

Claudia Gremler

# Verheißungen des Nordens

Repräsentationen Skandinaviens in Literatur und  
Film der deutschsprachigen Gegenwartskultur

**SCHÜREN**

# Inhalt

<b>1 Einleitung</b>	7
<b>2 Hintergründe und theoretische Modelle</b>	15
2.1 «Ganz so wie bei mir zu Hause»: Die deutsch-skandinavischen Beziehungen als Geschichte einer Aneignung	15
2.2 Der (europäische) Norden als (Imaginations)raum	29
<b>3 Skandinavien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur</b>	39
3.1 «Am Ende der Welt». Postmoderne Flaneure im hohen Norden: Judith Hermann   Sibylle Berg   Kristof Magnusson	39
3.1.1 Judith Hermann: <i>Nichts als Gespenster</i> (2003)	42
3.1.2 Sibylle Berg: <i>Ende gut</i> (2004). <i>Die Fahrt</i> (2007)	57
3.1.3 Kristof Magnusson: <i>Zuhause</i> (2005)	61
3.2 «Im Dämmerlicht ruhende Landschaften». Melancholie und postkoloniale Identität: Melitta Breznik   Peter Stamm   Anna Kim	65
3.2.1 Melitta Breznik: <i>Nordlicht</i> (2009)	68
3.2.2 Peter Stamm: <i>Ungefährer Landschaft</i> (2001)	74
3.2.3 Anna Kim: <i>Anatomie einer Nacht</i> (2012)	80
3.3 «Eine Schwäche für den Norden». Schweden als Experimentierraum und <i>queer space</i> : Antje Rávik Strubel	85
3.3.1 <i>Kältere Schichten der Luft</i> (2007)	88
3.3.2 <i>Sturz der Tage in die Nacht</i> (2012)	94
3.3.3 <i>In den Wäldern des menschlichen Herzens</i> (2016)	96
3.4 «Wege ins Nirgendwo». Skandinavische Auflösungsvisionen: Klaus Bödl	102
3.4.1 <i>Studie in Kristallbildung</i> (1997)	103

3.4.2	<i>Südlich von Abisko</i> (2000)	107
3.4.3	<i>Der nächtliche Lehrer</i> (2010)	111
3.4.4	<i>Der Atem der Vögel</i> (2017)	116
<b>4</b>	<b>Sehnsuchtsorte und Nebelfahrten:</b>	
	<b>Skandinavien im deutschen Gegenwartskino</b>	121
4.1	Die kleinen Nachbarn im Norden: <i>WIR WUNDERKINDER</i> (1958) und <i>WIE EIN HIRSCHBERGER DÄNISCH LERNT</i> (1968)	121
4.2	«Lebensborn»-Drama und Stasi-Thriller: <i>ZWEI LEBEN</i> (2012)	129
4.3	«Herzokino» am Fjord: Skandinavien im deutschen Unterhaltungsfernsehen	133
4.4	Selbsterfahrungstrip in die Arktis: <i>DIE STUNDE DES LICHTS</i> (1998)	140
4.5	Schuld und Vergebung im hohen Norden: <i>GNADE</i> (2012)	143
4.6	«Finnland als Idyll und Sehnsuchtsort»: <i>FENSTER ZUM SOMMER</i> (2011)	151
4.7	Reisen und Grenzüberquerungen: <i>ZUGVÖGEL</i> (1998) und <i>DIE BLAUE GRENZE</i> (2005)	156
4.8	Orientierungssuche im Nebel: <i>HELLE NÄCHTE</i> (2017)	166
<b>5</b>	<b>Zusammenfassung und Auswertung</b>	173
<b>6</b>	<b>Quellen</b>	185
6.1	Filmografie	185
6.2	Primärliteratur	186
6.3	Sekundärliteratur	188
6.4	Internetquellen	197

# 1 Einleitung

Es besteht gegenwärtig ein großes internationales Interesse an skandinavischer Kultur, das sich deutlich vom typischerweise eher geringen Einfluss der nordischen Region auf das Ausland abhebt. Diese neue Faszination gilt primär verschiedenen literarischen Genres und TV-Formaten, zu denen besonders die unter der Bezeichnung *Nordic noir* berühmte Gattung des Krimis gehört. Darüber hinaus erfreuen sich aber auch Filme und Serien mit politischem oder historischem Kontext auffallender Beliebtheit. Zudem werden zurzeit auch skandinavisches Brauchtum und nordische Lebensphilosophien in Form eines Lifestyle-Exports der tradierten dänischen *hygge*-Vorstellung (Wiking 2016), des schwedischen *lagom*-Konzepts (Dunne 2017) sowie des finnischen *sisu*-Begriffs (Nylund 2018) international rezipiert.

Zu den herausragendsten Erfolgsbeispielen des *Nordic noir*-Genres, dessen Beliebtheit sich in den letzten Jahren zu «a seemingly global obsession» (Stougaard-Nielsen 2016:1) entwickelt hat, gehört die dänische Kriminalserie *FORBRYDELSEN* (2007–2012). Diese Produktion des Staatssenders DR (Danmarks Radio) wurde unter dem englischen Titel *THE KILLING* weltweit in knapp 100 Länder verkauft. Eine so extensive transnationale Verbreitung muss als ein neuer Trend eingestuft werden, denn bisher waren die Zielländer skandinavischer Serien-Exporte typischerweise auf den europäischen und den angelsächsischen Raum beschränkt gewesen (Jensen 2016).

Allerdings wächst zurzeit auch in den eher traditionellen Rezeptionsregionen die Beliebtheit nordischer Produktionen. Besonders in Großbritannien lässt sich seit einigen Jahren eine «Scandimania» verzeichnen – so der Name einer britischen Fernsehsendung, die versuchte, diesem Phänomen auf den Grund zu gehen. Diese neue Vorliebe für das Nordische ist nicht auf skandinavische Krimis begrenzt, wird aber stark vom Medienkonsum diverser *Nordic noir*-Werke geprägt. Wie Jacob Stougaard-Nielsen (2016) postuliert, ist die Anziehungskraft einer «accessible difference», also die attraktive Wahrnehmung einer Fremde, die zugleich angenehm

vertraut ist, ein zentraler Faktor dieser vergleichsweise neuen britischen Liebe zum Nordischen. Die Vertrautheit entstammt dabei nicht zuletzt den erkennbaren Gattungsmerkmalen des Krimis, den man als ein ursprünglich angelsächsisches Genre betrachten kann (3).

Man könnte vermuten, dass der überraschende britische Erfolg der ebenfalls von DR produzierten Serie *BORGEN* (DK 2010–2013) zumindest teilweise auf ähnlichen Faktoren beruht, denn auch das Politdrama ist ein Genre, das vor allem im anglo-amerikanischen Raum floriert, wie unter anderem die Erfolgsserien *HOUSE OF CARDS* (GB 1990; USA 2013–2018) und *THE WEST WING* (USA 1999–2006) exemplarisch belegen. Vielleicht kann man darin auch den Grund dafür sehen, dass bereits vor mehr als zehn Jahren das politische Intrigendrama *KONGEKABALE* (DK 2004) als eine von nur sehr wenigen skandinavischen Produktionen es in die britischen Kinos schaffte, während der Film nicht einmal im Nachbarland Deutschland auf der Leinwand zu sehen war und dort erst später im Fernsehen ausgestrahlt wurde (IMDB).

Die zweite Staffel von *FORBRYDELSEN* entsprach in dieser Hinsicht gleich in doppelter Weise den angelsächsischen Publikumserwartungen, denn sie siedelt die Krimihandlung in einer Atmosphäre politischer Intrigen innerhalb der dänischen Regierung an. Beim britischen Publikum kam das entsprechend gut an und die Zuschauerzahlen verdoppelten sich im Vergleich zur ersten Staffel (Plunkett 2011).

Während also vertraute Genremerkmale ursprünglich heimischer Gattungen dazu geeignet sind, den Rezeptionsvorgang im Zielland zu erleichtern, reichen sie mitunter aber nicht aus, um erfolgreich die Hindernisse zum Mainstreampublikum zu überwinden, die besonders in Großbritannien und den USA bestehen. Da Synchronisierungen im englischen Sprachraum unüblich sind und die Lektüre von Untertiteln beim Durchschnittspublikum unbeliebt ist (Gottlieb 2004: 92), wandelt sich besonders in den USA die Rezeption häufig in eine produktive Appropriation. Zahlreiche skandinavische Filme und Serien, besonders des *Nordic noir*-Genres, wurden und werden einem englischsprachigen Remake unterzogen. Das eliminiert einerseits die Sprachbarriere und gibt andererseits Gelegenheit dazu, eine gewisse kulturelle Annäherung an heimische Konventionen und Publikumserwartungen vorzunehmen – wengleich der «exotische» nordische Schauplatz häufig beibehalten wird. Dementsprechend spielten zwar unter anderem die amerikanischen Versionen von *FORBRYDELSEN* (*THE KILLING*, USA 2011–2014) und *ØYEVITNE* (N 2014; *EYE-WITNESS* USA 2016) in den USA, und für die britischen und amerikanischen Neugestaltungen von *BRON/BROEN* (DK/S 2011–2018) verlegte man die Handlung aus dem dänisch-schwedischen Grenzgebiet in den Eurotunnel (*THE TUNNEL*, GB/F 2013–2018) beziehungsweise an die Brücke der Amerikas (*THE BRIDGE*, USA 2013–2014). Aber sowohl die britischen Neuverfilmungen der Wallander-Krimis, die auf dem Hauptfernsehsender BBC1 ein knapp zehnmals größeres Publikum erreichten als die untertitelten schwedischen Originale im intellektuellen Spartensender BBC4 (Stougaard-Nielsen 2016: 11), als auch das englischsprachige Remake der Verfilmung von Stieg

Larssons Roman *Män som hatar kvinnor* (*Verblendung*, 2005) (*THE GIRL WITH THE DRAGON TATTOO*, USA/S/N 2011) behielten die schwedischen Originalschauplätze bei.

Unter Bezugnahme auf Venuti- und, undeckelt, auf Schleiermacher- beschreibt Stougaard-Nielsen (2016: 4-6) zutreffend das Widerspiel aus Verfremdung und Aneignung, das in den letzten Jahren im Verhältnis der Briten zu skandinavischer Kultur zu beobachten ist. Das lässt sich auch darin erkennen, dass auf die mit der Entfaltung des *hygge hype* so heftig wie plötzlich einsetzenden «utopian idealisation of the Nordic countries in the British media» (6) und die Aufnahme von *hygge* in englische Wörterbücher nationalistisch-konservative Teile der Öffentlichkeit mit dem Verweis darauf reagierten, dass *hygge* nicht nur ein seltsames und für Briten im Grunde unaussprechliches Wort sei, sondern dass darüber hinaus die Hauptinhalte dieses urdänischen Konzepts im englischen Begriff *cosiness* ausreichend abgedeckt seien. Man möge sich deshalb, so rät beispielsweise die Boulevardzeitung *Daily Mail*, auf die althergebrachten britischen Traditionen herbstlicher Gemütlichkeit berufen und diese praktizieren, anstatt einem fremden Ideal nachzueifern, dessen kulturelle Überlegenheit fragwürdig sei (Rowley 2016).

Die Briten misstrauen also der Skandinavienwelle, die ihr Land unerwartet erfasst hat und die man nicht als Teil einer gewachsenen Tradition, sondern als eine vorübergehende Mode begreift. Insbesondere seit der Intensivierung der Brexit-Diskussion gibt es weniger durch skandinavische Praktiken inspirierte Lifestyle-Empfehlungen in den britischen Medien, und bereits 2017 verkündete die Tageszeitung *The Guardian* den «Tod von *Scandi noir*» (Lawson), aber noch scheint die Vorliebe des Publikums für *Nordic noir* ungebrochen, wie die 2019 im britischen Fernsehen und auf diversen Streaming-Diensten gezeigten Serien illustrieren (Mullan 2019). Es ist nicht abzusehen, ob sich das britische Publikum von dem momentan hoch geschätzten Genre wieder abwenden wird. Sollte das passieren, würde es aber nicht zum ersten Mal geschehen, wie die Rezeption der lange vergessenen und erst jetzt wieder entdeckten Romane des schwedischen Autorenduos Maj Sjöwall und Per Wahlöö erkennen lässt. Sjöwalls und Wahlöös gemeinsam verfasste Werke begründeten in den 1970er-Jahren das skandinavische Krimigenre und machten es zugleich international bekannt. Auf den britischen Inseln gerieten ihre Romane danach lange in Vergessenheit und werden erst jetzt wieder gelesen (France 2009; Kerridge 2015). Zwischen der Erstveröffentlichung der englischen Übersetzungen und den heutigen Neuausgaben scheint sich das Publikum nicht für diese *Nordic noir*-Avantgardisten interessiert zu haben.

Dieses zeitweilige Vergessen steht im starken Gegensatz zur Situation in Deutschland, wo Sjöwall und Wahlöö Romane, die, verpackt in eine spannende Handlung, gesellschaftskritisch die Abgründe des (kapitalistischen) schwedischen Wohlfahrtsstaates aufdeckten, während der deutschen Teilung in beiden deutschen Staaten gleichermaßen beliebt waren. Im Osten gab man die Romane zwar stockend und zögerlich, aber schließlich vollständig heraus (Barck 2003: 121-122), während im Wes-

ten der Rowohlt-Verlag eine Auflage nach der anderen druckte, die Bücher nie vergriffen waren und seit der Wende erfolgreich an das gesamtdeutsche Publikum verkauft werden. Überhaupt erscheint aus deutscher Sicht die plötzliche britische Faszination für Skandinavien und die Note von Skepsis, die stets mitschwingt, wenn nordische Kulturerzeugnisse gelobt werden, kaum nachvollziehbar, weil die Deutschen meinen, als «Europas hartnäckigste Skandinavien-Fans» (Schellen 2013) immer schon qualitätsbewusste Kenner der nordischen Nachbarländer gewesen zu sein.

Das zeigt sich auch an den Reisetatistiken. In nahezu allen nordischen Ländern stellt Deutschland entweder den wichtigsten ausländischen Herkunftsmarkt für die Tourismusindustrie dar oder wird nur von Nachbarländern und anderen skandinavischen Staaten an Bedeutung übertroffen. Die einzigen Ausnahmen sind Island, das mehr Übernachtungen von US-amerikanischen und britischen Besuchern als von Deutschen verbuchen kann (OECD 2018), und Grönland, das ebenfalls durchschnittlich mehr US-Bürger anlockt als Deutsche (Visit Greenland 2017).

Es fällt zudem auf, dass Deutschland, im Vergleich zu Großbritannien, wo die nordischen Länder in den letzten Jahren so ausgiebig diskutiert wurden, dass die Tageszeitung *The Guardian* allein neun verschiedene auf Englisch erhältliche *hygge*-Ratgeber auflisten und von einer «Verschwörung» (*hygge conspiracy*) sprechen konnte (Higgins 2016), beim Thema Skandinavien im Allgemeinen und *Nordic noir* im Besonderen gewissermaßen die Rolle eines Mitverschwörers einnimmt.

Auch in Deutschland erreichte die Skandinavienbegeisterung in den letzten Jahren einen zuvor ungekannten Höhepunkt und wurde 2017 durch die Aufnahme von *hygge* in den Duden gewissermaßen formalisiert. Die große Anzahl der im deutschen Fernsehen gezeigten nordischen Serien und aus den skandinavischen Sprachen ins Deutsche übersetzten Bücher stellt die Präsenz nordischer Literatur und skandinavischer TV-Serien im notorisch übersetzungsfeindlichen Großbritannien eindeutig in den Schatten. Besonders wichtig ist aber, dass Deutschland als traditioneller Zielmarkt skandinavischer Kulturexporte (Jensen 2016) seit Jahren die Rolle als Konsument um die Aufgabe des Produzenten erweitert hat. In vielen skandinavischen Fernsehserien steckt deutsches Geld, beispielsweise vom ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen), und manche Sendungen gelten gar als deutsch-skandinavische Koproduktionen. Auch *FORBRYDELSEN* wurde ab der zweiten Staffel vom ZDF mitfinanziert (IMDB).

Darüber hinaus betrachten andere Länder, wie besonders das französische Publikum, Deutschland als Kulturvermittler in Sachen skandinavisches Fernsehen, denn sowohl *FORBRYDELSEN* als auch *BORGEN* erreichte Frankreich über den deutsch-französischen Kultursender ARTE (Sérisier 2012).

Diese Situation, in welcher der große deutschsprachige Literatur-, Film- und Fernsehmarkt sowie der Einfluss finanzstarker deutscher Medienkonzerne, deren Position im deutlichen Gegensatz zu den begrenzten Ressourcen in den skandinavischen Ländern steht, als Multiplikatoren für die Verbreitung skandinavischer

Produktionen wirken, kann man in Verbindung mit einem ähnlichen kulturellen Vermittlungsvorgang sehen, der ca. 100 Jahre früher stattfand und bei dem Deutschland als «Skandinaviens Tor zur Weltliteratur» (Paul 1997) fungierte.

Vor dem Einsetzen der heutigen Konjunktur skandinavischer Kultur und nordischer Lebensweise, welche den deutschsprachigen Raum erfasst hat, gab es in der Geschichte besonders eine Epoche, die sich durch ein verstärktes Interesse an Skandinavien auszeichnete. Die «allgemeine deutsche Skandinavienbegeisterung um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert» (Penke 2012: 35) enthielt neben anderen kulturellen Aspekten einen starken literarischen Schwerpunkt. Man schätzte vor allem die modernistischen Werke der Autoren des so genannten «Modernen Durchbruchs» (Fallenstein/Hennig 1977). Verleger wie Albert Langen und Samuel Fischer, die auf Gegenwartsliteratur spezialisiert waren, gaben zahlreiche Übersetzungen aus skandinavischen Sprachen in Auftrag und trugen so maßgeblich zur Verbreitung dieser Werke über den nordischen Raum hinaus bei (Strümper-Krobb 2001: 114). Als das Interesse an nordischer Literatur auch in anderen Ländern Europas wuchs, legte man, wie Fritz Paul (2011) exemplarisch am Beispiel des zentralen Autors Henrik Ibsen gezeigt hat, den Übersetzungen ins Französische oder Italienische häufig nicht den norwegischen Originaltext, sondern die deutsche Übersetzung zugrunde.

Wie schon angedeutet, gehen in der Gegenwart Rezeption und Produktion ineinander über, wenn Remakes von *Nordic noir*-Werken in der Zielkultur angefertigt werden, wie es sich unter anderem bei den bereits erwähnten Fernsehserien und beim norwegischen Film *INSOMNIA* (N 1997) und seiner gleichnamigen amerikanischen Version (USA 2002) zeigt. Da man Remakes als «a form of cinematic translation» (Evans 2014: 300) begreifen kann, erstaunt es nicht, dass diese Prozesse der produktiven Aneignung als Variationen dessen erscheinen, was sich vor dem Aufstieg des Mediums Film im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert bei den Übersetzungen skandinavischer Texte beobachten lässt.

Zum Teil folgten die deutschen Übersetzungen bewusst der «einbürgernden» (Schleiermacher 1813) Übersetzungsstrategie, welche den Text an die Erfahrungswelt des Zielpublikums anpasst, zum Teil entstanden aus anderen Gründen Übersetzungen, die das Original kürzten, inhaltlich entstellten oder stilistisch von ihm abwichen. Jens Peter Jacobsen (Poulsen 1993: 425) und Herman Bang (Bauer 2016: 196) waren nur einige der Autoren, deren Werke in den Übersetzungen zum Teil deutlich verändert wurden. Ein berühmtes Beispiel für bedeutende Handlungsänderungen ist der alternative Schluss von Ibsens Drama *Nora* (*Et dukkehjem*, 1879), der für die deutsche Aufführung geschrieben wurde (Janss 2017). Diese Ablehnung des radikal gesellschaftskritischen und emanzipatorischen Originalendes von Ibsens Drama und seine Ersetzung durch eine versöhnliche Schlusszene zwischen den Eheleuten ähneln im Kern der heute zu beobachtenden Tendenz des Hollywoodkinos, am Ende von amerikanisierenden Remakes europäischer und asiatischer Filme dem Publikum die erwartete «comforting resolution» zu bieten (Forrest/Koos 2002:

8). Das gilt auch, wenn diese Lösung nicht dem Ende des Originals entspricht oder gar die Hauptaussage des Films an die Unmöglichkeit eines positiven Ausgangs gekoppelt ist, wie beispielsweise bei *SPOORLOOS* (NL/F 1988) und seinem Remake *THE VANISHING* (USA 1993).

Durch Änderungen, die so fundamental in die originale Gesamtaussage eines Werkes eingreifen wie die Gestaltung eines neuen Endes, bewegen sich Adaptionen und Remakes zunehmend in die Richtung eines eigenständigen Kunstwerks, eines «wholly new cultural product», das zwar von anderen Werken, Werkgruppen oder Genres inspiriert sein kann oder sich diese aneignet, aber nicht mehr primär an einen konkreten Bezugstext gebunden ist (Sanders 2006: 26).

In Großbritannien gibt es als Aus- und Nachwirkung der *Nordic noir*-Welle heimische Autoren, die ein «Brit noir» Genre vertreten, das skandinavischen Krimis atmosphärische Einflüsse verdankt, aber eigenständige Werke gestaltet. Beispielsweise sagt Barry Forshaw (2016) über die schottische Autorin Ann Cleeves, es gelinge ihr, «that Nordic feeling» in ihre eigenen Bücher zu übertragen (117).

Diese Form der Inspiration lässt sich vielleicht mit dem Bestreben von Arno Holz und Johannes Schlaf vergleichen, naturalistische Prosa zu verfassen, die neben Gerhart Hauptmanns Erzählungen ihr literarisches Vorbild vor allem in skandinavischen Autoren wie Bjørnstjerne Bjørnson hatte. Ihr gemeinsames Debüt *Papa Hamlet* (1889) veröffentlichten Holz und Schlaf als angebliche Übersetzung aus dem Norwegischen unter dem Pseudonym Bjarne P. Holmsen (Paul 1997: 194).

Die bisher betrachteten Formen der literarischen oder filmischen Auseinandersetzung mit der skandinavischen Kulturproduktion, die um die Jahrhundertwende ein internationales Publikum begeisterte und die sich jetzt wieder großer Beliebtheit im Ausland erfreut – wenngleich die konkreten Werke und ihre Inhalte sich gewandelt haben und heutzutage eindeutig ein eher popkulturelles Interesse vorherrscht – unterscheiden sich von dem, was in der aktuellen deutschsprachigen Literatur und in Filmen und Fernsehserien deutscher Produktion mit Skandinavienbezug typischerweise zu beobachten ist. Neben der Beteiligung deutscher Produktionsfirmen an skandinavischen Filmen und Serien – eine Kooperation, die im Übrigen keinen neuen Trend darstellt, sondern in die Anfänge der Filmgeschichte zurückverfolgt werden kann (Vonderau 2007: 186–187) – ist die Wahl eines skandinavischen Schauplatzes für eigene kreative Werke die verbreitetste Form der Auseinandersetzung mit den nordischen Ländern.

Im Folgenden wird eine repräsentative Auswahl von deutschsprachigen Romanen und Filmen untersucht, die in den letzten beiden Jahrzehnten entstanden sind und die einen klaren Bezug zu Skandinavien haben, was bedeutet, dass die Handlung sich zumindest teilweise in Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland, oder auf Island, Grönland, den Färöern oder den Åland-Inseln ereignet. Es wird also nicht der geografisch enge Skandinavienbegriff zugrunde gelegt, der neben Schweden und Norwegen zumeist auch Dänemark umfasst, sondern Skandinavien wird als

der Kulturraum gesehen, den die Skandinavier selbst mit dem Begriff «nordische Länder» umschreiben (Nordisk Samarbejde).

Wie schon deutlich geworden sein sollte, ist die kulturelle Anbindung an die nordischen Länder, im Gegensatz zu anderen Regionen, für den deutschsprachigen Raum keine neue Entwicklung. Vor diesem Traditionshintergrund muss man den auch hierzulande zu beobachtenden aktuellen Anstieg kultureller Repräsentationen des Nordens betrachten.

Sowohl in der deutschsprachigen Literatur als auch im Gegenwartskino lässt sich seit der Jahrtausendwende eine Zunahme an Werken beobachten, die sich Skandinavien widmen oder in denen nordische Schauplätze eine Rolle spielen. Bei diesem Anstieg des hiesigen künstlerischen Interesses an den nordischen Ländern handelt es sich um den vorläufigen Endpunkt einer langen Geschichte deutscher Skandinavien Darstellungen, die von der aktuellen internationalen Beliebtheit des *Nordic noir*-Genres und des skandinavischen Lebensstils zwar nicht unberührt ist, im Wesentlichen aber Weiterführungen und Neuinterpretationen einer weiter zurückreichenden kulturellen Repräsentationstradition beinhaltet.

Diese tradierten Darstellungsformen und -inhalte geben bei aller Bezogenheit auf ihr Objekt, den europäischen Norden, immer auch indirekt Auskunft über ihren Betrachter. Aus der deutschen Repräsentationstradition und ihren Wandlungen lässt sich so rückschließen auf Identitätsprozesse in den deutschsprachigen Ländern. Das gilt insbesondere für das vereinte Deutschland, denn die Darstellung der nordischen Länder aus ostdeutscher Perspektive weicht signifikant ab vom dominanten Westblick nach Norden und wirft dadurch auch nach innen gerichtete Fragen über die deutsche nationale Identität auf.

Inwieweit diese deutsche Identität sich auch im Verhältnis zu Skandinavien formiert und positioniert, geht zurück auf im Folgenden zu skizzierende historische Aneignungsprozesse. Die oben angesprochene deutsche finanzielle Beteiligung an skandinavischen Filmproduktionen entstand nicht aus dem Nichts, sondern ist symptomatischer Teil von historisch gewachsenen komplexen Aneignungsprozessen, die sich nicht ausschließlich, aber auch auf den kulturellen Bereich beziehen. Diese appropriativen Prozesse sind dabei keineswegs auf die künstlerischen Entstehungsbedingungen begrenzt, sondern berühren in affirmativer oder kritischer Ausprägung den Kern deutschen Erzählens vom Norden.