Patrick Vonderau

Bilder vom Norden.

Schwedisch-deutsche Filmbeziehungen, 1914-1939

SCHÜREN

Inhalt

Einleitung 8

Teil 1
»Eine lebendige Reklame im Dienste des Fremdenverkehrs«: Bilder vom Norden 1850-1939 28

1 **Lichtspiel und Erdkunde. Nordische Landschaften im deutschen Kino-Beiprogramm, 1900-1930** 31

2 **Ein filmischer Baedeker: Nordland-Fjordland. Eine Sommerreise in die Wunderwelt Norwegens (1929/1930)** 42
Zur Inszenierung der »Ansichten« 45
Merkmale der Raumdarstellung 47
Panoramen 50

3 **Nordland. Etappen einer medialen Inszenierung** 55
Das Nordland-Panorama und die Lokalisierung des Nordens 56
Der Norden in den ›Massenmedien‹ der Kaiserzeit 64
Kino und Zigaretten: Die Popularisierung des Nordens in den 1920er Jahren 79
Nordische Gedanken: Skandinavien im Amateurfilm der 1930er Jahre 88

Farbteil 97

Teil 2
Stockholm ein »Paradies«, Berlin »kokainvergiftet«. Schwedisch-deutsche Filmbeziehungen 1914-1939 114

1 **Ungleiche Interessen. Die Filmbeziehungen während des Ersten Weltkrieges** 121
Staatliche Regulierung und künstliche Marktbereinigung 123
Die Tätigkeiten des Bureau Bintz 127

Kulturpropaganda und Filmästhetik 132
Der schlechte Ruf des deutschen Filmhandels 136

2 Vom »Svenska-Film« zum »Schwedenfilm«. Zur produktiven Rezeption des schwedischen Kinos in Deutschland, 1921-1923 140
Die Rolle der Fachinformation 141
Die ›Gebildeten‹ und die Filmkunst 146
»Etwas Uralt-Verschüttetes scheint ausgegraben«: Der Schwedenfilm 150
Der Schwedenfilm als Marke 159
Deutsche Spielfilme in Schweden: »...dem Programm entbehrlich« 165

3 Die Organisation des Filmvertriebs 171
Der Filmagent 174
Vertriebsvereinbarungen der Konzerne 179

4 Anleihen und Kooperationen: Schwedisch-deutsche Produktionsstrategien 186
»Unschwedische Qualitätsfilme aus schwedischer Herstellung« 187
Die »Verpflanzung schwedischer Tradition auf deutschen Boden« 192
Gemeinsam gegen Hollywood. Schwedisch-deutsche Koproduktionen 199

5 Die Filmbeziehungen während des Dritten Reiches 209
Petterson & Bendel (1933): Eine »künstlerische Menschendarstellung« im Sinne der NSDAP 216
Ein »frischer Wind aus dem Norden«? Deutsche Remakes des Schwedenfilms 220

Teil 3
Greta Garbo und die »Affäre Mauritz Stiller«. Eine produktionshistorische Fallstudie 228

1 Vom Warenlager zum Filmkonzern: David Schratter und die Trianon Film AG 231
2 Schweden und die Politik der Marktsicherung 244
3 Aus dem Norden: Zwei »Schwedenstars« in Berlin 250
4 Ein Gösta Berling vom Romanischen Café 264
5 Bis an die Grenzen von Film-Europa: Die Odaliske von Smolny 277
6 »In ganz Europa blamiert«: Anatomie eines deutschen Filmskandals 294

Epilog 305

Schluss
Nachbemerkungen zum Verhältnis von Poetik, Pragmatik und Geschichte 310

Materialästhetik des Films oder Poetik des Kinos? 312
Kritik der immanenten Poetik 315
Der Film, ein Text? 321
Grundzüge einer ›Pragmapoetik‹ des Films 334

Anhang

Bibliographie 340
Index 362

Einleitung

»Die Skandinavier stehen uns nach Rasse und Auffassung am nächsten von allen den ausländischen Nationen, die für die Fabrikation des belichteten Bandes und seine Ausbeutung in Betracht kommen.« Der Satz findet sich nicht etwa in einer Mitteilung des NS-Propagandaministeriums, sondern in der Zeitschrift Der *Welt-Film* aus dem Jahr 1921, einem Fachblatt, das sich als Organ des internationalen Filmhandels zu profilieren suchte. Mit einer »deutsch-skandinavischen Austauschnummer« versuchte der Herausgeber Alfred Ruhemann hier »erstmalig [...] zwischen der deutschen und der nordischen Filmherstellung zu vermitteln und lebhaftere Beziehungen anzubahnen«. Als Anlass bezeichnete Ruhemann den Erfolg skandinavischer, vor allem schwedischer Filme in Deutschland, England und den USA. In seinem Editorial widmete er einer Erklärung dieses Erfolges reichlich Platz, wobei er nicht umhin kam, Parallelen zur problematischen Lage der deutschen Filmkultur zu ziehen:

> Dänen, Schweden, Norweger, Finnen – sie alle besitzen noch einen einheitlichen nationalen Einschlag, der den Deutschen [...] längst verloren gegangen ist, den sie eigentlich nie besessen haben. Das Deutsche Reich ist nämlich nach Bestand und Herkunft so bunt zusammengesetzt und organisiert, daß auch seine Bewohner keine einheitliche Geschmacksrichtung besitzen können, folglich vom Filme deutscher Herkunft auch verschiedenartig bedient werden müssen. Ferner sind wir ein äußerst lebhaftes, sich von jedem Sturme leicht hin und her bewegen lassendes Volk. Diese Beweglichkeit will es auch im Film sich widerspiegeln sehen. Die Skandinavier dagegen kennen diese großen Schicksalswogen nicht [...]. Sie leben still in ihren see- und nebelumgürteten Städten und Fjorden. [...] Dann aber besitzen sie – und das gerade ist ihr schönster Besitz – eine nationale, fest begrenzte Literatur, die im ureignen Boden ihres Landes wurzelt [...]. Wie die Bücher und Dramen der skandinavischen Autoren setzten und setzen auch die nordischen Filme unsere stammverwandte Mentalität in Bewegung. [...] Ein Beweis, daß wir völkisch und filmisch zu einander gehören und aufeinander, uns ergänzend, angewiesen sind.[1]

1 Alfred Ruhemann: »Zur Einführung unserer deutsch-skandinavischen Austauschnummer«. In: *Der Welt-Film*, Nr. 8-9, 5. Oktober 1921, 145f.

Der Artikel hat einen Beigeschmack von völkischer Rhetorik und Germanenschwärmerei, und er gründet seine Beschreibung der Situation des deutschen Kinos nicht auf einer ökonomischen Analyse, sondern auf vagen Anschauungen, die mit der Filmwirtschaft zunächst wenig zu tun haben. Ruhemann kürzt die Argumentation ab, schafft einen einfachen Determinismus zwischen dem Zustand des deutschen »Nationalcharakters« und dem seiner Filmkultur, stellt

DER WELT-FILM

DEM FILM DIE WELT

NUMMER 8/9 JAHRG. 1921

Der Welt-Film erscheint anfangs und Mitte jeden Monats. Abonnementspreis: Für Deutschland und Deutsch-Österreich jährlich 100 M., für das Ausland 300 M. Anzeigen: 3 M. die viergespaltene Nonpareillezeile. Die Seite auf Textpapier 300 M. Inländische und Auslands-aufträge, Anzeigen, auf Glanzpapier oder mehrfarbig, unterliegen besonderen Abmachungen.

BERLIN, 5. OKTOBER

Herausgeber: Welt-Film Verlag, Alfred Ruhemann, Berlin W-Charlottenburg, Suarezstraße 45

Fernsprecher: Westend Nr. 1015
Telegr.-Adr.: Monasfilm Berlin

Preis der Einzelnummer 8 M. Redaktionsschluß: Am 10. und 25. eines jeden Monats. Dringende Mitteilungen und Anzeigen finden auch nach diesen Daten noch entsprechender Berücksichtigung. Zahlstellen: Dresdner Bank, Depositenkasse J II, Berlin W-Charlottenburg, Kaiserdamm 118 (Postscheckkonto Nr. 25 072); Postscheckkonto Berlin: Nr. 110147.

Zwecks Vereinfachung und Vereinheitlichung des Verkehrs zwischen den Interessenten der betreffenden Bezirke und Länder einerseits und der Schriftleitung und dem Verlage von DER WELT-FILM andererseits, wird gebeten, sich vorzugsweise der Vertreter des Blattes in den betreffenden Bezirken und Ländern zu bedienen. Nachstehende Liste wird nach und nach ergänzt werden. **Bezirk Bayern:** Richard Kühle, München, Tengstraße 43. — **Bezirk Rheinland:** Werner Kubert, Köln a. Rh., Humboldtstraße 46. **Bezirk Baden und Pfalz:** Vera Bern, Freiburg i. Br. — **Bezirk Dresden:** Paul Sorgenfrei, Dresden-A., Bautzner Straße 68. — **Bezirk Leipzig:** Karl Lätge, Leipzig, Inselstraße 7. — **Bezirk Hamburg und Bremen:** Georg Romanowski, Alfredstraße 32. — **Deutsch-Österreich:** Dr. Oskar Bendiener, Wien II, Große Pfarrgasse 30. — **Holland:** Ch. Lamp, Leiden, Breestraat 67. — **Skandinavische Länder:** Gustav Dalle, Kristiania, Postkontor Solligate.

Zur Einführung unserer deutsch-skandinavischen Austauschnummer

Es gehört mit zum Programm des Welt-Film, die filmproduzierenden Länder sich in seinen Spalten aussprechen zu lassen, um auf diese Weise ein besseres gegenseitiges Verständnis und eine Annäherung herbeizuführen. Es ist das ein gegebenes Mittel, um Mißverständnisse zu in den Vordergrund und erzielen damit sowohl in ihrem eigenen Lande wie im Auslande außerordentliche Erfolge. Sie haben es aber leichter als wir, was sie vergessen, wenn sie, wie auf nachstehenden Seiten der Fall, Wünsche, Hoffnungen und auch freundschaftliche Vorwürfe formulieren.

1 Ein »Sprechsaal« für die Industrie: Ruhemanns **Welt-Film**

beiden das Bild einer altverwurzelten, naturverbundenen »Volksseele« entgegen und folgert, aufgrund von »Stammesverwandtschaft«, die filmwirtschaftliche Angewiesenheit der Deutschen auf die Skandinavier. Die dem Text zugrunde liegenden Vorstellungen stellen keine plausible Beschreibung der skandinavischen Lebenswirklichkeit dar, das macht schon die Rede vom »Norden« deutlich, die Unterschiede zwischen den einzelnen Staaten überspielt, aber auch der Hinweis auf die Tatsache, dass weniger die eigene Kenntnis als vielmehr Literatur und Spielfilm das Bild Skandinaviens im Deutschen Reich prägten.

Aus Perspektive der Filmgeschichtsschreibung wäre der Text folglich kaum als Beleg für die Bedeutung der skandinavisch-deutschen Filmbeziehungen vor dem Zweiten Weltkrieg zu werten. Sie würde in großem Umfang Außenhandelsstatistiken, Produktionsunterlagen, die Fachpresse und andere Materialien auswerten müssen, um die Geschäftspraxen der deutschen Industrie, die Produktion, Distribution und Aufführung ihrer Filme zu beschreiben und sie mit den internationalen bzw. europäischen Trends der Filmmärkte zu kontextualisieren. Der Umstand, dass Untersuchungen zu den europäischen Filmbeziehungen in dieser Zeit das skandinavisch-deutsche Verhältnis meist ignorieren, scheint in diesem Zusammenhang für sich zu sprechen (vgl. etwa Higson/Maltby 1999).

Außenhandelsstatistiken, Produktionsunterlagen und die Fachpresse können jedoch für sich genommen nicht erklären, warum Alfred Ruhemann, der als »Nestor der deutschen Filmjournalisten« galt,[2] zu einem so gänzlich anderen Schluss kommt, als es der Common Sense der heutigen Filmhistoriographie nahe legen mag. Tatsächlich handelt es sich bei seinen Äußerungen keineswegs um einen irrelevanten Einzelfall. Vergleichbare Anschauungen über den Norden finden sich in vielen Diskussionsbeiträgen zu Deutschlands Positionierung auf dem Weltmarkt und ebenso in Rezensionen und Ästhetiken des Films, in Überlegungen zur Dramaturgie und Filmpolitik, in frühen Theorieentwürfen des Kinos, »Filmplaudereien« für das breite Publikum, in argumentativen, aber auch narrativen Zusammenhängen. Sie sind in Publikationen der nationalchauvinistischen Rechten ebenso zu beobachten wie in Schriften der Linkspazifisten, zu Beginn der Weimarer Zeit ebenso wie im Nationalsozialismus.[3] Alfred Ruhemann knüpfte mit anderen Worten an Überzeugungen an, die über einen längeren Zeitraum relativ stabil, weit verbreitet und unmittelbar verständlich waren. Er berief sich auf Anschauungen, bei denen er das Einverständnis seiner Leserschaft voraussetzen konnte: auf Vorstellungen vom »Norden«, mit denen sich argumentieren und ein Konsens über die Erneuerung

2 Anon.: »Alfred Ruhemann«. In: *Der Kinematograph,* Nr. 1062, 26. Juni 1927.

3 Um nur einige wenige Beispiele zu nennen: Bloem 1922, 62; Magnus 1924, 33ff.; Stindt 1924, 12ff.; Zaddach 1929, 41; Kracauer [1938] 1974a, 35-38; Brinker o. J. [1939]; Müller 1941, 195; Bagier 1943, 318f.

der heimischen Kinematographie herstellen ließ. Die Ideen des Journalisten entsprechen somit zwar nicht dem heute bekannten Verlauf der Geschichte, aber sie verweisen auf einen Weg, der in seiner Zeit selbst als gangbar galt. Ruhemanns Äußerungen sind Indizien für die einst geltenden Maßstäbe kommunikativen und sozialen Handelns, auch wenn der »Beweis«, dass die deutsche und die skandinavische Filmindustrie aufeinander angewiesen sind, in der Praxis nie erbracht werden konnte. Sie belegen die Notwendigkeit einer *Geschichte des Möglichen*, die nach den potenziellen, nicht nur den realisierten Veränderungen fragt. Der skandinavische Norden bildete für die deutsche Filmwirtschaft einen wichtigen Orientierungspunkt dieser angestrebten Veränderungen, für die sich die aus und über Skandinavien zirkulierenden Bilder seit der Romantik vereinnahmen ließen. In der Filmkultur der 1920er und 1930er Jahre besaßen sie, teilweise auch der Logik einer ökonomischen und filmpolitischen *ratio* zum Trotz, ihre eigene Wirklichkeit, quasi-institutionellen und handlungsorientierenden Charakter.

Das Interesse der vorliegenden Studie gilt diesen deutschen »Bildern vom Norden«. Es gilt den verbreiteten Vorstellungen einer Zeit und ihrer argumentativen Anverwandlung. Es gilt den filmkulturellen und filmwirtschaftlichen Projekten der äußerst dynamischen Epoche vor dem Zweiten Weltkrieg, den Krisensituationen des deutschen Films, seinen Problemen und den Ressourcen, die auf Lösungen hoffen ließen. Im Zusammenhang mit Deutschlands Isolierung nach dem Ersten Weltkrieg, der drohenden Übermacht Hollywoods und der nationalsozialistischen Diktatur ließen sich mit Vorstellungen vom Norden und einer »stammverwandten Mentalität« Produktions- und Vertriebsfirmen gründen, Filme gestalten und Propagandamaßnahmen legitimieren. Zugleich gilt die Aufmerksamkeit den Medien, die diese Bilder erst erzeugten. Nicht so sehr den hochliterarischen »Büchern und Dramen«, von denen Ruhemann sprach, als vielmehr den Medien der populären Kultur, an die er dabei dachte, vor allem dem Kino. Nicht zuletzt widmet sich diese Untersuchung den Menschen, welche an solche Bilder glaubten, mit ihnen handelten oder von ihnen unterhalten wurden: den Akteuren der Filmkultur und ihrem Publikum.

Eine Beschreibung der »Bilder vom Norden« kann somit bei einer historischen Darstellung der skandinavisch-deutschen Filmbeziehungen ansetzen. Sie kann an faktographische Studien anschließen, die Verbindungen der deutschen Filmindustrie zu Frankreich,

Russland, England oder den USA untersucht haben (etwa Schöning 1993; Saunders 1994; Schöning 1995; Sturm/Wohlgemuth 1996; Wottrich 2001). Zugleich erschöpft sich das Interesse nicht in einer ›Faktengeschichte‹. Es nimmt diese vielmehr zur Grundlage, um Beziehungen anderer Art darzustellen, Beziehungen zwischen den filmkulturellen Praxen einer Epoche und dem historischen Wissen, das sie begleitete und anleitete. Ein solches Wissen ist zum einen anhand von konkreten Stoffen, Motiven oder Themen beschreibbar, die im filmkulturellen Diskurs der Zeit umgingen und noch heute rasch bei der Hand sind: Fjordlandschaften, eine ins Jenseits geöffnete Leere des Raumes, ›nordische Menschen‹, Zarah Leander in La Habanera (1937, Detlef Sierck) und Ähnliches. Zum Verständnis des ›Nordens‹ als Wissensgegenstand gehört neben der Geschichte seiner Referenten aber auch eine Analyse der Aussageweisen, die ihn als Gegenstand überhaupt erst hervorbrachten: der diskursiven »Milieus«[4] und der ›Neuen Medien‹, die dem zeitgenössischen Publikum die Imaginationen Skandinaviens in ganz unterschiedlichen Konfigurationen des Erlebens greifbar machten. Von welcher Art waren die »Bilder vom Norden«, was stellten sie dar, an wen richteten sie sich? Wie sind die Zusammenhänge zwischen den Anschauungen vom Norden, den Projekten der deutschen Filmindustrie und ihren erfolgreichen oder auch ausbleibenden Umsetzungen zu erklären? In welchen Formen und Funktionen wird der Norden zum Gegenstand des Argumentierens und Erzählens?

Die vorliegende Untersuchung erörtert diese und andere Fragen an einem historischen Fall, der es erlaubt, das Feld zu begrenzen und zugleich neu zu erschließen. Sie arbeitet die Geschichte der schwedisch-deutschen Filmbeziehungen im Zeitraum 1914 bis 1939 auf. Im Mittelpunkt stehen dabei die Filmwirtschaftsbeziehungen der 1920er Jahre, galt Schweden zu diesem Zeitpunkt doch als der wichtigste skandinavische Handelspartner Deutschlands. Allerdings war diese Handelspartnerschaft anders gelagert als jene bekanntere, die Deutschland in den 1910er Jahren zu Dänemark unterhielt. Firmen wie die Nordisk Films Kompagnie oder Stars wie Asta Nielsen trugen dazu bei, dass sich der Film in Deutschland überhaupt als Institution etablierte.[5] Die Vertreter der deutschen Filmkultur

4 Vgl. Vogl 2002, 15 sowie Vogl 1999.

5 Vgl. hier und im Folgenden etwa Bock/Töteberg 1992; Kreimeier 1992; Behn 1994; Schlüpmann 1996.

2 **Ufa-Blätter**, 1923

betrachteten die dänischen Interessen auf dem deutschen Filmmarkt deshalb gern als ihre ›eigenen‹, in einem kulturellen, aber ebenso handfesten ökonomischen Sinne: Während die Nielsen neben Henny Porten zu einem ›ersten deutschen Filmstar‹ avancierte, bildete die Übernahme der deutschen Vertriebsableger der Nordisk bekanntlich die Grundlage dafür, dass die Ufa als Filmkonzern entstehen konnte. Schweden hingegen besaß andere Bedeutung für den deutschen Filmmarkt; trotz vergleichbarer geographischer Nähe stand das Königreich für ›Anderes‹, für nordische Wildnis, neuartige Filmstile (der sogenannte »Schwedenfilm«),[6] kurz: für einen »Einschlag, der den Deutschen [...] längst verloren gegangen ist, den sie eigentlich nie besessen haben«, um es mit Alfred Ruhemann zu formulieren.

6 S. hierzu die Ausführungen in Teil 2.

Der Branchendiskurs zu den Filmbeziehungen Schwedens und Deutschlands deckte diese vermeintliche kulturelle Differenz auf, operationalisierte sie für die Organisation der Filmwirtschaft und reintegrierte sie als Utopie in die Überlegungen zum ›Werden‹ des

Die
ufa
Theater im Auslande sollen dazu dienen, dem deutschen Film im fremden Land auch äußerlich den Rahmen zu geben, auf den er Anspruch machen kann. Wie lebenswichtig für die gesamte deutsche Industrie die Verwirklichung gerade dieses Punktes des allgemeinen Ufa-Programms ist, beweist das Bestreben ausländischer Filmindustrien, sich überall Uraufführungstheater zu sichern.
VICTOR SJÖSTRÖM
In knapp einer Spielzeit haben die Svenska-Filme sich auch im deutschen Programm eine Sonderstellung gesichert und zirka
DREI SVENSKA-FILME DER UFA

3 Victor Sjöström im Programm des Ufa-Verleihs (1922/23)

Films. Eben dieser Umstand macht die Verbindungen Schwedens und Deutschlands, abgesehen von der erstmaligen Aufarbeitung ihrer industriellen Hintergründe, zu einem historisch besonders interessanten Fall.

Die Bedeutung der schwedisch-deutschen Filmbeziehungen lässt sich auf den ersten Blick an Zeugnissen der Popularität festmachen, die in der deutschen Filmpresse ausreichend zu finden sind.[7] Allein das Beispiel schwedischer Darstellerinnen ist hierfür Indiz genug, prägten sie doch in einem oft bemerkten, aber nie begründeten Umfang das Antlitz des damaligen Kinos. Gerade Schauspielerinnen

7 Brinker o. J. [1939], 3.

kamen aus dem Norden, darunter international erfolgreiche Charakterdarstellerinnen wie Mary Johnson oder Jenny Hasselquist; Schauspiel-Elevinnen oder Starlets wie Margit Manstad, Helga Thomas, Anna-Lisa Ryding, Greta Garbo und deren Intimfreundin Vera Schmiterlöw; Klein- und Laiendarstellerinnen wie Ebon Strandin, Greta Smedberg oder Hervor Lieberath.[8] Später arbeiteten Ingrid Bergman und Zarah Leander, Kristina Söderbaum und Signe Hasso für die nationalsozialistische Filmproduktion; Karin Albihn sollte in Neubabelsberg zu einer »Doppelgängerin« der emigrierten Marlene Dietrich aufgebaut werden.[9] Einiges spricht in der Tat zunächst dafür, die Arbeitsemigration der Schwedinnen als Ausdruck ihrer Popularität beim deutschen Publikum zu verstehen. Schon 1923 wurde ein deutscher Fan-Club schwedischer Schauspielkunst in Berlin gegründet,[10] und als die Ufa und Svensk Filmindustri Mitte der 1920er Jahre eine Reihe von Koproduktionen begannen, ging in der Hauptstadt rasch die Rede vom »Schwedenfilmhotel« um, in dem die Darsteller aus dem Norden logierten, von den »Schwedenateliers«, in denen sie drehten, oder der »Schwedenkonditorei«, in der sie anschließend ihren Kaffee tranken.[11] Die Begeisterung schlug sich sogar in populärem Liedgut nieder: »Der Film holt sich in jedem Jahr – aus Schweden einen neuen Star«.[12]

---

8 Anon.: »Två svenskor som bli filmprimadonnor i Tyskland«. In: *Biograf-Bladet*, Nr. 15, 1. August 1922. Anon.: »Jenny Hasselquist«. In: *Film-Kurier*, Nr. 180, 1. August 1924. Lef.: »Anna-Lisa Ryding«. In: *1. Beiblatt zum Film-Kurier*, Nr. 193, 19. August 1926. Anon.: »Deutsch-nordische Filmkunst«. In: *Ufa-Magazin*, Nr. 35, 26. August - 1. September 1927. Vgl. den Hinweis auf dem Titelblatt von *Mein Film*, Nr. 49, 1926: »Jenny Hasselquist und Henry Stuart geben Autogramme«. Anon.: »›Die Schwedenateliers‹ i Berlin«. In: *Biograf-Bladet*, Nr. 21, 1. Januar 1926. Gerda Marcus: »Svensk-europeisk succéflicka«. In: *Filmjournalen*, Nr. 11, 24. Juni 1928.

9 S-k.: »Hausse in skandinavischen Stars«. In: *Film-Kurier*, Nr. 292, 16. Dezember 1937. S-k.: »Doppelgängerin Marlene Dietrichs in Neubabelsberg«. In: *Beiblatt zum Film-Kurier*, Nr. 143, 11. Dezember 1937.

10 Anon.: »Tysk-svensk filmentusiasm i Berlin«. In: *Filmnyheter*, Nr. 10, 5. März 1923.

11 Anon.: »Bland svenska filmare i Berlin«. In: *Biograf-Bladet*, Nr. 18, 15. September 1926. Anon.: »›Die Schwedenateliers‹ i Berlin«. In: *Biograf-Bladet*, Nr. 21, 1. Januar 1926.

12 Anon.: [Notiz]. In: *Biograf-Bladet*, Nr. 7 - 9, September 1938.

In solchen Zeugnissen nur einen Beleg der Beliebtheit zu begreifen, würde indes zu kurz greifen; meist handelte es sich um einen Diskurs *über* Popularität, der sich an die Kinobetreiber (in den Fachmagazinen) oder an ein potenzielles Publikum richtete und damit immer auch – in der Sprache der Zeit – für seinen Gegenstand ›Propaganda‹ machte.[13] Interessanter (und weniger problematisch) scheint es, in solchen Zeugnissen Versuche der Popularisierung zu erkennen.[14] Greta Garbo, der einzige internationale Star, der de facto aus der deutsch-schwedischen Zusammenarbeit hervorging (wenn auch bezeichnenderweise erst in Hollywood), legt von den Anlässen und Auswirkungen einer solchen versuchten Popularisierung Zeugnis ab. Bevor sie in den USA zur ›Göttlichen‹ wurde, bemühte sich die Garbo in Berlin um eine Karriere als europäischer Filmstar, für die sie ihr Erfolg als Elisabeth Dohna in Mauritz Stillers Gösta Berlings saga (1924) zu prädestinieren schien. Stiller unterstützte sie, indem er ihr die Hauptrolle in seiner ersten und einzigen deutschen Großproduktion Die Odaliske von Smolny (1924) gab. Wie in einer produktionshistorischen Fallstudie zu zeigen sein wird, ließ sich dieses europäische Karrieremodell jedoch nicht verwirklichen, aus Gründen, die für ein Verständnis des Weimarer Kinos durchaus aufschlussreich sind. Anekdotische Evidenz für die Beliebtheit der Schwedin findet sich gleichwohl zur Genüge. Der »neue Stern am Flimmerhimmel«[15] zog das publizistische Interesse auf und Imitate nach sich: So gab es Garbo-Nachahmerinnen wie die Laiendarstellerin Hjördis Ahlquist aus Norrland, die 1928 unter dem Pseudonym Greta Graal in Berlin um Rollen warb, Garbo-Schönheitswettbewerbe, ja sogar eine Maschine, die hölzerne Garbo-Büsten am Band

13 Der Hinweis auf den Berliner Fan-Club erschien beispielsweise in den *Filmnyheter*, der werbend an die Kinobesitzer gerichteten Zeitschrift des schwedischen Monopolisten Svensk Filmindustri, während es sich bei den ›Berichten‹ über die Koproduktionen um zeitgenössische Below-the-Line-Maßnahmen von Ufa und Svensk Filmindustri handelte, also um den Versuch, unter der Hand den Filmen genügend Aufmerksamkeit zu verschaffen.

14 Im Sinne von de Certeau (1988, 14ff.), der die Interessen der »Fabrikation« und des »Konsums« unterscheidet, gehe ich davon aus, dass die industriellen Versuche einer Popularisierung des schwedischen Films mit Alltagspraxen konfrontiert waren, die nicht zu kontrollieren waren

15 Anon.: »Gösta Berling«. In: *Der Kinematograph*, Nr. 914, 24. August 1924.

herstellte, vier Stück in der Minute.[16] Garbos Tätigkeit in Deutschland erweist sich somit retrospektiv als Ausdruck einer verpassten, ja ›verspäteten‹ Chance, die filmhistorisch keineswegs folgenlos war, sondern sich in Betriebsbilanzen ebenso niederschlug wie in Biographien. Greta Graal etwa, um nur dies eine Beispiel aufzunehmen, hat eine Spur verstreuter Dokumente hinterlassen, die von einem Leben in kleinen Pensionen, Wartestunden im Romanischen Café und in der Berliner Filmbörse, Kritikerverrissen und einem Selbstmordversuch zeugen,[17] bevor sich die Spur schlicht verliert – eine ›deutsche Karriere‹, die für so viele der Skandinavierinnen, selbst für die einst berühmte Mary Johnson, charakteristisch gewesen zu sein scheint.[18]

Die Vorstellung von der Popularität schwedischen Filmschaffens muss neben diesen Zeugnissen verpasster Chancen und ihrer Folgen zugleich berücksichtigen, dass die in Deutschland für den schwedischen Film gemachte ›Propaganda‹ nicht selten auch Propaganda in einem direkteren ideologischen Sinne war. Die Garbo bildete in diesem Kontext keine Ausnahme. Ähnlich wie Mary Johnson und andere schwedische Darstellerinnen verkörperte sie,

---

16 Gerda Marcus: »Ny svenska i Berlin«. In: *Filmjournalen*, Nr. 3, 13. Februar 1927. Foto mit Bildunterschrift in: *Filmjournalen* Nr. 6, 5. Februar 1933.

17 Anon.: »Greta Graal verunglückt«. In: *Film-Kurier*, Nr. 82, 4. April 1928. Anon.: »Förolyckad svensk filmskådespelerska«. In: *Filmnyheter*, Nr. 19, 7. Mai 1928. Die Filmbörse war ein Café, in dem Produktionsmitarbeiter Klein- und Nebendarsteller anwarben; s. hierzu Mühsam 1927, 26-36.

18 Mary Johnson kam 1924 im Anschluß an den deutschen Erfolg von Stillers Gunnar Hedes saga (1923, Die Herrenhofsage) nach Berlin und erregte zunächst in einer Reihe von Filmen Aufsehen, darunter Die Stimme des Herzens (1924, Hanns Schwarz), Staatsanwalt Jordan (1926, Karl Gerhardt) und vor allem Das Haus der Lüge (1926, Lupu Pick). Ihre früheren schwedischen Welterfolge mit Mauritz Stiller gerieten jedoch bald in Vergessenheit. Sie heiratete den Schauspieler Rudolf Klein-Rogge, nahm einen anderen Namen an (Astrid Maria Klein oder auch Mary Klein-Rogge) und zog sich zu Beginn der 1930er Jahre ganz aus dem Filmgeschäft zurück. S. unter anderem Anon.: »Mary Johnson kommt nach Deutschland«. In: *Film-Kurier*, Nr. 90, 14. April 1924. Meinhart Maur: »Ein Abend bei Mary Johnson«. In: *Der Film*, Nr. 23, 8. Juni 1924. M – s.: »Das Haus der Lüge«. In: *Film-Kurier*, Nr. 38, 13. Februar 1926 sowie Jason 1919 und Lefebvre 1988.

4 Aus dem **Filmführer** (1928)

was die ›gebildeten‹ Vertreter der deutschen Filmkultur bereits zu den Zeiten Asta Nielsens mit den ›Filmnationen‹ des Nordens verbanden, nämlich einen scheinbar landesspezifischen Zeit- und Rollentypus.[19] Obwohl das Rollenspektrum der in Deutschland tätigen Schwedinnen umfassender war, erschien ihr Spiel den Kritikern und Historikern des Films vor allem als Ausdruck eines ursprünglichen Volkstums – eines Volkstums, das, wie in der eingangs zitierten Vorstellungswelt Alfred Ruhemanns, »im ureignen Boden ihres Landes wurzelt«.

Tatsächlich profitierten Garbo und ihre Kolleginnen von der Reputation einer ›naturalistischen‹ Darstellungsweise, die bereits um die Jahrhundertwende durch die Dramen Henrik Ibsens als skandinavisch, ja ›germanisch‹ in Deutschland bekannt geworden war (Vonderau 2003). Germanenklischees waren de facto derart virulent, dass selbst ein ausgewiesener Filmkritiker wie Willy Haas 1922 angesichts der Schauspielerinnen und Schauspieler des ›nordischen‹ Films schwärmen konnte, »ein adliger Menschenschlag scheint aufgewacht, etwas Uralt-verschüttetes scheint ausgegraben, eine längstverstorbene Rasse [...]. Oh, ich wüßte nicht, was ich der gesamten neueren Kunst diesem Schauspiel zur Seite stellen könnte!«[20] Die von Haas aufgegriffene Vorstellung, die Wahrhaftigkeit des Spiels

19 Die meisten der in den zwanziger Jahren in Deutschland tätigen Actricen galten als »Ingenuen«. Der Begriff bezeichnet junge »Naive«, einen damals nicht nur im deutschen Film »scharf begrenzten Frauentypus« (M – s.: »Das internationale Filmgesicht«. In: *Film-Kurier*, Nr. 83, 5. April 1924). Ursprünglich handelte es sich dabei um einen Typus des klassischen Hollywood-Kinos; Mary Johnson als beispielhafte Vertreterin des Typs wurde de facto zunächst als ausgesprochen »amerikanische« Schönheit bezeichnet und gern mit Mary Pickford, Bessie Love und Lillian Gish verglichen (Jason 1919, 3; Lefebvre 1988, 17ff.). Im Zuge der deutschen Rezeption solcher internationaler Stars wie Johnson wurde die Auffassung verbreitet, der hier verkörperte Typus beruhe auf »Wesenseigentümlichkeiten«, die nationalkulturell bedingt seien. Vgl. Heinz Michaelis: »Der Typ des Filmschauspielers«. In: *Film-Kurier*, Nr. 101, 29. April 1924.

20 Willy Haas: »Nordische Filmkunst«. In: *Film-Kurier*, Nr. 70, 27. März 1922.

ergäbe sich bei den Schweden aus der nationalen Verwurzelung ihrer Darstellungstradition,[21] erhielt im Nationalsozialismus eine politisch-rassistische Zuspitzung, in deren Konsequenz es schließlich auch lag, den Aufbau einer ›nordischen‹ Rollentypologie im Geiste des Rassenideologen H. F. K. Günther durch das Anwerben von Schwedinnen zu planen.[22] Damit erwies sich das skandinavische Kino einmal mehr als die vermeintliche ›Lösung‹, in diesem Falle für »völkerpsychologische Probleme«, die sich der heimischen Industrie, überfremdet von der »Gebärdensprache der Südeuropäer«, stellten – so der Befund im ersten deutschen Übersichtswerk zur Filmgeschichte, Oskar Kalbus' *Vom Werden deutscher Filmkunst* (1935, 2f.).

*

Bilder vom Norden. Schwedisch-deutsche Filmbeziehungen, 1914 - 1939 arbeitet das Verhältnis zweier Filmnationen auf, die vor 1945 Weltgeltung beanspruchten und dem Vormarsch der Hollywood-Produktionen zu trotzen versuchten. Die Studie legt die Erwartungen und Pläne der deutschen Filmwirtschaft, namentlich im Vertriebssektor, im Blick auf Schweden dar. Sie schildert die wiederholten staatlichen Versuche, kulturpropagandistisch in den Filmhandel im neutralen Ausland einzugreifen, und die damit in Zusammenhang stehenden ideologischen Projekte vieler Branchenvertreter, die wie der Journalist Ruhemann mit Argumenten des 19. Jahrhunderts gegen die Widrigkeiten des 20. ankämpften. Schließlich kontrastiert die vorliegende Arbeit die deutschen Bilder vom Norden mit den schwedischen Bildern von Deutschland: Sie zeigt auf, wie sich die filmökonomischen Absichten des einen Landes auf dem Markt des anderen konkret auswirkten, worin aus schwedischer Sicht die

---

21 »Es ist im Film so, wie es im Theater ist, und im Theater, wie in der Kunst überhaupt: tief und ergreifend ist, was zu sich selbst zurückfindet, wunderbar und hinreißend, was eine uralte, verschüttete Vergangenheit wieder auszugraben versteht« (ebd.).

22 S.-k.: »Hausse in skandinavischen Stars«. In: *Film-Kurier,* Nr. 292, 16. Dezember 1937. S. auch Dr. S.-k.: »Blond oder dunkel? Fälle von ›150prozentiger Aufnordung‹«. In: *Lichtbild-Bühne*, Nr. 101, 2. Mai 1934 – ein Artikel, der sich von solchen politisch-ideologischen Strategien vorsichtig distanziert. Bei vielen schwedischen Darstellerinnen spielte die nationale Herkunft für die Rollentypologie nach wie vor nur eine untergeordnete Rolle, so etwa bei Vera Schmiterlöw.

Probleme und Vorzüge der benachbarten Filmindustrie lagen und woran die Etablierung dauerhafter, gleichgewichteter Beziehungen zwischen den Industrien wiederholt scheiterte.

Keiner dieser Aspekte ist bislang hinreichend untersucht worden. Abgesehen von einem Sammelband zu den deutsch-dänischen Filmbeziehungen (Behn 1994) und drei Beiträgen, die sich in einer Anthologie zur skandinavischen Filmgeschichte vor 1930 mit dem Verhältnis Norwegens und Dänemarks zu Deutschland beschäftigen (Christensen 1999; Iversen 1999; Monty 1999) liegen gegenwärtig nur zwei Abhandlungen vor, die Schweden und Deutschland als benachbarte Filmnationen genauer in den Blick nehmen. Mats Björkin hat in *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar. Filmen och dess publik i Sverige under 1920-talet* (1998) die Bezüge zwischen Diskursen der Amerikanisierung und dem Institutionalisierungsprozess der schwedischen Filmindustrie untersucht und in diesem Zusammenhang auch einige der schwedisch-deutschen Koproduktionen analysiert. Pelle Snickars beschäftigt sich in *Svensk film och visuell masskultur 1900* (2001) mit den Produktions- und Konsumptionsmodi von Bildmedien, zu denen auch das Kaiserpanorama von August Fuhrmann gehört. Neben einigen Vorstudien des Autors (Vonderau 2000a; 2000b; 2001; 2003) finden sich im Übrigen nur spekulative Hinweise, die auf eine mögliche Forschungsrelevanz des Themas hindeuten, ohne es selbst zu bearbeiten (etwa Sopocy 1991; Usai 1996; Elsaesser 1999).

Die vorliegende Untersuchung wirft einen neuen Blick auf altes Material, und sie fördert bislang Unbekanntes zutage. Ihr Ertrag ist in erster Linie filmgeschichtlicher Art, wenn auch mit methodologischen Implikationen. Wie André Gaudreault unlängst im Blick auf die Periode vor 1916 bemerkte, wird Filmgeschichte »zu oft von Historikern der Vereinheitlichung geschrieben, die im Durcheinander des frühen Films etwas suchen, was es dort nicht gibt« (2003, 35). Diese Untersuchung stellt das »Durcheinander« des Vergangenen und seine unrealisierten Alternativen in den Mittelpunkt, und sie tut dies an einem Gegenstand, der in einer von großen Erzählungen und Erwartungen beherrschten Filmgeschichte bislang kaum Beachtung gefunden hat. Sie widmet sich wenn nicht

einer »Sackgasse«,[23] so doch einer Seitenstraße der Historie und gewinnt bei ihren Streifzügen Einsichten, die dazu anregen können, einige der historiographischen Gemeinplätze und Mythen kritisch zu überdenken.

Damit schließt das vorliegende Buch an das Programm einer ›Neuen Filmgeschichtsschreibung‹ an, das sich im Anschluss an die legendäre Brighton-Konferenz 1978 in der Medienwissenschaft etabliert, ja die Medienwissenschaft selbst neu begründet hat. Bis in die 1980er Jahre fehlte der Filmhistoriographie, wie sie in den Universitäten betrieben wurde, oftmals jede Theorie der Methodik und damit eben das, was Methodologie im engeren Sinne ist. Es mangelte also an einer Technologie des Erkenntnisfortschritts, die es gestattet hätte, die Ergebnisse der eigenen Forschung instrumentell zu bewerten und gegebenenfalls zu verbessern. Die klassische Filmgeschichte basierte weitgehend auf »tacit knowledge« (Michael Polanyi), auf Wissen aus persönlicher Erfahrung. Das Argument solch klassischer Filmgeschichten wurde seitdem hinreichend kritisiert: Sie verengen die Medienhistoriographie auf eine Werkgeschichte kanonisierter Filme, organisieren ihr Material nach Nationen, Lebensläufen oder Chroniken, verallgemeinern und verurteilen, fixiert auf die Evolution der Kunstgattung von ihrer »Geburt« bis zum »Niedergang« (Kusters 1996; Bordwell 1997). Die Abkehr von solchen Gemeinplätzen gab nicht von ungefähr den Anstoß für eine neue, verwissenschaftlichte Form der Geschichte, muss sich doch jede Wissenschaft zunächst ihres logisch-rationalen Begründungszusammenhangs vergewissern. Die neue Filmgeschichte etablierte sich in der Folge vorzugsweise als »Problemgeschichte« (Michèle Lagny), die das Werk nicht mehr als isolierte und einzig relevante Tatsache, sondern als jeweilige historische Antwort in einem übergreifenden Problem-Lösungsprozess ästhetischer und wirtschaftlicher Art verhandelt.

Bilder vom Norden gehört in diesen Zusammenhang einer erweiterten Mediengeschichtsschreibung. Die vorliegende Studie schließt sich überdies dem Interesse an wirtschaftshistorischen

---

23 »Dead ends« gehören zu den jüngeren Forschungsgebieten der Filmgeschichtsschreibung; vgl. Quaresima 2003 und die anderen Beiträge in *Cinema & Cie* 2, Frühling 2003 sowie Elsaesser 2002, 23, 308.

Aspekten des Films an, das viele jüngere Untersuchungen auszeichnet.[24] Zugleich eröffnet sie einer solchen Geschichte einen neuen Problembereich, versteht sie sich doch vor allem als Beitrag zu einer noch kaum geschriebenen Geschichte des Filmvertriebs. Distribution gilt nach wie vor als der »missing link« in der Erforschung audiovisueller Kommunikation (Blom 2003, 25ff.).[25] Vertrieb meint dabei gewiss nicht nur das Verteilen einer Ware; wenn Filme als »reine Information« beschrieben werden können, wie heutige Filmökonomen dies tun (de Vany 2004), steht Distribution immer auch für den Vertrieb von Informationen, die mit den Filmen selbst sowie ihren werbenden Ankündigungen (Hediger 2001a/2001b; Austin 2002) oder auch ihren Stars als Zeichenträgern gegeben sind (Dyer 1979; Lowry/Korte 2000). Die vorliegende Untersuchung zeigt, wie Bilder vom Norden über verschiedene mediale Kanäle verbreitet, und wie mit dem in Bildern (und Tönen) vermittelten Wissen neue Alltagspraxen institutionalisiert wurden. Genau genommen nimmt die Untersuchung also zwei Interessen auf, die in der gegenwärtigen Medienforschung Aktualität beanspruchen: das einer historischen Poetik des Films, die nach den Regeln künstlerischer Gestaltungsprozesse in industriegeschichtlichen Kontexten fragt, und jenes an dem Zusammenhang von medialer Darstellung und Wissen.[26] *Bilder vom Norden* versteht sich als eine Poetik historischen Wissens, die anhand der Gestaltung und Verteilung von Medientexten nachzuvollziehen sucht, wie sich die Anschauungswelten einer Zeit konstituierten.

Dass ›der Norden‹ als Wissensgegenstand überhaupt an Bedeutung gewann, hängt, so die Ausgangsthese des Buches, ab von neuen Kommunikationsstrukturen, die sich seit dem 19. Jahrhundert herausbildeten. James Beniger (1986) hat gezeigt, wie die Kontrollkrise, die sich in den Wirtschaftssystemen der USA und Westeuropas seit 1860 unter anderem durch entgrenzte Märkte und Überproduktion entwickelte, mit Maßnahmen zur bürokratischen

---

24 S. etwa Bordwell/Staiger/Thompson 1985; Hardt 1996; Nowell-Smith/Ricci 1998; Mühl-Benninghaus 1999 und 2004; Trumpbour 2002; Pokorny/Sedgwick 2005.

25 Zu den wenigen vorliegenden Studien zählen Staiger 1983 und 1990; Haralovich 1984; Thompson 1985; Abel 1999; Loiperdinger 1999; Blom 2003; Canjels 2005.

26 Bordwell 1982 sowie Cartwright 1996; Crary 1996 und 2002; Geimer 2002; Krämer 2004.

Kontrolle und Rationalisierung bekämpft wurde, die wesentlich auf neuen Medien der Kommunikation beruhten. Auf die deutsche Filmwirtschaft bezogen, lassen sich ähnliche Phänomene verstärkt in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg beobachten, als die wieder geöffneten Auslandsmärkte, das enorm steigende Produktionsvolumen und die Konglomerierung der Filmfirmen dazu führten, dass sich eine Kontrolle über den Vertrieb mit herkömmlichen Mitteln der Kommunikation kaum mehr herstellen ließ. Nicht von ungefähr sind die frühen 1920er Jahre nicht nur eine Zeit des Filmbooms, sondern auch der Filmzeitschriften, die, wie der *Welt-Film*, in großer Zahl entstanden (Olimsky 1931), sowie der Filmagenten, Korrespondenten und Auslandsfilialen, die mithilfe aller verfügbaren Technologien ein neues informelles Netzwerk einrichteten. Neben dem Aufbau eines solchen bürokratischen Apparates, der Informationen über Film verwaltete und die Produktion von filmischer Information vorbahnte, bildeten sich Strategien einer Rationalisierung heraus, die darauf abzielten, die Masse zu verarbeitender Informationen zu vermindern. In der deutschen Filmwirtschaft zeichneten sich Rationalisierungsbemühungen allerdings weniger durch die Formalisierung von Wissen aus (wie dies für andere bürokratische Institutionen üblich ist), sondern vielmehr – so die Kernthese meiner Arbeit – durch Stereotypisierung.[27] Wissen, das auf Wiederholbarkeit und Kenntnislosigkeit angelegt war, ließ sich leichter nutzbar machen; der Norden ist hierfür ein prägnantes Beispiel. Denn gerade in seinen klischierten Formen ermöglichte das Wissen vom Norden, mit Filmen zu handeln und den Handel zu koordinieren. Der deutsch-schwedische Filmvertrieb war, wie zu zeigen sein wird, in großem Maße von solchen Wissensformen

27 Ich verwende den Stereotypenbegriff hier zunächst als Verweis auf einen Grundgedanken Max Webers, demzufolge ökonomische Rationalisierung eine Form der Kontrolle ist, die nicht nur mit einer Erhöhung der Informationsverarbeitungskapazitäten, sondern auch einer Verminderung der zu verarbeitenden Information einhergeht; vgl. Weber 1922, 15f. (hier allerdings im Blick auf intellektuelle Rationalisierung) sowie Beniger 1986, 14f. Im Schlussteil der Arbeit werde ich den Gedanken im Blick auf eine andere Kategorie – die des ›kulturellen Modells‹ – wieder aufnehmen.

organisiert – Alfred Ruhemanns Skandinavien-Ausgabe des *Welt-Film* legt Zeugnis davon ab.[28] Schließlich gingen die Bilder vom Norden wiederum ein in die Filme selbst: Wissen leitete nicht nur eine industrielle Praxis an, sondern drückte sich auch künstlerisch in ihr aus.

*

Das vorliegende Buch gliedert sich in drei Teile. Im ersten Teil stehen nicht-fiktionale Landschaftsaufnahmen aus Skandinavien im Mittelpunkt, die in deutschen Kinos zwischen 1900 und 1939 in großer Zahl zu sehen waren. Es geht anhand dieser Filme zunächst darum, den ›Norden‹ als Gegenstand kulturellen Wissens überhaupt erst einmal zu konturieren: Was charakterisierte den Norden als Motiv, mit welchen kulturellen Praktiken waren Form und Funktion der Motivik verknüpft? Sodann beschreibe ich, wie sich die spezifisch filmischen Darstellungen zu jenen anderer Medien verhielten, und zeichne nach, wie sich die Motivik in einer Art Koevolution zu jener des Medialen veränderte. Dabei werden auch Verbindungslinien aufgezeigt, die zwischen den Konsumformen des Kinos und anderen Branchen des Freizeitsektors – vor allem dem Tourismus – bestanden. Der zweite Teil greift Überlegungen des ersten auf und setzt zugleich einen anderen Schwerpunkt. Geht es in beiden Teilen um den Zusammenhang von kultureller und ökonomischer Produktion und dem Film als Produkt und als Kunstwerk, so stehen

28 Ruhemann verstand die Skandinavien-Ausgabe als »Sprechsaal« für die Filmindustrie, als Medium eines internationalen Austausches, der durch den Ersten Weltkrieg unterbrochen worden war. Es war ein durchgehendes Merkmal der skandinavischen und deutschen Beiträge zu seiner Ausgabe, dass sie die Gegenwartsproduktion des je anderen Landes an nationalkulturellen Vorstellungen bemaßen und den Stand des Filmhandels hieraus erklärten. Gustav Berg-Jaeger, Redakteur der norwegischen Filmzeitschrift *Film og vi*, schrieb in seinem Beitrag: »Technische Gründlichkeit soll ja des Deutschen besondere Eigenschaft sein, künstlerisches Talent blüht überall in Deutschland [...], und heißt es nicht sogar: ›Alle Menschen haben Sinne, aber nur die Deutschen haben Gemüt?‹ Wenn wir dieses gesunde und echte deutsche Gemüt im Film nicht sehen können [...], so ist der Grund hierfür zweifellos der, daß der deutsche Film auf den falschen Weg geraten ist.« Gustav Berg-Jaeger: »Verpaßte Gelegenheiten«. In: *Der Welt-Film*, Nr. 8-9, 1921.

hier die schwedisch-deutschen Filmbeziehungen als filmwirtschaftlicher Rahmen im Zentrum, innerhalb dessen der Norden zum Gegenstand des filmischen Erzählens wurde. In diesem, aber auch dem sich anschließenden Teil leistet das Buch einen Beitrag zur kaum erforschten Geschichte der deutschen Filmwirtschaft und insbesondere zur Geschichte der Filmfinanzierung und des Filmvertriebes. Die Studie widmet sich schließlich im dritten Teil auf Basis eines neuen Dokumentenfundes einer der großen filmhistorischen Legenden: Greta Garbo nämlich und der Frage, warum die schwedische Aktrice in Hollywood und nicht in Berlin zum internationalen Star aufstieg. Am Ende des Buches werden die Schlussfolgerungen, die meine Argumentation für eine Methodologie der Mediengeschichte zulässt, noch einmal pointiert zusammengefasst. Jeder der Teile ist im Übrigen darauf angelegt, auch unabhängig von den anderen gelesen werden zu können.

Zahlreiche Personen und Institutionen haben zu dieser Studie beigetragen. Ohne die großzügige Unterstützung von Riksbankens Jubileumsfond (Stockholm) und Bernd Henningsen (Nordeuropa-Institut, Humboldt-Universität Berlin) wäre sie nie entstanden. Annette Schüren hat die Drucklegung mit Interesse und konstruktiver Kritik begleitet. Flavia Giorgetta brachte Ordnung in Text und Fußnoten, Ivy Kunze sorgte für eine einfallsreiche Buchgestaltung. Für wertvolle Anregungen und Hinweise danke ich Rolf Aurich, Alexandra Bänsch, Christine Noll Brinckmann, Carlos Bustamante, Mats Björkin, Stefan Eickhoff, Bo Florin, Jeanpaul Goergen, Milena Gregor, Malte Hagener, Britta Hartmann, Vinzenz Hediger, Kay Hoffmann, Wolfgang Jacobsen, Jan Kindler, Frank Kessler, Sabine Lenk, Wolfgang Mühl-Benninghaus, Eggo Müller, Eva Orbanz, Uta Orluc-Eberwein und den Mitarbeitern der Bibiothek des Filmmuseums Berlin, Martina Roepke, Oksana Sarkisova, Astrid Söderbergh Widding, Stephan Michael Schröder, Erhard Senf, Pelle Snickars, Stefanie Schulte-Strathaus, Chris Wahl, Michael Wedel, Hans Jürgen Wulff, Peter Wuss. Vor allem aber danke ich meinen Eltern, die das Interesse am Norden geweckt, und Asta und Luka, die es unterstützt und ausgehalten haben: »Analysis too, is part of life«, wie Dai Vaughn einmal treffend bemerkte.