

NORDEUROPAforum
 Zeitschrift für Politik,
 Wirtschaft und Kultur
 ISSN 1863639X
 2/2005
 15. Jahrgang (8. der N.F.)
 Seiten 7-23

Textanfang
Summary

Fußnoten

zur Startseite

„So besch***en, dass man es kaum glauben möchte“

Greta Garbo und die Widrigkeiten der deutschen Filmproduktion, 1924.

Patrick Vonderau

Summary

This paper discusses Swedish-German film relations in the 1920s, focusing primarily upon the marketing policies of the German production company *Trianon Film AG*. This study exemplifies “European” film marketing of the time, including its many difficulties. The final section of the paper presents new evidence to help answer the question: “why did Greta Garbo not become a German movie star?” This new evidence is linked to the feature film project *Die Odaliske von Smolny*, a project which *Trianon* began to work on in 1924, but which was never completed.

Dr. Patrick Vonderau ist Wissenschaftlicher Assistent am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum sowie Mitherausgeber und Redakteur der Zeitschrift „Montage/AV“.

Im Winter 1924 hielt sich Greta Garbo zu Dreharbeiten in Konstantinopel auf. Das schwedische Starlet war für die Hauptrolle in dem deutschen Großfilm *Die Odaliske von Smolny* vorgesehen, der in der türkischen Hauptstadt und in den Berliner *Trianon-Studios* von Mauritz Stiller inszeniert wurde. Nach ihrem Auftritt in *Gösta Berlings saga* (Schweden 1924, dt. *Gösta Berling*, Regie: Mauritz Stiller) war dies Garbos erste größere Rolle in einer internationalen Produktion und sie war angetan, der Schauspielerin Rang und Glamour eines Weltstars zu verleihen. *Die Odaliske von Smolny* erzählt die Geschichte einer russischen Adligen, die unter den Wirren der Revolution aus Odessa flieht, in einen Harem verschleppt wird, nach Konstantinopel entkommt und dort ihrem verloren geglaubten Verlobten wieder begegnet. Mit Herstellungskosten von über 400.000 Reichsmark galt die Produktion als eine der spektakulärsten des Jahres. Tatsächlich konnten Garbos Aussichten auf eine Karriere in der oder über die deutsche Hauptstadt 1924 kaum besser sein.

Unter dem Schlagwort „Film-Europa“ versuchten deutsche Filmschaffende Mitte der zwanziger Jahre, in Abgrenzung zur amerikanischen Konkurrenz eigene europäische Produktions- und Vertriebsstrategien zu entwickeln. Länderübergreifende

NORDEUROPAforum

Zeitschrift für Politik,
Wirtschaft und Kultur
ISSN 1863639X

2/2005

15. Jahrgang (8. der N.F.)

Seiten 7-23

Textanfang**Summary****Fußnoten****zur Startseite**

Engagements galten neben Koproduktionen, gegenseitigen Verleihabkommen und einer Internationalisierung des filmischen Stils als Schlüsselstrategien, um die amerikanische Vorherrschaft zu bekämpfen. Nach den intensiven Beziehungen, die zwischen der deutschen und dänischen Filmindustrie im zweiten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts bestanden, gewannen damit nun insbesondere die Filmwirtschaftsbeziehungen zwischen Schweden und Deutschland an Relevanz. Greta Garbo war 1924 mit ihrem Berliner Achtungserfolg als Elisabeth Dohna in *Gösta Berlings saga* und ihrem anschließenden Engagement bei der *Trianon Film A.G.* zweifellos eine Wegbereiterin dieser Entwicklung. Ihr Erfolg in einem „Schwedenfilm“¹ signalisierte, zusammen mit der Hauptrolle in einer auf den internationalen Markt zugeschnittenen Großproduktion, das wachsende Beschäftigungspotenzial für schwedische Filmschaffende auf dem deutschen Arbeitsmarkt. Zwischen 1925 und 1928 entstanden zehn schwedisch-deutsche Gemeinschaftsproduktionen, in deren Kontext zahlreiche Arbeitsemigranten nach Berlin kamen, darunter Darstellerinnen wie Greta Graal, die den anfangs nationalkulturell kodierten Rollentypus der Garbo unverhohlen zu imitieren suchten.²

Auch als biographisches Ereignis ist Greta Garbos Konstantinopel-Aufenthalt kaum weniger bedeutungsträchtig als der Titel des Films, für den sie in die Türkei reiste. Der Schriftsteller Gustaf Sobin deutet in seinem Garbo-Roman *In Pursuit of a Vanishing Star* (2001) die Dreharbeiten in Konstantinopel als „Schlüssel zum Geheimnis“ des Stars. Die Schauspielerin sei in dieser Stadt gleichsam ihrem „Kokon“ entschlüpft, indem sie die Filmpersönlichkeit so verinnerlichte, dass sie die melancholische Gräfin geworden sei, welche sie im Film der *Trianon* spielte.³ Steht Garbos deutsches Engagement also für die langjährige, erfolgreiche Zusammenarbeit zwischen den Filmschaffenden zweier Länder und für den Beginn einer einzigartigen Starkarriere? Historische Dokumente belegen das Gegenteil. Anhand eines neuen Quellenfundes⁴ analysiert der vorliegende Aufsatz das Scheitern von Garbos Aufstieg in Deutschland, um das sich zahlreiche filmhistorische Mythen ranken. Doch nicht nur die Legenden der „Göttlichen“ beginnen in Konstantinopel. Der Text zeigt am Beispiel von *Die Odaliske von Smolny* zugleich einige der Probleme auf, welche die alltägliche Praxis hinter den hochfliegenden Plänen für ein „Film-Europa“ prägten.

Tatsächlich gewannen die Filmwirtschaftsbeziehungen zwischen Schweden und Deutschland nie jene ökonomische Relevanz, die dem Austausch zwischen Deutschland und Dänemark im zweiten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts nachgesagt wird. Kooperationen auf dem Arbeitsmarkt beruhten auf der Initiative einzelner Darstellerinnen, während der Filmvertrieb als wichtigste Gewinnebene des Filmhandels von dem Engagement einiger

NORDEUROPAforum

Zeitschrift für Politik,
Wirtschaft und Kultur
ISSN 1863639X

2/2005

15. Jahrgang (8. der N.F.)

Seiten 7-23

Textanfang**Summary****Fußnoten****zur Startseite**

weniger Filmagenten lebte. Was Greta Garbos deutsche Karriere betrifft, so fand sie mit der Starrolle in Konstantinopel eher ein Ende als einen Anfang. In einem Brief an eine enge Vertraute, die Schauspielerin Vera Schmitterlöw, schrieb die sie kurz vor Weihnachten 1924:

Hier bekommst Du ein paar Zeilen von einer düster gestimmten Türkin. Es ist gemein hier, regnet, in jeder Hinsicht verflucht. Tatsächlich ist es so besch***en [Auslassung im Original, PV], dass man es kaum glauben möchte. Ganz abgesehen von dem Ungeziefer, das auf einen zuläuft, wenn man sich unter die Menschen wagt. Bis jetzt keine Dreharbeiten, alles ist so albern. Die Leute hier arbeiten derart langsam, dass selbst Stiller keinen Schwung hereinzubringen vermag. Einar Hansson ist auch hier, obwohl wir ja nicht soviel zusammen sind. Ich bin sehr einsam, ich werde so hässlich hier, kannst Du mir glauben, wenn Du also kommen willst, dann tu es. Ich bin nämlich den meisten Teil des Tages verärgert und das macht mich auch nicht schöner. Wie ich mich nach Dir sehne. Stell' Dir vor, wenn Du und Mimme [Mimmy Pollack, PV] hier wären. Da könnte man sich über all das Elend gut amüsieren. Hier gibt es die Weihnachtsvorfreude nicht, nach der ich mich so sehne. Aber wenn Du mir schreiben und von Weihnachten berichten magst, versöhnt mich dies vielleicht ein wenig. Wenn Du Zeit findest, schreib mir, ich wäre so froh, Dir alles zu erzählen. Stell Dir vor, ich freu mich jetzt schon, dass wir uns treffen werden – und auf das, was ich Dir über die verdammten Leute berichten werde. Frag' Gösta, ob er mir ein paar Bücher senden mag. Hab' keine Zeile zu lesen. Nur an die Decke starren.⁵

Was führte das Starlet und seinen berühmten Mentor Mauritz Stiller in diese Situation? De facto stand die Produktion Weihnachten 1924 kurz vor dem Abbruch. Die *Trianon Film A.G.* hatte dem Team schon längere Zeit kein Geld mehr nach Konstantinopel überwiesen. Um den 24. Dezember 1924 fuhr Stiller allein nach Berlin, um neue Zahlungen durchzusetzen, doch dies gelang ihm nicht. So hat es in der Tat auf den ersten Blick den Anschein, als wäre die *Trianon* ein Paradebeispiel für jene „Zeit, in der die ausgedienten Mäntelfabrikanten Filmgesellschaften gründeten und mit ihren Mannequins als Stars und ihren Prokuristen als Generaldirektoren Filme niedrigster Art fabrizierten“. ⁶ Historische Darstellungen, die sich vor allem wegen Greta Garbo und Mauritz Stiller der Geschichte des Unternehmens angenommen haben, unterstützen die zeitgenössische Sicht, nach der die Filmwirtschaft von 1924 ein Tummelplatz von „Abenteurern und Glücksrittern“ und der

NORDEUROPAforum

Zeitschrift für Politik,
Wirtschaft und Kultur
ISSN 1863639X

2/2005

15. Jahrgang (8. der N.F.)

Seiten 7-23

Textanfang**Summary****Fußnoten****zur Startseite**

verbreitetste Typus des Filmhändlers der „Schieber“ gewesen sei.⁷ Insbesondere der schwedische Filmhistoriker Gösta Werner hat diese Sichtweise popularisiert.⁸ Demnach handelten die Direktoren der *Trianon* in rein spekulativer Absicht. Sie täuschten die schwedischen Künstler über die Kapitalkraft des Konzerns, nutzten sie aus und setzten sich anschließend ins Ausland ab. David Schratter, der Gründer und Direktor der *Trianon*, ist entsprechend als Betrüger porträtiert worden, der Mauritz Stiller weniger professionell als persönlich geschadet habe. Stillers damaliger Co-Autor Ragnar Hyltén-Cavallius beschreibt ihn in seiner Autobiographie als skrupellosen Spekulanten, der sich ein Vermögen aus dem Geld von Kleinanlegern erwirtschaftet, absichtlich den Firmenzusammenbruch herbeigeführt und anschließend zu seinem „steinreichen Papa“ nach London verdrückt habe. „Ich erinnere mich noch, wie sich Garbo auf dem Bahnhof schluchzend an Stillers Brust schmiegte“, notiert Hyltén-Cavallius, der nach erfolglosen Versuchen als Filmregisseur ins Operettenfach überwechselte, zum Scheitern des Konstantinopel-Projektes.⁹ Auch Gösta Werner beschreibt Schratter als einen „Schwindler“, der Stiller willentlich getäuscht und sich selbst anschließend der Gerichtsbarkeit entzogen habe, während der Regisseur aus Schweden, seiner Verantwortung für Crew und Cast bewusst, „verzweifelte Versuche“ unternommen habe, das Projekt zu retten.¹⁰

Anders als es die biographischen Erzählungen behaupten, scheiterte die Produktion jedoch nicht an der Person Schratters, sondern an den unsicheren Rahmenbedingungen der deutschen Wirtschaft und der industriellen Struktur des Filmgewerbes. Galt die allgemeine ökonomische und soziale Lage schon zuvor als wenig berechenbar, so stiegen 1923 Geschäfts- und Kreditrisiko gleichermaßen an. Mit der Währungsstabilisierung brach das Exportgeschäft ein, das in den Vorjahren immerhin 60 bis 70 Prozent der Einnahmen garantiert hatte: Der Einkauf deutscher Produktionen war für das Ausland durch die Preissteigerung nicht mehr in gleichem Maße attraktiv.¹¹ Das Verhältnis zwischen dem niedrigen Inlands- und dem hohen Auslandsanteil der Einnahmen kehrte sich um, ohne dass das Produktionsvolumen diesen neuen Marktgegebenheiten angepasst wurde: 1924 war der deutsche Markt an langen Spielfilmen zu 90 Prozent überbesetzt, nicht zuletzt mit solchen aus dem Ausland. Der heimische Markt wurde mit Billigimporten aus den USA überschwemmt, während die Eigenproduktion unter dem aufgeblähten Kostenaufwand litt, der sich seit Beginn der Inflation als Regel eingeschrieben hatte. Auch die Umschlagdauer des investierten Kapitals hatte sich immer mehr verlängert, so dass die Filmfirmen zwingend mehrere Filme herstellen und auswerten mussten, um ihre Einnahmen zu garantieren. Dies machte paradoxerweise zugleich den Einsatz stetig größerer Finanzmittel erforderlich.¹²

Die *Trianon Film AG* ist symptomatisch für den *Burn-out*-Effekt

NORDEUROPAforum

Zeitschrift für Politik,
Wirtschaft und Kultur
ISSN 1863639X

2/2005

15. Jahrgang (8. der N.F.)

Seiten 7-23

Textanfang**Summary****Fußnoten****zur Startseite**

deutscher Filmfirmen ihrer Zeit: Gegründet im August 1923 mit der Übernahme eines bestehenden, bankrotten Unternehmens durch David Schratter, expandierte sie zu rasch und verbrannte dabei zu viel Kapital, ohne dass die Finanzierung auf Dauer sichergestellt war. Im Februar 1926 wurde das Konkursverfahren eröffnet, 1928 war sie aus dem Handelsregister wieder gelöscht. Das unkalkulierbare Geschäftsrisiko und die Schwierigkeit, längerfristig Gewinne aufzubauen, hingen dabei mit einem Grundwiderspruch zusammen, der zwischen der unabdingbaren Exportorientierung deutscher Produktionsfirmen und ihrer unsicheren Finanzierung bestand. Die Situation auf dem heimischen Filmmarkt (Übersättigung, Hyperinflation) erzwang den kostenintensiven Aufbau von Verleihunternehmen und die Herstellung von international realisierbaren Großfilmen. Zugleich fehlten der Filmwirtschaft um 1923 eigene Kreditinstitute, die das Investitionsrisiko professionell hätten einschätzen können. Privatbanken waren gerade bei kleinen und mittleren Firmen sehr zurückhaltend mit Darlehen, weil sie deren Filmgeschäft als zu risikoreich einschätzten. Mit der Gründung eines eigenen Atelierbetriebs, der *Trianon-Film Ateliers GmbH*, sowie eines internationalen Verleihnetzes, der *Trianon-Film Verleih GmbH*, versuchte David Schratter Abhilfe zu schaffen. Mit Erich Bretschneider vertraute er sich einem Kreditor an, dessen Intervention zum Scheitern der *Trianon* wesentlich beitrug.

Der Beamte Bretschneider war weder mit der Filmherstellung noch mit kaufmännischem Handeln vertraut. Er war bislang in der Reichsarbeitsverwaltung angestellt, um Mittel der produktiven Erwerbslosenfürsorge für Wohnungs- und Siedlungszwecke zu verwalten, und hatte gerade erst die Alleinverantwortung als Geschäftsführer einer privaten Wohnungsbaugesellschaft, der *Berliner Wohnstätten GmbH* übernommen.¹³ In dieser Funktion war er für einen Betrag von 2,5 Millionen Goldmark aus der Kasse des Reichsarbeitsministeriums verantwortlich, der für die Fertigstellung von Beamtenwohnungen gedacht war. Wegen Bodenfrosts und eines Streiks der Bauhandwerker kam das Kapital nicht zum Einsatz, sondern ruhte gering verzinst bei der Bank. Da die Stabilität der Rentenmark ungewiss war, schien es Bretschneider ratsam, das Geld in einem mit Sachwerten arbeitenden Unternehmen wertbeständig und höher verzinslich anzulegen. Warum er sich ausgerechnet für eine Filmproduktionsfirma entschied, bleibt unklar, Provisionen sind ihm nicht nachzuweisen. Nach Prüfung der Bonität überließ Bretschneider vom 6. Februar bis zum 29. Dezember 1924 in 77 Einzelbeiträgen insgesamt 3.615.254 Goldmark aus den von ihm verwalteten Mitteln als Kredit der *Trianon*.¹⁴ Das Unternehmen konnte damit ein anspruchsvolles, international ausgerichtetes Programm vorfinanzieren, zu dessen wertvollsten Aktivposten die Schauspielerinnen Mary Johnson und Greta Garbo, der Regie-Star Mauritz Stiller sowie nicht zuletzt der von Stiller inszenierte Film *Gösta Berlings saga* gehörten.

NORDEUROPAforum

Zeitschrift für Politik,
Wirtschaft und Kultur
ISSN 1863639X

2/2005

15. Jahrgang (8. der N.F.)

Seiten 7-23

Textanfang**Summary****Fußnoten****zur Startseite**

Die Skandinavienorientierung der *Trianon* beruhte zum einen auf der Strategie der Filmwirtschaft, nach dem Ersten Weltkrieg den sicheren Markt der Neutralen als Lancierungsplattform zu nutzen. Zum anderen ist sie im Zusammenhang mit den Erfolgen zu sehen, die der „Schwedensfilm“, also die heute klassischen schwedischen Inszenierungen von Mauritz Stiller und Victor Sjöström aus dem zweiten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts bei den Vertretern der deutschen Filmkultur ab 1921 genossen.¹⁵ Schratters Verträge mit dem Schweden-Star Mary Johnson, mit Mauritz Stiller und schließlich mit dem Starlet Garbo waren dabei wenig konsequent im Sinne einer Übernahme schwedischer Stile. Vielmehr handelte es sich um ein Konvergenzphänomen, das auch aus anderen Industriezweigen bekannt ist: Erfolgsformeln der Konkurrenz wurden für die Eigenproduktion adaptiert.¹⁶ Trotz dieser Strategie konnte die *Trianon* ihr Kernproblem nicht lösen, das in den unterschiedlichen Auffassungen und Interessen bestand, die sich für sie bzw. die Finanziere der Wohnstätten GmbH mit den „Sicherheiten“ des Filmgeschäfts verknüpften. Während die *Trianon* ihren Fortbestand über den Aufbau einer Marke abzusichern suchte, deren Kernkompetenz im Vertrieb internationaler Großfilme bestand, erkannte die Wohnstätten GmbH weder Filme noch Leihverträge als vollwertige Aktiva an. Vielmehr definierte sie den Film als eine Ware, die allein nach den Produktionskosten zu bewerten sei.¹⁷ Für die *Trianon* war dieses Missverständnis insofern fatal, als sie der Erwartung ausgesetzt war, die in die Ware investierten Kosten würden kurzfristig mit Gewinn wieder hereinkommen. Eben weil dies nicht der Fall war, weil langfristige Investitionen in die Marke, d.h. in ein Atelier, Stars, ein Programm und Vertrieb vorgeleistet werden mussten, waren Schratter und sein Produktionsmanager Otto Busch die Darlehensbindung an die Wohnstätten GmbH überhaupt eingegangen. Dies führte dazu, dass die *Trianon* immer höhere Kreditleistungen verlangte, während die Wohnstätten GmbH auf schnelle Darlehensrückzahlung und damit den Zinsgewinn drang, den sie sich von allem versprochen hatte. Der Kulminationspunkt dieser Entwicklung fällt zusammen mit dem Produktionsbeginn von *Die Odaliske von Smolny*.

Das Filmmanuskript scheint nicht erhalten zu sein. Es liegt jedoch sowohl die in *Stockholms-Tidningen* im September 1923 erschienene Übersetzung der Geschichte als auch eine Synopsis aus der Feder Semitjovs vor, die den einkalkulierten Produktionswert verdeutlicht.¹⁸ Semitjovs „Filmstoff“ ist aus bewährten, aber in dieser Zusammensetzung bislang nicht bekannten Zutaten komponiert. Er aktualisiert Motive des Mädchenhändler-Films aus dem vorangegangenen Jahrzehnt im Rahmen der jüngsten russischen Geschichte. Bewährt daran ist nicht nur das Genre der „Weißen-Sklavinnen-Filme“,¹⁹ sondern auch die Idee, das Liebesmelodram in den Wirren der russischen Revolution anzusiedeln: Mit *De landsflyktige* (Schweden 1921, dt. *Die Landesflüchtigen*, Regie:

NORDEUROPAforum

Zeitschrift für Politik,
Wirtschaft und Kultur
ISSN 1863639X

2/2005

15. Jahrgang (8. der N.F.)

Seiten 7-23

Textanfang**Summary****Fußnoten****zur Startseite**

Mauritz Stiller) hatte die *Svensk Filmindustri* in Deutschland ein ähnliches Erfolgsrezept erprobt.²⁰ Zudem bot der Stoff eine ideale Star-Plattform für die Garbo und mit Konstantinopel einen spektakulären, mit Abenteuer konnotierten Handlungsort, „eine seltsame Stadt“, wie Hyltén-Cavallius schreibt: „In dieser Zeit war sie der Schauplatz für außerordentliche Begebenheiten, für Dramen mit sehr konzentriertem Verlauf, für brutale Geschehnisse der kalten und nackten Wirklichkeit.“²¹ An Garbos spätere Situation wird er dabei indes kaum gedacht haben.

Der kurze Handlungsabriss, welcher der *Trianon* wahrscheinlich Mitte August 1924 vorlag, zeigt den kosten- und planungsintensiven Charakter der Großproduktion deutlich auf. De facto erwies sich Stiller für die *Trianon* als schwieriger Kooperationspartner, der sich auf Vorvereinbarungen ungern festlegen ließ. So musste Schratter mit ihm langwierig über die Durchführung der Innenaufnahmen verhandeln. Stiller, der bereits mit dem Architekten Vilhelm Bryde zu planen begonnen hatte, wollte sie in Råsunda realisieren, während die *Trianon* mit dem renommierten Ernst Stern für Monumentalbauten in ihrem Studio warb.²² Da der Konzern seinen „Stillerfilm“ bereits zum Jahresende herausbringen wollte, bereitete Stillers zehntägiges Schweigen zu dieser Angelegenheit dem in Berlin wartenden Schratter einiges Unbehagen.²³ Am 3. Oktober 1924 kam Stiller nach Berlin, um ernsthaft mit dem Film zu beginnen. Er verschwand aber, wie die schwedische Fachpresse argwöhnisch beobachtete, sogleich für etwa zehn Tage spurlos.²⁴ Später wurde aus Stillers Umfeld die Nachricht kolportiert, der Regisseur liege mit einer Grippe im Hotel Esplanade.²⁵ Das Verschwinden war jedoch den schwebenden Verhandlungen mit der *Trianon* geschuldet. Die Finanzmisere des Konzerns wurde mit einem Schlag offensichtlich: Schratter brauchte Darlehen, konnte aber die geforderten hohen Zinsen nicht zahlen, während sich Erich Bretschneider als handlungsunfähig erwies, weil die *Wohnstätten GmbH* selbst nicht mehr liquide war.²⁶ Der Beamte zog den Aufsichtsratsvorsitzenden Dr. Otto Glaß zu Rate, welcher von Bretschneiders Geschäften mit der *Trianon* seinerseits völlig überrascht wurde, denn dieser hatte, wie sich nun zeigte, die Darlehen ohne Wissen des Aufsichtsrates vergeben. Glaß veranlasste daraufhin eine umfassende Buchprüfung bei der *Trianon* und führt zahlreiche Verhandlungen mit Schratter und Busch.²⁷ Da sich aus dieser zeitintensiven Neubewertung des Unternehmens keine Argumente gegen weitere Kredite ergaben, wurde am 25. Oktober ein neuer Sicherungsvertrag zwischen der Baugesellschaft und dem Filmkonzern geschlossen. Die *Trianon* erhielt ermäßigte Zinssätze und eine Stundung der Gesamtforderung bis 31. Dezember 1926, während die *Wohnstätten GmbH* de facto die völlige finanzielle Kontrolle über das Unternehmen gewann.

Mauritz Stiller reagierte auf diese Entwicklung nicht damit, dass er die Kooperation mit der *Trianon* aufkündigte. Obwohl er parallel

NORDEUROPAforum

Zeitschrift für Politik,
Wirtschaft und Kultur
ISSN 1863639X

2/2005

15. Jahrgang (8. der N.F.)

Seiten 7-23

Textanfang**Summary****Fußnoten****zur Startseite**

Gespräche mit *Metro Goldwyn Mayer* führte, entschied er sich, als Gesellschafter in die Produktion des Films einzusteigen. Am 27. Oktober 1924 schloss die *Trianon* mit dem Regisseur einen Gesellschaftervertrag ab, der ihn finanziell an dem Film beteiligte. Dieser Umstand erklärt, weshalb Stiller so viel Geld in das Konstantinopel-Projekt investierte und durch den Fehlschlag, wie er später selbst andeutete, aufgrund der „Trianon-Geschichte und ihrer Konsequenzen“ in Deutschland nicht mehr arbeiten konnte (und wollte).²⁸ Das Vertragswerk vom 27. Oktober ist zugleich das einzige verbindliche Abkommen, das zwischen Stiller und der *Trianon* nachzuweisen ist. Dabei handelte es sich um keinen regulären Gesellschaftervertrag. Überdies kam der Abschluss ohne Wissen der *Wohnstätten GmbH* zustande, die sich bei sämtlichen Abschlüssen des Unternehmens ihre Zustimmung vorbehält.²⁹ Gegenstand war die Produktion eines Films, nämlich der *Odaliske von Smolny*. Stiller trat dabei offensichtlich wie bei einer Auftragsproduktion als Subunternehmer in Erscheinung, der die Herstellung gegenüber der *Trianon* bis zur Abnahme verantwortete. Wahrscheinlich begann der Kontrakt zum 31. Oktober, und er sollte für Stiller mit der Fertigstellung des Großfilms enden.³⁰ Dem Regisseur wurde ein großzügiges Honorar von 85.000 Kronen zugesichert, von denen er 31.000 im Voraus ausbezahlt bekam. Es ist zu vermuten, dass er geringes Eigenkapital sowie Produktionsmittel der *Svensk Filmindustri* einbringen und durch die spätere Auswertung, auf die er die Rechte für Skandinavien reservierte, zurückerhalten sollte. Ob das Herstellungsbudget schon zu diesem Zeitpunkt vertraglich vereinbart wurde, ist nicht zu belegen, doch beziffern spätere Quellen die verabredete Summe auf über 400.000 Mark.³¹ Die Herstellungskosten lagen somit deutlich über denen aller übrigen Projekte, welche die *Trianon* in der kurzen Zeit ihres Bestehens realisierte. Schratter versprach, den Betrag vorwiegend aus Verleiheinnahmen und den Auslandsabschlüssen von *Gösta Berlings saga* aufzubringen.³² Unklar ist ebenfalls, inwiefern dieser Rahmenvertrag auch Einzelverträge mit den Mitgliedern des Stabes und den Schauspielern enthielt. Insgesamt sind neun Kontrakte für Darsteller und technisches Personal in den Geschäftsunterlagen der *Trianon* dokumentiert.³³ Der deutsche Filmkonzern zählte dabei Greta Garbo, Einar Hansson und Conrad Veidt zu seinen Angestellten. Das „Fräulein Greta Garbo“, wahrscheinlich schon seit Mai 1924 als Ersatz für die unberechenbare und überdies von Alter und Rollentypus eher ungeeignete Mary Johnson im Gespräch, erhielt einen Vertrag bis 31. Oktober 1925 sowie eine Monatsgage von 5000 schwedischen Kronen. Die Anstellungsdauer erklärt sich aus dem Wunsch der *Trianon*, das Starlet im Erfolgsfall mit einem zweiten Projekt weiterzubeschäftigen. Schratter zahlte ihr zudem eine Abfindung, da sie ein schon bestehendes Theaterengagement für die Produktion löste.³⁴

Leider war mit diesem Abkommen das grundlegende Problem einer

NORDEUROPAforum

Zeitschrift für Politik,
Wirtschaft und Kultur
ISSN 1863639X

2/2005

15. Jahrgang (8. der N.F.)

Seiten 7-23

Textanfang**Summary****Fußnoten****zur Startseite**

europäischen Großfilmproduktion *made in Germany* nicht zu beseitigen. Da die Einnahmen aus dem Inlandsverleih im November um 200.000 bis 260.000 Mark hinter den Erwartungen zurückblieben und auch der Verkauf von Vertriebslizenzen in Paris missglückte, war das Unternehmen erneut nicht liquide.³⁵ Spätestens zu diesem Zeitpunkt musste den schwedischen und deutschen Beteiligten deutlich werden, dass zwischen dem politischen Programm und der Praxis der deutschen Filmwirtschaft ein Widerspruch klaffte. Um den 20. November 1924 fand eine abendliche Konferenz in der Privatwohnung David Schratters statt, bei der neben dem Gastgeber und Mauritz Stiller die Regierungsräte Erich Bretschneider, Dr. Glaß und Dr. Friedrich Wenzel von der *Wohnstätten GmbH* zugegen waren.³⁶ Die „langen Verhandlungen“³⁷ drehten sich um die Höhe des Produktionsbudgets und die damit erforderlichen Kredite. „Mauritz Stiller erklärte, dass der Vorschlag, der für ihn unzweifelhaft bindend sei und Mehrkosten nicht bringen würde, als Produktionssumme ungefähr Mk. 400.000.– ausweisen würde.“ Die *Trianon* erwartete ihrerseits aus den Pariser Verträgen 300.000 Mark, so dass die *Wohnstätten GmbH* zunächst nur in eine Zahlung von 100.000 Mark einwilligen sollte. Stiller machte zugleich deutlich, „dass er angesichts der ganzen Geschäftslage mit den Aufnahmen nur dann beginnen würde, wenn die Wohnstätten-GmbH ihm persönlich ihr Einverständnis damit erklärte“.³⁸ Er gab zu verstehen, dass er „sofort in eine Auflösung“ des Gesellschaftervertrages einwilligen würde, wenn die Zahlungen nicht zu bewilligen seien.³⁹ Schratter rechnete den Regierungsbeamten seinerseits vor, dass der Stiller-Film ein „Mindestaktivum von 1 ½ Millionen“ darstelle; in Deutschland seien 700.000 Mark an Verleiheinnahmen, in England rund 30–40.000 Pfund und in der übrigen Welt 400–500.000 Mark zu erwarten; im Übrigen beinhalte das Projekt, wie alle Filme des Regisseurs, die sichere Option auf den Verkauf nach Amerika.⁴⁰ Die Vertreter der *Wohnstätten GmbH* erbaten daraufhin eine Bedenkzeit von 24 Stunden. Nach deren Ablauf gaben sie gegenüber Stiller die „verpflichtende Erklärung“ ab, *Die Odaliske von Smolny* zu den vereinbarten Konditionen zu finanzieren. Schratter erhielt überdies die Zusage, dass die ersten Fälligkeiten um zwei weitere Monate gestundet und der Aufbau des englischen Verleihs durch zusätzliche Mittel gefördert werde. Die Abmachung wurde per Handschlag besiegelt.⁴¹

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass dieser Händedruck von allen Beteiligten als bindend verstanden wurde und dass das Projekt damit, trotz aller auch weiterhin zu erwartenden Widrigkeiten, prinzipiell als gesichert galt. Mauritz Stiller fuhr für einige Tage nach Stockholm, wo er noch einmal mit Vladimir Semitjov zusammentraf und die Verwertungsrechte an dem Stoff endgültig abklärte.⁴² Danach kehrte er nach Berlin zurück, von wo aus er am 27. November mit einer aus zwölf Personen bestehenden „Filmexpedition“ per Zug nach Konstantinopel aufbrach. In der

NORDEUROPAforum

Zeitschrift für Politik,
Wirtschaft und Kultur
ISSN 1863639X
2/2005

15. Jahrgang (8. der N.F.)
Seiten 7-23

Textanfang
Summary

Fußnoten

zur Startseite

Tasche hatte Stiller einen Vorschuss der *Wohnstätten GmbH* in Höhe von 120.000 Mark, „um die Existenz der Schauspieler und des Hilfspersonals, welches er engagiert hatte, in Konstantinopel zu gewährleisten“.⁴³

Die lückenhaften und unsicheren Berichte über den Aufenthalt des Teams in der Türkei vermitteln den Eindruck, die Dreharbeiten seien nachlässig, um nicht zu sagen dilettantisch vorbereitet worden. Da Stiller bis zu diesem Zeitpunkt der einzige Angehörige des Produktionsteams war, der sich bereits zu Vorbereitungen in Konstantinopel aufgehalten hatte, trug er für diesen Umstand zumindest eine Teilverantwortung. Noch während der dreitägigen Zugfahrt, die das Team über Prag, Budapest und Belgrad in den Orient führte, arbeiteten Stiller und Hyltén-Cavallius am Manuskript.⁴⁴ Auch nachdem die Gruppe am 30. November in Konstantinopel angekommen und sich im vornehmen Pera Palace Hotel einquartiert hatte, schien es die Produktionsleitung mit dem Drehplan nicht sonderlich eilig zu haben. Offenkundig wurden im Vorfeld nicht einmal die erforderlichen Drehgenehmigungen eingeholt, weshalb sich die Außenaufnahmen von einem zum nächsten Tag verschoben.⁴⁵ Während Stiller, Lhotka, Habantz und Jaenzon in Zusammenarbeit mit der türkischen Firma *Angorafilm* ein improvisiertes Studio einrichteten, für welches sie sich aus Stockholm zusätzliches Gerät schicken ließen, verbrachten die Schauspieler und der Rest der Crew ihre Tage mit Stadtspaziergängen. Abends wurde festlich diniert, unter anderem in der Schwedischen Botschaft.⁴⁶ Garbos Brief an ihre Freundin legt nahe, dass auch dies irgendwann langweilig wurde.

Überdies ist es wenig verwunderlich, dass unter diesen Bedingungen das Geld der *Wohnstätten GmbH* bald aufgebraucht war. Im Dezember überwies Bretschneider der *Trianon* in zehn Zahlungen einen Betrag von insgesamt 263.760 Mark, von denen abzüglich der genannten 120.000 Mark jedoch zunächst keine weiteren Gelder für *Die Odaliske von Smolny* vorgesehen waren. Das Geld diente der Deckung der laufenden Kosten sowie dem Aufbau des englischen Verleihs.⁴⁷ Der *Wohnstätten GmbH* schien die Produktion am Bosphorus finanziell auszufern, und da sie die Kontrolle über die Produktion der *Trianon* beanspruchte, stellte sie die Zahlungen für den Stiller-Film vorläufig ein. Stiller selbst investierte rund 120.000 Mark aus Eigenkapital, um den Unterhalt des Teams sowie die entstandenen Mehrkosten durch Aufbau und Ausrüstung des Ateliers auszugleichen.⁴⁸ Weihnachten 1924 waren sämtliche Mittel verbraucht, weshalb Stiller allein nach Berlin zurückkehrte, um mit der Baugesellschaft neue Darlehen auszuhandeln.

Für das Scheitern dieses ehrgeizigen europäischen Projektes, das sich in den letzten Tagen des Jahres 1924 abzuzeichnen begann, sind mithin mehrere Gründe verantwortlich zu machen. Neben der

NORDEUROPAforum

Zeitschrift für Politik,
Wirtschaft und Kultur
ISSN 1863639X

2/2005

15. Jahrgang (8. der N.F.)

Seiten 7-23

Textanfang**Summary****Fußnoten****zur Startseite**

Nachlässigkeit bei der Produktionsplanung, die der *Trianon* und Mauritz Stiller gleichermaßen anzulasten ist, gehörte hierzu vor allem die Darlehenspolitik der *Wohnstätten GmbH*. Kaufmännisch betrachtet, war ihre Zusammenarbeit mit dem Filmkonzern eine „völlig verfehlte Spekulation“, wie die Staatsanwaltschaft später feststellte.⁴⁹ De facto war das Handeln von Bretschneider und Glaß in einem unauflösbaren „Pflichtenkonflikt“ zwischen kaufmännischem und behördlichem Denken befangen. Die *Wohnstätten GmbH* war ein privatwirtschaftlich arbeitendes, zugleich aber mit Mitteln öffentlicher Körperschaften ausgestattetes Unternehmen, dessen leitende Beamte in beide Richtungen verantwortlich zeichneten.⁵⁰ Hinzu kam, dass die Wohnungsbaugesellschaft frühzeitig selbst in Finanzschwierigkeiten geriet, die diesen Konflikt noch verschärften und schließlich ab etwa Mitte Dezember zur Handlungsunfähigkeit führten. Als Stiller Weihnachten 1924 nach Berlin reiste, versuchte er deshalb sofort über einen Rechtsanwalt Druck auf die *Wohnstätten GmbH* auszuüben, nicht auf den *Trianon*-Konzern.

Schuld am Scheitern waren jedoch nicht diese Konflikte, sondern ein Brief. Das Schreiben, datiert vom 31. Dezember 1924, ist an den Generaldirektor Schratter adressiert und trägt den Zusatz „Vertraulich!“. Unterzeichnet hatte es Karl Wolffsohn, der Verleger der *Lichtbild-Bühne* und Bewirtschafter der *Film B.Z.* des Verlagshauses *Ullstein A.G.* Der vorgebliche Anlass des Briefes war ein damals Aufsehen erregender Finanzskandal, an dem die *Preußische Seehandlung* beteiligt war. Wolffsohn stellte in seinem Schreiben eine Verbindung zwischen diesem Skandal und den Vorgängen bei der *Wohnstätten GmbH* und der *Trianon* her:

Bei den jetzt stattfindenden Untersuchungen, die sich mit der Preußischen Staatsbank befassen, ist uns aus gut unterrichteter und zuverlässiger Quelle mitgeteilt worden, dass auch Ihre Firma indirekt Kredite von der Seehandlung erhalten hat. Es ist uns gelungen, zunächst die Veröffentlichung in einem anderen Blatt bis zur völligen Klarstellung durch uns zu sistieren.

Wir wenden uns deshalb zunächst hierdurch an Sie, um von Ihnen restlose Aufklärung dieser Angelegenheit zu erhalten. Wie wir erfahren, haben Sie die Kredite von der Deutschen Siedlungs-Aktiengesellschaft erhalten, die ihrerseits wieder diese an die Seehandlung weitergegeben hat. [...]

Wir bitten Sie ergebenst, uns genaue Aufklärung zu geben. Wir werden uns dann schlüssig machen, ob und in wie weit eine Veröffentlichung im Interesse der Industrie gegeben ist.⁵¹

Wie sich bald herausstellte, war der informelle Ton dieses

NORDEUROPAforum

Zeitschrift für Politik,
Wirtschaft und Kultur
ISSN 1863639X
2/2005
15. Jahrgang (8. der N.F.)
Seiten 7-23

Textanfang
Summary

Fußnoten**zur Startseite**

Schreibens so falsch wie die Mutmaßungen, die er enthält. Die Vertreter der *Wohnstätten GmbH* reagierten jedenfalls prompt: Nachdem die Beamten am 29. Dezember noch eine letzte Darlehensrate gezahlt hatten, erklärten sie nach Vorlage des Schreibens sofort, „neue Kredite vorläufig nicht mehr geben zu können“.⁵² Die Verhandlungen mit Stiller wurden ausgesetzt. Warum aber schrieb Wolffsohn den Brief, und warum reagierte die *Wohnstätten GmbH* in der genannten Weise? Die verfehlte und eigenmächtige Kreditspekulation reicht als Erklärung nicht aus. Denn es ging um mehr als persönliche Konsequenzen für die beteiligten Beamten. Um die Bedeutung von Wolffsohns Schreiben zu verstehen, muss man es im Zusammenhang mit drei Aspekten betrachten, die neben den oben bereits genannten für die damalige deutsche Filmproduktion charakteristisch sind: ihre Abhängigkeit von der Tagespolitik, ihre Wertunbeständigkeit und ihre niedrige Geschäftsmoral.

Tatsächlich drohten die laufenden Verhandlungen zwischen der *Wohnstätten GmbH* und der *Trianon Film AG* durch Intervention der *Lichtbild-Bühne* zum politischen Skandal zu werden. Schließlich fanden sie zu einem Zeitpunkt statt, als die zunehmende Verarmung breiter Schichten mit einer steigenden gesellschaftlichen Polarisierung einhergeht und in Berlin akute Wohnungsnot herrschte. Gerade von den rechtskonservativen (und traditionell kinofeindlichen) Kreisen war zu erwarten, dass sie auf die von Wolffsohn angedrohte Brancheninformation mit Schritten gegen die Wohnungsbaugesellschaft wie auch die Filmindustrie reagieren würden. Martin Schiele, der Fraktionsvorsitzende der Deutschnationalen, hatte im Dezember 1924 im Reichstag beantragt, dass alle Kreditgeschäfte von Reichsämtern mit Konzernen strengstens untersucht würden. Die rechte Presse bemühte sich daraufhin, auch ohne Beweise immer neue Namen mit dem Finanzskandal um die *Preußische Seehandlung* in Verbindung zu bringen.⁵³ Die *Wohnstätten-Trianon*-Verbindung bot für einen politischen Affront genügend Material, denn die Wohnungsbaugesellschaft war zwar ein privates und unabhängiges Unternehmen, wurde aber von öffentlichen Körperschaften gegründet und mit staatlichen Mitteln subventioniert. Das konservative Reizwort einer „Verfilmung von Staatsgeldern“⁵⁴ konnte so alsbald seine Runde machen: zum einen, weil von dem in das Filmunternehmen investierten Geld 200 bis 220 Dreizimmerwohnungen hätten gebaut werden können,⁵⁵ und zum anderen, weil es sich bei dem Aufsichtsratsvorsitzenden der Wohnstätten, Dr. Wenzel, ausgerechnet um den Schwiegersohn von Martin Schiele handelte. Hinzu kam, dass David Schratte Jude war.

Tatsächlich ging es bei Wolffsohns Schreiben und der Artikelkampagne auch um einen privatwirtschaftlich motivierten Erpressungsversuch, der von einer starken Verquickung von

NORDEUROPAforum

Zeitschrift für Politik,
Wirtschaft und Kultur
ISSN 1863639X

2/2005

15. Jahrgang (8. der N.F.)

Seiten 7-23

Textanfang**Summary****Fußnoten****zur Startseite**

Filmpublizistik und Filmindustrie zeugt.⁵⁶ Karl Wolffsohn handelte nicht aus Eigeninitiative, sondern stellvertretend für das Haus *Ullstein*. Wie der *Hugenberg*-Konzern, der unter anderem an der *Ufa* und am *Scherl-Verlag* beteiligt war, so suchte auch Ullstein nach neuen Investitionsmöglichkeiten im Filmgeschäft. Nachdem der Großkonzern bereits zum Hauptaktionär des Filmkonzerns Terra AG avanciert war, wurde nun eine indirekte Übernahme der Trianon geplant, an deren Wertsteigerung die Lichtbild-Bühne durch ihre einseitig positive Berichterstattung zuvor maßgeblich beteiligt war.⁵⁷ Presseberichten zufolge trat Wolffsohn mit einer Anzeige beim Reichsarbeitsministerium in Erscheinung, um sich zugleich als filmindustrieller „Treuhandler oder Vertrauensmann“ ins Spiel zu bringen.⁵⁸ Demnach war es das Ziel des Verlegers, den Trianon-Konzern bei den Sanierungsverhandlungen, die sich an die Offenlegung des „Skandals“ anschließen sollten, „in die Hände ihm nahestehender Personen zu spielen“.⁵⁹ Hierzu wurde zunächst die Trianon mit dem Brief und dem ersten, „diskreten“ Leitartikel zum Jahreswechsel unter Druck gesetzt. Man wollte einen Konkurs herbeiführen, um das Unternehmen dann für einen Betrag von 200.000 Mark aufzukaufen.⁶⁰

Was *Die Odaliske von Smolny* und die deutschen Karrieren von Mauritz Stiller und Greta Garbo betrifft, so kamen sie durch die Vorgänge zu einem vorschnellen Ende. Allerdings beruhte dies nicht auf einem Konkurs der *Trianon* oder einem Untertauchen von David Schratter, wie in bisherigen historischen Darstellungen unterstellt. Die *Trianon* war Anfang 1925 zwar in ernsthaften Zahlungsschwierigkeiten, aber keineswegs überschuldet. Allein bis zum Prozessbeginn im Juni nahm sie durch den Verleih netto insgesamt 480.000 Mark sowie durch Ateliervermietung monatlich 15.000 Mark ein.⁶¹ Außerdem bemühten sich Mauritz Stiller, die *Wohnstätten GmbH* und der Filmkonzern zunächst um eine Fortführung des Konstantinopel-Projektes. Während die *Wohnstätten GmbH* einen Arbeitsausschuss einsetzte, der über eine Weiterfinanzierung des Films beriet, versuchte Schratter, *Gösta Berlings saga* über die britische *Trianon*-Filiale ins Ausland zu verkaufen.⁶² Mauritz Stiller fragte seinerseits telegraphisch bei Charles Magnusson an, ob die *Svensk Filmindustri* mit 400.000 Mark in die Produktion einsteigen wolle.⁶³ All diese Bemühungen blieben indes erfolglos. Im Übrigen brachen nun die Differenzen zwischen den involvierten Parteien auf, obwohl sich die *Trianon* um Ausgleich bemühte und David Schratter sogar seinen Rücktritt anbot. Tatsächlich gelang dem Konzern am 27. März 1925 eine vorläufige Einigung mit seinen Gläubigern. Die *Wohnstätten GmbH* und Mauritz Stiller ließen die außergerichtliche Abmachung über den Schuldenausgleich jedoch platzen. Stiller, weil er, wie allgemein befunden wird, deutlich überhöhte finanzielle Ansprüche geltend machte; die *Wohnstätten GmbH*, weil sie nun einer neuen Leitung unterstand, die sich von Bretschneider und Gläß distanzierte und

NORDEUROPAforum

Zeitschrift für Politik,
Wirtschaft und Kultur
ISSN 1863639X

2/2005

15. Jahrgang (8. der N.F.)

Seiten 7-23

Textanfang**Summary****Fußnoten**

zur [Startseite](#)

„durchaus inquisitorisch“ mit dem früheren Geschäftspartner umging.⁶⁴ Dies erwies sich als gravierender Fehler, zumal ein Prozess durch Wolffsohns Anzeige beim Reichsarbeitsministerium mittlerweile unausweichlich geworden war. Infolgedessen verloren die Aktiva des Unternehmens rapide an Wert, der Verlust wurde auf rund 2 ½ Millionen Goldmark beziffert.⁶⁵ Damit wiederum war es für die *Wohnstätten GmbH* unmöglich geworden, ihre Gesamtforderungen von 4 Millionen Goldmark zurückzuerhalten,⁶⁶ während Stiller seinerseits davon absehen musste, die überhöhten Zahlungen von 450.000 Mark durchzusetzen. Schließlich war die *Trianon* durch ihren Image- und Wertverlust für verschiedenste Übernehmer eine leichte Beute. Neben dem *Deutschen Film-Syndikat* in Düsseldorf interessierte sich Joe Schenk (*United Artists*) für das Unternehmen.⁶⁷

Was geschah derweil mit Greta Garbo? Gemeinsam mit dem Rest des Teams saß das Starlet bis etwa Mitte Januar im Pera Palace Hotel fest. Dann reiste sie gemeinsam mit ihrem Filmpartner Einar Hansson nach Berlin. Die Hotel- und Fahrtkosten übernahm die Produktionsfirma *Sofar* (*Société des Films Artistiques*, Michael Salkin), die mit Georg Wilhelm Pabst *Die freudlose Gasse* (1925) vorbereitete. Pabst hatte die Garbo in *Gösta Berlings saga* gesehen und wollte sie anstatt der nach Hollywood abgereisten Vilma Banky als Grete Rumfort besetzen. Die *Sofar* nahm für den Pabst-Film auch Einar Hansson sowie die ehemalige *Trianon*-Actrice Agnes Gräfin Esterhazy unter Vertrag.⁶⁸ Für Garbos deutsche Karriere markierte diese Produktion jedoch keinen Neuanfang. Die Inszenierung setzte auf ein Ensemble von Stars, und auch in den Werbematerialien tritt die Schwedin namentlich nicht gesondert hervor. Die Feuilletons der großen Tageszeitungen stellten vielmehr Asta Nielsen in den Vordergrund und erwähnten die „Elevin“ aus Stockholm allenfalls im Nebensatz.⁶⁹

1 Zur Rezeption des „Schwedenfilms“ im Deutschland der frühen zwanziger Jahre siehe Vonderau, Patrick: „Bilder vom Norden. Schwedisch-deutsche Filmbeziehungen 1921–22“. In: Bernd Henningsen und Alexandra Bänsch (Hgg.): *Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaften. Schweden und Deutschland im Modernisierungsprozess*. Baden-Baden 2001, 163–194.

2 Vonderau, Patrick: *Bilder vom Norden. Schwedisch-deutsche Filmbeziehungen 1914–1939*. Diss., Berlin 2005.

3 Sobin, Gustaf: *Auf der Suche nach einem verlöschenden Stern*. Berlin 2003, 71ff., 93ff.

4 Landesarchiv Berlin: LArch A Rep 342–02, Nr. 284, 1 a und b. Es handelt sich um Prozess-Akten, in denen Teile der

NORDEUROPAforum

Zeitschrift für Politik,
Wirtschaft und Kultur
ISSN 1863639X
2/2005
15. Jahrgang (8. der N.F.)
Seiten 7-23

Textanfang
Summary

Fußnoten**zur Startseite**

Geschäftskorrespondenz der Trianon Film A.G., Wirtschaftsgutachten, Gehaltslisten und andere wichtige Dokumente erhalten sind (insgesamt rund 200 Blatt). Hinzu kommt die Handelsregisterakte der Trianon (Nr. 9087), in der sich, möglicherweise jedoch unzuverlässige, Bilanzen finden. Darüber hinaus wurde ausgewertet: Svenska filminstitutet (SF): Nr. 24, Victor Sjöströms arkiv / Mauritz Stillers papper (MS) sowie Gösta Werners papper (GW). Überdies gingen aus dem Schriftgutarchiv, Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek (DK) die Mappe Trianon-Film A.G. Nr. 2356 sowie Trianon Film-Ateliers Nr. 10548 ein. Nicht zuletzt wurden bislang nicht vollständig erschlossene Augenzeugen-Berichte in der Fachpresse sowie Autobiographien hinzugezogen.

5 „Här får Du ett par rader från en dyster turkinna. Här är kymigt må Du tro regnar och djäklas på alla sätt. Här är faktiskt så sk-gt så man tror inte att det är sant. För att inte [unlesbar, PV] om alla djur som promenerar på an när man är ute bland folket. Ingen filmning ännu, allt är så fånigt. [...] Det arbetas så långsamt hos det här folket så ingen kan sätta fart i dem inte ens Stiller. Einar Hanson är här också fast vi är ju inte så mycket tillsammans. Jag är ganska mycket ensam. Jag blir så ful här må Du tro så vill Du förlora något av Dig så kom. Jag är nämligen förbannad nästan hela dan och det förskönar ju inte. Vad jag längtar efter Dig tänk om Du och Mimme vore här. Då hade man väl bara roligt åt allt elände. Här finns ingen julbrådet jag saknar det så mycket. Men om Du ville skriva till mig och berätta om julen kanske det försonar något. Du skriver när Du får tid någon gång jag skulle bli så glad och berätta om allt. Tänk att jag gläder mig redan nu åt när vi skall träffas – vad jag skall berätta till Dig om det här dj-a folket. Fråga Gösta om han vill sända ett par böcker åt mig. Har inte en rad att läsa. Bara glo i taket.“ Krigsarkivet Stockholm: Korrespondenz Greta Garbo, Brief von Greta Garbo an Vera Schmiterlöw, ca. 23. Dezember 1924. Ich möchte an dieser Stelle Bo Florin für seine Hilfe bei der Besorgung des Dokumentes sehr herzlich danken.

6 Grossmann, Stefan: „Erich Pommers Sturz“. In: *Das Tagebuch* (1926:5), 30. Januar 1926.

7 Olimsky, Fritz: *Tendenzen der Filmwirtschaft und deren Auswirkung auf die Filmpresse*. Diss., Berlin, 1931, 28.

8 Werner, Gösta: *Mauritz Stiller. Ett livsöde*. Stockholm 1991.

9 Hyltén-Cavallius, Ragnar: *Följa sin genius*. Stockholm 1960, 234.

10 Werner 1991, wie Fußnote 8, 191f.

11 Vgl. Spiker, Jürgen: *Film und Kapital. Der Weg der deutschen*

NORDEUROPAforum

Zeitschrift für Politik,
Wirtschaft und Kultur
ISSN 1863639X
2/2005
15. Jahrgang (8. der N.F.)
Seiten 7-23

Textanfang
Summary

Fußnoten**zur Startseite**

Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern. Berlin 1975, 37.

12 Vgl. hierzu Thompson, Kristin: *Exporting Entertainment. America and the World Film Market, 1907–1934.* London 1985, 106–111.

13 Landesarchiv Berlin: LArch A Rep 342–02, 284, 1a. Verantwortliche Äußerung von Bretschneider vom 8. Januar 1925.

14 Landesarchiv Berlin: LArch A Rep 342–02, 284, 1b. Anklageschrift Dr. Duden vom 9. April 1925.

15 Vonderau, Patrick: „Geheime Verwandtschaften? Der ‚Schwedenfilm‘ und die Geschichte des Weimarer Kinos“. In: *Montage/AV 9* (2000:2), 65–100.

16 Dominick, Joseph R.: „Film economics and film content. 1964–1983“. In: Bruce A. Austin (Hg.): *Current research in Film: Audiences, Economics and Law.* Vol. 2, Norwood NJ, 62–84.

17 cl. [= Carl Linner]: „Der Wohnstätten-Trianon-Prozess“. In: *Film-Kurier* 154, 3. Juli 1925.

18 Svenska filminstitutet SF: Nr. 24 Victor Sjöströms arkiv / Mauritz Stillers papper (MS): „Brev till Mauritz Stiller från Semitjov, Vladimir 1924“. Brief Semitjovs vom 17. November 1924 an Stiller, mit einer Synopsis, die vom Mai 1924 datiert.

19 Behn, Manfred (Hg.): *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910–1930.* München 1994.

20 Vgl. etwa Ickes, Paul: „Die Landesflüchtigen“. In: *Film-Kurier* 226, 13. Oktober 1922: „Ein Stoff aus unseren Tagen: Rußland wird von der Revolution überschwemmt; was sich vor den Revolutionären nicht sicher fühlt, muss über die Grenze.“

21 „Under denna tid var den skådeplatsen för alldeles skärskilt sällsamma ting, för dramer oftast av koncentrerat förlopp, för brutala episoder, bräddade av kall och naken verklighet.“ Hyltén-Cavallius, Ragnar: „Mauritz Stillers Konstantinopel-film“. In: *Filmnyheter* 37, 10. November 1924.

22 Svenska filminstitutet SF: Nr. 24 Victor Sjöströms arkiv / Mauritz Stillers papper (MS): „Brev till Mauritz Stiller från Trianon. David Schratte“, datiert vom 10. September 1924 und 19. September 1924. Ernst Stern arbeitete unter anderem für den berühmten Großfilm *Das Weib des Pharao* (Deutschland 1921, Regie: Ernst Lubitsch).

23 Ebd.

NORDEUROPAforum

*Zeitschrift für Politik,
Wirtschaft und Kultur*

ISSN 1863639X

2/2005

15. Jahrgang (8. der N.F.)

Seiten 7-23

Textanfang

Summary

Fußnoten

zur Startseite

24 Pan.: „Mauritz Stiller spårlöst försvunnen!“ In: *Filmjournalen* 35, 26. Oktober 1924.

25 „Mauritz Stiller återfunnen – i Berlin“. In: *Filmjournalen* 37, 9. November 1924.

26 Landesarchiv Berlin: LArch A Rep 342–02, 284, 1a. Verantwortliche Äußerung von Bretschneider vom 8. Januar 1925.

27 Landesarchiv Berlin: LArch A Rep 342–02, 284, 1a. Verantwortliche Äußerung von Dr. Glaß vom 7. Januar 1925.

28 „Trianons historia och dess konsekvenser“, Svenska filminstitutet SF: Nr. 24: Gösta Werners papper (GW): Brief von Stiller an Charles Magnusson, New York, 2. August 1925.

29 Landesarchiv Berlin: LArch A Rep 342–02, 284, 1b: Undatierte Darstellung des Rechtsanwalts Rehfish.

30 Landesarchiv Berlin: LArch A Rep 342–02, 284, 1a: Liste „Laufende Schauspielerverträge“.

31 Landesarchiv Berlin: LArch A Rep 342–02, 284, 1b: „Der Fall Mauritz Stiller“. Undatierte Darlegung, verfasst von Rechtsanwalt Dr. Halpert.

32 Ebd.

33 Landesarchiv Berlin: LArch A Rep 342–02, 284, 1a: „Laufende Schauspielerverträge“ und „Liste der Angestellten der Trianon Film A.G.“

34 Svenska filminstitutet: Nr. 24 Victor Sjöströms arkiv / Mauritz Stillers papper (MS): Brief von Schratte an Stiller vom September 1924.

35 Svenska filminstitutet: Nr. 24: Victor Sjöströms arkiv/Mauritz Stillers papper (MS), „Brev till Mauritz Stiller från Trianon. David Schratte“, 10. September 1924 und 19. September 1924.

36 Grundlegend für die Ausführungen: „Der Fall Mauritz Stiller“, wie Fußnote 31.

37 Landesarchiv Berlin: LArch A Rep 342–02, 284, 1b: Undatierter Brief von Schratte an die Wohnstätten GmbH.

38 „Der Fall Mauritz Stiller“, wie Fußnote 31.

39 Ebd.

40 Undatierter Brief Schratte, wie Fußnote 38.

41 „Der Fall Mauritz Stiller“, wie Fußnote 31.

NORDEUROPAforum

*Zeitschrift für Politik,
Wirtschaft und Kultur*
ISSN 1863639X

2/2005

15. Jahrgang (8. der N.F.)

Seiten 7-23

Textanfang

Summary

Fußnoten

zur Startseite

- 42** „Full fart på Konstantinopel“. In: *Filmjournalen* 40, 20. November 1924; „Mauritz Stiller på fransysk i Stockholm“. In: *Filmnyheter* 39, 24. November 1924.
- 43** Landesarchiv Berlin: LArch A Rep 342–02, 284, 1a: Schratter in einem Brief an die Wohnstätten GmbH.
- 44** Hyltén-Cavallius 1960, wie Fußnote 9, 228.
- 45** So berichtet von Aros (=Artur Rosenthal): *Greta Garbo. Ihr Weg von Stockholm bis Hollywood*. Berlin 1932, Kühn, Richard: *Greta Garbo. Der Weg einer Frau und Künstlerin*. Dresden 1935, 100; vgl. hierzu Werner 1991, wie Fußnote 8, Hyltén-Cavallius 1960, wie Fußnote 9.
- 46** „Die Trianon und der neue Mauritz-Stiller-Film“. In: *Der Film* 49, 7. Dezember 1924. Vgl. Werner 1991, wie Fußnote 8, 189; Hyltén-Cavallius 1960, wie Fußnote 9, 228f.
- 47** Anklageschrift April 1925, wie Fußnote 14.
- 48** Landesarchiv Berlin: LArch A Rep 342–02, 284, 1b: Brief von Schratter an die Wohnstätten vom 29. Dezember 1924.
- 49** Anklageschrift April 1925, wie Fußnote 14.
- 50** Linner 1925, wie in Fußnote 17.
- 51** Landesarchiv Berlin: LArch A Rep 342–02, 1b: Brief Wolffsohn an Schratter vom 31. Dezember 1924.
- 52** Landesarchiv Berlin: LArch A Rep 342–02, 284, 1b: Urteil des Gerichtes (undatiert).
- 53** „Die Wohnstätten-Kredite für Trianon-Film“. In: *Berliner Morgenpost*, 11. Januar 1925.
- 54** „Der Wohnstätten-Trianon-Prozeß“. In: *Film-Kurier* 139, 16. Juni 1925.
- 55** „Der Wohnstätten-Trianon-Prozeß“. In: *Film-Kurier* 147, 25. Juni 1925.
- 56** Vgl. Olimsky 1931, wie Fußnote 7.
- 57** Landesarchiv Berlin: LArch A Rep 342–02, 284, 1b: Artur Siebert: „Der Judas der deutschen Filmindustrie“. In: *Film-Arena* 4, ohne Datum.
- 58** Aros [=Artur Rosenthal]: „Wie man Gewitter macht“. In: *Der Kinematograph* 935, 18. Januar 1925.
- 59** So die Aussage von Walter Goldschlag, dem „Propagandachef“ und Dramaturgen der Trianon. Vgl. hierzu cl. [=

NORDEUROPAforum
Zeitschrift für Politik,
Wirtschaft und Kultur
ISSN 1863639X
2/2005
15. Jahrgang (8. der N.F.)
Seiten 7-23

Textanfang
Summary

Fußnoten

zur Startseite

Carl Linner]: „Der Wohnstätten-Trianon-Prozeß. Gedanken zur Prozesslage“. In: *Film-Kurier* 149, 27. Juni 1925.

60 „Der Wohnstätten-Trianon-Prozess“. In: *Film-Kurier* 142, 19. Juni 1925.

61 cl. [= Carl Linner]: „Der Wohnstätten-Trianon-Prozeß. Gedanken zur Prozesslage“. In: *Film-Kurier* 154, 3. Juli 1925.

62 Stiller sollte sich darum in London bemühen. Siehe hierzu: Svenska filminstitutet: SF Nr. 24, Victor Sjöströms arkiv / Mauritz Stillers papper (MS): Telegramm von Charles Magnusson an Stiller, undatiert.

63 Svenska filminstitutet: SF Nr. 24, Victor Sjöströms arkiv / Mauritz Stillers papper (MS): Telegramm von Charles Magnusson an Stiller vom 9. Januar 1925.

64 „Der Wohnstätten-Trianon-Prozeß“. In: *Film-Kurier* 143, 20. Juni 1925.

65 „Der Wohnstätten-Trianon-Prozeß“. In: *Film-Kurier* 152, 1. Juli 1925.

66 Landesarchiv Berlin: LArch A Rep 342–02, 284, 1b: Gutachten von E. Noetzel vom 9. Februar 1925.

67 Aros [=Artur Rosenthal]: „Der Dolchstoß“. In: *Der Kinematograph* 937, 1. Februar 1925.

68 Pabst, Michael: „Die freudloses Gasse“. In: Wolfgang Jacobsen (Hg.): *Georg Wilhelm Pabst*. Berlin 1997, 142–148 sowie Mitteilung von Michael Pabst an den Verfasser, 23. Mai 2004.

69 Filmmuseum Berlin-Deutsche Kinemathek: Mappe 2323: „Die freudlose Gasse.“