



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Zwischen Lust und Pflicht

Starke Identifikation in den Kinodramen von Urban Gad
(1911-1915)

Verfasserin

Saskia Elisa Sophie Nagel

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Dr. Joseph Garncarz

Für meinen Sohn
Leano Friedrich Cyriacus

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----|
| 1 Einleitung | 5 |
| 2 Forschungsgegenstand und Quellenlage | 6 |
| 2.1 Aufbau der Untersuchung und Zielsetzung | 6 |
| 2.2 Quellenlage | 10 |
| 2.2.1 Probleme und Tendenzen der lokalen Kinogeschichte | 10 |
| 2.2.2 Forschungsarbeiten zum Phänomen Asta Nielsen | 13 |
| 2.2.3 Primärquellen | 17 |
| 3 Urban Gad und Asta Nielsen - allgemeine Rahmenbedingungen | 19 |
| 3.1 Vita: Die Dänen erobern den deutschen Filmmarkt | 19 |
| 3.2 Eine Episode aus der Geschichte der Institution Kino: Das Drama | 22 |
| 3.3 Starsystem: Die erste europäische Kinogröße und der Monopolfilm | 24 |
| 3.4 Das Publikum des frühen Spielfilms | 28 |
| 4 Filmanalyse | |
| 4.1 Die Entwicklung der Hauptfigur bei Urban Gad, 1911-1914 | 32 |
| 4.1.1 Der fremde Vogel, Liebestragödie, D 1911 | 32 |
| 4.1.2 Die arme Jenny, Volksdrama, D 1912 | 39 |
| 4.1.3 Die Sünden der Väter, Mimisches Drama, D 1912 | 46 |
| 4.1.4 Die Suffragette, Drama, D 1913 | 55 |
| 4.1.5 Engelein, Gesellschaftslustspiel, D 1913 | 62 |
| 4.1.6 Vordertreppe und Hintertreppe, Lustspiel, D 1915 | 71 |
| 4.2 Gegenüberstellung der Hauptfiguren | 76 |
| 5 Lokalstudie: Kommerzieller Erfolg der Gad/Nielsen-Filme in Gießen | 86 |
| 6 Schlussbemerkungen | 105 |

| | |
|--|-----|
| 7 Dank | 108 |
| 8 Bibliographie | 109 |
| 8.1 Primärquellen | 109 |
| 8.1.1 Archivalien | 109 |
| 8.1.2 Zeitschriften und Zeitungen | 109 |
| 8.1.3 Filmografische und statistische Quellen | 110 |
| 8.2 Forschungsliteraturen | 110 |
| 8.3 Lexika | 117 |
| 9 Anhang | |
| 9.1 Programmanzeigen des Gießener Anzeiger ab 1911 | 118 |
| 9.2 Zusammenfassung (deutsch) | 129 |
| 9.3 Abstract (english) | 131 |
| 9.4 Lebenslauf | |

1 Einleitung

„Die Frauen, die sie [Asta Nielsen] darstellte, endeten oftmals unglücklich oder opferten sich im Namen der Liebe. Am Schluss ihrer Komödien und leichteren Filme stand dagegen regelmäßig das altbekannte Versprechen von Ehe und Neubeginn. Wie war es möglich, dass Niensens Filme über die Stereotypen solcher in hohem Maße konventionellen Geschichten hinausreichten und die Schauspielerin so mit den größten Bühnenkünstlern ihrer Zeit verglichen werden konnte? Wie war es möglich, dass sie und Gad bei den altvertrauten Geschichten blieben und dabei doch unvergessliche, unkonventionelle Charaktere schufen? Aus welchen Komponenten bestand ihr Stil? In welchem Ausmaß war dieser Stil von seinen skandinavischen Ursprüngen beeinflusst? Die Rolle von Urban Gad wird in der Diskussion von Niensens Filmen manchmal vernachlässigt.“¹

Urban Gad (1879-1947) machte die Nielsen mit seinem zweiten Kinofilm ABGRÜNDE (Originaltitel: AFGRUNDEN) über Nacht zu einer berühmten, verehrten, in den Himmel gelobten Schauspielerin. Nach dem dritten gemeinsamen Film wurde das Künstlerpaar Symbol für den Beginn des sogenannten Monopolfilms. Gad und Nielsen unterschrieben einen Vertrag mit der Projektions AG Union (PAGU), woraufhin jährlich bis zu zehn Filme realisiert werden sollten.² Während Schlüpmann die Meinung vertritt, die Hauptdarstellerin dieser Filme habe die Szenengestaltung eigenständig bestimmt³, hält Schröder dem einige ausführliche Drehbücher Gads entgegen, die zeigen, dass die einzelnen Auftritte alles andere als „nur angedeutet“ waren und dem Regisseur somit Inszenierungsfähigkeiten zusprechen.⁴ Auch Bergstrom erkennt einen „unverwechselbaren Regiestil“ und betont, dass Gad für alle Manuskripte der gemeinsamen Filme verantwortlich war.⁵

Es besteht folglich ein gravierendes Ungleichgewicht innerhalb der filmwissenschaftlichen Forschung, was die Wertschätzung des Regisseurs in der historischen Positionierung der Filme von Urban Gad mit Asta Nielsen anbelangt. Zudem finden vereinzelte Dramen des Dänen mehr Beachtung als andere, was nur zum Teil der Quellenlage zuzuschreiben ist.

¹ Bergstrom, Janet, Die frühen Filme Asta Niensens, in: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.), Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne, München 2002, S.160-162

² Müller, Corinna, Frühe deutsche Kinematographie: Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen. Stuttgart/Weimar 1994, S.147-149

³ Schlüpmann, Heide, Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos, Basel 1990, S.21

⁴ Schröder, Stephan Michael, „Und Urban Gad? Zur Frage der Autorschaft in den Filmen bis 1914“, in: Schlüpmann, Heide/de Kuyper, Eric (u.a.), Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino, Wien 2009, S.198

⁵ Bergstrom 2002, S.162

Hampicke untersucht in einem Aufsatz die zahlreichen Kostümwechsel der Nielsen in DIE SUFFRAGETTE⁶, Koebner setzt sich an den Beispielen DIE ARME JENNY und DIE SÜNDEN DER VÄTER mit dem Weg der Frau aus der „ursprünglichen Gesellschaft“ und Niensens dramatischer „Menschenzerstörung“ auseinander.⁷

In der vorliegenden Arbeit sollen sechs Kinofilme des dänischen Regisseurs exemplarisch auf Identifikationsmerkmale des zeitgenössischen – speziell des weiblichen- Publikums, hinsichtlich der Entwicklung der weiblichen Hauptfigur, analysiert werden. Ein weiterer Schwerpunkt ist die Untersuchung des Kinoprogramms der Stadt Gießen im Zeitraum von 1911-1916, um festzustellen, welche Filme von Gad mit welchen Mitteln wie stark beworben wurden und welche Spieldauer sich für die einzelnen Dramen nachweisen lässt.

2 Forschungsgegenstand und Quellenlage

2.1 Aufbau der Untersuchung und Zielsetzung

Im Zuge der Untersuchung geht es um die Frage, welche Gründe und Umstände den Erfolg des Monopolfilm-Gespans Gad/Nielsen bedingten. Waren die Leinwandgeschichten des dänischen Regisseurs von besonderem Einfallsreichtum geprägt oder verdankte Gad seinen Erfolg dem grazilen Auftreten seiner Hauptdarstellerin Asta Nielsen und einem sensationshungrigen Publikum, das kurz zuvor noch scharenweise in die Varietés und Wanderkinos geströmt war⁸?

Kapitel 2.2 vermittelt relevante Literatur zur lokalen Geschichte des Kinos. Beispielstädte sind Hamburg, Berlin, Trier und jene neun, die Garnarcz in seinem Forschungsprojekt der *Siegener Datenbank*⁹ für Erhebungen aus dem Kinoprogramm gewählt hat. Hamburg spielt dabei eine zentrale Rolle für die Frage nach dem Ansehen des Kinos als kulturelle Einrichtung und dem Erfolg von ABGRÜNDE. Der Star Asta Nielsen als Glanzpunkt der erfolgreichen Kinodramen mit ihrem minimierten Spiel wird in Kapitel 2.3 genannt. Die Verehrung der Nielsen ist in der Mehrheit der Werke, die sich einzelner Filme oder dem gesamten Schaffen der Künstlerin annehmen, deutlich zu spüren. Eine Übersicht über die

⁶ Hampicke, Evelyn, „Die Suffragette- Asta Nielsen und ihre Kleider. Gedanken zu einem Filmfragment“, in: KINtop 3 Oskar Messter. Erfinder und Geschäftsmann (1994), S. 161-172

⁷ Koebner, Thomas, Lehrjahre im Kino. Schriften zum Film, St. Augustin 1997, S.100/103

⁸ Garnarcz, Joseph, Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896-1914, Frankfurt a.M./Basel 2010; besonders die Kapitel 1-3

⁹ Garnarcz, Joseph/Ross, Michael, Die Siegener Datenbanken zum frühen Kino in Deutschland, in: KINtop 14/15. Quellen und Perspektiven, Frankfurt a.M./Basel 2006, S. 151-163; nähere Erklärungen werden im entsprechenden Kapitel(2.2) gegeben.

Quellenlage, sowohl der besprochenen Filme als auch der für die Lokalgeschichte relevanten schriftlichen Überlieferungen, findet in Kapitel 2.4 Erwähnungen.

Im ersten Abschnitt des dritten Kapitels werden die beiden Hauptverantwortlichen der Filme, Urban Gad und Asta Nielsen, das Ausmaß ihrer Zusammenarbeit und ihr Einfluss auf die Filmwerbung vorgestellt. Die Frage, wem für die künstlerische Umsetzung der Drehbücher Respekt zollt, kann nur oberflächlich beantwortet werden. Zumindest kursorisch wird Gads Schrift *Der Film. Seine Mittel-seine Ziele* in die Diskussion verschiedener Ansichten auf die dänische Zusammenarbeit mit einbezogen.

In Kapitel 3.2 folgt eine bündige Zusammenfassung über die Entstehung des längeren Spielfilms¹⁰. Kurze Vergleiche zu den Ergebnissen der Gießener Programmanalyse sowie Loiperdingers Erforschung des bahnbrechenden Einflusses von ABGRÜNDE auf die Werbemittel der Kinobesitzer unterstützen eine argumentative Verbindung zum Wesen und zur gesellschaftlichen Bedeutung der Institution Kino im Allgemeinen. Begriffe wie „Zeitspiegel“, „Schaulust“ und „Identifikationsfläche“ fallen. Folgende Fragen werden in diesem Zusammenhang aufgeworfen: Welche Bevölkerungsschichten gingen laut vorhandenem Forschungsstand¹¹ ins Kino und welche Genres waren beliebt?¹² Was machte die Faszination des Kinematographen aus und wieso blieb er als kulturelle Einrichtung bis heute erhalten?

Gründe für den Erfolg der Institution Kino werden innerhalb des dritten Abschnitts von Kapitel 3 in der unterstützenden Kraft für die Schnelllebigkeit des beginnenden Industriezeitalters gesehen¹³. Alle vier bis sechs Wochen kam mit dem Monopolssystem ein neuer Nielsen-Film in die Kinos¹⁴. Während der Sommerflaute wurden sie erneut ins Programm genommen¹⁵. Elsaesser greift bei seiner Überlegung auf Kracauer und Benjamin zurück, wenn er festhält, dass „mit Zerstreuung ein Wahrnehmungsmodus gemeint [ist], der

¹⁰ Müller, Corinna, Frühe deutsche Kinematographie: Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen, Stuttgart/Weimar 1994; besonders Teil 2 zum „Durchbruch“ des langen Spielfilms, S.105f.

¹¹ u.a. Altenloh, Emilie, Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, Jena 1914; Loiperdinger, Martin, Monopolfilm, Publikum und Starsystem: Asta Nielsen in ABGRÜNDE – ein Medienumbruch auf dem deutschen Filmmarkt 1910/11, in: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit (u.a.), Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption, Marburg 2010, S. 193-212

¹² Garncarz, Joseph, Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896-1914, Frankfurt a.M./Basel 2010, S.176-197

¹³ Vgl. hierzu u.a. Altenloh, Emilie, Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, Jena 1914, S.60

¹⁴ Bergstrom, Janet, Die frühen Filme Asta Niensens, in: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.), Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne, München 2002, S.160

¹⁵ Müller, Corinna, Frühe deutsche Kinematographie: Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen, Stuttgart/Weimar 1994, S.149

von den technischen Medien und insbesondere dem Kino hervorgerufen wird.“¹⁶ ABGRÜNDE galt als Initialzündung für die Etablierung des Monopolfilms und die Geburt des kommerzialisierten Starsystems am Beispiel Asta Nielsen. Ihr „Präsentations-Mehrwert“¹⁷ begründete eine neugeschaffene Art des Marketings. Das Publikum des frühen Kinos (Kap. 3.4) vergrößerte sich nachweislich auch durch die sozialen Dramen mit der dänischen Schauspielerin und bekam durch ihren Facettenreichtum eine große Identifikationsfläche für innere Triebe, Sehnsüchte und gesellschaftliche Konflikte geboten.

Das vierte Kapitel geht detailliert auf sechs ausgewählte Kinodramen Urban Gads aus der Zeit von 1911 bis 1915 (die Uraufführung¹⁸ von VORDERTREPPE UND HINTERTREPPE in Berlin fand jedoch erst am 24. März 1916 statt) ein und untersucht diese auf Identifikationsmöglichkeiten des zeitgenössischen (weiblichen) Publikums hin. Zur Definition des sozialen Dramas im Unterschied zum Melodrama - Asta Nielsen für das kulturbeflissene gegenüber Henny Porten für das naive, leicht zu unterhaltene Publikum – erfolgt die Orientierung des analytischen Teils dieser Arbeit schwerpunktmäßig an Schlüpmanns Ideen.

Es soll deutlich werden, wo die thematischen Schwerpunkte in den Filmen von Urban Gad ab 1911 zu finden sind, inwieweit es sich bei dem dargestellten Milieu gegebenenfalls um einen Zeitspiegel handelt und wo die Rolle der Frau sowohl im Film als auch in der Rezeption zu verorten ist. Das Motiv der weiblichen Selbstbestimmung soll speziell anhand der spezifischen Filmanalysen von DER FREMDE VOGEL und anderen Kinodramen Gads deutlich werden. Folgende Fragen begleiten die Analyse: Welche Psychologie wird durch die von Asta Nielsen verkörperten Figuren sichtbar? Findet sich das Publikum möglicherweise auch in einer der Filmfiguren als Komplize/Komplizin selbst repräsentiert?¹⁹ Wer trifft die Entscheidung der weiblichen Hauptfigur zwischen Lust und Pflicht?

Die Darstellung der einzelnen Filme mag stellenweise verstärkt deskriptiv sein. Weil die Kenntnis des Inhalts nicht als gegeben vorausgesetzt werden kann und es dem Verständnis der analytischen Details dient, war es die Intension der Autorin, den szenischen Kontext in seiner Genauigkeit wiederzugeben.

Die Aufgabe in Kapitel 4.2 besteht darin, Gemeinsamkeiten und Individualitäten der sechs weiblichen Hauptfiguren zu präzisieren. Folgende Fragen sollen beantwortet werden: Welches sind die wesentlichen Konflikte, mit denen sich die Frauen konfrontiert sehen?

¹⁶ Elsaesser, Thomas, „Archäologien der Interaktivität: Frühes Kino, Narrativität und Zuschauerschaft“, in: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit (u.a.), Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption, Marburg 2010, S. 142

¹⁷ Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.), Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne, München 2002, S.29

¹⁸ Im Folgenden zitiert: UA

¹⁹ Schlüpmann, Heide, Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos, Basel 1990, S.81

Lassen sich Gads Überlegungen zur Figurenkonstellation, Wirkung der Hauptfigur und Bedeutung des Filmtitels in seiner praktischen Filmarbeit belegen?

Im fünften Kapitel liegt der Fokus auf dem Gießener Kinoprogramm, das sich jedoch zweifellos nicht als repräsentativ versteht. Vielmehr wurden einzelne Anzeigen ab 28. Januar 1911 aus dem Gießener Anzeiger (Generalanzeiger für Oberhessen) gesichtet, die aufzeigen, mit welcher Verzögerung im Vergleich zur Berliner Uraufführung die für den gegenwärtigen Forschungskorpus relevanten Gad-Filme in den Gießener Kinos *Kinematograph*, *Biograph*, *Bakofs Kammerlichtspiele* u.a. liefen, welche Spieldauer sich nachweisen lässt und wie stark die Kinodramen beworben wurden.

Auch im Gießener Anzeiger lassen sich die industriellen Einflüsse auf das Leben der damaligen Zeit mit Hilfe von zahlreichen Reklame-Anzeigen nachvollziehen. Auffallend ist hier das Anpreisen von Möglichkeiten des Zeitvertreibs wie Tanzkursus, Klavierunterricht, Gesangverein, und dergleichen. Nicht zuletzt gilt eben das Kino, der Besuch der Lichtspieltheater, als neugewonnener Zeitvertreib der 1910er Jahre und Asta Nielsen vorübergehend als dessen erfolgreichste Repräsentantin.

Aus Platzgründen können in Hinblick auf die Programmpolitik einzelner Kinobetreiber nur Fallbeispiele genannt werden. Auch finden wenige Vergleiche zwischen der Präsenz der Gad-Filme im lokalen Kinoprogramm und anderen Regisseuren statt. Die Einbeziehung der Gießener Lokalstudie liegt im Interesse der Autorin begründet, die theoretische Faszination um das Gesicht der erfolgreichen Filme von Urban Gad anhand primärer Quellen zur Programmierung der Dramen in einem praxisorientierten Abschnitt nachzuzeichnen.

Ein zusammenfassendes Fazit (Kapitel 6) dient letztendlich dazu, die Filmanalysen (Kapitel 4) mit den Fakten zur Beliebtheit der Gad-Filme (Kapitel 5) zu verbinden. Hier lassen sich Hypothesen aufstellen wieso beispielsweise DIE ARME JENNY zu den berühmtesten Filmen Asta Niensens zählt²⁰ und was dieses Interesse wiederum über das Publikum der damaligen Zeit aussagt. In welcher Relation stehen aber eben auch der Erfolg dieses Typs Frau in Gads Dramen, den Asta Nielsen repräsentierte, und die "Frauen der Zeit"? Hier wird noch einmal prägnant das Besondere der Gad-Filme herausgestellt, das Individuelle der einzelnen Hauptfiguren erklärt und verständlich gemacht, wie es dem Regisseur und der Akteurin gelang, mit ihren Filmen den "Nerv der Zeit" zu treffen.

²⁰ Hake, Sabine, Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895, Reinbek 2004, S.41; Elster, Dr. A., „Die arme Jenny“, in: Bild und Film, 2.Jg., Heft 8, Mai 1913, S.185f. (Sammlung Rolf Burgmer, Düsseldorf)

2.2 Quellenlage

2.2.1 Probleme und Tendenzen der lokalen Kinogeschichte

Die erste in der Filmforschung erwähnte Lokalstudie zum Kinopublikum veröffentlichte 1914 Emilie Altenloh mit einer Dissertation zum zeitgenössischen Publikum der Lichtspieltheater in Mannheim²¹. Laut Loiperdinger lässt sich „Altenlohs früher kinosoziologischer Untersuchung“ eine bahnbrechende These entnehmen, „die der herkömmlichen Filmgeschichtsschreibung widerspricht: Das signifikante soziale Merkmal des Kinopublikums vor dem Ersten Weltkrieg ist [...] seine Heterogenität.“²² Die frühere Meinung, dass es ein Unterhaltungsmedium primär für die unteren Gesellschaftsschichten gewesen sei²³, fußte ganz offensichtlich ebenso auf Altenlohs Erhebungen in einer „ausgesprochene[n] Industriestadt mit hohem Arbeiteranteil“²⁴, allerdings gingen dort die „Frauen aus den oberen Schichten“ sogar öfter ins Kino als die einfachen Angestellten und „leb[t]en während der Zeit in einer anderen Welt, in einer Welt von Luxus und Verschwendung, die den einförmigen Alltag vergessen mach[t]en.“²⁵ Dabei waren gerade die Dramen mit Asta Nielsen sehr hoch frequentiert.²⁶

In den letzten Jahren sind einige bemerkenswerte Studien zu einzelnen anderen deutschen Städten publiziert worden. Loiperdinger beispielsweise konzentriert sich schwerpunktmäßig auf das frühe Kino in Trier. In *KINtop 9: Lokale Kinogeschichten* wird u.a. die Bedeutung und Funktion früher Lokalaufnahmen behandelt²⁷. „Beschränken sich die Lokalstudien meist auf die Erfassung von Kinogründungen und ihre Auswirkungen auf die lokale Vergnügungskultur, so hinterfragen die »KINtop«-Autoren ökonomische Strukturen, behördliche Kontroll- und Lenkungsmaßnahmen und in Ansätzen auch die Programmpolitik einzelner Kinobetreiber.“²⁸ „Akzente des Lokalen“ untersucht Loiperdinger ebenso in einer aktuellen Publikation zur *Kinoöffentlichkeit (1895-1920)*²⁹, welche außerdem in einer Fallstudie mittels der Auswertung zweier großer Berliner Tageszeitungen durch Verknüpfung

²¹ Altenloh, Emilie, Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, Jena 1914

²² Loiperdinger, Martin, Das frühe Kino der Kaiserzeit. Wilhelm II. und die `Flegeljahre` des Films, In: Jung, Uli, Der deutsche Film, Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, Trier 1993, S.29

²³ Prokop, Dieter, Soziologie des Films, Neuwied/Berlin 1970, S.33

²⁴ Loiperdinger 1993, S.29

²⁵ Altenloh 1914, S.78f. und S.90f.

²⁶ Ebd., S.84

²⁷ Hoppe, Karsten/Loiperdinger, Martin/Wollscheid, Jörg, „Trierer Lokalaufnahmen der Filmpioniere Marzen“, in: *KINtop 9, Lokale Kinogeschichten*, Frankfurt/Basel 2000, S.15-38

²⁸ Jung 2005a = Jung, Uli, „Literaturbericht zum Forschungsstand“, in: Zimmermann, Peter (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Band 1: Kaiserreich 1895-1918/ hrsg. v. Uli Jung und Martin Loiperdinger, Stuttgart 2005, S.31

²⁹ Loiperdinger, Martin, „Akzente des Lokalen im frühen Kino am Beispiel Trier“, in: Müller, Corinna/ Segeberg, Harro, *Kinoöffentlichkeit (1895-1920)*, Marburg 2008, S.236-246

mit der Kinofachpresse Parallelen zwischen Werbeanzeigen, Premieren und positiven Filmkritiken herausstellt.³⁰

Am Beispiel des Gad-Films *ABGRÜNDE* führte Loiperdinger während der Tagung *Film – cinema – spettatore: La ricezione cinematografica* in Rom einen „Medienumbruch auf dem deutschen Filmmarkt 1910/11“³¹ aus, welcher sich anhand eines Einzelfilms vollzog. Hier untersucht er den Erfolg des Nielsen-Debüts zunächst für Düsseldorf und Breslau. Weiter belegt Loiperdinger mit Hilfe einer Sitzplatzzählung in Hamburg, dem damals zweitgrößten Ballungsraum des Deutschen Reichs, die „herausragende Bedeutung von *ABGRÜNDE* für die deutsche Kinogeschichte“³². „Den Besuch eines einzelnen Films derart massiv über die Kapazität des Angebots zu fördern, war bis dahin ohne Beispiel.“³³ Mit der Konzentration auf den Erfolg ausschließlich eines Kinodramas fällt diese Untersuchung besonders auf.

Zur Stadt Hamburg sind Recherchen von Müller zu erwähnen, wobei sie zum Einen die Entwicklung der Hamburger Unterhaltungsszene³⁴ untersucht, aber auch „Wechselwirkungen von Kino und traditioneller Kultur“³⁵ darstellt. Am Beispiel der Hansestadt wird nach der kulturellen Akzeptanz des Kinos gefragt³⁶ und zum Beispiel die Feststellung gemacht, dass die Kinos in Hamburg im Gegensatz zu Berlin nicht rebellisch waren, sondern sich ihrer vornehmen und kulturbeflissenen Stadt anpassten.³⁷ Selbst das Wanderkino wurde dort als eine „moderne, ‚seriöse‘ Attraktion“ erlebt³⁸.

Garncarz wertet innerhalb des Forschungsprojekts *Industrialisierung der Wahrnehmung* zum Oberthema *Medienumbrüche* an der Universität Siegen in drei Datenbanken das Filmangebot in Deutschland bis 1920 aus. In der Rubrik *Film-Programme 1905-1914* werden eben jene „ortsfester Kinos für neun deutsche Städte unterschiedlicher Größe und kulturgeographischer

³⁰ Goergen, Jeanpaul, „Cinema in the Spotlight. The *Lichtspiel*-Theaters and the Newspapers in Berlin, September 1913. A Case Study“, in: Ebd., S.66-86

³¹ Loiperdinger 2010, S.193

³² Ebd., S.207

³³ Ebd., S.208

³⁴ Müller, Corinna, „Anfänge der Filmgeschichte: Produktion, Foren und Rezeption“, in: Segeberg, Harro (Hg.), *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. Mediengeschichte des Films. Band 1*, München 1996, S.293-324

³⁵ Müller, Corinna, „Kinoöffentlichkeit in Hamburg um 1913“, in: Müller, Corinna/Segeberg, Harro, *Kinoöffentlichkeit (1895-1920)*, Marburg 2008, S.105-125, hier: S.116; Bei Müller, Corinna, *Frühe deutsche Kinematographie: Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen*. Stuttgart/Weimar 1994, S.357f. sind noch weitere Quellen zu Lokalstudien vermerkt.

³⁶ Müller, Corinna/Segeberg, Harro, „‘Öffentlichkeit’ und ‘Kinoöffentlichkeit’. Zum Hamburger Forschungsprogramm“, in: Ebd., S.21

³⁷ Müller, Corinna, „Kinoöffentlichkeit in Hamburg um 1913“, in: Ebd., S.113-116. „Mit ihrem ausgestellten lokalen Anstrich demonstrierten die Kinos ihre Verbundenheit mit der Heimatstadt, was ihrer Akzeptanz zweifellos nicht schadete.“ (S.113)

³⁸ Müller, Corinna/Segeberg, Harro, „‘Öffentlichkeit’ und ‘Kinoöffentlichkeit’. Zum Hamburger Forschungsprogramm“, in: Ebd., S.23

Lage“ im angegebenen Zeitraum gesammelt.³⁹ Das Siegener Projekt hat für seine Forschungen „alle Rechte am Datenbestand von Herbert Birett angekauft und diesen in eine relationale Datenbank überführt“. „Der Münchner Bibliotheksoberrat [...] hat schon vor vier Jahrzehnten [Garncarz/Ross schreiben aus der Perspektive von 2006] ein Projekt begonnen, das heute weltweit einzigartig dasteht: Die systematische Erfassung der verfügbaren Quellen zum Filmangebot in Deutschland bis 1920.“⁴⁰ Auch die vorliegende Arbeit hat von den bemerkenswerten Nachforschungen Biretts profitiert und einige Filmkritiken zu Gad/Nielsen-Filmen mit einbezogen.

Für die Studie über das Kino in Gießen ab 1911 soll schwerpunktmäßig auf die lokale Presse zurückgegriffen werden. Pionierarbeit wird in Kapitel 5 aber dadurch geleistet, dass erstmals das Aufkommen und der Erfolg der Filme eines bestimmten Regisseurs der frühen Filmgeschichte (vor dem Ersten Weltkrieg) in einer Mittelstadt⁴¹ untersucht werden.

Vorteilhaft für die Erhebungen aus dem Gießener Kinoprogramm ist das im hiesigen Stadtarchiv fast lückenlose Vorhandensein und die öffentliche Zugänglichkeit der Ausgaben des Lokalanzeigers für Oberhessen der Jahrgänge ab 1911, denn „Programmanzeigen von Kinobetreibern in der lokalen Tagespresse sind immerhin eine reichhaltige indirekte Quellengattung, die Rückschlüsse zum Kinobesuch erlaubt“⁴². Da historische Publikumsforschung nur im Einzelfall auf „direkte zeitgenössische Quellen wie Tagebücher, Autobiografien oder Leserbriefe von Zuschauern und Kinobetreibern zurückgreifen“⁴³ kann, muss innerhalb der gegenwärtigen Forschungsarbeit eine Analyse des Kinoprogramms ausreichen, um die Frage nach populären Filmen zu beantworten. Mit Kapitel 5 wird die erste Lokalstudie für das frühe Kino der Stadt Gießen vorgelegt. 1983 erschien zwar eine Schrift zum „Kino in Gießen“, diese setzt sich jedoch primär mit dem „Filmpionier Otto Geyer“, der Ende 1927 „die Leitung des Lichtspielhauses in der Bahnhofstraße 34“ übernahm, auseinander, und ist somit für den Forschungskorpus dieser Arbeit mehrheitlich irrelevant.⁴⁴ Müller erwähnt in ihren Anmerkungen eine Publikation zu Frankfurter Kinogeschichten⁴⁵,

³⁹ Garncarz, Joseph, *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896-1914*, Frankfurt a.M./Basel 2010, S.236

⁴⁰ Garncarz, Joseph/Ross, Michael, „Die Siegener Datenbanken zum frühen Kino in Deutschland“, in: *KINtop 14/15: Quellen und Perspektiven* (2006), S.153

⁴¹ Garncarz differenziert im Zuge seiner Erforschung des Kinoprogramms mit der *Siegener Datenbank der Filmprogramme* für die Jahre 1909 bis 1914 in seiner neuesten Publikation zwischen Groß- (mehr als 100.000 Einwohner), Mittel- (20.000 bis 100.000) und Kleinstädten (unter 20.000 Einwohner). Vgl. Garncarz 2010, S. 160. Demnach ist Gießen als Mittelstadt einzuordnen.

⁴² Loiperdinger 2010, S. 202

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Kratzenberg, Volker, »Kino in Gießen« Vom Kintopp zum Filmpalast. Eine Dokumentation von Volker Kratzenberg, Gießen 1983, S.6

⁴⁵ Müller 1994, S.358: Stettner, Herbert (Hg.), *Kino in der Stadt. Eine Frankfurter Chronik*. Frankfurt a.M. 1984

doch das scheint ansonsten die einzige Studie für den hessischen Raum zu sein, zumindest für das relevante Zeitfenster. Auch wenn es seltsam erscheint, dass sich weiter kein Wissenschaftler mit der Kinolandschaft in Frankfurt auseinandergesetzt hat. Lehrte doch dort die vielzitierte Professorin Heide Schlüpmann und war es außerdem Standort der Produktionsfirma PAGU⁴⁶, die sich für zahlreiche Gad/Nielsen-Filme verantwortlich zeigte.

2.2.2 Forschungsarbeiten zum Phänomen Asta Nielsen

Gerade in der feministischen Literatur, den *Gender Studies*, taucht die Schauspielerin Asta Nielsen immer wieder auf. Schlüpmann ebnete mit ihrer Theorie zum weiblichen Blick der Kamera, den sie als „zentrale Errungenschaft des Kinos“ bezeichnet, dazu sicher nicht unerheblich den Weg.⁴⁷ Mit Rückbezug auf Altenlohs Studie nennt sie das soziale Drama „dem dänischen ‘Sittendrama’ verwandt“⁴⁸, was wiederum die Arbeitsweise des Regisseurs Urban Gad greifbar macht. Im Zusammenhang mit der „Alltagsnähe und [...] Thematisierung des ‘Kampfs der Frauen’ mit den gesellschaftlichen Verhältnissen“⁴⁹ analysiert sie die weibliche Erzählperspektive und stellt Besonderheiten des Melodrama und „Widersprüche des sozialen Dramas“⁵⁰ heraus. Dabei wendet Schlüpmann ihre Theorien stark auf Henny Porten, stellenweise aber auch auf Filme mit Asta Nielsen an. So finden auch die hier behandelten SÜNDEN DER VÄTER⁵¹ detaillierte Erwähnung. Elsaesser kritisiert an Schlüpmanns Herangehensweise die Orientierung an Gunnings Differenzierung zwischen dem „>Kino der Attraktionen< und einem (klassischen) >Kino der narrativen Integration<, die [sie] als symptomatisch für die deutsche Filmgeschichte annimmt und sowohl geschlechtsspezifisch problematisiert als auch in diesem Zusammenhang historisch periodisiert.“⁵²

⁴⁶ Bergstrom, Janet, Die frühen Filme Asta Niensens, in: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.), Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne, München 2002, S.160

⁴⁷ Schlüpmann, Heide, Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos, Basel 1990, S.152: „Hat sich das Kino als Kunst der Attraktion neben anderen Schaukünsten entwickelt, so setzt das Sensationsdrama nun die Sphäre dieser Unterhaltung selber als Attraktion ein, mit der vermittelt die zentrale Errungenschaft des Kinos, der weibliche Blick, zur Attraktion auf der Leinwand wird –“

⁴⁸ Ebd., S.17

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd., S.42-29; S.62-70; S.77-113

⁵¹ Ebd., S.93; 98-108

⁵² Elsaesser, Thomas, „Kino der Kaiserzeit. Einleitung“, in: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.), Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne, München 2002, S.16

Der Schwerpunkt Hampickes Argumentation hingegen liegt auf Details der Ausstattung⁵³ eines bestimmten Films, in diesem Fall den zahlreichen Kleiderwechseln der Hauptdarstellerin im mimischen Schauspiel DIE SUFFRAGETTE. Dieses erzählt in drei Sequenzen „durch veränderte Körpersprache und zielgerichteten Wechsel ihrer Kostüme“ Nellys Entwicklung „von einer Puppe zur selbstbestimmten Persönlichkeit“.⁵⁴ Dies ist sicher eine legitime Vorgehensweise, schrieb doch ein zeitgenössischer Kritiker, die Nielsen könne „eine Figur allein durch die Wahl eines Kleides kreieren“.⁵⁵

Müller fragt in ihrer Dissertation, die einzelne Filme völlig ausblendet⁵⁶ nach den Gründen für den Erfolg der Gad/Nielsen-Filme im Allgemeinen. An diesen erklärt sie das Verleihwesen des Monopolfilms und die Präsentation des Stars⁵⁷, wobei sie gemäß Elsaesser „gerade jene für Schlüpmann so zentrale Unterscheidung zwischen Attraktion und narrativer Integration kritisch in Frage stellt.“⁵⁸ 2007 wurde die Retrospektive *Sprache der Liebe* von Gramann/Schlüpmann in Zusammenarbeit mit der Kinothek Asta Nielsen initiiert, die u.a. auch die hier analysierten Filme ENGELEIN und DIE ARME JENNY in Frankfurt zeigte. Auf dem Internetauftritt der Kinothek lässt sich sogar die für Niensens Erfolg als ausschlaggebend erwähnte Szene des Gaucho-Tanzes⁵⁹ aus ABGRÜNDE abspielen.⁶⁰

Im Anschluss an das Symposium in Frankfurt leiteten die beiden Hauptverantwortlichen im Sommersemester 2010 sogar eine Übung mit dem Titel *Sprache der Liebe- Zum Kino der Asta Nielsen* an der Universität Wien, von welcher die vorliegende Arbeit aus logistischen Gründen nicht profitieren konnte. Der Abdruck der Retrospektive beinhaltet neben Filmfotos und allgemeinen Angaben zur Produktion und Darstellern auch Fundstellen aus historischen Zeitungen wie *Der Kinematograph* oder *Lichtbild-Bühne*.⁶¹

⁵³ Eine ähnliche Herangehensweise verfolgt: Zechner, Anke, „Kraftfelder: Eine Frau mit Hut“, in: Schlüpmann, Heide/de Kuyper, Eric (u.a.), *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*, Wien, S.165-174

⁵⁴ Hampicke, Evelyn, *Die Suffragette- Asta Nielsen und ihre Kleider. Gedanken zu einem Filmfragment*, in: *KINtop 3 Oskar Messter. Erfinder und Geschäftsmann*, Basel/Frankfurt a.M. 1994, S. 161-172; hier: S.165/170

⁵⁵ Bergstrom, Janet, *Die frühen Filme Asta Niensens*, in: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.), *Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne*, München 2002, S.160

⁵⁶ Elsaesser 2002b, S.16

⁵⁷ Müller 1994, S.126-155

⁵⁸ Elsaesser 2002b, S.16

⁵⁹ Brauerhoch, Annette, „Arbeit, Liebe, Kino“, in: Jatho, Gabriele/Rother, Rainer (Hg.), *CITY GIRLS- Frauenbilder im Stummfilm*, Berlin 2007, S.59

⁶⁰ <http://www.kinotek-asta-nielsen.de/>; letzter Zugriff: 28.03.2011

⁶¹ Gramann, Karola/Schlüpmann, Heide, *Sprache der Liebe. Asta Nielsen, ihre Filme, ihr Kino 1910-1933*, Wien 2007, S.5f.

Die Stiftung Deutsche Kinemathek gab im selben Jahr eine Rückschau über Frauenbilder des Stummfilmkinos heraus, innerhalb welcher Asta Nielsen mit ihren Rollen aus ENGELEIN⁶² und ABGRÜNDE Erwähnung findet.⁶³

2009 erschien wiederum von der Kinothek Asta Nielsen ein Doppelband. *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*, ist „den Spuren des Phänomens Asta Nielsen in ihren Filmen wie in den Weisen ihrer Rezeption gewidmet“. Die Herausgeber sehen sich darum bemüht, mannigfache Sichtweisen auf das Schauspielerinnenphänomen wiederzugeben.⁶⁴ Bemerkenswert ist dabei der Aufsatz von Schröder, der die Frage nach der Autorschaft der Gad/Nielsen-Filme bis 1914 stellt. Im scharfen Kontrast zu Schlüpmann geht er nicht den Weg der Gender Studies, sondern betont beim Entstehen der Filme das Zusammenspiel von Regisseur und Darstellerin.⁶⁵ Preschl hingegen benutzt den Aufhänger der „Sensations-Schlager“, um „unterschiedliche Facetten komischer Frauenrollen“ der Nielsen an konkreten Filmbeispielen wie ENGELEIN und VORDERTREPPE UND HINTERTREPPE herauszuarbeiten und dabei wiederum die Schauspielerin selbst in den Mittelpunkt des filmischen Kunstwerks zu setzen.⁶⁶ Erklärend zu den zahlreichen Aufsätzen, nach Themengebieten wie „Filmspiel“, „Ding- und Körperwelten“ oder „Internationale eines Kinopublikums“ gegliedert, bietet *Nachtfalter. Asta Nielsen, ihre Filme* auf über 400 Seiten alle kineastischen Werke mit und von der Nielsen. Reichhaltig illustriert, inklusive zeitgenössischer Kritiken und Inhaltsangaben vorgestellt, ist dieser Band sehr viel umfangreicher als die vorangegangene Retrospektive und bezieht auch Filme nach dem Zweiten Weltkrieg mit ein⁶⁷.

Koebner widmet dem Schauspielstil der Nielsen in *Lehrjahre im Kino* im Anschluss an eine „Theorie des Stummfilms“ einen umfangreichen Aufsatz⁶⁸, der die Analysen im vierten

⁶² Sannwald, Daniela, „Überlebenskünstlerinnen“, in: Jatho, Gabriele/Rother, Rainer (Hg.), CITY GIRLS- Frauenbilder im Stummfilm, Berlin 2007, S.14-51, hier: S.19f.; Fendel, Heike-Melba, „Ertrotzte Jugend“, in: ebd., S.92-115, hier: S.100f.

⁶³ Brauerhoch, Annette, „Arbeit, Liebe, Kino“, in: ebd., S.58-87, hier: S.59

⁶⁴ Schlüpmann, Heide/de Kuypers, Eric (u.a.), *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*, Wien 2009, S.9

⁶⁵ Schröder, Stephan Michael, „Und Urban Gad? Zur Frage der Autorschaft in den Filmen bis 1914“, in: Schlüpmann, Heide/de Kuypers, Eric (u.a.), *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*, Wien 2009, S.194-210

⁶⁶ Preschl, Claudia, „Die Schlager der Groteske“, in: Ebd., S.73-84, hier: S.73

⁶⁷ Gramann, Karola/Schlüpmann, Heide, *Nachtfalter. Asta Nielsen, ihre Filme*, Wien 2009

⁶⁸ Koebner, Thomas (Hg.), „Asta Nielsen“, in: Koebner, Thomas, *Lehrjahre im Kino. Schriften zum Film*, St. Augustin 1997 (= Koebner 1997b), S.67-130

Kapitel unterstützt. Dieser Vorgehensweise ähneln auch Bergstrom⁶⁹ und Berg⁷⁰. Förster untersucht ebenso das „mehrschichtige Spiel“ der dänischen Künstlerin⁷¹.

Typische Fragen in der Literatur über Asta Nielsen zielen auf die Faszination um sie als Schauspielerin, aber auch als Mensch, der seine gesellschaftliche Situation wiederholt in Filmen thematisiert hat. Zum Stichwort „Selbstreflexion“ seien stellvertretend Pauleit⁷² und Hake⁷³ erwähnt.

Was in Hinblick auf den historischen Hintergrund des Erfolges der behandelten Filme interessant erscheint, ist *Schwarzer Traum und weiße Sklavin* mit Beiträgen von Engberg, Lähn und Schlüpmann zur Biographie, Vermarktung und dem „Wandel in der Öffentlichkeit“.⁷⁴

Besondere Erwähnung soll noch das Werk von Allan O. Hagedorff⁷⁵ finden, dem auch *Nachtfalter* gewidmet ist⁷⁶. Die oft zitierte Bildbiographie, die der Nachlassverwalter⁷⁷ Niensens zusammen mit Seydel herausgab, enthält wichtige zeitgenössische Dokumente wie Interviews, Filmkritiken und Erlebnisberichte, nicht zuletzt derer, die Asta Nielsen nahe standen.⁷⁸

⁶⁹ Bergstrom, Janet, Die frühen Filme Asta Niensens, in: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.), Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne, München 2002, S.157-172

⁷⁰ Berg, Jan, Asta Nielsen. Darstellung und Weiblichkeit und Weiblichkeit als Darstellung, in: Koebner 1997a= Koebner, Thomas (Hg.), Idole des deutschen Films, München 1997, S.54-74

⁷¹ Förster, Annette, „Zwischen Verführung und Komik. Asta und Musidora“, in: Schlüpmann, Heide/de Kuyper, Eric (u.a.), Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino, Wien 2009, S.62-72

⁷² Pauleit, Winfried, „Die Filmprimadonna im Spiegel der Standfotografie“, in: Schlüpmann, Heide/de Kuyper, Eric (u.a.), Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino, Wien 2009, S.133-139

⁷³ Hake, Sabine, „Selbstreferenzialität im frühen deutschen Kino“, in: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.), Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne, München, S.303-317

⁷⁴ Engberg, Marguerite, „Zwischen Kopenhagen und Berlin. Ein Überblick“, S.7-14; Lähn, Peter, „Afgrunden und die deutsche Filmindustrie“, S.15-21; Schlüpmann, Heide, „Ohne Worte. Asta Nielsen als Erzählerin im Kinodrama“, S.125-136, hier: S.129, in: Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang (u.a.), Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-Dänische Filmbeziehungen 1910-1930, München 1994

⁷⁵ Nielsen, Asta/Hagedorff, Allan O. (Hg.), Ein Tag im Paradies. Mit einer vollständigen Filmografie, Frankfurt a. Main/ Berlin 1996

⁷⁶ Gramann, Karola/Schlüpmann, Heide, Nachtfalter. Asta Nielsen, ihre Filme, Wien 2009, S.4

⁷⁷ Hagedorff, Allan O., Ein Besuch. 1936, in: Schlüpmann, Heide/de Kuyper, Eric (u.a.), Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino, Wien 2009, S.235

⁷⁸ Seydel, Renate/ Hagedorff, Allan (Hg.), Asta Nielsen - eine Bildbiographie, Berlin 1981

2.2.3 Primärquellen

Kessler/Lenk stellen einen scharfen Kontrast zwischen der Vielfalt zugänglicher Schriftdokumente und den relativ kärglichen „Beständen an Filmkopien und originalem Bildmaterial“⁷⁹ fest, was auch schon in den beiden Teilkapiteln 2.2 und 2.3 deutlich geworden ist. Dem analytischen Teil dieser Arbeit (Kap. 4) liegen Filmkopien des „fk615“ des kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs *Medienumbrüche* der Universität Siegen zugrunde. Ingo Köster, Mitarbeiter des Teilprojekts „Industrialisierung der Wahrnehmung“⁸⁰ half dankendwerter Weise mit DVD-Abzügen der Kinofilme von Urban Gad aus. Basisinformationen zu den Filmen wurden sowohl den genannten Retrospektiven über die Filme mit Asta Nielsen als auch Unterlagen von Herbert Birett entnommen. Stellenweise unterscheiden sich die Schreibweisen einiger Rollennamen zu den vorliegenden Filmkopien, was an gegebener Stelle erwähnt werden soll.

Das rasche Voranschreiten der Handlung lässt gelegentlich darauf schließen, dass die angewandten Vervielfältigungen nicht vollständig sind.⁸¹ Die Dramaturgie der Kinodramen bleibt dennoch weitestgehend erschließbar und lässt die Eindrücke, die die zeitgenössische Filmbewerbung hinterlässt (vgl. Kap. 5), nachvollziehbar werden.

Das Deutsche Filminstitut Frankfurt (DIF) besitzt neben umfangreicher Literatur zu Gad und Nielsen auch zeitgenössische Filmzeitungen. Das Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf verfügt mit der „Sammlung Burgmer“ neben Zeitungsartikeln zu den Filmen des dänischen Ausnahmeduos auch über sogenannte Rekonstruktionen zu den Kinodramen. Es liegt folglich eine Beschreibung der Szenenabläufe vor, die vermutlich von Burgmer anhand der Sichtung dieser Filme erstellt wurde. Ergänzt wird diese Sammlung durch dazugehöriges Bildmaterial.

Wie bereits in Kapitel 2.2 erwähnt, sind die Zeitungen des Gießener Anzeiger⁸² im Stadtarchiv fast vollständig erhalten und einsehbar, wovon die Auswertungsarbeit des Kinoprogramms der Zeit von 1911-1916 stark profitiert hat. Die Tageszeitung für Oberhessen erschien täglich außer Sonntag, das bedeutet beispielsweise für das Jahr 1912 insgesamt 303 Ausgaben (162.Jg.).

⁷⁹ Kessler, Frank/Sabine Lenk, Quellen zum frühen Kino, In: Bock, H.-M. / Jacobsen, W. (Hg.): Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung, München 1997, S. 11-24, hier: S.11

⁸⁰ Garncarz, Joseph, Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896-1914, Frankfurt a.M./Basel 2010, S.236

⁸¹ Vgl. hierzu auch den Fund von Hampicke zu DIE SUFFRAGETTE. Hampicke, Evelyn, Die Suffragette- Asta Nielsen und ihre Kleider. Gedanken zu einem Filmfragment, in: KINtop 3 Oskar Messter. Erfinder und Geschäftsmann, Basel/Frankfurt a.M. 1994, S. 161-172

⁸² Im Folgenden zitiert: GA

In der Schaltung der Programmanzeigen war zunächst keine Regelmäßigkeit erkennbar. Deutlich kristallisierte sich allerdings der Samstag⁸³ als wichtigster Tag heraus, um für ein neues Filmprogramm zu werben, während montags die wenigsten Betreiber über ihre Auswahl an Schlagern, Humoresken und Tonbildern berichteten.⁸⁴ Sicher lässt sich an vielen Stellen nur vermuten, wie lange ein Film im Programm blieb, wenn durchschnittlich nicht mehr als drei Anzeigen wöchentlich pro Kino geschaltet wurden und keine zeitgenössischen Handzettel oder Programmhefte eines Gießener Lichtspieltheaters vorliegen. Mehrheitlich lässt sich die Laufzeit der relevanten Filme dennoch aus dem Zusammenhang logisch erschließen, wenn gewisse Strategien im Inserieren der Programme sichtbar wurden. In jedem Fall bietet die Sammlung dieser historischen Fundstücke einen interessanten Einblick in die Unterhaltungsszene der oberhessischen Mittelstadt.

Zusätzlich zu den lokalen Zeitungen wurden relevante Adressbücher und Auszüge aus dem Gewerbe-Register, sowie Karteikarten der Personenstands-Aufnahme im örtlichen Stadtarchiv gesichtet. Diese gaben Aufschluss über etwaige Besitzerwechsel der Kinos, Schließungen und Neueröffnungen jener, sowie den Berufsstand der Betreiber. Somit lassen sich an der Lokalstudie nicht nur der Erfolg des Regisseurs Urban Gad, sondern auch die kleinen persönlichen Geschichten derer, die seine Filme schließlich einem Publikum präsentierten, ablesen.

⁸³ GA, 161.Jg., Nr.152, 01.07.11: Die Samstagsausgabe umfasst hier 20 Seiten.

⁸⁴ GA, 161.Jg., Nr.129, 03.06.1911: Der *Kinematograph* wirbt für NACHTFALTER mit Asta Nielsen

3 Urban Gad und Asta Nielsen - allgemeine Rahmenbedingungen

3.1 Vita: Die Dänen erobern den deutschen Filmmarkt

Auch wenn manche Quellen behaupten, neben Asta Sofie Amalie Nielsen (1881-1972)⁸⁵ habe auch der Regisseur Peter Urban Gad mit ABGRÜNDE filmisches Neuland betreten⁸⁶, hatte er sich tatsächlich schon mit einem anderen kineastischen Werk Bewunderung eingeholt, DER DEUTSCH-DÄNISCHE KRIEG 1864⁸⁷. Zunächst war Gad am Neuen Theater in Kopenhagen als Bühnenbildner engagiert⁸⁸, wo er auch auf die Schauspielerin Nielsen traf, diese „Person, die unter dem Doppelaspekt von Avantgarde und Fortschritt als Inbegriff der Meisterschaft filmischer Schauspielkunst genannt wird [...]“⁸⁹.

Schröder allerdings fechtet ihre Selbstdarstellung, die in der Forschung zu der allgemeinen Auffassung führte, Gads Manuskripte seien sehr dürftig⁹⁰ und die Filminhalte trivial gewesen, stark an und belegt seine Überzeugung vom „präformativen Charakter dieser Drehbücher“, die im dänischen Filminstitut Kopenhagen verwahrt werden, mit Szenen aus DIE SÜNDEN DER VÄTER und DER SCHWARZE TRAUM.⁹¹ Allerdings reagiert er vielleicht vorschnell, wenn er Schlüpmanns Satz, dass es „die Position von Regisseuren wie Urban Gad [gewesen sei], der Selbstinszenierung der Frau vor der Kamera Hilfestellung zu geben“⁹² als Missbilligung Gads künstlerischer Fähigkeiten interpretiert.⁹³ Gad selbst veröffentlichte 1920 ein umfassendes Handbuch zum Film, aus dem wiederum die Wichtigkeit des Regisseurs und dessen künstlerischen Fähigkeiten hervorgeht. „Die Filmhandlung muß klar und einfach sein, weil man sie nur durchs Auge aufnimmt, [...]; sie darf ihre Grundeigentümlichkeit, eine Erzählung in Bildern zu sein, niemals aus dem Auge lassen.“⁹⁴ Und explizit zur Autorschaft verweisen folgende Zeilen: „Günstig wäre es natürlich, wenn der Verfasser selbst seinen Film in Szene setzen kann, denn wer verstünde besser als er die Stimmungen herauszuarbeiten?“

⁸⁵ u.a. Probst, Ernst, Superfrauen 7- Film und Theater, Mainz 2001, S.99-102 für eine detaillierte Biographie von Asta Nielsen

⁸⁶ Dahlke, Günther/Karl, Günter, Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer, Berlin 1988, S.335

⁸⁷ Müller 1994, S.311, Fußnote 95

⁸⁸ Dalichow, Bärbel, „Nachwort“, in: Nielsen, Asta/Thede, Christian, Liebe mit Achtzig – Briefe 1964-1970, Allan O. Hagedorff (Hg.), Berlin 1997, S.144

⁸⁹ Koebner 1997b, S.69

⁹⁰ Nielsen, Asta, „Mein Weg im Film. 5. Saat und Ernte vor dem Krieg“, in B.Z. am Mittag, 29.9.1928, wieder abgedruckt bei Seydel, Renate/ Hagedorff, Allan (Hg.), Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen, Berlin 1984, S.102; Nielsen, Asta, Die schweigende Muse, Berlin 1979/ Rostock 1961, S.140: Hier erzählt Nielsen, „wegen knapper Manuskripte“ sei ihre Eigeninitiative bei der Umsetzung der Rollen gefordert gewesen.

⁹¹ Schröder, Stephan Michael, „Und Urban Gad? Zur Frage der Autorschaft in den Filmen bis 1914“, in: Schlüpmann, Heide/de Kuyper, Eric (u.a.), Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino, Wien 2009, S.199-203

⁹² Schlüpmann 1990, S.150

⁹³ Schröder 2009, S.197

⁹⁴ Gad, Urban, Der Film. Seine Mittel – seine Ziele, Berlin 1920, S.13

Gäbe es jedoch für die Umsetzung des Drehbuchs zwei Verantwortliche in einem Atelier, sei dies „ein Unding“. Denn dort „wo vor allem ruhige und strenge Disziplin herrschen muß; wenn das Licht sich in einer Linse bricht, darf es nur einen Brennpunkt geben; gibt es zwei, dann wird das Bild unruhig und verwischt.“ Streitigkeiten wären darüber hinaus unausbleiblich.⁹⁵ Leider strebten die Filmstars „eine Alleinherrschaft im Atelier [an], wo die Aufnahmen nach ihrer Bequemlichkeit eingerichtet werden sollen. Ihre Selbstüberschätzung scheint nicht nur den Verstand, sondern auch den Charakter anzugreifen.“⁹⁶ In welchem Maße auch immer Gad mit dieser Feststellung rückblickend seinen Ärger über das Publikum äußern wollte, das sich auf die Sternanbetung konzentrierte und stets den Namen Asta Nielsen lobte⁹⁷, muss hier nicht weiter von Belang sein. De facto betont der letzte Abschnitt, dass Urban Gad und sein „Stern“ bemerkenswerte Teamarbeit leisteten: „Selbst einem Stern kann es nicht gelingen, aus einer schlechten Szene eine gute zu machen; ein Manuskript muß an sich gut sein und gute Rollen enthalten, dann bleibt der Erfolg nicht aus. Doch kommt er nicht von selbst: das Werk muß in Szene gesetzt, die Rollen müssen gut gespielt werden.“⁹⁸

Urban Gad hatte auf Nielsens Wunsch 1910 das erste Drehbuch für sie geschrieben. Der Erfolg von ABGRÜNDE überraschte und ebnete den Weg für eine Zusammenarbeit bei etwa dreißig Kinofilmen. Produzent Paul Davidson räumte Regisseur und Darstellerin, die ab 1912 für wenige Jahre verheiratet waren⁹⁹, dabei vollkommene künstlerische Freiheiten am Filmset ein. Dies betraf neben der Handlung auch die Besetzung der Nebendarsteller, Ausstattung und dergleichen. Vor allem jedoch wurde dem Künstlerpaar die Möglichkeit geboten, von der Hauptdarstellerin „möglichst verschiedene Frauentypen und Situationen“ verkörpern zu lassen.¹⁰⁰ Sobald der Vertrag mit der Produktionsfirma PAGU erfüllt war, ließen sich Gad und Nielsen wieder scheiden.¹⁰¹

Müller erwähnt, Nielsens Debütfilm habe „in der deutschen Branche [...] als Urban Gad-Film“ gegolten. Bei den beiden nachfolgenden Gemeinschaftsarbeiten erst „trat ihr [Nielsens] Name allmählich in den Vordergrund.“¹⁰² Dass der Name des Regisseurs jedoch anschließend

⁹⁵ Ebd., S.103

⁹⁶ Ebd., S.146

⁹⁷ Eckstein, Julius, Wiener Kino-Revue, in: Mitteilungen der österreichisch-ungarischen Kinoindustrie 1911, Nr.13: „Nicht jeder und jede kann natürlich ein Mitterwurzer, eine Duse sein, aber das Publikum ist ja zufrieden, wenn es nur einen Abglanz ihres Wesens wiederfindet.“ (Sammlung Birett)

⁹⁸ Gad 1920, S.133

⁹⁹ Lichtbildtheater 1912, Nr.20: „Asta Nielsen, die bekannte Filmschauspielerin, hat sich dieser Tage mit dem dänischen Schriftsteller Peter Urban Gad in Kopenhagen vermählt. Das junge Paar wird seinen ständigen Wohnsitz hier in Berlin nehmen.“ (Sammlung Birett)

¹⁰⁰ Bergstrom, Janet, Die frühen Filme Asta Nielsens, in: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.), Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne, München 2002, S.158-160, hier: S.160

¹⁰¹ Ebd., S.172: Nachtrag im Anschluss an Fußnote 8

¹⁰² Müller 1994, S.312, Fußnote 109

nicht mehr zu Werbezwecken in Inseraten der Kinobetreiber auftauchte und „seine Erwähnung sogar bewußt gemieden [wurde], weil der Autor und Regisseur im Film nicht sichtbar war und das Publikum zu wenig an sich binden konnte“¹⁰³, kann an dieser Stelle nicht belegt werden. Schröder weist auf eine erneute gemeinsame Nennung von Regisseur und Hauptdarstellerin in Anzeigen ab 1912/13 hin¹⁰⁴ und auch bei einem Vergleich mit den Anzeigen in der Gießener Lokalzeitung kann sich Müllers Behauptung nicht halten. Gad selbst zeigt sich in seinem theoretischen Werk konsterniert über die Tatsache, dass die Theaterbesitzer innerhalb ihrer „Marktschreierreklame“ nur auf die Gesichter der Hauptdarsteller setzten. „[A]uch den Filmfirmen, den Verfassern und Regisseuren, die die Filme gemacht und ins Leben gerufen haben“ hätte die Möglichkeit geboten werden sollen „aus ihrer Anonymität heraus[z]utreten und von der Öffentlichkeit kontrolliert“ zu werden, um „ein größeres Gefühl von Verantwortung [zu] bekommen, das ihrer Arbeit nur zugute käme.“¹⁰⁵

Während zwar das insgesamt schwach beworbene Volkdrama DIE ARME JENNY als „Asta Nielsen-Film“ bezeichnet wurde¹⁰⁶, findet Gad jedoch bei JUGEND UND TOLLHEIT als Autor des Lustspiels wiederholt Erwähnung,¹⁰⁷ ebenso bei DIE SÜNDEN DER VÄTER¹⁰⁸ oder ZAPATAS BANDE.¹⁰⁹

Im Übrigen soll es in dieser Arbeit aber in erster Linie um die Inhalte der Filme und die Frage nach den Gründen für den Erfolg der in ihnen erzählten Geschichten gehen, nicht um eine ausgedehnte Diskussion der Autorschaft.¹¹⁰

¹⁰³ Ebd., S.150; Vgl. hierzu auch Schröder 2009, S.205

¹⁰⁴ Schröder 2009, S.205, Fußnote 38

¹⁰⁵ Gad, Urban, Der Film. Seine Mittel – seine Ziele, Berlin 1920, S.261-263

¹⁰⁶ GA, 162.Jg., Nr.83, 09.04.1912

¹⁰⁷ GA, 163.Jg., Nr.21, 25.01.1913 (Abb. 10); eine weitere Quelle ist noch mit Kinematograph, Nr.477, 16.02.1916 zu erwähnen. DIE EWIGE NACHT wird hier als „Ein neuer Film mit Asta Nielsen“ gepriesen. Text und Regie werden ebenso in größerer Schrift Urban Gad zugeschrieben. (gefunden im DIF Frankfurt)

¹⁰⁸ GA, 163.Jg., Nr.68, 22.03.1913 (Abb.12): „Dieser Film gehört zu den besten, den Urban Gad gebracht hat“, schreibt Hermann Bakof in einer Programmanzeige für seine Kammer-Lichtspiele

¹⁰⁹ GA, 164.Jg., Nr.102, 2.5.1914: Das *Lichtspiel-Haus* wirbt mit dem „Gastspiel von Asta Nielsen in dem amüsanten Filmscherz von URBAN GAD“

¹¹⁰ Balázs, Bela, Der sichtbare Mensch, S. 25: Hier werden Regisseur und Schauspielerin als die eigentlichen Dichter des Films genannt.

3.2 Eine Episode aus der Geschichte der Institution Kino: Das Drama

Aus Platzgründen sollen an dieser Stelle nur die für die Argumentation wichtigen Details aus der umfangreichen Geschichte der Kinematographie erwähnt werden. Für den einschlagenden Erfolg von ABGRÜNDE ist das Umfeld zu erwähnen, in welchem Gad dieses erotische Melodrama produzierte.¹¹¹

Aus wettbewerbsstrategischen Gründen hatte sich um 1911 für die Kinobesitzer eine „Auswahl der zu programmierenden Filme selbst“ als effektiv herauskristallisiert.¹¹² Ein typisches Programm im Gießener Kino *Kinematograph* im Herbst 1911 beinhaltete unter anderem ein Drama („Nur für Erwachsene!“), eine Posse, ein Tonbild, ein weiteres „außerordentlich spannendes Drama und eine „kinematographische Berichterstattung“,¹¹³ während der *Biograph* mit einem großen „Theater-Drama in 3 Akten“ warb, auf die erstklassigen Rezensionen der Presse verwies und fünf Hauptdarsteller namentlich erwähnte. Darunter „Frl. Asta Nielsen“ als Tänzerin¹¹⁴. Es handelte sich um BRENNENDE TRIEBE (Ballettänzerin), ein Film der unter Regie von August Blom entstanden war.¹¹⁵ „Das Interesse des Publikums verlagerte sich offenbar vom Tonbild [welches bis einschließlich 1909 ein beliebter Programmbestandteil der Kinotheater gewesen war] zum stummen Drama, das [...] zum eigentlichen Zugpferd der Kinotheater wurde.“¹¹⁶

Neben den Geschichten, die dem Publikum Identifikationsfläche boten, da es sich bei den Dramen aus dem eigenen Kulturkreis „wieder finden konnte“¹¹⁷, spielte die Filmlänge besonders für die Vermarktung eine wichtige Rolle.¹¹⁸ DIE WEISSE SKLAVIN von der dänischen Filmgesellschaft *Fotorama* fiel zunächst durch den doppelten Umfang eines bis 1910 standardisierten europäischen Dramas auf. Der Film dauerte mehr als dreißig Minuten und die Attraktion brachte auch andere dänische Unternehmen dazu, mit der Produktion von

¹¹¹ Loiperdinger, Martin, „Monopolfilm, Publikum und Starsystem: Asta Nielsen in ABGRÜNDE – ein Medienbruch auf dem deutschen Filmmarkt 1910/11“, In: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit/Zimmermann, Yvonne, Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption, Marburg 2010, S. 195

¹¹² Garnarcz, Joseph, Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896-1914, Frankfurt a.M./Basel 2010, S.166f., hier: S.167

¹¹³ GA., 161.Jg., Nr.254, 28.10.1911

¹¹⁴ GA, 161.Jg., Nr.260, 04.11.1911

¹¹⁵ Gramann, Karola/Schlüpmann, Heide, Sprache der Liebe. Asta Nielsen, ihre Filme, ihr Kino 1910-1933, Wien 2007, S.41 oder Engberg, Marguerite, „Asta Niensens Filme“, in: Asta Nielsen, anlässlich der Retrospektive in Bad Ems 1967, o. Seitenzahl; Vgl. auch Abb. 4 im Anhang dieser Arbeit.

¹¹⁶ Garnarcz, Joseph, Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896-1914, Frankfurt a.M./Basel 2010, S.176

¹¹⁷ Garnarcz, Joseph, „Öffentliche Räume für Filme. Zur Etablierung der Kinos in Deutschland“, in: Müller, Corinna/Segeberg, Harro, Kinoöffentlichkeit (1895-1920), Marburg 2008, S.40

¹¹⁸ Müller 1994, S.159-167

langen Spielfilmen zu beginnen.¹¹⁹ Keine sechs Monate nach dem ersten langen Spielfilm aus Skandinavien wurde schließlich von einer neuen Firma, *Kosmorama*, Niensens Debütfilm und damit auch „ein neues Genre“ erschaffen: „das erotische Filmmelodrama.“¹²⁰ Dänemark galt von da an als das Land, das „dem langen Spielfilm auf dem deutschen Filmmarkt zum Durchbruch“ verhalf.¹²¹

Wie sich in Kapitel 5 noch zeigen wird, veränderte der weltweite Erfolg dieses Films von Urban Gad die Intensität und Gestaltungsmöglichkeiten der Filmwerbung für Kinodramen in der Presse erheblich. Das Sensationelle, das Loiperdinger am Beispiel Hamburg veranschaulicht¹²², kann auch an der Gestaltung des Gießener Kinoprogramms nachempfunden werden. Die Dramen, welche „(abgesehen von Passionsfilmen) die ersten Filme [waren], die komplexe Geschichten erzählen“¹²³, ließen plötzlich „all diese äußerst verschiedenen Welten, die in der geregelten Alltagsnormalität eher nebeneinander existieren, statt miteinander zu interagieren“¹²⁴ aufeinander prallen. Die Kinoleinwand wurde zum Abbild der andersartigen Gesellschaftsschichten.

Schon damals waren neben den Stars die „Genres das offensichtlichste Mittel, mit dem das Kino mit seiner Öffentlichkeit in Kontakt“¹²⁵ trat. Das Filmtheater diente den Menschen dabei als Wahrnehmungsmodus der Zerstreung¹²⁶, das Drama wurde zum Programmhöhepunkt¹²⁷ und für eine gewisse Zeit stellten Asta Nielsen und Urban Gad in diesem kulturellen Kontext, besonders in Deutschland, aber auch in anderen europäischen Ländern¹²⁸, ein Unikum dar.

¹¹⁹ Engberg, Marguerite, „Zwischen Kopenhagen und Berlin. Ein Überblick“, in: Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang (u.a.), *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-Dänische Filmbeziehungen 1910-1930*, München 1994, S.7f, hier: S.8

¹²⁰ Ebd., S.8

¹²¹ Müller 1994, S.123

¹²² Loiperdinger 2010, S. 207

¹²³ Garnarcz 2010, S.177

¹²⁴ Winter, Rainer/Nestler, Sebastian, „»Doing Cinema«: Filmanalyse als Kulturanalyse in der Tradition der *Cultural Studies*“, in: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit (u.a.), *Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption*, Marburg 2010, S. 109

¹²⁵ Elsaesser 2002b= Elsaesser, Thomas, *Kino der Kaiserzeit*. Einleitung, in: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.), *Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne*, München 2002, S.32

¹²⁶ Elsaesser, Thomas, *Archäologien der Interaktivität: Frühes Kino, Narrativität und Zuschauerschaft*, in: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit/Zimmermann, Yvonne, *Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption*, Marburg 2010, S. 142

¹²⁷ Garnarcz 2010, S.167

¹²⁸ Lesch, Paul, „»Unbändiger Applaus«: In Luxemburg“, in: Schlüpman 2009, S.405-411

3.3 Starsystem: Die erste europäische Kinogröße und der Monopolfilm

„Anders als beim Theaterstar war beim Filmstar die bloße Anwesenheit ausreichend. Jedes Spielen vor der Leinwand hätte im Widerspruch zu der sehr viel intensiveren Illusionskraft des Spiels auf der Leinwand gestanden.“¹²⁹ Asta Nielsen kam vom Theater, musste sich aber mit Gad zusammenschließen, um endlich große Rollen spielen zu können.¹³⁰ Damit wurde sie zur Projektionsfläche von Wünschen, Träumen, Phantasien und Hoffnungen der Vorkriegsgeneration. Besonders beim weiblichen Teil der Bevölkerung, spielte „das Kino als Unterhaltungsmittel eine tragende Rolle“ und half den Frauen ihrem Verlangen nach Realitätsflucht nachzukommen. „Sie leb[t]en während der Zeit in einer anderen Welt, in einer Welt von Luxus und Verschwendung, die den einförmigen Alltag vergessen mach[t]en“¹³¹ und die Gad in seinen Dramen inszenierte.

Im Kino geht es folglich um ein „Erreichen neuer Dimensionen“¹³², was sich in der Etablierung des sogenannten Starsystems widerspiegelte¹³³. Die „Herstellung“ des Stars Asta Nielsen konnte allerdings nur in begrenztem Ausmaß von einer Produktionsfirma und den dazugehörigen werbestrategischen Verantwortlichen beeinflusst werden, denn das Gesicht eines Films braucht auch immer ein Publikum, das es annimmt. „Publikumserwartung und –geschmack einem bestimmten Frauentypus gegenüber, dessen als ‚ideal‘ empfundene Verkörperung durch gerade diese eine Schauspielerin, [und] ihre Fähigkeit, sich im Medium effektiv präsentieren zu können“, mussten als Faktoren für das Entstehen dieser angesehenen Filmgröße zusammentreffen. „[S]chließlich die Produzenteninteressen, die Popularität durch eine kontinuierliche Filmproduktion zu gewährleisten und auszubeuten.“¹³⁴

Schon vor Asta Nielsen gab es Stars in Kinematographen-Theatern. Dabei handelte es sich jedoch nicht um ausgewiesene Filmstars, sondern populäre Darsteller, die filmfremden Zweigen angehörten. Loiperdinger nennt beispielweise aus dem politischen Gebiet Kaiser Wilhelm II. einen Filmstar, lange bevor das Starsystem für das Kino überhaupt erfunden wurde,¹³⁵ wohingegen Nielsen auch als „Popstar“ der 1910er Jahre genannt wird.¹³⁶

¹²⁹ Hickethier, Knut, Grenzgänger zwischen Theater und Kino. Schauspielerporträts aus dem Berlin der Zwanziger Jahre, Berlin 1986, S.29

¹³⁰ Bergstrom, Janet, Die frühen Filme Asta Niensens, in: Elsaesser 2002, S.158f.

¹³¹ Altenloh, Emilie, Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, Jena 1914, S.78f.

¹³² Hickethier 1986, S.30

¹³³ Müller 1994, S.143-156

¹³⁴ Hickethier 1986, S.30

¹³⁵ Loiperdinger, Martin, „Kaiser Wilhelm II. Der erste deutsche Filmstar“, in: Koebner, Thomas (Hg.), Idole des deutschen Films, München 1997, S.41-53, hier: S.42

¹³⁶ Wetzig-Zalkind, Birgit, Das ist Berlin – Eine Stadt und ihre Stars, Berlin 2005, S.148: „Wie heutige Pop- oder Tennisstars brachte sie schon damals ihr eigenes Asta Nielsen-Parfüm in Deutschland heraus. »Eigenartig-berauschend« bewarb sie das Duftwässerchen in der Zeitschrift Die Dame. In Großbritannien gab es die Asta

Essentiell bleibt die Feststellung, dass zum Star der Fan gehört, sich diese beiden Komponenten demzufolge gegenseitig voraussetzen. Ein neues Bedürfnis nach der Bindung zwischen Akteur und Publikum entstand durch eine verstärkte Distanz wegen des durch die Filmtechnik evozierten Identitätsscheins, der vor allem außerhalb des Films aufgebaut wurde und als Stütze der Illusionsbildung notwendig war. Das Publikum weiß, dass die Diven und berühmten Schauspieler im Film eine Figur darstellen, die sie selbst nicht sind. Daraus lässt sich folgende Formel ableiten: die Summe aus scheinbarer Identität von äußerer Erscheinung, Rolle und individueller Existenz ergeben den Star.¹³⁷

Bemerkenswert ist aus diesem Grund, dass einige Vorspanne der analysierten Filme ein Heraustreten der Darstellerin Asta Nielsen aus ihrer Filmrolle zeigen. Müller führt aus, dass sich eindeutige Zeichen des fiktionalen Charakters von Spielfilmen in Bildvorspannen nicht dauerhaft etablierten. „Nur vereinzelt wurden die Stars von Filmen der 1910er Jahren in kurzen Vorspannen als ‚Privatpersonen‘ in Alltagskleidung präsentiert, um auf ihre Funktion als Schauspieler hinzuweisen.“¹³⁸ In ENGELEIN (Kap. 4.1.5) wird neben der Hauptakteurin Nielsen, die fröhlich in die Kamera lacht, auch der Regisseur Gad kurz eingeblendet, wie er für die Kamera von seinem Buch aufschaut. Für die Rolle der JENNY (Kap. 4.1.2) präsentiert sich Nielsen anfangs an einem Bühnenvorhang in einem mittelalterlichen Kostüm mit bestickter Mütze, die sie auch in der ersten Bildeinblendung von DIE VERRÄTERIN (1911) trägt, was erstaunlicher Weise in starkem Kontrast zum Tenor des Hauptfilms steht und an ihren Auftritt als Sabine auf dem Maskenball in VORDERTREPPE UND HINTERTREPPE (Kap. 4.1.6) erinnert. Der opulente Federschmuck hingegen im Prolog von DIE SÜNDEN DER VÄTER (Kap. 4.1.3) kann vielleicht auch als Referenz zur Darstellung des künstlerischen Milieus der Handlung gelesen werden.

Asta Niensens magische Anziehungskraft unterstützte die Etablierung des Monopolfilms maßgeblich. Dabei war besonders der „kommerzielle Imperativ entscheidend“. Dessen Resultat, der Monopolfilm, war Voraussetzung für Niensens Ruhm. Nicht nur die künstlerischen Ambitionen ihrer Filme, sondern vor allem die universelle Zugkraft des Filmprodukts – die universelle Anziehungskraft der Hauptdarstellerin Asta Nielsen - verliehen diesem Präsentations-Mehrwert.¹³⁹

Nielsen-Zigaretten und in Frankreich Asta Nielsen-Champagner, es gab Asta Nielsen-Hüte, Asta Nielsen - Korsette und Asta Nielsen –Federboas.“

¹³⁷ Hickethier 1986, S.32f.

¹³⁸ Müller, Corinna, Vom Stummfilm zum Tonfilm, München 2003, S.167

¹³⁹ Elsaesser 2002, S.29

Das System des Monopolfilms erklärt Müller innerhalb ihrer Dissertation dezidiert. Zunächst ist mit dem Begriff „keine spezielle Filmart, sondern ein[] Handelsmodus im Verleihwesen [gemeint]. Der Monopolverleih war das historisch erste systematisch auf einzelne Filme zugeschnittene Verleihmodell und insofern der Übergang zum >modernen< Filmhandel. Die Basis dieses Verleihsystems war „die Vergabe von Auswertungsrechten an einem Film in eine Hand, so daß ein vertragrechtliches Monopol entstand.“¹⁴⁰

Das bedeutet, dass nur ein Kinobetreiber an einem bestimmten Ort dafür zahlte, als einziger einen bestimmten Film zeigen zu dürfen, somit Exklusivrechte für sich beanspruchte. „Monopolfilme rentierten sich jedoch tatsächlich nur in großen Kinos, da die Verleiher einen Einheitspreis verlangten. Je kleiner die Städte waren, desto weniger attraktiv war das neue Vertriebssystem, weil Filme in Orten mit nur einem Kino grundsätzlich exklusiv waren.“ Der *Siegener Datenbank der Filmprogramme* entnimmt Garncarz folglich die Feststellung, dass generell in Großstädten der Monopolfilm die stärkste Verbreitung fand.¹⁴¹ Am Beispiel der Mittelstadt Gießen wird das Recht der Erstaufführung im Juni 1911 publik. Obwohl NACHTFALTER, der dritte Film von Gad mit Nielsen, noch nicht zur ersten Monopolfilmserie der beiden gehört, betont Betreiber Küsgen die Exklusivität seines Programmhöhepunkts.¹⁴² Vier Monate darauf wirbt eine Anzeige des Kinos *Kinematograph* schließlich damit, alle zehn angekündigten Nielsen-Filme der ersten Serie bestellt zu haben, die mit DER SCHWARZE TRAUM am 21. Oktober 1911 Premiere feiert.¹⁴³

„Die Werbung mit dem »alleinigen Aufführungsrecht« in einer Stadt war geeignet, Aufsehen zu erregen, Publikum anzuziehen und höhere Einnahmen zu erzielen.“¹⁴⁴ Durch den professionellen Werbeeinsatz konnte beim Laienpublikum schnell der Eindruck geweckt werden, dass die so stark beworbenen Filme auch inhaltlich von besonderer Qualität waren¹⁴⁵. Im Zuge seiner Studie zum Erfolg von ABGRÜNDE in Hamburg betont Loiperdinger, dass Niensens Leinwanddebüt als erster Monopolfilm zu gelten hat. Er berichtet von einer nie

¹⁴⁰ Müller 1994, S.126

¹⁴¹ Garncarz 2010, S.182

¹⁴² GA, 161. Jg., Nr.129, 03.06.1911

¹⁴³ GA, 161.Jg., Nr.248, 21.10.1911 (Abb. 3): „Mit **kolossalen Unkosten** sicherten wir uns das **Erstaufführungsrecht dieser sämtlichen Lichtbilder für Giessen** und stellen unseren Besuchern Kunstgenüsse in Aussicht, wie sie nur **die ersten Lichtspieltheater der Welt** bieten.“

¹⁴⁴ Loiperdinger 2010, S.208

¹⁴⁵ Müller 1994, S.135

dagewesenen Werbekampagne¹⁴⁶, die der Düsseldorfer Filmverleiher Ludwig Gottschalk Ende 1910 startete, in welcher er das Erstaufführungsrecht für Gads Kinodrama anpries.¹⁴⁷ Der Reiz der Exklusivität des Monopolfilms ging einher mit dem „ausgeprägten Sensationalismus“, den das Kinodrama zu dieser Zeit entwickelte.¹⁴⁸ Die verstärkte Illusionsproduktion, die das Kino veranlasste, erforderte wiederum ein präziseres Spielen der Darsteller.¹⁴⁹ „Die Investoren hatten aus den Publikumserfolgen von ABGRÜNDE den Schluss gezogen, dass sich aus Asta Nielsen ein großer Filmstar machen ließ. [Sie] musste nun als *Star* dafür einstehen, dass die Kinobesitzer die [...] Monopolfilm-Serie schon im Voraus buchten“, also bereits vor Produktionsbeginn.¹⁵⁰ „Nielsen trug [später] zu dem bei, was im Kino der Weimarer Republik ein hoch entwickeltes Kino der Typen wurde.“¹⁵¹ Zunächst einmal war sie aber *das* Gesicht des Monopolfilms¹⁵², der Werbeplakate und nicht zuletzt selbst modische Ikone für eine weibliche Generation. „[D]ie Verbindung zwischen dem Kino und der Welt des Kommerzes und des Marketing, der Konsumgüter, Mode, des Lifestyle [...]“¹⁵³ ist zu einem guten Anteil der Faszination um das Ausnahmephänomen Asta Nielsen zuzuschreiben. Gad betont zum Verhältnis zwischen Kino und Presse, dass das Maßlose der Werbung, die sich in geschmacklosen Plakaten und übermäßig stark beklebten Fassaden der Betreiber niederschlug, in erster Linie plump gewesen sei.¹⁵⁴ Wie noch am Beispiel Gießen zu zeigen ist, wurden wiederholt Filme mit Superlativen wie „Das größte kinematographische Meisterwerk der Gegenwart“¹⁵⁵, „hervorragende Schlager“¹⁵⁶, „Weltschlager“¹⁵⁷ und ähnlichen angerühmt.¹⁵⁸ Damit übergang man zu Gunsten des Profits

¹⁴⁶ Vgl. auch die Kritik von Réno, Paul, „Deutsche Kinodramen“, Erste Internationale Film-Zeitung, Nr.11, 15.03.1913, S.82: „soviel Superlative wie dieser [der Anonymus in seinen Lobeselogen] aufbringt, finden sich nicht einmal bei den begeistertesten Anhängern Goethes“

¹⁴⁷ Loiperdinger 2010, S.194; 197; 199

¹⁴⁸ Garncarz 2010, S.176

¹⁴⁹ Hickethier 1986, S.35

¹⁵⁰ Loiperdinger 2010, S.211; In der „Spezial-Nummer“ der Asta Nielsen-Zeitung vom 11.11.1911, Seite 2, (vgl. Fußnote 153) werden alle Erscheinungstermine der laufenden Serie genannt, bis einschließlich 31.03.1912

¹⁵¹ Bergstrom 2002, S.170; Gregor/Patalas schreiben diesbezüglich: „Lange ehe Hollywood das System des »type casting« entwickelt hatte, praktizierte es Urban Gad, indem er die Nielsen immer wieder in verwandten Rollen auftreten ließ.“, in: Gregor, Ulrich/Patalas, Enno, Geschichte des Films, München 1973, S.28

¹⁵² Rönz untersucht die Rentabilität des Monopolverleihs in der Großstadt Saarbrücken und der Mittelstadt Trier: Rönz, Christina, „»Asta Nielsen kommt«. Der Filmstar und die Kinobetreiber im Deutschen Reich“, in: Schlüpmann, Heide/de Kuyper, Eric (u.a.), Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino, Wien 2009, S.187-193

¹⁵³ Elsaesser 2002b= Elsaesser, Thomas, „Kino der Kaiserzeit. Einleitung“, in: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.), Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne, München 2002, S.30

¹⁵⁴ Gad 1920, S.261

¹⁵⁵ GA, 161.Jg., Nr.20, 24.01.1911: Das Kino *Biograph* kündigt zum 28. Januar „großes Theater“ an: ABGRÜNDE

¹⁵⁶ GA, 161.Jg., Nr.176, 29.07.1911: Im Programm des *Biograph* gibt es jene an diesem Tag ausschließlich zu sehen

¹⁵⁷ GA, 160.Jg., Nr.268, 15.11.1910: Der *Biograph* nennt in seiner Anzeige DIE WEISSE SKLAVIN ihren großen „Original-Weltschlager“.

¹⁵⁸ Vgl. dazu auch Garncarz 2010, S.177

die kulturpolitische Aufgabe, künstlerisch wertvolle Filme, sowie anspruchsvolle Drehbücher und dergleichen zu fördern. Der Star, der für einen Film oder eben eine ganze Serie stand, wog mehr als der Inhalt des Leinwandgeschehens. Dabei waren überraschender Weise diejenigen Lichtspielhäuser besser besucht, die auf obszöne Reklame verzichteten.¹⁵⁹

Eine Programmpraxis und Werbestrategie wie sie mit dem Monopolfilm einherging, ist auf Dauer jedoch nur haltbar, wenn es ein Publikum gibt, das die Angebote annimmt. Es sind demnach die Zuschauer, die über die Etablierung des langen Dramas entschieden haben¹⁶⁰, die Nielsen zur bekanntesten europäischen Filmschauspielerin ihrer Zeit machten, aber genauso erwirkten, dass ihr Stern, und damit ihr Synonym „Duse der Kinokunst“,¹⁶¹ kurz vor Beginn des Ersten Weltkriegs zu verglühen drohte (Vgl. Kap.5).

3.4 Das Publikum des frühen Spielfilms

Wenn ABGRÜNDE eine neue Ära der Filmkunst markiert¹⁶², stellt sich die Frage wer sich ab Dezember 1910 in Deutschland für das Kino interessierte. Hier ist nicht der Raum um eine intensive Publikumsforschung zu betreiben und die konträren Meinungen, die sich nach Erscheinen von Altenlohs Studie zu Kinobesuchern in Mannheim in der filmwissenschaftlichen Literatur niederschlugen, detailliert zu betrachten. Verschiedenen Aufsätzen der letzten zwanzig Jahre ist aber zu entnehmen, dass es eben nicht die unterste Gesellschaftsschicht war, die den Hauptteil des kinematographischen Publikums stellte. Nur weil ein Kinobesuch wesentlich erschwinglicher war als der eines Sprechtheaters, begeisterten sich für ersteren trotzdem auch sozial wohl situierte Menschen. Wenn Garncarz Döblins etablierten Begriff des „Theaters der kleinen Leute“ aufgreift, meint er damit, dass es in Deutschland, „anders als in Großbritannien oder den USA kein breites Theaterangebot für die unteren sozialen Schichten gab“ und dass das deutsche „Kinotheater“ wiederum „für breite Bevölkerungsschichten erstmals Dramen zu einem annehmbaren Preis“ zeigte.¹⁶³

Ganz anders meint Müller mit dem Adjektiv „klein“ tatsächlich „jung“, also Kinder und Jugendliche. Diese wurden mit dem „Wandel der Kinoprogrammstruktur vom Kurzfilm zum langen Spielfilm“ und der damit einhergehenden Entfernung des Kinos „von kindlichen Rezeptionsmustern“, das bedeutet automatisch die Anpassung an „denen Erwachsener“, aus

¹⁵⁹ Vgl. u.a. Gad, 1920, S.261-266

¹⁶⁰ Garncarz 2010, S.185

¹⁶¹ „Die Duse der Kinokunst“, in: ANZ, 1.Jg., Nr.1, 11.11.1911, S.3, hrsg. v. der Projections Actien- Gesellschaft „Union“, Frankfurt a.M. (Quelle: DIF Frankfurt)

¹⁶² Bergstrom 2002, S.158

¹⁶³ Garncarz 2010, S.190

dem Bereich des Zielpublikums verdrängt.¹⁶⁴ Nicht zuletzt Biretts *Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme* zeigt deutlich, wie oft die Werke von Urban Gad und anderen Regisseuren von der Zensur gekürzt und allzu oft für Kinder verboten wurden.¹⁶⁵ „Und die Darstellung von Niensens Figuren als Frauen, die permanent damit beschäftigt sind, nachzudenken, um die Dinge zu verstehen oder um zu bekommen, was sie wollen, dient[e nicht zuletzt eben] dazu, das Auge der Zensur von der extrem erotischen Natur dieser Figuren abzulenken.“¹⁶⁶

Müller sieht in der Linearität, die längere Filme charakterisierte, für das ältere Publikum eine „Vereinfachung des Kino-Erlebnisses [...]. Die Emotionsproduktion bekam klarere Konturen, [...] und der rasche Wechsel zwischen Ernst und Komik, den Kinder genießen können, entfiel.“¹⁶⁷

Innerhalb der erwachsenen Gesellschaft war das Lichtspieltheater für jedermann zugänglich, was sich zunächst in unterschiedlichen Preiskategorien ausschlug. Im Herbst 1914 kostete im Gießener *Unionstheater* der 3. Platz 48 Pfennig, der 2. Platz 55 Pf., der 1. Platz hingegen 80 Pfennig.¹⁶⁸ Zum Vergleich zahlte man für eine Tageskarte beim „Roten-Kreuz-Tag“, der drei Kapellenkonzerte bot, 70 Pfennig. Besitzer von „Arbeiterkarten“ hingegen zahlten lediglich 10 Pf. Eintritt.¹⁶⁹

Ein weiteres Phänomen des Publikumszuwachses der Kinobranche erwähnt Loiperdinger am Beispiel Hamburg. Als ein absolutes Verbot für jugendliche Zuschauer unter 16 Jahren für ABGRÜNDE ausgesprochen wurde, bedeutete dies den Ausschluss eines gewichtigen Teils der Zuschauer vom Besuch des Langspielfilms. „Die Abwesenheit von Heranwachsenden [...] im Kinosaal war wohl ein Pluspunkt für das >bessere Publikum<, das abends gern ins Theater ging.“¹⁷⁰

Das Publikum des Sprechtheaters bestand um 1910 mehrheitlich aus den oberen sozialen Schichten, die dort „weniger Bildung als Unterhaltung“ suchten.¹⁷¹ Überwiegend wurden Operetten und Komödien auf den Spielplan genommen, das Sensationsdrama aber fehlte hier.¹⁷² Die Kinobesucher aber verlangten vornehmlich nach Sensationen und „kamen aus

¹⁶⁴ Müller 1994, S.199

¹⁶⁵ Birett, Herbert (Hg.), *Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911-1920*: Berlin, Hamburg, München, Stuttgart, München u. a. 1980, S.340: DIE SUFFRAGETTE (Akt I bis V) wurde 1913 gemäß *Lichtbild-Bühne* in Berlin für Kinder verboten.

¹⁶⁶ Bergstrom 2002, S.169f.

¹⁶⁷ Müller 1994, S.199

¹⁶⁸ GA, 164.Jg., Nr. 240, 13.10.1914

¹⁶⁹ GA, 164.Jg., Nr.169, 22.07.1914

¹⁷⁰ Loiperdinger 2010, S.209

¹⁷¹ Garncarz 2010, S.191

¹⁷² Ebd., S.192f.

allen sozialen Schichten [].¹⁷³ Im Unterschied zur Sprechbühne war das Lichtspieltheater als Zeitvertreib für ein heterogenes Publikum stets verfügbar und das zu einem ökonomischen Preis.¹⁷⁴ Erst mit der Zeit etablierten sich Häuser unterschiedlichen Standards und Komforts, was zu einer Fokussierung der reichen Bevölkerungsschichten auf die entsprechenden Kinos führte. Die bewusst „in den Zentren der Großstädte gegründeten Kinopaläste [zogen verstärkt] Besucher aus den oberen sozialen Schichten an.“¹⁷⁵ Garncarz macht darüber hinaus eine wichtige Feststellung zur Entwicklung des Filmmarkts: Das Publikum, das wissenschaftlich und historisch am wenigsten erforscht ist, stellt „letztendlich die entscheidende Kraft [dar], die bestimmt, welcher Filmaufführungs- bzw. Kinotyp sich etabliert.“¹⁷⁶ Jede (kulturelle) Institution steht und fällt mit Angebot und Nachfrage und muss sich an den Bedürfnissen der Konsumenten orientieren. Ein Produkt ist im besten Falle abwechslungsreich, um eine möglichst breite Masse der Bevölkerung anzusprechen. Hier kommt Asta Nielsen ins Spiel, die gerade an diesem Punkt der Veränderungen und Innovationen im Filmgeschäft mit ihrer Rolle als Magda in ABGRÜNDE einen „Hit“ landete und zum Star wurde. Die folgenden Filme, die in Zusammenarbeit mit Urban Gad entstanden, boten dem Publikum sehr individuelle Geschichten und zeigten, was eine Frau aus ihrem Schicksal macht, welchen persönlichen aber auch immer gesellschaftlichen Weg sie einschlug und welche psychologische Entwicklung sie dabei durchlebte. Hake beschreibt als Merkmal des weiblichen Stars die Provokation einer „überlegene[n] Form körperzentrierter Kommunikation, die den [aufgeregten] Ansprüchen an das Primat des Bildlichen Rechnung trug.“¹⁷⁷ In Hickethiers Worten heißt das so viel wie, dass Asta Nielsen Aufruhr erzeugte. Sie hatte die Kraft und die Ausstrahlung, um eine Gesellschaft aufzubrechen. Die rassistische Dänin verkörperte im Gegensatz zu Henny Porten kein konservatives Weltbild. Asta Nielsen war modern, wild und revolutionär¹⁷⁸, genau wie das Kino¹⁷⁹. „Mit ihrem unverkennbaren Pagenschnitt und schlanken Körper brachte die Nielsen eine außergewöhnliche Intensität und erotische Qualität auf die Leinwand¹⁸⁰. Wie sich an diversen Lobeshymnen von Balázs¹⁸¹ u.a.

¹⁷³ Ebd., S.196

¹⁷⁴ Meers, Philippe/Biltreyst, Daniel (u.a.), Memories, Movies, and Cinema-Going: An Oral History Project on Film Culture in Flanders (Belgium), in: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit (u.a.), Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption, Marburg 2010, S.333

¹⁷⁵ Garncarz, Joseph, Öffentliche Räume für Filme. Zur Etablierung der Kinos in Deutschland, in: Müller, Corinna/Segeberg, Harro, Kinoöffentlichkeit (1895-1920), Marburg 2008, S.40

¹⁷⁶ Ebd., S.41

¹⁷⁷ Hake, Sabine, Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895, Reinbek 2004, S.40

¹⁷⁸ Hickethier, Knut, Theatervirtuosinnen und Leinwandmimen. Zum Entstehen des Stars im deutschen Film, in: Müller, Corinna/Segeberg, Harro (Hrsg.), Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/6-1918) (=Mediengeschichte des Films, Band 2), München 1998, S.354

¹⁷⁹ Vgl. u.a. Gad 1920, S.271: „Da kam der Film angetrampelt, ungepflegt und lärmend...“

¹⁸⁰ Hake 2004, S.40

ablesen lässt, wurde Asta Nielsen, der Stern am Himmel der frühen, aufstrebenden Kinematographie, „von einer ganzen Generation von Intellektuellen, die ihr Gesicht als Symbol einer neuen Filmpoetik sahen, abgöttisch verehrt.“¹⁸² Weil sie jedoch eine Vielzahl an höchst unterschiedlichen Charakteren darstellte, in Geschichten, die dem Publikum eine breite Identifikationsfläche boten, sprach die von Gad inszenierte Schauspielerin nicht nur eine bestimmte Gruppe Mensch an. Auch waren es nicht nur Frauen, die sich von ihrer Erotik – in Gedanken beim Gaucho-Tanz- in den Bann ziehen ließen und ihre Schaulust befriedigten. Wenn das Kino die Möglichkeit probte, „die bürgerliche Kultur von der ihr immanenten Restitution feudal-patriarchaler Strukturen zu emanzipieren“,¹⁸³ spielte die Nielsen dem Publikum diesen Weg vor. In ihren sozialen Dramen, Komödien und Lustspielen schuf sie „unvergessliche, unkonventionelle Charaktere“¹⁸⁴ für eine ungleichmäßige Öffentlichkeit. Genau diese von der Norm abweichenden Figuren sollen im nun folgenden Kapitel präsentiert werden.

¹⁸¹ Balázs, Béla, „Die Erotik der Asta Nielsen“, in: Der Tag, 6.4.1923; wieder abgedruckt bei Balázs, Bela, Schriften zum Film. Band 1, Berlin 1982, S.185f.; bzw. Balázs, Bela, Der sichtbare Mensch, S.108 über den besonderen künstlerischen Wert der Nielsen-Erotik, die Balázs „vergeistigt“ nennt. Asta wirke nie geil, sondern habe immer etwas Kindliches und in eben dieser Kindlichkeit sei Nielsens Filmgeheimnis zu finden.

¹⁸² Hake 2004, S.40

¹⁸³ Schlüpmann 1990, S.13

¹⁸⁴ Bergstrom 2002, S.161

4. Filmanalyse

4.1 Die Entwicklung der Hauptfigur bei Urban Gad, 1911-1914

4.1.1 Der fremde Vogel, Liebestragödie, D 1911

Produktion: Deutsche Bioscop GmbH, Berlin Projektions AG „Union“ (PAGU), Frankfurt a.M.; Uraufführung: 11.11.1911 Berlin; Zensur: 30.10.1911, Jugendverbot; Buch/Regie: Urban Gad; Länge: 3 Akte, 974m¹⁸⁵

Der vierte Monopolfilm der Asta-Nielsen-Serie 1911/12 profitiert optisch von der Kulisse des Spreewaldes und wurde nicht zuletzt deshalb in der Asta Nielsen-Zeitung am 11. November 1911 von der Produktionsfirma PAGU als „[d]as Wunderbarste der kinematographischen Filmkunst!“¹⁸⁶ gepriesen. Auch in der oft zitierten Meinung, die Filmproduktion „vor Caligari“ wäre „von den wenigen bekannten Ausnahmen wie DER STUDENT VON PRAG (1913, Stellan Rye) oder DER FREMDE VOGEL“¹⁸⁷ bedeutungslos gewesen, zeigt, dass zumindest dieses Kinodrama von Urban Gad weitverbreitet Anerkennung erfuhr.

Schlüpmann beobachtet an den Filmen auch den dokumentarischen Wert, den sie dem Publikum vermitteln. Nicht nur „die Großstadtstraßen und Wohnungen, die Kleidung und den Habitus, die Parks und Villengärten, die Rummelplätze, [...] bisweilen dokumentieren sie Landschaften und ländliche Milieus, etwa den Spreewald[...]“ und zeigen „eine Wirklichkeit voller Spannungen [...], wie die Klassen und Geschlechterverhältnisse zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausschauten [...]“ und welche Gegensätze „zwischen dem sesshaften Bürgertum [...] und den fahrenden Leuten“ existierten.¹⁸⁸

Zum Auftakt des Films erreicht die Touristin Miss May, Tochter von Sir Arthur Wolton, einem vornehmen Engländer¹⁸⁹ im Gefolge der Gesellschaftsdame Miss Hobbs die gewählte Urlaubsdestination in der Idylle des Spreewaldes. Schon nach wenigen Filmmetern begegnet die Protagonistin Miss May ihrem späteren Liebhaber: der Bootsführer Max hilft der jungen Engländerin beim Betreten seines Kahns, um sie und die anderen Gäste zu ihrer Unterkunft zu bringen. Das Motiv des Bootes wird durch die erste Aktion der männlichen Hauptfigur im Beginn der Handlung aufgegriffen und symbolisiert Bewegung und Veränderung. Das Publikum folgt einer Fahrt durch bemerkenswerte Naturaufnahmen. Der renommierte

¹⁸⁵ Gramann, Karola/Heide Schlüpmann (Hg.), *Nachtfalter. Asta Nielsen, ihre Filme*. Wien 2009, S.45

¹⁸⁶ Asta Nielsen-Zeitung (im Folgenden zitiert: ANZ), 11.11.11, S. 9. Quelle: DIF Frankfurt a.M.

¹⁸⁷ Elsaesser, Thomas: „Wilhelminisches Kino: Stil und Industrie“, in: *KINtop 1*, S. 10

¹⁸⁸ Schlüpmann, Heide, „Die Filme“, in: Schlüpmann, Heide/de Kuyper, Eric (u.a.), *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*, Wien 2009, S.16

¹⁸⁹ Gramann/Schlüpmann 2009, S.45

Kameramann Guido Seeber¹⁹⁰ fängt dank guter Vorbereitung des Regisseurs¹⁹¹ lebhaftere Szenen scheinbar ohne Schnitt ein.

Nach der ersten Fahrt hat Max nur noch Augen für Miss May und ignoriert seine Braut Grete weitgehend. Der Konflikt „der gesellschaftlichen Rollenverteilung“ ist ein zentrales Thema der sozialen Dramen, die sich „mit der >Geliebten< einerseits, der Ehefrau andererseits“ beschäftigen; doch sie widersprechen dieser Rollentrennung auch.¹⁹² „Den Blick in die Welt der Geliebten [...] gibt das Kino den Frauen als finanzträchtigem Publikum frei, den Blick auf die Ehe, [...] auch als dramatische Form ihres Geschlechtslebens, organisiert es eigens, um die freigesetzte sexuelle Neugier wieder zu kanalisieren.“ Durch das Einbeziehen erotischer Sensation in die weiblichen Geschehnisse wurde die „soziale Problematik der Geschlechter“ augenscheinlich gemacht,¹⁹³ wofür der hier besprochene Film ein gutes Beispiel ist.

Das Resultat von Woltons Entscheidung, sich übergangsweise in einem fremden Kulturkreis aufzuhalten, ist das Aufeinandertreffen zweier konträrer Welten, was Spannung für den Verlauf des Geschehens erwarten lässt.

Am nächsten Morgen wird Max, der Miss May erneut an Bord genommen hat, mit der Organisation des Frühstücks für Sir Arthur Wolton¹⁹⁴ beauftragt. Der Bootsführer und die neue Frau seines Herzens genießen jedoch zunächst ausgiebig die Zweisamkeit; ein romantischer Ausflug ergibt sich. Miss May zeigt sich von Max' Heimat überwältigt und furchtlos gegenüber der Intimität mit einem Mann niederen Ranges. Max präsentiert seine neue Liebe ungeniert seiner Mutter, die von dem höflichen Mädchen ebenso begeistert scheint. In Parallelmontage wird immer wieder die Szene der wartenden Männer, namentlich Wolton und Mr. Bruce, dem Miss May versprochen scheint, gezeigt. Während die Herren von Welt ungeduldig auf das Essen warten, verfliegt bei der Protagonistin und ihrem neuen Verehrer die Zeit. Das junge Paar kommt sich stetig näher. Keiner der Beteiligten gibt sich auch nur im Ansatz Mühe, gegen die unrechtmäßigen Gefühle anzugehen. Ungeniert lässt das Paar die Außenwelt warten, selbstvergessen genießt es das neue Glück. Erneut unterstützt

¹⁹⁰ Vgl. Vita von Guido Seeber, z.B. in Bock, Hans-Michael (Hg.), Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film, München 1985, Lg.23: Guido Seeber (1879-1940)

¹⁹¹ Gad 1920, S.32f zu den „Zufälligkeiten“ innerhalb der Handlung; und S.106f. über die „Reihenfolge der Aufnahmen“

¹⁹² Schlüpmann, Heide, Melodrama und soziales Drama im frühen deutschen Kino, in: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.), Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne, München 2002, S.85

¹⁹³ Ebd., S.95

¹⁹⁴ Anmerkung der Verfasserin: In der vorliegenden Filmkopie aus dem SFK15 der Universität Siegen ist plötzlich von einem Mr. Mannering aus New York die Rede. Es scheint sich um dieselbe Person wie Sir Wolton zu handeln, sprich den Vater Miss Mays. Um wenig Verwirrung zu stiften wird hier stillschweigend der Name Wolton übernommen.

eine Fahrt auf der Spree das Grundmotiv des Films: Bewegung auf der Leinwand und im Inneren der weiblichen Hauptfigur.

Im Film finden zwei menschliche und gesellschaftliche Gegensätze zueinander und scheinen unzertrennlich. Die Liebe geschieht unvermittelt. Für beide Protagonisten ist es das große Glück, das nicht in Frage gestellt wird. Bewegend wird durch die Erlebnisse im Spreewald auch das Schicksal der Hauptfigur. Miss May begibt sich mit ihrer neuen Liebe sinngemäß in offenes Fahrwasser und ruft eine Wendung in ihrem Leben hervor. Ihrem bislang patriarchalisch gelenkten Dasein als Tochter aus gutem Haus, verbunden mit Regeln und Pflichten, stellt sie mit ihrer Liebe zu einem sozial unter ihr stehenden Mann einen schwerwiegenden sozialen Bruch gegenüber.

Zum ersten Mal in ihrem Leben trifft die Protagonistin eine weitreichende Entscheidung: sie hört auf ihr Gefühl und vollzieht die weibliche Selbstbestimmung. Sie vergisst die Erwartungen, die an sie gestellt werden und vertraut sich einem Mann aus bäuerlichen Verhältnissen an, weil er ihr Geborgenheit vermittelt und die Augen für die wesentlichen Dinge des Lebens öffnet. Wie fremd May die proletarische Umgebung ist, wird nicht zuletzt an ihrer Unbeholfenheit, den Kahn an Land zu ziehen, deutlich. Sie muss zunächst ihre feine Kleidung ablegen, um mit nackten Füßen und hochgezogenem Kleid durchs Uferwasser zu waten. Auch diese Szene ist höchst symbolisch zu verstehen, denn ihre Entscheidung macht die Protagonistin berührbar und verletzlich. Miss May streift in dieser Szene ihre gesellschaftliche Rolle in Form der Kleidung ab, zeigt sich nackt. Diese Entblößung ist mit der Aufgabe all ihres sozialen Stellenwerts gleichzusetzen. In Max hat die Heldin des Dramas ihren Lebenssinn gefunden und begibt sich durch die beschriebene Geste auf dessen Rang. Sie assimiliert sich an die Umgebung ihrer neuen Liebe.

Bergstrom betont die Inszenierungsfähigkeiten, auch in Hinblick auf das „typisch dänische“ von Urban Gad. Bemerkenswert erscheint ihr „die Art, wie Gad Außendrehorte in Szene setzte, [deren] Wirkung [wohl zum Teil] von der traditionell subtilen Verwendung von Außenaufnahmen im skandinavischen Film her [rührte].“¹⁹⁵

Auf der Picknickdecke mit Vater Wolton ist die alte gesellschaftliche Ordnung wieder hergestellt. Max hält sich bescheiden im Hintergrund und muss erst von seiner Angebeteten aufgefordert werden, dem Mahl beizuwohnen. Es ist anzunehmen, dass Sir Wolton diese Aufforderung nur billigt, da er Max Engagement, seine Tochter zu unterhalten, schätzt. Er sieht den Bootsführer in jenem Moment nur als Bediensteten an. Mr. Bruce geht sehr viel härter mit seinem Nebenbuhler ins Gericht und straft den Frühstücksgast mit kalter Ignoranz.

¹⁹⁵ Bergstrom 2002, S.162

In der nächsten Szene fährt Miss May alleine eines der Boote. Sie steht in ein schwarzes Kleid gehüllt auf dem Kahn und hat eine ernste Miene aufgesetzt. Die Kamera filmt die Protagonistin in leichter Aufsicht¹⁹⁶, was sie groß und entschlossen erscheinen lässt. Die junge Frau ist eine starke Persönlichkeit, welche die Grenzen zwischen zwei Gesellschaftsklassen überschreitet, da sie sich nur vom Mensch selbst und nicht von dessen Reichtum und Äußerlichkeiten beeindrucken lässt. Die Heldin stellt sich nicht unter die Fittiche ihres Vaters, weist die Avancen von Mr. Bruce vehement ab und sieht sich selbst dazu bevollmächtigt, mit Konventionen zu brechen. Miss May steht in diesem Drama für Veränderung, Neugierde und Toleranz. Doch eben diese Abweichung vom traditionellen Weg und die damit einhergehende Kollision markanter Gegensätze, von unterschiedlichen Normen geleiteter Menschen, führen dazu, dass die romantische Anfangsstimmung des Films stetig schwächer wird.

Nicht zuletzt durch die wechselnde Kleidung der Heldin, die stilistisch vom heiteren Sommer zum düsteren Winter geht, wird der Grundtenor des Films ein anderer. Aus der anfänglichen Leichtigkeit ihres Urlaubsflirts ist unter Einfluss jener der Gefühlswelt entgegen wirkenden gesellschaftlichen Pflichten ein dramatischer Kampf um die weibliche Lust geworden. Auf Mays Gesicht zeichnet sich ein sehr energischer und entschlossener Ausdruck ab. Die Dramaturgie der Liebestragödie forciert eine Entscheidung, denn auch ein Urlaub im Spreewald muss enden. Die Heldin wird von der Realität in Form von Mr. Bruce eingeholt. In einem Kahn jagt er der schönen Engländerin hinterher und reicht ihr eine Blume, das Symbol für ein unbeschwertes Leben, welchem sich Miss May durch ihre Hinwendung zu Max entsagt. Der Preis der Alternative wäre ihre Selbstaufgabe. Wenn diese Interpretation auch dramatisch klingen mag, entspricht sie doch ganz dem Stil der „Frauenfilme“ aus den frühen Zehnerjahren¹⁹⁷.

Miss May jedenfalls widersteht den Bewerbungen von Mr. Bruce. Die Kamera bleibt auf Distanz zum Antagonisten, lässt den Versmähten gekränkt zurück. Ein letztes Mal erhellt sich die Stimmung der Frau, die nach einer abgehetzten Fahrt alleine auf dem Kahn, in der nächsten Szene im Kreis ihrer Familie, sprich der feinen Leute, einen Sommertag genießt und sich dabei von Max´ Braut Grete bedienen lässt. Obwohl jene bereits eine Affäre zwischen dem ihr versprochenen Max und der schönen Touristin vermutet, muss sie vor den Gästen ihr Gesicht wahren und darf sich die Enttäuschung nicht anmerken lassen. Mays Entwicklung

¹⁹⁶ Vgl. zur Definition filmischer Mittel u.a. Borstnar, Nils/Pabst, Eckhardt, u.a. (Hg.), Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz 2002, hier: S.93

¹⁹⁷ Vgl. u.a. Altenloh 1914, S.78

gleich hier einem Drahtseilakt. In der Gartenszene wird ihr früheres Leben porträtiert, und erneut von Max´ Erscheinen gebrochen.

Der Protagonist, der in der für dänische Dramen typischen Dreieckskonflikt die Rolle des Liebhabers einnimmt¹⁹⁸, führt die Gäste zu einem Volksfest, welches dem Publikum einen Zeitspiegel der einfachen Gesellschaft bietet. Wolton bemüht sich weiterhin lose um die Zusammenführung seiner Tochter mit Mr. Bruce, doch der schlichte Bootsführer interveniert und entreißt dem Engländer das Kind zum Tanz. In dieser Geste, einem eindeutigen Tabubruch, wird die Grenzüberschreitung auch Sir Wolton deutlich bewusst. Spätestens jetzt realisiert das soziale Umfeld des Paares die Aufrichtigkeit der gegenseitigen Zuneigung und muss dagegen ankämpfen. Ein kurzes Handgemenge soll dazu dienen, May zurück in ihre feudale Gesellschaft zu holen und Max zu Vernunft zu bringen. „Alle drücken strengstes Missfallen aus; [da] soziale Normen [...] vor aller Augen, am hellichten Tage, überschritten [wurden].“¹⁹⁹

Beim Picknick war der Bootsführer als höflicher Begleiter geduldet worden, mit der Aufforderung zum Tanz in der Öffentlichkeit eines Volksfestes jedoch ignoriert er aristokratische Gebote. Nicht zuletzt Mays Grenzüberschreitung wird an dieser Stelle des Films augenscheinlich. Diese Phase des Films lässt sich folglich als Counter Setup begreifen. Sie zeigt einerseits, wie May mit ihren Gefühlen kämpft, in denen sich Zweifel und Wunsch gegenüberstehen, und wie andererseits ihr Umfeld zunehmend irritiert auf ihr Verhalten reagiert.²⁰⁰ In der Intimität des Hotelzimmers wird sie anschließend von ihrem Vater ein letztes Mal an ihre Pflichten erinnert. Trotzig weist sie Mr. Bruce von sich. Gegenüber ihrem Vater zeigt die Protagonistin mehr Respekt, doch sie widersetzt sich ihm dennoch. Verzweifelt blickt sie ihrer freudlosen Zukunft ins Gesicht. Die Welt ist gegen ihre Liebe und die junge Engländerin müsste sich zu deren Realisierung von ihrer Familie und dem damit verbundenen gesellschaftlichen Ansehen abwenden.

Während sich Grete noch einmal um Max´ Aufmerksamkeit bemüht, tut Mr. Bruce es ihr bei May gleich. Die Protagonistin, die im Gegensatz zu ihrem weiblichen Gegenpart von zwei Männern verehrt wird, wehrt sich weinend gegen ihr Schicksal. Auffällig ist, dass Max die Situation sehr viel weniger dramatisch wahrnimmt, da er sich nicht in die Gefahr begibt, gesellschaftliches Ansehen zu verlieren. Als das Paar von Grete heimlich beim Küssen beobachtet wird, ist die dritte Stufe des „Klassenkampfes“ erreicht. Nach „dulden“ und

¹⁹⁸ Vgl. Gregor, Ulrich/Patalas, Enno, Geschichte des Films, München 1973, S.27

¹⁹⁹ Bergstrom 2002, S.166

²⁰⁰ Vgl. zum inneren Zwiespalt der weiblichen Hauptfigur Ostermann, Eberhard: „Liebe oder Ehe? Das Problem der Partnerwahl in *Birth*“, in: Ostermann, Eberhard, Die Filmerzählung. Acht exemplarische Analysen, München 2007, S. 96

„verbal eingreifen“ ist es für Bruce und Wolton an der Zeit, tatsächlich zur Tat zu schreiten. Bruce greift Max an, der wiederum May zu schützen versucht. Wolton schließlich stoppt die Prügelei, reißt seine Tochter an sich und schickt den Bootsführer wütend fort, dass er sich aus den Angelegenheiten der feinen Leute raushalte.

Mutlos sucht Miss May Trost bei ihrem Vater und bittet um Verständnis für ihre erste Liebe. Im Zweifelsfall steht der Vater doch für den einzigen Beschützer der jungen Frau, die vermutlich ohne ein mütterliches Vorbild aufwuchs. Jedenfalls wird an keiner Stelle des Films eine Mrs Wolton erwähnt und scheint es ungewöhnlich, dass sich eine junge Frau, abgesehen von einer Angestellten, alleine mit ihrem Vater und einem männlichen Bewerber auf Reisen begibt. Während Mr Wolton versucht, das Gefühlschaos seiner Tochter durch eine Zwangsverlobung zu lösen und Max mit einem Scheck zu bestechen, erhofft sich May Verständnis bei ihrer Wahl-Schwiegermutter. Diese ist zunächst noch gerührt von der grenzüberschreitenden Liebe ihres Sohnes. Wie die Amme in Shakespeares *Romeo und Julia* versucht sie zwischen den selbstquälerisch Liebenden zu vermitteln. Diese zögern ihren Liebeskummer durch unzählige verbotene Küsse weiter hinaus. Der altbekannte Zwist zwischen Lust und Pflicht.

Auch wenn die Filmheldin sozial höher gestellt ist als ihr Geliebter, spiegelt die Bildkomposition ein ausgeglichenes Machtverhältnis wider. Erst beim letzten heimlichen Treffen im Hotelzimmer entscheidet sich May endgültig für den Weg ihres Herzens. Die gemeinsame Flucht wirkt spontan und markiert den Beginn einer Jagd um Leben und Tod, bei der auch Max' Mutter nicht mehr behilflich sein möchte. Offensichtlich entscheidet sich diese für ihre gesellschaftliche Sicherheit und vermutlich auch den Scheck von Sir Wolton.

Nachdem die unglückliche Protagonistin durch eine Verkettung unglücklicher Zufälle ins Wasser stürzt und ertrinkt, fährt Max schließlich in der Schlussszene des Films ihren Sarg in seinem Kahn über die Spree. Der Bootsführer war es, der die vornehme Engländerin in der Exposition des Films, der gleichsam den Beginn Mays Urlaub markierte, mit der Schönheit des Spreewaldes bekannt gemacht hatte. Er lehrte sie das Steuern eines Kahns, die weibliche Selbstbestimmung, und das einfache Leben zu schätzen. Gegenseitig versprachen sie sich ewige Liebe, doch als sie sich in der Gefahrensituation der Flucht trennten, bedeutete das den Tod der jungen Frau. So bleibt Max nur die letzte Ehre seiner Geliebten zu erweisen und sie aus dem Paradies des Spreewaldes zu eskortieren. Die zentrale Gestalt wird zum Filmbeginn als aufgeschlossene interessierte Frau präsentiert, die sich nicht in ihrer gesellschaftlichen Rolle als feine Dame versteift, emotional handelt und sich die Liebe zu einem einfachen

Mann nicht verbieten lässt. Treffend formulieren hierzu Roloff/Seeßlen bei dem Versuch, den Kern des Melodrams auszustellen:

„Sie [die »Seele« des Melodrams] liegt in einer bestimmten Art, mit Problemen umzugehen, vor allem mit dem Problem, daß soziale Anforderung und individueller Wunsch nicht zur Deckung gebracht werden können und daher alle Liebe vergebens ist. Das Melodrama steht auf der Seite der Frauen, der Unschuld, der Liebe, der Unterdrückten, der Wünschenden, in einer Form des Mit-Leidens, das weder den Anspruch noch die sozialen Bedingungen exploriert.“²⁰¹

Zwischenzeitlich scheint es zwar als füge sich Miss May dem väterlichen Erwartungsdruck und schreibt Max einen Abschiedsbrief, doch plötzlich gewinnt die Intuition gegen Verstand und Pflichtbewusstsein, und die dramatische Heldin macht Gebrauch von ihrer Wahlmöglichkeit. Dass diese Wahl für ihre große Liebe nur für einen sehr kurzen Zeitraum bestimmt ist, spricht für das Genre dieses Films. „In dieser Geschichte ist der Frau, die nicht in ihre Umgebung passt, dem >fremden Vogel<, ein tragisches Ende vorbestimmt.“²⁰² Der Weg des Herzens endet in einer Tragödie. Zeitgenössische Kritiker sahen trotz der einfachen Handlung eine hervorragende psychologische Entwicklung²⁰³.

Der aristokratischen Frau war ihr Lebensweg im Allgemeinen vorgegeben. Weil die Filmheldin in diesem Fall eine Entscheidung entgegen ihren Gewohnheiten und der sozialen Erwartungen an sie trifft, die durch den Kontakt zu einer ihr fremden Welt ausgelöst wurde, nimmt sie sich ihres Schicksals an und spürt zum ersten Mal den Wunsch, aus den Fängen ihrer Gesellschaftsschicht ausbrechen zu können. Bezeichnend ist an diesem Filmbeispiel die Verbindung zwischen Filmtitel und Benennung der Hauptfigur. „Der fremde Vogel“ trägt keinen Vornamen, sondern ist eine unpersönliche „Miss May“, die während der gesamten Handlung ohne ein „Zuhause“, einen vertrauten Ort, auskommen muss. Ihr persönliches Unglück wirkt im Kontext der Geschichte so unwirklich und vor allem unvorhersehbar wie die realistische Auslebung einer beständigen Liebe zwischen zwei divergierenden Gesellschaftsschichten.

²⁰¹ Seeßlen, Georg, Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 9

²⁰² Bergstrom 2002, S.167

²⁰³ Der Kinematograph, 8.11.1911

4.1.2 Die arme Jenny, Volksdrama, D 1912

Produktion: Deutsche Bioscop GmbH, Berlin Projektions AG „Union“ (PAGU), Frankfurt a.M.; Uraufführung: 2.3.1912; Zensur: 31.1.1912, für Kinder verboten. Buch/Regie: Urban Gad; Länge: 3 Akte, 858m²⁰⁴. Sechster Film der Asta Nielsen/Urban Gad-Serie 1911/12.

„Der Inhalt: Gegensatz zwischen Vorderhaus und Hinterhaus in rein äußerlicher Weise; Liebschaft, Putz, High-life. Sie will Konsequenzen aus der Affaire ziehen, er nicht. Das ist der ganze Konflikt (uralt und heute unbrauchbar). [...] Lauter Bilder der Wirklichkeit, aber nichts Dramatisches, weil überall der Zufall an die Stelle des Willens gesetzt ist.“²⁰⁵ „Heute“ meint vor knapp hundert Jahren. Ob der Stoff tatsächlich untauglich ist, wird sich zeigen.

In der Exposition führt die Protagonistin -Jenny Schmidt- ihr Morgenwerk aus: sie reinigt das Treppenhaus. Viel Zeit zur Orientierung wird dem Publikum nicht gegeben, unvermittelt kommt es zum Turning Point in Jennys monotonem Leben: einer zufälligen Begegnung mit einem Herrn höheren Ranges. Eduard Reinold²⁰⁶ kehrt von einer durchzechten Nacht zurück und versucht sich großlos an dem einfachen Dienstmädchen vorbeizuschleichen. Da Jenny ihre Arbeit jedoch nicht unterbricht, wird der feine Herr mit Zylinder aufmerksam. Jennys Abweisung irritiert ihn und aktiviert sogleich seinen Jagdinstinkt. Schon in der Einleitung des Dramas wird das Kommunikationsproblem zwischen diesen beiden Repräsentanten zweier Gesellschaftsschichten augenscheinlich, das sich durch den gesamten Film zieht.

Die Mise-en-scène unterstreicht Reinolds Überlegenheit durch seine Positionierung auf einer höheren Stufe, von welcher er auf Jenny hinabsieht. Sinnbildlich wird schon zu Filmbeginn dessen Ende, der Fall Jennys, in dieser Szene vorweg genommen. Jenny schaut zu Reinold auf, stolpert und fällt in seine Arme. Später wird sie allerdings in den Schnee stürzen. Doch nun küsst der feine Herr das arme Mädchen, das sich wie Aschenputtel in einer filmreifen Lage wiederfindet. Jennys Passivität zeigt sich auch im Kuss – die Tochter des Werkmeisters Schneider reagiert nicht, duldet den erotischen Angriff Reinolds und versucht den Vorfall mit der Wiederaufnahme ihrer Putztätigkeit zu überspielen. Wie einem unschuldigen Kind streichelt Reinold seinem Opfer übers Haar und drückt dadurch seine Überheblichkeit aus. Jenny lässt die Aufgeblasenheit ihres Peinigers untertänig zusammenzucken, was im Zuschauer eine Missbrauchssituation evoziert. Eduard Reinold springt weitere Stufen nach oben, um die Ungleichheit zwischen Jenny und sich auszuweiten. Der Jäger zieht sich

²⁰⁴ Gramann/Schlüpmann 2009, S. 63

²⁰⁵ Elster, Dr. A., *Kinodramatik*, in: *Bild und Film* (im Folgenden zitiert: BF), 2. Jg., Heft 8, Mai 1913. S.185f.

²⁰⁶ Schreibweise von der mir vorliegenden Filmkopie übernommen. Bei Gramann/Schlüpmann 2009 wird hingegen die Variante „Reinhold“ gewählt. Vgl. Ebd., S. 63

buchstäblich zurück, um nach einer Verschnaufpause erneut anzugreifen. Doch zuvor stellt er sich Jenny und dem Publikum mit einer Visitenkarte vor: Eduard Reinold. Devot liest die Gejagte den Befehl, um vier Uhr am Vorderaufgang zu einem Stelldichein zu erscheinen. In der nächsten Szene sitzt die arme Jenny mit ihrer Mutter auf engstem Wohnraum und unterbricht ihre Näharbeit, um sich zu vergewissern, dass ihre Begegnung mit dem feinen Herrn aus dem Vorderhaus tatsächlich real war. Sie liest Reinolds Zettel erneut. Der Verführer hat die erste Etappe gewonnen, denn Jenny lässt sich von nun an von ihrem Pflichtbewusstsein gegenüber der Familie und damit verbundenen häuslichen Pflichten ablenken. Zunächst gedanklich, später dann physisch, entreißt Reinold das Mädchen ihrem gesicherten sozialen Umfeld, was zur Katastrophe führen wird. Zu diesem Zeitpunkt steht bei Jenny Lust über Pflicht, Neugierde über dem Bedürfnis nach familiärem Schutzraum. Persönliche und finanzielle Unabhängigkeit sind der Protagonistin bis dato fremde Begriffe. Reinold symbolisiert die Kraft und Überlegenheit, die es braucht, um eine fragile Gestalt ihrer gewohnten Umgebung zu entziehen. Der Verführer versinnbildlicht die einzige Möglichkeit, Jennys tristen Alltag zu verändern und den beständigen gesellschaftlichen Konventionen zu entkommen. Er weckt in ihr das Gefühl, ausbrechen zu müssen. Die männliche Hauptrolle initiiert also den Entscheidungsvorgang der Protagonistin zwischen Lust und Pflicht.

Als Vermittlungsinstanz zwischen Jenny und deren Eltern tritt eine Amme ein, die in das geheime Treffen mit dem vornehmen Vorderhausbewohner eingeweiht wird und das ausdruckslose Mädchen in Festtagskleidung packt. Sie kann folglich als Komplizin für das weibliche Publikum angesehen werden, weil sie Jenny in ihrem Entscheidungsmoment nahe steht. Die beschriebene Szene ist ein Wendepunkt innerhalb der Erzählung, da sich die Protagonistin hier mit ihrer Verkleidung aktiv über eine soziale Grenze begibt.

Die tragische Heldin wirkt wie kostümiert für ihren ersten Ausflug in die Welt der Reichen und Schönen. Feder und weiße Handschuhe verleihen ihrem Auftreten Würde und Selbstbewusstsein, wenn auch nur rein äußerlich. Dem Jäger bleibt die proletarische Herkunft seines Opfers ebenso präsent. Die Maskierung mag für die Gesellschaftsaugen Armut und Schüchternheit Jennys verdecken, Reinold jedoch achtet gewissenhaft darauf, in der Öffentlichkeit nicht mit jener bemitleidenswerten Person gesehen zu werden. Koebner hält fest, dass die Aufstiegsphantasien der Protagonistinnen in den sozialen Dramen der Nielsen selten realisiert wurden, ebenso wenig eine „allgemeine Umarmung aller Kontrahenten von einst.“ Vielmehr können die Aussicht auf „Vereinsamung, Entbehrung und Freitod als

Perspektive der Selbstbefreiung [...] den Willen und die Kraft dazu nicht brechen“²⁰⁷. Einem Bekannten, der dem ungleichen Paar zufällig über den Weg läuft, stellt er Jenny nicht vor. In einer späteren Szene, nachdem Jenny schon einmal bis zum Morgengrauen in Reinolds Wohnung gewesen ist und sich unter Körpereinsatz für diverse teure Geschenke ihres Herrschers gefällig zeigte, treibt der feine Herr seine Überheblichkeit auf die Spitze und lässt Jenny im Park einfach stehen, als ihm zwei bekannte, wohl situierte Damen begrüßen. „Kleider machen Leute“²⁰⁸ ist Programm des Volksdramas und erzählt folglich eine bildgewaltige Geschichte auch über die Gesellschaft der Entstehungszeit des Films. Jenny in Hosenanzug mit Frack und Zylinder beispielsweise beim ersten Date wirkt groß und mächtig und macht augenscheinlich wie anders ein Mensch nur wegen seines Äußeren wahrgenommen wird. Passanten schauen ihr bewundernd nach, denn mit ihrer maskulinen Garderobe nimmt sie einen neuen Stellenwert in der Öffentlichkeit ein. Der männliche Blick im Publikum wird durch die schön gekleidete Frau befriedigt, die sich auf diese Weise zum Objekt der Begierde macht. Der männliche Blick drückt an dieser Stelle auch Macht aus, weil Jenny sich nur verkleidet, um Reinolds anfängliche, kurze Aufmerksamkeit nicht zu verlieren. Sie versucht sich ihm optisch anzugleichen, biedert sich dem feinen Herrn an. Die Schaulust eines ländlichen oder proletarischen Publikums wird durch die lebendigen Straßenszenen und die durch Reinold repräsentierte „Luxuswelt“ befriedigt.

Als wäre ihr Leben nie ein anderes gewesen, lässt sich Jenny von Reinold Sekt einschenken. Ein gelebter Traum! Jennys Kleinmädchen-Phantasien werden unerwartet Wirklichkeit.

Auch interessant ist, dass sich die Familie, allen voran Werkmeister Schmidt, nicht von der feinen Hülle der Tochter blenden lässt. Das lässt die Aussage treffen, dass es in der hier dargestellten oberen Gesellschaftsschicht primär auf die Fassade einer Persönlichkeit, nicht auf innere und moralische Werte, ankommt. Das „milieugerechte[] Aussehen in ihren Filmen“ schreibt Koebner der „scharfe[n] Beobachtung sozialer und kultureller Indizien“ der Nielsen zu.²⁰⁹ In Parallelmontage wird mehrfach in die elterliche Wohnstube der Familie Schmidt geschaut, wo Jennys Ausbruch größten Aufruhr erzeugt. Nachdem sich die Mutter zunächst wütend über Jennys Unaufmerksamkeit bei der Näharbeit zeigt, nimmt sie im Folgenden die Rolle der Besorgten ein und positioniert sich damit in der Hierarchie unter ihren Mann.

Jenny verkörpert in dieser bizarren Konstellation einen Spielball zwischen den willkürlichen Aktionen Reinolds und dem sozialen Erwartungsdruck. Die Kostümierung hilft ihr zwar, ihre

²⁰⁷ Koebner, Thomas, Lehrjahre im Kino. Schriften zum Film, St. Augustin 1997, S.73

²⁰⁸ 6. Zwischentitel der Filmkopie des FK615, Universität Siegen, ca. bei Minute 05.45.

²⁰⁹ Koebner 1997b, S.75

Herkunft vorübergehend zu verstecken und sich begehrenswert zu fühlen, letztendlich ist sie jedoch nur das Opfer der Begierde eines despotischen Mannes. Erst als sie wegen ihres unsittlichen Benehmens wider die Familie, vom Herrn des Hauses verbannt wird, begreift Jenny ihre persönliche Schwäche und ihre hierarchische Unterordnung in vollem Maße. In der ärmlichen Werkmeister-Wohnstube wirkt Jenny in ihrer aufsehenerregenden Festkleidung vollkommen deplatziert. Im Programmheft des Edison-Theaters Graz betont man die Darstellergewalt der Nielsen, die eine „zuerst liebesdurstige[] und leichtgläubige[], dann getäuschte[] und tiefunglückliche[] Mädchengestalt“ spielt. „Die Tochter einfacher Leute [...], taumelt sie wie der Falter in das Licht, in die Schlingen des eleganten Verführers, hat bald den kurzen Traum ihrer Liebe ausgeträumt und büßt jetzt durch ein langes Martyrium für die wenigen Glücksmomente.“²¹⁰ Tatsächlich glücklich wirkt sie auf den Betrachter aber auch in Anwesenheit des Verführers nicht. Vielmehr steht sie unter permanenter Spannung, Reynolds Aufmerksamkeit zu halten und ihr falsches Gesicht zu wahren.

Es fällt dabei auf, wie wenig Jenny ihrer grenzüberschreitenden Handlungen gewahr wird. Sie lässt sich von Reynolds vorgespieldem Interesse an ihr blenden und wirkt wie eine Puppe – leer und willenlos- als sie in einem pompösen Aufzug mit Federschmuck verziert vor ihrem Verführer steht, der sie mit auf sein Zimmer genommen hat. Er drückt sie an sich, sie versucht kaum merklich zu fliehen, weil sie das schlechte Gewissen gegenüber den Ernährern plagt.

Oberflächlich betrachtet, erzeugt Reinold in seiner Wohnung, die Jennys Gefangenschaft umso mehr illustriert, das Bild eines kleinen Jungen vor einem allzu prächtigen Geschenk. Auf der Chaiselongue sitzend, entledigt er Jenny ihrer Hülle, spielt ein Spiel um die Bloßstellung ihrer Seele, obwohl sein Gegenüber zunächst die Rolle der Angebeteten zu mimen scheint. Der Panzer, den er ihr gibt, war nur temporär gemeint und wird Jenny nun, umso schmerzhafter wieder entzogen. Der stürmische Kuss schreit nach Körpereinsatz als Pfand für die teuren Geschenke des Ächters und bringt Jenny sprichwörtlich zum Erliegen. Im schnellen Schritt am nächsten Morgen, der im Innenhof schlagartig abgebremst wird, zeigt sich die Erkenntnis über das weitreichende Ausmaß ihrer Tat. Koebner hält diesbezüglich zur inhaltlichen Gestaltung zeitgenössischer Kinodramen fest, dass die Selbstbestimmung der weiblichen Hauptfigur „oft schwer erkaufte“ werden musste und „mit dem körperlichen und seelischen Verfall der Person, analog zum symbolischen und realen Abstieg in eine

²¹⁰ Zeitgenössisches Programmheft des Edison-Theaters Graz, In: Seydel, Renate/Allan Hagedorff (Hg.), Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen, Berlin: 1984, S. 61f.

schmutzige und niedrige Existenz“ einherging.²¹¹ So ergeht es auch Jenny. Werkmeister Schmidt zeigt kein Verständnis für den Ausflug seiner Tochter in die Welt des Reichtums und der Illusion. Der Zwischentitel zieht Bilanz: „Heimatlos“²¹². Eben noch High Class, nun auf den Treppenansatz kauern, den sie in der ersten Szene erst gewienert hatte. Eine Frau, vermutlich Reynolds Ehefrau, kommt schwer gepackt aus dessen Wohnung ins Erdgeschoss und straft Jenny mit Blicken, wie sie eine Geliebte aus der Gosse verdient hat. Reinold hinter ihr serviert seinen Flirt eiskalt ab. Nur weil Jenny droht, ihn mit einer Szene zu blamieren, schiebt Reinold sie samt seinem Gepäck ins wartende Taxi.

Jennys Verzweiflung ist nachvollziehbar und nicht zu übersehen. Sie hat unlängst ihre Familie wegen der Liaison zu einem grobschlechten Verführer verloren und setzt nun ihre letzte Hoffnung ausgerechnet in eben jenen, der ihr alles Übel zugefügt hat. Die Frage, inwiefern die Gepeinigte ihr Schicksal, den sozialen Fall aus dem behüteten Familiennest, aber selbst zu verantworten hat, kommt trotz der plakativen Beschuldigung des Jägers auf. Reinold versucht kurzzeitig, seine lästige Affäre in einem Biergarten zu beruhigen, will aber keine Verantwortung übernehmen.

„Das Proletariermädchen hat auch seine Ehre“²¹³, verkündet ein weiterer Zwischentitel, woraufhin Jenny sich wieder um ihr Äußeres bemüht, um den desolaten Zustand ihres Innenlebens zu überdecken. Sie lauert Reinold auf und schlägt sogar nach ihm als er ihr zu nahe kommt, um ihrem Ohnmachtsgefühl Ausdruck zu verleihen und den offensichtlichen Auslöser ihres persönlichen Unglücks verzweifelt in die Schranken zu weisen. In dieser Szene dominiert Jennys unerwartetes Selbstvertrauen den wütenden Reinold, der die „Geschichte“ mit dem Dienstmädchen sicher gerne ungeschehen machen würde.

Mit dem Attribut adretter Kleidung versucht Jenny auch ohne Mann zur feinen Gesellschaft zu gehören. Doch „Lebensläufe von Frauen, die mit dem Zwang zu Gehorsam und Einordnung gebrochen haben“, sehen anders aus. „Aus der ursprünglichen Gesellschaft ausgestoßen, drohen sie, ins Elend zu entgleiten, Alkohol, später Drogen, helfen dabei“.²¹⁴ Während der wortreichen Auseinandersetzung mit Eduard Reinold steht Jenny die meiste Zeit etwas erhöht auf einer Treppe, was ihren Mut wachsen lässt, doch sobald sie alleine ist, löst sich die Überlegenheit in Luft auf und übrig bleibt ein trauriges Wesen. Niedergeschlagen verlässt die junge Frau ihre Heimat. Einige Monate später lebt sie in der Großstadt²¹⁵, hat

²¹¹ Koebner 1997b, S.73

²¹² 10. Zwischentitel, ca. bei Minute 11.25.

²¹³ 12. Zwischentitel der Filmkopie des FK615, Universität Siegen, ca. bei Minute 13.32.

²¹⁴ Koebner 1997b, S.73

²¹⁵ 13. Zwischentitel der Filmkopie des FK615, Universität Siegen, ca. bei Minute 14.48: „Einige Monate später in der Grosstadt.“

neue soziale Kontakte und arbeitet als Tänzerin in einem Varieté-Theater. Schlüpmann erkennt hier eine „Veränderung des öffentlichen Kinoraumes – von der Schaustellung zur Wirklichkeit der Träume“. Da Asta Nielsen oft die Rolle einer Artistin spielt, thematisiert sie auf diese Weise auch ihre eigene gesellschaftliche Rolle als Filmstar. In Kinodramen wie DIE ARME JENNY oder ABGRÜNDE wird das „Ineinander zweier Schauräume“ dargestellt. Die Filmfigur tritt als Artistin mit Bühne und Publikum in einem Medium neben einer Bühne mit Publikum auf. Aufgrund der besonderen Position der Kinozuschauer, die auf der Leinwand eine „Artistin im Verhältnis zu ihrem Publikum“ sehen, nimmt das externe Publikum „die Position eines Dritten ein. [...] Während es der Artistin bei ihrer Show zusieht, nimmt sich das Kinopublikum auch selbst als von Asta Nielsen adressiert wahr“.²¹⁶

Wie es die Dramaturgie im Fall der armen Jenny will, besucht Reinold ausgerechnet dieses Etablissement mit einem gemeinsamen Bekannten, wenn auch nur zögerlich. Jenny führt auf der Bühne eine Fünfergruppe von Frauen an, sexy in knappen Shorts gekleidet, während die Knie der anderen Tänzerinnen von langen weißen Kleidern bedeckt sind. Die Kostüme verleihen den Frauen etwas Unschuldiges und gleichzeitig Unnahbares. Die Hauptakteurin hingegen wirkt gleichzeitig dominant und verletzlich. Es wird gesungen und getanzt, um Jenny, den Mittelpunkt der Bühne. Der Zwischentitel „Jenny begegnet ihrem ersten Geliebten“ leitet den Eklat ein²¹⁷. Bemerkenswert am Film ist tatsächlich der psychologische Aufbau der Hauptfigur. Wie viel Verzweiflung muss doch in einer Frau stecken, die so viel Hoffnung, um nicht zu sagen ihre ganze Existenz in die Illusion um einen tatsächlich unzuverlässigen Verführer steckt. Jenny schien sich zum ersten Mal ein selbstbestimmtes Leben aufgebaut zu haben und zeigt sich trotzdem so übertrieben emotional abhängig von einer Affäre, die faktisch eine Nacht überdauerte. Eine einzige Begegnung mit Reinold nach langer Zeit bedeutet für Jennys Psyche eine Katastrophe.

Beim Trinkgeld-Sammeln erkennt sie ihren einstigen und einzigen Verführer starr vor Schreck. Wie im Wahn, vollkommen selbstvergessen, schmeißt sie sich an Reinolds Hals und blamiert dabei nicht zuletzt sich selbst. Erschöpft wird Reinold von Bekannten nach draußen begleitet und sie nach einem Wutanfall gegenüber ihrem Chef des Varietés verwiesen²¹⁸. Ein Jahr später ist die arme Jenny zu Grunde gegangen²¹⁹. Ihren dreißigsten Geburtstag²²⁰ begeht

²¹⁶ Schlüpmann, Heide, „Ohne Worte. Asta Nielsen als Erzählerin im Kinodrama“, in: Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang (u.a.), Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-Dänische Filmbeziehungen 1910-1930, München 1994, S.130f.

²¹⁷ 15. Zwischentitel derselben Filmkopie, ca. bei Minute 17.23.

²¹⁸ 16. Zwischentitel derselben Filmkopie, ca. bei Minute 19.04: „Vor die Tür gesetzt.“

²¹⁹ 17. Zwischentitel, ca. bei Minute 19.17: „Ein Jahr später. Zugrundegegangen.“

sie mit deutlich älteren Menschen in einem einfachen Lokal, raucht, trinkt und lässt die Haute Couture und Leichtigkeit von einst nicht einmal mehr erahnen. Aus dem Dienstmädchen ist eine einsame frustrierte Frau geworden. Den Schmerz der Ablehnung und groben Missachtung hat sie nie überwinden können, offenbar das einschlägigste Erlebnis ihres öden Daseins. Als sie in der Tageszeitung von der Hochzeit Reynolds erfährt²²¹, ist die Information schwerwiegend genug, um Jenny erneut komplett aus dem Konzept zu bringen. Wütend – vielleicht auch über ihre eigene emotionale Schwäche – wirft sie ein Glas zu Bruch und flüchtet, nimmt „Abschied von der Heimat“²²². Verzweifelt schleppt sich die Protagonistin noch einmal in ihr altes Wohnhaus, zur Treppe, die den Beginn und den Verlauf der Verbindung zu jenem wohlhabenden Mann symbolisiert, um Abschied zu nehmen. Abschied von einer niederschmetternden Vergangenheit, aber auch von einem viel zu kurzen und vor allem tristen Leben. Wie dicht Glück und Leid nebeneinander liegen, zeigt auch die Hochzeitsanzeige Reynolds, die direkt über den Sterbeanzeigen zu lesen ist.

„Abschied von dem Geliebten“²²³ heißt für die Leidtragende Abschied von allem. Jenny schleppt sich durch ein verschneites Feld, stürzt und rührt sich nicht mehr. Wenn Schlüpmann mit ihrer Erklärung, das soziale Drama gehe auf die Neugier der Zuschauerinnen ein²²⁴, Recht behält, scheint so viel Dramatik um blinde Abhängigkeit gegenüber einem, der es nicht ernst mit Frau meint, das zeitgenössische weibliche Publikum unterhalten zu haben.

„Die Stärke der weiblichen Erzählperspektive im sozialen Drama rührt von [ihrem Nachweis] in Formen des »Kinos der Attraktionen« her, mit denen sie ein Bündnis gegen die bürgerliche Überformung durch das Drama eingeht“, macht insofern Sinn als dass in DIE ARME JENNY ganz klar die Schaulust des Proletariats durch das dargestellte Luxusmilieu bedient wird und die Art der Erzählung nachweislich einen Gesellschaftsspiegel verdinglicht. „Diese einmal institutionalisierte Form des Kinos weicht nicht ebenso schnell dem Interesse eines bürgerlichen Unterhaltungskinos wie, von Film zu Film, ja innerhalb eines einzigen Films, die zu dokumentierenden Qualitäten zugunsten theatralischer Wirkung verschwinden können.“²²⁵ Statt die unüberwindbaren Grenzen zwischen High und Low Class plastisch zu demonstrieren, stürzt sich die hiesige Protagonistin mit Leib und Seele in ihr Schicksal, lässt kein Schlagloch auf der Straße ihres Lebens aus und suhlt sich in negativer Energie bevor sie

²²⁰ 18. Zwischentitel, ca. bei Minute 19.36.

²²¹ 19. Zwischentitel, ca. bei Minute 20.42: „Ihre Vermählung geben hiermit bekannt...“

²²² 20. Zwischentitel, ca. bei Minute 21.36.

²²³ 21. Zwischentitel, ca. bei Minute 22.24.

²²⁴ Schlüpmann, Heide, Melodrama und soziales Drama im frühen deutschen Kino, In: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.), Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne, München 2002, S. 85

²²⁵ Ebd.

sich selbst gänzlich aufgibt. Der Werbekampagne im Gießener Kinoprogramm nach zu urteilen, gab es aber andere soziale Dramen, denen das Kunststück zwischen Befriedigung der Sensationslust und Darstellung des realistischen Umfelds einer Filmhandlung in kommerzieller Hinsicht besser gelang.

Im Kontrast zur Dramatik der Handlung steht der erfrischende Vorspann, in dem Asta Nielsen als Hoffräulein mit bestickter Kappe vor einer Bühnenleinwand posiert, sich langsam dreht, die rechte Hand am Vorhang, wie um anzuzeigen, dass sie den Zuschauern gleich das Spektakel eröffnet. Nielsen beginnt in Kamerarichtung zu lächeln, was sich zu einem echten Lachen steigert, bevor sich die Darstellerin wieder vom Publikum abwendet.²²⁶ Doppelrollen hingegen waren ein Zeichen mehrerer deutscher Filmstars dieser Zeit²²⁷, wie am Beispiel ENGELEIN noch aufgezeigt werden soll (Kap. 4.1.5).

4.1.3 Die Sünden der Väter, Mimisches Drama, D 1912

Produktion: Deutsche Bioscop GmbH, Berlin, für Projektions AG „Union“ (PAGU), Frankfurt am Main; Uraufführung: 28. Februar 1913; Zensur: 28. Januar 1913. Berlin, Jugendverbot; Buch, Regie: Urban Gad; Länge: 3 Akte 911m; Siebter Film der Asta Nielsen/Urban Gad-Serie 1912/1913. Fragment.²²⁸

Wie schon das vorangegangene Drama DIE ARME JENNY folgt auch diese mimische Erzählung einem zeitgenössischen dramaturgischen Schema: Eine Frau entflieht ihrem Alltag und folgt dabei ihren Leidenschaften und Sehnsüchten, will heißen „ihrem Glücksbegehren“, was sie nicht mehr an ihren Ausgangspunkt, respektive „in den ebenso bergenden wie beklemmenden Schutzraum und >Frieden< der wohlbestellten Familie“, zurückkehren lässt.²²⁹ DIE SÜNDEN DER VÄTER thematisiert das Verhältnis vom Film zur bildenden Kunst des Jugendstils und Naturalismus. Aus der weiblichen Umkehr-Perspektive wird ein Beitrag zum Thema Maler und Modell gegeben. Dabei verrät schon der Bezug auf die Malerei als visuelles Medium der bürgerlichen Kunst eine gewisse Radikalität des Films,²³⁰ der mit

²²⁶ Vgl. hierzu die Ansätze zur Ironie in Niensens „Darstellung kläglicher Frauenfiguren“ bei Hampicke, Evelyn, Die Suffragette- Asta Nielsen und ihre Kleider. Gedanken zu einem Filmfragment, in: KINtop 3 Oskar Messter. Erfinder und Geschäftsmann (1994), S.170

²²⁷ Vgl. Müller, Corinna, Vom Stummfilm zum Tonfilm, München 2003, S.167

²²⁸ Gramann, Karola/Schlüpmann, Heide, Sprache der Liebe. Asta Nielsen, ihre Filme, ihr Kino 1910-1933, Wien 2007, S. 29

²²⁹ Koebner, Thomas, Lehrjahre im Kino. Schriften zum Film, St. Augustin 1997, S.72f.

²³⁰ Schlüpmann, Heide, Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos, Basel 1990, S.100

Hilfe einer weiblichen Hauptfigur patriarchale Gewohnheiten anprangert. Aus der Perspektive des neuen Massenmediums und jener des Schauobjekts Asta Nielsen kritisiert der Film die Herrschaftsverhältnisse in der traditionellen Kunst,²³¹ die die Frau zum unmündigen Objekt der Begierde macht. „Eine in Aufbau sowie Durchführung gute Idee. [...] Das Stück bringt uns aus dem sozialen Elend der Dachkammer, hinüber in das Atelier des raffinierten Malers, der vor nichts zurückschreckt, um sein einmal begonnenes Bild „Das Elend“ personifizierend zu Ende zu führen.“²³²

In der Exposition wirkt die Protagonistin Hanna schüchtern, wenn sie sich mit enggeflochtenem Zopf und weißem Kleid als Modell im Atelier des Professor Harlow vorstellt. Sie bekommt die Anstellung und zeigt sich in der nächsten Szene in ein langes Kleid und Tuch gehüllt, dabei stets bemüht, ihre Schulter bedeckt zu halten, sich also nicht noch mehr zu entblößen. „Die Selbstverständlichkeit und Häufigkeit, mit der sie den Sitz dieser bedeckenden Tücher korrigiert, lassen darauf schließen, daß es der Rollenfigur nicht darauf ankommt, eine erotische Wirkung hervorzurufen“²³³, allerdings verlangt die Aufgabe als Modell der Filmheldin einen gewissen Grad an Exhibitionismus ab, da sie ihren Körper für die Kunst gibt. Die Ansicht, Hanna wolle vorgeben, sich ihrer neuen Umgebung bereits angepasst zu haben²³⁴, scheint vorschnell getroffen. Erst nach einer Weile lockert sich ihre Stimmung in Gegenwart des jungen Malerlehrlings Marten. Sie flirtet und vergisst sogar ihre anfängliche Abneigung gegen den Alkohol, von dem ihr Vater abhängig ist.

Zunächst lässt sich das Mädchen nur zaghaft auf die Neigungen der Künstler ein, die kreative Arbeit mit einem „Gläschen“ zu unterstützen. Doch Martens Aura, die er bewusst ausspielt, hat eine magnetische Wirkung auf Hanna und die Versuchung, Teil des illustren Kreises zu werden, ist offenbar zu groß. Das soziale Drama hat hier die Funktion, aus der Sicht der Schauspielerin die Unterdrückung des weiblichen Geschlechts aufzuzeigen.²³⁵ Die Männer des Ateliers belächeln die Bescheidenheit Hannas, die das Rampenlicht aus ihrem einfachen Leben nicht kennt. Das Publikum hat Teil an einer Feuerprobe im neuen Beruf. Hanna möchte gefallen und lässt gegen ihren Willen und ihre solide Erziehung zu, dass der nach Verehrung heischende Nachwuchsmaler sie plump und ungefragt auf seinen Schoß zieht und damit verdeutlicht, wie wenig Respekt er einer jungen Frau zollt. Die Muse ist zu solch differenzierten Überlegungen bedauerlicher Weise nicht mehr fähig, sondern von der Illusion

²³¹ Ebd., S.101

²³² Erste Internationale Film-Zeitung, Nr.10, 08.03.1913, S.44 (Quelle: DIF Frankfurt)

²³³ Koebner 1997b, S.112

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Schlüppmann 1990, S.20

um ihre Wichtigkeit für das Kunstprojekt geblendet, während Marten schrittweise seine Macht über sein gehöriges Opfer ausspielt. Kasten beschreibt diesbezüglich Merkmale der Melodramen und Sittenfilme, die auf die Entwicklung der hiesigen Hauptfigur angewandt werden können: „Die freie Moral und Klassenlosigkeit [...] bringen Leid und Elend“, denn „nur der Mittelweg gesitteter bürgerlicher Beziehungsformen mit ihrem gemäßigten Temperament – einem Lebensentwurf, den aufbrechende Frauen verlassen wollen – vermeidet die existentielle Gefährdung“²³⁶.

Erst als Hanna einen Handkuss nicht abwehrt, ist die Reaktion ein stürmischer Kuss vom Maler, welcher der Protagonistin einen kleinen Einblick in ihren Kleinmädchentraum gewährt. Das Aschenputtel hat ihren Prinzen für eine Sekunde gefunden. Doch innerlich kämpfen die Widersprüche gegeneinander. Das Statussymbol der Muse verspricht ein Abenteuer mit einem begehrenswerten, weil erfolgreichen Mann, doch gerade deshalb muss sich diese unwirkliche Situation für die Protagonistin wie ein Entrücken aus ihrer bekannten Welt anfühlen. Mit Hilfe der weiblichen Erzählperspektive, die das Spiel der Nielsen forciert, transportiert der Film das zeitgenössische Bild der Frau.²³⁷

Aus Hannas Sicht, die konsequent den weiblichen Blick verfolgt, ist Martens Handlung ein Übergriff auf die weibliche Intimsphäre und so fühlt sich auch das weibliche Kinopublikum vom Realismus der Darstellung überrumpelt. Der weibliche Blick deckt die Missbilligung der Frau durch das männliche Geschlecht auf. Marten bricht ein Tabu, indem er Hannas Intimsphäre ungefragt überschreitet. Allerdings folgt er damit nur einer Tradition typischer Maler, die ihre Muse auf allen Ebenen auskosten.

Durch seine Willensstärke und die übermittelte Autorität gewinnt er Hannas ungeteilte Aufmerksamkeit. Sie ist seine Gespielin und muss nach seinen Interessen funktionieren. Als Professor Harlow mit seinem plötzlichen Eintreten die intime Situation unterbricht, sitzt die Protagonistin starr wie eine Puppe auf dem Modellstuhl. So deplatziert die Figur Hanna in diesem Moment wirkt, so surreal erschien zuvor der durch den groben Kuss initiierte Ausflug in ihre Traumwelt. In den Filmen dänischer Regisseure gewann der Kuss gemäß Patalas „eine für die Zeit unerhörte sinnliche Deutlichkeit“²³⁸.

Am Beispiel der Hanna markiert der stürmische Kuss den Beginn der weiblichen Gefügigkeit. Für die Arbeit an einem bedeutenden Gemälde muss die Protagonistin dem Maler blind

²³⁶ Kasten, Jürgen, „Weg von der eingefrorenen Leiblichkeit. Vom Kampf zwischen Sozialnorm und sinnlichen Instinkten“, in: Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang (u.a.), *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-Dänische Filmbeziehungen 1910-1930*, München 1994, S.70/72

²³⁷ Schlüpman 1990, S.21f.

²³⁸ Gregor, Ulrich/Patalas, Enno, *Geschichte des Films*, München 1973, S.27

gehörig sein. Eine Zusammenfassung des Films schreibt über die „Ausbeutung des pittoresken Elends und das kalte Kalkül des Mannes.“²³⁹

Das Atelier fungiert im Film als Teil der Traumwelt. Hanna entwickelt starke Gefühle für ihren Arbeitgeber und möchte ihre Liebelei unter dem Deckmantel des Modellstehens auch außerhalb der Arbeitszeiten ausleben. Im realen Leben gibt es ihren Freund Hans Braun, der als moralischer Berichterstatter auftritt und Hannas Vater, den alten Meyer, über das neue Künstlerleben dessen Tochter aufklärt.

Hier kann der in Kapitel 2.1 aufgeworfene Begriff des „Komplizen“ Verwendung finden. Die Figur des Hans, der Hannas Verbindung zur proletarischen Gesellschaftsschicht darstellt, fungiert als Kommunikationsstütze für das Kinopublikum. Hans versucht von seiner Eifersucht auf Marten abzulenken, indem er über Hannas Vater den Rückzug der Protagonistin aus der „gefährlichen Welt“ der Bildenden Kunst zu erwirken versucht. Auf diese Weise verdeutlicht er den Zuschauern den „Blick unter die Decke der gesellschaftlichen Ordnung“, die der Film erlaubt.²⁴⁰

Innerhalb der heimischen vier Wände wird eine angeregte Diskussion entfacht, wobei der Vater versucht, Hanna an ihre Wurzeln zu erinnern. Doch das Modell ist bereits blind vor Sehnsucht nach dem bindungsunwilligen Maler. Gemäß Schlüpmanns Theorie ist es im sozialen Drama das weibliche Subjekt, hier Hanna, das die „Entscheidung zwischen Lust und Pflicht“ trifft. Allerdings bleibt die weibliche Erzählperspektive auf einen bestimmten Rahmen beschränkt, denn das Drama vertritt in den 1910er Jahren „den männlichen Blick im Kino der Attraktionen“²⁴¹. Allein das patriarchal gelenkte Milieu, dem Hanna sich aussetzt, verdeutlicht den Tenor des Films. Die damit verbundene „Tragödie“, der die Protagonistin zum Opfer fällt, beschreibt Koebner sehr konkret: „Sie hat den jungen hoffnungsvollen Künstler zu lieben begonnen, eine Liebe, die zweifellos mit dem sozialen Blick nach oben verbunden ist, auch mit der Hoffnung, aus der Dachstubenexistenz herausgehoben zu werden“ und somit ihr tatsächliches Dasein an jenes der „Kunstfigur“ anzugleichen.²⁴²

Hanna kann nicht wahrnehmen, dass sie lediglich für das Gemälde „benutzt“ wurde und nun in ihre proletarische Herkunft zurückkehren soll.²⁴³ Marten versucht von seiner Verehrerin unbemerkt nach Italien zu fahren, doch Hanna wird seiner Heimlichtuerei gewahr und stellt Besitzansprüche, die nicht nur dem Maler unpassend erscheinen. Der Bogen der Gepflogenheiten wird aber erst durch das Aufsuchen des Professors überspannt, der seinem

²³⁹ „Die Sünden der Väter“, Filmpodium, Zürich, November/Dezember 1994 (Quelle: DIF Frankfurt)

²⁴⁰ Vgl. hierzu Schlüpmann 1990, S.55

²⁴¹ Ebd., S.82

²⁴² Koebner 1997b, S.112

²⁴³ Schlüpmann 1990, S.104

Zögling ein Stipendium im Land der klassischen Bildungsreise besorgt hatte. Die Protagonistin stellt diesen respekteinflößenden Herrn des hohen Bildungsbürgertums trotzig zur Rede, wobei sie ihm sogar vorwirft, Schuld an der Trennung zu ihrem Geliebten zu haben. Hanna verkennt deutlich die reale Situation, überschreitet eine Grenze des Respekts und des gesellschaftlich verankerten Autoritätsbewusstseins. Der Fokus von Professor Harlow, Inbegriff des patriarchalen Oberhaupts, liegt auf der Karriere seines besten Malschülers. Verständnis für Gefühlsausbrüche zeigt er nicht. Um der Auseinandersetzung mit Hannas emotionalem Ausbruch zu entgehen, entlohnt sie der Professor mit einem Scheck und bietet finanzielle Hilfe an. So findet sich die Hauptfigur als Dienstmädchen im Professorenhaus wieder, was sich als folgenschwerer Fehler herausstellt.

Statt mit dem Kapitel ihrer unglücklichen Liebe abzuschließen, löst sich Hanna nicht vom sozialen Umfeld des Malers. Es wäre eine Möglichkeit gewesen, die Beziehung zu Hans wieder aufleben zu lassen und sich selbstbestimmt eine neue Anstellung zu suchen. Mit der Entscheidung aber, im Dienste Harlows und dessen Tochter Fanny zu stehen, erhält Hanna ihre fremdbestimmte Lebenssituation aufrecht. Die Anstellung zielte darauf, Hanna von ihrem Liebeskummer abzulenken, doch so verkehrt sie mit der späteren Ehefrau des Mannes, der sie emotional von sich abhängig gemacht hat. Unglücklich sitzt sie eines Abends in einer Kneipe, raucht und trinkt wie ihr Vater und zeigt keine Spur von der Lebensfreude, die ihr anfangs im Atelier anzumerken war. Marten ist in die Heimat zurück gekehrt. „Auf der Suche nach einem Prototyp, den er für sein Bild »Elend der Hoffnungslosen« gebrauchen kann“, trifft er in der Kaschemme auf Hanna. Sie lacht ihn spöttisch aus und begibt sich gleichzeitig auf eine erniedrigende Ebene, indem sie ihn um Geld fragt. Sie „lehnt sich an den Tisch, stützt die Hand hinter sich auf die Tischkante, eine Körperspannung, die fast herausfordernd und drohend wirkt“²⁴⁴. Schlüpmann urteilt, Hanna habe in der zweiten Begegnung mit Marten mehr denn je weiblichen Stolz, da sie selbst es ist, die Kleidung und Pose vorgibt²⁴⁵ und nicht in den Räumen des Ateliers - dem Revier des Malers- an ein Kostüm gebunden ist. Nun sieht der Künstler jedoch gerade in ihrer bescheidenen Kleidung und der heruntergekommenen Aura seines Modells Potential für sein großes Projekt. Was bei der Protagonistin alte Erinnerungen und Leidenschaft aufleben lässt, sieht der Maler selbst professionell. Er plant ein Bild vollkommenen Leids zu produzieren. Hannas Miene zeigt auch unvermittelt blankes

²⁴⁴ Koebner 1997b, S.113

²⁴⁵ Schlüpmann 1990, S.104

Entsetzen, ihrer überwunden geglaubten Gefühle gewahr werdend. Die Realisierung des Gemäldes soll schließlich zu ihrem seelischen Untergang führen.

Als das Projekt zur Hälfte umgesetzt ist, verändert sich allerdings Hannas Ausdruck. In den Räumen des Ateliers, die ihr einst den Eindruck vermittelten, ihr Leben positiv zu verändern, kann sich die Hauptfigur entspannen und beginnt erneut mit dem Aufbau ihrer Illusionswelt. Hier „verliert die »Hoffnungslose« allmählich ihren Elendscharakter“²⁴⁶, was dem Maler nicht entgeht. Hannas verzweifelte Hoffnung auf eine Liebesbeziehung mit Marten geht sogar so weit, dass sie Hans von ihrem wiedergefunden Glück erzählt, der diese Nachricht mit einem erzwungenen Kuss quittiert. Der „Komplize“ des Publikums bemüht sich weiterhin darum, Hanna auf den „richtigen Pfad“ zurück zu bringen. Als er sogar versucht, sich und Hanna in der Öffentlichkeit als Paar darzustellen, wehrt sich die junge Frau jedoch hastig gegen diese Zwangsjacke der Beziehung. In Erwartung eines besseren Lebens nimmt sie irrationale Handlungen und eine stark eingeschränkte Sichtweise auf Marten und die Gesamtsituation an. Professorientochter Fanny aber ahnt nichts von Hannas Liebe zum jungen Maler, der inzwischen standesgemäß um ihre Hand angehalten hat. So lädt Fanny das vermeintliche Paar Braun zu sich nach Hause ein, wo sich ausgerechnet Marten aufhält, um den Professor über den Stillstand an seinem Hauptwerk zu informieren. „Große Aufmerksamkeit schenkt[Gad auch hier] den Auftritten und Abgängen der Personen, mit denen er das Bild konsequent dynamisch gestaltet[.]“²⁴⁷

Hanna scheitert an der Gratwanderung, freundlich zu lächeln, ihre Anziehungskraft zu Marten zu überspielen und diesem gleichzeitig zu vermitteln, dass sie nicht mit Hans liiert ist, um sich ihre Chancen bei dem jungen Maler nicht zu verspielen. Chancen, die sie realistisch nicht hat, was die selbstquälerische Lage Hannas in dieser Situation forciert. Marten hingegen erscheint sein Modell zu lebendig, weshalb er die Fertigstellung seines Gemäldes gefährdet sieht. „Das glücksverklärte Antlitz des Modells droht das Gelingen des Werks in Frage zu stellen“²⁴⁸, beobachtet Schlüpmann. Etwas mehr Heiterkeit als in der Kneipenszene erzeugt das Auftreten der Protagonistin im Professorengarten durchaus, nicht aber durch die suggerierte Partnerschaft mit Hans, sondern die vermeintlich wiedergewonnene Nähe zu ihrem Künstleridol. Die Feststellung, Hannas Sichtweise auf Marten sei eine idealisierte, trifft es demnach. An dieser Szene kann erneut sehr gut die Theorie vom männlichen und weiblichen

²⁴⁶ Koebner 1997b, S.113

²⁴⁷ Bergstrom 2002, S.162

²⁴⁸ Schlüpmann 1990, S.106

Blick nachvollzogen werden. Die Erzählung steht auf der Seite des weiblichen Modells und folgt ihrer Geschichte. Zwischen dem provokativen Spiel Asta Niensens und dem Gemälde, das diesem Leben einen Rahmen geben will, entsteht eine enorme Spannung.²⁴⁹

Außer dem schauspielerischen Virtuositentum wird in einer zeitgenössischen Kritik besonders Gads Inszenierungskunst gelobt: „Der Autor ist nicht mit dem Reklameklischier des Prospektes zu identifizieren. Abgesehen davon, daß ich Gad für geschmackvoll genug halte, die Lobeselogen des Anonymus für geschmacklos zu finden[...], so bringt Gad doch etwas ganz anderes, als die Beschreibung uns verheißt.“ Was der Autor biete, sei das Bessere.²⁵⁰

Der weibliche Blick auf das männliche Geschlecht wird in diesem Film gegen die Widerstände der Gesellschaft verteidigt und „entwickelt konsequent die emanzipatorischen Implikate der Form des sozialen Dramas“²⁵¹. Die Darstellerin nimmt in ihrem Spiel die Schaustellungskunst des frühen Kinos der Attraktionen auf, indem sie sich zum „Objekt des Voyeurismus“ macht, worin die Verwandtschaft zu den pikanten Herrenfilmen gesehen werden kann.²⁵² Den „voyeuristisch besitzergreifenden männlichen Blick“ übernimmt dabei die Kamera.²⁵³

Neben dem klassischen Gemälde verkörpert Asta Nielsen im Film eine bewegte Leinwand, die ihr weibliches Geschlecht mitteilt.²⁵⁴ Das Gemälde, hier ein weibliches Porträt, fungiert in Gads Kinodrama als Spannung erzeugender Gegenstand, denn in ihm wird die patriarchale Vorgeschichte reflektiert. Das alte Motiv von Maler und Modell, ein Exempel auch für die feministische Diskussion geschlechtsspezifischer Blickorganisation. Die patriarchale Weltordnung wird als eine die Entwicklung des Kinos überschattende Geschichte der bürgerlichen bildenden Kunst deutlich, die es aufzuheben gilt.²⁵⁵ Die Heldin gibt nie auf, sondern passt sich vielmehr mit ihrer Kleidung und den Gebärden jeweils anderen Umgebungen an.²⁵⁶ Das Festhalten an der Illusion einer Liaison zu dem jungen Maler jedoch bedeutet hier ihre Selbstaufgabe. Der männliche Blick zeigt sich in Form der männlichen Hauptfigur, der sein Modell in Szene setzt und ihre Seele rücksichtslos öffentlich zur Schau stellt. Um sein Ziel des perfekten Gemäldes einer im Elend versinkenden Frau zu erreichen, greift Marten zu rabiaten Mitteln und zwingt Hanna wieder zum Alkoholkonsum.

²⁴⁹ Schlüpmann 1990, S.102

²⁵⁰ Réno, Paul, „Deutsche Kinodramen“, in: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr.11, 15.03.1913 (DIF Frankfurt)

²⁵¹ Schlüpmann 1990, S.100

²⁵² Ebd., S.81

²⁵³ Ebd., S.84

²⁵⁴ Ebd., S.103

²⁵⁵ Ebd., S.100

²⁵⁶ Ebd., S.104

Der Künstler verhält sich „so zynisch, wie Artisten es sein können im Umgang mit ihnen ausgelieferten Menschen, die sie als Material behandeln.“²⁵⁷ In der ersten Ateliersphase hatte die weibliche Hauptfigur den Alkohol genutzt, um ihre innere Anspannung in einem fremden Umfeld abzubauen und sich als Teil einer Szene zu fühlen, nun allerdings ergötzt sich der junge Maler daran, sein Modell gefügig zu machen. Obszön greift er ihr an die Brust und beginnt, Hannas Seele weiter zu zerstören. Unverhohlen wird hier sexuelle Ausbeutung der Kunst wegen gezeigt. Ohne Rücksicht auf die Persönlichkeit seines Modells will Marten bei diesem einen hoffnungslosen Gesichtsausdruck erzwingen und Hanna lässt seine berechnende körperliche Attacke über sich ergehen. Damit ist das Drama auch eine Kritik des Naturalismus als „Verkunstung“ des Elends, wie Schlüpmann herausstellt.²⁵⁸ „Er gibt ihr etwas zu trinken (Wein?), er küßt sie, er streichelt sie, bis die Verstörung, der Zwiespalt der Gefühle, das Gegeneinander von Hoffnungsschimmer und Trauer des Ausdruck ihres Gesichts bestimmen.“²⁵⁹

Weil dem Publikum ein Gegensatz zwischen Kunst, in Form der Herrscherin im Bild, und der Nichtachtung der Frau im Leben vorgespielt wird, fragt Schlüpmann auch danach, wer oder was sich am Ende des Dramas durchsetzen wird. Der Maler ist Mitproduzent des weiblichen Elends²⁶⁰ und kurz vor der Fertigstellung des Porträts gehorcht Hanna ihrem Gebieter apathisch. Mit leeren Augen, willenlos, begibt sie sich buchstäblich in die Hände des Künstlers und lässt sich von ihm in die richtige Pose setzen. Mittlerweile hat sich auch Hans von seiner Freundin abgewandt, die sich einer großen Einsamkeit gegenüber sieht. Die Brutalität des Malers wird einmal mehr an seinem grenzenlosen Stolz über sein Gemälde der gebrochenen weiblichen Seele offensichtlich. Doch ein letzter innerer Trieb gegen die Ausbeutung durch den männlichen Machthaber bewegt Hanna dazu, ihrer Enttäuschung Ausdruck zu verleihen.

Koebner beschreibt die Sprunghaftigkeit der Rollenentwicklung dieses Kinodramas. Die „junge Frau aus der Unterschicht gerät in die Künstlergesellschaft [wo sie bedauerlicherweise die] Aufmerksamkeit, die sie erregt“ auf sich bezieht, statt „auf ihre Fähigkeit [...] Modell zu stehen [...], denn zweifellos dient eine Szene zu Beginn dazu, die Attraktivität der vom häßlichen Entlein zum schönen Schwan verwandelten Asta [Hanna] für die gesamte Malklasse demonstrativ vor Augen zu führen.“²⁶¹ Im weiteren Verlauf wird sie zurück in ihre alte Umgebung gedrängt, findet als Dienstmädchen noch einmal zurück „in das

²⁵⁷ Koebner 1997b, S.113

²⁵⁸ Schlüpmann 1990, S.106

²⁵⁹ Koebner 1997b, S.113

²⁶⁰ Schlüpmann 1990, S.105-107

²⁶¹ Koebner 1997b, S.113f.

großbürgerliche Haus des Malerprofessors“, um anschließend noch tiefer zu stürzen. Aus der „Unterwelt“ holt sie ein zweites Mal der begehrte Maler und „am Ende rebelliert sie gegen die Willkürherrschaft des Künstlers über sein bis dahin allzu willfähiges Objekt.“²⁶² Vor den entsetzten Augen der Professorenfamilie und Marten zerreißt die Protagonistin ihr Porträt. Ihre letzte Kraft bündelt sie für die Zerstörung des Kunstwerks und damit auch der Existenz des Malers, denn von dem Bild des Elends hatte sich Marten großen beruflichen Erfolg erhofft. Doch was erreicht Hanna tatsächlich mit ihrer Affekthandlung? Zerstört sie ihr leidendes Ich, das nur mehr als Spielfigur für das Gemälde ihres Peinigers diente? Oder ist es ein Versuch, ihren eigenen unglücklichen Ausdruck vergessen zu machen, um jenen Lebensabschnitt zu beenden, der von Manipulation und Selbstaufgabe bestimmt war?

Erst die Extremsituation, das vollkommene Ausgeliefertsein an den Maler und dessen erbarmungslose öffentliche Entblößung ihrer Person, ruft in der Filmheldin eine aktive Wut und ungeahnte Stärke hervor, um sich als Mensch zu behaupten, dem Respekt gebührt. Das Auslöschen der düsteren Phase ihrer Vergangenheit kann einerseits als ein naiver Beitrag gedeutet werden, einen Schmerz aufzuheben, der sich längst tief in die Seele der weiblichen Hauptfigur eingegraben und Konsequenzen gefordert hat, die nicht mehr revidierbar sind. Ihr Partner hat sie verlassen, sie steht wieder alleine da und muss lernen, einige Enttäuschungen zu verarbeiten. Im sozialen Umfeld der Protagonistin wird keine Freundin oder vertraute Person erwähnt. Einmal sieht das Publikum sie mit ihrem Vater in einer Kneipe sitzen, aber nur, um sich zu betrinken, nicht um ein vernünftiges Gespräch zu führen.

Eine Mutterfigur scheint nicht zu existieren. Aus einer solch haltlosen Lebenssituation – der Vater ein Trinker, der Dauerfreund ein geduldeter schaler Mann – ist Hannas Faszination am Künstlerleben nachvollziehbar. Beim ersten Feierabenddrink mit den Angestellten des Ateliers ist ihr das ungewohnte Gefühl, Interesse und Aufmerksamkeit durch fremde Menschen zu erfahren, deutlich anzusehen. Letztendlich zeigt das Drama von Urban Gad allerdings einen weiblichen Kampf um Anerkennung und Wertschätzung in der patriarchal geführten Gesellschaft. „Das >Lockbild der großen Passion< lässt sie [die weibliche Hauptfigur] soziale Hemmungen überwinden.“

²⁶² Ebd., S.114

Eine Rückkehr in die ursprüngliche Gesellschaft, von der sie sich durch ihren Kampf um Selbstbestimmung ausgestoßen sieht, „ist nur in der komödiantischen Version dieses Themas möglich wie in `Vordertreppe und Hintertreppe` (...)“²⁶³ (Kap. 4.1.6).

4.1.4 Die Suffragette, Drama/Mimisches Schauspiel, D 1913

Produktion: Projektions AG „Union“ (PAGU), Berlin; Uraufführung: 12.9.1913, Berlin; Zensur: 2.9.1913, Berlin, Jugendverbot; Buch, Regie: Urban Gad; Länge: 5 Akte, 1878 m; Erster Film der Asta Nielsen/Urban Gad-Serie 1913/14²⁶⁴

Nach Jahren im Pensionat kehrt das sonnige Wesen Nelly zurück ins Elternhaus, wo sie nur mehr den Vater, einen wohlhabenden Londoner Mann²⁶⁵, antrifft. „In dem überschwänglichen Gefühl langaufgesparter Sehnsucht, mit dem sie ihren Vater förmlich überschüttet, vermisst das schöne, groß und stark gewordene Mädchen doch eins, und das ist die Mutter“²⁶⁶, die ihren Ehemann inzwischen verlassen hat. Die verspielte junge Frau ist Mittelpunkt im Haus und wird von einigen jungen Herren umschwärmt, die Nelly allerdings nicht interessieren. Als wesentliche Frage kristallisiert sich für die Protagonistin vielmehr schnell heraus, welche Position sie im Elternhaus und in der sozialen Rangordnung einnehmen will und kann.

In einer Parallelmontage wird Lord Ascue präsentiert, der die Schlacht gegen die Suffragetten vorbereitet. Gleich im Vorspann des Films wird so der Hauptkonflikt der Protagonistin, die Entscheidung zwischen Emanzipation und Tradition, mit Lord Ascue in wechselnden Großaufnahmen in besonderer Weise eingeführt. Auf das Kinopublikum wartet wieder ein weiblicher Kampf zwischen Gefühl und Verstand. Bald stellt sich heraus, dass sich Nellys Mutter von Mr Panburne getrennt hat, um sich der rebellischen Emanzipationsbewegung der Suffragetten anzuschließen. „Suffragette“ leitet sich von dem englischen Wort „suffrage“ (lat. suffragium; Stimmrecht, bzw. Wahlrecht) ab. Genannt wurden so die mehr oder weniger organisierten, teils radikalen Frauenrechtlerinnen in England und den USA vor 1914, die für das Allgemeinwahlrecht der weiblichen Bevölkerung eintraten.²⁶⁷

²⁶³ Ebd., S.73

²⁶⁴ Gramann/Schlüpmann 2009, S.125

²⁶⁵ *Union-Theater-Zeitung* (im Folgenden zitiert: UTZ), Nr. 38, 19.9.1913, S. 3

²⁶⁶ *Illustrierte Kino-Woche* (im Folgenden zitiert: IFW), Nr. 16, ohne Datum, 1913, S. 194

²⁶⁷ Vgl. u.a. Kasten 1994, S.65; Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden, Band 21, 19. völlig neu bearbeitete Auflage, Mannheim 1993, S.456

Die Suffragetten-Bewegung wurde dabei überwiegend von Frauen aus dem Bürgertum getragen.²⁶⁸ Mrs Panburne ist mittlerweile der tonangebende Kopf dieser Gruppe kämpfender Frauen.

Nelly wendet sich in der Folge kurzzeitig vom Vater, gleichzeitig Symbol des Patriarchats, ab und geht zur Mutter, unter dem Vorwand, sich ebenso für die Politik der Suffragetten zu interessieren. Wie sich später herausstellen wird, wendet sich die Heldin des Dramas auf diese Weise –vorerst- dem Gegenpol ihres zukünftigen Ehemanns zu. Das Besondere an Nelly ist ihre Existenz zwischen dem getrenntlebenden Elternpaar, was eine gewisse Zerrissenheit ihrer eigenen Persönlichkeit evoziert. Der Aufenthalt im Internat verlangt dem Mädchen eine Unterordnung an ein bestehendes System ab, sicher zahlreichen Regeln inklusive. Nun sieht sich zwischen zwei sehr verschiedenartigen Lebensweisen positioniert, die noch dazu von ihren beiden Eltern personifiziert werden.

Der Film beginnt an einem wesentlichen Entscheidungspunkt in der individuellen Entwicklung der Heldin. Es ist zwar ein logischer Schritt, nach Beendigung der Schulzeit zum Elternhaus zurück zu kehren, doch da die Mutter den Vater mittlerweile verlassen hat, muss Nelly sich für einen der beiden Erziehungsberechtigten entscheiden. So begibt sich die Tochter, der Wut des Vaters zum Trotz, auf die Suche nach ihrer Mutter. Nelly wird als selbstbewusste Frau etabliert, die offensichtlich stark genug ist, ihren persönlichen Neigungen zu folgen, auch wenn das vorläufig den Bruch mit dem Vater bedeutet. Dass Nellys Selbstbewusstsein mit einer gewissen Ausstrahlungskraft einhergeht, zeigt sich zum Beispiel an den beiden Nichten der Filmheldin, die bei deren Abreise sichtlich um die Aufmerksamkeit der Tante bemüht sind, welche hoch zu Ross zum Abschied winkt, während ihr Schleier im Wind weht. Die Untersicht der Kamera ruft das Bild einer unnahbaren, unerreichbaren Führerin hervor, wenn Nelly nach den Händen ihrer bewundernden Nichten greift. „Jedwede Abweichung des Kippwinkels produziert ein Bild, das einer alltäglichen Erfahrung widerspricht und somit das Bild allgemein verfremdet, destabilisiert.“²⁶⁹ Tom Preiss beschreibt Asta Nielsen in ihrer hiesigen Rolle ebenso als „gestisch durchaus [...] selbstbewusste und souveräne Frau“²⁷⁰, welche ihre Situation beherrscht. Beherrschen wird

²⁶⁸ Hampicke 1994, S.165f.

²⁶⁹ Vgl. Borstnar, Nils/Pabst, Eckhardt, u.a. (Hg.), Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz 2002, S. 94: „Aufsichten implizieren u.U. eine »Unterlegenheit« des abgebildeten Objektes, wohingegen Untersichten eine gewisse Größe oder Dominanz des Motivs anzeigen können.“

⁶ Preiss, Tom, Asta Nielsen – das wilde Unkraut, In: Hicketier, Knut (Hg.), Grenzgänger zwischen Theater und Kino. Schauspielerporträts aus dem Berlin der zwanziger Jahre“, Berlin 1986, S. 47

ihre Rolle als Frau in konventionellen Strukturen schließlich allerdings derjenige, der zu Filmbeginn noch ihr größter Gegensatz zu sein scheint. Auch stellt sich die Frage, ob die Reserviertheit des Vaters bei Nellys Abreise nicht schon als Vorwegnahme der persönlichen Entwicklung der Heldin interpretiert werden kann. Werden Nellys Beweggründe für das Interesse am Lebensinhalt der Mutter nüchtern betrachtet, folgt die Mutmaßung, dass es sich bei der Protagonistin um eine junge Frau handelt, die ihre Position im Leben noch nicht gefunden hat, und diese hofft, durch Ausprobieren zu finden.

Für Politik hat sie sich vermutlich bislang nicht interessiert und mit der Trennung der Eltern wird sie vor die mannigfaltigen Möglichkeiten gestellt, die das Leben bietet. Es ist der Beginn einer Reise nach den eigenen Neigungen, nach dem Lebenssinn. Es bleibt dahin gestellt, ob Mr Panburne nicht schon damit rechnet, seine Tochter nach einer Odyssee mit den Suffragetten als nestsuchendes Töchterlein wiederzusehen. In jedem Fall sind es nicht die Männer, die im Drama Gefühl zeigen. Die von Gad gestrickte Geschichte ist facettenreicher als sie nach erstmaligem Sichten wirkt.

Mit enger weißer Bluse bekleidet, eine kurze schwarze Krawatte um den Hals gebunden, vermittelt Nelly bei Ankunft im Hauptquartier der Suffragetten absolute Souveränität. Zur Begrüßung küsst sie der Mutter auf den Kopf, was eine gewisse Verehrung der Erfahrenen ausdrückt. Mrs Panburne wirkt zunächst apathisch und so kann Nellys Ankunft als Turning Point in der Handlung gesehen werden. Die Fusion von Mutter und Tochter, alter Erfahrung und junger Dynamik, kann die politische Bewegung erfrischen, aber auch zerstören, wenn die beiden Hauptfiguren unterschiedliche Ziele verfolgen. Unmittelbar kommt jedoch der große Konflikt zwischen Matriarchat und Patriarchat bei Mutter und Tochter zur Diskussion, wobei sich Mrs Panburne mit überschwänglichen Gesten darum bemüht zeigt, ihre Tochter vom Kampf um die Emanzipation zu überzeugen. Dabei sitzt Nelly auf dem Schoß ihrer Mutter, die ihrem Kind die Welt erklären will.

Wie schon zu Filmbeginn deutlich wird, genießt die Protagonistin ihre Rolle als Mittelpunkt und zeigt schließlich auch unter den Emanzen fieberhaften Elan, die eigene Mutter vom Thron zu stoßen, statt sich mit den politischen Umständen und Zielen ernsthaft auseinander zu setzen und als Teammitglied zu fungieren. Der Zwischentitel „Mrs. Panburne benutzt den Ueberbegriff ihres Mannes, um Nelly für die Frauen-Emanzipation zu gewinnen“²⁷¹ ist wohl so zu verstehen, dass die Mutter das patriarchale System zwangsläufig als negativ für die Frauen der Gesellschaft erklärt, weshalb sie sich auch von ihrem Mann getrennt hat. „Das

²⁷¹ Zwischentitel der Filmkopie des FK615, Universität Siegen, ca. bei Minute 05.12.

soziale Elend soll auf Nelly einwirken²⁷² und so führt das „Haupt der Suffragettenbewegung“, wie sie in einem früheren Zwischentitel bezeichnet wird, ihre Tochter zu den Ärmsten der Stadt in dunkle Dachkammern, was Nelly äußerst unangenehm ist. Sie versucht, Distanz zu jenen aufzubauen, die die Suffragetten mit ihrer Tätigkeit unterstützen wollen, und verschränkt demonstrativ ihre Hände vor den Hüften. Nur zögernd schaut sie sich um, wirft einen stummen Blick auf eines der Kinder – eine Geste, die als Entwicklung erster Muttergefühle gedeutet werden kann.

„Bedenke dass dieser Mann mehr Macht und Recht hat als das klügste und edelste Weib“²⁷³ fasst den Hauptkonflikt der Frauenbewegung in einem simplen Satz zusammen. Während Mrs Panburne ihre Rolle als emanzipierte und unabhängige Frau vollkommen verinnerlicht hat und auslebt, wird Nellys anfängliche Abenteuerlust von der erschreckenden Realität gedämpft. Ein verwöhntes Gör, das von der Erkenntnis, zum Erreichen eines Ziels mitunter aktiv werden zu müssen, abgeschreckt wird. Nelly verkörpert einen Spielball zwischen der traditionellen und der politisch aktiven Frauenrolle, zittert wie eine Kompassnadel zwischen den Polen der Selbst- und der Fremdbestimmung hin und her. Sie ist naiv und sieht sich erstmalig der Wahl gegenüber gestellt, ihr Schicksal selbst zu bestimmen. Die Frage, wie sich die Heldin unter dem Einfluss ihrer Vorbilder und prägender Ereignisse auf ihrem Lebensweg entscheiden wird, bleibt während des gesamten Dramas präsent.

Im Hauptquartier der Suffragetten verhält sich Nelly zunächst noch zurückhaltend, lauscht aufmerksam den Worten ihrer Mutter, die in diesem politischen Milieu eine Vorbildfunktion für alle anwesenden Frauen einnimmt. Weil Nelly in der Halbtotale aufgenommen wird, zeigt die Bildebene offensichtlich, dass die Tochterfigur nicht im Schatten ihrer Erzeugerin verweilen wird.²⁷⁴ Der Zwischentitel „Berauscht von der weiblichen Beredsamkeit willigt Nelly ein, die Feuertaufe der Suffragetten zu empfangen“²⁷⁵ unterstützt diesen Erklärungsversuch. Entschlossen steigt die Heldin auf einen Stuhl und lässt sich - erneut als Mittelpunkt - von der Frauenrunde feiern. Ihr Verlangen nach Bewunderung ist größer als die persönliche Diskrepanz zu der Aggressivität der Emanzipationskämpferinnen. Das Phänomen des Stars ist hier auch Mittel innerhalb der Dramaturgie des Films. Nelly profiliert sich der fehlenden Aufmerksamkeit wegen, was als Ausdruck einer Revolte gegen das Erwachsenwerden verstanden werden kann. In dem trügerischen Glauben, die Tochter habe

²⁷² Zwischentitel der Filmkopie des FK615, Universität Siegen, ca. bei Minute 05.56.

²⁷³ Zwischentitel der Filmkopie des FK615, Universität Siegen, ca. bei Minute 06.44.

²⁷⁴ Vgl. Kameraeinstellung der Filmkopie des FK615, Universität Siegen, ca. bei Minute 07.29.

²⁷⁵ Zwischentitel der Filmkopie des FK615, Universität Siegen, ca. bei Minute 07.31.

eine feste Stellung bezogen, sich auf der „richtigen“ Seite positioniert, ist die Mutter stolz auf Nelly. Ein Hammer dient der Frauenbewegung als Symbol des Freiheitskampfes. Der Freiheit gegenüber den Männern, die das patriarchale System leiten und die Frauen unmündig machen. Theoretisch ist Mrs Panburne weiterhin das Oberhaupt, die den Schlachtplan organisiert, praktisch jedoch gibt sich Nelly alle Mühe, die Anführerin zu sein, und fungiert damit rein äußerlich als unrechtmäßige Erbin der mütterlichen Errungenschaften. Niemals würde sie sich mit kleineren Aufgaben abgeben, die zur Vorbereitung des Attentats auf Lord Ascue nötig sind. Als die Schlüsselfigur Miss Lola Rodrigues auftritt, welche die Suffragetten mit Liebesbriefen Ascues versorgt, um den Feind zu demütigen, sieht sich die Protagonistin direkt siegessicher grinsend dazu befugt, als primäre Instanz einen Mann politisch hohen Ranges zu erpressen, statt diese Aufgabe ihrer Mutter zuzugestehen, die jahrelange Erfahrung mitbringt und die eigentliche Initiatorin der Frauenbewegung ist.

Die Rivalität zwischen Mutter und Tochter ist der Älteren zunächst nur mäßig anzumerken. Sie zögert mit der Übertragung von Verantwortung über das geplante Attentat auf Ascue. Vermutlich tut sich auch schwer damit, ihrer Tochter den Ruhm zu gönnen. Oder ahnt sie die Fragilität ihrer Tochter, die an der Brutalität des Emanzipationskampfes zerbrechen wird? Mrs Panburne zieht eine grimmige Miene als ihre Tochter ihre Ideen zum weiteren Vorgehen äußert und dabei die Aufmerksamkeit der Suffragetten auf sich lenkt. Später bereiten die Panburne-Frauen jedoch gemeinsam Briefe vor, mit deren Hilfe sie sich Zugang zu Lord Ascues Anwesen verschaffen wollen. Die Teamarbeit lässt beide euphorisch werden, wenn auch das gemeinsame Ziel aus unterschiedlichen Motiven heraus verfolgt wird.

Für den Fall, dass sich der Minister nicht erpressen lässt, den Gesetzesentwurf gegen die Suffragetten zurück zu ziehen, soll Nelly eine Bombe zünden. Nur ängstlich nimmt sie diese von ihrer Mutter an, welche damit unwissend ein „hartes Geschoss“ zwischen die Liebenden treibt. Die für das dänische Kinodrama typische Dreieckskonstellation, für gewöhnlich eine erotische zwischen Mann, Ehefrau und Geliebter²⁷⁶, kann hier auf Mutter, Tochter und Minister übertragen werden. Erst im Ministerzimmer erkennt Nelly starr vor Angst, dass der verhasste Staatsmann ihr namenloser Flirt vom einstigen Gartenfest ist, was nur kurz in der Exposition im Zuge der Vorstellung beider Hauptfiguren gezeigt wird. Trotzdem trägt sie die Forderungen der Suffragetten vor, wobei sie in ihrem Hexenkostüm ihre eigentlich damenhafte Seele überdeckt und den gefährlichen Vamp markiert. Das Spiel Nellys um Aufmerksamkeit und Bewunderung kollidiert erneut mit der Realität. Das Klischee der emotionalen Weiblichkeit bedienend, kommt Nellys Ausflug in politische Sphären bei der

²⁷⁶ Gregor/Patalas 1973, 27f.

Begegnung mit dem Mann ihres Herzens zu einem jähen Ende. Die Souveränität des Mannes, der sich vom schwachen Geschlecht nicht unter Druck setzen lässt, imponiert der Protagonistin. Als Ascue auch noch an das Gewissen der jungen Frau appelliert, die sich unrechtmäßiger Mittel bedient, um ihre Rechte durchzusetzen, wird klar, welcher Weg für Nelly bestimmt ist. „[S]ie erkennt in dem Repräsentanten ihres Feindbildes den ebenbürtigen Mann und wird sich des Verlusts der Entscheidungsfreiheit gewahr, den der Emanzipationskampf der Suffragetten für sie mit sich bringt.“²⁷⁷ Während sie der Minister noch verbal herausfordert und ihr die Gelegenheit gibt, die Forderungen der Suffragetten durchzusetzen, begibt sich die einstige Anführerin der Aktion in die Opferrolle und mimt das nestsuchende Kind, das ihr Vater schon bei ihrem Abschied vom Elternhaus in ihr sehen konnte. Auf der Bildebene ist die Machtverteilung klar: sie sitzt vor dem Minister, in dem Versuch, seine Entrüstung zu mildern. Sein Zorn und seine Enttäuschung über Nellys moralisches Fehlverhalten lassen die junge Frau allerdings verzweifeln, als habe ein kleines Mädchen seinen Vater verärgert.

„Es geht um den Entschluß, auf einen Teil ihrer weiblichen Identität, auf ihre Sexualität zu verzichten, es geht um die physische Vernichtung des ebenbürtigen Gegners, der das Format zum ebenbürtigen Partner hätte.“²⁷⁸ Die moderne Frauenemanzipation entfernt sich spürbar aus Nellys Gedankengut. Das Resultat ist die Orientierung an einer neuen Vaterfigur, dem Mann als Zufluchtsort und Aussicht auf eine gemeinsame Familie. Die traditionelle Rollenverteilung gelingt. „Durch die Entscheidung, das Attentat zu verhindern, gewinnt sie [Nelly] das erste Mal wirkliche Autonomie“²⁷⁹, meint Hampicke. Allerdings bedeutet diese Selbstbestimmung nur eine gegenüber der radikalen Mutter, nicht wie beim Thema des Films zunächst vermutete Unabhängigkeit vom männlichen Geschlecht.

Wieder bei der Mutter, schwebt eine schwere Stille im Raum. Mrs Panburne sieht sich damit konfrontiert, ihrer Tochter eigene Erfahrungen zuzugestehen. Die Dramaturgie des Films, nicht zuletzt durch die flirtenden Blicke, die sich das Protagonistenpaar in der Exposition in Parallelmontage zuwirft, sieht nicht den Sieg der klassischen Emanzipation vor, sondern der Liebe und damit verbundenen Loslösung von den Eltern. Das bedeutet die Befreiung der Tochter, die traditionelle Werte für erstrebenswert hält, von der modernen, für die weiblichen Rechte kämpfenden Mutter. Auf dem Zenit ihrer Verzweiflung, die Nielsen für die Kamera mit vollem Eifer tränenreich darstellt, reicht der verloren geglaubte Vater seiner trauernden

²⁷⁷ Hampicke 1994, S.168

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Ebd., S.169

Tochter die Hand und lässt sie endlich wieder das kleine Mädchen sein, das zu überwinden Nelly in die brutale Welt der Emanzen gezogen war. Im hiesigen Drama ist Weiblichkeit mit Emotionalität gleichzusetzen, Männlichkeit mit gewissenhaften Überlegungen. Während Mrs Panburne zu wenig auf die Zweifel und Sehnsüchte ihrer Tochter eingeht und ihren Schwerpunkt auf die Umsetzung eigener Ziele legt, gelingt dem Vater die Balance zwischen emotionaler Distanz und vertrauens-erweckendem Berater. Bei ihm darf Nelly sich schwach zeigen. „Ihre Mutter ist die Führerin der Frauenrechtlerinnen und beeinflusst die Tochter, die zur Rednerin und Bombenlegerin wird. Aus Liebe vereitelt sie selbst das geplante Attentat. Der politische *hard-liner* ist von ihr entzückt und heiratet sie...“²⁸⁰ fasst Hampicke die Geschehnisse plakativ zusammen.

Faszinierend mag für Ascue die Kampfbereitschaft Nellys sein, die Jagdinstinkte weckt. Ganz eindeutig bedient der Film das Klischee der „wahren Bekehrung einer terroristischen Furie zur braven Ehefrau.“²⁸¹ Der Zwischentitel „Wir Frauen wollen nicht durch Verbrechen siegen, sondern durch unser Herz“²⁸² beendet Nellys Gratwanderung zwischen den Werten. Laut Koebner hat Nielsens Darbietung „wenig von Küchenlyrik und Moritaten an sich, noch von moralischer Verbindlichkeit. [Mehrfach] versucht Nielsen den Sprung in die Hosenrolle, um als junger Mann zu erleben, was Frauen verwehrt ist“²⁸³. Im Kontrast dazu steht die Schlusszene des analysierten Dramas, wenn Nielsen mit vier Kindern und Schnuller im Mund das perfekte Familienidyll mimt.

„Grotesk die vier Kinder am Ende. Eins hätte genügt. Die Suffragettenbewegung extremster Richtung ist ja auch neuesten Datums; es ist abgesehen vom Grotesken, ein historischer Schnitzer“, wertet die bekannte Autorin Malwine Rennert in einer zeitgenössischen Kritik. Das Drama habe „in der Provinz wenig Erfolg“ gehabt. „Das deutsche Bürgertum liest nicht genug, um sich für die Suffragettenbewegung zu interessieren; das Volk stand ihm ganz verständnislos gegenüber. Es waren außer der reizvollen Persönlichkeit Asta Nielsens nur die herrlichen Naturaufnahmen“, die die Aufmerksamkeit des Publikums halten konnte. Trotzdem wird DIE SUFFRAGETTE als „wirklicher Zeitspiegel“ geschätzt, der „späteren Geschlechtern als Kulturdokument gelten kann.“²⁸⁴

Und die extreme Figur der Nelly reiht sich in das hier thematisierte Spezialitätenprogramm der Asta Nielsen ein.

²⁸⁰ Ebd., S. 161

²⁸¹ Programmheft zum Film, zitiert nach Ebd., S. 163

²⁸² Zwischentitel der Filmkopie des SFK15, Universität Siegen, ca. bei Minute 21.17.

²⁸³ Koebner 1997b, S.73f.

²⁸⁴ Rennert, Malwine, in: Bild und Film, 3.Jg., Nr.6, 1913/14, S.137 (Sammlung Burgmer, Filmmuseum Düsseldorf)

4.1.5 Engelein, Komödie/ Gesellschaftslustspiel, D 1913

Produktion: PAGU, Berlin; Uraufführung: 3. Januar 1914; Zensur: Dezember 1913; Buch und Regie: Urban Gad; Kamera: Axel Graatkjaer, Karl Freund; Länge: 4 Akte, 1 617m; 4. Film der Asta Nielsen/Urban Gad-Serie 1913/14²⁸⁵

Das schwankhafte Motiv von ENGELEIN ist falsche Identität, Camouflage bzw. Travestie. Mit ihrer Hilfe soll ein Millionen-Erbe gerettet werden.²⁸⁶ Der reiche Erbonkel Peter J. Schneider aus Chicago will nach der Hochzeit seines Bruders mit Frau Laura²⁸⁷ dessen „neugeborene“ Tochter Jesta begutachten.²⁸⁸ Beim Anblick eines fremden Babies, was spontan zum Erhalt des familiären Friedens ausgeliehen wird, bekommt die Nichte das Vermögen versprochen²⁸⁹. Mehr als eine Dekade nach dem Besuch des Onkels ist Jesta siebzehn Jahre alt und entpuppt sich als wildes Gör in einem Mädchenpensionat²⁹⁰. Frech lehnt sich das „enfant terrible“²⁹¹ gegen Regeln und Oberhäupter auf, lässt sich keine Vorschriften machen und führt sogar eine heimliche Beziehung zu einem gewissen Theodor Schiebstedt. Als die versteckten Treffen von der Heimleitung entdeckt werden, wird Jesta zu ihrem Vater zurückgeschickt.

Die Mutter ist inzwischen verstorben und so fehlt es der Filmheldin auch in dieser Komödie an einer weiblichen Bezugsperson. An ihrem letzten Abend im Internat veranstaltet die junge Frau „eine wüste Orgie“²⁹², wie es im Zwischentitel heißt. Sie springt in Sträflingsuniform umher, raucht und wirkt durch ihr selbstbewusstes Auftreten wesentlich reifer als ihre Zimmergenossinnen. Schon hier sendet Jesta deutlich sexuelle Signale aus, wenn sie sich unter Alkoholeinfluss tranceartig bewegt und sich dabei deutlich von ihrer Umgebung abgrenzt. Niensens Körperbewusstsein lassen Erinnerungen an die „Erotik des Gaucho-Tanzes“ aus ihrem Kinodebüt ABGRÜNDE wach werden. Jenen bezeichnet Kasten als

²⁸⁵ Gramann, Karola/Schlüpmann, Heide, Sprache der Liebe. Asta Nielsen, ihre Filme, ihr Kino 1910-1933, Wien 2007, S. 35

²⁸⁶ Berg, Jan, „Asta Nielsen. Darstellung von Weiblichkeit und Weiblichkeit als Darstellung“, in: Koebner, Thomas (Hg.), Idole des deutschen Films, München 1997, S. 57

²⁸⁷ 1. Zwischentitel: „Das Vorspiel“ [ca. bei Minute 01.26] „Ein Redakteur hat Tag und Nacht zu tun! Daher kam der fleißige Redakteur Schneider erst ganz kürzlich dazu, seine Angebetete Laura zu heiraten, trotzdem ... [01.28] ...sie ihm bereits vor 5 Jahren die kleine Jesta als Unterpand ihrer hingebenden Liebe in den Schoß gelegt hatte.“ [01.44]

²⁸⁸ 3. Zwischentitel, ca. bei Minute 02.09: „Jetzt ist das Malheur da, denn der steinreiche, aber „sittlich sehr strenge“ Bruder, Peter J. Schneider aus Chicago, kann jede Stunde eintreffen, um die „neugeborene“ Nichte zu sehen.“

²⁸⁹ 6. Zwischentitel, ca. bei Minute 03.39: „Engelein soll einmal unser Vermögen erben!“

²⁹⁰ 7. Zwischentitel: „12 Jahre später! [03.55] Die Heldin unseres Lustspiels: Jesta, genannt Engelein, ist inzwischen 17 Jahre alt geworden. Sie befindet sich im Töchterpensionat und ist ...[04.00]

²⁹¹ 9. Zwischentitel, ca. bei Minute 05.01: „...vermöge ihres ungezügelten Temperaments ist sie in der Pension das „enfant terrible“ (fürchterliches Kind). ...“

²⁹² 15. Zwischentitel, ca. bei Minute 07.44.

„Traum von einem Traum“.²⁹³ Jestas Kleidung, an eine Gefängnisinsassin erinnernd, steht dabei symbolisch für das strenge System, gegen das die Hauptfigur ankämpft. Später schwingt sie sich ein schwarzes Tuch um die Hüften, zieht sich einen großen Strohhut auf und tanzt mondän, wobei ihr eine Zigarette im Mundwinkel hängt und sie mit der rechten Hand an ihren Hut fasst. Schlüpmanns Interpretationsansatz, ENGELEIN als „einen sexuellen Spielplatz“ anzusehen, „wobei durch die Kommunikation mit dem Publikum, dieses zum Komplizen des Blicks unter die Decke der gesellschaftlichen Ordnung“²⁹⁴ gemacht würde, kann schon in dieser frühen Sequenz des Films nachvollzogen werden, wird aber im Hauptteil der Komödie noch deutlicher nachvollziehbar.

„Man hatte in der Pension kein Verständnis für meine seelische Entwicklung“²⁹⁵, erklärt die Protagonistin dem Vater ihre frühzeitige Heimkehr, doch auch vor Redakteur Schneider präsentiert sich Jesta verwöhnt und höchst unbekümmert. Auf den Ärger ihres Vaters über den Brief der Pensionsleitung, die die 17jährige aus moralischen Gründen des Hauses verwies²⁹⁶, reagiert das Mädchen mit einem Auszug aus ihrem Tanz und streichelt ihrem Vater beruhigend über den Kopf. Sie ist sogar so dreist, Theodor selbst hinter dem Vorhang im Wohnzimmer versteckt zu halten. Der nächste Wendepunkt der Erzählung tritt mit der Nachricht über einen erneuten Besuch des Erbonkels ein.

Auch Peter ist inzwischen verwitwet und möchte sein „Vermögen von drei Millionen Dollar“²⁹⁷ seiner Nichte Jesta zuweisen. Aus der Frau Asta Nielsen wird im Film ein pubertierendes Mädchen, das um der familiären Ordnung willen in die Rolle eines Kindes schlüpft. Dies tut sie aber so widerwillig, dass das wahre Alter ihrer Figur immer wieder durchscheint, was nicht zuletzt den alten Erbonkel verunsichert und sexuelle Spannung erzeugt. Überrascht von der frohen Kunde, als Erbin auserkoren zu sein²⁹⁸, schließt sich Jesta mit ihrem Vater in gemeinsamer Sache zusammen, auch wenn es ihr sichtlich schwer fällt, einen großen Entwicklungsschritt zurückzugehen²⁹⁹. Ungläubig schaut Jesta an ihrem viel zu großen Körper herunter, als ihr erklärt wird, sie müsse sich als Zwölfjährige ausgeben. Der Vater fleht sie an, ihr diesen Gefallen zu tun. Als Frohnatur empfindet sie das Versteckspiel primär als ein Abenteuer und zeigt ihre Freude am Verkleiden. Zudem genießt sie das Gefühl,

²⁹³ Kasten 1994, S.70

²⁹⁴ Schlüpmann 1990, S.55

²⁹⁵ 16. Zwischentitel, ca. bei Minute 08.58.

²⁹⁶ 17. Zwischentitel, ca. bei Minute 09.09: „Dresden, den 11. Mai 1911 Sehr geehrter Herr Schneider, leider muß ich im Interesse der Moral meines Töchterpensionates Ihre Tochter Jesta aus demselben entfernen. Sie unterhält unerlaubte Beziehungen zu einem Herrn names Schiebstedt und ist auch sonst nicht gerade ...“

²⁹⁷ Brief im 19. Zwischentitel, ca. bei Minute 10.17.

²⁹⁸ 20. Zwischentitel, ca. bei Minute 10.37: „Papas zartes Geständnis!“

²⁹⁹ 22. Zwischentitel, ca. bei Minute 11.24: „Ein holder Schmetterling verwandelt sich zur Raupe zurück.“

in dieser besonderen Sachlage tonangebend zu sein. Weil Jesta auf der Lehne des Sessels höher sitzt als ihr Vater, wird ihre situationsbedingte Überlegenheit verbildlicht. Beim zweiten Besuch des Onkels allerdings tapst die Protagonistin unsicher durch Wohnzimmer. Mit großer Schleife im Haar geht sie gebeugt, um ihr tatsächliches Alter zu kaschieren. Stolz zieht Peter seine Nichte auf den Schoß und küsst sie auf die Wange, was Jesta, die mittlerweile sexuell gezieltes Küssen kennt, unangenehm ist. Der Plan, einen ganzen Sommer auf dem neu gekauften Schloss Wolkenburg zu verbringen, treibt der Filmheldin nacktes Entsetzen ins Gesicht. Während eines Einkaufsbummels ignoriert sie die Teddybären, die Vater und Onkel ihr kaufen wollen und flirtet lieber mit männlichen Passanten.

Bei Ankunft auf dem Schloss beäugt die Haushälterin das große Mädchen zwar eindeutig skeptisch, doch direkt wird Jestas Identität nicht angezweifelt. Es wurde extra ein Kinderzimmer eingerichtet, doch fernab von kritischen Blicken zündet sich das freche Kind eine Zigarette an. Berg sieht das herausragende Können der Darstellerin Asta Nielsen unter Anderem in der „gruppierende[n] Direktheit und Rasanz ihres Spiels“, die „den Zuschauenden eine Imagination von Weiblichkeit [ermöglicht], die den Horizont der von ihr verkörperten Frauenfiguren weit überschreitet“³⁰⁰, was in ENGELEIN gerade durch die dauerhafte Gratwanderung zwischen Kind und Frau, von Koebner als „Virtuosienstück“³⁰¹ bezeichnet, augenscheinlich wird. Ausgerechnet das Changieren zwischen zwei unterschiedlichen Identitäten sah jedoch eine zeitgenössische Kritik als nicht gelungen an. Die große Nielsen habe sich „bei der Darstellung dieses Stückes in einer wichtigen Frage gänzlich geirrt. Sie spielte die ausgesprochene Zwölfjährige auch da, wo sie allein war, wo also das siebzehnjährige reifere Mädchen, das durch seine Liebe hätte nachdenklich werden müssen, zum Vorschein kommen sollte.“ Dadurch seien dem Kinostück einige „feinere Reize [...] verloren“³⁰² gegangen. Bergstrom hingegen betont die Faszination, die dieses Lustspiel teilweise ausmacht:

„Dieser Film ist eine Komödie der absichtlichen Verwechslung (...). Ein Teil der Komödie hängt von der Wechselwirkung zwischen Jesta und ihrer physischen Umgebung ab: Sie reist zum Landgut ihres Onkels (...), wo sie den Sommer verbringt. Eines der Zimmer dort hatte er für ein Kind einrichten lassen, allerdings für ein sehr kleines Kind. Jesta ist zu groß für ihren

³⁰⁰ Berg, Jan, „Asta Nielsen. Darstellung von Weiblichkeit und Weiblichkeit als Darstellung“, in: Koebner 1997a, S. 57f.

³⁰¹ Koebner 1997b, S.116

³⁰² Elster, Dr. Alexander, „Engelien“, in: Bild und Film, 3.Jg.,Nr. 8, 1913/14, S. 205f. (Sammlung Burgmer)

Stuhl (...), zu groß für das Bett (...), zu alt für die Teddybären und Puppen, mit denen das Zimmer vollgestopft ist.³⁰³

Die Anfangszeit auf Schloss Wolkenburg ist von unterhaltsamen Auseinandersetzungen und Intrigen geprägt. Im Garten hakt sich Jesta bei ihrem Onkel unter und himmelt ihn an, was wieder eher der 17jährigen entspricht. Das Bild der wilden jungen Frau, die vom reifen Mann gezähmt wird oder sogar werden will, hat wieder eine erotische Konnotation, wobei die Kamera „den voyeuristisch besitzergreifenden männlichen Blick“³⁰⁴ aufnimmt. „Die Komödie wird zum Spiel mit der Geschlechterangleichung und Rollenvertauschung um der männlichen Lust willen, die in der sozialen Rollentrennung negiert wird. [... Das Publikum habe Spaß] an einer verkehrten Sexualisierung der Gesellschaft“³⁰⁵, schreibt Schlüpmann. Um das Publikum auch unabhängig von der Verwechslungskomik zu unterhalten, werden Intrigen gesponnen, die das Happy End hinauszögern. Während Jesta anfangs noch versucht, möglichst regelmäßige Treffen mit Theodor zu realisieren, um sich die Zeit bei ihrem Onkel zu verschönern, wird Schiebstedt selbst von seiner Mutter dazu gedrängt, Schwester Meta mit dem reichen Peter zusammenzubringen.

Ihre Aufgabe als brave 12jährige Nichte blendet die Protagonistin derweil komplett aus. Lieber hält sie die Bediensteten auf Trab, bis ihr ein strenger Lehrer zugeteilt wird. „Das Grundtempo des Spiels von Asta Nielsen ist, wie sonst, ziemlich geschwind.“³⁰⁶ Wie das Sinnbild der Lolita fixiert sie den strengen Onkel Peter auffordernd mit ihren strahlenden Augen, doch noch erreicht ihr Charme den Schlossbesitzer nicht. Redakteur Schneider wird von Schiebstedt erpresst, der das Spiel um Jestas falsche Identität auffliegen zu lassen droht. Störrisch wehrt sich die Filmheldin währenddessen buchstäblich mit Händen und Füßen gegen die Fänge des Lehrers, was an eine Slapstick—Einlage erinnert. Die Präsenz Theodors führt immer öfter dazu, dass Jesta sich gegen die ihr auferlegte Kinderrolle wehrt. Trotzig reißt sie sich in der schützenden Umgebung des Kinderzimmers die Schleife vom Kleid und trifft sich nachts mit ihrem Geliebten rauchend auf der Gartenbank. Als Peter sie dabei in Metas Begleitung erwischt, wirkt er abermals stutzig über die reife Aura, die über seiner Nichte schwebt, doch es braucht noch einige Zeit, bis er die wahre Person hinter Jestas Verkleidung erkennt. Theodors Schwester Meta hingegen scheint die Körpergröße der Nichte richtig zu deuten und zieht ihre Rivalin von den Männern fort, was jene mit einer vulgären

³⁰³ Bergstrom 2002, S. 167

³⁰⁴ Schlüpmann 1990, S.84

³⁰⁵ Ebd., S.55

³⁰⁶ Koebner 1997b, S.102

Grimasse quittiert. Im Wohnzimmer flätzt sich die Titelfigur lasziv auf Onkels Sessel und liest die Zeitschrift „Die Dame“, in der Asta Nielsen selbst für die weibliche modisch bewusste Öffentlichkeit präsentiert wurde³⁰⁷. Als Peter eintritt, versucht sie sich zu verstecken, was auf dem Sessel liegend ziemlich merkwürdig aussieht. Der Zwischentitel „Engelein hatte neulich gesagt, daß Onkel Peter „ein Monokel“ glänzend stehen müßte“³⁰⁸, lässt erahnen, dass sich der Witwer zumindest in modischen Angelegenheiten von seiner Nichte beeinflussen lässt. Umgekehrt ist das Interesse Jestas an ihrem Gastgeber längst nicht mehr zu verleugnen.³⁰⁹ Unbeholfen wie ein verliebter Teenager wirft sie ihm Kuschhände zu, liebkost seinen linken Arm, ohne dass er davon offensichtlich Notiz nähme, springt aufgeregt auf, und hüpfte auf dem Sessel herum, bis ihr Onkel sie endlich erschrocken bemerkt.

Hier wird der schmale Grat zwischen Überspitzen und lächerlich machen durch die Schauspielerin Nielsen klar. Diese ist von Natur aus schon zu alt für die Rolle der Siebzehnjährigen, soll nun eine Zwölfjährige mimen, verkent aber wiederholt eine Situation und wie sie sich in der selbigen adäquat verhalten kann. Berg erkennt im exzessiven Auspielen der „typischen Weiblichkeits-Konzepte und -Identitäten verschiedener Alters- und Reifestufen“ von Niensens Darstellung der Jesta ebenso Merkmale der Travestie, bzw. Verspottung. Dadurch dass die Schauspielerin die Merkmale ihrer beiden Identitäten „übererfüllt und erschöpft zugleich, indem sie diese Geschlechterrollen wie Kostüme anprobiert und wieder abstreift, entsteht, was man parodistische Maskerade nennen kann.“³¹⁰

Spott vermittelt Jesta in jedem Fall, wenn sie spielerisch ermahnend den Zeigefinger vor ihrem deutlich älteren Onkel erhebt, wohl um ihn darauf aufmerksam zu machen, dass er sich nach dem Tod seiner Frau nun für Meta um sein Äußeres bemüht. Dabei fasst sie ihn in kameradschaftlicher Manier an die Schulter als necke sie einen guten Freund wegen einer überraschenden Verabredung mit einer neuen weiblichen Bekanntschaft. Liebesdurstig schmiegt sich die Titelheldin an Peter, schmachtet nach seinem Mund, der sie bei der zweiten Begegnung schon einmal geküsst hatte, und auch der Erbonkel fühlt sich geschmeichelt. Der einsame alte Witwer bekommt durch seine unternehmungslustige Nichte neues Leben eingehaucht. Allmählich verschieben sich die Rollen wieder. Zunächst war Peter Feuer und Flamme über die Aussichten auf einen Sommer mit Jesta gewesen, was er in einem Kuss auf

³⁰⁷ Sannwald, Daniela, „Überlebenskünstlerinnen“, in: Jatho, Gabriele/Rother, Rainer (Hrsg.), CITY GIRLS-Frauenbilder im Stummfilm, Berlin 2007, S.14-51, hier: S.24

³⁰⁸ Zwischentitel, ca. bei Minute 23.47.

³⁰⁹ Zwischentitel, ca. bei Minute 24.23: „In Jestas jungem Herzen gärt es! - Ihre Pulse schlagen schneller, wenn sie Onkel Peter sieht.“

³¹⁰ Berg 1997, S. 59

ihren Mund zum Ausdruck brachte, wovon sich die angeblich 12jährige überrumpelt zeigte. Jesta wehrt sich weiterhin gegen ihre Rolle als kleines Mädchen, trifft ihren Geliebten Theodor und lehnt sich gegen die Autorität des Onkels auf. In Abwesenheit ihres Vaters, dem die Aufrechterhaltung der Illusion am meisten bedeutet, geht die Titelfigur ungeniert ihren Gelüsten nach und verhält sich auch in der Öffentlichkeit immer weniger wie eine falsche 12jährige, sondern stellt vielmehr ihre weiblichen Reize aus, kokettiert und spielt mit der Verunsicherung ihres Gastgebers.

Koebner beschreibt die kindliche Eigenschaft der Schauspielerin Asta Nielsen, weshalb sie nach Balász „nicht unmoralisch, sondern eher einer gefährlichen Naturgewalt vergleichbar, und wenn sie Männer »frißt«, dann »unschuldig wie ein Raubtier« sei³¹¹. Was beim ersten Sichten des Films stellenweise lächerlich wirken mag, ist demzufolge die bemerkenswerte Wandlungsfähigkeit der Nielsen. Statt mit schöner Gestalt und besonderem Temperament gewinnt die dänische Schauspielerin auf sonderbare Weise „durch das herb Disharmonisierende aller Einzelheiten“.³¹² Bergstrom betont die Komik in Niensens Rolle. „Zum Vergnügen des Publikums taucht sie mehrmals hinter dem Sofa auf und ab“, während der Onkel mit Meta flirtet. Weil ihr Engagement „jedoch keinerlei Wirkung auf den Flirt vor ihren Augen hat, wirft [Jesta] schließlich ein junges Kätzchen auf den frisierten Kopf der anderen Frau, womit sie einen Stimmungswechsel provoziert [...] und die bis dahin getrennten Bildebenen verbindet.“³¹³

Die Widersprüche der Figur Jesta wirken schlussendlich auch auf den Erbonkel, der sich seine aufrichtigen Gefühle gegenüber seiner Nichte eingesteht, nachdem jene einen Abschiedsbrief geschrieben hat und im Wald vermisst wird. Die Differenzen innerhalb ihrer Persönlichkeit versucht Jesta zunächst noch miteinander zu vereinen. Bei Theodor kann sie ihre rebellische Ader auslassen, sich gegen die Erwachsenen auflehnen, zu denen sie eben nur fast gehört. Doch während sie sich noch gegen die Rolle des kleinen Mädchens wehrt, die sie weder für ihren Vater noch um des Erbes wegen annehmen will, wirkt die wohlwollende ruhige Art ihres Onkels auf sie und macht Jesta schließlich doch, wenn auch auf ungeplante Weise zum nestsuchenden Wesen, das sich unbemerkt in Peter verliebt hat. Der aufbegehrende Zwiespalt zwischen Kinderzimmer und sexueller Affäre führt die Titelheldin über Umwege in eine neue patriarchale Ordnung – freiwillig. Im tiefen Inneren sucht sie, die ohne Orientierung an einem weiblichen Vorbild aufwächst, nach Schutz und Geborgenheit. Irritiert über ihre

³¹¹ Koebner 1997b, S.88f.

³¹² Ebd., S.92

³¹³ Bergstrom 2002, S.162

plötzlichen Gefühlsregungen³¹⁴ weint sich Jesta bei Peter aus, nachdem sie ihrer Konkurrentin Meta unbeholfen Kaffee übergeschüttet hat. Die Absurdität der Geschichte muss sich auch im verwickelten Zustand der Hauptperson widerspiegeln. Dass Jesta die 12jährige abgenommen wird, erfordert zudem den Willen ihrer Umgebung, speziell Peter, dies auch zu glauben. Die Rolle der Meta fungiert gleichsam als Ablenkung und Denkanstoß. Der männliche Protagonist sucht nach dem Tod seiner Ehefrau eine neue Bezugsperson. Theodors Schwester passt zwar vom Alter besser zu Jestas Onkel, ist aber zu offensichtlich in erster Instanz an dessen Vermögen und sozialem Status interessiert, während die Protagonistin zwangsläufig die Gelegenheit hat, am Wesen Peters Gefallen zu finden. Dieses scheint auf den ersten Blick konträr zu ihrem aufbrausenden Gemüt, ergänzt es faktisch jedoch und erhellt die Stimmung des trauernden Witwers.

Die Täuschungskomödie funktioniert dementsprechend auf der Basis unterbewusster Sehnsüchte beider Hauptfiguren. Jesta weint über die Ungerechtigkeit, die sie ihrer Lage entnimmt, lässt ihren nicht zuletzt pubertätsbedingten Emotionen freien Lauf, und ihrer Wut über die Tatsache, eine „richtige Frau“ als Rivalin zu haben³¹⁵. Dass sie selbst Frau ist, wird der Titelfigur erst später klar. Doch ihre latente „Erotik sorgt für eine Kontinuität zwischen beiden Zuständen“ (Einhaltung weiblicher Anstandsregeln und kindliches Stadium). Jesta verliebt sich in ihren Onkel und bringt die Hälfte des Films damit zu, „auszuhecken, wie sie ihn dazu kriegen kann, sie als >die, die sie ist< zu bemerken – wobei sie gleichzeitig versucht, sich an das Versprechen zu halten, das sie ihrem Vater gegeben hat, nämlich ein unschuldiges (wenn auch frühreif)es Kind zu sein.“³¹⁶ In ihrem Liebeskummer schreibt sie im Kinderzimmer einen pathetischen Brief an Onkel Peter. Als sie sich vom Stuhl erhebt, bleibt dieser an ihrem Po haften, was die Komik in der Tragik des Lustspiels einmal mehr verbildlicht, aber genauso das Kindliche der Figur unterstreicht.

Einen Hinweis auf ihre vorangeschrittene Weiblichkeit, die während der Erbmaskerade kaschiert wurde, gibt Jesta wenn sie weinend an ihren Knien spielt und deutliche Einblicke auf ihre nackten Beine und sogar unter ihren Rock gewährt. Die Kindfrau umhüllt sich mit Selbstmitleid und liebkost leidenschaftlich die Pfeife ihres Onkels, symbolisch für den alten Herrn selbst. In der Folge begibt sie sich in einem weißen unschuldigen Kleid auf die Flucht

³¹⁴ Zwischentitel, ca. bei Minute 24.51: „Kleine Mädchen tragen oft „große Gefühle“ im Busen“

³¹⁵ Zwischentitel, ca. bei Minute 26.51: „Kein` Feuer, kein´ Kohle kann brennen so heiß, wie heimliche Liebe von der niemand was weiß“

³¹⁶ Bergstrom 2002, S.168f.

vor ihrem bedrückenden Dreieckskonflikt mit Meta und Peter, bzw. auch der persönlichen Zerrissenheit. Ihr Gewand kann ebenso sinnbildlich als Hochzeitskleid verstanden werden. Jesta hat die Entscheidung getroffen, die neue Frau an Peters Seite zu sein. Allein durch das Genre des Lustspiels ist der Protagonistin ein gutes Ende vorherbestimmt.

Den Entschluss, ihrem Leben ein Ende zu setzen, inszeniert Jesta bis aufs Äußere. Weit zieht sie ihr Kleid nach oben, lässt sogar die Oberschenkel bis zur Hälfte aufblitzen und stakt durchs Wasser. „Indem Nielsen ein Kind spielt, kann sie ihre körperliche Energie und Geschicklichkeit ebenso wie viele andere Seiten ihres unkonventionellen Verhaltens besonders vorteilhaft zeigen.“³¹⁷ Die Kamera steht in der Ferne, filmt über die Wasseroberfläche und wahrt so einerseits große Distanz zum Geschehen, gibt der Protagonistin aber auch gleichzeitig Raum für ihre Gefühle. Langsam bewegt sich Engelein auf die Kamera zu, wirft noch einmal einen dramatischen Handkuss nach dem Schloss und verabschiedet sich offensichtlich von der Idee, mit dem Mann ihres Herzens glücklich zu werden. „Die Kamera muß länger auf ihr verharren, weil die »Entwicklungsgeschichte ihrer Gefühle« (Balázs) eine bestimmte Dauer und einen bestimmten Rhythmus verlangt.“³¹⁸ Asta Nielsen karikiert in dieser, mehr als in anderen Szenen ihre Figur. Leidend streckt sie ihren Arm in die Höhe und zeigt dabei ihre Unterwäsche. Das Mitleid für die Figur kann an dieser Stelle beim Publikum nicht überwiegen, weil Nielsen sich gleichzeitig aufreizend gibt.

Speziell in dieser Komödie „wird ihr erlaubt, jüngere Lebensstufen zu präsentieren, als »zappliger Backfisch« (Nielsen) eine Bewegungsfreiheit zu beanspruchen, die man der erwachsenen Frau nicht zugestehen würde.“³¹⁹

Jesta sendet Stoßgebete aus, die wohl nicht zuletzt ihr selbst gelten, weil sie tatsächlich nicht bereit ist, zu sterben. Der Lehrer, zunächst ihr Gegenspieler, der sie Anstand lehren sollte, wird am dramatischen Höhepunkt zum Retter in der Not. Er findet den Abschiedsbrief³²⁰ und gibt eiligst Meldung an Peter, woraufhin eine angsterfüllte Suchaktion beginnt. Die Ausreißerin besinnt sich indessen auf die angenehmen Seiten des Lebens und entspannt sich nebst Genussgütern auf Peters Sessel. „Wie keine andere Schauspielerin [...] beherrscht Nielsen die Gabe, durch Variationen des Tempos das Aufblühen oder Versinken ihres élan vital zu demonstrieren – und damit die fundamentalen Richtungsänderungen ihres

³¹⁷ Ebd., S.168

³¹⁸ Koebner 1997b, S.101f.

³¹⁹ Ebd.,S.74

³²⁰ Zwischentitel, ca. bei Minute 29.20: „Lieber Onkel Peter, bei einer so tiefen Natur wie der meinen, kann ich nicht mehr leben, wenn ich den Geliebten verloren habe! Ich bete dich an, Onkel Peter, und deshalb werfe ich mich in die Fluten.... Dein unglückliches Engelein“

Lebensweges auszudrücken.³²¹ Durch die Panikmache um den erwarteten Selbstmordversuch kann sich endlich auch die männliche Hauptrolle seiner Gefühle bewusst werden.³²² Der altmodische Onkel durchschaut allerdings bis zum Ende die wahre Identität seiner Nichte nicht. Deshalb „schockiert sie ihn mit mehreren langen, leidenschaftlichen Küssen. Beängstigt von ihrer Erotik wiederholt er nun, dass sie wirklich ein Kind ist.“³²³ Die Frau übernimmt die Führungsposition, macht den Heiratsantrag und initiiert den ersten leidenschaftlichen Kuss zwischen dem ungleichen Paar. „Aber keinen trockenen Onkel-Kuß! Soll ich dir zeigen, was Leidenschaft ist?“³²⁴ Es folgen zwei innige Küsse, bei denen sich Jesta auf ihren Onkel stürzt, der nicht recht weiß wie ihm geschieht und noch immer nicht begreift, dass seine Nichte tatsächlich nicht die Zwölfjährige ist, für die er sie die ganze Zeit hatte halten sollen.³²⁵ Ob das fröhliche Ende ohne die kostümierte Farce möglich gewesen wäre, scheint unwahrscheinlich. Dass ein Teil der Komödie durch die Wechselwirkung zwischen Jesta und ihrer physischen Umgebung bedingt ist, stellt auch Bergstrom fest.³²⁶

„Der Wert des ganzen Stückes liegt lediglich im Spiel der Asta Nielsen. Hier zeigt sie wieder einmal, daß sie geradezu alles kann.“³²⁷ Diese einseitige Kritik unterstreicht die allgemeine Begeisterung für die Schauspielerin, widerspricht aber einer anderen Beobachtung desselben Autors: „Das [die erstaunliche Verwandlungsfähigkeit, die Asta Nielsen als Zwölfjährige bis dato noch nicht versucht hatte] lockte sie und ihren Dichter Urban Gad, und dieser schrieb um diese Idee ein Stück herum. Aufnahmetechnisch ist das Bild recht gut. Namentlich die Szenen im Pensionat“ seien gut inszeniert „und mit allerlei lustigen Einfällen gespickt.“³²⁸

Ein auffälliges Merkmal der Gad-Filme, die Hauptfigur wiederholt in eine offensichtlich unpassende Umgebung zu platzieren, spielt auch im folgenden Lustspiel eine zentrale Rolle. Ähnlich des Volksdramas aus Kapitel 4.1.2 wird ein Dienstmädchen in die sozialen Kreise der reichen Gesellschaft geschoben. Allerdings trägt die Verirrung der Protagonistin in ein fremdes Milieu im nächsten Film zur Unterhaltung des Publikums bei, statt Mitleid zu evozieren.

³²¹ Koebner 1997b, S.101

³²² Zwischentitel, ca. bei Minute 33.26: „Jesta, ich habe dich geliebt!“

³²³ Bergstrom, Janet, Die frühen Filme Asta Niensens, in: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.), Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne, München 2002, S.169

³²⁴ Zwischentitel, ca. bei Minute 34.30

³²⁵ Zwischentitel, ca. bei Minute 34.59: „Unmöglich, du bist ja noch ein Kind!“

³²⁶ Bergstrom 2002, S.167

³²⁷ Elster, Dr. Alexander, „Engelein“, in: Bild und Film, 3. Jg., Nr.8, 1913/14, S.206 (Sammlung Burgmer)

³²⁸ Ebd., S.205

4.1.6 Vordertreppe und Hintertreppe, Lustspiel, D 1914

Produktion: PAGU, Berlin; Uraufführung: 24. März 1915 (Fragment); Zensur: 03. September 1915. Für Kinder verboten. Buch und Regie: Urban Gad; Kamera: Axel Graatkjaer, Karl Freund; Länge: 3 Akte, 1074m³²⁹

Sabine, so gut wie verlobt mit Leutnant Lehmann, lebt mit ihren Eltern auf der Hintertreppe eines Hauses auf engstem Wohnraum. Die Hauptfigur hat offensichtliche Bindungsprobleme, jedenfalls zeigt sie sich gegenüber Lehmann nicht bereit, eine konventionelle Paarbeziehung zu führen. In diesem Lustspiel wird schnell das Selbstbewusstsein der Protagonistin deutlich. Ihrem Verehrer schenkt Sabine zunächst wenig Aufmerksamkeit, vielmehr wird er als Teil der Familie geduldet, der regelmäßig in der elterlichen Wohnstube erscheint. Vor Vater und Mutter weist die Filmheldin körperliche Annäherungsversuche Lehmanns deutlich ab, schert sich nicht um ihr eigenes Äußeres, geschweige denn um ihre Tischmanieren und gibt sich schrullig. Erst als sie ein Lotterielos von ihrem „Freund“ bekommt, das ihr Geburtsdatum als Nummer trägt³³⁰, überwindet sie sich zu einem Kuss. Was von ihrer sozialen Herkunft nicht zu erwarten wäre, spiegelt sich in ihrem Benehmen wider: Sabine zeigt zu keinem Zeitpunkt Tugenden wie Bescheidenheit oder Ehrfurcht. Vielmehr wird das Motiv der weiblichen Selbstbestimmung fühlbar und die Entscheidung zwischen Leidenschaft und Verpflichtung liegt deutlicher als in allen anderen hier behandelten Filmen bei der weiblichen Hauptfigur, deren Entwicklung und Bestimmung die Handlung fokussiert.

Eine wesentliche Eigenschaft von Sabine ist das stete Streben nach einem besseren Leben für sich selbst. Weder mag sie sich mit niederen Arbeiten wie Treppe putzen abmühen, noch es bei einer Beziehung zu einem ihr sozial gleichgestellten Mann belassen. Auch wenn der vermeintlich höher gestellte den gleichen Titel trägt wie Dauerfreund Lehmann. „Trotz ihrer „feineren Empfindung“ muß Sabine die Arbeit ihrer Mutter auf der Vordertreppe übernehmen“,³³¹ verrät ein Zwischentitel. Wie schon Jenny aus Gads Volksdrama von 1912 feudelt Sabine die Treppenstufen des Vorderhauses, das von der Kulisse her stark an den zuvor produzierten Film erinnert. Die authentische Szenerie gibt dem Publikum die Möglichkeit, sich vollkommen in das Filmgeschehen einzufühlen. Die Rezension aus der Filmfachzeitung *Der Kinematograph* trifft die Besonderheiten der Regiearbeit auf den Punkt: „Asta Nielsen gibt das arme, reiche Mädchen, und wiederum lässt sie uns bedauern, daß wir

³²⁹ Gramann/Schlüpmann 2007, S. 41

³³⁰ Der 7. Zwischentitel lautet: „25382 – 25.3.82, das ist ja gerade mein Geburtstag“, ca. bei Minute 05.36.

³³¹ 3. Zwischentitel der Filmkopie des FK615 der Universität Siegen, ca. bei Minute 02.28.

sie so selten in humoristischen Rollen zu sehen bekommen. [...] Urban Gad hat wieder durch das Stilechte der Inszenierung“ sein Können bewiesen. „Das Zimmer im Hinterhause sah man nicht nur – man roch es auch.“³³² Die aufgeschlossene Persönlichkeit unterbricht ihre Tätigkeit, die sie eben nur ausnahmsweise ausführt, gerne für einen Flirt mit dem Casanova Leutnant von Hammeln, aber nicht sofort. Erst muss er sich über den nassen Boden aufregen und Sabine dabei beobachten, wie sie zwar den Putzeimer beiseiteschiebt, jedoch in ihrer Arbeit nicht pausiert. Der Leutnant, der stets auf der Suche nach neuer weiblicher Bekanntschaft ist³³³, sieht sich genötigt, seiner „neuen Blume“ auf die Schulter zu tippen, um ihre Aufmerksamkeit zu erlangen. Dabei blitzt im ersten Moment bei Sabine zwar ein Funke Ehrfurcht hervor als sie sich eilig bemüht zeigt, den Treppenläufer für den feinen Herrn glatt zu streichen. Doch während der Unterhaltung mit ihm zeigt sie sich nicht untertänig und kleinlaut, sondern interessiert und aufgeschlossen. Von Hammeln bewohnt das gleiche Apartment wie einst Jennys Verführer Reinold. Auch Sabine begeistert sich für einen Herrn, der gesellschaftlich besser gestellt ist als sie, allerdings wird ihr Interesse an dem Mann nicht als Verzweiflungstat dargestellt, weil das Genre des Lustspiels für Sabines Geschichte einen unterhaltsamen Verlauf vermuten lässt. Nach der ersten Begegnung mit dem Leutnant nimmt Sabine ihre Arbeit gut gelaunt wieder auf und wackelt mit ihrem wohlgeformten Hintern in die Kamera. Die Protagonistin der Hintertreppe setzt nicht all ihr Glück auf einen fremden Mann, sondern probiert sich selbst voller Leichtigkeit aus, übertritt sorglos soziale Grenzen und riskiert dabei positiv gestimmt, ihren Verehrer Lehmann zu verlieren.

Die Heldin der Posse präsentiert sich als abenteuerlustige Frau und begibt sich neugierig auf die Suche nach ihrem Lebensinhalt und ihrer Selbstverwirklichung. Ihre Offenheit gegenüber neuer Chancen, die sich ihrem Vorankommen bieten, lassen Sabines Handeln sehr viel moderner erscheinen als die Engstirnigkeit verzweifelter Protagonistinnen aus anderen Dramen, die sich in Illusionen verirren. Die Begegnung mit Leutnant von Hammeln fasst die Protagonistin als aufregende Liebelei auf, statt als Existenzgrundlage. Der Zwischentitel „Sabine trifft die letzten Vorbereitungen für ihr Stelldichein mit dem Leutnant“³³⁴ unterstreicht ihre Offenheit gegenüber der Verabredung. Dass Sabine in der Anfangssequenz das gleiche oder ein sehr ähnlich gemustertes Kleid wie Hanna trägt, soll hier nicht weiter beachtet, geschweige denn als seelische Parallele zu einer anderen Figur gewertet werden.

³³² Der Kinematograph, Nr.483, 29.3.1916, (Sammlung Burgmer, Filmmuseum Düsseldorf)

³³³ Der 4. Zwischentitel, ca. bei Minute 02.43, verrät: „Leutnant von Hammeln pflückt die Blumen wo er sie findet – und er verabredet ein Stelldichein mit Sabine.“

³³⁴ 5. Zwischentitel der Filmkopie des FK615 der Universität Siegen, ca. bei Minute 03.40.

Zunächst von der Offenheit Sabines vermutlich auch etwas überrumpelt, realisiert Leutnant von Hammeln bei der ersten Verabredung auf offener Straße schnell die sozialen Differenzen zwischen sich und dem einfachen Mädchen. Seinen Kontakt zu Sabine möchte der feine Herr diskret behandeln. Diese zeigt sich unbeirrt leichtfüßig und greift gar nach der Hand ihres temporären Begleiters, der sie jedoch schließlich in jenes Café führt, in welchem Lehmann als Kellner arbeitet. Die Stimmung hier ist angespannt, Sabine meidet die Blicke ihres Fast-Verlobten. Einerseits scheint ihr die problematische Situation peinlich zu sein, andererseits spielt sie mit ihr und dem Gefühl, von zwei Männern begehrt zu werden. Neben dieser aufbrausenden und risikobereiten Frauenfigur wirken die männlichen Kontrahenten kläglich bis scheu. Lehmann überwindet sich nicht dazu, offen um seine Liebe zu kämpfen, beziehungsweise will sich in der Allgemeinheit auch nicht von ihr bloßstellen lassen. Nur aus der Distanz beobachtet er entrüstet wie von Hammeln mit Sabine auf Tuchfühlung geht, statt zu intervenieren. Das Bemühen um körperliche Nähe – Sabine weist diese ab – mutet mechanisch an, denn nachdem ihm seine Begleiterin stolz das Lotterielos gezeigt hat, verfolgt der Heiratsschwindler finanzielle, nicht aufrichtige Ziele. Beschwingt vom Wein, zu dem beide mittlerweile übergegangen sind, lässt Sabine Lehmanns Geschenk im Café liegen, der es zum Trost an sich nimmt.

In der nächsten Szene genießt die Protagonistin den Luxus der Leutnantswohnung. Dieser Ausritt in fremde Gefilde wird mit Verärgerung der Eltern quittiert. Bemerkenswerter Weise übernimmt nun die Mutter die Rolle der Ermahnenden, die in der Hierarchie nicht unter dem „Hausherren“ steht. Am nächsten Morgen folgt nicht der Rauswurf, sondern wie üblich das Frühstück am Bett, denn trotz ihrer Lust auf ein unabhängiges Leben genießt Sabine die Vorzüge des Nesthäkchens. Über die Faulheit seiner Tochter regt sich Schneider Schulze zwar lebhaft auf, doch als die vermeintlich gute Partie, Leutnant von Hammeln, die Wohnstube betritt, ist aller Ärger vergessen und der bescheidene Vater stolz auf den Erfolg seines Kindes.

Inzwischen bemüht sich der Betrüger um eine lukrativere Geldquelle und stellt sich bei Kommerzienrat Goldsohn vor, dessen Tochter er gerne zur Frau nähme³³⁵, wird aber barsch abgewiesen. In der Zeitung erfährt von Hammeln, dass Sabines Losnummer 250.000 Mark wert ist³³⁶, was ihn spontan zu einem Heiratsantrag im Hause Schulze veranlasst, der

³³⁵ 10. Zwischentitel, ca. bei Minute 07.51: „Leutnant von Hammeln befindet sich jedoch in argen Geldschwierigkeiten... [Min. 07.43]... und wiederholt deshalb vergebens seinen Versuch, sich durch die Tochter des Kommerzienrats Goldsohn zu retten.“

³³⁶ 11. Zwischentitel, ca. bei Minute 08.23: „Bei der Ziehung der Klassenlotterie fällt der Haupttreffer auf Sabines Nummer, und der Leutnant wechselt wieder die Blume.“

überrascht aber erfreut angenommen wird³³⁷. Ein stürmischer Kuss Sabines plakatiert erneut deren wildes Gemüt, rührt Mutter Schulze zu Tränen, doch dem Leutnant ist die Geste zu emotionsgeladen. Es ist anzunehmen, dass die Schneidertochter von der Idee begeistert ist, mit von Hammeln einen lukrativen Ehepartner und somit ein neues Zuhause gefunden zu haben als dass es sich um echte Verliebtheit handelt. Asta Nielsen mimt wie so oft eine extreme Persönlichkeit.³³⁸

Euphorisiert von der Illusion, bald einer besseren Gesellschaft anzugehören, beruht auch die Affekthandlung des Leutnants auf einem Trugschluss. Sabine hat von ihrem Logsgewinn noch nicht erfahren, geschweige denn realisiert, dass der Lotterieschein in Lehmanns Besitz zurückgekehrt ist. So baut die Handlung auf unterhaltsame Art auf dem Zusammenspiel getäuschter Sinne auf. Schlüpmann erwähnt, Urban Gad habe seine Regiearbeit auch ökonomisch auf die Nielsen abgestimmt.³³⁹ In diesem Lustspiel kann sie ihre Talente voll ausspielen und ihren schmalen Körper in Szene setzen. „Das Mißverständnis wird nicht aufgeklärt, da der glückliche Gewinner nicht zu Wort kommt“³⁴⁰ und die einfache Herkunft Sabines Familie zeigt sich im Bier, das zum Anstoßen herhalten muss.

Der Besuch des Leutnants bei den Schulzes ist den Bewohnern der Hintertreppe nicht verborgen geblieben.³⁴¹ Vor der Wohnungstür herrscht reges Treiben wie auf einem gut besuchten Marktplatz. Die Tragweite seines kläglichen Versuchs an Sabines Geldgewinn zu gelangen, erschließt sich von Hammeln nur langsam. Es führt daher vielleicht nicht zu weit, seinen Zunamen als einen sprechenden mit dem Synonym für Schafskopf zu interpretieren. Die Konsequenzen seines impulsiven Heiratsantrags beinhalten unter anderem einen familiären Sonntagsausflug mit dem Gesangsverein „Orpheus“. Fluchtartig verlässt der Leutnant die Hintertreppe – die Fänge einer nach Statussymbolik lechzenden Proletarierfamilie. An dieser Stelle kommt auch Sabines Schwester ins Spiel, die eine Affäre mit dem Kommerzienrat hat³⁴², dessen Tochter wiederum von Hammeln gerne ehelichen möchte, um an wahres Vermögen zu gelangen. Sabine selbst findet sich schnell in ihre neue vielversprechende Situation ein, gewöhnt sich an den Reichtum, der de facto nicht existiert

³³⁷ 13. Zwischentitel, ca. bei Minute 10.45: „Ihre Braut? - Danke sehr, mit dem größten Vergnügen.“

³³⁸ Vgl. Schlüpmann 1990, S.98

³³⁹ Ebd., S.99

³⁴⁰ 14. Zwischentitel, ca. bei Minute 11.03.

³⁴¹ „Die Bewohner des Hinterhauses sind nicht wenig erstaunt, als der Leutnant in voller Flaggen gala angesegelt kommt und die wacklige Treppe zu des Schneiderleins Wohnung hinaufsteigt.“, in: Oesterreichischer Komet, Nr.292, 18.12.1915, S.28 (Sammlung Burgmer)

³⁴² 16. Zwischentitel, ca. bei Minute 13.24: „Sabines ältere Schwester, die eine „vorteilhafte Bekanntschaft“ hat, liefert ihr für diesen Tag die Ausstattung.“; 17. Zwischentitel, ca. bei Minute 13.50: „Die vorteilhafte Bekanntschaft: Herr Kommerzienrat Goldsohn“

und lässt sich von der großen Schwester passend einkleiden. Das trügerische Wohlbefinden der weiblichen Hauptfigur steigt stetig, während die Miene ihres männlichen Gegenstücks die Bedrängnis nicht verbergen kann. Zwei Menschen, die konträrer nicht sein könnten, werden von der Dramaturgie der Erzählung durch eine Reihe von Missverständnissen und Annahmen falscher Tatsachen einander zugeführt, was in diesem Fall für den Zuschauer³⁴³ äußerst unterhaltsam ist. Dem Leutnant ist es peinlich, mit der aufbrausenden Proletariern gesehen zu werden, Sabine hingegen blüht im falschen Schein der neuen Welt auf und will sich mit ihrem Verlobten öffentlich präsentieren. Er wirkt beim Besuch auf dem Rummelplatz vollkommen deplatziert, ihr Gemüt ungleich dazu spiegelt die Bewegungsstärke der Szene wider. Nicht erst durch die Fahrt auf einer Schiffsschaukel wirkt das Lustspiel um einiges heiterer als die Dramen von Urban Gad. Die Symbolik des Rummelplatzes drückt zum Einen die Schnellebigkeit der ungleichen Verbindung der beiden Protagonisten aus, ist aber auch als Metaphorik für den gesamten Verlauf der Geschichte zu sehen. Sabine springt agil von einer Szene in die nächste, erlebt konstant Neues, um ihren grauen Alltag zu erhellen. Leutnant von Hammeln fliegt von einer „Blume“ zur anderen, statt sein Ziel geradlinig zu verfolgen und besonders während des Familienausflugs wechselt die Szenenfolge rasch zwischen verschiedenen Schauplätzen. Um seiner prekären Lage zu entkommen, klaut der Leutnant ein aussagekräftiges Foto von Kommerzienrat Goldsohn, um diesen damit bei nächster Gelegenheit zu erpressen. Auf einem Kostümfest, bei welchem Familie Schulze unverkennbar die einzigen Proletariergäste stellt, finden schließlich die für einander bestimmten Personen zueinander. Sabine realisiert, dass Treue und Verständnis mehr zählen als Prestige³⁴⁴, während von Hammelns Erpressungsversuch glückt und sich Tochter Goldsohn ihm zuwendet³⁴⁵. Unter dem Schutz der Kostümierung³⁴⁶ kann sich die Arbeiterfamilie einen Abend als Teil der besseren Gesellschaft fühlen, um sich letztendlich über den familiären Zusammenhalt zu freuen und das Wissen darüber, was für ihr Glück entscheidend ist. Zunächst lassen sich auch die Eltern vom feinen Glanz des Balls hypnotisieren, schreiten unter den bewundernden Augen der Hintertreppenbewohner zum Fest des adeligen Klubs, um sich dort ausgelassen auf der Tanzfläche zu bewegen. Selbst Schneider Schulze vergisst sein sonst so grimmiges Gemüt an diesem einzigartigen Abend. Sabine schwirrt in ihrem weißen Libellenkostüm zwischen dem Adelsstand umher, zieht sich aber schnell mit Lehmann zurück, der wiederholt als Kellner tätig ist. Bei einem Kartenspiel mit zwei alten Damen

³⁴³ Der Einfachheit halber werden keine genderspezifischen Wortkreationen verwendet.

³⁴⁴ 22. Zwischentitel, ca. bei Minute 21.29: „Gleiche Seelen finden sich“

³⁴⁵ 24. Zwischentitel, ca. bei Minute 25.01: „Gratuliere! Als der Schwiegersohn des Kommerzienrats werden Sie bald Rittmeister!“

³⁴⁶ 20. Zwischentitel, ca. bei Minute 18.32: „Der Ritter, die Insel Cuba und die Libelle“

verschafft die Protagonistin ihrem frevelhaften Benehmen erneut ungeniert Raum, konsumiert Bier aus Krügen und greift einer der beiden Gräfinnen sogar staunend an deren wertvollen Ohrring. Sabines aufdringliches Verhalten kollidiert mit den adeligen Gepflogenheiten, was einmal mehr deutlich zeigt, dass sie und ihre Familie ohne Kostüm niemals in das distinguierte Metier gelangt wären. Die Lage spitzt sich zu als von Hammeln, sein Ziel bei Tochter Goldsohn erreicht, die Schneiderfamilie fortan kalt ignoriert und Sabine ihre Eltern über die rücksichtslosen Handlungen des Leutnants informiert. Mutter Schulze wird vor Zorn handgreiflich, was den Rauswurf der proletarischen Gäste zur Folge hat. Gemeinsam mit Lehmann torkelt die Familie durchs dunkle Treppenhaus. „Licht ins Dunkle“ bringt zum Finale der Kellner, der auf der bildlichen Ebene ein Streichholz zündet, um die heimische Wohnstube sehen zu können. Metaphorisch ist das Ende des Films als Realisierung der Wahrheit zu deuten. Manchmal liegt das Glück eben sprichwörtlich direkt vor der Haustür.³⁴⁷

4.2 Gegenüberstellung der Hauptfiguren

Ein besonderes Merkmal innerhalb der Auseinandersetzung mit Gads Filmen sind dessen dänische Wurzeln. Gregor/Patalas beschreiben dahingehend als Eigenart „mondäner Dramen [das Luxusmilieu als Schauplatz] mit einem erotischen Dreieckskonflikt als Spezialität.“³⁴⁸ Von Belang für die Frage nach der Autorschaft der Filme³⁴⁹ bietet sich die Beobachtung an, dass „[d]er Kuss [...] unerhörte sinnliche Deutlichkeit[gewann] und die Aufgabe der Regie [...] nicht im erzählerischen Zugriff auf die Realität [lag], sondern im Arrangement wirkungsvoller Elemente des luxuriösen Dekors und der attraktiven Darsteller.“ Das Deutsche Reich galt darüber hinaus als wichtigster Abnehmer für die dänischen Filmproduktionen.³⁵⁰ Als „eigene Kategorie“ innerhalb dieser waren „die Asta-Nielsen-Filme“ anzusehen.³⁵¹

³⁴⁷ „Lustig und fidel wird das Ereignis weiter gefeiert und findet seinen höchsten Ausdruck in dem geistreichen Rufe aller: 'Ein Prosit, ein Prosit der Gemütlichkeit!'“, in: Oesterreichischer Komet, Nr.292, 18.12.1915, S.28 (Sammlung Burgmer)

³⁴⁸ Gregor/Patalas 1973, S.27

³⁴⁹ Schröder, Stephan Michael, „Und Urban Gad? Zur Frage der Autorschaft in den Filmen bis 1914“, in: Schlüpmann, Heide/de Kuyper, Eric (u.a.), Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino, Wien 2009, S.194-210

³⁵⁰ Gregor/Patalas 1973, S.27f.

³⁵¹ Brandlmeier, Thomas, Frühe deutsche Filmkomödie, In: Elsaesser 2002, S.72

Zur Repräsentation des jeweiligen Handlungsschauplatzes gehört in den vorliegenden Filmen immer wieder ein Changieren zwischen dem männlichen und dem weiblichen Blick. Dieser Wechsel ermöglicht dem Kinopublikum sowohl Einblicke in die Arbeitswelt, als auch in die Gefühlswelt der Protagonistin. Gleichzeitig bieten die Filme eine Dokumentation des städtischen Treibens (DIE ARME JENNY) oder Naturaufnahmen (DER FREMDE VOGEL), was der Schaulust der Zuschauer entgegen kommt. Gerade für ein ländliches Publikum, oder eines, das nicht der reichen Gesellschaftsschicht angehörte, muss es einen großen Reiz dargestellt haben, das Stadtleben, die aktuelle Mode, das Varieté und andere kulturelle Einrichtungen auf der Leinwand vorgeführt zu bekommen.³⁵² Asta Nielsen selbst äußerte sich diesbezüglich in den *Kopenhagener Politiken*.

„... es kommt zuweilen vor, dass man sich an meinen Films erfreut und sich doch gleichzeitig über die veralteten Kleider, die ich darin trage, und die noch vor Jahresfrist grösste Mode waren, lustig macht. Jede Saison hat ihre eigene Plage. [...] Damit soll nicht gesagt sein, dass die modernen Kleider gar keine brauchbaren Eigenschaften für den Film enthalten, gewiss nicht; nur muss man mit viel Geschmack und Vorsicht wählen. [...] Das Tragische muss z.B. ganz dem Alltag entrückt werden, wenn es wirken soll. Ein schicker Hut passt nicht zu einem gebrochenen Herzen.“³⁵³

Ein zentrales Merkmal der Gadschen Filme ist „obwohl nicht in dokumentarischer Absicht entstanden“ die moderne Wirklichkeit, die für das Kinopublikum transportiert wird. „Die Klassen mischen sich nicht, es sei denn, dass die Tochter vom Hinterhaus die Vordertreppe zu putzen hat. Jede Begegnung ist von Hierarchie geprägt. Im Unterschied der Kleidung wie der Bewegung und Haltung wird sie augenfällig.“³⁵⁴

Die gesellschaftliche Rangordnung zeigt sich in einem Teil der untersuchten Filme als wichtiges Motiv für die weibliche Hauptfigur, sich von ihrer sozialen Umgebung zu lösen. Dem alten Dasein wird nie so viel Wertschätzung beigemessen als dass es nicht „auf Risiko“ durch ein neues ersetzt werden könnte.³⁵⁵ Von diesem Muster ausgenommen ist das Lustspiel, da hier die weibliche Selbstbestimmung positiv konnotiert ist und die Protagonistin freiwillig den traditionell für sie bestimmten Weg für ihr privates Glück wählt. Der Verzweiflungstat steht in dieser unterhaltenden Gattung Film eine gewisse Leichtigkeit innerhalb des

³⁵² Vgl. hierzu u.a. Schlüpmann 1990, S.9

³⁵³ Der Kinematograph, Nr.433, 14.04.1915, S.27 (Quelle: DIF Frankfurt)

³⁵⁴ Schlüpmann, Heide, „Die Filme“, in: Schlüpmann, Heide/de Kuyper, Eric (u.a.), Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino, Wien 2009, S.15: „...In DIE ARME JENNY (1912) – selbstverständlich auch in VORDERTREPPE UND HINTERTREPPE (1915) – prägt sich das Treppenhaus ein, der großzügig und prunkvoll gestaltete Aufgang zu den bürgerlichen Etagen.“

³⁵⁵ Koebner 1997b, S.100

Entscheidungsspielraums der Frau entgegen. Zwar gibt es auch hier keine reelle Unabhängigkeit der Frau, doch dem Genre entsprechend wird dem Publikum vermittelt, dass die weibliche Hauptfigur die sozialgeschichtlich für sie vorbereitete Situation tatsächlich auch selbst realisieren möchte. Dass also Tradition und Verlangen, Lust und Pflicht, in den entscheidenden Punkten miteinander übereinstimmen.

Eine umgekehrte Hierarchie stellt das ungleiche Paar in DER FREMDE VOGEL (Kap. 4.1.1) dar. Hier ist es die Frau, die sich aus Liebe für einen Mann niederen Ranges entscheidet und dafür indirekt mit dem Tod bezahlt. Die in der Einleitung zitierte dramatische „Menschenzerstörung“³⁵⁶ ist also vielmehr in den sozialen Dramen (Kap. 4.1.2 und 4.1.3) und in der Liebestragödie (Kap. 4.1.1) – aus entgegengesetzter Perspektive- erkennbar.

Jede der Frauen in den behandelten Filmen verlässt ihre gewohnte familiäre Umgebung und überschreitet gesellschaftliche Grenzen, sowie den „point-of-no-return: Niensens [] Figuren können ab einem Punkt der Handlung nicht mehr zurück. Niensens Figuren gehen voran, gleich, ob in ein anderes Leben oder in den Tod“.³⁵⁷

Die Protagonistinnen erleben ein Abenteuer, in welchem sie sich entweder selbst verlieren (Jenny und Hanna), ihre persönlichen Sehnsüchte realisieren und diese verwirklichen, bzw. die wahre Liebe erkennen (Nelly, Jesta und Sabine). Das Abenteuer Leben verläuft für die Hauptfiguren glücklich, wenn sie ihren sozialen Wurzeln und sich selbst treu bleiben. Das Verlassen des für sie bestimmten Raumes jedoch kann –genreabhängig- negative Folgen haben (Hanna, Miss May und Jenny), denn Moral wird in den Filmen großgeschrieben und jeder hat „in seinen Kreisen“ zu bleiben.³⁵⁸ Zentral ist die Feststellung, dass keine Entscheidung (im Drama) revidierbar ist. Hat die Figur einmal ihr soziales Umfeld verlassen, kann sie nicht zurückkehren, sondern wird im schlimmsten Fall, wie bei Jenny gesehen, auch noch von der eigenen Familie verstoßen.

Die Filme bieten dem Publikum sehr individuelle Geschichten und zeigen, wie eine Frau mit ihrem Schicksal umgeht, welchen persönlichen Weg sie verfolgt und welche (psychologische) Entwicklung sie durchlebt. Als Erbe der dänischen Sittendramen inszeniert Urban Gad seine Hauptdarstellerin so präsent in der jeweiligen sozialen Lage des weiblichen Geschlechts, dass

³⁵⁶ Ebd., S.103

³⁵⁷ Ebd., S.100

³⁵⁸ Ebd., S.113

es Asta Nielsen gelingt, „die weibliche Erzählperspektive zur Kritik an der Macht im männlichen Blick“ umzusetzen.³⁵⁹

Bergstrom betont das grenzüberschreitende Benehmen der Rollen Asta Niensens. Oft stellen sie ein Opfer dar, allerdings nie ein konventionelles³⁶⁰. Miss May nimmt das Leben ähnlich spielerisch wie die Protagonistinnen aus Komödie und Lustspiel, bezahlt jedoch wegen eines Unfalls mit ihrem Leben dafür, dass sie ihre Herkunft verrät und sich den gesellschaftlichen Gepflogenheiten, den Erwartungen an sie, entzieht. Es fällt schwer, sich mit dieser Figur zu identifizieren. Sie trägt keinen Vornamen und ist als „fremder Vogel“ in eine ihrer Herkunft widersprechende Umgebung platziert worden. Bei einem proletarischen Publikum gewinnt sie eventuell Sympathiepunkte, weil die Liebestragödie auf unüblichen Perspektiven aufbaut. So erkennt die Frau aus einfachen Verhältnissen beim Blick auf die Leinwand, dass eine hohe soziale Stellung nicht gleichbedeutend mit Glück ist.

Jenny büßt mit einem langen Martyrium für wenige Glücksmomente. Wie ein Falter taumelt sie in das Licht, die Schlingen des Verführers³⁶¹. Das Erwachen in der Realität kann Jenny emotional nicht verkraften. Offen bleibt, ob sie zum Schluss des Films im verschneiten Feld erschöpft fällt oder tatsächlich stirbt. Neben den Frohnaturen Jesta und Sabine tritt Jenny von Beginn an als bemitleidenswerte Person auf, die sich ihrem tristen Schicksal beugt, während Hanna zunächst durch ihr Eintreten in die Malerszene versucht, ihrem Dasein etwas Besonderes zu geben. „Das soziale Drama um Jenny geht auf die Neugier der Zuschauerinnen ein, und es gibt der Subjektivität der Schauspielerin Raum.“³⁶² Überraschender Weise läuft der Vorspann des Films entgegen der Dramaturgie des Dramas. Er wirkt erfrischend, wenn sich Asta Nielsen mit einer mit Zierband bestickten Haube auf dem Kopf wie ein Hoffräulein zeigt und das Publikum herzlich anlacht. Im Drama selbst schafft es Jenny nur in ihren Illusionsräumen – auf der Bühne des Varietés und während sie den feinen Lebensstil Reinolds genießt - zu lachen.

Hanna (DIE SÜNDEN DER VÄTER) verliert aus grenzenloser Liebe ihren Realitätssinn, lässt sich von einem Künstler ausnutzen und gibt sich dem Alkohol hin. Sie hat auch fröhliche Momente, jedoch keinen starken Charakter, der ihr Unabhängigkeit ermöglichen würde.

³⁵⁹ Vgl. Schlüpmann 1990, S.213

³⁶⁰ Bergstrom 2002=Bergstrom, Janet, Die frühen Filme Asta Niensens, in: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.), Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne, München 2002, S.169

³⁶¹ Zeitgenössisches Programmheft des Edison- Theaters Graz, In: Seydel, Renate/Allan Hagedorff (Hg.), Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen, Berlin: 1984, S. 61f.

³⁶² Schlüpmann, Heide, „Melodrama und soziales Drama im frühen deutschen Kino“, In: Elsaesser, Kino der Kaiserzeit, S. 85

Zentraler Entscheidungspunkt für Glück oder Leid ist bei allen Figuren ein männlicher Gegenpart. Besonders Hanna und Jenny fehlt es bei ihren Ausflügen in die Welt der adeligen Gesellschaft im Umgang mit ihrem Pendant aus den Reihen der machthabenden Gesellschaft an Leichtigkeit.

Schon im Titel *DIE SÜNDEN DER VÄTER* wird der männliche Blick intendiert. Hannas Vater ist Alkoholiker, während über den Verbleib der Mutter nichts vermittelt wird. Der Professor als Vater von Fanny und Marten selbst, als zukünftiger Erziehungsberechtigter der möglichen Kinder mit Fanny, sündigen, indem sie das weibliche Subjekt zum Objekt ihres Verlangens machen. Dafür werden sie in der gesamten Geschichte nicht bestraft, die Sünden haben keine Konsequenz. Hannas Wutanfall wirkt in diesem Bild mehr wie ein kläglicher Racheversuch innerhalb einer unausgeglichene Geschlechterwelt.

Im Unterschied zu den beiden dramatischen Figuren ist Nelly (*DIE SUFFRAGETTE*) in ihrer Hoffnungslosigkeit nicht auf sich alleine gestellt, sondern sucht Rat bei ihrem Vater und kann sich zumindest des familiären Rückhalts sicher sein. Jenny jedoch repräsentiert eine verzweifelte Figur, die sich haltlos auf eine Katastrophe zu bewegt und somit etwas Suizidales vermittelt. Nelly begibt sich auch in einen Kampf, bewegt sich in diesem allerdings zwischen den beiden Vorbildern Vater und Mutter, wohingegen Jenny ihre Wurzeln vergisst und dafür mit ihrem Leben bezahlt. Nellys Widersprüche beziehen sich primär auf ein Wertesystem, das sie für sich noch finden muss. Will sie der emanzipierten Mutter nacheifern und eine Kopie deren Errungenschaften werden oder kann ihr Vater das Selbstbewusstsein seiner Tochter soweit stärken, dass diese nicht Opfer des mütterlichen Ehrgeizes wird, sondern um ihre Lust kämpft?

Nellys Reise ist die einer Persönlichkeitsfindung. Es stellt sich die Frage, ob sie sich charakterlich und in ihrer Lebensform an der Mutter oder dem Vater orientieren wird. Den Weg zum Mann ihres Herzens versperrt sie sich zunächst selbst, um der Mutter zu gefallen. Durch Selbstbetrug fügt sie sich Leid zu, doch sobald sie sich ihre wahre Natur eingesteht, kann ihr Glück niemand mehr aufhalten. Der Titel *DIE SUFFRAGETTE* ist insofern irreführend als die Protagonistin selbst, anders als Mrs Panburne, zu keinem Zeitpunkt einer wahren Emanzipationsverfechterin entspricht. Genau wie der Film gegen sein Thema argumentiert. Nielsen wird als „selbstbewußte Kämpferin für die Frauenemanzipation [ge]zeigt, der [Film] aber [konterkariert] zugleich das Motiv[...]. Sie [Nelly] erscheint von

der Mutter angestachelt und am Ende siegt die Liebe: sie heiratet den Mann, dem der Haß der hier gezeigten Suffragetten gilt.“³⁶³

Jesta kann im schlimmsten Fall als „Erbopfer“ bezeichnet werden. Sie wird von ihrem Vater buchstäblich an den reichen Onkel verkauft, steigt innerhalb des vorgegaukelten Spiels jedoch aus ihrer Passivität heraus und verwirklicht sich selbst. Die junge Frau hört auf ihre Intuition und erreicht letztendlich durch ihre Authentizität und Bereitschaft zur Selbstfindung die Zuneigung des von ihr Geliebten. Der Vater wünscht sich ein gehorsames Mädchen und dieses bekommt er am Ende der Erzählung auch, wenn auch auf ungeplantem Weg und vor allem in Form einer selbstbewussten jungen Frau, die zu sein Jesta von Beginn an erahnen ließ. In ENGELEIN geht es in gewisser Weise auch darum, die Realität (hier ihr wahres Alter) zu verleugnen, aber nur auf spielerische Art und Weise. Ihr von Liebeskummer getränkter Brief wirkt pathetisch, doch weil das Publikum erkennt, dass die Zuneigung zwischen den beiden Hauptfiguren auf Gegenseitigkeit beruht und das Zusammenkommen der beiden auch für Jestas Vater von Interesse ist, kann es kein böses Ende geben. Die Verniedlichungsform des Titels steht für die Person, die Nielsen als Figur darstellen soll und unterstreicht auf diese Weise Jestas konfuse Lage. Sie ist „kein Engel“ und verhält sich konträr zu der vom Vater intendierten Rolle.

„Sittlich erzieherisch kann dieser Film allerdings nur ganz negativ sein. Weder die Ungezogenheit des Mädchens im Pensionat, noch die etwas weitgehende Preisgabe ihrer weiblichen „Reize“ lassen sich erzieherisch-ethisch irgendwie rechtfertigen, es sei denn eben nur durch die Echtheit und Natürlichkeit der von ihr [Asta Nielsen] gewählten Rolle. Dies ist denn auch immerhin etwas, und die Nielsen darf sich dank ihrem an sich so gänzlich unerotischen Körper vieles erlauben, was bei anderen gemein wirken würde, bei ihr aber noch durchaus innerhalb der Grenzen des Erträglichen bleibt. Jedenfalls ist ihre Kühnheit durch künstlerischen Willen geadelt.“³⁶⁴

Sabines Abenteuer mit einem Mann höheren Ranges ist ein lustiges, ein Lustspiel. Die Protagonistin lebt in einem gesicherten sozialen Umfeld, es gibt sogar einen Mann gleichen Standes, der sie liebt und sich um ihre Aufmerksamkeit zumindest stellenweise aktiv bemüht. Als Opfer kann sie lediglich temporär gelten, wenn Leutnant von Hammeln sie nur aus einem finanziellen Interesse heraus trifft. Der melodramatische Typ, der meist als Basis der Entwicklung einer Hauptfigur in Gads Dramen zu erkennen ist, spielt an diesem Filmbeispiel

³⁶³ Preiss 1986, S.47

³⁶⁴ Elster, Dr. Alexander, „Engelein“, in: Bild und Film, 3.Jg., Nr.8, 1913/14, S.206 (Quelle: Sammlung Burgmer)

allerdings keine Rolle.³⁶⁵ Sabine schwebt nie in der Gefahr eines psychischen Verfalls und ihre Ausgangssituation ist eine andere als jene einer Jenny oder Hanna.

Das Motiv des Ausbrechens aus den Fängen der Gesellschaft und damit verbundener Pflichten, Gepflogenheiten und Erwartungen lässt sich im Folgenden als ein markantes Merkmal aller sechs Filme beobachten.

Miss May ist zum ersten Mal verliebt. Während eines Urlaubs mit ihrem Vater lernt sie eine andere Interpretation von Leben in der Einfachheit des Spreewald- Bauern Max kennen und sträubt sich von da an gegen die vornehme Gesellschaft, der sie angehört und gegen eine standesgemäße Heirat. Ihre innere Revolte gegen die sozialen Grenzen veräußert sich in einer Flucht, die tödlich endet.

Jenny versucht ihrem Alltagstrott zu entfliehen und das Leben als Dienstmädchen unter der Bevormundung ihrer strengen, engstirnigen Eltern zu verlassen. In Reinold sieht sie ihre einzige Chance, dem Schicksal des Proletariermädchens zu entkommen und versteift sich so sehr in eine falsche Vorstellung, dass sie an dieser zu Grunde geht. Wie das Kinopublikum selbst, sucht die Protagonistin nach Sensation, Zerstreung und neuen Reizen.

Hanna ist bestrebt, zum illustren Kreis der Künstler zu gehören und setzt all ihre Hoffnung auf den talentierten Maler Marten, der sie als Muse ausnutzt. Hannas Fokus auf Marten hat etwas Verzweifeltes. Auf Grund ihres kaum existenten sozialen Netzwerks ist ein Stückweit erklärbar, wie sie so schnell auf die Schmeicheleien des Malers reinfallen und ihr Glück an einer einzigen, vor allem ihr auch weitgehend fremden Person festzumachen versucht. Dennoch ist ihr Handeln ein extremes. Die dramatische Heldin gibt ihren Kampf um Liebe und Anerkennung und damit auch sich selbst schnell auf – ihr fehlen Mut und Selbstvertrauen, um aus eigener Kraft glücklich zu werden. Nur eine Extremsituation, die brutale Bloßstellung durch den Maler, ruft in ihr eine aktive Wut wach, die sie braucht, um sich Respekt oder zumindest kurzzeitige Aufmerksamkeit in der männlichen geführten Gesellschaft, speziell dem Milieu der Bildenden Kunst, zu erzwingen.

Nelly will nach ihrer Zeit im Internat etwas Aufregendes erleben, ihren Tagesablauf selbst bestimmen, und folgt zunächst dem Vorbild ihrer selbstbestimmten, modernen Mutter. Im Zuge der feministischen Revolution verliebt sie sich in den Feind und genießt in ihrem Zwiespalt, einer tiefen persönlichen Krisensituation, den Schutz und die ruhige Art ihres

³⁶⁵ Vgl. Bergstrom 2002, S.169

Vaters. Das energische Drängen der Mutter auf den „richtigen Weg“ prallt an der Tochter ab und trägt nur mehr zu deren innerer Unruhe bei. Der Vater aber, der sein Kind mit aller Naivität und dem jugendlichen Bedürfnis nach Grenzerfahrung akzeptiert und liebt, übt großen Einfluss auf die Protagonistin aus. So orientiert sie sich unterbewusst bei der Partnerwahl am väterlichen Vorbild. Nelly besinnt sich auf ihre wahren Gefühle und schlägt letztendlich einen klassischen Weg ein, indem sie Hausfrau und Mutter wird.

Jesta ist pubertierend und aufbrausend. Zwar pflegt auch sie ein unkompliziertes Verhältnis zu ihrem Vater, widersetzt sich dennoch dessen Regeln und führt ein „wildes“ Leben. Die Maskerade für den Erbonkel ist ihr lästig und so blitzt immer wieder ihr wahres Ich auf, in das sich der Onkel schließlich auch verliebt. Das Spiel um ihr falsches Alter ist aufregend für Jesta, doch mehr noch, je stärker sie sich dabei selbst verwirklichen kann. Weil sie ihrer eigenen Persönlichkeit treu bleibt, verliebt sich ihr späterer Ehemann in das wahre Ich der Protagonistin. Jesta folgt zwar unbewusst den Erwartungen ihres Vaters, lässt dabei jedoch Raum für ihre individuelle Art und macht somit am Ende nicht nur ihren Vater, sondern vor allem sich selbst glücklich.

Sabine hat eine positive, mitreißende Art, gesellschaftliche Grenzen zu übertreten. Sie lebt ihren Traum als der Leutnant Interesse heuchelt, genießt den Ausflug in die fremde adelige Welt. Da ihr das Elternhaus Schutz bietet und ihre Erziehungsberechtigten die Tochter trotz diverser Eskapaden unterstützen, hat sie ein elendiges Schicksal wie Jenny nicht zu befürchten. Sabine lebt auch mit Enttäuschungen, ist aber im Gegensatz zu Hanna oder Jenny „kein Kind von Traurigkeit“. Sie nutzt Chancen, ist offenherzig und dem Leben gegenüber positiv eingestellt.

„Um 1909 noch spielt das Kino der Attraktion unübersehbar mit einer transgressiven Weiblichkeit. Die Filme leben von der Spannung zwischen der Männerphantasie, deren Bilder anderen Medien entnommen sind und der provozierenden Körperkunst der Artistin.“³⁶⁶

Jenny mimt im Varieté die aufreizende Tänzerin vor einem ausschließlich männlichen Publikum, spielt mit ihren weiblichen Reizen und begibt sich somit in die Rolle eines begehrten Objekts. Hanna tut es ihr als Modell im Maleratelier gewisser Maßen gleich, nur das das interne männliche Publikum kleiner ausfällt als im Lokal von DIE ARME JENNY.

³⁶⁶ Schlüpmann 1990, S.30

Bei Jesta entsteht die Spannung durch die versteckte Sexualität, die unter der Oberfläche brodeln und erst gegen Ende des Films zum Ausbruch kommt.

Ein weiteres Thema, das in den Gad/Nielsen-Filmen aus Kapitel 4.1 omnipräsent ist, nennt sich „Kleider machen Leute“. Fundamental ist hier das Spiel mit der Neugier des Publikums, das Milieu der jeweils fremden Gesellschaftsschicht zu entdecken, ihr hinter die Fassade zu schauen. Klischees werden aufgegriffen und unterhaltsam in Szene gesetzt. Besonders in DIE SÜNDEN DER VÄTER wird deutlich, welche „tragende“ Rolle der Kleidung zukommt. „Anders als die Kleider, die [Hanna] als Modell getragen hat, macht diese Uniform [, die sie als Dienstmagd des Professors trägt,] den Klassenunterschied zwischen ihr und den anderen unübersehbar.“³⁶⁷ Mit Hilfe der richtig gewählten Kostümierung ist es in allen Filmen bis zu einem bestimmten Punkt möglich, sich mit einer fremden Gesellschaft zu assimilieren. Erst die Eigenarten der Figuren, die charakterlichen Stärken und Schwächen, entlarven Sabine, Jenny und Hanna als Proletarierinnen. Dauerhaft funktioniert eine Verbindung rangübergreifend nicht.

Auf der optischen Ebene dienen schöne Kleider aber auch zur Realisierung geschmackvoller Räume, die auf der Leinwand wiederum attraktive Bilder erzeugen.³⁶⁸

Die Verbindung von äußerem Bild und innerer Entwicklung der Figuren gelang dem Regisseur Urban Gad in zahlreichen Filmen: Bergstrom betont die ausgesprochene Beweglichkeit innerhalb seiner Kinodramen, die „vollkommen mit dem dynamischen Schauspielstil von Asta Nielsen selbst [harmoniert], den diese Filme präsentieren, ohne dabei den Eindruck zu erwecken, >One-Woman-Shows< zu sein.“³⁶⁹ ENGELEIN versteckt sich in einem großen Sessel, um von ihrem Onkel nicht bemerkt zu werden. Immer wieder taucht sie zwischen den Kissen auf und versucht Peter so auf unbeholfene Art und Weise wiederholt nahe zu kommen, was auf der Leinwand eine komische Einlage ergibt. Das Thema Bewegung spielt gerade auch in DER FREMDE VOGEL eine zentrale Rolle, wo das fließende Gewässer der Spree und die darauf fahrenden Kähne die psychologischen Vorgänge der Hauptfigur auf die bildliche Ebene übertragen. „Niensens jugenhaftes Verhalten –als müsste man ihr ständig zeigen, wie junge Damen sich zu benehmen haben – ist [hier erneut] präsent“. Bergstrom beschreibt „ihre sinnlichen Bewegungen[, die] in einer Handlung begründet [sind], die ihr

³⁶⁷ Bergstrom 2002, S.162; zur Kleidung als Charakterisierung der Filmpersonen vgl. auch Balázs, Béla, Der sichtbare Mensch: Kritiken und Aufsätze 1922-1926, München 1982, S.39

³⁶⁸ Vgl. Balázs 1982, S.102

³⁶⁹ Bergstrom 2002, S.163

erlaubt, ihre ungewöhnlichen physischen Fertigkeiten in einer ansprechenden Szenerie im Freien zu demonstrieren.³⁷⁰

Im Facettenreichtum jeder der besprochenen weiblichen Protagonistinnen erkennt man Gads Bestreben, das er auch in seinem theoretischen Werk postuliert hat.

So „muß die Hauptrolle [Primadonnenrolle] über mehrere Töne gebieten; für sie genügt es nicht, wenn sie gut oder schlecht, munter oder tiefsinnig ist, sie muß Übergänge umspannen, muß vielen und großen Gegensätzen im Temperament Raum geben. Dem müssen wiederum die Schwingungen der Handlung entsprechen, die das äußere Auftreten der Figur durch starke Kontraste verändern, indem man z.B. das Schicksal des Betreffenden zwischen Reichtum und Armut wechseln läßt.“³⁷¹

Der Regisseur griff fundamentale Themen der damaligen Gesellschaft auf, präsentierte gegensätzliche Milieus originalgetreu und setzte seine Hauptdarstellerin gekonnt in Szene, um „den Blick der Frau auf die Welt, ihre Hoffnungen und Kämpfe“ darzustellen.³⁷² Regisseur und Darstellerin können folglich als „die eigentlichen Dichter des Films“ angesehen werden.³⁷³

³⁷⁰ Ebd., S.166

³⁷¹ Gad 1920, S.24f.

³⁷² Brauerhoch, Annette, „Arbeit, Liebe, Kino“, in: Jatho, Gabriele/Rother, Rainer (Hg.), CITY GIRLS-Frauenbilder im Stummfilm, Berlin 2007, S.72

³⁷³ Balázs 2001, S.25

5 Lokalstudie: Kommerzieller Erfolg der Gad/Nielsen-Filme in Gießen, Hessen:

Nach Sichtung der Tageszeitung Gießener Anzeiger, Generalanzeiger für Oberhessen, der Jahre 1911 bis 1916 lässt sich vorwegnehmend sagen, dass auch in der hessischen Mittelstadt, deren Wohnbevölkerung 1911 rund 31.400 Menschen, 1913 etwa 32.400 Bürger umfasste³⁷⁴, die Kinodramen mit der Nielsen nennenswerten Erfolg hatten. Es soll an dieser Stelle nicht darüber spekuliert werden, welche Bevölkerungsschichten sich für die Werke Urban Gads interessierten und wie viele Eintrittskarten im Einzelnen oder Gesamten verkauft wurden³⁷⁵, vielmehr soll ein Überblick dargelegt werden, mit welcher Verzögerung im Vergleich zur Berliner Uraufführung die für den hiesigen Forschungskorpus relevanten Gad-Filme in den Gießener Lichtspielhäusern anliefen, welche Spieldauer sich nachweisen lässt und wie stark die Kinodramen beworben wurden. Die Auswertung des Gießener Kinoprogramms versteht sich zweifellos nicht als repräsentativ, besonders da eine akribische Lokalstudie nicht dem Leitfaden dieser Arbeit entspricht. Aus persönlichem Interesse an der Kulturgeschichte meiner Heimatstadt fließt ein Überblick über die Verbreitung der Gad-Nielsen-Monopolfilme an dieser Stelle in die Frage nach dem Erfolg des dänischen Regisseurs mit ein. Zur Diskussion der These, dass die hier behandelten Kinodramen verhältnismäßig stark beworben wurden, können auch andere Quellen zum Filmprogramm des frühen Kinos hinzugezogen werden, um die Ergebnisse der lokalen Untersuchung ggf. zu unterstützen.

„Die berühmte nordische Filmschauspielerin, die auch in Berlin und anderwärts keine Unbekannte ist“³⁷⁶, Asta Nielsen, erreichte Gießen am 28. Januar 1911 mit ihrem Welterfolg *ABGRÜNDE*³⁷⁷, der im *Biograph* nachweislich bis 03. Februar 1911 lief, demzufolge für mindestens sieben Tage³⁷⁸, was sich zuvor über keinen anderen Film im Gießener Kinoprogramm ab 1910 sagen ließ. Die Leitung des modernen Lichtbildtheaters *Biograph* hielt zunächst Ingenieur Willy Paetsch inne³⁷⁹, der das zweiaktige „Theater-Drama“ von einer Stunde Vorführungsdauer mit den Worten „[a]uch in Gießen ein durchschlagender Erfolg!“

³⁷⁴ Vgl. Gießener Statistikstelle, bzw. auch Adressbuch der Stadt und des Kreises Gießen, 1912

³⁷⁵ Vgl. Loiperdinger 2010, S. 202: „Statistiken über Besucherzahlen einzelner Filme werden erst ab Mitte der 1920er Jahre geführt. Programmanzeigen von Kinobetreibern in der lokalen Tagespresse sind immerhin eine reichhaltige indirekte Quellengattung, die Rückschlüsse zum Kinobesuch erlaubt“

³⁷⁶ Lichtbildtheater 1912, Nr. 9; zur Verfügung gestellt von Herbert Birett

³⁷⁷ Vgl. Gießener Anzeiger, General-Anzeiger für Oberhessen (im Folgenden zitiert: GA), 161. Jg., Nr.20, 24.01.1911

³⁷⁸ Eigene Berechnung auf der Basis der Anzeigen im GA. Vgl. GA, 161.Jg., Nr.23, 27.01.1911: „Am Samstag beginnt die Vorstellung um 6 Uhr, an allen anderen Tagen wie immer um 3 Uhr.“ Wie viele davon pro Tag, ließ sich der Tageszeitung leider nicht entnehmen. Anmerkung der Verfasserin: Alle wörtlichen Zitate aus dem GA wurden für diese Arbeit originalgetreu übernommen, inkl. evtl. Rechtschreibfehler, sowie fetter oder kursiver Hervorhebungen.

³⁷⁹ Vgl. Alphabetisches Einwohner- und Firmen-Verzeichnis, Adressbuch der Stadt und des Kreises Gießen 1910, S. 10. Einige Seiten später jedoch im Straßenverzeichnis heißt der Ingenieur Willy Paetsch, S. 188.

bewarb³⁸⁰. „Noch nie seit Eröffnung hatte der Biograph solchen Andrang“³⁸¹ klingt mit dem nötigen Hintergrundwissen über den allgemein erforschten Erfolg der Gad-Nielsen-Filme auch relativ plausibel³⁸². Im Gießener Geschäfts-Verzeichnis von 1910 war unter der Rubrik „Lichtbildtheater“ neben dem *Biograph*, Plockstraße 12, als zweites Etablissement der *Kinematograph*, Bahnhofstraße 54 vertreten.³⁸³ Schon kurz nach dem einschlagenden Erfolg der Asta Nielsen- Premiere in Gießen nahm auch Robert Küsgen³⁸⁴, am 26. Februar 1908 zugezogen³⁸⁵, das erotische Melodrama in das Programm von seinem „Theater lebender, sprechender u. singender Bilder“ auf. Am 18. Februar 1911 schaltete Küsgen eine Vorankündigung für „das mit außerordentlichem Beifall aufgenommene größte kinematographische Meisterwerk der Gegenwart“³⁸⁶, welches er für insgesamt sieben Tage „stündlich zur Vorführung“³⁸⁷ zu bringen plante. Wie viele Vorstellungen das täglich bedeutete, lässt sich auch hier nur erahnen³⁸⁸.

Laut Gramann/Schlüpmann hatte die Uraufführung am 12. September 1910 in Kopenhagen stattgefunden, die deutsche am 03. Dezember 1910 in Berlin³⁸⁹. Somit lässt sich eine Verzögerung von rund acht Wochen bis zur Premiere in Gießen berechnen.³⁹⁰ Nicht zuletzt auf Loiperdingers Auseinandersetzung³⁹¹ mit ABGRÜNDE Bezug nehmend, ist die Aufruhr um Gads ersten Kinoerfolg retrospektiv bemerkenswert. In Gießen wurde er mit insgesamt achtzehn Tagen Laufzeit in drei Serien zwischen Januar 1911 und Februar 1912 das

³⁸⁰ GA, 161.Jg., Nr. 26, 31.01.1911

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Vgl. u.a. Loiperdinger 2010, S. 193-212

³⁸³ Vgl. Gießener Geschäfts-Verzeichnis, Adressbuch 1910, S. 255: dort wird als Hausnummer zwar „50“ genannt, doch andere Quellen lassen die „54“ als wahrscheinlicher annehmen.

³⁸⁴ Vgl. Ebenda, S. 50. Hier wird als Hausnummer 54 genannt. Auch im Straßenverzeichnis, Adressbuch 1910, S. 129 ist unter Bahnhofstraße 54 der „Kinematograph, Theater lebender, sprechender und singender Bilder“ aufgeführt, weshalb sich die Autorin für jene Adresse entscheidet.

³⁸⁵ Vgl. Personenstands-Aufnahme, Stadtarchiv Gießen, Berliner Platz 1

³⁸⁶ Werbeslogan des *Biograph*, In: GA, 161. Jg., Nr.29, 03.02.1911

³⁸⁷ GA, 161. Jg., Nr. 42, 18.02.1911 _Anm. d. V.: Es heißt an diesem Tag „Von heute bis Freitag“ würde „das sensationelle und spannendste aller bis jetzt aufgeführten Schauspiele“ gezeigt werden, doch aus einer späteren Anzeige von Montag, den 20.02.1911 ist abzulesen, dass Donnerstag, der 23.02.1911 den letzten Spieltag von ABGRÜNDE markiert, was insgesamt eine Laufzeit von sechs Tagen bedeutet. Auch am 21.02.1911 (GA Nr. 44) heißt es „wird noch bis Donnerstag abend zur Vorführung gebracht“ und am 22.02.11 (GA Nr. 45) erscheint nur mehr eine Programmanzeige des *Biograph*.

³⁸⁸ Garnarcz hält fest, dass u.a. die Ortsgröße damit zusammenhing, ob ein Kino seine Besucher jederzeit eintreten ließ oder feste Anfangszeiten der Filme vorgab. „Je kleiner die Städte waren, desto eher zeigten die Kinos ihre Vorstellungen zu festen Anfangszeiten, da sie ihr Publikum eigens zu einem Kinobesuch motivieren mußten.“ Vgl. Garnarcz 2010, S. 163 nach Bienefeld, Anna: Kinoprogramme in Deutschland 1905 bis 1914. Magisterarbeit, Universität zu Köln, 2006 (unveröffentlicht), S. 1-15

³⁸⁹ Vgl. Gramann,/Schlüpmann 2009, S. 11

³⁹⁰ Eigene Berechnung auf der Basis der Anzeigen im GA; u.a. GA, 161.Jg., Nr.198, 24.08.1911: In einer 2. Serie gibt es ab 23.08.1911 ABGRÜNDE im *Kinematograph* für weitere drei Tage zu sehen. Zum 20.02.12 folgt eine dritte Aufnahme für vier Tage ins Programm desselbigen Lichtspielhauses (Vgl. GA, 162.Jg., Nr.43, 20.02.1912).

³⁹¹ Vgl. Loiperdinger 2010

erfolgreichste Kinodrama des dänischen Regisseurs. Am Vortag der Erstaufführung wurde vom *Biograph* eine Theaterkritik von A. Peter aus der „Düsseldorfer Zeitung“ abgedruckt, die Gießen auf „die starke, rein künstlerische“ Wirkung des Films vorbereiten sollte, der die Zuschauer vor Erregung zitternd zurück lassen würde.³⁹² Der Autor wollte schon damals wissen, dass sich das Kino einmal als „lebensfähige Kunstgattung dauernd behaupten“ würde.³⁹³

Biograph
Platzstraße 12 Platzstraße 12
Ab heute
die Glanzleistung der kinematographischen Darstellungskunst:
Heißes Blut
Dramatischer Zweiakt von Urban Gad,
dem Verfasser von „Abgelenkt“ usw.
Hauptdarsteller:
Möller, Chauffeur Leo Penkert, Berlin
Kommerzienrat Magnus Georg Schrader, Berlin
Jonna, seine Frau Alsa Nielsen, die berühmte
Kopenhagener Schilke, die auch in „Abgelenkt“ usw. die Hauptrolle spielte
und sich in diesem Film „Heißes Blut“ in ihrem meisterhaften Spiel noch
selbst übertroffen hat.
Ein Meisterwerk der Darstellungskunst
Von Anfang bis zum Ende voller Spannung.
Vorführungsdauer dieses Zweiaktes ca. 1 Stunde.
Außer „Heißes Blut“ werden noch vorgeführt:
Das hochinteressante neue **Pathé-Journal** 08501
Die köstliche Komödie: **Pist der Verliebten**, amerikanischer Schlager
Das wunderbare Tonbild: **Arie des Figaro** aus „Der Barbier von Sevilla“.
Außerdem heute: Der dramatische Kunstfilm **Der Liebe Gewalt**.
Keine erhöhten Preise.

Abb.1: GA, 161.Jg., Nr.100, 29.04.1911

Etwas mehr Aufmerksamkeit gewann jedoch Anfang März desselben Jahres DIE WEISSE SKLAVIN II. Ein ebenfalls dänischer Film von August Blom, der mit Superlativen förmlich überhäuft wurde, denn der „mit großem Beifall aufgenommene von keinem anderen erreichte, unübertroffene und größte Weltschlager in drei Akten“ mit einer Länge von „1 Kilometer“³⁹⁴ war *das* „Tagesgespräch“³⁹⁵ und wie sein Vorgänger um die Trophäe des „größten

³⁹² Vgl. GA,161.Jg., Nr.23, 27.01.1911 (Abb. 2, s. Anhang)

³⁹³ Ebd.: „Die Mittel des Kinematographen sind in den Dienst einer Dichtung gestellt, die sich als eine lebensfähige Kunstgattung dauernd behaupten wird.“

³⁹⁴ GA, 161.Jg., Nr. 56, 07.03.1911

³⁹⁵ GA, 161.Jg., Nr. 57, 08.03.1911

kinematographischen Meisterwerks der Gegenwart³⁹⁶ für eine gesamte Woche der Hauptfilm des *Biograph*-Programms³⁹⁷. In einer Anzeige wurde sogar ein expliziter Vergleich zum Kino-Erstauftritt des Gad/Nielsen-Kollektivs gezogen: „Der zweite Teil der »weißen Sklavin« übertrifft den ersten Teil und »Abgründe« und ist ein Schlager, der von keinem andern erreicht wird.“³⁹⁸

Trotzdem darf nicht außer Acht gelassen werden, welche filmhistorische Bedeutung AFGRUNDEN zukommt. Loiperdinger beschreibt den „Medienumbruch vom Nummernprogramm zum Langspielfilm“ in Verbindung mit Gads kinematographischer Errungenschaft als Beginn des Monopolverleihs, „was die entscheidende Voraussetzung für den Publikumserfolg dieses Films und für die Starkarriere seiner Hauptdarstellerin Asta Nielsen war“³⁹⁹. Großer Erfolg war in Gießen genauso dem zweiten Gad/Nielsen-Film HEISSES BLUT beschert, dessen Programmhinweis die drei Hauptdarsteller Leo Peukert, Georg Schrader und Asta Nielsen einzeln mit Rollennamen hervor hieb und dieser „Glanzeistung der kinematographischen Darstellungskunst [...] von Urban Gad, dem Verfasser von »Abgründe« usw.“⁴⁰⁰ zuschrieb, „[v]on Anfang bis zum Ende voller Spannung“⁴⁰¹ zu sein. Nur eine Woche nach der Berliner Uraufführung⁴⁰² wurde dieser „höchste Triumph der Kinematographie“⁴⁰³ in beiden Gießener Kinos parallel gezeigt. Der *Kinematograph* warb dabei mit einer Spieldauer von etwa 50 Minuten, während die Konkurrenz das Werk als zehn Minuten länger ausgab.⁴⁰⁴ Dort lief HEISSES BLUT bis einschließlich 02. Mai 1911, folglich vier Tage lang, im *Kinematograph* sogar eine ganze Woche bis inklusive 05.05.11⁴⁰⁵. In einer zweiten Serie präsentierte der *Kinematograph* den Spielfilm als Auftakt zum dritten Gadschen Kinoknüller NACHTFALTER für nur zwei Tage mit wenig Werbung am 01. Und 02. Juni 1911. Interessant war die Beschreibung des Films: „großes Theaterdrama in 3 Akten von Urban Gad, Verfasser von Abgründe, in der Hauptrolle spielt **Asta Nielsen**, die bekannte Tänzerin aus »Abgründe«. 800 m lang. [...] Nach dem

³⁹⁶ GA, 161.Jg., Nr.24, 28.01.1911: Der Biograph wirbt für ABGRÜNDE mit dem Slogan „Größtes kinematographisches Meisterwerk der Gegenwart. In Berlin wurde dieser Film 8 Wochen hintereinander vorgeführt.“

³⁹⁷ Vgl. GA, 161.Jg., Nr. 58, 09.03.1911; Anmerkung der Verfasserin: Wahrscheinlich lief der Film bis einschließlich Freitag, den 10.03.11

³⁹⁸ GA, 161.Jg., Nr. 53, 03.03.1911

³⁹⁹ Loiperdinger, Martin, „Monopolfilm, Publikum und Starsystem: Asta Nielsen in ABGRÜNDE – ein Medienumbruch auf dem deutschen Filmmarkt 1910/11“, S. 194

⁴⁰⁰ Fraglich ist, ob die Kinodirektion den ersten Gad-Film überhaupt kannte (vgl. Kap. 3.1) oder nur damit werben wollte, dass Gad nicht nur ABGRÜNDE geschrieben hatte, um mehr Publikum anzusprechen.

⁴⁰¹ Anzeige des *Biograph*, In: GA, 161. Jg., Nr. 100, 29.04.1911

⁴⁰² Gramann/Schlüpman, S. 15. Hier wird der 22.04.1911 als Uraufführungsdatum für Berlin genannt.

⁴⁰³ Anzeige des *Kinematograph*, In: GA, 161.Jg., Nr. 100, 29.04.1911

⁴⁰⁴ GA, 161. Jg., Nr. 100, 29.04.1911 (Abb.1, s. S.88)

⁴⁰⁵ GA, 161. Jg., Nr. 105, 05.05.1911

einstimmigen Urteil berufener Interessenten und weltbekannter Künstler ist »**Heißes Blut**« viel künstlerischer, spannender, ja aufregender als die großen Schlager wie »Abgründe« und »Weiße Sklavin«. Was »Heißes Blut« aber vor allem auszeichnet, ist das meisterhafte Spiel von »Asta Nielsen«, die sich in diesem Film selbst übertroffen hat.⁴⁰⁶

Gad wurde hier zwar noch als Regisseur genannt, ob er aber am künstlerischen Wert des Dramas Anteil hat, blieb ungewiss. Vielmehr kristallisierte sich langsam die Bedeutung der Hauptdarstellerin als wichtigstes Qualitätskriterium der zukünftigen Filmwerbung und -kritik heraus (vgl. Kap. 3.3). Obwohl ein Auszug aus einer Filmbesprechung ebenso nach erfolgreicher Regiearbeit klang: „Die Handlung ist überwältigend! [...] Mit solchen Bildern soll die Kinematographie nicht siegen?“⁴⁰⁷ HEISSES Blut war nach ABGRÜNDE mit insgesamt dreizehn Spieltagen der kommerziell erfolgreichste Film in Gießen.

Die nächste Attraktion war dem dänischen Duo mit NACHTFALTER sicher, der keine drei Wochen nach Uraufführung erstmals in Gießen gezeigt wurde (UA Berlin 13.05.1911⁴⁰⁸). Neu war hier die Erwähnung des alleinigen Aufführungsrechts, was die Etablierung des Monopolspielfilms auch in der hessischen Mittelstadt einleitete⁴⁰⁹. Ab 03. Juni 1911 zeigte der *Kinematograph* das „dramatische[] Charaktergemälde“⁴¹⁰ für mindestens sieben Tage⁴¹¹. Nach der Sommerflaute, die auch dem Gießener Kinoprogramm anzumerken war, da die Kinos immer seltener Anzeigen schalteten⁴¹² und vom einzigen Varieté der Stadt, Albert Rappmanns *Kolosseum*⁴¹³, ab Mitte Mai nichts mehr zu lesen war⁴¹⁴, wurde die erste Gad/Nielsen- Monopolfilmreihe für die Kinosaion 1911/12 in Gießen am 21. Oktober 1911 eröffnet.

⁴⁰⁶ Anzeige des *Kinematograph*, In: GA, 161.Jg., Nr. 100, 29.04.1911; Hervorhebungen originalgetreu übernommen (Abb.1, s. S.87)

⁴⁰⁷ „HEISSES BLUT“, In: *Deutscher Lichtbildtheater-Besitzer*, Nr. 13, 30.3.1911; wieder abgedruckt bei Gramann/Schlüpman, S. 16

⁴⁰⁸ Gramann/Schlüpman, S. 19

⁴⁰⁹ Loiperdinger 2010, S. 194; 197; 199; ABGRÜNDE war der erste Monopolfilm und der Düsseldorfer Filmverleiher Ludwig Gottschalk startete Ende 1910 eine nie dagewesene Werbekampagne, in welcher er das Erstaufführungsrecht für Gads Kinodrama anpries(s. auch Kap. 3.3 dieser Arbeit, S.23).

⁴¹⁰ Gramann/Schlüpman, S. 19

⁴¹¹ Vgl. GA, 161. Jg., Nr.129, 03.06.1911 und ders. Nr.133, 09.06.11_ Anm. d. V.: Obwohl es in Nr.133 noch hieß: „nur noch heute und morgen“, tauchte NACHTFALTER im *Kinematograph*-Programm vom 10.06.1911 (GA, Nr.134) nicht mehr auf, weshalb eine Spieldauer von sieben Tagen vermutet wird.

⁴¹² Vgl. GA, 161.Jg., Nr.172, 25.07.1911: Der *Kinematograph* wird sogar für Renovierungsarbeiten vier Tage lang geschlossen.

⁴¹³ Gießener Geschäfts-Verzeichnis, Adressbuch 1910, S.268

⁴¹⁴ Anm. d. V.: Zwischenzeitlich nannte man das Varieté *Kolosseum-Theater* (s. GA, Nr.53, 03.03.1911), ab 18. März 1911 *Lichtspiele Kolosseum* (GA, Nr.65), deren „Nummernprogramm“ nichts desto weniger an ein Varieté erinnerte. Auch beschrieb es sich in den Anzeigen gerne als „[v]ornehmes und besteingerichtetes Etablissement der Neuzeit entsprechend allein am hiesigen Platze“ (GA, Nr.90, 18.04.1911). Als Direktor wurde inzwischen ein Herr C. Probst genannt (GA, Nr.100, 29.04.11). Das *Café Leib*, das in Verbindung mit dem *Kolosseum* immer wieder auftauchte, veranstaltete im Sommer Gartenkonzerte und schaltete später unabhängige Anzeigen (u.a. GA, Nr.120, 23.05.1911).

Der *Kinematograph* hatte sich hierfür die Rechte gesichert und präsentierte das „Mimodrama aus dem Leben einer Zirkusreiterin **in 4 Akten von Urban Gad. 1381 Meter lang**“⁴¹⁵, DER SCHWARZE TRAUM (UA Berlin 19.08.1911)⁴¹⁶, an sieben Spieltagen. In einer Voranzeige vom 20. Oktober 1911 ließ die Direktion verlauten: „Im Laufe der Saison werden dem Publikum zehn Monopol-Kunst-Films geboten werden, in denen **Asta Nielsen** die Hauptrolle spielt, deren Regie von dem congenialen Dichter **Urban Gad** geführt wird.“⁴¹⁷ Von den versprochenen zehn wurden schließlich nur acht Filme realisiert⁴¹⁸, die Robert Küsgen jedoch alle mit durchschnittlich fünf Wochen Abstand zur Berliner Uraufführung präsentierte⁴¹⁹.

Müller stellt dar, wie der Monopolverleih „die Entwicklung der Provinz zur Kinoprovinz“ manifestierte. Am Beispiel von ABGRÜNDE erklärt sie, dass „mindestens zwei bis drei Kopien wochenlang von Großstadtkinos blockiert wurden, bevor sie weiterwandern konnten. Im strukturiert organisierten Monopolverleih war das wochenlange Blockieren von Kopien durch Großstadtkinos“ nicht mehr der Normalfall, doch dort wurden sie nach wie vor zuerst aufgeführt.⁴²⁰

IN DEM GROSSEN AUGENBLICK (UA Berlin 28.08.1911)⁴²¹ gab es in Gießen mit deutlicher Verzögerung ab 18. November 1911 sechs Tage lang zu sehen⁴²², ZIGEUNERBLUT (UA Berlin 08.10.1911)⁴²³ ab 16. Dezember 1911 eine ganze Woche lang. Dabei kam der Kinobesitzer in einer separaten Anzeige zu der Erkenntnis, dass sich „Asta Nielsen, die unübertreffliche Tragödin, in dem meisterhaften Spiel Zigeunerblut den Kreis ihrer Bewunderer **bedeutend** vergrößert“⁴²⁴ habe.

Der erste für diesen Forschungsgegenstand relevante Film ist DER FREMDE VOGEL (UA Berlin 11.11.1911)⁴²⁵, der im *Kinematograph* am 15. Januar 1912 als vierter Monopolfilm der Serie Premiere feierte. Die „Liebestragödie im Spreewald“ fand allerdings nur für fünf Tage Aufnahme in den Spielplan, obwohl sich die Hauptdarstellerin „in dem

⁴¹⁵ GA, 161.Jg., Nr.248, 21.10.1911 (Abb. 3): „Mit **kolossalen Unkosten** sicherten wir uns das **Erstaufführungs-recht dieser sämtlichen Lichtbilder für Giessen** und stellen unseren Besuchern Kunstgenüsse in Aussicht, wie sie nur **die ersten Lichtspieltheater der Welt** bieten.“

⁴¹⁶ Gramann/Schlüpmann 2009, S.25

⁴¹⁷ GA, 161.Jg., Nr.247, 20.10.1911

⁴¹⁸ Müller 1994, S.149

⁴¹⁹ Eigene Berechnung auf der Basis der Anzeigen im GA im Vergleich mit den Angaben bei Gramann/Schlüpmann 2009

⁴²⁰ Müller 1994, S. 129

⁴²¹ Gramann/Schlüpmann 2009, S.29

⁴²² GA, 161.Jg., Nr.276, 23.11.1911

⁴²³ Gramann/Schlüpmann 2009, S. 33

⁴²⁴ GA, 161.Jg., Nr.297, 18.12.1911

⁴²⁵ Gramann/Schlüpmann 2009, S. 45

meisterhaften Spiel“ angeblich „[n]eue Freunde“⁴²⁶ erwarb. So fulminant wie bei den Vorgängern fiel die Werbekampagne des Kinobesitzers jedoch nicht aus.

Nach dem „Kunstfilm“ DIE VERRÄTERIN (10.-16. Februar 1912 in Gießen⁴²⁷), einer Wiederaufnahme von ABGRÜNDE⁴²⁸ (20.-23.02.1912) und der Erstaufführung von DIE MACHT DES GOLDES (vermutlich von 09.-13. März 1912)⁴²⁹ hielt am 06. April 1912 auch DIE ARME JENNY rund vier Wochen nach der deutschen Uraufführung⁴³⁰ Einzug im *Kinematograph*. Mit den Worten „Dramatisches Lebensbild in 3 Akten. Das jüngste Meisterwerk der berühmten Kinodarstellerin **Asta Nielsen**“⁴³¹ fiel auch die Werbung für den sechsten Film der Serie nicht so stark ins Gewicht wie jene für die ersten Werke und es wurde augenscheinlich, dass für den Kinobetreiber nicht der Regisseur, sondern die Darstellerin das Meisterhafte des Films erschaffen hatte. Zur Erstaufführung fiel DIE ARME JENNY zwar als primärer Streifen im *Kinematograph*-Programm auf, doch eine separate Anzeige lohnte sich offenbar nicht⁴³² und wenige Tage später tauchte das Volksdrama nur mehr an letzter Stelle einer Auflistung von fünf Spielfilmen auf⁴³³. Trotzdem ließen sich sieben Tage Laufzeit nachweisen.⁴³⁴ Den Abschluss der ersten Monopolfilm-Serie bildete schließlich ZU TODE GEHETZT⁴³⁵ der neben Bloms DESDEMONA⁴³⁶ über vier Tage hinweg das Programm des Kinos in der Bahnhofstraße zierte. Auch die Tragödie der Nordis sollte mit „den beliebten

⁴²⁶ GA, 162.Jg., Nr.15, 18.01.1912_ Anm. d. V.: Am Ende des Jahres wird dennoch eine Wiederaufnahme publiziert. *Bakofs Kammer-Lichtspiele* auf dem Seltersweg, die am 01.10.1912 eröffnen (Vgl. GA Nr. 229, 28.09.1912), zeigen DER FREMDE VOGEL ab 19.11.1912 für insgesamt vier Tage als Hauptfilm im Programm.

⁴²⁷ Programm des *Kinematograph*, in GA, 162.Jg., Nr.35, 10.02.1912

⁴²⁸ Anzeige von *Kinematograph*, der trotz des zuvor mit Superlativen gepriesenen Erfolgs des SKLAVINNEN-Films den von Asta Nielsen „selbstgeschaffenen Cauchon-Tanz“ im größten „Weltschlager seit Bestehen der Kinematographie“ in den höchsten Töne lobt; in: GA, 162.Jg., Nr.43, 20.02.1912

⁴²⁹ Vgl. GA, 162.Jg., Nr. 59, 09.03.1912: Hier wird der Film mit der „unvergleichliche[n] Tragödin“ als Zugpferd des neuen Programms noch groß gedruckt, in den Anzeigen der Folgetage allerdings tritt der Titel in den Hintergrund und die Beschreibung umfasst nur mehr eine Zeile: „Drama in 3 Akten, **ein Asta Nielsen-Film**“. In GA Nr. 62 vom 13.03.1912 taucht DIE MACHT DES GOLDES zum letzten Mal auf, in GA Nr. 63 und 64 lässt sich kein Programmhinweis vom *Kinematograph* finden, zum Samstag, den 16.03.12 taucht ein neuer Spielplan auf. Unklar bleibt folglich, ob der Gad/Nielsen-Film für fünf oder gar sieben Tage gezeigt wurde.

⁴³⁰ Vgl. Gramann/Schlüpmann 2009, S. 63: UA Berlin am 02.03.1912; verwirrend ist, dass hier vom sechsten Film der Gad-Serie 1911/12 gesprochen wird, obwohl DIE MACHT DES GOLDES bereits am 03.02.12 uraufgeführt wurde. Jener soll der siebte (produzierte) Film der Serie sein (Gramann/Schlüpmann, S. 57).

⁴³¹ GA, 162.Jg., Nr. 82, 06.04.1912

⁴³² ABGRÜNDE war sehr viel umfangreicher beworben worden. Jeden Tag, auch im Vorhinein, war im GA eine Anzeige geschaltet worden, ohne andere Filme des Programms mit Titeln zu nennen (außer in Nr. 26, 31.01.1911 wo die Auflistung vierer „Schlager“ folgt), Vgl. u.a. Nr. 21, 25.01.1911; Nr. 25, 30.01.1911

⁴³³ GA, 162.Jg., Nr. 83 und 84, 09. und 10.04.1912

⁴³⁴ Vgl. GA, 162.Jg., Nr.86, 12.04.1912

⁴³⁵ Vgl. GA, 162.Jg., Nr.107, 07.05.1912; Nr. 108, 08.05.12 u.a. Die Uraufführung hatte am 13.04.1912/März 1912 (Gramann/Schlüpmann 2009, S. 71) in Berlin stattgefunden.

⁴³⁶ *Siegener Datenbank des Film-Angebots 1895-1920*, Desdemona (1912), Birett-ID: 20182: mit Valdemar Psilander in der Hauptrolle und Kameraarbeit von Axel Graatkjær, der u.a. für ENGELEIN (1913) auch das Team um Urban Gad unterstützt (Vgl. Gramann/ Schlüpmann 2009, S. 147).

nordischen Schauspielern“ Publikum anlocken.⁴³⁷ Diese Werbestrategie verdeutlicht die wachsende Bedeutung der Darsteller für den kommerziellen Erfolg eines Films.

Die neue Kinosaison ab Herbst 1912 brachte in Gießen einige Veränderungen mit sich⁴³⁸. Schon ab 17. Juni 1912 wurde das Kino in der Plockstraße unter neuer Leitung *Biograph-Lichtspiele* genannt⁴³⁹ und von einem Herrn Ernst Brinkmann, welcher 1909 nach Gießen gezogen war⁴⁴⁰, geführt. Seine Anzeigen fielen durch immer wieder neues Design auf⁴⁴¹. Ab 01. Oktober existierten zudem *Bakofs Kammer-Lichtspiele* auf dem Seltersweg 81 (im Folgenden zitiert: *BKL*) unter Leitung von Hermann Bakof⁴⁴², gebürtiger Hamburger⁴⁴³ und ehemaliger Oberregisseur des Neuen Stadttheaters Gießen, der im Anschluss an seine Tätigkeit als Kinodirektor ab Februar 1914 mit Anzeigen für den „lustigen Bakof-Abend“ im *Steins Garten* auf sich aufmerksam machte⁴⁴⁴ und in den Zeitungen ab 1916 im *Schwarz-Weiß-Theater*, ebenfalls auf dem Seltersweg, erneut Filme vorführte.⁴⁴⁵ Am 19. Oktober eröffnete unter der Adresse Bahnhofstraße 34/Ecke Schanzenstraße Adam Henrichs *Lichtspiel-Haus*⁴⁴⁶ (im Folgenden zitiert: *LSH*). Wohnhaft in Bad Homburg leitete Henrichs nach dem Zweiten Weltkrieg noch die Häuser *Lichtspieltheater „Luxor“* (05.08.1955), Walltorstraße 10 und *Heli-Lichtspiele* (14.03.1958), Frankfurter Straße 34.⁴⁴⁷

Das Monopol für die „bekannte **Asta-Nielsen-Serie** von **Urban Gad**“⁴⁴⁸ konnte sich für die Saison 1912/13 Herr Bakof sichern. Dem „Eröffnungs-Programm beigelegt“ war der erste Film *DER TOTENTANZ*, der ab 30. September, gut drei Wochen nach der Uraufführung⁴⁴⁹,

⁴³⁷ GA, 162.Jg., Nr.108, 08.05.1912; Es ist folglich nicht das Vorrecht des Duos Gad/Nielsen, neben dem Filmtitel namentlich erwähnt zu werden.

⁴³⁸ Vgl. Lerch-Stumpf, Monika, „Als Gott in seinem Zorn das Kino schuf... Münchner Kinogeschichten“, In: Lerch-Stumpf, Monika (Hg.), Für ein Zehnerl ins Paradies. Münchner Kinogeschichte 1896 bis 1945, München 2004, S. 12-35, Hier: 22: „[W]egen des Wegfalls einer restriktiven, die Gewerbefreiheit beschränkende Polizeiverordnung“ kommt es 1912 in München zu einem Kinoeröffnungsboom.

⁴³⁹ GA, 162.Jg., Nr. 140, 17.06.1912: „Wir teilen hiermit einem verehrlichen Publikum von Gießen und Umgebung ergebenst mit, daß wir mit dem heutigen Tage das **Biograph-Theater in Giessen** und das **Kaiser-Theater in Wetzlar** käuflich erworben haben. [...] Das Biograph-Theater wird in der gewohnten vornehmen Weise unter der Bezeichnung **Biograph-Lichtspiele** weitergeführt.“

⁴⁴⁰ Personenstands- Aufnahme, Stadtarchiv Gießen, Berliner Platz 1

⁴⁴¹ u.a. GA, 162.Jg., Nr. 183, 06.08.1912; Nr.208, 04.09.1912; Nr. 211, 07.09.1912;

⁴⁴² GA, 162. Jg., Nr.229, 28.09.1912

⁴⁴³ Personenregister im Stadtarchiv Gießen, Berliner Platz 1, bzw. Personalkartei

⁴⁴⁴ GA, 164. Jg., Nr. 33, 9.2.1914

⁴⁴⁵ GA, 166.Jg., Nr. 242, 14.10.1916

⁴⁴⁶ Kratzenberg, Volker, »Kino in Gießen« Vom Kintopp zum Filmpalast. Eine Dokumentation von Volker Kratzenberg, Gießen 1983, S.6

⁴⁴⁷ Gewerbe-Register im Stadtarchiv Gießen

⁴⁴⁸ GA, 162.Jg., Nr.229, 28.09.1912

⁴⁴⁹ Gramann/Schlüppmann 2009, S. 75: UA in Berlin am 07.09.1912

offenbar als erster Gad-Film für über eine Woche in Gießen gezeigt wurde, nämlich an acht Tagen⁴⁵⁰, was einen kommerziellen Gad-Rekord im oberhessischen Kino markierte.

Es folgten DIE KINDER DES GENERALS für sechs Spieltage ab 26. Oktober 1912⁴⁵¹ und fünf Wochen später im *LSH* für weitere drei Tage⁴⁵² als Auftakt zum dritten Monopolfilm der Serie, WENN DIE MASKE FÄLLT⁴⁵³, zu welchem erstmals eine Zeichnung der berühmten dänischen Tragödin in Robin Hood- Manier erschien. Die Werbeanzeige galt nicht alleine Urban Gads neuestem „Meisterwerk“, doch dominierte es jene deutlich. Bakof war überzeugt, dass es „in allen Schichten des Gießener Publikums Aufsehen erregen“ würde. Insgesamt nannte er den Filmtitel in dieser einen Programmanzeige viermal.⁴⁵⁴ Im neuen Programm vom 3. bis 6. Dezember wurde schließlich Folgendes verlautet: „Trotz der hohen Kosten ist es mir gelungen, dieses Meisterwerk auf dem Spielplan zu belassen“⁴⁵⁵, weshalb eine Laufzeit von sieben Tagen vermutet werden darf.

Schon zu Weihnachten folgte DAS MÄDCHEN OHNE VATERLAND (UA 29.11./30.12.12)⁴⁵⁶ für mindestens vier Spieltage. Leider sieht man sich dann bei der Sichtung der Tageszeitung mit einer chronologischen Lücke konfrontiert, die bis nach Neujahr anhält. Ab 22. Januar zeigte das *LSH* das Schauspiel jedoch erneut für drei Spieltage.

Das neue Jahr begann für Urban Gad mit JUGEND UND TOLLHEIT (UA 03.01.1913/Dezember 1912, spätestens Januar 1913)⁴⁵⁷ bei Herrn Bakof in Gießen am 25. Januar 1913⁴⁵⁸. Für sieben Tage wurde „Urban Gads neuestes Lustspiel, welches mit vorzüglichem Humor verfaßt“ war, zur Erstaufführung gar mit Zeichnung in der Programmanzeige dominant beworben⁴⁵⁹. Anlässlich des Geburtstages „Seiner Majestät des Kaisers“ wurde JUGEND UND TOLLHEIT darüber hinaus als Fest-Vorstellung geboten.⁴⁶⁰ Das mimische Drama KOMÖDIANTEN (UA Berlin 31.01.1913)⁴⁶¹ folgte bereits am 22. Februar und wurde ebenso

⁴⁵⁰ GA, 162.Jg., Nr. 235, 05.10.1912: Im Programm von BKL wird ein Vorführ- Zeitraum bis 7.Oktober genannt.

⁴⁵¹ *BKL* warben mit der Fortsetzung des neuen Zyklus und dem damit verbundenen Erstaufführungsrecht für Gießen, in: GA, 162.Jg., Nr. 253, 26. Oktober 1912. Die Uraufführung hatte am 05.10.12 stattgefunden (Gramann/Schlüpmann 2009, S. 83).

⁴⁵² GA, 162.Jg., Nr.280, 27.11.1912. Vermutlich wurde der Film bis einschließlich 29.11. gezeigt, denn zum 30.11. schaltete Henrichs ein neues Programm. Allerdings tauchten am 28. und 29.11. (GA, Nr. 281f.) keine Anzeigen mehr auf.

⁴⁵³ GA, 162.Jg., Nr.283, 30.11.1912: Es lassen sich insgesamt vier Aufführungstage nachweisen (Vgl. GA Nr.285, 03.12.12), vier Wochen nach der Uraufführung in Berlin vom 01.11.1912 (Gramann/Schlüpmann, S. 89).

⁴⁵⁴ GA, 162.Jg., Nr. 283, 30.11.1912

⁴⁵⁵ GA, 162.Jg., Nr.285, 03.12.1912

⁴⁵⁶ Gramann/Schlüpmann 2009, S. 95

⁴⁵⁷ Ebd., S. 101

⁴⁵⁸ GA, 163.Jg., Nr.48, 26.02.1913: Das *LSH* realisiert den Erfolg und nimmt das Lustspiel Ende Februar für drei Tage in sein Programm.

⁴⁵⁹ GA, 163.Jg., Nr.21, 25.01.1913

⁴⁶⁰ GA, 163.Jg., Nr.22, 27.01.1913

⁴⁶¹ Gramann/Schlüpmann 2009, S. 107

für nachweislich eine Woche ins Programm der *BKL* aufgenommen⁴⁶². Interessanter Weise lief ab 26. Februar parallel dazu der Vorgänger *JUGEND UND TOLLHEIT* für drei Tage bei der Konkurrenz, was die Beliebtheit der Nielsen unterstreichen mag, aber eben auch den Sinn für Wettbewerb unter den Kinobetreibern erkennen ließ.⁴⁶³

Das gleiche Phänomen wurde am siebten Film der Serie deutlich, *DIE SÜNDEN DER VÄTER* (UA Berlin 28.02.1913)⁴⁶⁴, der ab 22. März für eine Woche in *BKL* als Hauptfilm eines glänzenden Osterfestprogramms zu sehen war⁴⁶⁵, während das *LSH* ab 26.03. für drei Tage den Vorgänger zur Aufführung brachte.⁴⁶⁶ Vier Wochen später wurden dort dann auch drei Tage lang *DIE SÜNDEN DER VÄTER* gezeigt.⁴⁶⁷

Ein expliziter Vergleich zu anderen stark beworbenen Filmen, wie z.B. des Treumann/Larsen-Duos oder Henny Portens kann an dieser Stelle aus Platzgründen nicht gemacht werden. Sicher ließe sich über den Erfolg der Kinodramen von Urban Gad sehr viel detaillierter forschen und wäre es möglich, seine Werke im Kontext eines gesamten Kinoprogramms, z.B. eben der Stadt Gießen zwischen 1910 und 1915 zu analysieren, doch würde diese Art der Vorgehensweise den wissenschaftlichen Rahmen dieser Diplomarbeit übersteigen. Trotzdem soll eine Auffälligkeit des Jahres 1913 kurz erwähnt werden.

Offenbar als Folge des Konkurrenzkampfes zwischen den vier Gießener Kinos⁴⁶⁸ war der *Kinematograph* von Robert Küsgen bereits Ende Februar des Jahres von der Bildfläche verschwunden⁴⁶⁹, während sich die drei übrigen Lichtspielhäuser einen signifikanten Wettbewerb boten. Slogans wie „Das Tages-Gespräch in Berlin, Wien, Paris, London bildet

⁴⁶² GA, 163.Jg., Nr.45, 22.02.1913: „Ein Meisterwerk moderner Regie hat Urban Gad mit diesem Drama geschaffen und gleichzeitig der Trägerin der Hauptrolle **ASTA NIELSEN** Gelegenheit gegeben, ihre künstlerische Talente ganz zur Entfaltung zu bringen.“ (Programmanzeige Bakoffs Kammer-Lichtspiele)

⁴⁶³ GA, 163.Jg., Nr.48, 26.02.1913: „Der vielseitige dänische Schriftsteller **Urban Gad** hat sich bei diesem Lustspiel auf ein Gebiet begeben, bei dem man seine dichterische Schaffenskraft noch nicht bewundern konnte. Er hat den Personen seines Lustspiels eine tüchtige Dosis prächtigen Humors gegeben und seine von **Asta Nielsen** verkörperte Heldin in so reichem Masse ausgestattet, dass die Wirkung beim Zuschauer, sich herzlich amüsiert zu haben, nicht ausbleibt.“ (Programmanzeige Licht-Spiel-Haus)

⁴⁶⁴ Gramann/Schlüpmann 2009, S. 113

⁴⁶⁵ GA, 163.Jg., Nr.68, 22.03.1913 (Abb.11): „Urban Gad hat in seinem neuesten Drama ein Thema behandelt, welches das größte Interesse erregen wird. Er, der selbst einen großen Ruf als Maler genießt, schildert in Lebenswahrheit ein Ereignis, welches ausschl. in der Welt der Palette und des Pinsels spielt. [...] Dieser Film gehört zu den besten, den Urban Gad gebracht hat.“

⁴⁶⁶ GA, 163.Jg., Nr. 70, 26.03.1913: *KOMÖDIANTEN* fungiert hier allerdings nur als 4. Schlager-Einlage unter dem Sensationsfilm *DER FLUG UMS LEBEN*, der Komödie *JOSEPHINE IN ÄGYPTEN* und der Humoreske *DAS KLEINE FRITZCHEN UND SEIN LEHRER*.

⁴⁶⁷ GA, 163.Jg., Nr. 94, 23.04.1913

⁴⁶⁸ Gießener Geschäfts-Verzeichnis, Adressbuch 1912, S. 269: *Bakoffs Kammer-Lichtspiele*, Seltersweg 81; *Biograph-Lichtspiele*, Plockstraße 12; die *Gießener Lichtbühne G.m.b.H.*, Bahnhofstraße 34, sowie der *Kinematograph*, Bahnhofstraße 54

⁴⁶⁹ GA, 163.Jg., Nr. 48, 26.02.1913: hier ist die letzte nachweisbare Programmanzeige erschienen.

die große internationale Film-Sensation, die in allen Ländern Aufsehen erregt⁴⁷⁰, die Projektion der Stars auf die Heimat⁴⁷¹, das Erstaufführungsrecht von Serien⁴⁷² und immer stärker die Ausweitung des Starsystems⁴⁷³ fielen deutlich auf.

Auf die Spitze trieb es Brinkmann vom *Biograph-Theater* mit seiner Werbung für DER ANDERE⁴⁷⁴ mit Albert Bassermann. Am 08. April konnte man in allen vier Ecken einer Seite des GA lesen: „Albert Bassermann Deutschlands grösster u. berühmtester Schauspieler kommt nach Giessen!“⁴⁷⁵. Vier Tage später hieß es in gleicher Manier: „Wo wird Albert Bassermann Deutschlands grösster und berühmtester Schauspieler auftreten?“⁴⁷⁶, um die Spannung zu steigern und erst fünf Tage danach die Auflösung zu bieten: „Jetzt sollen Sie es wissen, wo Albert Bassermann Deutschlands grösster und berühmtester Schauspieler auftreten wird: Nur in den Biograph-Lichtspielen.“⁴⁷⁷ Es hätte sich vermuten lassen, Herr Bassermann käme persönlich für eine Autogrammstunde nach Gießen gereist, doch lediglich sein Film wurde ab 22. April gezeigt. Mit dem Motto „Grosse Ereignisse werfen ihre Schatten voraus. Es muss an die grosse [Glocke]“⁴⁷⁸ realisierte Brinkmann eine Werbekampagne sondergleichen.

„Das hervorragendste aller bisher erschienenen Filmschauspiele“ wurde lediglich für drei Tage dargeboten, bekam zum Start nichtsdestotrotz eine riesige Programmanzeige gewidmet, die ein Drittel der Seite in Beschlag nahm. Insgesamt acht Darsteller wurden namentlich genannt, die „pünktlich um 4 Uhr nachmittags, 6.30 Uhr abends, 9.30 Uhr abends“ auf der Leinwand erschienen.⁴⁷⁹ Da wurden DIE SÜNDEN DER VÄTER im LSH in den Schatten

⁴⁷⁰ GA, 163.Jg., Nr. 53, 04.03.1913: Biograph-Lichtspiele werben für DIE SCHWARZE MASKE von Alfred Lind.

⁴⁷¹ GA, 163.Jg., Nr.57, 08.03.1913: das Licht-Spiel-Haus preist den Namen von „Toni Sylva die so beliebte ehemalige Schauspielerin am **Gießener Stadttheater in dem Sensations-Schlager Die dunkle Stunde**“ in zwei Anzeigen dominanter an als den eigentlichen Film (siehe auch GA, ders., Nr.58, 10.03.1913).

⁴⁷² GA, 163.Jg., Nr. 72, 28.03.1913: LSH schaltet eine Voranzeige für die Treumann-Larsen-Serie

⁴⁷³ GA, 163.Jg., Nr. 63, 15.03.1913: Henny Porten mit UM HAARES BREITE im Biograph; Nr. 68, 22.03.1913: Erna Morena im LSH; Nr.91, 19.04.1913: Wanda Treumann und Vigo Larsen mit LIEBE WANDELT EIGENE BAHNEN im Biograph; u.a.

⁴⁷⁴ Lichtbild-Bühne, Nr. 4, 25.01.1913: „Interessant ist auch die Feststellung, daß sich die Tagespresse ohne Ausnahme nicht in der sonst beim Kinematographen üblichen Waschzettel-Manier mit ein paar nichtssagenden Zellen über die lästige Reporterpflicht hinweggesetzt hat, sondern durch ihre Kunstkritiker den literarisch und schauspielerisch bedeutsamen Film besprechen ließ. Diese Kritiken sind äußerst lehrhaft, behandeln sachlich und ernst das schwierige Kunstthema der Kinodramatik und beweisen, daß die Kinokunst jetzt ernstlich genommen wird; ein Umstand, den das Variete z. B. leider bei der Tagespresse immer noch nicht erreicht hat“

⁴⁷⁵ GA, 163.Jg., Nr.81, 08.04.1913

⁴⁷⁶ GA, 163.Jg., Nr.85, 12.04.1913

⁴⁷⁷ GA, 163.Jg., Nr.89, 17.04.1913

⁴⁷⁸ GA, 163.Jg., Nr.91, 19.04.1913 (Abb. 12): Das Wort wird nicht ausgeschrieben, statt dessen steht der Werbespruch über dem Bild einer Glocke, welche wiederum an den Buchstaben „B.L.“ hängt, die Initialen für die *Biograph-Lichtspiele*.

⁴⁷⁹ GA,163.Jg., Nr.93, 22.04.1913

gestellt. Direktor Henrichs sprang auf das literarische Zugpferd⁴⁸⁰ auf und präsentierte als Hauptfilm nicht das Drama Urban Gads, sondern DAS ABENTEUER DER LADY GLANE „nach dem gleichnamigen Aufsehen erregenden Roman des Berliner Tageblatts“ mit Treumann und Larsen in den Hauptrollen.⁴⁸¹

Bakof aber hatte in Nielsen investiert und präsentierte im Anschluss an sein „Großes Riesen-Weltstadtprogramm“ mit Sarah Bernhard⁴⁸², dem italienischen Drama⁴⁸³ QUO VADIS? zum Trotz⁴⁸⁴, ab 3. Mai für eine Woche DER TOD IN SEVILLA (UA 04.04./26.03.1913)⁴⁸⁵. In der Programmanzeige berief er sich zwar auf das Erstaufführungsrecht und hob die „Original-Aufnahme in Spanien“ des letzten Films der Serie 1912/13 hervor, doch fiel das mimische Drama des dänischen Erfolgsduos nicht unbedingt mehr auf als DER FLECK „mit dem Verfasser Charles Decroix. Frankreichs berühmtestem Filmregisseur und Darsteller, in der Hauptrolle!“⁴⁸⁶. Auch die *Siegerer Datenbank für Film-Programme*, „eine Datenbank, die die Filmprogramme etwa 100 ortsfester Kinos für neun deutsche Städte unterschiedlicher Größe und kulturgeographischer Lage im Zeitraum zwischen 1905 und 1914 erfasst“⁴⁸⁷ verriet einen einschlagenden Erfolg dieses „Kriminal-Dramas“ in der norddeutschen Mittelstadt Hagen⁴⁸⁸, zufällig sogar am selben Tag wie in Gießen.

Zum Saisonabschluss nahm das LSH das berühmteste aller Nielsen-Dramen am 28. Mai dann aber auch noch einmal in seine Reihe „Drei Sterne der Kino-Schauspiel-Kunst“ auf und spielte „Asta Nielsen als Juanita“ nebst Max Linder, Moritz Prince und dem übrigen

⁴⁸⁰ Vgl. zu Unklarheiten bezüglich der Werbemethoden u.a. Müller 1994, S.150

⁴⁸¹ GA, 163.Jg., Nr. 94, 23.04.1913: als zweiter Schlager wurde „Fr. Nelly Cormon vom Theatre du Gymnase“ in der „glänzenden Komödie DER ZOBELMANTEL“ gezeigt, außerdem Herrn Prince in der „hervorragenden Humoreske MORITZ AM TELEPHON“.

⁴⁸² GA, 163.Jg., Nr.97, 26.04.1913: „die berühmteste Schauspielerin der Welt in »Die letzte Liebe einer Königin«“, während der Biograph DIE KAMELIENDAME, „Jenes berühmte Stück das die tiefsten Regungen der weiblichen Seele in so wunderbarer Form zum Ausdruck bringt“ bewirbt.

⁴⁸³ *Siegerer Datenbank des Film-Angebots 1895-1920*, Quo vadis? (1913), Birett-ID: 31965

⁴⁸⁴ Ebd., Programmanzeige vom LSH: „Ab heute Samstag bis inkl. Nächsten Freitag, 2.Mai Die gewaltigste Filmschöpfung aller Zeiten Quo vadis? Die Tragödie einer untergehenden Welt, in 6 Akten von H. Sienkiewicz. Dieser Film wurde in Frankfurt a.M. im U.T. 3 Wochen lang täglich vor ausverkauftem Hause gespielt. Die Vorführung dieses Werks bedeutet für Giessen eines der größten künstlerischen Ereignisse der Saison. Der Erwerb dieses Riesenfilms ist für uns mit **ungeheuren** Kosten verknüpft, betragen doch allein die Inszenierungskosten für dieses Werk, welches einen Zeitraum von **2 Jahren** für die Herstellung erforderte, 3 Millionen Lire! Trotz des enorm hohen Leihpreises findet keine Preiserhöhung [groß geschrieben] statt. – Täglich 3 Vorführungen 4 – 6.30, und 9 Uhr, Sonntags 3,5,7 und 9 Uhr.“

⁴⁸⁵ Gramann/Schlüpmann 2009, S. 119

⁴⁸⁶ GA, 163.Jg., Nr.102, 03.05.1913: das LSH wirbt folgendermaßen, „Es ist uns gelungen, einen der spannendsten und interessantesten Film-Schlager, welcher lange Zeit mit **riesigem Erfolg in Berlin** vorgeführt wurde und berechtigtes Aufsehen erregte, in unserem Theater ab heute bis Dienstag zur Vorführung zu bringen“.

⁴⁸⁷ http://www.fk615.uni-siegen.de/de/teilprojekt.php?projekt=A5_18.02.2011

⁴⁸⁸ *Siegerer Datenbank für Film-Programme 1905-1914*, ID 3225, Der Fleck: „Ab heute das bedeutendste kinematographische Kriminal-Drama der Gegenwart (...) Gewaltig ist der Eindruck, fieberhaft die Spannung, welche dieses grandiose kriminalistische Filmschauspiel "Der Fleck" auf den Besucher ausübt. In allen Großstädten, in denen "Der Fleck" zur Aufführung gelangte, mußten wegen Überfüllung die Theater geschlossen werden“ heißt es vom Veranstalter der Weidenhof-Lichtspiele Hagen am 03.Mai 1913.

glänzenden Programm für drei Tage.⁴⁸⁹ Vom Lorbeerkranz der „Abgründe“ war Mitte 1913 zumindest in Gießen nicht mehr übermäßig viel Enthusiasmus spürbar.

Die bereits unter Kapitel 2.2 erwähnte *Siegener Datenbank für Film-Programme* unterscheidet sich von der hiesigen Erhebung ganz entscheidend. Es wurden jeweils Stichproben aus drei Monaten eines Jahres genommen, davon ein Monat pro Region. Für das Jahr 1910 heißt das beispielsweise, dass im Februar die Kinoprogramme der Region Nordwestdeutschland mit den Städten Hamburg, Hagen und Rendsburg analysiert wurden, im März jene der mitteldeutschen Städte Leipzig, Görlitz und Pirna, sowie im April die Programme von München, Würzburg und Weiden für die süddeutsche Gegend.

ABGRÜNDE lief im Januar und Februar 1911 in Gießen. In jenem Jahr verschiebt sich die Stichprobenauswertung der Uni Siegen um einen Monat nach hinten, d.h. von den Mittelstädten Hagen (März), Görlitz (April) und Würzburg (Mai) sieht man sich mit einer anderen Zeitspanne konfrontiert.

Das Siegener Schema ist zumindest für einen direkten Vergleich des Erfolges der Gad-Filme auf Gießen nicht gut anwendbar, da gerade in den Jahren 1913 und 1914 in der Datenbank Stichproben der Monate Juni bis August in die Dokumentationsbank eingeflossen sind⁴⁹⁰, der hiesigen Sommerflaute. Erst im September begann generell die neue Kinosaison⁴⁹¹ und gerade im Zeitraum von September 1912 bis Mai 1913 lassen sich im Gießener Kinoprogramm zahlreiche Nielsen-Gad-Filme nachweisen. Die Siegener Datenbank steigt nach Juni 1912 erst wieder zum Mai 1913 ein und weist in diesem Zeitfenster lediglich zwei Gad-Filme auf. DIE ARME JENNY läuft ab Mitte April 1912, unmittelbar nach der Premiere in Gießen, auch in der norddeutschen Kleinstadt Rendsburg in zwei Kinos⁴⁹². DIE SÜNDEN DER VÄTER finden sich für Mitte Mai 1913, mit fast zwei Monaten Verzögerung gegenüber der hessischen Mittelstadt, ebenso im Kinoprogramm von Rendsburg⁴⁹³. Die mitteldeutsche Großstadt Leipzig präsentiert das Drama im Sommer darauf,⁴⁹⁴ vermutlich als Einlage. Es ist der einzige Film der Monopolserie von 1912/13. Obwohl der Monat Mai des Jahres 1913 für Norddeutschland erfasst wurde und beispielsweise DER TOD IN SEVILLA von 03.-09. Mai (*BKL*) sowie 28.-30.05. Mai (*LSH*) in Hessen aufgeführt wurde, lässt er sich für die

⁴⁸⁹ GA, 163.Jg., Nr.122, 28.05.1913

⁴⁹⁰ Vgl. *Siegener Datenbank für Film-Programme 1905-1914*: Im Jahre 1913 wurden die Monate Mai, Juni und Juli berücksichtigt, 1914 Juni, Juli und August.

⁴⁹¹ GA, 162.Jg., Nr. 229, 162. Jhg., 28.09.1912

⁴⁹² Vgl. Rendsburger Tageblatt, 14.04.1912 (gemäß ID 1056 der Siegener Datenbank): Von 13.-16.04.1912 in Liefering's Biograph-Theater (ID 1342) und RT, 24.04.1912 (ID 331); von 23.-26.04.1912 in den Lichtspielen Rendsburg (ID 333) gelaufen

⁴⁹³ Vgl. RT, 17.05.1913 (ID 1092): 17.-19.05.1913 DIE SÜNDEN DER VÄTER in den Lichtspielen (ID 1378)

⁴⁹⁴ Vgl. Leipziger Volkszeitung, 28.07.1914 (ID 982): Aufführung am 28.07.1914 in Colosseum, Wintergarten, (Schloss) Lindenfels, Leipzig (ID 5784)

norddeutsche Mittelstadt Hagen nicht nachweisen. Auch für Juni (Görlitz) oder Juli (Würzburg) enthält die Siegener Datenerhebung keinen Nielsen-Film. Neben DIE ARME JENNY scheint DIE MACHT DES GOLDES der einzige Film der Gad/Nielsen-Serie 1911/12 zu sein, der in der *Siegener Datenbank* erfasst ist.⁴⁹⁵ Aus der dritten Monopolserie 1912/13 ist kein einziger Nielsen-Film aufgeführt, obwohl man annehmen könnte, wenn ZAPATAS BANDE Anfang Mai 1914 in Gießen lief, dass mit einer gewissen Verspätung die Kleinstädte Rendsburg oder Weiden im Juni nachgezogen wären, die Komödie in ihr Lichtspielprogramm zu integrieren. Offenbar geschah dies aber wenn in einer Woche außerhalb des Untersuchungszeitraums der Universität Siegen.

Deutlich mehr Informationen liegen für die Monate März bis Mai 1911 vor. Nach der Erstaufführung von ABGRÜNDE in Gießen Ende Januar 1911 zeigt die Recherche in der *Siegener Datenbank* zwischen 04. März und 05. April desselben Jahres fünf Filmprogramme auf, die den erfolgreichsten Film der Nielsen vor dem Ersten Weltkrieg in Altona, Hamburg, Hagen, Rendsburg und Görlitz präsentierten⁴⁹⁶. HEISSES BLUT hatte es in Gießen erstaunlicher Weise bereits eine Woche nach der Berliner Uraufführung zu sehen gegeben, in Leipzig und Görlitz sogar direkt zeitgleich mit der deutschen Filmhauptstadt.⁴⁹⁷ „Nach dem einstimmigen Urteil aller Interessenten, die den Film bis jetzt gesehen haben, ist "Heisses Blut" viel künstlerischer, spannender, ja aufregender als die grossen Schlager "Abgründe" und "Weisse Sklavin"...“⁴⁹⁸ war auch sieben Tage später in der Werbeanzeige des Gießener *Kinematograph* in identischem Wortlaut zu lesen⁴⁹⁹.

Für den Zeitraum 1911 bis 1914, von ABGRÜNDE bis ZAPATAS BANDE, galt für Oberhessen zwar, dass alle Gad/Nielsen-Filme gezeigt wurden und zumindest die Hauptdarstellerin stets in wenigstens einer Anzeige je Programm namentliche Erwähnung fand, aber nicht weniger interessant für das Gießener Publikum schienen Treumann/Larsen, Bernhard, Porten und andere Stars zu sein.

Brinkmann mochte sich mit seiner Furore um Bassermann verkalkuliert haben, zumindest erschien zuletzt im Juli 1913 eine Programmanzeige der *Biograph-Lichtspiele*, ohne Hinweise

⁴⁹⁵ Vgl. RT, 04.04.1912 (ID 1050): DIE MACHT DES GOLDES am 04.04.1912 in Lichtspiele (Rendsburg), ID 1336

⁴⁹⁶ Vgl. u.a. Hamburger Fremdenblatt, 04.03.1911: 04.-10.03.1911 ABGRÜNDE in Belle-Alliance Theater, Helios-Theater (Altona), Filmprogramm-Recherche auf *Siegener Datenbank der Filmprogramme 1905-1914*

⁴⁹⁷ Vgl. u.a. ID 1212: 22.04.1911 Casino- Cinephon-Theater Leipzig und ID 1314: 22.-28.04.1911 Hohenzollern-Theater Görlitz

⁴⁹⁸ ID 6277, offenbar in der Programmanzeige des Görlitzer Kinos enthalten

⁴⁹⁹ Vgl. GA, 161.Jg., Nr.100, 29.04.1911(Abb.1)

auf eine eventuelle Schließung des Kinos. Im Oktober verkaufte Bakof seine *Kammer-Lichtspiele* im Seltersweg. Diese Vergnügungsstätte wurde fortan unter Direktor Hoffmann *Union-Theater*, „Das Schmuckkästchen von Giessen“⁵⁰⁰ (im Folgenden zitiert: UT), genannt. Bei diesem lag für die neue Gad/Nielsen-Saison offensichtlich auch das Erstaufführungsrecht⁵⁰¹. Am 15. November feierte DIE SUFFRAGETTE gleichzeitig in beiden noch betriebenen Gießener Kinos⁵⁰² Premiere (UA Berlin 12.09.1913)⁵⁰³. Für drei Tage wurde „die weltberühmte Tragödin Asta Nielsen!!!“ als Hauptattraktion im UT beworben. „Der beste, bisher erschienene Asta-Nielsen-Film, der Clou des Jahres 1913“ war parallel dazu für eine ganze Woche auch das Zugpferd der Konkurrenz. Unter dem Titel waren in der Programmreklame die fünf tragenden Rollen sowie eine Szenenabfolge aufgelistet. In der nächsten Ausgabe füllte eine Zeichnung der Hauptdarstellerin, nebst Autogramm, die Anzeige des LSH, dessen Untertitel plötzlich „Erstklassige Künstler-Kapelle“ lautete, was dem Kino wohl einen gehobenen Standard verleihen sollte.⁵⁰⁴ „Als Einlage! Auf tausendfachen Wunsch 3 Tage prolongiert: Die Suffragette“ klang erfolgsversprechend, wenn auch etwas übertrieben.

In jener Anzeige ließ sich aber auch etwas über den Komfort des Hauses erfahren: „In unserem Theater brauchen große Hüte nicht abgenommen zu werden, da Dank der vorzüglichen architektonischen Anordnung der Sitzreihen man von jedem Platze aus das Bild bequem sehen kann.“⁵⁰⁵ Mit Hintergrund der in Kapitel 3.4 angeregten Diskussionen über das heterogene Publikum des deutschen Kinos vor dem Ersten Weltkrieg lässt sich aus dieser Zeitungsanzeige schließen, dass in Gießen auch eine vornehme Klientel am Leinwandspektakel interessiert war⁵⁰⁶.

⁵⁰⁰ GA, 163. Jg., Nr.241, 14.10.1913 (Abb.14)

⁵⁰¹ Vgl. GA, 163.Jg., Nr.269, 15.11.1913: „Die Direktion des U.T. beruft sich auf ihre langjährigen Erfahrungen in der Kinobranche, dass nicht immer der bestbekannte **Autor**, der tüchtigste **Regisseur** und hervorragende **Schauspieler**, einen guten Film zustande bringen können??? – Nicht immer kann ein 5-, 6- oder 8-aktiger Film ein Schlager genannt werden, weil er auf den Besucher langweilig wirkt. Der einzelne Film selbst, der **Inhalt**, die **Inszenierung** und **Darstellung**, mussten für den Film sprechen und da ist das U.T. an der Spitze. Die Direktion des U.T. scheut keine Kosten, um hervorragende Programme, resp. Schlager, von guten Künstlern zu erwerben, sieht aber meistens auf oben genannte [Asta Nielsen], da die Direktion des U.T. schon selbst böse Erfahrungen gemacht hat mit **Serien-** und **Monopol-**Abschlüssen. Das U.T. geht auch nicht darauf aus, seinen wertigen Besuchern jedesmal mit ein und denselben Gesichtern der Schauspieler zu belästigen, gibt es doch Hunderte von Sujets, mit denen wir unsere geehrten Besucher erfreuen werden. [...]“ Weiter wird darauf eingegangen, dass es bloßer Konkurrenzneid sei, behaupte ein anderes Haus, das Erstaufführungsrecht für die Nielsen-Filme inne zu halten.

⁵⁰² Im Gießener Adressbuch für 1913 sind zwar noch vier „Lichtbildtheater“ aufgelistet (S.269), aber weder von *Kinematograph*, noch von *Biograph* lassen sich nach dem Sommer Programmhinweise finden.

⁵⁰³ Gramann/Schlüpmann 2009, S. 125

⁵⁰⁴ GA, 163.Jg., Nr.270, 17.11.1913

⁵⁰⁵ GA, 163.Jg., Nr. 272, 19.11.1913

⁵⁰⁶ Vgl. zur Sensationslust auch Garncarz 2010, S.231f.

An den Weihnachtstagen erschien im Programm des *LSH* noch einmal ein Nielsen-Film, allerdings ohne Titelangabe. Falls es sich um *DIE SUFFRAGETTE* handelte⁵⁰⁷, hat es insgesamt zwölf Spieltage für diesen Film gegeben, was nach dem Erstlingswerk (in vier Serien insgesamt 18 Aufführungstage)⁵⁰⁸ den größten Erfolg in Gießen bedeuten würde.

Chronologische Neuerscheinungen waren im Jahre 1914 die folgenden Serienfilme für die Saison 1913/14: *S1* (UA Berlin 14.11.1913)⁵⁰⁹ ab 17. Januar 1914 (*UT*) für vermutlich vier Spieltage⁵¹⁰; *DIE FILMPRIMADONNA* (UA Berlin 05.12.1913)⁵¹¹ ebenso für vier Tage ab 07. Februar (*LSH*) und zeitgleich im *UT* für eine Woche, wobei das *LSH* die geringere Laufzeit mit stärkerer Werbung ausglich.⁵¹² Insgesamt ergaben sich folglich elf Spieltage (inkl. vier parallel in beiden Kinos) für den dritten Film der Serie.

ENGELEIN wurde vorerst nur im *UT* und zwar für sieben Tage gezeigt⁵¹³. Zwar wälzte „sich [das Publikum] tatsächlich auf dem Boden vor Lachen!“, trotzdem tauchten im Programm noch weitere fünf Schlager auf und das *LSH* brillierte darüber mit einer mächtigen Profilzeichnung von Henny Porten.⁵¹⁴ Erst am fünften Aufführungstag fiel ein großer Programmhinweis für das Lustspiel auf.⁵¹⁵ „*DAS KIND RUFT*“ (UA 06.02.1914)⁵¹⁶ wurde Ende März vier Tage lang parallel in beiden Kinos projiziert, im *UT* aber der Regel entsprechend insgesamt für eine ganze Woche und kam somit wie schon *DIE FILMPRIMADONNA* auf elf Spieltage in Gießen⁵¹⁷. *ZAPATAS BANDE* war vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs der letzte Nielsen-Film, der im *LSH* seine Erstaufführung erfuhr und vermutlich für vier Tage im Programm blieb.⁵¹⁸

⁵⁰⁷ Vgl. GA, 163.Jg., Nr. 302, 24.12.1913: Das LSH kündigt an „Asta Nielsen spielt ab morgen bis Freitag im Licht-Spiel-Haus“.

⁵⁰⁸ Berechnungszeitraum: 28.01.1911- 23.02.1912

⁵⁰⁹ Gramann/Schlüpmann 2009, S. 131

⁵¹⁰ GA, 164.Jg., Nr. 14, 17.01.1914; Es ist zu vermuten, dass der Besitzer des UT mit dem Kauf von BKL auch dessen einstiges Monopolrecht direkt übernommen hat.

⁵¹¹ Gramann/Schlüpmann 2009, S. 139

⁵¹² Vgl. GA, 164.Jg., Nr.33, 09.02.1914: Das LSH wirbt allein für die Nielsen, mit Zeichnungsporträt, das UT (GA Nr. 32, 07.02.1914) druckt zwar ihren Namen groß, der Titel geht aber fast unter in einem langen Text über das „Schlager-Programm“, was auch wieder „die beliebte Künstlerin **vom hiesigen Stadttheater, Fr. Toni Sylva**“ mit dem „Sensations-Drama“ *DIE WASSER SCHWEIGEN* enthält.

⁵¹³ Vgl. Gramann/Schlüpmann 2009, S. 147: UA Berlin am 03.01.1914

⁵¹⁴ Vgl. GA, 164.Jg., Nr.56, 07.03.1914

⁵¹⁵ Vgl. GA, 164.Jg., Nr.59, 11.03.1914

Gramann/Schlüpmann 2009, S. 153

⁵¹⁷ Vgl. GA, 164.Jg., Nr. 74, 28.03.1914 und Nr. 79, 03.04.1914

⁵¹⁸ Vgl. GA, 164.Jg., Nr.102, 02.05.1914: Erneut mit Zeichnung wirbt Henrichs für das „Gastspiel von Asta Nielsen in dem amüsanten Filmscherz von *URBAN GAD*“, während das UT auf ein anderes Schlager-Programm setzt. Dies bleibt die einzige Werbestrategie für den sechsten Gad/Nielsen-Film der Serie 1913/14.

Die Werbung der Lichtspielhäuser fiel zu Kriegsbeginn auffallend schwach aus. Trotzdem wurden sowohl das *Uniontheater*⁵¹⁹ als auch das *Licht-Spielhaus* renoviert⁵²⁰, bevor das erste Blatt des General-Anzeigers in großen Lettern vom beginnenden Ersten Weltkrieg berichtete.⁵²¹

Insgesamt gingen die Anzeigen der Kinobetreiber ab Mai 1914 deutlich zurück. Zeitweise lag die Vermutung nahe, das *UT* habe bereits kurz nach der Wieder-Eröffnung am 13. Mai 1914 seine Pforten dauerhaft geschlossen. Auch die vorübergehende Einstellung der Projektionen, die um den 5. Mai stattgefunden haben muss⁵²², vollzog sich ohne Meldung in der Zeitung. Während das *LSH* Ende Mai mit der „erste[n] singende[n] Lichtspiel-Oper“ *MARTHA* warb, die angeblich innerhalb von zwei Tagen „weit über 1000 Personen sahen“⁵²³, hielt sich die Konkurrenz vom Seltersweg mit Werbung auffallend zurück. Erst rund fünf Wochen später erschien das *UT* mit dem „Monopol-Kunstfilm“ *KINDER DER STRASSE* wieder im Anzeigenteil⁵²⁴, während Henrichs Kino auf den Erfolg eines alten Klassikers setzte und *QUO VADIS*⁵²⁵? erneut ins Programm nahm.⁵²⁶

Die Sommerflaute, die sich schon in früheren Jahren im Gießener Kinoprogramm bemerkbar gemacht hatte, schien nun mit dem beginnenden Krieg nur mehr verstärkt. Die Monate Juni und Juli wurden im Anzeigenteil von Schlussverkaufsmeldungen dominiert⁵²⁷. Ab dem 29. Juli lag der Fokus ganz klar auf der Kriegsberichterstattung. Das Rote Kreuz rief zu Geld- und Kleiderspenden auf⁵²⁸ und das *UT* warb erst zum 11. August mit einem neuen Programm, welches den deutschen Kunstfilm *KÖNIGIN LUISE*, sowie *DIE ALTEN STÄDTE DEUTSCHLANDS*, ein „wunderbares Naturbild“, enthielt⁵²⁹. Sicher auch, um das Gemeinschaftsgefühl des zahlenden Publikums mit Blick auf die bevorstehende harte Zeit zu stärken.⁵³⁰ Das *LSH* folgte auf ähnliche Weise dem vaterländischen Trend des Zusammenhalts und zeigte ab 22. August „vollständig renoviert“ als „Hauptsehenswürdigkeit *DER*

⁵¹⁹ Vgl. GA, Jg. 164, Nr. 110, 12.05.1914

⁵²⁰ Vgl. Ders., Nr. 169, 22.07.1914

⁵²¹ Vgl. GA, 164.Jg., Nr. 173, 27.07.1914: „Kriegszustand zwischen Österreich-Ungarn und Serbien“ ist die erste markante Meldung über den Weltkrieg.

⁵²² Vgl. GA, 164.Jg., Nr. 110, 12.05.1914

⁵²³ GA, 164.Jg., Nr. 124, 29.05.1914

⁵²⁴ GA, 164.Jg., Nr. 145, 20.06.1914

⁵²⁵ Vgl. hierzu Schlüpmann 2002, S.81: „Dem nationalbewussten Bildungsbürgertum erschien die eindrucksvolle Pathetisierung von Geschichten in Filmen wie *QUO VADIS?* (1912) [...] vorbildlich.

⁵²⁶ Vgl. GA, 164.Jg., Nr. 159, 10.07.1914

⁵²⁷ Vgl. GA, 164.Jg., Nr. 165, 17.07.1914

⁵²⁸ Vgl. GA, 164.Jg., Nr. 180, 04.08.1914

⁵²⁹ GA, 164.Jg., Nr. 186, 11.08.1914

⁵³⁰ Garnarcz 2010, S.188: „...sowie *KÖNIGIN LUISE* (D 1913, Deutsche Mutoskop- und Biograph, 657 m [36 Min.]), die als nationale Epen bezeichnet werden können, bedienten den Nationalstolz des Publikums, indem sie durch die Inszenierung der eigenen Geschichte ein Wir-Gefühl erzeugten.“

DEUTSCHE KAISER IM FILM⁵³¹. Ab September projizierten beide Häuser „die neuesten Aufnahmen vom Kriegsschauplatz“⁵³². Bald tauchten die ersten Todesanzeigen in Frankreich gefallener Soldaten in der Zeitung auf. Auf die Ausnahmesituation im Deutschen Reich reagierte das *UT* mit Vorzugskarten: der 3. Platz kostet statt 48 nur 24 Pf., der 1. Statt sonst 80 mit ausgeschnittener Vorzugskarte nur mehr 0.60 Mark.⁵³³

Der letzte Gad-Film, der bis Ende 1916 in Gießen gezeigt wurde, war DAS FEUER (UA 27.03.1914)⁵³⁴, aufgeführt für vier Tage im *LSH*.⁵³⁵ Das Lustspiel VORDERTREPPE UND HINTERTREPPE (UA Berlin 24.03.1916⁵³⁶, produziert 1914), dessen lokale Werbekampagne für den vorliegenden Untersuchungskorpus von Interesse gewesen wäre, tauchte in keiner Ausgabe der Tageszeitung bis Ende 1916 auf. Zwischen dem „grandiosen Filmschauspiel“ ATLANTIS⁵³⁷, den neuesten Kriegsberichten, Wanda Treumann⁵³⁸ und besonders Henny Porten⁵³⁹, war die dänische „Kinoduse“ nur mehr ein Schatten ihres anfänglichen Erfolgs. „Die Asta Nielsen war grossartig“⁵⁴⁰, aber in Anbetracht des Krieges vielleicht künstlerisch zu anspruchsvoll für die Allgemeinheit und speziell in den Jahren ab 1914 durch Henny Porten mit starker kommerzieller Konkurrenz konfrontiert⁵⁴¹.

Henny Porten spiegelte das Nationalbild der Frau wider, nach welchem sich die Öffentlichkeit gerade in Zeiten der Not sehnte. Die Hauptperson der Gad-Filme verlieh jedoch vielmehr Randexistenzen und Ausbrecherinnen lebendigen Ausdruck.⁵⁴² Nielsen galt als die exotische, erotisch konnotierte Schauspielerin⁵⁴³. Sie erzeugte Aufruhr, brach die Gesellschaft auf. Während Porten das konservative Weltbild verkörperte, war die Nielsen modern, wild und revolutionär!⁵⁴⁴ Ihr Spiel im Melodrama konnte sich durchaus auf die Seite der entdeckenden und enthüllenden Qualität des Mediums Film stellen, die Sprache der Henny Porten aber

⁵³¹ GA, 164.Jg., Nr. 196, 22.08.1914

⁵³² GA, 164.Jg., Nr. 220, 19.09.1914

⁵³³ GA, 164.Jg., Nr. 240, 13.10.1914: „Die Direktion hat sich entschlossen [...] **2 Ausnahmetage** zu machen, damit jedem Gelegenheit geboten ist, sich über die Darbietungen des Union-Theater zu überzeugen“

⁵³⁴ Gramann/Schlüpmann, S. 163

⁵³⁵ Vgl. GA, 164.Jg., Nr.274, 21.11.1914

⁵³⁶ Gramann/Schlüpmann, S. 187

⁵³⁷ GA, 164.Jg., Nr.253, 28.10.1914

⁵³⁸ Vgl. GA, 164.Jg., Nr.279, 27.11.1914

⁵³⁹ Vgl. GA, 164.Jg., Nr.288, 08.12.1914 u.v.a. Anzeigen, in denen Porten wie einst Nielsen mit großen Zeichnungen an die Unterhaltungslust des Publikums appelliert.

⁵⁴⁰ Eckstein, Julius, Mitteilung der österreichisch-ungarischen Kinoindustrie 1911, Nr. 13 (Sammlung Birett)

⁵⁴¹ Vgl. GA, 164.Jg., Nr.284, 03.12.1914 (Abb.13) Henny Porten in DIE GROSSE SÜNDERIN; GA, 166.Jg., Nr.50, 28.02.1916 DER SIEG DES HERZENS; Nr.74, 28.03.1916 AUF DER ALM DA GIBT'S KA SÜND

⁵⁴² Schlüpmann 1990, S.72

⁵⁴³ Vgl. u.a. Pust, Maren M., ‚That’s why the lady is a vamp‘, The Danish origins of the screen’s first dangerous lady, in: Stevenson, Jack (Hg.), Fleshpot: Cinema’s sexual myth makers & taboo breakers, Manchester 2000, S.82-89 am Beispiel von ABGRÜNDE

⁵⁴⁴ Hickethier 1998, S.354

beruhte auf Konventionen und „ging nie über die patriarchale Repräsentanz von Weiblichkeit hinaus“.⁵⁴⁵ „Nicht die idealische Pose, wie sie Henny Porten zu eigen ist, jener Schmelz mütterlicher Fraulichkeit, sondern der abrupten Ekstase, das Umschlagen von kühler Distinguiertheit in wilde Raserei“ kennzeichneten Asta Nielsen.⁵⁴⁶ Was sie im Zuge der aufstrebenden Entwicklungen des neuen Massenmediums Kinofilm als Star eben jenes qualifiziert hatte, schien ihr vorübergehend zum Verhängnis zu werden: ihr Facettenreichtum im Rollenspiel, die Tatsache, dass man die dänische Schauspielerin keinem „Typen“ zuordnen konnte. Weil sie einzigartig wandlungsfähig war, weil der Regisseur Urban Gad ihr immer wieder die Möglichkeit bot, in einer im Grunde simplen Erzählungshandlung ein Individuum voller Überzeugungsstärke zu mimen, sorgte sie mit *VORDERTREPPE UND HINTERTREPPE* für Erregung derer es im Volk Anfang 1916 auf anderen Ebenen ausreichend gab.

Der Film als solcher diente schon damals als Ersatz für das, was der Wirklichkeit der gequälten Menschheit versagt blieb⁵⁴⁷, als Mittel zur Realitätsflucht. Die Illusionsmaschine Kino ist besonders in Zeiten der gesellschaftlichen Krisen, während eines Weltkrieges im Speziellen, als unterstützendes Mittel für die Psyche einer traumatisierten Bevölkerung essentiell. Dabei kommt dem Film als Medium eine kommunikative Aufgabe zu. Filme und Zuschauer sind Teile einer gemeinsamen Kultur. Fankulturen wiederum basieren auf einer „Kommunikation zwischen Filmen und aktiven Aneignungsprozessen seitens der Zuschauer“.⁵⁴⁸ Gerade in einer kritischen Lebenslage identifiziert sich das Publikum folglich mit der Hauptfigur eines Films und sucht neben der Zerstreuung auch Hoffnung für seine eigene Situation. Wie sich aus der Programmierungsstrategie der Gießener Kinos in den letzten Abschnitten ableiten lässt, schien es für die jeweiligen Betreiber finanziell rentabel, auf Henny Porten zu setzen, die ihr Publikum nicht mit Erotik verwirrte, sondern an ein Ideal glauben ließ. Ihre von Oskar Messter produzierten Melodramen verliehen dem Alltag „Ereignischarakter“⁵⁴⁹ und boten sich im Unterschied zu den sozialen Dramen einer „ironisch kühl[en]“ Asta Nielsen⁵⁵⁰, die vermehrt suizidale Charaktere verkörperte (vgl. Analyse 4.1.2), offenbar besser als „Ersatz für die Träume“ an.

⁵⁴⁵ Schlüpmann 1990, S.71

⁵⁴⁶ Preiss 1986, S.43

⁵⁴⁷ Koebner 1997b, S.38 nach Kurt Pinthus in: Zehder, Hugo, *Der Film von morgen*, Berlin/Dresden 1923, S.121

⁵⁴⁸ Mai, Manfred/Winter, Rainer, „Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film“, in: Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hg.), *Das Kino der Gesellschaft- die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*, Köln 2006, S.17f.

⁵⁴⁹ Schlüpmann 1990, S.70

⁵⁵⁰ Preiss 1986, S.47

6 Schlussbemerkungen

Der Vergleich zwischen Asta Nielsen und Henny Porten im letzten Abschnitt zeigt auf, dass das Publikum der entscheidende Faktor für das Entstehen und die Haltbarkeit eines Stars ist.

Die Kinozuschauer der 1910er Jahre machten Schauspieler zu Stars⁵⁵¹, indem sie gezielt Filme anschauten, die mit einer bestimmten Hauptdarstellerin, bzw. einem Hauptdarsteller beworben wurden.

Zur Premiere von ABGRÜNDE war das Medium Film erst knapp fünfzehn Jahre alt⁵⁵². Langsam etablierte sich der längere Spielfilm, das Kinodrama entwickelte sich, wie aus Kapitel 3.2 hervorging, als eines der beliebtesten Genres und Asta Nielsen wurde zum Bildnis des neuentwickelten Verleihsystems Monopolfilm (Kap. 3.3).

Neben den technischen Neuerungen des Mediums müssen ebenso wirtschaftliche und gesellschaftliche Veränderungen der Zeit berücksichtigt werden, die dazu führten, dass sich die Bevölkerung für den Film im Allgemeinen und die Dramen von Urban Gad im Speziellen interessierte.

Hickethier betont beispielsweise die wechselseitige Ergänzung von „Kinomythos und Großstadtmythos“. Er zitiert den Kunsthistoriker Erwin Panofsky und bringt dessen Worte mit dem Film zusammen. Dieser sei die „Dynamisierung des Raumes“, also folglich „die Verräumlichung der Zeit“.⁵⁵³

Das Kino diene damals wie heute als Ort für Träume, Sehnsüchte, Ängste; kurz: es war und ist das Medium der bildlichen Reproduktion der menschlichen Gefühlsregungen, der Seele des Publikums.

Der Titel dieser Arbeit lautet „Starke Identifikation in den Kinodramen von Urban Gad“. Damit soll nicht zuletzt dem Regisseur mehr Beachtung zuteilwerden, als es im Kanon der Forschungsliteratur geschieht (vgl. auch Kap. 2.2.2 und 3.1). Sicher ist es nicht leicht, Niensens Aura für einen Moment auszublenden und auf den Inhalt der Filme zu schauen⁵⁵⁴. Dem hat die Autorin mit den Analysen im vierten Kapitel entgegen gewirkt.

Gerade durch ENGELEIN (Kap. 4.1.5) hat Gad eine Veränderung in der Filmindustrie hervorgebracht. Diese Komödie erinnert in ihrer erzählerischen Form an spätere amerikanische Filme und die Gestaltung des Spielraums gestattet den Figuren viel Platz.⁵⁵⁵ Von Beginn an hat Urban Gad ausschließlich mit den talentiertesten Kameramännern wie

⁵⁵¹ Vgl. Hickethier 1998, S.335

⁵⁵² Vgl. u.a. Hickethier 1986, S.5

⁵⁵³ Ebd., S.6f.

⁵⁵⁴ Der Kinematograph, Nr.260, 26.12.1911: „Tatsache ist: Asta Nielsen wirkt durch den Film – suggestiv auf den Beschauer.“

⁵⁵⁵ Elsaesser 2002b, S.15-17

Guido Seeber, Axel Graatkjaer und Karl Freund kooperiert. „Statt des teutonischen Hell-Dunkel herrscht in *Engelien* und den anderen komischen Nielsen-Filmen das übersichtliche, nuancenreiche Hell-Hell, wie es später für die klassische Hollywood-Schwarzweiß-Komödie obligatorisch“ wurde.⁵⁵⁶

Es ist darum inakzeptabel, den künstlerischen Wert der hier präsentierten Filme nur der Ausdruckskraft einer Hauptdarstellerin zuzuschreiben. Zweifelsohne war es die Nielsen, die die Filme im Zuge der Werbekampagne nach außen hin repräsentierte, doch die Geschichten schrieb der Autor und Regisseur Urban Gad. In seinem Theoriewerk erwähnt er die „Stummheit“ und „Farblosigkeit“ des Films sowohl als dessen Eigenheiten als auch „künstlerischen Begrenzungen, [die] oft als Angriff gegen ihn benutzt worden“ sind.⁵⁵⁷

Nicht nur das Kino als künstlerisches Medium, sondern auch das Publikum selbst als aufmerksamer Betrachter und Kritiker der Leinwandgeschichten mussten sich jedoch zunächst einmal entwickeln. So wie sich das Gleichgewicht zwischen Angebot und Nachfrage mit der Zeit selbst regelt, wuchsen die Anforderungen des Publikums an den Unterhaltungswert des Kinos und das Sensationsmedium entwickelte sich technisch und inhaltlich weiter. Geschmack und Talent des Publikums entscheiden folglich auch über die Entwicklung und den künstlerischen Anspruch des Films.⁵⁵⁸

Für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg genügte es den Zuschauerinnen offensichtlich, mit einfachen Geschichten über Frauen, die sich in ihrer Umgebung nicht wohl und von den männlichen Machthabern unterdrückt fühlen, innerlich aufgewühlt und visuell unterhalten zu werden. Dieselbe Person kann „einen Film in unterschiedlichen Kontexten verschieden interpretieren, je nachdem, welcher Aspekt ihrer Identität gerade inszeniert wird.“ Es können auch „unterschiedliche Identitäten [...] bei verschiedenen Subjekten angesprochen werden.“

Das Kino als „Schizophrenie-Maschine“⁵⁵⁹ war *die* Sensation im kulturellen Bereich der 1910er Jahre und Urban Gads Filme unterstützten die Faszination des Publikums nicht durch außergewöhnliche Geschichten, sondern vielmehr durch die Identifikationsmöglichkeiten, die durch vertraute Milieus, zwischenmenschliche Schwierigkeiten und psychologische Vorgänge

⁵⁵⁶ Brennicke/Hembus/Ullmann, *Klassiker des deutschen Stummfilms 1910-1930*, München 1983, S.38f.

⁵⁵⁷ Gad 1920, S.11f.

⁵⁵⁸ Balázs 1982, S.15

⁵⁵⁹ Winter, Rainer/Nestler, Sebastian, »Doing Cinema«: Filmanalyse als Kulturanalyse in der Tradition der *Cultural Studies*, in: Schenk/Tröhler (u.a.), *Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption*, Marburg 2010, S. 101 mit Bezug auf Seeblen, Georg, *David Lynch und seine Filme*, Marburg 1994

auf die Leinwand projiziert wurden. Auch Kracauer sah den Erfolg des dänischen Films in der „Thematisierung psychologischer Konflikte“⁵⁶⁰ begründet.

Bedingt durch technische Fortschritte und die Annäherung der Kamera an das Geschehen wurde die Anonymität der Darsteller vernichtet und die Identifikation erleichtert.⁵⁶¹

Weil Gad Nielsen in immer wieder neuen, sehr individuellen Figuren inszenierte, wurde dem Publikum eine Bandbreite an Charakteren geboten, in denen jeder ein Stück seines Selbst wiederfinden konnte.

Um es mit den Worten des Schriftstellers Walter Hasenclever auf den Punkt zu bringen:

Der Zeitgeist des Kintopp „äußert sich darin, daß er Idioten und Geister in gleichem Maße, doch auf andere Art zu befriedigen vermag, jeden nach seiner seelischen Struktur.“⁵⁶²

Urban Gad und Asta Nielsen fiel das Glück zu, für ihre Ideen ein gewilltes Publikum und ein visuell geeignetes Medium zu finden, um sich ideologisch und künstlerisch auszudrücken und von der Bevölkerung angenommen und bewundert zu werden.

⁵⁶⁰ Kracauer, Siegfried, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Berlin 1984, S.26

⁵⁶¹ Müller, Jürgen (Hg.), Filme der 20er und das frühe Kino, Köln 2007, S.15

⁵⁶² Hasenclever, Walter, „Der Kintopp als Erzieher. Eine Apologie“, Revolution, Jg.1, Heft 4, 1.12.1913, zit. nach Wedel, Michael, „Frühes Kino und modernes Leben“, in: Kessler/Lenk/Loiperdinger, KINtop 5. Aufführungsgeschichten, Basel/Frankfurt a.M. 1996, S.191

7 Dank

Die vorliegende Arbeit wäre ohne die unbürokratische Versorgung mit Originalmaterialien und Informationen des Filmmuseum Düsseldorf (Sammlung Burgmer), DIF Frankfurt/Main, Herbert Birett und dem Stadtarchiv Gießen nicht möglich gewesen. Dafür an dieser Stelle meinen ergebenen Dank, namentlich auch an Margret Schild (Düsseldorf), Uschi Rühle, Christiane Eulig (Frankfurt) und den Archivleiter Dr. Ludwig Brake (Gießen). Darüber hinaus möchte ich Herrn Dr. Joseph Garncarz (Universität Köln) für die Betreuung danken, die sehr viel mehr Zeit als geplant in Anspruch nahm und zeitweise sicher nervenaufreibend war. Existenziell für die Fertigstellung meiner Arbeit war zudem die Unterstützung durch zahlreiche Betreuungspersonen für meinen Sohn und die konstruktive Kritik befreundeter Akademiker. Namentlich möchte ich Stephanie Hoy (Gießen), Mag. Anna Larissa Lang (Wien) und meine Eltern Verena Kurzidim-Nagel und Dieter Nagel erwähnen. Ich bin sehr glücklich, dass ihr zu meinem Leben gehört.

Sophie Nagel

Gießen, im April 2011

8 Bibliographie

8.1 Primärquellen

8.1.1 Archivalien

Stadtarchiv Gießen: Adressbuch der Stadt Gießen 1906; 1910; 1912; 1913; 1917; 1920
Gewerbe-Register zu Bakof, Hermann
Personenstands-Aufnahme zu Bakof, Hermann; Brinkmann, Ernst;
Küsgen, Robert; Ohm, Karl; Paetsch/Pätsch, Willy

8.1.2 Zeitschriften und Zeitungen

Asta Nielsen Zeitung („Union“, Frankfurt a. M.), 11.11.1911 (Sammlung DIF Frankfurt)

Bild und Film (Sammlung DIF Frankfurt/Sammlung Burgmer, Filmmuseum Düsseldorf)

Der Film (Sammlung Burgmer)

Erste Internationale Film-Zeitung (Sammlung DIF Frankfurt)

Gießener Anzeiger, Lokalanzeiger für Oberhessen (1910-1916)

Illustrierte Kino-Woche (Sammlung Burgmer)

Der Kinematograph (Sammlung DIF Frankfurt)

Kinematographische Rundschau (Sammlung Burgmer)

Lichtbildbühne

Lichtbild-Theater (Sammlung DIF Frankfurt)

Österreichischer Komet (Sammlung Burgmer)

Union-Theater-Zeitung (Sammlung Burgmer)

8.1.3 Filmografische und statistische Quellen

Siegener Datenbank des Film-Angebots 1895-1920,

www.fk615.uni-siegen.de/earlycinema/fg/.

Siegener Datenbank der Filmprogramme 1905-1914,

www.fk615.uni-siegen.de/earlycinema/pr/.

8.2 Forschungsliteraturen

Altenloh 1914= Altenloh, Emilie, Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, Jena 1914

Balázs, Béla, Der sichtbare Mensch: Kritiken und Aufsätze 1922-1926, München 1982

Balázs 2001= Balázs, Bela, Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Berlin 2001

Berg 1997= Berg, Jan, Asta Nielsen. Darstellung und Weiblichkeit und Weiblichkeit als Darstellung, in: Koebner 1997a= Koebner, Thomas (Hg.), Idole des deutschen Films, München 1997, S.54-74

Bergfelder, Tim/Carter, Erica (u.a.), The German Cinema Book, London 2002

Bergstrom 2002= Bergstrom, Janet, Die frühen Filme Asta Niensens, in: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.), Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne, München 2002, S.157-172

Birett, Herbert (Hg.), Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911-1920: Berlin, Hamburg, München, Stuttgart, München u. a. 1980

Bock, Hans-Michael, (Hg.), Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film, München 1985

Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang (u.a.), Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-Dänische Filmbeziehungen 1910-1930, München 1994

Borstnar, Nils/Pabst, Eckhardt, u.a. (Hg.), Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz 2002

Brandlmeier, Thomas, Frühe deutsche Filmkomödie, In: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hrsg.), Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne, München 2002, S.62-79

Brauerhoch, Annette, Arbeit, Liebe, Kino, in: Jatho, Gabriele/Rother, Rainer (Hg.), CITY GIRLS- Frauenbilder im Stummfilm, Berlin 2007, S.58-87

Brennicke, Ilona/Hembus, Joe/Ullmann, Gerhard, Klassiker des deutschen Stummfilms 1910-1930, München 1983

Brodnitz, Hanns, Kino intim. Eine vergessene Biographie, Teetz 2005

Dahlke, Günther/Karl, Günter, Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer, Berlin 1988

Dalichow, Bärbel, Nachwort, in: Nielsen, Asta/Thede, Christian, Liebe mit Achtzig – Briefe 1964-1970, Allan O. Hagedorff (Hg.), Berlin 1997, S.141-154

Elsaesser 2002a=Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.), Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne, München 2002

Elsaesser 2002b= Elsaesser, Thomas, Kino der Kaiserzeit. Einleitung, in: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.), Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne, München 2002, S.11-44

Elsaesser 2010=Elsaesser, Thomas, Archäologien der Interaktivität: Frühes Kino, Narrativität und Zuschauerschaft, in: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit/Zimmermann, Yvonne, Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption, Marburg 2010, S.137-157

Engberg, Marguerite, Asta Nielsen, anlässlich der Retrospektive in Bad Ems 1967

Engberg, Marguerite, Zwischen Kopenhagen und Berlin. Ein Überblick, in: Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang (u.a.), Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-Dänische Filmbeziehungen 1910-1930, München 1994, S.7-14

Fendel, Heike-Melba, „Ertrotzte Jugend“, in: Jatho, Gabriele/Rother, Rainer (Hg.), CITY GIRLS- Frauenbilder im Stummfilm, Berlin 2007, S.92-115

Förster, Annette, Zwischen Verführung und Komik. Asta und Musidora, in: Schlüpmann, Heide/de Kuyper, Eric (u.a.), Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino, Wien 2009, S.62-72

Gad 1920=Gad, Urban, Der Film. Seine Mittel – seine Ziele, Berlin 1920 (deutsche Übersetzung von Koppel, Julia)

Garncarz 2010=Garncarz, Joseph, Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896-1914, Frankfurt a.M./Basel 2010

Garncarz, Joseph, Über die Entstehung der Kinos in Deutschland 1896-1914, in: KINtop 11. Kinematographen-Programme, Frankfurt a.M./Basel 2002, S.144-158

Garncarz, Joseph, Die schönsten und elegantesten Geschäfte dieser Branche. Wanderkinos in München 1896-1913, in: Lerch-Stumpf, Monika (Hg.), Für ein Zehnerl ins Paradies. Münchner Kinogeschichte 1896 bis 1945, München 2004, S.36-46

Garncarz, Joseph, Film im Wanderkino, in: Zimmermann, Peter (Hg.), Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Band 1: Kaiserreich 1895-1918/hrsg. v. Uli Jung und Martin Loiperdinger, Stuttgart 2005, S.101-107

Garncarz, Joseph/Ross, Michael, Die Siegener Datenbanken zum frühen Kino in Deutschland, in: Kessler/Lenk/Loiperdinger, KINtop 14/15. Quellen und Perspektiven, Frankfurt a.M./Basel 2006, S.151-163

Garncarz, Joseph, Öffentliche Räume für Filme. Zur Etablierung der Kinos in Deutschland, in: Müller, Corinna/Segeberg, Harro, Kinoöffentlichkeit (1895-1920), Marburg 2008, S.32-43

Goergen, Jeanpaul, Cinema in the Spotlight. The *Lichtspiel*-Theaters and the Newspapers in Berlin, September 1913. A Case Study, In: Müller, Corinna/Segeberg, Harro, Kinoöffentlichkeit (1895-1920), Marburg 2008, S.66-86

Gramann/Schlüpmann 2007=Gramann, Karola/Schlüpmann, Heide, Sprache der Liebe. Asta Nielsen, ihre Filme, ihr Kino 1910-1933, Wien 2007

Gramann/Schlüpmann 2009= Gramann, Karola/Schlüpmann, Heide, Nachtfalter. Asta Nielsen, ihre Filme, Wien 2009

Gregor/Patalas 1973=Gregor, Ulrich/Patalas, Enno, Geschichte des Films, München 1973

Hagedorff, Allan O., Ein Besuch. 1936, in: Schlüpmann, Heide/de Kuyper, Eric (u.a.), Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino, Wien 2009, S.231-235

Hake 2004=Hake, Sabine, Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895, Reinbek 2004

Hake, Sabine, Selbstreferenzialität im frühen deutschen Kino, in: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.), Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne, München, S.303-317

Hake, Sabine, Film, Folk, Class: Béla Balázs on Spectatorship, in: Schenk/Tröhler/Zimmermann, Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption, Marburg 2010, S.158-172

Hampicke 1994= Hampicke, Evelyn, Die Suffragette- Asta Nielsen und ihre Kleider. Gedanken zu einem Filmfragment, in: KINtop 3 Oskar Messter. Erfinder und Geschäftsmann, Basel/Frankfurt a.M. 1994, S.161-172

Hickethier 1998=Hickethier, Knut, Theatervirtuosinnen und Leinwandmimen. Zum Entstehen des Stars im deutschen Film, in: Müller, Corinna/Segeberg, Harro (Hrsg.), Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/6-1918) (=Mediengeschichte des Films, Band 2), München 1998, S.333-357

Hickethier 1986=Hickethier, Knut (Hg.), Grenzgänger zwischen Theater und Kino. Schauspielerporträts aus dem Berlin der Zwanziger Jahre, Berlin 1986

Jatho, Gabriele/Rother, Rainer (Hg.), CITY GIRLS- Frauenbilder im Stummfilm, Berlin 2007

Jung, Uli, Der deutsche Film, Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, Trier 1993

Jung, Uli, Städtebilder und Lokalaufnahmen, in: Zimmermann, Peter (Hg.), Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Band 1: Kaiserreich 1895-1918/hrsg. v. Uli Jung und Martin Loiperdinger, Stuttgart 2005, S.275-297

Jung, Uli, Fiktionale Historienfilme als patriotische ‚Dokumente‘, in: Zimmermann, Peter (Hrsg.), Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Band 1: Kaiserreich 1895-1918/hrsg. v. Uli Jung und Martin Loiperdinger, Stuttgart 2005, S.357-367

Jung, Uli/Loiperdinger, Martin, Besonderheiten der Mediengeschichte des frühen Films, in: Zimmermann, Peter (Hg.), Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Band 1: Kaiserreich 1895-1918/hrsg. v. Uli Jung und Martin Loiperdinger, Stuttgart 2005, S.17-20

Kasten 1994= Kasten, Jürgen, „Weg von der eingefrorenen Leiblichkeit. Vom Kampf zwischen Sozialnorm und sinnlichen Instinkten“, in: Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang (u.a.), Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-Dänische Filmbeziehungen 1910-1930, München 1994, S.63-72

Kessler, Frank, Viewing Pleasures, Pleasuring Views: Forms of Spectatorship in Early Cinema, in: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit/Zimmermann, Yvonne, Film- Kino- Zuschauer: Filmrezeption, Marburg 2010, S.61-74

Kessler, Frank/Sabine Lenk, Quellen zum frühen Kino, In: Bock, H.-M. / Jacobsen, W. (Hg.): Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung, München 1997, S.11-24

- Koebner 1997a= Koebner, Thomas (Hg.), *Idole des deutschen Films*, München 1997
- Koebner 1997b= Koebner, Thomas (Hg.), *Lehrjahre im Kino. Schriften zum Film*, St. Augustin 1997
- Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Berlin 1984
- Kratzenberg, Volker, »Kino in Gießen« *Vom Kintopp zum Filmpalast. Eine Dokumentation von Volker Kratzenberg*, Gießen 1983
- Lähn, Peter, *Afgrunden und die deutsche Filmindustrie*, in: Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang (u.a.), *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-Dänische Filmbeziehungen 1910-1930*, München 1994, S.15-21
- Lagny, Michèle, *Historicizing Film Reception: A "longue durée" Perspective*, in: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit/Zimmermann, Yvonne, *Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption*, Marburg 2010, S.75-84
- Lerch-Stumpf, Monika (Hg.), *Für ein Zehnerl ins Paradies. Münchner Kinogeschichte 1896 bis 1945*, München 2004
- Lerch-Stumpf 2004b = Lerch-Stumpf, Monika, *Als Gott in seinem Zorn das Kino schuf...* *Münchner Kinogeschichten*, in: Lerch-Stumpf, Monika (Hg.), *Für ein Zehnerl ins Paradies. Münchner Kinogeschichte 1896 bis 1945*, München 2004, S.12-35
- Lesch, Paul, »Unbändiger Applaus«: *In Luxemburg*, in: Schlüpmann, Heide/de Kuyper, Eric (u.a.), *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*, Wien 2009, S.405-411
- Loiperdinger, Martin, *Das frühe Kino der Kaiserzeit. Wilhelm II. und die 'Flegeljahre' des Films*, in: Jung, Uli, *Der deutsche Film, Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Trier 1993, S.21-50
- Loiperdinger, Martin, *Kaiser Wilhelm II. Der erste deutsche Filmstar*, in: Koebner, Thomas (Hg.), *Idole des deutschen Films*, München 1997, S.41-53
- Loiperdinger, Martin, *Akzente des Lokalen im frühen Kino am Beispiel Trier*, in: Müller, Corinna/Segeberg, Harro, *Kinoöffentlichkeit (1895-1920)*, Marburg 2008, S.236-246
- Loiperdinger 2010= Loiperdinger, Martin, *Monopolfilm, Publikum und Starsystem: Asta Nielsen in ABGRÜNDE – ein Medienumbruch auf dem deutschen Filmmarkt 1910/11*, in: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit (u.a.), *Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption*, Marburg 2010, S.193-212

Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hg.), Das Kino der Gesellschaft- die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge, Köln 2006

Mai, Manfred/Winter, Rainer, Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film, in: Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hg.), Das Kino der Gesellschaft- die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge, Köln 2006, S.7-23

Meers, Philippe/Bilteyest, Daniel (u.a.), Memories, Movies, and Cinema-Going: An Oral History Project on Film Culture in Flanders (Belgium), in: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit (u.a.), Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption, Marburg 2010, S.319-338

Müller 1994=Müller, Corinna, Frühe deutsche Kinematographie: Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen. Stuttgart/Weimar 1994

Müller, Corinna, Vom Stummfilm zum Tonfilm, München 2003

Müller, Corinna/Segeberg, Harro, Kinoöffentlichkeit (1895-1920), Marburg 2008

Müller, Corinna, Anfänge der Filmgeschichte: Produktion, Foren und Rezeption, In: Segeberg, Harro (Hg.), Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. Mediengeschichte des Films. Band 1, München 1996, S.293-324

Müller, Corinna, Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte, in: Müller, Corinna/ Segeberg, Harro (Hg.), Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/6-1918). Mediengeschichte des Films. Band 2, München 1998, S. 43-75

Müller, Corinna, Kinoöffentlichkeit in Hamburg um 1913, in: Müller, Corinna/Segeberg, Harro, Kinoöffentlichkeit (1895-1920), Marburg 2008, S.105-125

Müller, Corinna/Segeberg, Harro, „Öffentlichkeit“ und „Kinoöffentlichkeit“. Zum Hamburger Forschungsprogramm“, in: Müller, Corinna/Segeberg, Harro, Kinoöffentlichkeit (1895-1920), Marburg 2008, S. 7-31

Müller, Jürgen (Hg.), Filme der 20er und das frühe Kino, Köln 2007

Nielsen, Asta, Die schweigende Muse, Berlin 1979/ Rostock 1961

Nielsen, Asta/Hagedorff, Allan O. (Hg.), Ein Tag im Paradies. Mit einer vollständigen Filmografie, Frankfurt a. Main/ Berlin 1996

Nielsen, Asta/Thede, Christian, Liebe mit Achtzig – Briefe 1964-1970, Allan O. Hagedorff (Hg.), Berlin 1997

- Ostermann, Eberhard, Die Filmerzählung. Acht exemplarische Analysen, München 2007
- Pauleit, Winfried, Die Filmprimadonna im Spiegel der Standfotografie, in: Schlüpmann, Heide/de Kuyper, Eric (u.a.), Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino, Wien 2009, S.133-139
- Preiss 1986= Preiss, Tom, Asta Nielsen – das wilde Unkraut, in: Hicketier, Knut (Hg.), Grenzgänger zwischen Theater und Kino. Schauspielerporträts aus dem Berlin der zwanziger Jahre“, Berlin 1986, S.43-54
- Probst, Ernst, Superfrauen 7. Film und Theater, Mainz 2001, S.99-102
- Pust, Maren M., ‘That’s why the lady is a vamp’, The Danish origins of the screen’s first dangerous lady, in: Stevenson, Jack (Hg.), Fleshpot: Cinema’s sexual myth makers & taboo breakers, Manchester 2000, S.77-89
- Rönz, Christina, »Asta Nielsen kommt«. Der Filmstar und die Kinobetreiber im Deutschen Reich, in: Schlüpmann, Heide/de Kuyper, Eric (u.a.), Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino, Wien 2009, S.187-193
- Sannwald, Daniela, Überlebenskünstlerinnen, in: Jatho, Gabriele/Rother, Rainer (Hg.), CITY GIRLS- Frauenbilder im Stummfilm, Berlin 2007, S.14-51
- Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit (u.a.), Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption, Marburg 2010
- Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit (u.a.), Vom idealen Zuschauer zur sozialen Praxis der Rezeption: Eine Einleitung, in: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit/Zimmermann, Yvonne, Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption, Marburg 2010, S. 9-16
- Schlüpmann 1990=Schlüpmann, Heide, Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos, Basel 1990
- Schlüpmann 1994=Schlüpmann, Heide, Ohne Worte. Asta Nielsen als Erzählerin im Kinodrama, in: Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang (u.a.), Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-Dänische Filmbeziehungen 1910-1930, München 1994, S.125-136
- Schlüpmann 1998= Schlüpmann, Heide, Fragmente einer Geschichte der Liebe. Zu Filmen von Franz Hofer, in: Müller, Corinna/Segeberg, Harro (Hrsg.), Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/6-1918) (=Mediengeschichte des Films; 2), München 1998, S. 359-374
- Schlüpmann 2009= Schlüpmann, Heide/de Kuyper, Eric (u.a.), Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino, Wien 2009

Schmalhofer, Susanne, Emporkömmling Kino mausert sich sachte zum ehrengerechten Bürger. Anfangsjahre, Blockadephase und erster Boom. Münchner Kinos 1906-1914, In: Lerch-Stumpf, Monika (Hrsg.), Für ein Zehnerl ins Paradies. Münchner Kinogeschichte 1896 bis 1945, München 2004, S.52-75

Schröder 2009= Schröder, Stephan Michael, Und Urban Gad? Zur Frage der Autorschaft in den Filmen bis 1914, in: Schlüpmann, Heide/de Kuyper, Eric (u.a.), Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino, Wien 2009, S.194-210

Seeßlen, Georg, Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams, Reinbek bei Hamburg 1980

Segeberg, Harro (Hg.), Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. Mediengeschichte des Films. Band 1, München 1996

Seydel, Renate/ Hagedorff, Allan (Hg.), Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen, Berlin 1984

Stokes, Melvyn/Costa de Beauregard, Raphaëlle, Zur Rezeption amerikanischer Filme in Frankreich, 1910-20, in: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit (u.a.), Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption, Marburg 2010, S. 354-374

Tröhler, Margrit, Filme, die (etwas) bewegen: Die Öffentlichkeit des Films, in: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit (u.a.), Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption, Marburg 2010, S. 116-136

Wetzig-Zalkind, Birgit, Das ist Berlin – Eine Stadt und ihre Stars, Berlin 2005

Winter, Rainer/Nestler, Sebastian, »Doing Cinema«: Filmanalyse als Kulturanalyse in der Tradition der *Cultural Studies*, in: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit (u.a.), Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption, Marburg 2010, S. 99-115

Zechner, Anke, Kraftfelder: Eine Frau mit Hut, in: Schlüpmann, Heide/de Kuyper, Eric (u.a.), Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino, Wien, S.165-174

Zimmermann, Peter (Hg.), Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Band 1: Kaiserreich 1895-1918/hrsg. v. Uli Jung und Martin Loiperdinger, Stuttgart 2005

8.3 Lexika

Brockhaus Enzyklopädie, Band 21, 19. völlig neu bearbeitete Auflage, Mannheim 1993

9 Anhang

9.1 Programmanzeigen des Gießener Anzeigers ab 1911

Ein Theaterkritiker über

„Abgründe“

(Originalrezension von A. Peter in der „Düsseldorfer Zeitung“).

Den Schwarzsehern, die glauben, dass die Leistungsfähigkeit des Kinematographen auf dem Gebiete der eigentlichen Theateraufführung, der Dramavorstellung, eng begrenzt und schon an ihrer Grenze angelangt sei, ist wieder einmal eine Abfuhr zuteil geworden Ein schlagendes Beispiel finden wir in dem Film „**Abgründe**“, der so ziemlich alle Vorzüge vereinigt, die man nach unserem Urteil von einem modernen dramatischen Film verlangen kann. — Ein modernes Sujet, die ergreifenden und durchaus nicht ins Phantastische übertriebenen Lebensschicksale einer jungen Künstlerin; ein überaus eigenartiges und ansprechendes Milieu, — das Stück spielt in Kopenhagen und seiner reizenden Umgebung — vortreffliche Naturaufnahmen und lebendige Gruppenszenen lösen einander in grosser Zahl ab; ständige Steigerung der dramatischen Spannung — vom ersten Zusammentreffen der Helden bis zu dem prächtigen Schluss; eine glänzende Darstellung durch zweifellos erstklassige Schauspieler, — die Trägerin der Hauptrolle, Fräulein Asta Nielsen als „Magda Vang“ hat einige wahrhaft grossartige Momente —, alles das gibt ein Ensemble von so starker Wirkung, wie sie bisher wohl selten von einem Lichtspieldrama ausgegangen. Die Handlung und die Darstellung entsprechen durchaus dem Geschmack des deutschen Publikums. Die Reihe der mannigfaltigen lebensvollen Bilder, die da vor unserm Auge weiterwandeln, die den Zuschauer oft stärker als in der Kullissen- und Soffittenhülle des eigentlichen Theaters in den Bann des spannungsvollen Miterlebens ziehen, eröffnet eine reizende Begegnungsszene zwischen Magda Vang, der hübschen, lebenslustigen, aber einsamen Musiklehrerin und ihrem künftigen Liebhaber Knut Svane auf dem Strassenbahnperron. Knut, Ingenieur und Pastorsohn, verbringt mit ihr ein Stündchen in dem schönen alten Friedrichsberg-Garten. Er lädt sie dann zum Sommeraufenthalt nach seines Vaters Pfarrhof auf dem Lande Dorf, Kirche, Haus, Garten, alles ein entzückendes Idyll, wie wir sehen, aber nichts für Magdas Naturell, die sich langweilt und ihr Interesse einem eintreffenden Wanderzirkus und dessem ersten Künstler, dem berühmten Cowboyreiter Rudolph zuwendet. Liebesszene zwischen ihr und diesem, nächtliche Flucht im Mondenschein zu Pferde. Kurzes Glück und schnelle Enttäuschung. Knut Svane, der immer noch treue, sucht Magda und findet sie in Kopenhagen, vom Gatten betrogen, verhöhnt, misshandelt. Auf sein Drängen packt sie den Koffer zu eiliger Flucht, aber im letzten Augenblick erliegt sie aufs neue Rudolphs sie hypnotisierendem Wesen. Knut geht. Das Schicksal eines Menschenlebens ist besiegelt. Nun wandelt Magda mit Rudolph weiter, von Stufe zu Stufe den Abgründen zu.

In jedem Zuschauer zittert noch, wenn das Haus hell wird, die Erregung nach. Die Wirkung des Films ist entschieden eine starke, rein künstlerische. Die Mittel des Kinematographen sind in den Dienst einer Dichtung gestellt, die sich als eine lebensfähige Kunstgattung dauernd behaupten wird. 0633

Von Samstag, dem 28. Januar ab nur im

Plockstr. 12 Biograph Plockstr. 12

**Am Samstag beginnt die Vorstellung um 6 Uhr,
an allen anderen Tagen wie immer um 3 Uhr.**

Abb. 2: GA, 161.Jg., Nr.23, 27.01.1911

Kinematograph
Bahnhofstraße 54 Bahnhofstraße 54

**Der Triumph der
Asta Nielsen**

hat begonnen.

Gelle Begeisterung ruft der Name in den Herzen derer wach, die die unvergleichliche Künstlerin in den großen Zwei-Acten „Abgründe“, „Heißes Blut“ und „Nachtflügel“ zu bewundern Gelegenheit hatten. Jede Rolle ist mit Meisterschaft durchgeführt, unvergleichlich die alle Hindernisse beiseite stellende mimische Darstellungskunst, die im höchsten Affekt alles in reichem Maße gibt, aber nicht übertreibt, und alle Mitwirkenden zu höchsten Glanzleistungen hinreißt.

Im Laufe der Saison 1911/12
erscheinen
10 von Asta Nielsen gespielte
Monopol-Kunst-Films
unter der Regie von **Urban Gad** großzügig geführt u. die technisch auf der Stufe höchster Vollendung stehen. Mit **kolossalen Unkosten** sicherten wir uns das **Erstaufführungsrecht dieser sämtlichen Lichtbilder für Giessen** und stellen unseren Besuchern Kunstgenüsse in Aussicht, wie sie nur **die ersten Lichtspieltheater der Welt** bieten.
Als erstes dieser Dramen von heute ab:

Der schwarze Traum

Großes Mimodrama aus dem Leben einer Zirkusreiterin in 4 Acten von **Urban Gad**. 1381 Meter lang. — In der Hauptrolle die unvergleichliche Kinddarstellerin
ASTA NIELSEN
Spielzeit zirka 1 1/2 Stunde. 08771
Erzielte, wo aufgeführt, beispiellose Erfolge.
Gewöhnliche Preise. Gewöhnliche Preise.

Biograph

Flockstraße 12

00205

Flockstraße 12

Wir stehen an der Spitze!!!

Wir stehen an der Spitze, denn wir bringen in dieser Woche

die grössten Leistungen der Kinematographie.

Von heute bis einschl. Montag

Brennende Triebe

Grosses Theater-Drama in 3 Akten.

➤ **Vorführungsdauer 1¼ Stunde.** ➤

Dieses in jeder Hinsicht glänzende Stück wurde in der letzten Woche in Frankfurts vornehmsten Theatern mit beispiellosem Enthusiasmus aufgenommen : : : :

==== **Großartige Rezensionen der Presse!** =====

Haupt-Darsteller:

| | |
|----------------------------------|-------------------|
| Jean Mayol, Schriftsteller . . . | Herr Joh. Paulsen |
| Paul Mich, Maler . . . | Herr Wilsander |
| Camille Flavier, Tänzerin . . . | Frl. Asta Nielsen |
| Simon, Fabrikant . . . | Herr Wald. Möller |
| Yvette, seine Frau . . . | Frau Karen Lund |

Das weitere Programm enthält ferner u. a.:

==== **Bauernehre** =====

ein großartiges Drama aus dem wirklichen Leben und mehrere andere erstklassige Schlager.

Wir bringen ab Dienstag

Halbwelt

Großes Theater-Drama in 3 Akten

von **Dr. Reinhard Bruck**

(Düsseldorfer Schauspielhaus.)

Abb. 4: 161.Jg., Nr.260, 04.11.1911

Abb. 5: GA, 161.Jg., Nr.298, 19.12.1911

Kinematograph.
 Bahnhofsstraße 54 010246 Bahnhofsstraße 54

≡ **Nur noch 4 Tage** ≡
 der dritte Asta-Nielsen-Film

A S T A N I E L S E N **Zigeunerblut** **A S T A N I E L S E N**

(Die Vagabundin)
 Drama in 3 Akten von G. Schäbler-Verasini.
 In Szene gesetzt von Urban Gad.
 Personen:
 Baron Korff Hugo Klinf
 Baronessle Leonie Mary Hagen
 Ein Zigeuner Emil Albes
 Buscha *

**** Asta Nielsen.**

! Von der Vielseitigkeit ihres Talents, von der stets meisterhaften Durchführung ihrer Rollen gibt die gezeigte Künstlerin in ihrer jüngsten Schöpfung der Buscha-Gehalt einen neuen zu höchster Bewunderung zwingenden Beweis. **!**

Außerdem:
 Eine Auslese der neuesten
Lichtspiele
 aus Natur, Kunst u. Humor.

Vorführungen täglich von 3—11 Uhr.

Kinematograph.
 Bahnhofstraße 54. 0883 Bahnhofstraße 54.
 Ab heute der 4. Asta Nielsen - Film.
Der
fremde Vogel
 Eine Liebestragödie im Spreewald. — Drama
 in 3 Akten von Urban Gad.
 In der Hauptrolle
Asta Nielsen
 Spielzeit 1 Stunde.
Heute zum letzten mal
Ringkampf-Konkurrenz
 in 3 Abteilungen.
 Ferner das übrige reichhaltige Programm.

Abb. 6: GA, 162. Jg., Nr.12, 15.01.1912



Bakof's Kammer-Lichtspiele
am Seltersweg

Einlaß $\frac{1}{2}$ 7 Uhr. Beginn 7 Uhr, Wiederholung 9 Uhr

Eröffnungs - Programm
mit Konzert

Eröffnungsfilm:
Kreuz und quer durch Giessen
inszeniert und gespielt von Dir. Hermann Bakof

Prolog

Asta Nielsen - Serie

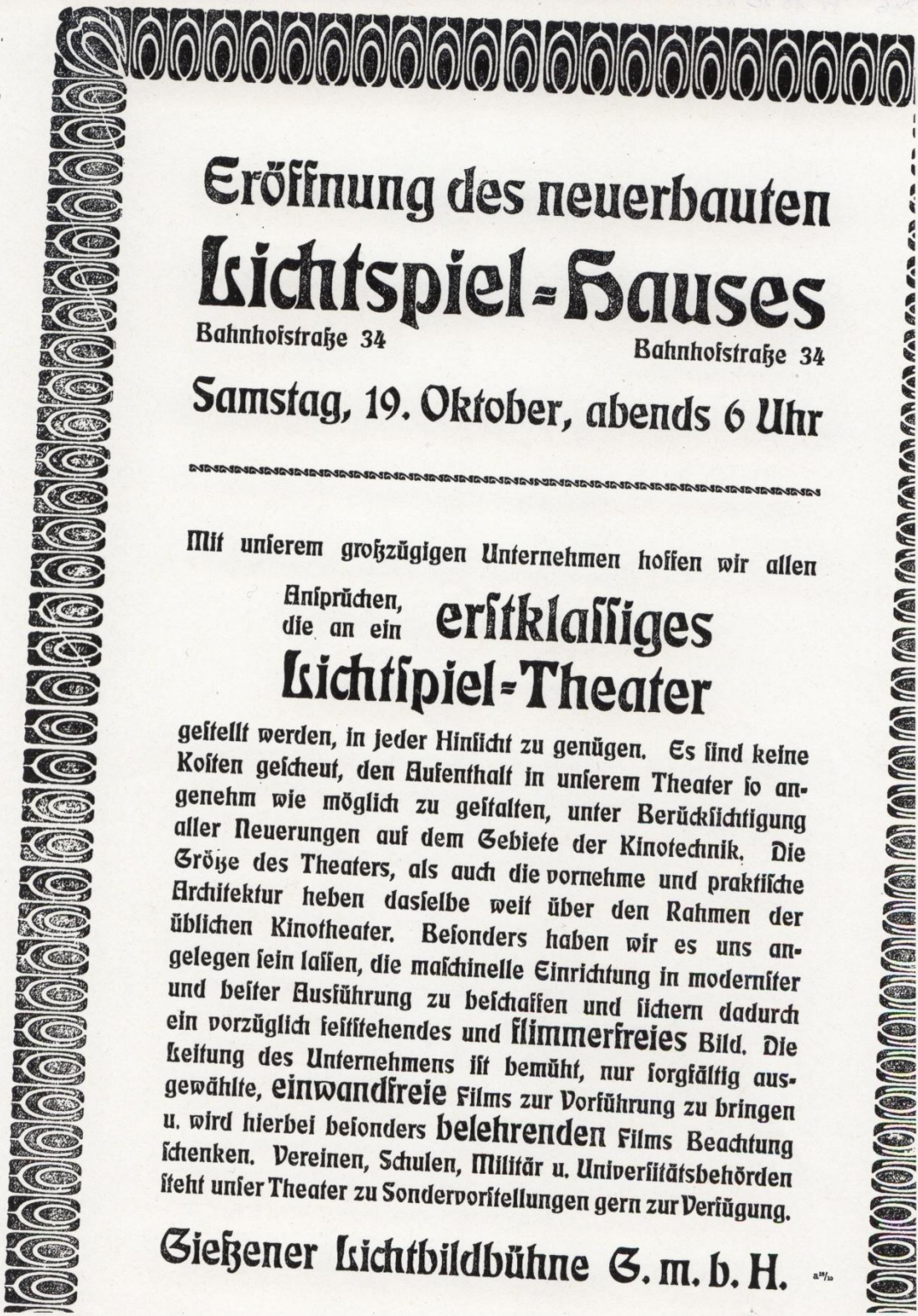
Der Totentanz
von Urban Gad
(Erstaufführungsrecht für Gießen) mimisches Drama
in 3 Akten

Personen: Ingenieur Burk Fuchs
Bella, seine Frau *.*
Czerneck, Komponist Weidemann
. **Asta Nielsen**

Wochenrevue der B. K. L.

Die List des Künstlers Drama
Nunnes Rendezvous Humoreske
Natur-Erscheinungen Schnee und Eis
hochinteressante Aufnahme
Max bleibt ledig Humoreske a $\frac{1}{10}$

Eintrittspreise:
Reserv. Platz 75, I. Platz 55, II. Platz 35 Pfg.
Militär ohne Charge und Kinder: Reserv. Platz 40,
I. Platz 30, II. Platz 20 Pfg.



Eröffnung des neuerbauten Lichtspiel-Hauses

Bahnhofstraße 34

Bahnhofstraße 34

Samstag, 19. Oktober, abends 6 Uhr

Mit unserem großzügigen Unternehmen hoffen wir allen

Ansprüchen,
die an ein **erstklassiges**
Lichtspiel-Theater

gestellt werden, in jeder Hinsicht zu genügen. Es sind keine Kosten gescheut, den Aufenthalt in unserem Theater so angenehm wie möglich zu gestalten, unter Berücksichtigung aller Neuerungen auf dem Gebiete der Kintotechnik. Die Größe des Theaters, als auch die vornehme und praktische Architektur heben dasselbe weit über den Rahmen der üblichen Kinotheater. Besonders haben wir es uns angelegen sein lassen, die maschinelle Einrichtung in modernster und bester Ausführung zu beschaffen und sichern dadurch ein vorzüglich feststehendes und flimmerfreies Bild. Die Leitung des Unternehmens ist bemüht, nur sorgfältig ausgewählte, einwandfreie Filme zur Vorführung zu bringen u. wird hierbei besonders belehrenden Films Beachtung schenken. Vereinen, Schulen, Militär u. Universitätsbehörden steht unser Theater zu Sondervorstellungen gern zur Verfügung.

Gießener Lichtbildbühne G. m. b. H.

Bakofs Kammer-Lichtspiele

Programm vom 30. November bis 2. Dezember:
Erstaufführungsrecht
Samstag, 30. November Premiere

Wenn die Maske fällt

Schauspiel in 3 Akten.
In der Hauptrolle

Asta Nielsen

die berühmte dänische Tragödin.
Urban Gad's neuestes Meisterwerk
„Wenn die Maske fällt“ spielt in
Finanz- und Industrie-Kreisen und
wird in allen Schichten des biesener
Publikums Aufsehen erregen.
Das Schauspiel „Wenn die Maske fällt“
wird nur Samstag, Sonntag u. Montag
vorgeführt.

Der Gutsherr

Ein Roman aus dem Liefland nach
der bekannten Oper „Liefland“.

Zwei wohlbeleibte Liebhaber

Hauptdarsteller der beliebte Komiker John
Bunny. 23.11

Augustins Verlobungsgeschenk

Reizende Humoreske.

ASTA NIELSEN
in dem Schauspiel
„Wenn die Maske fällt“

Außerdem das glänzende Programm.
Spieldauer des gesamten Programms ca. 2½ Std.



Abb. 11: GA, 163. Jg., Nr.68, 22.03.1913

Bakof's Kammer-Lichtspiele

**JUGEND
UND
TOLLHEIT**

LUSTSPIEL IN 3 AKTEN VON URBAN GAD



IN DER HAUPTROLLE
ASTA NIELSEN

Urban Gads neuestes Lustspiel, welches mit vorzüglichem Humor verflocht ist, gibt der großen Künstlerin

Asta Nielsen

Gelegenheit, sich dem Publikum in einer heiteren Rolle zu zeigen. — Das glänzende Lustspiel kann der großen Kisten wegen nur Samstag, Sonntag und Montag vorgeführt werden.

Die Rivalen Vichy und seine Kur
Hervorragendes Drama. Herrliche Naturaufnahme.

Bambosch in Verlegenheit
Neuende Komödie.

Ausserdem das vorzügliche Programm mit Einlagen

Bakof's Kammer-Lichtspiele

Glänzendes Festprogramm!

Erstaufführungsrecht für Giessen

Der neueste Asta-Nielsen-Schlager

Die Sünden der Väter

Mimisches Drama in 3 Akten. In der Hauptrolle

Asta Nielsen

Urban Gad hat in seinem neuesten Drama ein Thema behandelt, welches das größte Interesse erregen wird. Er, der selbst einen großen Ruf als Maler genießt, schildert in Lebenswahrheit ein Ereignis, welches aussch. in der Welt der Ballette und des Pinfels spielt. Eine große Aufgabe stellte er an die Trägerin der Hauptrolle

Asta Nielsen

Unsere große Tragödin verleiht in hochkünstlerischer Weise ihre Rolle glänzend zur Darstellung zu bringen. Dieser Film gehört zu den besten, den Urban Gad gebracht hat.

| | |
|---|--|
| <p>Die Irrfahrten einer Bonbonniere Glänzende Komödie in 1 Akt. (Gauumont-Film)</p> <p>Moderne Schuhfabrikation Interessante Aufnahme.</p> <p>Die feindlichen Kollegen Schauspiel.</p> | <p>Willy geht auf den Leim Hervorragende Humoreske.</p> <p>Er hat nur noch eine Marl Vorzügliche Burleske.</p> <p>Wochenrevue der D. K. B. Neueste Aufnahmen.</p> |
|---|--|

Die Intrigantin
Hervorragendes Drama.

Ausserdem verschiedene Einlagen

Abb. 10: GA, 163. Jg., Nr.21, 25.01.1913

Abb. 12: GA, 163. Jg., Nr. 91,
19.04.1913

Grosse Ereignisse
werfen ihre
Schatten Voraus.
Es muss an die grosse
B. L.



Die erste literarische Neuerung
auf kinematographischem Gebiet

„Der Andere“
Schauspiel in 5 Akten
nach dem gleichlautenden Bühnen-
werke für die Kinematographie
bearbeitet

von **Dr. Paul Lindau**
in der Hauptrolle:
Albert Bassermann
Meister der deutschen Schauspielkunst.
Das alleinige Aufführungsrecht für Oesterreich
haben nur die
Biograph-Lichtspiele
Wollte Str. 12
u. kommt dort in nächster Zeit zur Aufführung.

Lichtspiel-Haus



Henny Porten

Die große Sünderin
Ein Kriminalroman in 3 Akten von Hans Hyan. In der Hauptrolle:
Henny Porten!

Außer dem übrigen vorzüglichen Programm noch
die neuesten Kriegs-Berichte!
Militär ohne Charge zahlt werktags die Hälfte.

Abb. 13: GA, 164. Jg., Nr.284, 03.12.1914

Abb. 14: GA, 163. Jg., Nr.241, 14.10.1913

**Geschäfts - Uebernahme
und -Eröffnung.**

Der geehrten Einwohnerschaft von Giessen und Umgebung
hierdurch die ergebenste Mitteilung, dass wir das Theater

Bakofs Kammer-Licht-Spiele
käuflich erworben haben.

Das Theater wird den Titel führen wie auch unsere
anderen Geschäfte und zwar:

Union-Theater
genannt
Das Schmuckkästchen von Giessen
81 Seltersweg 81.

Die feierliche Eröffnung
des Theaters ist
heute 4 Uhr.

Zur Eröffnung ist ein erstklassiges Sensations-Programm
vorgesehen, welches das grösste Ansehen erregen wird.
Uns stehen auf dem Gebiete der Kinokunst langjährige
Erfahrungen zur Seite, so dass sich unsere Theater überall
des regsten Zuspruches und der grössten Beliebtheit zu
erfreuen haben. Auch hier wird es unser eifrigstes Be-
streben sein, nur die neuesten und erstklassigen Programme
zu bringen.

In der angenehmen Erwartung, dass sich unser Theater
eines regen und zahlreichen Besuches erfreuen wird,
werden wir uns die grösste Mühe geben, unsere geehrten
Gäste in jeder Weise zufriedenzustellen. a^{14/10}

Näheres Inserate. Mit vorzüglicher Hochachtung
Heutiges Programm siehe 1. Blatt **Die Direktion.**

9.2 Zusammenfassung (deutsch)

Es geht um die Frage, welche Gründe und Umstände den Erfolg des Monopolfilm-Gespans Gad/Nielsen bedingten. Waren die Leinwandgeschichten des dänischen Regisseurs von besonderem Einfallsreichtum geprägt oder verdankte Gad seinen Erfolg dem grazilen Auftreten seiner Hauptdarstellerin Asta Nielsen und einem sensationshungrigen Publikum, das kurz zuvor noch scharenweise in die Varietés und Wanderkinos geströmt war?

Im ersten Abschnitt des dritten Kapitels werden die beiden Hauptverantwortlichen der relevanten Filme, Urban Gad und Asta Nielsen, das Ausmaß ihrer Zusammenarbeit und ihr Einfluss auf die Filmwerbung vorgestellt. Die Frage, wem für die künstlerische Umsetzung der Drehbücher Respekt zollt, kann dabei nur oberflächlich beantwortet werden.

In Kapitel 3.2 folgt eine bündige Zusammenfassung über die Entstehung des längeren Spielfilms. Kurze Vergleiche zu den Ergebnissen der Gießener Programmanalyse sowie Loiperdingers Erforschung des bahnbrechenden Einflusses von ABGRÜNDE auf die Werbemittel der Kinobesitzer unterstützen eine argumentative Verbindung zum Wesen und zur gesellschaftlichen Bedeutung der Institution Kino im Allgemeinen. Begriffe wie „Zeitspiegel“, „Schaulust“ und „Identifikationsfläche“ fallen. Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, was die Faszination des Kinematographen ausmachte und wieso er als kulturelle Einrichtung bis heute erhalten blieb.

Gründe für den Erfolg der Institution Kino werden in der unterstützenden Kraft für die Schnelllebigkeit des beginnenden Industriezeitalters gesehen. Alle vier bis sechs Wochen kam mit dem Monopolsystem ein neuer Nielsen-Film in die Kinos. Während der Sommerflaute wurden sie erneut ins Programm genommen. Elsaesser weist innerhalb seiner Überlegungen zum Kino auf den Begriff der „Zerstreuung“ als „Wahrnehmungsmodus“ hin. ABGRÜNDE galt als Initialzündung für die Etablierung des Monopolfilms und die Geburt des kommerzialisierten Starsystems am Beispiel Asta Nielsen. Ihr „Präsentations-Mehrwert“⁵⁶³ begründete eine neugeschaffene Art des Marketings. Das Publikum des frühen Kinos vergrößerte sich nachweislich auch durch die sozialen Dramen mit der dänischen Schauspielerin und bekam durch ihren Facettenreichtum eine große Identifikationsfläche für innere Triebe, Sehnsüchte und gesellschaftliche Konflikte geboten.

Das vierte Kapitel geht detailliert auf sechs ausgewählte Kinodramen Urban Gads aus der Zeit von 1911 bis 1915 ein und untersucht diese auf Identifikationsmöglichkeiten des zeitgenössischen (weiblichen) Publikums hin. Es soll deutlich werden, wo die thematischen Schwerpunkte in den Filmen von Urban Gad ab 1911 zu finden sind, inwieweit es sich bei

⁵⁶³ Elsaesser 2002, S.29

dem dargestellten Milieu gegebenenfalls um einen Zeitspiegel handelt und wo die Rolle der Frau sowohl im Film als auch in der Rezeption zu verorten ist. Das Motiv der weiblichen Selbstbestimmung soll speziell anhand der spezifischen Filmanalysen von DER FREMDE VOGEL und anderen Kinodramen Gads deutlich werden. Folgende Fragen begleiten die Analyse: Welche Psychologie wird durch die von Asta Nielsen verkörperten Figuren sichtbar? Wer trifft die Entscheidung der weiblichen Hauptfigur zwischen Lust und Pflicht?

Die Darstellung der einzelnen Filme mag stellenweise verstärkt deskriptiv sein. Weil die Kenntnis des Inhalts nicht als gegeben vorausgesetzt werden kann und es dem Verständnis der analytischen Details dient, war es die Intension der Autorin, den szenischen Kontext in seiner Genauigkeit wiederzugeben.

Die Aufgabe in Kapitel 4.2 besteht darin, Gemeinsamkeiten und Individualität der sechs weiblichen Hauptfiguren zu präzisieren. Folgende Fragen sollen beantwortet werden: Welches sind die wesentlichen Konflikte, mit denen sich die Frauen konfrontiert sehen? Lassen sich Gads Überlegungen zur Figurenkonstellation, Wirkung der Hauptfigur und Bedeutung des Filmtitels in seiner praktischen Filmarbeit belegen?

Im fünften Kapitel liegt der Fokus auf dem Gießener Kinoprogramm, das sich jedoch zweifellos nicht als repräsentativ versteht. Vielmehr wurden einzelne Anzeigen ab 28. Januar 1911 aus dem Gießener Anzeiger (Generalanzeiger für Oberhessen) gesichtet, die aufzeigen, mit welcher Verzögerung im Vergleich zur Berliner Uraufführung die für den gegenwärtigen Forschungskorpus relevanten Gad-Filme in den Gießener Kinos *Kinematograph*, *Biograph*, *Bakofs Kammerlichtspiele* u.a. liefen, welche Spieldauer sich nachweisen lässt und wie stark die Kinodramen beworben wurden.

Die Einbeziehung der Gießener Lokalstudie liegt im Interesse der Autorin begründet, die theoretische Faszination um das Gesicht der erfolgreichen Filme von Urban Gad anhand primärer Quellen zur Programmierung der Dramen in einem praxisorientierten Abschnitt nachzuzeichnen.

Hier wird noch einmal prägnant das Besondere der Gad-Filme herausgestellt, das Individuelle der einzelnen Hauptfiguren erklärt und verständlich gemacht, wie es dem Regisseur und der Akteurin gelang, mit ihren Filmen den "Nerv der Zeit" zu treffen.

9.3 Abstract (english)

This thesis seeks to understand the reasons underlying the success of the “Monopole Film”-stars Urban Gad and Asta Nielsen. It asks the questions, ‘Did the Danish director invent these interesting characters or was the success due to the aura of the main actress Asta Nielsen? What role does the public play - were they still looking for sensationalism, considering that the period of vaudeville shows and travelling movie shows were only recently a thing of the past?’

The third chapter deals with the two main characters of the analyzed movies, Urban Gad and Asta Nielsen, their collaboration and the influence of their cooperation on film, advertising and publicity. Who shall be claimed as responsible for the artistic value of those movies, the actress or the director? Next, the thesis highlights the rising of the feature film, especially the “drama”, and is summarized. There are small comparisons to the results of an investigation within the local cinema program of Gießen (north of Frankfurt) as well as Loiperdinger’s research on the ground-breaking influence of *ABYSS* (Urban Gad, 1910) which discusses how film advertising supports the argumentative connection with the character and acceptance of the institution cinema in general. Movies of that time can be linked with expressions like “curiosity”, “empathy” and “Zeitspiegel”. It raises the issue why cinema was so fascinating in this time (1910-1915) and why films and cinema still exist as a cultural establishment.

Reasons for the triumph of the cinema are seen in the supporting power that the hasty living at the start of the industrial era produced. With the “monopole system” every four to six weeks a new movie with Asta Nielsen premiered. During the summer season they were shown retrospectively. Elsaesser is pointing out the concept of distraction as a mode of perception. *ABYSS* is meant to be the priming for the establishment of the “monopole film” and the birth of the commercialized star system was instigated because of the star quality represented by Asta Nielsen. Her additional benefit founded a newly creative way of marketing and sales promotion. The audience of the early cinema grew verifiable also by the “social drama” with the Danish leading actress. Thanks to the different facets she performed in numerous roles, Nielsen offered a wide range of possible identifiers of desire, conflict and inner drive.

The fourth chapter presents the analysis of six feature films by Urban Gad between 1911 and 1915. The focus is the possibility of identification for a (female) audience. Gad’s focal points will become apparent. To what extent can the social environment presented be understood as a reflection of the times? Where do the movies locate the female role within the film and the reception of the film as a product?

The motive of female self-determination, especially, is articulated clearly with the help of the specific analysis of movies like THE STRANGE BIRD (“Der fremde Vogel”) and other movies of Urban Gad with Asta Nielsen. The following questions accompany the investigation: Which psychology does the actress make visible with the roles she performs? Who makes the decision for the female leading role between lust and duty?

The representation of the single movies might be quite descriptive at some points. As the knowledge of the content can't be assumed and as it supports the comprehension of the analytical details, the author intended to reproduce the scenic context in its exactness.

The goal of chapter 4.2 is to define the parallels and the individuality of the six female leading roles. The questions on the fundamental conflicts of the women and the accordance of Gad's ideas on the constellation of the main characters in a movie, impact of the main role on the audience and the meaning of a film's title that he described in his work “Der Film- seine Mittel, seine Ziele” shall be answered. Did he fulfill his theoretical ideas in his work as a director?

The fifth chapter puts the focus on the program of cinemas in Gießen. It is not to be seen as strictly representative. In fact the author collected advertisements from the years 1911 to 1916 from the local newspaper “Gießener Anzeiger” to show the degree of reluctance in premiering Gad's films compared to the movie capital Berlin. How many days did those dramas stay on the schedule of cinemas like *Kinematograph*, *Biograph*, *Bakofs Kammerlichtspiele* and others? How marketable did the movies seem to be compared to those of other directors?

By including the local cinema culture of my hometown I want to underline the fascination of the actress Asta Nielsen and that her roles written by Urban Gad had a practical part.

The features of Gad's movies, the individuality of every female starring role will highlight how Gad and Nielsen managed to produce films that the public were seeking for their times.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten

.....

| | |
|---------------|---------------------------------------|
| Name | Saskia Elisa Sophie Nagel |
| Geburtsdatum | 08. August 1983 |
| Geburtsort | Gießen |
| Eltern | Dieter Nagel Verena Kurzidim-Nagel |
| Familienstand | ledig, 1 Kind |

Schul Ausbildung

.....

| | |
|-------------|---|
| 1990 - 1994 | Limesschule (Grundschule), Pohlheim |
| 1994 - 1996 | Adolf-Reichwein-Schule (Gesamtschule), Pohlheim |
| 1996 - 2003 | Liebigsschule (Gesamtschule mit gymnasialer Oberstufe) |
| Juni 2003 | Erreichen der allgemeinen Hochschulreife |

Studienzeit

.....

| | |
|--------------------------|---|
| Oktober 2003 | Beginn des Studiums der Neueren Deutschen Literatur und Medienwissenschaft (Nebenfächer Romanistik und Anglistik) an der Christian-Albrechts-Universität Kiel |
| Oktober 2005 - Juni 2006 | Studium der Kulturwissenschaften (Schwerpunkt Theater, Film und Literatur) an der Università degli studi di Milano, Italien |
| Oktober 2006 - Juni 2011 | Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien |

Sonstige Tätigkeiten

.....

| | |
|---------------|---|
| Februar 1999 | Zwei Wochen Praktikum im Bereich Filmverleih und Marketing bei der Boje Buck Produktion & Co KG, Berlin |
| Sommer 2001 | Vier Wochen Praktikum im Bereich Event und Kostüm beim ZDF Fernsehgarten, Mainz |
| Frühjahr 2004 | Zwei Wochen Praktikum bei „Radio aus Bruchsal“/Journalistenschule |
| Sommer 2004 | Drei Monate Praktikum in allen Bereichen bei Radio Schleswig-Holstein (R.SH), Kiel |
| Sommer 2006 | Vier Wochen Praktikum im Bereich Dokumentarfilm, SWR Fernsehen, Baden-Baden |
| Winter 2008 | Zwei Monate Praktikum im Bereich Stoffentwicklung bei der Boje Buck Produktion & Co KG, Berlin |