

Patrick Vonderau: *Bilder vom Norden. Schwedisch-deutsche Filmbeziehungen 1914–1939*. Marburg: Schüren Verlag 2007, 368 S.

Patrick Vonderaus *Bilder vom Norden. Schwedisch-deutsche Filmbeziehungen 1914–1939* ist der Erschließung eines Forschungsdesiderats gewidmet: Es untersucht Schweden und Deutschland als benachbarte Filmnationen und wirft dabei einen neuen Blick auf altes Material. Besonders hervorgehoben werden Aspekte der Filmwirtschaft, der Filmfinanzierung und des Filmvertriebs, was in der Tat in der skandinavischen Filmgeschichtsschreibung bisher eher vernachlässigte Themen waren. Es ist also eine filmgeschichtliche Arbeit, die Vonderau vorlegt, wobei methodologische Fragen immer mitschwingen. Der Autor versteht seine Arbeit als eine „erweiterte Mediengeschichtsschreibung“ (S. 22), als, wie es im abschließenden Methodenkapitel heißt, eine „Pragmapoetik“ (S. 314) des Films. Diese ist sozusagen das ‚methodologische Vermächtnis‘ des Autors an zukünftige Filmhistoriker. Sie verbindet Fragen nach Poetologie, Ästhetik und Stil mit Analysen kultureller Praktiken.

In diesem Sinne untersucht Vonderau die Wirkungsweise von Konzepten des Nordens in der deutschen Kultur- und Filmgeschichte und deren spezifische Muster (Teil 1), konkretisiert dies dann im Hinblick auf die schwedisch-deutschen Film-

beziehungen (Teil 2), um abschließend die Produktionsgeschichte eines filmischen Großprojekts schwedisch-deutscher Zusammenarbeit zu schildern: die Ereignisse, die den Film *Die Odaliske von Smolny* begleiten (Teil 3). Dabei gerät bei der Lektüre der Zusammenhang zwischen den drei Teilen des Textes manchmal aus dem Blickfeld, was zum einen beabsichtigt ist, da der Autor sie ausdrücklich als unabhängig von einander zu lesen angibt. Zum anderen liegt dies auch am Begriff des Nordens, der nur schwer zu fassen ist und dessen Bedeutung innerhalb der Kapitel changiert. Es soll, wie der Leser schließlich auf Seite 31 erfährt, um den skandinavischen Norden gehen, „ein geographisch sich von der deutschen Grenze bis in die Polargebiete erstreckendes Territorium, das bis Mitte der zwanziger Jahre nur die wenigsten aus eigener Anschauung kannten“ (S. 31).

Um auch Vorläufer kinematographischer Bilder vom Norden in den Blick zu bekommen, setzt der erste Teil bereits 1850 ein. Als Material dienen neben nicht-fiktionalen Landschaftsaufnahmen aus Skandinavien aus dem Kinobeiprogramm u. a. das so genannte Nordland-Panorama und das Kaiser-Panorama. Die Panoramen entstanden zur Zeit des deutschen Kaisers

Wilhelm II., der nicht nur ein begeisterter Norwegen- und Schweden-Reisender war, sondern auch „Medienkaiser“ (S. 66). Dadurch trug er nicht nur Wesentliches zur touristischen Erschließung der Region bei, sondern auch zur Popularisierung spezifischer Skandinavienbilder. Eine genaue Analyse widmet der Autor einem Reise-film der Hapag 1929/1930, einer Art „filmischen Baedeker“ (S. 45). Der Film entwickle einen touristischen Blick, da Blicke vom Boot ans Ufer oder umgekehrt überwiegen würden und die Landschaft nur dann in den Blick gerate, wenn die Kamera die Touristen bei ihren Stippvisiten an Land begleite, also das Mittel der „fingierten Wanderung“ (S. 47) anwende, welches zu den auffälligsten Stilmerkmalen des Reisefilms gehöre. Indem so der Blick auf den Reisenden bezogen bleibt, entwerfe der Film einen „egozentrischen Kode“ (S. 49). Dieser wiederum führe zur Etablierung einer Art „geo-ethnischen Panorama[s]“ (S. 51), das die Quintessenz einer Region oder Nation herausfiltert. Ziel dessen ist die Typifizierung, die sich nicht nur touristisch vermarkten lässt, sondern die auch, wie in den folgenden beiden Teilen gezeigt wird, zur Grundlage des Skandinavien-Bezugs der deutschen Filmindustrie wird. Dabei wird Norwegen, vor allem die Fjordlandschaft, zum Kern dessen, was hier zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter dem Norden verstanden wurde: Der Norden als Kraft- und Urquell, als wildes

und unwegsames Neuland, das mit Reinheit, Gesundheit und Unverdorbenheit assoziiert wird, aber auch volkstümlichen Idealisierungen Raum gibt und das der Verderbtheit des Kontinents bzw. der Moderne entgegengehalten wird.

Der erste Teil des Buches wird mit einem Kapitel über den Amateurfilm der dreißiger Jahre abgeschlossen. Es geht allerdings nicht so sehr um das Genre, sondern vielmehr um die Funktionalisierung des Nordens im Zuge einer rassenideologischen Aufladung. Als Beispiel dient ein Film aus dem Nachlass von Eva Braun, den sie 1938 auf einer Hapag-Nordlandreise aufgenommen hat. Er greift Motive auf, die mit den nationalsozialistischen Vorstellungen vom Norden übereinstimmen, wobei sich nicht nur Kontinuitäten früherer Konzeptualisierungen des Nordens wie der anti-moderne Impetus, sondern auch Verschiebungen ergeben, wie z. B. die heimatische Vereinnahmung des Nordens durch eine Analogisierung von Oberbayern und Nordskandinavien (S. 95).

Das Kapitel über Brauns Amateurfilm ist sinnvoll platziert, da es auf eine These hinleitet, die in den folgenden beiden Teilen eine Rolle spielt: die Annahme einer ‚Stammverwandtschaft‘ zwischen Deutschland und dem Norden. Im zweiten Teil wird zudem eine Begrenzung des Themas vorgenommen, die die weit gefasste Rede von den Bildern des Nordens

auf den historischen Fall der schwedisch-deutschen Filmbeziehungen 1914–1939 fokussiert. Der Autor setzt drei zeitliche Schwerpunkte: Die Filmbeziehungen während des Ersten Weltkriegs sind geprägt von Embargos und Importverboten, von staatlicher Regulierung und von einem aggressiven deutschen Filmhandel, der versucht, in Schweden die Vormacht zu erlangen. Ab 1921 habe es dann eine produktive Rezeption des schwedischen Kinos in Deutschland gegeben, was auch mit den politischen Umständen zu tun hat, da ab Januar 1921 die Einfuhr ausländischer Filme wieder erlaubt war. In dieser Zeit wurden zahlreiche schwedische Filme, hauptsächlich von den Regisseuren Victor Sjöström und Mauritz Stiller, in Deutschland aufgeführt, darunter viele einaktige Naturfilme sowie Verfilmungen Selma Lagerlöfs und anderer nationalromantischer Sujets. Es etablierte sich der Begriff „Schwedenfilm“, was auch in engem Zusammenhang mit dem seriellen Vertrieb von Filmen stand, da den Kinos sozusagen Komplettprogramme angeboten wurden. Der schwedische Film passt darüber hinaus ins Bild der im ersten Teil beschriebenen Sehnsucht nach dem Reinen und Unverdorbenen, welches man in Skandinavien zu finden glaubte. Ergänzt wird diese Projektion durch die Suche nach einer gemeingermanischen Kraft. So war der schwedische Film Anlass einer nationalkulturellen Selbstbestimmung in Deutschland. Neben dem

Ersten Weltkrieg und den Jahren des „Schwedenfilms“ 1921–1923 setzt Vonderau einen weiteren zeitlichen Schwerpunkt: die Filmbeziehungen während des Dritten Reiches. Hier hätten der Norden sowie die skandinavischen Filme eine wichtige Rolle für die Filmproduktion und Kulturpropaganda des Nationalsozialismus gespielt, wobei der Norden zu einer weltanschaulichen Größe wurde und als geographische Region in den Hintergrund rückte (S. 218).

Zwei der zentralen Figuren der schwedisch-deutschen Filmbeziehungen waren der Regisseur Mauritz Stiller und Greta Garbo. Diesen widmet Vonderau den dritten Teil seiner Arbeit. Er führt uns hier auf die Fährte einer filmgeschichtlichen Kriminalhistorie, spannend erzählt, akribisch recherchiert, und, durch einen Dokumentenfund, als Neuheit der Filmgeschichte deklariert. An ihrem Ende steht der Weggang Stillers und Garbos aus Berlin in die USA, kurz: der Sieg Hollywoods über die verschlafene und bürokratische deutsche (und schwedische) Filmproduktion. Agenten sind die deutsche Filmgesellschaft Trianon, gegründet 1923 von David Schratter, deren Sponsor, die Wohnstätten GmbH (eine Wohnungsbau-gesellschaft), sowie Stiller und Garbo, die als Regisseur bzw. Hauptdarstellerin des gemeinsamen filmischen Großprojekts tätig werden sollten.

Die Frage, die bei einer ersten Lektüre des Inhaltsverzeichnis vielleicht auftaucht – warum geht es im ersten Teil eigentlich fast nur um Norwegen und im dritten dann gar um einen orientalistischen Film, der teilweise in Konstantinopel realisiert wird, obwohl doch eigentlich schwedisch-deutsche Filmbeziehungen im Zentrum stehen sollen – klärt sich beim Lesen des Buches ziemlich schnell. Für den Autor stellt sie sich so gar nicht, da es ihm im Sinne der Pragmapoetik nicht (nur) um die Inhalte der Filme geht, sondern um deren institutionelle, intertextuelle und repräsentative Funktionen. Dies ist auch die entscheidende Stärke des Bu-

ches, da die Verbindung zwischen den Bereichen überzeugt. *Bilder vom Norden. Schwedisch-deutsche Filmbeziehungen 1914–1939* ist also ein sehr empfehlenswertes, erfreulich gut lesbares Buch – und das nicht nur für Skandinavisten mit Interesse am Norden, sondern auch und gerade für Filmhistoriker. Vonderau liefert einen wichtigen und stimmigen Ansatz, mit dem oft schwierigen, da manchmal nur teilweise erhaltenen und deshalb nur über Sekundärquellen recherchierbaren Filmmaterial aus der Frühzeit des Kinos umzugehen, an dem zu orientieren sich lohnt.

*Constanze Gestrich (Berlin)*