

Friederike Grimm

Trier

Asta Nielsen in der Populärkultur Parodien der ersten Filmdiva in Zeitschriften, Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg

Abstract: Asta Nielsen spielte die Hauptrollen in drei Serien langer Spielfilme, die in Deutschland und Österreich-Ungarn 1911–1914 mit exklusiven Aufführungsrechten vertrieben wurden – begleitet von auffälligen Werbekampagnen. Sie wurde gezielt vermarktet als „Duse der Kino-Kunst“: Der präventive Vergleich mit der Theaterdiva Eleonora Duse war eine Kampfansage an das bildungsbürgerliche Theater. Mit dieser Anmaßung musste Asta Nielsen zwangsläufig provozieren. Die Unterhaltungsbühnen reagierten prompt mit Asta-Nielsen-Parodien. Diese künstlerischen Ausdrucksformen öffnen den Zugang zu einer populärkulturellen ‚Kino-Debatte‘, die andere Akzente setzte als der von der Forschung vielbesprochene Meta-Diskurs der Kinoreformbewegung und zeigen: Die Rezeption Asta Niensens war offenbar ironischer, als bislang angenommen.

Friederike Grimm (M. A.), Doktorandin an der Uni Trier. Studierte „Medien, Kommunikation, Gesellschaft“ an der Uni Trier (B. A.) und „Kommunikationswissenschaft“ am IfKW der LMU München (M. A.). Aktuell wissenschaftliche Mitarbeiterin in dem DFG-Projekt „Asta Nielsen – der internationale Filmstar und die Einführung des Starsystems 1911–1914“ (Uni Trier/ Uni Marburg). In ihrer Dissertation untersucht sie Vertrieb, Vermarktung und lokale Aufführung der drei Asta-Nielsen-Serien von 1911–1914.

1. „Die Kinoduse jeder kennt“

An allen Enden lebe ich / An allen Ecken klebe ich

*Auf jedem Film kann man mich seh'n / In welches
Kino Sie auch geh'n!*

*Auf den Reklamen wo man guckt / Liest man den
Namen fettgedruckt*

*Die Kinoduse jeder kennt / Die Kinofürstin man
mich nennt.¹*

Im Auftrittlied der *Kino-Königin* in der gleichnamigen Operette von Jean Gilbert, geschrieben von Georg Okonkowski und Julius Freund, ist die Rede von einer allgemein bekannten „Kinoduse“ – eine Wortverbindung, die heute nicht geläufig ist. Das Publikum jedoch, das im Berliner Metropol-Theater am 8. März 1913 der Premiere beiwohnte, wusste genau, wer mit der „Kinoduse“ gemeint war: Asta Nielsen.² Die Filmschauspielerin war der erste internationale Star des langen Spielfilms:³ Zur Markteinführung der ersten Serie von Asta-Nielsen-Filmen im August 1911 wurde die dänische Schauspielerin über Kinoanzeigen in der Lokalpresse in ganz Deutschland mit der berühmten italienischen Theaterdiva Eleonora Duse verglichen. Als „Duse der Kino-Kunst“⁴ wurde Asta Nielsen dem bildungsbürgerlichen Theaterpublikum vorgestellt: Hier sollte eine neue Zielgruppe angeworben werden. Direktoren von Schauspielhäusern waren empört, das Kino war ihrer Meinung nach dem Theater in keiner Weise gleichgestellt. In einer Zeit, in der die Debatte über das Kino als „Volksgefahr“⁵ in vollem Gange war,⁶ bot diese Anmaßung eine Angriffsfläche für alle Gegner_innen der neumodischen Erscheinung *Kientopp*⁷. Doch Kritik am Kino kam nicht nur von etablierten Künstlern und Theaterleitern oder aus der Ecke der Reformpädagogen und Geistlichen, sondern sukzessive auch aus den eigenen Reihen der Populärkultur: Operetten-theater und Kleinkunstabühnen brachten auf unterhaltsame Weise den zeitgenössischen Blick auf die Kino-Debatte zum Ausdruck. Diese populären Unterhaltungsbühnen hatten einerseits seit jeher gerne Innovationen und moderne Phänomene thematisiert, andererseits machten ihnen die zunehmend eleganter ausgestatteten Kinopaläste immer stärker Konkurrenz.⁸ Die „Kinoduse“ in der oben

¹ Gilbert (o. J.): 12.

² Vgl. Schönfeld 1913: 10.

³ Vgl. Loiperdinger 2017: 3, Müller 1994: 144–153.

⁴ Z. B. *Lichtbild-Bühne*, 15.07.1911: 11, *Frankfurter General-Anzeiger*, 19.08.1911: 5, vgl. Loiperdinger 2013: 100.

⁵ Brunner 1913: 3.

⁶ Vgl. z. B. Ortony 1913: 18.

⁷ Zeitgenössische Bezeichnung für die ersten ortsfesten Kinos, die in Deutschland ab 1905 entstanden; vgl. Garncarz 2010: 143–144.

⁸ Vgl. Garncarz 2010: 208–212.

genannten Operette war eine der vielen Parodien auf Asta Nielsen in der Populärkultur. Wie die Kino-Königin in ihrem Auftrittslied sang, hatte ihr Status etwas mit ihrer Omnipräsenz in Filmen und in der Reklame zu tun.

2. Parodien als Quelle einer unterhaltsamen Kino-Debatte

Die deutsche Kino-Debatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist ausgiebig untersucht worden. Die Gegenstände der mediengeschichtlichen Forschung waren vor allem Artikel in der Branchen- und Tagespresse, zeitgenössische Monografien, Skripte von Vorträgen und Tagungsbeiträgen, Aufzeichnungen von Chronisten oder überlieferte Tagebucheinträge.⁹ Abseits davon ist bislang ein großes Feld weitgehend unerforscht geblieben: Eine Kino-Debatte von anderer Art gab es auch in der Populärkultur selbst. Parodien auf Asta Nielsen in Operetten, auf Varieté-Bühnen und in Filmen geben Aufschluss darüber, wie innerhalb der Populärkultur selbst der Diskurs aufgegriffen und dadurch mitbestimmt wurde. Die Lokalpresse der damaligen Zeit bietet hierfür reiches Material, z. B. Zeitungsanzeigen für eine Asta-Nielsen-Parodie, Rezensionen von Bühnenauftritten und natürlich Karikaturen und Witze. Ich möchte im weiteren Verlauf zeigen, dass die Untersuchung dieses Feldes neue Horizonte in der historischen Rezeptionsforschung eröffnet.

2.1 Die Asta-Nielsen-Monopolfilm-Serien

Tatsächlich war Asta Nielsen ab 1911 in Deutschland allgegenwärtig. Das frühe Kino bis 1910 prägten maximal 12 Minuten dauernde Kurzfilme in bunt gemischten Nummernprogrammen. Mit den ersten langen Spielfilmen kam auch ein neues Vertriebssystem auf, das Monopolsystem. Das bedeutete, dass Filmkopien nicht mehr unbegrenzt angefertigt und frei verliehen wurden, sondern dass wenige Kopien kursierten und exklusive Vorführrechte vergeben wurden.¹⁰ Das heißt, dass immer nur ein Kino im Ort einen Monopolfilm zeigen konnte. Der erste lange Spielfilm, der in Deutschland im Monopol vertrieben wurde, war der Film *Afgrunden* (1910) mit

⁹ Vgl. z. B. Kaes 1978, Diederichs 1986, Schorr 1990, Schweinitz 1992, Hake 1993.

¹⁰ Vgl. Müller 1994: 105–128, Loiperdinger 2010.

Asta Nielsen in der Hauptrolle. Mit dem berühmtesten Gauchotanz sorgte die Schauspielerin ab September 1910 in den Großstädten Europas für Aufsehen – der Film war ein Riesenerfolg.¹¹ Ende Mai 1911 wurden die Hauptdarstellerin Asta Nielsen und der Regisseur Urban Gad von deutschen und österreichischen Filmkaufleuten exklusiv unter Vertrag genommen, um ab der kommenden Saison 1911/12 eine ganze Serie von langen, d. h. etwa einstündigen, Monopolfilmen zu produzieren.¹² Insgesamt drei Monopolfilmserien mit jeweils acht bzw. sieben Filmen liefen bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges in Deutschland und Österreich-Ungarn und wurden in die ganze Welt exportiert.¹³ Kinobetreiber sollten blind die ganze Serie buchen, bevor die Filme überhaupt gedreht waren. Inhaltlich erzählten die einzelnen Filme der Serie eigenständige Geschichten, das verbindende Element war die Hauptdarstellerin Asta Nielsen. Sie wurde mit auffälliger Reklame vermarktet und das Publikum, das abwechslungsreiche Nummernprogramme gewohnt war, musste auf die abendfüllenden Spielfilme geradezu umerzogen werden. Im Unterschied zu Kurzfilmstars wie z. B. Max Linder, der in seinen Filmen immer in derselben komischen Figur ‚Max‘ auftrat, war Asta Nielsen gleich einer Theaterschauspielerin auf kein Rollenfach festgelegt. Die Aussicht darauf, Asta Nielsen in einer neuen Charakterrolle zu sehen, sollte die Menschen auf jeden neuen Film der Serie neugierig machen. Dafür wurde Asta Nielsen 1911 von ihren Produzenten systematisch zum Filmstar aufgebaut und als Marke etabliert.¹⁴ Gut sichtbar ist das im Nachhinein an der Gestaltung der Zeitungsanzeigen, in denen die Kinos im

Abb. 1: Volksstimme
Magdeburg, 15.09.1912

¹¹ Vgl. Loiperdinger 2010.

¹² Vgl. Loiperdinger 2013: 99, Müller 1994: 153–155.

¹³ Vgl. Loiperdinger 2013.

¹⁴ Vgl. ebd.: 100.

deutschen Kaiserreich und in Österreich-Ungarn bei jedem Monopolfilm den Namen der Schauspielerin groß hervorhoben, oft auch ihr Porträt als Markenzeichen einfügten (Abb. 1).¹⁵ In den Filmen war Asta Nielsen wiedererkennbar anhand ihres eigenen Darstellungsstils, ihrer ungewöhnlich schlanken Erscheinung und ihrer auffallenden Garderobe. Außerdem war es üblich, dass sie als Hauptdarstellerin vor Beginn der ersten Szene in einer kurzen Sequenz vor einem Theatervorhang stand, in die Kamera sah und sich verbeugte.

2.2 Zeitgenössische Rezeption

Asta Nielsen wurde von der Filmindustrie als Mittel genutzt, um den Status des Kinos zu heben. Dafür war es erforderlich, sie beim Publikum als ernst zu nehmende Tragödin einzuführen. Ihre Produktionsgesellschaft vermarktete die Filmschauspielerin als Qualitätssiegel für gehobene Unterhaltung auf Theaterniveau. Das Markenversprechen war, dass Asta-Nielsen-Filme dem seriösen Sprechtheater künstlerisch durchaus ebenbürtig waren. Während durch erhaltene Werbetexte über die Angebotsseite relativ viel bekannt ist, weiß man wenig darüber, wie die Filme und ihre Reklame vom Publikum aufgenommen wurden. Empfanden die zeitgenössischen Zuschauer_innen Filme mit Asta Nielsen als die ernstesten Kunstwerke, die sie sein wollten? Im gehobenen Diskurs der Feuilletons wurde diese Vermarktung als anstößig empfunden und Asta Nielsen war Gegenstand einer heftigen Kinokunst-Debatte. Doch wie kam sie beim Publikum an, das vergnügliche Unterhaltung suchte? Hinweise darauf sind in Parodien in der damaligen Populärkultur zu finden, die bislang kaum beachtet wurden. Dabei gab es schon seit Asta Niensens ersten Filmen im Jahr 1911 Parodien auf die gehypte Schauspielerin.¹⁶

Großes Aufsehen erregte Asta Nielsen, als sie 1913 mit zwei Pantomimen die Bühnen internationaler Varieté-Theater betrat. Ihre Live-Auftritte ließen die Zahl an Asta-Nielsen-Parodien in die Höhe schnellen, von denen ich hier einige für die wissenschaftliche Forschung zu Asta Nielsen erschließen möchte. Im Alltagsverständnis sind Parodien übertriebene Darstellungen von Personen, die erheitern wirken. Die Geistes- und Sozialwissenschaften fassen den Begriff der Parodie sehr weitläufig.¹⁷ Aus dem Set an Parodieaspekten, die Nikola Roßbach für ihre Analyse

¹⁵ Online verfügbar ist über die *Importing Asta Nielsen Database* eine stetig wachsende Sammlung an Anzeigen und Artikeln aus der Branchen- und Lokalpresse, siehe <https://importing-asta-nielsen.online.uni-marburg.de/database> (25.02.2021); vgl. dazu auch Loiperdinger 2018.

¹⁶ Z. B. gab Lissi Nebuschka 1911 im Stadttheater Wilhelmshaven eine derart überzeugende Asta-Nielsen-Parodie, dass sie vom Filmunternehmer Christoph Mülleneisen sen. unter Vertrag genommen und als „deutsche Asta Nielsen“ in einer Serie von Langspielfilmen vermarktet wurde; vgl. Fuchs 2013: B3; Müller 1994: 161.

¹⁷ Vgl. z. B. Verweyen 1973, Dane 1988, Wünsch 1999, Roßbach 2006.

theatraler Parodien beschreibt,¹⁸ sind für unsere Untersuchung fünf Merkmale relevant: 1. Referenzialität: Eine Parodie basiert immer auf der formalen, strukturellen oder inhaltlichen Beziehung zweier Elemente und die „Referenzialität [...] ergibt sich im Akt des Rezipierens“¹⁹. Es handelt sich also um „ein Rezeptionsphänomen, das eine bestimmte Kompetenz des_der Rezipient_in [F. G.] voraussetzt“²⁰. Das bedeutet, Parodien auf Asta Nielsen setzen immer voraus, dass das Publikum das Original kannte, um das Parodierte zu ‚entschlüsseln‘. 2. Variierte Wiederholung: Die Parodie wiederholt und imitiert das Original, verändert es aber in charakteristischer Weise und weicht damit von der Vorlage ab. Nur wenn Asta Nielsen eine wiedererkennbare Marke ist, können Abweichungen von ihr erkannt werden. 3. Universell: Die Parodie kann sich also auf rein sprachlicher Ebene ebenso ereignen wie im Theater, in der bildenden Kunst oder in der Musik. Parodistische Referenzen zu Asta Nielsen schließen deshalb Karikaturen, Kabarett-Sketche, Operetten und Filme mit ein. 4. Kritisch: Die Parodie *kann* kritisieren, abwerten oder verspotten, sie muss es aber nicht. Ob eine Parodie als Kritik an Asta Nielsen gemeint war und ob das Publikum sie überhaupt als solche verstand, lässt sich von heute aus kaum beurteilen. 5. Komisch: Per definitionem müssen Parodien nicht lustig sein, meistens aber sind sie kritisch-komisch oder nur komisch. Die Parodien auf Asta Nielsen arbeiteten meist mit dem Mittel der Überspitzung und sollten dadurch komisch wirken.

3. Live-Auftritte und humoristische Reaktionen



Abb. 2: Wiener Caricaturen, 30.03.1913, S. 1

¹⁸ Vgl. Roßbach 2006: 33–36.

¹⁹ Ebd.: 33.

²⁰ Ebd.

Asta Nielsen war eine Filmschauspielerin – wenn sie auch zuvor einige Jahre auf Theaterbühnen gespielt hatte, so war sie doch allein durch das Kino bekannt und berühmt geworden. Niemand hatte sie je in einer tragenden Rolle auf der Bühne gesehen. Das sollte sich 1913 ändern: Asta Nielsen ging auf Tournee. Ihre Live-Auftritte auf mehreren großen Varieté-Bühnen Europas riefen eine Reihe von humoristischen, teils kritischen Reaktionen hervor. Das erste Gastspiel gab sie im international bekannten und bis heute existierenden Varieté-Theater Ronacher in Wien, vom 1. bis 31. März 1913. Im Unterschied zum Dispositiv der Sprechbühne saß ein großer Teil des Publikums an Tischen, während der Vorstellung konnte gegessen, getrunken und geraucht werden – normalerweise. „Während dieser Nummer darf nicht serviert werden“²¹, lautete der Hinweis zu Asta Niensens Gastspiel-Ankündigung im Programmheft. Das Publikum sollte sich auf die Kunst der „weltberühmten Tragödin und Filmdarstellerin“²² auf der Bühne konzentrieren. *Prinz Harlekins Tod* hieß das Stück, das Urban Gad, der Regisseur ihrer Filme – der übrigens auch ihr Ehemann war – für sie geschrieben hatte. Die Besonderheit: Es handelte sich um eine Pantomime. Dass Asta Nielsen eine Pantomime aufführte, dass sie also wie im Film stumm blieb, zeigte ihre strikte Abgrenzung vom Schauspiel des Sprechtheaters und ihr Festhalten an der mimischen Filmkunst als eigenständige Ausdrucksform. Die Kommentare in der Wiener Presse waren gespalten. Anlässlich ihres Gastspiels veranstalteten die Innenstadtkinos sogenannte Asta-Nielsen-Zyklen und wiederholten jeden Tag einen anderen Film von ihr, fast täglich war sie im März 1913 irgendwo in Wien in einem Film zu sehen. Diese Omnipräsenz der Schauspielerin in allen Variationen wurde in Witzen und Karikaturen in Unterhaltungsblättern aufgegriffen; ein Beiblatt der *Wiener Caricaturen* z. B. enthielt gleich zwei Anspielungen (Abb. 2 und 3). Asta Nielsen schien die Geschäfte des Varieté-Theaters Ronacher zu befördern: Der Direktor antwortete auf die Frage, wie die Geschäfte liefen, seitdem Asta Nielsen auftrat, mit einer leicht abgewandelten lateinischen Redewendung.²³ „Per Asta ad astrum“ kann mit „durch Asta zum Star“²⁴ übersetzt werden – der Glanz des Filmstars strahlte auf den Direktor ab. Tatsächlich war er neu auf seinem Posten und wurde in vielen Zeitungsrezensionen für sein Bemühen gelobt, „den alten guten Ruf des Ronacher-Theaters wieder herzustellen“²⁵ und für sein Verdienst, die weltberühmte Kinokünstlerin nach Wien auf die Bühne geholt zu haben. Der Witz verweist darüber hinaus auf die Konkurrenz zwischen den beiden Unterhaltungseinrichtungen Kino und Varieté: Dienten sonst vor allem Bühnenstars in Filmen als Attraktion, um Publikum anzuziehen und den Status des Kinos zu heben, hatte sich mit Asta Nielsen die Richtung gedreht. Die Filmschauspielerin war *die* Sensation auf

²¹ Programmheft Etablissement Ronacher 1913: 9.

²² Ebd.

²³ „Per aspera ad astra“, zu deutsch: „Über Rauhes (durch Mühen) gelangt man zu den Sternen“.

²⁴ Für diesen Hinweis danke ich Jörg Wassenberg.

²⁵ *Wiener Montags-Journal*, 10.03.1913: 6.

der ‚echten‘ Bühne des Varietés und sollte hier nun als Publikumsmagnet und Statussymbol fungieren. Der künstlerische Anspruch war zweitrangig. Auch der Schüler „Kohn“ verkannte Asta Niensens Kunst. Schien er von der Eintönigkeit der Asta-Nielsen-Zyklen – begreiflicherweise, wie der Titel des Witzes suggeriert – gar gelangweilt, genervt, ermüdet? Da Asta-Nielsen-Filme nicht für Kinder und Jugendliche freigegeben waren, ist anzunehmen, dass der Schüler während Asta Niensens Gastspiel in Wien kaum ein Kino betreten konnte. Womöglich thematisiert der Dialog in Abb. 3 den Frust der Jugend über den Ausschluss vom Kinoprogramm bei Asta-Nielsen-Filmen. Die Live-Auftritte im Ronacher fanden dagegen ohne Kinder- und Jugendverbot statt.



Abb. 3: *Wiener Caricaturen*, 30.03.1913, S. 6

3.1 Parodie in der Operette *Filmzauber*

Asta Nielsen reiste nach dem Gastspiel in Wien weiter nach Budapest, wo sie den ganzen April fast täglich auf der Bühne stand. In Wien kam währenddessen am 15. April 1913 die Berliner Operette *Filmzauber* auf den Spielplan des Theaters in der Josefstadt, das zu dieser Zeit unter der Direktion des renommierten Schauspielers, Regisseurs und Komödienautors Josef Jarno stand. Die Posse *Filmzauber*, geschrieben von Rudolf Bernauer und Rudolph Schanzer, vertont von Walter Kollo und Willy Bredschneider, uraufgeführt am Berliner Theater am 19. Oktober 1912, war eine Parodie auf das Kino mit allem, was dazugehörte. Drei der Hauptfiguren sind für uns interessant:

Da gab es Adalbert Musenfett, einen berühmten Schauspieler, Regisseur und Produzenten, der die Völkerschlacht bei Leipzig in dem kleinen Ort Knötteritz verfilmen wollte. Allein der Name ‚Musenfett‘ machte sich über die Figur lustig. Er wurde als stereotypisch eitler und eingebildeter Künstler dargestellt, der außer Berlinerisch keine andere Sprache konnte und dadurch ungebildet wirkte. Er war ein Frauenschwarm und das nur, weil die Frauen im Publikum ihn im Stummfilm

nicht sprechen hörten und auf sein Äußeres hereinfließen.²⁶ Adalbert Musenfett stand für die kapitalistischen Kinounternehmer, das aufstrebende Bürgertum, das meilenweit entfernt war von künstlerisch anerkannter Kultur.

Als Nächstes kam Eufemia Breitsprecher. Sie war die Obergarderobiere von Musenfett und wurde im Manuskript als „korpulente Frau in den besten Jahren“²⁷ beschrieben. Eufemia Breitsprecher war eine klare Parodie auf die Kinoreformer_innen: Ihre hohe Mission war es, die Welt mithilfe des Kinos sittlich zu reinigen. Dafür schrieb sie ein Kinodrama nach dem anderen, immer mit moralischem Zeigefinger im Hintergrund, und versuchte, Musenfett zu überzeugen, ihre Drehbücher zu verfilmen. Sie war keine Freundin des Kinos, setzte aber auf sein Potenzial, läuternd auf die breite Masse einzuwirken. Als konservative und prüde Frau dachte sie sich verworrene Geschichten mit kitschigen Bildern aus und wirkte durch die Überzeichnung komisch. Der offensichtliche Spott über die Weltfremdheit der Kinogegner_innen legt die Vermutung nahe, dass sich im Operettenpublikum die wenigsten mit dieser Figur identifizierten. Unter den Operettenbesucher_innen waren seinerzeit wohl auch viele Kinogänger_innen. Insofern ist die Parodie auf das Kino und seine Produktionsverhältnisse nicht kritisch-herabsetzend, sondern vor allem komisch zu bewerten.

Eine weitere Figur war Maria Gesticulata, eine italienische Tragödin. Sie sollte die Hauptrolle in dem geplanten Film spielen. Ihr Name spielte auf das stumme Gestikulieren der Filmschauspieler_innen an. Musenfett wollte mit ihr das Drehbuch besprechen, doch da er kein Italienisch und sie kein Deutsch sprechen konnte, scheiterte ihre Kommunikation zunächst. Dem Filmproduzenten fiel daraufhin ein, dass sie sich beide als Profis mit ihren gewohnten handwerklichen Mitteln, der Mimik und Gestik, unterhalten konnten. Die Komik dieser Szene ist offensichtlich. Durch eine intrigante Dolmetscherin aufs Tiefste beleidigt, zeigte die Italienerin ihr Temperament und reiste erzürnt ab. Insgesamt war die Figur der Diva im Stück nicht besonders sympathisch angelegt, sie wurde als eingebildete Person charakterisiert, die unentwegt nach Bestätigung und Anerkennung suchte.²⁸

Die Operette *Filmzauber* war äußerst beliebt und wurde innerhalb weniger Monate erst für die Londoner, dann für die New Yorker Bühnen adaptiert unter dem Titel *The Girl on the Film*. Auch für die Wiener Bevölkerung wurde eine Adaption von Max Baer angefertigt. Die Darstellerliste, die über Zeitungsanzeigen veröffentlicht wurde, zeigt, dass er dabei einige Namen ins Österreichische übertrug, so wurde z. B. aus Adalbert Musenfett Antonius Lichtenstädt. Sicherlich wurden ebenso Dialekte und örtliche Anspielungen angepasst. Eine davon stand im zeitlichen Zusammenhang mit Asta Nielsens Gastspiel in Wien: Gisela Werbezirk spielte die

²⁶ Vgl. Jarchow 2013: 55–56.

²⁷ Kollo/Bredschneider 1912: 11.

²⁸ Jarchow 2013: 55.

Rolle der Quasta Pilsen. Es handelte sich um eine Adaption der prüden Obergarderobiere Eufemia Breitsprecher. Inwieweit inhaltliche Änderungen vorgenommen wurden, lässt sich im Nachhinein nicht ermitteln. Allerdings gab es Erwähnungen in Zeitungsrezensionen: „Sehr komisch war Frau Werbezirk in einer die Asta Nielsen parodierenden Maske“²⁹. Angenommen, die Rolle der Eufemia Breitsprecher wurde außer der Namensänderung nicht weiter verändert, ergibt sich dadurch eine mehrschichtige Parodie: Hier also trat Asta Nielsen (alias Quasta Pilsen), die gerade mit großem Brimborium eine Pantomime-Tournee gestartet hatte und als ernste Künstlerin in den Feuilletons beachtet werden wollte, in der Rolle der karikierten Kinoreformistin auf, die versuchte, die Menschen durch ihre Filme zu läutern. Über die provokante Wirkung in den Kreisen der Kinogegner_innen kann nur spekuliert werden. Nachgewiesen ist aus den Rezensionen in der Presse, dass die Kabarettistin Gisela Werbezirk in der Rolle der Quasta Pilsen für große Heiterkeit sorgte. Vor dem Hintergrund, dass Asta Nielsen ihren Einfluss auf die Drehbücher ihres Mannes betonte und durch ihren Kleidungsstil auffiel, musste die Parodie in der Figur der moralischen, drehbuchschreibenden Garderobiere äußerst komisch gewirkt haben. Ein interessanter Aspekt ist, dass Asta Nielsen nicht mit der Diva Maria Gesticulata parodiert wurde. Die Überschneidungen mit einer Kinoreformerin wie Eufemia Breitsprecher waren offensichtlich zahlreicher als mit einer fremdsprachigen Schauspielerin mit Star-Allüren. Es ist überdies als Zeichen der grundsätzlichen Sympathie gegenüber Asta Nielsen zu werten, dass sie nicht mit der unbeliebten Maria Gesticulata konnotiert wurde – obwohl es Anknüpfungspunkte gegeben hätte (schon allein durch ihre ebenfalls ausländische Herkunft).

3.2 Parodien auf Varieté-Bühnen

Die folgenden Gastspiele von Asta Nielsen in Budapest (01.04.–30.04.1913) und Lemberg (03.05.–07.05.1913) regten auch dort Komiker_innen und Kleinkünstler_innen zu Parodien an. Die Kabarettgruppe des Royal Orfeums Budapest tourte im Juni 1913 durch Ungarn mit dem Komiker Jenő Virág als Asta Nielsen. Das Programm der Truppe war offenbar gut beim Publikum angekommen, von überfüllten Häusern und lautem Applaus wurde in der Lokalzeitung von Satu Mare berichtet.³⁰ In Budapest im Jardin de Paris löste die Parodie *Asta Nielsen und Psylander* der beiden Kabarettisten Róssi Pallay und Julius Kóvchry ebenfalls eine „ganz besondere Anziehungskraft“³¹ aus. Über welche Elemente in den Parodien gespottet wurde, lässt sich nicht mehr feststellen.

Asta Niensens nächstes Gastspiel vom 15. September bis 15. Oktober 1913 im Albert-Schumann-Theater in Frankfurt a. M. war sogar direkt mit einer Parodie verknüpft.

²⁹ *Neues Wiener Journal*, 16.04.1913: 8.

³⁰ Vgl. *Szatmári Hétfő*, 09.06.1913: 5.

³¹ *Pester Lloyd*, 26.06.1913: 10.

Diese wurde nicht nur im selben Theater gebracht, sondern auch noch im selben Programm! Der bekannte Kabarettist Rudolf Mälzer, der mit Vorliebe in Damenrollen schlüpfte, zeigte seine Parodie noch bis eine Woche nach dem Live-Auftritt Asta Niensens. Diese Nummer nahm er sogar auf Schallplatte auf³² – abgesehen von Charlie Chaplin seine einzige vertonte Parodie auf einen Filmstar.³³ Gefunden wurden bislang allerdings nur die Annoncen in der Lokalzeitung, die mit dem „riesigen Lacherfolg“³⁴ warben.

3.3 Parodien im Film

Eine andere Parodie ist uns heute auch zugänglich: Die österreichische Film-Produktion *Wie aus Cocl Asta Pilsen wurde* (1913) ist glücklicherweise, zumindest als Fragment, erhalten geblieben (Abb. 4). Dieser Kurzfilm kam drei Wochen vor Asta Niensens erstem Live-Auftritt im Ronacher in Wien heraus. Rudolf Walter, ein für den Film neu entdeckter Komiker von Kleinkunsthöfen, spielte in seinem dritten Film die von ihm erfundene Figur des Cocl. Die lustigen Cocl-Kurzfilme waren in Österreich-Ungarn schnell sehr beliebt, bald wurde die Figur des Seff dazu erfunden. Anfang der 1920er Jahre war das Duo Cocl & Seff in Österreich-Ungarn so bekannt wie später Dick & Doof.³⁵

Cocl verkleidet sich in diesem Kurzfilm als Asta Pilsen – Asta Nielsen: Ein Kino-direktor möchte sie (ihn) unter Vertrag nehmen. Rudolf Walters Verkleidung mit dem großen Hut und dem eng anliegenden Kleid erinnert an Asta Niensens Erscheinung in dem Film *Der Totentanz* (1912). Rudolf Walter imitierte den Spielstil der Schauspielerin mit der gespannten, aufrechten Haltung, dem erhobenen Kinn, den großen, rollenden Augen, den heruntergezogenen Mundwinkeln und machte ihre eigentümliche Art nach, mit den Händen nach etwas zu greifen, sich in dramatischen Momenten festzuhalten und schlussendlich aus dem Bild zu taumeln. Ein Seitenhieb auf die hohe Gage der Schauspielerin, die öfter Anlass für kritische Kommentare in der öffentlichen Debatte gab, kombiniert mit einer Prise Schlüpfrigkeit kommt in Asta Pilsens Ausspruch „Ich spiele für Sie billig, weil Sie mir so sympathisch sind“³⁶ zum Ausdruck.

Der Cocl-Film blieb nicht die einzige Kino-Parodie auf Asta Nielsen. Die dritte Asta-Nielsen-Serie enthielt *Die Film-Primadonna* (1913) und *Zapatas Bande* (1914), später folgte *Die falsche Asta Nielsen* (1914/15) in der vierten Serie – Filme, in denen Asta Nielsen sich selbst spielte bzw. sich selbst parodierte.

³² *Asta Nielsen-Parodie* (o. J.).

³³ Die Chaplin-Parodie ist erhalten, Grammophon 20 489 (mx. 409 bf).

³⁴ Z. B. *Frankfurter General-Anzeiger*, 15.10.1913: 5.

³⁵ Vgl. Krenn/Wostry 2010, Krenn 2010: 113.

³⁶ *Wie aus Cocl Asta Pilsen wurde*: 06:00.



Abb. 4: Screenshot aus *Wie aus Coel Asta Pilsen wurde*: 06:02

Parodien waren seinerzeit ein gängiges und beliebtes Unterhaltungsangebot: Die Zahl an Film-Parodien, Kabarett-Mischformen, Varieté-Nummern oder Operetten-Adaptionen, allein zu Asta Nielsen, ist international kaum überschaubar. Der komische Kurzfilmstar Bumke drehte im Sommer 1913 einen Film voller Parodien auf Kino-Popularitäten, worunter auch eine Knasta Pielsen auftauchte (Abb. 5). Auch der beliebte Komiker Albert Paulig war als Hauptdarsteller in seiner populären Kurzfilm-Serie in *Albert als Asta Nielsen* (1915) zu sehen. Es gibt außerdem Hinweise auf weitere Kino-Sketche und Film-Parodien aus Ungarn:³⁷ „Die Darsteller und Verfasser machen sich lustig über den Empfang, den die Budapester den beiden Filmstars [Asta Nielsen und Waldemar Psylander, F. G.] bereiteten, über die zahlreichen Herzensbrüche, Folgen und Versöhnungen und halten sich in der Kopie streng aber ulkig an die Art der Originale.“³⁸

³⁷ Vgl. *Váci Hírlap*, 17.12.1913: 3, *Kinematographische Rundschau*, 07.02.1915: 45.

³⁸ *Kinematographische Rundschau*, 07.02.1915: 45.

4. Fazit

Die intellektuell geführte – und wissenschaftlich untersuchte – Kino-Debatte hat gezeigt, dass Asta Nielsen umstritten war. Ihr Anspruch, mit Filmschauspiel als ernste Künstlerin anerkannt zu werden, sorgte für Diskussionen. Die Parodien weisen jedoch darauf hin, dass Asta Nielsen vielfach ironisch aufgenommen wurde, dass ihre Inszenierung und Vermarktung als Filmdiva teilweise übertrieben wirkte. Parodien von Asta Nielsen auf Operetten- und Varieté-Bühnen sowie in Witzblättern und Filmen eröffnen neue Perspektiven der historischen Rezeption des Filmstars. Die Anspielungen gingen auf Asta Niensens Beitrag zur Nobilitierung des Kinos ein, ihre Anziehungskraft gegenüber anderen Unterhaltungsangeboten wie dem Theater oder dem Varieté. Des Weiteren zeigen die Parodien in der Populärkultur, dass Asta Nielsen vom *Publikum* durchaus auch ironisch rezipiert wurde. So wurde etwa ihr Anspruch, den Film zur Kunst zu erheben, in der Figur einer karikierten Kinoreformistin auf österreichischen Theaterbühnen persifliert. Man verspottete ihre „Kino-Kunst“! Womöglich wurde auch der werbende Vergleich mit der Theaterdiva Eleonora Duse in der Bevölkerung weniger ernst genommen, als es von der Produktionsgesellschaft vorgesehen war. Könnte es sein, dass der künstlerische Anspruch der Kinoschauspielerin so überzogen wirkte, dass man ihn gar nicht ernst nehmen konnte? Und dass Asta Niensens Darstellungen in sozialen Dramen im Kinopublikum öfter als von uns gedacht für Heiterkeit gesorgt haben, statt zu Tränen zu rühren?

Die Asta-Nielsen-Parodien in der Populärkultur geben zumindest Hinweise darauf, dass die Rezeption des Filmstars nicht ganz im Sinne der Produzenten war. Doch vielleicht förderte die ironische Rezeption Asta Niensens sogar ihre Beliebtheit. Die Fülle an parodistischen Auseinandersetzungen sagt etwas über ihren Status als Filmstar aus. Sie hatte 1913 allein durch das neue Massenmedium Film Weltberühmtheit erlangt. Gleichzeitig verweisen die Parodien auf den Status des Kinos als beliebte Unterhaltungseinrichtung, dessen Produkte – Filme und Filmstars – zunehmend breiten Zuspruch im kulturellen Leben fanden.

Die Erschließung populärkultureller Parodien als zeitgeschichtliche Quellen erlauben einen Einblick in die damalige Alltagswelt und verbreitern den Horizont der Rezeptionsforschung des frühen Kinos. Asta Nielsen war in aller Munde, das Original wie die Parodie waren beliebte Angebote im Unterhaltungssektor. Die Filmschauspielerin versinnbildlichte den Aufstieg des Kinos zu einem allgemein anerkannten Teil der Gesellschaft. Die wechselseitigen Bezüge in Kino, Kabarett und Operette entstanden deshalb, weil der international bekannte Filmstar ein aktuelles, neues Phänomen war.

Wie Jennifer M. Bean bei Charlie Chaplin beobachtet, wurde dieser durch seine erfundene Kunstfigur des Tramps zu einem Objekt, das losgelöst von seiner Person

existierte.³⁹ Die Figur wurde unabhängig vom Medium Gegenstand von zahlreichen Imitationen, sodass Chaplin den anhaltenden Status als allgemein bekannteste Ikone des Kinos erlangte.⁴⁰ Die vom Marketing erfundene „Duse der Kino-Kunst“ Asta Nielsen könnte in diesem Sinne ebenfalls als objektivierte Figur gesehen werden. Die prätentiose Allegorie einer „Duse der Kino-Kunst“ war eine Steilvorlage für Parodien – die wiederum den Starstatus des Originals unterstützten. Waren diese Reaktionen in der Populärkultur womöglich von den Produzenten bewusst einkalkuliert worden, als sie ihren zukünftigen Weltstar die „Duse der Kino-Kunst“ taufte?



Abb. 5: Lichtbild-Bühne, 07.06.1913

³⁹ Vgl. Bean 2011.

⁴⁰ Vgl. ebd.: 263.

Literaturverzeichnis

- Bean, Jennifer M. (2011): „Charles Chaplin: The Object Life of Mass Culture“. In: Bean, Jennifer M. (Hrsg.): *Flickers of Desire. Movie Stars of the 1910s*. New Brunswick: Rutgers University Press, S. 242–263.
- Brunner, Karl (1913): *Der Kinematograph von heute – eine Volksgefahr*. Flugschriften des V.S.V. 24, Berlin: Vaterländischer Schriften-Verband.
- Dane, Joseph A. (1988): *Parody: Critical Concepts Versus Literary Practices, Aristophanes to Sterne*. Norman/London: University of Oklahoma Press.
- Diederichs, Helmut H. (1986): *Anfänge deutscher Filmkritik*. Stuttgart: Robert Fischer & Uwe Wiedleroth.
- Fuchs, Christoph (2013): „Christoph Mülleneisen jun. + sen.“. In: Bock, Hans-Michael (Hrsg.): *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. 52. Erg.-Lfg., München: edition text + kritik, S. B 1–14, F 1–24.
- Garncarz, Joseph (2010): *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896–1914*. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld.
- Gilbert, Jean (o. J.): *Die Kino-Königin. Operette in drei Akten von Georg Okonkowski und Julius Freund*. Berlin: Bühnenverlag Ahn & Simrock.
- Hake, Sabine (1993): *The cinema's third machine: writing on film in Germany, 1907–1933*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Jarchow, Uta (2013): *Analysen zur Berliner Operette. Die Operetten Walter Kollos (1878-1940) im Kontext ihrer Entwicklung der Berliner Operette*. München: AVM.
- Kaes, Anton (Hrsg.) (1978): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. München/Tübingen: Deutscher Taschenbuch-Verlag/Max Niemeyer.
- Kollo, Walter/Bredschneider, Willy (1912): *Filmzauber. Posse mit Gesang in vier Bildern von Rudolf Bernauer und Rudolph Schanzer*. Regiebuch, München: Drei Masken Verlag.
- Krenn, Günter (2010): „Im Stile der amerikanischen Grotesken – Zum Modus Operandi von Cocl & Seff“. In: Krenn, Günter/Wostry, Nikolaus (Hrsg.): *Cocl & Seff. Die österreichischen Serienkomiker der Stummfilmzeit*. Edition Film + Text 11, Wien: filmarchiv austria, S. 112–129.
- Krenn, Günter/Wostry, Nikolaus (Hrsg.) (2010): *Cocl & Seff. Die österreichischen Serienkomiker der Stummfilmzeit*. Edition Film + Text 11, Wien: filmarchiv austria.
- Loiperdinger, Martin (2018): „Importing Asta Nielsen Database. Quellen zu globalem Vertrieb und lokalen Aufführungen des frühen Filmstars Asta Nielsen in Branchenblättern und Tageszeitungen“. In: Geimer, Alexander/Heinze, Carsten/Winter, Rainer (Hrsg.): *Die Herausforderungen des Films. Soziologische Antworten*. Wiesbaden: Springer VS, S. 297–311.
- Loiperdinger, Martin (2017): „Asta Nielsen geht in Serie. Die Etablierung des Filmstars als internationaler Markenartikel zwischen 1911 und 1914“. In: *Filmblatt* 21.61/62, S. 3–23.
- Loiperdinger, Martin (2013): „Die Duse der Kino-Kunst – Asta Nielsen's Berlin Made Brand“. In: Loiperdinger, Martin/Jung, Uli (Hrsg.): *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910–1914*. New Barnet (GB): John Libbey, S. 92–112.
- Loiperdinger, Martin (2010): „Monopolfilm, Publikum und Starsystem. Asta Nielsen in ABGRÜNDE – ein Medienumbbruch auf dem deutschen Filmmarkt 1910/11“. In: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit/Zimmermann, Yvonne (Hrsg.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption / Film – Cinema – Spectator: Film Reception*. Marburg: Schüren, S. 193–212.

- Loiperdinger, Martin/Jung, Uli (Hrsg.) (2013): *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910–1914*. New Barnet (GB): John Libbey.
- Müller, Corinna (1994): *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Ortony, Alexander (1913): „Wie ein in der Jugendfürsorge praktisch tätiger ehrlicher Mann über das Kino denkt. Ein hochinteressantes Dokument“. In: *Kinematographische Rundschau* 270 (11.05.1913), S. 18 und 20.
- o. V. (1915): „Vom dieswöchentlichen Filmmarkte“. In: *Kinematographische Rundschau* 361 (07.02.1915), S. 45 (Führer durch den Filmmarkt [sic]).
- o. V. (1913): „Az első film karrikatura“. In: *Váci Hírlap* 97 (17.12.1913), S. 3.
- o. V. (1913): „Ohne Titel“. In: *Frankfurter General-Anzeiger* 242 (15.10.1913), S. 5 (Anzeige des Albert-Schumann-Theaters).
- o. V. (1913): „(Jardin de Paris.)“. In: *Pester Lloyd* 150 (26.06.1913), S. 10 (Lokalnachrichten).
- o. V. (1913): „Virág Jenő, Szász, Kovács és a 6 tagu művészgárda a ‚Hungária‘ kertjében“. In: *Szatmári Hétfő* 11 (09.06.1913), S. 5.
- o. V. (1913): „(Theater in der Josefstadt.)“. In: *Neues Wiener Journal* 6996 (16.04.1913), S. 8 (Theater und Kunst).
- o. V. (1913): *Programmheft Etablissement Ronacher*. 29.03.1913.
- o. V. (1913): „(Ronacher Etablissement.)“. In: *Wiener Montags-Journal* 1622 (10.03.1913), S. 6.
- o. V. (1911): „Ohne Titel“. In: *Frankfurter General-Anzeiger* 184 (19.08.1911), S. 5 (Anzeige des Union-Theaters).
- o. V. (1911): „Ohne Titel“. In: *Lichtbild-Bühne* 4.28 (15.07.1911), S. 11 (Anzeige der Projektions-Aktiengesellschaft „Union“).
- Roßbach, Nikola (2006): *Theater über Theater: Parodie und Moderne 1870–1914*. Bielefeld: Aisthesis.
- Schorr, Thomas (1990): *Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft: Eine Analyse des Fachblatts ‚Der Kinematograph‘ 1907–1935 unter pädagogischen und publizistischen Aspekten*. Dissertation, München: Universität der Bundeswehr.
- Schönfeld, Alfred (1913): *Jean Gilbert-Album*. Berlin: Globus.
- Schweinitz, Jörg (Hrsg.) (1992): *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam.
- Verweyen, Theodor (1973): *Eine Theorie der Parodie. Am Beispiel Peter Rühmkorfs*. München: Wilhelm Fink.
- Wünsch, Frank (1999): *Die Parodie: Zu Definition und Typologie*. Hamburg: Kovač.

Medienverzeichnis

Schallplatten

Asta Nielsen-Parodie. Rudolf Mälzer, Grammophon 20 490 (mx. 410 bf) o. J.

Filme

Afgrunden (Abgründe). DK 1910, Urban Gad, Kosmorama, 2 Akte, 850 m.

Albert als Asta Nielsen (Paulig als Asta). D 1915, Albert Paulig, PAGU, 2 Akte, 480 m.

Der Totentanz. D 1912, Urban Gad, Deutsche Bioscop/PAGU, 3 Akte, 905 m.

Die falsche Asta Nielsen. D 1914/1915, Urban Gad, PAGU, 3 Akte, 1150 m.

Die Film-Primadonna. D 1913, Urban Gad, PAGU, 4 Akte, 1429 m.

Wie aus Coel Asta Pilsen wurde. A 1913, Rudolf Walter, Sascha-Filmfabrik, 270 m.

Zapatas Bande. D 1914, Urban Gad, PAGU, 2 Akte, 752 m.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: *Volksstimme Magdeburg*, 15.09.1912. Nr. 216, S. 5.

Abb. 2: *Wiener Caricaturen*, 30.03.1913, S. 1. Beiblatt, Jahrgang 33, Nr. 14.

Abb. 3: *Wiener Caricaturen*, 30.03.1913, S. 6. Beiblatt, Jahrgang 33, Nr. 14.

Abb. 4: Screenshot aus *Wie aus Coel Asta Pilsen wurde*: 06:02.

Abb. 5: *Lichtbild-Bühne*, 07.06.1913. Ausschnitt der Seite „Humor im Film. Von Bumke, Kino-Type und Regisseur bei der ‚Continental-Kunstfilm-G.m.b.H.‘“. In: „*Der Kino-Regisseur*“ – Sonderbeilage in der Luxusausgabe der *Lichtbild-Bühne* 6.23, S. 125.