

Patrick Vonderau

Geheime Verwandtschaften?

Der „Schwedenfilm“ und die Geschichte des Weimarer Kinos¹

Die Geschichte, bemerkte Pierre Sorlin einmal im Blick auf die Praxis der Filmhistoriographie, ginge grundsätzlich „nie weiter als die Erwartungen und Wünsche derer, die sie hervorbringen. Übrigens ist dies einer der Gründe, warum sie unaufhörlich neu geschrieben wird: Wenn die Wünsche sich ändern, wandelt sich die Vorstellung des Vergangenen“ (1996, 25).

Es scheint jedoch, als seien sich die ‚Wünsche‘ der Autoren von filmgeschichtlichen Übersichtswerken über die Jahre hinsichtlich eines Aspekts erstaunlich ähnlich geblieben, der im internationalen Zusammenhang zunächst als Marginalie erscheinen könnte: die schwedisch-deutschen Filmbeziehungen in der Zeit zwischen den Weltkriegen. Während etwa das Verhältnis zwischen Hollywood und Film-Europa Gegenstand grundsätzlicher Neubewertungen gewesen ist², findet sich hier ein über alle revisionistischen Brüche in der Geschichtsschreibung kontinuierlich verwendeter Erzähltopos. Demnach weisen eben jene Spielfilme der frühen Weimarer Jahre, die gemeinhin als die ästhetische (und psychologische³) Essenz einer Tradition deutscher Filmkunst betrachtet werden, deutliche stilistische Bezüge zum zeitgenössischen schwedischen Kino auf. Insbesondere die von Victor Sjöström und Mauritz Stiller ab 1916 bei der Svenska Bio (und später der Svensk Filmindustri) inszenierten Filme hätten einen signifikanten Einfluß auf die sogenannte klassische Periode des deutschen Stummfilms ab 1918, und vor allem die unter der Regie von Friedrich Wilhelm Murnau, aber auch Fritz Lang, Ernst Lubitsch oder Ludwig Berger entstandenen Produktionen ausgeübt. Ja, der deutsche Film habe in den 1920er Jahren sogar das künstlerische „Erbe“ (Oertel 1959, 68) der berühmten schwedischen Filme angetreten, als deren Weltruhm wieder zu verblassen begann. Neben Längs *DER MÜDE TOD* (1921) oder Arthur von Gerlachs *ZUR CHRONIK VON*

1 Ich danke Bo Florin (Stockholm) für wertvolle Hinweise und Anregungen. Ein weiterer Dank geht an die Stiftung Deutsche Kinemathek und das Bundearchiv in Berlin sowie Svenska Filminstitutet in Stockholm für die unbürokratische Bereitstellung von Archivmaterialien.

2 S. Higson/Maltby 1999; vgl. dagegen etwa Bardèche/Brasillach 1953.

3 Kracauer 1995, Eisner 1980.

Grieshuus (1925) wird in diesem Kontext gerade auf die von Murnau zwischen 1920 und 1923 inszenierten Filme, darunter *DER GANG IN DIE NACHT* (1920), *SCHLOSS VOGELÖD* (1921), *NOSFERATU. EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (1921/22), *DER BRENNENDE ACKER* (1922), *PHANTOM* (1922) und *DIE AUSTREIBUNG* (1923) verwiesen (Manvell/Fraenkel 1971, 6; Sadoul 1975, 510; Eisner 1979, 42, 139; Faulstich/Korte 1994, 39 u.a.).

Da diese (Autoren-)Spielfilme den zentralen Bestandteil jenes kleinen Korpus⁴ ausmachen, das bis heute international das historische Bild einer klassischen deutschen Filmästhetik prägt, handelt es sich bei den schwedisch-deutschen Filmbeziehungen also um einen durchaus signifikanten Aspekt der Filmgeschichte. Doch auch wenn sich in einigen der verbreitetsten internationalen Übersichtswerken Kapitelüberschriften wie „Weimar and Scandinavia“⁵ (Rohde 1976, 157ff) oder „Sweden and Germany – a new quality of cinema“ (Finler 1997, 63ff) finden, sofern die schwedische Produktion nicht gleich als Teil des „German Cinema of the Weimar Period, 1919-1929“ (Cook 1981, 107ff) betrachtet wird, bleiben die historischen Aussagen vage (wenn nicht widersprüchlich), wo es um die konkreten stilistischen Bezüge der Filme geht. Schon Paul Rotha sprach zwar pauschal vom „great influence“ der schwedischen Filme auf das deutsche Kino, beschränkte sich dann aber darauf, deren Formgestalt mithilfe von Attribuierungen wie „exceptional visual beauty“, „lyrical quality of theme“ oder „poetic feeling“ zu umschreiben (1967, 323). Ähnlich verallgemeinernd charakterisierte Friedrich von Zglinicki den „nordischen Film“ im Hinblick auf dessen „Eindringlichkeit“ und den „Zauber von Licht und Schatten“, um dann zu folgern:

Eine hervorragend durchgeistigte Gestaltungskraft, die Fähigkeit, mit sparsamsten Mitteln wunderbar ergreifend zu wirken, menschliche Leidenschaften ebenso schlicht und natürlich wie erschütternd auszudrücken, das alles haben wir von der nordischen Filmkunst gelernt (1956, 452f).

4 Nur ca. 10% der Filme sind nach Schätzungen der FIAF (der Fédération Internationale des Archives du Film) erhalten. Aber auch innerhalb dieses Korpus wird nur ein Bruchteil dem ‚klassischen‘ deutschen Stummfilm zugerechnet.

5 Oft wird pauschalisierend vom skandinavischen (oder „nordischen“) Film gesprochen, da die dänische Produktionsfirma Nordisk in den 1910er Jahren auf dem deutschen Markt sehr stark vertreten war. Da dies 1922 jedoch nicht mehr der Fall ist und die von den Historikern beschriebenen Charakteristika des ‚skandinavischen‘ Films sich überdies meist deutlich auf den schwedischen Film beziehen, kann die dänische Produktion hier vernachlässigt werden.

Rothas und Zglinickis Argumentation ist insofern typisch für das filmhistorische Bild der schwedisch-deutschen Filmbeziehungen, als sie weniger eine Beschreibung als eine Erfahrung ihres Gegenstandes vermitteln kann. Filmgeschichte wird als Reminiszenz an das Ideal einer versunkenen Filmkunst gestaltet, die gerade darum besonders bedeutungsvoll ist, weil sie nur ahnungshaft zu erfassen scheint. Auf einer vergleichbaren Argumentationslinie bewegt sich noch Thomas Elsaesser, wenn er im Zusammenhang mit den „geheimen Verwandtschaften“ in den Filmen Murnaus auf das skandinavische Kino als „Quelle“ einer „mysteriösen Atmosphäre“ und einer „poetischen Behandlung der Landschaft“ zu sprechen kommt (Elsaesser 1999, 163f).⁶ Selbst Elsaesser bleibt jedoch die Erklärung schuldig, inwiefern Murnaus *DER GANG IN DIE NACHT* (1920) einen „Tribut an die skandinavischen Meister“ wie Sjöström und Stiller gezollt haben soll, zumal deren hierfür in Frage kommenden Filme erst ab Mitte 1921 in Deutschland zu sehen waren.

Was hat es also mit der ‚geheimen Verwandtschaft‘ der Filme auf sich, die die Gemüter der Filmhistoriker durch die Zeiten bewegt? Was verhalf der schwedischen Filmproduktion der 1910er Jahre zu ihrem erinnerungswürdigen Auftritt in den ‚großen Erzählungen‘ der deutschen Filmgeschichte? Die im folgenden zu begründende Antwort auf diese Fragen besteht darin, den schwedischen Film als Teil einer „kulturellen Poetik“ (vgl. Wedel 1999, 189) des frühen Weimarer Kinos zu betrachten. Damit veranschlage ich eine – im weitesten Sinne – stilgeschichtliche Perspektive, die narrative und technologische Entwicklungen des deutschen Films in das Umfeld einer breiteren filmkulturellen Praxis stellt, worunter ich das Zusammenspiel bestimmter Institutionen (Produktion, Zensur usw.) und Diskurse (Filme, Fachpublizistik usw.) verstehen möchte. Da an dieser Stelle ein großer historischer Entwurf weder intendiert ist noch geleistet werden kann, werde ich mich in der Aufarbeitung des Datenmaterials auf einen Zeitpunkt (1921/22), einen Ort (Berlin) und einen Beispielfilm (*DER BRENNENDE ACKER*, 1922) beschränken.⁷ Das Interesse gilt jedoch nicht nur einer induktiv von den ‚Quellen‘ her erzählten Stilgeschichte der schwedisch-deutschen Filmbeziehungen, sondern – in deren Fluchtperspektive – auch den bereits über sie kursierenden historischen

6 Genau genommen versteht Elsaesser unter der „geheimen Verwandtschaft“ eine Verbindung von „Romantik und Spitzentechnologie“ (1999, 157), die ihm charakteristisch zu sein scheint für Murnaus Filme und die er aus verschiedenen Kontexten herzuleiten sucht (u.a. dem schwedischen Film). Ich nehme seine komplexe Studie zum Ausgangspunkt für eine Kritik am historiographischen Bild der schwedisch-deutschen Filmbeziehungen, ohne jedoch eine grundsätzliche Gegenposition zu seinem Ansatz anzustreben.

7 Ausführlicher zum Thema in meinem Dissertationsprojekt *Bilder vom Norden. Schwedisch-deutsche Filmbeziehungen, 1921-1939*, auf dem der vorliegende Artikel basiert.

„Berichten“ und damit einer geheimen Verwandtschaft anderer Art: dem Zusammenhang zwischen der Geschichte, den Wünschen ihrer Autoren (ihrer Interessen und Paradigmen, aber auch ihrer Vorbehalte) und der kulturellen Bestimmung des Gegenstandes Film.

Ein Kino, zwei Mentalitäten

Die Behauptung eines schwedischen Einflusses auf den deutschen Film wird in Standard-Filmgeschichten schon an sich als aussagekräftig betrachtet, ohne daß eine weitere Begründung nötig ist. Was zunächst als unzureichende historiographische Beschreibung beklagt werden könnte, scheint jedoch gerade von Interesse zu sein: Offenbar reicht der Verweis auf eine mögliche Verbindung zum schwedischen Film aus, um eine Aussage über die ästhetische Qualität des deutschen Films zu treffen. Vor allem Autoren älterer Filmgeschichten, die neben ihren früheren Seherfahrungen zumeist auf schriftliche Quellen rekurrieren, schließen sich damit an einen um 1922 verbreiteten filmkulturellen Diskurs an. Das schwedische Kino spielte in der Tagespresse, in Fachmagazinen und frühen Theorieentwürfen des Films, aber auch für die Filme dieser Zeit selbst eine signifikante Rolle. Ich möchte zunächst die breitere Diskussion skizzieren, in die es damit eingelassen war, bevor ich im nächsten Kapitel versuche, den damals so genannten „Schwedensfilm“ in seinem produktiven deutschen Rezeptionskontext genauer zu bestimmen.

Die filmkulturelle Debatte kreiste 1921/22 um die hochdynamischen Veränderungen, die in allen Bereichen der Filmindustrie – von den Produktionsfirmen, Kopier-, Vertriebs- und Verleihanstalten bis hin zum Kinogewerbe – in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg beobachtet wurden. Erscheint diese Phase rückblickend oftmals als eine der forcierten Modernisierung (vgl. Petro 1989), so waren es vor allem deren Paradoxa, die dem zeitgenössischen Beobachter ins Auge sprangen. Profitierend von der seit 1919 galoppierenden Inflation, geriet die deutsche Filmindustrie in ein Gründungsfieber, das als „in ökonomischer Hinsicht phänomenal und in jeder anderen Beziehung erschütternd“ empfunden wurde (Leonhard 1923, 116). Während die Kaufkraft der Bevölkerung beständig sank, stieg die Anzahl der Produktionsfirmen, Verleihbetriebe und Kinos bis 1922 stark an.⁸ Da der heimische Markt wegen des Währungsverfalls

8 Das *Jahrbuch der Filmindustrie 1922/23* verzeichnet für das Jahr 1922 360 Produktionsfirmen, deren ein- oder mehraktige Filme in 4238 Kinos (allein in Groß-Berlin sind es 418) zu sehen waren. – *Jahrbuch der Filmindustrie. 1. Jahrgang 1922/23* (1923). Berlin: Verlag der Lichtbild-Bühne, 51-54; 125.

und einer strengen Regulierung der Filmeinfuhr zunächst geschützt und der deutsche Film im Export konkurrenzlos billig war, entwickelte sich die Filmbranche zu einer „Börse der Spekulanten“ (Kurtz 1923, 95) aller Art. Ihre Expansion wurde von einem enormen öffentlichen Interesse begleitet, das sich nicht zuletzt in einem Boom an Filmpublikationen, darunter zahlreichen (wenn auch teilweise kurzlebigen) Periodika für das breite Publikum, spiegelte (Olimsky 1931, 30). In einer „Zeit, in der die meisten nur passiv leben“ konnten, erschien der Film für viele als „Reich neuer Möglichkeiten“ (Leonhard 1923, 116). Oder etwas prosaischer formuliert: „Bevor die Leute ihr Geld am folgenden Tage entwertet sahen, gingen sie lieber am Abend noch mal ins Kino“ (Olimsky 1931, 27).

Auch im Blick auf die Binnenentwicklung der Filmwirtschaft traten gegenläufige Veränderungen deutlich zutage. Was als modern an der Filmindustrie galt, ihre „Vertrustungstendenz im horizontalen wie auch im vertikalen Sinne“ (Leonhard 1923, 103),⁹ bedeutete für viele kleinere Firmen rasch das Ende des Gründungsbooms. Auf die „Massenfabrikation“ der frühen Nachkriegszeit folgte bereits 1922 ein Herstellungsrückgang von 65 Prozent, der nicht nur mit der stagnierenden Produktion kleinerer Firmen, sondern auch der Umstellung zu weniger, aber aufwendigeren Projekten bei den kapitalstärkeren Firmen zusammenhing.¹⁰ Diese Umstellung geschah auch im Blick auf den Export, von dem die Branche abhängig war – ihre Filme konnten sich nur zu zehn Prozent auf dem Inlandsmarkt amortisieren (Olimsky 1931, 27). Mit der Umorientierung der Produktion ließ sich die Krise der Filmwirtschaft jedoch nicht abwenden, sie erreichte mit der Stabilisierung der Währung 1923 ihren Höhepunkt: Die (vor allem amerikanische) Auslandskonkurrenz drängte auf den deutschen Markt, während die Ateliers zunehmend leerstanden und der Export zurückging.

Einen ähnlichen äußerlichen Anstrich von modernisierender Dynamik und bunter Heterogenität wie die Produktionsbedingungen der Nachkriegszeit wiesen die in Deutschland hergestellten Filme auf. Unter den 1741 deutschen Filmen, die 1922 bei der Zensur eingereicht wurden, befanden sich rund 650 ‚lange‘ Filme (mit mehr als vier Akten)¹¹, darunter Detektiv- und Abenteuererien, Melodramen, Lustspiele und Monumentalfilme. Titel wie *DER LEBENDE PROPELLER* (1921), *DIE BRILLANTENMIEZE* (1921, 2 Teile), *DER KOMPLOTT IM BANKVIERTEL* (1921), *DER GELBE WÜRGER* (1921), *DIE ABENTEUERIN VON*

9 Die Konzernierung erfaßte also nicht nur Produktionsfirmen, sondern auch Verleih- und Vertriebsanstalten sowie Kinos. Ausführlicher hierzu Zimmerschied 1922, 50-72.

10 *Jahrbuch der Filmindustrie* 1923, 346.

11 *Ibid.*, 149ff.

MONTE CARLO (1921, 3 Teile) und AUS DEN ERINNERUNGEN EINES FRAUENARZTES (1922) geben einen Eindruck von der populären Vielfalt der filmästhetischen Formen. Diese wurde in dem filmkulturellen Diskurs, in den sie eingebettet war, jedoch weitgehend in Frage gestellt. So beruhte die Einführung des Reichlichtspielgesetzes am 29.5.1920 und der damit de facto ermöglichten „Geschmackszensur“ (Barbian 1993, 59) unter anderem auf traditionellen bildungsbürgerlichen Vorbehalten gegenüber dem Kino, die sich in ähnlicher Weise auch in der Tages- und Fachpresse wiederfanden. Hinter der generalisierenden Ablehnung des „Schmutz- und Schundfilms“¹² stand nicht nur der Unwillen der politischen Rechten, das Kino als *Massenmedium* zu akzeptieren (Spiker 1975, 29), sondern auch die ästhetische Erwartung jener „Gebildeten“, die ein Fachautor 1922 als „zum großen Teil getränkt [...] mit dem Geist der Klassizität, mit dem Ideal einer versunkenen Welt von ‚edler Einfachheit und stiller Größe‘“ charakterisierte.¹³ Mit der Exportabhängigkeit tat sich ein weiteres Produktionsproblem für die Filmbranche auf. Wollte sich der frühe Weimarer Film auf dem Markt behaupten, mußte er „in seiner Mentalität [...] nach zwei Richtungen eingestellt sein“: Er mußte nicht nur die „besondere Gefühlssphäre der heimischen Welt treffen“ (Kurtz 1923, 93), sondern bei der Wahl seiner Sujets, Settings und Figuren auch das negative Image berücksichtigen, das Deutschland vor allem bei den Ländern der Entente nach dem Krieg innehatte.

Es war mithin charakteristisch für die publizistische Debatte der frühen Weimarer Jahre, aber auch für die damals hergestellten Filme, daß sie beständig neue Lösungsansätze für die Anforderungen des In- und Auslandsmarkts zu entwickeln hatten, sich andauernd auf der Suche gerade auch nach den ästhetischen Möglichkeiten des Kinos befanden (vgl. Elsaesser 1999, 186).

Der aktuelle Schrittmacher für diese Bestimmungsversuche des deutschen Kinos waren ausländische Filme. Deren Einfuhr war seit Beginn des Krieges stark zurückgegangen und zwischen 1920 und 1921 staatlich ganz unterbunden, ab dem 1.1.1921 im Rahmen eines jährlich festgelegten Kontingents jedoch wieder gestattet worden.¹⁴ Auch wenn die Auslandsproduktion kaum ein Viertel der insgesamt zur Zensur eingereichten Filme stellte¹⁵, stimulierte sie doch die

12 Ibid., 41. Eine Äußerung des Reichsminister des Innern Dr. Köster im Rahmen einer Haushaltsdebatte, wobei Köster darauf verzichtete, „einen scharfen Trennungsstrich zwischen diesen und der legitimen Filmindustrie zu ziehen“ (ibid.).

13 Heinz Riedel: Der Gebildete und der Film. In: *Film-Kurier*, Nr. 58, 1922 (13.3.1922).

14 *Jahrbuch der Filmindustrie 1923*, 32. – Obwohl die Einfuhr von Filmen aus den Ländern der Entente auf diese Weise verhindert werden sollte, importierte die Nordisk auch während des Ersten Weltkrieges Filme aus den neutralen Ländern nach Deutschland, darunter hauptsächlich dänische, aber auch einige Filme der Svenska Bio.

Autoren der Fachpresse zu unzähligen Reflexionen und Evaluationen des ‚nationalen‘ Films. „Im Grunde waren die ausländischen Filme für Deutschland etwas durchaus Neues, etwas Niedergewesenes“, bemerkte Paul Ickes bereits Ende 1921 in einem Jahresrückblick, „denn die Beobachtungen, die wir noch aus der Vorkriegszeit im Gedächtnis hatten, konnten nicht als Maßstab angelegt werden.“¹⁶

Vor allem die 1922 eingeführten 202 amerikanischen und 52 schwedischen Filme ermunterten zu ästhetischen Betrachtungen, allein schon deshalb, weil sie das Gros des ausländischen Imports von insgesamt 445 langen und kurzen Bildstreifen ausmachten.¹⁷ Aus Schweden kamen dabei neben zahlreichen einaktigen Naturfilmen in der Saison 1921/22 rund 20 (!) Spielfilme mit einer Länge über vier Akte in die deutschen Kinos. Bei diesen handelte es sich meist um ‚abgespielte‘ ältere Filme, d.h. solche, die ihre Kosten auf dem Weltmarkt bereits amortisiert hatten, darunter TÖSEN FRÅN STORMYRTORPET (DAS MÄDCHEN VOM MOORHOF, 1917), BERG-EYVIND OCH HANS HUSTRU (BERG-EJVIND UND SEIN WEIB, 1918), SYNNOVE SOLBAKKEN (ÜBER DEN HOHEN BERGEN, 1919), SÅNGEN OM DEN ELDRÖDA BLOMMAN (DAS LIED VON DER GLUTROTEN BLUME, 1919), HERR ARNES PENGAR (HERR ARNES SCHATZ, 1919), DUNUNGEN (ROSEN IM HERBST, 1919), EROTIKON (1920), JOHAN (SCHWERES BLUT, 1921) und KÖRKARLEN (FUHRMANN DES TODES, 1921).

Diese Spielfilme, unter denen sich viele befinden, die später von Filmhistorikern als „Schlüselfilme“ eines schwedischen „Goldenen Zeitalters“ bezeichnet worden sind (Florin 1997, 29)¹⁸, erreichten das breite Berliner Publikum in der Regel nicht.¹⁹ Ihre um drei und mehr Jahre verzögerte deutsche Erstaufführung, teilweise fehlende Werbung²⁰ und die groben Veränderungen, die von den Kinobesitzern oder Verleihern im Zuge der deutschen Bearbeitung gelegentlich vorgenommen wurden²¹, ließen sie für das Gros der Zuschauer weniger attraktiv erscheinen als neue deutsche Großproduktionen im Stil von DAS INDISCHE

15 Ibid., 152.

16 Paul Ickes: Ausländische Filme. In: *Das große Bilderbuch des Films*. Berlin: Film-Kurier, o.J. [Ende 1921], o.P.

17 *Jahrbuch der Filmindustrie 1923, 165ff.* – Der Import dänischer, italienischer, österreichischer und französischer Filme ging hingegen 1922 gegenüber dem Vorjahr zurück.

18 Die Bezeichnung ‚Goldenes Zeitalter‘ hat einen produktionshistorischen Hintergrund: Die oben genannten Filme datieren in die ab 1917 zu beobachtende Periode ‚nationaler‘ Qualitätsproduktion bei der Svenska Bio (und später Svensk Filmindustri). Dazu ausführlicher unten.

19 Zu den Ausnahmen gehörten die Komödie EROTIKON (1920) und später GÖSTA BERLINGS SAGA (1924).

20 So z.B. verbürgt für den Film SÅNGEN OM DEN ELDRÖDA BLOMMAN. *Biograf-Bladet*, Nr. 17, 1921 (1.9.1921).

GRABMAL (1921) und FRIDERICUS REX (1922).²² Vor allem bewirkte jedoch die enge zeitliche Abfolge der Berliner Premieren den „Eindruck einer gewissen Monotonie“²³, die einen Verfechter des populären Geschmacks wie den Kritiker Hans Siemsen im Blick auf Sjöströms Lagerlöf-Adaptionen zu der Bemerkung veranlasste, es gäbe „auf der Welt doch immerhin auch noch was andres als schwedische Bauernhöfe, Bauerneinfalt, Bauerntreue, Bauernmoral, Bauernleben und Bauernliebe.“²⁴ Möglicherweise war es jedoch gerade die immer wieder konstatierte geringe Resonanz bei den „breiten Massen“, die das bildungsbürgerliche Publikum und damit auch den größten Teil der Filmkritik dazu anregte, in den „stillen Filmen“²⁵ Schwedens Antworten auf die aktuellen (film-)kulturellen Fragen des deutschen Kinos zu suchen. Für diese „höher gestimmten Zuschauer“, die bereit waren, „seelische Verfeinerungen auf Kosten dramatischer Schlagkraft zu genießen“²⁶, hatten die gestaffelten Premieren also eine andere Bedeutung: Sie zeugten von einer ästhetischen Geschlossenheit, einer „nationalen Eigenart“²⁷ der schwedischen Produktion, die diese „als lehrreiches Gegenstück zu den gegenwärtigen Fabrikaten Deutschlands“²⁸ nutzbar machte. Im Zusammenhang mit den gedrängten Berliner Erstaufführungen 1921/22 wurde der „Schwedensfilm“ zu einem feststehenden Begriff.²⁹ Ich möchte im folgenden zunächst zeigen, welche Vorstellungen bei den Fachautoren mit diesem

21 Artur Rosenthal etwa beklagte, im Zuge der deutschen Bearbeitung würde „nach Berliner Prinzipien das Bild publikumswirksamer“ gemacht, d.h. dramaturgisch gegenüber dem Original ‚abgemildert‘ (offenbar mit gegenteiligem Effekt). Aros [=Artur Rosenthal]: Eine schwedische Film-Predigt. In: *Film-Echo*, Nr. 13, 1921 (12.12.1921), Beilage des Film-Kurier vom 19.12.1921, Nr. 295. – L.A. Herman, Berlin-Korrespondent des Stockholmer Biograf-Bladet, wußte Ähnliches von der Praxis deutscher Textbearbeitung zu berichten. L.A. Hermann: Svensk film i Tyskland. Klagomål över textöversättningen [Schwedischer Film in Deutschland. Beschwerden über die Textübersetzung]. In: Biograf-Bladet, Nr. 4, 1923 (15.2.1923).

22 Anon.: Welches ist der beste Film? Die ersten Wahlergebnisse. In: *Neue Illustrierte Filmwoche*, Nr. 6, 1923. – Diese Leserumfrage basierte auf einer Auswertung von 7652 Stimmen, von denen allein 635 auf FRIDERICUS REX und 402 auf DAS INDISCHE GRABMAL entfielen.

23 P.-l.: Schweres Blut. In: *Der Film*, Nr. 4, 1922 (22.1.1922).

24 Hans Siemsen: Schwedische Filme. In: *Weltbühne*, Nr. 22, 1922 (30.3.1922).

25 Aha.: Schweres Blut. In: *Deutsche Lichtspielzeitung*, Nr. 4, 1922 (28.1.1922).

26 Anon.: Das Publikum und der Auslandsfilm. In: *Film-Kurier*, Nr. 252, 1922 (19.11.1922). – In ähnlichem Tenor argumentierten zahlreiche andere Autoren, etwa Th. Bolz: „Die vor einigen Jahren von allen Gebildeten gerühmten schwedischen Filme [...] hatten gerade in Deutschland sehr mäßige geschäftliche Erfolge.“ Theodor Bolz: Der nationale Film. In: *Volk und Kunst. Blätter der Dresdner Volksbühne*, Nr. 3, 1928/29.

27 Henry Ernest: Schwedische Filmkünstler. In: *Neue Illustrierte Filmwoche*, Nr. 2, 1923.

28 So der Schriftsteller Erwin Sedding: Schwedische Filme. In: *Der Lichtbildtheater-Besitzer*, Nr. 34, 1922 (9.9.1922).

Begriff verbunden waren und in welchen Kontexten er in der filmpublizistischen Debatte eingesetzt wurde.

Der „Schwedenfilm“

Abgelöst von einer konkreteren Beschreibung einzelner Filme wurde der ‚Schwedenfilm‘ rasch zu einem positiven Stereotyp der Kritik. In seinem übergreifenden Gebrauch diente der Ausdruck als allgemeiner Qualitätsbegriff, als Markenzeichen für das Produkt einer „Kunstindustrie“ (Zimmerschied 1922, 2). Er stellte damit ein funktionales Äquivalent zu anderen Begriffen der Fach- und Werbesprache dar, vergleichbar etwa dem ‚Schwedenstahl‘ des späten 19. Jahrhunderts oder dem ‚Russenfilm‘ der späten 20er und frühen 30er Jahre. Wie der Schwedenstahl, so bezeichnete auch der Schwedenfilm ein aus den edelsten Materialien, ohne verfälschende Legierungen gefertigtes Erzeugnis, das verlässliche Qualität „turmhoch über dem Durchschnitt der meisten übrigen Produktionen“³⁰ garantierte. Und wie der Russenfilm denotierte der Begriff einen ästhetischen, aber auch einen „kulturellen Eigenwert“³¹ des schwedischen Films. Der Schwedenfilm wurde diskutiert als eine aus einer *bestimmten Produktionsform hervorgegangene Ware* mit einer eigenen *Ästhetik* und als *Ausdruck von Nationalkultur* und in diesen drei Diskussionszusammenhängen zugleich semantisch genauer bestimmt. Dabei unterschied er sich insofern von den beiden anderen Begriffen, als er in eine breitere filmpublizistische Argumentation eingebettet war, die aus dem Vergleich der deutschen mit der ausländischen Produktion Ansätze zu einer Sollbeschreibung des Weimarer Kinos entwickelte. Kurz, die Diskussion zum Schwedenfilm war Resultat eines doppelten Blickes auf die gerade wiederentdeckte Auslands- und die ungeliebte Eigenproduktion, Element in einem (film-) kulturellen Selbstfindungsprozeß, Teil des Versuches, Deutschland und seiner Filmindustrie nach 1918 eine nationale Identität zu verleihen.

Am deutlichsten zeigt sich dies, wo der schwedische Film kontrastiv eingreift in die allgemeine Kritik an der vermeintlichen Kulturlosigkeit des deutschen Kinos und seiner Zeit. Aus Perspektive der Fachzeitschriften zeichneten sich die Inflationsfilme meist durch ihre Gier nach billigen Schauwerten und ihre kulturelle Gesichtslosigkeit aus: Drehbuch, Setting und Darsteller galten als „charak-

29 Eine der ersten Belege für die Ausbildung dieses Begriffes findet sich in einer Kritik zu Sjöströms Film *VEM DÖMER* (BEATRIX, 1922). – el.: Beatrix. In: *Lichtbildbühne*, Nr. 31, 1922 (11.11.1922).

30 M-: Die Herrenhofsage. In: *Lichtbildbühne*, Nr. 24, 1924 (12.1.1924).

31 Sedding 1922, Schwedische Filme.

terlos bezüglich ihres Stammlandes“.³² Dem Weimarer Kino wurde vorgeworfen, die unumgängliche Exportorientierung mit der Imitation wechselnder Auslandsmoden zu beantworten, „Wilmersdorf-Japan“ statt „Heimatkunst“³³ zu produzieren. Mit einer an den „Instinkten der Masse“ orientierten Herstellung, die Tradition durch Kalkulation ersetzte³⁴, ginge – so befürchtete man – auch der „Konnex verloren zur deutschen Volksseele mit ihrer besonderen Eigenart“.³⁵ In den Worten des Berliner Professors Paul Hildebrandt fehlte demnach (nicht nur) dem Kino „eine wirkliche Kultur als künstlerische, einheitliche Ausgestaltung unseres Innenlebens“.³⁶ Wie viele andere der oft akademisch gebildeten Fachautoren war Hildebrandt zugleich davon überzeugt, daß der Schwedenfilm eben all das verkörperte, woran es dem zeitgenössischen deutschen Film mangelte. 1921 schrieb er anlässlich von Sjöströms *KARIN INGMARSDOTTER (ABSEITS VON DEN WEGEN DER MENSCHEN, 1920)*:

Die Kultur, die hier im Anschluß an Selma Lagerlöf gezeigt und den Zuschauern so ungemein nahe gebracht wird, ist die des schwedischen Bauern. Es gibt in dem ganzen Film keine einzige Szene, die nicht ‚echt‘ wäre [...]. Warum sind diese Dinge so ganz anders bei uns? Welchen Durchschnittsfilm wir auch nehmen, es bleibt immer dasselbe: die ‚Kultur‘, die uns da vorgeführt wird, ist eine – fast möchte ich sagen – internationale Tünche, die breit über alle Darstellungen hingestrichen ist. [...] Nur eine wirklich wertvolle Kultur aber schafft Bilder, die den ihr eigenen Ausdruck darstellen. Darum ist es nicht möglich, daß unsere kulturlose Zeit Bilder hergibt, die diesem Anspruch nahekommen. Und darum kann der Film als Bildkunst nicht auf unserer Zeit aufbauen und doch künstlerisch wirken.³⁷

Künstlerisch konnte die deutsche Produktion Hildebrandt zufolge also nur werden, wenn sie dem Beispiel des Schwedenfilms folgte und den Weimarer Film aus seiner „kulturlosen deutschen Gegenwart“ entrückte.³⁸

32 Erwin Sedding: Vom und für den Film. In: *Der Lichtbildtheater-Besitzer*, Nr. 35, 1922 (16.9.1922).

33 Ibid.

34 Anon: Die Tradition im Film. In: *Film-Kurier*, Nr. 285, 1923 (29.12.1923).

35 Fridolin: Von der Liebe zum Film. In: *Der Lichtbildtheater-Besitzer*, Nr. 7, 1922 (4.3.1922).

36 Paul Hildebrandt: Kultur im Film. In: *Kinematographische Monatshefte*, Nr. 8, 1921 (November 1921).

37 Ibid.

38 Ibid. – Eine ähnliche Argumentation findet sich im *Film-Kurier*: „Der deutsche Film kann aus einer Angelegenheit des Vergnügens nur dann zu einer Angelegenheit der Kultur werden, wenn er Beziehungen zu den Kräften sucht, die bei uns einst kulturbildend gewirkt haben.“ Anon. 1923, *Die Tradition im Film*.

Schwedenblut
EIN SPIEL VON LIEBE UND GLÜCK IN 6 AKTEN

SCHWEDEN=FILME
DIE FILME
DES
SICHEREN
ERFOLGES

KLEIN

Vertrieb G.m.b.H. Abt: Verleih
Berlin S.W.68 • Markgrafenstr.21 • Telefon: Dönh.381-648. Telegr. Bergfilm Berlin.
Düsseldorf, Hüttenstraße 21 • Telegramm=Adr: Bergfilm Düsseldorf

Abb.1: HÄLSINGAR (1923): Anzeige des Filmverleih Rudolf Berg

Ähnlich wie Hildebrandt argumentierte der prominente Filmkritiker und Schriftsteller Willy Haas, der bezüglich derselben Lagerlöf-Adaption notierte:

Man disputiert darüber, ob der Film eine Kunstgattung sei oder irgendwann einmal werden könne: und hier haben wir sie doch; hier haben wir doch Kunst, rein, unverfälscht, aus dem Boden brechend wie Blume, Baum, Quell. Sind das noch Schauspieler? Ein adliger Menschenschlag scheint aufgewacht, etwas Uralt-verschüttetes scheint ausgegraben, eine längst-verstorbene Rasse, klug und schlicht, demütig und stolz, verträumt und handfest, tapfer und scheu; christengläubig und doch fast älter (so denkt man) als alles Christentum [...]. Oh, ich wüßte nicht, was in der gesamten neueren Kunst diesem Schauspiel zur Seite stehen könnte!³⁹

Hildebrandts und Haas' Ausführungen sind bereits darin charakteristisch für die Diskussion der schwedischen Filme, daß sie diese wie viele andere Autoren als Synonym für „Bauernfilme“⁴⁰ oder „Bauertragödien“⁴¹ fassen, mithin auf einen bestimmten stofflichen Bezug (Stichwort: Lagerlöf) fixieren. Dies lag zum einen nahe, weil das Korpus der vorgeführten schwedischen Produktion trotz einiger vereinzelter Großstadtkomödien wie THOMAS GRAALS BÄSTA FILM (VERLOBUNGSSCHMERZEN, 1917) oder EROTIKON (1920) schon von schwedischer Seite narrativ und ikonographisch bewußt auf eine rurale Motivik festgelegt war. Der Film hatte aus Sicht der skandinavischen Hersteller nicht nur eine volkspädagogische Aufgabe im Inland zu erfüllen, sondern sollte im Ausland zugleich mit der methodischen Schilderung traditioneller bäuerlicher Heimstätte ein bestimmtes nationales Image propagieren.⁴²

39 Willy Haas: Nordische Filmkunst. In: *Film-Kurier*, Nr. 70, 1922 (27.3.1922). – Zu Persona und Werk dieses nicht nur im folgenden vielzitierten Kritikers s. Jacobsen/Prümm/Wenz 1991.

40 J-s [Paul Ickes]: Das Mädchen vom Moorhof. In: *Film-Kurier*, Nr. 45, 1922 (25.2.1922).

41 R.: Schwedische Filme in Deutschland. In: *Der Welt-Film*, Nr. 10/11, 1921 (5.11.1921). Der Autor schreibt: „Ich nenne diese Art skandinavischer verfilmter Erzählungen im allgemeinen Bauertragödien, weil sie so sehr und so tief im nationalen Boden wurzeln.“

42 Der äußerst einflußreiche schwedische Chefsensor Gustav Berg schrieb, die „Ortsbeschreibung im Film sollte möglichst aus einer Beschreibung der Heimat bestehen. [...] Auf diese Weise muß sie nicht nur die Struktur der Landschaft, sondern auch ein wenig Geschichte, Erinnerungen an ältere Kultur, Sitten und Bräuche, Wirtschaft, Bauweisen, Typen des Volkes usw. wiedergeben [...]. All dieses harmlos und methodisch, dabei letzteres so, daß die Methode so wenig wie möglich durchscheint.“ – Gustav Berg: Svensk bygd på film [Schwedische Gegenden im Film]. In: *Filmjournalen*, Nr. 1, 1919. – Der quasi-propagandistische Impetus der schwedischen Rhetorik wurde von deutscher Seite durchaus reflektiert, so etwa von Willy Haas, der nach einem halboffiziellen Gespräch mit schwedischen Herstellern äußerte: „Das schwedische Volk will...“, „das schwedische Volk soll...“, „das schwedische Volk wird uns danken...“, „das schwedische Volk“ ist jedes dritte Wort in dem Gespräch mit den Direktoren. [...] Die zu erfüllende national-kulturpolitische Aufgabe ist immer ein wesentliches Element bei allen

Die nationalkulturelle Perspektivierung auf die schwedische Einfuhr hing jedoch zum anderen auch mit spezifischen Wissensbeständen zusammen, die beim gebildeten deutschen (Fach-) Publikum bereits angelegt waren, darunter verbreiteten Vorstellungen über die Natur des Nordens und des Kinos.

So können die Aussagen von Hildebrandt und Haas aus dem Kontext der zeitgenössischen Theorie des Films erklärt werden, die in der Stummheit des Mediums die Alternative zu einer „Kultur der Worte“ sah, die den Menschen seiner ursprünglichen Ausdruckskraft beraubt habe (Möller-Naß 1986, 8ff). Der Film galt als Kunst, wo er die Bedeutung in der sichtbaren Welt und nicht im Wort suchte; er konnte gerade dadurch emotional anrühren, daß er – anders als das Theater – die „Gebärde der Dinge“ (Carl Hauptmann) selbst zeigte. In diesem frühen semiotischen Theorem des Films als „Sprache der sichtbaren Realität“ (ibid.) klingt noch die unter anderem von Spinoza vertretene Idee der *natura naturans*, der schaffenden Natur an, und ähnlich herrscht auch in den Beschreibungen des Schwedenfilms oftmals die Überzeugung vor, eine bestimmte Nation bzw. Kultur würde sich im Film als „Spiegel der Wirklichkeit“⁴³ gewissermaßen selbst repräsentieren. „Dem Bauerngeschlecht der Schweden entspricht die menschliche Wahrheit, mit der ihre Films [sic] ausgestattet sind. Der schlichten Linie und Einfachheit des schwedischen Charakters entspricht die Geradlinigkeit der Filmwerke“, hieß es etwa in der *Neuen Illustrierten Filmwoche*.⁴⁴ Der ästhetische Wert der Filme wurde somit über den Grad der Realistik begründet; ‚Echtheit‘ avancierte zum wichtigsten Qualitätskriterium.

Wenn sich der Schwedenfilm als nationalkulturell und künstlerisch ‚echt‘ erwies, dann deshalb, weil er sich nicht nur mit der zeitgenössischen Stummfilmtheorie, sondern vor allem auch mit Bildern vom Norden kompatibel zeigte, deren Verbreitung sich seit der Skandinavienmode der Jahrhundertwende potenziert hatte.⁴⁵ Im Kielwasser der jährlichen Schiffsreisen, die Kaiser Wilhelm II. entlang den skandinavischen Westküsten unternahm (den sog. ‚Nordlandfahrten‘), setzte eine ikonographische und touristische, aber auch literarische Erschließung des Nordens ein, die ihn als „förmliche Gegenwelt“ zum großstädtischen Berlin popularisierte (Marschall 1991, 100). Neben massenhaft reproduzierten Bilddarstellungen (etwa von monumentalen Fjord- und Hoch-

Erwägungen.“ Willy Haas: Zu Nutz und Frommen unserer Branche. In: *Film-Kurier*, Nr. 108, 1924 (7.5.1924).

43 Walter Thielemann: Der deutsche Spielfilm. In: *Reichsfilmblatt*, Nr. 8, 1923 (23.2.1923).

44 Ernest 1923, Schwedische Filmkünstler.

45 Ausführlicher zu der intensiven deutschen Skandinavienrezeption seit dem 19. Jahrhundert und ihren Veränderungen ab den 1890er Jahren s. Zernack 1996.

gebirgspanoramen) regten auch skandinavische Autoren wie Selma Lagerlöf dazu an, die vermeintlichen Landidyllen des Nordens den Stadt- und Industrielandschaften Deutschlands gegenüberzustellen und so eine kulturelle und nationale Erneuerung einzufordern. Wie es sich bereits in den Zitaten Hildebrandts und Haas' abzeichnet, wurden nicht nur die literarischen Werke der Lagerlöf, sondern auch ihre filmischen Adaptionen dabei im agrarromantischen Kontext der deutschen Heimatkunst rezipiert.⁴⁶

Es lag also für viele der Fachautoren nahe, die schwedische Produktion als Ausdruck einer geschlossenen Nationalkultur und somit auch als geeignete Orientierungshilfe für den Selbstfindungsprozeß einer deutschen Filmkunst zu beschreiben. In ihrem funktionellen Kern zielte diese Selbstbestimmung darauf, die deutsche Produktion als eigenes Markenzeichen auf dem globalen Markt zu etablieren.⁴⁷ Wenn hierzu auf den ‚Schwedenfilm‘ rekurriert wurde, dann deshalb, weil dieser nicht nur kraft seiner möglichen semantischen Aufladungen, sondern auch wegen seines verbürgten Welterfolges als Ressource der eigenen Branchenkonsolidierung besonders geeignet schien. Gerade im ökonomischen Zusammenhang nahm der schwedische Film die Rolle eines Leitbildes für die exportabhängige deutsche Herstellungspraxis ein. Dies lässt sich zunächst wiederum am Diskurs der Fachpresse nachzeichnen, die den ‚Schwedenfilm‘ nicht nur allgemein als Ausdruck von Nationalkultur, sondern vor allem auch als kunstindustrielle Ware mit einer bestimmten ästhetischen Qualität beschrieb.

Kurt Pinthus war 1924 nicht der erste, der es auf „wirtschaftliche Wurzeln“ zurückführte, „daß der amerikanische und der schwedische Film so eigenwüchsig sind.“⁴⁸ Schon lange bevor die ‚Schwedenfilme‘ in Deutschland zu sehen waren, wurde auf den Zusammenhang zwischen ihrem Produktionsmodus und dem internationalen Verkaufserfolg hingewiesen.⁴⁹ Als Direktor der Svenska

46 Eine kontextualisierende Beschreibung von deutschem Berg- und Heimatfilm, die auch Bezüge zum ‚Schwedenfilm‘ reflektiert, versucht Jacobs 1992; vgl. Rentschler 1992.

47 Bordwell/Staiger gehen der These nach, die deutsche Produktion habe nach 1919 eine „nationalistische Strategie“ verfolgt, um sich über die neue „teutonische Qualität“ ihrer Filme von der Ästhetik des klassischen Hollywood-Kinos abzugrenzen (1985, 379). Diese Annahme scheint schon deshalb zu kurz zu greifen, weil der amerikanische Film nicht als Gegensatz eines kommenden ‚germanischen‘ Kinos, sondern als ebenso volkstümlich *und* technisch fortschrittlich wie der schwedische gehandelt wurde. Vgl. etwa Fritz Scharf: Vom künstlerischen Feingehalt des letzten Filmjahres. In: *Der Lichtbildtheaterbesitzer*, Nr. 23, (1922) 24.6.1922. – J-s [Paul Ickes] 1922, Das Mädchen vom Moorhof.

48 Kurt Pinthus: Vom deutschen, amerikanischen und schwedischen Film. In: *Kulturwille*, Nr. 11 (Themenheft *Kino und Kultur*), 1925 (1.11.1925).

49 Siehe z.B. Anon.: Schwedische Filme im Auslande. In: *Film-Kurier*, Nr. 66, 1919 (22.8.1919). – Anon.: Schwedische Filmerfolge. In: *Lichtbildbühne*, Nr. 34, 1919 (23.8.1919).

Bio, die 1919 mit der Skandia zur Svensk Filmindustri fusionierte⁵⁰, setzte Charles Magnusson einerseits auf eine quantitativ reduzierte, aber finanziell und technisch aufwendigere Herstellung und berücksichtigte andererseits die Faustregel, „daß als Vorbedingung für den internationalen Erfolg die nationale Eigenart bewahrt bleiben muß.“⁵¹ Aus der Sicht der zeitgenössischen Beobachter machte gerade dieses Zusammenspiel von technischer Qualität und lokaler Eigenheit Filme auf einem zunehmend unübersichtlichen und ausdifferenzierten globalen Markt durchsetzungsfähig (vgl. Thompson 1996, 281f). Der Bezug auf national konnotierte Stoffe und Bildmotive gehörte ebenso zu den immer wieder hervorgehobenen Eigenheiten der schwedischen Produktion wie die „in allen Nuancen klare und scharfe Photographie“⁵², die „schauspielerischen Leistungen“ der Bühnendarsteller und die „geschmackvolle Sprache“ der Zwischentitel.⁵³ Besondere Aufmerksamkeit galt der Arbeitsmethode der Regisseure Mauritz Stiller und Victor Sjöström. Im Zuge der Berliner Premieren wurde insbesondere Stiller zu einer frühen *auteur*-Legende aufgebaut und damit auch bei einem breiteren Publikum als Inbegriff filmkünstlerischen Schaffens etabliert.⁵⁴ Zu seinen größten Bewunderern gehörte Willy Haas, der im Blick auf Stillers Arbeitsweise äußerte, die Svensk Filmindustri habe „eher den Charakter einer Akademie als eines Filmunternehmens“, sie sei „mehr auf Leistung als auf Geldverdienst aufgebaut“. Aus Haas' Sicht waren die Arbeitsbedingungen von Regisseuren wie Stiller und die Produktionsstrategien Magnussons „zu Nutz und Frommen unserer Branche“⁵⁵ zu diskutieren.

Diese Diskussion beschränkte sich nicht auf allgemeine Berichte über die skandinavischen Produktionsverhältnisse, sondern suchte das Herstellungs-

50 Die Fusion hatte zur Folge, daß einige der Filme unter dem Namen der Svenska Bio, andere unter dem der Svensk Filmindustri in Deutschland gezeigt wurden. Da Magnusson 1921/22 Direktor der Svensk war, nenne ich der Einfachheit halber nur dieses Unternehmen, wo es um die Produktionsfirma der um 1921/22 in Berlin zu sehenden 'Schwedensfilme' geht.

51 Ernest 1923, Schwedische Filmkünstler.

52 Anon.: Herr Arnes Schatz. In: *Lichtbildbühne*, Nr. 44, 1921 (29.10.1921).

53 Sedding 1922, Schwedische Filme.

54 Die großen künstlerischen Freiheiten, die Magnusson den Regisseuren gewährte und die Qualität der daraus resultierenden Produktion waren auch Teil eines von schwedischer Seite sorgsam gepflegten Firmenimages. Pünktlich zur Aufhebung des deutschen Importbannes führte der frühere schwedische Chefsensor Gustav Berg den schwedischen Film als Synonym für „vollhaltigen literarischen Stoff und wirklich durchkultivierte Regie- und Schauspielkunst [...], möglichst natürlich in Verbindung mit vollkommener Technik“ in der deutschen Fachpresse ein. – Gustav Berg: Der schwedische Film. In: *Lichtbildbühne*, Nr. 1, 1921 (1.1.1921). – Im gleichen Sinne äußerte sich Charles Magnusson: Der schwedische Film. In: *Film-Kurier*, Nr. 29, 1921 (3.2.1921).

55 W.H. [= Willy Haas] 1924, Zu Nutz und Frommen unserer Branche.

Geheimnis der schwedischen Filme überdies in zahlreichen Betrachtungen ihrer spezifischen Ästhetik zu ergründen. Neben Willy Haas stellten auch andere Fachautoren „dramaturgische Beobachtungen“ darüber an, wie die Ästhetik der Filme mit der Regietechnik Stillers und Sjöströms, dieser „größten Meister des Films“, zusammenhängen könnte.⁵⁶ So hieß es in der Zeitschrift *Die Filmtechnik*:

Der Begriff des schwedischen Films ist mit der Vorstellung verbunden, daß hier nicht so sehr [...] mit Diva, Leinwand, Statisterie, pompöser Architektur und überspannter Technik gearbeitet wird, sondern vielmehr mit den einfachsten Mitteln, die dem Regisseur durch die Natur und die Darstellungskraft der Schauspieler gegeben sind. Sprechen wir vom schwedischen Film, so denken wir an die Schönheit der skandinavischen Natur, an das Darstellungsvermögen der Berufsschauspieler und an die künstlerische Formung des Stoffs durch den Regisseur.⁵⁷

Als Stilbegriff stand der Schwedenfilm in erster Linie für bestimmte Techniken der Inszenierung, vor allem für einen spezifischen Umgang mit Setting und schauspielerischer Darstellung. Diese wurden in einen Zusammenhang mit narrativen Techniken gestellt: einem bestimmten Modell von Kausalität, besonderen Figurentypen und Handlungsorientierungen. In einer Besprechung von BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU wird die (deutsche) Charakteristik des schwedischen Stils beispielhaft deutlich:

Schwedenfilm. Allerdelikateste Synthese von Lebensechtheit, subtilster schauspielerischer Hingabe an das Werk. Menschen voll aufrechter Innerlichkeit, aus der Natur nordischer Berge heraus gefühlt, ihr Schicksal in den Schneesturm tragend, in der großen Macht der Natur mit ihrem Schicksal untergehend. Naturnähe – Naturgleichheit in jeder Szene. [...] Kunst gewordener Film. Auch diesen Notizen habe ich nichts hinzuzufügen. Wo man bewundert, darf man Worte sparen. Und darf hoffen, hoffen, hoffen, daß auch wir einmal diese kammerspielartige Vollendung erreichen werden.⁵⁸

Der Rezensent versucht nicht nur, die allgemeine Produktionsformel des Schwedenfilms (technische Qualität plus lokaler Bezug) am Gegenstand zu veranschaulichen, er beschreibt auch zwei immer wieder als typisch verstandene

56 Willy Haas: Ausländische und deutsche Spieltechnik. Dramaturgische Beobachtungen. In: *Film-Kurier*, Nr. 19, 1924 (22.1.1924).

57 W. Grotkopp: Das Jahresprogramm des schwedischen Films. In: *Die Filmtechnik*, Nr. 8, 1925 (15.9.1925).

58 Max Prels: Berg-Eyvind und sein Weib. In: *Kinematograph*, Nr. 825, 1922 (10.12.1922).

konkrete Stilmerkmale. Zum einen verweist er auf den Zusammenhang zwischen Setting, Darstellung und Handlungsverlauf: Das ‚Schicksal‘ der Figuren spiegelt sich in der ‚Macht der Natur‘ und erscheint gerade darum ‚lebensecht‘ in Szene gesetzt bzw. dargestellt. Die Protagonisten der schwedischen Filme galten vielen der zeitgenössischen Rezipienten einer äußeren, übergeordneten Kausalität unterworfen (dem „Atavismus einer uralten-verwitterten Bauernmoral“⁵⁹), die regietechnisch so gestaltet war, daß sich alles „zwingend aus der [...] Natur dieser Landschaft und Menschen“ ergab und die Darstellung entsprechend „wurzelecht“ erschien.⁶⁰ Zum anderen verwendet er die Ausdrücke ‚Innerlichkeit‘ und ‚Kammerspiel‘, die zu den durchgängigsten Beschreibungstopoi des Schwedenfilms gehörten und oftmals synonym gebraucht wurden.⁶¹ Sie verweisen auf ein Genre und damit auch auf einen spezifischen emotionalen Ton. Wurde – bedingt durch die eingegrenzten Handlungsmöglichkeiten der Figuren – der „Schwerpunkt des Dramatischen auf die Auswirkung des Innerlichen“⁶² gelegt, so sahen viele der Rezipienten eben hierin die typisch „lyrische Stimmung“⁶³ der schwedischen ‚Bauertragödien‘ begründet.

Schließlich ist obiges Zitat auch in einem weiteren, schon angesprochenen Zusammenhang charakteristisch für die zeitgenössischen Filmbetrachtungen: Es beschreibt *den* Schwedenfilm im kontrastiven Blick auf eine zukünftige deutsche Produktion und lässt in seiner filmkulturellen Rhetorik somit Züge eines poetologischen Entwurfes für das Weimarer Kino erkennen.

Die zeitgenössischen Fachautoren sahen ihre Aufgabe darin, der Eigenproduktion über den Vergleich mit schwedischen (und amerikanischen) Filmen ein nationalkulturelles, produktionstechnisches und ästhetisches Profil zu verleihen.

59 W. H-s [= Willy Haas]: Das Lied von der glutroten Blume. In: *Film-Kurier*, Nr. 153, 1921 (2.7.1921).

60 Del.: Leute aus Wermland [sic]. In: *Lichtbildbühne*, Nr. 40, 1923 (6.10.1923).

61 „Innerlichkeit“ und „Kammerspiel“ sind zugleich Modebegriffe der zeitgenössischen ästhetischen Diskussion und deshalb – wie die meisten Attribuierungen der Filmkritik – von begrenztem Aussagewert. Der Ausdruck ‚Kammerspiel‘ geht auf Max Reinhardts Bühne zurück und wird in der deutschen Film-Debatte bekanntlich mit der Produktion von „Kammerfilmen“ wie SCHERBEN (1921) aktualisiert. ‚Innerlichkeit‘ bezeichnet als Synonym für die Kultur der Empfindsamkeit des späten 18. Jahrhunderts eine Aufgeschlossenheit gegenüber innerseelischen Regungen und Stimmungen, die in der Kunstbetrachtung der 20er eine neue Konjunktur erfuhr; vgl. Wieser 1924.

62 Sedding 1922, Schwedische Filme.

63 Anon.: Leute aus Wäerland [sic]. In: *Film-Kurier*, Nr. 218, 1923 (27.9.1923). – Der Ausdruck „lyrische Stimmung“ korrespondiert mit der kognitionstheoretischen Modellierung der emotionalen Dimension des Filmerlebnisses. Lyrische Stimmungen sind demzufolge mit bestimmten „schicksalhaften“ Handlungsorientierungen, etwa des Melodrams verbunden; vgl. Grodal 1997.

hen. In den Worten von Willy Haas lag „das ungewisse Traditionelle einer werdenden Kunst [...] ganz in den Händen der Kritik.“⁶⁴ Ich möchte im folgenden kurz skizzieren, inwiefern dieses Selbstverständnis der Kritiker mit der Produktionspraxis um 1922 korrespondiert, bevor ich am Ende meiner Ausführungen auf die eingangs gestellte Frage zurückkomme, worin hier der 'geheime' Zusammenhang mit der Filmgeschichte besteht.

Von der Monumentalität zur „Innerlichkeit“

Es kann im Kontext der 1921/22 intensivierten Diskussion um den Schwedenfilm gesehen werden, wenn zu diesem Zeitpunkt eine Veränderung in der deutschen Herstellungspolitik eintrat. Der historische Monumentalfilm, als „Millionenfilm“ das Inflations-Genre par excellence, konnte den Bedarf der Kintheater spätestens seit 1922 nicht mehr decken.⁶⁵ Zum einen verbot es eine durch die „schwankende Geldlage“ verursachte „Kreditnot“ zu diesem Zeitpunkt selbst den großen und bislang kapitalkräftigen Firmen, mit der Investition in monumentale Großprojekte fortzufahren.⁶⁶ Zum anderen schien das Publikum, durch die „Not der Zeit [...] ernster und nachdenklicher“ geworden, am Genre historischer Melodramen nicht mehr interessiert.⁶⁷ Die als Folge dieser Umstände beobachtete Umstellung vom prunkvollen Großfilm zum „verfeinerten Kleinfilm“⁶⁸ wurde oftmals auf eine Orientierung der Produzenten am schwedischen Kino zurückgeführt. Eugen Tannenbaum schrieb in *Der Film von Morgen*:

Der Massenfilm hat sich künstlerisch diskreditiert durch seinen bombastischen Stil, durch sein szenisches Ausmaß, das in lächerlichem Gegensatz steht zu seiner inhaltlichen Nichtigkeit. Die Unmöglichkeit einer Übersteigerung künftig allein schon infolge des Mangels an pekuniären Mitteln muß eine künstlerische Gesundung des Films durch Verinnerlichung zur Folge haben. Die Schweden haben in ihren geläuterten Kammerspielfilmen den Weg gewiesen (Tannenbaum 1923, 71f).

64 Willy Haas: Das Objekt der Filmkritik. In: *Film-Kurier*, Nr. 21, 1924 (24.1.1924).

65 Ludwig Hamburger: Neue Wege zum Filmdrama. In: *Der Welt-Film*, Nr. 1, 1921 (20.5.1921).

66 Walter Bloem: Manuskript und Stoff. In: *Kinematographische Monatshefte*, Nr. 12, 1922 (Dezember 1922).

67 Siegfried Wagener: Zeitgeist und Film. In: *Film-Kurier*, Nr. 193, 1922 (5.9.1922).

68 Dr. Müller-Wolf: Monumentalfilm oder Miniaturfilm? In: *Der Kinematograph*, Nr. 833, 1923 (4.2.1923).

Für die Bezugnahme auf schwedische „Innerlichkeit“ als wichtigstem formalen „Gedanken des Kammerspielfilms“⁶⁹ sind aus produktionsökonomischer Perspektive verschiedene Gründe denkbar. Als Stilkonzept, das auf die strikte Begrenzung von Handlungsort und -zeit setzte, erlaubte es ‚Innerlichkeit‘, die Kosten für Ausstattung, Filmmaterial und Komparserie zu begrenzen. ‚Innerlichkeit‘ markierte zudem einen (film-)kulturellen Wert, der gewissermaßen als Ausgleich zum sinkenden *production value* über den stofflichen und lokalen Bezug herstellbar war. Schließlich ließ sich ‚Innerlichkeit‘ als Aspekt einer auf dem Weltmarkt nötig gewordenen Produktdifferenzierung inszenieren, sowohl in den Narrationen selbst, als auch in der Werbung als Image filmkünstlerischer Qualität.

Der Bezug der deutschen auf die schwedische Produktion lässt sich anhand der Herstellungspraxis namhafter Produzenten und Regisseure filmgeschichtlich untermauern. Wenn der Filmhistoriker Jean Mitry die Produktionsstrategie von Ernst Pommer (1921/22 Direktor der Decla-Bioscop AG) mit der Charles Magnussons verglichen hat (Mitry 1967, 321; vgl. Hardt 1996), so liegt dies aus mehreren Gründen besonders nahe. Erich Pommer war zunächst unter Leitung David Olivers, dem früheren deutschen Interessenvertreter der dänischen Nordisk, für den Auslandsvertrieb der Decla-Bioscop verantwortlich gewesen. Als „Kenner des Weltmarktes“⁷⁰ muß er dabei auch mit der skandinavischen Filmindustrie in Kontakt gekommen sein. Später übernahm Pommer – nunmehr als Direktor des Unternehmens – mit der Decla-Bioscop den Vertrieb der meisten schwedischen Filme in Deutschland. Die unter seiner Leitung in der Saison 1921/22 herausgebrachten „Svenska-Filme der Decla-Bioscop“⁷¹ schafften den passenden Bezugsrahmen für seine Eigenproduktion von „Stilfilmen“ (Huaco 1965, 5). Deren spezifische Qualität sah Pommer in einer „sorgfältigen Auswahl des Sujets, in einer geschmackvollen Regie, in einer guten Besetzung der Rollen, einer vorsichtigen Auswahl der Darsteller und nicht zuletzt in einer richtigen Zusammenarbeit des Regisseurs mit guten Architekten und Operateuren.“ Wie Magnusson setzte auch er im Blick auf den Export darauf, „viel weniger [...], aber durchschnittlich viel besser und sorgfältiger“ zu produzieren.⁷² Von Decla-Bioscop-Regisseuren wie Fritz Lang, Ludwig Berger oder Friedrich Wilhelm Murnau, die als Elemente eines Firmenimages zu ähnlichen Legenden aufgebaut wurden wie Stiller und Sjöström bei der ‚Schwedischen‘, ist überliefert,

69 Bloem 1922, Manuskript und Stoff.

70 Anon.: Der Decla-Bioscop-Konzern. In: *Lichtbildbühne*, Nr. 12/13, 1920 (27.3.1920).

71 *Decla-Bioscop Verleihprogramm 1921/22* [1921]. Berlin.

72 Erich Pommer: Was für den Export geschehen muß. In: *Film-Kurier*, Nr. 1, 1922 (1.1.1922).

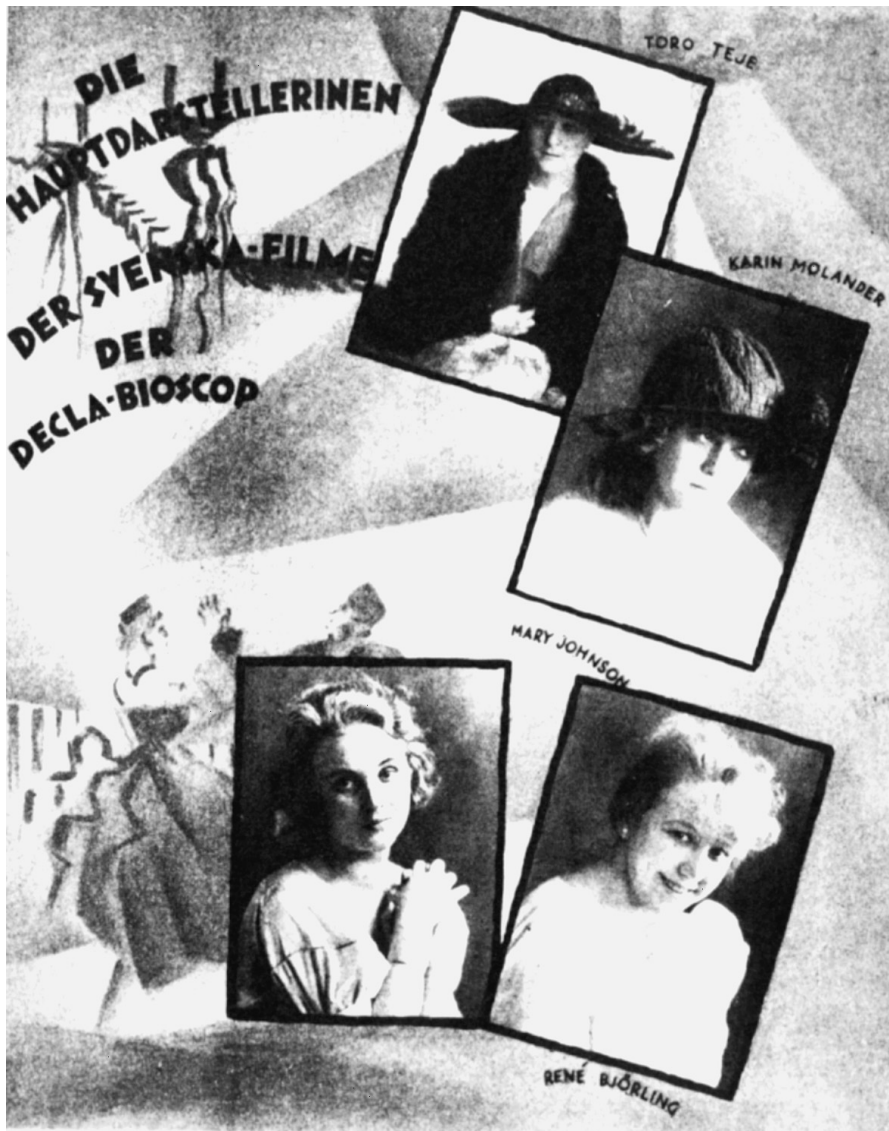


Abb.2: Aus dem Decla-Verleihprogramm, 1921/22

sie hätten für die Skandinavier große Bewunderung gehegt. So wird Murnau mit dem Seufzer zitiert, „daß doch unsere Künstler lernen wollten von den Schweden.“⁷³ Ähnlich äußerten sich andere Mitglieder des Firmen-Stabes, darunter der Kameramann Karl Freund, der zu der Einsicht kam, daß so, wie „an dem schwedischen Film das spezifisch Schwedische besonders fesselt und packt, auch unsere unverhüllt deutsche Eigenart ihre bestimmten Reize haben und auswirken könnte“.⁷⁴

Damit drängt sich die Frage auf, ob auch an den um 1922 produzierten deutschen Spielfilmen ein Bezug auf die Produktionsstrategie und Ästhetik des ‚Schwedensfilms‘ beobachtet werden kann. Vor allem wäre zu untersuchen, ob Stilmerkmale auftreten, die mit dem in diesem poetologischen Entwurf beschriebenen Prinzip der Innerlichkeit korrespondieren: mit dessen spezifischem Funktionszusammenhang von Setting, Darstellung und Handlung, von Genre und emotionalem Ton. Ohne an dieser Stelle eine erschöpfende Einzelanalyse bieten zu wollen, möchte ich doch an einem signifikanten Beispiel kurz eine mögliche Antwort vorzeichnen.

Auf den ersten Blick bietet sich hierfür kaum ein Film besser an als *DER BRENNENDE ACKER. DAS DRAMA EINES EHRGEIZIGEN IN SECHS AKTEN* (1922).⁷⁵ In die Vorbereitungs- und Drehzeit dieser Deulig-Produktion fielen die Berliner Erstaufführungen von *HERR ARNES PENGAR*, *JOHAN*, *KARIN INGMARSDOTTER*, *SYNNØVE SOLBAKKEN* und anderen ‚Schwedensfilmen‘. *DER BRENNENDE ACKER* konnte exportiert werden (u.a. nach Frankreich und Schweden⁷⁶) und galt bei einem Sprachrohr der deutschen Filmindustrie wie dem *Film-Kurier* als „der erste Fall, in dem die wundervolle Innerlichkeit der Schweden sinngemäß auf den deutschen Film übertragen ist.“⁷⁷ Auch die *Berliner Börsenzeitung* vermutete, „man

73 Fritz Olinsky: Deutsche Regisseure. F.W. Murnau. In: *Film-Kurier*, Nr. 198, 1922 (11.9.1922).

74 Karl Freund: Die Berufung des Kameramannes. In: *Filmtechnik-Filmkunst*, Nr. 2, 1926 (20.1.1926).

75 *DER BRENNENDE ACKER. DRAMA EINES EHRGEIZIGEN IN 6 AKTEN*. Deutschland 1922. Produktion: Goron-Film für Deulig-Film Gmbh. Produzent: Sascha Goron. Verleih: Deulig-Verleih Gmbh (Inland). Länge: 2651m, nach Zensur 2644m. Drehzeit: Ende 1921 – Februar 1922 (Trantow, Neubabelsberg, Potsdam, Teltow, Drewitz bei Berlin). Uraufführung 3.3.1922 Waterloo (Hamburg), 8.3.1922 Marmorhaus (Berlin, Pressevorführung). Buch: Willy Haas, Thea von Harbou, Arthur Rosen. Regie: F.W. Murnau. Bauten und Kostüm: Rochus Gliese. Kamera: Karl Freund, Fritzarno Wagner. Mit: Eugen Klöpfer, Werner Krauß, Wladimir Gaidarow, Eduard von Winterstein, Lya de Putti, Alfred Abel, Grete Diercks, Elsa Wagner, Emilie Unda u.v.a.

76 Anon.: „Der brennende Acker“ in Paris. In: *Film-Kurier*, Nr. 129, 1922 (10.6.1922). – S. auch die Deulig-Anzeige zur schwedischen Presseberichterstattung in *Lichtbildbühne*, Nr. 23, 1922 (3.6.1922).



Abb.3: DER BRENNENDE ACKER; Bauern und Aristokraten in Neubabelsberg (mit freundlicher Genehmigung der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin)

wollte hier offenbar einmal jene urwüchsige durch und durch bodenständige Art nachahmen, die an den schwedischen Filmen so entzückt, dazu auch deren verinnerlichte Darstellung.⁷⁷ Neben DIE AUSTREIBUNG (1923) war DER BRENNENDE ACKER einer von zwei von Murnau inszenierten „bäuerlichen Kammerfilmen“, die in zeitlicher Parallelität zu anderen ‚kammerspielartigen‘ Produktionen wie SCHERBEN (1921), HINTERTREPPE (1921) und SYLVESTER (1924) entstanden. Im Drehstab fanden sich einige ‚Markennamen‘ der Decla-Bioscop, darunter nicht nur Murnau, sondern auch der Kameramann Karl Freund, der Filmarchitekt Rochus Gliese und die Autorin Thea von Harbou, die zusammen mit Arthur Rosen und Willy Haas (!) das Drehbuch verfasste.

77 Olimsky 1922, Deutsche Regisseure. F.W. Murnau.

78 Oly. [= Fritz Olimsky]: Vom Film. „Der brennende Acker“. In: *Berliner Börsenzeitung* (Morgenausgabe), Nr. 117, 10.3.1922.

79 Programmheft *Der brennende Acker* [1922]. Hrsg. von der Deulig-Film Gmbh / Goron-Films Sascha Goron. Berlin.

Dennoch wird bei einer genaueren Betrachtung rasch deutlich, daß DER BRENNENDE ACKER stilistisch nicht einfach in der Realisierung eines poetologischen Entwurfes aufgeht, wie er mit dem ‚Schwedenfilm‘ gegeben war.⁸⁰ Statt dessen ‚Innerlichkeit‘ als zentralen ästhetischen Funktionszusammenhang zu übernehmen (wie es die Fachautoren nahelegten), eignete er sich lediglich einige von dessen Stilmerkmalen an und ließ somit eben jenen „geborgten“ Stil erkennen (Elsaesser 1999, 43), der von der Fachkritik als zu bekämpfende Unkultur des Weimarer Kinos kritisiert wurde.

DER BRENNENDE ACKER entwickelt seine Erzählung aus einem vermutlich erfundenen Legendenmotiv, dem „Märchen vom Teufelsacker.“⁸¹ Über die Mitteilung der Legende am Anfang des Films wird ein bestimmter Handlungsverlauf (ein ‚Schicksal‘) vorgegeben: Unter dem Acker liegt ein Schatz, und kein Erbe des Ackers wird ruhen, bis dieser einmal gehoben ist. Der Handlungsverlauf ist an einem märchenhaft-unbestimmten Ort situiert: auf dem Gut Rudenburg, zu dem ein Herrenhof, Felder, Wald, Fluß und ein Bauerndorf gehören.

In ihrer Anlage unterscheidet sich die Erzählung bereits insofern von der des ‚Schwedenfilms‘, als ihr ein konkreter lokaler Bezug auf eine wiedererkennbare Natur und Nationalkultur fehlt.⁸² Zudem erweist sie sich gleich in mehrerer Hinsicht als weniger einheitlich, als dies die Attribuierung ‚Kammerspiel‘ nahelegt. Schon das Drehbuch läßt in seinen Beschreibungen von Setting, Darstellungsstil und Handlung die besonders der Autorin Thea von Harbou nachgesagte Tendenz erkennen, Anschauungsstereotypen und Narrationsschemata verschiedener literarischer Überlieferungen zu einer simulierten Volkstümlichkeit zu synthetisieren (Bruns 1995, 17). Dies kann an den explizit im Buch als „Stimmungsbildern“⁸³ angelegten Anfangseinstellungen veranschaulicht werden: „Sturm, rasende Unwetter, Schnee“ über dem Herrenhaus von Rudenburg. In dessen Kellergewölbe eine Spinnstube, „Balkendecke von Rauch und Alter geschwärzt, griechisch-katholische Heiligenbilder mit ewiger Lampe“, um den

80 Ich stütze mich im folgenden auf einen Videomitschnitt der bei Arte (13.3.1996) ausgestrahlten restaurierten Fassung des Films, die 2325m (ca. 98 Minuten Laufzeit bei 20B/S) lang ist. Vgl. dazu Regel 1994.

81 Zit. n. dem siebten Zwischentitel des Films.

82 Im Drehbuch wird durch die Namen der Handlungsorte und Figuren deutlich, daß die Geschichte in Polen angesiedelt ist; Rudenburg etwa firmiert als „Rudomir“, Johannes als „Bosko“ (er reist auch explizit nach Warschau). Diesbezüglich sind jedoch sämtliche Ortsverweise bei der Inszenierung getilgt worden. Vgl. das Drehbuch *Der brennende Acker*. Mappe 4.4.-92/24 1(1) und 4.4.-92/24, 1(2), o. P. In: *Nachlaßarchiv der Stiftung Deutsche Kinemathek*, Berlin.

83 Dieses und die folgenden Zitate aus dem Drehbuch.

Kamin Mägede am Spinnrad. Oben, im von Dohlen umflatterten Turmzimmer („Typ: Faust’s [sic] Studierzimmer mit dem notwendigen Sprung in spätere Jahrhunderte“), der alte Graf, „ein geheim gehaltenes Leiden quält ihn“. Szenenwechsel: „Schlafzimmer eines Bauern, der im Hausrat seines Urgroßvaters lebt, aber reich und stolz auf sein Bauerntum ist“, der Alte liegt im Sterben, bei ihm ein weiterer Bauer mit „Dürerschem Holzschnittkopf“.

Während der ‚Schwedenfilm‘ ausgehend von der Einheit eines eindeutig indizierten ländlichen Handlungsortes Stimmung als *sense of place*, als kulturell codiertes Ortsgefühl gestaltete, wird anhand von Harbous Drehbuch deutlich, daß Stimmung hier eher als wortwörtliche stilistische Umsetzung von Pommers Exportmaxime realisiert werden konnte, derzufolge der „gebildete Ausländer“ mit dem „Deutschland Faust’s, der Meistersinger, der Eroica, Albrecht Dürers“ zu bedienen sei.⁸⁴ Das Erzählprinzip des Films ist die Abwechslung, nicht nur zwischen verschiedenen Stimmungen und nationalkulturellen Images, sondern auch zwischen Handlungslinien und -orten sowie diesen Orten übergeordneten sozialen Sphären. So gliedert sich etwa der erste Akt in drei ständig alternierende Aktionslinien, die an getrennten Orten stattfinden und mit unterschiedlichen sozialen Räumen assoziiert sind:

- (1) Auf dem Herrengut stellt der alte Graf Rudenburg Nachforschungen nach dem Schatz an. Er liest in seinem Turmzimmer eine Chronik und geht dann in der stürmischen Nacht auf den Acker, um ihn zu suchen.
- (2) In seiner niedrigen Bauernhütte liegt der alte Bauer Rog im Sterben. Gemeinsam mit seinem Sohn Peter wartet er auf Johannes, dessen Bruder.
- (3) Durch die stürmische Winternacht fährt Johannes auf einem Pferdeschlitten. Er hat sich längere Zeit in der Stadt aufgehalten und jagt nun über die Felder, um noch rechtzeitig heimzukommen.

Die Handlungsstränge sind Räumen zugeordnet, die im Laufe der Erzählung immer deutlicher als Gegensätze hervortreten: Stadt und Land, aber auch Herrenhof (mit Teufelsacker) und Bauernhaus. Über die topologische Ordnung der Erzählung werden die Figuren in ihren sozialen Unterschieden charakterisiert (vgl. Wulff 1999, Hartmann 1999), als ‚oben‘ (z.B. Turmzimmer) und ‚unten‘ (Bauernstube), ‚kalt‘ (Johannes) und ‚warm‘ (Peter), reich und arm usw.

84 Erich Pommer: Internationale Film-Verständigung. In: *Das Tagebuch*, Nr. 27/28, 1922 (15.7.1922).

Mit diesem ideologischen Gebrauch des Raums scheint DER BRENNENDE ACKER eher Affinitäten zur deutschen Heimatkunst und dem Heimatfilm aufzuweisen als zum ‚Schwedenfilm‘ oder Weimarer Kammerfilmen wie SCHERBEN UND HINTERTREPPE, deren Einheit von Handlungszeit und -ort er nicht berücksichtigt.⁸⁵ Doch auch in diesem Zusammenhang weicht er insofern von einer Matrix ab, als er das ‚Land‘ nicht als einheitlichen sozialen Raum darstellt und somit auch nicht das nationalkulturelle Image des Heimatfilms aktualisiert. Veranschaulichen lässt sich dies am Text des Programmheftes, das im Kino zu erwerben war:

Die unheimliche Legende ist hier mit Szenen aus dem wirklichen Leben umkleidet und bildet mit diesen ein wohlgelungenes Ganzes. [...] Das geradezu meisterhafte Spiel Eugen Klöpfers gibt dem stiernackigen Bauernsohn, der mit fanatischer Liebe und Energie an seiner Scholle hängt, eine verblüffende Naturwahrheit. [...] Der alte Graf Rudenburg, den Eduard von Winterstein vorzüglich verkörpert, ist ein Aristokrat alten Stils, ohne jedes Verständnis für den heute notwendigen Ausgleich von Hoch und Niedrig. Seine zweite Frau, die anmutige Stella Arbenina vom Deutschen Theater in Berlin, verkörpert die neue soziale Anschauung. [...] Ihre Stieftochter Gerda wird von der reizenden Lya de Putti dargestellt. Diese graziöse Schauspielerin bringt in den Film das Flotte und Elegante. [...]⁸⁶

Im Gegensatz zum ‚Schwedenfilm‘ sind ‚Natur‘ und ‚Schicksal‘ in DER BRENNENDE ACKER schon deshalb nicht zu korrelieren, weil ‚Natur‘ bzw. ‚Land‘ als Handlungsort keine einheitliche soziale Sphäre markiert: die Überlieferung steht dem ‚wirklichen Leben‘, der ‚Aristokrat alten Stils‘ der ‚neuen sozialen Anschauung‘, der ‚Bauernsohn‘ dem ‚Flotten und Eleganten‘ gegenüber usw.

Ist der mit dem Legendenmotiv vorgegebene Handlungsverlauf ein Äquivalent zur übergeordneten Kausalität des ‚Schwedenfilms‘, so wird er doch an einem Ort und von Figuren realisiert, die mit der erzählten Welt der Lagerlöf-Adaptionen wenig zu tun haben. Im zweiten Akt des Films wird der Schatz unter dem Acker entdeckt: eine Petroleumquelle. Der im Titel erwähnte Ehrgeiz des Johannes, seine zentrale Handlungsmotivation, entfaltet sich nun in seiner Vision, mithilfe der Ölförderung „das ganze elende Dorf“ in den „Mittelpunkt einer zukünftigen ungeheuren Industrie“⁸⁷ zu verwandeln. Auch wenn sich

85 Die sechs Akte stellen zwar jeweils zeitlich in sich geschlossene Einheiten dar, zwischen diesen einzelnen Einheiten vergeht jedoch unbestimmt viel Zeit und die Handlungsorte liegen teilweise weit auseinander.

86 Programmheft [1922], o. P.

damit eine überlieferte Prophezeiung bewahrheitet – dieses Bild von Modernisierung scheint mit dem eines vormodernen Bauerntums kaum zu einem filmischen Nationalstereotyp synthetisierbar.

Trotz einiger verstreuter Lobeshymnen in der Fachpresse kamen die meisten Berliner Kritiker nach der Uraufführung zu einer ähnlichen Einschätzung. Herbert Ihering etwa kontrastierte den Film im *Berliner Börsen-Courier* mit TÖSEN FRÅN STORMYRTORPET:

„Der brennende Acker“ und „Das Mädchen vom Moorhof“ – ein deutscher und ein schwedischer Film, beide auf dem Lande spielend, der deutsche Kitsch, der schwedische klar und rein. Ein zufälliger Gegensatz? Ein bezeichnender Gegensatz. [...] In Deutschland sagt man: der Film ist Technik, Industrie, und hat damit recht. Aber der schwedische Film ist auch Technik und Industrie – nur wird diese Technik auf Stoffe angewandt, zu denen der Regisseur und die Schauspieler einen Bezug haben. [...] Bei uns wird der Stoff kalkuliert, und da auf eine überreizte Großstadtbevölkerung ländliche Stoffe zu wirken beginnen, die Welt Auerbachs und der Virch-Pfeiffer bevorzugt.⁸⁸

Sofern DER BRENNENDE ACKER als Einzelbeispiel Schlußfolgerungen ermöglicht, stellt sich somit die Frage, wie die oben zitierten Einschätzungen und Selbstaussagen von Fachautoren bzw. Filmemachern zur Umorientierung der deutschen auf die schwedische Produktion zu bewerten sind. Eingedenk der hohen Verflechtung von filmpublizistischen und filmindustriellen Interessen in der frühen Weimarer Republik (Olimsky 1931, 13-41) liegt die Antwort nahe, ‚Innerlichkeit‘ sei eher als produktionsökonomisches Konzept adaptiert und propagiert, denn in einer adäquaten stilistischen Form realisiert worden.⁸⁹ De facto galt die am ‚Schwedensfilm‘ ausgerichtete Umstellung zum ‚Film der Innerlichkeit‘ bei reflektierten Beobachtern als ‚Zwangsmode‘, die mit stilistischen Veränderungen ‚aus Gründen eines äußeren Mangels‘ spekulierte.⁹⁰ Demzufolge diente sie dazu, die Bedingungen für Export, Zensur und steuerli-

87 Zit. n. dem Drehbuch.

88 Herbert Ihering: Deutsche und schwedische Filme. In: *Berliner Börsen-Courier* (Abendausgabe), Nr. 116, 9.3.1922.

89 Selbst positiv eingestellte Kritiker hoben die Uneinheitlichkeit des Films hervor, insbesondere die „Übergänge“ zwischen den Szenen und die Handlungsmotivation. Vgl. J-s [=Paul Ickes]: „Der brennende Acker“. In: *Film-Kurier*, Nr. 55, 1922 (9.3.1922). – Wbg. [=Hans Wollenberg]: „Der brennende Acker“. In: *Lichtbildbühne*, Nr. 11, 1922 (11.3.1922). – o -: „Der brennende Acker“. In: *Der Film*, Nr. 11, 1922 (12.3.1922).

90 Bloem 1922, Manuskript und Stoff.

che Bewertung⁹¹, aber auch das allgemeine Ansehen des deutschen Films bei den 'Gebildeten' des In- und Auslandes zu verbessern.

Die in älteren filmhistorischen Werken oft bemühte Vorstellung eines direkten ästhetischen Einflusses des schwedischen auf den deutschen Film greift demzufolge schon deshalb zu kurz, weil sie mögliche ökonomische und ideologische Eigeninteressen der damaligen Fachautoren nicht berücksichtigt, deren Argumentation sie ja häufig zitiert. Plausibler, als von einer ‚geheimen Verwandtschaft‘ des Weimarer Kinos mit der schwedischen Produktion auszugehen, scheint es also, den Eindruck einer verwandtschaftlichen Nähe selbst als gewünschten Effekt der Filme, aber auch der sie begleitenden filmpublizistischen Diskurse zu sehen.

In der Fachpresse wurde der ‚Schwedenfilm‘ relativ erfolgreich als argumentatives Mittel eingesetzt, um im diskursiven Feld des deutschen Kinos ein Zentrum und eine Peripherie zu markieren, ein Kunst- gegen ein Massenerzeugnis zu verteidigen, der Eigenproduktion ein eigenes Image und eine Tradition (‚Klassizität‘) zu verleihen – zumindest bis 1923 die beginnende Dominanz des US-Films vorübergehend zur Setzung neuer Paradigmen zwang. Wenig durchsetzungsfähig war die am ‚Schwedenfilm‘ orientierte deutsche Produktion indes in Schweden selbst, konnte sie gegenüber den dort maßgeblichen filmkulturellen Institutionen doch kaum den Ruf abschütteln, den sie sich mit ihren Monumental- und Sittenfilmen erworben hatte. Berlin und seine Kinoindustrie wurden hier mit einem „kokainvergifteten Europa“⁹² assoziiert und oft mit schweren Zensurauflagen bedacht. DER BRENNENDE ACKER galt zwar – nicht zuletzt wegen angeblicher Lobesworte Mauritz Stillers, die im Werbematerial zitiert wurden – als einer der besseren deutschen Filme⁹³, vermochte mit seiner neuen „romantischen Linie“⁹⁴ jedoch weder Kritik noch Filmprüfstelle ganz zu überzeugen, rund 15 Minuten wurden gekürzt.⁹⁵ Die Publikumszeitschrift *Filmjour-*

91 So bezeichnete z.B. ein Rezensent den Film DER BRENNENDE ACKER als gutes „Argument gegen Lustbarkeits-Steuerwahnsinn“. – Anon.: „Der brennende Acker“. In: *Westdeutsche Filmzeitung*, Nr. 16, 1922 (7.4.1922).

92 So z.B. „Mr. Gynt“ in seinem Interview mit dem Regisseur Dimitri Buchowetzki: Stockholm ett paradis – kontinenten kokainförgiftat [Stockholm ein Paradies – Der Kontinent kokainvergiftet]. In: *Filmjournalen*, Nr. 24, 1922 (17.12.1922). – Möglicherweise bedeutete die geringe Resonanz der deutschen Produktion in Schweden eine zusätzliche Enttäuschung für Filmfirmen wie die Decla, weil sie mit ihrer Produktion auf dem devisenstarken skandinavischen Markt durchzudringen suchten.

93 Marfa [=Elsa Danielson]: Från veckans biografpremiärer [Kinopremieren der Woche]. In: *Dagens Nyheter*, 26.4.1922.

94 X.X.: På biografparkett. In: *Stockholms-Tidningen*, 16.4.1922.

nalen verdeutlichte den schwedischen Blick auf die eigene und die deutsche Produktion 1923 beispielhaft mit einem kleinen Gedicht:

Deutschland

Du badest in Urkraft, dein Humor ist deftig,
deine Kunst speist sich aus einer alten Kultur.
Du liebst Frau Clio, und das Gefühl ist kräftig,
sie wird gewalttätig mitunter, deine amour!

Du schenktest uns vieles von einigem Werte
und fünfmal mehr, was nicht wert war die Fracht.
Dein Einstein-Drama⁹⁶ begreift kaum der Gelehrte,
für uns sind dein Witz und die Kunst zu kompakt!
[...]

Schweden

Nur in dir, Göttin aus dem Lande des Nordlicht,
kommen Venus und Psyche ganz überein.
Um die Stirn, Walküre, strahlt ein Gedicht
Und Rede wie Sinn sind stählern und rein!

Mit rosigen Wangen, mit Locken die schweben,
mit erhobenem Haupt und den Augen in Brand,
sollst du aus Wahrheit und Sage ein Traumgeflecht weben
mit Kunst und Technik in jeder Hand!⁹⁷

Als poetologischer Entwurf blieb der Schwedenfilm gewissermaßen die nicht realisierte ‚bessere Seite‘ der deutschen Produktion, ihr ästhetischer Idealtypus

95 DER BRENNENDE ACKER wurde im Stockholmer Kino Imperial am 24.4.1922 im Verleih von Filmdepoten vorgeführt. Dabei kam eine um 376 Meter gekürzte Fassung zur Uraufführung, an jedem Akt waren Schnitte vorgenommen worden. Vgl. Zensurkarte *Den brinnande åkern*. En åregirigs öden. Sex akter. Granskings-Nr. 29242, Statens Biografbyrå [Staatliche Filmprüfstelle], 22.4.1922. – Daß „sowohl Zensur wie Geschmack des Publikums in Schweden viel strenger sind, als bei uns“, war um 1922 eine weitverbreitete Beobachtung. Anon.: Das schwedische Filmgeschäft in der abgelaufenen Saison. In: *Der Film*, Nr. 28, 1921 (10.7.1921).

96 Das Gedicht bezieht sich vermutlich auf den Kulturfilm DIE EINSTEIN’SCHER RELATIVITÄTSTHEORIE (1921, Produktion: Deulig, 750m).

97 Mr. Gynt: Filmländerna [Die Länder des Films]. In: *Filmjournalen*, Nr. 15, 1923 (15.4.1923). Übersetzung von mir, P.V. Zwei weitere Strophen des Gedichtes beziehen sich auf die amerikanische resp. französische Produktion.

und ihre utopische nationalkulturelle Komponente. Gegenüber ‚Wilmersdorf-Japan‘ konnten sich die deutschen Film-Bauern auf Dauer ebensowenig durchsetzen wie die Kritiker gegenüber dem schwer zu widerlegenden Einwand, selbst der „gebildete Mensch“ dürfe sich amüsieren, wo „keine Spur von Schopenhauer, nichts von Fichte, nichts von Goethe, ja nicht einmal was von Psycho- und anderer Logik“.⁹⁸

Grenzen des Revisionismus

Wenn jedoch ein signifikanter stilistischer Einfluß der schwedischen auf die deutsche Produktion um 1922 nicht zu beobachten ist, warum wird dann selbst über den paradigmatischen Bruch zwischen der ‚alten‘ und ‚neuen‘ Geschichte des Films so hartnäckig an dessen Beobachtung festgehalten? Solange sich Filmgeschichte auf das Format des breiten Länderüberblicks und somit auch zur Bildung eines nationalen Kanons von Filmen verpflichtet sieht, kann sie sich offenbar auch nicht von der Tradierung nationalkultureller Images ablösen, die bereits in der zeit-genössischen Filmkultur angelegt war.⁹⁹ Am Thema deutsch-schwedische Filmbeziehungen lässt sich somit beispielhaft veranschaulichen, wie filmhistorische Überblickswerke die Rhetorik, Beschreibungen und Erkläransätze zeitgenössischer Diskursproduzenten perpetuieren (Bordwell 1997, 12-45).

Ob „poetical feeling“ oder „schlicht und natürlich“ – schon die Eingangszitate der Historiker Rotha und von Zglinicki verdeutlichen, daß Bezüge zwischen der schwedischen und deutschen Produktion im Tenor des Fachdiskurses von 1922 bestimmt werden. Darstellung und Landschaft, Genre und vor allem Stimmung gelten als die zentralen Bereiche, in denen ein Einfluß zu konstatieren sei. Bis heute wird diese Annahme dabei weniger über eigene Datenauswertung, als über den Rekurs auf Lotte Eisners berühmte Studien *L'écran démoniaque* (1947) und *Murnau* (1967) untermauert. Eisner, in den Zwanziger Jahren selbst Kollegin von Willy Haas beim *Film-Kurier*, charakterisiert den deutschen Stummfilm über seine „Stimmung“, die sie in Zusammenhang mit seinem besonderen „Sinn für Naturlandschaften“ bringt (1980, 50ff). Insbesondere im Blick auf Murnaus *GANG IN DIE NACHT* (1920) spricht sie von „Kammerspielstimmung und Atmosphäre“ und erwähnt das den „schwedischen [...] Filmen

98 Siemsen 1921, Deutsch-amerikanischer Filmkrieg.

99 Selbst Bordwell und Thompson verweisen im Skandinavien-Kapitel ihres Überblickswerks zur Filmgeschichte ohne weitere Erläuterung auf den „Einfluß“ der schwedischen auf die deutsche Produktion (1994, 67).

verwandte Naturgefühl Murnaus, das hier zum Ausdruck kommt“ (1979, 139). Obwohl Eisner ihre Beobachtung des Zusammenspiels von Natur, Stimmung und Darstellung nur anhand zeitgenössischer Filmkritiken und ihrer erinnerten Seherfahrungen präzisiert und überdies ausdrücklich darauf hingewiesen hat, daß „der schwedische Einfluß auf den deutschen Film nicht überschätzt werden“ (1980, 80)¹⁰⁰ dürfe, haben spätere Filmhistoriker ihre Argumentation übernommen. Möglicherweise provozierten gerade deren analytische Unschärfe und Vorbehalte die Forderung nach einer Erkundung der versteckten Bezüge zwischen der schwedischen und deutschen ‚Goldenen Zeit‘ des Stummfilms (Sopocy 1991, 73; Usai/Codelli 1996, 20). Wenn selbst Thomas Elsaesser sich in seiner reflektierten Auseinandersetzung mit den von Eisner und Kracauer gesetzten Forschungsparadigmen dieser Idee im Blick auf Murnau anschließt, stellt sich die Frage, welche Begründungen die erklärtermaßen ‚dünne Beschreibung‘ dieser Bezüge so plausibel machen. Denn nicht nur für Eisner ist es charakteristisch, eine schwache empirische Fundierung (neben Filmkritiken stützt sie sich auf die mündliche Aussage des Regisseurs Gerhard Lamprecht¹⁰¹) mit dem wirkungsmächtigen Erkläransatz des frühen 20. Jahrhunderts zu verbinden: Auf der Suche nach dem „Schlüssel“ zum Geheimnis des klassischen deutschen Stummfilms rekurriert sie explizit auf das von Wilhelm Worringer 1907 entwickelte kunsthistorische Modell einer Stilpsychologie (1980, 17f.; vgl. Kultermann 1996, 192f.). Sie bekennt sich damit zu einem Darstellungsparadigma, das in der Kultur und Mentalität einer Nation die primären Quellen der (Film-)Kunst sieht. Was eine Nähe der deutschen zur schwedischen Produktion nahelegt, ist nicht zuletzt die gemeinsame „Weltanschauung“ des „nordischen Menschen“ (Eisner 1980, 17f.), konkret: ein „angeborenes Gefühl für die Naturlandschaft [...] (wie es sonst nur den schwedischen Filmschaffenden eigen ist)“ (ibid., 99f.). Auch Sopocy teilt die Annahme einer gemeingermanischen Sprach- und Symbolwelt, wenn er darauf verweist, der deutsche Begriff ‚Stimmung‘ habe „exact equivalents in the Danish stemning and Swedish stamning [sic]“ (1991, 73). Bis in die Gegenwart ist es die alte kulturhistorische Annahme gemeinsamer kultureller „Quellen“ (Mitry 1969, 455; Fell 1979, 132) und eines vergleichbaren „Temperament[s]“ (Traub 1943, 18; Kalbus 1935, 21ff; Oertel 1959, 67ff), die zur Begründung einer am Material schwer nachweisbaren Beziehung Verwendung findet. Die damit verbundenen nationalkulturellen Images

100 Auch Kracauer (1995, 81f) stellte einen Bezug zwischen schwedischer und deutscher Produktion nur über den von als gegensätzlich empfundenen Umgang mit dem Dekor her.

101 Lamprecht soll laut Eisner (1979, 139) auf die Ähnlichkeit zwischen *GANG IN DIE NACHT* mit dänischen Filmen der Jahre 1915/16 (!) hingewiesen haben.

waren den Fachautoren von 1922 ebenso vertraut wie Eisners stilistische Beobachtung zum Zusammenspiel von Natur und Figur. Selbst wenn die Bedeutung des Settings an vielen schwedischen Filmen der frühen Nachkriegsperiode heute noch evident erscheint, lässt sich Eisners Beobachtungsinteresse doch eher aus dem Kontext der zeitgenössischen Filmtheorie und -kritik, denn aus einer werkimmanenten Besonderheit dieser Filme ableiten.¹⁰² Statt heuristisch-analytische Beschreibungskategorien auszubilden, bleibt die filmhistorische Argumentation zu den schwedisch-deutschen Filmbeziehungen bis heute oftmals einer Stimmungshermeneutik des 19. Jahrhunderts verhaftet.

Indem er diese Argumentation übernimmt, potenziert der Revisionismus genau die geheimnishaften Ahnungen, zu deren wissenschaftlicher Dekonstruktion er sich einstmals aufgemacht hat (vgl. Kusters 1996). Die ‚Wünsche‘ der Historiker ändern sich schon insofern nicht, als ihre Konstruktion von Geschichte in einem Rahmen von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur stattfindet, der mit einer sich subjektiv wandelnden ‚Vorstellung‘ des einzelnen nicht einfach abgelegt werden kann (Schmidt 1997, 42f). Überraschender als die offensichtliche ‚Verwandtschaft‘, die das revisionistische Projekt somit zur Struktur wissenschaftlicher Revolutionen aufweist, ist der Umstand, daß es im vorliegenden Falle von der schwedischen Filmindustrie initiiert wurde. In einem von Svensk Filmindustri schon 1951 herausgegebenen Essayband hat Bengt Idestam-Almquist unter Vorgabe einer auf ‚neuen Fakten‘ basierenden Revision die alten Behauptungen zum stilistischen Einfluß dieser Produktionsfirma nachhaltig revitalisiert (Idestam-Almquist 1952). Auch wenn sich diese Fakten als aus zweiter Hand kolportierte Anekdoten erwiesen (‘an old film employee seems to remember that up to 40 prints of certain pictures were delivered...’) (ibid., 11f), gehört Idestam-Almquist doch bis heute zu den Standardreferenzen der Filmgeschichte.

Als wichtiges Element im Institutionalisierungsprozess des Kinos ist die Filmhistoriographie mitunter weniger ‚frommen‘ Akten individueller Verehrung (Sorlin 1996, 26) überlassen, als es den Anschein haben mag.

102 Der ‚Schwedenfilm‘ ist als poetologischer Entwurf auch deshalb nicht aus gegenwärtiger Perspektive auf Filme der schwedischen Produktion aus den Jahren 1917-1922 zurückzuübersetzen, weil die funktionale Verknüpfung von Narration und Setting heute als Grundoperation allen filmischen Erzählens betrachtet wird, im Kontext der zeitgenössischen Fokussierung auf die ‚Gebärde der Dinge‘ jedoch besondere Aktualität besaß; vgl. Florins (1997) Herausarbeitung signifikanter Stilmerkmale, die einen deutlich anderen Fokus setzt.

Literatur

- Bardèche, Maurice / Brasillach, Robert (1953) *Histoire du cinéma* [1935]. *Nouvelle édition définitive en deux volumes*. Bd. 1. *Le cinéma muet*. [Paris:] André Martel.
- Bordwell, David / Staiger, Janet (1985) Alternative Modes of Film Practice. In: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. Hrsg. v. David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson. London/New York: Routledge, S. 378-385.
- Bordwell, David / Thompson, Kristin (1994) *Film History. An Introduction*. New York/St. Louis/San Francisco: McGraw-Hill.
- Bruns, Karen (1995) *Kinomythen 1920-1945. Die Filmentwürfe der Thea von Harbou*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Cook, David A. (1981) *A History of Narrative Film*. New York/London: W.W. Norton & Company.
- Eisner, Lotte (1979) *Murnau. Mit dem Faksimile des von Murnau beim Drehen verwendeten Originalskripts von Nosferatu* [frz. Orig. 1967]. Frankfurt: Kommunales Kino.
- Eisner, Lotte (1980) *Die dämonische Leinwand* [frz. Orig. 1952]. Frankfurt/Main: Fischer.
- Elsaesser, Thomas (1999) *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin: Vorwerk 8.
- Faulstich, Werner / Korte, Helmut (Hrsg.) (1994) *Fischer Filmgeschichte. Band 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895-1924*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Fell, John L. (1979) *A History of Films*. New York/Chicago/San Francisco: Holt, Rhineheart and Winston.
- Finler, Joel W. (1997) *Silent Cinema. World Cinema Before the Coming of Sound*. London: B.T. Batsford Ltd.
- Florin, Bo (1997) *Den nationella stilen. Studier i den svenska filmens guldålder* [Nationaler Stil. Studien zur Goldenen Zeit des schwedischen Films]. Stockholm: Aura.
- Grodal, Torben (1997) *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. Oxford: Oxford University Press/Clarendon.
- Hardt, Ursula (1996) *From Caligari to California. Eric Pommer's Life in the International Film Wars*. Providence/Oxford: Berghahn Books.
- Hartmann, Britta (1999) Topographische Ordnung und narrative Struktur im klassischen Gangsterfilm. In: *Montage/AV* 8,1, S. 111-133.

- Higson, Andrew / Maltby, Richard (Hrsg.) (1999) „Film Europe“ and „Film America“. Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939. Exeter: University of Exeter Press.
- Huaco, George A. (1965) *The Sociology of Film Art*. New York/London: Basic Books.
- Idestam-Almquist, Bengt (1952) *Classics of the Swedish Cinema – The Stiller and Sjöström Period*. Stockholm: The Swedish Institute / AB Svensk Filmindustri.
- Jacobsen, Wolfgang / Prümm, Karl / Wenz, Benno (Hrsg.) (1991) *Willy Haas. Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920-1933*. Berlin: Edition Hentrich.
- Jacobs, Thomas (1992) Visuelle Traditionen des Bergfilms: Von Fidus zu Friedrich oder Das Ende bürgerlicher Fluchtbewegungen im Faschismus. In: *Film und Kritik* 1,1 (Themenheft *Revisited Der Fall Dr. Fanck*), S. 28-38.
- Kalbus, Oscar (1935) *Vom Werden deutscher Filmkunst. 1. Teil: Der stumme Film*. Altona-Bahrenfeld: Cigaretten-Bilderdienst.
- Kracauer, Siegfried (1995) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [amerik. Orig. 1947]. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Kultermann, Udo (1996) *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*. München/New York: Prestel.
- Kurtz, Rudolf (1923) Film, Filmindustrie und Staat. In: Zehder 1923, S. 91-100.
- Kusters, Paul (1996) New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft. In: *Montage/AV* 5,1 (Themenheft *Filmhistoriographie*), S. 39-60.
- Leonhard, Rudolf (1923) Zur Soziologie des Films. In: Zehder 1923, S. 101-116.
- Manvell, Roger / Fraenkel, Heinrich (1971) *The German Cinema*. London: JM Dent & Sons Limited.
- Marschall, Birgit (1991) *Reisen und Regieren. Die Nordlandfahrten Kaiser Wilhelm II*. Heidelberg: Winter.
- Mitry, Jean (1967) *Histoire du cinéma. Art et industrie I. 1895-1914*. Paris: Éditions Universitaires.
- (1969) *Histoire du cinéma. Art et Industrie. 2 (1915-1925)*. Paris: Éditions universitaires.
- Möller-Naß, Karl Dietmar (1986) *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAkS Publikationen.
- Oertel, Rudolf (1959) *Macht und Magie des Films. Weltgeschichte einer Massensuggestion*. Wien/Stuttgart/Zürich: Europa-Verlag.

- Olimsky, Fritz (1931) *Tendenzen der Filmwirtschaft und deren Auswirkung auf die Filmpresse*. Diss. Berlin.
- Petro, Patrice (1989) *Joyless Streets. Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*. Princeton: Princeton University Press.
- Regel, Helmut (1994) „Der brennende Acker“. Eine Rekonstruktion. In: *Epd Film* Nr. 2, S. 6-7.
- Rentschler, Eric (1992) Hochgebirge und Moderne: Eine Standortbestimmung des Bergfilms. In: *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*. Hrsg. v. Uli Jung & Walter Schatzberg. München/London/New York: Saur, S.195-214.
- Rohde, Eric (1976) *A History of the Cinema. From its Origins to 1970*. London: Penguin.
- Rotha, Paul (1967) *The Film Till Now* [1930]. 4. Aufl. London: Spring Books.
- Sadoul, Georges (1975) *Histoire générale du cinéma. L'art muet 1919-1929. Premier volume: L'après-guerre en Europe*. Paris: Editions Denoël.
- Schmidt, Siegfried J. (1997) Geschichte beobachten. Geschichte und Geschichtswissenschaft aus konstruktivistischer Sicht. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 8,1, S. 19-44.
- Sopocy, Martin (1991) The Circles of Siegfried Kracauer: From Caligari to Hitler Re-examined. In: *Griffithiana* 14,40/42, S. 61-73.
- Sorlin, Pierre (1996) Ist es möglich, eine Geschichte des Kinos zu schreiben? In: *Montage/AV* 5,1 (Themenheft *Filmhistoriographie*), S. 23-38.
- Spiker, Jürgen (1975) *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*. Berlin: Spiess.
- Tannenbaum, Eugen (1923) Der Großfilm. In: *Zehder* 1923, S. 61-72.
- Thompson, Kristin (1996) National or international films? The European debate during the 1920s. In: *Film History* 8,3 (Themenheft *Cinema and Nation II*), S. 281-296.
- Traub, Hans (1943) *Die Ufa. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Filmschaffens. Herausgegeben im Auftrag der Universum-Film Aktiengesellschaft*. Berlin: Ufa-Buchverlag.
- Usai, Paolo Cherchi / Codelli, Lorenzo (1990) Before and after Caligari. In: Dies.: *Before Caligari. German Cinema, 1895-1920/Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920*. Pordenone: Edizioni Biblioteca dell'Immagine, S. 12-28.
- Wedel, Michael (1999) Filmform und Filmformat. Bausteine zu einer Mediengeschichte des frühen deutschen Kinos. In: *KINtop 8 (Themenheft Film und Projektionskunst)*, S. 189-194.

- Wieser, Max (1924) *Der sentimentale Mensch. Gesehen aus der Welt holländischer und deutscher Mystiker des 18. Jahrhundert*. Stuttgart: Perthes.
- Wulff, Hans J. (1999) *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.
- Zehder, Hugo (1923) *Der Film von morgen. Mit sechs Zeichnungen von Marc Kallin*. Berlin-Dresden: Kaemmerer-Verlag.
- Zernack, Julia (1996) Anschauungen vom Norden im deutschen Kaiserreich. In: *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918*. Hrsg. v. Uwe Puschner, Walter Schmitz & Justus H. Ulbricht. München/London/New York: Saur, S. 482-511.
- Zimmerschied, Karl (1922) *Die deutsche Filmindustrie. Ihre Entwicklung, Organisation und Stellung im deutschen Staats- und Wirtschaftsleben*. Stuttgart: Poeschel.
- Zglinicki, Friedrich von (1956) *Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*. Berlin: Rembrandt-Verlag.