



BERLINER BEITRÄGE ZUR SKANDINAVISTIK

**Titel/
title:** »Der ›Valby-Roman‹ – ein dänisches Äquivalent zum ›Hollywood-Roman‹«

**Autor(in)/
author:** Stephan Michael Schröder

In: Stephan Michael Schröder und Vreni Hockenjós (Hg.): *Historisierung und Funktionalisierung. Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900*. Berlin: Nordeuropa-Institut, 2005

ISBN: 3-932406-23-0
978-3-932406-23-2

**Reihe/
series:** Berliner Beiträge zur Skandinavistik Bd. 8

ISSN: 0933-4009

**Seiten/
pages:** 159–184

© Copyright: Nordeuropa-Institut Berlin und Autoren.

© Copyright: Department for Northern European Studies Berlin and authors.

STEPHAN MICHAEL SCHRÖDER:
Der ›Valby-Roman‹ – ein dänisches Äquivalent
zum ›Hollywood-Roman‹

Das Kino hatte in Dänemark nach 1896 schnell das Interesse der Literatur erregt: Autoren wie Sophus Claussen, Johannes V. Jensen, Kai Holberg oder Albert Dam reflektierten in ihren Schriften ästhetisch das früheste nicht-diegetische ›Kino der Attraktionen‹, das noch ungehemmt auf exhibitionistische Schaulust setzte und so von seinen optischen Vorgängermedien wie von seinem typischen Vorführungsort im Schausteller- und Varietémilieu Zeugnis ablegte.¹ Bei aller Gefahr unzulässiger Vereinfachung läßt sich das Interesse dieser ersten, in Dänemark recht intensiven Phase der literarischen Kinorezeption als grundlegend ›epistemologisch‹ charakterisieren: Erforscht wird literarisch vor allem die neuentstandene kognitive Zwielflichtzone, d.h. der (Re-)Präsentationsstatus des Filmbildes in Differenz zur filmexternen Realität, sowie die Einwirkung des Films auf die Organisation des individuellen wie kulturellen Gedächtnisses.

Diese erste Phase der literarischen Auseinandersetzung mit dem Kino dauerte jedoch nur ein gutes Jahrzehnt. Das Kino verlor seinen Novitätscharakter und wurde ab 1904 zunehmend institutionalisiert: Es erhielt eigene, sedentäre Vorführstätten, und in den Filmen selbst wurde Attraktion allmählich durch Narration als hegemoniales Organisationsprinzip ersetzt. Nicht zuletzt die ab 1906 in großem Stil einsetzende eigene dänische Filmproduktion, in der ab 1909 zahlreiche Autoren mitwirkten, dürfte dazu beigetragen haben, daß das Kino viel von seiner literarisch so produktiven ästhetischen und kulturellen Alterität einbüßte: Jetzt konnte es wieder in gängige Diskurse integriert werden und wurde obendrein mitunter selbst ein Teil der eigenen beruflichen Lebenswelt. Dies hatte

1 Zu dem vor allem von Tom Gunning geprägten Begriff des ›Kinos der Attraktionen‹ und den Charakteristika dieses Kinos vgl. die Forschungsübersicht in: Stephan Michael SCHRÖDER: »History Without Diegesis. *The Little Trumpeter* (1909) as an example of a Danish historical film of the early silent film era«. In: Patrick VONDERAU (Hg.): *Film as History/History as Film*. Berlin: Nordeuropa-Institut, 1999 (= Working papers ›Communities‹; 21), 36–40. Zur frühesten Kinorezeption in der dänischen Literatur vgl. Stephan Michael SCHRÖDER: *Weißer Wiedergängerkunst, schwarze Buchstaben. Zur Interaktion von dänischer Literatur und Kino bis 1918*. Berlin: Humboldt-Universität, 2003 (Habil., masch.), 44–251. Separat veröffentlicht wurde aus diesem Abschnitt: »Film som præmoderne medium. Johannes V. Jensens kritik af stumfilmene som ›denne lydløse, hvide Genfærdskunst‹«. In: *Nordica* 16 (1999), 59–77.

die also nur auf den ersten Blick paradoxe Folge, daß ausgerechnet in den Boomjahren des dänischen Films (1909–17), als bis zu knapp 200 Spielfilme pro Jahr produziert wurden, das Kino in der dänischen Literatur nur selten eine Rolle spielte, sieht man von gelegentlichen Erwähnungen von Kinobesuchen und dem sich herausbildenden Genre des Drehbuches ab.

Eine auffällige Ausnahme stellen indes einige (Unterhaltungs-)Romane dar, in denen das Kopenhagener Filmproduktionsmilieu in Valby erkundet wird. Diese heute weitgehend vergessenen² Romane sollen im folgenden als Exemplare des Genres ›Valby-Roman‹ diskutiert werden, das sich in Analogie zum US-amerikanischen ›Hollywood-Roman‹ konstruieren läßt.

Aber mit welcher Berechtigung kann solches (unterhaltungs-)literarisches Schreiben über Filmproduktion überhaupt Gegenstand von Intermedialitätsforschung sein? Denn im Gegensatz zu den Texten der oben skizzierten ersten Phase reflektieren diese Romane ästhetisch nicht das Medium Film, diskutieren z.B. dessen semiotischen Status oder versuchen sich an einer mehr oder weniger manifesten Mimesis von dessen fremdmedialen strukturellen Organisationsprinzipien (›filmisches Schreiben‹), sondern thematisieren die soziale Wirklichkeit der Filmproduktion, ohne allzu großes Interesse an dem ›Produkt selbst‹ an den Tag zu legen.

Wenn hier das Genre des Valby-Romans dennoch *sub specie* Intermedialität untersucht werden soll, so ist dies Ausdruck einer De-Essentialisierung des Mediumbegriffes, die heutige Intermedialitätsforschung charakterisieren sollte. Forschungsprogrammatisch bedeutet dies zunächst die *Historisierung* der angeblich mediumspezifischen Züge, d.h. eine Aufmerksamkeit für deren prinzipiell historisch kontingenten Charakter. Dies bedingt folgerichtig ein konsequentes *Embedding* des Mediums, das also nicht länger als Entität mit Objektstatus gedacht werden kann, sondern als jeweils spezifische performative kulturelle Praxis oder Kommunikationsorganisation.

Die Produktivität eines solchen Ansatzes belegt nicht zuletzt das literarische Schreiben über das neue Medium. Dies war eben nicht nur – und

² Die einzige mir bekannte Erwähnung, nämlich von *Filmens Datter*, findet sich in: Martin ZERLANG: »Gamle minder og nye motiver. Nye genrer 1900–1920«. In: Mette SANDBY (Hg.): *Dansk fotografihistorie*. København: Gyldendal, 2004, 118f.

z.B. in der Phase von ca. 1909 bis 1917 fast gar nicht – eine Reflexion des *Films*, sondern vielmehr immer auch eine Auseinandersetzung mit der kulturellen Praxis des *Kinos*: mit den Filmen wie mit den Modi ihrer Produktion und Rezeption, mit den semiotischen ›Texten‹ wie mit den Diskursen und Institutionen, in denen sie zirkulierten.

Carl Muusmanns *Københavnner-Teatret* (1913):
Die kulturelle Hegemonialität des Theaters

Muusmanns 1913 publizierter Roman *Københavnner-Teatret* [*Das Kopenhagener-Theater*],³ dessen Handlung in der Kopenhagener Theaterszene angesiedelt ist, konnte kaum umhin, auf das Kino in dessen dänischem Boomjahr einzugehen, zumal es sich laut Untertitel um einen ›Gegenwartsroman‹ handelt. Die recht verzweigte Handlung läßt sich für diese Analyse auf den Hauptstrang verkürzen: Hjalmar Brænding will unbedingt Schauspieler werden und ist zugleich in die Bäckermeistertochter Ellen Kraft verliebt. Sein sich schließlich einstellender Erfolg auf der Bühne vereitelt jedoch zunächst das Erreichen seines zweiten Ziels, denn der Bäckermeister will keinesfalls, daß seine Tochter einen Schauspieler heiratet, und sorgt dafür, daß die beiden getrennt werden. Nach einigen Irrungen und Wirrungen kommen die beiden natürlich doch noch zusammen, und Brænding kann zugleich das im Titel genannte Københavner-Teater übernehmen. Das hierfür notwendige Kapital hat er sich durch Mitarbeit bei Maske-Mortensens Filmfirma *Københavnner-Filmen* erworben, nachdem er wegen der Übernahme des Københavner-Teater durch ihm feindlich gesonnene Personen vorübergehend dort nicht mehr auf der Bühne stand.

Brændings ausführlich geschildertes Kino-Intermezzo macht den Leser in Form eines dialogischen Lehrgespräches zwischen der Hauptfigur und dem Filmfirmadirektor Maske-Mortensen einleitend sowohl mit dem Film als auch mit der Kinoproduktion bekannt. So erfahren Brænding und damit auch die Leser über die Funktionsweise des Nachbildeffektes: »Naar man trækker [...] en Film hurtig gennem et Lysapparat, saa kan man se Folk bevæge sig akkurat som de gaar og staar« [*Wenn man einen Film schnell durch einen Lichtapparat zieht, dann kann man Leute*

³ Carl MUUSMANN: *Københavnner-Teatret. Nutidsroman*. København: Jespersen, 1913; im folgenden zitiert unter Angabe der Seitenzahl im Haupttext.

sich bewegen sehen, gerade wie sie gehen und stehen«].⁴ (245) Und auch die Quintessenz des Kinos wird mitgeteilt: »lange, lange Bændler med den ene lille Situation ved Siden af den anden« [»lange, lange Bändchen mit der einen kleinen Situation neben der anderen«] (ebd.).

Anschließend wird ein fiktiver Abriß der Filmproduktionsgeschichte entworfen, in die Ereignisse der dänischen Filmgeschichte leicht verfremdet, aber wiedererkennbar eingehen: die Herkunft des Kinos aus dem Vergnügungsparkmilieu (ebd.); die bizarren Dreharbeiten zu dem frühen dänischen Erfolgs- und Skandalfilm *Løvejagten* [*Die Löwenjagd*] (1907) auf der Insel Elleore, wo im Roman die ersten Studios der fiktiven, aber der *Nordisk Filmskompagnie* nachgebildeten Filmfirma *Københavnner-Filmen* liegen (248, 250ff); die Etablierung der Studios in dem Kopenhagener Vorort Valby, wo die *Nordisk* ihre Filme produzierte; der Übergang zu vermeintlich das Kino kulturell nobilitierenden Literaturverfilmungen, wobei Dumas' *La dame aux camélias* (275; von der *Nordisk* faktisch 1907 als *Kameliadamen* adaptiert) explizit genannt wird; die Mode der Sensationsfilme mit z.B. Schlangen (253ff)⁵ etc. Außerdem trifft man in dem Kinoabschnitt des Romans auf zwei gerne kolportierte Wandermymen zum frühen Kino: zum einen, daß Kameramänner selbst bei Szenen, in denen Darsteller in Lebensgefahr geraten, unverdrossen weiterdrehen (255), und zum anderen, daß Kinovorstellungen öffentlichkeitsscheue Aktivitäten ans Licht bringen, was im Roman zur Enttarnung eines vermeintlichen Grafen als russischen Verschwörer auf der Leinwand führt (261ff).⁶ Alles in allem läßt sich der Roman als eine Bricolage aus populären kulturellen Lexemen des dänischen Kinos lesen.

Die Kino-Episode Brændings ist in der Gesamtkonzeption des Romans deutlich dem Ziel untergeordnet, der Figur die Möglichkeit zu verschaffen, ins Theaterleben zurückzukehren. Keine Progression vom Theater zum Kino wird also geschildert, sondern die Erzählung folgt eher dem Strukturmodell des dänischen Bildungsromans, das in der Forschung

4 Die Übersetzungen aus dem Dänischen stammen von mir, SMS.

5 Die Schlange verweist auf das Logo der dänischen Filmproduktionsfirma *Det Skandinavisk-Russiske Handelshus* (bzw. später *Filmfabriken Danmark*). Vgl. hierzu Jan NIELSEN: *A/S Filmfabriken Danmark. SRH/Filmfabriken Danmarks historie og produktion*. København: Multivers, 2003, 245.

6 Vgl. zu dieser *témoignage*-Funktion: Stephen BOTTOMORE: »Reflets du cinéma dans la fiction littéraire française«. In: *Archives (Institut Jean Vigo – cinémathèque de Toulouse)* 61/62, April-Mai 1995, 12–20.

nach den drei Teilen von Meir Aron Goldschmidts Roman *Hjemløs* (1853–57) verallgemeinernd beschrieben wird: vom Theater (›hjemme‹/›zuhause‹) in die Fremde, hier: die Filmproduktion (›hjemløs‹/›heimatlos‹), gefolgt von der Rückkehr in die Theaterheimat (›hjem‹/›nach Hause‹). Diese A-B-A'-Struktur wird nicht zuletzt auch durch die Eigennamen des Theaters bzw. der Filmfirma markiert, die sich als ›København-Teater‹ und *København-Filmen* schon nominell entsprechen. Mit dieser Struktur geht eine Absolutsetzung des Theaters als erstrebenswertes Ziel einher, während dem Kino allein eine dienende Funktion in bezug auf die hegemonialkulturelle Institution Theater zugewiesen wird: Erzählerisch darf es so nur als Notbehelf fungieren, der Brænding aus seiner zwischenzeitig verfahrenen Situation befreit, als er meint, von Ellen nicht mehr geliebt zu werden und zudem ohne Engagement ist.

Die Hegemonialität des Theaters im Text ist in gewisser Weise intertextuell bedingt, steht der Roman doch in der Tradition einer langen Reihe von Romanen, in denen Carl Muusmann (1863–1936) immer wieder seine Berufserfahrungen als Theater-, Zirkus- und Varietéjournalist zu Unterhaltungsromanen verarbeitet hatte, die im Kopenhagener Artisten- und Theatermilieu angesiedelt waren.⁷ *København-Teatret* bezeugt insofern zunächst einmal, daß das Kino um 1913 in diese – aktoriell definierten – ›alten‹ Milieus eingedrungen war, ebenso wie Muusmann durch seine journalistische Tätigkeit zwangsweise mit dem Kino in Kontakt gekommen war, was sich sowohl in seiner belletristischen Reflexion des Kinos wie auch in seiner Teilnahme an der dänischen Kinodebatte 1913⁸ niederschlug.

7 Über die Beziehung zwischen seiner journalistischen und seiner literarischen Tätigkeit schrieb Muusmann 1919: »Min *Forfattervirksomhed* er vokset logisk ud af mit journalistiske Arbejde, idet Artiklerne har gjort Krav paa at faa en mere udvidet og blivende Form. Langsomt har de først udviklet sig til Skitser, videre til Fortællinger og tilsidst til Romaner, ofte omfangsrige Romaner«. [»Meine *Autorentätigkeit* ist logisch aus meiner journalistischen Arbeit herausgewachsen, weil die Artikel danach verlangt haben, eine erweiterte und beständigere Form zu erhalten. Langsam haben sie sich erst zu Skizzen entwickelt, dann zu Erzählungen und schließlich zu Romanen, häufig umfangreichen Romanen.«.] Eintrag zu Carl Muusmann. In: *Dansk Forfatterforening 1894–1919*. København/Kristiania: Gyldendal, 1919, 237.

8 Muusmann hielt Anfang März 1913 den Einleitungsvortrag beim Diskussionsabend der Studenterforening (Studentenvereinigung) über das Kino und beteiligte sich auch an der Diskussion während des Themenabends über das Kino, den die dänischen Autorenorganisationen Dansk Forfatterforening (Dänische Autorenvereinigung) und Danske

Diese Tradition des Muusmannschen Artistenromans mit seiner Thematisierung zahlreicher populärkultureller Milieus ist aber zugleich eine mögliche Erklärung dafür, warum das Kino in dem Roman trotz allem so erstaunlich positiv geschildert wird. Muusmanns hegemonialkulturelles Ideal mag das Theater sein, aber es ist nicht das Theater der repräsentativen oder bürgerlichen Öffentlichkeit, sondern Theater im Verband einer keinesfalls pejorativ reflektierten urbanen Unterhaltungskultur,⁹ in die *Københavnner-Teatret* sich selbst autoreflexiv und das Kino thematisch-narrativ einschreibt. Besonders auffällig ist diese positive Schilderung des Kinos in bezug auf die Darstellung von Maske-Mortensen, der einzigen leicht zu dechiffrierenden Schlüsselfigur. Daß beide Namen dieser Figur mit demselben Buchstaben beginnen, verweist auf den Gründer und (General-)Direktor der *Nordisk*, Ole Olsen (1865–1943). Mit diesem teilt Maske-Mortensen nicht nur die Karriere vom Tivoli-Betreiber zum Direktor einer eigenen Filmfirma, sondern auch die charakteristische Eigenschaft, Fremdwörter verkehrt zu benutzen bzw. auszusprechen:¹⁰ Daß Olsen Fremdwörter lieber hatte als diese ihn, wie der Schauspieler Olaf Fønss es spöttisch formulierte,¹¹ war ein beliebter Topos, um Olsens ›Kulturlosigkeit‹ zu belegen. In *Københavnner-Teatret* wird die Olsen-Figur zwar ebenfalls als ungebildet eingeführt, gleichzeitig aber hervorgehoben, daß Maske-Mortensen ernsthaft an Bildung interessiert ist, aber wegen seiner sozialen Herkunft leider keine Bildungschancen hatte. Tatsächlich macht er im Verlauf der Handlung auch Bildungsfortschritte.¹² Gleichzeitig wird Maske-Mortensen als pädagogischer Reformier und als grundehrlicher Mensch dargestellt, der Brændings Filmmitarbeit großzügig honoriert – wobei Großzügigkeit ansonsten wahrhaftig nicht als eine Eigenschaft überliefert ist, die dem Geschäftsmann Ole Olsen irgendwie zu eigen war.

Dramatikeres Forbund (Verband der dänischen Dramatiker) ebenfalls im März 1913 abhielten. – Zur dänischen Kinodebatte siehe auch Fußnote 13.

9 Vgl. hierzu seine zahlreichen Schriften über die Kopenhagener Vergnügungskultur wie »Før Filmen florerede«. In: *Danmark. Illustreret Almanak* 1914, 33–38; »Udendørs Forlystelser (Tivoli, Cirkus, Udstillinger, Panoptikon, Panorama og andre Forlystelser)«. In: Julius CLAUSEN u. Torben KROGH (Hg.): *Danmark i Fest og Glæde*. Bd. 5: *Tiden 1870–1914*. København: Chr. Erichsen, 1935, 121–191; *Halvfemsernes glade København. Erindringer og Oplevelser*. København: Danmark, 1939 [1921.].

10 Vgl. z.B. MUUSMANN: *Københavnner-Teatret*, 245: »arkurat« (statt »akkurat«); oder 246: »Prinsip« (statt »Princip«), »Bomong« (statt »Bonmot«).

11 Olaf FØNSS: *Films-Erindringer gennem 20 Aar*. København: Nutid, 64.

12 So lernt Maske-Mortensen z.B., Fremdwörter richtig zu gebrauchen. (274)

Der Gesamteindruck, den *København-Teatret* von der Filmindustrie vermittelt, paßt zum Tenor der dänischen Filmdebatte 1913:¹³ Das Kino wird dem Theater nachgeordnet, aber zugleich wird die künstlerische Entwicklungsfähigkeit des Kinos unterstrichen. Speziell die Darstellung der Ole-Olsen-Figur Maske-Mortensen überschreitet an manchen Stellen die Grenze zur Schmeichelei, was in aktorieller Perspektivierung vielleicht dadurch zu erklären ist, daß Muusmann seit 1910 der *Nordisk* Drehbücher angeboten¹⁴ und im März 1913 der *Nordisk* das Verfilmungsrecht für zahlreiche seiner Artistenromane gegen den stolzen Betrag von tausend Kronen verkauft hatte¹⁵. Wer in dänischen Unterhaltungsromanen bis 1918 über die Filmindustrie schrieb, war immer auch – zumindest vorübergehend – Drehbuchautor für diese Filmindustrie. Diese ökonomische Dependenz, wie sie charakteristisch für die dänische Situation ist, wo so viele (nicht nur Unterhaltungs-)Autoren mit der Filmindustrie zumindest zeitweise zusammenarbeiteten, schränkte kritische Perspektiven ein – machte sie aber nicht unmöglich, wie Muusmanns nächster Roman zeigt.

Carl Muusmanns *Filmens Datter* (1914): Vom Verlust der Identität in der spekulationskapitalistischen Filmindustrie

In *København-Teatret* hält die Filmproduktion Einzug in Muusmanns Genre des Artisten- und Theaterromans, das rein thematisch konstituiert war und daher in dem Augenblick das Kino miteinbeziehen mußte, in dem es wichtiger oder zumindest ästhetisch interessanter Teil des beschriebenen zeitgenössischen ›Wirklichkeits‹-Ausschnittes wurde. Den absehbaren Schritt, die Beteiligung an der Filmproduktion nicht nur als Durchgangsstadium zum Theater, sondern in ihren eigenen Rechten zu thematisieren, vollzog Muusmann 1914 mit dem Roman *Filmens Datter*

¹³ S. zur dänischen Kinodebatte: SCHRÖDER: *Weißer Wiedergängerkunst, schwarze Buchstaben*, 678–779; Ib MONTY: »Den tidligste danske filmdebat«. In: *Kosmorama* 38 (1958), 34–38; Lene NORDIN: »Flere fandens mælkebøtter end roser. Kritikken af dansk film i pressen i tre historiske rids«. In: *Sekvens 1985: filmvidenskabelig årbog*. Hg. v. Kaare SCHMIDT u. Christian ALSTED. København: Københavns universitet, Institut for filmvidenskab, 1985, 5–55.

¹⁴ Vgl. Dansk filminstitut (DFI), *Nordisk Film-Samling*, *Nordisk Brevkopibog* XIII:67.

¹⁵ Vgl. den entsprechenden Autorenvertrag im DFI, *Nordisk Film-Samling*, VIII, 17: Forfatterkontrakt 399.

[*Die Tochter des Films*], der diesmal den Untertitel ›Artistroman‹ trägt.¹⁶ ›Nutidsroman‹ [=›Gegenwartsroman‹] wäre allerdings auch hier eine passende Bezeichnung gewesen, denn die Handlung des Mitte November erschienenen¹⁷ Romans erstreckt sich, datiert durch die Erwähnung des Weltkriegsausbruches sowie der Bombardierung von Antwerpen im September, bis in den Herbst 1914.

Filmens Datter schildert das Schicksal der verwaisten Rose Orlandi, die mit ihrem Großvater und dessem ambulanten Puppentheater über die Jahrmärkte zieht. Als das Puppentheater bei einem Brand vernichtet wird, macht der verzweifelte Großvater die Bekanntschaft eines Clowns, der sich Mr. Watson nennt und beim Film als Stuntman arbeitet. In einem Artistencafé wird Rose von einem Agenten für eine Filmaufnahme engagiert und erlangt in Verfilmungen von H.C.-Andersen-Märchen schnell so einen Erfolg, daß sie für sich und den Großvater durch ihre Arbeit bei der *Zootropen*¹⁸ das Auskommen sichert. Nach dem Tod des Großvaters nimmt Mr. Watson Rose an Kindes statt an. Doch Mr. Watson entpuppt sich als Alkoholiker, der mit Roses Einnahmen seinen Lebenswandel finanziert und sie im Rausch schlägt. Als dies von der Umgebung bemerkt wird, kommt Mr. Watson wegen Kindesmißhandlung vor Gericht und wird nicht zuletzt aufgrund von Roses Aussage zu einer Gefängnisstrafe verurteilt. Das Mädchen kommt in die Obhut der Nachbarin Madame Svendsen, mit deren Sohn Knud es eine innige Freundschaft verbindet. Die ökonomischen Verhältnisse verschlechtern sich indes für Rose und damit auch für ihre Pflegefamilie, als die Filmfirma, bei der sie gearbeitet hat, Pleite macht und der Direktor sich erschießt. In dieser Situation akzeptiert Madame Svendsen widerstrebend das Angebot einer US-amerikanischen Millionärin an, Rose zu sich zu nehmen. Die Millionärin, die etwas unmotiviert nördlich von Kopenhagen in einer der feinen

¹⁶ Carl MUUSMANN: *Filmens Datter. Artistroman*. København: Jespersen, 1914. Im folgenden zitiert unter Angabe der Seitenzahl im Haupttext.

¹⁷ Vgl. die Nennung des Romans als Neuerscheinung in: »Dansk Bogfortegnelse fra den 12.–18.11.1914«. In: *Nordisk Boghandlertidende* 48 (1914:46), 19.11.1914, 359.

¹⁸ Ein weiteres Mal eine der *Nordisk* nachmodellerte Filmfirma; zumindest trifft die topographische Lage, wie sie auf Seite 32 geschildert wird, auf die Studios der *Nordisk* in Valby zu. Nach dem Konkurs der *Zootropen* werden im Roman Reste der Firma als *Globus* neugegründet. Die *Globus* ist dann nach Kriegsausbruch 1914 die einzige Filmfirma, die noch auf halber Kraft weiterarbeitet (199) – auch dies ein leicht zu decodierender Hinweis auf die *Nordisk*, in deren Logo ein Eisbär auf einem Globus steht (s. Abb. 3 auf S. 180).

Vorstädte wohnt, sieht in Rose das Ebenbild ihrer Tochter, die bei dem Untergang eines Luxusdampfers im Nordatlantik ums Leben gekommen ist (der Roman erschien zwei Jahre nach dem Untergang der *Titanic*). Nach einiger Zeit darf Rose den Kontakt zu Knud wieder aufnehmen, der aus Trauer über die Trennung von Rose versucht hatte, Selbstmord zu begehen. Während eines Ausfluges erkennen Knud und Rose den aus dem Zuchthaus entkommenen Mr. Watson im Vergnügungspark Bakken wieder, wo er untergetaucht ist und als Türsteher eines Kinos (!) arbeitet, und sorgen dafür, daß Mr. Watson wieder verhaftet wird. Mr. Watsons Haß auf die kleine Rose steigert sich durch diese Episode ins Unermeßliche, und nach seiner Entlassung versucht er, Rose zu ermorden, was Knud jedoch verhindern kann. Als die Millionärin stirbt, setzt sie Rose als Universalerbin ein, und auch für Knud wird mit einem Legat gesorgt.

Filmens Datter ist ein schablonenhafter, H.C.-Andersen-Motive trivialisierender und hastig heruntergeschriebener Unterhaltungsroman, in dem es einer Hauptperson im Textverlauf schon einmal passieren kann, ihren Namen zu wechseln.¹⁹ Interessant ist der Roman jedoch durch seine intermediale Relation zum Kino. Wie *Københavnner-Teatret* enthält auch dieser Text didaktische Passagen, z.T. wieder in Lehrgesprächsform, in denen der Leser seinen Wissensdurst stillen kann und so z.B. Informationen über die Geschichte des Films (21ff) erhält, aber auch, wie es z.B. in einem Kopenhagener Artistencafé (24ff) zugeht oder wie ein Filmstudio aussieht (68f). Wichtiger sind indes die Akzentverschiebungen gegenüber der Darstellung des Films bzw. des Kinos in *Københavnner-Teatret* 1913: Wo die Darstellung in *Københavnner-Teatret* noch der Formel ›Entwicklungsmöglichkeit durch Unterordnung‹ folgte, ist das Kino ein Jahr später zu einer Bedrohung geworden.

Eingeführt wird das Kino in die Handlung als »den nye, mægtige Fjende, som han [= Großvater Orlandi mit seinem Puppentheater] traf overalt, og som truede med helt at knuse ham: Biografen!« [»der neue, mächtige Feind, auf den er [= Großvater Orlandi mit seinem Puppentheater] überall traf und der damit drohte, ihn ganz zu erdrücken: Das Kino!«]. (6) Die neue kulturelle Praxis bedroht die Existenz des Puppenspielers und der Enkelin, und das große Feuer, das sein Theater schließ-

19 Der eigentliche Name von Mr. Watson sei ›Theodor Schmidt‹ (20), heißt es am Anfang des Romans, doch gegen Mitte des Romans ist er plötzlich zu ›Theodor Schultz‹ (152, vgl. auch 230) mutiert.

lich vernichtet, wird entsprechend in Analogie zu einer Filmvorführung geschildert: »Det rødgule Brandskær faldt nu ned gennem den mørke Gade som en skarp Straale fra en Projektør« [»Der rotgelbe Feuerschein fiel nun in die dunkle Straße wie der scharfe Strahl eines Projektors«]. (10) Zwar findet Rose anschließend ihr Auskommen beim Film, aber schon die Schilderung der »Filmbörse« läßt keinen Zweifel an den Prinzipien dieser Branche:

Rundt om afsluttedes større og mindre Forretninger med Agenterne, som bevægede sig ned gennem Lokalet, medens de mønstrede de Tilstedeværende som Opkøberne paa et Slavemarked. Og om et saadant kunde Filmsbørsen ogsaa i visse Maader minde, selv om man bød sig frivilligt til Salg.

[Ringsherum wurden größere und kleinere Geschäfte mit den Agenten abgeschlossen, die sich hinunter durch das Lokal bewegten, während sie die Anwesenden wie die Aufkäufer auf einem Sklavenmarkt musterten. Und an einen solchen konnte die Filmbörse auch in gewisser Weise erinnern, selbst wenn man sich freiwillig zum Verkauf anbot.] (28)

Die Filmindustrie erweist sich für Rose und ihren Großvater als deströs: Der Großvater stirbt an einer Lungenentzündung, die er sich bei herbstlichen Dreharbeiten zugezogen hatte (43), und Rose erblindet fast bei den Dreharbeiten zu *Barnehjertet* [*Das Kinderherz*] durch das grelle Projektorenlicht (87). Selbst ihr Erfolg beim Film ist zweischneidig: Einerseits vermag sie so ihren Großvater ökonomisch zu unterstützen und erlebt in Notsituationen die Solidarität der anderen Filmschauspieler, die sie feierlich als »Filmens Datter« adoptieren wollen (71); andererseits ist sie aber auch nur aufgrund dieses Erfolges ein attraktives Opfer für den schmarotzenden Mr. Watson. Nach Watsons Verhaftung und Verurteilung wird dessen Ausbeutung als repräsentativ für die Funktionsweise der Filmproduktion an sich dargestellt. So wird gerade Roses desolante Verfassung, die ihrer Sorge um Mr. Watsons mögliche Rachepläne entspringt, für die Filmproduktion von *Barnehjertet* ausgenützt:

Rose kom til at se daarligere og daarligere ud, men Sceneinstruktøren ude paa Filmen syntes slet ikke at være ked af det. Han var jo nok et Menneske, der havde ondt af Barnet, men paa den anden Side var han ogsaa optaget af sin Kunst, og det var vidunderlige Billeder, der i disse Dage blev optagne. Netop saaledes skulde Figuren i den store Film være. Der var formelig Poesi og Natur over den Fremstilling. Det var ikke Komædie, det var Virkelighed, der kunde faa en til at græde af Rørelse og Medfølelse. »Barnehjertet« vilde med Rose i Hovedrollen blive en Verdenssucces af Rang, naar den blev færdig.

[Rose sah immer schlechter und schlechter aus, aber der Regisseur im Studio schien sich nichts daraus zu machen. Er war ja gewiß ein Mensch, dem das Kind leid tat, aber andererseits war er auch von seiner Kunst in Anspruch genommen, und es waren wunderbare Bilder, die in diesen Tagen aufgenommen wurden. Genau so sollte die Figur in dem großen Film sein. Die Darstellung atmete förmlich Poesie und Natur. Das war keine Komödie, das war Wirklichkeit, die einen vor Rührung und aus Mitgefühl zum Weinen bringen konnte. Der Film »Das Kinderherz« würde mit Rose in der Hauptrolle nach seiner Fertigstellung ein Welterfolg von Rang werden.] (83)

An Roses Gefühlen ist man zynischerweise nur insofern interessiert, als sie in den Dienst der Filmproduktion zu stellen und damit zu instrumentalisieren sind. Wie zentral Roses Mißbrauch bei der Filmproduktion für die Handlung ist, macht der Umstand deutlich, daß der Film *Barnehjertet* als Überleitung zur zweiten Hälfte des Romans fungiert. Denn die Funktionalisierung durch den Film, bei der die Spuren der Mißhandlung durch einen ehemaligen Filmschaffenden festgehalten werden, liefert sie unmittelbar der nächsten Instrumentalisierung aus: Die amerikanische Millionärin erblickt bei einer Filmvorführung in Kopenhagen in dem kleinen Mädchen das Ebenbild ihrer Tochter Mary und beschließt, Rose zu sich zu nehmen, um sie in die Rolle der verstorbenen Tochter zu drängen, d.h. Rose soll ihre Identität aufgeben, indem sie sich jetzt z.B. ›Mary‹ rufen läßt. (112)

Die Millionärin erweist sich indes glücklicherweise als einsichtige und verständnisvolle Pflegemutter, und so kann der Roman ohne weitere Ausflüge ins Filmproduktionsmilieu seinem Happy-End entgegensteuern. In der letzten Szene des Romans, als Rose und Knud vom Begräbnis der Millionärin kommen, wird das Kino ein letztes Mal thematisiert. Einer der Kameramänner ihrer alten Filmfirma will Rose paparazzihaft aufnehmen:

Men Rose drejede hurtigt Hovedet bort. Denne Optagelse paa dette Sted og i denne Situation saarede hendes Følelser, der helt var optagne af Mindet om den Afdøde.

Rose var for bestandig ophørt med at være Filmens Datter.

[Aber Rose drehte schnell den Kopf weg. Diese Aufnahme an dieser Stelle und in dieser Situation verletzte ihre Gefühle, die ganz von dem Gedenken an die Verstorbene in Anspruch genommen waren.

Rose hatte endgültig aufgehört, die Tochter des Films zu sein.] (231)

Wieder sollen Roses Gefühle zugunsten der Filmproduktion instrumentalisiert und damit mißachtet werden, doch diesmal entzieht sie sich dem Produktionsprinzip und versagt sich ihrer alten Identität als ›Tochter des

Films«. *Filmens Datter* wird so zu einem Text, in dem zwar Kino und Filmproduktion das erste Mal im dänischen Unterhaltungsroman im Mittelpunkt der Narration stehen und zudem ohne expliziten Rekurs auf ein kulturelles Primat des Theaters dargestellt, zugleich aber auch so vehement kritisiert werden, daß als Fazit dem Film der Rücken zugekehrt wird, wenn Rose sich in der Schlußszene vom Kameramann abwendet.

Da es sich sowohl bei *København-Teatret* als auch bei *Filmens Datter* um aktualitätsbezogene Unterhaltungsromane handelt, zu deren Merkmalen neben einer schematischen Handlung und Personenzeichnung die unkomplizierte Wiedererkennbarkeit des geschilderten Milieus gehört, lassen sich die Differenzen in der Darstellung des Kinos bzw. der Filmproduktion zwischen den beiden Romanen am besten als Reflex der Entwicklungen in der Filmindustrie zwischen 1913 und Ende 1914 erklären: Während die Situation 1913 durch die in der Kinodebatte immer wieder geäußerte Hoffnung auf kulturelle Nobilitierung des Kinos geprägt war, fand das Kino ab Ende desselben Jahres seinen Weg in die Schlagzeilen der Zeitungen vor allem immer dann, wenn wieder eine der mit Spekulationskapital gerade zahlreich neugegründeten Firmen Konkurs anmelden mußte (wie dies ja auch mit der *Zootropen* in *Filmens Datter* passiert). Gleichzeitig führte der Publikumserfolg des Kinos zunehmend dazu, daß andere populäre Vergnügungen auskonkurriert wurden. Dieses (internationalisierende) *mainstreaming* der Vergnügungskultur hatte Muusmann nicht nur in *Filmens Datter* anhand der Figur des Großvater Orlandi mit dessen Puppentheater gestaltet, sondern ebenfalls in einem Aufsatz Ende 1913 beklagt:

De sorte, rullende Billeder paa det hvide Lærred har fortrængt alle de gamle Smaaforlystelser af forskellig Art og derigennem gjort Folkelivet i Hovedstaden mere graat i Vævningen, der tidligere havde al Slags broget Islæt.

For en Menneskealder siden var København paa Ydersiden langt morsommere for den umiddelbare Iagttagelse end nu, da det er fyldt med allehaande bloddryppende eller sentimentale Reklameplakater, der tilrods for de skrigen-de Farver dog virker ensformigt, fordi de alle er lavede over den samme internationale Læst.

[Die schwarzen, dahinrollenden Bilder auf der weißen Leinwand haben all die alten kleineren Vergnügungen verschiedener Art verdrängt und dadurch das Volksleben in der Hauptstadt grauer im Gewebe gemacht, das früher allerlei bunte Schußfäden²⁰ aufwies.

²⁰ Muusmann spielt hier mit der wörtlichen und der übertragenen Bedeutung von ›islæt‹, das auch mit ›Einschlag‹ übersetzt werden kann.

Vor einem Menschenalter war Kopenhagen äußerlich für den unmittelbaren Beobachter eine weit vergnüglichere Stadt als jetzt, wo es mit allerlei blutriefenden oder sentimental-reklamaplakaten gefüllt ist, die trotz ihrer schreienden Farben doch einförmig wirken, weil sie alle über den gleichen internationalen Leisten geschlagen sind.]²¹

Das Genre des ›Valby-Romans‹

Wäre *Filmens Datter* kein dänischer Roman und spielte statt in Valby in Hollywood, wäre der Text eines der frühesten Beispiele für das Genre des sog. Hollywood-Romans.²² Carolyn See, die das Genre 1963 wissenschaftlich begründete, definiert es so:

The genre is here defined as an extended work of fiction set in Hollywood which includes at least one major character or several minor ones working in show business, or as any novel of the American film industry on location so long as the action of the book focuses on motion-picture making and the lives of motion-picture people.²³

Bei Nancy Brooker-Bowers, die 1985 eine umfangreiche Bibliographie zum Hollywood-Roman mit 694 Titeln für die Jahre 1912–82 vorgelegt hat,²⁴ erfährt die Definition des Genres eine Akzentverschiebung, indem das ursprünglich konstitutive thematisch-motivische Kriterium durch ein regionalistisches ergänzt wird:²⁵ »an American regional fictional genre that fea-

21 MUUSMANN: »Før Filmen florerede«, 33.

22 Für einen Forschungsbericht zum Hollywood-Roman s. Eckhard GRABE: *Cinematologie und Poetologie: Kunstbetrachtung im Hollywood-Roman*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1992 (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; 91), 3ff.

23 Carolyn SEE: *The Hollywood Novel: An Historical and Critical Study*. UCLA-dissertation 1963, unveröffentlicht, deshalb hier zit. nach: GRABE: *Cinematologie und Poetologie*, 7.

24 Nancy BROOKER-BOWERS: *The Hollywood Novel and other Novels about Film, 1912–1982. An Annotated Bibliography*. New York/London: Garland, 1985. Jan Olsson hat darauf hingewiesen, daß Brooker-Bowers' Bibliographie sowohl in bezug auf erschienene Texte in Buchform (423) als auch in Feuilletonform (426) unvollständig ist. (Jan OLSSON: »I filmromanens begynnelse«. In: Bert OLSSON, ders. u. Hans LUND (Hg.): *I musernas sällskap. Konstater och deras relationer*. Höganäs: Wiken, 1992, 419–441.) Olsson vermittelt in seinem Aufsatz einleitend auch einen kurzen Überblick über das Forschungsfeld und analysiert die US-amerikanischen Serien-Filmromane für Jugendliche aus dem sog. Stratemeyer-Syndikat.

25 S. auch GRABE: *Cinematologie und Poetologie*, 5f.

tures characters who work in the film industry either in Hollywood or with a Hollywood production company on location«. ²⁶

In Analogie zum in der Forschung eingeführten Hollywood-Roman läßt sich in Hinblick auf die dänische Literatur der Stummfilmzeit ein allerdings nur wenige Werke umfassendes Genre konstruieren, in dem Erlebnisse in der dänischen Filmindustrie thematisiert werden und das nach dem Studioort der *Nordisk*, die *pars pro toto* für die ganze dänische Filmindustrie steht, ›Valby-Roman‹ heißen könnte. Verglichen mit dem US-amerikanischen Hollywood-Roman oder auch mit entsprechenden deutschsprachigen Titeln²⁷ sind Muusmanns Romane *København-Teatret* und *Filmens Datter* ausgesprochen frühe Werke, was mit der vergleichsweise schnellen Einbindung etablierter Autoren in die dänische Filmproduktion zu erklären ist.

Diese frühe Einbindung ist zweifellos auch der Grund für zwei auffällige Merkmale des Valby-Romans. Zum einen sind die Romane häufig doppelt adressiert: Sie richten sich neben dem ›gewöhnlichen‹ breiten Publikum eines Unterhaltungsromans auch implizit an Filmindustrie-Insider, von denen es in Dänemark wegen der Größe der einheimischen Filmindustrie viele gab. Ein Roman wie *København-Teatret* mit seiner Bricolage aus Lexemen der dänischen Filmproduktion fordert vom Leser idealiter die Kompetenz, alle Schlüsselemente sowohl in bezug auf Übereinstimmung wie Differenz zwischen literarischem und historischem ›Text‹ heteroreferentiell zu decodieren. Zum anderen ist für den Valby-Roman die enge kulturindustrielle Verknüpfung mit dem Film typisch, die sich dergestalt äußert, daß der Roman mit dem Film durch synerge-

26 BROOKER-BOWERS: *The Hollywood Novel*, ix. Dieser regionalistischen Komponente ist auch geschuldet, daß Brooker-Bowers' frühestes Beispiel in ihrer Bibliographie von 1912 stammt, der erste ›richtige‹ Hollywood-Roman angeblich aber erst 1916 erscheint, denn erst in diesen Jahren zog die US-amerikanische Filmindustrie von der Ostküste, wo sie ursprünglich angesiedelt war, nach Kalifornien. (Ebd., 4.)

27 Auch im deutschsprachigen Raum hat es zahlreiche Romane und Erzählungen gegeben, die im Filmmilieu spielen. Eine Auswahl von deutschsprachigen Titeln »aus der Filmwelt« bieten die 131 bibliographischen Aufnahmen in Hans TRAUB u. Hanns Wilhelm LAVIES: *Das deutsche Filmschrifttum*. Leipzig: Hiersemann, 1940, 225–229, von denen allerdings nur acht den Zeitraum bis 1918 betreffen und die frühesten wiederum auf 1913 zu datieren sind. Übrigens ist einer der ersten deutschen Filmromane von 1913 dankenswerterweise unlängst neu aufgelegt worden: Arnold HÖLLRIEGEL: *Die Films der Prinzessin Fantoche*. Hg. v. Michael GRISKA. Berlin: AvivA, 2003 (= AvivA-Filmromane).

tische Reklame und z.T. auch durch Medienwechsel eng korreliert ist, wie *Filmens Datter* demonstriert.

Kulturindustrielle Vermarktung und Medienwechsel

Pris 2 Kroner

FILMENS DATTER

Carl Muusmann er Specialist paa Artistomraadet, og han samlede Artistromaner er i Aar udsendt i et Kæmpeoplæg paa 55.000 Eksempl. Samtidig har han skrevet en ny Roman i samme Genre:

Original-Udstyr

FILMENS DATTER.

250 Sider

Det er en paa samme Tid rørende og spændende Fortælling om ›Den lille Rose‹, der filmede i ›Barnehjertet‹, saa at hun fik hele Verden til at græde.

Pris 2 Kroner

FILMENS DATTER

faas i alle Boglader.

E. JESPERSENS FORLAG.

Pris 2 Kroner

Abb. 1: Werbung für *Filmens Datter* im Branchenblatt *Filmen*²⁸

Filmens Datter ist für dieses letztere Genremerkmal ein illustratives Beispiel. Der Roman wurde im Branchenblatt *Filmen*, über das man angesichts des Romanthemas offensichtlich ein interessiertes Publikum zu erreichen meinte, unmittelbar nach seinem Erscheinen annonciert (Abbildung 1). Einen Monat später wurde er

dann in doppelseitigen Anzeigen zusammen mit dem deutschen *Vitascope*-Film *Ein Kindesherz*²⁹ beworben (Abbildung 2), der als weihnachtstauglicher Film am 21.12.1914 im Kopenhagener *Vesterbro Bio* unter dem Verleihtitel *Et Barnehjerte* dänische Premiere hatte. Der Anzeige ist zu entnehmen, daß die Verleihfirma *Fotorama* Muusmanns Roman den Lesern des Fachblattes *Filmen* auf Wunsch portofrei zuschicke. Außerdem wurde behauptet, daß es sich bei *Filmens Datter* um »en rørende og spændende aktuel [!] Fortælling om ›Den lille Rose‹, der filmede i ›Barnehjertet‹ og fik hele Verden til at græde« [»eine rührende und spannende aktuelle [!] Erzählung von der ›kleinen Rose‹, die in ›Das Kinderherz‹ filmte und die ganze Welt zum Weinen brachte«], handle.

²⁸ *Filmen* 3 (1914:3) (15.II.1914).

²⁹ Gerhard LAMPRECHT: *Deutsche Stummfilme 1903–1931*. II Bde. Berlin: Deutsche Kinemathek, 1967–70, 1914:484. Laut Lamprechts Angaben wurde der Film am 24.4.1914 der Presse vorgeführt und am 8.5.1914 uraufgeführt.

ET BARNEHJERTE

Et gribende Skuespil i 4 Akter, 70 Afdelinger.

Smukkere kan en Film ikke være!



Barnehjertet er Kravet om Kærlighed.

Udlejes med Monopolret for Skandinavien af

A/s Fotorama, Fotorama, A/s Svenska Film Co.,
Aarhus — København. Akersgaten 16, Kristiania. Stockholm.

En Bog, som enhver Filmsmand bør eje:

CARL MUUSMANN'S

**FILMENS
DATTER.**

En rørende og spændende aktuel Fortælling om »Den lille Rose«, der filmede i »Barnehjertet« og fik hele Verden til at græde.

230 Sider.

Pris 2 Kroner.

Bogen kan købes i alle Boglader.

E. JESPERSENS FORLAG

Obs. Fotorama, Frederiksberggade 36, København har paataget sig at sende Bogen portofrit mod Indsendelse af 2 Kr. pr. Postanvisning

Abb. 2: Synergetische Werbung für *Et Barnehjerte* und *Filmens Datter* (Doppelseite aus *Filmen*)³⁰

Diese Reklame legt durch die Art der Verkoppelung von Film und Buch nahe, daß *Filmens Datter* ein »Buch zum Film« sei, es sich bei dem Roman also entweder um eine Reliterarisierung der filmischen Narration oder aber um eine literarische Gestaltung des realhistorischen Filmproduktionskontextes handle. Beides ist jedoch nicht zutreffend. Laut Anzeigen in der deutschen Fachpresse stammte die Handlung des Films aus einer Novelle des Autors und Schauspielers Walter Schmidthaessler (1869–1923), der den Film auch inszenierte.³¹ Eine publizierte Inhaltsangabe des verlorengegangenen Filmes sowie das erhaltene Drehbuch lassen erkennen, daß es keinerlei Ähnlichkeiten seiner Handlung mit dem Plot von Muusmanns Roman oder mit dem Film gibt, der in Muusmanns Roman fiktiv produziert wird.³² Auch das Schicksal der Hauptdarstellerin

³⁰ *Filmen* 3 (1914:5) (15.12.1914; Extranummer), ohne Paginierung.

³¹ Vgl. in der *Lichtbildbühne* 7 (1914:20), 25.4.1914, oder die Anzeige in *Der Kinematograph* 385 (29.4.1914).

³² Diese Inhaltsangabe (»Wochen-Bulletin der Polo-Film-Vertriebs-Gesellschaft«. In: *Die Filmwoche* 2:60 (3.5.1914)) sowie das Standbild, das hier in Abb. 2 reproduziert ist, ist offensichtlich alles, was von dem Film übrig geblieben ist. In den Kinematheken in

Hanni Reinwald (1903–1978), ein Kinderstar der deutschen *Vitascope*, ist ohne Parallelen zur Hauptfigur des Romans, ›lille Rose‹.³³ Abgesehen von der Ähnlichkeit der Titel (›Et Barnehjerte‹/›Barnehjertet‹) ist das von der Reklame suggerierte Entsprechungsverhältnis schlichtweg nicht gegeben.

Ein intendierter Zusammenhang zwischen Roman und Film könnte höchstens insoweit existieren, als Muusmann den Titel des deutschen Films kannte und wußte, daß er in Dänemark in die Kinos gebracht werden sollte, was die Möglichkeit zu reklamemäßig ausnutzbaren Synergieeffekten bieten konnte.³⁴ Die Initiative dazu, sich mit einem eigenen Produkt gewinnbringend an der Vermarktung des deutschen Films zu beteiligen, könnte auch von der *Fotorama* ausgegangen sein, da Muusmann für seine kulturindustrielle Zirkulation von Themen und Narrationen in verschiedenen Medien – bzw. aus ökonomischer Perspektive: für seine effektive Nutzung von Themen und Narrationen in einem Medienverbund – bekannt war:

Først skriver Muusmann en Artikel til et Dagblad. Saa bruger han Artiklen som Foredrag i en eller anden Forening. Saa skriver han en Roman over Artiklen, og Bogen laver han derpaa om til Film. Det er nemt og ganske indbringende.

[Zuerst schreibt Muusmann einen Artikel für eine Tageszeitung. Dann verwendet er den Artikel als Vortrag in der einen oder anderen Vereinigung. Dann schreibt er einen Roman aus dem Artikel, und das Buch arbeitet er daraufhin zu einem Film um. Das ist einfach und recht einträglich.]³⁵

Diese bereits von den Zeitgenossen konstatierte Muusmannsche Tendenz zur Mehrfachverwertung durch medienwechselnde Adaption läßt sich

Düsseldorf, Frankfurt und Berlin gibt es zu diesem Film weder Programm noch Standbilder o.ä. mehr.

33 Vgl. zu den Reinwald-Geschwistern Hanni, Elisabeth, Grethe und Otto, die von ihren Eltern gemanagt wurden, und ihrem Wirken im dänischen Film: Arnold HENDING: *Alverdens Barnestjerner. Et Causeri*. København: Ernst Andersen, 1949, 27ff. Spärliche biographische Angaben zu Hanni Reinwald lassen sich auch einem Interview mit ihrer älteren Schwester Grete entnehmen, das Fritz Olinsky 1920 führte (Fritz OLIMSKY: »Sterne, die uns leuchten werden. Grete Reinwald«. Dat. 28.3.1920, wahrscheinlich erschienen in der *Berliner Börsenzeitung*. Aus Olinskys Ausschnittsarchiv (Filmmuseum Berlin, Sammlung Fritz Olinsky 4.3–89/3 [VAR] o, S. 46)).

34 Daß Muusmanns Roman in *Politiken* ausgerechnet am Premierentag von *Ein Kindesherz*, nämlich am 21.12.1914 rezensiert wurde (›Filmens Datter‹), ist wahrscheinlich auch kein Zufall.

35 ›Filmatisk Vaar«. In: *Filmen* 6 (1918:14), 1.5.1918, 139.

auch in bezug auf *Filmens Datter* illustrieren. Denn Muusmann fertigte aus dem Plot seines doch explizit kinokritischen Romans offensichtlich zeitgleich auch noch ein Drehbuch, das er – nach einem vergeblichen ersten Anlauf im September 1914³⁶ – der *Nordisk* im Februar 1915 verkaufen konnte.³⁷ Was die *Nordisk* bewogen hat, das Drehbuch im zweiten Durchgang doch noch zu akzeptieren, läßt sich den Quellen leider nicht entnehmen. Vielleicht liegt der Grund in der Werbung, welche die Verleihfirma *Fotorama* für den Film *Ein Kindesherz* und den 1914 gleich noch in zweiter Auflage erschienenen Roman *Filmens Datter* betrieben hatte und von der man hoffte, profitieren zu können. Ein gewichtiges Indiz für die Plausibilität dieser Hypothese ist, daß die *Nordisk* den Film *Filmens Datter* in der Hauptrolle ausgerechnet mit der Deutschen Hanni Reinwald besetzte, die bereits in *Ein Kindesherz* die Hauptrolle gespielt hatte.

Vielleicht hatte Muusmann aber auch in seinem ersten Drehbuch die filmproduktionskritischen Elemente seiner Romanhandlung noch nicht gestrichen, die zumindest im 1916 in die Kinos gebrachten Film *Filmens Datter* allesamt fehlen.³⁸ Weggefallen ist u.a. der lange Rückblick auf Mr. Watsons Sozialisation (142–158), der ihn im Roman auch als Opfer seines Milieus erscheinen läßt und damit sein Handeln psychologisiert. Die Streichung läßt sich mit filmischer Erzählökonomie rechtfertigen, auch wenn Mr. Watson so zu einem monochromatischen Bösewicht vereinfacht wird. Gerade weil sich die Filmhandlung aber ansonsten recht eng an die Romanhandlung anlehnt, fällt auf, wie sehr sie auf kinokritische Elemente verzichtet: Der Großvater wird weder durch das Kino ruiniert noch findet er als Folge von Dreharbeiten den Tod, sondern er stirbt gleich nach Vertragsunterzeichnung an einem Herzanfall. Auch Rose erblindet nicht fast bei den Dreharbeiten. Roses Filmmitarbeit (»en herlig

36 DFI, Nordisk Film-Samling, VIII, II, 25.9.1914.

37 Am 23.2.1915 wird Muusmann brieflich gebeten, doch bitte im Hauptbüro der *Nordisk* vorbeizuschauen (DFI, Nordisk Film-Samling, Nordisk Brevkopibog XXXV:372). Der Grund muß der Ankauf des Drehbuches zu *Filmens Datter* gewesen sein, der im Verzeichnis »Købte manuskripter« (DFI, Nordisk Film-Samling, VIII:6) am 25.2.1915 dokumentiert ist.

38 Der Film selbst ist leider nicht mehr erhalten, doch es existieren Standphotos, dänische und deutsche Programme bzw. Programmtexte sowie eine (allerdings bereits von der *Nordisk* bearbeitete) Drehbuchfassung (D-Ns 1362) im DFI, die – mit Einschränkungen – einen gewissen Einblick in die Abweichungen zwischen Roman und Film erlauben.

Tid for de to [= Rose og Knud] Børn« [»eine herrliche Zeit für die zwei [= Rose und Knud] Kinder«, so der Programmtext) kommt nur dadurch zu einem Ende, daß die Firma Konkurs geht. Und auf die Schlußszene, in der Rose sich von der Kamera abwendet, ist ebenfalls verzichtet worden: Im Film bleibt Rose demonstrativ die ›Tochter des Films‹.

Von Valby nach Hollywood: Mythisierender Schlüsselroman und Ende des Valby-Romans

Mit dem Niedergang der dänischen Filmindustrie gegen Ende des ersten Weltkrieges, als die jährliche Spielfilmproduktion auf durchschnittlich zehn Stück in den zwanziger Jahren fiel, mußte auch der Valby-Roman notgedrungen zu einem Ende kommen. Allerdings geschah dies mit einer gewissen Zeitverzögerung – das Filmproduktionsmilieu war zu reich als Stoff- und Motivlieferant, als daß es sofort aufgegeben worden wäre. Muusmann nutzte z.B. noch 1923 in *De skraa Brædder. Dansk Teaterroman* [*Die Bretter, die die Welt bedeuten. Dänischer Theaterroman*] die Gelegenheit, ausführlich über Valby zu schreiben. Textintern motiviert wird dieser kapitellange, ca. ein Fünftel des Romans umfassende³⁹ Ausflug ins Filmmilieu dadurch, daß die männliche Hauptfigur im Zuge ihrer Schauspielkarriere vorübergehend ein Filmstar wird, der meistens einen Grafen mimt, sich dabei aber mitunter wie ein wandelnder Kleiderständer vorkommt.⁴⁰ Die Hauptfigur bleibt daher auch nicht beim Film, sondern benutzt die Filmmitarbeit nur, um bessere Rollen am Theater zu bekommen, und wird zu einem der führenden Theaterschauspieler Kopenhagens.

Was zunächst nichts weiter als eine zeittypische Episode im Lebenslauf dieser Hauptfigur zu sein scheint, hat zugleich eine Funktion in der Gesamtkonzeption des Romans, der sich – hierin seine sonstige Schematizität überschreitend – auf einer Metaebene lesen läßt als Triumph des künstlerischen Theaters über das künstlerisch unfruchtbare Kino. Der Roman beginnt damit, daß sich die männliche Hauptfigur Emil Ambrosius Poulsen in die weibliche Hauptfigur Asta Kragh verliebt, die beide verhinderte Schauspieler sind und gemeinsam eine Laienvorstellung auf

39 S. Kap. 5: »Filmens Guld«. In: Carl MUUSMANN: *De skraa Brædder. Dansk Teaterroman*. København: Jespersen, 1923.

40 Ebd., 268f.

Burg Trolle gestalten. Asta bekommt sowohl von Poulsen als auch von dem alten Baron Trolle die Ehe angetragen und entscheidet sich für Glanz, Pracht und Reichtum eines Lebens als Baronin. Die Namen waren für zeitgenössische Leser des Romans leicht zu entschlüsseln: ›Emil Ambrosius Poulsen‹ stellt eine Reminiszenz an den Kgl. Schauspieler Emil Poulsen (1842–1911) dar, der als bester Schauspieler seiner Generation verehrt wurde; der Name ›Asta Kragh‹ spielt auf die Stummfilm-Duse Asta Nielsen (1881–1972), aber auch auf den Autor Thomas Krag (1868–1913) an, der u.a. seit 1909 Drehbuchschreiber sowie Verfasser des Prologes zur Einweihung des Kopenhagener Prachttheaters *Paladsteater* 1912 war⁴¹ und obendrein schon 1909 versucht hatte, Asta Nielsen zum Filmen zu überreden⁴². Die schauspielerisch begabte Asta entscheidet sich im Roman bemerkenswerterweise also nicht für den Schauspieler und damit die Kunst, sondern für den Troll[e], der nicht von ungefähr als eifriger Kinogänger geschildert wird.⁴³ Nach einer unglücklichen Ehe, welcher der Tod des Barons ein Ende setzt, übernimmt Asta ein Theater in Kopenhagen, um Emil wieder nahezukommen. Doch dieser steht zu Frau und Kind, zu denen er inzwischen gekommen ist, worauf Asta nach Italien ins Kloster [!] geht. Die Fruchtbarkeit der Bühnenkunst im Gegensatz zur Unfruchtbarkeit des Kinos wird hier an dem Schicksal der Personen illustriert, und insofern ist *De skraa Brædder* auch ein Metaroman über das Verhältnis von Theater und Kino aus Muusmanns Perspektive.

Vier Jahre später erschien 1927 noch ein letzter Valby-Roman: *Hendes Filmshelt. En Dollarprinsesses Kærlighedsroman [Ihr Filmheld. Der Liebesroman einer Dollarprinzessin]*, der als Höhe- und zugleich Schlußpunkt des Valby-Romans gelten kann.⁴⁴ Der Autor war Niels Th. Thomsen (1879–1933), auch er wie Muusmann Journalist, Autor und Drehbuchschreiber in Personalunion. Genrespezifisch nehmen sich die Publikationsumstände aus: Veröffentlicht wurde *Hendes Filmshelt* als ›Serieroman N° 10‹ mit einem entsprechenden Kioskliteratur-Umschlag.

41 Thomas KRAG: »Prologen ved Paladsteatrets Aabningsforestilling i Gaar Aftes«. In: *Politiken*, 18.10.1912.

42 Ib REHNÉ: *Løvindens Pote – et essay om myten og mennesket Asta Nielsen*. Frederiksberg: Fisker, 1993 (= Fiskers kulturbibliotek), 14.

43 MUUSMANN: *De skraa Brædder*, 271, 285.

44 Niels Th. THOMSEN: *Hendes Filmshelt. En Dollarprinsesses Kærlighedsroman*. København: Det ny Forlag, 1927; im folgenden zitiert unter Angabe der Seitenzahl im Haupttext.

Nirgendwo in dem Buch findet sich ein Hinweis darauf, daß es sich um eine Reliterarisierung des erfolgreichen Filmes *Hvordan* [auch: *Hvorledes*] *jeg kom til Filmen/Den Stumme* (Nordisk, produziert 1916, Premiere 1919) [deutscher Verleihtitel: *Der gefesselte Sieger*] handelt, für den Thomsen ebenfalls das Drehbuch⁴⁵ geschrieben hatte, also um das Produkt eines zweifachen Medienwechsels.

Vielleicht Muusmanns *Filmens Datter* zitierend handelt es sich abermals um ein früh verwaistes Kind italienischer Herkunft aus einfachsten Verhältnissen, das beim Film sein Glück macht. Dieses Kind namens Silvio Gaetano fühlt sich durch eine angeblich affinitäterzeugende Behinderung zur ›stummen Muse‹ hingezogen und wird durch die vorgeblich spezifische Begabung eines Stummen⁴⁶ innerhalb weniger Jahre zum Weltstar. Daß Gaetano überhaupt eine Chance beim Film erhält, verdankt er der Alkoholsucht seines Vorgängers Willy Esmond, der vorübergehend in eine Trinkerheilanstalt eingewiesen wurde. Derweil werden Esmonds ebenfalls schauspielernde Frau Julie und Gaetano nicht nur auf der Leinwand ein Paar, was populärliteraturgemäß zu einem Mordversuch durch Willy Esmond führt, als dieser nach einer überraschend abrupten Genesung wieder aus der Anstalt zurückkehrt.

Für einen Unterhaltungsroman wie *Hendes Filmshelt* ist der zweite Abschnitt des Romanes, in dem Gaetanos Karriere in der Filmproduktion geschildert wird, auffällig handlungsarm. Der Vergleich mit dem Programm des Filmes *Hvorledes jeg kom til Filmen* (der Film selbst existiert nicht mehr) zeigt, daß dieser Abschnitt erst nachträglich der Buchfassung hinzugefügt worden ist. Sowohl die Handlungsarmut als auch die spätere Hinzufügung dieses Abschnittes ist im direkten Zusammenhang mit dem Schlüsselromancharakter dieser Passage zu sehen: Statt Narration steht Deskription im Vordergrund. Ohne den drei Hauptpersonen Heteroreferenz zu verleihen, benutzt Thomsen seine Insider-Kenntnisse, die er sich als Journalist und Drehbuchautor der zehner Jahre erworben hat, um ein auktorial wenig wertendes Milieubild der Filmproduktion in Valby zu

45 Das Drehbuch mit dem Titel *Den Stumme* [*Der Stumme*] hatte die *Nordisk* am 12.11.1915 erworben (DFI, Nordisk Film-Samling, VIII, 6); es existiert heute noch im DFI (ebd., D-Ns 1495).

46 Auch für dieses Motiv läßt sich übrigens bei Muusmann ein Vorbild finden, was als intertextuelle Markierung eines Genrezusammenhanges gedeutet werden kann: In dem Roman *Københavnner-Teatret* stellt sich eine Taubstumme bei einer Filmfirma vor und entpuppt sich gerade wegen ihrer Behinderung als große Leinwandbegabung. (278f)



Abb. 3: Das Warenzeichen der Nordisk

schildern: Der Name der Produktionsgesellschaft *Mundus*, wo Gaetano und die Esmonds beschäftigt sind, spielt auf das Warenzeichen der *Nordisk*, die Welt(-kugel) an, auf welcher ein Eisbär steht (Abbildung 3), und auch sonst sind die Hürden für eine Dechiffrierung der im Roman geschilderten Topographie⁴⁷ sowie der in der Filmproduktion tätigen Nebenpersonen⁴⁸ nicht hoch – zumindest für jene Leser, die Kenntnisse der dänischen Filmindustrie hatten.

Gerade *weil* diese Entschlüsselung so leicht fällt, wird indes die Aufmerksamkeit der Leser auf die zahlreichen Anachronismen in diesem Teil des Romans gelenkt.

Der Roman erschien 1927, und viele Erzählelemente verweisen auf eine zeitliche Situierung der Handlung in den zwanziger Jahren wie die Omnipräsenz des Jazz, der Traum Julie Desmonds, ihrem Gaetano als Kind »et rigtigt Filmsbarn, en ny Jackie Coogan⁴⁹« [»ein richtiges Filmkind, einen neuen Jackie Coogan«] (48) zu schenken, oder auch die Anwesenheit des Schweden Sam Ask in Valby, der 1923–25 bei der *Nordisk* arbeitete, wie desweiteren ein Detail wie die Erwähnung des Füllfederhalters Duofold,

47 Einleitend trifft man z.B. auf eine genaue Beschreibung der Studioanlagen in Valby (THOMSEN: *Hendes Filmshelt*, 17f). Auch die »Dichterwerkstatt«, d.h. der Sitz der *Nordisk*-Dramaturgen (ebd., 32), hat in *Hendes Filmshelt* ihren Platz gefunden. Eindeutig identifizierbare Kopenhagener Lokalitäten sind z.B. der Rathausplatz (ebd., 22) sowie das Hotel d'Angleterre (z.B. ebd., 24), das als »Hotel Anglais« figuriert.

48 Als Regisseur wird Georg-Jensen erwähnt, »populært kaldet Georg Bindestrøg« [»populär Georg Bindestrich genannt«] (ebd., 20f) – zweifellos ist Holger-Madsen (1878–1943) gemeint, der auch Holger Bindestrøg genannt wurde. Weiter zu identifizieren sind: der Aufpasser Cerberus (ebd., 25) als Vilhelm Stæhr; der schwedische Dramaturg Sam Brask (ebd., 32) als Sam Ask (1878–1937); der Direktor von *Mundus*, Søren Sørensen (ebd., 37f) als Ole Olsen; der Photograph Krusenstjerne (ebd., 43) als Johan Ankerstjerne (1886–1959); der Oberregisseur Frederik Prødel (z.B. ebd., 58) als August Blom (1869–1947).

49 Vgl. zur dänischen Rezeption von Jackie Coogan: HENDING: *Alverdens Barnestjerne*, 56ff. Coogan hatte zwar bereits 1917 seinen ersten Film gemacht, wurde aber erst 1921 an der Seite Charlie Chaplins in *The Kid* weltweit und damit auch in Dänemark bekannt (fehlerhaft geht auch Hending davon aus, daß *The Kid* der erste Film Coogans war).

den die Firma *Parker* erst ab 1921 produzierte (31). Wie aber paßt all dies mit dem Verlust der internationalen Bedeutung der *Nordisk* in den zwanziger Jahren zusammen? Wie kann Georg-Jensen als Regisseur bei der *Mundus* arbeiten, wenn doch Holger-Madsen 1920 mit der *Nordisk* auch Dänemark verließ, um in Deutschland zu wirken? Wie kann Julie Esmond von der spanischen Grippe dahingerafft werden (63), wo doch wirklich jeder dänische Leser sich erinnern konnte, daß diese Epidemie bereits 1918 ihre zahlreichen Opfer in Dänemark gefordert hatte? Wie schließlich läßt sich eine temporale Situierung des Geschehens in den zwanziger Jahren mit der ausführlichen Beschreibung der 1913 stattgefundenen Dreharbeiten zu *Atlantis* (34ff) vereinbaren, wobei angeblich ausgerechnet der erst in den zwanziger Jahren bei der *Nordisk* beschäftigte Sam Ask das Drehbuch bearbeitet haben soll, für das ein »verdenskendt polsk Forfatter« [»weltbekannter polnischer Autor« – *Atlantis* basierte auf dem gleichnamigen Roman des Schlesiers Gerhart Hauptmann] 50.000 Kronen bekommen habe (39)?

Hendes Filmshelt ist ein ohne allzu große ästhetische Ansprüche heruntergeschriebener Populärroman, bei dem sicherlich nicht jedem Detail künstlerische Bedeutung unterstellt werden sollte. Aber die Anachronismen im Text sind so offensichtlich, daß alle Leser, welche die Codes zu dechiffrieren vermögen, zugleich nicht umhin können, die Frage nach den damit verbundenen ästhetischen Intentionen zu stellen. Was bei Muusmann in dem ›Nutidsroman‹ *Københavnner-Teatret* als Versuch begonnen hatte, den Artisten- und Theaterroman auf das benachbarte und z.T. verschränkte neue Milieu des Filmes auszuweiten, um so einen unmittelbar zeitbezogenen Unterhaltungsroman zu schaffen, schlägt bei der Darstellung der Filmproduktion in *Hendes Filmshelt* geradezu ins Gegenteil um: Zwar waren für den Valby-Roman als Genre von Anfang an gewisse *roman à clef*-Züge konstitutiv, doch erst jetzt wird die Decodierung dieser Heteroreferenz zum Erzählziel, wie es typisch für den Schlüsselroman ist. Die Narration kommt deshalb zwischenzeitig fast zum Stillstand. In genrehistorischer Hinsicht entscheidender ist jedoch ein anderer Punkt: Die Schlüsselromancodes lenken die Aufmerksamkeit darauf, daß die Anordnung spezifischer Signale nach diachronem Prinzip wie in *Københavnner-Teatret* oder *Filmens Datter*, wo sich grob an der chronologischen Abfolge der realen Ereignisse orientiert wird, in *Hendes Filmshelt* aufgegeben wird zugunsten einer ahistorischen Synchronizität. Der so erzeugte Versatzstückcharakter der *roman à clef*-Elemente dient dazu,

das Geschehen aus dem aktuellen Zeitbezug herauszulösen und ihm eine überzeitliche, quasi mythische Dimension zu verleihen.

Der realhistorische Grund für diese narrative Funktionalisierung des dänischen Filmmilieus liegt auf der Hand: 1927 wurden in Dänemark gerade noch sechs Spielfilme produziert, davon nur zwei von der *Nordisk*. Die Großzeit des dänischen Stummfilms von Weltgeltung war längst Geschichte und wurde allmählich zu einem Mythos vom ›goldenen Zeitalter‹, während die Zukunft des Films in den USA zu liegen schien. Daran kann auch *Hendes Filmshelt* nicht vorbeigehen, und so muß Gaetanos Geliebte Julie Esmond unmittelbar nach dem mißglückten Mordanschlag ihres Noch-Ehemannes auf Gaetano innerhalb weniger Zeilen an der spanischen Grippe sterben, damit endlich nach zwei Dritteln des Romans jene Dollarprinzessin auftreten kann, die im Untertitel – *En Dollarprinsesses Kærlighedsroman* – schon versprochen worden ist. Programmatisch und populärliteraturgemäß werden jetzt die kulturindustriellen Filmglanzbilder aus der Traumfabrik in der textuellen Fiktionswirklichkeit realisiert und zelebriert. Die reiche Polly Randolph hat sich nämlich im fernen New York in den schmucken Gaetano verguckt und wird tatsächlich – nach Überwindung einiger obligatorischer Hindernisse – die Ehefrau Gaetanos, der durch eine erfolgreiche Operation seine Stimme gewinnt und endlich die Worte »Polly! Jeg elsker dig!« [»Polly! Ich liebe dich!«] (93) aussprechen kann.

Die drei Teile, in die *Hendes Filmshelt* zerfällt, lassen sich quasi phylogenetisch in bezug auf die Entwicklung und das Ende des Valby-Romanes lesen: Zunächst im ersten Teil die traditionelle genretypische Thematisierung der einheimischen Filmproduktion; dann im zweiten Teil die Mythisierung durch den Anachronismus der Schlüsselromanelemente; schließlich im dritten Teil die Umorientierung des Fokus auf die ›Traumfabrik‹ Hollywood. Daß diese nicht nur einen Ortswechsel impliziert, sondern auch für die ästhetische Auseinandersetzung der Literatur mit dem Kino weitreichende Folgen hat, macht die Art und Weise deutlich, in der sich Polly Randolph in Gaetano verliebt: Sie sieht nämlich zunächst den Schauspieler auf der Leinwand bei der Vorführung einer seiner Filme (vgl. Abbildung 4).

Diese Szene, die auf der Leinwand in einer autoreflexiven Geste die Wirkungsmächtigkeit des Filmmediums ›in Szene setzt‹, nimmt in einem literarischen Text notwendigerweise eine andere Funktion an. Zunächst einmal hat sie ihre auffällige Parallele in der amerikanischen Millionärin,

die in *Filmens Datter* Rose auf der Leinwand erblickt und ebenfalls beschließt, sich dieser Person zu ›bemächtigen‹. Thomsens Szene mag insofern eine weitere intertextuelle Referenz auf Muusmanns Roman sein. Deutbar ist die Szene, in der eine Person auf der Leinwand ja als Konsumprodukt wahrgenommen wird, desweiteren als Kritik an der Ökonomisierung geistiger Werte, die der US-amerikanischen Kultur unterstellt wurde. Gleichzeitig indiziert die Szene aber auch, wie sich die dänische Literatur nach dem weitgehenden Ende der nationalen Filmproduktion mit dem Kino auseinandersetzen kann und wird: Einerseits rückt der konkrete Kinobesuch als einzig verbliebene kulturelle Kinopraxis ins Zentrum, andererseits erregt jetzt wieder – wie vor dem Beginn der industriellen dänischen Filmproduktion – der epistemologische Status des Filmbildes das ästhetische Interesse.

Aus Urheberrechtsgründen
kann die Grafik nur in der
gedruckten Fassung
erscheinen.

Due to restricted copyright
the picture can only appear
in the printed version.

Abb. 4: Polly Randolph erblickt auf der Leinwand erstmals Silvio Gaetano (gespielt von dem dänischen Weltstar Valdemar Psilander)⁵⁰

⁵⁰ Standphoto zu dem Film *Hvordan jeg kom til Filmen/Den Stumme* (DFI, Billed- & plakatakivet). © *Nordisk Film*. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung der *Nordisk Film*.

Und statt eines Valby-Romans läßt sich natürlich auch ein dänischer Hollywood-Roman schreiben. Gaetano beginnt seine Karriere in Valby, die er dann aber – wie viele europäische Schauspieler in den zwanziger Jahren – in Hollywood fortsetzt. In der Filmfassung von 1916 war bezeichnenderweise noch nicht von Hollywood die Rede gewesen; statt dessen war Gaetanos Reise in die USA durch ein Engagement in New York motiviert worden. Aber in den zwanziger Jahren war Hollywood zum Mekka der Filmproduktion geworden. Ein ebenfalls 1927 erschienener Roman des Journalisten und Autors Jørgen Bast (1894–1965), der die stereotype Karriere einer ebenso stereotypen, jung verwaisten und mittellosen Dänin beim Film schildert, signalisiert daher schon im Titel, wo die Handlung im wesentlichen stattfindet: *Miss Hollywood* (1927).⁵¹ Gleich am Anfang des Romans verläßt die in Kopenhagen von einem US-amerikanischen Impresario entdeckte Revuetänzerin Margot Lind ihr Heimatland, um in Hollywood zum Star Rio Rita zu werden.

Valby eignete sich gegen Ende der zwanziger Jahre endgültig nicht länger als Milieu, um den Werdegang einer Figur in der Filmproduktion literarisch zu gestalten. Und wie hätte man über das mit der Straßenbahn erreichbare, vorstädtisch-verträumte Valby jemals schreiben können, was eine der Figuren in *Miss Hollywood* äußert:

Hollywood!

Et underligt navn, som vi, der er med i det store Spil, ikke kan nævne uden en Skælven i Stemmen.

Hollywood er mange Ting! Ak, jeg ved, at den er Sult og Nød og Last og Svindel og giftige Stimulanser og Forbrydelse ... men den er ogsaa noget andet: Arbejde, Drømmen om Kunst og Rigdom og Skønhed ...

[Hollywood!

Ein wunderlicher Name, den wir, die beim großen Spiel dabei sind, nicht ohne ein Beben in der Stimme erwähnen können.

Hollywood ist vielerlei! Ach, ich weiß, daß es Hunger ist und Not und Laster und Schwindel und giftige Stimulanzien und Verbrechen ... aber es ist auch etwas anderes: Arbeit, der Traum von Kunst und Reichtum und Schönheit ...]⁵²

⁵¹ Allerdings wird im Text noch darauf verwiesen, daß die Hauptperson »tit [havde] været med som Statist derude i Nordisk's smaa Ateliers paa Mosedalsvej i Valby« [»oft als Statistin in den kleinen Ateliers der Nordisk im Mosedalsvej in Valby dabeigewesen war«]. (Jørgen BAST: *Miss Hollywood*. København: Hasselbalch, 1927, 80.)

⁵² Ebd., 238.