesten raser* das westliche Projekt der Zivilisierung und Heilung zu gelingen. Dr. Warren findet am Ende ein Serum gegen die Pest und gewinnt den Kampf gegen die gefährliche Seuche. Caspar Tybjerg hat allerdings darauf hingewiesen, dass der Film ein ebenso brüchiges Verhältnis zwischen den westlichen Kolonialisten und einem Zustand der Erlösung entwirft, wie es im Roman geschieht. Tybjerg liest die Szene, in der die Kolonialisten die Hütten vor den Augen ihrer Bewohner niederbrennen und dies als zivilisatorischer Akt beschrieben wird, als ironischen Kommentar und spricht dem Film damit ein kolonialkritisches Potential zu, das ähnlich wie in *Den store Karavane* Ausdruck eines pessimistischen Weltbildes und der Erkenntnis des eigenen Verfalls ist. Rung, so Tybjerg, mache »no attempts to disguise the coercive and inhuman face of Western civilization, but at the same time warns menacingly that it may be too enfeebled to survive.«⁵¹² Der Film sei ein Zeichen dafür, »how those who dedicate themselves to progress tend to lose sight of human considerations and feelings.«⁵¹³

Der auf das koloniale Verhältnis bezogene Verlust von Mitmenschlichkeit und Liebesfähigkeit spiegelt sich im literarischen Text und im Film in den zwischenmenschlichen Beziehungen wider. Dr. Warrens Ehefrau Alice aus *Mens Pesten raser* wird ebenso wie Dr. Henners Ehefrau Agnes aus *Den store Karavane* Opfer der Lieblosigkeit und der Vernachlässigung ihres Mannes. Während aber Alice Ablenkung in einer Liebesaffäre sucht und Warren am Ende sein Versagen erkennt, geht Agnes am Zynismus ihres Mannes tatsächlich zu Grunde. Diese Erzählstränge privaten Geschehens nehmen eine parabelartige Bedeutung für die Handlungen des Außenraums und den kolonialen Auftrag an. Während draußen die Pest tobt, spielt sich die Haupthandlung und Liebesgeschichte in *Mens Pesten raser* weitgehend in mit Bastmöbeln und sonstigen exotischen Requisiten ausgestatteten Innenräumen ab. Eine andere

512 TYBJERG: 1996, 228.

513 TYBJERG: 1996, 227.

Version des Filmtitels lautet *Lægens Hustru*⁵¹⁴ und stellt damit Alice ins Zentrum der Handlung. Diese fungiert, so könnte man formulieren, als das zu beaufsichtigende und anvertraute Objekt, das bei Vernachlässigung anfällig gegenüber Versuchungen wird. Ihre Affäre erweist sich aber schnell als Irrweg, da Alston von der Pest angesteckt wird, als er auf dem Weg zum heimlichen Rendezvous das Kind einer bereits an der Pest gestorbenen Mutter findet und dieses in die Kaserne bringt. Anders als Warrens wissenschaftliche und radikale Methoden der Pestbekämpfung scheitert Alstons Versuch der bloßen, aber dilettantischen Mitmenschlichkeit und führt fast zum eigenen Tod, der nur durch das Eingreifen des Arztes aufgehalten werden kann. Im Gegensatz zum literarischen Text aber scheint der Film mit einem Happy End zu schließen: Die Pest kann besiegt und die Ehe gerettet werden. Dr. Warren erscheint so als positiv besetzte Figur, deren kritische Lesart nur über Umwege funktionieren kann. Es ist deshalb fraglich, ob, wie von Tybjerg vermutet, *Mens Pesten raser* vom Kinobesucher als Kolonialkritik verstanden wurde oder ob der Film nicht einmal mehr die Bestätigung der Unterlegenheit der Kolonisierten, die auf die Hilfe der westlichen Wissenschaft angewiesen sind, zum Ausdruck bringt.

6.2.4 Epidemiologie und Populärkultur

Die Pest ist in kulturgeschichtlicher Hinsicht das Bild für Ansteckung schlechthin. Das lateinische Wort bezeichnet allgemein Seuche oder ansteckende Krankheit. Es ist eine in Epidemien auftretende Infektionskrankheit mit sehr hoher Ansteckungsgefahr, bereits etwa 100 bis 500 eingeatmete Bakterien reichen aus, um eine Lungenpest zu verursachen. Als ›Schwarzer Tod‹ ist sie metaphorisch mit dem Dunklen, dem Anderen und Fremden verbunden. Da es keine Impfung gegen die Pest gibt, ist man auf die Behandlung mit Antibiotika angewiesen, das allerdings in einem frühen Stadium oder bereits prophylaktisch gegeben werden muss, um wirksam zu werden. Das von Dr. Warren im Film entwickelte Serum wird nicht näher spezifiziert. Antibiotika, dessen erste Version das Penicillin ist, gibt es bekanntlich erst seit den frühen 1940er Jahren. Allerdings führten schon 1910 Experimente des deutschen Serologen Paul Ehrlich zur Entwicklung einer antibiotisch wirkenden Substanz, das er Salvarsan,

⁵¹⁴ [Die Frau des Arztes]

abgeleitet vom lateinischen *salvo* und dem Bestandteil Arsen, nannte. Eingesetzt wurde Salvarsan vor allem gegen verschiedene Tropenkrankheiten wie Framboesie und Rückfallfieber sowie gegen Syphilis. Als erstes Mittel, mit dem sich Syphilis heilen ließ, war es seinerzeit in aller Munde und erlangte einen ungewöhnlich hohen Bekanntheitsgrad.



Abb. 33
Alston infiziert sich mit
der Pest
Mens Pesten raser.
Holger-Madsen, 1913,
Nordisk, Abbildung aus
dem Programmheft, DFI.

Möglicherweise beziehen sich Rung und Holger-Madsen in *Mens Pesten raser* auf die von Paul Ehrlich entwickelte Substanz. Relevant ist dabei die Verbindung, die sich zu Syphilis herstellen lässt. Die Szene, in der Alston das Kind der an der Pest gestorbenen Frau rettet und es gegen den Willen seines indischen Begleiters, der Angst vor einer Infektion hat, in die Kaserne bringt, lässt sich so einer neuen Lesart unterwerfen (vgl. Abbildung 33). Einerseits kann man sie, wie beschrieben wurde, als vergeblichen Akt der Mitmenschlichkeit und damit als Gegenentwurf zu Warrens grausamem, aber effektivem Ausmerzen der Pest durch die Verbrennung der Hütten betrachten.⁵¹⁵ Andererseits ist dies einer der wenigen körperlichen Kontakte zwischen einem Europäer und einer Inderin, die im Film dargestellt werden, eine Intimität mit dem Ausgestoßenen im Sinne Perlicks, die prompt zur Ansteckung führt. Dass der intime körperliche Kontakt als Voraussetzung von Ansteckung gedacht wird, gilt für die Syphilis in besonderem Maße. Insofern kann man diese Begegnung me-

⁵¹⁵ Um die Unmenschlichkeit des Wissenschaftlers zu konkretisieren, beschreibt Rung am Anfang eine Auseinandersetzung der Eheleute über ein weißes Kaninchen, das Warren zu Forschungszwecken gebraucht und dem er jegliches Recht auf Existenz abspricht, angesichts der großen Nutzen, die seine Forschung für die gesamte Menschheit hat. Seine Frau Alice nimmt dagegen Stellung für das Kaninchen ein und rettet es aus den gefährlichen Händen ihres Mannes.

taphorisch deuten und als Sinnbild eines sexuellen Kontaktes interpretieren.⁵¹⁶

Über eine assoziative Verbindung hinaus lässt sich allerdings nicht beantworten, ob es sich bei dem von Dr. Warren entwickelten Serum tatsächlich um eine Anlehnung an *Dr. Ehrlich's Magic Bullet*, so der Filmtitel eines 1940 in den USA gedrehten Films, handelt. Mit der Figur des heroischen Mediziners und Wissenschaftlers aber greift der Film Holger-Madsens und Rungs einen Diskurs auf, der um 1900 äußerst populär war. Nicht nur das schnell als Wunderheilmittel bekannt gewordene Salvarsan und sein Erfinder Paul Ehrlich erweckten das Interesse der Öffentlichkeit, sondern es galt der medizinischen Bakteriologie im Allgemeinen. Die neue wissenschaftliche Disziplin stellt also ein Faszinosum dar und wird weit über akademische Kreise hinaus bekannt. *Mens Pesten raser* ist somit ein Beispiel für Popularisierung medizinischer Erkenntnisse.

Nancy Tomes zeigt in einem Aufsatz über *Epidemic Entertainment: Disease and Popular Culture in Early-Twentieth-Century America*, dass sich die Entstehung einer neuen Konsumgesellschaft und die damit einhergehenden Veränderungen im Journalismus, in Werbung und Marketing, aber auch in Kino und Populärliteratur, mit den Entwicklungen der bakteriologischen Forschung in Verbindung bringen lassen. Die Darstellung von Epidemien, ansteckenden Krankheiten, Killerviren und sonstigen gefährlichen Bakterien würden in den genannten Medien als Marketing-Effekte eingesetzt, was nicht, wie bisher angenommen, erst in den 1980er Jahren im Kontext des Kalten Krieges entsteht, sondern bereits in der Zeitspanne von 1900 bis 1940. Die entsprechenden Filme spielen mit der Angst des Publikums und der Hysterie der Massen. Tomes resümiert:

Conterminous with the birth of a new kind of consumer culture at the turn of the last century, representations of disease acquired new salience as cultural commodities; properly »spun«, they attracted attention and promoted sales.⁵¹⁷

516 Sander Gilman zeigt auf, dass im 19. und im 20. Jahrhundert eine ikonografische und kulturgeschichtliche Parallelisierung von Prostituierten und der »schwarzen Frau« hergestellt wurde. Ein wichtiges und verbindendes Element ist die Syphilis, die nicht nur als Merkmal der Prostituierten, sondern auch der schwarzen Frau gilt und die signalisiert, dass es sich um eine unfruchtbare, nicht fortpflanzungsfähige Frau handelt. Interessant ist, dass die Herkunft von Syphilis umgedeutet wurde. Sie wurde nun nicht länger den Seeleuten Kolumbus' angelastet, sondern galt als eine Form der Lepra, die schon lange in Afrika vorherrschte und sich im Mittelalter nach Europa ausgebreitet hätte. (Vgl. GILMAN: 1992, 145ff.)

Mens Pesten raser bringt somit zwei populäre Faktoren zusammen: Sowohl das Koloniale und Exotische als auch Krankheit, Epidemie und Medizin sind als Publikumsmagnete zu bezeichnen, die sich großer Beliebtheit erfreuten. Tomes weist darauf hin, dass es in der Frühzeit des Films ein Genre von »disease melodramas«⁵¹⁸ gegeben habe, in denen Krankengeschichten als Modus von Liebesdramen funktionierten. In den meistens von Tuberkulose handelnden Melodramen werden Themen der klassenüberschreitenden Infektion bzw. Heilung und Liebe aufgegriffen: Kranke Arbeiter infizieren geliebte, höher stehende und mit einem stupiden Geschäftsmann verheiratete Frauen und deren Kinder, unschuldige, junge und arme Frauen werden von gutaussehenden Doktoren gerettet. Zentral sei, so Tomes, die Darstellung von sowohl gesellschaftlicher als auch privater Schuld. Die Figur des heroischen und immunen Mediziners und Wissenschaftlers ist indes eine Erfindung der Zwischenkriegszeit, der die Bedrohlichkeit der epidemischen Krankheiten eindämmen sollte. Das Modell der kolonialen Liebe, der »rassen-« und klassenüberschreitenden Beziehungen und des kolonialen Begehrens erweist sich so als paradigmatisch für den frühen Film und dessen Ausprägung melodramatischer Narration, wobei hier die Popularisierung von Wissenschaften besonders deutlich wird. Dass dies auch Fragen der Repräsentation berührt, eröffnet sich durch das Problem der Darstellung des unsichtbaren Moments der Infektion.

6.2.5 Zur Darstellbarkeit unsichtbarer Prozesse

Mit Kirsten Ostherr lässt sich der Debatte über Ansteckung und das frühe Kino eine weitere Dimension hinzufügen. Ostherr stellt in ihrem Aufsatz *Contagion and the Boundaries of the Visible: The Cinema of World Health* die These auf, dass mit dem Aufkommen der Bakteriologie im späten 19. Jahrhundert⁵¹⁹ sowie mit der Entstehung des Films der Debatte über Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit eine neue Wendung gegeben wurde. Probleme der Darstellbarkeit vor allem von Krankheiten erfuhren hier

517 TOMES: Winter 2002, 649. Im Fokus des Interesses steht im 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Tuberkulose, auch »weiße Pest« genannt, seit den 1980er Jahren dann AIDS.

518 TOMES: Winter 2002, 644.

519 Vgl. auch GRANINGER: 1997.

eine Veränderung, da, so Ostherr, sowohl im Kino als auch innerhalb der Bakteriologie Grenzen der Sichtbarkeit verhandelt werden würden. Da Ansteckung ein unsichtbarer Prozess ist, der filmisch nicht oder nur schwer visualisierbar sei, komme die Problematik der Darstellbarkeit hier insbesondere zum Ausdruck.⁵²⁰

Laut Ostherr führte dies zu zwei unterschiedlichen Repräsentationsstrategien von Ansteckungsprozessen im Film: der indexikalischen Verschiebung, d. h. der Kodierung von ansteckenden Körpern durch die Kategorien »Rasse« und Sexualität, und der artifiziellen Repräsentation, d. h. nicht-filmischen, animierten Darstellungen von Ansteckung wie beispielsweise die Beschreibung durch eine externe Sprecherstimme. In Bezug auf den Stummfilm könnte man die Zwischentitel hinzufügen. In *Mens Pesten raser* heißt es an der betreffenden Stelle: »En frygtelig Opdagelse«⁵²¹ und »Jeg er smittet«.⁵²²

Darüber hinaus wird der Problematik der Darstellbarkeit unsichtbarer Prozesse im frühen Film auch durch die Einbindung optischer Geräte in die Handlung Ausdruck gegeben. Dazu gehört der Blick durch das Fernglas, der dem Zuschauer durch die Eingrenzung des auf der Leinwand gezeigten Sichtfeldes durch zwei ausgesparte Kreise suggeriert wird. Ein vergleichbares Moment ist der Blick durch das Mikroskop. Anhand dessen können medienwissenschaftliche Fragestellungen mit der Darstellung von Krankheiten und deren Übertragungswege verknüpft werden. Allerdings wurde das Mikroskop lange vor der Bakteriologie und dem Film entwickelt, was jedoch dessen Funktion im Kino hinsichtlich des Diskurses von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit nicht einschränkt.⁵²³ Für Dietmar

⁵²⁰ Vgl. OSTHERR: 2002.

⁵²¹ Programmheft zu *Mens Pesten raser*, o. S. [Eine schreckliche Entdeckung]

⁵²² Programmheft zu *Mens Pesten raser*, o. S. [Ich bin infiziert]

⁵²³ Ende des 16. Jahrhunderts gibt es erste Nachweise auf mikroskopische Geräte – etwa zeitgleich wurde auch das Fernglas konstruiert. Obwohl mikroskopische Bilder bereits lange bekannt und möglich sind, wird die Mikroskopie jedoch erst im späten 19. Jahrhundert Teil wissenschaftlicher Disziplinen, vorher diente sie vor allem Amateuren und Liebhabern. Die Mikroskopie wird so zu einem anschaulichen Beispiel für die gegenseitige Befruchtung von wissenschaftlichen Erkenntnissen und technischer Entwicklung, da die zunehmende Kenntnis über Zell- und Mikrobiologie die Nachfrage nach perfektionierten mikroskopischen Techniken steigerte – und umgekehrt. In den 1870er Jahren gelingt es dem Wissenschaftler und Industriellen Carl Zeiss und seinem späteren Teilhaber Ernst Abbe, die signifikanten Probleme, die die Mikroskopie noch immer zu einer aufwändigen und ungenauen Methode machen, zu lösen. Abbe ver-

Schmidt wird das Mikroskop so zum Bestandteil einer wesentlichen Umstrukturierung von Sichtbarkeit, wobei von dieser »nicht nur Gegenstände betroffen [seien], die unmittelbar im Sehfeld des Mikroskops zu visieren sind; vielmehr tangiert sie auch Felder des Sichtbaren, deren Bestandteile der Mikroskopierer normalerweise nicht auf seinen Objektträgern zu platzieren pflegt.«⁵²⁴ Auch Lisa Cartwright weist in ihrer Studie über Medizin und visuelle Kultur auf einen Zusammenhang zwischen der mikroskopischen Darstellung und der kinematografischen Inszenierung des Körpers hin. Der Prozess des Mikroskopierens führe zur Erfindung des Körpers als neue Entität sowie zu dessen Verlebendigung. Cartwright schreibt: »Physiology's animated quest to chart the body's imperceptible nonsites (blood flow, minute tissue growth, nerve action) and its deployment of perceptual instruments celebrated for their ability to vivify the body: the microscope and cinematography.«⁵²⁵ Allerdings stehe am Anfang der Mikroskopie nicht so sehr das mikroskopische Bild selbst im Mittelpunkt, sondern vielmehr die Apparatur, die von den Wissenschaftlern mit Besessenheit modifiziert werde.

Die Abbildung 34 aus dem Programmheft zu *Mens Pesten raser* zeigt Alice und Dr. Warren beim gemeinsamen Mikroskopieren. Zwar ist hier sowie auf den Standbildern kein Bild enthalten, das den Blick durch das Mikroskop selbst darstellt. Dies wird aber im Drehbuch beschrieben: »Man ser i Mikroskopet [...] Blodceller, mellem hvilke den berygtede Bacille, der fremkalder den indiske Lungepest.«⁵²⁶ Das Mikroskop führt den Zuschauer in die Welt der Bakteriologie ein und macht ihm die medizinische und biologische Grundlage der Ansteckungsprozesse deutlich, die sonst abstrakt und metaphorisch bleiben müssten.

öffentlich 1873 mit einer Theorie zur Bildentstehung im Mikroskop eine der ersten theoretischen Arbeiten auf diesem Gebiet. Seine wichtigsten Erfindungen sind die so genannten numerische Apertur, ein korrektes Maß für die Bestimmung des Auflösungsvermögens eines Objektivs und die so genannten Apochromaten, mit denen eine bislang unerreichte Schärfe möglich wurde. (Vgl. NOWAK: 1984.)

524 SCHMITDT: 2001, 158.

525 CARTWRIGHT: 1995, 82.

526 Drehbuch zu *Mens Pesten raser*, o. S. [Man sieht unter dem Mikroskop [...] Blutzellen, zwischen ihnen auch die berüchtigte Bazille, die die indische Lungenpest hervorruft.]



Abb. 34
Alice und Warren blicken
durch das Mikroskop
Mens Pesten raser.
Holger-Madsen, 1913,
Nordisk, Abbildung aus
dem Programmheft, DFI.

Laut Stephan Michael Schröder ist die Einbindung des Mikroskops in die Handlung als eine Besonderheit des Rungschens Drehbuchschreibens zu deuten. Dabei datiere, so Schröder »der Blick durch das Vergrößerungsglas zwar filmhistorisch schon zurück ins Jahr 1900, als George Albert Smith ihn in *Grandma's Reading Glass* einsetzte, aber die Kombination mit einer Überblendung, die mit visuellen Mitteln die Gegenwart mit der Vergangenheit moralisch wie narrativ verknüpft, ist Rungs eigene Idee.«⁵²⁷ Schröder bezieht sich hier auf einen weiteren, ebenfalls nach einem Drehbuch Rungs entstanden Film mit dem Titel *Solen, der dræbte*⁵²⁸ (1918) von Hjalmar Davidsen. In Davidsens Film steht allerdings nicht die Medizin im Zentrum, sondern er zeigt die Geschichte zweier Botaniker (Alf Blütecher und Tronier Funder), deren Leben durch Rivalität einen entscheidenden Wandel erfährt.⁵²⁹

527 SCHRÖDER: 2003, 572.

528 [Die Sonne, die tötete]

529 Gemeinsam reisen die beiden Wissenschaftler nach Südamerika, wo einer von ihnen eine seltene blaue Orchidee entdeckt. Von rasendem Neid befallen stößt ihn der andere über eine Klippe und vereinnahmt den Ruhm der Entdeckung für sich. Wieder in Kopenhagen angekommen, verbreitet er die Nachricht des Todes seines Freundes und drängt sich anschließend in dessen Position, heiratet dessen Frau (Else Fröhlich) und wird Vater dessen Kinder. In Südamerika ist der Unglückliche allerdings nicht zu Tode gekommen, sondern wird von Indianern gerettet, bei denen er einige Zeit lebt, bis er wieder zu Kräften gekommen ist. Im zweiten Teil des Films tritt er als renommierter Botaniker aus den USA auf, der zu einem Gastvortrag nach Kopenhagen fährt, wo alle Beteiligten schließlich die Vergangenheit einholt. An dieser Stelle setzt Rung den Blick durch das Mikroskop ein, der die beiden Handlungsstränge miteinander verknüpft und schließlich die glückliche Wendung, die Zusammenführung der Originalfamilie,

Eine solch raffinierte Funktion wie in *Solen, der dræbte* kommt dem Mikroskop in *Mens Pesten raser* nicht zu. Dennoch nimmt es auch hier einen übertragenen Stellenwert in der Auseinandersetzung mit Konstruktionen von Ehe und Geschlecht ein. Es funktioniert als Zeichen der männlich besetzten Wissenschaftlichkeit. Vor dem geschilderten Blick durch das Mikroskop im Drehbuch zu *Mens Pesten raser* wird gezeigt, dass Dr. Warren während seiner Arbeit am Mikroskop die Zeit vergessen hat und seine Ehefrau Alice am nächsten Morgen das Labor betritt, um sich ihm bemerkbar zu machen. Als Beweis für die Bedeutung seiner Arbeit lässt Warren Alice durch das Mikroskop blicken, das so zum Ausdruck von Können, Macht und Potenz wird. Lisa Cartwright weist in ihrer Studie darauf hin, dass die Ursprungserzählungen der Mikroskopie oft männlich dominierte Geschichten sind: »These histories invite an analysis of the genealogy of masculine fascination with the exaggerated image of minuscule bodily organisms (not surprisingly, sperm was a popular performer on the early microscopic stage).«⁵³⁰

Stellt man das Mikroskop in den Kontext von Aspekten der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sowie des Problems der Darstellbarkeit, wird es zum Bestandteil eines spezifisch filmischen Erzählens. Das Phänomen der Ansteckung ist so in *Mens Pesten raser* nicht nur Teil des rassistischen und kolonialistischen Diskurses, sondern thematisiert zugleich mediale und ästhetische Aspekte. Die Zusammenführung von Ansteckung mit Prozessen der Wahrnehmung ist in filmtheoretischen Kontexten zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Gemeinplatz, wobei hier nicht konkret von Ansteckung die Rede ist, sondern vielmehr von der Materialisierung des Zwischenraumes und einer Art infektiöser Kraft des Filmbildes.⁵³¹ Insbesondere kommt das in der Figur des so genannten primitiven Zuschauers zum Ausdruck, der nicht nur das Filmbild mit der Realität verwechselt, sondern zugleich von der Materialität von Wahrnehmung

einleitet. Der mittlerweile durch seine Schuld fast wahnsinnig gewordene Verräter erblickt im Mikroskop die verhängnisvolle Blume, die zu Leben erwacht und ihn zu erschlagen droht. Dass auch *Solen, der dræbte* das Paradigma der faszinierenden, da eigentlich verbotenen Intimität zwischen Weißen und so genannten Eingeborenen aufgreift, zeigt die Tatsache, dass der Botaniker von zwei Indianerinnen gefunden wird, die ihn dann liebevoll gesund pflegen.

530 CARTWRIGHT: 1995, 84.

531 GAD: 1919; KRACAUER: 1948; BALÁZS: 1982; BENJAMIN: 1989.

überzeugt ist, sowie in einigen postkolonialistischen Theorien und Fremdeitskonzeptionen, in denen das Fremde als Liminales aufgewertet wird.

In Kapitel 2 wurde auf die Zusammenhänge des Mythos des primitiven Zuschauers mit primitivistischen Ansätzen sowie auf die Neoprimitivismen der genannten Theorien verwiesen, was insbesondere für das Konzept von Ansteckung gilt, wie ein genauerer Blick auf die entsprechenden Texte zeigt. Zentral erweisen sich hier Texte von Lucien Lévy-Bruhl. In seiner Untersuchung so genannter primitiver Völker macht Lévy-Bruhl ein Konzept der Übertragung aus, das vom »Gesetz der Partizipation (Anteilnahme)«⁵³² geprägt sei, dem eine mystische Vorstellung zugrunde liege. Die »Geistesart der Primitiven« sehe, so Lévy-Bruhl, »überall Mitteilung von Eigenschaften durch Übertragung, Berührung, Fernwirkung, Ansteckung, Beschmutzung, Besessenheit.«⁵³³ Lévy-Bruhls Verwendung der Ansteckungsmetapher hängt indes zusammen mit dem bereits erwähnten Topos des Tierwerdens. Es ist die Fähigkeit des so genannten Primitiven, Zwischenstadien als Realität wahrzunehmen und Liminalität zum Grundprinzip des Denkens und Wahrnehmens zu machen. Dass Lévi-Bruhl hierfür die Metapher der Ansteckung verwendet und diese in struktureller Analogie von den genannten Filmtheoretikern wieder aufgegriffen wird, ist symptomatisch und verweist auf die Zusammenhänge der unterschiedlichen Disziplinen. Seine Ideen bauen indes auf diversen, im 19. Jahrhundert entwickelten, ethnologischen und anthropologischen Begriffen zur Definition des Primitiven auf, wie z. B. James Frazers sympathetische Magie, die er wiederum in eine homoöpathische und eine kontagiöse Form aufteilt,⁵³⁴ oder auch Sigmund Freuds Konzepte des Animismus sowie des Prinzips der Ähnlichkeit⁵³⁵ oder der »Allmacht der Gedanken.«⁵³⁶ Es lässt sich also eine Wechselwirkung zwischen film- und wahrnehmungsästhetischen Ansätzen und primitivistischen Theorien ziehen. Insbesondere wird dies anschaulich in Carl Einsteins Theorie der so genannten primitiven Kunst, in der er die unmittel-

532 LÉVY-BRUHL: 1926, 51ff.

533 LÉVY-BRUHL: 1926, 78.

534 Vgl. FRAZER: 2000, 92ff.

535 FREUD: 1986, 86.

536 FREUD: 1986, 97.

bare Beziehung zwischen Betrachter und Kunstobjekt als zentralen Aspekt hervorhebt.⁵³⁷

Während in den genannten Filmtheorien des frühen 20. Jahrhunderts keine konkrete Verwendung von Ansteckungskonzepten nachweisbar ist, verzeichnen diese hingegen in postmodernen und postkolonialen Kontexten Konjunktur. So schreibt etwa Esther Boldt in einer Rezension über eines der ersten Bücher, das sich im deutschsprachigen Raum dem Thema Ansteckung widmete:⁵³⁸

In der zeitgenössischen Kunst und Theoriebildung gerät zunehmend ein Begriff ins Blickfeld, der aus der Medizin stammt: derjenige der Ansteckung. [...] Unter dem Vorzeichen von ›Ansteckung‹ ist von Infizierung, Kontaminierung, Immunisierung die Rede; es etabliert sich eine Rhetorik des ›Zwischen‹, des Heterotropen und der Latenz, und zwar durch die Übertragung des Begriffes vom Medizinischen auf andere Bereiche.⁵³⁹

537 Carl Einstein, »theoretischer Begründer des modernen Primitivismus« (KIEFER: 1994, 148.) entwickelt in seinen Texten *Negerplastik* (1915) und *Afrikanische Plastik* (1921) eine Theorie der unmittelbaren und emotionalen Kunstanschauung, die sowohl das Kunstwerk als auch die Betrachterposition umfasst. In einem Eintrag zur »Primitiven Kunst« seines Buchs *Brockenhaus. Handbuch des Kunstwissens* wird diese folgendermaßen beschrieben: »Primitive Kunst: Ablehnen der kapitalisierten Kunstüberlieferung. Europäische Mittelbarkeit und Überlieferung muß zerstört, das Ende der formalen Fiktionen festgestellt werden.« (EINSTEIN: 1992a, 227.) Ähnlich klingt dies in einem Aufsatz über kubistische Kunst, die für Einstein die europäische Revitalisierung von Merkmalen primitiver Kunst darstellt: »Cubisme, das ist Sehen ohne Vorurteile [...]« (EINSTEIN: 1994a, 136.), schreibt Einstein und verweist damit auf die Forderung nach einem unvoreingenommenen Kunstbetrachter, der von kubistischer Kunst wie primitiver gleichermaßen hervorgerufen wird. Es ist belegt, dass sich Einstein ab 1920 verstärkt mit ethnologischen Theorien auseinander gesetzt hat. (Vgl. KIEFER: 1994; BADENBERG: 2000.) Dies geht aus folgendem Zitat deutlich hervor: »das bild als double – schatten, kah, geisterhaus Fläche etc; das bild als wohnung oder lockung und manifestation des toten [...] und des lebenden. die stellvertretung. [...] das mana des traumenden oder des totengeistes kann in den doppelgaenger [...] ueberstroemen, das dank der magischen sympatie eine den lebenden wesen verwandte energie besitzt, wunder uebermittelt etc. also die bedeutung des bildwerks liegt hier ganz ausserhalb der aesthetischen sfaere.« (EINSTEIN: 1992b, 428–429.) Stilistische Merkmale der primitiven Kunst sind laut Einstein »Frontalität, vielfältige Ansicht, übergehendes Modélé und plastische Silhouette« (EINSTEIN: 1994b, 244.) oder, anders gesagt, Frontalansichten, Prinzipien der Formenreduktion, ein ikonischer Charakter und die Rücknahme der Tiefe der Fläche. Zentral ist die Raumgestaltung: Die Besonderheit afrikanischer Kunst liege in der Konzentration auf die formale und äußere Gestalt des Objekts, das sich so in seiner Materialität und Plastizität präsentiere und vor allem durch Flächigkeit, nicht durch Tiefe wirke.

538 Vgl. SCHAUB, SUTHOR und FISCHER-LICHTE: 2005.

539 BOLDT: 2006, Abschnitt 2.

Eine Theoretisierung von Ansteckung findet man u. a. bei Michel Serres mit seiner Denkfigur des Parasitären sowie bei Gilles Deleuze mit seiner Philosophie des Epidemischen und Nomadischen. Bei Deleuze steht der Ansteckungsprozess für eine unkontrollierte, anarchische, nicht- oder besser anti-hierarchische Art und Weise der Kommunikation und Denkweise.⁵⁴⁰ Michel Serres entwickelt eine positive Lesart des Parasitären. Für ihn ist es gleichbedeutend mit Lärm, den er als den interessanten Teil der Kommunikation interpretiert. Der Parasit wird so zu einem Katalysator für Komplexität und Interesse.⁵⁴¹ Als eine Art Initialtext für die Untersuchung der kulturellen Bedeutungen von Krankheiten kann Susan Sontags Essay *Illness as Metaphor* von 1978 angesehen werden. Hier stellt sie fest, dass Krankheit keine Metapher sei, aber häufig als eine solche verwendet werde. Darüber hinaus stellt Sontag eine Parallele zwischen Schreiben und Ansteckung her, die beide eine Form der Kommunikation seien. Sprache, so Sontag, habe infektiöse Qualitäten, sie könne verletzen und in ihrer erklärenden Funktion zugleich heilen. Cynthia J. Davis formuliert in Anlehnung an Sontag: »Like bodies, narratives can be infected by a series of »retroviruses« [...], which, when set in motion by a complex of factors, risk endangering whatever or whomever they touch.«⁵⁴² Sowohl Sontag als auch Davis geht es um ein Zusammendenken von Ansteckung und Kultur, wobei die kulturellen Funktionen von Ansteckung ebenso wie die ansteckende Kraft der Kultur untersucht werden. Ausgangspunkt eines solchen Konnex ist der Gedanke, dass das Konzept der Ansteckung einerseits kulturell erzeugt wurde, andererseits erst die persönliche Kommunikation zwischen Menschen kulturbildend ist oder, anders formuliert, Kulturen in der Kommunikation zwischen Menschen bestehen.⁵⁴³

Es zeigt sich, dass dem Konzept Ansteckung nicht nur in Untersuchungen zu Imperialismus und Kolonialismus verstärkte Aufmerksamkeit entgegen gebracht wird, sondern auch im Bereich von Kultur- und Filmtheorie.⁵⁴⁴ Die von Davis und anderen unternommenen Versuche, Kultur

540 Vgl. DELEUZE und GUATTARI: 1997, 345ff.

541 Vgl. SERRES: 2002; NEWMAN: 2004.

542 DAVIS: Winter 2002, 83f.

543 Vgl. PERNICK: Winter 2002, 86f.

544 Vgl. GILMAN: 1988; TREICHLER: 1999; LYNCH: Dezember 2000; SCHELL: Winter 2002. In Skandinavien gibt es u. a. das Forschungsprojekt *infectio. teksten, tegnet og*

als Ansteckung und die kulturelle Erzeugung von Ansteckung zu analysieren, werden in dem Moment spannend und interessant, wenn man sie in einen historischen Kontext einbettet, trotz aller Problematik, die u. a. aufgrund des nicht thematisierten Rückgriffs auf primitivistische Theorien entsteht. Dann nämlich kann aufgezeigt werden, dass sich tatsächlich metonymische Verweisungsstrukturen ergeben, die das in diesem Kapitel einleitend eingeforderte Zusammenspiel von Kulturtechnik und Politik prägen. Die Diskurse von Krankheit, Kolonialismus und Film greifen, so kann man schlussfolgern, auf mehreren Ebenen ineinander und sind sowohl in politischer und gesellschaftlicher als auch in ästhetischer Hinsicht miteinander verbunden. Insofern erweisen sich auch Konzepte von Ansteckung im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit dem Fremden auf mehrfache Weise als relevant. Zum einen ist Ansteckung eine Figur, die im kolonialen Kontext zur Trennung zwischen den Kolonisierten und den Kolonialisten, zwischen den so genannten Einheimischen und den so genannten Weißen geführt hat. Die Stigmatisierung des fremden Körpers als ansteckend, krank und infektiös, verwissenschaftlicht durch die Erkenntnisse der Bakteriologie im späten 18. Jahrhundert, förderte das rassenhygienische Denken, wobei zunehmend der körperliche und intime Kontakt in den Fokus geriet und sich mit älteren Theorien wie etwa den Akklimatisierungsthesen vermischte. Zugleich zeigen die zahlreichen Imaginationen einer kolonialen, d. h. »rassen«- und kulturübergreifenden Liebe und Beziehung, dass der eigentlich verbotene intime Kontakt mit dem Fremden eine ungeheure Faszinationskraft ausstrahlte, die nicht nur Repräsentationen des Fremden in Literatur und Film, sondern auch rassentheoretische Texte selbst prägte. Ansteckung im kolonialen Kontext ist folglich einerseits eine Figur, die Differenzen herstellt, andererseits aber ist dem Konzept die Überwindung von Differenzen immanent: Es ist erstens eine Figur der Invasion, der alle gleichermaßen ausgeliefert sind und gegen die man sich nicht wehren kann, es sei denn durch Quarantäne- und Separierungsmaßnahmen sowie später durch Impfungen. Zweitens kann mit dem Ansteckungskonzept die Materialisierung des Zwischenraumes gedacht werden, das somit zum Paradigma der Überwindung von Dualismen wird. Dies gilt gleichermaßen für medien- bzw. kunsttheoretische Fragen der Rezeption wie für die Fremdheitsforschung. Dass dabei

smerten [infection: der Text, das Zeichen und der Schmerz] am Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk (ILOS) der Universitetet i Oslo.

mit dem Ansteckungskonzept das Phänomen der Faszination zusammenhängt, macht die Denkfigur für die Verbindung der genannten Komplexe umso interessanter.

Ein ähnliches Spannungsfeld lässt sich auch anhand von Kriminal- und Detektivfilmen ausmachen, d.h. sie bringen ebenfalls Fragen nach Filmtheorie und -geschichte sowie nach Alterität und Differenzierung zusammen. Die Pathologisierung des Fremden geht auf in dessen Kriminalisierung, was sich u. a. an der Figur der Degeneration festmachen lässt, die sowohl im kolonialen und medizinischen als auch im kriminologischen Kontext eine Rolle spielt. Wie in den kolonialen Liebesdramen geht es auch in den Kriminalfilmen um den Ausschluss des Fremden. Es soll also nicht in Vertrautes überführt, sondern vielmehr entdeckt, überführt, gefangen und abgesondert werden, um das Vertraute so zu schützen.

7 Dem Orientalen auf der Spur. Zum Kriminalfilm

Eine englische Zeitung kündigte im November 1911 »the most thrilling drama ever staged [and] full of exciting situations«⁵⁴⁵ an. Versprochen wurde der abenteuerliche Sprung eines Detektivs von einer Brücke auf einen fahrenden Zug und »the most sensational arrest ever depicted by the moving picture.«⁵⁴⁶ Was da so großartig beworben wird, ist der dänische Kriminalfilm *Dr. Gar el Hama I – Bedraget i Døden*⁵⁴⁷ von Eduard Schnedler-Sørensen, der am 16. November 1911 in Kopenhagen Premiere hatte und unmittelbar darauf auch im Ausland angelaufen ist. *Dr. Gar el Hama I* war erst der zweite Film Schnedler-Sørensens und stellte den Anfang einer äußerst kreativen Schaffensperiode dar. Zwischen 1911 und 1914 entstanden mehr als 60 Filme unter der seiner Leitung. Er begann bei Fotorama, wechselte dann aber bald zur Nordisk, deren großen Jahre er entscheidend prägte. 1912 ließ die Nordisk unter seiner Regie den zweiten *Gar el Hama*-Film drehen. 1915, 1916 und 1918 entstanden drei weitere Filme über den Verbrecher und dessen Machenschaften, die von Robert Dinesen inszeniert wurden.

Kriminal- und Detektivgeschichten gehören zu den populärsten Stoffen des Kinos der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Beispielhaft für die Faszination am Verbrechen und dessen Aufklärung steht die Figur Sherlock Holmes, die europaweit bekannt war. Auch in Dänemark entstanden mehrere Verfilmungen des Stoffs, bereits 1908 drehte Viggo Larsen den ersten Sherlock Holmes-Film, in dem er selbst, wie auch in späteren Folgen, in der Rolle des Detektivs auftrat. In einer Anzeige in der Zeitschrift *Moving Picture World* von 1908 annoncierte die Nordisk den Film als »undoubtedly This Season's Biggest Feature Film« und pries besonders eine Kampfszene in einem fahrenden Zug an: »The fight in the moving train is the perfection of realism! Photographic quality of our Usual High Standard!«⁵⁴⁸ Bis 1911 produzierte die Nordisk mehrere Sherlock Holmes-Filme, die teilweise von Larsen, teilweise von Holger-

545 *Released Saturday*, 11.1911, o. S.

546 *Released Saturday*, 11.1911, o. S.

547 [Dr. Gar el Hama I – Im Tode betrogen]

548 *Moving Picture World*, 5.12.1908, o. S.

Madsen gedreht wurden. Die in *Gar el Hama I* so sensationell beworbene Szene hatte also Vorläufer: Wenn auch der Sprung von der Brücke auf den fahrenden Zug erstmalig in der Filmgeschichte gewesen sein mag, so gehört dieser selbst doch zu den typischen Orten des Verbrechens, der immer wieder in Kriminalgeschichten zu sehen ist.

Im Zentrum der *Gar el Hama*-Filme steht die namensgebende Figur Dr. Gar el Hama, ein orientalischer Schurke und Giftmischer besonderer Raffinesse. Er begeht in den Filmen unterschiedliche Verbrechen. Mal entführt er ein Mädchen und erpresst Geld von dessen Vater. Dann wieder bringt er ein kostbares Diadem in seinen Besitz. Im letzten Film von 1918 tritt Gar el Hama als Maler auf und bietet einem bekannten Bankier an, ein Porträt anzufertigen. Im Atelier jedoch betäubt Gar el Hama Bankier Stevenson und nimmt dessen Gestalt an, um sich bei der Bank einen Wechsel auf 50 000 Pfund ausstellen zu lassen. Obwohl Stevenson von alledem nichts bemerkt hat, schöpft er ob des Wechsels Verdacht und schaltet einen Detektiv ein, der den Verbrecher ausfindig macht. Die Handlung des letzten Films beschreibt den Charakter Gar el Hama treffend. Auch in den anderen Filmen ist er beständig in Verwandlung begriffen.



Gar el Hama in Verkleidung eines Bahnarbeiters



Gar el Hama als Journalist Wilson (re.) mit seinem Verfolger Dr. Watson (li)



Gar el Hama versucht aus einem Polizei-Auto zu fliehen

Abb. 35

Gar el Hama II. Eduard Schnedler-Sørensen, 1911, Nordisk, Standbilder, DFI.

Die Standbilder in Abbildung 35 sowie die bereits im ersten Kapitel abgedruckte Abbildung 1 zeigen Gar el Hama in unterschiedlichen Verkleidungen und machen seine Wandlungsfähigkeit anschaulich: Zunächst ist Gar el Hama in Verkleidung eines Bahnarbeiters zu sehen, wie er durch einen unterirdischen Gang, der durch die Kanalisation führt, in sein Haus zurückkehrt. Das zweite Bild teilt ihn in Gestalt des Journalisten Wilson

dar, für den er sich in seinem bürgerlichen Leben ausgibt. Das dritte Bild zeigt ihn beim Versuch, aus einem Polizeiauto zu fliehen und Abbildung 1 bei der Maskierung. Außer den bereits genannten Identitäten des Malers, Bankiers, Bahnarbeiters, Journalisten nimmt er auch die des Inders, Kavaliere und Juweliers an. Bezeichnenderweise wird er von der dänischen Zeitung *Politiken* als Verwandlungs- und Verstellungskünstler beschrieben. In einem Artikel vom 17.9.1912 heißt es in Reaktion auf den zweiten Gar el Hama-Film:

Dr. Gar el Hama er en Forklædningens Mester, han har til ene Rådighed baade bestukne Tjenere, Faldører og underjordiske Fængsler, og han bruger det altsammen med Talent. Når han tilsidst fanges af Retfærdigheden, er det ikke hans Skyld, men Tilfældets, og det er næppe udelukket, at han igen slipper ud og udfører nye og lige saa imponerende Bedrifter i en tredje Serie.⁵⁴⁹

Dr. Gar el Hama ist ein Verwandlungskünstler, dem sowohl bestochene Diener, Falltüren und unterirdische Gefängnisse zur Verfügung stehen, die er sämtlich mit Talent zu nutzen weiß. Wenn ihn am Ende die Gerechtigkeit einholt, ist das nicht seine Schuld, sondern die des Zufalls. Es ist kaum auszuschließen, dass er sich wieder befreit und neue, ähnlich grandiose Taten in einer dritten Serie ausführt.

Gespielt wird Gar el Hama in allen fünf Filmen von Aage Hertel, dem die Rolle auf den Leib geschnitten ist, da auch er als Verwandlungskünstler und Darsteller dunkler Gestalten des dänischen Kinos bekannt wurde. So ist er z. B. als Verbrecher John Smith in einer etwa zeitgleich mit den Gar el Hama-Filmen entstehenden Kriminalserie A.W. Sandbergs mit dem Titel *Manden med de 9 Fingre*⁵⁵⁰ zu sehen, auf die später noch etwas genauer eingegangen werden soll. In Holger-Madsens *Et Haremsæventyr* spielt er den Scheich Ahmed Bey, in A. W. Sandbergs *Maharadjaens Yndlingshustru* den intriganten Inder Randhi.

Neben der Wandlungsfähigkeit Aage Hertels/Gar el Hama veranschaulichen die Standbilder aus Abbildung 35 den Filmstil Eduard Schnedler-Sørensens, der durch überraschende und unvorhergesehene Wendungen gekennzeichnet ist. Es sind heimliche Ausgänge oder geheime Türen zu sehen, die sich Gar el Hama öffnen. Marguerite Engberg schreibt bezüglich der Filme Schnedler-Sørensens, dass sie sich besonders durch den dichten realistischen Stil in den Außenaufnahmen sowie ihre präzise Komposition auszeichnen würden. Außerdem, so Engberg,

549 *Politiken*, 17.9.1912, o. S.

550 [Der Mann mit den 9 Fingern]

habe Schnedler-Sørensen ein ausgeprägtes Gespür für dramatische Schnitte, die man zur damaligen Zeit nur selten in Produktionen der Nordisk Films Kompagni zu sehen bekommen hätte.⁵⁵¹ Dazu gehört auch die Faszination für geheime Ein- und Ausgänge, Falltüren, Luken und sonstige Schlupflöcher, die Gar el Hama immer wieder unvermutet auftauchen bzw. verschwinden lassen, wie dies aus der Abbildung 35 hervorgeht. Weitere zentrale Elemente stellen die Kamerafahrten sowie die narrative Dichte dar. Engberg grenzt, aufgrund der von ihr ausgemachten Dynamik, die Filme Schnedler-Sørensens scharf von den späteren Produktionen Dinesens ab, der ihrer Meinung nach nicht an das vorgegebene Niveau heranreichen können.

Gar el Hama ist als orientalischer Verbrecher auf zweifache Weise dem Bereich des Anderen zugeordnet, was die Relevanz der Analyse von Kriminalfilmen und deren Alteritätsdiskurse deutlich macht: Zum einen ist Gar el Hama aufgrund seiner orientalischen Herkunft, vielmehr noch aber aufgrund seiner Profession als Verbrecher als fremd charakterisiert. Die Konfrontation von Norm und Alterität kommt in den orientalistischen und exotistischen Kriminalfilmen insbesondere zum Ausdruck, da dies einem ihrer grundsätzlichen Modi entspricht: die Gegenüberstellung von Modernität und Aufklärung mit dem Rückständigen, Geheimnisvoll-Okkulten und Mysteriösen, für das der orientalische Verbrecher exemplarisch ist. Kriminalfilme stehen darüber hinaus in einem spezifischen Verhältnis zur Filmgeschichte und -technik, da sich grundlegende Techniken wie die Kamerafahrt und die Großaufnahme an einen kriminologischen Diskurs binden lassen. Ähnlich medienreflexiv ist die Auseinandersetzung von Film und Gewalt. Im beginnenden 20. Jahrhundert erweisen sich das Fremde, das Gesetzlose und das Medium Film als miteinander zusammenhängende Phänomene. Für die Bestimmung des Anderen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert werden zwei neu entstehende Fachgebiete relevant: Kriminologie und Ethnologie, die wiederum mit der Geschichte der Bildmedien verbunden sind. Es geht vor allem um zwei spezifische Techniken des Films: die Kamerafahrt und die Großaufnahme.

551 Vgl. ENGBERG: 1977, 240.

7.1 Verbrechen, Norm und Alterität

Peter Becker stellt in seiner Studie zur Geschichte der Kriminalistik *Verderbnis und Entartung* dar, dass das Verbrechen eng mit dem Alteritären zusammen hängt. Verbrecher wurden seit Mitte des 19. Jahrhundert zunehmend als das Andere der Gesellschaft, als anomale Gegenseite der Normalität von Bürgerlichkeit und Gesellschaft wahrgenommen. »Die Identität des Verbrechers« sei, so Becker »als Negation der bürgerlichen Identität«⁵⁵² zu verstehen, d. h. als deren Kehrseite, die aber erst durch die Konstruktion des Bürgerlichen selbst hervorgebracht werde. Von Bedeutung ist, dass sich der Status von Verbrechen innerhalb der Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert wesentlich gewandelt hat. Dessen Beurteilung wird nicht länger nur Standpunkt der Moral und Religion beurteilt, sondern fällt unter das Verdikt von Naturalisierung und Pathologisierung.

Die Opposition Bürgerlichkeit versus Außenseitertum wird in den *Gar el Hama*-Filmen, aber auch in anderen Verbrecher- und Detektivfilmen des dänischen Stummfilmkinos aufgegriffen. Ähnliches lässt sich in Bezug auf die Harems- und Hvide Slavehandel-Filme beschreiben, in denen die heile, kleinbürgerliche, dänische Familie dem zerstörerischen Anderen der Bordelle, der Mädchenhändler, der Großstädte und prunkvollen Serails ausgesetzt ist, die, wie gezeigt wurde, orientalisierenden und exotisierenden Strategien unterliegen. Die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustands geschieht hier durch die Rettungsmaßnahmen eines weißen Mannes, der sich der Hilfe eines Detektivs versichert. Die Gegenüberstellung der konträren Bereiche funktioniert über das Modell der Familie, die zerstört und wieder in Stand gesetzt wird. Auch in einigen *Gar el Hama*-Filmen sowie in *Mumiens Halsbaand*,⁵⁵³ eine Produktion Robert Dinesens von 1916, und *Det indiske Gudebillede*,⁵⁵⁴ dessen Regisseur heute unbekannt ist, steht wie in den Harems- und Hvide Slavehandel-Filmen die Entführung einer jungen Frau, die aus einem familiären und gesellschaftlichen Zusammenhang herausgerissen wird, im Mittelpunkt. Zunächst sollen der Inhalt der genannten Filme sowie deren

552 BECKER: 2002, 12.

553 [Die Kette der Mumie]

554 [Das indische Amulett]

zentralen Topoi skizziert und anschließend die Modernitätsthese und das Prinzip der Aufklärung im Kriminalfilm erläutert werden.

Im ersten *Gar el Hama*-Film geht es um die dramatische Rettung der jungen Edith (Edith Buemann). Sie ist die Tochter des Grafen Wolffhagen (Carl Lundkvist), der, trotz seines ansonsten tadellosen Rufes, mit dem Geldverleiher James Pendelton (Otto Lagoni) krumme Geschäfte macht und eines Nachts in dessen Haus, mehr oder weniger selbstverschuldet, die steile Treppe hinunter stürzt und stirbt. Wolffhagen hat verfügt, dass Pendelton sein Vermögen erbt, wenn Ediths Ehe mit Baron von Sternberg (Henry Seemann) kinderlos bleiben sollte. Pendelton aber ist das Geld nicht genug, er möchte auch die schöne Edith in seinen Besitz bringen. Er engagiert Dr. Gar el Hama, einen orientalischen Verbrecher und Giftmischer. An ihrem Hochzeitstag wird Edith von Gar el Hama mit Hilfe eines Schlafmittels betäubt, so dass sie für tot erklärt und beerdigt wird. In der Nacht jedoch wird die schlafende Edith von Pendelton und Gar el Hama aus ihrer Grabkammer entführt. Sie soll nach Konstantinopel gebracht werden, es gelingt ihr jedoch, mit ihrem Diamantring eine Nachricht in die Fensterscheibe zu kratzen. Der zurück gebliebene Bräutigam nimmt gemeinsam mit dem Detektiv Newton (Einar Zangenberg) ihre Fährte auf. Newton gelingt es, im entscheidenden Moment von einer Brücke auf den fahrenden Zug aufzuspringen – ein Sprung, der, wie bereits das einleitend zitierte englische Kommentar signalisiert, als einer der waghalsigsten Stunts des frühen Kinos in die Geschichte einging –, Gar el Hama zu überwältigen und aus dem Zug zu stoßen.

Auch *Gar el Hama III – Slangeøen*⁵⁵⁵ aus dem Jahr 1915 handelt von einer Entführung. Diesmal wird die schöne Katarina mit Chloroform betäubt, außer Haus geschmuggelt und auf einer Schlangeninsel ausgesetzt. Vom Vater Katarinas, dem Konsul Johannidis, werden 300 000 Dänische Kronen Lösegeld gefordert. Zum Schluss gelingt es den Verfolgern, die von Dr. Watson, dem Privatdetektiv und Arzt (Robert Schyberg) angeführt werden, die Verbrecherbande unschädlich zu machen und das Mädchen zu befreien.

Eher den klassischen Rettungsdramen zuzuordnen sind die beiden Filme *Mumiens Halsbaand* und *Det indiske Gudebillede*. *Mumiens*

555 [Gar el Hama III – Die Schlangeninsel]

Halsbaand ist ein Jahr nach *Gar el Hama III* entstanden, mitten in Dine-sens orientalistischer Schaffensperiode, in der auch *Maharadjaens Ynd-lingshustru I* produziert wurde. *Mumiens Halsbaand* erzählt die Ge-schichte der Museumsdirektorstochter Iris (Ingeborg Spangsfeldt), die von dem unheimlichen Ägypter Adams (Kai Lind) wegen ihres Hals-schmuckes, einer Kette der Osiris, entführt wird. Um dieses Schmuck-stück rankt sich ein Mythos. Es wurde vor langer Zeit aus dem Osiris-Grab in Kufa geraubt, wobei eine Perle herausgefallen ist. Solange aber diese Perle fehlt, bringt die Kette demjenigen, der sie trägt, Unglück. Ro-bin Cray, ein angesehener Ägyptologe (Valdemar Psilander), dessen Die-ner Adams war, eilt sofort zur Hilfe und entgeht nur mit Mühe und Glück zahlreichen Fallen und Mordversuchen der Entführer. Während der Ver-folgungsjagd entschleiert Cray einen heimlichen Osiris-Kult und folgt den Spuren bis nach Ägypten. Iris ist mittlerweile von Adams zur Grabkam-mer in Kufa gebracht worden. Cray jedoch ist ihnen zuvor gekommen. Als der Ägypter mit Iris die Kammer betritt, bewegt sich eine der dort aufgebahrten Mumien. Der Ägypter stürzt ohnmächtig oder tot zu Boden – im Programmheft heißt es »[v]anvittig av Rædsel styrter Adams til Jor-den.«⁵⁵⁶ Die Mumie aber ist Robin Cray in Verkleidung, der, so die Worte des Programmtextes, Iris mitnimmt »op i Dagens Lys, overladende [Ægypteren, Anm. C.G.] til nye Aartusinders Glemsel.«⁵⁵⁷ Der Film schließt mit einem klassischen Happy End und der Vereinigung der bei-den Helden: »Og her ved Osiris hellige Tempel besegler Robin Cray og Iris den Pagt, der skal vare hele Livet«⁵⁵⁸ heißt der letzte Satz des Pro-grammhefts. Die Wüstenaufnahmen des Films wurden an einem däni-schen Meeresstrand aufgenommen, an dem ägyptische Ruinen als Kulis-sen aufgebaut wurden.

556 Programmheft zu *Mumiens Halsbaand*, o. S. [außer sich vor Angst stürzt Adams zu Boden.]

557 Programmheft zu *Mumiens Halsbaand*, o. S. [mit hinauf in das Tageslicht nimmt, wobei [der Ägypter] weiteren Jahrtausenden des Vergessens überlassen wird.]

558 Programmheft zu *Mumiens Halsbaand*, o. S. [Und hier am heiligen Tempel der Osiris besiegen Robin Cray und Iris den Pakt, der das ganze Leben halten soll.]



Die ägyptischen Ruinen



Iris und der Ägypter



Der Ägypter



Der rettende Held zu Pferde

Abb. 36

Mumiens Halsbaand. Robert Dinesen, 1916, Nordisk,
Abbildungen aus dem Programmheft, DFI.

In *Det indiske Gudebillede* (1914) spielt ebenfalls ein mit Wert aufgeladener Gegenstand, eine indische Götterstatue, eine zentrale Rolle (vgl. Abbildung 36). Ein Arzt (Anton de Verdier) wird zu einem sterbenskranken Inder (Peter Malberg) gerufen, der ihm, bereits vom Tode gezeichnet, die Statue anvertraut. Kaum hat der Arzt mit dieser das Haus verlassen, wird das Zimmer von zwei weiteren Indern, die sich unbenutzt in das Haus geschlichen haben, durchsucht. Da sie die Götterstatue nicht finden, nehmen die Inder, die einer geheimen, okkulten Gesellschaft angehören, die Verfolgung des Arztes auf und dringen in dessen Haus ein, wo sie aber ebenfalls vergeblich suchen. Um die Figur auszulösen, entführen sie die Ehefrau des Arztes (Alfi Zangenberg) und verlangen die Herausgabe des Schmucks (vgl. Abbildung 37). Der Arzt kommt

zur verabredeten Stelle und löst ohne irgendwelche Zwischenfälle seine Frau aus. Die Inder allerdings werden von der Polizei verhaftet und außer Landes gewiesen. Dennoch senden sie, glücklich wieder im Besitz des Amuletts zu sein, der Ehefrau des Arztes zur Entschädigung einen kostbaren Halsschmuck. Warum es zu den Verwicklungen um die Statue kommt und warum der sterbende Inder nicht wollte, dass sie in die Hände der geheimen Gesellschaft gelangt, geht aus dem Film nicht hervor. Marguarite Engbergs Kritik an *Det indiske Gudebillede* ist vernichtend und trifft, zumindest was die Stringenz der Narration angeht, das Wesen des Films. Sie bezeichnet den Film als »yderst primitiv, når man betænker, at den er optaget i 1914. Som indere ser man dårligt maskerede danske skuespillere og historier, der indeholder bortførelser, tyveri og islæt af indiske, religiøse forestillinger, er dårligt fortalt.«⁵⁵⁹



Der Arzt mit dem Amulett



»Planen fulført« [Der Pan ist ausgeführt]

Abb. 37

Det indiske Gudebillede. Unbekannt, Kinografen, 1916,
Abbildungen aus dem Programmheft, DFI.

In den beiden Filmen *Det indiske Gudebillede* und *Mumiens Halsbaand* kommt als weitere, wichtige Komponente orientalistischer Filme das Geheimnisvoll-Okkulte zum Ausdruck. Auch in den *Gar el Hama-*

559 ENGBERG: 1977, 252. [äußerst primitiv, wenn man bedenkt, dass er 1914 aufgenommen wurde. Als Inder sieht man schlecht verkleidete dänische Schauspieler und die Geschichte, die Entführungen, Diebstahl und Einsprengsel indischer Religionsvorstellungen enthält, ist schlecht erzählt.]

Filmen wird dies immer wieder thematisiert, wie z. B. die geheimnisvollen und übersinnlichen Fähigkeiten des Titelhelden, sein Wissen über Giftmischerei oder sein plötzliches Auftauchen und Verschwinden zeigen. In *Mumiens Halsbaand* und *Det indiske Gudebillede* wird das Geheimnisvoll-Okkulte ergänzt durch Aspekte, die man als fetischistisch beschreiben könnte. Es ist das Verhältnis der ›Orientalen‹ zu an sich wertlosen Gegenständen, die aber aufgeladen werden. Der Fluch der Kette der Osiris trifft Iris nur, weil die Ägypter fest daran glauben und das Mädchen entführen. Für die Europäer sind die Kultgegenstände lediglich von wissenschaftlichem Interesse, an deren geheimnisvollen und schicksalhaften Eigenschaften glauben sie nicht, wie der sorglose Umgang von Iris mit der Kette belegt. In *Det indiske Gudebillede* kommt das europäische Unverständnis gegenüber der mystischen Aufladung von Gegenständen, hier der Götterstatue, noch deutlicher zum Ausdruck. Im Programmheft wird diese beschrieben als »et lille indisk Gudebillede, en tilsyneladende ret værdiløs Figur, men den Beundring, hvormed den Syge betragtede det, lod ane, at det havde større Værdi, end man ved første Øjekast anslog.«⁵⁶⁰ Auch das Ende des Textes hebt noch einmal hervor, dass die Statue für den Arzt »ingen Værdi har«⁵⁶¹ und er sie so ohne größere Verluste den Indern überlassen kann. Der an sich wertlosen Figur wird hier die Kette gegenüber gestellt, welche die Inder der Ehefrau des Arztes als Entschädigung zusenden und die einen realen materiellen Wert besitzt.

7.1.1 Modernitätsthese und das Prinzip der Aufklärung

Die Fokussierung auf das Geheimnisvoll-Okkulte macht in orientalistischen Kriminalfilmen die Gegenüberstellung von Aufklärung und Genauaufklärung, von Rationalität und Irrationalität besonders deutlich, die durch die Struktur des Kriminalfilms angelegt ist: Es geht um die Aufklärung eines Verbrechens, wobei die Seite der Verfolger rational arbeitet,

560 Programmheft zu *Det indiske Gudebillede*, o. S. [eine kleine indische Götterstatue, eine offensichtlich recht wertlose Figur, aber die Bewunderung, mit der der Kranke sie betrachtete, ließ ahnen, dass sie einen größeren Wert hatte, als man auf den ersten Blick annahm.]

561 Programmheft zu *Det indiske Gudebillede*, o. S. [keinen Wert hat]

die Verfolgten hingegen mit allen Mitteln versuchen, ihre Spuren zu verschleiern.

Mit dem Prinzip der Aufklärung, der innovativen und aufklärerischen Haltung der meisten Detektive und Polizisten, geht oft die Behauptung einher, dass Kriminalfilm und Moderne in einem spezifischen Zusammenhang stehen, so u. a. Heide Schlüpmann, Noel Burch und Tom Gunning. Bezugspunkt ist hier nicht nur das Prinzip der Aufklärung, sondern die These wird dahingehend ausgeweitet, dass auch die Machart von Kriminalfilmen besonders modern und innovativ sei. Der Versuch, Modernität und Kriminalfilm zusammen zu denken, ist der so genannten Modernitätsthese verwandt, die eine generelle Verbindung zwischen Moderne und Kino aufgrund von technischen, ökonomischen, perzeptuellen und ästhetischen Paradigmen konstatiert. Gegen eine einfache Analogisierung von Kino und Moderne sind viele Einwände hervorzubringen, so ist das Kino z. B. nur eine von vielen visuellen Techniken und Praktiken der letzten Jahrhundertwende.⁵⁶² Dennoch ist der Aspekt der Modernität aufgrund der Strategien von Aufklärung und Gegenaufklärung in Bezug auf den Kriminalfilm von besonderem Interesse, wie Topoi und Phänomene wie das Motiv der Aufklärung, die Entwicklung der Kamerafahrt, die kapitalistische Zirkulation sowie die Figur des Detektivs und das Verbrechen als Moment der Gegenaufklärung zeigen.

Heide Schlüpmann betont in einem Kapitel ihres Buches *Unheimlichkeit des Blicks* die Neuartigkeit des Genres Kriminalfilm und zielt besonders auf die Ebene des Dargestellten ab. Kriminalfilme würden Technik, Modernität und Großstädtisches in die Handlung integrieren, was als Reflex auf die Moderne zu verstehen sei. Sie seien deshalb Ausdruck eines neuen Selbstbewusstseins des Mediums Film. Schlüpmann konstatiert in den Kriminalfilmen einen Blick von außen, der »nicht mehr der des immer schon von der bürgerlichen Öffentlichkeit Ausgeschlossenen, sondern der der Moderne auf eine antiquierte Welt«⁵⁶³ sei. Schlüpmann bezieht sich also vor allem auf das Motiv der Aufklärung, das sie als ein den Kriminalfilmen innewohnendes Prinzip ansieht. Diese Art der Aufklärung, so Schlüpmann, sei aber »nicht zu verwechseln mit der des aufsteigenden Bürgertums, das die Welt erobert. Die männlichen

562 BORDWELL: 1997, 146.

563 SCHLÜPMANN: 1990, 114–115.

Protagonisten sind die Außenseiter, die der etablierten bürgerlichen Realität im Hochkapitalismus mit den bürgerlichen Ideen der Aufklärung gegenüberreten. Doch nicht auf diesen fixen Ideen basieren die Kriminalfilme, sondern auf dem Selbstbewußtsein der Filmtechnik, sie bebildern daher keine Positionen, sondern ihre Dynamik ist Ausdruck dessen, daß die Position der Aufklärung selber in Bewegung geraten ist.⁵⁶⁴

Bereits Siegfried Kracauer hat in *Der Detektivroman. Ein philosophisches Traktat* von 1922/1925 den die Aufklärung verkörpernden Detektiv als Gegenseite zum Verbrechen beschrieben, als eine Person, die »in dem Leerraum zwischen den Figuren als entspannter Darsteller der ratio [schweift], die sich mit dem Illegalen auseinandersetzt, um es, gleich den Sachverhalten des legalen Betriebs, zu dem Nichts ihrer eigenen Indifferenz zu zerstäuben.«⁵⁶⁵ Kracauer stellt die Vernunft dem Illegalen gegenüber und lässt den Detektiv gottesgleiche Wirkmächtigkeit erreichen, wobei diese Hybris ihn zugleich zum Rivalen Gottes werden lasse, in dessen Allmacht er durch die aus eigener Kraft aufgebrachte Enthüllungsleistung ergreife: »Der Anspruch der ratio auf Autonomie [mache] den Detektiv zum Widerspruch Gottes selbst«⁵⁶⁶, Transzendenz werde so zu Immanenz. Allerdings, so wendet Kracauer ein, sei »indessen Gott zu sein, [...] auch nicht [...] Hauptberuf«⁵⁶⁷ des Detektivs.

Auch für die *Gar el Hama*-Filme gilt, dass der Detektiv zum Antipoden des Verbrechers wird. Sein Name lautet im ersten Film programmatisch Newton, womit beim Zuschauer Assoziationen zum rationalen Aufklärer und Naturwissenschaftler geweckt werden, was um so mehr gilt, da er dem geheimnisvollen und dunklen Orientalen gegenüber gestellt wird. In den weiteren Filmen ist der Name ebenfalls Programm. *Gar el Hamas Widersacher* heißen in chronologischer Reihenfolge Dr. Watson (vermutlich in Anlehnung an die Sherlock Holmes-Filme), Løjtnant Erskin, Sam Blinkton und Mr. Gee. Die Detektivfiguren der Filme machen deutlich, dass sie nicht nur als Gegenüber des Illegalen, sondern auch des Fremden funktionieren. Insbesondere wenn man das Verbrechen als das ›Andere der Gesellschaft‹ betrachtet, so ist der Detektiv derjenige, der das Ge-

564 SCHLÜPMANN: 1990, 140.

565 KRACAUER: 1993, 26.

566 KRACAUER: 1993, 27.

567 KRACAUER: 1993, 27.

wohnte wieder herstellt, der die gesellschaftliche Konvergenz rekonstruiert und das störende Element dingfest macht. Während hier die Verbrecher oft nicht näher bestimmt sind, wie z. B. die namenlosen Mädchenhändler aus den Hvide Slavehandel-Filmen oder die eher unscharf gezeichneten Figuren aus *Mumiens Halsbaand* und *Den indiske Gudebillede*, in den in der Tat der Detektiv bzw. Aufklärung profiliert wird, ist der Sachverhalt in den Gar el Hama-Filmen ein etwa anderer. Gar el Hama ist eine Figur, die im Verlauf der Filme Identität und Persönlichkeit entwickelt. Ähnlich individualisiert ist der Verbrecher aus der fünfteiligen Kriminalserie A. W. Sandbergs mit dem Titel *Manden med de 9 Fingre*, der ebenfalls von Aage Hertel gespielt wird. Vergleichbar mit der Gar el Hama-Serie sind Sandbergs Filme nicht zuletzt aufgrund der Stigmatisierung des Antihelden: Seine Differenz ist jeweils durch äußerliche Erscheinungen gekennzeichnet, die Gar el Hama durch seine orientalische Herkunft, John Smith jedoch durch die verstümmelte rechte Hand, an der ein Finger fehlt, bescheinigt wird.⁵⁶⁸ Ähnlich wie in den Gar el Hama-Filmen versucht auch John Smith durch Täuschungen und Identitätswechsel seinen Verfolgern zu entgehen. In Sandbergs Filmen wird indes das Moment des Spurenlesens noch mehr zur wesentlichen Triebfeder der Handlung, da neben dem Verbrecher auch der verfolgende Detektiv Sylvester Jackson und dessen, etwas tollpatschiger und deshalb immer wieder in missliche Situationen gelangender Assistent im Mittelpunkt der Handlung stehen. Die Filme machen die Dechiffrierung oft widersprüchlicher Zeichen und Spuren, die zur Verhaftung des Verfolgten und zur Aufklärung des Verbrechens führen soll, ausdrücklich zum Thema.

In einem Artikel über Fotografie, Detektive und frühes Kino greift Tom Gunning den Aspekt des Spurenlesens auf. Er interpretiert den Detektiv als jemanden, der komplexe Strukturen entziffert. Wie bereits Schlüpmann bettet auch Tom Gunning den Detektivfilm in den Kontext

⁵⁶⁸ Aufgrund der unten näher ausgeführten Entwicklung des Fingerabdruckverfahrens in der Kriminologie des späten 19. Jahrhunderts könnte man vermuten, dass das fehlende Fingerglied einen Ausweg aus der Identifizierungsmaschinerie darstellen könnte. Im ersten Film wird dies allerdings gerade zum Indiz, das Detektiv Sylvester Jackson auf die richtige Spur führt: Auf einem Telegramm, das einen Unschuldigen in Verdacht bringen sollte, befindet sich der Abdruck einer Hand, der ein Finger fehlt. Auch in den weiteren Filmen wird die Verstümmelung zum Identifikationsmerkmal, das den Verbrecher von anderen Individuen zu unterscheiden hilft.

von Kapitalismus und moderner Ökonomie ein. Er bringt ihn in Verbindung mit der kapitalistischen Zirkulation. Diese beruhe auf einem Prozess der Rationalisierung und damit Stabilisierung von Raum und Zeit, stelle aber zugleich durch die Schnelligkeit des Austausches eine Herausforderung der Konsistenz und Vorhersagbarkeit dar.⁵⁶⁹ Im Detektivfilm kommen, so Gunning, zwei unterschiedliche Positionen zum Ausdruck: die des Verbrechers, der seinen Vorteil aus der Komplexität des Zirkulationssystems gewinnt; und die des Detektivs, der durch seine Intelligenz, sein Wissen und seine Perspektive die dunklen Ecken des Zirkulationssystems enthüllen, Verbrechen aufdecken und Ordnung wieder herstellen kann.

Die skizzierten Zusammenhänge zeigen, dass orientalistische Kriminalfilme Modi des Kriminalfilms präzisieren. So wird die Dichotomie zwischen Norm und deren Gegenseite deutlicher hervorgehoben. Insbesondere gilt dies für die Gegenüberstellung des Rationalen und des Geheimnisvoll-Okkulten, wobei die Verbindung zwischen Modernität und der Figur des Detektivs ebenso eine Rolle wie die des Verbrechers mit einer ›anderen‹ Welt spielt.

Inwiefern aber lässt sich die filmische Technik mit dem Genre des Kriminalfilms in Zusammenhang bringen? Diese Frage zielt auf den Modus der Verfolgungsjagd ab, die innerhalb der Überlegungen zu Modernität und Kriminalfilm eine wichtige Rolle spielt, genauer: der innerhalb der Filmgeschichte eine ganz besondere Funktion zugeschrieben wird.

Noel Burch beschreibt die Verfolgungsjagd durch die zu ihrer Entstehung notwendiger Aneinanderreihung mehrerer Einstellungen als einen Beitrag zur narrativen Linearisierung des Kinos. Diese ist als Argument der von ihm als Fortschritt angesehenen Institutionalisierung des Kinos – u. a. durch die Narrativisierung – von Bedeutung. Besonders nach 1903, so Burch, integrierten viele Filme Verfolgungsjagden in ihren Ablauf. Diese seien einerseits zurückzuführen auf die europäische Tradition des Vaudevilles, die vor allem lustige und komödiantische Aspekte einbringt, und andererseits auf die lineare Verkettung unterschiedlicher Tableaus. In vielen frühen Kriminalfilmen wurden zunächst unterschiedliche, feststehende Einstellungen hintereinander montiert und Verfolger und Verfolgte im Wechsel und in Bewegung gezeigt, wodurch der Eindruck einer

⁵⁶⁹ Vgl. GUNNING: 1995, 20.

sich verändernden Dynamik entstand. Später setzte man Kamerafahrten ein und konnte so die Verfolgungsjagden tatsächlich in ihrer Bewegung festhalten bzw. sogar die Verfolgung aus Sicht des Zuschauers aufnehmen, so dass dieser einen Eindruck von der Geschwindigkeit und Abfolge der gezeigten Aktion bekam. Die Errungenschaft der Verfolgungsjagden für den Film sieht Burch in der Herstellung eines Systems des Imaginären. Dieses entstehe durch die Integration eines Raumes im Off, d. h. Verfolgungsjagden setzen »eine gewisse ›imaginäre‹ Produktion von Dauer und Abfolge in Gang, um damit einen Raum im Off ins Spiel zu bringen, der zwar noch amorph ist, aber mit der Zeit das institutionelle narrative Kino ermöglichen wird.«⁵⁷⁰ Insofern kann man die Verfolgungsjagd als eines der wichtigen Narrative beschreiben, die, ähnlich wie das Melodramatische, die frühe Filmgeschichte in eine spezifische Richtung gelenkt haben.

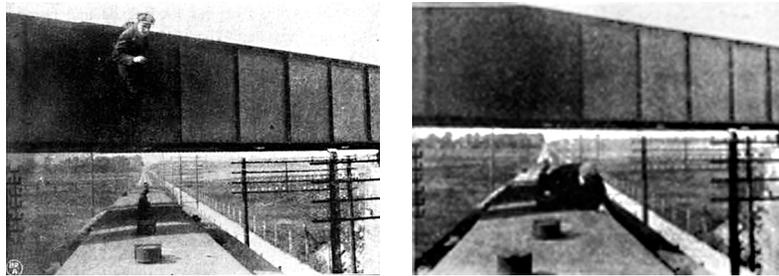
Ein immer wieder in den Verfolgungsjagden auftauchendes Motiv ist das des Zuges, wie es einleitend anhand von *Gar el Hama I* und dem ersten Sherlock Holmes-Film Viggo Larsens beschrieben wurde. In beiden Filmen kommt es zu sensationellen Verhaftungs- bzw. Kampfszenen im fahrenden Zug. Die Popularität des Tatorts Eisenbahn im Kriminalfilm hat auch zu tun mit deren Symbolhaftigkeit für die Moderne und vor allem für die moderne Wahrnehmung. Der Blick aus dem Fenster des fahrenden Fahrzeuges wird dabei mit der kinematografischen Erfahrung des bewegten Raumes parallelisiert.⁵⁷¹ Im zweiten *Gar el Hama*-Film Schnedler-Sørensens spielt das Eisenbahn-Motiv ebenfalls eine Rolle. Er beginnt mit der Fahrt auf einer Draisine, auf der Bahnarbeiter den ohnmächtig am Gleis liegenden *Gar el Hama* in die nächstgelegene Station transportieren. *Gar el Hama* war am Ende des ersten Films im Kampf im Eisenbahnwaggon aus dem fahrenden Zug gestürzt und als tot erklärt worden.⁵⁷² Der fahrende Zug in *Gar el Hama I* erzeugt indes, auch ohne dass die Kamera diesem gefolgt wäre, den Eindruck von Dynamik. Bilder aus dem Programmheft zeigen die eingangs erwähnte, spektakuläre Szene: Der Detektiv steht auf der Brücke und passt den richtigen Moment

570 BURCH: 2003, 74.

571 Vgl. SCHIVELBUSCH: 1995.

572 Dass der zweite Film nahtlos am ersten anschließen kann, ist einer der Vorteile bekannter Serien, da man davon ausgehen konnte, dass die Zuschauer auch die erste Folge gesehen haben.

ab, auf den unter ihm vorbei fahrenden Zug zu springen. Da der Zug selbst in Bewegung ist und der Zuschauer den letzten Waggon sehen kann, ist die so erzeugte Spannung ungleich größer, als wenn tatsächlich der Blick des Detektivs auf den fahrenden Zug aufgenommen worden wäre (vgl. Abbildung 38). Dieses Detail ist ein weiterer Beleg für Schnedler-Sørensens präzises Spiel mit Dynamik, Spannung und Inszenierung.



Der Detektiv springt von der Brücke ...

... und landet auf dem Zugdach

Abb. 38

Gar el Hama I, Eduard Schnedler-Sørensen, 1911, Nordisk,
Abbildungen aus dem Programmheft, DFI.

7.1.2 Dr. Harmodis Fetische

Ähnlich wie in den *Gar el Hama*-Filmen entfaltet sich auch in dem, allerdings nicht erhaltenen Film *Sjæletyven* von Holger-Madsen ein komplexes Spiel aus Spannung, Verführungsmacht, Metareflexion und Überlegungen zum Genre des Kriminalfilms. Er ist nach einem Drehbuch von Fritz Magnussen gestaltet worden. Auch hier steht ein orientalischer Verbrecher im Zentrum. Es wird also ebenso wie in den *Gar el Hama*-Filmen die gesellschaftliche Fremdheit mit der ethnischen zusammengebracht. Allerdings handelt es sich, wie sich herausstellen wird, nur um einen vorgetäuschten Exoten: Dr. Anthelmus Harmodi (Aage Hertel) ist eigentlich ein Verbrecher dänischer bzw. europäischer Herkunft, der als Nr. 237 unter dem Namen Caspar Ronald im Polizeiregister aufgeführt wird. Nachdem er aus dem Gefängnis entlassen wurde, gibt er sich jedoch unter orientalisiertem Namen als wohlhabender Arzt aus, nimmt

Wohnsitz in einem vornehmen Viertel und schleicht sich als fürsorgender Mediziner und Gesellschaftsmann in die Nachbarvilla ein, in der ein Graf mit seiner Tochter wohnt. Dieser hat aber, da in der gesamten Nachbarschaft seit einiger Zeit wertvolle Gegenstände auf unbekannte und mysteriöse Art verschwinden, den Detektiv Jurian Fox (Gunnar Tolnæs) engagiert, um einen Einbruch in seinem eigenen Haus zu verhindern. Nach und nach kommt durch die Hilfe des edlen Detektivs heraus, dass Harmodi Judit, die Tochter des Grafen (Johanne Fritz-Petersen), hypnotisiert und sie nachts Stück für Stück den wertvollen Familienschatz ausliefern lässt. Zudem macht er Judit auf ziemlich uncharmante Weise den Hof und versucht, sie in eine Ehe zu drängen, aus unehrlichen Motiven, wie sich später herausstellen wird.

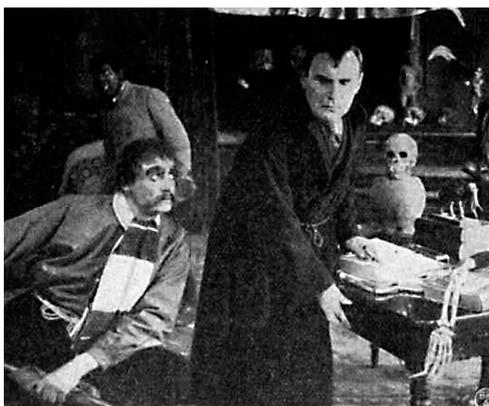


Abb. 39

Harmodi, ein ehemaliger Mitgefangener, im Hintergrund Senkra, der schwarze Diener *Sjæletyven*. Holger-Madsen, 1916, Nordisk, Abbildung aus dem Programmheft, DFI.

Dr. Anthelmus Harmodi wird nicht nur durch den Namen als fremd markiert, sondern auch durch die ihn umgebenden Dinge und die von ihm vollzogenen Praktiken. Abbildung 39 aus dem Programmheft zeigt Harmodi, der sich mit einem Totenkopf und anderen Kuriositäten umgibt. Auch im Drehbuch wird das Interieur von Harmodis Arbeitszimmer als okkult, mysteriös und geheimnisvoll beschrieben:

Det er et stort Rum med tunge Møbler, i Baggrunden en gammeldags Alkoveseng med tunge Gardiner. Væggene vrimler af mærkelige Genstande, australske og afrikanske Vaaben, Kranier, Skind. I Krogen staar to japanske Rustninger med tilhørende Jernmasker. Værelsets Udstyrelse er egenartet og næsten uhyggeligt. Ved siden af Alkoven en lille Jerndør.⁵⁷³

[Es ist ein großer Raum mit schweren Möbeln, im Hintergrund ein altmodisches Alkovenbett mit schweren Gardinen. Die Wände sind voll behängt mit merkwürdigen Gegenständen, australische und afrikanische Waffen, Schädel, Tierhäute. In der Ecke stehen zwei japanische Rüstungen mit den dazugehörigen Eisenmasken. Die Ausstattung des Zimmers ist merkwürdig und beinahe unheimlich. Neben dem Alkoven eine kleine Eisentür.]

Durch die im Zitat beschriebene kleine Eisentür gelangt man in den Schrein Harmodis, in dem er die wertvollen Gegenstände hortet und hütet. Im Drehbuch heißt es:

Alt er mørkt. Man ser Jerndøren gaa op, og ind træder Dr. Anthelmus Harmodi med Lygten, der oplyser Værelset, der kun har et lille Vindue, Lyset falder gnistrende og funkende i en Samling af Sølv- og Guldtoj, Smykker o. s. v., der er hobede op paa Hylde. Doktors mørke Ansigt fortrækker sig i et glædestraalende Smil. Med en Gniers Kærlighed griber han flere af Genstandene og trykker dem ind til sig. Han bader sig i sin Rigdom. [...] Dr Harmodi ses atter. Han staar og betragter kærligt et Guldbæger. [...].⁵⁷⁴

[Alles ist dunkel. Man sieht, wie die Eisentür aufgeht. Herein kommt Dr. Anthelmus Harmodi mit dem Leuchter, welches das Zimmer erleuchtet. Es hat nur ein kleines Fenster. Das Licht spiegelt sich funkelnd in einer Sammlung von Silber- und Goldstücken, Schmuck usw., das in Regalen aufbewahrt wird. Das dunkle Antlitz des Doktors verzieht sich zu einem freudestrahlenden Lächeln. Mit der Liebe eines Geizhalses ergreift er mehrere Gegenstände und drückt sie an sich. Er badet sich in seinem Reichtum. [...] Man sieht wieder Dr. Harmodi. Er betrachtet stehend und liebevoll einen Goldbecher.]

Die geraubten Schmuckstücke, die silbernen und goldenen Becher, Teller und Vasen haben einen materiellen Wert, auf den es Harmodi natürlich zuerst abgesehen hat. Er will sich, wie der weitere Verlauf des Films zeigt, mit seiner Beute absetzen und die Stücke wahrscheinlich nach und nach verhökern. Darüber hinaus aber liegt in Harmodis Beziehung zu den wertvollen Gegenständen eine weitere Ebene, die man als fetischistisch bezeichnen könnte. Er berauscht sich in seinem geheimen Schrein an deren bloßen Existenz, die für ihn von unfassbarem Wert sind. Besonders auffällig ist, dass Harmodi ein körperliches Verhältnis zu den Gegenständen einnimmt. Die Beschreibung »Han bader sig i sin Rigdom«⁵⁷⁵ ist

573 Drehbuch zu *Sjæletyven*, Bild 38.

574 Drehbuch zu *Sjæletyven*, Bild 40 und 42.

575 Drehbuch zu *Sjæletyven*, Bild 40. [Er badet sich in seinem Reichtum]

wörtlich zu nehmen, der körperliche Kontakt, der Glanz und die Fülle der Wertgegenstände scheinen berauschend und erregend zu sein, so dass sich, wie es im Drehbuch heißt, sein dunkles Antlitz zu einem freudestrahlenden Lächeln verzieht.

Versteht man unter Fetischismus die Liebe zum Objekt, das den eigenen Wünschen und Bedürfnissen unterworfen wird, aber zugleich auch Macht über die eigene Person erhält, so lässt sich Dr. Harmodis Beziehung zu den Wertgegenständen damit treffend benennen. Die Ermächtigung des Objekts spricht diesem einen unangemessenen Wert zu – im Falle Harmodis haben die Objekte zwar auch in Augen anderer, sozusagen Nicht-Fetischisten, einen ›objektiven‹ Wert, dennoch liegt gerade in der Fokussierung auf die sinnlichen Berührungen Harmodis ein Hinweis auf den Fetisch-Charakter.

Betrachtet man den Begriff Fetisch diskursanalytisch, so lässt sich erkennen, dass er genutzt wurde um Fremdheit zu beschreiben und zu konstruieren. Seine Ursprünge wurden von Religionswissenschaften und Ethnologie in Afrika lokalisiert.⁵⁷⁶ Das Drehbuch von *Sjæletyven* greift somit einen zeitgenössischen Diskurs über den Fetisch auf, indem es Dr. Harmodis Fetischismus in einen afrikanischen Kontext einbettet. Beschrieben wird hier, dass der Zuschauer zunächst durch den mit exotischen Kultgegenständen gefüllten Arbeitsraum Harmodis geführt wird, bevor er gemeinsam mit ihm den Schrein betritt, was gewissermaßen der Einstimmung auf und Hinleitung zum Thema des Fetischismus dient. Harmodis Haus ist jedoch nicht nur mit obskuren Objekten ausgestattet, sondern er wird zudem von einem schwarzen Diener, Senkra, umgeben, der vom schwarz eingefärbten Franz Skondrup gespielt wird. Interessant ist allerdings, dass sich das Interieur aus einem unspezifischen Konglomerat verschiedener Ethnien und Kulturen handelt, da sowohl afrikanische, australische als auch japanische Kultgegenstände zu sehen sind. Die Darstellung von fetischistischen Praktiken in *Sjæletyven* dient zunächst vor allem der Alterisierung des Verbrechers, der so in mehrfachem Sinne als anormal gekennzeichnet wird. Eine Rolle spielt hier sicherlich auch die Thematik des Mysteriösen und Geheimnisvoll-Okkulten, das sich als eines der zentralen Paradigmen des orientalistischen Kriminalfilms herauskristallisiert hat. Zudem aber kommt mit der Integration des Fetisch-

576 Vgl. z. B. APTER und PIETZ: 1995.

Konzeptes eine Reflexion von Macht und Ohnmacht sowie dem Prozess der unangemessenen Ermächtigung ins Spiel, die auf eine komplexe Verweisungsstruktur rekurriert.

Macht und Ohnmacht werden in *Sjæletyven* darüber hinaus auf einer weiteren Ebene relevant. Wie es der Titel des Films bereits verdeutlicht, ist das eigentliche Verbrechen, dessen sich Harmodi schuldig macht, nicht der Diebstahl der Schmuckstücke und Wertgegenstände, sondern der Diebstahl der Seele: die absolute Bemächtigung einer anderen Person, die unter der Hypnose ihren Willen, ihre Selbstbestimmung, ja ihre eigene Persönlichkeit verliert. Ebenso wie der Fetischismus wird auch die Hypnose so als illegitime Praktik gekennzeichnet.



Abb. 40
Harmodi mit der hypnotisierten Judit, im Hintergrund Detektiv Fox
Sjæletyven. Holger-Madsen, 1916, Nordisk, Abbildung aus dem Programmheft, DFI.

Hypnose gehört zu den suggestiven Praktiken, die um die Jahrhundertwende eine große Faszination ausübten, obwohl die medizinischen und psychologischen Erkenntnisse der Zeit bereits die Macht der Hypnose in Frage stellten. Auch im Film spielt sie eine große Rolle. Besonders bekannt geworden sind Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919) und Fritz Langs *Dr. Mabuse* (1922), beides Literaturverfilmungen, was wiederum deutlich macht, dass die hypnotische Suggestion auch in der Literatur ein beliebtes Thema war. Im Gegensatz zu den hier genannten Filmen, die das Thema der Hypnose durch Zitate aus wissenschaftlichen Texten einführen, wird es in *Sjæletyven* ohne Anbindung an den wissenschaftlichen Diskurs in den Raum gestellt. Dieser wird ersetzt durch den vor allem in Bildern aufgerufenen Kontext der Ethnografie. Symptomatischer Ausdruck eines hypnotisierten Menschen sind die leeren, aufgerissenen Augen und der starre Blick. So wird auch Judit in Holger-Madsens Film dargestellt (vgl. Abbildung 40).

Stephan Andriopoulos weist darauf hin, dass Hypnose nicht nur ein beliebtes Thema des frühen Kinos war, sondern dass sie auch zum Vergleichsmoment des Kinos selbst wurde. Oder anders herum formuliert: Hypnose wurde für das Kino als Sujet attraktiv, da sich mit ihr metafiktionale Überlegungen anschaulich machen ließen. Viele der Kinogegner kritisierten die hypnotische und suggestive Macht des Kinos, die auch nach Beendigung des Kinobesuchs einen großen Einfluss auf den Menschen haben könne. Vor allem Gewalt- und Verbrechenfilme könnten, so eine gängige Auffassung, einen posthypnotischen Zustand heraufbeschwören, in dem der Betroffene der Gefahr unterlaufe, selbst gewalttätig zu werden. Auch die Situation im Kino selbst diene als Vergleichsmoment: Der Zuschauer sitzt hier unbeweglich auf seinem Platz und seine Imagination wird erfüllt von den Bildern auf der Leinwand, von einer fremden Macht, die sich seiner voll und ganz bemächtigt.⁵⁷⁷ So spannt sich in *Sjæletyven* mit der Thematik der Hypnose, den fetischistischen Praktiken sowie Dr. Harmodis dunklem Schrein ein metafiktionaler Horizont auf, der die Verführungskraft des Kinos reflektiert und die Macht der Bilder als unangemessene, aber faszinierende Kraft darstellt.

Dass es zuletzt jedoch Jurain Fox und dem Grafen mit Hilfe einiger bewaffneter Polizisten gelingt, Harmodi zu überführen, ist dem Genre des Kriminalfilms und der Notwendigkeit der Aufklärung des Falls zuzurechnen. Eines Nachts versteckt sich Fox mit seinen Gehilfen in Harmodis Haus, wo sie beobachten können, wie er die Tochter des Grafen in Trance versetzt und ihr aufträgt, das wertvolle Amulett aus dem Tresor ihres Vaters zu entnehmen. Dies soll sein letztes Beutestück sein, danach will er sich absetzen und Judit als seine einzige Zeugin vergiften. Als Judit aber mit dem Amulett zurückkehrt und Harmodi ihr das Gift verabreichen will, schießt ihm Fox den Becher aus der Hand. Es kommt zu einem handgreiflichen Gemenge, in dem es Harmodi gelingt, zu entkommen und sich in seinem Schrein einzuschließen. Bevor die Polizisten die Tür gesprengt haben, hat Harmodi bereits den Rest des Giftes, das er sich zuvor, wie eine handschriftliche Bemerkung im Drehbuch angibt, in die Tasche gesteckt hat, getrunken – den Ordnungshütern fällt nur ein toter Verbrecher in die Hände. Jurain Fox aber, der nicht nur den Verbrechen Harmodis auf die Spur kam, sondern auch dessen Widersacher in Bezug

577 Vgl. ANDRIOPOULOS: 2000, 99ff.

auf die Eroberung Judits war, bleibt am Ende der doppelt Siegreiche. Er gewinnt das Herz der Komtess und darf sie am Ende in seine Arme schließen. Das Schlussbild zeigt, so beschreibt es zumindest das Drehbuch, eine unheimliche Szenerie: Durch die offene Eisentür kann der Zuschauer beobachten, wie die Polizisten schreckerfüllt die Todeszuckungen Dr. Harmodis betrachten. Im Vordergrund dagegen »knæler Fox med Judits Hoved i sine Arme. Hun har slaæet Øjene op og ser kærligt op til ham.«⁵⁷⁸

Dabei stellt das im Hintergrund aufgezeichnete Schreckensszenario das eigentliche Faszinosum des Films dar, auch wenn es am Ende überwunden wird. Obwohl sich der Detektiv Jurian Fox mit Judit im Arm im Vordergrund des Schlussbildes aufhält, wendet sich der Blick des Zuschauers dem Geschehen im Hintergrund zu, jenem heiligen Schrein des Dr. Harmodis. In dieser dunklen und illegitimen Kammer findet die Schaulust der Figuren wie auch der Zuschauer das begehrte Objekt. In dem Otto Rung im Drehbuch ein Doppelbild von Kinogenres entwirft – im Vordergrund das Melodramatische, im Hintergrund das Kriminalistische – dehnt er die Metafiktion über die mediale Reflexion aus auf Fragen nach dem Genre. Die Schaulust am Verbrechen sowie die Faszination von Gewalt spielen im frühen Film eine wesentliche Rolle. Dass diese Lust keine harmlose Lust ist, sondern eine, die mit der Ambivalenz des Verbotenen spielt, macht *Sjæletyven* deutlich. In diesem Sinne schreibt Walter Serner, einer der frühen Kinoautoren, dass im Kino nicht eine harmlose Lust entstehe, »der nur Bewegung oder nur Farbe oder beides alles ist, sondern die, welche eine furchtbare Lust ist und nicht weniger gewaltig als die tiefste; die im Blut fiebert und es brausen macht, bis jene unergründbar machtvolle Erregung durch das Fleisch rast, die aller Lust gemeinsam ist.«⁵⁷⁹

Gewalt und Film wurden im Verlauf der Filmgeschichte immer wieder auf theoretischer, mediengeschichtlicher sowie thematischer Ebene in Zusammenhang gebracht. Es ist eine der Konstanten der Filmgeschichte und -theorie, die jedoch auch problematisch ist, da allzu leicht essentialistische und verallgemeinernde Aussagen getroffen werden und Gewalt somit ihrem Kern entfremdet wird. Gewalthafte Prozesse spielen dabei

578 Drehbuch zu *Sjæletyven*, Bild 63. [kniet Fox und hält Judits Kopf in seinen Armen. Sie hat die Augen aufgeschlagen und sieht liebevoll zu ihm auf.]

579 SERNER: 1992, 208.

innerhalb von Alterisierungsprozessen eine zentrale Rolle, wie u. a. Film- und Textbeispiele aus dem kolonialen Kontext, aber auch die Rettungsdramen gezeigt haben. Insofern lässt sich Gewalt als Teil der Denkfigur filmischer Wahrnehmung beschreiben, sondern auch als Aspekt der Konfrontation in der Begegnung des Fremden und des Vertrauten.

7.2 Thesen zu Gewalt und Film

In ihrem Buch *Schaulust und Verbrechen: eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850-1950)* zeichnet Gabriele Holzmann die Entstehung des Kriminalgenres aus dem Strafschauspiel und den Bänkelgesängen und Moritaten des 18. und 19. Jahrhunderts nach. Sie stellt die Behauptung auf, dass auch das Kino unmittelbar an die öffentliche Zurschaustellung von Bestrafungen bzw. Todesstrafen anschließe. Dies werde, so Holzmann, von den ersten Filmen aufgegriffen. Bekannte Beispiele hierfür sind englische Filme, die die Todesstrafe nachstellen, wie einer der ersten Filme von Thomas Edison *Execution of Mary, Queen of Scots* von 1895, »in dem die Illusion der Enthauptung [...] durch einen simplen unsichtbaren Schnitt [erfolgt], derweil der lebendige Körper durch eine Puppe ersetzt wird.«⁵⁸⁰ Weitere Filme diesen Themas sind *Behanding of a Chinese Prisoner* (Sigmund Lubin, 1900), *The Execution of Czolgosz* (Thomas Edison, 1901) und *Execution by Hanging* (unbekannt, 1905). Auch in Dänemark zeigte einer der ersten fiktionalen Filme die Erhängung einer Frau. *Henrettelsen*⁵⁸¹ heißt der 1903 von Peter Elfelt gedrehte Film, in dem Franscesca Nathansen die Rolle einer zum Tode verurteilten Kindesmörderin spielt.

Ein Blick auf die Forschungsliteratur macht deutlich, dass sich die Denkfigur von Film und Gewalt vor allem auf drei Bereiche konzentriert. Dies sind erstens ein technischer Zusammenhang zwischen Film und Gewalt, zweitens die Untersuchung von Wahrnehmung und filmischer Gewalt und drittens die Darstellung von Gewalt im Film, also die Frage nach Inhalt und Thema. Die drei genannten Bereiche bedingen sich gegenseitig, wobei vor allem letzteres, d. h. dass Gewalt zum Thema und Inhalt von Filmen wird, aus den Thesen zur filmischen Technik und zur kinematografischen Wahrnehmung abgeleitet wird. Dies wird bereits in

580 HOLZMANN: 2001, 35.

581 [Die Hinrichtung]

vielen frühen Filmen immanent reflektiert, wie u. a. die erwähnten Titel belegen.

Vielfach wurde auf technische Parallelen in der Entwicklung von Kamera und Gewehr bzw. anderen Schusswaffen hingewiesen. Bekanntlich geht dies auch in die Sprache ein. Die Wortfelder Fotografie und Film sind bestimmt von der Jagd- bzw. Gewehrmetapher, wie z. B. die Redewendungen ›ein Foto schießen‹ oder der ›Schnappschuss‹ zeigen. Technikgeschichtlich anschaulich wird die These anhand der so genannten chronofotografischen Flinte, die Etienne-Jules Marey 1888 als Vorläufer der Fotokamera entwickelte und mit der sich Bewegungsabläufe dokumentieren ließen. Marey stützte sich auf technische Erkenntnisse, die im Bereich der Waffenherstellung gewonnen worden waren. Paul Virilio verweist in *Krieg und Kino* auf die Geschichte von Oberst Gatling, der 1861 bei der Betrachtung von Schaufelrädern eines Raddampfers auf die Idee gekommen sein soll, ein Maschinengewehr nach genau diesem Vorbild zu bauen und das entstehende Produkt mit seinem Namen zu benennen. Es entstand, so Virilio, die so genannte Gatling, die ein zylindrisches Munitionsmagazin besitzt und mit einer Handkurbel betrieben wird. 1874 komme dann der astronomische Revolver des Franzosen Jules Janssen auf den Markt, der einem Trommelrevolver ähnelt, aber eine Kamera ist, und als direkter Vorläufer der Mareyschen Flinte angesehen werden kann.⁵⁸² Auch Friedrich Kittler weist auf das ›Waffensystem Filmkamera‹ hin und zitiert die oben beschriebene Passage aus *Krieg und Kino*. Er flicht in seine Begründung eine weitere Herkunftserzählung ein: Ein Roger Bacon habe als erster die Camera obscura erwähnt und sei zugleich Erfinder des Schwarzpulvers.⁵⁸³ Bei Virilio heißt es ähnlich:

Die Nitrocellulose, aus der man Rohfilm herstellte, diente ebenfalls zur Herstellung von Explosivstoffen, und die Devise der Artillerie, »Ce que est éclairé est relevé« (Was beleuchtet ist, ist entdeckt), hätte auch die der Kameralente sein können.⁵⁸⁴

Virilio und Kittler gehören zu den prominentesten Theoretikern, die die Gewalt von Medien aufgrund von technikgeschichtlichen Beobachtungen reflektieren. Beide untersuchen die Vernetzungen zwischen technischen Bildmedien und militärischen Strategien, die zum wesentlichen Motor

582 Vgl. VIRILIO: 1989, 19.

583 KITTLER: 1986, 183–184.

584 VIRILIO: 1989, 26.

der Entwicklung von Foto- und Filmkamera geworden seien. Die Konstruktion einer stringenten technikgeschichtlichen Abfolge ist bei beiden jedoch problematisch, da nicht nur der Eindruck einer unausweichlichen, teleologischen Entwicklung entsteht, die ein gewisses Ziel zu verfolgen vermeint, sondern auch einzelnen Momenten und vor allem Personen zentrale Funktionen zugeschrieben werden. Wie die unterschiedlichen Herkunftskonstruktionen der Kamera aus der militärischen Technik zeigen (von Mareys chronotopographischer Flinte über Gatlings Maschinengewehr und Janssens Trommelrevolver bis zu Bacons Schwarzpulver), geht es sowohl bei Virilio als auch bei Kittler um an Personen gebundene Entwicklungs- und Fortschrittsgeschichten. Es wurde kritisiert, dass die von Virilio und Kittler erwähnten Daten und Zusammenhänge nicht immer zutreffend bzw. schlichtweg falsch und darüber hinaus einseitig fokussiert sind. So wird etwa Kittlers Herleitung der Kamera aus dem Revolver in einer Kritik seines Buches *Optische Medien* als »hanebüchene Behauptung«⁵⁸⁵ bezeichnet: »Mit sehr viel mehr Recht« als den Revolver hätte man, so die Kritiker, »die Nähmaschine nennen können – der allerdings mangelt es wohl bedauerlicherweise an militärtechnischer Brisanz.«⁵⁸⁶ In der Tat ist Virlios und Kittlers Augenmerk auf die Zusammenhänge waffen- und militärgeschichtlicher Aspekte mit der Entwicklung der Film- bzw. Medientechnik einer Fixierung zu schulden, die ihren Ausgangspunkt teilweise in der Suche nach spektakulären Thesen nimmt. Kittler etwa ist der Auffassung, dass Medien hauptsächlich für Kriegszwecke entwickelt worden seien und diese Fortschritte im technischen Bereich vorantreiben. Innerhalb der Auseinandersetzung mit dem Thema Film und Gewalt zeigen die von Virilio und Kittler skizzierten technikgeschichtlichen Entwicklungen aufgrund ihrer Eingängigkeit jedoch großen Einfluss und gehören zu oft gelesenen Zitaten. Sinnvoll ist eine Auseinandersetzung mit Parallelen zwischen Film und Waffen jedoch nur dann, wenn sich tatsächlich metafiktionale Zusammenhänge im Film selbst herausarbeiten lassen. Laut Kittler ist die Abbildung einer Waffe im Film immer medienreflexiv.⁵⁸⁷ Inwiefern dies tatsächlich so ist, wäre im Einzelfall zu überprüfen. Gültigkeit hat diese These im Hinblick

585 KESSLER, LENK und LOIPERDINGER: 2004, 178.

586 KESSLER, LENK und LOIPERDINGER: 2004, 178.

587 KITTLER: 1986, 242.

auf die Jagdfilme des frühen dänischen Kinos, in denen das Gewehr der Jäger mit der Kamera parallelisiert wird.

Die Frage nach der metafikcionalen Funktion von Waffen im Film weist auf die zweite Ebene der Denkfigur von Film und Gewalt hin, die den Bereich von Wahrnehmung und Wirklichkeitskonstruktion betrifft. So münden Holzmanns einfürend dargestellten Überlegungen in die gängige These, dass sich die Gewalt auf der Leinwand mit der Gewalt des Films selbst, genauer: des Filmischen, deckt. Holzmann schreibt, dass die »Gewalttätigkeit des ästhetischen Verfahrens, Wirklichkeitsschnitte in einzelne Bildphasen zu zerlegen und wieder zusammensetzen, [...] auf ein adäquates Sujet«⁵⁸⁸ treffe. Dieser Gedanke ist seit den Anfängen der Filmtheorie ausgiebig diskutiert und immer wieder auf unterschiedlichen Ebenen untersucht worden. Paul Virilio etwa schreibt über die »Hölle der Bilder«⁵⁸⁹ und meint damit die Erzeugung von Fehlinformation durch die Manipulation des Bildmaterials, was vor allem zu Propagandazwecken, d. h. der bewussten Beeinflussung von Menschen, genutzt werde. Es wurden bereits in der frühen Filmtheorie, so etwa von Benjamin und Krauer, der Schnitt und die Suggestivkraft des Films als gewaltvoll dargestellt: Die Zersplitterung der Wahrnehmung und die rasche Folge der Bilder führten zu einem Schockerlebnis, das zwar zunächst anästhetisierend auf die Sinne wirke, zugleich aber auch eine kathartische Kraft entwickle und durch die Zerstörung der Gewohnheit Raum für Neues schaffe.⁵⁹⁰ Es gilt hier die Vorstellung einer kreativen und konstruktiven Zerstörung, wie sie etwa in Walter Benjamins bekannter Metapher des chirurgischen Messers zum Ausdruck kommt. Die Verbindung von Gewalt und Film auf der Ebene der Wahrnehmung bezieht sich auf deren Fragmentation, d. h. auf die tatsächliche Zerstückelung von Bildern in Einzelsequenzen, welche im Film verhandelt werde und die der Erfahrungswelt der Moderne entspreche.

Es ist an dieser Stelle erstens einzuwenden, dass die Zerlegung von Bildsequenzen keineswegs eine »Neuerfindung« des Films ist, sondern dass sie eine lange mediale Vorgeschichte hat, wie beispielsweise Dau-

588 HOLZMANN: 2001, 35.

589 VIRILIO: 1989, 55.

590 Vgl. HANSEN: 1995.

menkinos, Schautafeln von Bänkelgesängen, Comics o. ä. zeigen.⁵⁹¹ Der Film unterscheidet sich allerdings von den genannten Beispielen durch die Bewegung der Bilder, die immer wieder als Überwältigung des Zuschauers interpretiert werden. Dieser sei der Manipulation der Bilder hilflos ausgeliefert, es bleibe ihm keine Zeit zum innehalten und zur Möglichkeit der Reflexion. Es ist die oft thematisierte These der Überwältigung des Zuschauers, die zu einer Art Entmündigung führt. Die Macht des Kinos ist jedoch ebenso wie die Zusammenbindung von Waffen- und Filmtechnik eine Konstruktion, die zu den Gründungsmythen des Kinos gehört und so bereits in der Ursprungserzählung des Lumièreschen Zuges auftaucht. Dies führt zum zweiten Einwand gegen die Analogisierung von filmischer Wahrnehmung und Gewalt. Inwiefern nämlich ist die Bemächtigung des Zuschauers denn tatsächlich ein gewaltvoller Prozess? Zu fragen ist, ob es sich hierbei um eine nicht unbedingt sinnvolle Ausweitung des Gewaltbegriffes handelt, die zu dessen Verharmlosung beiträgt und Aspekte der physischen und psychischen Realität von Gewalt in den Hintergrund verschiebt.

Kommt man zum dritten Punkt der Denkfigur von Film und Gewalt – der Darstellung und Thematisierung von Gewalt im Film – so fällt bei der Sichtung früher Detektiv- und Kriminalfilme zunächst auf, dass sie im Vergleich mit der heute gezeigten Gewalt in Kino und Fernsehen eher harmlos ist. Bluttaten kommen eher selten vor; wird jemand ermordet, wie beispielsweise in Urban Gads Film *Afgrunden*, in dem die desillusionierte Magda Vang ihren Geliebten ersticht, ist die Wunde kaum zu sehen, der Ermordete aber sinkt theatralisch zu Boden. Darüber hinaus tritt Gewalt in Form von Handgemengen zwischen Verbrechern und Verfolgern zu Tage, wobei es sich um Kämpfe zwischen zwei oder mehreren Gegnern handelt, die ohne den Einsatz von Waffen vor sich gehen (vgl. Abbildung 41 und 42). Außerdem kommt Gewalt in den Entführungen von Frauen vor sowie in den Bedrohungen und Gefahren, denen die Verfolger ausgesetzt sind, wie z. B. Gar el Hamas Versuch, den Journalisten Wilson, seinen Hauptverfolger in *Gar el Hamas flugt*, in einem Kellerverlies zu ertränken oder eine sich senkende Decke eines Kabinetts in

591 Man könnte sogar so weit gehen und bereits steinzeitliche Höhlenmalereien, antike Wandreliefs oder mittelalterliche Wandteppiche als eine solche Zerlegung von Bildern in Einzelsequenzen bezeichnen, da sich auch hier das Auge von Bild zu Bild bewegen muss, um einen Handlungsverlauf zu erfassen.

Mumiens Halsbaand, die den von Valdemar Psilander gespielten Verlobten der entführten Iris zu erdrücken droht. Besonders drastisch fallen die Gefahren, denen die Verfolger ausgesetzt sind, in der bereits erwähnten Serie *Manden med de 9 Fingre* aus: Hier wird beispielsweise gezeigt, wie der Assistent des Hauptdetektivs in einem Keller an eine Bank gefesselt und in seinem Blickfeld eine Zeitbombe aufgestellt wird, so dass der Gefangene die ihm verbleibende Lebenszeit selbst in Augenschein nehmen kann. Die gequälten männlichen Helden können sich jedoch zu meist selbst befreien oder werden von der Polizei gerettet. Eine ähnliche Lust an der Darstellung sadistischer Szenen zeigen die Hvide Slavehandel-Filme, in denen die Frau unterschiedlichen Gewalttaten ausgesetzt ist (vgl. Abbildung 43 und 44).



Abb. 41
Überwältigung im Zugabteil
Gar el Hama I, Eduard Schnedler-Sørensen, 1911, Nordisk, Abbildung aus dem Programmheft, DFI.



Abb. 42
Die Handschellen schnappen zu ...
Den hvide Slavehandel I, Alfred Cohn, 1910, Fotorama, Abbildung aus dem Programmheft, DFI.



Abb. 43
In Gewalt der Verbrecher
Den hvide Slavehandel II, August Blom, 1911, Nordisk, Abbildung aus dem Programmheft, DFI.



Abb. 44
Was der Keiderschrank verbarg
Den hvide Slavehandel II, August Blom, 1911, Nordisk, Abbildung aus dem Programmheft, DFI.

Lange wurde Gewalt als ein spezifisch männliches Unterfangen betrachtet, was sowohl für die Ausübung von Gewalt im Film als auch für die Lust an der dargestellten Gewalt gilt. Frauenfiguren werden dagegen als schutzbedürftig und verletzlich imaginiert, die auf den Einsatz von männlicher Tatkraft im rechten Augenblick warten. Die in Harems-, Maharadja- und Hvide Slavehandel-Filme, aber auch die in diesem Kapitel analysierten Detektivfilme belegen die klassische Gegenüberstellung eines starken Mannes und einer schwachen Frau. Die erwähnten Gewalttaten gegenüber den Verfolgern dienen entweder der Profilierung der Helden, die sich aus eigener Kraft wieder befreien können, oder aber es trifft die Assistenten der Hauptdetektive, die von vornherein ambivalente Figuren, d. h. oft tolpatschig, ungeschickt und hilfsbedürftig sind. Wirft man jedoch einen zweiten Blick auf die Filme, lassen sich neue Ebenen ausmachen, Dichotomien modifizieren und Geschlechterordnungen destabilisieren. Die Figur des männlichen Verbrechers stellt ebenso wie die der Verbrecherin und der Detektivin ein Paradigma des Wandels der Konzeption von Norm und Alterität dar.

Zunächst zum männlichen Verbrecher: Mit Walter Erhart lässt sich aufzeigen, dass die Imaginationen krimineller männlicher Subjekte über einen Subtext verfügen. Erhart führt dies anhand des Doppelgängerpaars Mr. Hyde und Dr. Jekyll vor, in der der mysteriöse und gewalttätige Dr. Jekyll zum zwar verfolgten, aber auch sehr attraktiven Gegenpart einer Männergruppe werde, eben derjenigen, die ihn verfolge. Frauen bzw. Weiblichkeit kommen im Text nicht vor, vielmehr werde Dr. Jekyll zur Projektion einer ›anderen‹ Männlichkeit. Fehlt jedoch die Projektionsfläche des Weiblichen, so schlussfolgert Erhart, »dann wird jenes ›Verborgene‹ im Mann selbst sichtbar und verwandelt ihn in eine Bestie, in Sexualität, in ein ›weibliches‹ Objekt, über das gerätselt, das untersucht, beschrieben und in seiner Fremdheit verfolgt wird.«⁵⁹² *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* sei so eine Erzählung »über das männliche Drama um Geschlechtlichkeit und Sexualität«,⁵⁹³ es sei ein Text, der paradigmatisch »den Blick auf eine gänzlich andere, weil geschlechtsspe-

592 ERHART: 2001, 13. Erhart bezieht sich in seinen Überlegungen zur Figur des männlichen Straftäters um 1900 u. a. auf ein Studie von Judith R. Walkowitz mit dem Titel *City of Dreadful Delight. Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London* (1992), in der die Diskurse sexueller Straftaten im späten 19. Jahrhundert dargestellt werden.

593 ERHART: 2001, 15.

zifische und männliche Moderne«⁵⁹⁴ freilege. Erhart bezieht sich auf den 1886 erschienen, literarischen Text von Robert Louis Stevenson.⁵⁹⁵ Er wurde mittlerweile vielfach verfilmt, eine der ersten Versionen stammt von August Blom und erschien wahrscheinlich 1910 unter dem dänischen Titel *Den skæbnesvangre Opfindelse/Dr. Jeekyll og Mr. Hyde*.⁵⁹⁶

Vergleichen kann man die Figur des Dr. Jekylls mit Dr. Anthelmus Harmodi aus *Sjæletyven*. Zwar weist *Sjæletyven* keinen vergleichbaren, komplexen Entwurf einer Identitätsspaltung, den damit verbundenen Verdoppelungen des Ich oder den Ausschluss von Familie und Weiblichkeit auf, wie die Erzählung über Dr. Jeekyll und Mr. Hyde. Dennoch ist auch hier der Wechsel der Identität ein zentrales Paradigma, wobei die Figur des orientalischen Verbrechers die These der Geschlechtlichkeit von moderner Männlichkeit auf den Punkt bringt: Der orientalische Mann wird zwar einerseits als Repräsentant einer ungebrochenen Männlichkeit figuriert, andererseits aber repräsentiert er jene Facetten einer unterdrückten und ausgeschlossenen ›anderen‹ Männlichkeit, die Erhart in der Figur des Dr. Jekyll erkannt hat. Dr. Anthelmus Harmodi aus *Sjæletyven* wird durch die fetischistischen Praktiken mit einer als anormal gekennzeichneten, triebhaften Sexualität in Zusammenhang gebracht. Seine kriminelle Energie steht dadurch mit dieser in einem direkten Zusammenhang. Anders als die vermutete einfache Dichotomie zwischen weiblicher Schutzbedürftigkeit und männlicher Tatkraft bzw. Gewalt suggeriert, lässt sich im Hinblick auf das Gendering von Gewalt hier eine Modifizierung ausmachen: Sie ist nicht einfach und eindimensional männlich geprägt, sondern wird vielfach als Resultat einer Geschlechterüberschreitung dargestellt. Wichtig ist in diesem Kontext, dass im Zentrum der Faszination des Schreckens und des Grausamen um die Jahrhundertwende Trieb- und Sexualstraftäter wie Frauenmörder oder Frauenentführer sowie Serienmörder standen, denen in der Öffentlichkeit, in Presse und Zeitungen, aber auch in der Literatur und im Film große

594 ERHART: 2001, 15.

595 Stevenson Biografie und Werk böte sich für eine postkoloniale Betrachtungsweise an, wobei man gerade die Verarbeitung von Horror- und Kriminalmotiven mit exotischen Narrativen untersuchen könnte. Ein weiterer bekannter Text Stevensons ist der Abenteuerroman *Treasure Island* (1882). Außerdem hat er zahlreiche Reiseberichte und über die Südsee und den Pazifikraum geschrieben. Gestorben ist Stevenson 1886 auf Samoa, wohin er 1880 gezogen war.

596 [Die schicksalhafte Erfindung/Dr. Jeekyll und Mr. Hyde]

Aufmerksamkeit entgegen gebracht wurde und die zudem auch in der sich im späten 19. Jahrhundert entwickelnden kriminalanthropologischen Forschung im Mittelpunkt standen. Das Zusammendenken einer vermeintlich perversen Sexualität mit Gewalttaten entwickelte sich so zu einer festen Diskursformation.

Wie aber sieht es mit weiblichen Verbrechern bzw. Detektiven aus? Im dritten und vierten Film der Serie über *Manden med de 9 Fingre* gehört zu John Smith' Verbrecherbande eine Frau, Mia Chanton. Deren Aufgabe besteht vor allem in als ›weiblich‹ charakterisierten Taten. Im dritten Film etwa verführt sie einen Bankangestellten, dem sie währenddessen nicht nur das Geheimnis, wie man sich Zugang zur Bank verschafft, entlockt, sondern dem ebenfalls die persönliche Zutrittskarte entwendet wird. Es bleibt jedoch ungewiss, ob Mia Chanton jemals verhaftet wird. An ihrer Figur lassen sich zeitgenössische Zuschreibungen an die Konstitution von Verbrecherinnen ablesen. Die in folgendem Teilkapitel ausführlich diskutierten kriminologischen Autoren wie etwa Lombroso haben sich speziell mit der weiblichen Konstitution des Verbrechens befasst. In Lombrosos Text *Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte. Anthropologische Studien, gegründet auf einer Darstellung der Biologie und Psychologie des normalen Weibes* von 1894 wird diese in Abgrenzung von der als Norm konstruierten Verfassung nicht straftätiger Frauen beschrieben. Bezeichnend ist die bereits im Titel anklingende Zusammensetzung der zwei Felder weiblichen Verbrechens, die Taten wie Diebstahl, Täuschung und Betrug mit Prostitution in Zusammenhang bringt. Prostitution wurde als eine der größten Gefahren angesehen, die nicht nur die Rolle der Frau, sondern die gesamte bürgerliche Familie aufs Spiel setzt.⁵⁹⁷ Mia Chanton ist somit eine doppelt alterisierte Figur, die nicht nur auf Seiten des Verbrechens steht, sondern auch Mittel der Verführung für dessen Zwecke einsetzt. Auch hier spielt, wie in der Figur

597 Vgl. Lombroso 1894, 140ff. Lombroso beschreibt die Position der Frau im ersten Teil seines Werkes vor allem im Hinblick auf ihre Mutterrolle. Die Liebe zu ihrem Kind sei der eigentliche Antrieb für all ihr Handeln. So sei auch die Liebe zu einem Mann »im Grunde nichts anderes als ein sekundärer Charakter der Mutterschaft; und all die Gefühle der Zuneigung, die die Frau an den Mann fesseln, entstehen nicht aus sexuellen Unruhen, sondern aus den durch Anpassung erworbenen Instinkten der Unterwerfung und Hingabe.« (LOMBROSO: 1894, 140.) Lombroso sieht das Verbrechen zunächst als Gegensatz zur Konstitution der Frau als Mutter, was er aber durch die Feststellung, Natur sei eben nicht logisch, zu erklären versucht.

des männlichen (Trieb)Verbrechers die Sexualisierung von Gewalt eine Rolle. Ebenso wie die Verbrecherin erweist sich die Detektivin als selbstbewusste und handlungsmächtige Frau, wie sie beispielsweise in den Serial-Queen-Melodramen vorkommt.⁵⁹⁸

Die Zuordnung von Gewalt an Männlichkeit gilt jedoch nicht nur für die in den Filmen dargestellte Gewalt, sondern wurde lange auch als lediglich für männliche Zuschauer bzw. für einen männlichen Blick rezipierbar interpretiert. So wurde Gewalt von Frauen im Film, wie Miriam Bratu Hansen darstellt, insbesondere von der feministischen Filmkritik der 1970er Jahre nicht im Sinne von Ermächtigung, Selbstbestimmtheit und Emanzipation gelesen, sondern vielmehr als Unterwerfung unter das unterdrückerische Prinzip männlicher Macht. Weibliche Gewalt wurde, wie auch weibliche Zuschauerschaft, als Maskerade beschrieben. Hansen kritisiert an diesen Ansätzen, dass sie geprägt seien von einer »essentialistische[n] Annahme vom Wesen der Gewalt – jede Gewalt ist phallischen Ursprungs – und vom Wesen der Frauen als gewaltlos, wodurch die Anfälligkeit von Frauen für Gewalt eher als Ursache denn als Effekt von Geschlechterrollensozialisierung erklärt wird.«⁵⁹⁹ Zudem kann man anhand der Heldinnen aus den Serial-Queen-Melodramen zeigen, dass sich bereits für das frühe Kino eine Gegenstrategie zu den feministischen Ansätzen der Maskerade entwickeln lässt, die nicht nur weibliche Lust an Gewalt und weiblichen Voyeurismus bereits für das frühe Kino plausibel machte, sondern auch die Repräsentation von Gewalt aus der Hand der Männer nahm.⁶⁰⁰

Obwohl also auf den ersten Blick die Verteilung von Gewalt und Rettung in den frühen Kriminalfilmen eindeutig klassischen Erzählkonventionen entspringt und auch derart gelöst wird, zeigt sich auf den zweiten Blick eine komplexere Struktur. Mirjam Hansen schreibt in diesem Sinne: »Gewalttätige Handlungen dienen nicht mehr länger dazu, traditionelle Geschlechterrollen klarzustellen und wiederherzustellen, indem sie, im Anschluß an geltende Codes der Ritterlichkeit, Gewalt und Handlungsmacht im Mann verorten und Verletzlichkeit und Schutzbedürftigkeit im weiblichen Körper.«⁶⁰¹ Zwar beziehen sich Hansens Worte auf

598 Vgl. SINGER: 1990, 115.

599 HANSEN: 1995, 27.

600 Vgl. SINGER: 1990, 115.

601 HANSEN: 1995, 29.

Gewalt-Frauenfilme, die Ende des 20. Jahrhunderts entstanden sind, die dargestellte Ambivalenz von Geschlecht und Gewalt in den Kriminalfilmen vom Anfang desselben Jahrhunderts jedoch zeigen, dass sie auch auf diese zutreffen. Zugleich aber muss im Sinne Hansens hervorgehoben werden, dass die Verbindung von Weiblichkeit und Gewalttätigkeit »aber auch nicht unbedingt oder automatisch feministische Geschichten der Unterdrückung und Emanzipation«⁶⁰² produziere. So ist z. B. der Aspekt des weiblichen Leidens in den erwähnten Serial-Queen-Melodramen nicht zu übersehen, in denen die Ausübung von Gewalt von Frauen immer auch verbunden ist mit sadistischen Szenen, in eben jene starken Frauen Opfer von Gewalt werden.

Gewalt bleibt so als irritierendes Moment bestehen, dessen Funktion sich innerhalb von Film- und Kinodiskursen verschiebt. Um diesem auf die Spur zu kommen, reicht weder ein technikgeschichtlicher noch ein rein medienhistorischer Ansatz aus, sondern es müssen die unterschiedlichen Facetten der Thematik von Gewalt und Film miteinander verbunden werden. Insbesondere ist der Fokus von der Repräsentation von Gewalt auf den der Wahrnehmung zu verlagern bzw. die Überlappung beider Phänomene in der Filmanalyse sichtbar zu machen. Untersucht man Kriminalfilme unter Aspekten der Normalisierung und Alterisierung sollte jedoch der Blick auf Gewalt über filmimmanente und -theoretische Aspekte hinausgehen und auch die im Film verhandelten Praktiken selbst unter die Lupe genommen werden. Gemeint sind hiermit vor allem kriminologische Verfahrensweisen, die sich mit ethnologischen Methoden in eine erstaunliche Deckung bringen lassen. Die damit verbundenen Prozesse von Macht, Ausschluss und Normalisierung sind oft auch gewalthafte Bewegungen. Wie die Überlegungen zu Verbrechen, Norm und Alterität gezeigt haben, wird die Kriminalisierung mit der Alterisierung parallel gedacht. Insofern ist hier der Aspekt der Gewalt nicht innerhalb der Filme bzw. auf Ebene der Filmwahrnehmung und -ästhetik zu suchen, sondern wird zu einem diskursiven Phänomen. Da dieses wiederum in den Filmen selbst verhandelt wird, ist jedoch die Frage nach dem Wechselverhältnis zwischen Imagination, Ästhetik und filmischer Strategie und den diskursiven Aspekten unumgebar.

602 HANSEN: 1995, 29.

7.3 Über Vermessungen des Körpers und mediale Reproduktion

Auf Abbildung 45 ist eine kleine dänische Polizeistation zu sehen, die einen schwierigen Fall zu lösen hat. Es gibt kein Opfer, aber jede Menge Spuren: Eine Lache Blut sowie etliche blutige Fingerabdrücke am Tatort. Die relativ neue Technik des Fingerabdruckverfahrens soll helfen, den Täter ausfindig zu machen. Die Analyse lässt jedoch die Tochter des Bürgermeisters als Schuldige dastehen, was die örtliche Polizeibehörde ratlos macht. Besonders deren Chef ist verzweifelt, da er als potentieller Ehemann der Bürgermeistertochter zumindest in der Gunst des Vaters ganz oben steht. In diesem Moment bietet ein mysteriöser Detektiv seine Hilfe bei der Klärung des Falls an. Durch eine Untersuchung der Blutzellen belegt er, dass es sich bei der verdächtigen Flüssigkeit nicht um Blut, sondern um Kirschsafte handelt. Der Bürgermeister ist erleichtert, die Tochter entlastet und der Detektiv, der um deren Hand anhält, bekommt die uneingeschränkte Zustimmung des Vaters. Nach dem das Eheversprechen besiegelt ist, lässt der Detektiv jedoch die Masken fallen. Er ist der verkleidete Verehrer der Tochter, ein Journalist mit wenig Vermögen und Renommee, dem die Heirat zuvor stets vom Vater untersagt wurde. Die ganze Sache war von den Liebenden eingefädelt worden, um den Vater zu überlisten.



Abb. 45
Die Polizei bei der Aufnahme von Fingerabdrücken
Det bertillonske System/De blodige Fingeraftryk.
Lau Lauritzen, 1916,
Nordisk, Standbild, DFI.

Entworfen wird dieses komische Täuschungsspiel in einem Film Lau Lauritzens mit dem Titel *Det bertillonske System/De blodige Finger-aftryk*⁶⁰³ von 1916, der, wie *Sjæletyven*, ebenfalls nach einem Drehbuch von Fritz Magnussen entstanden ist. Der Film ist nicht erhalten. Mit den kriminologischen Techniken der Blutanalyse sowie des Fingerabdrucks greift *Det bertillonske System* zeitgenössische Diskurse auf und zeigt, dass wissenschaftliche Techniken Bestandteil der Populärkultur werden. Es geht hier um die Erfassung biometrischer Daten. Vermessungen von Menschen wurden im 19. Jahrhundert besonders in zwei Bereichen populär, in denen es um die Bestimmung von Devianz geht.⁶⁰⁴ Es handelt sich zum einen um die Kriminologie und zum anderen um die Ethnologie bzw. ethnologische Anthropologie. Beide Disziplinen suchten nach einer wissenschaftlich fundierten Methode, die Andersartigkeit ihrer Objekte zu dokumentieren und zu klassifizieren. Aus den festgehaltenen körperlichen Abweichungen und Besonderheiten wurden wiederum Rückschlüsse auf das soziale und intellektuelle Verhalten gezogen. Gegenstand der biometrischen Techniken waren folglich einerseits Menschen, die aufgrund ihrer Herkunft, Kultur oder »Rasse« als fremd definiert wurden. Andererseits waren es gesellschaftlich ausgegrenzte Menschen wie Verbrecher, Prostituierte und Alkoholiker.⁶⁰⁵

603 [Das bertillonske System/Die blutigen Fingerabdrücke]

604 Biometrische Vermessungen des menschlichen Körpers wurden allerdings schon lange praktiziert. So belegen archäologische Funde den Gebrauch des Fingerabdrucks im ägyptischen Altertum. Aristoteles verfasste Schriften über die Physiognomik, den Rückschluss vom Äußeren des Körpers auf die Verfassung der Seele. Im 18. Jahrhundert erlebte die Physiognomik eine Renaissance, was vor allem von Johan Caspar Lavater ausging.

605 Dabei rückte der Aspekt, einen Zusammenhang von Körpergestalt und intellektueller Fähigkeit bzw. seelischem Zustand zu erkennen, mehr und mehr in den Vordergrund biometrischer Verfahren, die allerdings nie ausschließlich der bloßen Identifizierung dienten, sondern immer schon, mehr oder weniger bewusst, äußere Gestalt mit inneren Werten verbanden. Messverfahren, etwa innerhalb der Phrenologie oder Kranimetrie, sind, wie die Geschichte gezeigt hat, beeinflusst von gesellschaftlichen und sozialen Kategorien wie Geschlecht, »Rasse«, Klasse u. a. So hat Stephen Gould aufgezeigt, dass die Messergebnisse kranimetrischer Verfahren, wie sie in ethnologischen und anthropologischen Studien eingesetzt wurden, von rassistischen Vorurteilen geprägt sind. Als ein Beispiel dafür dient ihm das Werk des holländischen Arztes Petrus Camper, einem der wichtigsten Impulsgeber der Biometrie im späten 18. Jahrhundert. Wesentliche Messdaten sammelte Camper anhand des Winkels zwischen einer horizontalen Linie, die von der Nasenwurzel bis zur Ohröffnung verläuft, und der Gesichtslinie, die von der Nasenspitze zum Scheitelpunkt der Stirn führt. Anhand dieses

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts sowie der Beginn des 20. Jahrhunderts – letzteres gilt besonders für Dänemark – stellt für Bereiche von Kriminologie, Ethnologie, Biometrie sowie die technischen Bildmedien eine Kumulations- und Umwälzungszeit dar. Ihre Genese bedingt sich gegenseitig, ist aber in je verschiedene Zusammenhänge und Diskurse eingebettet. Ende des 19. Jahrhunderts werden sie neu geordnet, wobei die Brisanz in ihrer Verzahnung besteht.

7.3.1 Die Diskurse Kriminologie und Ethnologie

Laut Peter Becker ist der kriminologische Diskurs durch zwei wesentliche Diskontinuitäten geprägt. Die erste siedelt er im späten 18. Jahrhundert, die zweite im frühen 20. Jahrhundert an. Den früheren Veränderungsschub stellt der von Foucault beschriebene »Übergang vom Strafsystem des Ancien Régimes zu den modernen Sicherheitstechnologien«⁶⁰⁶ dar, den zweiten die Wandlung des Status von Verbrechern innerhalb der Gesellschaft. Verbrecher werden, so Becker, nicht länger als »gefallene Menschen«, als sittlich Entartete, vom Standpunkt der Moral und Religion aus verurteilt, sondern als »verhinderte Menschen«, d. h. als körperlich degeneriert und krank wahrgenommen.⁶⁰⁷ Im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert wurde das Verbrechen naturalisiert, biologisiert und pathologisiert. Straftäter wurden nun aufgrund ihrer familiären und körperlichen Anlagen als besonders gefährdet und anfällig betrachtet. Die Fehlentwicklung wurde teilweise als eine Störung der individuellen Evolution, die zu einem Stillstand auf einer vorzivilisatorischen Stufe führe, erklärt. Ein weiterer Begründungsversuch zielte auf die Beeinflussung des Individuums durch negative Umwelteinflüsse wie hygienische Probleme, falsche frühkindliche Ernährung und mangelhafte Erziehung ab. Die Devianz des Verbrechers wird so neu eingeschätzt, da abweichendes Verhalten als Resultat einer körperlichen Fehlentwicklung angesehen wird und nicht länger als eine moralische Verfehlung.⁶⁰⁸

Winkels wollte er in vergleichenden Studien die Entwicklungsstufe und Schönheit von Menschen ablesen. Die Ergebnisse entsprachen den rassistisch geprägten Erwartungen: Camper maß 58° bei Orang-Utans, 70° bei schwarzen Menschen, 80° bei Europäern und 100° bei antiken Statuen. (Vgl. GOULD: 1994.)

606 BECKER: 2002, 18.

607 Vgl. BECKER: 2002, v. a. 35–64 und 255–282.

608 Vgl. BECKER: 2002, 260.

Becker entwickelt die Thesen seiner Studie im Wesentlichen auf Basis der Erkenntnisse Cesare Lombrosos, der in den 1870er Jahren mehrere Werke zu Kriminalanthropologie veröffentlichte. Eines seiner bekanntesten Werke ist *L'uomo delinquente* (1876), in dem Lombroso feststellt, dass Verbrechen sowohl erblich als auch als Rückfall der Evolution zu betrachten sei. Diese von Lombroso aufgestellten Thesen werden überall in Europa rezipiert, vor allem in Deutschland, Frankreich und England. Laut Richard F. Wetzels Studie *Inventing the criminal. A history of German criminology, 1880-1945* wurde Lombroso in Deutschland zwei Jahre nach Erscheinen des *L'uomo delinquente* 1878 erwähnt.⁶⁰⁹ Es ist davon auszugehen, dass seine Thesen erst mit einer gewissen Verzögerung in die dänische Kriminalanthropologie eingingen, da die ersten dänischen Texte über kriminalanthropologische Themen erst um die Jahrhundertwende erscheinen: Christian Geill veröffentlichte 1904 ein Werk über *Alkohol og Forbrydelse*⁶¹⁰ und 1906 ein Text mit dem Titel *Kriminal-anthropologiske Studier over danske Forbrydere*⁶¹¹ und Henrik Dedi-chen schrieb, vermutlich bereits 1885, den Text *Den moderne Kriminalantropologis nuværende Stilling*.⁶¹²

In der Kriminalanthropologie entsteht eine Vorstellung des Verbrechens, die ihn als Menschen schildert, der stets in Gefahr ist, die Hülle der Menschlichkeit zu verlieren, seinen inneren Kern zu entblößen und zu einem grausamen, gewissenlosen Straftäter zu werden. Im Vorwort einer deutschen Ausgabe des *L'uomo delinquente* von 1887 wird dieses Menschenbild prägnant zusammengefasst.

[...] der Verbrecher [stellt sich] dar als ein besonders gearteter Mensch. Das Verbrechen ruht in somatisch-psychischen Eigenthümlichkeiten, die durch Erziehung und Umgebung zurückgehalten werden können, aber plötzlich unter dem Einflusse gegebener Umstände wieder hervortreten: [...] Beruf, Klima, Jahreszeiten.⁶¹³

609 Vgl. WETZEL: 2000, 42.

610 [Alkohol und Verbrechen]

611 [Kriminal-anthropologische Studien über dänische Verbrecher]

612 [Die heutige Stellung der modernen Kriminalanthropologie]

613 KIRCHENHEIM: 1887, VIII. Ähnlich heißt es in einem an Lombroso angelehnten Werk von Arthur R. H. Lehmann, der das Verbrechen – wie auch dessen positiv aufgeladene Gegenseite, das Genie – als Auswirkungen von Krankheitsablagerungen erklärt: »Es sind also alle abnormen Leistungen des Gehirns, die erleuchtenden Blitze des Genies sowohl als auch die finsternen Taten des Verbrechens veranlasst durch En-

Die Naturalisierung des Verbrechens hat zur Folge, dass es als irreversibel und unheilbar wahrgenommen wird. In der Vorstellung des Verbrechers, wie ihn Peter Becker in seinem Konzept des ›verhinderten Menschen‹ fasst, ist Heilung nicht vorgesehen. Peter Marschukat formuliert in Anlehnung an Becker, dass »die im Erzählmuster konstituierte Bedrohung, die von diesen Menschen ausging, [...] folglich nicht durch Therapie und Erziehungsmaßnahmen abgewendet, sondern nur durch vollkommene Isolation oder letztlich eben auch körperliche Eingriffe beseitigt werden [konnte]. Die Kastration von Sexualverbrechern war hierbei nur einer von vielen Vorschlägen, die diskutiert wurden.«⁶¹⁴

Schon bald allerdings distanzieren sich viele deutsche Kriminologen von Lombrosos Thesen. So schreibt etwa Georg Bonne in *Das Verbrechen als Krankheit. Seine Entstehung, Heilung und Verhütung*, dass die Lehre Lombrosos vom »geborenen Verbrecher [...] längst als überwunden angesehen wird.«⁶¹⁵ Er führt den Begriff des ›gewordenen Verbrechers‹ ein, der durch schlechte und körperschädigende Einflüsse wie vor allem Alkohol, Tabak und Syphilis, aber auch Kopfverletzungen oder eine mangelhafte Nasenatmung vom rechten Weg abgebracht worden sei.⁶¹⁶ Silvana Galassi bestätigt in ihrer Studie über die *Kriminologie im deutschen Kaiserreich* die ambivalente Reaktion auf Lombrosos Theorien, die größtenteils abgelehnt, in zentralen Punkten aber doch übernommen werden. Laut Galassi stellte man sich in Deutschland um 1900 den Verbrecher sowohl als einen geborenen Verbrecher als auch als degeneriertes Individuum und Produkt der äußeren Verhältnisse vor. Auch Wetzell unterscheidet in der deutschen Lombroso-Rezeption zwei unterschiedliche Strömungen, die er als »Kraepelin paradigm«⁶¹⁷ und als »Aschaffenburg paradigm«⁶¹⁸ bezeichnet. Die dem ersteren zugerechnete

ergieabgabe aus abgelagerten Krankheitsprodukten, die sich in der Nähe verschiedener, und verschieden stark entwickelter Gehirne unter Beihilfe des übermäßig herangezogenen und andrängenden Blutes, chemisch zerlegen.« (LEHMANN: 1904, 160.) Krankheit, Verbrechen und Genie gehören in der Konzeption des abnormen Menschen um 1900 eng zusammen und werden aus unterschiedlichen Sichtweisen immer wieder miteinander in Verbindung gebracht.

614 MARTSCHUKAT: 2005, o. S.

615 BONNE: 1927, 7.

616 Vgl. BONNE: 1927, 7–8.

617 WETZELL: 2000, 69.

618 WETZELL: 2000, 69.

ten Wissenschaftler wie Emil Kraepelin, Julius Koch und Eugen Bleuler negierten die Existenz des geborenen Verbrechers nicht, fügten dem Konzept aber psychische Komponenten hinzu und schenkten der jeweiligen Persönlichkeit des Straftäters mehr Aufmerksamkeit. Kraepelin kritisierte außerdem den Atavismus Lombrosos, da er die von diesem gezogenen Analogien zwischen so genannten Primitiven und Verbrechern nicht einleuchtend fand. Die sich rund um Gustav Aschaffenburg gruppierenden Wissenschaftler wie Abraham Baer und Paul Näcke verabschiedeten das Konzept des geborenen Verbrechers ganz und legten das Gewicht auf die beeinflussenden Faktoren der Umwelt.⁶¹⁹ Die These der individuellen Degeneration ersetzte nach und nach die Vorstellung der Vererbbarkeit von Verbrechen. Die anhand von Lehmann skizzierte Vorstellung, dass sich Überreste von Krankheiten im Gehirn ablagern, die dann über das Blut, das in Verbrecher- bzw. Genie-Gehirnen vermehrt zu fließen scheint, ist nur eine der unterschiedlichen Möglichkeiten Verbrechen als (Folge von) Krankheit zu denken. Nach wie vor gelten Alkohol, Tabak und Prostitution als die größten Übel.

Die Beispiele zeigen, dass die Pathogenese des Verbrechens ins Zentrum kriminologischer Überlegungen rückt und Verbrechen als Folge von Krankheiten und sonstigen Schädigungen wahrgenommen wird. Es war der französische Psychiater Bénédict-Augustin Morel, der in den 1850er Jahren Degeneration als körperliches sowie aber auch gesellschaftliches Symptom einführte. Bald zirkulierte die Rede von der Degeneration in psychiatrischen und kriminologischen Bereichen. In Deutschland wurde sie von Psychiatern wie Wilhelm Griesinger und Richard Krafft-Ebing aufgegriffen. Der kriminologische Degenerationsdiskurs deckt sich in erstaunlichem Maße mit den in Kapitel 5 dargestellten Konzepten von Degeneration im kolonialen Kontext. Auch dieser findet unterschiedliche Erklärungsansätze für die vermeintlich primitive Stufe, auf der die so genannten Urbevölkerungen oder Eingeborenen stehen geblieben seien. Dies reicht von den Akklimatisierungsthesen über von Gott vorgegebene, unüberbrückbare Unterschiede bis zur individuellen Degeneration Einzelner aufgrund eines ungesunden und unmoralischen Lebenswandels. Anhand literarischer Texte, aber auch von Filmen wurde dargestellt, dass im kolonialen Kontext Degeneration einerseits als ein Phänomen gedacht

619 Vgl. WETZELL: 2000, 68ff.

wird, das auf die indigene Bevölkerung zutrifft. Hier wird sie als vererbbar angesehen, wobei der Niedergang von einer Generation zur nächsten weitergereicht wird, bis es zur Auslöschung, Stagnation oder völligen Idiotie kommt. Andererseits betreffen degenerative Prozesse auch das Individuum, das unter den schädlichen Einflüssen der tropischen Umwelt einem körperlichen und geistigen Verfall ausgesetzt ist. Auch die genannten Akklimatisierungsthesen beinhalten eine doppelte Strategie – zum einen werden sie auf eben jenes Konzept der Vererbung negativer Eigenschaften bezogen, zum anderen aber betrifft die schädliche Einwirkung des Klimas den Einzelnen, der einen individuellen Degenerationsprozess durchläuft. Dies wird am Beispiel der Weißen in den Kolonien ersichtlich, die sich in kurzer Zeit aus strahlenden jungen Männern in gealterte, kranke, zermürbte und demoralisierte Menschen verwandeln. Es ist von Bedeutung, dass die rassistisch motivierte Diskriminierung des Fremden als degeneriert, als krank und infektiös mit dessen Kriminalisierung einhergeht. Eines der Stereotypen des Kolonialdiskurses ist die von den Kolonialherren konstatierte kriminelle Energie der Kolonisierten und Sklaven. Immer wieder geht es in den beschriebenen Texten und Filmen um Diebstahl, Raub und sonstige Unehrlichkeiten, die von den Kolonialherren mit Gewalt beantwortet werden. Auch Sander Gilmans Studie über die Ikonografie der Hottentottin und der Prostituierten im 19. Jahrhundert, zeigt, dass sich die Beschreibungsmodi von Ethnologie und Kriminologie überlappen und beide Figuren nicht zuletzt in der Kunst ein ununterscheidbares Äußeres sowie dieselbe Funktion erhalten.⁶²⁰

So lassen sich zwischen dem kriminologischen Diskurs und dem ethnologischen und anthropologischen Diskurs auffallend viele Parallelen erkennen. Mehrere der bereits erwähnten kriminalanthropologischen Texte arbeiten tatsächlich mit einer Überblendung von Ontogenese und Phylogeneese, wodurch die Einflüsse zeitgenössischer ethnologischer Studien auf die Kriminologie unmittelbar ersichtlich werden. So erzählt etwa Lombroso im ersten Kapitel seines Werkes *Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung* eine, wie es im bereits zitierten Vorwort der deutschen Ausgabe heißt, »Embryologie des Verbrechens, die Anfänge dieser Erscheinung nach den Gesetzen der Entwicklungstheorie in der Thierwelt und die Welt der Wilden, insbesondere

620 Vgl. GILMAN: 1992, 119ff.

aber zu den Kinder rückverfolgend.⁶²¹ Auch Lombrosos Buch *Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte. Anthropologische Studien, gegründet auf einer Darstellung der Biologie und Psychologie des normalen Weibes*, in dem es ihm um die Geschichte der Prostitution geht, beginnt mit einer Studie über die Promiskuität der Primitiven, bei welchen Prostitution zum Normalzustand gehöre.⁶²² Die verbrecherische und sich prostituierende Frau hat in Lombrosos Vorstellung, ähnlich wie der männliche Verbrecher, den Übergang zur zivilisatorischen Stufe nicht mitgemacht, sondern ist auf einer vorzivilisatorischen Ebene stehengeblieben bzw. auf eine solche zurückgefallen. In Alphonse Bertillons Werk gibt es ebenfalls Hinweise auf ein Zusammenführen ethnologischer und anthropologischer Thesen mit kriminologischen Nachforschungen. Eines seiner Werke trägt den Titel *Les races sauvages: Les peuples de l'Afrique, les peuples de l'Amérique, les peuples de l'Océanie ; Quelques peuples de l'Asie et des régions boréales*.⁶²³ Konstruiert werden hier eine körperliche Affenähnlichkeit bei Verbrechern und eine natürliche Neigung von Wilden und niederen Tieren zum Verbrechen. Christian Geill schließlich, einer der wenigen dänischen Rezipienten der kriminologischen Forschung um 1900, beschäftigte sich neben dem Thema der Vererbung von bzw. der Anlage zu Verbrechen auch mit Geisteskrankheiten und der Frage nach der rassenhygienischen Unterbringung. Auch Geill verbindet, wie sein Text *Racehygiejniske Tvangsforeanstaltninger*⁶²⁴ zeigt, kriminologische und rassistische Aspekte.

7.3.2 Die Entstehung imaginärer Körper in der Biometrie

Die von Foucault beschriebene Veränderung um 1800 bezieht sich nicht nur auf das Verbrechen selbst, sondern auch auf Bestrafungspraktiken. Bestrafung funktionierte nicht länger als öffentliches Spektakel, bei dem Macht und Souveränität direkt am Körper sichtbar wurden, wie dies beispielsweise die Markierung von Verbrechern durch ein Brandzeichen geschieht. Vielmehr galt es, durch Disziplinierung, Aussonderung und Abgrenzung diejenigen Verbrecher, deren man habhaft geworden war,

621 KIRCHENHEIM: 1887, VIII.

622 Vgl. LOMBROSO: 1894, 222–223.

623 BERTILLON: 1883.

624 Rassenhygienische Zwangsanstalten]

wegzuschließen, bzw. diese durch die Erstellung eines Datenarchivs wieder erkennbar und damit überführbar zu machen. Dass eine genaue Identifizierbarkeit von verbrecherischen Subjekten als notwendig erachtet wird, hängt demnach kausal mit der These der Naturalisierung und der damit einher gehenden Pathologisierung von Verbrechen zusammen. In einem Konzept der Unheilbarkeit von Verbrechern und der ständigen Gefahr des Rückfalls ist eine genaue Identifizierbarkeit der verbrecherischen Subjekte notwendig. Ein weiterer Faktor für die Zunahme an biometrischen Verfahren kann man in der zunehmenden Anonymität der Großstädte sehen, wo man, da es keine Meldestellen gab, leicht untertauchen konnte.

Wie genau sehen aber biometrische Verfahren aus? Im *Sjæletyven* bedient sich der Detektiv Jurian Fox eines tragbaren Registers, das alle in Dänemark bekannten Verbrecher aufführt und zur Entlarvung der wahren Identität Dr. Harmodis führt. Im Drehbuch wird die Szene folgendermaßen beschrieben:

Fox kommer ind. Imedens tager han af Kufferten en Mappe frem. Han blader i den og man ser [...] i Nærfotografi [...] en Række Forbrydertyper en face og i Profil, men allesammen meget smaa. (Man tænker sig, det er et Miniaturbillede, han selv har bekostet til eget Brug). [...] Gennem en Lup forstørret han Billederne og standser ved et Billede, der ogsaa ses i [...] Nærfotografi. [...] Man ser Dr. Harmodis Hoved en face og i Profil, men uden Briller. Nedenunder straar: 237, Caspar Ronald.⁶²⁵

[Fox tritt ein. Er nimmt eine Mappe aus dem Koffer. Er blättert in ihr und man sieht [...] in Nahaufnahme [...] eine Reihe von Verbrechertypen en face und ihm Profil, aber alle sehr klein. (Man denkt, es handle sich um eine persönliche Miniatur). [...] Mit einer Lupe vergrößert er die Bilder und bleibt an einem Bild hängen, das man auch in [...] Nahaufnahme sieht. [...] Man sieht Dr. Harmodis Kopf en face und im Profil, aber ohne Brille. Darunter steht: 237, Caspar Ronald.]

Jurian Fox verfügt über ein Verzeichnis mit Fotografien, in dem auch Bilder des Verbrechers Caspar Ronalds mit der Nummer 237 enthalten sind, die ihn in unterschiedlicher Gestalt und Façon beschreiben. Dieses Verfahren entspricht dem so genannten Bertillonschen System, das nach seinem Erfinder Alphonse Bertillon benannt und in den frühen 1880er Jahren in die Kriminologie eingeführt wurde. Neben den dreiteiligen Fotografie war die Aufnahme weiterer 11 Körpermaße des verdächtigten Menschen Bestandteil der Maßnahmen, anhand derer er fast zu hundert

625 Drehbuch zu *Sjæletyven*, Bild 13–17.

Prozent identifiziert werden konnte. Stephan Michael Schröder weist darauf hin, dass auch in Dänemark die Biometrie Anfang des 20. Jahrhunderts zum Allgemeinwissen der Bevölkerung gehörte. Er führt aus, dass »das Bertillonsche System [...] 1900 auch in Kopenhagen von der Polizei eingeführt [wurde], gleichzeitig erschien Bertillons Hauptwerk in dänischer Übersetzung. Später trat ergänzend in Dänemark das Henrysche System hinzu, das sich zur Identifizierung von Personen der Kapillarlinien der Fingerspitzen bedient, und mit Hakon Jørgensens *Signalementslære* (1916/19) gab es sogar einen originären dänischen Beitrag zu dem kriminalistischen Bemühen, den Körper zu Identifizierungszwecken ›lesbar‹ zu machen.«⁶²⁶ Das von Schröder erwähnte Fingerabdruckverfahren stand gewissermaßen in Konkurrenz zum Bertillonschen System. Mit den Jahren wurde jedoch ersichtlich, dass dieses den Messungen Bertillons vorzuziehen ist, da es weniger Aufwand und Kosten verursachte. Entstanden sind die unterschiedlichen Verfahren etwa zeitgleich, wobei es bereits Mitte des 19. Jahrhunderts erste Versuche gab, mittels des Fingerabdrucks Identitäten zu erkennen. Angedacht wurde dies erstmals von den Engländern W. J. Herschel, einem englischen Kolonialbeamten in Indien, der die Lohnauszahlung seiner Arbeiter überwachen wollte, und Henry Faulds, die die Einzigartigkeit und Unveränderlichkeit von Fingerabdrücken erkannten. Francis Galton, der Vetter Charles Darwins, baute in den 1880er Jahren die Methode aus und begann Kategorien für die Klassifizierung von Fingerabdrücken aufzustellen, die auch heute noch gültig sind. Herschels Nachfolger in Indien, Edward Henry, vervollständigte das Verfahren, das 1900 als Galton-Henry-System in Schottland publiziert und 1901 von Scotland Yard übernommen wurde. Dass in *Det Bertillonsche System* vor allem Fingerabdrücke genommen werden, weist auf die zunehmende Verschmelzung beider Verfahren hin. Da jedoch *Sjæletyven* und *Det Bertillonsche System* vom selben Drehbuchschreiber verfasst wurden, ist davon auszugehen, dass sie aufgrund eines sehr detaillierten kriminologischen Wissens entstanden sind. Die unterschiedlichen Methoden zur Identifizierung von Verbrechern aber haben

626 SCHRÖDER: 2003, 727. Jørgensen publizierte weitere Texte zur Erfassung biometrischer Daten, wie z. B. die 1926 in Deutschland veröffentlichte *Einzelfingerregistrierung*. Ein weiteres skandinavisches Beispiel für die Verarbeitung der Bertillonschen bzw. Henry-Galtonschen Prinzipien ist A. Daaes Werk *Fingeraftryk-Signalementer*, das 1907 in Kristiania erschienen ist.

eines gemeinsam. Es ist die Privilegierung des Blicks, die verknüpft ist mit dem Glauben an die Sichtbarkeit des Bösen.⁶²⁷

Dies kommt in einem Text von O. Klatt, königlicher Kriminalinspektor und Vorsteher der Zentrale des anthropometrischen Erkennungsdienstes für Deutschland, zum Ausdruck. Klatt schreibt: »Es sei hierbei gleichzeitig erwähnt, dass sich zum Messdienst nur jüngere Beamte mit guten Augen, schneller Auffassungsgabe und guter, nicht zu großer Handschrift eignen.«⁶²⁸ Deutlich wird die visuelle Komponente kriminologischen Arbeitens aber auch in der Form der Texte, die mit zahlreichen Bildern und Fotografien ausgestattet sind, die in den Polizeibehörden und Kliniken aufgenommen wurden. Bertillon erwähnt in *Das anthropometrische Signalement. Neue Methode zu Identität-Feststellungen* die Zahl von 100 000 Fotografien, die innerhalb der letzten 10 Jahre in Paris gesammelt, aber – zu seinem Leidwesen – nicht katalogisiert und kategorisiert worden seien.⁶²⁹ Mittlerweile sind die polizeilichen Aufnahmen von Verbrechern und Prostituierten, wie sie von Jurian Fox in *Sjæletyven* verwendet werden, durch eine Vielzahl an Veröffentlichungen über den kriminologischen Diskurs der Jahrhundertwende und dessen Einbeziehung der Fotografie sehr bekannt geworden.⁶³⁰ Sie zeigen Fototafeln mit Gesichtern, Ohren, Händen, Füßen etc. von männlichen und weiblichen Verbrechern. Hauptsächlich stammen die Reproduktionen aus Bertillons Werken bzw. aus deren Adaptionen in anderen Ländern.

Der Zusammenhang zwischen biometrischen Verfahren in Ethnologie bzw. Kriminologie und den technischen Bildmedien ist jedoch nicht einfach auf die zunehmende Dominanz des Sichtbaren und Körperlichen, den *visual turn*, zurückzuführen, sondern ist vielschichtiger und auch widersprüchlicher. Die sich in der Neuzeit und Moderne entwickelnden Wissenschaften, die sich mit der Klassifizierung und Einordnung des Menschen beschäftigen, wie Evolutionstheorie, Rasse(n)hygiene oder auch Genomanalyse, machen Differenzen jedoch hauptsächlich an visuellen bzw. körperlichen Eigenschaften fest. Sie folgen sowohl auf der Oberfläche als auch im Inneren des Körpers einem visuellen Distinkti-

627 Vgl. BECKER: 2002, 269.

628 KLATT: 1902, 2.

629 Vgl. BERTILLON: 1890, 4.

630 Vgl. u. a. GILMAN: 1992, Abb. 30; GUNNING: 1995, 25, 26, 30, 33; HOLZMANN: 2001, Kap. Indizien und Identifizierung, 99–113; SCHRÖDER: 2003, 727.

onsverfahren. Unterschiede zwischen »Rassen« werden so vor allem aufgrund von sichtbaren bzw. körpereigenen Dingen aufgetan. Dies betrifft zunächst die Oberfläche (Haut, Haarfarbe, Körpergestalt) und das Verhalten (Ausdruck, Mimik, Gestik, Auftreten, Handlungen, Inszenierung), darüber hinaus aber auch das Innere des Körpers. Ähnliches gilt für den Verbrecher, der aufgrund von körperlichen Eigenschaften nicht nur als ein solcher wieder erkannt, sondern bereits präventiv ausgesondert werden soll. Die körperliche Stigmatisierung der beiden Verbrecherfiguren Dr. Anthelmus Harmodi aus *Sjæletyven* und Manden med de 9 fingre aus der gleichnamigen Serie zeigen, dass in den Filmen die Somatisierung des Verbrechens sowie die Sichtbarkeit des Bösen verarbeitet wird.

In Bezug auf die Identifizierungsmaßnahmen lässt sich jedoch eine Bewegung vom Körper weg hin zu Repräsentationen desselben beschreiben. Eingangs wurde angemerkt, dass sich die Bestrafungspraxis von der Kennzeichnung durch bzw. am Körper, wie durch öffentliche Zurschaustellung und Brandmarkung, abgelöst wurde, was die Wiedererkennung und Aussonderung von Verbrechern zunächst erschwerte. Insofern musste man einen imaginären Körper des Verbrechers in Fotografien und der Aufzeichnung von Körpermaßen herstellen, der den »echten« Körper sozusagen repräsentierte und zu dessen Überführung beitragen konnte. Die Verwaltung solcher imaginärer Verbrecherkörper erforderte einen hohen bürokratischen und personellen Aufwand.

Eine weitere Einschränkung der These eines unmittelbaren Zusammenhangs von Fotografie und Kriminologie als zwei Bereiche, die sich gegenseitig bedingen, geht aus Alphonse Bertillons Texten selbst hervor, der ein durchaus zwiespältiges Verhältnis zur Fotografie hatte. Zwar lassen sich mit Hilfe von Fotografien Gesichter, Mimik, Gestik sowie die Körperhaltung von Individuen dokumentieren, doch sind diese, wie Bertillon feststellt, »kostspielig und trügerisch.«⁶³¹ Das liege zum einen an der unübersehbaren Masse an Bildern, deren Katalogisierung und Ordnung einen wesentlichen Aspekt des Bertillonschen Systems darstellt. Zum anderen aber würden die Metamorphosen und Veränderungen der Verbrecher Fotografien zu einem ungenügenden Beweismaterial machen, da sie sich so verstellen könnten, dass sie allein aufgrund des Gesichtes nicht wiederzuerkennen seien. Deshalb, so Bertillon, hätte »ohne an dem

631 BERTILLON: 1890, 20.

Verfahren irgend eine Abänderung vorzunehmen, mit einfacher Hinzufügung einiger Faktoren [...] die anthropometrische Methode ohne Photographie dieselben Erfolge vorgewiesen wie früher.«⁶³² Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war, wie Bertillons Werk zeigt, die fotografische Dokumentation zur Identifizierung von Verbrechern teilweise schon überholt. Nichtsdestotrotz gilt, dass Fotografien und andere visuelle Reprints biometrischer Daten nach wie vor eine wichtige Rolle für die Strafverfolgung spielen.

Anders ist dies in Bezug auf den Film. Denn obwohl das Kriminalwesen für den Film von ungebrochenem Interesse ist, spielt der Film umgekehrt in der kriminologischen Praxis eine untergeordnete Rolle. Dies hat ökonomische und praktikable Gründe. Die ersten Filmkameras waren laut, schwer und teuer, so dass ein unauffälliges Aufnehmen von Straftaten sowie die Dokumentation von gefassten Verbrechern zu deren Wiedererkennung nicht möglich gewesen wären. Jedoch auch später wurde der Film nicht zum Zweck der Identifizierung von Verbrechern eingesetzt. Erst seit der Entstehung von Videokameras spielen filmische Aufnahmen in der Strafverfolgung und vor allem im Überwachungssystem eine Rolle. Stephen Bottomore weist in einem Aufsatz zum Thema der Zeugenschaft im frühen Kino darauf hin, dass es wohl einzelne Detektive gegeben habe, die den Film zur Überführung von Straftätern heranzogen – erwähnt wird hier Henry Slater, der sich seinerzeit als berühmtester Detektiv Englands rühmte und angibt, bereits 1897 mit Filmaufnahmen gearbeitet zu haben. Spielfilme, die die Kamera als Figur der Zeugenschaft thematisieren, gibt es dagegen, wie Bottomore aufzeigt, unzählige.⁶³³

Blickt man auf den ethnografischen Diskurs, lässt sich ein ähnlich ambivalentes Verhältnis gegenüber Film und Fotografie formulieren, wie man es im kriminologischen Diskurs beobachten kann. Auch hier kommt neben einer affirmativen Haltung immer wieder Misstrauen zum Ausdruck, da die Möglichkeit zur realistischen und authentischen Repräsen-

632 BERTILLON: 1890, 18.

633 Dabei gilt das Interesse aber nicht so sehr dem Verbrechen als vielmehr der Untreue von Ehepartnern. (Vgl. BOTTOMORE: 1985.) In Louis Feuillades *Une erreur tragique* von 1913 etwa wird imaginiert, wie ein braver Ehemann mit seiner Frau ins Kino geht und diese dann im Film Arm in Arm mit einem anderen Mann auf der Leinwand auftauchen sieht. Diese Entdeckung führt jedoch zu einer erneuten Straftat, da der betrogene Ehemann versucht, den Liebhaber zu töten. (Vgl. GUNNING: 1995, 32.)

tation des Fremden in Fotografie und Film in Frage gestellt wird und das Gegenteil des vom *visual turn* beschworenen Primats des Sichtbaren artikuliert. Zwar lässt sich in der anthropologischen Ethnologie des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zunächst ein ähnlicher fotografischer Exzess beobachten, wie es ihn in der frühen kriminologischen Forschung gegeben hat. In Bezug auf die Ethnologie um 1900 ist, genauer formuliert, von einem medialen Exzess zu sprechen, da die ›Fremden‹ mit den unterschiedlichsten Methoden aufgenommen wurden, was vom Grammophon bis zu Wachsfiguren reicht. Auch das Medium Film bzw. dessen Vorformen wurden zu ethnologischen Studien eingesetzt, wie Fatimah Tobing Rony in ihrem Buch *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle* am Beispiel des französischen Arztes Félix-Louis Regnault aufführt. Regnault machte, fasziniert vom devianten Körper, zahlreiche chronofotografische Bewegungsaufnahmen von Afrikanern und sonstigen ›Anderen‹, vor allem auf der Völkersausstellung 1885 in Paris.⁶³⁴ Für ihn war, wie Rony darstellt, Film ein Mittel der wahren, wissenschaftlichen Repräsentation. Er ist aber damit jedoch eher eine Ausnahme geblieben. Andere Studien zeigen, dass es im Umfeld ethnografischer Verwendung von Fotografie und Film eine verstärkte Auseinandersetzung über die Qualität und besonders die Authentizität solcher Fotografien gab. Denn obwohl man zwar davon ausging, dass, wie Wolfgang Kabatek in einem Aufsatz über die Verwendung von Fotografien in einer ethnologischen Zeitschrift betont, die Fotografie fähig sei »bei fachgerechter Anwendung [...], frei von den Einwirkungen menschlicher Imagination objektive Aufzeichnungen des Sichtbaren mit einer bis dato unbekanntem Detailgenauigkeit zu liefern«,⁶³⁵ wurde die Manipulierbarkeit der Bilder zu einem wachsenden Problem.⁶³⁶ Alison Griffith stellt in ihrer Studie *Wondrous*

634 RONY: 1996, Kap. I, hier 45.

635 KABATEK: 2004, 146.

636 Dieses glaubte man mit Verfahren wie der Autotypie kontrollieren zu können. Die Autotypie ist ein Reproduktionsverfahren, bei dem das Bild während der Belichtung mit Hilfe eines Rasters in verschieden große schwarze Punkte unterschiedlicher Farbdichte zerlegt wird. Damit war es, so Kabatek, »erstmalig möglich, eine Schwarzweißphotographie im Hochdruck entsprechend ihrer Graustufen zu reproduzieren. Zuvor konnten Photographien mit Hilfe unterschiedlicher Tiefdruckverfahren (Photogravüre, Lithographie etc.) lediglich getrennt vom Text vervielfältigt und nachträglich in den Text eingesetzt werden.« (KABATEK: 2004, 145.) Die durch die Autotypie ermöglichte industrielle Einbindung von Fotografien in das Druckverfahren hatte zur Folge, dass die Manipulationsmöglichkeiten reduziert und somit die Detailgenauigkeit und Wirklich-

Difference: cinema, anthropology and turn-of-the-century visual culture dar, dass das ethnografische Bild bald ersetzt wurde durch die Beschreibung der fremden Kultur, von der man sich eine holistischere Wiedergabe versprach.⁶³⁷ Griffith betont, dass das Misstrauen gegenüber der Echtheit von reproduzierbaren und damit auch manipulierbaren Bildern das Verhältnis von Anthropologie und Ethnologie gegenüber der Fotografie und vor allem gegenüber dem Film von Beginn an prägte. Dass der Film, obwohl er eigentlich für die Belange der Feldforschung gut geeignet wäre, nur zögerlich eingesetzt wurde, sei, so Griffith, vor allem dem Widerspruch auf wissenschaftliche Plausibilität und dem visuellen Spektakel des Kinos, geschuldet. Sie schreibt:

Anthropology's encounter with early cinema took place as the young subject matured into a full-fledged academic discipline. Cinema's coincidence with anthropology's professionalization around the turn of the century was not, however, altogether good news for ethnographic film. Due to the low cultural esteem of cinema, scientists were more fearful of the contaminating popular associations of cinema than they were of those of photography. [...] Ethnographic films from the early cinema period are therefore best characterized as modes of enunciation that move freely between commercial genres such as the home movie, scientific demonstration film, observational ethnographic film, and travelogue.⁶³⁸

Inwiefern lässt sich aber dennoch ein Zusammenhang zwischen Film und Kriminologie denken, der nicht die Nutzung des Films in der kriminologischen Forschung ins Visier nimmt und über die anhand der Filmbeispiele *Det bertillonske System* und *Sjæletyven* belegten Faszination für kriminologische Praktiken hinausgeht?

Betrachtet man noch einmal die bereits ausführlich beschriebene Schlusszene von *Sjæletyven* und deren Entwurf eines Doppelbildes von Kriminalgeschichte und Melodrama, die als metafiktionale Reflexion auf Medium und Genre bezeichnet wurde, lässt sich ein weiteres Feld eröffnen: das der strukturellen Beeinflussung. Tom Gunning stellt dar, dass die kriminologischen Methoden die Form der Detektivgeschichte sowie

keitsnähe erhöht wurde. Weitere wichtige Bestandteile auf dem Weg zu einer authentischeren Fotografie waren die Entwicklung kleinerer Kameras sowie neuen Film-materials.

637 Vgl. GRIFFITHS: 2002, 313.

638 GRIFFITHS: 2002, 318. Auch Rony untersucht in ihrem Buch populäre Filme und deren Verwendung ethnografischer Methoden sowie deren Wirkung in der Öffentlichkeit wie beispielsweise *King Kong* oder *Tabu*.

des Melodramas übernehmen. Bertillon selbst habe die melodramatische Struktur der Kriminologie, die das Narrativ des verlorenen, vertauschten und wiedergefundenen Kindes aufgreife, erkannt.⁶³⁹ Erweitert man die Interpretation des Doppelbildes am Ende von *Sjæletyven* in diesem Sinne, so kann man die Verbindung eines melodramatischen Narrativs mit dem Prinzip der Aufklärung als Verweis auf die Struktur der Kriminologie selbst betrachten. Die Figur der Judit, vom Verbrecher hypnotisiert und in die Irre geleitet, übernimmt die Rolle des verloren gegangenen und wiedergefundenen Objektes. Der Detektiv ist zugleich ein rationaler Aufklärer und ein behütender, gefühlvoller Vater bzw. potentieller Ehemann, der das ihm anvertraute Gut schützend in die Arme nimmt. Die melodramatische Kriminalgeschichte lässt somit einen zweifachen Bezug zwischen Filmgeschichte und Kriminologie erkennbar werden: Neben der anhand von Noel Burchs Thesen beschriebenen konstitutiven Eigenschaft der Verfolgungsjagden, die die Illusionskraft und die Narrativisierung des Films unterstützt, ist die Struktur der Aufklärung und des Wiederfindens paradigmatisch. Methoden der Entzifferung und Enthüllung kennzeichnen sowohl den Prozess kriminologischer Nachforschungen als auch den Kriminalfilm, die so zu einer Neustrukturierung des Denkens führte.⁶⁴⁰

Über die strukturelle Analogie hinaus, die sich auf der Ebene des Plots bewegt, lässt sich eine Vergleichbarkeit zwischen Film und Kriminologie auch in Bezug auf die Techniken der Darstellung beschreiben. Dies gilt speziell für die Großaufnahme. Viele frühe Filmtheoretiker haben die Großaufnahme, besonders die des Gesichts, näher untersucht, wie etwa Rudolf Arnheim,⁶⁴¹ Siegfried Kracauer und Béla Balázs. Letzterer hat sich besonders ausgiebig den Studien des Details gewidmet. Balázs bezeichnet die Großaufnahme als »Poesie des Films«,⁶⁴² als »Kunst der Betonung«,⁶⁴³ als »stummes Hindeuten auf das Wichtige und Bedeutsame«, wodurch das Gezeigte gleichzeitig eine Interpretation erfährt. Die eingeblendete Großaufnahme wurde bereits um 1900 von G.A. Smith,

639 Vgl. GUNNING: 1995, 32.

640 Vgl. GUNNING: 1995, 22.

641 Vgl. ARNHEIM: 2002.

642 BALÁZS: 1982, 53.

643 BALÁZS: 1982, 50.

einem englischen Filmemacher, verwendet.⁶⁴⁴ Die Großaufnahme eines bestimmten Objekts wurde in eine normale Filmfolge eingeblenet und so durch Montage ein neuer Sinnzusammenhang konstruiert.⁶⁴⁵ Institutionalisiert ist sie allerdings erst seit ungefähr 1918. Dass in die Ästhetik der Großaufnahme, zumal wenn sie das Gesicht ins Zentrum stellt, die kriminologische Porträtfotografie eingeht, ist allerdings nicht der Fall. Großaufnahmen des Gesichts werden im frühen Film dagegen vielmehr eingesetzt, um Liebesnöte, moralische Qualen, Gewissensentscheidungen und Verzweiflungssituationen darzustellen, und nicht so sehr um die Physiognomien von Verbrechern analysierbar zu machen.⁶⁴⁶ Blickt man jedoch umgekehrt aus der Perspektive der Kriminologie auf die filmische Technik der Großaufnahme, so lässt sich eine Aktualisierung älterer Praktiken beschreiben: Claudia Schmölders weist darauf hin, dass die Physiognomik, die »Lehre von der Körperdeutung im weitesten Sinne, populär auch als ›Gesichtslesekunst‹ verstanden, [...] in der Frühzeit von

644 Vgl. CERAM: 1965, Abb. 281. Ceram nennt das Beispiel von *A Big Swallow*, sinngemäß übersetzt mit Gefräßigkeit, ein Film, in dem das Gesicht eines Mannes immer näher kam, bis die Leinwand schließlich von seinem offenen Mund völlig ausgefüllt war.

645 Einen ähnlichen Effekt kann man anhand der Tieraufnahmen in *Lovejagten*, im dritten Maharadja-Film sowie in *The Son of the Sheik* beobachten. In den beiden zuletzt genannten Filmen wird durch die Montage eine Analogie zwischen den dargestellten Frauen und den Affen bzw. Papageien erwirkt. In *Lovejagten* dienen die Großaufnahmen von Tieren, die zwischen die Bilder der Löwenjäger auf der Pirsch geschnitten werden, der Herstellung eines exotischen Raumes.

646 In Benjamin Christensens *Det hemmelighedsfulde X* [Das geheimnisvolle X] ist zum Beispiel eine der wenigen frontal aufgenommenen Einstellungen eines Gesichts dem Ausdruck der Verzweiflung der Frau vorbehalten. Es wird in dem Moment gezeigt, als ihr klar wird, dass es ihr, zwar abgewiesener Verehrer Graf Spinelli ist, der die dem Ehemann anvertrauten Geheimdokumente geöffnet und an den Feind weiterverbreiten wollte. Die dänische Armee fängt die Brieftaube mit der Botschaft ab, was zur Verhaftung des Ehemanns und dessen Todesurteil führt, das jedoch in letzter Minute abgewendet werden kann. Innerhalb des dänischen Kriminalfilms ist Benjamin Christensen eine der zentralen Figuren. Gerade im Hinblick auf den Gebrauch technischer Medien sowie unterschiedlicher Modi der Kommunikation sind seine Filme eine Fundgrube. Briefe, Telefon, Telegraf, Brieftauben, Depechen und reitende Boten sind nur einige der Kommunikationsmittel, deren sich die Verbrecher gleichermaßen bedienen wie die Verfolger. In *Det hemmelighedsfulde X* spielt überdies eine Fotografie eine entscheidende Rolle in der glücklichen Wendung der dramatischen Geschichte. Da beide Filme aber nur bedingt auf Orientalismen und Exotismen hin zu untersuchen sind – den Namen Graf Spinellis, der Spion und Verräter in *Det hemmelighedsfulde X*, könnte man gleichermaßen wie die Anbindung des, allerdings unschuldigen, Mörders in *Hævnens Nat* [Die Nacht der Rache] an den Zirkus als exotisierende Strategien betrachten –, soll an dieser Stelle nicht näher auf sie eingegangen werden. (Vgl. HEITMANN: 2006.)

Fotografie und Film aus ihrer antik-okkulten Randständigkeit hervor – und modernisiert in den Dienst der neuen Medien treten [konnte], genauer in den Dienst der so genannten Pathognomik.«⁶⁴⁷ Dabei stellt der physiognomische Diskurs ein Bindeglied zwischen unterschiedlichen Disziplinen wie Biologie, Medizin, Kunstgeschichte, Philosophie, Kunst und Film dar.⁶⁴⁸ Sowohl in der Kriminologie als auch im Film geht es verstärkt um das Detail.

Friedrich Kittler verweist auf die metafiktionale Verwendung von Großaufnahmen im Film. Er schreibt: »Großaufnahmen sind nicht nur »Objektivierungen« der Aufmerksamkeit; die Aufmerksamkeit selber erscheint auch umgekehrt als Interface einer Apparatur.«⁶⁴⁹ Bertillons Biometrie ist für Kittler, ebenso wie Claude Charcots Ikonografie der Hysterie, Zeichen einer zunehmenden Fragmentarisierung des Menschen, die »den einen Menschen der Philosophie in zahllose Verbrecher und Verrückte zerhacken«,⁶⁵⁰ wodurch »Doppelgänger über Doppelgänger«⁶⁵¹ entstehen würden. Kittler bezieht sich auf die Herstellung von Serienbildern, die die Bewegungsabläufe der betreffenden Person ablichten und so die Entfremdung des Menschen von seinem eigenen Bild vorantreiben würden.

Kittlers Bemerkungen führen zu den Zweifeln an der Echtheit der Bilder zurück, die sowohl im Kontext von kriminologischen als auch ethnologischen Studien artikuliert wurden. In vielen Kriminalfilmen geht es um Maskierungen, Verkleidungen und sonstige Identitätswechsel. Der bekannteste orientalische Verbrecher der dänischen Filmgeschichte, Gar el Hama, ist ein Meister der Täuschung. Anders als in *Sjæletyven*, wo das Kombinationsvermögens des Detektivs Jurian Fox auf Basis von Fotografien ohne größere Schwierigkeiten die Überführung des maskierten und orientalisierten Hypnotiseurs Anthelmus Harmodi als dänischer Verbrecher Caspar Ronald herbeiführt, gelingt es Gar el Hama immer wieder, seinem Gegenüber seine wahre Identität zu verschleiern und so wieder-

647 SCHMÖLDERS: Mai 2003, o. S.

648 SCHMÖLDERS: Mai 2003, o. S.

649 KITTLER: 1986, 242. An dieser Stelle geht es ihm allerdings nicht um die Großaufnahme von Gesichtern, sondern von Revolvern, die in der, von Kittler behaupteten, historischen und strukturellen Analogie zum Film immer selbstreflexiv seien.

650 KITTLER: 1986, 228.

651 KITTLER: 1986, 228.

holt der Polizei zu entfliehen. Mit Bildern und Fotografien wäre ein Gar el Hama nicht zu identifizieren, sondern es bedarf einer komplexeren Beweisführung.

Die in Kriminalfilmen dargestellten Prozesse der Maskierung und Verkleidung thematisieren die Täuschbarkeit visueller Erscheinungen sowie die Entstehung imaginärer Körper. Damit greifen viele Kriminalfilme nicht nur eine Debatte der zeitgenössischen kriminologischen Forschung auf, sondern verhandeln diese auf neue Art und Weise. Während manche kriminologische Texte zwar die Tauglichkeit von Fotografien bzw. Filmaufnahmen als Grundlage der Identifikation von Verbrechern in Frage stellen, erreicht das Spiel mit der Uneindeutigkeit und Vervielfältigung von Bildern im Film eine metafiktionale Ebene, die nicht nur Reflexionen über das eigene Medium enthält, sondern auch die Faszination des Fremden im frühen Kino in Szene setzt. Der Verbrecher wird zum Symbol des ›Anderen‹ schlechthin, zum Ausgestoßenen und vom Konsens der Gesellschaft Gejagten. Als Maskierter, Uneindeutiger oder Doppelgänger steht er Pate für die Filmkunst selbst, die sich eben jenen Strategien verschreibt. Die Alteritätsdiskurse des Kriminalfilms erweisen sich somit als höchst komplex und medienreflexiv und greifen darüber hinaus Kernpunkte der Frage nach dem frühen Kino und der Faszination des Fremden auf. Dies geschieht sowohl auf medialer als auch auf diskursiver Ebene. Wie die spezifische Anbindung an Modernität, die Frage nach Film und Gewalt und deren Zusammenhang mit Prozessen der Wahrnehmung sowie die Techniken der Großaufnahme und der Kamerafahrt gezeigt haben, können mit dem Genre des Kriminalfilms zentrale Aspekte der frühen Filmgeschichte untersucht werden.

In Bezug auf die Differenzierung zwischen Norm und Alterität, dem Vertrauten und dem Fremden stellen orientalistische Kriminalfilme indes eine Verschärfung dar, da hier die Suche nach dem Unterschied um so deutlicher hervortritt. Die beschriebene Faszination an der Sortierung und Kategorisierung des Verbrecherkörpers in kriminologischen Praktiken erinnert an rassentheoretische Texte, in denen ebenfalls akribisch versucht wurde, das ›Andere‹ per Körpereigenschaften zu bestimmen. Als gemeinsame Bewegung von Kriminologie und Ethnologie lässt sich also die Herstellung von imaginären Körpern beschreiben, die eine zweite Realität schaffen: ein Raster, in das das Fremde eingepasst wird. Dies aber ist ein Modus, der, wie die Beispiele gezeigt haben, in den Filmen zugleich hergestellt als auch dekonstruiert wird.

Teil 4

Vom Süden in den Norden, vom Stummfilm zum Tonfilm

[...] mod andre Egne, Steder, hvor Himlen er mere blaa, Solen mere gylden, mod Tropernes Palmer eller mod sneklædte Fyrreskove. (Urban Gad: *Filmen: Dens Midler og Maal*, 279.)

De særeste emner dukkede op. På det tidspunkt cirklede vi om noget, der hed »Den gule spion« kan jeg huske – / -: »Næh, Schnéevoigt – det må være noget dansk!« Et dansk kernestof! – Og min tanke søgte Blicher. »Præsten i Vejlbj! var jo så nærliggende og ligetil – som alle gode idéer, når de først er fundet!« (Fleming Lyng: *Tonefilmens første år - og lidt til!*, 108.)

8 Interferenzen zwischen Tropen- und Polardiskurs

Im Schlusskapitel seines umfangreichen Werkes *Filmen. Dens Midler og Maal* resümiert Urban Gad, dass der Film den Menschen wieder die Fähigkeit zur Sehnsucht verleihe »mod andre Egne, Steder, hvor Himlen er mere blaa, Solen mere gylden, mod Tropernes Palmer eller mod sneklædte Fyrreskove.«⁶⁵² Die hier von Gad genannten geografischen Gegensätze von tropischen Palmen und schneebedeckten Nadelwäldern sollen abschließend zum Anlass genommen werden, Entwürfe des Polaren mit den zuvor diskutierten Darstellungen des Tropisch-Exotischen zu vergleichen. Es werden zusammenfassende Interferenzen und Unterschiede des Polar- und Tropendiskurses herausgearbeitet, wozu exemplarisch einige Filme aus dem großen Korpus an Polar-, Grönlands-, und Eskimo-⁶⁵³ und Eisfilmen herausgegriffen werden. Hierbei kristallisieren sich Ambivalenzen in der Konstruktion des Nordischen heraus, die sich durch eine Überblendung exotistischer und primitivistischer Motive mit einem hegemonialen Bild des Nordens ergeben. Es lassen sich so zentrale Topoi des exotistischen, orientalistischen und kolonialistischen Diskurses resümieren.

Im zweiten Teil des Kapitels werden die Veränderungen und Brüche aufgezeigt, die der Übergang zum Tonfilm bewirkt hat. Dies im Kontext von Überlegungen zu Imaginationen des Polaren zu tun, bietet sich inso-

652 GAD: 1919, 279. [nach anderen Gegenden, Orten, wo der Himmel blauer, die Sonne goldener ist, nach den Palmen der Tropen oder den schneebedeckten Nadelwäldern.]

653 Obwohl der Begriff Eskimo als pejorativ und abwertend gilt, gibt es dennoch einige sinnvolle Argumente, ihn im Zusammenhang mit Fragen nach Repräsentation und Konstruktion zu verwenden. Ann Fienup-Riordan weist darauf hin, dass es in der Analyse von Filmen hauptsächlich um Konzeptionen und nicht so sehr um Realitäten gehe: »First, my subject concerns image as much if not more than »reality«. The Eskimo, like the Indian is not an ethnographic fact, but a complicated and contradictory idea.« (FIENUP-RIORDAN: 1995, XVIII.) Außerdem fügt Fienup-Riordan an, dass die von ihr hauptsächlich untersuchten Menschen im Westen Alaskas sich selbst nicht als Inuit bezeichnen würden, sondern als die Yup'ik oder Yup'ik Eskimos. M. E. ist es jedoch im deutschsprachigen Kontext besser, das Wort Inuit zu benutzen, wenn man Teile der Bevölkerung Grönlands, Alaskas oder Kanadas benennen möchte. Korrekter wäre es, die spezifischen Namen der einzelnen Gruppen zu nennen. Wenn ich im Folgenden den Begriff Eskimo verwende, ist immer ein spezifisch historisch und kulturell gebundenes Konzept gemeint.

fern an, da der erste dänische Tonfilm – wobei diese Bezeichnung nicht unumstritten ist – ein Film mit dem Titel *Eskimo* ist. Die Schwelle zwischen Stumm- und Tonfilm ist, so die hier vertretene These, in Dänemark eng verbunden mit Nationalisierungs- und Alterisierungsprozessen, was sowohl anhand des Inhalts und Themas der zentralen Filme sowie auch durch die Tatsache dargestellt werden kann, dass der Tonfilm die Einübung einer neuen kulturellen Praxis notwendig machte. Vor dem Hintergrund der Überlegungen zu Konstruktionen von Alterität in und anhand des Stummfilms geht es um die Frage, inwieweit auch der Tonfilm als ein solches Paradigma herangezogen wurde bzw. werden kann.

Es ist auf die spezifische Rolle Grönlands in der dänischen Kolonialgeschichte zurückzuführen, dass abschließend der Polardiskurs aufgerufen wird. Historisch bedingt steht Grönland im Zentrum der dänischen Auseinandersetzung mit den polaren Regionen. Die dänische Herrschaft über Grönland etablierte sich über Jahrhunderte hinweg. Zur Kolonie wurde es 1814, ist dies aber im Gegensatz zu den dänischen Kolonien in Westafrika, Ostindien und der Karibik bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein. 1953 wird Grönland ein Teil Dänemarks und erhält schließlich 1979 Autonomie sowie eine selbstverwaltende Regierung. Grönland verspricht zwar auf den ersten Blick keine ähnlichen ökonomischen Vorteile wie die fruchtbaren tropischen Kolonien, die zudem als Sklavenmarkt dienten, doch erwiesen sich sowohl die Fischgründe als auch die Bodenschätze wie Kyrolith, Kohle, Marmor, Zink, Blei und Silber als profitabel für Dänemark. Insbesondere aber gilt dies für die Einrichtung des dänischen Handelmonopols des *Kongelige Grønlandske Handel*,⁶⁵⁴ das Dänemark bedeutende wirtschaftliche Gewinne verschaffte. Auch nach Verkauf der letzten tropischen Kolonie 1917 war so die andauernde Hegemonie Dänemarks in Grönland, deren Beeinträchtigung durch die USA während des 2. Weltkrieges sowie die spätere langsame Ablösung und Autonomisierung, aber auch das Fortdauern der Abhängigkeit wesentlicher Bestandteil des dänischen nationalen Selbstverständnisses und der dänischen Kultur. Der Verkauf der westindischen Insel St. Croix 1917 an die USA hing nicht nur mit dem Transfer einer großen Geldsumme, sondern auch mit dem Zugeständnis der Sicherung der dänischen Hegemonie auf Grönland zusammen.

654 [Königlichen Grönländischen Handels]

In diesem Kontext ist ein Blick auf die wichtigsten Stationen der dänischen Filmgeschichte interessant. Es fällt auf, dass sie von filmischen Imaginationen des Polaren kommentiert zu werden scheinen und so »vor nordlige Koloni«⁶⁵⁵ Gegenstand sich wandelnder Selbstbilder wird: Peter Elfelts 48 Sekunden lange Aufnahmen von 1897, *Kørsel med grønlandske hunde*,⁶⁵⁶ die als erster dänischer Film gelten, zeigen eine Schlittenfahrt des dänischen Kolonialverwalters in Grönland, aufgenommen im verschneiten Fælledpark in Kopenhagen. *Eskimo* von George Schnévoigt aus dem Jahr 1930, der nach einem Drehbuch von Helge Bangsted und Laurids Skands entstanden ist, wurde lange als erster dänischer Tonfilm gehandelt. Der 1956 auf den Markt gekommene Grönlandsfilm *Qivítóq* von Erik Balling markiert nicht nur den 50. Jahrestag der Nordisk Films Kompagni, sondern ist darüber hinaus einer der ersten Farbfilme, die in Dänemark gedreht wurden. August Billes Verfilmung von Peter Høegs *Frøken Smillas fornemmelse for Sne* könnte man als Teil des Booms dänischer Filme in den 1990er Jahren betrachten. Neben den erwähnten dänischen Polarfilmen schrieb auch Robert Flahertys *Nanook of the North* (1924), eine US-amerikanische Produktion, Filmgeschichte, da sie als einer der ersten ethnologischen Dokumentarfilme rezipiert wurde.

Die *long durée* des Polardiskurses in dänischen Filmen zeigt dessen Wichtigkeit für die Konstruktion des nationalen Bildes. Neben der kolonialen Funktion Grönlands sowie der Zuschreibung des Primitiven an die Eskimos spielt hierbei auch das Konzept des Nordens eine wichtige Rolle innerhalb des Polardiskurses. Hans Hauge versucht, diese Verzahnungen mit dem Begriff »Nordientalisme«⁶⁵⁷ zu fassen, den er einem Text des schwedischen Journalisten und Schriftstellers Oscar Hermers entlehnt. Angelehnt ist die Wortneuschöpfung ›Nordientalismus‹ an Saids Orientalismus-Konzept. Gemeinsam sei beiden Konzepten, dass sich der Diskurs ein ›Anderes‹ konstruieren müsse, um sich davon abgrenzen und dadurch Kontur verleihen zu können. Es gilt die Prämisse, dass der Norden durch den Nordientalismus ebenso erst erschaffen wurde wie der Orient durch den Orientalismus, d. h. auf Basis wissenschaftlicher und literarischer Texte beruht. Dies sei eine von Rassismus getragene Bewegung, da

655 BOESGAARD: 1930b, o. S. [unsere nördliche Kolonie]

656 [Fahrt mit grönländischen Hunden]

657 Vgl. HAUGE: 2001, 144–155. [Nordientalismus]

die Aufwertung des Nordens vor allem auf der Differenzierung und Herabsetzung von anderen Menschen, Gruppen, Völkern, »Rassen« basiere. Hauge bezieht den Begriff Nordientalismus vor allem auf die Konstruktion des Nordens als hegemoniale und dominante Ordnung. Er schreibt: »[...] af en eller anden grund har den nordiske race altid være den bedste, den stærkeste, den smukkeste, idealet.«⁶⁵⁸ Der Norden sei so keine geografisch lokalisierbare Größe, sondern eine imaginierte Gemeinschaft, ein Mythos, der bestimmte Charakteristika zu einer Einheit konstruiert.

Das im Nordientalismus Konstruierte stellt aber nicht einfach die Gegenseite von Orientalismus dar (den man ja auch als Orientalismen denken muss), sondern ist vielschichtiger. Nicht nur muss man zwischen unterschiedlichen Facetten des Nordens selbst unterscheiden – dies reicht von einem sehr nahen und vertrauten Norden bis zum äußersten Norden jenseits jeglicher Vertrautheit –, die je nach Perspektive ambivalent verhandelt werden, sondern die Entwürfe eines hegemonialen Nordens verschränken sich zudem mit Konzepten von Exotik, Primitivismus und Alterität, so z. B. in der Figur des Eskimos. Diese Verzahnung jedoch macht es sinnvoll, den Kontext des Nordischen in die Untersuchung von Darstellungen von Eskimos zu integrieren und nicht, wie etwa Ann Fienup-Riordan dies in Bezug auf Repräsentationen von Eskimos aus Alaska tut, den Begriff Orientalismus auf den Polardiskurs zu übertragen. Fienup-Riordan übertitelt ein Kapitel ihres Buchs mit »Eskimo Orientalism« und weist, wie auch Hauge, auf die Gemeinsamkeit beider Diskurse hin: »Just as representations of the Orient mirror the Occident in specific historical moments, so representations of Eskimos provide another window into the history of the West. Like the representation of the Orient, the representation of the Eskimo is about origins.«⁶⁵⁹ Genau hier kann man aber Hagues Begriff Nordientalismus fruchtbar machen, da er die Ambivalenz solcher Konzeptionen aufzeigt und neben den Parallelen zwischen Exotik- bzw. Orientalismuskurs und Polardiskurs auch Differenzen sichtbar werden lässt. Diese basieren auf einer Hierarchisierung des Fremden, die das Polare deutlich anders akzentuiert als die bisher beschriebenen Topoi des Exotischen, Orientalischen und des Primitiven. Obwohl sich also Polar- und Tropendiskurs im Hinblick auf koloniale

658 HAUGE: 2003, 144. [...] aus irgendwelchen Gründen war die nordische Rasse immer die beste, stärkste, schönste, das Ideal.]

659 FIENUP-RIORDAN: 1995, XI.

Paradigmen und primitivistische Kategorisierungen sehr nahe stehen, das Polare als eine Variante der genannten Topoi ausgemacht werden kann und es ebenso chronotopologischen und hierarchischen Distanzierungen von einem als zivilisiert beschriebenen Standpunkt des Eigenen unterworfen ist, lässt der hegemoniale Diskurs über den Norden ein differenziertes Bild dessen entstehen.

Zunächst jedoch fällt die Tatsache auf, dass Imaginationen des Polaren Teil zeitgenössischer Metavorstellungen des Exotischen im 19. und 20. Jahrhundert sind.⁶⁶⁰ Zwei Beispiele aus dem Kontext eines der bekanntesten Polarfilme sowie ein Blick auf die Bedingungen der Filmproduktion, d. h. eine Untersuchung von Werken bestimmter Regisseure und Karrieren von Schauspielern, können dies erläutern. In einer Anzeige der deutschen Zeitschrift *Der Film* aus dem Jahr 1924 ist unter dem Text: »Nanuk. Der große amerikanische Eskimo-Film erzielte Wochen ausverkaufter Häuser bei der Berliner Uraufführung in der Alhambra am Kurfürstendamm« ein Hinweis auf den nächsten großen »Geschäfts-Film« abgedruckt, der einen »Blick in die Tiefen der Seele, Hypnose und Suggestion bringt u. a. hochinteressante Einblicke in die Geheimnisse des Hypnotismus und bisher noch nie gezeigte indische Fakiraufnahmen.«⁶⁶¹ Hier spielt besonders das Element der Faszination am Exotischen eine Rolle, die Eskimos gleichermaßen wie indische Fakire und hypnotische Zustände zur Attraktion machen. Auch Alfred Kerr nimmt den in der Anzeige erwähnten Film *Nanook of the North* des US-amerikanischen Regisseurs Robert Flaherty zum Anlass, um über die geografische Beliebtheit des Exotismus zu reflektieren. Kerr schreibt:

Man sieht, wie Mann und Weib und Kind und Hunde leben. Walroßmord, Robbenfang, Kajakpaddeln. Bau von Schneehütten für die Nacht. Eis-Einsamkeit. Polarsturm. Etwas Erschütterndes./Denn es ist der Frühmensch – hier auf der Mitternachtsscholle, stehengeblieben im Urstand. (Wie er anderswo, unter sehr heißem Himmel, als Buschmann stehenblieb, ...ich las neulich das in der Tatsachenordnung so starke Buch des schlesischen Professors Wilhelm Volz: »Tiger, hilf mir« – Voller Wunder). Ja, Menschen, durch etliche Jahrtausende von einander getrennt, leben doch zur selben Zeit. Vormenschen sind Mitmenschen. Die Zeit ist verdammt relativ.... Ich weiß, ich weiß es.⁶⁶²

660 Vgl. GÖTTSCHE-ELTEN: 2001, 138.

661 Werbeplakat in *Der Film* 1924, o. S.

662 KERR: 1924, 194.

In Kerrs Text werden Verbindungen zwischen der Kultur der Eskimos zu der Afrikas hergestellt, genauer, zum so genannten Buschmenschen, der ebenso wie der Eskimo als Inbegriff des Primitiven gilt. Im Gegensatz zu den afrikanischen, asiatischen oder südamerikanischen Kulturen, die als archaisch, kannibalistisch, gefährlich und deshalb als zu zivilisieren gelten, aber ist die Kultur der Inuit auch im 20. Jahrhundert noch Vorbild für die Figur des edlen Wilden, der nicht so sehr zivilisiert werden muss, sondern eher in einer Art Quarantäne der Nachwelt als Beispiel für ein ursprüngliches und authentisches Leben erhalten werden soll. Kerrs Text zeigt neben der Parallelisierung von Eskimo und Buschmensch darüber hinaus, dass die Verortung des Polaren nur ungenau ist, da es ohne erkennbare Unterschiede in Grönland, in Alaska oder einer prähistorischen Eiszeit angesiedelt und so ein gereinigtes, anachronistisches und stereotypes Bild von Eskimos entworfen wird.⁶⁶³ Der von Kerr vorgenommene Verweis auf die Verbindung zwischen den so genannten primitiven Menschen und einer prähistorischen Zeit ist ein übliches Verfahren, um deren Distanz zur Zivilisation zu markieren. Die Verbindung zur Eiszeit stellt eine Sondersituation im Polardiskurs dar, die aber äußerst wirkmächtig ist.⁶⁶⁴

Trotz der geografischen und kulturellen Beliebigkeit in der Konstruktion des Polaren lassen sich, wenn man genauer hinblickt, jedoch Ambivalenzen und graduelle Unterschiede erkennen, die an bestimmten Orten

663 Es lassen sich darüber hinaus auch Parallelen zum Genre des (alpinen) Bergfilms ausmachen. (Vgl. RAPP: 1997.)

664 Gerade *Nanook of the North* wurde als Reise in die Vorzeit rezipiert, wie Textstellen aus weiteren Rezensionen belegen. Ein Dr. M- schreibt in der Zeitschrift *Licht-Bild-Bühne*: »Hunderttausende von Jahren träumen wir uns zurück: Da sind sie wieder, die Menschen der Eiszeit, die großen Jäger und Höhlenbewohner! Spring lebendig nur, nicht wie jene toten Ausgrabungen der Museen.... Sie sind glücklich und zufrieden in ihrer Wüstenei, denn sie kennen es nicht besser.« (Dr. M-: 1924, o. S.) Im *Filmkurier* bemerkt am 12.12.1924 ein unbekannter Autor: »Das große Gefühl, das dieser Film vermittelt, ist vor allem, daß hier die Menschennatur sozusagen an der Quelle zu studieren ist.« (*Filmkurier*, 12.2.1924, o. S.) In der gleichen Ausgabe notiert Willy Haas über *Nanook of the North* ähnliche Gedanken: »Man sagt sich, dass wir alle einmal so angefangen haben – als Mitteleuropa ebenso vereist war wie heute das Eskimoland. Später ist aus dem Geschlecht solcher menschengestaltigen Raubtiere ein Goethe, ein Kant, ein Rousseau hervorgegangen. Die Kinder Nanuks, diese braunen, struppigen, drolligen kleinen Halbtierchen, die täglich sorgsam von der Mutter mit ihrem Speichel gereinigt werden – sie haben also noch allerhand Möglichkeiten vor sich.« (HAAS: 1924, 59.)

und Gegenden festgemacht werden. In der Konstruktion Grönlands z. B. wird die West- völlig anders wahrgenommen als die Ostküste. Dies ist damit zu begründen, dass Ostgrönland viel später als Westgrönland in Kontakt mit den Kolonialmächten geriet. Während sich an der stärker besiedelten südwestgrönländischen Küste schon früher die Kulturen mischten und die Dominanz der dänischen Kultur zunehmend sichtbar wurde, ist der Osten Grönlands relativ lange von europäischen Expeditionen unerforscht geblieben. Die Ostküste galt so als wilder und primitiver, aber auch als reiner und edler als die Westküste, was auch auf die dort ansässige Bevölkerung übertragen wurde.⁶⁶⁵

In den folgenden Unterkapiteln sollen einzelne zentrale Topoi der Verwandtschaft zwischen Tropen- und Polardiskurs dargestellt werden, wie der Zusammenfall des Fiktiven mit dem Dokumentarischen, der Norden als Ort von Reinheit und Ursprünglichkeit sowie aber auch der Auflösung von Geschlechtern und der Besessenheit. Untersucht werden hauptsächlich zwei Filme, die im kinematographischen Diskurs über das Polare eine zentrale Rolle einnehmen: Robert Flahertys *Nanook of the North*, der zwar eine US-amerikanische Produktion ist, aber im kinematografischen Polardiskurs eine derart zentrale Rolle einnimmt, dass alle späteren Polarfilme mit ihm zusammenhängen. Insofern ist eine Analyse dieses Films hinsichtlich dänischer Kontexte relevant. Auch Schnéevoigts *Eskimo*, der wiederum der zentrale Film im dänischen Kontext ist, steht mit *Nanook* in Verbindung.

In die Analysen gehen die Ergebnisse zweier Dissertationen ein, die in den letzten Jahren zum dänischen Polar-, Eskimo- und Grönlandsfilm erschienen sind. Walter Sperschneider versucht in seiner Dissertation *Der fremde Blick - Eskimos im Film: eine vergleichende Untersuchung zum Darstellen und Verstehen des Fremden im Film am Beispiel der Inuit Grönlands* eine umfassende Analyse möglichst aller dänischer Filme, die sich mit Grönland auseinandersetzen. Es handelt sich vor allem um Dokumentarfilme, nur 26 der 409 genannten Filme sind fiktional. Dabei betont auch Sperschneider, dass »gerade die Klassiker des Spielfilms über Grönland [...] von besonderer Bedeutung im Grönlandsdiskurs sind.«⁶⁶⁶ Dazu gehören neben *Eskimo* und *Qivitoq* von Erik Balling

665 Vgl. GANT: 2004, 46.

666 SPERSCHNEIDER: 1998, 61.

auch *Palos Brudfærd*, ein 1934 von Friedrich Dalsheim inszenierter Film nach einem Skript von Knut Rasmussen. Sperschneider nennt drei Paradigmen des Polardiskurses, nach denen er die von ihm untersuchten Filme aufteilt. Erstens gehe es um Kulturkontakte und deren Einfluss auf die jeweilige Konstruktion von Kultur. Zweitens werde in den Filmen ein ethnografischer Blick entwickelt, der die Kultur der Inuit darstelle. Und drittens gehe es um die Etablierung von Helden, die sich auf ihren Expeditionen in Grönland bewähren sollen. Die drei Diskursfelder bestehen, so Sperschneider, nicht unabhängig von einander, sondern überlappen und bedingen sich gegenseitig.⁶⁶⁷ Erik Gant nimmt in seiner Arbeit *Eskimotid: analyser af filmiske fremstillinger af eskimoer med udgangspunkt i postkolonialistik teori og med særlig vægtning af danske grønlandsfilm* einen ähnlichen Ausgangspunkt wie Sperschneider, konzentriert sich allerdings verstärkt auf den Spielfilm und verfolgt eine deutlich postkolonial geprägte Perspektive. Da Gants Arbeit das gesamte 20. Jahrhundert abdeckt, widmet sie dem in dieser Studie untersuchten Zeitausschnitt 1900-1930 nur einen relativen kleinen Raum, füllt diesen aber mit anregenden und neuen Thesen, auf die im Folgenden immer wieder zurück zu kommen ist. Besonders zu erwähnen ist die Verbindung filmästhetischer Erkenntnisse mit historischen und kulturgeschichtlichen Momenten, die Gants Arbeit auszeichnet.

8.1 Über Authentizität und Fiktionalität

Der Film *Nanook of the North* des US-amerikanischen Regisseurs Robert Flaherty von 1924 wurde zu einem Welterfolg und löste ein verstärktes Interesse für die Inuit aus. Obwohl Flahertys Film in Dänemark nicht vergleichbare Erfolge feiern konnte wie beispielsweise in Deutschland, ist er dennoch für die dänische Produktion von Polarfilmen von großer Bedeutung, da er viele Elemente enthält, die als Dominanten in den Polardiskurs eingehen. Bereits in den späten 1910er Jahren unternahm Flaherty eine Reise in die Arktis, um einen Film über den Inuit Nanook und dessen Familie zu drehen. Das Material wurde bei einem Brand des Filmstudios vollständig vernichtet, so dass der 1924 auf den Markt gekommene Film auf neuen Aufnahmen aus den 1920er Jahren beruht. 1947 kam eine vertonte Version von *Nanook of the North* in die Kinos, in der ein Spre-

⁶⁶⁷ Vgl. SPERSCHNEIDER: 1998, 20–21.

cher das Geschehen auf der Leinwand kommentiert. Der Film zeigt das Leben einer Inuit-Familie in Nordalaska, die von der Kamera dokumentarisch vom beginnenden Frühling bis in den dunklen Polarwinter begleitet wird. Gerühmt wurde Flahertys Film vor allem aufgrund einer neuartigen Art und Weise der Dokumentation, der völligen Zurücknahme des Regisseurs, der seine Protagonisten agieren und spielen lasse, ohne als außerfilmische Instanz Einfluss darauf zu nehmen.⁶⁶⁸

In der neueren Forschungsliteratur wurde immer wieder darauf hingewiesen, dass der Film trotz des scheinbar dokumentarischen Charakters sehr stark inszeniert ist.⁶⁶⁹ So wurde die Familie, die aus Nanook, dessen Frau Nyla, deren zwei Söhne sowie der Schwester Nylas und deren Kind besteht, von Flaherty für den Film zusammengestellt. Es ist folglich keine ›authentische‹ Familie. Darüber hinaus werden im Film Jagdstile und andere Gebräuche der Inuit gezeigt, die Mitte der 1920er Jahre so längst nicht mehr praktiziert wurden. Dies gilt beispielsweise für eine Walrossjagd mit Harpunen, wobei es längst üblich war, mit Gewehren zu jagen. Es sind jene als fiktiv zu bezeichnenden, anachronistischen Passagen des Films, die in der Rezeption den größten Widerhall fanden.⁶⁷⁰ An besagte Walrossjagd schließen sich Aufnahmen von Eskimos an, die sich nach langem Hungern gierig auf das blutige Tier stürzen und beginnen, das rohe Fleisch zu essen, ein Topos, der in vielen Filmen wieder aufgegriffen wird. Der Gestus des Films selbst ist allerdings zweifellos vom Anspruch auf Authentizität geprägt. Die Aussage einer bereits zitierten Filmkritik aus der Zeitschrift *Licht-Bild-Bühne* »Sehen wir hier nur? Nein, wir erleben!«⁶⁷¹ ist dem Film entnommen, der eben solche Worte am Anfang des Films einblendet: »*Nanook* was not staged, it was lived«, heißt es sowohl in der Stummfilmversion, in der die Worte als Text erscheinen, als auch in der später vertonten Fassung.

Die in *Nanook of the North* erkennbare Verschränkung von Fiktion und Dokumentation hatte laut Erik Gant einen entscheidenden Impuls auf den Polardiskurs: Der hier vorgezeichnete Kollaps des Fiktiven und

668 Erik Gant nennt *Nanook of the North* dagegen ein Monument der Filmgeschichte, ein Film, der vor allem etwas über den Regisseur und dessen Sicht auf die Objekte vor der Kamera aussagt. (Vgl. GANT: 2004, 76.)

669 Vgl. u. a. FIENUP-RIORDAN: 1995; RONY: 1996; SPERSCHNEIDER: 1998; GANT: 2004.

670 Vgl. RONY: 1996, III.

671 DR. M-: 1924, o. S.

des Dokumentarischen entwickle sich, so Gant, zu einem wesentliches Merkmal des Polarfilms.⁶⁷² Gant entlehnt hier ein Begriffspaar, das Fatimah Tobing Rony für den ethnologischen Film prägte. In *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle* stellt Rony den Zusammenfall des Signifikanten mit dem Referenten als Paradigma des ethnologischen Films dar.⁶⁷³ *Nanook of the North* greife zurück auf »a web of discourses which constructed the Inuit as Primitive man, and which considered cinema, and particularly Flaherty's form of cinema, to be a mode of representation which could only be truthful.«⁶⁷⁴ Der Film sei im Wesentlichen von einem Diskurs der Authentizität geprägt, der sich sowohl auf dessen Stil wie auf die Vermarktung und Rezeption beziehe. In diesem Zusammenhang schreibt Gant: »I overenstemmelse hermed anmeldes eskimofilm som hovedregel som kombinered spille- og dokumentarfilm, som naturfilm med en indlagt handling, eller *halb Kultur- halb Sensationsfilm*, som det kunne hede i en tysk avis.«⁶⁷⁵

Im Gegensatz zu den orientalistischen Haremsfilmen, zu *Løvejagten*, dessen Plot sich auf einen imperialen Gestus beschränkt, oder auch Lau Lauritzens *Afrika forude!*, dessen Inszenierung von afrikanischer Kultur keinen Anspruch auf Authentizität erhebt, zeichnen sich die dänischen Polarfilme durch die Integration von Landschaftsaufnahmen aus, was nicht zuletzt dem Drehen am Originalschauplatz zuzurechnen ist. So wurden viele der ab 1930 entstandenen Grönlandsfilme teilweise in Grönland oder einer anderen polaren Region gedreht. Dies gilt bereits für Schnéevoigts Film *Eskimo* von 1930, der während einer der ersten großen Filmexpeditionen Dänemarks aufgenommen wurde.⁶⁷⁶ Obwohl *Eskimo* von der damaligen Kritik eher kritisch rezipiert wurde, erhielten insbe-

672 Vgl. GANT: 2004, 138.

673 Vgl. RONY: 1996, 99–100.

674 Vgl. RONY: 1996, 100.

675 GANT: 2004, 138. [In Übereinstimmung hiermit wurden Eskimofilme in der Regel als Kombination von Spiel- und Dokumentarfilm angekündigt, als Naturfilm mit einer eingebetteten Handlung, oder *halb Kultur- halb Sensationsfilm*, wie es in einer deutschen Zeitschrift hieß.]

676 Auch im 1929 entstandenen Film *Laila*, ein Liebesdrama im samischen Milieu, in dem, wie auch in *Eskimo*, die norwegische Schauspielerin Mona Mårtenson, die zentrale weibliche Rolle spielt, der Landschaft ein weit größerer Raum zu als in vergleichbaren orientalistischen und exotistischen Filmen. *Laila* war Schnéevoigts letzter Stummfilm, den er Ende der 1930er Jahre in einer vertonten Variante herausbrachte.

sondere die Landschaftsaufnahmen lobende Bemerkungen. So schreibt der Rezensent Eric Boesgaard nach der Premiere: »[...] der er enkelte Steder, som ved en natlig Hvalfangst (en af de Ting, Schnévoigt har meggen Ære af), stor og ægte Stemning, der er Hav og Isbjerge, og det er altsammen smukt.«⁶⁷⁷ Keiner der in dieser Studie untersuchten exotistischen und orientalistischen Filme enthält dagegen originäre Schauplätze in Afrika, Südamerika oder Asien. Es handelt sich ausschließlich um Studioproduktionen bzw. um exotisierte Drehorte in Dänemark und Europa, wie das bekannte Beispiel der Insel Elleore zeigt, auf der *Løvejagten* gedreht wurde und die mittels ein paar Palmenzweigen in ein exotisches Terrain verwandelt werden sollte. Lau Lauritzens *Afrika forude!* ist schon als Ausnahme zu betrachten, da der Film zum Teil auf den Kanaren gedreht wurde. Generell gilt aber für den dänischen exotistischen und orientalistischen Film, dass die Inszenierung der exotischen Landschaft eine untergeordnete Rolle spielt.

Anders ist dies in beispielsweise US-amerikanischen Filmen. In der Analyse der Scheich-Filme mit Rudolph Valentino wurde darauf hingewiesen, dass sich diese durch eine viel raumgreifendere Kameraführung auszeichnen, die auch immer wieder weite Einstellungen auf die Wüstenlandschaft vornimmt, die der Scheich zu Pferde durchquert und die hier durchaus metaphorisch aufgeladen ist: Die runden Kuppeln und Hügel der Sandwüste sind eindeutig weiblichen Körperteile nachempfunden, die sich der Scheich auf seinen Ritten untertan macht. In US-amerikanischen Produktionen ist die tropische Landschaft zudem dann auf der Leinwand zu sehen, wenn es um die Auseinandersetzung mit einer übermächtigen Natur geht, so etwa in den Tarzanfilmen. Auch die weitere exotistische Produktionen von US-Regisseuren wie Robert Flaherty, Wilhelm Murnau und Woodbridge Strong Van Dyke wurden teilweise an Originalschauplätzen in der Südsee gedreht und zeichnen sich, wenn man sie mit den dänischen Filmen vergleicht, durch eine verstärkte Integration der Landschaft aus.⁶⁷⁸ Ähnliches gilt etwa für in Afrika gedrehte

677 BOESGAARD: 1930c, o. S. [...] es gibt einzelne Stellen, wie ein nächtlicher Walfang (eines der Dinge, für die Schnévoigt viel Ehre erhalten hat), große und echte Stimmung, es gibt das Meer und Eisberge, dies alles ist sehr schön.]

678 So z. B. Flahertys Südseedrama *Moana* (1926), Murnaus *Tabu* (1930/31) oder Van Dykes *White Shadows of the South Sea* (1929). Van Dyke drehte 1933 außerdem den Film *Eskimo*, der, ebenso wie Schnévoigts *Eskimo*, auf einem Roman Ejnar Mikkelsens beruht.

Filme des deutschen Regisseurs Hans Schomburgk, die hauptsächlich als Dokumentarfilme rezipiert wurden, was unter anderem an der Inszenierung eines ethnografischen Blicks auf die Landschaft und Kultur Afrikas liegt. Neben Filmen, die ohne europäische Schauspieler gedreht wurden, hat Schomburgk aber auch Spielfilme wie *Die weiße Göttin der Wangora* (1916) und *Eine Weiße unter Kannibalen (Fetisch)* (1921) mit der deutschen Schauspielerin Meg Gherts verwirklicht, die jedoch ebenfalls einen dokumentarischen Charakter haben.

Dass in den dänischen Filmen die exotische Natur eine eher untergeordnete Rolle spielt, ist, wie der Vergleich mit Filmen aus anderen Ländern zeigt, also nicht so sehr dem Genre des exotistischen und orientalistischen Films an sich zu schulden, sondern eher dem Filmstil der dänischen Regisseure sowie den mangelnden Gelegenheiten für Filmexpeditionen. Eine Rolle hierbei spielt sicherlich die koloniale Situation. Gerade in Deutschland wurden während der Kaiserzeit zahlreiche Filme in den Kolonien gedreht, die als Anschauungsmaterial und zur Steigerung des Kolonialenthusiasmus in der Bevölkerung dienten. Das Genre des dänischen Grönlandsfilm hingegen belegt, dass der Kolonialismus einen Einfluss auf die Auswahl der Drehorte hatte. Das andauernde koloniale Verhältnis zwischen Grönland und Dänemark ist so eine der Antworten auf die Frage, warum viele dänische Filme, die das Polare inszenieren, an Originalschauplätzen gedreht wurden, wohingegen dies für die exotistischen und orientalistischen Filme nicht zutrifft. Die damit verbundene Integration der Natur in die Filmaufnahmen, trägt zur thematischen Ausrichtung der Filme bei, in denen die Auseinandersetzung mit einer übermächtigen und unwirtlichen, aber reinen und authentischen Natur zu einem wesentlichen Element wird, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Bezeichnend für den Unterschied zwischen der polaren und der tropischen Landschaft ist natürlich auch deren unterschiedliche Metaphorisierung. Während die Schnee- und Eiswüste der nördlichen Regionen zur Metapher von Leere, Reinheit und Unwirtlichkeit wird, sind Dschungel und Urwald Ausdruck von Verwirrung, Fülle, Unübersichtlichkeit und vor allem für eine Vielzahl an unheimlichen und unbekanntem Bewohnern unterschiedlicher Spezies.

8.2 Hegemoniale Bilder des Nordens

8.2.1 Orte der Bewährung, Reinheit und Ursprünglichkeit

Im Zentrum von *Nanook of the North* steht der dem Film den Namen verleihende Mann Nanook und dessen Überlebenskampf in einer kalten, unwirtlichen und übermächtigen Natur, die das Leben zu einem fast unmöglichen, deshalb aber umso archaischeren und authentischeren Projekt macht. Die Protagonisten in der Weite der leeren und weißen Landschaft sind einerseits Inuit oder Grönländer, die, wie es in einer anonymen Filmrezension in der Morgenpost heißt, »äußersten Menschen«, deren Dasein ein ewiger zäher Kampf mit der Natur ist.⁶⁷⁹ Zu den in unterschiedlichen Polarfilmen immer wieder aufgegriffenen Motiven gehören der Hunger während des Winters und die verzweifelte Suche nach Nahrung. Zum anderen aber stehen westliche Helden im Mittelpunkt der Handlung, die im polaren Abenteuer ihre Männlichkeit, aber auch ihre Menschlichkeit beweisen müssen. Neben den Protagonisten selbst gilt der Aufenthalt in den polaren Regionen auch für die Filmcrew als Bewährungsprobe. So treten in *Nanook of the North* keine weiteren Figuren außer den genannten Eskimos sowie einiger weißer Pelzhändler auf. Im Umfeld des Films aber werden Robert Flaherty und sein Team immer wieder als polartaugliche Helden in Szene gesetzt, was einerseits durch die Schilderung der Entbehrungen während des Drehs, andererseits durch zahlreiche Fotografien, die in der Tagespresse abgedruckt wurden und die die Filmleute in einer weißen, weiten Landschaft zeigen, erreicht wurde.⁶⁸⁰

In *Eskimo* wird Grönland dagegen zu einem Ort der Läuterung und Stärkung für einen weißen Helden.⁶⁸¹ Er handelt vom Schicksal Jack Nor-

679 *Berliner Morgenpost*, 13.2.1924, o. S.

680 Vgl. FIENUP-RIORDAN: 1995, 47–48.

681 Überhaupt stellt sich der polare Raum als eine Domäne weißer Männer dar. Weiße Frauen kommen so gut wie nicht vor, in Kontakt mit Eskimos treten sie schon gar nicht – bis 1933 Leni Riefenstahl als Hella Lorenz in *S.O.S. Eisberg* von Arnold Franck heroisch mit dem Flugzeug in der weiten, weißen Schneelandschaft landet, um nach ihrem verloren gegangenen Mann zu suchen. Eine ähnliche Geschichte erzählt der 1956 erschienene Film *Qivitoq* von Erik Balling. Er handelt von einem dänischen Paar, dessen Liebe zerstört wird, als die Frau dem Mann nach Grönland folgt, wo dieser in der Zwischenzeit untreu geworden ist. In einem durch das lange Leben in der Wildnis unzugänglich und verschlossen gewordenen Mann findet die Frau eine neue Liebe. Es

tons, der auf abenteuerlichen Wegen auf einer Eisscholle an die Küste Grönlands gespült wird. Dort wird er von Ekaluk, Tochter eines ›Halbblut-Eskimos‹ (Mona Mårtenson), gefunden und von ihr und ihrem Vater (Tryggve Larssen) aufgenommen und gesund gepflegt. Obwohl Ekaluk eigentlich schon Marjak, dem besten Fänger und Jäger des Ortes (Haaken Hjæde) versprochen ist, verliebt sie sich in Jack Norton (Paul Richter). Diese Liebe wird aber nicht durch Marjak bedroht, sondern auch durch die Zweifel Jack Nortons, der zwischen zwei Welten steht, sich letztlich aber doch gegen die Heimkehr und für Ekaluk entscheidet. In Kopenhagen war Jack Norton ein bekannter Bohemien, der sich dem Spiel und dem Alkohol verschrieben hat. Zu Beginn der Handlung wird er von einer Prostituierten, die er in seiner Not aufsucht – sein Vater, ein reicher Kaufmann, verweigert ihm das Geld, das er zur Bezahlung seiner Spielschulden benötigt, und seine Verlobte verstößt ihn aufgrund seiner Untreue und Unzuverlässigkeit – als verweiblicht verspottet. An betreffender Stelle heißt es im Drehbuch:

Jack fingrer stadig med haaret, da Annie kommer ind i billedet til ham. Hun ser paa ham og faar øje paa en svær guldlænke som han har om venstre haandled. Han fanger hendes blik, ser op paa hende, og hun sier ironisk: »En sku' tro du var e jente. Et skikkelig mandfolk spjaaker sig da ikke med slikt.«⁶⁸²
 [Jack spielt andauernd mit seinen Haaren, als Annie zu ihm ins Bild tritt. Sie sieht ihn an und erblickt ein schweres Goldarmband, das er an seinem linken Handgelenk trägt. Er fängt ihren Blick auf, sieht zu ihr auf, und sie sagt ironisch: »Man könn't glauben, du wärest ein Mädchen. Ein richtiger Mann schmückt sich nicht mit so etwas.]

In Grönland wird aus dem zuvor verwöhnten und schwachen Bohemien ein tüchtiger, kräftiger und willensstarker Mann. Im Gegensatz zum Tropischen, das mit der Figur der Degeneration in Zusammenhang gebracht wird, die auch die Kolonialreisenden befällt, wird das Polare so zu einem positiv aufgeladenen Gegenpol zur eigenen Kultur. Eine ähnliche Bewegung konnte im dritten Maharadja-Film von A. W. Sandberg ausgemacht werden, der sich dadurch auszeichnet, dass er Indien eine Vorbildfunktion im Gegensatz zur dekadenten Gesellschaft in Europa zuspricht. Dass

gelingt ihr, den weichen Kern des Mannes wieder zum Vorschein zu bringen. Paralell dazu entwickelt sich eine Liebesgeschichte zwischen zwei Grönländern, die ebenfalls von Eifersucht und tragischen Momenten geprägt ist. Schließlich aber endet das Ganze mit einer doppelten Versöhnung. Nur der untreu gewordene erste Mann der Frau steht am Ende alleine da.

682 Drehbuch zu *Eskimo*, 4.

aber vor allem die in Afrika und der Südsee spielenden Texte und Filme Momente der Degeneration enthalten, liegt an der Hierarchisierung des Fremden. Im Gegensatz etwa zu afrikanischen Ländern wurde Indien als eine Kulturnation wahrgenommen, die mit Konzepten des Arischen sowie einem hierarchisch strukturierten Kastensystem in Zusammenhang gebracht werden konnte und somit als in der Rangordnung des Fremden ganz oben stehend fungierte. Darüber hinaus aber lassen sich zeithistorische Gründe für die Parallelen zwischen *Eskimo* und dem dritten Maharadja-Film anführen. Beide entstanden in den frühen 1920er Jahren, wohingegen die kolonialen Liebesdramen sowie die Kriminalfilme den 1910er entstammen. Insofern kann man von einer kulturhistorischen Entwicklung sprechen, die das Fremde in den 1920er Jahren verstärkt zum Gegenbild einer als überkommen angesehenen europäischen Kultur stilisieren, wohingegen in den 1910er Jahren Topoi der Zivilisierung und Aufklärung und damit auch deren Gegenseite, d. h. degenerative und krankhafte Eigenschaften des Fremden, zum Ausdruck gebracht werden. Die Entstehung des Bildes eines kräftigenden Nordens hängt indes auch zusammen mit der zunehmenden Nordlandbegeisterung, innerhalb deren der zuvor lebensbedrohliche Raum nun auch touristisch erschlossen wird. Schnee und Eis werden zu Flächen sportlicher Betätigung und Bewährung. Zum Ausdruck kommt diese Modifizierung des Nordens u. a. in einem der Fy- und Bi-Filme Lau Lauritzens mit dem Titel *Vore Venners Vinter*.⁶⁸³ Zwar lässt Lauritzen seine Helden nicht bis in die polaren Regionen reisen, aber sie gelangen immerhin bis in die Schneemassen Norwegens. Im Programmheft heißt es: »Det er Vinter. Paa Fjeldets Sydside tager den sig ret fornøjelig ud, medens den mod Nord har taarnet Snemasserne [...]«. ⁶⁸⁴ Oben im Norden aber erwarten unsere Freunde neben der bedrohlichen Kälte auch ein angenehmer Wintersportort und die unvermeidlichen sportlichen jungen Damen, die sogenannten ›Lau-Piger‹, diesmal im figurbetonten Skidress. Dass es auch hier um das Beweisen von Kraft und Stärke geht, zeigt der Titel *Modige Mænds Meri-*

683 [Unserer Freunde Winter]

684 Programmheft zu *Vore Venners Vinter*, o. S. [Es ist Winter. Auf der Südseite des Gebirges erweist er sich als recht angenehm, wohingegen er im Norden Schneemassen aufgehäuft hat [...].]

ter⁶⁸⁵ einer ebenfalls im Programmheft enthaltenen Anmeldung des Films, die sich an die Alliterationen der Filmtitel Lauritzens anlehnt.⁶⁸⁶

Eskimo bezieht nicht nur Position für ein Leben mit Entbehrungen und Härte, sondern kennzeichnet zugleich die Welt der Eskimos als eine reine, friedliche und glückliche Gesellschaft, wobei dies zusammenfließt mit der durch die Härte des polaren Lebens gestählten Mannes. In diesem Sinne beschreibt Fienup-Riordan die Eskimo-Figuren in Film und Literatur als Sinnbild des »»pure primitive«: peaceful, happy, childlike, noble, independent, and free. The Eskimo of the movies is »essential man«, stripped of social constraint and High Culture.«⁶⁸⁷ Auch die Zuschreibung von Reinheit und Naivität an die Eskimos kann durch Beispiele aus dem Film belegt werden. Zunächst fällt der Topos der Entsagung des Besitzes auf. Jack Norton macht sich eines Tages, angeregt durch ein goldenes Amulett seines Rivalen Marjak, auf die Suche nach Gold. Als er erfährt, dass es nördlich des Wohnplatzes große Goldvorkommen gibt, bricht er auf, um diese zu bergen und dann als reicher Mann nach Dänemark zurückzukehren. Durch seine Habgier droht er allerdings nicht nur seine Beziehung zu Ekaluk aufs Spiel zu setzen, sondern positioniert sich eindeutig auf der Seite der kapitalistischen und skrupellosen Gesellschaft. Am Ende wird so seine Entscheidung, bei Ekaluk zu bleiben, damit verbunden, das Gold als lästigen Ballast ins Meer zu werfen, so dass er zukünftig als freier Mann unbeschwert von Besitz leben kann.⁶⁸⁸

685 [Meriten mutiger Männer]

686 Vgl. Programmheft zu *Vore Venners Vinter*, o. S.

687 FIENUP-RIORDAN: 1995, XI.

688 Dass die Eskimos als ein Volk angesehen werden, das Besitz und Reichtum gleichgültig gegenüber steht, wird auch im Kontext der Entstehung des Films deutlich. So heißt es in einem Bericht über die Heimkehr der Schauspieler, Regisseure und Kameraleute, die gut zwei Wochen lang auf Grönland gedreht haben, gleich zu Beginn: »Eskimoerne ble ogsaa engageret til at give Opvisninger i deres Kajakker, og da de skulde have Betaling for det, kom det til et pudsigt Oprin, der paa en karakteristisk Maade viser Eskimoernes fuldstændige Mangel paa Begreb om Pengers Værdi. Helge Bangsted spurgte Ordføreren, hvad de havde tænkt sig, at de skulde have for deres Medvirken i Filmen. Efter nogle Øjeblikke [...] sagde Ordføreren, at de var blevet enige om, at 10 Kr. i Timen pr. Mand vilde være en passende Betaling. Helge Bangsted sad et Øjeblik i dyb Eftertanke. Saa sagde han: »Jeg vilde tro, at 50 Øre i Timen vilde være passende.« Eskimoerne konfererede atter og efter en Stunds Forløb meddelte Ordføreren, at de var blevet enige om, at det var en udmærket god Betaling, som de med Glæde gik ind paa at modtage.« (*Politiken*, 10.3.1950, o. S.) [Die Eskimos wurden auch für Kajakvorführ-

Ebenso zur Entstehung des Reinheits-Topos trägt bei, dass immer wieder Modelle des primitiven Blicks in Szene gesetzt werden. Dargestellt wird dies im Kontakt mit der technisch-zivilisierten Welt, was auch komische Momente enthält, da gewöhnliche Gebrauchsgegenstände ein unangemessenes Erstaunen hervorrufen oder in einem falschen Zusammenhang gebraucht werden. In *Nanook of the North* werden ein Grammophon und Rhizinusöl, das der ältere Sohn Nanooks als Delikatesse empfindet, zu solchen Objekten des komisch inszenierten Kulturkontakts (vgl. Abbildung 46, linkes Bild). In *Eskimo* ist es eine Uhr, die Ekaluk fälschlicherweise für ein lebendiges Lebewesen hält. Ähnliches lässt sich in einem, unten ausführlicher dargestellten Film des deutschen Regisseurs Walter Schmidhässler mit dem Titel *Das Eskimobaby* feststellen, der ganz von der Situationskomik lebt, die im Kontakt eines naiven Naturkindes mit der städtischen Welt entsteht.



Nanooks erste Begegnung
mit einem Grammophon



Nyla im Pelz

Abb. 46

Nanook of the North. Robert Flaherty 1922. Museum of Modern Art,
Film Stills Archive, gedruckt nach Fienup-Riordan: 1995, 50.

ungen engagiert, und als sie bezahlt werden sollten, kam es zu einem lustigen Auftritt, der sehr charakteristisch ist für das vollkommene Unverständnis der Eskimos gegenüber dem Wert des Geldes. Helge Bangsted fragte den Wortführer, welche Bezahlung sie sich für die Mitwirkung im Film vorgestellt haben. Nach einigen Augenblicken [...] sagte der Wortführer, dass man sich einig geworden sei und 10 Kronen in der Stunde pro Mann für eine angemessene Bezahlung halte. Helge Bangsted dachte einige Augenblicke angestrengt nach. So sagte er: »Ich glaube, dass 50 Øre in der Stunde angemessen wären.« Die Eskimos debattierten wieder und nach einiger Zeit teilte der Wortführer mit, dass dies eine sehr gute Bezahlung sei, die man gern entgegen nehme.]

8.2.2 Von Liebe, Familie und Weißsein

Helge Bangsted und Laurids Skands Drehbuch *Eskimo* basiert auf einem Roman des dänischen Autors, Polarforschers und Kolonialbeamten Ejnar Mikkelsen. Es nimmt jedoch interessante Modifikationen vor, die vor allem auf die Aufwertung des Nordens zulaufen. Im Roman wird erzählt, wie der Held, der hier John Dale heißt, und Ekajuak, deren Namen das Drehbuch in das einfachere Ekaluk transformiert, eine Familie gründen und zwei Söhne bekommen. Auch hier findet John Dale Gold, er reist jedoch gemeinsam mit seinen beiden Söhnen nach Süden, um es dort zu verkaufen. Erst als er vom Tod Ekajuaks erfährt, die in seiner Abwesenheit verunglückt ist, kehrt er gemeinsam mit den Kindern in den Norden zurück, um dort fortan in Bescheidenheit zu leben. Seine beiden Söhne verkörpern jeweils den unterschiedlichen Kulturen zugeordnete Werte: der eine beschäftigt sich mit Lesen und Schreiben, der andere hingegen mit Jagen und Hundeschlitten fahren. Dass der Film den tragischen Teil der Beziehung zwischen Jack Norton/John Dale und Ekaluk/Ekajuak ausspart und mit den pathetischen Worten des Helden »Dit Land er mit Land ... hvor du er, vil ogsaa jeg være [...]«⁶⁸⁹ schließt, ist der notwendigen Verkürzung der Handlung für den Film, aber auch dessen Melodramatik zuzuschreiben (vgl. Abbildung 47).



Abb. 47

Ekaluk und John Dale

Eskimo. George Schnéevoigt, 1930. Nordisk Tonefilm/Skandinavisk Talefilm/Norrøna Film, Abbildungen aus dem Programmheft, DFI.

⁶⁸⁹ Drehbuch zu *Eskimo*, 60. [Dein Land ist mein Land ... wo du bist, will ich auch sein [...]]

1919, im Jahr bevor *John Dale* erschien, hat Mikkelsen einen weiteren Polarroman mit dem Titel *Norden for Lov og Ret*⁶⁹⁰ veröffentlicht. Im diesem kommt das Thema der hybriden Liebe und deren Berechtigung bzw. Unmöglichkeit noch deutlicher zum Ausdruck als in *John Dale*, da *Norden for Lov og Ret* eindeutiger Position für ein ganzheitliches Leben und gegen die Vermischung von Kulturen bezieht. Im Zentrum der Handlung steht ein Inuit, der von seiner schönen, aber faulen und hinterlistigen Halbblutfrau verlassen wird. Sie tut sich mit zwei Walfängern zusammen und geht schließlich in einer Hafenstadt elend zugrunde. Der Betrogene dagegen findet eine neue Frau unter den Inuit und beginnt weiter im Norden das alte Leben des Jägers und Sammlers wieder aufzunehmen, ohne in Kontakt mit der zivilisierten Welt zu treten. Ob allerdings das Schicksal der beiden Söhne John Dales und Ekajuaks im zweiten Roman bzw. das verkürzte Ende des Films dahingehend zu deuten sind, dass die Vermittlung der beiden Kulturen möglich ist und dass sie deshalb bereits eine postkoloniale Position von Hybridität einnehmen, ist eher unwahrscheinlich.

Obwohl sich in Bezug auf die Inszenierung der so genannten hybriden Liebe zahlreiche Parallelen zu den Kolonialdramen ziehen lassen, wie der Tod der fremden Frau und das Plädoyer für Reinheit und gegen Mischungen, zeichnet sich hier auch eine Besonderheit des Polar diskurses ab. *John Dale* und *Eskimo* enden positiv mit dem Verbleib des westlichen Helden im fremden Land und sogar mit der Gründung einer Familie. Ähnlich ist dies in dem bereits 1918 entstandenen Film *Das Eskimobaby* von Walter Schmidhässler, eine kurze Komödie, in der Asta Nielsen die Hauptrolle spielt und ein naives und kindliches Naturkind verkörpert: Der Grönlandforscher Knud (Freddy Wingårdh), dessen Name auf den in Grönland geborenen Polarforscher Knud Rasmussen, Sohn eines dänischen Pfarrers und Sprachforschers und einer Grönländerin, verweist, bringt, wie es im Programmheft heißt, seinen Eltern, wohlhabenden Kaufleuten, und seiner Cousine Anny von Thorn, die er nach dem Wunsch seiner Eltern eigentlich heiraten soll, bei der Heimkehr von seinen Forschungsreisen eine Überraschung mit: »Ein Eskimoweib.«⁶⁹¹ Am Ende, nach zahlreichen Slapstick-Einlagen und komischen Ereignis-

690 [Norden für Gesetz und Recht]

691 Deutsches Programmheft zu *Das Eskimobaby*, DFI, o. S.

sen, heiraten die beiden, es kommt ein Kind zur Welt, und das »Ende vom Liede war, daß das Ehepaar mit dem Kinde wieder gen Norden zog, wobei das Kleine auf dem Rücken der Mutter in die weite Welt guckte.«⁶⁹² Dabei weist *Das Eskimobaby* zugleich viele Gemeinsamkeiten mit den tropischen Kolonialdramen auf. So wird beispielsweise im Programmheft erwähnt, dass Knud einen Vortrag hält, bei dem seine Trophäe aus Grönland »als Objekt betreffs seiner Forschungsreisen diente.«⁶⁹³ Ivigtut wird außerdem, wie Profula aus *Tropisk Kærlighed*, zur Diebin, was ihre Haltung gegenüber Eigentum und dem westlichen Lebensstil als unzureichend markieren soll. Allerdings deutet bereits der Titel des Films Schmidthässlers eine Akzentverschiebung zu den tropischen Kolonialdramen an. Im Gegensatz zu Filmen wie *Inderpiggen*, *Hindupigens Hjerte* oder *Tempeldanserindens Elskov*, findet nicht die fremde Frau selbst im Titel Erwähnung, sondern vielmehr das aus Beziehungen hervorgehende Kind.

Dies zeigt, dass die Polarfilme, anders als die Kolonialdramen, die auf die Wiederherstellung einer weißen Familie abzielen, das Fortbestehen einer »rassen«- und kulturenübergreifenden Familie inszenieren. Dadurch unterscheiden sie sich auch von den orientalistischen Rettungsdramen und Haremsfilmen, in denen ebenso die Herstellung einer weiß kodierten Ordnung erzielt werden soll. Männlichkeit und »Whiteness« werden hier klar aneinander gebunden und in Europa lokalisiert. Die Protagonisten kehren folgerichtig in die Heimat zurück und verlassen die Fremde.

Insofern gleichen die Polarfilme vor allem den Maharadja-Filmen, die ebenfalls die Handlung im fremden Raum enden lassen. Hier wird dies aber unterstützt durch die Einschreibung von Topoi des Weißseins. Das so geadelte Orientalische wird zum Ausdruck der Verschränkung des Vertrauten mit dem Fremden und dient der Legitimation an dessen Faszination. Vergleicht man jedoch *Eskimo* oder auch *Das Eskimoweib* mit den Maharadja-Filmen fällt ein umgekehrtes Gendering auf, das innerhalb der Konstruktion von normgebenden Ordnungen von Bedeutung ist und mit der Frage nach der Funktion der Kategorie »Whiteness« in Zusammenhang steht. Inwiefern aber spielt diese in den Polarfilmen eine

692 Deutsches Programmheft zu *Das Eskimobaby*, DFI, o. S.

693 Deutsches Programmheft zu *Das Eskimobaby*, DFI, o. S.

Rolle? Im Gegensatz zu den Maharadja-Filmen, aber auch den Haremsfilmen mit der Figur der weißen Odaliske ist in den Polarfilmen nicht von einer Einschreibung von Kategorien des Weißseins in Figuren des fremden Mannes bzw. der fremden Frau auszugehen. Dies heißt konkret: Ekaluk wird nicht als weiß gekennzeichnet, um als adäquate Partnerin für den weißen Helden zu fungieren. Auch die Topoi der Reinheit und Bewährung dienen nicht so sehr der Aufwertung der fremden Menschen, sondern sie werden vielmehr umgekehrt dazu herangezogen, den männlichen Helden zu regenerieren, d. h. eine weiße Männlichkeit wieder herzustellen. Während die fehlgeleiteten Männer in den kolonialen Liebesdramen der Rückführung nach Europa bedürfen, um ihre Integrität zu rekonstituieren, geschieht dies in den Polarfilmen in Auseinandersetzung mit dem Norden. Es gilt jedoch, dass die Imagination des Nordens als Raum der Bewährung von Männlichkeit und Läuterung mehrdeutig ist. Auf der Kehrseite der Inszenierung weißer Männlichkeit nämlich steht die Darstellung des Primitiv-Animalischen.

8.3 Raubtiermetaphern, Unordnung der Geschlechter und das Motiv der Besessenheit. Ambivalenzen des Nordens

Der Begriff Eskimo bedeutet bekanntlich »diejenigen, die rohes Fleisch essen« – ein Motiv, das in fast allen Filmen über Eskimos eine wichtige Position einnimmt. In Bezug auf *Nanook of the North* wurde auf eine Walrossjagd hingewiesen, die zwar so Ende der 1900er Jahre nicht mehr praktiziert wurde, in der Rezeption des Films jedoch immer wieder aufgegriffen wird. Im Anschluss daran wird im Film gezeigt, wie die Eskimos sich auf das warme, noch blutige Fleisch stürzen. In der bereits mehrfach zitierten Rezension aus der Zeitschrift *Licht-Bild-Bühne*, die ich aufgrund ihrer Eindeutigkeit ausführlich wiedergeben will, heißt es über die betreffende Passage des Films:

[Wir erleben] mit einer inneren Anteilnahme, die uns die zivilisierte Umwelt völlig vergessen läßt, uns selber im Moment zu Jägern, ja zu Raubtieren in Menschengestalt macht, wie sie diese kindlich-heiteren, harmlos-freundlichen Eskimos doch in Wirklichkeit notgedrungen sind; denen ihr trostlos kahles, fast das ganze Jahr unter Eis und Schnee begrabenes Land, das selbst in dem kurzen »Sommer« nur ein wenig dürftiges Moos als einzigen Pflanzenwuchs liefert; die leben müssen vom Fleisch allen Getiers um sie herum, vom Seelachs, den Robben jeder Art bis zum reckenhaften Eisbär. Fürchterliche Raubtiere sind diese Menschen, mit all deren grausamen, geschärften

Instinkten; um so furchtbarer, da ihnen noch menschlicher Verstand zu Hilfe kommt und die primitiv-sinnreichen Waffen: Die nimmer fehlende Harpune und das lange Messer aus dem Stoßzahn des Walrosses, geschärft durch einen Feuerstein. Wie Raubtiere stürzen sie sich auf die noch warme Beute, reißen ihr das rohe Fleisch, den triefenden Speck heraus und schlingen gewaltige Brocken in den ausgehungerten Leib. Raubtieren ähnlich sind sie voll zarter Sorgfalt um ihre eigene, niedliche Brut – voll rücksichtsloser, ahnungsloser Grausamkeit aber gegen die Tiere, selbst gegen die nützlichsten, unentbehrlichen Diener, ihre Schlittenhunde. Sind's überhaupt noch Hunde? Nicht weit eher wütende Wölfe, die mit Klauen und Zähnen übereinander herfallen, die sich – vor Hunger – gegenseitig auffressen und deren Junge nachts vor den Mordgelüsten der Älteren geschützt werden müssen? Mord und Raub, wildester Kampf um ein elendes Dasein, das überhaupt ist es, was auf den unschuldsvoll-weißen Schneeflächen des hohen Nordens sich abspielt. Allbeherrschend.

Und doch fehlt keineswegs die heitere Note. Wie entzückend ist das Familienleben ... »Und drinnen waltet die züchtige Hausfrau«. Sorglich kaut sie die hartgefrorenen Stiefel des Gebieters weich, wäscht das Jungvolk mit Speichel (wie die Katzen) und hält auf der Tranlampe mit dem Moosdocht das Schmelzwasser aus Schnee flüssig ...⁶⁹⁴

Am Ende der zitierten Textstelle bezeichnet der Rezensent das Familienleben der Eskimos als eines in Anführungszeichen, das nur bedingt mit Begriffen des bürgerlichen Familienmodells zu beschreiben ist. Im Vordergrund steht deren Nähe zu den Raubtieren und der Überlebenskampf, der hier nicht Bewährung und Stärke ausdrückt, sondern Grausamkeit, Zivilisationslosigkeit und Primitivität. Interessant ist die Bezeichnung der polaren Landschaft als »unschuldsvoll-weiße[...] Schneeflächen des hohen Nordens«,⁶⁹⁵ die die Umkehrung der Wertung auch auf sprachlicher Ebene deutlich macht. Es ist nicht die Natur, die den Menschen bedroht, sondern der Mensch, genauer der Eskimo, verunreinigt die Natur durch sein Handeln, wobei die Rede vom rohen Fleisch und dem triefenden Speck diesen Eindruck noch verstärkt. Obwohl im Schwarzweißfilm der Kontrast zwischen rotem Blut und weißem Schnee nicht zum Ausdruck gebracht werden kann, ist das Bild der ›Verunreinigung‹ einer zuvor weißen und einheitlichen Fläche mit dem Kadaver eines noch zuckenden Tieres durchaus einprägsam.

Auch in *Eskimo* richtet sich, so jedenfalls die Drehbuchanweisungen, die Kamera immer wieder auf Fleisch essende Eskimos. Zwei rituelle Zeremonien erweisen sich als zentrale Stellen des Films, die allerdings in

694 DR. M.: 1924, o. S.

695 DR. M.: 1924, o. S.

der Forschung bislang wenig Aufmerksamkeit erhalten haben. Eine der Zeremonien ist das so genannte ›lampeslukningsleg‹.⁶⁹⁶ Damit bezeichneten Polarreisende einen Brauch der Inuit, Gäste nicht nur zu bewirten, sondern ihnen auch ihre Frauen zur Verfügung zu stellen: Man sitzt gemeinsam im Iglu, nach und nach werden die Lampen gelöscht und dann nähern sich im Dunklen die Körper einander. Erik Gant paraphrasiert in seiner Arbeit Erinnerungen Ejnar Mikkelsens, des Autors von *John Dale*, der in *Fra Hundevagt til Hundeslæde*,⁶⁹⁷ ein 1954 erschienener Text, über die Teilnahme an einem solchen Spiel berichtet, das nur Dank der Erfahrung eines der Expeditionsteilnehmer nicht bis zum Äußersten kam: »Ekspeditionenenes medlemmer havde vovet sig på besøg i et eskimohus, hvor de blev udsat for dette ritual, men takket være Amdrups erfaring undslap de de *graadige Hænder*, der i mørket rakte ud efter dem.«⁶⁹⁸ Das Motiv des ›lampeslukningsleg‹ gehört zum Narrativ der hybriden Liebe. Es übt eine ungeheure Faszination auf die Polarreisenden aus und wird aber, wie der Text Mikkelsens deutlich macht, mit einem abwehrenden Gestus belegt. Es lässt sich daher eine ähnliche Doppelung von Faszination und Abwehr festmachen, wie dies für den tropischen und exotistischen Kolonialdiskurs gilt: Der Kontakt zwischen Kolonialisten und Kolonisierten wird einerseits tabuisiert, da er ansteckend, identitätszerstörend und entdifferenzierend ist. Andererseits aber ist er Teil zahlreicher literarischer Texte, Filme und des wissenschaftlichen Diskurses.

In *Eskimo* ist das ›lampeslukningsleg‹ Teil der Hochzeits- oder Verlobungszeremonie zwischen Ekaluk und Marjak, zu dem alle Bewohner des Ortes zusammenkommen. Marjak soll Ekaluk als seine Frau erwählen und sich ihr, im Beisein der anderen, sexuell nähern. Da Ekaluk bereits in Jack Norton verliebt ist, weist sie Marjak zurück und flieht aus dem Iglu. Die Zeremonie beginnt mit einer gemeinsamen Mahlzeit, in der rituell Fleisch verzehrt wird. Das Drehbuch schildert die Szene folgendermaßen:

696 [in etwa: Licht-Ausmachen-Spiel]

697 [Von der Hundewacht zum Hundeschlitten]

698 Vgl. GANT: 2004, 120, Hervorheb. im Original sowie MIKKELSEN: 1954, 126. [Die Mitglieder der Expedition hatten es gewagt, ein Eskimohaus zu besuchen, wo sie an diesem Ritual teilnehmen mussten, aber dank der Erfahrung Amdrups entgingen sie den *gierigen Händen*, die sich im Dunklen nach ihnen ausstreckten.]

Mændene sidder i Rundkreds paa Gulvet, bag dem er Kvinderne i travl Virksomhed med at tage det dampende Kød op af den store Kødgryde. Kødstykkerne lægges paa en Kødbakke, denne sættes med det dampende Kød ind paa Midten af Gulvet i Mændenes Rundkreds. Sulurak lægger for med at tage et stort Stykke Kød skærer for paa Eskimovis, lader Kødstykke gaa til sin Sidemand, tager et nyt Kødstykke, skærer en Mundfuld af, lader Resten gaa videre til Sidemanden osv., saaledes at der hele Tiden bydes Kød fra den ene til den anden. Derefter kaster han under stor Latter nogle Kødstykker ud til [Kvinderne [?]] [unleserlich, Anm. C. G.], der griber efter det, et enkelt Stykke falder paa det snavsede Gulv, en ung Kvinde tager det op og begynder at spise det uden først at rense det.⁶⁹⁹

[Die Männer sitzen im Kreis auf dem Boden, hinter ihnen sind die Frauen damit beschäftigt, dass dampfende Fleisch aus dem großen Topf zu nehmen. Die Fleischstücke werden in eine Fleischschale gelegt, die mit dem dampfenden Fleisch in die Mitte des Kreises auf den Boden gestellt wird. Sulurak beginnt, ein großes Stück Fleisch auf Eskimowiese zu zerteilen, gibt das Fleischstück seinem Nebenmann, nimmt ein neues Fleischstück, schneidet ein Stück ab, gibt den Rest seinem Nebenmann weiter usw., so dass die ganze Zeit Fleisch von einem zum anderen weiter gereicht wird. Danach wirft er unter großem Gelächter einige Fleischstücke zu den [Frauen [?]] [unleserlich, Anm. C. G.], die danach greifen, ein Stück fällt auf den schmutzigen Boden, eine junge Frau hebt es auf und isst, ohne es vorher sauber zu machen.]

Die Kamera fokussiert laut Drehanweisung immer wieder die Hände und die Münder der essenden Eskimos sowie das rohe Fleisch:

150: Nærbillede. Suluraks Hænder i Kødbakken. Fedtet driver af dem, de er meget sorte og snavsede.⁷⁰⁰ [...]

152: Gruppe af Eskimoer. De puffer til hinanden, hvisker og fniser.

153: Nærbillede i Profil. Eskimo, der spiser og skærer fra med en stor Kniv.

154: Billede af de spisende Kvinder. De betjener sig alle af den saakaldte Kvindekniv – Uloen.

155: To korte Billeder. Profilbillede af Kvinde, der spiser og Frontbillede af alle samme.

156: Maaltid er forbi, Mændene slikker Fingrene af i Munden og stryger dem gennem det lange Haar. Langsomt under Latter og Støj rejser de sig og søger maddovne hen til Briksen, hvor de kaster sig ned med den kødspændte Bug.⁷⁰¹

[150: Nahaufnahme. Die Hände Suluraks in der Fleischschale. Fett tropft von ihnen, sie sind sehr schwarz und schmutzig. [...]

152: Gruppe von Eskimos. Sie stoßen einander, flüstern und kichern.

153: Nahaufnahme im Profil. Eskimo, der isst und mit einem großen Messer hantiert.

699 Drehbuch zu *Eskimo*, 27–28.

700 Handschriftlich wurde hinzugefügt: »ikke for meget!« (Drehbuch zu *Eskimo*, 28.) [nicht zu sehr!]

701 Drehbuch zu *Eskimo*, 28.

154: Bild von den essenden Frauen. Sie benutzen alle das so genannte Frauenmesser – Uloen.

155: Zwei kurze Bilder. Profilaufnahme einer essenden Frau und Frontalaufnahme von allen.

156: Das Essen ist vorbei, die Männer lecken ihre Finger ab und streichen sie durch das lange Haar. Langsam unter Lachen und Stöhnen stehen sie auf und gehen voll gegessen zur Pritsche, wo sie sich mit dem fleischgefüllten Bauch niederlassen.]

Auch wenn hier die Raubtiermetapher nicht wortwörtlich fällt, ist die Nähe der essenden Eskimos zu den Tieren dennoch unübersehbar. Vor allem die Fokussierung auf den Schmutz und die unreinlichen Angewohnheiten der Eskimos, wie das Essen vom Boden und das Abwischen der fettigen Hände in den Haaren, dienen der Differenzierung von der westlich-bürgerlichen Kultur. Die Verbindung zum Tierischen wird ebenfalls in anderen Szenen des Films deutlich. So wird das Verlobungsritual nicht allein durch das gemeinsame Fleischessen zu Beginn in den Kontext des Animalischen gestellt, sondern dies betrifft die Annäherung von Mann und Frau selbst: Der sich im Dunklen auf Ekaluk stürzende Marjak wird in seiner Wildheit zum Raubtier, wohingegen Ekaluk als gejagtes Tier dargestellt wird. Im Drehbuch heißt es: »Hendes Blick bliver fastere, Næseborene vejer som hos vilde Dyr.«⁷⁰² Bereits die geschilderte Passage aus Mikkelsens Beschreibung des ›lampeslukningsleg‹, bei dem sich die gierigen Hände der Eskimofrauen nach den weißen Männern ausstrecken, die sich im Dunklen dieser Einverleibung nicht erwehren können, weist im Übrigen eine solche Konnotation auf. Obwohl die Raubtiermetapher zu den Dominanten des Polardiskurses gehört, fällt auf, dass im Gegensatz zu Afrika, Südamerika oder der Südsee, die polaren Regionen nicht mit Kannibalismus in Verbindung gebracht, sondern die Eskimos im Kulturkontakt als friedliebendes und harmonisches Volk dargestellt werden. Im Gegensatz etwa zu Bi und Fy in Lauritzens *Afrika forude!*, die sich nur durch einen Zauber vor dem Gefressenwerden retten können, befürchten die Polarreisenden nie die kannibalistischen Neigungen ihrer Gastgeber.

Neben der Tiermetapher wird im Verlobungsritual ein weiteres Stereotyp des Polarfilms zum Ausdruck gebracht, das die skizzierten Topoi von Reinheit und Ursprünglichkeit ebenfalls hinterfragt. Es ist die sich

⁷⁰² Drehbuch zu *Eskimo*, 30. [Ihr Blick wird fester, die Nasenflügel zittern wie bei wilden Tieren.]

nackt auf Pelzen räkelnde Eskimofrau. Laut Fienup-Riordan werden Eskimofrauen in Polarfilmen dargestellt als »childlike, mysterious, sexy, and natural (without artifice) – simultaneously the innocent caretaker and the erotic primitive.«⁷⁰³ Viele Polarfilme würden, so Fienup-Riordan, einen Gegensatz entfalten: »The sultry maiden lounging on fur inside her igloo and the noble hunter covered in fur out on the ice.«⁷⁰⁴ Fienup-Riordan bezieht sich auf zwei US-amerikanische Filme, *Red Snow* (1952) und *Frozen Justice* (1929).

Die Inszenierung des weiblichen Körpers sowie der nackten Haut im Pelz wird bereits in *Nanook of the North* geprägt. Von Bedeutung ist, dass Flahertys Projekt teilweise von der Pelzfirma Revillion Frères finanziert worden ist, die einen Werbefilm für Pelze in authentischem Gefilde in Auftrag gegeben hat. Zwar tritt der Aspekt der Mode im Film eher in den Hintergrund, dennoch ist es bezeichnend, dass ein Film, der einen dokumentarischen Ansatz propagiert, auch im Hinblick auf die Wirkung des Pelzes gedreht wurde. Diese wird besonders anhand der Figur von Nyla, Nanooks Frau, zum Ausdruck gebracht. Zahlreiche Einstellungen zeigen Nyla schräg von oben, wobei ihr Nacken sichtbar wird, um den sich die dicke Kapuze ihres Pelzes legt (vgl. Abbildung 46, rechtes Bild). Eine ähnliche Funktion haben auch die Aufnahmen, die darstellen, wie sich die Familienmitglieder am Abend zum Schlafen entkleiden und am Morgen wieder anziehen. Neben den Blicken auf Nylas zarte Haut wird immer wieder der jüngste Sohn abgebildet, der ohne eigene Kleider nur vom Körper und Pelz seiner Mutter gewärmt wird. So macht die Erotik des Pelzes auf nackter Haut auch deutlich, wie sich ethnologische Interessen mit pornografischen Darstellungen vermischen. Dadurch erfährt nicht nur die vermeintliche Authentizität des Films eine weitere Einschränkung, sondern dies verweist zudem auf ein generelles Problem ethnologischer Darstellungen, das man unter Aspekten des Voyeurismus subsumieren kann. Das ethnologisch erfasste Subjekt ist dem wissenschaftlichen Betrachter bzw. im Fall von *Nanook of the North* der breiten Öffentlichkeit ausgesetzt, wobei deren Interesse nicht nur kultureller Natur, sondern eben auch pornografisch motiviert ist.

703 FIENUP-RIORDAN: 1995, 62.

704 FIENUP-RIORDAN: 1995, 62.

Auch die Figuren Ekaluk, Marjak sowie, nach seiner Regenerierung, Jack Norton, entsprechen den Stereotypen des heroischen Jägers und der naiven und kindlichen, aber dennoch erotischen primitiven Frau. In der Inszenierung der Dreiecksbeziehung könnte man erwarten, dass Marjak, der im Verlauf der Handlung von Jack Norton ausgestochen und von Ekaluk zurückgewiesen wird, zunehmend entmännlicht wird, was aber nicht der Fall ist. Nach wie vor ist Marjak der stärkste und tüchtigste Jäger am Ort, der am Ende großmütig auf die ihm bereits versprochene Frau verzichtet und sich dem vermeintlich natürlichen Recht der Liebe unterwirft.

Darüber hinaus aber werden in *Eskimo* Geschlechterbilder entworfen, die weniger eindeutig sind.⁷⁰⁵ Dies gilt u. a. für Jack Norton, dem zunächst eine Zwischenposition zwischen den Geschlechtern zugesprochen wird. Neben den bereits erwähnten Anfangsszenen, in denen Norton als verweiblichter Verlierer dargestellt wird, der sich im polaren Raum bewähren muss, betrifft dies vor allem Aspekte der Körperinszenierung. Anders als die Körper der meisten grönländischen Männer wird auch Norton nackt auf Pelzen gezeigt, wobei die weiße Haut die Faszination der neugierigen Eskimos erweckt, die zudem keine Scheu vor Nacktheit haben. Im Drehbuch heißt es: »De hiver i Skindene, som dækker ham, fortvivlet ryster han paa Hovedet og søger at holde paa Skindene, som dækker hans fuldkomne Nøgenhed. Eskimoerne ler.«⁷⁰⁶ In einer anderen Szene gerät sein nackter Oberkörper in den Fokus der Kamera: »Han har nøgen Overkrop, vaad af Sved.«⁷⁰⁷ Hier wird nicht nur eine erotische Atmosphäre entworfen, sondern zudem angeknüpft an die Imagologie des nackten (weiblichen) Körpers im Pelz.

705 Auch Fienup-Riordan weist auf die Uneindeutigkeit der Geschlechter bei den Inuit hin. Sie erwähnt, dass der ursprüngliche Name von Ray Wise alias Mala, einer der prominenten Darsteller von Eskimo-Figuren im Film, Ach-nach-chiak (Angnaqsiak) lautete, was »young lady« bedeute. (FIENUP-RIORDAN: 1995, 64.) Die Gesichtszüge Wises/Malas sowie seine Gestalt zeichnen sich sowohl durch Männlichkeit als auch durch Androgynität aus.

706 Drehbuch zu *Eskimo*, 24. [Sie zerren an den Fellen, die ihn bedecken, verzweifelt schüttelt er den Kopf und versucht, die Felle festzuhalten, die seine vollkommene Nacktheit bedecken. Die Eskimos lachen.]

707 Drehbuch zu *Eskimo*, 29. [Jack wird von der Stimmung ergriffen [...]. Sein Oberkörper ist nackt, nass von Schweiß.]

Neben Jack Nortons Geschlechterambivalenz wird auch der männliche Eskimo nicht nur als heroischer Jäger inszeniert, sondern ihm werden zugleich feminine Eigenschaften zugeschrieben. Ausdruck findet dies vor allem im Motiv der langen Haare und des fehlenden Bartwuchses, das im Drehbuch immer wieder beschrieben wird. Wirft man jedoch einen erneuten Blick auf die Ritualszenen in *Eskimo*, stößt man auf eine komplexere Struktur, die den bislang noch nicht erwähnten Topos des Schamanismus ins Spiel bringt. Schamanismus ist im Verlauf des 20. Jahrhunderts, aber auch schon im 19. Jahrhundert, zum Inbegriff für Geschlechterüberschreitungen geworden. In der europäischen Polarliteratur wurden grönländische Schamanen oft mit sexuellen Perversionen wie Homosexualität und Transvestismus in Zusammenhang gebracht.⁷⁰⁸ Dies betrifft jedoch nicht nur die Geschlechtergrenze, sondern schamanistische Akte wurden in der europäischen Wissenschaft, Geschichte und Kultur überhaupt zu einer Projektionsfläche für liminale Prozesse. Entstanden ist dieses Bild hauptsächlich in missionarischen Kontexten, wo der Schamanismus als Phänomen »entdeckt« bzw. konstruiert wurde.⁷⁰⁹ Stefanie von Schnurbein fasst die unterschiedlichen Aspekte der Zuschreibung von Liminalität zusammen:

First of all, shamans are considered negotiators between different worlds, e. g. a human and a spiritual one. They are thus attributed transformative qualities that also negotiate between and question other dichotomies: man and beast, body and spirit, conscious and unconscious, and most prominently in a queer context, man and women. Even more important for the adoption of shamanism for queer theory and practice is the fact that the activities of shamans and the quality of shamanistic techniques have sexual notions, often with an emphasis on »perverse« or »queer« sexual practices such as homosexuality, bestiality or sadomasochism (e. g. the use of pain to achieve ecstasy).⁷¹⁰

708 Vgl. GANT: 2004, 51–52.

709 Vgl. FLAHERTY: 1992.

710 SCHNURBEIN: 2005, 102. Vgl. auch SCHNURBEIN: 2003. In ihrem Aufsatz von 2005 problematisiert Stefanie von Schnurbein die Übernahme von Schamanismus-Konzepten in der Queer Theory. Der Schamane sei in einem zwar kleinen, aber doch einflussreichen Bereich der Queer Theories zu einem »queer icon« (SCHNURBEIN: 2005, 101.) geworden, der die angestrebte Destabilisierung und Transgression bestehender Ordnungen repräsentieren könne. Ähnliches gelte für Teile postkolonialer Theorie, in denen der Schamane als Ausdruck des Widerstands gegen imperiale und hegemoniale Bestrebungen des Westens fungiere. Dabei ist Schamanismus als europäische Projektion zu verstehen

In der betreffenden Zeremonie aus *Eskimo* tritt ein Trommler auf, der immer wieder, so ist es im Drehbuch beschrieben, von der Kamera fokussiert wird. Es handelt sich um einen schamanistischen Tänzer und Trommler, der mit Attributen der Geschlechterambivalenz belegt wird. Im Drehbuch heißt es:

158: Trommedanseren trækker sin Pels af. Han staar midt paa Gulvet med nøgen Overkrop, hans Hænder rører Trommens Kant. En dyb Brummen lyder, hans Ben bliver staaende paa samme Sted, Overkroppen vugger frem og tilbage [...]

159: Det lange Haar flyver omkring hans Ansigt. [...]

162: Hastigt Billede af hans Ansigt med det vildt flagrende og vaade Haar. Fraaden kommer frem om hans Mund. Han synger Trommesangen.⁷¹¹

[158: Der Trommeltänzer zieht seinen Pelz aus. Er steht mitten auf dem Boden mit nacktem Oberkörper, seine Hände berühren den Rand der Trommel. Ein tiefes Brummen ertönt, seine Beine bewegen sich nicht, sein Oberkörper wiegt sich vor und zurück [...]

159: Das lange Haar fliegt um sein Gesicht. [...]

162: Kurzes Bild seines Gesichts mit dem wild wehenden und nassen Haar. Schaum tritt aus seinem Mund. Er singt den Trommelgesang.]

Dass es sich hierbei um eine Figur handelt, die sich durch eine uneindeutige Geschlechteridentität ausweist, lässt sich zunächst anhand der Beschreibung der äußeren Gestalt des Mannes belegen, wobei der Drehbuchschreiber vor allem die langen Haare hervorhebt. Zudem wird auch hier ein Zusammenspiel von nackter Haut und Pelz in Szene gesetzt, das nicht nur Parallelen zur Präsentation des nackten Oberkörpers Jack Nortons aufweist, sondern auch zur Darstellungsstrategie weiblicher Körper. Darüber hinaus aber wird ein ekstatischer Zustand beschrieben: Der Oberkörper des Mannes bewegt sich vor und zurück, der Kopf zuckt in unkontrollierten Bewegungen, Schaum tritt aus seinem Mund, Gesang ertönt. Im Verlauf der Zeremonie wird die Ekstase immer wilder und unkontrollierter, der Gesang wird zum Geschrei, der Mensch zum wilden Tier:

[Trommedanseren] bliver vildere og vildere, tilsidst er hans Sang kun uarticulerede Skrig, hans [sic!] ser bestalisk ud af Øjene, han er saa ophidset, at han kan begaa Mord uden at vide af det.⁷¹²

[Der Trommeltänzer] wird immer wilder und wilder, zum Schluss gleicht sein Gesang einem unarticulierten Schreien, sein Blick wird bestialisch, er ist so erregt, dass er einen Mord begehen könnte, ohne dies zu bemerken.]

⁷¹¹ Drehbuch zu *Eskimo*, 29.

⁷¹² Drehbuch zu *Eskimo*, 30.

Mit den Beschreibungen des Trommeltänzers greift das Drehbuch von *Eskimo* zeitgenössische wissenschaftliche Definitionen schamanistischer Ekstase auf. Sie lassen sich so einbetten in den Kontext der Medizingeschichte Grönlands. Die Schilderung des Drehbuches lehnt sich an ein Krankheitsbild an, das in der medizinischen Erforschung Grönlands als arktische Hysterie bezeichnet wurde. Die arktische Hysterie ist, laut Gant, die semi-offizielle, ethnomedizinische Bezeichnung für eine heute ausgestorbene Krankheit, die neben dem Selbstmord sowie der Kajakangst bzw. dem Kajakschwindel als eine der typischen Erkrankungen der Eskimos galt. Symptome der arktischen Hysterie waren vor allem Abnormalitäten unterschiedlicher Art, wie z. B. nackt über das Eis laufen, sich im Schnee rollen, Tierlaute imitieren oder in Zungen reden, was alles mit Wildheit und einer übermenschlichen Kraftentfaltung ausgeführt wird, aber in einem kraftlosen, epileptischen Zustand endet.

Gant interpretiert die arktische Hysterie als Phänomen von Erstbegegnungen zwischen Polarreisenden und Eskimos, da sie hauptsächlich in Texten, die solche beschreiben, Erwähnung findet. Wie entsprechenden medizinhistorischen Quellen zu entnehmen ist, sind deren Symptome vielfältig. Ebenso divers sind die Begründungen und Ursachen für eine Erkrankung an arktischer Hysterie. Einerseits versuchte man sie durch soziale und gesellschaftliche Faktoren zu erklären und betrachtete vor allem Familien, die bemüht waren, in einer veränderten Umwelt ein traditionelles Leben aufrecht zu erhalten, als besonders anfällig. Andererseits spielten natürlich kulturelle und religiöse Praktiken der Grönländer eine Rolle, wie anhand der Trommeltanzszene aus *Eskimo* deutlich wird. Die Arktis wurde als Heimat des Schamanismus angesehen und die arktische Hysterie als dessen Quelle und Ursprung, d. h., letztere wurde als Ursache für schamanistische Praktiken betrachtet. Zudem machte man die einseitige Ernährung der Inuit und einen daraus resultierenden Kalziummangel für die Entgleisungen verantwortlich.⁷¹³ Die Konzepte der arktischen Hysterie und des Schamanismus hängen also in der ethnografischen und medizingeschichtlichen Literatur eng zusammen.

Vergleicht man die arktische Hysterie mit den in Kapitel 6 beschriebenen Phänomenen des Klimafiebers und des Tropenkollers, werden Unterschiede deutlich. Im Gegensatz zu Klimafieber und Tropenkoller,

⁷¹³ Vgl. GANT: 2004, 48ff.

die Krankheiten der Kolonisten sind, ist die arktische Hysterie eine Krankheit der Eskimos. Die Diagnose Klimafieber bzw. Tropenkoller diente der Rechtfertigung von Gewalt gegenüber den Kolonisierten. Sie sind als eine Verschiebung zu verstehen, die die Verantwortlichkeit für das eigene Handeln abschwächt. Der Tropenkoller und Klimafieber sind chiastisch organisierte Figuren. Obwohl der Kolonialist befallen wird, geht die Krankheit von den Kolonisierten bzw., allgemeiner, vom Land schlechthin aus. Die ›Eingeborenen‹ sind die Überträger der Krankheit, wobei bei ihnen die Symptome nicht ersichtlich werden, da sie bereits einem niederen und degenerativen Zustand verfallen sind. Obwohl es kaum Beispiele für die Erkrankung eines europäischen Polarreisenden an der arktischen Hysterie geben dürfte, ist auch diese Teil des kolonialpolitischen Diskurses. Gant fasst zusammen, dass die dänische Art und Weise der Kolonisierung Grönlands »fungerer kun, giver kun mening, hvis de koloniserede forholder sig fredelige og omgængelige i deres subalternitet.«⁷¹⁴

Wenn sich mit Gant die arktische Hysterie als Krankheit beschreiben lässt, die hauptsächlich aufgrund von Erstbegegnungen zwischen Eskimos und Weißen konstruiert wurde, so bedeutet dies, dass deren Beziehung dadurch unmittelbar und von Anfang an pathologisiert wurde. Teil der Symptomatik ist auch die Ausübung von Gewalt. Wie das Zitat aus dem Drehbuch zu *Eskimo* belegt, ist dem Trommeltänzer die bestialische Mordlust ins Gesicht geschrieben. Es ist von Bedeutung, dass die Vorfälle arktischer Hysterie auch als Gewaltausübung interpretiert wurden, die sich gezielt gegen die Kolonialisten richtet, was wiederum mit deren Konstruktion aus so genannten First-Contact-Szenen herrührt. Die im Konzept der arktischen Hysterie vorgenommene Pathologisierung dient indes subalternen Gewalt als Krankheit der Stigmatisierung des Widerstands und des Aufbegehrens, das so wiederum kontrolliert werden kann. Die für den westlichen Betrachter und Kolonialisten unverständlichen und gefährlichen Vorkommnisse werden so erzählbar, darstellbar und vermittelbar, wie es *Eskimo* deutlich macht. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass in den Texten, in denen Fälle arktische Hysterie beschrieben werden, mehr Männer als Frauen erkranken.⁷¹⁵ Dies hat u. a. auch

⁷¹⁴ GANT: 2004, 47. [nur funktioniert, nur verständlich ist, wenn die Kolonisierten sich friedlich und umgänglich in ihrer Subalternität verhalten.]

⁷¹⁵ Vgl. GANT: 2004, 51.

damit zu tun, dass traditionell mehr Männer als Frauen schamanistisch tätig waren.

Innerhalb der Konzepte Klimafieber und Tropenkoller spielt das Phänomen der Ansteckung eine zentrale Rolle. Deren chiastische Struktur macht die Kolonisierten als Überträger aus. Im Polardiskurs erfährt dies eine andere Gewichtung, so dass sich auch hinsichtlich der Ansteckungsmetapher ein Unterschied zwischen Tropen- und Polardiskurs ausmachen lässt. Texte über die Medizingeschichte Grönlands sowie einzelne Epidemien verdeutlichen zunächst, dass auch Grönland wie die tropischen Kolonien mit Ansteckungsprozessen in Zusammenhang gebracht wird. Es ist jedoch ausschlaggebend, dass Grönland durch die Insellage und die damit zusammenhängende Isolierung als reiner und nicht-infektiöser Ort wahrgenommen wurde. Alfred Bertelsen, einer der bekanntesten auf Grönland tätigen Ärzte, beginnt einen Vortrag über eine Parotitisepidemie in Grönland mit den Worten »Jeg har tænkt mig, at nogle Oplysninger angaaende dens Optraeden paa en saadan jomfruelig Jordbund kunde have deres Interesse«⁷¹⁶ und weist darauf hin, dass erst der Kontakt mit fremden Schiffen bestimmte Bakterien nach Grönland gebracht habe. Auch Thomas N. Krabbe deutet in einer grönländischen Medizingeschichte auf diesen Sachverhalt hin, wenn er schreibt, dass die Erkältungs- und Grippewelle »synes hvert Foraar at tilføres Landet med de ankommende Skibe.«⁷¹⁷ Auch in der Medizingeschichte wird Grönland bzw. der polare Raum ebenso als Ort der Reinheit inszeniert, wie dies in den bereits beschriebenen Polarfilmen der Fall war.

Fasst man nun Unterschiede zwischen Tropen- und Polardiskurs zusammen, lassen sich die Herstellung eines Raumes der Reinheit in den Polarfantasien und die Inszenierung einer kontaminierenden Zone in den Tropen als zentrale Aspekte beschreiben. Dies begründet sich u. a. auf der Figur des edlen Wilden, aber auch auf der Aufwertung des Nordens als ein Ort der Kraft und der Regeneration, wohingegen die Tropen bzw. der Süden eher mit degenerativen Kräften in Zusammenhang gebracht werden. Mit dem Topos der Reinheit ist der Entwurf von Authentizität verbunden. Aus dieser Beobachtung lässt sich jedoch sicherlich nicht

⁷¹⁶ BERTELSEN: 1915, I. [Ich dachte mir, dass einige Bemerkungen zu deren Auftreten auf einem so jungfräulichen Boden Ihr Interesse wecken könnte.]

⁷¹⁷ KRABBE: 1910, 27. [jeden Frühling mit den ankommenden Schiffen ins Land gebracht zu werden scheint]

ableiten, dass in exotistischen und orientalistischen Filmen solchen Fantasien generell kein Raum gegeben wird. Es mag genug Beispiele geben, die die Südsee oder ähnliche Schauplätze als reines und unverdorbenes ›Anderes‹ inszenieren. Dennoch lässt sich für den dänischen Kontext die These aufstellen, dass in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, das Exotische, Tropische, Orientalische und Koloniale als Orte der Degeneration, der Unreinheit und der Hybridität sowie des Geheimnisvollen und Mysteriösen, aber auch Gewalthaften abgewertet wurden. Ist dies, wie in den Maharadja-Filmen, nicht der Fall, so sind Strategien der Einschreibung von »Whiteness« zu beobachten, die die Faszination am Fremden legitimieren. Die Suche nach dem Ursprünglichen, Reinen und Naiven richtete sich nach Norden und schöpft aus der Kultur der Eskimos, aber auch aus der Metaphorik der weißen und unberührten Landschaft. Diese wird, im Gegensatz zu den exotistischen Filmen im tropischen Milieu, in vielen Polarfilmen ausführlich gezeigt, so dass die unterschiedliche Inszenierung von Landschaft und deren Funktionen eine der auffälligsten Differenzen zwischen den dänischen Tropen- und Polarfilmen darstellt.

Verbunden werden die beiden Diskurse jedoch über Faktoren des Kolonialen sowie primitivistische Denkfiguren. Hierzu zählt die Abwertung des Kolonisierten als primitiv, animalisch und zu zivilisieren. Anhand der im Drehbuch zu *Eskimo* geschilderten Zeremonien sowie anderen Quellen konnte exemplarisch veranschaulicht werden, dass auch die Eskimos mit Tieren gleichgesetzt werden. Mit der Raubtiermetapher werden auch Topoi der Degeneration aufgerufen. Auch weitere Stereotype und Narrative des kolonialen und primitivistischen Diskurses findet man in den Imaginationen des Polaren wieder, wie die koloniale Liebe, die Figur der Ansteckung sowie das Klimafieber bzw. die arktische Hysterie. Eine besondere Rolle kommt dem Motiv der Besessenheit sowie dem Topos der Geschlechteruneindeutigkeit zu, da sie im Schamanismus eine geeignete Projektionsfläche finden.

Obwohl im Hinblick auf den kolonialen Diskurs also viele Gemeinsamkeiten zwischen Polar- und Tropendiskurs erkennbar werden, lassen sich zugleich Modifikationen hervorheben. Während in den kolonialen Liebesdramen ein glückliches Ende der »rassen«- und kulturüberschreitenden Liebe nicht möglich ist, entwerfen die skizzierten Polarfilme nicht nur Happy Ends, sondern auch Familiengründungen. Endet eine Bezie-

hung im orientalischen oder exotischen Raum glücklich, so ist das hingegen verbunden mit Strategien der Einschreibung europäischer Strukturen in den fremden Raum, wohingegen das eigentlich Vertraute verfremdet wird. In den Polarfantasien lässt sich eine ähnliche Verschränkung ausmachen. Es ist die Überblendung von hegemonialen Konzepten des Nordens mit primitivistischen Denkfiguren.

Ebenso modifiziert wie das Konzept der hybriden Liebe ist auch der Aspekt der Gewalt von Kolonialisten an Kolonisierten sowie, umgekehrt, Gewalt gegenüber den westlichen Eindringlingen. Während die Imaginationen der Kolonien in Afrika oder der Südsee zahlreiche Schilderungen beider Aspekte enthalten, wie die unkontrollierten Gewaltexzesse an Kolonisierten oder kannibalistische Ängste Weißer, spielt dies im Polardiskurs keine wesentliche Rolle. Die Angst vor dem Fremden bezieht sich hier nicht so sehr auf die Bewohner als vielmehr auf das Land selbst, das in seiner Unwirtlichkeit zur eigentlichen Herausforderung des westlichen Eroberers wird. Werden jedoch Aspekte von Gewalt im Polardiskurs verhandelt, so werden sie, wie die Figur der arktischen Hysterie zeigt, pathologisiert oder mit dem Topos der Degeneration. So ist beispielsweise die Raubtiermetapher eine Form, die vermeintliche Primitivität der Eskimos zu beschreiben. Sie verkehrt die Gegenüberstellung einer bedrohlichen Natur und eines hilflosen Menschen und macht die Eskimos zur Gefährdung einer reinen, unberührten und weißen Landschaft. Dessen Gegenbild, das Konzept des gewaltlosen und naiven Eskimos, lässt sich hingegen als Begründung dafür heranziehen, dass Rettungsfantasien, wie sie in den Haremsfilmen und in den Hvide Slavehandel-Filmen vorkommen, in den Polarfilmen nicht bekannt sind.

Innerhalb der Imagination des Fremden in Dänemark spielt der Polardiskurs so eine Sonderrolle, was nicht nur mit der grundsätzlich vom Tropendiskurs unterschiedlichen Konstruktion des Nordens zusammenhängt, sondern auch mit der kolonialen Geschichte. Wie die aufgeführten Beispiele filmtechnischer Schwellensituationen deutlich machen, manifestiert sich die besondere Funktion des Polardiskurses in Dänemark auch innerhalb der Filmgeschichte. Eine der zentralen Schwellen stellt die Einführung des Tonfilms zu Beginn der 1930er Jahre dar. Der Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm ist indes ein noch wenig beleuchteter Medienwandel, der aber bedeutende Veränderungen mit sich brachte und insbesondere im Hinblick auf Überlegungen zur Mediendistinktion und -

konkurrenz und den damit zusammenhängenden Alteritätsdiskursen interessant ist. Im Hinblick auf die dänische Filmgeschichte gilt dies in besonderem Maße, da sich ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der Einführung des Tonfilms und Debatten über eine Nationalisierung der Filmkultur erkennen lässt.

9 Als die Bilder sprechen lernten. Ein Medienwandel und die Faszination des Fremden

9.1 Zum dänischen Tonfilm

Eskimo von George Schnéevoigt ging als einer der ersten dänischen Tonfilme in die Film- und Kinogeschichte Dänemarks ein. Er ist aber nicht nur durch den Topos des Polaren von den im Verlauf dieser Studie untersuchten exotistischen und orientalistischen Filmen unterschieden, sondern ebenfalls in medialer Hinsicht. Auch andere Filme wurden jedoch immer wieder als erster dänischer Tonfilm Dänemarks bezeichnet, so dass dessen Geschichte keineswegs eine stringente und chronologische ist, sondern vielmehr eine höchst vielschichtige und komplexe. In einem anlässlich des 50. Jahrestages der Nordisk Films Kompagni erschienenen Band sind beispielsweise drei unterschiedliche Aussagen darüber enthalten, welcher Film der erste dänische Tonfilm gewesen sei: Axel Petersen verweist auf kurze Sketche aus den Jahren 1928 und 1929.⁷¹⁸ Bjørn Rasmussen bezeichnet in einem Text über George Schnéevoigt dessen Film *Eskimo* als erste dänische Tonfilmproduktion,⁷¹⁹ wohingegen Fleming Lyngø diesen als eine dänisch-norwegische Produktion und erst Schnéevoigts *Præsten i Vejlby* von 1931 als ersten dänischen Tonfilm ansieht.⁷²⁰ Eva Jørholt schließlich resümiert in ihrem Text über den dänischen Film der 1930er Jahre, dass letzteres die gängige Meinung sei:

Almindeligvis regnes George Schnéevoigts Blicher-filmatisering *Præsten i Vejlby*, der havde premiere den 7. maj 1931, for den første. Året før havde Schnéevoigt ganske vist lavet en anden tonefilm, den melodramatiske grønlandsfilm *Eskimo* (1930), men da der var tale om en norsk-dansk coproduktion med norsk tale, regnes den i almindelighed ikke for en dansk tonefilm.⁷²¹

[Gewöhnlich wird George Schnéevoigts Blicher-Verfilmung *Præsten i Vejlby*, welche am 7. Mai 1931 Premiere hatte, als erster angesehen. Im Jahr zuvor hat Schnéevoigt jedoch bereits einen anderen Tonfilm gemacht, den melodramatischen Grönlandsfilm *Eskimo* (1930), aber da dieser als eine norwegisch-dänische Koproduktion betrachtet wurde, gilt er normalerweise nicht als ein dänischer Tonfilm.]

718 Vgl. PETERSEN: 1956, 98.

719 RASMUSSEN: 1956, 103.

720 LYNØ: 1956, 107–108.

721 JØRHOLT: 2001, 91.

Auch in Bezug auf die internationale Tonfilmgeschichte ist es schwierig, einen konkreten Anfang zu definieren. Als erster Tonfilm überhaupt gilt der 1927 in den USA gedrehte *The Jazz Singer*, ein Musikfilm, wie auch der zwei Jahre später folgende Titel *The Singing Fool*. Doch gab es zeitgleich an verschiedenen Orten unterschiedliche Versuche, die auch zu unterschiedlichen Lösungen geführt haben, so dass die Suche nach dem ersten Tonfilm deshalb, ebenso wie die Suche nach dem ersten Film in den 1890er Jahren, unbeantwortet bleiben muss. Den Durchbruch des Tonfilms auf ein exaktes Datum festzulegen, scheidet nicht allein aufgrund der Unmöglichkeit, einen spezifischen Film als ersten seiner Art anzuerkennen, sondern auch, weil unterschiedliche Techniken angewendet wurden. Es existierten schon in den 1900er Jahren so genannte Tonbilder, bei denen Filme von einem Phonographen begleitet wurden. Erstaunlicherweise verschwand diese Praxis allerdings in den 1910er Jahren vollständig und wurde erst in den 1920er Jahren ›neu‹ erfunden. Zu begründen ist dies u. a. dadurch, dass das Tonbild nur eine der Aufführungsformen in den Kurzfilmprogrammen darstellte und es somit nicht diskursbestimmend war – anders als der Tonfilm, dessen Neuerfindung in eine Zeit fiel, da sich die narrativen Langspielfilme bereits durchgesetzt hatten.⁷²² Der Kopenhagener Öffentlichkeit wurde bereits 1923 ein Tonfilmexperiment im *Palads Teatret* vorgeführt, bei dem der Ton parallel zum Film abgespielt wurde.⁷²³ Die umfassende Verbreitung des Tonfilms

722 Vgl. MÜHL-BENNINGHAUS: 1999, II–21.

723 Das System wurde von den dänischen Ingenieuren Axel Petersen und Arnold Poulsen ausgearbeitet. Sie setzten zwei getrennte Speichermedien ein, d. h. einen Ton- und einen Bildträger, wohingegen die Abspielgeräte aneinander gekoppelt wurden, so dass Ton und Bild zeitgleich ablaufen konnten. Das so genannte Petersen-Poulsen-System unterschied sich in technischer Hinsicht kaum von den Tonbildern der 1900er Jahre, da beiden gemein ist, dass Ton und Film von unterschiedlichen Datenträgern abgespielt werden. Dies gilt auch noch für die Ende der 1920er Jahre entwickelten Verfahren des Licht- bzw. Nadeltons. Beim Nadeltonverfahren wird ein phonographisches Gerät für die Aufnahme des Tons sowie ein Plattenspieler für das Abspielen der Tonplatten verwendet. Beim Lichttonverfahren wird ein zusätzlicher Film hergestellt, auf dem die Tonspur enthalten ist. Beide Aufnahmetechniken sind eigentlich in ihrem physikalisch-technischen Prinzip identisch: Die von einer Schallquelle ausgehenden Schallwellen versetzen durch ihre Schallenergie eine Membrane im Mikrofon in Schwingungen, die in elektrische Signale übersetzt, von einem Vorverstärker verstärkt und zum Tonaufnahmegerät weitergeleitet wurden. Beim Nadelton wurden die Signale dann auf einen Tonschreiber übertragen, der sie auf eine Wachsplatte einritzte. Von dieser Wachsplatte stellte man durch Galvanisierung eine Metallmatrize her, mit der die

ist in Dänemark allerdings in den 1930er Jahren anzusiedeln, da erst dann die Kinos flächendeckend auf Tonfilmtechnik umgerüstet wurden und die Herstellung von Tonfilmen keine Besonderheit mehr darstellte.

9.2 Konstruktionen medialer Alterität in Stummfilm und Tonfilm

Welche Neuerungen und Veränderungen bedingte aber die Einführung des Tonfilms? Wie wurde die Tatsache, dass die Figuren auf der Leinwand hörbare Dialoge führen und die im Stummfilm nur visuell wahrnehmbaren Dinge, Handlungen und Prozesse Geräusche produzieren, vom Publikum aufgenommen? Und welchen Einfluss hat dies auf die Repräsentation des Fremden bzw. auf die Konzeption des Mediums Film und auf Fragen der Alterität?

Die Überlegungen zu Stummfilm und Alterität haben gezeigt, dass die Alterität eines Mediums nicht als dessen essentialistische Grund-

Gebrauchsplatten gepresst wurden. (Vgl. MÜLLER: 2003, 188.) Das Nadeltonverfahren erforderte einen großen logistischen und praktischen Aufwand, da bei der Vorführung nicht nur mehrere Filmrollen, sondern auch Tonplatten gewechselt werden mussten. Zudem waren die Platten nicht sehr haltbar und mussten nach einigen Vorführungen ersetzt werden. Allerdings hatte der Ton im Vergleich mit dem Lichttonverfahren eine bessere Qualität, wobei es auch hier zu Verzerrungen kam. Erst relativ spät ging man dazu über, beim Lichttonverfahren Bild und Ton auf einen Träger zu kopieren, was zwar eine technische Novität darstellte, allerdings zu erheblichen Bildverlusten führte. Bereits in den 1930er Jahren gab es darüber hinaus Versuche mit dem Magnettonverfahren, die zunächst jedoch nicht Erfolg versprechend waren. Abgelöst wurden die genannten Techniken in den 1970er Jahren durch die Einführung einer Aufnahmetechnik mit vier Tonspuren, die in den folgenden Jahren technisch perfektioniert wurde. Seit der Möglichkeit der Digitalisierung von Ton- und Bildaufnahmen, die in den frühen 1990er Jahren entwickelt wurde, verwendet man bis zu sieben oder acht Tonspuren. Obwohl die Technik der genannten Tonfilmvarianten aus den 1920er Jahren sich kaum von der früher Tonbilder unterschied, gab es hinsichtlich qualitativer Kriterien deutliche Fortschritte zu verzeichnen. Dies lag jedoch nicht so sehr an technischen Entwicklungen im Bereich der Tonerzeugung, sondern vielmehr an der Optimierung des Filmbildes selbst. Bislang war die Abspelzeit von Ton und Bild sehr verschieden, so dass man entweder den Ton verlangsamt oder das Bild zu schnell ablaufen lassen musste. Erst die Verbesserung des Filmmaterials selbst schuf also die Grundlage für die Verbreitung des Tonfilms. In Dänemark setzte sich zunächst das Petersen-Poulsen-System durch. Die 1923 präsentierte Technik wurde in den 1930er Jahren zwar verfeinert, blieb jedoch in ihren Grundeigenschaften bestehen. Im Gegensatz zur sich sonst verbreitenden Methode, Ton und Bild auf einem Film zu speichern, verwandte das Petersen-Poulsen-System zur Optimierung des Tons weiterhin zwei getrennte Speichermedien. Noch 1931 wurde *Eskimo* damit aufgenommen.

eigenschaft behauptet werden kann, sondern dass diese historisch und diskursiv produziert wird. Das heißt, dass die Alterität eines Mediums im Laufe der Zeit immer wieder neu und anders verhandelt wird. Der Blick auf eine Medienschwelle ermöglicht somit das Aufspüren eines solchen Umschwungs.

Dabei lassen sich die Alteritätskonstruktionen im Stummfilmkino-diskurs wie folgt zusammenfassen: Stummfilme thematisieren Alterität auf der Handlungsebene (1.). Der Film wurde in den Anfangsjahren immer wieder zur Projektionsfläche für die Suche nach einem alternativen und experimentellen Raum, was sich sowohl metafictional in den Filmen selbst wie vor allem im diskursiven Umfeld abspielte (2.). Dies reicht von der Konstruktion eines ›anderen‹ Ursprungs außerhalb etablierter und institutionalisierter Kulturbereiche (3.) über das Postulat der Internationalität des frühen Films (4.) und der damit verbundenen These, die filmische Sprache sei eine allgemein verständliche Sprache, die sich anderer, unmittelbarer Kommunikationswege bediene als etwa die Literatur, bis zur Bezeichnung des Films als neues Sinnesorgan (5.), das bisher nicht wahrnehmbare und vermittelbare Dinge repräsentieren könne, sowie zur Exotik des neuen Mediums (6.) und dessen Möglichkeiten, Zeit und Raum auf neue Weise darzustellen.

Hinsichtlich des Tonfilms ergeben sich einige Verschiebungen und Veränderungen. Am meisten ins Gewicht fällt, dass sich der Tonfilm nicht erst als eigenständige Institution durchsetzen musste, sondern vielmehr die Aufführungspraxis des Stummfilms übernahm. Es ist also fraglich, ob mit dem Tonfilm tatsächlich ein neues Medium entsteht oder ob es sich nicht vielmehr um die Transformation eines Mediums handelt, da sich die kulturelle Praxis des Kinos – im Gegensatz zur Einführung von Fernsehen, Videokassetten und später DVDs – durch die Entwicklung des Tonfilms nicht verändert: Nach wie vor geht man ins Kino, um sich im öffentlichen, aber dunklen Raum einen Film anzusehen, der durch einen Projektor auf eine Leinwand projiziert wird. Ebenso wenig verändert sich zunächst das Filmmaterial. Es besteht, wie früher, aus perforiertem Celluloid, allerdings ergänzt um eine Tonspur oder um einen Phonographen. Musik gehörte im Stummfilmkino ebenso zu den festen Bestandteilen der Aufführungspraxis sowie manchmal auch die Stimme eines Kinoerzählers. Man ging allerdings davon aus, dass Stumm- und Ton-

film als eigenständige Praxen nebeneinander bestehen bleiben würden.⁷²⁴ Auch wenn sich der Tonfilm nicht in gleicher Weise etablieren musste wie der Stummfilm, war die Suche nach einer eigenständigen Tonfilmästhetik folglich zentral. Dies galt umso mehr, da der Stummfilm bereits alle Modi des Filmischen besetzt zu haben schien.

Einen der größten Unterschiede zwischen Ton- und Stummfilm sahen die Zeitgenossen im Hinblick auf dessen illusionäres Vermögen: Mehr noch als der Stummfilm wurde der Tonfilm mimetisch wahrgenommen, als könne er das Leben unmittelbar wiedergeben.⁷²⁵ Der Ton hauche der stummen Kunst Leben ein, so dass das Gezeigte tatsächlich der Wirklichkeit entspreche, wie ein Kritiker in der *Berlingske Tidende* am Tag nach Axel Petersens und Arnold Poulsens Tonfilmexperiment vom 13.10.1923 bemerkte:

Som ved et trylleslag blev lærredet for første gang for alvor rigtigt levende. [...] Det var den stumme kunst, der blev til liv, gennem en opfindelse, der formåede at skabe en ubrydelig illusion om, at det virkelig var lærredet, der talte.⁷²⁶

[Wie durch einen Zauber wurde die Leinwand zum ersten Mal richtig lebendig. [...] Die stumme Kunst erwachte zum Leben, durch eine Erfindung, die die Illusion zu erzeugen vermochte, dass tatsächlich die Leinwand selbst sprach.]

Die realistische Ausrichtung des Tonfilms schlägt sich auch auf ästhetischer Ebene nieder. So findet man im dänischen Tonfilm der 1930er Jahre nur selten eine experimentelle Umgangsweise mit dem Ton. Eva Jørholt verweist auf einige wenige Beispiele, in denen eine ungewöhnlichere Verwendung des Tons zu verzeichnen ist, wie *Han, Hun og Hamlet* (1932),⁷²⁷ ein Remake eines gleichnamigen Fy- und Bi-Stummfilms von

724 Vgl. MÜLLER: 2003, 267f und 388.

725 Johannes V. Jensen, der zu den vehementesten Kritikern des Stummfilms gehörte, hat, wie Stephan Michael Schröder darstellt, mit der Entstehung des Tonfilms seine Meinung geändert. Schröder schreibt: »Der Durchbruch zum Tonfilm gab Jensen dann die Gelegenheit, ohne allzu großen Gesichtsverlust seine Haltung zum Medium Film einer vorsichtigen Revision zu unterziehen.« (SCHRÖDER: 2003, 146.) Die Qualität des Tonfilms liegt auch für Jensen in dessen Illusionserzeugung, wobei diese Haltung dem Vorwurf, den Jensen noch in den 1910er Jahren immer wieder erhoben hat, das Medium Film sei zu mimetisch und lasse den Zuschauer Realität und Fiktion verwechseln, diametral gegenübersteht. Wie Schröder betont, lässt sich dieser Widerspruch in Jensens Texten zum Film nicht auflösen.

726 *Berlingske Tidende*, 13.10.1923, o. S.

727 [Er, Sie und Hamlet]

Lau Lauritzen, auf A.W. Sandbergs *Millionærdrenge*⁷²⁸ (1936) und *5 raske piger*⁷²⁹ (1933). Es dominierte aber der realistische Umgang mit dem Ton, d. h. konkreter, der Ton wurde vor allem für Dialoge verwendet. In *Eskimo* spielte man darüber hinaus beispielsweise auch den Wellenschlag des Meeres live ein.

Für den internationalen Kontext stellt Corinna Müller allerdings eine entgegengesetzte These auf und weist darauf hin, dass der Widerstand – sowohl innerhalb des Publikums als auch unter den Kritikern und Filmemachern – gegen einen realistischen Einsatz des Tons groß war und in der Anfangszeit eher experimentell mit der Möglichkeit der Vertonung des Films umgegangen wurde, wie z. B. Versuche mit dem so genannten Geräuschfilm oder auch lautmalerisch unterlegte Stummfilme zeigen.⁷³⁰ 1928 formulierten die drei russischen Avantgarde-Filmer Sergej Eisenstein, Wselwolod Pudokwin und Grigorij Alexandrow ein theoretisches Manifest gegen den naturalistischen Einsatz des Tons und setzten sich für dessen künstlerische Verwendung ein, die sie als eine kontrapunktische Ausnützung des Tons bezeichneten, der vom visuellen Ausdruck abgegrenzt werden müsse. Zentral ist die Idee, dass erst der Ton den Film räumlich erscheinen lasse.⁷³¹ In Bezug auf Deutschland betont Müller, dass versucht wurde, den »materialtechnischen ›Realismus‹ des Tonfilms« mit der träumerischen und wirklichkeitsfernen Atmosphäre des Stummfilms zu vereinbaren. Müller bemerkt im Zuge der Institutionalisierung des Tonfilms eine ›Karnevalisierung‹ des Kinos und führt dies auf eine Tendenz zurück, die den »Tonfilm auf einer anderen als der materialtechnischen Ebene noch unrealistischer und wirklichkeitsferner werden ließ, als es der Stummfilm jemals gewesen«⁷³² sei. Dass sich in Dänemark die Tonfilmgeschichte am Anfang anders gestaltete, liegt u. a. an der zeitlichen Verzögerung, mit der der Tonfilm Eingang erhielt. Neben der realistischen Verwendung des Tons lässt sich allerdings eine weitere Besonderheit früher Tonfilme beschreiben, die auch in Dänemark auf die von Müller beschriebene ›Karnevalisierung‹ des Kinos hindeutet. Wie die Musikfilme *The Jazz Singer* und *The Singing Fool*, die beiden US-

728 [Der Millionärsjunge]

729 [5 flotte Mädchen]

730 Vgl. MÜLLER: 2003, 268.

731 Vgl. MÜLLER: 2003, 268.

732 MÜLLER: 2003, 175.

amerikanischen frühen Tonfilme, wurden in Dänemark zahlreiche Komödien produziert, die Gesangs- und Tanzeinlagen enthielten und somit den Realismus brachen.

Im Gegensatz zum Stummfilm wurde der Tonfilm jedoch nicht als Forum einer völlig neuen Weltsicht gefeiert, nicht als sechster Sinn betrachtet, sondern vielmehr als eine Normalisierung von Repräsentation und Wirklichkeit angesehen. Während der Stummfilm als neues Medium gehandelt wurde, dem zugleich von Anfang an eine enge Verbindung zur Moderne bzw. zur Modernität zugesprochen wurde, ist in der dänischen Tonfilmdebatte ein solcher Zusammenhang nicht vorhanden. Die Rede vom exotischen oder orientalischen Gewand des frühen Kinos aufgrund seiner medialen Alterität, vereinfacht gesagt, der Zusammenhang zwischen der Exotik des Mediums und der Darstellung von Exotik, ist zwar nicht unproblematisch – u. a. aufgrund eines allzu eindimensionalen Konzepts von Moderne, die als Fortschritt gedacht wird, sowie der Ambivalenzen vieler früherer Filme, die sowohl subversiv als auch konservativ sind. Vergleicht man jedoch in rückblickender Perspektive die dänische Stummfilmproduktion mit der Herstellung von Tonfilmen, ist die These der gegenseitigen Bedingung von der Alterität des Mediums und der Darstellung von Alterität zu bestätigen: Nach 1930 werden kaum noch Filme mit orientalistischen und exotistischen Topoi produziert. Vielmehr zeichnet sich die dänische Filmgeschichte der 1930er Jahre durch ein Phänomen aus, das man als Nationalisierung bezeichnen kann. Produziert wurden hauptsächlich Komödien und Farcen, die in Dänemark spielten und ein spezifisch dänisches Umfeld auf die Leinwand brachten. Eva Jørholt prägt den Begriff ›Sonnenschein-Ästhetik‹ des dänischen Films der 1930er Jahre, da er sich nicht nur auf nationale Themen konzentrierte, sondern sich auch durch Harmlosigkeit und Belanglosigkeit auszeichnete.⁷³³ Dies hängt mit der realistischen Ausrichtung des Tonfilms zusammen, hat aber darüber hinaus weitere Gründe, die vor allem ökonomischer Natur sind. Da der Export von Tonfilmen viel schwieriger ist als der von Stummfilmen, bedingt durch die aufwändige und teure Übersetzung, war man vor allem auf den heimischen Markt angewiesen. Um diesen zu erreichen und einen größtmöglichen Absatz zu erzielen, wurden hauptsächlich Volkskomödien hergestellt. Auch Niels Jørgen Dinnesen und Edvin Vestergaard kau bestätigen die These, dass mit dem Tonfilm ein Erstar-

733 Vgl. JØRHOLT: 2001.

ken der nationalen Filmkultur einherging und Teile des seit 1920 zunehmend an das US-amerikanische Kino verloren gegangenen Marktes wiedergewonnen werden konnten.⁷³⁴

Dass der Tonfilm, im Gegensatz zum Stummfilm, mit Tendenzen der Nationalisierung verbunden wird, lässt sich anhand der zwei Filme Schnéevoigts *Eskimo* und *Præsten i Vejlbj* konkretisieren. Zwar verhandelt auch *Eskimo* als Grönlandsfilm ein nationales Thema, das gerade in den 1930er Jahren verstärkt der Konstruktion einer dänischen Identität diene – die These der nationalen Bedeutung des Films *Eskimo* gilt umso mehr, da er von einer der ersten großen Tonfilmexpeditionen⁷³⁵ begleitet war und die heimkehrende Filmcrew wie Eroberer fremder Welten gefeiert wurde (Auch diese Tatsachen zeigen, dass eine Analyse von *Eskimo* in vorliegendem Kontext notwendig ist). Dennoch wird immer wieder der zweite Film Schnéevoigts *Præsten i Vejlbj* als erster dänischer Tonfilm bezeichnet. Dies hat zu tun mit der Suche nach einem genuin dänischen Thema und der bewussten Abkehr von exotistischen Topoi. Fleming Lyngé, dänischer Drehbuchschreiber, kommentiert in den 1950er Jahren rückblickend die Suche nach einem geeigneten Stoff für den ersten ›rein‹ dänischen Tonfilm:

De særeste emner dukkede op. På det tidspunkt cirkede vi om noget, der hed »Den gule spion«, kan jeg huske –/–: »Næh, Schnéevoigt – det må være noget dansk!« Et dansk kernestof! – Og min tanke søgte *Blicher*. »Præsten i Vejlbj! var jo så nærliggende og ligetil – som alle gode idéer, når de først er fundet!«⁷³⁶

[Die merkwürdigsten Themen tauchten auf. Zu diesem Zeitpunkt kreisten wir um etwas, das »Der gelbe Spion hieß«, kann ich mich erinnern –/–: »Nee, Schnéevoigt – es muss etwas dänisches werden!« Ein dänischer Kernstoff! – Und meine Gedanken wanderten zu *Blicher*. »Præsten i Vejlbj! war so nahe liegend und einfach – wie alle guten Ideen, wenn sie erst gefunden sind!«]

Steen Steensen Blichers Text *Præsten i Vejlbj* wird hier als der geeignete Stoff dargestellt, um die dänische Tonfilmgeschichte zu begründen. Dies liegt auch an der Tatsache, dass es sich um eine Verfilmung eines litera-

734 Vgl. DINNESEN und VESTERGAARD KAU: 2007.

735 Diese waren damals mit großem Aufwand verbunden, da die Technik nicht nur besonderes Können verlangte, sondern auch viel Material voraussetzte. Eine immer wieder hervorgehobene Begebenheit der Filmexpedition ist die Tatsache, dass acht Inuit-Männer das Material tragen mussten, wohingegen die Aufnahme eines Stummfilms mit nur einer Kamera möglich war.

736 LYNGE: 1956, 108.

rischen Textes handelt, der zum Kanon dänischer Literatur gehörte. Neben den erwähnten Volkskomödien bildeten so Literaturverfilmungen einen zweiten Schwerpunkt der frühen dänischen Tonfilmproduktion. Sie erzeugten ebenso ein lokales Kolorit. So drehte Schnéevoigt neben *Præsten i Vejby* ebenfalls *Hotel Paradis* (1931) nach einem Roman von Einar Rousthøi und *Kirke og Orgel*⁷³⁷ (1932) nach einer Erzählung Holger Drachmanns.⁷³⁸

Dass die Auseinandersetzung mit einem nationalen Gepräge des Films allerdings bereits in der Stummfilmzeit, immer wieder zum Thema gemacht wurde, zeigt u. a. die Debatte um die ›dunkle‹ Asta Nielsen und deren, von Sophus Claussen als mangelhaft beschriebene Repräsentation eines spezifisch dänischen Aussehens im Ausland.⁷³⁹ Claussen interpretiert dies als Versäumnis der Filmindustrie, dem dänischen Film im Ausland ein besonderes Gepräge zu verleihen, das ihn von Filmen anderer Länder unterscheiden könnte.⁷⁴⁰ Während es hier aber hauptsächlich um Fragen nach dem Charakter und Typus von Schauspielern sowie die Ausstattung und das Ambiente der Filme geht und die allgemeine, internationale Verständlichkeit nicht in Frage gestellt wird, erfährt die Debatte mit der Entstehung des Tonfilms eine neue Dimension und eine bedeutende Verschärfung, da nun die Sprache als entscheidendes nationales Kriterium zu den Ebenen der Repräsentation hinzugefügt wird. Es ist, um dies noch einmal hervorzuheben, die Beschreibung des Stummfilm als grenzüberschreitend, global, international oder kosmopolitan – sie bezog sich gleichermaßen auf Argumente ökonomischer Natur, wie Produktionsbedingungen und Absatzmarkt, sowie auf filmästhetische Faktoren – einer der meist gerühmten, aber auch mystifizierten, oft stereotyp und damit

737 [Kirche und Orgel]

738 Vgl. JØRHOLT: 2001, 93.

739 Auch Stephan Michael Schröder wendet ein, dass der dänische Filmdiskurs bereits in den 1920er Jahren eine Nationalisierung erfahren habe: »Sammenfattet lidt firkantet, så er det kendetegnende for den danske diskurs om filmens karakter, at den generelle udvikling i de ti år mellem 1911 og 1921 gik fra, at filmmediet først blev opfattet som kosmopolitisk, dernæst som internationalt, og endelig som et medie der kunne og burde bruges i nationalt øjemed.« (SCHRÖDER: 2005, 120–121.) [Grob gesagt, wird der dänische Diskurs über die Qualität des Films in den Jahren zwischen 1911 und 1921 von der Entwicklung geprägt, dass der Film zuerst als kosmopolitisch aufgefasst wurde, dann als international und schließlich als ein Medium, das man zu nationalen Zwecken gebrauchen konnte und sollte.]

740 Vgl. CLAUSSEN: 1911.

höchst problematischen Wesenszüge des Stummfilms. Insofern ist auch die filmgeschichtliche und –wissenschaftliche Diskussion über die Internationalität des Stummfilms ein kontrovers diskutiertes Feld. Für den Filmkorpus der vorliegenden Arbeit hat es sich als sinnvoll erwiesen, nationale Deutungsparameter mit internationalen Kontexten zu verschränken. Die exotistischen, orientalistischen und kolonialistischen Stummfilme schreiben sich in einen europäischen Kontext ein, wobei sie nicht nur die Themen ausländischer Filmproduktionen übernehmen, sondern tatsächlich imaginäre Räume anderer Kulturen entwerfen.

Zurück zu *Eskimo* und der Tonfilmdebatte. Die Tatsache, dass *Eskimo* als nicht national genug wahrgenommen wurde, um den Kanon dänischer Tonfilme zu begründen, liegt zu großen Teilen an seiner Sprachlichkeit. Er wurde als so genannter Mehrsprachenfilm in einer norwegischen, einer deutschen und einer französischen Version aufgenommen. Zudem wurde der Plot ebenfalls als Stummfilm eingespielt, was sich darauf begründet, dass 1930 noch nicht alle Kinos auf die Tonfilmtechnik umgerüstet hatten und somit Teile des Absatzes weggebrochen wären. Dass keine dänische Version des Films produziert wurde, obgleich die Handlung zunächst in Dänemark spielt, begründet ein Rezensent am Tag nach der Premiere damit, dass »Svenskerne ikke kan forstaa Dansk og Danskerne ikke Svensk«,⁷⁴¹ weist aber auf die Irritation hin, die dies – bei einem Grönlandsfilm und dessen nationaler Bedeutung für Dänemark – beim Zuschauer ausgelöst hat:

Eskimo er et Produkt af et temmelig indviklet dansk-norsk Samarbejde. Den er optaget af et norsk Selskab »Skandinavisk Talefilm«, bygget over Einar Mikkelsens Roman »John Dale« og sat i Scene af Georg Schneevoigt, medens Rollelisten ikke tæller navnet paa en eneste dansk Skuespiller. Derimod er hele den tekniske Side af Sagen dansk, idet det er nordisk Tone-Film, som har optaget Filmen efter Petersen-Poulsen Systemet. Filmen taaler altsaa, men den taler Norsk, hvad der nok vil falde en og anden dansk Tilskuer mærkverdigt, netop fordi det er en Grönlandsfilm, [...].⁷⁴²

741 BOESGAARD: 1930c, o. S. [Dass die Schweden kein Dänisch verstehen und die Dänen kein Schwedisch.]

742 BOESGAARD: 1930c, o. S. Der selbe Rezensent bemerkte allerdings in einem anderen Zusammenhang zum Thema der Nationalisierung des Films folgendes: »Jeg vil imidlertid meget gerne sige, at vel skal Filmen sendes ud i Verden som skandinavisk Oprindelse – den financieres ogsaa her i Skandinavien, – men i øvrigt international af Karakter. At lave en stedsbestemt Film med et skandinavisk Motiv, det tror jeg ikke, man kan. Film er en Verdensartikel, kun ved at gøre Filmene internationale, har vi Mulighed for at vinde med.« (BOESGAARD: 1930a, o. S.) [Ich möchte sehr gern darauf

[*Eskimo* ist ein Produkt einer sehr verwickelten dänisch-norwegischen Zusammenarbeit. Er wurde von einer norwegischen Firma ›Skandinavisk Talefilm‹ aufgenommen, angelehnt an Einar Mikkelsens Roman »John Dale« und inszeniert von Georg Schnéevoigt, während die Liste der Rollen keinen einzigen dänischen Schauspieler verzeichnet. Dagegen ist die ganze technische Seite der Sache dänisch, da die nordische Tone-Film den Film mit dem Petersen-Poulsen-System aufgenommen hat. Der Film spricht also, aber er spricht Norwegisch, was dem einen oder anderen dänischen Zuschauer merkwürdig erscheinen mag, gerade, weil es ein Grönlandsfilm ist.]

Die internationale Besetzung im Tonfilm wird also zu einem künstlerischen und technischen Problem, wohingegen dies im Stummfilm keine Bedeutung hatte. Die Sprachlichkeit stellte aber nicht nur die Produktion selbst vor neue Herausforderungen, sondern betraf auch die Konzeption der Filme selbst. Insbesondere trifft dies auf Filme zu, die einen Kulturkontakt darstellen. Denn wie sollten sich die unterschiedlichen Kulturen miteinander verständigen?

In der Debatte um *Eskimo* wurde zwar die Tatsache, dass keine der Figuren dänisch spricht, als ausschlaggebend für die Disqualifizierung als dänischer Film herangezogen, die Authentizität der Sprache im Film selbst wurde dagegen nicht kritisiert. So spricht der deutsche Schauspieler Paul Richter als Jack Norton in der norwegischen Fassung ein Norwegisch mit deutschem Akzent, die norwegische Schauspielerin Mona Mårtenson als Grönländerin Ekaluk mit ihrem Vater sowie Marjak, ihrem Jugendfreund, ebenfalls norwegische Schauspieler, zunächst ein gebrochenes Grönländisch, um dann ins Norwegische überzugehen. In den anderen Sprachversionen ist das Verhältnis ungefähr ähnlich, die französische Version hat allerdings einen französischen Hauptdarsteller. Die Tatsache, dass die Grönländer im Film zunächst grönländisch sprechen, deutet allerdings auf eine Sensibilisierung für das Problem der Sprachlichkeit auch in der Repräsentation von Kulturkontakten hin.

Wie jedoch ging man im Stummfilm mit dem Problem der Kommunikation im Kulturkontakt um? Als eines der zentralen Elemente des Stummfilms galt die Überwindung von Sprachbarrieren. Dies bezieht sich zunächst auf die internationale Verbreitung des Stummfilms. Im Gegen-

hinweisen, dass man den Film gut und gern als mit skandinavischer Herkunft in die Welt versenden kann – er wird ja auch hier in Skandinavien finanziert, – aber sonst mit internationalem Charakter. Ich glaube nicht, dass man einen ortsbestimmten Film mit einem skandinavischen Motiv machen kann. Film ist ein Weltartikel, nur indem die Filme international gemacht werden, können wir durch sie profitieren.]

satz zum Tonfilm, dessen Übersetzung ungeahnte technische Schwierigkeiten hervorrief,⁷⁴³ war die von Stummfilmen relativ einfach, da lediglich die Zwischentitel zu übersetzen waren. Der Kontakt zwischen den Figuren, die unterschiedliche Sprachen sprechen müssten, wurde jedoch nicht als Problem wahrgenommen: In den Maharadja-Filmen unterhält sich Elly mit dem Maharadscha gleichermaßen wie mit ihren indischen Dienerinnen und dem heiligen Yogi. In *Hallo! Arika forude!* gibt es zwar jede Menge kulturelle Differenzen zwischen Fy und Bi und den Kannibalen des Stammes von König *Brambulla den Graadige*, aber diese beruhen nicht auf Missverständnissen sprachlicher Art. Und auch die Amerikaner in *Der fremde Vogel* scheinen nicht in Verlegenheit zu geraten, angesichts der sorbischen Bevölkerung, die, wenn nicht sorbisch, so doch zumindest deutsch gesprochen haben müsste. Die Indifferenz gegenüber dem Problem der Kommunikation zwischen anderssprachigen Figuren im Stummfilm lässt sich teilweise durch die Schwierigkeit der Repräsentation sprachlicher Unterschiede erklären. In keinem der diskutierten Filme werden in den Dialoge darstellenden Zwischentiteln unterschiedliche Sprachen verwendet (sieht man von den Filmen ab, die aus der Rekonstruktion verschiedener Versionen entstanden sind. Dies gilt gleichermaßen für die Darstellung von Akzenten und Dialekten.⁷⁴⁴ Die Beobachtun-

743 Man wandte unterschiedliche Umgangsweisen an: Aufführung im Original mit erklärenden Zwischentiteln, was allerdings zu einem großen Bildverlust führte (wenn die Titel über das Bild gelegt wurden) oder zu starken Zesuren und langen Pausen (wenn die Titel vor Schwarzbild gelegt wurden); Aufführung im Original, was von Intellektuellen forciert wurde, aber zwangsweise zu Verständigungsproblemen führte; Produktion polyglotter Filme, d. h. die Dialoge wurden in unterschiedlichen Sprachen geführt, was allerdings zu dem Problem führte, dass dem Zuschauer immer nur Teile verständlich wurden; Aufführung mit Untertiteln; Synchronisation, die anfangs auf technische Schwierigkeit sowie auf Widerstand der Rezeption stieß, da vor allem die Diskrepanz zwischen Lippenbewegung und Lauten bemängelt wurde; Produktion von Mehrsprachenversionen, d. h. es wurden unterschiedliche Sprachversionen mit jeweils anderen Schauspielern realisiert. Die Herstellung von Mehrsprachenversionen war vor allem in den Anfangsjahren des Tonfilms ein übliches und sehr beliebtes Verfahren, war aber sehr teuer und aufwändig. Dabei konnten auch nationale Eigenschaften in Gestik, Mimik und Umgang berücksichtigt werden, die sich z. B. bei der Begrüßung beobachten lassen. In Deutschland setzte sich ab ungefähr 1933 die Synchronisation als Praxis in der Übersetzung fremdsprachiger Filme durch, wohingegen sich in Dänemark bis heute die Untertitelung gehalten hat. (Vgl. MÜLLER: 2003, 292.)

744 Zur Entwicklung der Sprache und zur Repräsentation von Dialekten und Akzenten im dänischen Spielfilm vgl. BRINK: 2003. Laut Brink wurde im Film zunächst, wie auch auf der Bühne, eine Art Hochdänisch gesprochen, das allerdings nicht

gen beziehen sich auf den Spielfilm. Greift man dagegen Robert Flahertys *Nanook of the North* auf, so wird deutlich, dass hier gesprochene Dialoge vermieden und Kontakte zwischen Weißen und Eskimos ausgespart werden, um eine realistische und authentische Atmosphäre zu schaffen. Deshalb gilt die Einführung des Tons auch als Rückschritt in der authentischen Darstellung fremder Kulturen.⁷⁴⁵ Die dänischen exotistischen und orientalistischen Spielfilme dagegen zielen nicht primär auf die Erzeugung von Authentizität ab. Der Umgang mit den Fremdsprachen in *Es-kimo* weist somit mehr Sensibilität für das Problem der Sprachlichkeit im Film auf als dies im Stummfilm der Fall war.

Die These einer Nationalisierung des Filmdiskurses mit der Einführung des Tonfilms in Dänemark stützt sich, so kann man zusammenfassen, neben inhaltlichen Aspekten vor allem auf die Funktion der Sprache im Film. Dennoch sollte dies nicht zu einer einfachen und essentialistischen Gegenüberstellung eines internationalen und ›alteritären‹ Stummfilms mit einem nationalen, dänischen und realistischen Tonfilm führen. Viele der in der vorliegenden Arbeit analysierten Filme und Quellen haben im Gegenteil gezeigt, dass es sich bei der Darstellung von Alterität und der Alterität eines Mediums um höchst komplexe und vielschichtige Phänomene handelt, was gleichermaßen für deren Gegenpositionen eines nationalen Mediums sowie einer nationalen Ästhetik gilt.

künstlich und unecht gewesen sei, sondern einen bestimmten Teil der Gesellschaft, den der Öffentlichkeit, repräsentierte. Der Durchbruch der Umgangssprache im Film erfolge erst in den 1970er Jahren.

745 Vgl. GANT: 2004, 126.

Anhang

I Literaturverzeichnis

Archivmaterial, das mit DFI gekennzeichnet ist, stammt aus dem *Dansk Filminstitut* in Kopenhagen.

I.1 Quellen-, Archiv- und Pressematerial

I.1.1 Programmhefte, Ankündigungsblätter und Plakate

Deutsches Programmheft zu *Das Eskimobaby*, D 1918, Deutsches Filmarchiv.
Programmheft zu *Det indiske Gudebillede*, DK 1915, DFI.
Programmheft zu *Inderpigen*, DK 1914, DFI.
Englisches Programmheft zu *Inderpigen*, DK 1914, DFI.
Programmheft zu *Hallo! Afrika forude!* DK 1929, DFI.
Programmheft zu *Harems-Mystik*, DK 1921, DFI.
Programmheft zu *Et Haremsæventyr*, DK 1914, DFI.
Programmheft zu *Kærlighed i Orienten*, DK 1909, DFI.
Programmheft zu *Mens Pesten raser*, DK 1913, DFI.
Programmheft zu *Mumiens Halsbaand*, DK 1916, DFI.
Werbeplakat zu *Nanook of the North*. In: *Der Film*, Nr. 10, 1924, o. S.
Ankündigungsblatt zu *Tropernes Datter*, DK 1917, DFI.
Programmheft zu *Tropernes Datter*, 1917, DFI.
Programmheft zu *Tropisk Kærlighed*, DK 1912, DFI.
Programmheft zu *Vestens Børn*, DK 1917, DFI.
Programmheft zu *Vore Venners Vinter*, DK 1923, DFI.

I.1.2 Drehbücher

Drehbuch zu *Eskimo*, Bangsted, Helge und Laurids Skands, DK 1930, DFI.
Drehbuch zu *Et Haremsæventyr*, Rung, Otto, DK 1914, DFI.
Drehbuch zu *Maharadjaens Yndlingshustru I*, Gade, Svend, DK 1916, DFI.
Drehbuch zu *Mens Pesten raser*, Rung, Otto, DK 1913, DFI.
Drehbuch zu *Sjæletyven*, Magnussen, Fritz, DK 1916, DFI.

1.1.3 Gedruckte Zeitungsartikel, Rezensionen und Zeitschriften

1.1.3.1 Anonym

- Arbeiter-Jugend*: Organ für die geistigen und wirtschaftlichen Interessen der jungen Arbeiter und Arbeiterinnen: »Nächtliche Löwenjagd mit der Kamera«, Nr. 2, 217–218, 1910.
- Berliner Morgenpost*: Rezension zu *Nanook of the North*, 13.2.1924, o. S.
- Berlingske Tidende*: Artikel über Tonfilmexperiment, 13.10.1923, o. S.
- Filmkurier*: Filmkritik zu *Die Lieblingsfrau des Maharadscha*, 28.11.1926, o. S.
- Film-Kurier*: Rezension zu *Nanook of the North*, 12.2.1924, o. S.
- Illustrierter *Filmkurier*: Filmkritik zu *Die Lieblingsfrau des Maharadscha*, 7. Jahrgang, Berlin, 1925, o. S.
- Kino Bladet*: »Filmfotografens Hændelse i Afrika«, 2.1910, o. S.
- Lyse Blade fra de Mørkes Land*. Kopenhagen, 1914.
- Moving Picture World*: Rezension zu *Gar el Hama I*, 5.12.1908, o. S., zit. nach Robert W. Jr. POHLE und Douglas C. HART: *Sherlock Holmes on the Screen*. South Brunswick/New York: A.S. Barnes and Company, 1977, 31.
- Nordisk Biograf Tidende*: »I Afrikas Jungler«, 2.1910, 92.
- Politiken*: Rezension zu *Gar el Hama I*: »Detektivkomedie med Illustrationer«, 17.9.1912, o. S.
- Politiken*: Ankündigung zu *Tropisk Kærlighed*, 13.2.1912, o. S.
- Politiken*: »Grønlands-Ekspeditionen hjemme igen«, 10.3.1930, o. S.
- Released Saturday*: Ankündigung zu *Gar el Hama I*, 11.1911, o. S.
- Skandinavisk Films Revue*: Artikel über Tierschutz im Film, 11.1913, 8.
- Vore damer*: »Haremssløret«, Nr. 1, 1914a, o. S.
- Vore damer*: Empfehlung für Karnevalskostüme, Nr. 2, 1914b, o. S.
- Vore damer*: Kommentar zu Briefen anlässlich des ersten Maharadja-Films, Nr. 4, 1919, o. S.

1.1.3.2 Personalisiert

- BOESGAARD, Eric: »Nu kommer den første danske Talefilm.« In: *Dagens Nyheder*, 12.3.1930a, o. S.
- BOESGAARD, Eric: »En pinlig og usædvanlig Films-Affære.« In: *Dagens Nyheder*, 2.9.1930b, o. S.
- BOESGAARD, Eric: »Premiøren paa den første danske Talefilm.« In: *Dagens Nyheder*, 10.10.1930c, o. S.
- CLAUSSEN, Sophus: »Films.« In: *Politiken*, 5.5.1911, 9–11.
- DR. M-: Rezension zu *Nanook of the North*. In: *Licht-Bild-Bühne*, Nr. 17/18, 1924, o. S.
- DROOP, Mary Luise: »Asien, wir grüßen Dich! Eine zeitgemäße Betrachtung.« In: *Der Eisbär. Mitteilungen der Nordischen Film Co.G.m.b.H.*, 1. Jahrgang, Nr. 1, 1918, o. S.

- DROOP, Mary Luise: »Gunnar Tolnæs als Künstler und Kamerad.« In: *Der Eisbär. Mitteilungen der Nordischen Film Co.G.m.b.H.*, 2. Jahrgang, Nr. 10/11, 1919a, o. S.
- DROOP, Mary Luise: »Was man über Indien wissen muß.« In: *Der Eisbär. Mitteilungen der Nordischen Film Co.G.m.b.H.*, 2. Jahrgang, Nr. 14/15, 1919b, o. S.
- DROOP, Mary Luise: »Was man über Indien wissen muß.« In: *Der Eisbär. Mitteilungen der Nordischen Film Co.G.m.b.H.*, 2. Jahrgang, Nr. 8/9, 1919c, o. S.
- DROOP, Mary Luise: »Gunnar Tolnæs als Künstler und Kamerad.« In: *Der Eisbär. Mitteilungen der Nordischen Film Co.G.m.b.H.*, 2. Jahrgang, Nr. 12/13, 1919d, o. S.
- HAAS, Willy: Rezension zu *Nanook of the North*. In: *Film-Kurier*, 12.2.1924, wieder abgedruckt in: HAAS, Willy: *Der Kritiker als Mitproduzent*. Hg. von Wolfgang JACOBSEN, Karl PRÜMM und Benno WENZ, Berlin: Edition Hentrich, 1992, 59–60.
- KERR, Alfred: Rezension zu *Nanook of the North*. In: *Berliner Tageblatt*, 8.9.1924, wieder abgedruckt in: KLAUE, Wolfgang und Jay LEYDA (Hg.): *Robert Flaherty*. Berlin: Henschelverlag, 1964, 193–194.
- MAHEN, Jiří : »Filmkritik«, 3.3.1911. In: *Lidové Noviny*, zit. nach: Hanns ZISCHLER: *Kafka geht ins Kino*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996, 52f.
- ROSENKRANZT, Palle (23.3.1913): »Ungdom og Charme. Gudrun Houlberg. Naar OFELIA skal filme –.« In: *Masken*, 3.25, 145–146, zit. nach SCHRÖDER: 2003, 733.

1.2 Primär- und Sekundärliteratur

- AHMAD, Aijaz: *In Theory. Classes, Nations, Literatures*. London: Verso, 1992.
- ALDRICH, Robert: *Colonialism and Homosexuality*. London: Routledge, 2003.
- ALLEN, Theodore W.: *The Invention of the White Race*. 1. *Racial Oppression and Social Control*. London: Verso, 1994.
- ALLEN, Theodore W.: *The Invention of the White Race*. 2. *The Origin of Racial Oppression in Anglo-America*. London: Verso, 1997.
- ALTENLOH, Emily: *Zur Soziologie des Kinos*. Jena: Diederichs, 1914.
- Almennyttig *Alphabetisk Ordbog over de i danske Skrifter og i Omgangsproget meest brugelige, af fremmede Sprog laante, ord, Talemaader og Konststudryk, samt de til den græske, romerske og nordiske Mythologie henhørende vigtigste Personer og Gjenstande*. Kopenhagen: Jacob, 1824.
- ANDERSON, Warwick: »Going through the Motions: American Public Health and Colonial Mimicry.« In: *American Literary History*, 14.4, Winter 2002, 686–719.
- ANDRIOPOULOS, Stefan: *Besessene Körper: Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*. München: Fink, 2000.
- APTER, Emily: »Female Trouble in the Colonial Harem.« In: *Differences*, Vol. 4, 1992, Nr. 1.
- APTER, Emily und William PIETZ, (Hg.): *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca/New York: Cornell University Press, 1993.
- ARNDT, Susan und Antje HORNSCHIEDT: *Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster: Unrast Verlag, 2004.
- ARNFELD, Julius: *Tierfang mit der Kamera*. Halle: Knapp, 1935.
- ARNFRED, Signe und Karen SYBERG (Hg.): *Kvindesituation og kvindebevægelse under kapitalismen*. (= Nordisk Sommeruniversitets skriftserie; 4), Kopenhagen: Nordisk Sommeruniversitet, 1974.

- ARNHEIM, Rudolf: *Film als Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- BADENBERG, Nana: »Art nègre: Picasso, Einstein und der Primitivismus.« In: HONOLD, Alexander (Hg.): *Das Fremde: Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen*. (= Zeitschrift für Germanistik; Beiheft 2), Bern u. a.: Lang, 2000, 219–257.
- BALÁZS, Béla: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien: Globus, 1949.
- BALÁZS, Béla: »Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films.« In: DIEDERICH, Helmut, Wolfgang GERSCH und Magda NAGY (Hg.): *Schriften zum Film I*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1982, 45–139.
- BARKER, Francis, Peter HULME und Margaret IVERSEN (Hg.): *Colonial discourse, post-colonial theory*. New York: Manchester University Press, 1994.
- BARTHES, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- BAUDRY, Jean-Louis: »Ideologische Effekte. Erzeugt vom Basisapparat.« In: *Eikon* 5 (1993), 36–42.
- BECKER, Andreas: *Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung*. Bielefeld: transcript, 2004.
- BECKER, Peter: *Verderbnis und Entartung. Eine Geschichte der Kriminologie des 19. Jahrhunderts als Diskurs und Praxis*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.
- BENJAMIN, Walter: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit.« In: BENJAMIN, Walter: *Gesammelte Schriften* 1,2. Hg. von Rolf TIEDEMANN und Hermann SCHWEPPEHÄUSER. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, 435–469.
- BERNARDI, Daniel (Hg.): *The Birth of Whiteness. Race and the Emergence of U.S. Cinema*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 1996.
- BERNSAND, Niklas: »Postkolonialia Skåne. Skåningar – Sveriges tjuvsjier?« In: *Pequod* 34 (2004), 6–17.
- BERRY, Sarah: »Hollywood Exoticism: Cosmetics and Colour in the 1930s.« In: DESSER, David und Garth S. JOWETT (Hg.): *Hollywood goes shopping*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, 108–138.
- BERTELSEN, Alfred: *Erfaringer fra en Parotitisepidemi i Grønland*. Kopenhagen: Særtryk af Ugeskrift for Læger, 1915, o. S.
- BERTILLON, Alphonse: *Les races sauvages: Les peuples de l'Afrique, les peuples de l'Amérique, les peuples de l'Océanie; Quelques peuples de l'Asie et des régions boréales*. Paris: o.A, 1883.
- BERTILLON, Alphonse: *Das anthropometrische Signalement. Neue Methode zu Identitäts-Feststellungen*. Berlin: Fischers's Medicinische Buchhandlung, 1890.
- BESSER, Stephan: »Tropenkoller: the Interdiscursive Career of a German Colonial Syndrome.« In: ROUSSEAU, George Sebastian (Hg.): *Framing and Imaging Disease in Cultural History*. New York: palgrave macmillan, 2003, 303–320.
- BESSER, Stephan: »Die hygienische Eroberung Afrikas.« In: HONOLD, Alexander und Klaus R. SCHERPE (Hg.): *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2004, 217–225.
- BEWELL, Alan: *Romanticism and Colonial Disease*. Baltimore/London: John Hopkins University Press, 1999.
- BHABHA, Homi K.: *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.
- BHABHA, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000.

- BOLDT, E.: »Kunst als Erreger.« Rezension über: SCHAUB, Mirjam, Nicola SUTHOR und Erika FISCHER-LICHTE (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: Wilhelm Fink, 2005. In: http://iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/Boldt3770539990_1405.html, Datum des Zugriffs: 11.05.2006, Abschnitt 2.
- BONNE, Georg: *Das Verbrechen als Krankheit. Seine Entstehung, Heilung und Verhütung*. München: Ernst Reinhardt, 1927.
- BORDWELL, David: *On the history of film style*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press, 1997.
- BORDWELL, David und Kristin THOMPSON: *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1994.
- BOTTOMORE, Stephen: »Les Thèmes du témoignage dans le cinéma primitif.« In: GUIBBERT, Pierre (Hg.): *Les Premiers ans du cinéma français*. Perpignan: Institute Jean Vigo, 1985, 155–161.
- BOTTOMORE, Stephen: »The Panicking Audience? Early Cinema and the ›train effect‹.« In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 19 (1999):2.
- BREDSORF, Elias: *Den store nordiske krig om seksualmoralen. En dokumentarisk fremstilling af sædelighedsdebatten i nordisk litteratur i 1880'erne*. Kopenhagen: Gyldendal, 1972.
- BREWSTER, Ben: »Deep Staging in French Films 1900–1914.« In: ELSAESSER, Thomas und Adam BARKER (Hg.): *Early Cinema: space – frame – narrative*. London: BFI-Publishing, 1990, 45–55.
- BRINK, Lars: »Jeg elsker Dem, frøken Petersen! Sproget i dansk film.« In: TOFTEGAARD, Anders und Ian Halvdan HAWKESWORTH (Hg.): *Nasjonale Spejlinger. Tendenser i ny dansk film*. Kopenhagen: Museum Tusulanums Forlag, 2003, 191–224.
- BRISTOW, Edward: *Vice and Vigilance: Purity Movements in Britain since 1700*. Dublin: Gill and Macmillan, 1977.
- BRISTOW, Edward: *Prostitution and Prejudice: The Jewish Fight against White Slavery, 1870–1939*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- BRØNDSTED, Johannes (Hg.): *Vore gamle tropekolonier 1–8*. Kopenhagen: Fremdad, 1966–1967.
- BROOKS, Peter: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New York: Columbia University Press, 1976.
- BROWN, Robert: *The Races of Mankind*. o. A.: Cassell, Petter & Galpin: 1873–1879.
- BROWNLOW, Kewin: *Pioniere des Films*. Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1997.
- BURCH, Noel: »A primitive Mode of Representation?« In: ELSAESSER, Thomas und Adam BARKER (Hg.): *Early Cinema: space – frame – narrative*. London: BFI-Publishing, 1991, 220–227.
- BURCH, Noel: »Passionsfilme, Verfolgungsjagden: eine gewisse Linearisierung.« In: *Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 12 (2003), 65–86.
- CARGNELLI, Christian: »Sirk, Freud, Marx und die Frauen. Überlegungen zum Melodram. Ein Überblick.« In: CARGNELLI, Christian und Michael PALM (Hg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS Verleger, 1994, 11–34.
- CARSTENSEN, Edvard: *Guvernør Edward Carstensen's Indberetninger fra Guinea 1842–1850*. Hg. von Georg NØRREGAARD af Selskabet for udgivelse af kilder til dansk historie. Kopenhagen: Gad, 1964.

- CARTWRIGHT, Lisa: *Screening the body. Tracing medicine's visual culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- CERAM, C. W.: *Eine Archäologie des Kinos*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1965.
- CHAMBERLIN, J. Edward und Sander L. GILMAN (Hg.): *Degeneration. The Dark Side of Progress*. New York: Columbia University Press, 1885.
- CHRISMAN, Laura und Benita PARRY (Hg.): *Postcolonial Theory and Criticism*. Woodbridge: Brewer, 1999.
- CLAESSENS, Dieter: »Das Fremde, Fremdheit und Identität.« In: SCHÄFFTER, Ortried (Hg.): *Das Fremde: Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991, 45–55.
- COHAN, Steven: *Masked men. Masculinity and the movies in the fifties*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1997.
- COMOLLI, Jean-Louis: »Technique et idéologie.« In: *Cahiers du cinéma* 229 (1971), 9–15.
- COMOLLI, Jean-Louis: »Techniques and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field.« In: ROSEN, Philip (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986, 421–443.
- CRARY, Jonathan: *Techniken des Beobachters: Über Sehen und Modernität im 19. Jahrhundert*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1996.
- CREED, Barbara: »The Position of Women in Hollywood Melodramas.« In: *Australian Journal of Screen Theory* 4 (1978), 27–31.
- CUNNINGHAM, Andrew und Perry WILLIAMS: *The laboratory revolution in medicine*. Cambridge: University Press, 1992.
- DAAE, Anders: *Fingraftryk-signalemerter*. Kristiania: o. A, 1907.
- DAVIS, Cynthia J.: »Contagion as Metaphor.« In: *American Literary History* 14 (2002:4; Winter), 828–836.
- DECODOVA, Richard: »The emergence of the star system in America.« In: GLEDHILL, Christine (Hg.): *Stardom. Industry of Desire*. London/New York: Routledge, 1991, 17–29.
- DEDICHEN, Henrik: *Den moderne Kriminalantropologis nuværende Stilling*. Kopenhagen: o. A, 1885.
- DEEKEN, Annette: *Reisefilme. Ästhetik und Geschichte*. Remscheid: Gardez!, 2004.
- DELEUZE, Gilles und Félix GUATTARI: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve, 1997.
- DERRIDA, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.
- DIETZE, Gabriele und Antje HORNSCHIEDT: *Kritischer Okzidentalismus. Ein Parameter europäischer Selbstreflexion für Europa*. Münster: Unrast, 2007.
- DINNESEN, Niels Jørgen und Edvin VESTERGAARD KAU: »The Sound of Nordisk.« In: LARSEN, Lisbeth Richter und Dan NISSEN (Hg.): *100 Years of Nordisk Film*. Kopenhagen: DFI, 2007, 124–143.
- DREWITZ, A. W.: *I Dansk Vest-Indien*. Kopenhagen: o. A, 1904.
- DROTNER, Kirsten: »Unge kvinder og store følelser: Modernitet, melodrama og pubertet.« In: *Kultur og Klasse* 18:1 (= 69) (1991), 75–97.
- DUDEN: *Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 1994.
- DYER, Richard: *White*. London/New York: Routledge, 1997.

- EILSTRUP, Per und Nils Eric BOESGAARD: *Fjernt fra Danmark. Billeder fra vore Tropolonier, Slavhandel og Kinafart*. Kopenhagen: Lademanns Forlagsaktieselskap, 1974.
- EINSTEIN, Carl: »Brockenhaus. Handbuch des Kunstwissens.« In: WESTHEIM, Paul (Hg.): *Europa Almanach 1925. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film Mode. Außerdem nicht unwichtige Nebenbemerkungen*. Potsdam: Gustav Kiepenhauer, 1992a, 225–226.
- EINSTEIN, Carl: *Werke Band 4. Aus dem Nachlass 1*. Hg. von Hermann HAARMANN und Klaus SIEBENHAAR. Berlin: Fannei & Walz, 1992b.
- EINSTEIN, Carl: »Negerplastik.« In: EINSTEIN, Carl: *Werke Band 1. 1907–1918*. Hg. von Hermann HAARMANN und Klaus SIEBENHAAR. Berlin: Fannei & Walz, 1994a, 234–253.
- EINSTEIN, Carl: »Afrikanische Plastik.« In: EINSTEIN, Carl: *Werke Band 2. 1919–1928*. Hg. von Hermann HAARMANN und Klaus SIEBENHAAR. Berlin: Fannei & Walz, 1994b, 61–97.
- ELSAESSER, Thomas: »Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram.« In: CARGNELLI, Christian und Michael PALM (Hg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS Verleger, 1994, 93–130.
- ELSAESSER, Thomas: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: edition text + kritik, 2002.
- ELSAESSER, Thomas und Adam BARKER (Hg.): *Early Cinema: space – frame – narrative*. London: BFI-Publishing, 1990.
- ENGBERG, Marguarite: *Dansk Stumfilm 1–2*. Kopenhagen: Rhodos, 1977.
- ERDHEIM, Mario: »Zur Ethnopschoanalyse von Exotismus und Xenophobie.« In: POLLIG, Hermann (Hg.): *Exotische Welten – Europäische Phantasien*. Ausstellungskatalog. Stuttgart: Edition Cantz, 1987, 48–54.
- ERDHEIM, Mario: »Verzerrungen des Fremden in der psychoanalytischen Perspektive.« In: GUTJAHN, Ortrud (Hg.): *Fremde*. (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse; 21), Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002, 21–45.
- ERHART, Walter: *Familienmänner: Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*. München: Fink, 2001.
- ERKER-SONNABEND, Ulrich: »Augenmenschen unterwegs: Zur Wahrnehmung und Erfahrung orientalischer Fremde bei deutschen Reisenden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.« In: *German Life and Letters* 42 (1988), 1–15.
- ESSER, Michael: »Fesselnde Unterhaltung. Mit weißen Sklavinnen zu neuen Ufern.« In: BEHN, Manfred (Hg.): *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910–1930*. München: edition text + kritik, 1994, 55–62.
- FABIAN, Johannes: *Time and the other. How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 1983.
- FIENUP-RIORDAN: *Freeze frame. Alaska Eskimo in the Movies*. Seattle/London: University of Washington Press, 1995.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- FLAHERTY, Gloria: *Schamanism and the eighteenth century*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- FLITTERMAN-LEWIS, Sandy: »The Blossom and the Bole. Narrative and Visual Spectacle in Early Film Melodrama.« In: *Cinema Journal*, 33 (1994:3) 3–15.

- FOLSACH, Birgitte von: *I Halvmånens Skær. Eksempler på skildringer af den Nære Orient i dansk kunst og litteratur omkring 1800-1875*. København: Davids Samling, 1996.
- FORSTER, Gwendolyn Audrey: *Capiteves bodies. Postcolonial subjectivity in cinema*. Albany: State University of New York Press, 1999.
- FORSTER, Gwendolyn Audrey: *Performing Whiteness. Postmodern Re/Constructions in the Cinema*. New York: State University of New York Press, 2003.
- FOUCAULT, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve, 1978.
- FOUCAULT, Michel: »Andere Räume.« In: BARCK, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*. Leipzig: Reclam, 1993.
- FOUCAULT, Michel: »Technologien des Selbst.« In: LUTHER, Martin H., Huck GUTMAN und Patrick H. HUTTON (Hg.): *Technologien des Selbst*. Frankfurt am Main: Fischer, 1993, 24–62.
- FOUCAULT, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- FRANKENBERG, Ruth: *White Woman, Race Matters: The Social Construction of Whiteness*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- FRANKENBERG, Ruth (Hg.): *Displacing Whiteness. Essays in social and cultural criticism*. Durham/London: Duke University Press, 1997.
- FRAZER, James George: *Der goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch-Verlag, 2000.
- FREUCHEN, Peter: *Storfanger. En roman om Hudson-Bugtens eskimoer*. København: Hasselbalch, 1926.
- FREUCHEN, Peter: *Rønningsmand. En Roman om Eskimoer*. København: Hasselbalch, 1927.
- FREUD, Sigmund: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. (= FREUD, Anna, Edward BIBRING und Ernst KRIS (Hg.): *Gesammelte Werke*; 9), Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986.
- FRIEDMAN, Susan Stanford: »Das Sprechen über Grenzen, Hybridität und Performativität. Kulturtheorie und Identität in den Zwischenräumen der Differenz: Drei Modelle des Hybriden in der Kulturtheorie.« In: *Mittelweg* 36, *Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung* 12 (2003/5; Oktober/November), 34–52.
- GAD, Urban: *Filmen. Dens Midler og Maal*. København/Kristiania: Gyldendal, 1919.
- GANDHI, Leela: *Postcolonial theory: a critical introduction*. New York: Columbia University Press, 1998.
- GANT, Erik: *Eskimotid: analyser af filmiske fremstillinger af eskimoer med udgangspunkt i postkolonialistik teori og med særlig vægtning af danske grønlandsfilm*. Aarhus: Aarhus Universitets Forlag, 2004.
- GARBER, Marjorie: *Vested interests: cross-dressing and cultural anxiety*. London/New York: Routledge, 1992.
- GEILL, Christian: *Alkohol og Forbrydelse*. København: o. A., 1904.
- GEILL, Christian: *Kriminal-antropologiske Studier over danske Forbrydere*. København: o. A., 1906.

- GESTRICH, Constanze: »Weiße Sklavinnen auf Bildungsreise oder eine ›ganz normale kinematographische Dummheit‹. Funktionen von Bildung im Gründungsprozess des frühen Kinos.« In: BARZ, Christiane und Wolfgang BEHSCHNITT (Hg.): *bildung und anderes. Alterität in Bildungsdiskursen in den skandinavischen Literaturen*. Würzburg: Ergon, 2006, 155–174.
- GEULEN, Christian: »Sebastian Conrad/Schalini Randeria (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Unter Mitarbeit von Beate Sutterlüty, Frankfurt am Main: Campus 2002.« Rezension. In: *sehpunkte* 3:9 (15.9.2003), URL: <http://www.sehpunkte.historicum.net/2003/09/2378.html>; Zugriff am 3.4.2006.
- GILMAN, Sander: *Disease and representation: images of illness from madness to AIDS*. Ithaca/New York: Cornell University Press, 1988.
- GILMAN, Sander: *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotypen aus der Innenwelt der westlichen Kultur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992.
- GLEDHILL, Christine: »Signs of Melodrama.« In: GLEDHILL, Christine: (Hg.): *Stardom. Industry of desire*. London/New York, Routledge, 1991, 207–232.
- GOETSCH, Paul: »Funktionen von ›Hybridität‹ in der postkolonialen Theorie.« In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 30 (1997), 135–145.
- GÖRANSSON, Anita, (Hg.): *Selkelskiften och kön. Strukturella och kulturella övergångar år 1800, 1900 och 2000*. Stockholm: Prisma, 2000.
- GOST, Roswitha: *Der Harem*. Köln: DuMont, 1993.
- GÖTTSCHE-ELTEN, Silke: »Populäre Bilder vom Norden im 19. und 20. Jahrhundert.« In: ENGEL-BRAUNSCHEIDT, Annelore u. a. (Hg.): *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.
- GOULD, Stephen Jay: *Der falsch vermessene Mensch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- GRAGE, Joachim: »Fanter, tatere, vandrefolk. Illegitime Herkunft im frühen norwegischen Spielfilm.« In: GESTRICH, Constanze und Thomas MOHNIKE (Hg.): *Faszination des Illegitimen. Alterität in Konstruktionen von Genealogie, Herkunft und Ursprünglichkeit in den skandinavischen Literaturen seit 1800*. Würzburg: Ergon, 2007, 61–80.
- GRANINGER, Ulrika: *Fra osynligt till synligt: bakteriologins etablering i sekelskiftets svenska medicin*. Stockholm: Carlsson, 1997.
- GREENSLADE, William: *Degeneration, culture and the novel 1880–1994*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- GRIFFITHS, Alison: *Wondrous Difference: cinema, anthropology and turn-of-the-century visual culture*. New York: Columbia University Press, 2002.
- GRØNBECH, Vilhelm: *Primitiv religion*. Kopenhagen: o. A., 1915.
- GRØNBECH, Vilhelm: *Primitiv religion. Tale, holdt ved Missionsudstillingen i København i Efteraaret 1918*. Gengivet efter Hukommelsen. Kopenhagen: o. A., 1919.
- GROSCHARD, Alain: *Structur du sérail: La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*. Paris: Seuil, 1977.
- GROSS, Martin: »Ferne/Nähe. Einige Überlegungen zum ›vorläufig letzten Versuch, die Fremde zu erfinden‹.« In: SCHÄFFTER, Orfried (Hg.): *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991, 56–71.

- GUNNING, Tom: »The Cinema of Attraction(s): Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde.« In: ELSAESSER, Thomas und Adam BARKER (Hg.): *Early Cinema: space – frame – narrative*. London: BFI-Publishing, 1990, 56–62.
- GUNNING, Tom: »An Aesthetics of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator.« In: WILLIAMS, Linda (Hg.): *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995, 114–133.
- GUNNING, Tom: »Tracing the Individual Body: Photography, Detectives and Early Cinema.« In: CHERNEY, Leo und Vanessa R. SCHWARZT (Hg.): *Cinema and the Invention of the new life*. Berkley/Los Angeles: University of California Press, 1995, 15–45.
- GUTJAHR, Ortrud: »Fremde als literarische Inszenierung.« In: GUTJAHR, Ortrud (Hg.): *Fremde*. (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse; 21), Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, 47–65.
- HALL, Stuart: »What is This ›Black‹ in Black Popular Culture?« In: DENT, Gina (Hg.): *Black Popular Culture: a Project by Michele Wallace*. New York: Bay Press, 1990, 21–33.
- HALL, Stuart: »Wann gab es ›das Postkoloniale‹? Denken an der Grenze.« In: CONRAD, Sebastian und Shalini Randeria (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main/ New York: Camper, 2002, 219–246.
- HANSEN, Miriam: »Pleasure, ambivalence, identification. Valentino and female spectatorship.« In: GLEDHILL, Christine (Hg.): *Stardom. Industries of desire*. London/ New York: Routledge, 1991, 259–282.
- HANSEN, Miriam: »Massenkultur als Hieroglyphenschrift.« In: MENKE, Christoph und Martin SEEL (Hg.): *Zur Verteidigung der Vernunft gegen ihre Liebhaber und Verächter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, 333–367.
- HANSEN, Miriam: »Gewaltwahrnehmung und feministische Filmtheorie: Benjamin, Kraucauer und der neue ›Gewalt-Frauenfilm.« In: *Frauen und Film* 56–57 (1995), 25–38.
- HANSEN, Thorkild: *Slavernes Kyst*. Kopenhagen: Gyldendals Paperback, 1987.
- HARNISCH, Antje: »Der Harem in Familienblättern des 19. Jahrhunderts: Koloniale Phantasien und nationale Identität.« In: *German Life and Letters* 51 (1998:3), 325–341.
- HAUGE, Hans: »Postkolonialisme.« In: FIBIGER, Johannes, Gerd LÜTKEN und Niels MØLGAARD (Hg.): *Litteraturens tilgange – metodiske angrebsvinkler*. Kopenhagen: Gad, 2001, 369–405.
- HAUGE, Hans: *Post-Danmark. Politik og æstetik hinsides det nationale*. Kopenhagen: Lindhardt og Ringhof, 2003.
- HAUGSTED, Ida: *Tryllehaven Tivoli. Arkitekten H. C. Sillings Bygninger og den ældste have*. Kopenhagen: Museum Tusulanums Forlag, 1993.
- HEATH, Stephen: »The Cinematic Apparatus: Technology as Historical and Cultural Form.« In: LAURETIS, Teresa de und Stephen HEATH (Hg.): *The cinematic apparatus*. London/Bessingstoke: Palgrave Macmillan, 1980, 1–13.
- HEITMANN, Annegret: »Medienkonkurrenz in Benjamin Christensens *Det hemmelighedsfulde X*.« In: KRÜGER, Cornelia und Frithjof STRAUSS (Hg.): *Tango del Norte. Festschrift für Walter Baumgartner*. (= Publikationen des Lehrstuhls für Nordische Geschichte; 7), Greifswald: Lehrstuhl für Nordische Geschichte, 2006, S. 272–289.
- HICKETHIER, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler, 2001.

- HILMES, Carola: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1990.
- HOCKENJOS, Vreni und Stephan Michael SCHRÖDER: »Historisierung und Funktionalisierung: Zur Intermedialität, auch in den skandinavischen Literaturen um 1900.« In: HOCKENJOS, Vreni und Stephan Michael SCHRÖDER (Hg.): *Historisierung und Funktionalisierung: Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900*. (= Berliner Beiträge zur Skandinavistik; 8), Berlin: Nordeuropa-Institut, 2005, 7–36.
- HOLDENRIED, Michaela: »Das Kannibalische Dreieck. Ikonen des Fremden.« In: *Tropische Tropen – Exotismus, kultuRRvolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie* 32/33 (1995), 39–44.
- HOLDENRIED, Michaela: »Der technisierte Barbar. Magie und Mimesis in Robert Müllers Tropen.« In: HONOLD, Alexander und Klaus R. SCHERPE (Hg.): *Das Fremde: Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen*. (= Zeitschrift für Germanistik; Beiheft 2), Bern u. a.: Lang, 2000, 302–319.
- HOLLAENDER, Anne: *Moving Pictures*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.
- HOLZMANN, Gabriele: *Schaulust und Verbrechen: eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850–1950)*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2001.
- HONOLD, Alexander und Klaus R. SCHERPE: »Auf dem Papier sind die Indianer weiß – im Ritual die Weißen farbig. Fremdheitsforschung in der Literaturwissenschaft.« In: *humboldt spektrum* 2 (1995:4), 28–35.
- HONOLD, Alexander und Klaus R. SCHERPE: »Einleitung.« In: HONOLD, Alexander und Klaus R. SCHERPE (Hg.): *Das Fremde: Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen*. (= Zeitschrift für Germanistik; Beiheft 2), Bern u. a.: Lang, 2000, 7–12.
- HONOLD, Alexander und Klaus R. SCHERPE (Hg.): *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2004.
- HUGGAN, Graham: »Opting out of the (critical) common market: Creolization and the Post-Colonial Text.« In: SLEMON, Stephen und Helen TIFFIN (Hg.): *After Europe. Critical Theory and Postcolonial Writing*. Sydney: Dangaroo Press, 1989.
- HÜPPAUF, Bernd: »Krieg, Gewalt und Moderne.« In: MEYER-GOSAU, Frauke EMMERICH und Wolfgang EMMERICH (Hg.): *Gewalt. Faszination und Furcht*. (= Jahrbuch für Literatur und Politik in Deutschland; 1; = Reclam-Bibliothek; 1512), Leipzig: Reclam, 1994, 12–40.
- HURLEY, Kelly: *The Gothic Body. Sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- HUTTON, Patrick H.: »Foucault, Freud und die Technologien des Selbst.« In: LUTHER, Martin, Huck GUTMAN und Patrick H. HUTTON (Hg.): *Technologien des Selbst*. Frankfurt am Main: Fischer, 1993, 144–167.
- ILLOUZ, Eva: *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt am Main/New York: Campus, 2003.
- IPSEN, Pernille: »Intercultural intimacy in Danish Guinea, 1680–1740.« In: *Historie Netmagasinet*, www.historie-nu.dk, 15.12.2005, 1–8.
- IPSEN, Pernille: *Regulating intimacy in Danish Guinea 1700–1850*. Manuskript. 2006.
- IZENBERG, Gerald: *Modernism and Masculinity. Mann, Wedekind, Kandinsky through World War I*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2000.
- JANZ, Rolf-Peter (Hg.): *Faszination und Schrecken des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

- JENSEN, Johannes V.: *Den gotiske Renaissance*. Kopenhagen: Gyldendal, 2000.
- JØRGENSEN, Hakon: *Einzelfingerregistrierung*. Graz: Moser, 1926.
- JØRHOLT, Eva : »Sol over Danmark. 1930–39.« In: SCHEPELERN, Peter (Hg.): *100 års dansk film*. Kopenhagen: Rosinante, 2001.
- KABATEK, Wolfgang: *Die Imagerie des Anderen im Weimarer Kino*. Berlin: transcript, 2003.
- KABATEK, Wolfgang: »1891: Photographie im Einsatz. Die *Zeitschrift für Ethnologie* führt die Autotypie als Reproduktionsverfahren ein.« In: HONOLD, Alexander und Klaus R. SCHERPE (Hg.): *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2004, 145–152.
- KAPLAN, Ann: *Looking for the Other*. New York u. a.: Routledge, 1996.
- KASTEN, Jürgen: »Weg von der eingeforenen Leiblichkeit? Vom Kampf zwischen Sozialnorm und sinnlichen Instinkten.« In: BEHN, Manfred (Hg.): *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910–1930*. München: edition text+kritik, 1994, 63–72.
- KATTMANN, Ulrich: »Warum und mit welcher Wirkung klassifizieren Wissenschaftler Menschen?« In: KAUPEN-HAAS, Heidrun und Christian SALLER (Hg.): *Wissenschaftlicher Rassismus. Analysen einer Kontinuität in den Human- und Naturwissenschaften*. Frankfurt am Main/New York: Campus, 1999, 65–84.
- KECK, Annette und Nicolas PETHES: »Das Bild des Menschen in den Medien. Einleitende Bemerkungen zu einer Medienanthropologie.« In: KECK, Annette und Nicolas PETHES (Hg.): *Mediale Anatomie. Menschenbilder als Medienprojektionen*. Bielefeld: transcript, 2001, 9–32.
- KESLER, Frank, Sabine LENK und Martin LOIPERDINGER: »Medienhistorische Erleuchtungen.« In: *Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 13 (2004), 177–179.
- KIEFER, Klaus: *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Betrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*. Tübingen: Max Niemeyer, 1994.
- KIRCHENHEIM, Prof. Dr. jur. von: »Vorwort.« In: LOMBROSO, Césaire: *Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*. Hamburg: J.F. Richter, 1887, I–X.
- KITTLER, Friedrich A.: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986.
- KLATT, O.: *Die Körpermessung der Verbrecher nach Bertillon und die Photographie als die wichtigsten Hilfsmittel der gerichtlichen Polizei sowie Anleitung zur Aufnahme von Fussspuren jeder Art*. Berlin: J. J. Heine, 1902.
- KOSHOFER, Gert: *Color. Die Farbe des Films*. Berlin: Spiess, 1988.
- KRABBE, Thomas N.: *Oversigt over det grønlandske Lægevæsenes Historie samt nogle mindre Forslag vedrørende Lægevæsenet*. Kopenhagen: o. A., 1910.
- KRACAUER, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1948.
- KRACAUER, Siegfried: »Detektiv.« In: KRACAUER, Siegfried: *Der Detektivroman. Ein philosophischer Traktat*. (= Schriften; 1), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, 138–149.
- KUNDRUS, Birthe: »Koloniale ›Mischehenverbote‹ und die nationalsozialistische Rassengesetzgebung.« In: KUNDRUS, Birthe (Hg.): *Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus*. Frankfurt am Main/New York: Campus, 2003, 19–34.

- KURZ, Isolde: *Im Umgang mit dem Anderen. Die Orientalismus-Debatte zwischen Alteritätsdiskurs und interkultureller Kommunikation*. Würzburg: Ergon, 2000.
- LARSEN, Lisbeth Richter und Dan NISSEN (Hg.): *100 Years of Nordisk Film*. Kopenhagen: DFI, 2007.
- LEHMANN, Arthur R. H.: *Krankheit, Begabung, Verbrechen. Ihre Ursachen und Beziehungen zueinander*. Berlin: J. Gnadelfeld & Co, 1904.
- LENK, Sabine: »Stars der ersten Stunde. Eine Studie zur Frühzeit des Kinos.« In: *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 7 (1998:1), 1–32.
- LÉVY-BRUHL, Lucien: *Das Denken der Naturvölker*. Wien/Leipzig: o A., 1926.
- LÉVY-BRUHL, Lucien: *Die geistige Welt der Primitiven*. München: F. Bruckmann, 1927.
- LEWIS, Reina: *Gendering Orientalism. Race, Femininity and Representation*. London/New York: Routledge, 1996.
- LI, Victor: »The Premodern Condition: Neo-Primitivism in Baudrillard and Lyotard.« In: RAJAN, Tilottama und Michael J. O'DRISCOLL (Hg.): *After poststructuralism: writing the intellectual history of theory*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2002, 88–109.
- LIEBSCH, Dimitri: »Philosophie und Film.« In: LIEBSCH, Dimitri (Hg.): *Philosophie und Film*. Paderborn: mentis, 2005, 7–26.
- LOHMEIER, Dieter: *Sklaven – Zucker – Rum: Dänemark und Schleswig-Holstein im atlantischen Dreieckshandel*. Heide in Holstein: Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens & Co, 1994.
- LOIPERDINGER, Martin: »Lumières Ankunft des Zugs. Gründungsmythos eines neuen Mediums.« In: *Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 5 (1996), 37–70.
- LOMBROSO, Cesare: *Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte. Anthropologische Studien, gegründet auf einer Darstellung der Biologie und Psychologie des normalen Weibes*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.G. (vormals J. F. Richter), königlich schwedisch-norwegische Hofverlagshandlung, 1894.
- LYNCH, Lisa L.: »Arrowsmith Goes Native: Medicine and Empire in Fiction and Film.« In: *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 33 (2000:4; Dezember), 193–208.
- LYNGE, Fleming: »Tonefilmens første år – og lidt til!« In: BALLING, Erik, Svend KRAGH-JACOBSEN und Ove SEVEL (Hg.): *50 aar i dansk film: udgivet i anledning af A/S Nordisk Films Kompagnis 50 års jubilæum*. Valby: Nordisk Films Kompagni, 1956, 107–114.
- MALMKJAER, Poul: *Gøgler og generaldirektør. Ole Olsen, grundlaeggeren af Nordisk Film*. Kopenhagen: Gyldendal, 1997.
- MARTSCHUKAT, Jürgen: »Wandlungen der kriminellen Figur: Vom gefallenen zum verhinderten Menschen.« In: *IASOnline*, <http://iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/martschu.html>, 2005.
- MCCLINTOCK, Anne: *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York/London: Routledge, 1995.
- MCCLINTOCK, Anne: *Double Crossings: Madness, Sexuality and Imperialism*. Vancouver: Ronsdale Press, 2001.
- MELEK-HANUM: *Dreißig Jahre im Harem*. Jena: Castenoble, 1873.
- MERSCH, Dieter: »Das Paradox der Alterität.« In: BROCKER, Manfred und Heino Heinrich NAU (Hg.): *Ethnozentrismus*. Darmstadt: Primus, 1997, 27–45.

- MESSTER, Oskar: *Mein Weg mit dem Film*. Berlin: Hesse, 1936; zit. nach KOSHÖFER: 1988, 16.
- METZ, Christian: »Le signifiant imaginaire.« In: *Communications* 23 (1975), 3–55.
- MIKKELSEN, Ejnar: *Norden for Lov og Ret. En Alaska-Historie*. Kopenhagen/Kristiania: o. A., 1920.
- MIKKELSEN, Ejnar: *John Dale. En Roman fra Polhavets Kyster*. Kopenhagen/Kristiania: o. A., 1921.
- MIKKELSEN, Ejnar: *Fra Hundevakt til Hundeslæde*. Kopenhagen: Gyldendal, 1954.
- MOORE–GILBERT, Bart: *Postcolonial theory: contexts, practices, politics*. London: Verso, 1998.
- MOREL, Bénédict Augustin: *De la formation des types dans les variétés dégénérées. Rouen*. O. A., 1864.
- MÜHL-BENNINGHAUS, Wolfgang: *Das Ringen um den Tonfilm*. Düsseldorf: Droste, 1999.
- MÜLLER, Corinna: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München: Wilhelm Fink, 2003.
- MÜLLER, Robert: *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs, herausgegeben von Robert Müller anno 1915*. Paderborn: Igel, 1991.
- MULVEY, Laura: »Notes on Sirk and Melodrama.« In: GLEDHILL, Christine (Hg.): *Home is where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute, 1987, 75–79.
- MUNCH, P. J.: *Brødremenighedens Mission blandt Neger-slaver i Dansk Vestindien. Et Foredrag*. Kopenhagen: o. A., 1903.
- MUUSMANN, Carl: »Af de dansk-vestindiske Øers Historie.« In: Schepler, Carl (Hg.): *Under Palmer: Fortællinger og Skildringer fra Dansk Vestindien*. Kopenhagen: Schepler, 1916, 5–40.
- NEALE, Steve: »Melodram und Tränen.« In: CARGNELLI, Christian und Michael PALM (Hg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PSI Verleger, 1992, 147–168.
- NECEF, Ümit Mehmet: »Det fremmede og Det Onde. Fra kitsch til hybriditetens glæder.« In: HAEKESWORTH, Ian Halvdan und Anders TOFTEGAARD (Hg.): *Nasjonale spejlinger. Tendenser i ny dansk film*. Kopenhagen: Museum Tusulanums Forlag, 2003.
- NEWMAN, Judie: »Postkoloniale Parasitter. Peter Høegs Frøken Smillas Fornemmelse for Sne.« In: *Spring. Tidsskrift for moderne dansk litteratur* 22 (2004), 9–27.
- NIELSEN, Jan: *A/S Filmfabriken Dankmark. SRH/Filmfabriken Danmarks historie og produktion*. Kopenhagen: Multivers, 2003.
- NIELSEN, Niels Åge: *Dansk etymologisk ordbog: ordenes historie*. Kopenhagen: Gyldendal, 2004.
- NILSSON, Martin P.: *Primitiv kultur*. Kopenhagen: Gyldendalske Boghandel, 1925.
- NORDAU, Max: *Entartung*. Berlin: Duncker, 1892.
- NOTT, Josiah Clark und George Robins GLIDDON: *Types of Mankind*. London: Trübner, 1854.
- NOWAK, Hans Peter: *Geschichte des Mikroskops*. Rothenthurm: Selbstverlag, 1984.
- OKSILOFF, Assenka: *Picturing the primitive. Visual Culture, Ethnography, and Early German Cinema*. New York: Palgrave, 2001.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Meditationen über die Jagd*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1985.
- Ordbog over det danske sprog*. Kopenhagen: o. A., 1922.

- OSTHERR, Kirsten: »Contagion and the Boundaries of the Visible: The Cinema of World Health.« In: *Camera Obscura* 17:2 (= 50) (2002), 1–38.
- OXFELDT, Elisabeth: *Nordic Orientalism. Paris and the Cosmopolitan Imagination 1800–1900*. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005.
- PALM, Kerstin: »Von der Ablösung des Blutes durch den Sex – eine kurze Geschichte europäischer Vererbungslehren.« In: GESTRICH, Constanze und Thomas MOHNIKE (Hg.): *Faszination des Illegitimen. Alterität in Konstruktionen von Genealogie, Herkunft und Ursprünglichkeit in den skandinavischen Literaturen seit 1800*. Würzburg: Ergon, 2006, 121–132.
- PERNICK, Martin S.: »Contagion and Culture.« In: *American Literary History* 14 (2002:4; Winter), 858–865.
- PETERSEN, Axel: »Erindringer fra tonefilmens første dage.« In: BALLING, Erik, Svend KRAGH-JACOBSEN und Ove SEVEL (Hg.): *50 aar i dansk film: udgivet i anledning af A/S Nordisk Films Kompagnis 50 års jubilæum*. Valby: Nordisk Films Kompagni, 1956, 98–101.
- PETERSEN, Sophie: *Vore gamle Tropekolonier*. Kopenhagen: Thaning & Appel, 1948.
- POLASCHEGG, Andrea: *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2005.
- PÖPPING, Dagmar: »Blut oder die Metaphysik des Wirklichen – über einige Grundannahmen rassistischer Theorie.« In: NÖSSLER, Regina und Petra FLOCKE (Hg.): *Blut*. (= Konkursbuch; 33), Tübingen: Konkursbuchverlag Gehrke, 1997, 91–107.
- PRATT, Mary Louise: *Imperial Eyes: Studies in travel writing and transculturation*. New York: Routledge, 1992.
- RAAGE, Harald: *Venustoget i Norden. Detailler fra de to sidste Krigsaar*. Kopenhagen: Kamla/A. G. Frisenette, 1918; zit. nach SCHRÖDER: 2003, 808.
- RAAGE, Harald: *Palais Erotica. Venustoget i Norden's 2*. Kopenhagen: Kamla/A. G. Frisenette, 1919, zit. nach SCHRÖDER: 2003, 808.
- RAPP, Christian: *Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm*. Wien: Sonderzahl, 1997.
- RASMUSSEN, Bjørn: »George Schnéevoigt.« In: BALLING, Erik, Svend KRAGH-JACOBSEN und Ove SEVEL (Hg.): *50 aar i dansk film: udgivet i anledning af A/S Nordisk Films Kompagnis 50 års jubilæum*. Valby: Nordisk Films Kompagni, 1956, 102–106.
- RASMUSSEN, Theodor: *Erindringer fra et sexaarigt ophold paa St. Croix og Cuba*. Kopenhagen: Andr. Schous Forlag, 1866.
- RESCH, Robert Paul: »The Sublime Object of Liminality. A Critique of Homi Bhabha.« In: *JPCS Journal for the Psychoanalysis of Culture & Society* 2 (1997:2; Herbst), 109–120.
- RIEDEL, Wolfgang: »Archäologie des Geistes. Theorien des wilden Denkens um 1900.« In: BARKHOFF, Jürgen, Gilbert CARR und Roger PAULIN (Hg.): *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998*. Tübingen: Max Niemeyer, 2000, 467–486.
- ROLLER, Kathrin: »Wir sind Deutsche, wir sind Weiße und wollen Weiße bleiben – Reichstagsdebatten über koloniale ›Rassenmischung‹.« In: HEYDEN, Ulrich van der und Joachim ZELLER (Hg.): *Kolonialmetropole Berlin. Eine Spurensuche*. Berlin: Berlin-Edition, 2002, 73–79.
- RUBIN, William: »Modernist Primitivism. An Introduction.« In: RUBIN, William (Hg.): *»Primitivism« in 20th Century Art*. New York: Museum of Modern Art, 1984, 1–85.

- RUNG, Otto: *Den store Karavane. Nutidsroman fra Ægypten*. Kopenhagen/Kristiania: Nordisk Forlag, 1914.
- SAID, Edward: *Orientalism*. London: Routledge, 1978.
- Salomonsens Konversations Leksikon*. Kopenhagen: o. A, 1917.
- SANDBERG, Mark: *Living pictures – missing persons: mannequins, museums, and modernity*. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- SANDBERG, Mark: »Pocket Movies. Souvenir Cinema Programmes and the Danish Silent Cinema.« In: *Film History. An International Journal* 13 (2001:1), 6–22.
- SARASIN, Philipp: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- SCHÄFFTER, Ortfried (Hg.): *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991.
- SCHAUB, Mirjam, Nicola SUTHOR und Erika FISCHER-LICHTE (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: Fink, 2005.
- SHELL, Heather: »The Sexist Gene: Science Fiction and the Germ Theory of History.« In: *American Literary History* 14 (2002:4;Winter), 805–827.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1995.
- SCHLÜPMANN, Heide: *Unheimlichkeit des Blicks: das Drama des frühen deutschen Kinos*. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1990.
- SCHLÜPMANN, Heide: »Early German Cinema: Melodrama. Social drama.« In: DYER, Richard und Ginette VINCEDEAU (Hg.): *Popular European Cinema*. London/New York: Routledge, 1992, 206–219.
- SCHMIDT, Dietmar: »Das Gesicht der Mikroskopie.« In: KECK, Annette und Nicolas PETHES (Hg.): *Mediale Anatomie. Menschenbilder als Medienprojektionen*. Bielefeld: transcript, 2001, 157–176.
- SCHMÖLDERS, Claudia: »Physiognomik und Film. Ein Literaturbericht.« In: *literaturkritik.de* 5, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=6000&ausgabe=200305; letzter Zugriff am 30. Mai 2006.
- SCHNURBEIN, Stefanie von: »Shamanism in Old Norse Tradition: A Theory between Ideological Camps.« In: *History of Religions* 43 (2003:2), 116–138.
- SCHNURBEIN, Stefanie von: »Queer Theory Gone Astray. Shamanism and the Search for a Queer Religion.« In: YEKANI, Elahe Haschemi und Beatrice MICHAELIS (Hg.): *Quer durch die Geisteswissenschaften. Perspektiven der Queer Theory*. Berlin: Querverlag, 2005, 99–114.
- SCHOMBURGK, Hans: *In Afrikas Wildkammern: Mit Kamera und Büchse im Urwald und Busch*. Reutlingen: Enßlin & Laiblin, 1934.
- SCHØYEN, Elisabeth: *Den hvide Slavinde. Det XX Aarhundredes Skændsel*. Aarhus: Albert Bayers Forlag, 1905.
- SCHRÖDER, Stephan Michael: »Film som præmodern medium. Johannes V. Jensens kritik af stumfilmen som »denne lydløse, hvide Genfærdkunst.« In: *Nordica – Tidsskrift for nordisk teksthistorie og æstetik* 16, (1999), 59–77.
- SCHRÖDER, Stephan Michael: *Weißer Wiedergängerkunst, schwarze Buchstaben. Zur Interaktion zwischen dänischer Literatur und Kino bis 1918*. Habilitationsschrift. Berlin, 2003.

- SCHRÖDER, Stephan Michael: »Fra Babel til Nørrebro, fra Berlin til Frederiksberg: Filmens internationalisering og nationalisering.« In: BECH, Henning und Anne SCOTT SØRENSEN (Hg.): *Kultur på kryds og tværs*. Århus: Klim, 2005, 114–132.
- SCHULZE, Christoph: *Jagd- und Filmabenteuer in Afrika. Streifzüge in das Innere des dunklen Erdteils*. (= Durch Steppen und Urwald; 5), Leipzig: Deutsche Buchwerkstätten, 1931.
- SCHWARZ, Thomas: »Die Tropen bin ich!« Der exotistische Diskurs der Jahrhundertwende.« In: *Tropische Tropen – Exotismus, kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie* 32/33 (1995), 11–21.
- SCHWARZ, Thomas: »Bastards. Juli 1908: Eugen Fischer bringt die ›Rassenkunde‹ nach Afrika.« In: HONOLD, Alexander und Klaus R. SCHERPE (Hg.): *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2004, 373–380.
- SEGALÉN, Victor: *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1994.
- SERNER, Walter: »Kino und Schaulust.« In: SCHWEINITZ, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film*. Leipzig: Reclam, 1992, 209.
- SERRES, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- SHOHAT, Ella: »Notes on the Postcolonial.« In: *Social Text* 31/32 (1992), 99–113.
- SILVERMAN, Kaja: *Male subjectivity at the margins*. New York/London: Routledge, 1992.
- SIMONSEN, Jørgen Bæk: *Danskeres syn på islam gennem 1000 år*. København: Akademisk Forlag, 2004.
- SINGER, Ben: »Female Power in the Serial-Queen Melodrama: The Aetiology of an Anomaly.« In: *Camera Obscura* 22 (1990), 90–125.
- SINGER, Ben: *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.
- SKYDSGAARD, Morten A.: »Medicin.« In: KJÆRGAARD, Peter C. (Hg.): *Lys over landet. 1850–1920*. (= Dansk Naturvidenskabs Historie; 3), Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2006, 217–250.
- SOBCHACK, Martin: »Interiors: The Space of Melodrama.« In: LOUKIDES, Paul und Linda FULLER (Hg.): *Locales in American Popular Film*. Bowling Green: Popular, 1993, 261–277.
- SOMMERVILLE, Siobhan B.: *Quering the Colorline. Race and the Invention of Homosexuality in American Culture*. Durham: Duke University Press, 2000.
- SPERSCHNEIDER, Werner: *Der fremde Blick – Eskimos im Film: eine vergleichende Untersuchung zu Darstellen und Verstehen des Fremden im Film am Beispiel der Inuit Grönlands*. Aarhus: Universität Aarhus, 1998.
- SPIVAK, Gayatri: »Introduction.« In: DERRIDA, Jacques: *Of grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976.
- SPIVAK, Gayatri: »Can the Subaltern Speak?« In: Krupnik, Mark (Hg.): *Displacement. Derrida and After*. Bloomington: Indiana University Press, 1988, 169–195.
- SPÖRRI, Myriam: »Reines Blut, ›gemischtes Blut‹: Blutgruppen und Rassen zwischen 1900 und 1933.« In: LAUPER, Anja (Hg.): *Transfusionen. Blut-Bilder und Bio-Politik in der Neuzeit*. Berlin/Zürich: diaphanes, 2005, 211–226.
- STAIGER, Janet: *Bad Woman: regulating sexuality in early American cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

- STEPAN, Nancy: »Biology: races and proper places.« In: CHAMBERLIN, J. Edward und Sander L. GILMAN (Hg.): *Degeneration. The Dark Side of Progress*. New York: Columbia University Press, 1985, 97–120.
- STINGELIN, Martin: »Einleitung: Biopolitik und Rassismus. Was leben soll und was sterben muß.« In: STINGELIN, Martin (Hg.): *Biopolitik und Rassismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, 7–26.
- STJERNFELT, Frederik und Isak Winkel HOLM (Hg.): *Kritik 162/163*. Kopenhagen: Gyldendals Boghandel, Nordisk Forlag A.S, 2003.
- STOKES, Mason: *The Color of Sex*. Durham: Duke University Press, 2001.
- STOLER, Ann Laura: *Carnal Knowledge and Imperial Power. Race and the Intimate in Colonial Rule*. Berkeley u. a.: University of California Press, 2002.
- STOLER, Ann Laura: *Race and the Education of Desire. Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*. Durham: Duke University Press, 1995.
- STOW, Randolph: »Denmark in the Indian Ocean 1916–1845: An Introduction.« In: *Kunapipi 1* (1979:1).
- STUDLAR, Gaylyn: *This Mad Masquerade. Stardom and Masculinity in the Jazz Age*. New York/Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 1996.
- TIRBERGER, Martina, Gabriele DIETZE, Daniela HRZÁN und Jana HUSMANN-KASTEIN (Hg.): *Weiß – Weißsein – Whiteness. Kritische Studien zu Gender und Rassismus*. Frankfurt am Main: Lang, 2006.
- TISCHLEDER, Bärbel: *Body Trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino*. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2001.
- TOMES, Nancy: »Epidemic Entertainment: Disease and Popular Culture in Early-Twentieth-Century America.« In: *American Literary History* 14 (2002:4; Winter), 686–719.
- TORGOVNICK, Margaret: *Gone Primitiv*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- TORNBJER, Charlotte: »Den historiska kvinnan. En konstruktion av kvinnan i Sverige runt första världskriget.« In: WARRING, Anette (Hg.): *Køn, Religion og Kvinder i Bevægelse*. Roskilde: Roskilde Universitetscenter, 1999, 87–106.
- TREICHLER, Paula A.: *How to have theory in an epidemic: cultural chronicles of AIDS*. Durham: Duke University Press, 1999.
- TSIVIAN, Jury: *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1994.
- TYBJERG, Casper: »Lysdramaet. Om Stilhistorie og dansk stumfilms storhedstid.« In: *Trylleygten 2* (1995), 79–102.
- TYBJERG, Casper: *An Art of Silence and Light. The Development of the Danish Film Drama to 1920*. Kopenhagen: Københavns Universitet, Institut for Film- og Medievidenskab, 1996.
- TYBJERG, Casper: »Orientalisme i Dansk Stumfilm.« In: *Sekvens. Filmvidenskabelig årbog* 1997, 213–228.
- VAN DER LIET, Henk und Astrid SURMATZ (Hg.): *Postkoloniale tilgange til Nordisk rejselitteratur*. Tijdschrift voor Skandinavistiek 25 (2004:2).
- VIRILIO, Paul: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. München: Hanser, 1989.
- VON DEN STEINEN, Karl: *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens. Reiseschilderungen und Ergebnisse der Zweiten Schingu-Expedition 1887–1888*. Berlin: Reimer, 1894.
- WACHENHUFER, Hans: *Die Frauen im Orient. Skizzen aus dem Harem*. Berlin: Verlags-Comptoir, 1856.

- WALDENFELS, Bernhard: *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- WEIGEL, Sigrid: »Die nahe Fremde – das Territorium des ›Weiblichen‹. Zum Verhältnis von ›Wilden‹ und ›Frauen‹ im Diskurs der Aufklärung.« In: KOEBNER, Thomas und Gerhart PICKERODT (Hg.): *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*. Frankfurt am Main: 1987, 200–239.
- WEINGART, Peter, Jürgen KROLL und Kurt BAYERTZ: *Rasse, Blut und Gene. Geschichte der Eugenik und Rassenhygiene in Deutschland*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- WETZELL, Richard F.: *Inventing the criminal: a history of German criminology, 1880–1945*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000.
- WHITE, Stewart Edvard: *Mit Pfeil und Bogen auf Löwenjagd: ein Buch der Abenteuer aus der afrikanischen Steppe*. Berlin: Scherl, 1927.
- WILLIAMS, Linda: *Playing the Race Card: melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- WILSON, Catherine: *The invisible world: early modern philosophy and the invention of the microscope*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- WINKLER, Hartmut: »Der Zuschauer und die filmische Technik. Apparat-Theorien, Frankreich 1969–75.« In: WINKLER, Hartmut und Knut HICKETHIER (Hg.): *Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1984*. Berlin: Edition Sigma, 1990, 19–25.
- WORTLEY MONTAGU, Lady Mary: *Letters from the right honourable Lady Mary Wortley Montagu: 1709–1762*. Frankfurt am Main: Diesterweg, 1878.
- WULFF, Wulff Joseph: *Da Guinea var dansk. Breve og Dagbogsoptegnelser fra Guldkysten 1836–1842*. Hg. von Carl BEHRENS. Kopenhagen: Nyt nordisk forlag, 1917.
- WUNDT, Wilhelm: *Die Sprache. Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte 1*. Leipzig: Wilhem Engelmann, 1911a.
- WUNDT, Wilhelm: *Mythos und Religion. Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte 2*. Leipzig: Wilhem Engelmann, 1911b.
- YOUNG, Robert J. C.: *Colonial desire. Hybridity in theory, culture and race*. London/ New York: Routledge, 1995.
- ZANTOP, Susanne: »Domesticating the Other: European Colonial Fantasies 1730–1830.« In: BRINKLER-GABLER, Gisela (Hg.): *Encountering the Other(s). Studies in Literature, History and Culture*. Albany: University of New York Press, 1995, 270–283.
- ZERLANG, Martin: »Bagdad i Kopenhagen. Om modernisering i orientalske gevandter.« In: *Kritik og Kulturanalyse* 24 (1996:2), 155–188.
- ZERLANG, Martin: *Bylivets kunst. København som metropol og miniature*. Hellerup: Spring, 2002.

1.3 Internetseiten

- <http://www.stevengarling.com/seiten/festival/uebersicht2004.html>, letzter Zugriff am 17.7.2006.
- <http://www2.hu-berlin.de/alteritaet/menue/tagung.html>, letzter Zugriff am 19.10.2006.

2 Filmografie

Die Angaben stützen sich auf eigene Recherchen und die Internetdatenbank des Dänischen Filminstituts, <http://www.dfi.dk/sitemod/moduler/soegeside/index.asp?pid=2750>. Es werden alle erwähnten Filme angeführt, auch wenn sie nicht erhalten sind.

- AUGUST, Bille: *Frøken Smillas Fornemmelse for Sne* [Fräulein Smillas Gespür für Schnee], DK/D/S, Constantin Film/Bavaria Film/Smilla Film/Greenland Film Production 1996, 121 min, mit: Ormond, Julia (Smilla); Byrne, Gabriel (Mechaniker); Harris, Richard (Tork); Redgrave, Vanessa (Elsa Lübing); Broadbent, Jim (Lagermann); Loggia, Robert (Moritz); Adorf, Mario (Lukas); Vogel, Jürgen (Jakklsen); Croft, Emma (Benja); Olsen, Agga (Juliane); Milano, Clipper (Esajas); u. a.
- BALLING, Erik: *Qivitoq*. DK, Nordisk Films Kompagni 1956, 118 min, Drehbuch: Fischer, Leck, mit: Reichhardt, Poul (Jens Lauritzen, Außenverwalter); Villaume, Astrid (Eva Nygaard, Lehrerin); Luring, Gunnar (Marius Mariboe, Kolonialverwalter); Michelsen, Randi (Marius Mariboers Frau); Rolffes, Kirsten (Kirsten Prage, Krankenschwester); Watt-Boolsen, Bjørn (Erik Halsøe, Arzt); Platou, Niels (Pavia, ein Eskimo); Larsen, Justus (Nuka, Paviass Bruder); Reimer, Dorthe (Naja); Larsen, Johanne (Cæcilie, Nuka und Paviass Mutter); Sivertsen, Edward (Zakarias).
- BRANDT, Aage: *Karfunkeldronningen* [Die Karfunkelkönigin]. DK, Filmfabrikken Skandinavien 1916, 1247 m, Drehbuch: Brandt, Aage.
- BLOM, August: *Den Hvide Slavehandel I* [Der Weiße Sklavenhandel I]. DK, Nordisk Films Kompagni, 1910, 603 m, Drehbuch: k. A., mit: Diedrich, Ellen (Anna); Olsen, Lauritz (Georg); Fabian, Victor; Zangenberg, Einar; Bille, Svend; la Cour, Ella (Bordellwirtin); Langkilde, Doris; Lagoni, Otto (Annas Vater); Henriksen, Julie (Annas Mutter); Jerichau, Rigmor.
- BLOM, August: *Den skæbnesvangre Opfindelse/Dr. Jekyll og Mr. Hyde* [Die schicksalhafte Erfindung/Dr. Jekyll und Mr. Hyde]. DK, Nordisk Films Kompagni, 1910?, 429 m, Drehbuch: k. A., mit: Neuss, Alwin; Sannom, Emilie; Fabian, Victor; Henriksen, Julie; la Cour, Ella; Jerichau, Rigmor; Pedersen, Holger.
- BLOM, August: *Den Hvide Slavehandel II/Den Hvide Slavehandels sidste offer* [Der Weiße Sklavenhandel II/Das letzte Opfer des weißen Sklavenhandels]. DK, Nordisk Films Kompagni, 1911, 930 m, Drehbuch: Christensen, Peter, mit: Wieth, Clara (Edith von Felsen); Olsen, Lauritz (Ingenieur Faith); Meincke, Thora (Kreolin); Lagoni, Otto (Mr. Bright); Jacobsen, Frederik (Kopf der Sklavenhändlerbande); Nielsen, Peter (Brutaler Verbrecher); Henriksen, Julie (Ediths Reiseführerin); Rasmussen, Ingeborg (Ediths Tante); Bille, Svend (Sklavenhändler); Detlefsen, Otto.
- BLOM, August: *Tropisk Kærlighed* [Tropische Liebe]. DK, Nordisk Films Kompagni, 1912, 665 m, Drehbuch: Stewens, Helga, mit: Psilander, Valdemar (Mr. Cecil Brown); Frölich, Else (Miss Violet Barry); Psilander, Edith Buemann (Profula); Hertel, Aage; Christensen, Frederik; Boesen, Axel.
- BLOM, August: *Giftpilen* [Der Giftpfeil]. DK, Nordisk Films Kompagni, 1916, 1069 m, Drehbuch: Rung, Otto, mit: Psilander, Valdemar (Edmond Vernon, Untersuchungsrichter); Lund, Thorleif (Tom Graham, Oberst), Frölich, Else (Ethel, Ehefrau des Obersts), Schyberg, Robert (Gerichtspräsident), Willumsen, Charles (Gerichtssekretär), Skondrup, Franz (Major Denvers), Jørgensen, Peter; Lorentzen, Ebba.

- BLOM, August: *Maharadjahens Yndlingshustru II* [Die Lieblingsfrau des Maharadjas I]. DK, Nordisk Films Kompagni, 1916, 1828 m; Droop, Marie Louise, mit: Tolnæs, Gunnar (Maharadja); Jacobsson, Lilly (Gul, Maharanien von Baghalpur); Fritz-Petersen, Johanne (Indra, Guls Hofdame); Lauritzen, Carl (Dewaputra, Premierminister); Hertel, Aage (Tumai Dewaputras Vertrauter); Worm, Carl (Armine Robert); Jacobsen, Frederik (Surya Vata, der heilige Yogi); Boesen, Axel.
- COHN, Alfred: *Den Hvide Slavehandel I* [Der Weiße Sklavenhandel I]. DK, Fotorama, 1910, 706 m, Drehbuch: Schmidt, Louis, mit: Holch, Christel (Anna); Lind, Kai (Georg); Helsingreen, Gunnar (Sklavenhändler); Bjerre-Lind, Maja (Kupplerin); Kjær, Peter (Schurke).
- CHRISTENSEN, Benjamin: *Det Hemmelighedsfulde X* [Das geheimnisvolle X]. DK, Fotorama, 1914, 1977 m, Drehbuch: Christensen, Benjamin, mit: Christensen, Benjamin (Leutnant van Hauen); Sandberg, Karen (Leutnant van Hauens Ehefrau); Lamprecht, Fritz (Kontreadmiral van Hauen); Lund, Amanda (Kindermädchen); Spiro, Hermann (Graf Spinelli); Reinwald, Otto (van Hauens ältester Sohn Spiro); Bjørn Johnny (van Hauens jüngerer Sohn); u. a.
- CHRISTENSEN, Benjamin: *Hævnenes Nat* [Die Nacht der Rache]. DK, Dansk Biograf Kompagni, 1916, 2153 m, Drehbuch: Christensen, Benjamin, mit: Christensen, Benjamin (Der Starke Henry); Sandberg, Karen (Eva); u. a.
- DAVIDSEN, Hjalmar: *Tropernes Datter/Brændmærket/Nemesis* [Die Tochter der Tropen/Gebrandmarkt]. DK, Nordisk Films Kompagni, 1917, 1149 m, Drehbuch: Bloch, Harriet, mit: Blütecher, Alf (Claude Franklin, Plantagenbesitzer); Wieth, Clara (Dora, Franklins Tochter); Kofoed, Betzy (Jesabel, eine Mulattin); Schmidt, Robert (Lord Cecil, Cambridge); Skondrup, Franz (Arthur Stone, Artz).
- DAVIDSEN, Hjalmar: *Solen, der dræbte* [Die Sonne, die tötete]. DK, Nordisk Films Kompagni, 1918, 1556 m, Drehbuch: Rung, Otto, mit: Blütecher, Alf (F. van Hujs, Botaniker/Professor Taels); Frölich, Else (Elsbeth, van Hujs' Ehefrau/van Eldens Ehefrau); Funder, Tronier (R. van Elden, van Hujs' Freund); Asther, Nils (Jan, Elsbeths Sohn aus erster Ehe); Kühl, Ove (Willem, Elsbeths Sohn aus zweiter Ehe); Bruhn Bertelsen (Ingeborg); Dynesen, Hans.
- DIETERLE, William: *Dr. Ehrlichs Magic Bullet*. USA, 1940.
- DINESEN, Robert: *Inderpigen/Hindupigens Hjerte* [Das Indermädchen/Das Herz des Hindumädchens]. DK, Nordisk Films Kompagni, 1914, 764 m, Marstrand, Helge, mit: Johannsen, Nicolai (Freedys Harrington, englischer Offizier); Fritz-Petersen, Johanne (Mary, Freedys Kusine); Holm, Ellen (Indermädchen Zalmi); Ring, Johannes; Skondrup, Franz; Bruhn Bertelsen, Ingeborg; Billesborg, Oluf; Andersen, Agnes; Blütecher, Alf; Cotta-Schönberg, Birger von.
- DINESEN, Robert: *Gar el Hama III/Slangeøen* [Gar el Hama III/Die Schlangeninsel]. DK, Nordisk Films Kompagni, 1914, Drehbuch: Magnussen, Fritz, mit: Hertel, Aage (Gar-el-Hama); Ring, Johannes (Konsul Johannidis); Thomsen, Ebba (Katarina, Tochter des Konsuls); Dinesen, Robert (Leutnant Erskin); Kornbeck, Svend (Tom Handie, Lotse); Skondrup, Franz; Kofoed, Dagmar; Cotta-Schönberg, Birger von; Blichfeldt, Vita; Jørgensen, Peter.
- DINESEN, Robert: *Gar el Hama IV/Den orientalske Giftblander* [Gar el Hama IV/Der orientalische Giftmischer]. DK, Nordisk Films Kompagni, 1914, 995 m, Drehbuch: Landmann, Ludwig, mit: Hertel, Aage (Gar el Hama); Dinesen, Robert (Sam Blinkton, Detektiv); Ring, Johannes (Grev Sinclair); Christophersen, Gerda (Gräfin Sinclair); Skondrup, Franz (Juwelier Lewenstein); Bielawski, Moritz (Juwelier Hase); Nielsen, Oscar; Schenstrøm, Carl.

- DINESEN, Robert: *Slavehandlerens siste bedrift/Den Hvide Slavehandels sidste Offer/En Skæbne* [Die letzte Tat der Sklavenhändler/Das letzte Opfer des Weißen Sklavenhandels/Ein Schicksal]. DK, Nordisk Films Kompagni, 1915, Drehbuch: Bähncke, Margrete, mit: Kornbeck, Svend (Arthur Reynold, Kaufmann); Thomsen, Ebba Christel (Reynold, Tochter des Kaufmanns); Lund, Thorleif (Henri Wilcott, Gerichtsassessor); Hertel, Aage (William Sullivan, Abenteurer); Frölich, Else (Irma Walter, Schauspielerin); Blütecher, Alf (Poul Walter, Schauspieler); Jørgensen, Peter.
- DINESEN, Robert: *Mumiens Halsbaand* [Die Kette der Mumie]. DK, Nordisk Films Kompagni, 1916, 1145 m, Drehbuch: Wulff, Marius; Christofersen, Djalmar, mit: Psilander, Valdemar (Robin Cray); Jacobsen, Frederik (Wilkins, Museumsdirektor); Spangsfeldt, Ingeborg (Iris, Wilkins' Tochter); Lind, Kai (Adams, Ägypter); Bruun, Cajus; Jørgensen, Peter.
- DINESEN, Robert: *Gar el Hama V/Sfinxens Søn* [Gar el Hama IV/Der Sohn der Sfinx]. DK, Nordisk Films Kompagni, 1918, 1077 m, Drehbuch: Nielsen, Peter, mit: Hertel, Aage (Garl el Hama); Verdier, Anton de (Bankier E. Stevens); Bruhn Bertelsen, Ingeborg (Ellinor, Tochter des Bankiers); Melsing, Svend (Andor Tremonie, Arzt, Ellinors Verlobter); Jessen, Gerhard (Mr. Gee, Detektiv); Andersen, Agnes.
- DINESEN, Robert: *Maharadjahens Yndlingshustru I* [Die Lieblingsfrau des Maharadjas I]. DK, Nordisk Films Kompagni 1917, 1374 m, Drehbuch: Gade, Svend, mit: Tolnæs, Gunnar (Indischer Maharadja); Lund, Thorleif (Oberst von Langen, Ellys Vater); Kreutz, Jonna Anker (Ellys Mutter); Jacobsson, Lilly (Elly von Langen); Borré, Edith (Senta, Ellys Schwester); Wieth, Carlo (Leutnant Kuno von Falkenberg).
- EDISON, Thomas: *The Execution of Mary, Queen of Scots*. GB, 1895.
- EDISON, Thomas: *The Execution of Czolgosz*. GB, 1901.
- ELFELT, Peter: *Korsel med grønlandske hunde* [Fahrt mit grönländischen Hunden]. DK, 1897, 10 m.
- ELFELT, Peter: *Henrettelsen/Barnemordersken fra Frankrig*. [Die Hinrichtung/Die Kindesmörderin aus Frankreich]. DK, 1903, 150 m, mit: Nathansen, Francesca (Die verurteilte Kindesmörderin); Betzonich, Victor.
- FITZMAURICE, George: *The Son of the Sheik*. USA, 1926, 68 min., mit: Valentino, Rudolph (Scheich Ahmed junior sowie Scheich Ahmed senior), Banky, Vilma (Yasmin); Ayres, Agnes (Mutter des Scheichs); Love, Montagu; Fawcett; George.
- FLAHERTY, Robert: *Nanook of the North*. USA/F, 1922, 79 min., mit: Allakariallak (Nanook); Nyla (Nyla, Nanooks Frau, die Lächelnde); Cunayou (Cunayou, Nanooks Frau); Allee (Allee, Nanooks Sohn); Allegoo (Allegoo, Nanooks Sohn).
- FLAHERTY, Robert: *Moana*. USA, 1926, mit: Fa'amgase; Pe'a; Ta'avale; T'ugaita.
- GAD, Urban: *Afgrunden* [Der Abgrund]. DK, Kosmorama 1910, 750 m, Drehbuch: Gad, Urban, mit: Nielsen, Asta (Magda Vang); Neergaard, Hans (Peder Svane, Pfarrer); Didrichsen, Hulda (Pfarrersfrau); Dinesen, Robert (Knud Svane, Sohn des Pfarrers, Ingenieur); Reumert, Poul (Rudolph Stern; Zirkusartist); Sannom, Emilie (Lilly d'Estrelle, Varietésängerin); Stribolt, Oscar (Wirt); u. a.
- GAD, Urban: *Der fremde Vogel*. D, Deutsche Bioscop GmbH 1911, 974 m, Drehbuch: Gad, Urban, mit: Nielsen, Asta (Mey Mannering); Mierendorff, Hans (Paul); Ralph, Louise; Clewing, Carl.
- GAD, Urban: *Den Hvide Slavehandel III/Det berygtede Hus/Nina* [Der Weiße Sklavenhandel III/Das berüchtigte Haus/Nina]. DK, Nordisk Films Kompagni 1912, 665m, Drehbuch: A. Schmidt.

- GAD, Urban: *Das Mädchen ohne Vaterland*. D, Bioscop 1912, 1010 m, Drehbuch: Gad, Urban, mit: Nielsen Asta; Wogritsch, Max.
- HOLGER-MADSEN: *Mens Pesten raser* [Während die Pest tobt]. DK, Nordisk Films Kompagni 1913, 1270 m, Drehbuch: Rung, Otto, mit: Lauritzen, Carl (Dr. Warren, Feldarzt); Sacchetto, Rita (Alice Warren); Wieth, Carlo (Kaptajn Alston); Hinding, Alma; Syndergaard, Holger; Andersen, Agnes; Bille, Svend; Petersen, Zanny; Henvig, Aage; Skondrup, Franz.
- HOLGER-MADSEN: *Et Haremsæventyr* [Ein Haremsmärchen]. DK, Nordisk Films Kompagni 1914, Drehbuch: Rung, Otto, mit: Bruun, Cajus (James Morland, amerikanischer Millionär); Sacchetto, Rita (Jessie, Millionärstochter); Johannsen, Nicolai (Gaston d'Henricourt, Kavallerieleutnant); Hertel, Aage (Scheich Achmed Bey); Stribolt, Oscar (Thomas Wilson, amerikanischer Konsul); Andersen, Agnes; Mattsson, Axel; Lorentzen, Ebba.
- HOLGER-MADSEN: *Tempeldanserindens Elskov* [Die Liebe der Tempeltänzerin]. DK, Nordisk Films Kompagni 1914, Drehbuch: Magnussen, Fritz, mit: Sacchetto, Rita (Rondanika, Tempeltänzerin), Blütecher, Alf (Lord Emmerich Douglas, Oberst); Larsen, Ingeborg (Margaret, Lord Emmerichs Ehefrau); Schmidt, Robert (Pryah Tagonarath, Brahmin); Boesen, Axel; Mattsson, Axel.
- HOLGER-MADSEN: *Sjæletyven* [Der Seelendieb]. DK, Nordisk Films Kompagni 1916, 953 m, Drehbuch: Magnussen, Fritz, mit: Tolnæs, Gunnar (Jurian Fox, Detektiv); Wilken, Charles (Graf Maximilian Coltenberg); Fritz-Petersen, Johanne (Komtesse Judith, Tochter des Grafen); Bech, Philip (Dr. Anthelmus Harmodi); Skondrup, Franz Senkra, (Negerdiener des Doktors), Langkilde, Doris.
- HOLGER-MADSEN: *Pax æterna/Den evige Fred/Den hvide Race/Den hvide Races Sejersgang* [Der ewige Friede/Die weiße Rasse/Der Sieg der weißen Rasse]. DK, Nordisk Films Kompagni 1917, 1825 m, Drehbuch: Rung, Otto, mit: Jacobsen, Frederik (König Elin XII); Wieth, Carlo (Kronprinz Alexis); Lauritzen, Carl (Wilmer, Kriegsminister); Bech, Philip (Freiherr, Prof. Claudius, Friedensforscher); Petersen, Zanny (Bianca, Claudius' Tochter); Egeskov, Marius Gregor (Claudius' Sohn, Student); Verdier, Anton de (Malcus, Student aus dem Nachbarstaat); Mattsson, Axel; Holberg, Erik; Boesen, Axel; Jørgensen, Peter; Henriksen, Julie; Lorentzen, Agnes; Lorentzen, Aage; Hertel, Aage; Willumsen, Charles; Langkilde, Doris.
- KJERULF, Alfred: *Vestens Børn* [Die Kinder des Westens]. DK, Nordisk Films Kompagni 1917, 1529 m, Drehbuch: Kjerulf, Alfred, mit: Sandberg, Karen (Das Indianermädchen To-To); Bech, Philip (Indianerhäuptling »Der große Adler«); Kofoed, Betzy (Narrova, Schwester des Häuptlings); Lind, Kai (Wyo, Narrovas Sohn von 28 Jahren); Skondrup, Franz (»Der Biber«, indianischer Führer); Holberg, Erik (Mr. Murphy, Naturforscher); Egeskov, Marius (John Field).
- LAURITZEN Sr., Lau: *Det bertillonske System* [Das bertillonsche System]. DK, Nordisk Films Kompagni 1916, 405 m, Drehbuch: Magnussen, Fritz, mit: Schröder, Christian (Bürgermeister Bummelby); Buch, Frederik (Kommissar Søren Willemoes Sørensen); Gammeltoft, Helen (Ester, Tochter des Bürgermeisters) Christiansen, Rasmus (Journalist Billy Bruun); Stribolt, Oscar; Schenstrøm, Carl.
- LAURITZEN Sr., Lau: *Maharajahens Yndlingsflamme. Farce i 2 Akter. Parodi paa Maharajaens Yndlingshustru* [Die Lieblingsflamme des Maharajas. Farce in 2 Akten. Parodie auf Die Lieblingsfrau des Maharajas]. DK, Nordisk Films Kompagni 1919, 622 m, Drehbuch: Andersen, Valdemar, mit: Buch, Frederik (Peter Knop); Svendsen, Olga (Thilde Svæhr); Olsen, Lauritz (Großwesir); Winther, Karen.

- LAURITZEN Sr., Lau: *Harems-Mystik* [Harems-Mystik]. DK, Nordisk Films Kompagni 1921, 638 m, Drehbuch: Andersen, Valdemar, mit: Bendixen, Aage (Sam, Filmautor); Nagel, Walter (Samson, Filmautor); Schenstrøm, Carl (Svane, Journalist); Winther, Karen (Laila, Filmstar); Jørgensen, Else (Lulu, Filmstar); Lund, Jørgen (Obereunuch).
- LAURITZEN Sr., Lau: *Vore Venners Vinter* [Unserer Freunde Winter]. DK, Palladium 1923, 1920 m, Drehbuch: Lauritzen Sr., Lau; Olsen, A.V., mit: Schenstrøm, Carl (Fyrtaarnet); Madsen, Harald (Bivognen); Bech, Philip (Fabrikant Winge); Molitor, Violet Ellen (Tochter des Fabrikanten); Christiansen, Rasmus (Hr. Ludvigsen); Schmidt, Gorm (Per Hammer); Krause, Bertel (Klaus Hammer); Sandberg, Amalie (Fru Nikolajsen); Lund, Jørgen.
- LAURITZEN Sr., Lau: *Hallo! Afrika forude!* [Hallo! Afrika in Sicht] DK, Palladium 1929, 2655 m, Drehbuch: Lauritzen Sr., Lau, mit: Schenstrøm, Carl (Fyrtaarnet); Madsen, Harald (Bivognen); Verdier, Anton de (Lord Wednesbury); Oderwald-Lander, Solveig (Tochter des Lords); Valentín, Katy (Tochter des Lords); Reenberg, Holger (Kapitän); Jørgensen, Karl (Steuermann); Lund, Jørgen (Koch); Schröder, Christian (Passagier); Lauritzen, Torkil (Ein junger Herr); Suhr, Alex (Ein junger Herr); Holm, Kai; Nielsen, Henry.
- LARSEN, Viggo: *Den hvide Slavinde* [Die weiße Sklavin]. DK, Nordisk Films Kompagni 1906, 155 m, Drehbuch: Nielsen, Arnold Richard, mit: Jensen, Gerda (Das junge Mädchen); Larsen, Viggo (Verlobter).
- LARSEN, Viggo: *Flugten fra Seraillet* [Die Flucht aus dem Serail]. DK, Nordisk Films Kompagni 1907, 198 m, mit: Larsen, Viggo; Nebelong, Clara; Zinn, Maggi; Petersen, Valdemar; Lund, Gustav.
- LARSEN, Viggo: *Løvejagten* [Die Löwenjagd]. DK, Nordisk Films Kompagni 1907, 250 m, Drehbuch: Nielsen, Arnold Richard, mit: Lumbye, Knud (Jäger); Larsen, Viggo (Jäger); Thomsen, William (Schwarzer Diener).
- LARSEN, Viggo: *Isbjørnejagt* [Eisbärenjagd]. DK, Nordisk Films Kompagni 1907, 190 m, mit: Olsen, Ole.
- LARSEN, Viggo: *Kaliffens Eventyr* [Die Abenteuer des Kalifen]. DK, Nordisk Films Kompagni 1908, 180 m, mit: Alstrup, Carl; Stribolt, Oscar; Lund, Gustav; Østerby, Edmund.
- LARSEN, Viggo: *Bjørnejagt/Bjørnejagt i Rusland* [Bärenjagd/Bärenjagd in Russland]. DK, Nordisk Films Kompagni 1909, 210 m, mit: Larsen, Viggo.
- LUBIN, Sigmund: *Behading of a Chinese Prisoner*. GB, 1900.
- MELFORD, George: *The Sheik*. USA 1921, 80 Min., mit: Valentino, Rudolph (Scheich Ahmed Ben Hassan); Ayres, Agnes (Lady Diana Mayo); Miller, Ruth (Zilahl); Waggoner, George (Yousaef); Butler, Frank (Sir Aubrey Mayo); Brinley, Charles (Mustapha Ali, Diana's Führer); Littlefield, Lucien (Gaston, Franzose); Long, Walter (Omair, der Bandit), u. a.
- MURNAU, Friedrich Wilhelm: *Tabu*. USA, Paramount 1930/31.
- SANDBERG, A.W.: *Manden med de 9 fingre I* [Der Mann mit den 9 Fingern I]. DK, Nordisk Films Kompagni 1915, 950 m, Drehbuch: Holten, Hans, mit: Blütecher, Alf (Sylvester Jackson, Polizeichef); Cotta-Schönberg, Birger von (George Warren, Jacksons Assistant); Hertel, Aage (John Smith, Der Mann mit den 9 Fingern); Skondrup, Franz (John Smiths Helfer); Bruhn Bertelsen, Ingeborg; Langkilde, Doris.
- SANDBERG, A.W.: *Manden med de 9 fingre II/Mysteriet i Søevognen* [Der Mann mit den 9 Fingern II/Das Mysterium im Schlafwagen]. DK, Nordisk Films Kompagni

- 1915, 1001 m, Drehbuch: Sandberg, A. W., mit: Hertel, Aage (John Smith, Der Mann mit den 9 Fingern); Blütecher, Alf (Sylvester Jackson, Polizeichef); Weel, Arne (William Morne, Jacksons Assistent); Skondrup, Franz.
- SANDBERG, A.W.: *Manden med de 9 fingre III/Den falske Ingeniør* [Der Mann mit den 9 Fingern III/Der falsche Ingenieur]. DK, Nordisk Films Kompagni 1915, 1021 m, Drehbuch: Sandberg, A. W., mit: Seemann, Henry (Sylvester Jackson, Detektiv); Holberg, Erik (Gaber, Direktor von »Vulkan«); Nielsen, Peter (Wendla, Direktor von »Titus«; Schmidt, Robert Mylon, Ingenieur von »Vulkan«); Hertel, Aage (John Smith, Der Mann mit den 9 Fingern); Meier, Fru Asgar (Mia Chanton, John Smiths Helferin).
- SANDBERG, A.W.: *Manden med de 9 fingre IV/Mysteriet i Citybanken* [Der Mann mit den 9 Fingern IV/Das Mysterium in der Citybank]. DK, Nordisk Films Kompagni 1916, Drehbuch: Sandberg, A. W., mit: Hertel, Aage (John Smith, Der Mann mit den 9 Fingern); Meier, Fru Asgar (Mia Chanton, John Smiths Helferin); Jacobsen, Frederik (Bankdirektor Penton); Bruun, Hugo (Harry Lawson, Bankassistent); Seemann, Henry (Detektiv); Skondrup, Franz (John Smiths Helfer); Holberg, Erik (Lorentzen, Aage; der Assistent des Detektivs); Boesen, Axel (Polizist).
- SANDBERG, A.W.: *Manden med de 9 fingre V* [Der Mann mit den 9 Fingern V]. DK, Nordisk Films Kompagni 1917; 1084 m, Drehbuch: Sandberg, A. W., mit: Hertel, Aage (John Smith, Der Mann mit den 9 Fingern); Seemann, Henry (Sylvester Jackson, Detektiv); Kirschner, Aage (Jefferson, Mitglied von Smiths Bande); Bernhard, Sofus (Warren, Mitglied von Smiths Bande); Jacobsen, Frederik; Ring, Johannes.
- SANDBERG, A.W.: *Maharadjahens Yndlingshustru III* [Die Lieblingsfrau des Maharadjas III]. DK, Nordisk Films Kompagni 1925, 2660 m, Drehbuch: Ask, Sam, mit: Tolnæs, Gunnar (Maharadja von Radhpur); Verdier, Anton de (Langfelt, Gutsbesitzer); Bell, Karina (Elli, Langfelts Tochter); Wodschow, Carsten (Leutnant Falkenberg); Winther, Erik (Morten Præstegaard); Meyer, Torben (Mohun Singh); Hertel, Aage (Randhi); Caspersen, Karen (Fürsin Sirwana); Lange, Tove (Prinz Omrah); Steffensen, Astrid (Ranjana); Amarentino (Madame Ducocq).
- SCHNÉEVOIGT, George: *Laila*. NO, Lunde Film 1929, Drehbuch: Schnéevoigt, Georg, mit: Malberg, Peter (Aslag Lågje, ein reicher Lappe); Monrad, Cally (Aslags Ehefrau); Gleditsch, Henry (Mellet, Aslags Pflegesohn); Larssen, Tryggve (Jåmpa, im Dienst bei Lågje); Bernhoft, Finn (C. O. Lind, Händler); Lund, Lily Larson (Linds Ehefrau); Mårtenson, Mona (Laila, Linds Tochter); Brekke, Ibe (Magga, Dienstmädchen bei Lind); Sara, Aslag Aslagsen (Lasse, Knecht bei Lind); Christiansen, Rasmus (Jens Lind, Halbbruder von Lind); u. a.
- SCHNÉEVOIGT, George: *Eskimo*. DK/NO, Nordisk Tonefilm/Skandinavisk Talefilm/Norrøna Film 1930, 89 min., Drehbuch: Bangsted, Helge und Skands, Laurids, mit: Richter, Paul (Jack Norton); Egede-Nissen, Ada (Annie); Langgaard, Knut (Kapitän); Bernhoft, Finn (Steuermann); Kolstad, Henrik (Schiffsjunge); Larssen, Tryggve (Sulurak, ein alter Eskimo); Mårtenson, Mona (Ekaluk, Suluraks Tochter); Hjelde, Haakon (Majark, ein großer Krieger und Jäger der Eskimos).
- SCHNEDLER-SØRENSEN: *Dr. Gar el Hama I/Bedraget i døden* [Dr. Gar el Hama I/Im Tode betrogen]. DK, Nordisk Films Kompagni 1911, 800 m, Drehbuch: Landmann, Ludwig, mit: Seemann, Henry (Baron von Sternberg, Ediths Verlobter); Hertel, Aage (Dr. Gar el Hama); Lundkvist, Carl (Johan Graf Wolffhagen); Buemann, Edith (Edith, Tochter des Grafen); Lagoni, Otto (Pendleton, Freund des Grafen, Geldverleiher); Zangenberg, Einar (Detektiv Newton); u. a.

- SCHNEDLER-SØRENSEN: *Dr. Gar el Hama II/Dr. Gar el Hamas flugt* [Dr. Gar el Hama II/Dr. Gar el Hamas Flucht]. DK, Nordisk Films Kompagni 1912, Drehbuch: Kjerulf, Alfred, mit: Hertel, Aage (Dr. Gar el Hama); Schyberg, Robert (Dr. Watson, Arzt und Privatdetektiv); Schröder, Christian; Olsen, Lauritz (Diener); Lauritzen, Carl; Skondrup, Franz; Sprange, Ella; Lund, Amanda.
- SCHMIDTHÄSSLER, Walter: *Das Waisenhauskind*. D, Neutral-Film 1917, ?, mit: Nielsen, Asta (Esther); Römer, Joseph (Hugo Mayerling); Schall, Otty (Madame Castella); Russ, Fritz (Dr. Hoff).
- SCHMIDTHÄSSLER, Walter: *Das Eskimobaby*. D, Neutral-Film 1918, 1125 m, Drehbuch: Levy, Louis, mit: Nielsen, Asta (Ivigut); Wingårdh, Freddy (Knud Prætorius, Polarforscher).
- SCHMIDTHÄSSLER, Walter: *Die Rose der Wildnis*. D, Neutral-Film 1918, 1233 m, Drehbuch: Brandt, Aage, mit: Nielsen, Asta (Wanda); Schröder, Arthur; Stifter, Magnus; Dibbern, Carl.
- SCHOMBURGK, Hans: *Die weiße Göttin der Wangora*, D, 1916.
- SCHOMBURGK, Hans: *Eine Weiße unter Kannibalen (Fetisch)*. D, Übersee-Film GmbH 1921, mit: Gehrts-Schomburgk, Meg (Meg Gehrts); Guarracino, Umberto (Umbert Guarracino Cimaste); u.a.
- TUCKER, George Loan: *Traffic in Souls*. USA, 1913.
- UNBEKANNT: *Execution by Hanging*. GB, 1905.
- Unbekannt: *Zigeunerens Hævn/Barnet fra Skovsøen* [Die Rache der Zigeuner/Das Kind vom Waldsee]. DK, Nordisk Filmkompagni 1907, 150 m.
- UNBEKANNT: *Kærlighed i Orienten/En Haremshistorie* [Liebe im Orient/Eine Haremsgeschichte]. DK, Nordisk Filmkompagni 1909, 228 m, mit: Sonne, Petrine; Kjerulf, Gudrun; Skondrup, Franz; Larsen, Viggo; Zinn, Maggi.
- UNBEKANNT: *Zigeunerer Raphael* [Der Zigeuner Raphael]. DK, Filmfabriken Danmark 1914, 1166 m, Drehbuch: Lund, Richard, mit: Wennerwald, Waldemar (Graf Waldorf); Petersen, Zanny (Inger, Waldorfs Tochter); Weng, Else (Sara, Waldorfs Schwester); Lund, Thorleif (Baron Wilhjelm, Saras Mann); Ottesen, Rasmus Max (Waldorfs Gutsverwalter); Sannom, Emilie (Zelma, Zigeunerin); Møller, Valdemar (Zigeunerhäuptling); Gregers, Emanuel (Raphael); Larsen, Elisabeth (Raphaels Amme); Larsen, Kaj (Kind); Løwaas, Charles (junger Zigeunerhäuptling).
- UNBEKANNT: *Det indiske Gudebillede* [Die indische Götterstatue]. DK, Kinografen 1915, 850 m, mit: Verdier, Anton de (John Schmidt, Arzt); Zangenberg, Alfi (Alma, Frau des Arztes); Funder, Tronier (Dick Jackson, Polizeiinspektor); Rassow, Ellen (Mary, Frau des Inspektors); Malberg, Peter (Der alte Inder).
- VAN DYKE, Woodbridge Strong: *White Shadows of the South Sea*. USA, MGM 1929, 88 min.
- VAN DYKE, Woodbridge Strong: *Eskimo*. USA, MGM 1933, 117 min.

3 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: *Gar el Hama V.* Robert Dinesen, 1918, Nordisk Films Kompagni, Standbild, DFI: Gar el Hama maskiert sich, Seite 34.
- Abb. 2: Ole Olsen mit seiner *Folkekaravane*, gedruckt nach Malmkjaer, 69, Seite 56.
- Abb. 3: *Løvejagten*. Viggo Larsen, 1907, Nordisk Films Kompagni, Videocapture: Die Jäger präsentieren sich mit ihren Trophäen, Seite 81.
- Abb. 4: *Den hvide Slavehandel I.* Alfred Cohn, 1910, Fotorama, Abbildung aus dem Programmheft, DFI: »Når blot enden er god ...« [»Wenn nur das Ende gut ist ...«], Seite 85.
- Abb 5: *Løvejagten*. Viggo Larsen, 1907, Nordisk Filmskompagni, Standbild, DFI: Einer der Löwenjäger mit Trophäe; Videocapture: Der schwarze Diener kriecht auf dem Boden, Seite 92.
- Abb. 6: *Hallo! Afrika forude!* Lau Lauritzen, 1929, Nordisk Filmskompagni, Abbildung aus dem Programmheft: Bi und Fy in Afrika; Bivognen mit einem der schwarzen Protagonisten; »Fyrtaarnet hat mit einem der Wilden Freundschaft geschlossen«, Seite 95.
- Abb. 7: *Den hvide Slavehandel I.* August Blom, 1910, Nordisk Filmskompagni, Videocapture: Orgie bei den Mädchenhändlern, Seite 102.
- Abb. 8: *Den hvide Slavehandel I.* Alfred Cohn, 1910, Fotorama, Abbildung aus dem Programmheft, DFI: Kleinbürgertum in Kopenhagen, Seite 102.
- Abb. 9: *Den hvide Slavehandel I.* Alfred Cohn, 1910, Fotorama, Standbild, DFI: Orgie bei den Mädchenhändlern, Seite 102.
- Abb. 10: *Den hvide Slavehandel I.* Alfred Cohn, 1910, Fotorama, Abbildung aus dem Programmheft, DFI: Mondänes Leben in London, Seite 102.
- Abb. 11: *Den hvide Slavinde*. Viggo Larsen, Nordisk Films Kompagni, Standbild, DFI: Orgie bei den Mädchenhändlern, Seite 102.
- Abb. 12: *Den hvide Slavehandel II/Den hvide Slavehandels Sidste Offer*. August Blom, 1911, Fotorama, Abbildung aus dem Programmheft, DFI: Mondänes Leben in London, Seite 102.
- Abb. 13: *Den hvide Slavehandel I.* Alfred Cohn, 1910, Fotorama, Abbildung aus dem Programmheft, DFI: Die weiße Sklavin wird dem Freier dargeboten, Seite 103.
- Abb. 14: *Den hvide Slavehandel I.* August Blom, 1910, Nordisk Films Kompagni, Videocapture. Links und rechts die Mädchenhändler, in der Mitte die weiße Sklavin mit ihrem Vater, Seite 107.
- Abb. 15: *Et Haremsæventyr*. Holger-Madsen und Otto Rung, 1914, Nordisk Films Kompagni, Standbild, DFI: Bewunderung für den Scheich, Seite 125.
- Abb. 16: *Maharadjaens Yndlingshustru I.* Robert Dinesen, 1916, Nordisk Films Kompagni, Videocaptures: Der Maharadscha schickt Elly ins Harem; Elly im Harem, Seite 135.
- Abb. 17: *Maharadjaens Yndlingshustru III.* August Sandberg, 1926, Nordisk Films Kompagni, Videocaptures: Die Tänzerin in Monte Carlo; Ellys Vater erfreut sich am Tanz; der entrüstete Maharadscha, Seite 135.
- Abb. 18: *Maharadjaens Yndlingshustru III.* August Sandberg, 1926, Nordisk Films Kompagni, Videocaptures: Haremsdame; Szene im Harem; der entrüstete Maharadscha, Seite 136.

- Abb. 19: *Maharadjaens Yndlingshustru III*. August Sandberg, 1926, Nordisk Films Kompagni, Videocaptures: Affe im Harem; Papagei im Harem; Hände der Haremsdamen mit Perlen, Seite 137.
- Abb. 20: *Maharadjaens Yndlingshustru III*. August Sandberg, 1926, Nordisk Films Kompagni, Videocaptures: Elly flieht vor dem Matrosen; Elly stolpert die Treppe herunter; Der Maharadscha kommt; Der Maharadscha trägt Elly davon, Seite 142.
- Abb. 21: *Maharadjaens Yndlingshustru III*. August Sandberg, 1926, Nordisk Films Kompagni, Standbild, DFI: Gunnar Tolnæs als Maharadscha, Seite 144.
- Abb. 22: *The Son of the Sheik*. George Fitzmaurice, 1926, Videocapture: Scheich Ahmed entblößt seine Brust, Seite 149.
- Abb. 23: *Maharadjaens Yndlingshustru III*. August Sandberg, 1926, Nordisk Films Kompagni, Abbildung aus dem Programmheft, DFI: Folterszene im Palastkeller des Maharadschas – ein verräterischer Diener wird ausgepeitscht, Seite 155.
- Abb. 24: *Maharadjaens Yndlingshustru III*. August Sandberg, 1926, Videocapture, Nordisk Films Kompagni: Einzug des Maharadschas in seinen Palast, Seite 171.
- Abb. 25: *Maharadjaens Yndlingshustru III*. August Sandberg, 1926, Nordisk Films Kompagni, Videocapture: Morten Præstegaard bestaunt den Fakir, Seite 172.
- Abb. 26: *Maharajens Yndlingsflamme*. Lau Lauritzen, 1919, Nordisk Films Kompagni, Standbilder, DFI: Thilde Svæhr beobachtet mit Schrecken die vielen Haremsdamen; Traum im Traum: Thilde Svæhr träumt im Orient von einem leckeren dänischen »smørebød«, Seite 176.
- Abb. 27: *Tempeldanserindens Elskov*. Holger-Madsen, 1914, Nordisk Films Kompagni, Standbild, DFI: Rita Sacchetto als Tempeltänzerin Rondanika, Seite 202.
- Abb. 28: *Tropisk Kærlighed*. August Blom, 1914, Nordisk Films Kompagni, Standbild, DFI: Profula tanzt für ihren Herrn, Seite 208.
- Abb. 29: *Tropernes Datter*. Hjalmar Davidsen, 1917, Nordisk Films Kompagni, Abbildung aus dem Programmheft, DFI: Dora und Lord Cecil Cambridge, Seite 212.
- Abb. 30: *Inderpigen*. Robert Dinesen, 1914, Nordisk Films Kompagni, Abbildung aus dem Programmheft, DFI: »Vaabensaar og Hjertesaar.« [Wunde der Waffe und Wunde des Herzens]: Freddy Harrington mit Zalmi in Indien, Seite 212.
- Abb. 31: *Mens Pesten raser*. Holger-Madsen, 1913, Nordisk Films Kompagni, Abbildung aus dem Programmheft, DFI: Alice tanzt im Offizierskasino, Seite 234.
- Abb. 32: *Mens Pesten raser*. Holger-Madsen, 1913, Nordisk Films Kompagni, Abbildung aus dem Programmheft, DFI: »Der Kampf der Zivilisation«, Seite 234.
- Abb. 33: *Mens Pesten raser*. Holger-Madsen, 1913, Nordisk Films Kompagni, Abbildung aus dem Programmheft, DFI: »Das arme Kind – gibt es keine Hoffnung auf Erlösung« Alston infiziert sich mit der Pest, Seite 239.
- Abb. 34: *Mens Pesten raser*. Holger-Madsen, 1913, Nordisk Films Kompagni, Abbildung aus dem Programmheft, DFI: Alice und Warren blicken durch das Mikroskop: »Sieh – im Mikroskop siehst du die schrecklichste aller Mikroben – die Pestbazille!«, Seite 241.
- Abb. 35: *Gar el Hama II*. Eduard Schnedler-Sørensen, 1911, Nordisk Films Kompagni, Standbilder, DFI: Gar el Hama schleicht sich in Verkleidung eines Bahnarbeiters durch die Kanalisation in seine Wohnung; Gar el Hama als Journalist Wilson (re.) mit seinem Verfolger Dr. Watson (li), der eine der geheimen Türen entdeckt hat, aber von Gar el Hama mit der Pistole überrascht wird; Gar el Hama versucht aus einem Polizei-Auto zu fliehen, Seite 252.

- Abb. 36: *Mumiens Halsbaand*. Robert Dinesen, 1916, Nordisk Films Kompagni, Abbildungen aus dem Programmheft, DFI: Die ägyptischen Ruinen; Iris und der Ägypter; Der Ägypter; Der rettende Held zu Pferde, Seite 258.
- Abb. 37: *Det indiske Gudebillede*. Unbekannt, Kinografen, 1916, Abbildungen aus dem Programmheft, DFI: Der Arzt mit dem Amulett; »Planen fulført« [Der Pan ist ausgeführt], Seite 259.
- Abb. 38: *Gar el Hama I*, Eduard Schnedler-Sørensen, 1911, Nordisk Films Kompagni, Abbildungen aus dem Programmheft, DFI: Der Detektiv springt von der Brücke ... und landet auf dem Zugdach, Seite 266.
- Abb. 39: *Sjæletyven*. Holger-Madsen, 1916, Nordisk Films Kompagni, Abbildung aus dem Programmheft, DFI: Harmodi in seinem Kabinett, links ein Bekannter aus dem Gefängnis, im Hintergrund Senkra, der schwarze Diener sowie Kuriositäten, Seite 267.
- Abb. 40: *Sjæletyven*. Holger-Madsen, 1916, Nordisk Films Kompagni, Abbildung aus dem Programmheft, DFI: Harmodi mit der hypnotisierten Judit, im Hintergrund Detektiv Fox, Seite 270.
- Abb. 41: *Gar el Hama I*. Eduard Schnedler-Sørensen, 1911, Nordisk Films Kompagni, Abbildung aus dem Programmheft, DFI: Gar el Hamas Überwältigung im Zugabteil, Seite 278.
- Abb. 42: *Den hvide Slavehandel I*. Alfred Cohn, 1910, Fotorama, Abbildung aus dem Programmheft, DFI: »Haandjernene klapper sammen ...« [Die Handschellen schnappen zu ...]: Die Gefangennahme der Mädchenhändler, Seite 278.
- Abb. 43: *Den hvide Slavehandel II/Den hvide Slavehandels Sidste Offer*. August Blom, 1911, Nordisk Films Kompagni, Abbildung aus dem Programmheft, DFI: In der grausamen Gewalt der Verbrecher, Seite 278.
- Abb. 44: *Den hvide Slavehandel II/Den hvide Slavehandels Sidste Offer*. August Blom, 1911, Nordisk Films Kompagni, Abbildung aus dem Programmheft, DFI: »Hvad Klædeskabet gemte« [Was der Keiderschrank verbarg], Seite 278.
- Abb. 45: *Det bertillonske System/De blodige Fingeraftryk*. Lau Lauritzen, 1916, Nordisk Films Kompagni, Standbild, DFI: Die Polizei bei der Aufnahme von Fingerabdrücken, Seite 284.
- Abb. 46: *Nanook of the North*. Robert Flaherty 1922, Museum of Modern Art, Film Stills Archive, gedruckt nach Fienup-Riordan 1995, 51: Nanooks erste Begegnung mit einem Grammophon; Nyla im Pelz, Seite 320.
- Abb. 78: *Eskimo*. George Schnéevoigt, 1930. Nordisk Tonefilm/Skandinavisk Talefilm/Norrøna Film, Abbildungen aus dem Programmheft, DFI, John Dale und Ekaluk, Seite 321.