STEPHAN MICHAEL SCHRÖDER

NICHT MEHR PRODUKTE WINZIG SCHOFLER KRITZLER
DER ›AUTORENFILM‹ (1912–1914) ALS DREHBUCHGESCHICHTE

Auf die Nachricht hin, dass anerkannte Autoren und Autorinnen Verträge mit der dänischen Filmfirma *Nordisk Filmskompagni* über Verfilmungsrechte ihrer Werke abgeschlossen hätten, spottete der Theaterkritiker Alfred Kerr unter der Überschrift »Sieg des Lichtspiels« im November 1912:

> Nicht nur winzig schofle Kritzler!
> Gerhart Hauptmann; Arthur Schnitzler;
> Widerstreben eingestellt –
> Denn die Sache trägt a Geld![1]

Die hier angesprochene »Sache« sollte als ›Autorenfilm‹ in die Filmgeschichte eingehen: als prononcierter, wenn auch nur gute zwei Jahre währender Versuch, die Autorschaft von Filmen im öffentlichen Diskurs (und nicht zuletzt in der Werbung) über hegemonialkulturelle Schriftsteller und Schriftstellerinnen zu definieren. Denn, so hieß es 1913 im Branchenblatt *Der Kinematograph*, »[d]em Kino wurde es recht schwer, mit Werken aus dem Dunkel an das Licht der breiten Öffentlichkeit zu treten, wenn diese Werke sozusagen keinen Verfasser hatten«.[2] Um als neue Kunst anerkannt zu werden, brauchten die auf Arbeitsteilung beruhenden Filme einen ›Autor‹ im Foucault'schen Sinne »als Prinzip der Gruppierung von Diskursen, als Einheit und Ursprung ihrer Bedeutungen, als Mittelpunkt ihres Zusammenhalts«.[3]

Wer als Autor oder Autorin, sprich: Urheber oder Urheberin des Produktes ›Film‹ anzusehen war, wurde in den 1910er Jahren in der Werbung mit immer neuen Antworten (Firma, Schauspieler/Schauspielerin, Autor/Autorin, Regisseur/Regisseurin) verhandelt, bis sich allmählich das Starsystem als dominantes, wenn auch nicht ausschließliches durchsetzte. »Films, deren Manuskripte oder

1 Alfred Kerr, Sieg des Lichtspiels, in: Ders.: Gesammelte Schriften, 1. Reihe, Bd. 4, Berlin 1917, S. 132. Das Gedicht ist auf den 10. November 1912 datiert.

2 ›Spektator‹, Autorenkünstler und Riesenfilms, in: Der Kinematograph, 3.9.1913, Nr. 349 (keine Pag.).

3 Michel Foucault, Die Ordnung des Diskurses, übers. v. Walter Seitter, 6. Aufl., Frankfurt a. M. 1997, S. 20.

© 2025 Stephan Michael Schröder, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-013 | CC BY-NC-ND 4.0

Ideen von namhaften Autoren herrühren«,[4] so eine zeitgenössische, bezeichnend vage Definition, erlaubten in den Jahren 1912 bis 1914 eine nobilitierende Verknüpfung des um bürgerliche Anerkennung ringenden Mediums mit einem traditionellen Konzept von (monologischer) Autorschaft und einem etablierten kulturellen Wertesystem.

Alfred Kerr war mit seinem Verdacht, dass ökonomische Motive für die Mitarbeit von Autoren wie Hauptmann oder Schnitzler in der Filmproduktion ausschlaggebend waren, keineswegs allein. In der Forschung ist der Autorenfilm ebenfalls als Austausch von symbolischem Kapital der Autoren und Autorinnen und ökonomischem Kapital der Filmfirmen aspektuiert worden, wobei zu dem differenzierteren Bild des Autorenfilms gehört, ihn in den Kontext der hitzigen Kinoreformdebatte zu stellen, ihn als Schwelle hin zum Monopol(lang-)film in luxuriösen Kinopalästen zu sehen oder seine in filmischer Hinsicht innovativen, wenn nicht gar experimentellen Züge herauszuarbeiten.[5] Der Autorenfilm wird so eingeschrieben in die Entwicklungsgeschichte eines Kinos, das nach seiner ›zweiten Geburt‹ um 1910[6] im folgenden Jahrzehnt um eine eigene, (medien-)differenzierte Filmästhetik und hegemonialkulturelle Anerkennung ringt (nicht zuletzt in Kreisen der Kinoreformbewegung).

Kerrs spöttische Zeilen vermögen die Aufmerksamkeit allerdings auch darauf zu lenken, dass der Autorenfilm zugleich ein Konvergenzpunkt zwischen den Bestrebungen um hegemonialkulturelle Anerkennung und der Entwicklung des Drehbuches und seiner Autoren und Autorinnen ist. Die »winzig schoflen Kritzler« würden, so Kerr, jetzt als Drehbuchschreiber und -schreiberinnen durch Autoren und Autorinnen von Rang und Namen abgelöst. Ironischerweise ist aber ausgerechnet das Drehbuch, das einzige textuelle Medium im Zuge der Filmproduktion, weitgehend eine Leerstelle in der Forschung zum Autorenfilm geblieben, ebenso wie seine Schreiber und Schreiberinnen. Leonardo Quaresima attestierte 1990 dem Autorenfilm, Ausdruck eines weitreichenden Transformationsprozess gewesen zu sein, der »profoundly transformed the framework of German cinema«, nahm Drehbuchschreiber und Drehbuchschreiberinnen hiervon aber ausdrücklich aus, da

4 ›Spektator‹, Autorenkünstler und Riesenfilms.

5 Leonardo Quaresima, Dichter heraus! The Autorenfilm and German cinema of the 1910's, in: Griffithiana. Journal of Film History 38/39 (1990), S. 101–120; Corinna Müller, Das ›andere‹ Kino? Autorenfilme in der Vorkriegsära, in: Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/06–1918), hg. v. ders. u. Harro Segeberg, München 1998, S. 153–192.

6 André Gaudreault u. Philippe Marion, A medium is always born twice …, in: Early Popular Visual Culture 3 (2005), S. 3–15.

> [t]he figure of the screenwriter remained confused – obscured and distorted by the notion of the »author« who, however, often limited himself to the designation of the literary or theatrical work on which the film was to be based, whether or not he would actually participate directly in the film-making process.[7]

Welchen Status hatte aber das Drehbuch für den Autorenfilm, welche Rolle kam ihm bei diesem Versuch einer programmatischen ›Literarisierung‹ des Films zu? Von wem stammten die Drehbücher eigentlich, und welche Formkraft wurde ihnen – in der Filmproduktion und im öffentlichen Diskurs – zugeschrieben? Den Autorenfilm als Konvergenzpunkt von hegemonialkultureller Aspiration und Drehbuchgeschichte zu sehen, wirft allerdings auch die Frage auf, was wiederum der Autorenfilm für den Status des Drehbuchs und seine Geschichte bedeutete.

Diese Fragen sollen im Folgenden am Beispiel zweier zentraler dänischer, vor allem in Hinblick auf den deutschsprachigen Markt produzierter Autorenfilme und ihrer Drehbücher in den Blick genommen werden: *Atlantis* (*Nordisk Filmskompagni* 1913, der gleichnamige Roman Gerhart Hauptmanns erschien 1912) sowie *Elskovsleg* (*Nordisk Filmskompagni* 1914, im deutschsprachigen Raum vermarktet unter dem Titel *Liebelei*, eine Adaption von Arthur Schnitzlers Drama *Liebelei* von 1896). Beide Filme und ihre literarischen Prätexte sind schon verschiedentlich in der Forschung diskutiert worden: *Atlantis* vor allem als kostspieliges Prestigeprojekt einer Literaturverfilmung, das zugleich das Ende des Autorenfilms einläutete,[8] *Elskovsleg* als ambitionierter Versuch Schnitzlers, sein erfolgreichstes Drama selbst für das neue Medium zu adaptieren – mit einem entsprechenden Forschungsschwerpunkt auf Fragen des Medientransfers und der Drehbuchphilologie.[9]

7 Leonardo Quaresima, Dichter heraus!, S. 115.

8 Vgl. in neuerer Zeit Deniz Göktürk, Atlantis oder: Vom Sinken der Kultur. Die Nobilitierung des frühen Kinos im Autorenfilm, in: Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910–1930, hg. v. Manfred Behn, München 1994, S. 73–86; Sigfrid Hoefert, Gerhart Hauptmann und der Film. Mit unveröffentlichten Filmentwürfen des Dichters, Berlin 1996, S. 10–12; Isak Thorsen, Nordisk Films Kompagni 1906–1924. The Rise and Fall of the Polar Bear, East Barnet 2017, S. 127–130.

9 Vgl. in neuerer Zeit vor allem Leonardo Quaresima, Wien – Kopenhagen – Wien. Schnitzlers Liebelei und die Nordisk, in: Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910–1930, hg. v. Manfred Behn, München 1994, S. 87–104; Manuel Lichtwitz, Die Auseinandersetzung um den Stummfilm in der Publizistik und Literatur 1907–1914. Ein Beitrag zur Geschichte des Kulturbetriebs im deutschen Reich vor dem ersten Weltkrieg, Göttingen 1986 (Diss. Göttin-

Wenn beide Filme und ihre Drehbücher hier nochmals aufgegriffen werden sollen, so um das Drehbuch in seiner Prozessualität und Praxis als *screen writing*[10] in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken. Typischerweise wurde zudem bislang vor allem mit publizistischen deutschsprachigen Beiträgen sowie autorzentrierten Archivalien aus deutscher und österreichischer Perspektive gearbeitet. Die (womöglich spezifische?) Funktion des Drehbuchs im Autorenfilm und seine Positionierung in einer Geschichte des Drehbuchs[11] blieben dabei ausgeblendet, schon aus Mangel an überlieferten Drehbüchern – de facto scheint kein einziges Produktionsdrehbuch zu Autorenfilmen, die im deutschsprachigen Raum entstanden, mehr zu existieren.[12]

1. Obskurität und Ephemeralität des Drehbuchs im frühen Stummfilm – und die dänische Ausnahme

In aphoristischer Zuspitzung formulierte Birgit Schmid vor 20 Jahren, dass »die Funktion des Drehbuches […] sein Verschwinden« sei.[13] Mit dieser Formulierung zielte sie auf den ontischen Status des Drehbuchs im Produktionsprozess eines Filmes, für den in der Forschung unter anderem Termini wie ›Hybridität‹, ›Zwitterstatus‹, ›Grenzgänger‹, ›Protomedialität‹ oder ›Paralitera-

gen (masch.)), S. 356–367; Claudia Wolf, Arthur Schnitzler und der Film. Bedeutung, Wahrnehmung, Beziehung, Umsetzung, Erfahrung, Karlsruhe 2006, S. 40–52; Ernst-Ullrich Pinkert, ›Die Nordfilmangelegenheit‹. Arthur Schnitzler und die Nordisk Films Kompagni, in: Interaktioner. Om kunstarternes produktive mellemværender, hg. v. Peter Stein Larsen u. a., Aalborg 2009, S. 143–197; Arthur Schnitzler, Filmarbeiten. Drehbücher, Entwürfe, Skizzen, hg. v. Achim Aurnhammer u. a., Würzburg 2015, S. 29–125 (hier insbesondere der Kommentar von Carolin Maikler, S. 69–84).

10 Vgl. Craig Batty u. Dallas J. Baker, Screenwriting as a Mode of Research, and the Screenplay as a Research Artefact, in: Screen Production Research. Creative Practice as a Mode of Enquiry, hg.v. Craig Batty u. Susan Kerrigan, Cham 2018, S. 67–84; The Palgrave Handbook of Screenwriting Studies, hg. v. Rosamund Davies, Paolo Russo u. Claus Tieber, Cham 2023.

11 Für eine verdienstvolle Bibliographie dieser Forschung vgl. Alexandra Ksenofontova, Drehbuch im Stummfilm: Eine Bibliographie / Silent Film Screenplay: A Bibliography, in: Medienwissenschaft. Berichte und Papiere 188 (2020), S. 24–37.

12 Erwähnt werden in der einschlägigen Forschung immer nur Hanns Heinz Ewers Exposé zu Der Student von Prag (1913) (z. B. Jürgen Kasten, Film schreiben. Eine Geschichte des Drehbuchs, Wien 1990, S. 34 f.) sowie Schnitzlers Drehbuchentwürfe (s. u.), doch in beiden Fällen haben wir es nicht mit in der Produktion eingesetzten Drehbüchern zu tun.

13 Birgit Schmid, Die literarische Identität des Drehbuchs. Untersucht am Fallbeispiel »Agnes« von Peter Stamm, Bern u. a. 2004, S. 24.

rizität‹ verwendet worden sind. Angesichts solcher drehbuchontologischen Diskussionen tritt häufig in den Hintergrund, dass das Drehbuch auch in historischer Perspektive weitgehend verschwunden ist, nicht zuletzt die Drehbücher des frühen Kinos bis 1918 (wobei unter Drehbuch hier der Einfachheit halber alle schriftlichen, in Bezug auf den Handlungsverlauf in Szenen sequenzierten Vorformungen eines Films verstanden werden). Drehbücher waren Verbrauchstexte, deren Nutzwert nach Abschluss der jeweiligen Filmproduktion gegen Null tendierte. Während in Ländern wie USA, Großbritannien oder Frankreich aus urheberrechtlichen Gründen Anreize bestanden, Drehbücher in den Nationalbibliotheken zu deponieren (weshalb zum Beispiel zwischen 1911 und 1929 25.000 Drehbücher in der Library of Congress eingingen),[14] galt dies nicht für den deutschsprachigen Raum. Bestenfalls wanderten die Drehbücher in das jeweilige Firmenarchiv. Doch nur wenige Firmen aus der frühen Stummfilmzeit existierten weltweit noch in den 1940er Jahren, als man zögerlich begann, frühe Filmgeschichte in Museen und Archiven zu dokumentieren. Ohnehin lag der Schwerpunkt dieser Sammlungen viele Jahre lang auf dem Artefakt Film, weniger auf Produktionsarchiven inklusive Drehbuchsammlungen oder gar produktionsexternen Archivalien wie Fanbriefen.

Die Überlieferungslage in Bezug auf das wilhelminische Kino als defizitär zu beschreiben, wäre noch ein Euphemismus. Sieht man von den wenigen damals publizierten Drehbüchern ab,[15] die zumeist in normativer Absicht in Manualen zum Drehbuchschreiben erschienen und deren Authentizität nicht immer verifizierbar ist, sind in Nachlässen nur vereinzelt Drehbücher überliefert, die nachweislich in der Filmproduktion eingesetzt wurden. Schätzungen zufolge sind zu weit weniger als einem Prozent der in der Stummfilmzeit in Deutschland produzierten Filme noch Drehbücher erhalten[16] – und dies schließt die 1920er

14 Steven Price, Historiographies of Screenwriting, in: The Palgrave Handbook of Screenwriting, hg. v. Rosamund Davies, Paolo Russo u. Claus Tieber, Cham 2023, S. 212. Vgl. a. die Startseite der Motion Picture Copyright Descriptions Collection in der Library of Congress: https://www.loc.gov/collections/motion-picture-copyright-descriptions (3.4.2024).

15 Für eine Auflistung deutscher Drehbücher vgl. Alexander Schwarz, Der geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms, München 1994, S. 403–409. Alexandra Ksenofontova hat die Liste 2020 aktualisiert (Drehbuch im Stummfilm, S. 9–12) und kommt auf eine zweistellige Anzahl vollständig veröffentlichter deutschsprachiger Drehbücher in der Stummfilmzeit. Für Drehbuchveröffentlichungen in Dänemark bis 1918 vgl. Stephan Michael Schröder, Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion. Zur Interaktion von Kino und dänischer Literatur in den Erfolgsjahren des dänischen Stummfilms 1909–1918, Berlin 2011, S. 296–297.

16 Alexander Schwarz, Der geschriebene Film, S. 13.

Jahre mit ein, in denen die Überlieferungslage weit besser ist als im Jahrzehnt zuvor. Noch 2022 war zu resümieren: »Die deutschsprachige Drehbuchgeschichte wird […] auf absehbare Zeit in hohem Maße immer auch Medienarchäologie sein (müssen).«[17]

Anders stellt sich die Situation in Dänemark dar. Dort begann die 1906 gegründete und bis auf den heutigen Tag existierende *Nordisk Filmskompagni* ab 1909 mit der Archivierung ihrer Drehbücher. In den 1910er Jahren zählte die Firma zu den größten und wichtigsten weltweit. Später wurde der größte Teil des Archivs der Firma aus der Stummfilmzeit dem Dänischen Filmmuseum (heute: Dänisches Filminstitut) übergeben. Diese Überlieferungs- und Erschließungslage ermöglicht weltweit einzigartige Forschungsmöglichkeiten gerade zur frühen Drehbuchgeschichte in Bezug auf einen der damaligen *global players*. In den Jahren 1911 bis 1918 zum Beispiel schwankt der Überlieferungsquotient, das heißt die Relation von heute noch existierendem Drehbuch beziehungsweise Drehbuchversion zu nachweislich produziertem *Nordisk*-Film, zwischen 77 % im schlechtesten (1914) und 99,5 % im besten Jahr (1918).[18] Im Zusammenspiel mit weiteren Archivalien wie den ebenfalls überlieferten Arbeits- und Honorarverträgen, Briefkopiebüchern, Verzeichnissen über den Ankauf von Drehbüchern, Abrechnungsbüchern und Ähnlichem erlaubt die Kopenhagener Sammlung nicht nur einzigartige Einblicke in die Ausformung der Textsorte Drehbuch in den 1910er Jahren, sondern auch in die Institutionalisierung der firmeninternen Drehbuchprozessierung sowie in die Soziologie der Schreiber und Schreiberinnen von Drehbüchern, um diese der historischen Obskurität zu entreißen.

2. Der Autorenfilm als Produktdifferenzierungsstrategie der *Nordisk*

Es ist kein Zufall, dass einige der prominentesten Autorenfilme von der dänischen *Nordisk* produziert wurden – neben *Atlantis* und *Elskovsleg* zum Beispiel auch noch *Ned med Vaabnene!* (1914, *Die Waffen nieder!*) nach dem gleichnamigen Roman von Bertha von Suttner. Schließlich war es diese Firma, welche die Autorenfilmbewegung im Spätherbst 1912 wesentlich initiiert hatte.[19]

17 Jan Henschen u. a., Einleitung, in: Dies. (Hg.), Drehbuchforschung. Perspektiven auf Texte und Prozesse, Wiesbaden 2022, S. 12.

18 Stephan Michael Schröder, Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion, S. 298.

19 Leonardo Quaresima, Dichter heraus!, S. 104; Stephan Michael Schröder, Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion, S. 403–411. Generell zur Autorenfilmbewe-

Nordisk hatte bereits um 1910 die Zusammenarbeit mit (damals noch ausschließlich dänischen) etablierten Autoren gesucht, diese Bestrebungen jedoch schnell wieder aufgegeben. Für eine extrem exportorientierte Firma, die in den Jahren unmittelbar vor Ausbruch des Weltkrieges nur 0,66 % ihres Gewinns auf dem einheimischen Markt erzielte,[20] war der Markenwert dänischer Autoren zu gering. Gleichzeitig erwiesen sich die verhältnismäßig teuren Drehbücher der Autoren zumeist als wenig produktionsgeeignet.

Warum aber versuchte sich die Firma im Spätherbst 1912 an einer Neuauflage des wenige Jahre zuvor missglückten Versuches, etablierte Autoren in die Filmproduktion einzubinden? Die Antwort ist zum einen in zwei entscheidenden Veränderungen in den Rahmenbedingungen für Filmproduktion gerade in den Jahren 1910 bis 1912 zu suchen: im Vordringen des Urheberrechtes seit der Berliner Revision der *Berner Übereinkunft* (weshalb Adaptionen zum Beispiel im Deutschen Reich seit 1910 zwingend Verträge mit den Autoren und Autorinnen der zu verfilmenden Werke voraussetzten) sowie in der zunehmend strengen Zensur (die sich bei großen Namen aber erfahrungsgemäß großzügiger als sonst zeigte).[21] Zum anderen setzte man diesmal vor allem auf Autoren und Autorinnen, die einen hohen Werbewert auf dem wichtigsten Absatzmarkt der Firma hatten: dem deutschsprachigen.[22]

gung: Leonardo Quaresima, Dichter heraus!; Helmut H. Diederichs, The Origins of the Autorenfilm/Le origini dell' Autorenfilm, in: Before Caligari. German Cinema, 1895–1920/Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895–1920, hg. v. Paolo Cherchi Usai u. Lorenzo Codelli, Pordenone 1990, S. 380–401; Jürgen Kasten, Film schreiben, S. 26–38; Corinna Müller, Das ›andere‹ Kino?

20 Marguerite Engberg, Dansk stumfilm – de store år, Kopenhagen 1977, S. 229.

21 Zum Vordringen des Urheberrechts im Deutschen Reich s. Alexander Schwarz, Der geschriebene Film, S. 72–73, in Bezug auf Dänemark Stephan Michael Schröder, Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion, S. 426–435. Zur Institutionalisierung der Zensur im Deutschen Reich s. Alexander Schwarz, Der geschriebene Film, S. 60–61, sowie generell Gabriele Kilchenstein, Frühe Filmzensur in Deutschland. Eine vergleichende Studie zur Prüfungspraxis in Berlin und München (1906–1914), München 1997; zum Vordringen der Zensur in Dänemark vgl. Stephan Michael Schröder, Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion, S. 420–426.

22 Zur Bedeutung des deutschsprachigen Marktes für *Nordisk* vgl. Isak Thorsen, Nordisk Films Kompagni 1906–1924, S. 101. Den Briefkopiebüchern der ausgehenden Post des *Nordisk*-Hauptbüros (Dänisches Filminstitut (DFI), Nordisk Films Kompagni særsamling, II: I–XXXV) ist in den Jahren 1913/1914 allerdings auch zu entnehmen, dass ebenfalls Fühler in die französische, englische und russische Literatur ausgestreckt wurden. – Archivalien aus der Nordisk Films Kompagni særsamling werden im Folgenden in Übereinstimmung mit dem Registranten der Sammlung zitiert (https://www.dfi.dk/sites/default/files/docs/2019-09/Nordisk_Films_Kompagni_Særsamling.pdf, 7.4.2024).

Einen geeigneten Agenten für die Requirierung solcher Autoren und Autorinnen fand man in Karl-Ludwig Schröder (1877–1940), den *Nordisk* im September 1912 als Leiter der neuen ›Dramaturgischen Abteilung‹ in Berlin verpflichtete. Schröder wurde explizit angestellt »zur Führung der Verhandlungen« mit den Autoren und Autorinnen.[23] Aufgrund seiner Karriere als Regisseur beziehungsweise Direktor an diversen Bühnen sowie als mehrjähriger Mitherausgeber der *Deutschen Theater-Zeitschrift* verfügte Schröder über exzellente Kontakte ins deutsche Theater- und Literaturmilieu. Die in Kopenhagen überlieferten Briefkopiebücher erlauben Einblicke in das Ausmaß, in dem er namhafte deutsche Autoren und Autorinnen kontaktierte: Verfilmungsverträge wurden mit zehn Autoren und Autorinnen (außer mit den bereits Genannten unter anderem mit Max Halbe, Felix Salten, Clara Viebig) geschlossen, Exklusivrechte für Verfilmungen als Option in einem bestimmten Zeitraum von weiteren 23 erworben (unter anderen von Max Brod, Hugo von Hofmannsthal, Gustav Meyrink, Alexander Roda Roda, Ernst von Wolzogen). Mit zwölf anderen Autoren und Autorinnen, die er nachweislich ebenfalls kontaktiert hatte (unter anderen Helene Böhlau, Richard Dehmel, Hans Kyser und Thomas Mann), kam es zu keiner vertraglichen Beziehung mit der Firma.[24] Schon zwei Monate nach seiner Anstellung bei *Nordisk* konnte Schröder am 6. November 1912 in einem Rundbrief an die Mitglieder des *Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller* mitteilen, dass man unter anderen Gerhart Hauptmann und Arthur Schnitzler für die »Mitarbeit« habe gewinnen können[25] – worauf Alfred Kerr vier Tage später mit den anfangs zitierten Zeilen reagierte.

Wie schon die Errichtung einer eigenen Berliner ›Dramaturgischen Abteilung‹ demonstrierte, war der Autorenfilm für *Nordisk* die wichtigste Produktionsdifferenzierungsstrategie in den Jahren unmittelbar vor Ausbruch des Weltkrieges. Für die Filme wurde kein Aufwand gescheut. Die Hauptrollen wurden mit erprobten Schauspielern wie Valdemar Psilander oder Olaf Fønss besetzt. Ersterer war der größte internationale Star der *Nordisk*, der zum Jahreswechsel 1913/1914

23 Vertragsbrief zwischen Chefredakteur Willi Böcker, Karl-Ludwig Schröder und dem Direktor der *Nordisk*, Ole Olsen, dat. 27.9.1912 (DFI, NFS II: XXI, 903).

24 Für eine genaue Übersicht vgl. Stephan Michael Schröder, Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion, S. 406–411.

25 Das Rundschreiben ist abgedruckt in: Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller Nationalmuseum Marbach a. N., hg. v. Ludwig Greve, München u. Stuttgart 1976, S. 129.

zum beliebtesten Kinoschauspieler im Deutschen Reich gewählt werden sollte.[26] Für letzteren erwies sich *Atlantis* als Beginn seines eigentlichen Startums.[27] Verstärkung erhielten die dänischen Schauspieler und Schauspielerinnen unter anderem durch die bekannte Burgschauspielerin Ida Orloff. Insbesondere *Atlantis* wurde zu einem Film der (marktschreierisch beworbenen) Superlative mit enormem *production value*: zum bis dahin längsten wie teuersten Film der *Nordisk*, u. a. mit einem spektakulären Schiffbruch, mit Außenaufnahmen in Berlin und Norwegen sowie eingeschnittenen Szenen aus New York.

Die Priorisierung dieser Prestigeprojekte machte sich auch bemerkbar in dem Umgang mit den beteiligten Autoren und Autorinnen. Die Honorarhöhe wurde ungewöhnlicherweise mit Anteilen am Bruttoertrag des Filmes gekoppelt, wie Schröder dies bereits in seinem Rundschreiben vom 6. November 1913 versprochen hatte: Hauptmann erhielt so das höchste Honorar, das *Nordisk* jemals einem Autor gezahlt hatte, nämlich eine Garantiesumme von 20.000 Mark,[28] Schnitzler konnte sich über das zweithöchste bis dahin an einen Autor beziehungsweise eine Autorin ausgezahlte Honorar in Höhe einer Garantiesumme von 5.000 Mark freuen. Solche Zahlen sind in Relation zu setzen zu einem Durchschnittshonorar von 20 Mark, das im deutschsprachigen Raum 1913 für den Ankauf eines Drehbuches aufgewendet wurde.[29] Zudem wurden die Autoren und Autorinnen des Autorenfilms während des Produktionsprozesses regelrecht von *Nordisk* hofiert. Konkret bedeutete dies, dass Schröder als Ansprechperson zentrale Autoren und Autorinnen wie Hauptmann (den er übrigens 1908 auf einer Lesereise begleitet hatte)[30], Schnitzler, Bertha von Suttner oder Richard Dehmel[31] vor Ort aufsuchte, um Vertragsdetails zu besprechen, Drehbuchentwürfe abzustimmen oder auch die fertiggestellten Filme vor der Premiere zur Freigabe vorzuführen. Nicht zuletzt erhielten die Drehbücher des

26 Das Resultat unserer Umfrage, in: Illustrierte Kino-Woche 2 (1914), H. 1, S. 7.

27 Alice A. Salamena u. Stephan Michael Schröder, How ›Danish‹ were Danish Stars in Germany during the Silent Era?, in: Danish and German Silent Cinema. Towards a Common Film Culture, hg. v. Lars-Martin Sørensen u. Casper Tybjerg, Edinburgh 2023, S. 51–78, insb. S. 60–63.

28 Vgl. den Vertrag mit Hauptmann, dat. 30. Oktober 1912 (DFI, NFS VIII, 16: 20). Gleich am nächsten Tag wurden Hauptmann Mk 20.000 als Garantiesumme überwiesen (Brief an Deutsche Bank, Berlin, dat. 31. Oktober 1912: DFI, NFS II: XXII, 441).

29 Juliane Scholz, Der Drehbuchautor. USA – Deutschland. Ein historischer Vergleich, Bielefeld 2016, S. 84.

30 Vgl. Postkarte Schröders an Georg Altman, dat. Bremen, 1. November 1908, in der Theatergeschichtlichen Sammlung der Universität zu Köln, Au 10 668.

31 S. Hätte ich das Kino!, S. 130.

Autorenfilms bei *Nordisk* eine auffällige Sonderbehandlung. Im Regelfall wurden sie nicht in die Verantwortung der Dramaturgen übergeben, die in Kopenhagen in der dramaturgischen Abteilung arbeiteten und vorwiegend aus dem Journalismus und der Revuekultur kamen. Stattdessen figurierten Karl-Ludwig Schröder und Axel Garde (1876–1958) als Verantwortliche. Letzterer, ein ausgewiesener Sachbuchautor und Übersetzer aus dem Deutschen, wird in den Unterlagen der *Nordisk* als ›literarischer Konsulent‹ bezeichnet,[32] der offensichtlich vor allem für ›Literaturverfilmungs-‹ Drehbücher herangezogen wurde.

3. Der Film *Atlantis* und seine Drehbücher

Wie aber sah die von Schröder herausgestellte ›Mitarbeit‹ der Autoren und Autorinnen konkret aus? Von wem stammten die Drehbücher des Autorenfilms, welche präformierende Funktion wurde ihnen zugeschrieben und welcher Status kommt ihnen aus der Perspektive einer Drehbuchgeschichte zu?

Im Dänischen Filminstitut sind noch zwei Drehbücher zu *Atlantis* erhalten, die auch online zugänglich sind.[33] Während das eine Drehbuch vollständig ist, ist dem zweiten anstelle der ersten beiden Szenen ein Programmtext vorangestellt, der später bei der Vermarktung eingesetzt wurde. Ansonsten ist der Text in beiden identisch, da es sich um die gleiche maschinelle Abschrift handelt. Stammte dieses Drehbuch von Hauptmann selbst beziehungsweise hat er an ihm – oder einer früheren Version – mitgearbeitet, wie immer wieder in der Forschung behauptet worden ist?[34] Dagegen spricht schon, dass sich Hauptmann nachweislich wenig für die Adaption seines Romans interessiert hat. In einem Brief an Schröder schrieb er zwei Monate vor der Premiere des Films im Oktober 1913:

32 Brief an Aage Barfoed, dat. 10. Juni 1913 (DFI, NFS II: XXVI, 63; vgl. auch Brief an Helge Wamberg, dat. 22. August 1913, DFI, NFS II: XXVII, 286).

33 DFI, Drehbuchsammlung, Ns 1047a und NS 1047b. Online abrufbar über: https://www.stumfilm.dk/stumfilm/streaming/film/atlantis (4.4.2024)

34 Die Wandermythe, dass Hauptmann selbst ein Drehbuch zu *Atlantis* geschrieben habe, findet sich bei: Heinz-B. Heller, Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910–1930 in Deutschland, Tübingen 1985, S. 81; Joachim Paech, Literatur und Film. Zur Geschichte ihrer Beziehungen, Stuttgart 1988, S. 96 (ebenso in der 2. Aufl. 1997); Leonardo Quaresima, Dichter heraus!, S. 104; Daniel J. Leab, Screen images of the ›other‹ in Wilhelmine Germany and the United States, 1890–1918, in: Film History 9 (1997), H. 1, S. 62; Stephen Bottomore, The Titanic and Silent Cinema, Hastings 2000, S. 24.

> Ich stehe dem Kino und seiner Bedingung als vollkommener Laie gegenüber und habe, wie Sie wissen, keinerlei Interesse, in dieser Angelegenheit mich aus meinem Laienstande heraus zu entwickeln. Außerdem kenne ich ja den Atlantis-Film und seine Bearbeitung gar nicht.[35]

Diese distanzierte Haltung Hauptmanns kommt auch in einem internen Firmenbrief zur Sprache, in dem es um die Frage ging, ob Hauptmann nicht vielleicht einen Text für eine Reklamebroschüre zu *Atlantis* schreiben könne: »Von Gerhart Hauptmann wird schwerlich ein Beitrag zu erhalten sein, er hat sich stets aus einer gewissen Scheu ablehnend gegen jeden Versuch, ihn näher mit der Verfilmung seines Werkes zu befassen, verhalten.«[36] Hätte Hauptmann einen Drehbuchentwurf für *Atlantis* geschrieben, hätte dies sicherlich auch Niederschlag in seinen Tagebüchern gefunden, doch wird in diesen eine (Mit-) Arbeit an einem Drehbuchentwurf mit keiner Silbe erwähnt.

Schon auf der Titelseite des vollständig überlieferten Drehbuchexemplars wird allerdings explizit auf eine frühere Fassung des Drehbuches hingewiesen: »Gerhart Hauptmann: /ATLANTIS/ Bildmanuskript./ Für die ausführliche Szenenanweisung wird auf das Buch verwiesen, auf das deutsche Manuskript [= damals die übliche dänische Terminologie für ein Drehbuch] und auf dessen dänische Übersetzung«.[37] Tatsächlich wird in dem Text der beiden überlieferten Drehbuchexemplare immer wieder Bezug auf ein »Drehbuch dänische Übersetzung«[38] und auf Schilderungen im Roman selbst genommen, das heißt es gab (mindestens) drei unterschiedliche Textversionen, die bei der Produktion konsultiert wurden: der 1912 erschienene Roman Hauptmanns, ein deutsches Drehbuch (1a), das ins Dänische übersetzt worden ist (1b), sowie das überlieferte dänische Drehbuch (2).

Wer aber war für die Drehbücher 1a/b und 2 verantwortlich? In der gewöhnlich gut informierten dänischen Tageszeitung *Politiken* stand am 21. Juli 1913, als die Dreharbeiten bereits liefen, über die Provenienz des Produktionsdrehbuches zu lesen: »Das erste Filmmanuskript, das aus Deutschland kam und von Gerhart Hauptmann selbst durchgegangen worden war, war unbrauchbar, aber

35 Brief Gerhart Hauptmanns an Karl-Ludwig Schröder, dat. 21. Oktober 1913, eingelegt in: DFI, NFS VIII, 16: 20.

36 Brief an Wiener Niederlassung der *Nordisk*, dat. 6. November 1913 (DFI, NFS II: XVIII, 522–533).

37 »Gerhart Hauptmann:/ ATLANTIS/ Billedmanuskript. / For den udførlige Sceneanvisning henvises til Bogen, til det tyske Manuscript og til dettes danske Oversættelse« (DFI, Drehbuchsammlung, 1047a).

38 »M/S dansk Oversættelse«, z. B. DFI, Drehbuchsammlung, 1047a, S. 25.

es ist jetzt von Herrn Garde bearbeitet worden.«[39] Das heute nicht mehr überlieferte »deutsche Manuskript« (= Drehbuch 1a) dürfte von Schröder selbst – in Absprache mit Hauptmann – geschrieben worden sein. Garde hat dieses Drehbuch dann zu Drehbuch 2 umgearbeitet. Wie radikal diese Umarbeitung ausfiel, ob die ›deutsche Version‹ gar »völlig umgearbeitet« wurde,[40] ist nicht abschließend zu beantworten, da die ursprüngliche ›deutsche Version‹ nicht mehr erhalten ist. Zweifel an einer wirklich radikalen Umarbeitung drängen sich allerdings auf, wenn Drehbuch 2 Passagen aufweist, in denen explizit auf Abweichungen zu 1b hingewiesen wird. Die Markierung dieser Abweichungen zu Drehbuch 1b legt nahe, dass Drehbuch 2 ansonsten wahrscheinlich weitgehend Drehbuch 1b folgte. Für eine wenig radikale Umarbeitung spricht auch die Kritik, die sich Schröder später von seinem Arbeitgeber im typisch ungelenken *Nordisk*-Deutsch anhören musste: »Wenn der Film so langweilig geworden ist, wie ursprünglich, haben wir in erster Reihe Ihrer Mitarbeit dafür zu verdanken«.[41]

4. Das Drehbuch als Garant der auktorialen Stimme Hauptmanns

Die beiden überlieferten Drehbuchexemplare scheinen Drehbücher zu sein, die de facto bei der Produktion eingesetzt wurden. Beim ersten Drehbuch ist oben rechts handschriftlich der Name der Schauspielerin Ebba Thomsen notiert worden, die im Film die Bildhauerin Burns spielt. Ihre Szenen sind jeweils mit einem Kreuz am Rand markiert; des Weiteren gibt es handschriftliche Notizen zu ihrer Kleidung, so dass die Vermutung naheliegt, dass dieses Drehbuchexemplar Thomsens war. Das zweite Drehbuchexemplar enthält Anmerkungen zur Kleidung von Olaf Fønss in bestimmten Szenen. Der Eindruck, dass es sich um zwei Exemplare des *shooting script* handelt, verfestigt sich bei einem Vergleich zwischen Drehbuch und dem Film, wie er überliefert ist.[42] Zwar gibt es für eine knappe Hälfte der 219 Szenen keine Entsprechung im Film, doch ist

39 »Det første Filmsmanuskript, der kom fra Tyskland, og var gennemgaaet af Gerhart Hauptmann selv – var ubrugeligt, men det er nu blevet tilrettelagt af Hr. Garde.« Politiken, 21.7.1913.

40 So Heinz-B. Heller, Literarische Intelligenz und Film, S. 81.

41 DFI, NFS II: XXVIII, 518. – Fehler im Deutschen in Zitaten aus der Firmenpost werden auch im Folgenden nicht mit »(sic)« kommentiert.

42 Der Film ist abrufbar über https://www.stumfilm.dk/stumfilm/streaming/film/atlantis. Die Digitalisierung erfolgte im Rahmen eines international einzigartigen Projektes, das seit 2019 sämtliche noch erhaltenen dänischen Stummfilme bzw. Stummfilmfragmente digitalisiert und über die Site stumfilm.dk international zugänglich gemacht hat.

der ursprünglich produzierte Film von ca. 3.600 Meter Länge bekanntermaßen schon von *Nordisk* selbst 1913 für eine bessere Vermarktung auf 2.280 Meter zusammengeschnitten worden,[43] was das Fehlen vieler Szenen schlüssig erklärt. Andere Abweichungen zwischen Film und Drehbuch 2 sind leicht durch durchaus übliche Improvisationen bei den Dreharbeiten vor Ort und später im Postproduktionsprozess zu erklären.

Beobachtbar sind in Drehbuch 2 allerdings auffällige Differenzen zu ›gewöhnlichen‹ Drehbüchern der *Nordisk* um 1913. Textsortenbedingt weisen Drehbücher immer über sich selbst hinaus, nämlich »auf die final intendierte Medientechnologie des Zielmediums Kino«.[44] Im noch erhaltenen Drehbuch zu *Atlantis* wird diese auf den kommenden Medienwechsel zielende *intermediale* Verweisrichtung jedoch suppliert durch eine auf frühere schriftliche Ausarbeitungen bezugnehmende *intertextuelle*, wodurch beständig Hauptmanns Roman sowie die früheren Drehbuchversionen 1a/b aufgerufen werden. Insgesamt 18 Mal finden sich in Drehbuch 2 explizite Querverweise auf Drehbuch 1b und neun Mal auf den Roman, die eine elliptische Funktion haben: Sie verweisen auf detailliertere Informationen, die zu dieser spezifischen Szene im Roman oder in Drehbuch 1b zu finden sind – und zwar wohlgemerkt auf *notwendige* Informationen für die Ausgestaltung der jeweiligen Szene. Konkret muss dies bedeutet haben, dass der Regisseur August Blom bei den Aufnahmen mit gleich drei Texten hantieren musste. Dass diese Zusammenführung der drei Stimmen, also der Einbezug von Roman und Drehbuch 1a/b, tatsächlich geschah, stellte Schröder sicher, der nicht nur für Drehbuch 1a verantwortlich gezeichnet hatte, sondern als bestallter »Repräsentant Hauptmanns«[45] auch die Dreharbeiten begleitete und den Regisseur (so erinnert sich zumindest Olaf Fønss) »mit seinen Fragen und literarischen Forderungen« zur Verzweiflung trieb.[46]

43 Vgl. zu den Filmlängen von *Atlantis*: Marguerite Engberg, Dansk stumfilm – de store år, S. 492; Isak Thorsen, Nordisk Films Kompagni 1906–1924, S. 128. Nachweislich betrug die Länge des Filmes, als dieser bei der dänischen Zensur eingereicht wurde, 2.442 m inkl. 128 Zwischentiteln. In den verschiedenen Absatzländern wurde der Film z. T. aber weiter gekürzt: so um 100 m in Wien, um 1.500 m in Frankreich, um 628 m in England, um 1.600 m in Italien. Die heute noch erhaltene Kopie, die online zugänglich ist (s. o.), ist 2.614 m lang (inkl. Zwischentexte; lt. Auskunft von Thomas C. Christensen, 5. April 2024) und dürfte ungefähr der zwischentitellosen Negativlänge von 2.280 m entsprechen.

44 Michael Schaudig, Literatur und Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragikomödie *Die Ratten* und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen. Prolegomena zu einer Medienkomparatistik, München 1992, S. 12.

45 Olaf Fønss, Films-Erindringer gennem 20 Aar, Kopenhagen 1930, S. 111.

46 »med sine Spørgsmaal og litterære Krav«. Ebd., S. 86.

In der Drehbuchgeschichte ist ein solch polyphoner Drehbuchverbund eine Ausnahme, schon allein deshalb, weil die Konsultierung gleich dreier Texte bei den Aufnahmen Zeit kostet. Gleichzeitig war durch diesen Verbund unter Schröders Supervision sichergestellt, dass Hauptmanns Prätext sowie die wahrscheinlich mit ihm abgestimmte Drehbuchadaption ausreichend zum Tragen kam. In der deutschsprachigen Presse war ausgiebig berichtet worden, dass ›Hauptmanns‹ ursprüngliches Drehbuch (siehe oben) von Dramaturgen der *Nordisk* in Kopenhagen umgearbeitet worden sei.[47] Dadurch sei der Film, so Adolf Behne in den *Sozialistischen Monatsheften*, »natürlich im künstlerischen Sinn entseelt worden« und könne allein deshalb schon keinen Anspruch mehr erheben, ein ›Hauptmann‹-Film zu sein.[48] Aus drehbuchgeschichtlicher Perspektive ist indes festzuhalten, dass die auffälligen strukturellen Besonderheiten des Produktionsdrehbuches zu *Atlantis* im Vergleich zu anderen Drehbüchern und Produktionen um 1913 gerade dem Bemühen geschuldet waren, Hauptmanns ›Stimme‹ zur Geltung zu bringen, und so im direkten Kontext des Autorenfilms zu sehen sind.

Dies bedeutet selbstverständlich nicht, dass der fertige Film – auch vor den Kürzungen – sich eng an dem Hauptmann'schen Prätext orientierte. Dass zum Beispiel ein toter Embryo[49] nicht auf der Leinwand zu zeigen war, dass manche Handlungsstränge vollständig ausgelassen, das Personeninventar zusammengestrichen und die Narration möglichst gradlinig entwickelt werden sollten, war Hauptmann sicherlich bewusst oder ist ihm durch Schröder klar gemacht worden. Die Schiffsuntergangsszenen sind zwar im Roman enthalten (und hatten durch den Untergang der *Titanic* 1912 brisante Aktualität gewonnen), wurden im Film jedoch ausführlich in Szene gesetzt und zumindest in der Werbung – als publikumswirksame ›Attraktions‹-Szenen[50] – ikonographisch zum Zentrum des Films erhoben. Hauptmann war dennoch mit dem Film äußerst zufrieden. In seinem Tagebuch notierte er beglückt: »Der Atlantis-Film. Welches Wunder! Hätte ich ihn damals ahnen können, als ich die Reise auf der Elbe tat?«[51]

47 Vgl. z. B. Gerhart Hauptmanns Atlantic-Film, in: Berliner Börsencourier, 24.7.1913, Nr. 342 (Abendausgabe): »Ein Film-Manuskript ist bereits bei Olsen eingetroffen, und zwar hatte es der Dichter selbst der Durchsicht unterworfen. In dieser Form erwies sich jedoch der Entwurf als unbrauchbar und es musste eine Umarbeitung vorgenommen werden, die Herr Garde ausgeführt hat.« Mit identischem Wortlaut auch im Hamburger Fremdenblatt, 25.7.1913, Nr. 172.

48 Adolf Behne, Atlantisfilm, in: Sozialistische Monatshefte 1914, Nr. 2, S. 141–142.

49 Gerhart Hauptmann, Atlantis, Berlin 1912, S. 116.

50 Corinna Müller, Das ›andere‹ Kino?, S. 166–167.

51 Tagebucheintrag Hauptmanns vom 14. Januar 1914, hier zitiert nach: »Hätte ich das Kino!«, S. 133.

5. Arthur Schnitzlers Kinoreformprojekt *Liebelei*

Anders als Hauptmann hatte Schnitzler große Ambitionen mit ›seinem‹ Autorenfilm, der Adaption seines erfolgreichsten Theaterstückes *Liebelei* (1898): Er arbeitete selbst ein Drehbuch in Übereinstimmung mit seinen reformästhetischen Überlegungen zum Film aus und versuchte aktiv Einfluss auf die Filmproduktion zu nehmen. Da dies in der Schnitzler-Forschung bereits verschiedentlich aufgearbeitet worden ist und Schnitzlers Drehbuchentwürfe zudem kritisch ediert vorliegen,[52] wird dieser Kontext im Folgenden nur skizziert, um anschließend vor allem vor dem Hintergrund der Kopenhagener Archivalien die Zusammenarbeit zwischen Schnitzler und *Nordisk* noch einmal in den Blick zu nehmen sowie das Drehbuch zu *Elskovsleg* im Rahmen einer Drehbuchgeschichte zu verorten.

Schnitzler war einer der ersten deutschsprachigen Autoren, den Schröder nach seiner Anstellung gleich im September 1912 kontaktierte. Er war einer der meistgespielten Autoren auf deutschsprachigen Bühnen; zudem war er ein eifriger Kinogänger[53] und hatte bereits seit 1911 Kontakte zur (damals österreichischen) Filmindustrie gehabt[54] – zweifelsohne also eine exzellente Wahl für das gleichermaßen auf Gewinn zielende wie kinoreformerische Unternehmen Autorenfilm. Für die Bedeutung Schnitzlers spricht, dass Schröder ihn zwecks Anwerbung persönlich vor Ort in Wien aufsuchte.[55]

Schnitzler begann zwei Wochen nach Schröders Besuch zwar mit einer ersten Adaption seines Dramas,[56] mochte aber den Vertrag, den Schröder ihm während eines Berlin-Besuches Schnitzlers am 12. November 1913 präsentierte, nicht gleich unterzeichnen. Um sich vom künstlerischen Niveau der *Nordisk*-Produk-

52 Arthur Schnitzler, Liebelei. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 2, hg. v. Peter Michael Braunwarth, Gerhard Hubmann u. Isabella Schwendtner, Berlin u. Boston 2014, S. 1117–1167; Arthur Schnitzler, Filmarbeiten, S. 29–69.

53 Manfred Kammer, Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film, S. 27–29; sowie Julia Ilgners detaillierte Studie: Ein Wiener »Kinoniter«! Arthur Schnitzlers Filmgeschmack, in: Arthur Schnitzler und der Film, hg. v. Achim Aurnhammer, Barbara Beßlich u. Rudolf Denk, Würzburg 2010, S. 15–44.

54 Manfred Kammer, Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film, S. 32–36; Claudia Wolf, Arthur Schnitzler und der Film, S. 40–41.

55 Arthur Schnitzler, Tagebuch 1909–1912, Wien 1981, S. 353 (Eintrag vom 12. September 1912).

56 Sofern nicht anders vermerkt, folgt die Darstellung des Zeitablaufs Schnitzlers Tagebucheinträgen, veröffentlicht in: Arthur Schnitzler, Tagebuch 1909–1912; sowie ders., Tagebuch 1913–1916, Wien 1983. Vgl. auch die Zusammenstellung von Briefen und Dokumenten in Ernst-Ullrich Pinkert, »Die Nordfilmangelegenheit«, S. 145–168; Arthur Schnitzler, Filmarbeiten, S. 93–105.

tionen zu überzeugen, ließ er sich zunächst von Schröder Filme in der Berliner Niederlassung der *Nordisk* vorführen. Der Eindruck muss positiv gewesen sein, denn nachdem *Nordisk* ihm gegen Jahresende die vereinbarte Garantiesumme von 5.000 Mark überwiesen hatte, unterzeichnete Schnitzler am 4. Januar 1913 einen Vertrag mit der Firma, in dem er allerdings darauf bestand, dass der Film »in einer Bearbeitung, die ich Ihnen baldigst unterbreiten werde, anzufertigen« sei.[57] Einen ersten Drehbuchentwurf übersandte er zusammen mit dem Vertrag, eine Überarbeitung des Endes folgte Anfang Februar, und das – aus Schnitzlers Sicht finale – Drehbuch entstand dann Ende März 1913 in Abstimmung mit Schröder, als dieser ihn erneut in Wien aufsuchte.[58]

Im Sommer begannen die Aufnahmen in Kopenhagen, doch wegen der schweren Erkrankung einer Darstellerin mussten die Dreharbeiten im Juli abgebrochen werden.[59] Erst im September kam es zur Wiederaufnahme – jetzt ohne Ida Orloff,[60] deren Vertrag mittlerweile wahrscheinlich ausgelaufen war, dafür aber mit dem zugkräftigen Valdemar Psilander, der Carlo Wieth ersetzte. Der fertige Film, den Schnitzler dann zur Freigabe am 20. Dezember 1913 in Wien vorgeführt bekam, war jedoch für diesen eine unliebsame Überraschung. In seinem Tagebuch notierte er: »Alberne Introduction mit Geistererscheinungen. Im ganzen mässiger Genuss«.[61] Zähneknirschend gab er den Film dennoch frei, wenngleich mit Auflagen: Zwei Szenen (die Präsentationsszene am Anfang sowie eine Straßenszene) seien zu streichen,[62] er dürfe die Zwischentitelliste redigieren und der Titel sei in »Liebelei nach dem Schauspiel von Dr. Arthur Schnitzler«[63] zu ändern, wodurch er sich von dem produzierten Film distanzierte.

Schnitzlers Enttäuschung speiste sich vor allem aus dem Umstand, dass bei der Produktion des Films seine medienästhetischen Reformintentionen unter-

57 Durchschrift eines Schreibens an Schröder, dat. Wien 4. Januar 1913, beiliegend dem Autorenvertrag in DFI, NFS VIII, 16: 42.

58 Ernst-Ullrich Pinkert, »Die Nordfilmangelegenheit«, S. 151–160; Carolin Maikler, Kommentar, in: Arthur Schnitzler, Filmarbeiten, S. 74.

59 DFI, NFS II: XXVI, 683 (dat. 18. Juli 1913).

60 DFI, NFS II: XXVI, 882 (dat. 24. September 1913).

61 Eintrag am 20.12.1913 (Arthur Schnitzler, Tagebuch 1913–1916, S. 85).

62 Zu diesen Streichungen s. die beiden Briefe der *Nordisk* an ihre Berliner Niederlassung vom 23. Dezember 1913 (DFI, NFS II: XXIX, 398) und vom 30. Dezember 1913 (DFI, NFS II: XXIX, 472). Insgesamt handelte es sich um 33 Meter Streichungen bei einer Gesamtlänge des Films von 1.165 m.

63 Brief der *Nordisk* an ihre Berliner Niederlassung, dat. 30. Dezember 1913 (DFI, NFS II: XXIX, 472).

laufen worden waren. Für ihn war der ›literarische Film‹, wie er Schröder in einem Brief im Februar ausführte, ein Film gerade *ohne* Text. Entsprechend forderte er, dass »verbindender Text, Briefe oder Titel einzelner Bilder […] unter keinen Umständen auf dem Film erscheinen« dürfen, denn künstlerisch bestehen werde nur der Film, »der […] aus folgerichtigen und durch sich selbst verständlichen Bildern besteht«.[64]

Leider sind keine Kopiebücher für die Briefe erhalten, die von der Berliner Niederlassung der *Nordisk* versandt wurden, doch Schröder muss auf Schnitzlers Forderung nach einer laokoonistischen Poetik seines Films als Produktionsmaßgabe verhalten oder gar kritisch reagiert haben. Am 20. März machte Schnitzler nämlich unmissverständlich deutlich, dass die Zwischentitelfrage für ihn eine *conditio sine qua non* sei.[65] Sicherheitshalber leitete er auch das von ihm geschriebene Drehbuch mit einer Vorrede ein, dass der Film strikt auf jegliches Wort zur Erklärung des Geschehens zu verzichten habe, weil »nur die auf solche Weise gewahrte relative Reinheit der Form neuere Versuche auf dem Gebiete des Kinostückes auf ein in literarischer Nähe gelegenes Niveau emporzuheben vermag«.[66]

6. … und die *Nordisk*-Produktion *Elskovsleg*

Bei *Nordisk* war man indes, Autorenfilm hin oder her, nicht gewillt, Schnitzlers Wunsch nach einem experimentellen Film ohne Worteinblendungen zu respektieren. Schnitzlers medienpuristische Forderung betreffend teilte man dem als Mittelmann zu Schnitzler agierenden Schröder unverblümt mit:

> Schnitzlers Bearbeitung von »Liebelei« haben wir gelesen, möchten aber gleich sagen, dass wir gezwungen werden dieselbe zu umarbeiten, und es wird zweifelsohne unmöglich den Film ohne Titel zu machen. Eine derartige Verpflichtung haben wir ja auch nicht beim Vertragsabschluss aufgenommen.[67]

Strategisch versuchte Schröder Schnitzler in den nächsten Monaten immer wieder darauf vorzubereiten, dass es zu Abweichungen von den in der Vorrede

64 Arthur Schnitzler, Briefe, Bd. 2: 1913–1931, Frankfurt a. M. 1984, S. 9–10.
65 Ebd., S. 13–14.
66 Arthur Schnitzler, Liebelei. Historisch-kritische Ausgabe, S. 1119.
67 DFI, NFS II: XXV: 364 (dat. 21. April 1913).

niedergelegten Prinzipien kommen könnte. So wurde ihm im Juli 1913 zwar ausdrücklich bestätigt, »dass die Aufnahmen genau nach Ihrem Manuskript stattfinden werden und dass bei der Ausgabe des Films auf Ihr ausdrückliches Verlangen von Textinschriften abgesehen wird«, zugleich aber die Option skizziert, dass er sich ja selbst »nach Besichtigung des Films […] zu einigen Konzessionen, die der Firma aus geschäftlichen Gründen (insbesondere auch für das Ausland) dringend wünschenswert erscheinen, bereitfinden« könnte.[68]

Erst nach dem Abschluss der Dreharbeiten und der Postproduktion wurde Schnitzler von Schröder reiner Wein eingeschenkt: Der Film weise Zwischentitel auf. Leider ist Schröders Brief, der von Berlin aus versandt wurde, nicht erhalten. Schnitzler verlangte am 23. November jedenfalls, ihm umgehend »diese Titel, die ohne Zustimmung natürlich auch für die Provinz nicht in den Film kommen dürften, mitzuteilen«.[69] In einem internen Firmenschreiben beauftragte die Zentrale in Kopenhagen Schröder in Berlin, Schnitzler die Zwischentitelliste zu übersenden,[70] sowie ihm bitte zu erklären, dass

> [d]ie eingesetzten Titel […] ja nur die Zeitpünkte an[geben] oder […] einfach zur Präsentation der Personen nötig [sind]. Wenn der Dichter den Film mit diesem Titel sieht, will er sicher einsehen, dass sie unbedingt nötig sind und den künstlerischen Eindruck keinesfalls stören.[71]

Man war in Kopenhagen berechtigterweise nervös, ob Schnitzler den Film in der produzierten Fassung genehmigen würde. Der Wiener Niederlassung, die Schnitzler den Film vorführen musste, schickte man zur Vorbereitung einen Brief mit Hinweisen zur Behandlung des Autors:

> Wir möchten vorher erwähnen, dass der Dichter ganz besonders schwer zu behandeln ist, und wir bitten daher *sehr* vorsichtig und diplomatisch vorzugehen.
>
> Der Dichter hat die Bedingung gestellt, dass der Film überhaupt *keine Titel* enthalten darf. Diese Bedingung ist es naturlich aus praktischen und geschäftlichen Gründen unmöglich innezuhalten; wir bitten Sie Dr. Schnitzler hiervon zu überzeugen wenn er diesbzgl. Beanstanden machen sollte.[72]

68 DFI, NFS II: XXVI, 683 (dat. 18. Juli 1913).
69 Arthur Schnitzler, Filmarbeiten, S. 96.
70 Wahrscheinlich handelt es sich dabei um die heute im Schnitzler-Nachlass überlieferte, die von Schnitzler bearbeitet worden ist (Arthur Schnitzler, Liebelei. Historisch-kritische Ausgabe, S. 1148–1151; ebenso Arthur Schnitzler, Filmarbeiten, S. 64–69).
71 DFI, NFS II: XXIX, 213/214 (dat. 13. Dezember 1913).
72 DFI, NFS II: XXIX, 221 (dat. 13. Dezember 1913).

Das eigentliche Produktionsdrehbuch ist im Archiv der *Nordisk* nicht erhalten, was bei einem derart teuren und prestigebehafteten Film ungewöhnlich ist. Hat man es vielleicht bewusst nicht archiviert, um es bei einem juristischen Streit mit Schnitzler vor Gericht nicht mehr vorzeigen zu können? Wie dem auch sei: Es muss nachweislich von Schnitzlers Fassung letzter Hand beziehungsweise dessen dänischer Übersetzung abgewichen sein, wie sowohl überlieferte Szenen aus dem Film, firmeninterne Archivalien und nicht zuletzt Schnitzlers Kommentare zu dem ihm vorgeführten Film nahelegen.

Leider sind von dem über einstündigen Film *Elskovsleg* nur ein gut dreizehnminütiges Fragment sowie 19 Standbilder überliefert,[73] wobei zudem in dem Fragment die Szenen in falscher Reihenfolge zusammengeschnitten worden sind. Rückschlüsse von einem Film auf das zugrundeliegende Produktionsdrehbuch zu ziehen, ist – von der grundsätzlichen Problematik medialen Transfers abgesehen – bekanntermaßen schon deshalb problematisch, weil kein Regisseur jemals streng den Vorgaben eines Drehbuches gefolgt ist. Die Ausgestaltung der Duellszene im Film, die in dem Fragment enthalten ist, weicht allerdings so deutlich von Schnitzlers Drehbuch ab,[74] dass hier eine Umarbeitung schon im Produktionsdrehbuch vermutet werden muss.

Des Weiteren scheinen im Produktionsdrehbuch Szenen gestrichen worden zu sein, die Schnitzler in seinem Drehbuch ausgearbeitet hatte (wobei natürlich nicht auszuschließen ist, dass diese Streichungen erst während der Aufnahme oder in der Postproduktion vorgenommen worden sind). Der Umfang der Kürzungen ist unklar, doch ist bemerkenswert, dass aus Schnitzlers ursprünglich in fünf (de facto sechs) Abteilungen gegliederten Handlung später vier Filmakte werden konnten. In einem Brief an Schröder wurde zwar aufgeführt, dass nur drei Szenen gestrichen worden seien (eine davon angeblich versehentlich) und dass »*[a]lles was sonst im Manuskript ist*, […] sich doch im jetzigen Film [befindet]«.[75] Allerdings scheint der Umfang der Kürzungen weitreichender ge-

73 Das zwischentitellose Fragment ist online abrufbar unter https://www.stumfilm.dk/stumfilm/streaming/film/elskovsleg (7.4.2024). Ursprünglich hatte der Film ohne Zwischentitel eine Länge von 1.165 Metern, was bei einer Projektionsgeschwindigkeit von 20 Bildern pro Sekunde einer Spieldauer von ca. 51 Minuten entspricht.

74 Für Schnitzlers Ausarbeitung s. Arthur Schnitzler, Liebelei. Historisch-kritische Ausgabe, S. 1142. Schnitzler beklagte sich in einem Brief an Schröder (dat. 23. Dezember 1913) nachdrücklich darüber, dass seinem Drehbuch nicht gefolgt worden sei: »Versagt hat die [2] Regie meines Erachtens bei der Inszenierung des Duells, aus der, selbst wenn man sich nur nach meinen Anordnungen gehalten hätte, kinematographisch mehr herauszuholen war, als ges es gelungen ist.« Arthur Schnitzler, Filmarbeiten, S. 97.

75 DFI, NFS II: XXIX, 213/214 (dat. 13. Dezember 1913).

wesen zu sein, als man gegenüber Schröder einräumte, denn an die Wiener Niederlassung schrieb man am gleichen Tag, dass es »ja aber aus geschäftlichen Gründen« sehr schwer wäre, »den Film in einer Länge von 1500 Meter auszugeben, und wir haben daher einige *ganz unwesentlichen* Szenen ein wenig gekurzt, um den Film überhaupt zu placieren«.[76] Wenn Schnitzlers Drehbuch einem 1.500-Meter-Film entsprochen hätte, so entsprach der *Nordisk*-Film mit seiner Filmlänge von 1.165 Metern nur drei Vierteln dieser Filmlänge, was auf größere Kürzungen hinweist.

Schnitzler beschwerte sich nach der persönlichen Filmvorführung im Dezember 1913 nicht nur über die Zwischentitel und Kürzungen, sondern monierte auch Szenen oder Ergänzungen, die offensichtlich im Produktionsdrehbuch hinzugekommen waren. Gegenüber Schröder kritisierte er brieflich unter anderem »das Auftauchen des mit der Pistole zielenden Fabrikanten und endlich […] das des Tods in Person« als »absolut lächerlich«.[77] Dem überlieferten Filmfragment ist ebenfalls zu entnehmen, dass die Figur Fritz, bevor sie zum Duell fährt, plakativ eine Kerze ausbläst – ein billig anmutender Symbolismus, der nicht im Drehbuch zu finden war. Der fertige Film konfrontierte Schnitzler mit der Tatsache, dass sich sein Drehbuch als nicht ausreichend formativ für den Film erwiesen hatte. Wenn er später in seinem Tagebuch festhielt,[78] dass der Film in Wien »›Erfolg‹ gehabt habe, deuten die Anführungsstriche an, dass sich kinoreformerische Intention und kommerzielle Filmproduktion für ihn als nicht vereinbar erwiesen hatten.

7. Schnitzlers Drehbuch zu *Elskovleg*

Interessanterweise ist in der Schnitzler-Forschung nie die Frage aufgeworfen worden, woher Schnitzler eigentlich wusste, wie ein Drehbuch zu schreiben war. Eigenständig publizierte Drehbuchmanuale erschienen auf Deutsch schließlich erst ab 1913.[79] Einzelne Drehbücher oder Auszüge aus diesen waren allerdings spätestens ab 1911 in der deutschsprachigen Tages- und Zeitschriften-

76 DFI, NFS II: XXIX, 221 (dat. 13. Dezember 1913).
77 Arthur Schnitzler, Filmarbeiten, S. 97.
78 Arthur Schnitzler, Tagebuch 1913–1916, S. 97 (Eintrag vom 12. Februar 1914).
79 Alexander Schwarz, Der geschriebene Film, S. 81, 134–135; Juliane Scholz, A professional history of screenwriters in Germany (1910–1945), in: Journal of Screenwriting 7 (2016), H. 2, S. 178; Juliane Scholz, Der Drehbuchautor, S. 83–86.

presse publiziert worden.[80] Am wahrscheinlichsten ist jedoch, dass Schröder Schnitzler zu Anschauungszwecken mit einem (deutschsprachigen) Drehbuch als Beispiel versorgt hat, wie dies *Nordisk* nachweislich bis 1916 bei potentiellen Autoren und Autorinnen gelegentlich tat.[81] Für diese Annahme spricht, dass Schnitzlers Drehbuch sich in formaler Hinsicht kaum von typischen dänischen Drehbüchern um 1913 unterscheidet.

Zum Vergleich lässt sich zum Beispiel das von dem *Nordisk*-Dramaturgen Laurids Skands geschriebene Drehbuch zu dem Film *Expressens Mysterium* (1914, deutscher Verleihtitel: *Des Teufels Anteil*) heranziehen, von vergleichbarer Länge (1.051 Meter) und ebenfalls mit Valdemar Psilander in der Hauptrolle.[82] Gegliedert ist es in 53 ›Bilder‹ beziehungsweise ›Szenen‹, die als unterstrichene Überschrift jeweils eine Lokalität (»Herrenzimmer«, »Vor einer Dorfkirche«) bezeichnen. Bei Schnitzler werden die Szenen ebenfalls über die Räume definiert, in denen sie spielen und die als Überschriften fungieren (»Vornehme Strasse«, »Loge im Theater«). Sein Drehbuch weist zwar auf den ersten Blick deutlich weniger Szenen auf (35 in der Grundversion), doch sequenziert Schnitzler zwei seiner Szenen mit Kleinbuchstaben: eine Spaziergangsszene (7a–b) sowie die gesamte vierte Abteilung als 17a–m. Diese spielt sowohl in Fritzens Wohnung als auch in dem Straßenraum davor. Da beide Räume immer wieder durch Personen verbunden werden, die sich in beiden bewegen, wollte Schnitzler wohl durch die Kleinbuchstaben markieren, dass die Szene in *einer* Lokalität stattfinde. Zählt man diese Unterszenen als Szenen, enthielte das Drehbuch insgesamt 49 Szenen und damit fast so viele wie in *Expressens Mysterium*. Technotext ist bei Skands wie Schnitzler ausgesprochen selten: Einmal heißt es bei Schnitzler, dass »Emil und Adele an der Brüstung von rückwärts zu sehen« sind,[83] zweimal wird hinzugesetzt: »(*Einzelbild* ohne beträchtliche Vergrößerung herauszuheben.)«[84] Stilistisch sind ebenfalls auf den ersten Blick keine prinzipiellen Differenzen zum Beispiel zu Skands' parataktischer, verknappter Schreibweise mit Beschränkung auf eine suggestive Schilderung des Sichtbaren erkennbar.

80 Alexander Schwarz, Der geschriebene Film, S. 77–78, 81; Juliane Scholz, A professional history of screenwriters in Germany (1910–1945), S. 178.
81 Ebd., S. 323–324.
82 Für den Film als Stream, seine Credits und sein Drehbuch vgl. https://www.stumfilm.dk/stumfilm/streaming/film/expressens-mysterium (5.4.2024).
83 Arthur Schnitzler, Liebelei. Historisch-kritische Ausgabe, S. 1125.
84 Ebd., S. 1134, 1137.

Allerdings fällt bei einem Vergleich von Schnitzlers Drehbuchentwurf mit anderen Drehbüchern um 1913 auf, dass viele seiner Szenen trotz des verknappten Stils textmäßig sehr umfangreich sind. Choreographische Anweisungen nehmen einen breiten Raum ein. Das gleiche gilt für suggestive Redeäußerungen, die mitunter körpersprachlich schwierig umzusetzen sein dürften (zum Beispiel »Theodor zu Fritz: Dazu ist jetzt nicht Zeit, komm mit mir, du musst dich ausruhen. Morgen Früh frisch sein«).[85] Untypisch für ein Drehbuch um 1913 sind auch die ausgesprochen bühnendramaturgischen Regieanweisungen. So fügte Schnitzler nachträglich folgende detaillierte Beschreibung von Christines Zimmer ein: »Einfach bürgerlich. Vom Erker Fenster Blick auf Dächer und Hügel. – Bett im Alkoven hinter Vorhang. Schubertbüste auf dem Ofen. – Etagère (klein) mit Büchern. Tisch, Sessel, Kommode, Spiegel darüber.«[86] Mehrfach notierte er zudem, wie er sich die schauspielerische Ausgestaltung vorstellt: »(Keine drohende Gebärde)«,[87] heißt es zum Beispiel, oder dass Christine »in starker, nicht *zu* starker Erregung« umhergehen solle.[88]

Man könnte solche Passagen als unreflektierten Nachhall eines Bühnenautors bewerten. Angesichts von Schnitzlers offensichtlichem Bemühen, sich die Gattung des Drehbuchs literarisch anzueignen und den Film (zumindest den ›literarischen‹) als künstlerische Ausdrucksform ernst zu nehmen, sind sie jedoch vermutlich Ausdruck seiner Intention, das Drehbuch maximal formativ zu gestalten, um so einen möglichst großen Einfluss auf die Dreharbeiten und den Film als Endresultat zu nehmen. Dazu passt auch, dass er drei verschiedene Filmenden zur Auswahl im Drehbuch skizziert (einschließlich der Markierung seiner persönlichen Präferenz durch den Zusatz »*mir als die beste erscheinend*« bei Option 3), die sich alle drei von dem prinzipiell offenen Ende im Drama unterschieden, das er wohl als wenig filmtauglich ansah.

8. Die Drehbücher des Autorenfilms

Von der Kontextualisierung und Analyse zweier Drehbücher auf *das* Drehbuch des Autorenfilms zu schließen, ist selbstverständlich unmöglich, zumal angesichts der unterschiedlichen Firmenproduktionsmilieus, in denen Autorenfilme 1912–1914 entstanden. Sofern die obige Analyse generalisierbare Tenden-

85 Ebd., S. 1140.
86 Ebd., S. 1138.
87 Ebd., S. 1124.
88 Ebd., S. 1139.

zen hat herausarbeiten können, lässt sich jedoch festhalten, dass einerseits Drehbücher des Autorenfilms keine Zäsur in der Drehbuchgeschichte darzustellen scheinen, andererseits sich aber von anderen Drehbüchern dieser Zeit dadurch unterscheiden, dass eine genrecharakteristisch eigentlich verborgene auktoriale Stimme und damit die Behauptung von Autorschaft in ihnen deutlich hervortritt: sei es als Dreistimmigkeit bei Hauptmann, mit der autornahe Prätexte in die Produktion eingebracht werden (sollten), sei es durch die filmformativen Passagen in *Liebelei*, die über die übliche Funktion eines Drehbuches hinausgehen.

Auch wenn Schnitzler den von ihm intendierten Verzicht auf Zwischentitel seinem Drehbuch als autoritative Vorrede voranstellte, lag diese Innovation doch eigentlich außerhalb des damaligen Drehbuchschreibens, da Zwischentitel zu diesem Zeitpunkt erst in der Postproduktion dem Film hinzugefügt wurden (entsprechend wurde die Vorrede in der dänischen Übersetzung auch prompt entfernt). Schnitzlers medienessentialistische Poetologie des Filmes als eines wortfreien Mediums, das allein mit Hilfe von bewegten Bildern zu erzählen verstehe, ist in einer damals kurrenten Diskussion über die Notwendigkeit von Zwischentiteln zu situieren, wie sie in der Autorenfilmdebatte geführt wurden. So sprach sich auch Max Mack, der Regisseur des ersten Autorenfilms *Der Andere* (1913), vehement dafür aus, dass Zwischentitel »so wenig wie möglich erforderlich sind«.[89] Der von Paul Lindau geschriebene Autorenfilm *Der letzte Tag* (1913) verzichtete ebenfalls programmatisch auf Zwischentitel.[90] In dieser Hinsicht entsprachen die Autorenfilme dem filmtheoretischen Ideal der literarischen Intelligenz, die sich damals mehrheitlich gegen Zwischentitel aussprach.[91]

Die Berichterstattung über die Autorenfilme trug in jedem Fall dazu bei, Drehbücher als jedem Film vorausgehende Prätexte ins Bewusstsein der Öffentlichkeit zu rücken. Für den Film der Zukunft bedurfte es, so wurde es in der Presse kommuniziert, nicht nur »winzig schofler Kritzler«, sondern professioneller Autoren oder Autorinnen als Fachleute. Die Professionalisierungsschraube erhielt jedoch schnell noch eine weitere Drehung, nachdem weithin durch die Presse gegangen war, dass das angeblich von dem Nobelpreisträger Hauptmann

89 Max Mack, Kino-Regie, in: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 19, 10.5.1913, S. 22.

90 Helmut H. Diederichs, Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg, Frankfurt 1996 (Habilitationsschrift), S. 80; Corinna Müller, Das ›andere‹ Kino?, S. 181.

91 Vgl. Helmut H. Diederichs, Frühgeschichte deutscher Filmtheorie, S. 79–80, 87–88, 128–129.

mitverantwortete Drehbuch von professionellen Filmdramaturgen der *Nordisk* umgearbeitet werden musste, um tatsächlich für die Filmproduktion einsetzbar zu sein: Für das Schreiben von Drehbüchern bedurfte es produktionsnaher, professioneller Kompetenz; Literarizität musste Hand in Hand gehen mit Funktionalität.

Leider liegt weltweit nur in Bezug auf die dänische Filmindustrie eine empirische Untersuchung vor, wie sich der Anteil der Amateure und Amateurinnen unter den Drehbuchschreibern und Drehbuchschreiberinnen in den 1910er Jahren entwickelte.[92] Das Jahr 1914 markiert hier einen Umbruch, da ab diesem Jahr der Anteil der Amateure und Amateurinnen rapide zurückging. Das Schreiben von Drehbüchern erforderte jetzt zunehmend Kompetenzen, über die Filmproduktionsexterne nicht verfügten. Dieser Umbruch war allerdings nicht dem Autorenfilm geschuldet; vielmehr war der Autorenfilm selbst Ausdruck dieses Umbruches hin zu einer Professionalisierung des Drehbuchschreibens (und damit einhergehend einer Aufwertung der Drehbuchschreibenden) und hat zugleich wesentlich dazu beigetragen, ihm öffentliche Aufmerksamkeit zu verschaffen.

Das Scheitern des Autorenfilmprojektes ist in der Forschung vor allem mit Strukturveränderungen in der Filmwirtschaft sowie dem Mangel an Publikumszuspruch begründet worden, der teils auf die Themen der Filme, teils auf deren Länge zurückgeführt worden ist.[93] Weit wichtiger scheint es mir indes, den Autorenfilm und sein Scheitern in den Parametern eines Kampfes um Autorschaft zu verstehen. Die Firmen waren zwar an der Erkundung von Synergieeffekten mit Autoren und Autorinnen interessiert (welche bekanntermaßen ja auch nach Ende des Autorenfilms durchaus weiterverfolgt wurden), folgten dabei aber klar einem ökonomischen Imperativ als Richtlinie ihres Handelns. Den Autoren und Autorinnen die Autorschaft des Filmes zuzugestehen und ihnen damit Verfügungsgewalt über die Filme einzuräumen, lag den Firmen fern. Selbstverständlich ließ man sich nicht das Heft von Produktionsexternen aus der Hand nehmen, zumal sich die Vermarktung selbst von Autorenfilmen über Schauspieler oder Schauspielerinnen als ungleich erfolgreicher entpuppen sollte als

92 Stephan Michael Schröder, Screenwriting for Nordisk 1906–1918, in: 100 Years of Nordisk Film, hg. v. Lisbeth Richter Larsen u. Dan Nissen, Kopenhagen 2006, S. 107; ders., Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion, S. 310.

93 S. zur Diskussion um das Ende des Autorenfilms 1914: Corinna Müller, Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912, Stuttgart u. Weimar 1994, S. 219–226; dies., Das ›andere‹ Kino?, S. 159–160; Stephan Michael Schröder, Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion, S. 437–438.

über den Autor beziehungsweise die Autorin: Schon in der Werbung der *Nordisk* für ihre Autorenfilme ist zu erkennen, wie aus *Atlantis* sukzessive ein ›Fønss-Film‹ und aus *Elskovsleg* ein ›Psilander-Film‹ wurde.

Wie wenig man gewillt war, den Autoren die Autorenschaft über ›ihre‹ Filme einzuräumen, mag abschließend der Umgang der *Nordisk* mit nicht-autorisierten Fassungen von *Atlantis* und *Elskovsleg* illustrieren, der allen Vereinbarungen mit Hauptmann und Schnitzler Hohn sprach. *Nordisk* arbeitete in den 1910er Jahren gerne mit sogenannten ›russischen Schlüssen‹, das heißt tragischen Enden, die die Firma zusätzlich zum ›normalen‹ Schluss aufnahm. Mit einem tragischen Ausgang ließen sich die Absatzchancen auf dem bedeutenden russischen Markt erhöhen, wo sich solche Schlüsse großer Beliebtheit erfreuten.[94] *Atlantis* hatte jedoch – in diesem Kontext: unglücklicherweise – ein *happy end*. Ohne das Wissen Hauptmanns (und sicherlich auch Schröders) drehte man daher eine alternative tragische Schlussszene für den Film und offerierte diese in Russland. Der Moskauer Vertretung wurde allerdings nachdrücklich eingeschärft, dass dieses Ende »unbedingt nur in den kleinen Städten in Sibirien verwendet werden« dürfe,[95] damit dies Hauptmann nicht zu Ohren käme. Aus Moskau wurde jedoch eine so große Kopienanzahl mit dem ›russischen Schluss‹ bestellt, dass man in Kopenhagen nicht mehr glauben mochte, dass diese Kopien tatsächlich alle nach Sibirien gingen.[96] Vorübergehend expedierte man daher für zwei Wochen nur den von Hauptmanns vorgesehenen Schluss,[97] bevor man dann ab Anfang 1914 wieder dazu überging, beide Schlüsse zu offerieren.[98]

Ganz ähnlich der Umgang mit den Zusagen an Schnitzler. Dass *Elskovsleg* im Titel nur als »nach dem Schauspiel von Dr. Arthur Schnitzler« beworben werden durfte, wurde bei der Vermarktung geflissentlich ignoriert.[99] Schnitzler hatte sich zudem ja ausbedungen, dass die »alberne Introductionsszene« geschnitten würde, was *Nordisk* zugesagt hatte. Gebunden fühlte man sich an die-

94 Zu russischen Schlüssen s. Stephan Michael Schröder, Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion, S. 454–456; sowie Isak Thorsen, Nordisk Films Kompagni 1906–1924, S. 113–117, 250–252.

95 DFI, NFS II: XXIX, 17 (dat. 5. Dezember 1913).

96 DFI, NFS II: XXIX, 263/264 (dat. 16. Dezember 1913).

97 Ebd., sowie DFI, NFS II: XXIX, 389 (dat. 23. Dezember 1913).

98 DFI, NFS II: XXIX, 475 (dat. 30. Dezember 1913); DFI, NFS II: XXIX, 516 (dat. 3. Januar 1914); u. DFI, NFS II: XXIX, 760 (dat. 17. Januar 1914).

99 S. z.B. das in Stephan Michael Schröder, Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion, S. 457 reproduzierte Plakat des Residenz-Theaters in Düsseldorf oder die über https://www.stumfilm.dk/stumfilm/streaming/film/elskovsleg abrufbaren Programme zu dem Film.

ses Versprechen indes nicht, wie einem Brief der *Nordisk* an die Moskauer Vertretung zu entnehmen ist:

> Es ist mit Absicht und zwar weil der Autor dies gewünscht hat, dass wir die Introduktionsszene zu dem Film »LIEBELEI« in den beorderten Kopien ausgenommen haben. Da wir jedoch aus Ihrer Depesche verstehen, dass Sie diese Szene ausdrücklich wünschen und wir anderseits kaum denken können, dass der Autor etwas dagegen einzuwenden haben kann, dass diese Szene, die ja von keiner grossen Bedeutung ist, in *Russland* vorgeführt wird, werden wir Ihnen dieselbe zu allen den bis jetzt gesandten Kopien per Briefpost direkt nach Moscou übersenden. Auch werden wir dieselbe in allen weiteren von Ihnen nachträglich bestellten Kopien mitnehmen.[100]

In Kerr'scher Diktion wäre ein solcher Umgang mit den eigenen Zusagen an die Autoren nur schofelig zu nennen.

100 DFI, NFS II: XXX, 42 (dat. 29. Januar 1914).