

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die filmische Realisierung dänischer literarischer
Werke. Eine vergleichende Analyse zwischen Gabriel
Axels *Babettes Fest* und Ole Christian Madsens
Nordkraft“

Verfasserin

Elisabeth Reinprecht

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, _____

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 394

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Skandinavistik

Betreuer:

Prof. Dr. Sven Hakon Rossel

Danksagung

Diese Arbeit verdankt ihre Entstehung all jenen Personen, die mich stets zu unterstützen wussten. Diesen Menschen möchte ich hiermit meinen besonderen Dank aussprechen.

Als erstes möchte ich meinem Freund, all meinen Freunden und meiner Familie dafür danken, dass sie mir während meiner Studienzeit immer mit Rat und Tat zur Seite standen. Ein besonderes Dankeschön möchte ich an dieser Stelle an meine Mutter richten, die mich jederzeit, aber vor allen Dingen in schwierigen Momenten, zu ermutigen wusste.

Darüber hinaus ist es mir ein Anliegen meinem Betreuer, Prof. Dr. Sven Hakon Rossel sowie Mag. Gregor Okoniewski, für ihre große Hilfsbereitschaft und die vielen ergiebigen Gespräche meinen Dank auszusprechen.

Zuletzt möchte ich noch Silke, Nadja, Daniela und Marie-Anic für die schöpferischen Konversationen, ihre Mithilfe und aufmunternden Worte danken.

Vielen lieben Dank!

„The task I’m trying
to achieve is above
all to make you see“

D.W. Griffith

Inhaltsverzeichnis

	<i>Seite</i>
1. Einleitung	1
2. Grundzüge der dänischen Filmgeschichte – von 1896 bis heute	4
2.1. Von der Niederlassung der ersten Filmtheater bis zur Konstitution von „Nordisk Films Kompagni	4
2.2. Kriminalfilm, Literaturverfilmung und film d’art – Führende Genres der Anfangsjahre	5
2.3. Nordisk Film und die Konkurrenz aus Århus	6
2.4. Die ersten Filmbühnenkünstler und der Aufbau eines kleinen Filmimperiums	8
2.5. Der erste Weltkrieg und seine Auswirkungen auf die dänische Filmindustrie – von anfänglichem Aufschwung bis zur Künstlerflucht der Zwischenkriegszeit	9
2.6. Der Einzug des Tonfilms, gesellschaftliche Spannungen, Künstlermangel und die Prävalenz Hollywoods – Krisen der 1930er Jahre	13
2.7. Der Einbruch des zweiten Weltkrieges – Normen, Restriktionen und Neuorientierung in den 1940er und 1950er Jahren	15
2.8. Gesellschaftspolitische Ereignisse und Umwälzungen ab 1949 und das Aufblühen der volkstümlichen Komödie	18
2.9. Der Film als eigenständige Kunstform – Erhebungen, neue Richtlinien und Filmproduktionsgesellschaften ab 1960	20
2.10. Maßgebende Gestalten der dänischen Filmbühne und der allmähliche Untergang kleiner Filmproduktionsgesellschaften in den 1960er und 1970er Jahren	21
2.11. Das Ende der kleinen Filmgesellschaften und die dramatische Eskalation der Produktionskosten	24
2.12. Elementare Genres und weltumfassender Durchbruch des dänischen Films in den 1980er Jahren	25
2.13. Dogma95 – Ein Keuschheitsgelübde mit nationaler und internationaler Durchschlagkraft	27
2.14. Multinationale Zusammenarbeit, staatliche Unterstützungsmaßnahmen und die neue Zensurregelung Ende der 1990er Jahre	28
2.15. Die Internationalisierung des dänischen Films – zwischen Kunst und Kommerz	28

3. Die Transformation von Literatur in das Medium Film - Allgemeine Herausforderungen der Realisierung	29
3.1. Der kommerzielle Erfolg als grundlegende Prämisse	30
3.2. Der Konnex zwischen Literatur und ihrer filmischen Realisierung	31
3.3. Eindeutigkeit von Struktur und Handlung	33
3.3.1. Das Problem mit der Zeit	34
3.3.2. Die fehlende Erzählinstanz im Film	34
3.3.3. Das Kürzen von Handlungselementen	35
3.4. Die Auswahl der Figuren – eine diffizile Angelegenheit	36
3.5. Die Übertragung der Ausdrucksform von literarischer Vorlage in das Medium Film	36
4. Karen Blixens <i>Babettes Fest</i> – Leidenschaft, Liebe und Kunst jenseits von Gottesfurcht und Altruismus	37
4.1. Inhaltliche Reflexion des Textes	38
4.2. Die Liebe zur Leidenschaft als Kontrast zu Passivität und Unterdrückung: Das Schicksal von Martine und Philippa	48
4.2.1. Lorens Löwenhielm und Achille Papin als tragische Boten der Liebe	49
4.3. Babette und ihre künstlerischen Fähigkeiten	50
4.4. Ironie	51
4.5. Historische Verweise im Text: Martin Luther, Don Giovanni und der Hexenmythos	52
4.6. Karen Blixen im Schlachtfeld zweier Welten	53
5. Die filmische Realisierung von Karen Blixens <i>Babettes Fest</i>	54
5.1. Gabriel Axel als Filmschaffender	54
5.2. Methodische Vorgehensweise	54
5.3. Die Analyse der Adaption	55
5.3.1. Kapitel 1.: „Einstieg in die Geschichte“	56
5.3.2. Kapitel 2.: „Aus dem Leben von Martine und Philippa“	57
5.3.3. Kapitel 3.: „Offizier Lorens Löwenhielm“	58
5.3.4. Kapitel 4.: „Die Enttäuschung“	60
5.3.5. Kapitel 5.: „Achille Papin“	61
5.3.6. Kapitel 6.: „Don Giovanni und Zerlina“	63
5.3.7. Kapitel 7.: „Ein Brief aus Paris“	64
5.3.8. Kapitel 8.: „Alltagsleben“	65

5.3.9. Kapitel 9.: „Disharmonie in der Glaubensgemeinschaft“	66
5.3.10. Kapitel 10.: „Babettes großer Gewinn“	67
5.4.11. Kapitel 11.: „Vorbereitung und Ankunft der Waren“	68
5.4.12. Kapitel 12.: „Martines Traum und das anstehende Fest“	70
5.4.13. Kapitel 13.: „General Lorens Löwenhielm“	71
5.4.14. Kapitel 14.: „Die Ankunft der Gäste“	72
5.4.15. Kapitel 15.: „Das Festmahl. Teil 1“	74
5.4.16. Kapitel 16.: „Das Festmahl. Teil 2“	75
5.3.17. Kapitel 17.: „Die Ansprache General Löwenhielms“	76
5.4.18. Kapitel 18.: „Der Abschied“	77

6. Eine Gegenüberstellung der literarischen Vorlage und ihrer filmischen Realisierung 78

6.1. Periphere Differenzen zwischen Buch und Film	79
6.1.1. Die Verknüpfung zweier Zeitabschnitte	79
6.1.2. Die Verlegung des Handlungsortes	79
6.1.3. Pietismus, Puritanismus, Stoizismus und der Islam	80
6.1.4. Der Schnee als Symbol für Reinheit und Keuschheit	80
6.1.5. Die Legende der Familie Löwenhielm	81
6.1.6. Das Auslassen zweitrangiger Details	81
6.2. Die Korrespondenz der Ausdrucksform und der Grundaussage in den beiden Medien	82
6.2.1. Babette und Philippa als Künstler des Paradieses	82
6.2.2. Christoffer als Angelpunkt der Ironie	84

7. Jakob Ejersbos *Nordkraft* – Leben in unaufhaltsamer Bewegung 85

7.1. Inhaltliche Reflexion des Textes	85
8.1.1. Junkiehunde (1990)	86
8.1.2. Broen (1992)	92
8.1.3. Begravelse (1994)	98
7.2. Die Liebe als wichtiges Moment, um der Abhängigkeit und Hoffnungslosigkeit zu entfliehen	101
7.3. Proletariat und Bourgeoisie als Grundpfeiler sozialer Gegensätzlichkeiten	102
7.4. Steso-Thomas' anarchistische Lebensphilosophie	102
7.5. <i>Nordkraft</i> als Roman über verfehlte Elternrollen	103

8. Aufstellung der Personengalerie in <i>Junkiehunde</i> (1990)	105
9. Aufstellung der Personengalerie in <i>Broen</i> (1992)	106
10. Aufstellung der Personengalerie in <i>Begravelse</i> (1994)	107
11. Die filmische Realisierung von Jakob Ejersbos <i>Nordkraft</i>	108
11.1. Ole Christian Madsen als Filmschaffender	108
11.2. Die Analyse der Adaption	108
11.2.1. Kapitel 1.: „Maria“	108
11.2.2. Kapitel 2.: „Asger“	110
11.2.3. Kapitel 3.: „Allan“	111
11.2.4. Kapitel 4.: „Maja“	113
11.2.5. Kapitel 5.: „Steso“	114
11.2.6. Kapitel 6.: „Tilde“	115
11.2.7. Kapitel 7.: „Hossein“	117
11.2.8. Kapitel 8.: „Mor og Hans Jørgen“ (Mutter und Hans Jørgen)	118
11.2.9. Kapitel 9.: „Frank“	119
11.2.10. Kapitel 10.: „Allans kærlighed“ (Allans Liebe)	121
11.2.11. Kapitel 11.: „Hvad er kærlighed“ (Was ist Liebe)	121
11.2.12. Kapitel 12.: „Marias Kærlighed“ (Marias Liebe)	122
11.2.13. Kapitel 13.: „Den svære kærlighed 1“ (Die mühsame Liebe 1)	123
11.2.14. Kapitel 14.: „Den svære kærlighed 2“ (Die mühsame Liebe 2)	124
11.2.15. Kapitel 15.: „Stesos kærlighed“ (Stesos Liebe)	125
11.2.16. Kapitel 16.: „Allans historie“ (Allans Geschichte)	125
11.2.17. Kapitel 17.: „Fremtidens veje“ (Die Wege der Zukunft)	127
11.2.18. Kapitel 18.: „København tur retur“ (Kopenhagen tour retour)	128
11.2.19. Kapitel 19.: „Sammenkomsten“ (Die Zusammenkunft)	130
11.2.20. Kapitel 20.: „Den banale fase“ (Die banale Phase)	130
11.2.21. Kapitel 21.: „Franks finte“ (Franks Finte)	131
11.2.22. Kapitel 22.: „Nedtrapning“ (Schrittweiser Abbau)	132
11.2.23. Kapitel 23.: „Franks lov“ (Franks Gesetz)	133
11.2.24. Kapitel 24.: „Afhentningen“ (Die Abholung)	134
11.2.25. Kapitel 25.: „Vesterhavet“	134
11.2.26. Kapitel 26.: „Broen“ (Die Brücke)	135
11.2.27. Kapitel 27.: „Opløsning“ (Die Auflösung)	136
11.2.28. Kapitel 28.: „Bundfaeldelse“ (Der Gegenprall)	138

12. Eine Gegenüberstellung der literarischen Vorlage und ihrer filmischen Realisierung	139
12.1. Junkiehunde oder das beschwerliche Leben einer jungen Frau, auf der Suche nach Geborgenheit	139
12.1.1. Hossein	140
12.1.2. Asger	141
12.1.3. Die Mutter und Hans-Jørgen	141
12.2. Broen (Die Brücke) oder das Bestreben eines jungen Mannes, die Vergangenheit hinter sich zu lassen	142
12.2.1. Frank	142
12.2.2. Maja	143
12.2.3. Mette und die Mutter	143
12.3. Begravelse (Begräbnis) oder die Abgeneigtheit vor einem gegenstandslosen Leben	144
12.3.1. Gule Tilde (Die gelbe Tilde)	144
12.3.2. Vater und Sohn	145
13. Eine vergleichende Analyse zwischen Gabriel Axels <i>Babettes gæstebud</i> und Ole Christian Madsens <i>Nordkraft</i>	146
13.1. Der Handlungsverlauf	146
13.2. Die Figuren	149
13.3. Kamera und Montage	152
13.4. Ausstattung/Licht	154
13.5. Musik und Geräuschkulisse	155
13.6. Gesamteindruck und Evaluierung der filmischen Realisierungen	157
14. Konklusion	160

Literaturhinweise

Anhang

1. Einleitung

Die filmische Transformation von Literatur ist seit Anbeginn der dänischen Filmgeschichte ein wesentlicher Bestandteil im Programm der Filmpaläste. Das Motiv für das Heranziehen einer Literaturvorlage für einen Film kann nicht selten in dem Bestreben gefunden werden, mit einer Produktion, angesichts des Berühmtheitsgrades einer literarischen Vorlage, ein gewisses Wohlgefallen oder zumindest ein Interesse beim Publikum hervorrufen zu wollen. Auf der anderen Seite kann auch die Inspiration durch die Lektüre eines literarischen Werkes ausschlaggebend für die Entstehung einer filmischen Adaption sein. In jedem Fall ist darauf aufmerksam zu machen, dass mit der Verfilmung bekannter fiktiver Texte auch gleichzeitig die Erwartungen der Zuseher sehr hoch stehen. Aus diesem Grund ist es von Bedeutung ins Bewusstsein zu rufen, dass eine filmische Adaption immer nur eine von vielen möglichen Auslegungen eines literarischen Werkes ist:

Für den Leser des Romans kann deshalb die Verfilmung nur eine mögliche Interpretation dieses Romans von vielen sein, die er mit seiner eigenen Sicht oder auch mit anderen filmischen Interpretationen vergleichen kann. Dem literarischen Werk gegenüber verhalten sich Verfilmungen damit zugleich wiedergebend und interpretierend.¹

Von diesem Grundgedanken geht die vorliegende Arbeit aus, wenn im Folgenden zwei bemerkenswerte dänische literarische Werke und ihre filmischen Realisierungen analysiert werden.

Als Einführung soll ein Überblick der dänischen Filmgeschichte gegeben werden, der sowohl auf künstlerische als auch ökonomische Problematiken im Zusammenhang mit dem Werdegang des dänischen Films eingehen wird. Dabei wird sich herausstellen, dass filmische Adaptionen von Literatur seit Anbeginn der Geschichte des neuen Mediums zum festen Repertoire der Filmbühnen zählten. Obwohl dänische Filmgesellschaften im Laufe der Entwicklung vor unzähligen Schwierigkeiten und Herausforderungen standen, ist es der kleinen Filmnation gelungen, sich national und international neben Filmindustrien wie Hollywood zu bewähren.

Im Anschluss an den Überblick der Entwicklungsgeschichte sollen die Problematiken des Transformationsprozesses diskutiert werden. Eine positive Wertung der literarischen Vorlage, übersichtliche Handlungsstrukturen und durchsichtige Figurenkonstellationen

¹ Gast, Wolfgang: Literaturverfilmung. Themen – Texte – Interpretationen. C.C. Buchners Verlag. Bamberg 1993. S. 14.

bilden dabei eine Grundvoraussetzung für die Qualifikation einer Adaption. Es soll an dieser Stelle auch betont werden, dass die Maxime jeder filmischen Umsetzung eines Textes darin bestehen sollte, die Vorlage nicht schlechtweg zu kopieren, sondern ein Produkt zu schaffen, dass mit den dem Film charakteristischen filmästhetischen Mitteln arbeitet und sich dabei vor Augen hält, den Grundgedanken und Ton des Originals zu bewahren. Auch Helmut Kreuzer gibt zu verstehen: „Nicht nur das erzählte Geschehen, sondern auch das Erzählgeschehen ist zu transformieren, nicht nur das Was, sondern auch das Wie der Darstellung.“²

Das erste Werk, das zur Analyse herangezogen wird, ist die filmische Realisierung von Karen Blixens Kurzgeschichte *Babettes gæstebud* (Babettes Fest; 1950). Dazu wird eingangs der Inhalt der Vorlage reflektiert, um anschließend den Kerngedanken des Textes zu diskutieren. Im nächsten Schritt wird die Umsetzung des Werkes durch den dänischen Schauspieler, Drehbuchautoren und Regisseur Gabriel Axel durchleuchtet. Die Werkzeuge der Analyse basieren auf einem Modell des Medienwissenschaftlers Werner Faulstich, in welchem die vier Elemente des filmischen Aufbaus herangezogen und der Reihe nach exploriert werden: Anfangs wird die Adaption in übersichtliche Kapitel gegliedert, wonach mit Hilfe der Kategorien Handlungsverlauf, Kamera, Ausstattung und Licht sowie Musik und Geräuschkulisse der Film in seiner Ganzheit erfasst werden soll.

Das Ziel dieser Analyse ist es, die Bedeutung der einzelnen Teile herauszuarbeiten, um in weiterer Folge feststellen zu können, ob alle dem Film eigentümlichen Mittel in Anspruch genommen wurden und ob der Sinngehalt des neuen Kunstwerks sich mit dem Grundgedanken des Originals abdeckt.

Nach der genaueren Untersuchung der Realisierung von *Babettes gæstebud* wird der im Jahr 2005 erschienene Spielfilm *Nordkraft* auf dieselbe Weise unter die Lupe genommen. Der von dem jungen Regisseur Ole Christian Madsen instruierte Film basiert auf einem gleichnamigen Roman des dänischen Schriftstellers Jakob Ejersbo aus dem Jahr 2002.

Es wird sich im Laufe der Analyse herausstellen, dass es sich bei den ausgewählten Vorlagen um stilistisch und inhaltlich sehr divergente Werke handelt. Das Ziel dieser Arbeit liegt jedoch nicht in einem Aufzeigen formaler Ähnlichkeiten und Unterschiedlichkeiten, vielmehr geht es darum, auf unterschiedliche Methoden, Leit motive und Bemühungen im Hinblick auf die Anwendung filmästhetischer Komponenten aufmerksam zu machen. Als zusätzliches Mittel für die Illustration des Transformationsprozesses sollen Photographien einzelner Szenen eingesetzt werden.

² Kreuzer, Helmut in: Gast, Wolfgang: Literaturverfilmung. Themen – Texte – Interpretationen. C.C. Buchners Verlag. Bamberg 1993. S. 28.

Der abschließende Teil besteht schließlich in der vergleichenden Analyse der filmischen Adaptionen, in welcher die Komponenten und Werkzeuge einer filmischen Realisierung vergleichsweise untersucht werden. In diesem Abschnitt wird sich erweisen, ob die Transformationen der literarischen Vorlagen sich als eigenständige, wohlgestaltete Kunstwerke zu erkennen geben.

2. Grundzüge der dänischen Filmgeschichte – von 1896 bis heute

Im vorliegenden Kapitel soll ein Überblick der dänischen Filmgeschichte gegeben werden. Ausgehend von der ersten Filmvorführung in Kopenhagen wird der Aufbau einer Filmnation portraitiert, die im Laufe ihrer Entwicklung nicht selten auf Widerstand stieß, sich letzten Endes jedoch nicht nur national sondern auch international profilieren konnte. Im Mittelpunkt der Darstellung stehen dabei herausragende Gestalten und fundamentale Filmproduktionen im Kontext historischer Tendenzen und gesellschaftspolitischer Kontroversen.

2.1. Von der Niederlassung der ersten Filmtheater bis zur Konstitution von „Nordisk Films Kompagni“

Die Geschichte des dänischen Films beginnt im Jahr 1896 mit der ersten Filmvorführung in Kopenhagen. Als Begründer des Panorama-Filmtheaters gilt Vilhelm Pacht,³ der höchstwahrscheinlich aus England Gerätschaften ankaufen konnte um im Juni selben Jahres eine Reihe englischer Filme (die im Durchschnitt 40 Minuten dauerten) am ehemaligen Rathausgelände vorzuzeigen.

Peter Elfelt,⁴ ein hoch angesehener Fotograf, wird als der erste dänische Regisseur betrachtet. Nur ein Jahr nach der besagten Vorstellung begann er damit, Reportagefilme zu produzieren. Binnen der nächsten zehn Jahre schuf er mehr als 100 kurze Filme in welchen berühmte dänische TänzerInnen und SchauspielerInnen (wie etwa Anna Larssen Bjørner in der gewagten Produktion *Fru Anna Larssen i sit Paaklædningsværelse*⁵; 1901) dargeboten wurden.

Anders als in Schweden und Deutschland mussten dänische Lokalbesitzer damit kämpfen, Bewilligungen für die Errichtung von Filmtheatern zu erhalten. Mehrere Projekte schlugen fehl bis Constantin Philipsen im September 1904 das Kosmorama-Filmtheater in Kopenhagen erschloss. Im Verlauf von wenigen Jahren etablierte Philipsen landesweit

³ Vilhelm Pacht (1843-1943) war ein hoch geschätzter Wachsfigurenproduzent. Er operierte als ausgebildeter Maler und Bildhauer und erhielt den besagten Filmapparat wahrscheinlich von Robert W. Paul.

⁴ Peter Elfelt (1866-1931) erreichte Weltruhm u.a. durch seine Fotografien der Königsfamilie. Im Sommer 1896 reiste er nach Frankreich um von den Begründern des Filmapparates, Louis und Auguste Lumière, ein Exemplar zu bestellen. Leider hatte er dabei keinen Erfolg, die Brüder waren nicht daran interessiert zu verkaufen und deshalb suchte und fand Elfelt endlich Unterstützung bei Jens Poul Andersen, der ihm dabei behilflich war ein funktionstüchtiges Gerät herzustellen. Vgl. dazu Schepele, Peter: 100 års dansk film. Rosinante Forlag A/S. 1. udgave. 1. oplag. København 2001. S. 14-17.

⁵ Titel: *Frau Anna Larssen in ihrem Umkleidezimmer*

mehr als 20 Vorführräumlichkeiten, die auch den Anstoß für etwaige KonkurrentInnen gaben, sich in der neu entstandenen Filmbranche zu versuchen. Sukzessiv gestalteten Persönlichkeiten wie Ole Olsen und Peter Elfelt leere Sitzungsräume zu Kinosälen um, auf welchem Weg das Fundament für die Etablierung großer Filmgesellschaften gelegt war.

Das Repertoire wurde rasch von den festgefahrenen Reportagefilmen auf (kurze) Spielfilme ausgeweitet. Die Filmvorführungen überschritten selten zwei Stunden (in diesen wurden drei bis vier Filme zu je 30 Minuten projiziert) und liefen kontinuierlich von morgens bis abends. Das Publikum konnte selbst entscheiden, wann und wie lang es im Kinosaal verweilen wollte.

Die Mehrheit der dargebotenen Werke kam aus Frankreich (Pathé) oder England nach Dänemark. Als das Bedürfnis nach dem neuen Medium aber immer weiter heranwuchs, fasste Olsen den Entschluss (und mit ihm einige andere dänische Filmbühneninhaber) selbst zu produzieren um sich am internationalen Markt einen Namen zu machen.

Am 6. November 1906 war es endlich soweit, Ole Olsen gründete „Nordisk Films Kompagni“, Tochterunternehmen entstanden in Norwegen, Schweden, Deutschland, Italien, England und sogar in New York.

2.2. Kriminalfilm, Literaturverfilmung und film d'art – Führende Genres der Anfangsjahre

Das Einziehen des neuen Mediums in die dänische Kultur wurde von der Bevölkerung sehr unterschiedlich aufgenommen. Unter den Filmemachern war eines der ersten gefragten Genres der Kriminalfilm. Die Reaktionen darauf reichten von Jubel bis Missmut, doch überwog letzteres, sodass vielerorts Stimmen für die Einführung einer Zensur laut wurden. Schon im Jahr 1907 schlug der damalige Justizminister P.A. Alberti aufgrund seiner moralischen Bedenken die inhaltliche Kontrolle über den Film vor. In die Realität umgesetzt wurde dieses Bestreben jedoch erst als Folge heftiger Diskussionen im Jahr 1914.

Zu den ersten ergebnisreichsten Filmen zu Beginn des 20. Jahrhunderts zählte Ole Olsens *Løvejagten* (Die Löwenjagd; 1908), in welchem zwei Löwen, erworben im Zoologischen Garten Hamburg, auf einem Gelände freigelassen und hinterher von zwei Jägern erlegt werden. Wegweisender Regisseur bei Nordisk Films Kompagni (im Folgenden: Nordisk

Film) war zu jenem Zeitpunkt Viggo Larsen,⁶ der auch in vielen seiner Filme selbst die Hauptrolle übernahm.

Die Löwenjagd erregte großes Aufsehen und die Produzenten stießen auf erhebliche Einwände von Tierschützern und von Seiten des Justizministers, die sich jedoch nicht durchzusetzen vermochten.

Ton angebend in jener Zeit waren neben dem Kriminalfilm und Adaptionen klassischer Literatur auch die so genannten „film d’art“ – Kunstfilme die für ein Publikum bestimmt waren, das höhere Ansprüche an das neue Medium stellte und auch willig war tiefer in die Taschen zu greifen.

Aus dem Standpunkt so mancher Filmhistoriker betrachtet sind diese Meisterwerke jedoch übertrieben, theatralisch und filmästhetisch weniger interessant:

Mange filmhistorikere har skoset disse film d’art for at være teateragtige og lattervækkende, men en række vidnesbyrd godtgør, at de gjorde stort indtryk i samtiden og blev opfattet som en markant højnelse af filmens kunstneriske kvalitet.⁷

Die Theatertradition stand zu jenem Zeitpunkt noch allem voran und hier war akkurates, würdevolles Auftreten wesentlicher als ein wirklichkeitsgetreues Schauspiel. Dem ungeachtet genossen die Kunstfilme in ihrer Schaffungszeit in der Allgemeinheit hohes Ansehen, präsentierten sie doch vertraute Gesichter der Theaterbühne. Ein Ergebnis der Diskussionen rund um den Kunstfilm war unter anderem auch die Stiftung der ersten dänischen Filmzeitschrift „Nordisk Biograf Tidene“.⁸

2.3. Nordisk Film und die Konkurrenz aus Århus

Neben Nordisk Film hatte sich in Århus ein zweites mächtiges Unternehmen namens Fotorama durchzusetzen vermocht. Das war vor allem dem ehrgeizigen Frede Skaarup⁹ zu verdanken, der sich nicht darauf festgelegt hatte selbst zu produzieren, hingegen intensive

⁶ Viggo Larsen (1880-1957) gilt als einer der renommiertesten Regisseure und Schauspieler der Anfangsjahre der dänischen Filmproduktion.

⁷ Tybjerg, Casper in: Schepelern, Peter: 100 års dansk film. Rosinante Forlag A/S. København 2001. S. 25.

⁸ Der Schriftsteller Louis von Kohl stiftete im Jahr 1909 die erste dänische Filmzeitschrift *Nordisk Biograf Tidende*. Sein Interesse an der Filmproduktion wurde durch die mannigfach auftretenden Kunstfilme hervorgerufen.

⁹ Frede Skaarup (1881-1942) begann seine Berufslaufbahn als Kaufmann in Ringkøbing, zog aber nach ausbleibendem Erfolg nach Århus wo er 1908 die Filmgesellschaft Fotorama etablierte. Innerhalb kürzester Zeit sammelte er ein Kapital von mehreren Millionen Kronen an.

(Handels-)beziehungen mit dem Ausland wie auch Kontakte mit dänischen Schauspielern knüpfte.

Die von Fotorama ausgesendeten Werke kamen teils von Pathé aus Frankreich, teils waren es dänische Produktionen mit Bühnenkünstlern aus dem örtlichen Theater in Århus. Deshalb lag es für die Filmgesellschaft auch nahe, vorwiegend Kunstfilme hervorzubringen.

Skaarup war bemüht ein Monopol aufzubauen und forderte von den Filmbühneninhabern, die an seinen Filmen interessiert waren, ein gewisses Kontingent (zwischen 20 und 25 Prozent) ihrer Einnahmen. Ferner beabsichtigte der effiziente Geschäftsmann ganze Kinoketten (durch Zusammenschluss von Kinobesitzern) zu etablieren, scheiterte jedoch an der zu Recht aufgekommenen Angst seiner Fachgenossen Fotorama würde zu viel Macht in der Branche erlangen. Als Skaarup nachfolgend im Jahr 1910 ein Kino in Kopenhagen gründete, geriet die Gesellschaft in eine heftige Auseinandersetzung mit Nordisk Film.

Die Öffentlichkeit stürmte regelrecht Fotoramas Filmpalast, nicht zuletzt anlässlich der Premiere des bisher längsten dänischen Films *Den hvide Slavehandel* (Der weiße Sklavenhandel; 1910).¹⁰

Der große Aufruhr veranlasste Ole Olsen seinen Mitarbeiter/Regisseur August Blom zur Filmvorführung in Skaarups Filmpalast loszuschicken, um das Erfolgsstück unter die Lupe zu nehmen. Kurze Zeit später stellte Nordisk Film eine eigene Fassung¹¹ des besagten Werkes in Produktion, wodurch die Spannung zwischen den beiden Gesellschaften ihren Höhepunkt erreichte.

Ole Olsen hatte schon seit einigen Jahren ein internationales Distributionsnetzwerk aufgebaut mit dessen Unterstützung es ihm nachfolgend auch gelang, den „neuen“ Film weltweit zu vermarkten. Der Konflikt zwischen den beiden Unternehmen wurde durch ein Abkommen gelöst, aus welchem letzten Endes Nordisk Film einen Vorteil zog.

¹⁰ *Den hvide Slavehandel* wurde nicht zuletzt angesichts seiner Besetzung (mit berühmten TheaterschauspielerInnen wie Christel Holch und Kaj Lind) und kraft seiner Länge (706 Meter bzw. 45 Min.) zu einem weltumfassenden Erfolg. Künstlerischer Leiter: Alfred Cohn.

¹¹ Verantwortlicher für Nordisk Films Kompagni's Fassung war August Blom. Das Plagiat hatte eine Länge von etwa 600 Metern.

2.4. Die ersten Filmbühnenkünstler und der Aufbau eines kleinen Filmimperiums

Theaterschauspieler wie Asta Nielsen, Robert Dinesen und Poul Reumert versuchten sich nach ausbleibendem Erfolg auf der Bühne erstmalig im neuen Medium Film zu profilieren. Insbesondere Asta Nielsen wurde für ihr Talent, verschiedenartigste Rollen authentisch wiederzugeben, gelobt, doch war sie mit Nordisk Film nicht immer zufrieden. Deshalb nahm sie ein Angebot aus Deutschland an, was darin resultierte, dass sich abgesehen von ein paar wenigen Produktionen ihre Filmkarriere ins Ausland verlagerte.

Nächst Asta Nielsen waren Clara Pontoppidan und Valdemar Psilander eine/r derjenigen, die in ihrem (neuen) Gewerbe Erfolg hatten. An ihrer Seite stand auch der ehemalige Opernsänger Benjamin Christensen, der sich nach Abbruch seiner Sängerkarriere als Regisseur und Schauspieler einer kleineren Gesellschaft namens Dansk Biograf Kompagni versuchte, die 1915 den Namen Benjamin Christensen Film erhielt. Symptomatisch für seine Filme war die effektvolle Gestaltung und im Zusammenhang damit, das bewusste Spiel mit der Divergenz zwischen Licht und Schatten.

Mit dem Auftrieb neuer Leinwandgrößen entstanden auch Genres wie das erotische Melodrama, der historische Film sowie, als Folge eines kurzfristigen Rückgangs im Kartenverkauf, der Sensationsfilm. Gleichermäßen dienten häufig literarische Werke als Vorlage, wie etwa der Publikumserfolg *De fire Djævl*e (Die vier Teufel; 1911)¹² nach Herman Bangs Novelle „Les Quatre Diables“.

Bis 1921 operierte Urban Gad als künstlerischer Leiter von Nordisk Film. Ihm verdankt die Filmgesellschaft das Renommee ausschließlich hochqualitative Kunstwerke zu erschaffen und auf dieser Reputation baute Nordisk Film ihre Erfolgsstrategie weiter auf. Ab 1914 konnte sich Nordisk Film eines zusätzlichen begabten Mitarbeiters rühmen.

Lau Lauritzen wurde angestellt um in den folgenden Jahren mehr als 200 Filme in Szene zu setzen.

In Deutschland versuchte währenddessen der Chefdramaturg von Nordisk Film, Karl Ludwig Schröder, so genannte „Autorenfilme“ in Auftrag zu geben. Es handelte sich um den Einfall zeitgenössische Autoren anzustellen, um ihre Arbeiten als Vorlagen für den Film einzusetzen. Schröder verfasste auch selbst Drehbücher, etwa für *Atlantis*, basierend auf dem gleichnamigen Roman Gerhart Hauptmanns (unter der Regie von August Blom; 1913). *Atlantis* wurde sowohl in Dänemark als auch in Deutschland zu einem

¹² *Die vier Teufel* wurde besonders durch den eindrucksvollen Einsatz von neuen Schnitttechniken und (nahezu senkrechten) Kamerawinkeln zu einem Kassenmagneten.

umfangreichen Erfolg, worauf das Aktienkapital von Nordisk Film rasant anstieg. Nur zwei Jahre später entstand das nächste Glanzstück, *Ned med Vaabnene* (Runter mit den Waffen; 1915. Regie: Holger Madsen), beruhend auf dem Roman der österreichischen Nobelpreisträgerin Bertha von Suttner.

2.5. Der erste Weltkrieg und seine Auswirkungen auf die dänische Filmindustrie – von anfänglichem Aufschwung bis zur Künstlerflucht der Zwischenkriegszeit.

Obwohl Dänemark im ersten Weltkrieg seine Neutralität bewahren konnte, hatte der Ausbruch des Krieges 1914 dramatische Konsequenzen für das kleine Land und durchaus auch für die Filmindustrie.

Nordisk Film hatte sich schon früh einen Namen in Deutschland gemacht und geriet aus diesem Grund in keine Reibereien mit den eher kleineren deutschen Filmgesellschaften. Fernerhin wurde 1915 der Absatzmarkt zu/von Frankreich und England angehalten. Ein Jahr später setzte auch Russland ein Importverbot ausländischer Filme in Kraft, mit der Absicht sicherstellen zu können, dass keine deutschen Filme den Weg in die russischen Filmtheater finden würden. Auch Deutschland untersagte die Einfuhr von „Luxusgütern“, Nordisk Film trat dabei als die einzige Ausnahme auf.

Das dänische Unternehmen konnte nun nicht nur Filme (vorwiegend Kriegsfilme im Auftrag Deutschlands) produzieren sondern erhielt auch das „Filmverleihrecht“ der deutschen Produktionsfirma PAGU.

In Dänemark hatten sich indessen zwei Filmbühnen, das „Palads Theater“ und „Kinopalæet“ in Kopenhagen, behaupten können.

Im Hinblick auf das Filmverleihrecht und den Importstopp ausländischer Filmgüter hatte der Krieg durchaus positive Auswirkungen auf die dänische Filmindustrie, doch vermochte Nordisk Film sich in keinem Falle der Konkurrenz aus Amerika anzunehmen. 1917 wendete Deutschland Nordisk Film gleichfalls den Rücken zu, und zwar mit der Gründung von UFA, einer öffentlichen Aktiengesellschaft, welche bedenkenlos den Film als Propagandamittel einsetzte. Zu allem Überduss verließ auch der angesehene Schauspieler Valdemar Psilander Nordisk Film und etablierte seine eigene Gesellschaft, starb jedoch einige Wochen später an einem Herzversagen. Psilanders Unternehmen wurde anschließend von Benjamin Christensen übernommen, der vor allen Dingen Qualitätsfilme hervorbrachte.

Mit dem Ende des ersten Weltkriegs setzte für die dänischen Medienkonzerne eine Zeit ein, die von Regisseur- und Schauspielerflucht, wie auch zunehmender Konkurrenz, nicht nur ausgehend von den USA sondern auch von Schweden und Deutschland, geprägt war.

Carl Theodor Dreyer war 1913 bei Nordisk Film angestellt worden und hatte hier mehrere Aufgaben zu erfüllen. Zum einen war er Zwischentitel- und Drehbuchautor, zum anderen arbeitete er auch mit der Bearbeitung von Filmen. 1918 erprobte er schließlich zum ersten Mal seine Fähigkeiten als Regisseur, was ihm mit dem gefühlsbetonten Melodrama *Præsidenten* (Der Präsident) überraschend gut gelang. Aufgrund von Unstimmigkeiten im Hinblick auf das Budget für seinen nächsten Film, entschloss Dreyer sich dazu nach Schweden zu gehen um bei Svensk Filmindustri (SF) seine Erfolgsbahn fortzusetzen. Zu jenem Zeitpunkt hatte SF ein Aktienkapital das vier Mal so groß war wie das von Nordisk Film. Die Kuntschaffenden erhielten volle künstlerische Freiheit ihre Werke so zu gestalten, wie sie das gerne wünschten.

Dreyer war in den 1920er Jahren auch einige Zeit in Deutschland aktiv. Sein größter europäischer Erfolg *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) wurde von dem französischen Unternehmen Société Générale des Films (SGF) subventioniert. Die Premiere fand im Palads Teatret in Kopenhagen statt, sechs Monate später wurde das Werk (nachdem einige Stellen zensuriert/entfernt worden waren) in Frankreich an die Leinwand geworfen:

Uden nogen censurklip fik Jeanne d'Arc's Lidelse og Død sin verdenspremiere i Palads Teatret i København 21.4.1928. Premieren var en stor begivenhed, og kritikken var respektfuld, om end ikke alle var begejstrede.¹³

Der Film wurde aufgrund seiner Offenheit und Kompromisslosigkeit als Gegenpol zum traditionellen Hollywoodfilm aufgefasst. Dreyer setzte auch in der Zukunft damit fort, psychologische, gefühlsbetonte Filme zu schaffen.

Auch Benjamin Christensen wagte nach dem Krieg sein Glück in Schweden, genau gesagt bei Svenska Bio. Diese Filmgesellschaft hatte sich darauf festgelegt, wohlbekannte literarische Werke in Produktion zu bringen. Allerdings schuf Christensen sehr eigenwillige, provokante und extravagante Illustrationen, die zwar Aufsehen erregten,

¹³ Tybjerg, Casper in: Schepele, Peter: 100 års dansk film. Rosinante Forlag A/S. 1.utgave. 1.oplag. København 2001. S. 88.

Svenska Bio jedoch letzten Endes in den Ruin stürzten. Ausschlaggebend dafür war das Veto der USA bzw. auch der meisten europäischen Länder hinsichtlich seiner Filme.

Trotz anfänglicher Konjunktur und angesehenen Persönlichkeiten wie Mauritz Stiller und Victor Sjöström musste schließlich auch Schweden in den sauren Apfel beißen und bekam die Prävalenz Hollywoods immer kräftiger zu spüren.

Lau Lauritzen war gleichermaßen einer derjenigen gewesen, die Dänemark zu Gunsten Schwedens verlassen hatten. Er war maßgebend für die Schaffung des Erfolgsduos „Fyrtornet och Släpvagnen“ (dänischer Titel: Fyrtaarnet og Bivognen; gespielt von den dänischen Bühnenkünstlern Carl Schenstrøm und Aage Bendixen) – dem alleinigen monumentalen skandinavischen Erfolg der in den 1920er Jahren zu verzeichnen war.

Dessen ungeachtet zog sich der Leiter des Produktionsunternehmens (Palladium) zurück und verkaufte den Konzern an Dänemark, wo der ursprüngliche Bendixen in den weiteren Fyrtaarnet og Bivognen-Filmen mit dem Zirkusclown Harald Madsen substituiert wurde. Die Protagonisten stellten warmherzige, freundliche Vagabunden dar, die unterschiedlichste Abenteuer erfuhren indessen sie anderen Menschen gerne behilflich waren. In späteren Jahren brachten weitere Regisseure, wie etwa Urban Gad und der schwedische Gustaf Molander Filme mit den beiden hervor.

Asta Nielsen blieb während ihrer gesamten beruflichen Laufbahn in Deutschland, wo sie in den Anfängen ihres Triumphzuges auf die Theaterbühne zurückkehrte, bis sie nach der Einführung des Tonfilms nach Dänemark heimkehrte um sich ein wenig zurück zu ziehen. Erst in den 1960er Jahren machte sie wieder einen Schritt in die Öffentlichkeit, nämlich mit ihrem autobiographischen Dokumentarfilm *Asta Nielsen* (1968).

Auch Benjamin Christensen war nach den Schwierigkeiten in Schweden kurzfristig nach Deutschland und dann weiter nach Hollywood gezogen, doch letzten Endes war er nicht in der Lage sich hier zu profilieren.

Nordisk Film erhielt ab 1922 einen neuen künstlerischen Leiter namens Wilhelm Sandberg. Doch bereitete er dem Unternehmen große Schwierigkeiten. Sandberg hatte die Absicht Romane des englischen Schriftstellers Charles Dickens filmisch zu realisieren. Klassische Kunstwerke wie *David Copperfield* (1922) wurden für die Filmbühne geschaffen. Die Dreharbeiten waren zumeist mit viel Aufwand hinsichtlich der Ausgaben

als auch der Requisiten verbunden. Entgegen aller Erwartungen und ungeachtet der Mühen traf der Erfolg nicht ein und Nordisk Film stand vor einer neuen Krise.

Investoren forderten eine Verlagerung des Schwerpunktes auf den Ausbau von Verleihsystemen und der Kinoetablierung. Eine Lösung wurde nicht gefunden und Nordisk Film setzte damit fort, teure Prestigefilme zu produzieren. Immer mehr kritische Stimmen wurden angesichts Ole Olsens Unternehmensführung laut, bis er 1922 schließlich seinen Posten als Generaldirektor aufgab. Man warf ihm vor sich ungerechtfertigter Weise auf Sandberg verlassen zu haben, während talentierte Regisseure wie Dreyer und Christensen gezwungen waren, Dänemark zu verlassen. Doch alles in allem ließen die Erfolgsquoten Schwedens in diesen Jahren genauso bescheidene Zahlen erkennen.

In Dänemark wurden nur begrenzt Bewilligungen für die Errichtung von Filmtheatern erlassen. Auf diesem Weg erlangten die einzelnen Besitzer einen sicheren Abstand zu ihrer Konkurrenz.

Die Mehrheit der Politiker beschloss darüber hinaus, dass Filme deren Intention es war die Bevölkerung (insbesondere die Jugend) zu belehren, künftig unterstützt werden sollten. Daraus folgte eine steuerliche Entlastung für Dokumentationen und Expeditionsberichte, die demgemäß ab diesem Moment in größerem Maße produziert wurden. Trotz alledem konnten sich Genres wie etwa der Zeichentrick und Komödien (neben Fyrtaarnet og Bivognen waren vor allem Charles Chaplin, Buster Keaton und Harold Lloyd renommierte Schauspieler) bewähren.

1928 stand Nordisk Film vor dem scheinbar unvermeidbaren finanziellen Zusammenbruch. In letzter Sekunde wurde durch die Anschaffung eines neuen Tonsystems und mit Hilfe Carl Bauders die Filmgesellschaft wieder ins Leben gerufen.

Die Ingenieure Axel Petersen und Arnold Poulsen hatten ein Tonsystem konstruiert, mit welchem die ersten dänischen Tonfilme bei Nordisk Film produziert wurden. Doch anders als die übrigen Systeme die in diesen Jahren entstanden waren, vermochte ihre Variante die lästigen Nebengeräusche der ersten Tonfilme um Einiges herabzusetzen. Carl Bauder hatte schon frühzeitig das Patent für ihre Erfindung erworben. Er eröffnete ein Patentgefecht, was darin resultierte, dass ausländische Filmgesellschaften bis in die Jahre 1940/41 gezwungen waren, für jeden Tonfilm den sie in Dänemark ausstrahlen wollten, Abgaben an Nordisk Film zu entrichten.

Doch barg die Erfindung des Tonfilms auch negative Elemente: Sprachbarrieren stoppten den Austausch und Handel des Kulturgutes und Dänemark sah sich genötigt, einzig dem nationalen Markt seine Aufmerksamkeit zu schenken.

Der Nachfolger Sandbergs bei Nordisk Film wurde Jens Locher und mit ihm sollte sich alsbald das Hervorkommen eines Filmtyps deutlich machen, der in den kommenden Jahrzehnten die Vorrangstellung innehatte: die volkstümliche Komödie.

2.6. Der Einzug des Tonfilms, gesellschaftliche Spannungen, Künstlermangel und die Prävalenz Hollywoods – Krisen der 1930er Jahre

Obwohl Amerika die ersten Jahre der Tonfilmzeit wider Willen Abgaben an Nordisk Film entrichten musste, hatte die Umstellung von Stummfilm zu Tonfilm viele Probleme zur Folge. Die Produktionskosten wuchsen und parallel dazu verminderten sich die Absatzmöglichkeiten, was dazu führte, dass Filmhersteller auf das Wohlgefallen des dänischen Publikums angewiesen waren.

In einer Zeit wo dem dänischen Film noch keinerlei staatliche Förderungen zuteil wurden, sah man sich gezwungen etwas Neues zu schaffen um die nationale Filmwirtschaft anzukurbeln.

Das Ergebnis waren Volkskomödien mit langen Gesang- und Tanzeinlagen.

Die Produktionen fanden ihre Inspiration in der Populärkultur (Radio, Kabarett, Revue) sowie in der französischen „Vaudeville-Tradition“.¹⁴

Der erste dänische Tonfilm war allerdings kein Lustspiel sondern Georg Schnéevoigts Verfilmung von Steen Steensen Blichers Novelle aus dem 19. Jahrhundert *Præsten i Vejlbj* (Der Pfarrer in Vejlbj; 1931).

Die Filmschaffenden waren noch nicht damit vertraut Texte für das neue Medium zu verfassen und aus diesem Grunde nahm man nicht selten literarische Werke zur Hand und baute die Texte ein, ohne sie mit dem Film akkurat abzustimmen. Fernerhin ist an den Produzenten jener Zeit auszusetzen, dass sie der Gegenwartsliteratur kaum Aufmerksamkeit schenkten. Das Potential und die Möglichkeiten für die Realisierung von Texten erstrangiger Autoren wie Tom Kristensen und Karen Blixen wurden erst viel später wahrgenommen.

¹⁴ Vaudeville ist die Bezeichnung für ein Theatergenre das in den 1840er Jahren in Paris seine Blütezeit hatte und mit seinen Gesang- und Musikeinlagen in der Allgemeinheit hohes Ansehen fand.

Schon die Rezensenten dazumal charakterisierten die Epoche mit Adjektiven wie „banal“, „platt“ und „geschmacklos“. Grundsätzlich waren die meisten Filme in erster Linie dazu gedacht, die Menschen zum lachen zu bringen.

Bekanntlich stieg die Arbeitslosigkeit in den Jahren vor dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges rasant an und erreichte in den 1930er Jahren einen Höchstwert von 32%. In den Strassen war es unruhig, Demonstranten gerieten immerfort in Reibereien mit der Polizei. All diese gesellschaftlichen Spannungen wurden im Film nicht erfasst, lediglich Anspielungen (wie etwa Produktionen in denen sozial schlechter gestellte Frauen versuchen wohlhabende Herren zu erobern) konnten vereinzelt vermerkt werden.

Doch es wurde auch eine Innovation ins Leben gerufen: Erstmals verfasste man Bücher über den dänischen Film und die dänische Filmgeschichte. Zeitschriften machten den ersten Schritt mit Filmankündigungen und der Einstellung namhafter Rezensenten wie Ole Palsbo und Frederik Schyberg.

Ein anderer Grund dafür, weshalb die Filme ab Ende der 1920er bis zum Ausbruch des zweiten Weltkrieges in der Nachwelt oft als „eintönig“ empfunden werden/wurden, war der Umstand, dass kurz vor Ausbruch des Krieges nur einige wenige Personen für die Produktion verantwortlich waren.

Bei A/S Nordisk Films Kompagni (neue Bezeichnung ab 1935) gab es lediglich zwei nennenswerte Regisseure: George Schnéevoigt und Emanuel Gregers. Ersterer bekam den Ruf pathetische Dramen zu inszenieren, war er doch für das einzig erschienene moderne Melodrama, *Tango* (1933), verantwortlich.

Lau Lauritzen sr. war nach Einzug des Tonfilms wenig erfolgreich. Seine Publikumsbeliebte „Fyrtaarnet og Bivognen“ und überhaupt das Genre der Slapstick-Komödien schien für eine Vertonung ungeeignet.

A.W. Sandberg, einer der Pioniere der Stummfilmzeit, hingegen, vermochte sich auch im Tonfilm zu profilieren. Die Thematiken in seinen Werken standen dem Alltag der Zeit, verglichen mit den übrigen Produktionen, bemerkenswert nahe. Allerdings verstarb Sandberg 1935 während der Dreharbeiten für die Komödie *Under Byens Tæge* (Unter den Dächern der Stadt; 1938). Sein Werk wurde von dem jungen, talentierten Regisseur Johan Jacobsen vollendet.

Lau Lauritzen jr. und Alice O'Fredericks, die sich filmästhetisch an Amerika anlehnten, wechselten 1936 von Palladium zur neu etablierten Filmgesellschaft ASA, wo hauptsächlich moderne Lustspiele am Produktionsplan standen.

Unterdessen bekamen sukzessiv selbst Politiker die Präsenz und zunehmende Einflussnahme Amerikas auf die dänische Filmwirtschaft zu spüren (waren es trotz zahlreicher dänischer Produktionen doch die amerikanischen Filme welche die Vorrangstellung in den dänischen Kinos innehatten und große Einnahmen erzielten) und so fasste die damalige Regierung den Beschluss, der Filmindustrie unter die Arme zu greifen. Im Jahr 1938 entstand Statens Filmcentral (staatliche Filmzentrale). Zusätzlich gründete man einen Filmfond sowie einen Filmrat, der die Aufgabe hatte den Behörden Rat gebend zur Seite zu stehen.

Nur ein Jahr zuvor hatten Erwerbs- und Kulturorganisationen das Unternehmen Dansk Kulturfilm (Dänischer Kulturfilm) geschaffen. Hier stellte man vorwiegend Filme für den Unterricht und Dokumentarfilme über Dänemark her. Kraft der informativen und aufschlussreichen Zielsetzungen wurden der Gesellschaft Subventionen vom Filmfond zuerkannt.

Zu den Pionieren des Dokumentarfilms zählten auch Theodor Christensen und Karl Roos, die mit ihrem effektiven, rhythmischen und wirkungsstarken Montagestil Vorläufer einer filmischen Ausdrucksweise waren, die vor allem während bzw. nach dem zweiten Weltkrieg heraus stach. Gemeinsam mit anderen Spielleitern riefen sie eine Dokumentarfilmgruppe mit Namen Kortfilmbanden (die Kurzfilmbande) ins Leben, die nach Ende des Krieges an der Freiheitsbewegung teilnahm und damit fortsetzte Dokumentationen über die deutsche Besetzung Dänemarks (1940-45) hervorzubringen.

2.7. Der Einbruch des zweiten Weltkrieges – Normen, Restriktionen und Neuorientierung in den 1940er und 1950er Jahren

Die Besetzung Dänemarks, am 9. April 1940, hatte eine radikale Änderung des Alltagslebens und der Freizeitaktivitäten der dänischen Bevölkerung zur Folge. Es gab Einschränkungen auf vielen Ebenen, wie im Import unterschiedlicher Güter, darunter auch Chemikalien und Rohfilm. Darüber hinaus stiegen die Lebenserhaltungskosten rasant an. Die Restriktionen beinhalteten auch ein Totalverbot für den Import von filmischen Produkten aus England (1940), Amerika (1942) sowie Frankreich (1944). Ferner wurden

Filmtheaterbesitzer gezwungen deutsche Produktionen in den dänischen Filmpalästen auf die Leinwand zu werfen. Zuseiten dieser Bildstreifen war es den Eigentümern erlaubt, als Variation auch dänische Kurzfilme zu projizieren, wodurch die Medienkonzerne einen kurzweiligen Aufschwung erlebten, war doch die Konkurrenz aus dem Ausland zum Stehen gebracht worden und die Bevölkerung in ihrer patriotischen Stimmung willig die dänischen Kinokassen etwas aufzufüllen.

Im Jahr 1943 nahm die Kontrolle der deutschen Besetzungsmacht ihr höchstes Maß an. Der Import von Rohfilm wurde gänzlich eingestellt, die Regierung trat am 29.8. zurück und Bombenattentate auf dänische Filmgesellschaften fanden statt.

Während der Kriegszeit sah man sich aufgrund der Einschränkungen dazu gezwungen, die Produktion auf kurze und billige Filme umzustellen. Es entstanden sehr nationalistische und patriotische Filme, die neue Genres wie den Heimatfilm oder den „film noir“ hervorbrachten.

Außerdem wurden vorab auch hoch geschätzte literarische Werke zur Vorlage für den Film. Da es während des Krieges verboten war, Illustrationen politischer Begebenheiten zu schildern, zeichnete man alltagsrealistische Bilder und verwies auf soziale Problematiken wie Schwangerschaftsabbruch und Alkoholismus. Es ging darum zu demonstrieren, dass der provinzielle Alltag nicht ausschließlich banal und langweilig war. Der italienische Neorealismus¹⁵ wirkte auf diesen Filmtyp ein, doch im Gegensatz zu diesem wurde der Schauplatz in das Studio verlegt und mit bekannten Gesichtern besetzt.

Das neue Genre schloss namentlich Regisseure wie Ole Palsbo, Charles Tharnæs sowie Johan Jacobsen ein. Letzterer wurde für seinen Publikumserfolg *Soldaten og Jenny* (Der Soldat und Jenny; 1947) erstmalig mit dem Bodil-Preis¹⁶ ausgezeichnet.

Eine verwandte Gattung, die sich während bzw. nach dem zweiten Weltkrieg entfaltete, ist der besagte „film noir“¹⁷. Bodil Ipsen gilt mit ihrem Debütfilm *Afsporet* (wörtl. „entgleist“; 1942) als erste Vertreterin dieses neuen Genres. Nach Kriegsende wurde die Gattung

¹⁵ Der italienische Neorealismus war eine Reaktion auf den Faschismus in Italien. Er wurde von italienischen Schriftstellern und Filmschaffenden ins Leben gerufen, die sich zum Ziel gesetzt hatten die ungeschminkte Wirklichkeit, geprägt von Armut und Unterdrückung, zu portraituren. Dazu drehten die Künstler zumeist Vor-Ort, ferner wurden für gewöhnlich Laien engagiert.

¹⁶ Den Namen erhielt der Preis von der renommierten Filmschaffenden Bodil Ipsen. Er wurde zum ersten Mal 1948 verliehen. Johan Jacobsens Film erhielt prompt drei davon: Für den besten Film sowie die beste männliche/weibliche Hauptrolle. Die Handlung basiert auf der Lebensgeschichte zweier junger Menschen, die in einer unbarmherzigen Welt um ihre Liebe kämpfen.

¹⁷ Hinter der Bezeichnung „film noir“ steckt ein Filmgenre das sich in den USA der 1940er und 1950er entwickelte. Entfremdete, pessimistische und düstere Gestalten wurden auf die Leinwand projiziert. Der „film noir“ ist als Gegenpol zum klassischen Hollywoodfilm zu betrachten.

herangezogen, um eindringliche, ernsthafte Erzählungen der Besetzungszeit sowie den mangelnden Widerstand der dänischen Bevölkerung, nachzuzeichnen.

Nicht nur der innere Drang die Geschehnisse aufarbeiten zu wollen führte zur Produktion dieser düsteren Werke. Auch die steuerliche Entlastung (keine Vergnügungssteuer) und die Zuschüsse für die Schaffung von Dokumentationen (dänische Kultur musste widergespiegelt werden/soziale Problematiken der Zeit), die Künstler ab 1946 vom Außenministerium erhielten, trugen zu dieser Entwicklung bei.

Nichtsdestotrotz sprachen viele Filmkritiker von einem unumstrittenen Wandel der dänischen Filmproduktion innerhalb der 1940er und 1950er Jahre. Die vielseitigen Neuorientierungen der dänischen Regisseure wie auch die ausgereiften narrativen Strukturen lassen ein Aufblühen des Films erkennen:

Vurderingen blandt de kritikere, som udgjorde 1920'ernes og 1930'ernes filmteoretiske avantgarde, var den, at perioden efter 1940 var et startskud for et kvalitativt spring i dansk film. (...) Mere konkret kan man pege på, at der dels skete en udvidelse af dansk films genreregister (...) del at en ny generation af instruktører (bl.a. Bodil Ipsen og Johan Jacobsen) tilførte filmsproget en ny grad af problemorientering og realisme.¹⁸

Ein weiteres Genre, das sich im Dänemark der Nachkriegszeit entfaltete ist der Experimentalfilm.¹⁹

Das Assortiment reichte von Animationsfilm, surrealistischen Film, abstrakten Film, Künstlerportraits bis hin zu Collagefilmen. Inmitten formidabler Persönlichkeiten wie Bodil Ipsen und Johan Jacobsen, traten Alice O'Fredericks, Asbjørn Andersen und Svend Methling hervor. Johan Jacobsen verließ unterdessen 1947 die Filmgesellschaft Palladium um sein eigener Produzent im Flamingo Studio in Nærum zu werden.

¹⁸ Bondebjerg, Ib: Filmen og det moderne. Filmgenrer og filmkultur i Danmark 1940-1972. Gyldendal. København 2005. S. 47-48.

¹⁹ Der Experimentalfilm fand seine Inspiration in anderen Kunstarten wie der Musik und der Malerei. Auch der sowjetische Montagefilm und der französische, surrealistische Film wirkten auf ihn ein.

2.8. Gesellschaftspolitische Ereignisse und Umwälzungen ab 1949 und das Aufblühen der volkstümlichen Komödie

Dänemark wurde im Jahr 1949 Mitglied der NATO und beteiligte sich aus diesem Grund auch an dem im Jahr 1945 entflammten so genannten „kalten Krieg“ zwischen den Westmächten und der Sowjetunion. Aber so wie es im zweiten Weltkrieg der Fall war, fanden die politischen Spannungen keine adäquate Resonanz im dänischen Film.²⁰

Dänemark war dabei sich zu einem Wohlfahrtsstaat zu entwickeln, die Menschen konnten sich mehr leisten, Freizeitgewohnheiten änderten sich und viele Bürger zogen es vor an den Stadtrand zu ziehen (Suburbanisierung) - mit fatalen Folgen für die großstädtischen Kinobesitzer. Ferner wurde den Filmbühnen eine neue Errungenschaft zur Last, die überraschend schnell Einzug in die Heime der Bevölkerung fand: Das Fernsehen.

Abermals kam es zum Auftrieb neuer Strömungen. Die Filmwerke der 1950er Jahre standen vor allem im Zeichen der Volkskomödie, um es präziser auszudrücken, der Verfilmung von Romanen des populären Autors Morten Korch. Es handelte sich um einfache, kleinbürgerliche Liebesgeschichten, untermalt von eingängigen Musikstücken (komponiert von Sven Gyldmark), besetzt mit eindimensionalen Gestalten (Hauptdarsteller in den meisten Filmen war Poul Reichhardt). Tatsächlich variierten Personengalerie und Kameraeinstellungen (sowie die Montage) kaum, aus welchem Grund es auch schwierig ist, die einzelnen Produktionen auseinander zu halten.

Allerdings waren die von ASA produzierten, als „urdänisch“ empfundenen Filme ein riesiger Publikumserfolg in einer Zeit, wo Dänemark sich in der Kluft zwischen Tradition und Modernisierung befand:

Korch-formlen er 1950'ernes absolut dominerende form inden for de populære folkelige formater med hand til både melodramatisk nostalgi og patos og forsonlige folkelige komedieelementer. (...) Receptionen af Korch-filmene i 1950'erne og efterfølgende afspejler en række typiske konflikter. Der er dels konflikten mellem det brede publikum i hele Danmark og den relativt skarpe filmkritiske tone over for denne film. (...) Filmene mødtes næsten fra starten med en ironiserende, nedladende afvisning og bedømmes som trivialfilm. Men filmene rører også tydeligvis ved vitale ideologiske, sociale og kulturelle modsætninger.²¹

²⁰ Johan Jacobsen und Peer Guldbrandsen waren die einzigen Regisseure, die auf das Thema „kalter Krieg“ eingingen. Doch blieben ihre politischen Schilderungen beim dänischen Publikum ohne Erfolg.

²¹ Bondebjerg, Ib: Filmen og det moderne. Filmgenrer og filmkultur i Danmark 1940-1972. Gyldendal. København 2005. S. 111 sowie 116-117.

Nordisk Films Erfolgsstrategie war hingegen von anderer Art. Um das gute Image zu bewahren, setzte der Filmkonzern damit fort Qualitätsfilme zu produzieren. Führende Gestalt war Erik Balling, der 1957 auch zum Direktor des Unternehmens ernannt wurde. Nebst ihm trat Gabriel Axel als einflussreiche Figur bei Nordisk Film hervor. Axel kreierte zahllose Filme und genoss in der Öffentlichkeit große Achtung. Er stellte unter anderem den Versuch an die Volkskomödie mit dem Werk *Altid ballade* (wörtl. „Immerfort Krach“; 1955), durch Einfügung einer sozialen Dimension, aufzufrischen. Gegen Anfang der 1960er Jahre bewegte er sich fast ausschließlich im Bereich der Farce.²²

Nebst Nordisk Film, ASA, Saga Studio²³ und Palladium entstanden mehrere kleine Filmgesellschaften, die abgesehen von Nordisk Film ihren Erfolg gewöhnlich auf „Unterhaltungsfilme“ aufbauten. Die einzige Ausnahmeerscheinung stellte das von Palladium hervorbrachte Kunststück *Ordet* (Das Wort; 1955) dar. Es handelte sich um die Verfilmung von Kaj Munchs gleichnamigem, religiösem Schauspiel mit welchem der Regisseur Carl Theodor Dreyer uneingeschränktes Lob entgegennahm.

An die Seite der Volkskomödien traten altbewährte Gattungen wie der Krimi, Dokumentationen und der (sozial orientierte) Problemfilm. Letzteres Genre war schon in den 1940er Jahren an die Oberfläche gedrungen, in vielen Fällen aufgrund der steuerlichen Entlastung für diese Gattung.

Bodil Ipsen, Lau Lauritzen und andere renommierte Filmschaffende führten diese Tradition weiter, indem sie die Schicksale der Menschen filmisch aufarbeiteten. Hauptmotive waren der Alkoholismus und die Erwerbslosigkeit unter den Jugendlichen.

Im Allgemeinen bleibt zu sagen, dass sich nach dem Hochbetrieb der Nachkriegszeit, die Filme ab Mitte der 1950er Jahre wieder ernüchterten und nur einige wenige Genres erhalten blieben: Die Volkskomödie (à la Morten Korch), der Krimi, Dokumentationen sowie der Problemfilm.

Wie bereits erwähnt, gab die Presse ein überaus negatives Urteil ab, vertrat sie nicht selten die Ansicht, der dänische Film hätte sich in dieser Periode kaum weiterentwickelt.

²² Der Begriff ‚Farce‘ bezeichnet eine Komödie, deren Tempo sich im Laufe der Handlung immer weiter zuspitzt. Hauptaugenmerk liegt auf dem Wortspiel und der Erzählung von grotesken, humorvollen Geschichten.

²³ Saga Studio wurde 1942 von John Olsen etabliert. In den ersten Jahren produzierte die Gesellschaft nur wenige Filme und blieb auch bis auf einige Ausnahmen weitgehend erfolglos.

2.9. Der Film als eigenständige Kunstform – Erhebungen, neue Richtlinien und Filmproduktionsgesellschaften ab 1960

Mit Beginn der 1960er Jahre wurden aufgrund der immer weiter sinkenden Einnahmen innerhalb der Filmindustrie Stimmen laut, die eine umfassende Unterstützung des Films forderten. Bislang war der Film zwar Bestandteil der dänischen Gesellschaft gewesen, jedoch weit davon entfernt den Status einer eigenen Kunstart erreicht zu haben.

Mit dem Inkrafttreten des neuen Filmgesetzes im Jahr 1964 war ein Neudenken, auch seitens der Politiker, festzustellen. Die Vergnügenssteuer sank um etwa 50%, wobei die entrichteten Abgaben den Produzenten zugute kamen. Beiträge von ausländischen Firmen flossen hingegen direkt in die Kasse des Filmfonds. Darüber hinaus entstand im Jahr 1966 die erste dänische Filmschule, Den Danske Filmskole, unter der Leitung von I. C. Lauritzen. An der Universität öffnete sich ab 1967 die Möglichkeit die Fachrichtung „Filmens æstetik og historie“ (die Ästhetik und Geschichte des Films) zu erforschen.

Neue Quellen der Inspiration drangen in die Welt des dänischen Films ein, doch hielt man oft an den altbewährten, volkstümlichen Komödien fest.

Im Frankreich der 1950er Jahre entfaltete sich unter den jungen Filmfachleuten eine Bewegung, die sich vorab gegen Vorhersehbarkeiten im Film und im Allgemeinen gegen den kommerziellen Film wandte. Diese Gruppe („La Nouvelle Vague“) gab auch dänischen Regisseuren den Anstoß das Repertoire zu erneuern. Dadurch öffnete sich auch eine Gelegenheit für das Wachstum eines neuen, anspruchsvolleren und vor allem kritischeren Publikums.

Mit dieser „neuen Welle“ sympathisierten unter anderem Palle Kjærulff-Schmidt und der Autor Klaus Rifbjerg die mit *Weekend* (1962) dänische Filmgeschichte schrieben. Das Werk rief zu einem kritischen Denken im Hinblick auf den heranwachsenden Wohlfahrtsstaat auf. Kjærulff-Schmidt arbeitete auch gerne mit dem Autor Leif Panduro im Team. Inspiriert von „La Nouvelle Vague“ und dem jungen, englischen Film, machten sie springende Montage und fragmentarische Szenenabfolgen zu ihrem Kennzeichen.

Bent Christensen gehörte auch zum Kreis der neuen Regisseure. Zusammen mit Sven Grønlykke erwarb er die Filmgesellschaft ASA und stiftete unverzüglich einen Filmrat, der als Bindeglied zwischen Produzent und Künstler fungieren sollte. Seine Versuche mit grotesken und absurden Produktionen, wie zum Beispiel mit *Naboerne* (Die Nachbarn; 1966), dem dänischen Film ein neues Profil zu geben, schlugen letzten Endes fehl und

Christensen sah sich gezwungen das Unternehmen wieder abzugeben. In den 1970er Jahren wurde die Gesellschaft unter dem Namen Det Danske Filmstudie wiederhergestellt.

2.10. Maßgebende Gestalten der dänischen Filmbühne und der allmähliche Untergang kleiner Filmproduktionsgesellschaften in den 1960er und 1970er Jahren

Mit dem dramatischen Rückgang im Kartenverkauf, der schon seit einiger Zeit vermerkt wurde, war das Schicksal vieler kleinerer Filmgesellschaften besiegelt. Saga und Palladium verbündeten sich und pachteten einige Filmbühnen. Während Saga sich nicht davon abhalten ließ weiter Volkskomödien zu produzieren, entstanden bei Palladium Filmserien wie etwa *Eventyrreisen* (Abendteuerfahrt; 1960), in welchen der aufblühende Charters Tourismus verschmälert wurde. Größtes Ansehen genoss die Gesellschaft jedoch mit Carl Theodor Dreyers letztem Film *Gertrud* (1964). Das Melodrama erzählt die Geschichte einer unabhängigen und starken Frau, die es vorzieht ein Leben ohne Mann (an Stelle eines falschen Mannes) zu führen. Sein Kunstwerk hob sich stark von den übrigen Kunststücken der Zeit ab und trat vor allen Dingen bei Palladium als eine Ausnahme auf, denn hier richtete man, nach der Abschaffung der Zensur für den Film im Jahr 1969, sein Augenmerk auf „das erotische Lustspiel“.

Auch Johan Jacobsen war mit seinen Dokumentationen über die Besatzungszeit eine Randfigur im dänischen Film. Leider vermochte er die Öffentlichkeit mit seinen Werken nicht zu begeistern, weshalb das von ihm etablierte Unternehmen Flamingo Studio früher oder später aufgelöst werden musste.

Unterdessen gab es noch zwei kleinere Filmgesellschaften: Merry Film, die einen Publikumstreffer mit der Serie *Soldaterkammerater* (Soldatenkameraden; zwischen 1958 und 1968) erzielte, sowie das von Peer Guldbrandsen gestiftete Unternehmen Novaris, welches vorwiegend im Ausland Erfolge verbuchen konnte.

Nordisk Film war nach wie vor die größte Filmgesellschaft Dänemarks.

Allmählich entstanden auch einige Filme in Co-Produktion mit anderen Unternehmen, wie etwa Henning Carlsens Meisterwerk *Sult* (Hunger; Kooperation zwischen Henning Carlsen Film, ABC Film und Svensk Filmindustri; 1966), basierend auf Knut Hamsuns gleichnamigen Roman.

Zu den bedeutendsten Regisseuren gehörte wie bisher Erik Balling. Wichtig zu erwähnen ist an dieser Stelle auch Knud Leif Thomsen, der für sein bewusst markiertes „Anderssein“ berüchtigt wurde. Mit seinem Spielfilmdebüt *Duellen* (Das Duell; 1962) erregte er

aufgrund des darin propagierten Wertenhilismus großes Aufsehen. Nebenbei war er aber auch für die Adaption klassischer literarischer Werke wie Herman Bangs *Tine* (1964) oder Steen Steensen Blichers *Hosekræmmeren* (frei übersetzt: Der Kleinkaufmann; 1971) verantwortlich. Im Allgemeinen wurden aber auch diese Filme vom Publikum als schwer und steif empfunden, waren sie doch zumeist geprägt von einem Konflikt mit der Modernität.

Zuletzt sei hier noch kurz auf Sven Methling eingegangen. Der bei Saga angestellte Spielleiter schuf 1964 eine Agentenparodie, *Fem mand og Rosa* (Fünf Männer und Rosa), die mit den Hauptdarstellern Morten Grunwald und Poul Bundgaard besetzt war. Kurze Zeit später erschienen sie als Olsen-Bande in einer Serie, die dänische Filmgeschichte schrieb und bis Anfang der 1980er Jahre nichts von ihrer Popularität einbüßen musste. Es handelte sich um die Geschichte dreier Schurken, die mit ihren ausgefallenen Versuchen auf illegale Weise zu Geld zu kommen, immer wieder ertappt werden und sich trotz alledem nicht dabei aufhalten lassen neue Pläne zu schmieden.

Gegen Ende der 1960er Jahre spitzte sich die finanzielle Lage der Medienkonzerne weiter zu. Von allen Seiten prangerten Produzenten das Filmgesetz von 1964 an, mit dem Argument, dass lediglich einem begrenzten Teil der Produktionsstätten finanziell geholfen würde.

1972 entstand nach längerem Warten ein neues Filmgesetz, welches eine weitläufige Umstrukturierung mit sich brachte. Zum einen wurde das jahrelange Bewilligungssystem aufgelöst, in weiterer Folge ein freies Kinogewerbe²⁴ konstituiert, durch das praktisch jedermann befugt war, einen Filmpalast zu eröffnen. Daneben wurden so genannte Filmkonsulenten als „Bewertungsinstanzen“ angestellt. Die Produzenten versuchten sich vergebens gegen die Konsumentenordnung zu wehren.

Das Ringen um die Etablierung von Filmtheatern in den Großstädten begann unmittelbar nach dem in Kraft treten des neuen Gesetzes. Zu den erfolgreichen Finanzgrößen zählten Preben Philipsen sowie Henrik Sandberg, der hinter der Eröffnung des größten Multiplex-Kinos²⁵ Dänemarks stand, dem ABCinema in Kopenhagen. Quer durch das Land wurden in den folgenden Jahren mehr als 80 Multiplex-Vorführräumlichkeiten aufgebaut, was

²⁴ Drei Anforderungen wurden bei einem Antrag auf Eröffnung einer Filmbühne gestellt: Als erstes war man verpflichtet einen Wohnsitz in Dänemark zu haben, zweites Kriterium war die Volljährigkeit und als letztes durfte man nicht insolvent sein.

²⁵ „Multiplex“ bezeichnet ein viel Raum bietendes Kino mit der Möglichkeit verschiedenartige Filme zum selben Zeitpunkt in unterschiedlichen Räumlichkeiten vorzuführen.

darin resultierte, dass ländliche Betriebe binnen kürzester Zeit aus der Bahn geworfen wurden.

Nichts desto trotz bedeutete das Filmgesetz ein Sinken der privat finanzierten Produktionen. Mit Anfang der 1980er Jahre erhielten zahllose Produktionen staatliche Subventionen.

Der erste Film der nach dem neuen Gesetz unterstützt wurde war Per Holsts *Afskedens time* (Die Stunde des Abschieds; 1973) und war in die Gattung des Kriminalfilms (!) einzuordnen.

Grundsätzlich ist die Summe der in den 1970er Jahren entstandenen Kriminalfilme sehr hoch. Dieses Phänomen ist in Beziehung zu den gesellschaftlichen Auseinandersetzungen der Zeit zu bringen:

Et Danmark, der i 70'erne blev ramt af kriser, arbejdsløshed og reallønsnedgang, ændrede karakter, og afstanden til magthaverne og samfundets institutioner oplevedes som større end nogensinde. Krimien blev måske genren, der kunne kanalisere denne afmagtfølelse.²⁶

Schon 1970 gaben die gesellschaftlichen Krisen nicht bloß Anstoß für die Schaffung von Kunstwerken, sondern auch für die Konstitution von Organisationen wie etwa der politischen Filmgruppe „DokFilm“. Als Musterbeispiel dieses Genres ist Franz Ernsts *Ang. Lone* (Betreffs Lone; 1970) zu erwähnen, ein Kunstwerk das lange Zeit für den besten dänischen Film gehalten wurde.

Viele Filmschaffende machten in den ersten Jahren der 1970er ihren Abschluss an der in den 1960er Jahren etablierten Filmschule. Zu den wichtigsten Cineasten zählten Eric Crone, Jon Bang Carlsen, Christian Braad Thomsen, Jørgen Leth, Nils Malmros, Henrik Stangerup, Bille August sowie Edward Fleming. Neben dem Kriminalfilm standen Gattungen wie der Experimentalfilm, der Erotikfilm, Dokumentationen und vor allem auch Literaturverfilmungen am Spielplan der Filmbühnen. Letzteres umfasste die Aufarbeitung von literarischen Meisterwerken wie Herman Bangs *Tine* (1964), Blichers Kriminovelle *Præsten i Vejlbj* (Der Priester in Vejlbj; 1972), Tom Kristensens Roman *Hærværk* (Wandalismus; 1977) und vielen weiteren Klassikern.

Die in den letzten Jahrzehnten so dominierende Volkskomödie wurde allmählich von diesen alternativen Programmen überflutet. Palladium beispielsweise, schuf bis 1976, meist unter der Leitung von Jens Jørgen Thorsen, fast ausschließlich pornographische

²⁶ Nissen, Dan in: Schepelern, Peter: 100 års dansk film. Rosinante Forlag A/S. København 2001. S. 245.

Filme, welche die christlichen und bürgerlichen Moralvorstellungen zurechtwiesen und mit den traditionellen Konventionen abrechneten.

Daneben setzten sich antiautoritäre Filme, wie auch, in Anlehnung daran, Jugendfilme durch, die ebenso zu einem Neudenken aufforderten. Erwähnenswert ist an dieser Stelle Morten Arnfreds *Johnny Larsen* (1979) – ein Film über die Sozialisierung eines jungen Menschen.

Im Allgemeinen mischten sich die unterschiedlichen Genres, kennzeichnend wurden neue, extravagante Produktionsmethoden und Themengebiete fernab vom klassischen „mainstream“.

2.11. Das Ende der kleinen Filmgesellschaften und die dramatische Eskalation der Produktionskosten

Die unterschiedlichen Filmorganisationen kämpften, ungeachtet des künstlerischen Aufschwungs, um ihr Fortbestehen. Nordisk Film²⁷ bewältigte die schwere Zeit mit Hilfe der zwischen 1968 und 1981 erschienenen Erfolgsserie Olsen-Banden und veranlasste rasch eine Investition in Multiplex-Einrichtungen. Indessen war Panorama das einzige Unternehmen, welches unter der Leitung von Just Betzer kleinere Erfolge verbuchen konnte.

Merry Film konzentrierte sich unterdessen kursorisch auf die filmische Umsetzung von Morten Korch-Romanen. Zum 100. Geburtstag des Schriftstellers brachte Merry Film, in Zusammenarbeit mit Nordisk Film, die schlichtweg größte Korch-Produktion hervor: *Affæren i Mølleby* (Die Affäre in Mølleby; 1976). Diesmal handelte es sich allerdings um eine seriösere Volkskomödie, die auch ein Ohr für die politischen Diskrepanzen hatte.

Bis auf dieses einzige Meisterstück blieb Merry Film erfolglos und sah sich gegen Ende der 1970er Jahre gezwungen, zusammen mit Saga Studio, ASA Film Studio und Palladium, die Produktion einzustellen.

Die einzige neu etablierte Filmgesellschaft der 1970er Jahre war Metronome Productions (ehemaliges Schallplattenunternehmen), das unter der Leitung des Komponisten Bent Fabricius-Bjerre stand.

²⁷ Ab 1989 neue Bezeichnung: Nordisk Film A/S.

Durch die immer weiter steigenden Filmproduktionskosten sank um 1980 die Zahl der erschienenen Werke auf weniger als 10 Produktionen pro Jahr. 1989 kam es endlich zur Konstitution der so genannten „50/50-Regelung“, durch welche Neuerscheinungen zu 50% staatlich finanziert wurden, unter der Prämisse eine breite Masse ansprechen zu müssen (wobei ein Maximum von 3,5 Mio. zuerkannt wurde, was in den meisten Fällen weitaus weniger als 50 % der Investitionen ausmachte).

2.12. Elementare Genres und weltumfassender Durchbruch des dänischen Films in den 1980er Jahren

Die schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts allseits beliebten Adaptionen klassischer literarischer Werke erreichten in den 1980er Jahren ihren Höhepunkt. Anlässlich des 75-jährigen Bestehens von Nordisk Film realisierte Kaspar Rostrup Ludvig Holbergs bekannte Komödie *Jeppe på Bjerget* (Jeppe am Berg; 1981) und auch andere traditionsbewusste, dänische Filmschaffende wussten mit der Gattung professionell umzugehen.

Es waren besonders zwei Persönlichkeiten, die sich nicht nur national sondern auch international als Filmkünstler profilierten. Auf der einen Seite schaffte der lange Zeit in Frankreich beheimatete Gabriel Axel seinen Durchbruch mit der filmischen Realisierung von Karen Blixens Novelle *Babettes gæstebud* (Babettes Fest; 1987).

Neben ihm stand Bille August mit der Verfilmung von Martin Andersen Nexø's Roman *Pelle Erobreren* (Pelle der Eroberer; 1987). Beide erhielten den Oscar in der Kategorie „Bester ausländischer Film“. August nahm darüber hinaus die Goldene Palme von Cannes entgegen.

Kritiker sprachen sich im Allgemeinen wohlwollend über die Filme aus, doch erreichte Axel mit seinem Kunstwerk in Frankreich (und den USA) höheres Ansehen als in Dänemark, wo unter anderem die schauspielerischen Leistungen bemängelt wurden:

Filmen, der var præget af en arkaisk stil og sært naive præstationer fra stjernebesætningen, var en yderst bogstavelig filmatisering af forlægget, fulgte så vidt muligt Blixens tekst side for side.²⁸

Pelle der Eroberer hingegen wurde vor allem durch die Glanzleistung Max von Sydows (in der Rolle von „Lassefar“) als ein lebendigeres, souveränes Meisterwerk angesehen.

²⁸ Schepelern, Peter: 100 års dansk film. Rosinante Forlag A/S. København 2001. S.292-293.

Neben den altbewährten Literaturverfilmungen hielt man in den 1980er Jahren auch an anderen als „typisch dänisch“ empfundenen Genres fest. Es sind die alltagsrealistischen Schilderungen, insbesondere die Schwierigkeiten der jungen Bevölkerung sowie die Frage der Geschlechterrollen (oftmals mit Bezug zum Kriminalfilm), die zu den führenden Motiven der Epoche zählten.

Im Bereich des Kinderfilms machten sich zwei filmästhetische Strömungen bemerkbar. Zum einen gab es die Anhänger des modernen, europäischen Experimentalfilms, welche sich in Opposition zum klassischen Walt Disney-Stil stellten und das Kind als ein freies, kreatives Individuum definierten, unabhängig von überlieferten Ideologien. Dem stand die klassische Kinderkultur mit gefühlsbetonten Geschichten à la Walt Disney gegenüber. Es ging also darum, vergleichbar mit dem ständigen Aufkommen alternativer Filmproduktionsweisen innerhalb des Erwachsenenfilms, sich entweder vom amerikanischen „mainstream“ bewusst zu entfernen, oder doch die angewendeten Methoden aufzunehmen und in gewissem Maße nachzuahmen – eine Thematik, die später noch aufgegriffen wird.

Das Gebiet der Volkskomödie freute sich in den 1980er Jahren eines neuen Vertreters. Erik Clausen brachte schlagfertige Geschichten der Arbeiterklasse mit Charme und Witz hervor. Auch das letzte Meisterwerk des langjährigen Direktors und Mitarbeiters von Nordisk Film, Erik Balling war eine moderne, volkstümliche Komödie (*Midt om natten*; Mitten in der Nacht; 1984). Unmittelbar nach der Publikation zog Balling sich nicht nur als Regisseur sondern auch als Leiter von Nordisk Film zurück.

Als Korrelat zum klassischen Hollywoodfilm kam in den 1980er Jahren auch der Experimentalfilm erneut ans Licht. Voraus angeführt von dem Trio Jytte Rex, Jørgen Leth und Jon Bang Carlsen. Ihnen ging es in erster Linie darum, mit Hilfe raffinierter Montage, Symbolismus und unüberschaubaren Handlungssträngen dem Film ein neues Profil zu geben. Doch erst Lars von Trier und sein unkonventioneller Experimentalfilm *Element of Crime* (1984, Sprache: Englisch) vermochte eine neue Epoche im dänischen Film einzuleiten. Es handelt sich hierbei um ein Werk, das wie viele seiner späteren Produktionen, die klassischen Erzähl- und Schnitttechniken völlig außer Acht lässt.

2.13. Dogma95 – Ein Keuschheitsgelübde mit nationaler und internationaler Durchschlagkraft

Lars von Trier startete gemeinsam mit Thomas Vinterberg, Søren Kragh-Jacobsen, Kristian Levring und Anne Wivel (die das Team jedoch rasch wieder verließ) eine Initiative, die 1995 anlässlich des 100-jährigen Jubiläums des Films bei einer Konferenz in Paris präsentiert wurde. Das Projekt trug den Namen „Dogma95“ und bestand einerseits aus einem Manifest mit 10 Regeln, die bei der Filmproduktion eingehalten werden sollten, andererseits sah es vor, dass im Laufe der nächsten Jahre fünf „Dogmafilme“ mit einem Budget von nur 5 Mio. DKK (pro Film) realisiert werden sollten. Manch ein Kritiker betrachtete das Vorhaben als reine Provokation, der eigentliche Leitgedanke war jedoch das Entgegenwirken gewisser filmischer Tendenzen, die vor allem im klassischen „Hollywoodfilm“ anzutreffen waren. Hauptaugenmerk lag dabei auf der Unterbindung dramaturgischer Vorhersehbarkeiten und die Bekämpfung der zunehmenden Wirklichkeitsentfremdung. Das Manifest weist Ähnlichkeiten mit der bereits angesprochenen „Nouvelle Vague“ der 1950er Jahre auf und korrespondiert auch mit dem im Jahr 1962 publizierten Oberhausener Manifest.²⁹

Trier gründete gemeinsam mit seinem Produzenten Zentropa Entertainments, etablierte darüber hinaus die „Filmstadt“ („filmbyen“) südlich von Kopenhagen, wo sich innerhalb kürzester Zeit auch andere Unternehmen niederließen.

Die neue Stilrichtung fand beim nationalen als auch beim internationalen Publikum Gefallen: Zwischen 1998 und 2000 entstanden fünf Filme, die in der Öffentlichkeit für Euphorie sorgten. Eine Begebenheit die sich auch im neuen Jahrtausend bewährte.

Obwohl es Ziel des Dogmafilmes ist, zur ungeschminkten Wirklichkeit, Echtheit und Menschlichkeit vorzudringen, bewegen sich die Produktionen nicht aus den Breiten der Fiktion heraus (wie etwa der Dokumentarfilm). Vielmehr handelt es sich um eine ungehemmte, illusionsfreie, energische Wiedergabe der Welt, welche das Gefühl hervorzurufen vermag, dass es die Kamera selbst ist, die sich auf die Suche nach der Realität in die Welt begeben hat.

Dogma95 ist zu einer Marke geworden, dessen Einfluss auf Filmschaffende aller Welt aus heutigem Gesichtspunkt kaum gesunken ist.

²⁹ Das Oberhausener Manifest wurde 1962 von 26 Filmschaffenden bei einer Pressekonferenz vorgelegt und sah, ähnlich wie von Triers Gelübde, eine Erneuerung des Films vor.

2.14. Multinationale Zusammenarbeit, staatliche Unterstützungsmaßnahmen und die neue Zensurregelung Ende der 1990er Jahre

Die Kosten für die Herstellung eines Films haben sich in den letzten Jahrzehnten dermaßen erhöht, dass die Filmindustrien an einem Punkt angelangt sind, wo es nötig geworden ist, multinational und multigeographisch zu produzieren, das heißt auch mehrere Investoren einzusetzen um ein sehenswertes Produkt an die Leinwand werfen zu können.

1997 verabschiedete Dänemark ein neues Filmgesetz, mit welchem die staatlichen Subventionen auf 60 %, jedoch höchstens 5 Mio. DKK erhöht wurden. Darüber hinaus kam es zur Integration sämtlicher staatlicher Filminstitutionen in Det Danske Filminstitut (Das dänische Filminstitut) mit den Bereichen Entwicklung/Produktion, Distribution/Vermittlung und Museum/Kinemathek.

Auch die Zensurregelung wurde etwas aufgelockert. Ab 1997 gab es keine Altersbegrenzungen mehr, sodass die Verantwortung gänzlich auf die Elternteile übertragen wurde - denn ab diesem Moment war es für jedes Kind ab dem 8. Lebensjahr möglich, in Begleitung eines Elternteiles, sämtliche Filmvorführungen zu besuchen.

Viele kleinere Filmgesellschaften aber auch die großen Konzerne waren nun gänzlich vom Erhalt staatlicher Subventionen abhängig. Ein typisches Phänomen war/ist auch das Auftreiben unterschiedlicher Investoren, die mit kleineren Beiträgen die Produktion eines Filmes möglich machten.

2.15. Die Internationalisierung des dänischen Films – zwischen Kunst und Kommerz

Eine neue, junge Generation dänischer Filmschaffender stellte sich Ende der 1990er Jahre an die Seite von Lars von Trier. Zu diesen Persönlichkeiten zählen u. a. Susanne Bier, Ole Christian Madsen und Lasse Spang Olsen. Sie wurden primär dafür berühmt, altbewährte, dänische Genres zur Hand zu nehmen und zu modernen, wirkungsstarken Filmen umzuwandeln.

Damit wird deutlich, dass diese (gegenwärtige) Generation mit der Vormachtstellung Hollywoods umzugehen vermag, denn anders als von Trier, der sich mit seinen Produktionen bewusst vom amerikanischen „mainstream“ absetzt (einer Strategie die schon in den 1920er Jahren ihren Ursprung hatte), haben sie gelernt einen Nutzen aus der Einflussnahme zu ziehen – einen angemessenen Kompromiss gefunden und trotzdem das

Potential bewahrt, Filme hervorzubringen, die auch beim nationalen Publikum Anklang finden:

Kollektivet, individet og kulturen er i konstant og dramatisk bevægelse, og i de seneste år har filmen formået at være en aktiv medspiller heri. Humoren afsøger nye grænser, det levende sprog ændrer sig, reflekteres af filmen og omdanner dagligsproget, Det Gode og Det Onde kæmper til stadighed, og udvalgte dele af kulturarven bearbejdes for meningsfyldt at være til stede nu. I en periode har filmkunsten frembragt fortællinger, som danskerne har taget til sig og kunnet bruge til noget.³⁰

Die neue Generation dänischer Filmschaffender weiß, wie es scheint hervorragend, mit ihrem Fach umzugehen. Zusammen mit Persönlichkeiten wie Ole Olsen, Carl Theodor Dreyer und vielen mehr ist sie verantwortlich dafür, dass der dänische Film es geschafft hat/schafft, sich neben einer gigantischen Filmindustrie wie Hollywood zu bewähren – nicht nur national sondern auch global.

3. Die Transformation von Literatur in das Medium Film - Allgemeine Herausforderungen der Realisierung

Der Abriss der dänischen Filmgeschichte hat deutlich gemacht, dass bereits in den Anfangsjahren des dänischen Films Literaturverfilmungen zum festen Repertoire der Lichtspieltheater gehörten. Es waren vorrangig die Werke renommierter Schriftsteller, wie zum Beispiel Hermann Bangs *Les Quatres Diables* oder Charles Dickens *David Copperfield*, die als Vorlage herangezogen wurden, nicht zuletzt aufgrund ihres Berühmtheitsgrades, wodurch ein gewisses Interesse und ein Erfolg beim Publikum sichergestellt werden konnte.

Unter manchen Filmkritikern fällt die Beurteilung filmischer Adaptionen von Literatur äußerst negativ aus. Nicht selten wird den Filmschaffenden vorgeworfen Romane aus Mangel an eigenen Ideen filmisch zu realisieren. Deswegen ist es wichtig zu untersuchen, welche großen Schwierigkeiten die Regisseure entgegenreten müssen.

³⁰ Toftgaard, Anders und Hawkesworth, Ian Halvdan in: Nationale spejlinger. Tendenser i ny dansk film. Museum Tusulanums Forlag, København 2003. S.18-19.

3.1. Der kommerzielle Erfolg als grundlegende Prämisse

Konstitutiv für die Auswahl einer Literaturvorlage für den Film ist die Garantie, dass der „Stoff“ ein möglichst breites Publikum anspricht, damit in weiterer Folge ein Gewinn mit der Produktion erzielt werden kann. Dazu ist es notwendig, die Vorlieben der Zuseher erahnen zu können und dementsprechend auch zu realisieren.

Die amerikanische Drehbuchautorin Linda Seger führt in ihrem Werk *Vom Buch zum Drehbuch* Anleitungen zur erfolgreichen Adaption von Literatur an, und stellt hier fest:

Generell lässt sich sagen, dass zumindest das amerikanische Publikum es nicht schätzt, wenn die Hauptfigur am Ende verliert oder stirbt. Die Vorliebe für Happy Ends mag am Idealismus oder der positiven Grundeinstellung der Amerikaner liegen. Die meisten Filme aus den USA zeigen, wie die Bösen am Ende ihre gerechte Strafe erfahren und Held und Heldin zusammenfinden und glücklich werden. (...) Sie müssen sich vor allem überlegen, wie Sie das traurige Ende einer Vorlage so verändern können, dass es befriedigender ausfällt.³¹

Zahllose amerikanische Produktionen greifen diese (etwas naive) Erfolgsstrategie auf. Auch im europäischen Film wird darauf geachtet, dass ein Werk nicht nur europaweit sondern weltweit vermarktet werden kann. Angesichts der immer weiter wachsenden Produktionskosten kam es vor allem in den letzten 20 Jahren zu einer zunehmenden „Internationalisierung“ der dänischen Produktionen.

Mehrere Länder beteiligen sich an einem Projekt bzw. finanzieren es gemeinsam, wodurch jedoch die künstlerischen Leiter ihre Wünsche und Ideen in Einklang bringen müssen, was wiederum dazu führt, dass sich Filmschaffende in ihren künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten eingeschränkt sehen. Einen Ausweg aus dem Dilemma fand Dänemark durch die Verlagerung des Schwerpunktes von Co-Produktion auf Co-Finanzierung, womit die Bereiche Kultur und Budget separiert wurden:

The shift from the strategy of co-production to that of co-financing was in large part a result of critical reactions to a number of films that were perceived to have failed in similar ways (because they lack recognisable or plausible cultural identities). (...) Failed cinematic internationalism is thus frequently identified with a view from nowhere, for the films in question convey neither a national nor a local perspective,

³¹ Seger, Linda: *Vom Buch zum Drehbuch*. Aus dem amerikanischen von: Hefendehl, Dietmar. Zweitausendeins. Frankfurt am Main 2001. S. 22.

just as they fail to express a consistent artistic vision. Films, it is now argued, must come from somewhere, that is, must have a recognisable origin.³²

An Stelle multinationaler Produktionen, in welchen nicht mehr klar zu erkennen ist, welchem/n Land/Ländern die Filme eigentlich zugeordnet sind, vertraut Dänemark darauf Werke für ein internationales Publikum hervorzubringen, lässt jedoch den nationalen Aspekt bei der Schaffung nie außer Acht. Das trifft auch für Adaptionen klassischer Werke der dänischen Literatur zu.

Hat sich die/der Filmschaffende für eine literarische Vorlage entschieden, müssen als Nächstes die Rechte für die Publikation erworben werden und unter Umständen auch ein Drehbuchautor (in vielen Fällen übernimmt die/der Regisseur/in das Verfassen des Manuskripts) gefunden und subventioniert werden. Ferner stehen die Künstler natürlich unter dem Druck ausreichende Geldmittel herbeizuschaffen. Auf diese Problematik soll hier nicht näher eingegangen werden.

Wurden alle geschäftlichen Vorbereitungen getroffen, so steht die/der künstlerische Leiter/in vor den eigentlichen Herausforderungen einer filmischen Adaption.

3.2. Der Konnex zwischen Literatur und ihrer filmischen Realisierung

Wird ein Buch oder eine Novelle in einen Film umgewandelt, so liegt eine der größten Herausforderungen im Ermessen jener Komponenten des Originals, die im Film ihre Umsetzung finden sollen. Nicht selten kommt es vor, dass die/der Regisseur/in etwa Personen oder Nebenhandlungen die einen signifikanten Teil des Romans ausmachen, aus Zeitgründen im Film ausklammern muss.

Der Zeitproblematik begegnen Filmschaffende in vieler Hinsicht: Vorderhand ist es relevant festzustellen, dass es sich bei der Perzeption von Roman und Film um zwei sehr unterschiedliche Erfahrungswelten handelt.

Die Zeit hat im Buch eine untergeordnete Rolle, denn die/der Leser/in hat die Option den Roman in einem Stück oder doch in Abschnitten zu lesen. Gewöhnlich trifft letzteres zu und handelt es sich ferner um einen beeindruckenden Text, macht sich die/der Leser/in

³² Bondebjerg, Ib and Hjort, Mette: *The Danish Directors. Dialogues on a Contemporary National Cinema*. Intellect. Bristol, Portland 2000. S. 18.

erfahrungsgemäß Gedanken darüber, auf welche Weise der Gang der Handlung fortsetzen wird, wie die Protagonisten aussehen usw.

Die/Der Leser/in setzt sich mit dem Text auseinander, sie/er interpretiert ihn und das ist auch die bedeutungsvollste Aufgabe der/des Filmschaffenden. Die damit verbundene Problematik ist nahe liegend: Jeder Einzelne macht sich sein eigenes Bild und entwickelt Erwartungen und Vorstellungen, die ein Regisseur kaum zu erfüllen vermag.

Wolfgang Gast geht sogar so weit zu behaupten, dass es überhaupt nicht möglich ist ein Publikum, welchem die Vorlage einer filmischen Adaption bekannt ist, zufrieden zu stellen:

Sicher ist jeder Zuschauer einer Adaption enttäuscht, wenn er das Buch bereits kennt, muß es in der Regel sein, weil er sein selbstgeformtes Bild des literarisch vermittelten Geschehens im Film nicht wieder entdeckt.³³

Gast sieht den Sinn einer Literaturverfilmung vor allem darin literarische Werke jenen Personen nahe zu bringen, welche aus eigener Hand niemals den „Stoff“ ergründet hätten, wäre der Film nicht entstanden.

Natürlich reißt Gast hier eine Thematik an, die durchaus legitim ist, denn tatsächlich finden besonders junge Menschen den Weg zu literarischen Klassikern kraft des Mediums Film. Gleichwohl ist es eine äußerst überstürzte Auffassung zu behaupten, dass es schlichtweg unmöglich ist eine literarische Vorlage packend und gelungen filmisch zu realisieren.

Helmut Kreuzer weist darauf hin, dass in manchen Fällen die entgegengesetzte Situation in Erscheinung tritt: „Vorlagen niedrigen Niveaus dienen dem überlegenen Filmemacher als Stimulans für eine qualitative Steigerung und legen die Bearbeitung nahe.“³⁴

Mit anderen Worten fungiert das literarische Werk als Inspirationsquelle. Dabei ist es weniger wichtig das Buch schablonenhaft nachzuzeichnen sondern vielmehr muss der Kern der Geschichte, die Grundaussage eruiert werden, um in weiterer Folge den Stoff mit allen künstlerischen Mitteln, die dem Film eigentümlich sind, in das neue Medium umzuwandeln.

Auch Gotthold Ephraim Lessing beschäftigte sich bereits im 18. Jahrhundert mit der Umwandlung von Stoffen von einer Kunstform in eine andere, wobei auch er darauf aufmerksam machte, dass unterschiedliche künstlerische Ausdrucksformen zum Einsatz kommen:

³³ Gast, Wolfgang: Literaturverfilmung. C.C. Buchners Verlag. Bamberg 1993. S. 14.

³⁴ Kreuzer, Helmut in: Gast, Wolfgang: Literaturverfilmung. C.C. Buchners Verlag. Bamberg 1993. S. 30.

Neben der Erkenntnis, dass bei einer Transformation eines Stoffes dieser mit den Möglichkeiten des betreffenden Mediums jeweils neu formuliert werden muß, hob er vor allem in der Reflexion der Dramatisierung hervor, dass die künstlerische Qualität allein entscheide, was wertvoller sei, die Vorlage oder die Bearbeitung.³⁵

Lessing bezieht seine Ausführung auf die Transformation von Themen aus der bildenden Kunst in die Literatur, doch kann diese gleichermaßen für Literaturverfilmungen in Anwendung gebracht werden. Durch die Interpretation bezieht sich der Film zwar auf das Original, er kann es aber nicht ersetzen. Auf diese Weise wird auch deutlich, dass Buch und Film autonome Kunstwerke sind. Das bedeutet, dass der erste Schritt der Adaption eines literarischen Werkes darin besteht, die Frage: Was versucht der Text auszudrücken? zu beantworten.

3.3. Eindeutigkeit von Struktur und Handlung

Eine Literaturverfilmung sollte also als erstes auf der Grundaussage des Textes bauen. Damit diese jedoch erfasst werden kann, ist es notwendig eine klare Struktur hinsichtlich des Handlungsablaufes zu bewahren. Dabei darf der Inhalt des Originals jedoch nicht einfach „kopiert“ werden, denn wie oben schon erwähnt, muss die Vorlage für das neue Medium umgeformt werden:

Literaturverfilmungen sind Neuversinnlichungen literarischer Texte, Neuversinnlichungen, die gerade andere Sinne der Zuschauer ansprechen als die literarischen Texte selbst. Literatur ist hier in einem anderen Aggregatzustand. (...) Handlungen, Orte, Figuren werden gezeigt, Sinn wird vermittelt, aber in einem anderen Vermittlungsmodus. Neuversinnlichungen können den Sinn eines literarischen Textes verfälschen oder ihn reduzieren, sie könnten aber auch versuchsweise Erprobungen sein, zu bestimmten, literarisch vorgegebenen Sinnkonzepten sich zu verhalten, sie zu deuten und neu zu formulieren.³⁶

An dieser Stelle ist es notwendig erneut auf die Problematik im Zusammenhang mit der Zeit einzugehen.

³⁵ Ebd. S. 12.

³⁶ Ebd. S. 20.

3.3.1. Das Problem mit der Zeit

In den meisten Fällen haben Literaturvorlagen eine Länge von zumindest 200-300 Seiten. Im Roman werden oft über mehrere Seiten hindurch Einzelheiten beschrieben, die im Film deutlich verkürzt werden müssen. Gerade hier treten die Schwierigkeiten hervor. Die/der Filmschaffende ist gezwungen aufgrund der begrenzten Spielzeit auf etliche Details des Romans zu verzichten. Während ein Schriftsteller sich in seiner Erzählung frei in Einzelheiten vertiefen kann, ist es für den Film erforderlich, diese zu dezimieren beziehungsweise symbolisch zu portraitieren. Gerade hierin offenbart sich die künstlerische Fähigkeit einer/s Filmschaffenden. Details können im Film zwar erscheinen, jedoch bloß hintergründig. Durch den geschickten Einsatz von Bildern bleibt den RegisseurInnen die Möglichkeit auf sie hinzuzeigen.

An dieser Stelle sei auch darauf aufmerksam gemacht, dass der Film im Gegensatz zum Buch mehrdimensional ist. Das Publikum erhält eine Fülle von Informationen zu ein und demselben Zeitpunkt, wohingegen im Roman meist ein Motiv im Vordergrund steht bis zum nächsten übergegangen wird. So können etwa Handlung, Emotionen und Ort des Geschehens nicht in ein und demselben Satz beschrieben werden.

3.3.2. Die fehlende Erzählinstanz im Film

In manchen Spielfilmen wird von der Flexibilität des Romans hinsichtlich der Zeitstruktur Gebrauch gemacht, indem die Erzählinstanz auch im Film beibehalten wird. Sie wird zu einem vermittelnden Element, das die Handlungsstränge überschaubarer macht und vermag dem neuen Medium zusätzlich eine „literarische Note“ zu verleihen.³⁷

Im Roman wird zwischen Ich-Erzählung (die Erzählinstanz ist eine Person des erzählten Geschehens) und Er-Erzählung (es wird in 3. Person Plural erzählt, Erzählinstanz ist an dem Geschehen nicht beteiligt) unterschieden und weiters, nach dem Ausmaß des Kenntnisreichtums, zwischen auktorialer, personaler oder neutraler Erzählsituation.³⁸

³⁷ Vgl. dazu: Seger, Linda: Vom Buch zum Drehbuch. Aus dem amerikanischen von: Hefendehl, Dietmar. Zweitausendeins. Frankfurt am Main 2001.

³⁸ Auktorial = Ich- oder Er-Erzählung mit Kommentaren der Erzählinstanz. Wechsel zwischen Außen- und Innensicht.

Personal = Er-Erzählung, Innensicht ohne Kommentare durch Erzählinstanz.

Neutral = Er-Erzählung ohne Innensicht und ohne Kommentar durch Erzählinstanz.

Vgl. dazu: www.bnv-bamberg.de

In den ersten beiden Fällen kann die Erzählinstanz in die Gedanken der Protagonisten hineinblicken.

Im Film ist das Innenleben der Figuren allerdings nicht so einfach zu vermitteln (mit der Ausnahme der Wahrung der Erzählinstanz). Lediglich durch die Mimik und Gestik sowie durch den Einsatz von Musik können Gefühlswelten im Film dargestellt werden. Filmschaffende sind aus diesem Grund nicht ausschließlich auf ihr eigenes Vermögen, sondern auch besonders auf gute schauspielerische Leistungen angewiesen.

3.3.3. Das Kürzen von Handlungselementen

Nur in seltenen Fällen setzt die Handlung des Filmes dort ein, wo die Vorlage ihren Anfang hatte. Wie bereits angesprochen, ist es erforderlich Nebenhandlungen bei Seite zu lassen und sich auf die Essenz des Textes zu konzentrieren. Dabei muss aber auch eine angemessene Handlungslinie (mit Anfang, Hauptteil und Schluss) herausgearbeitet werden.

Zielorientierte Handlungsstränge zählen indessen zu den unkompliziertesten Aufbauformen. So lassen etwa Kriminal- oder Actionfilme zumeist ein eindeutiges Ziel erkennen - nämlich die Lösung eines Problems oder eines Rätsels. Für die Mehrzahl der Adaptionen trifft dies jedoch nicht zu. Hier ist in der Regel auch ein Problem im Mittelpunkt des Geschehens, das mit dem Lebenswandel der/des Protagonisten in Verbindung gesetzt wird.

Die Kunst der Realisierung besteht demnach zum einen im adäquaten Kürzen von Handlungselementen, zum anderen im Beibehalten des Gleichgewichts zwischen Original und filmischer Adaption.

Es gibt Ausnahmerecheinungen, wie etwa im Fall der Umsetzung einer Kurzgeschichte. In dieser Situation haben Filmschaffende keine andere Wahl als Informationen zu ergänzen bzw. einzelne Elemente der Handlung zu vertiefen um einen Film mit normaler Spielfilmlänge (etwa 90 Minuten) hervorbringen zu können.

Doch die Modifikationen von Buch zum Film sind für gewöhnlich nicht ausschließlich zeitgebundener Natur. Häufig ist es notwendig aus Budgetgründen den Drehort zu verlegen oder etwa eine Familie mit zehn Kindern durch eine fünfköpfige auszutauschen.

Im amerikanischen Film werden häufig modifizierende Maßnahmen getroffen, indem dramatische Elemente eingebaut werden, um die Spannung zu erhöhen.

3.4. Die Auswahl der Figuren – eine diffizile Angelegenheit

Die Figurendichte eines Romans lässt sich kaum in einem abendfüllenden Film unterbringen. Aus diesem Grund ist es auch hier wesentlich, Kürzungen vorzunehmen um ein übersichtliches, greifbares Kunstwerk zu schaffen.

Das Publikum kann sich nur auf eine beschränkte Personengalerie konzentrieren und ist die Besetzung zu umfangreich, kommt es schnell zur Verwirrung. Demnach sinkt auch das Interesse am vorgeführten Film. Bei der Auslese sollte der erste Schritt darin bestehen, die Funktionen der unterschiedlichen Figuren zu ermitteln. So kann es beispielsweise vorkommen, dass mehrere Gestalten im Buch ein und dieselbe Funktion erfüllen. An dieser Stelle wäre es angemessen die Personen zu einer Figur verschmelzen zu lassen.

Es sei auch angemerkt, dass im Film selten mehr als ein/e Protagonist/in vorzufinden ist (mit dem selben Argument, das zuvor schon angesprochen wurde).

Manche Personen aus dem persönlichen Umfeld der Titelgestalt tragen eine ganz besondere Funktion: Sie sind hilfreich in Anbetracht der Charakterisierung der Hauptfigur bzw. haben die Aufgabe dem Publikum das grundlegende Thema, die Problematik des Films näher zu bringen.

Was die Hauptfigur anbelangt so ist es von Vorteil, wenn das Publikum sich mit den Protagonisten identifizieren kann. Das ist allerdings nicht immer der Fall. Deshalb muss ein/e Filmemacher/in zumindest die Motive der Gestalt nachvollziehbar veranschaulichen. Das Hauptaugenmerk liegt darauf, Emotionen im Zuseher wecken zu können. Die Möglichkeit des Mitfühlens mit einer Gestalt ist ein essentieller Bestandteil einer filmischen Realisierung. Sind die Personen nicht wirklichkeitsnah gezeichnet, so müssen doch wenigstens ihre Gefühle nachvollziehbar sein. Ohne das Wecken von Emotionen schwindet das Interesse an der Vorführung augenblicklich.

3.5. Die Übertragung der Ausdrucksform von literarischer Vorlage in das Medium Film

Der Stil eines Buches ist die Art und Weise wie der Inhalt, das Thema und die Figuren präsentiert werden. Er trägt die Verantwortung für die Stimmung eines Werkes, die im Roman durch die Erzählerinstanz vermittelt wird. Der Film hingegen muss mit ganz anderen Mitteln arbeiten. Die Filmsprache schließt Dialoge, Kameraeinstellungen, Licht, Szenerie und nicht zuletzt Musik mit ein, wodurch das Publikum in den angemessenen Gemütszustand versetzt werden kann um in weiterer Folge Emotionen hervorzurufen.

Wichtig anzumerken ist auch die Tatsache, dass nicht alle Stilrichtungen im selben Maße zugänglich sind. So ist es beispielsweise schwieriger groteske oder ironische Darstellungsweisen zu realisieren als klassische Farcen oder Komödien.

Andere Aspekte, die zu beachten sind, sind die Wortwahl, die Satzlänge, Wiederholungen, der Einsatz von Symbolen und eventuell der Rhythmus der Sprache – kurzerhand die Art der Beschreibungen. All das muss im Film mit Hilfe der Kamera (Kamerafahrten, Tempo), dem Einsatz von Licht und Farben sowie der schauspielerischen Leistung seine Verwirklichung finden. Dabei hat die/der Filmschaffende die Verpflichtung den Stil dementsprechend konsequent, die gesamte Filmlänge hindurch, zu bewahren.

Es scheint kein Zweifel mehr zu bestehen, dass eine filmische Adaption viele künstlerische Fähigkeiten erfordert, wie von der amerikanischen Drehbuchautorin Linda Seger angeführt:

Den Stil festzulegen, eine Stimmung hervorzurufen, den richtigen Tonfall zu treffen, die Szenen oder Handlungen in genau der richtigen Abstufung zu schattieren – all das gehört zu den schwierigsten Aspekten bei der Adaption literarischer oder sonstiger Vorlagen für den Film. Das sind aber genau die Bereiche, in denen Adaptionen oft ihre höchste Kunstfertigkeit erreichen.³⁹

4. Karen Blixens *Babettes Fest* – Leidenschaft, Liebe und Kunst jenseits von Gottesfurcht und Altruismus

Babettes Fest ist der Titel einer Kurzgeschichte die zum ersten Mal 1950 in der amerikanischen Zeitschrift *Ladies' Home Journal* veröffentlicht wurde. Einige Jahre später erschien die Erzählung in der Novellensammlung *Anecdotes of Destiny* (1958). Der zunächst in englischer Sprache publizierte Text (*Babettes Feast*) wurde anschließend von Karen Blixen ins Dänische übertragen (*Babettes gæstebud*).

Die Novelle entstand in einer Zeit, in welcher Karen Blixen nach einem langen Aufenthalt in Afrika aus ökonomischen Gründen nach Dänemark zurückgekehrt war, wo besonders ihre Krankheit den Alltag prägte. Mehr als 15 Jahre (1914 – 1931) hatte sie in Kenia verbracht, um hier Abstand von ihrer Familie zu nehmen und ein eigenständiges Leben

³⁹ Seger, Linda: Vom Buch zum Drehbuch. Aus dem Amerikanischen von Dietmar Hefendehl. Zweitausendeins. Frankfurt am Main 2001. S. 228.

unabhängig von den apodiktischen Forderungen und Wünschen ihrer Verwandtschaft mütterlicherseits führen zu können. Die Diskrepanz zwischen einem Leben in aufoktroierten Normen (der kleinbürgerlichen Gesellschaft), wo Bescheidenheit und Gottesfurcht den Alltag formen und einem Leben in welchem das Individuum sein wahres Ich, inbegriffen künstlerischer Fähigkeiten, entfalten kann, stellt nicht nur einen immer wiederkehrenden Konflikt in Karen Blixens alltäglicher Wirklichkeit dar, sondern ist häufig auch Gegenstand ihrer literarischen Werke, so auch im vorliegenden Text. *Babettes Fest* spiegelt eine Welt wider, in der die Kunst unterdrückt wird zu Gunsten eines Lebens der Selbstaufopferung und Genügsamkeit.

4.1. Inhaltliche Reflexion des Textes

Die vorliegende Novelle ist in 12 Kapitel geteilt, die einen Zeitraum von insgesamt 30 Jahren umspannt. Mit einem Abstand von 16 bzw. 14 Jahren wird das Leben zweier Schwestern dargestellt – daher ist eine grundsätzliche Aufgliederung in drei Teile nahe liegend.

Das erste Kapitel, „*To Søstre*“ (Zwei Schwestern), ist als ein übergreifendes aufzufassen, in dem die beiden Protagonistinnen, Martine und Philippa, vorgeführt werden. Die/Der Erzähler/in gibt einen kurzen Einblick in das Leben der Schwestern, die zusammen mit ihrem Vater in einer kleinen Küstenstadt namens „Berlevaag“ in Norwegen beheimatet sind.

Ihre Namen sind abzuleiten von Martin Luther und seinem Freund und Ratgeber Philipp Melanchton. Der Vater der beiden Damen, ein angesehener Pfarrer, ist Vertreter einer äußerst strengen, lutheranischen Strömung:

Denne Retnings Tilhængere forsagede Verdens Glæder, Jorden og alt hvad dens var. Disse var dem kun Gøglebilleder, og den sande Virkelighed, mod hvilken de droges med dyb Hjemve, var det Ny Jerusalem.⁴⁰

Der Kreis seiner standhaften Gemeindemitglieder hat sich im Laufe der Jahre (und vor allem nach seinem Tod) verkleinert, doch suchen die übrig gebliebenen Anhänger den „Geist“ des Pastors im Hause der Töchter, wo man sich zum Gebet und zur Erinnerung an „den Meister“ sammelt.

⁴⁰ Blixen, Karen: *Babettes Gæstebud*. Gyldendals Tranebøger. Kopenhagen 1995. S. 6.

Martine und Philippa beherbergen ein französisches Dienstmädchen namens Babette. Die Gemeinde „findet die Erklärung hierfür in der Herzenswärme und tiefen Gottesfürchtigkeit“⁴¹ der beiden Schwestern, schenken sie doch all ihre Zeit und all ihr Vermögen den armen Menschen. Auch Babette war vor 14 Jahren, vertrieben aus ihrer Heimat, nach Beerlevaag gekommen um Gnade zu erleben. Die Hintergründe dafür sind in einer Zeit zu suchen, in welcher sich die beiden Damen in einem Alter von 17 und 18 Jahren befanden:

An dieser Stelle setzt das zweite Kapitel, „*Martines Tilbeder*“ (Martines Bewunderer), ein. Anhand von Metaphern wird die Schönheit der beiden Schwestern beschrieben, die an keinem Fest anzutreffen sind und ihr Leben voll und ganz ihrem Vater in die Hände legen. Sie haben unzählige Umwerber, die einzig und allein in die Kirche gehen, um ihre hübschen Gesichter betrachten zu können. Doch weltliche Liebe spielt in der Glaubensgemeinschaft des Priesters eine untergeordnete Rolle und fasst ein junger Mann den Mut zu einem Annäherungsversuch, wird dieser unverzüglich von dem alten Pastoren zurückgewiesen, mit der Begründung dass Martine und Philippa „seine linke und rechte Hand darstellen, und wer wolle ihm dieser berauben?“⁴²

Eines Tages geschieht es jedoch, dass ein junger schwedischer Offizier namens Lorens Löwenhielm aus der großen Welt in die Kleinstadt Beerlevaag eintrifft. Er wurde von seinem Vater für drei Monate nach Fossum (in der Nähe von Beerlevaag) geschickt, um bei seiner alten Tante über das Ziel seines Lebens nachzudenken, hatte er sich doch in seinem jungen Alter schon mit erheblichen Schulden eingedeckt. Als er eines Tages in die Stadt reitet, trifft er Martine am Markt. Sie sehen einander kurz an, bis Martine in das Haus ihres Vaters zurück spaziert. Die Begegnung versetzt den jungen Mann in einen seltsamen Sinneszustand:

Men i dette Øjeblik stod pludselig for hans Blik en magtfuld Aabenbaring af en højere og renere Tilværelse, uden Rykkerbreve eller faderlige Formaninger, uden skjult Skyld eller Samvittighedskval og med en blid Engel med gyldent Haar ved hans Side til at retlede og belønne ham.⁴³

Mit Hilfe seiner gottesfürchtigen Tante findet er Zugang zum Haus des Pastors, wo er abermals die Schönheit Martines bewundern kann (er sieht ihr Gesicht nun deutlicher als mit dem großen Hut, den sie am Markt getragen hat). Über sich selbst erstaunt, dass kein

⁴¹ Ebd. S. 7.

⁴² Ebd. S. 9.

⁴³ Ebd. S. 10.

Wort den Weg aus seinem Mund findet, fühlt er sich mit jedem Besuch kleiner und kleiner. Am letzten Tag seines Aufenthaltes fasst er Mut und vertraut Martine seine Gefühle an. Anders als bei seinen bisherigen Liebeserklärungen durchdringt ihn eine gewaltige innere Aufregung, als Martine ihm beim Abschied vor der Tür mit einer Kerze in der Hand gegenüber steht. Er ergreift ihre Hand, presst sie an seine Lippe und spricht: "Jeg drager bort for evig, og jeg faar Dem aldrig, aldrig mere at se. For her har jeg lært at Skæbnen er haard og ubønhørlig, og at der i denne Verden er Ting, som er umulige."⁴⁴

Unmittelbar danach bricht er auf und kehrt in die Garnisonsstadt, aus der er gekommen war, zurück. Den Liebesgeschichten seiner Offizierskollegen tritt er sprachlos entgegen. Er sehnt sich nach einem Leben ihrer gleichen und strebt es an, sich von seinen unerfüllbaren Träumen zu distanzieren. Deshalb beschließt er seine gesamte Energie der Karriere zu widmen, reist nach Frankreich und Russland, um bei seiner Rückkehr eine Hofdame zu ehelichen. Währenddessen spricht Philippa in Berlevaag das plötzliche Verschwinden des verschwiegene jungen Mannes an. Martine antwortet ihrer Schwester stets mit ruhiger Stimme, doch wechselt sie in diesem Punkt rasch das Thema der Unterhaltung.

Nur ein Jahr später wird auch Philippa mit der Liebe und Leidenschaft eines jungen Verehrers konfrontiert. Der Abschnitt trägt den einschlägigen Titel „*Philippas Tilbeder*“ (Philippas Bewunderer). Es ist der große, aus Paris stammende Opernsänger Achille Papin, der nach einem zweiwöchigen Gastspiel in der Königlichen Oper in Stockholm, von einer Hofdame (und Freundin) inspiriert, die Schönheit des norwegischen Landes erkundschaften will. Als er die Küste entlang reist, ergreift ihn eine tiefe Melancholie, er fühlt sich klein in der pompösen Landschaft und sieht sich selbst als einen alten Mann am Ende seiner künstlerischen Karriere. Sein Gemütszustand ändert sich jedoch, als er eines Sonntags die Stimme einer jungen Frau in der Kirche vernimmt:

Ligesom Lorens Löwenhielm modtog han en Aabenbaring. "Almægtige Gud", tænkte han. "Din Miskundhed rækker til Himlen, og Din Retfærdighed til Havenes Dyb! Her er en Diva, der vil lægge Paris for sine Fødder."⁴⁵

Der ansehnliche, schwarzlockige Bewunderer folgt dem Pfarrer und seinen Töchtern nach dem Gottesdienst, um dem Hausherren eine Visitenkarte zu überreichen und ihn darum zu bitten, der jungen Dame (Philippa) Gesangsunterricht geben zu dürfen. Der Pastor hat niemals zuvor von Achille Papin gehört, doch willigt er seinem Wunsch ein. Unverzüglich lässt Papin seinen Träumen freien Lauf. Er fühlt sich wieder jung und fantasiert über einen

⁴⁴ Ebd. S.12.

⁴⁵ Ebd. S.16.

gemeinsamen Neuaufstieg mit Philippa. Papin gibt der jungen Dame zu verstehen, dass in Paris der Kaiser und die Kaiserin höchst persönlich ihre Stimme hören und von ihrer Schönheit überwältigt, in Tränen ausbrechen würden. Beiläufig erwähnt er dabei eine einzigartige, französische Köchin die nach den Vorstellungen im Café Anglais ihre kulinarischen Kunstwerke darbietet. Philippa reagiert auf die Gedankenspiele wortlos, auch verschweigt sie zum ersten Mal in ihrem Leben die Gefühlsäußerungen von Achille Papin sowohl ihrer Schwester als auch ihrem Vater. Als der Gesangsunterricht mit dem Verführungsduett des zweiten Aktes von Mozarts Oper Don Giovanni seinen Höhepunkt erreicht und Papin aus Ergriffenheit Philippas Hände in seine nimmt und sie würdevoll küsst, schreitet Philippa davon und bittet kurz darauf ihren Vater, dem Sänger mittels eines Briefes mitzuteilen, dass sie keine Gesangsstunden mehr wünscht. Bestürzt und zurückversetzt in die anfängliche Gemütsverfassung reist auch Papin mit dem ersten Schiff wieder ab. Martine kann unter dies in Philippas Gesicht erahnen, dass ihre Schwester von der Sache tiefer als erwartet bewegt worden ist.

16 Jahre danach (Kapitel IV: „*Et Brev fra Paris*“ (Ein Brief aus Paris) an einem regenreichen Junitag des Jahres 1871 klopft eine blasse und dunkle Gestalt an die Tür der beiden Schwestern. Die Dame wird hereingelassen und sie überreicht Martine und Philippa einen Brief, der auf Französisch geschrieben ist. In diesem bittet Achille Papin die beiden „herzenswarmen“ Schwestern der Dame (Babette) ein Dach über dem Kopf zu geben. Sie habe sowohl ihren Sohn als auch ihren Mann im Deutsch-Französischen Krieg (1870 – 1871) verloren und alles was ihr geblieben war sei ihr eigenes Leben. Mit Hilfe ihres Neffen, einem Koch des Schiffes „Anna Colbjørnsen“, war ihr die Überfahrt nach Norwegen ermöglicht worden. Im zweiten Teil des Briefes versinkt Achille Papin in Gedanken um Philippa und drückt sein Bedauern hinsichtlich ihrer verlorenen Karriere aus, doch beteuert er gleichermaßen, dass sie womöglich den richtigen Weg gewählt hat:

Naar jeg nu i Aften tænker paa Dem – æret, dyrebar for mange, omgivet af en munter og kærlig Børneflokk – og paa mig selv – ensom, askegraa Mand, forglemt af dem der engang tiljubledede og tilbad mig – da føler jeg, at De i Livet har valgt den bedre Del.⁴⁶

In den letzten Zeilen des Briefes schwenkt Papin auf die Frage des Lebens nach dem Tod über und versichert Philippa: „I Paradis vil De synge, uden Frygt og Skrupler, saaledes som det var Guds Mening at De skulde synge. Der er De, for Evigheden, *den store Kunstnerinde*, som det var Guds Mening at De skulde være.“⁴⁷

⁴⁶ Ebd. S. 24.

⁴⁷ Ebd. S. 24.

Am Ende des Briefes fügt er mit schlichten Worten an, dass Babette Essen zubereiten kann.

Die Schwestern haben bisher nur eine ungelernete, junge Dienstmagd in ihrem Haus beschäftigt und versuchen Babette deutlich zu machen, dass ihr Einkommen nicht ausreichen wird um eine gelehrte Hilfskraft einzustellen, worauf Babette ihnen nahe legt, dass sie ihre Arbeit im Haus unentgeltlich verrichten will. Sie betrachtet die Aufnahme im Haus als ihre letzte Chance zu überleben.

Weitere 14 Jahre später (Kapitel V: „*Hverdagsliv*“; (Alltagsleben) hat Babette sich in der neuen Umgebung eingelebt. Auch die Schwestern haben sich an ihre französische Gehilfin gewöhnt, obwohl sie anfangs doch Zweifel hatten eine „wahrhaftige Papistin“⁴⁸ in ihr Haus zu lassen. Doch Babette wird rasch der Routine des Hauses unterrichtet und so demonstrieren Martine und Philippa ihr auch die Zubereitung ihrer alltäglichen Kost: Stockfisch und „øllebrød“.⁴⁹ Babettes Gesicht bleibt während der Vorführung ausdruckslos. Sie gaben ihr auch möglichst bald zu verstehen, dass Wohlstand in ihren Augen eine große Sünde ist und dass einzig die Verteilung von Essenskörben an die Armen in ihrem Leben eine Rolle spielt.

Babette folgt den Anweisungen der Schwestern und führt den Haushalt mit großem Erfolg. Sie beeindruckt die Kaufleute mit ihrem Charme und verringert dadurch die anfallenden Kosten für Lebensmittel. Die Bewohner der Gemeinde gewannen sie lieb und schlossen sie nach einiger Zeit auch in ihre abendlichen Gebete ein.

Martine und Philippa hingegen sind nach wie vor beunruhigt, zumal Babette auch selten von ihrer Vergangenheit sprechen will und immer wieder auf ihre Fragen folgende Worte entgegen wirft: „Ja, hvad skal man sige, mine smaa Damer?“ sagde hun blot og trak paa Skuldrene. „Det er Skæbnen.“⁵⁰

Ein einziges Mal erwähnt sie vorbeigehend, dass eine Freundin in Frankreich (nach wie vor) in ihrem Namen an Lotteriespielen teilnimmt.

Auf ironische Weise schildert die Erzählinstanz die Beschattung Babettes durch die Pastorentöchter, welche sie immer wieder in einem großen, schwarzen Buch lesend (dass sie für ein „papistisches Gebetsbuch“ halten, tatsächlich handelt es sich aber um ein Kochbuch) vorfinden.

⁴⁸ Die Bezeichnung „Papist“ stammt aus der Zeit der Reformation und ist Ausdruck der Reduktion des Katholizismus auf das Papsttum. Protestantische Christen wendeten diesen Terminus für Katholiken an. Heute wird davon nur selten und wenn, dann auf ironische Weise Gebrauch gemacht.

⁴⁹ „øllebrød“ ist eine Brotsuppe, hergestellt aus alkoholfreiem Malzbier und Zucker.

⁵⁰ Ebd. S. 29-30.

Kapitel VI („*Babettes store Gevinst*“; Babettes großer Gewinn) setzt mit dem Thema des hundertjährigen Geburtstages (am 15. Dezember) des alten Pastors ein. Seine Töchter planen ihm zu ehren ein Zusammentreffen der Kirchengemeinde, doch werden ihre Pläne getrübt von dem Gedanken an das zunehmende Auseinanderdriften und die immer öfter auftretenden Unstimmigkeiten unter den Mitgliedern. Martine und Philippa muntern einander gegenseitig mit den Worten ihres Vaters auf: „Guds Veje gaar over Havets Bølger og over de sneklædte Bjerger, hvor Menneskeøjne ikke ser nogen Sti.“⁵¹

Eines Herbsttages trifft ganz unerwartet ein Brief aus Frankreich für Babette in der kleinen Ortschaft ein. Martine und Philippa überbringen die Mitteilung höchst persönlich: Babette liest behutsam die Zeilen des Textes und lässt die Schwestern wissen, dass sie zehntausend Francs in der Lotterie gewonnen hat. Martine und Philippa gratulieren Babette nach anfänglicher Wortlosigkeit. Zahllose Gedanken laufen den Schwestern durch den Kopf: „Disse titusind francs, der gjorde Babette rig, de vilde komme til at gøre det Hus fattigt, som hun havde tjent i fjorten Aar. Een for een dukkede gamle forglemte, daglige Bekymringer op.“⁵² Die Priestertöchter glauben fest daran, dass Babette nun nach Frankreich zurückkehren wird und scheuen sich nicht davor, Glücksspiele als Werke des Teufels zu charakterisieren. Umso erstaunter sind sie, als Babette an einem Septemberabend zu ihnen kommt und mit fest umrissenem Gesichtsausdruck eine Bitte zum Ausdruck bringt. Sie hat den Wunsch, anlässlich der Geburtstagsfeier des Pastors, eine echte, französische Mahlzeit zuzubereiten. Ihre dunklen Augen blicken so entschlossen auf die beiden Damen hinab, dass diese es nicht wagen, ihren Wunsch zu verweigern. Ferner artikuliert Babette das Anliegen für die Kosten der Mahlzeit selbst aufkommen zu wollen. Auch das möchten Martine und Philippa zuerst nicht zulassen, doch werden sie von ihrer Wortgewandtheit völlig überwältigt und billigen ihr schließlich auch diesen Wunsch zu.

Babette muss Vorbereitungen für das Festmahl treffen (Kapitel VII: „*Skildpadden*“ (Die Schildkröte) und so verlässt sie im November für zwei Wochen die kleine Küstenstadt. Als sie zurückkehrt, scheint sie mit ihrer Reise zufrieden zu sein und antwortet auf die Fragen der Schwestern wohlwollend und freundlich. Triumphierend teilt sie an einem Dezembertag mit, dass die Waren in Christiania gut angekommen sind. Babette hatte ihren Neffen beauftragt die Waren für sie zu besorgen. Martine und Philippa können nicht verstehen um welche Waren es sich handelt. Erst als ein alter Mann mit einer Schubkarren die Naturalien am nächsten Tag herbeischleppt, realisieren sie auf welch unberechenbares

⁵¹ Ebd. S. 34.

⁵² Ebd. S. 36.

Unternehmen sie sich eingelassen haben. Babette zeigt sich den Bedenken der Schwestern gegenüber eher gelassen:

Dog blev Martine den næste Dag staaende som lammet, da hun saa en Bør fuld af Flasker blive trillet ind i Køkkenet. (...) ”Det er da vel ikke Vin?” ”Vin, Madame?” raabte Babette. ”Nej, Madame! Det er en Clos Vougeot 1846!”⁵³

Am späten Abend desselben Tages öffnet Martine einem rothaarigen Schiffsjungen die Tür. Er trägt einen scheinbar undefinierbaren, dunkelgrünen Gegenstand, der einem Stein gleichkommt, in die Küche. Martine folgt ihm. Als plötzlich ein schlangenartiger Kopf aus dem „Stein“ hervorkommt, bewegt sie sich langsam und fassungslos aus dem Raum. Sie wagt es nicht einmal ihrer Schwester von der Begebenheit zu berichten. In derselben Nacht hat Martine einen furchtbaren Traum, der sie dazu bewegt, frühmorgens aus dem Haus zu gehen um die Glaubensgemeinschaft vorzuwarnen und sich dafür zu entschuldigen, dass sie von den Ausmaßen dieses „Hexensabbats“ nichts vorhergesehen hat. Tränen fließen aus ihren Augen, worauf die Mitglieder unverzüglich die Vereinbarung treffen, kein Wort am Abend des Festes in punkto Essen und Trinken von sich zu geben. Feierlich reichen sie einander die Hände und legen damit ihr Versprechen ab.

Am darauf folgenden Dienstag (Kapitel VIII: „*Salmesang*“ (Psalmengesang) überbringt ein Diensthote den Schwestern ein Schreiben aus Fossum. Die alte Frau Löwenhielm hatte unerwarteten Besuch von ihrem Neffen, General Lorens Löwenhielm bekommen und bat darum, ihn gleichfalls zur Gedenkfeier mitnehmen zu dürfen. Umgehend teilen Martine und Philippa Frau Löwenhielm mit, dass ihr Neffe herzlich willkommen ist und benachrichtigten Babette vom hinzukommenden (zwölften) Gast, fügen fernerhin auch an, dass dieser in seiner Jugend einige Jahre in Paris verbracht hat. Babette freut sich über die Mitteilung und versichert den beiden, dass es genügend Essen für alle geben würde. Unruhig und etwas ängstlich bereiten sich die Geschwister auf das Festmahl vor, indem sie ihre schwarzen Sonntagskleider anziehen, ein goldenes Kreuz um den Hals legen und einen Wacholderkranz um das Portrait ihres Vaters hängen. Sie verbrennen auch einige Wacholderzweige um dem Raum einen wohlriechenden Duft zu verleihen. Doch erweckt es an diesem Tag den Anschein, dass das Haus nicht mehr zu ihrem Eigentum zählt:

Den mørke, svære Kvinde og den rødhaarede, opløbne Dreng havde, som en Heks med sin tjenende Aand, i Dagens Løb gjort Huset til deres Eget. Hvad de nu rørte og

⁵³ Ebd. S. 43.

rørte i deres Gryde eller hvad det var der gnistrede og sydede i Køkkenet, derpaa vovede de to blide Søstre ikke at tænke.⁵⁴

Die Gemeindemitglieder treffen zur vereinbarten Zeit im Hause der Schwestern ein, doch verhalten sie sich stillschweigend, - solange bis ein älterer Herr ein Kirchenlied anstimmt. Sie reichen einander die Hände und finden mit folgenden Worten (Seelen-)Ruhe: „Jerusalem mit Hjertes Hjem, Du evigt kære Navn – (...) Kryb og Stene ej Du rækker til det Barn, som bad om Brød – .“⁵⁵ Unmittelbar nachdem der letzte Vers gesungen ist, hört die Gesellschaft Schlittenglocken aus der Ferne: Die Gäste aus Fossum treffen ein. Die schwache, farblose und äußerst zurückhaltende Frau Löwenhielm wird von ihrem Neffen, Lorens Löwenhielm, dessen Uniform mit unzähligen Orden beschmückt ist, in das Haus geführt: „Prægtig som en Prydfugl, en Paafugl eller Guldfasan i det ydmyge Selskab af smaa graa og sorte Fugle.“ (über General Löwenhielm).⁵⁶

Das nächste Kapitel widmet sich einzig und allein dem General, sonach der Titel „*General Löwenhielm*“. Vor der Kutschenfahrt nach Berlevaag erinnert dieser sich an seine Jugend und sieht sich selbst mit einem rechthaberischen Lächeln im Haus der Tante vorbeiziehen. Er hat alles, wonach er in seinem Leben gestrebt hatte, erreicht und doch spürt er, als er vor dem Spiegel steht und seine Abzeichen betrachtet, dass all das, was er vor sich sieht „nichts als Hochmut“ ist. Das Ereignis bestärkt ihn in seinem Beschluss endlich „den jungen Löwenhielm“ zur Rechenschaft zu ziehen: „Han vilde i Aften lade Ynglingen bevise, at han dengang havde truffet det rette Valg.“⁵⁷ und dass sein Leben in der Welt der Schwestern verloren gewesen wäre.

Zurück im Hause von Martine und Philippa (Kapitel IV: „*Babettes gæstebud*“ (Babettes Festmahl) nehmen die Gäste am gedeckten Tisch Platz und bereiten sich auf das Mahl mit einem Tischgebet vor. Babettes rothaariger Küchengehilfe füllt die kleinsten Gläser, worauf die Kirchengemeinde erneut ihren Schwur mit Blicken bestätigt. Als General Löwenhielm zu seinem Glas greift, ist sein Gesicht von Fassungslosigkeit gekennzeichnet: „Ubegribeligt,“ tænkte han. ”Amontillado! Og den bedste Amontillado jeg nogensinde har drukket!“⁵⁸

Auch die Schildkrötensuppe löst in ihm großes Staunen aus und obwohl die übrigen Gäste am Tisch kein Wort hinsichtlich der Mahlzeit austauschen, so lösen sich doch ihre Zungen in Erinnerung an den Pastor. General Löwenhielms Verblüffung über die servierten

⁵⁴ Ebd. S. 49.

⁵⁵ Ebd. S. 51.

⁵⁶ Ebd. S. 52.

⁵⁷ Ebd. S. 57.

⁵⁸ Ebd. S. 61.

Gerichte nimmt indessen kein Ende und er versucht seinem näheren Umfeld nahe zu legen, dass es sich hierbei um ein erstklassiges Menü handelt, einer Spezialität aus dem renommierten Café Anglais in Frankreich:

Denne Ret var en Specialitet for den Restaurant hvor Middagen blev afholdt, og var opfundet af en Mester i Kogekunsten, som stod for Køkkenet der, og som, endskønt forbløffende nok en Kvinde, var kendt i hele Paris som Tidens største kulinariske Geni.⁵⁹

Obwohl scheinbar keine/r der Anwesenden verstehen konnte, was der General eigentlich sagen wollte, hatte das vorgeführte Menü mit den erlesenen Weinen für die Gesellschaft durchaus Bedeutung. Die Gäste berichten von Wundertaten des Priesters und der beiden Schwestern und anstatt Konflikte weiter auszubauen, teilen sie einander Komplimente aus - es scheint als wären sie verzaubert.

Nach dem letzten Gang wird den Gästen frisches, exotisches Obst angeboten und General Löwenhielm findet es an der Zeit eine Rede zu halten (Kapitel XI: „*General Löwenhielms Tale*“ (General Löwenhielms Ansprache).

Seine Ansprache setzt mit folgenden Worten ein: „Miskundhed og Sandhed mødes, mine Venner. Retfærd og Fryd skulde kysse hinanden.“⁶⁰ Löwenhielm erklärt, dass wir Menschen aufgrund unserer Angst, dass das Erbarmen begrenzt ist, in ständiger Ungewissheit leben und uns selbst immer wieder die Frage stellen, ob wir den richtigen Weg im Leben eingeschlagen haben. Doch eines Tages erkennen wir plötzlich, dass die Gnade unendlich ist und es keine Bedeutung hat wofür wir uns entschieden haben.

Über seine eigenen, berührenden Worte erstaunt, nimmt der General wieder Platz. Die Gemeinschaft kann zwar nicht den Sinn der Ansprache verstehen, doch ist sie von der festlichen Rede und den vertrauten Worten, die gesprochen wurden, beeindruckt. So gelingt es dem General schließlich nach 30 Jahren die Stimmung und das Gespräch rundum den Tisch zu beherrschen.

Frau Löwenhielm äußert unter dies den Wunsch nach Hause reisen zu wollen, worauf sie und ihr Neffe von den beiden Gastgeberinnen verabschiedet werden. Während Philippa sich um die ältere Dame kümmert, ergreift der General Martines Hand. Es folgen ein paar Schweigeminuten bis er schließlich konstatiert: „Jeg har,“ sagde han, „været hos Dem hver eneste Dag i mit Liv! Svar mig, at De ogsaa har vidst at det var saaledes.“⁶¹

⁵⁹ Ebd. S. 65.

⁶⁰ Ebd. S. 68.

⁶¹ Ebd. S. 72.

Martine beantwortet die Frage mit einem "Ja (ehrwürdiger Bruder)" und sie schwören einander die ewige Treue:

„Hver Aften vil jeg – om ikke i det Kød, som intet betyder, saa i Aanden – sætte mig til Middagsbordet med Dem, ganske som i Aften. For jeg har i Aften lært, kære Søster, at i denne vor skønne Verden er alt muligt." "Ja, kære Broder," "Det er saaledes."⁶²

Mit diesen Worten verabschieden sie sich voneinander und auch die übrigen Gäste machen sich auf den Weg nach Hause. Es hat geschneit und wie ins Kindesalter versetzt, läuft die Gesellschaft spielend und voller Freude durch die Winterlandschaft. Martine und Philippa bleiben einige Zeit vor ihrem Haus stehen, sie fühlen, dass an diesem Abend die Sterne etwas näher an sie herangekommen sind.

Als sie in das Haus eintreten wird ihnen bewusst, dass sie Babette noch nicht ihren Dank ausgesprochen haben (Kapitel XII: „*Den store Kunstner*“ (Die große Künstlerin). Sie gehen rasch in die Küche und bedanken sich bei ihrer Gehilfin, obwohl ihnen zunächst gar nicht mehr bewusst ist, was ihnen eigentlich am Tisch serviert wurde. Babette macht denselben erschöpften Eindruck wie damals als sie vor so vielen Jahren vor ihrer Tür gestanden hat. Nachdem sie zunächst vor sich hinstarrt, wendet sie ihren Blick in die Richtung der Schwestern und erwidert, dass sie einmal Köchin im Café Anglais gewesen ist. Nach einer kurzen Pause beteuert Martine abermals, dass das Essen „wirklich gut“ gewesen ist. Ergänzend teilt Babette ihnen mit, dass sie nicht nach Paris zurückkehren wird, denn dort gäbe es keinen, der auf sie wartet und außerdem habe sie auch kein Geld mehr. Auf die letzte Aussage reagieren Martine und Philippa völlig aufgebracht und fragen nach ihrem Lotteriegewinn, doch den hat Babette für das Festmahl ausgegeben, einer Mahlzeit, die im Café Anglais zehntausend Francs kosten würde. Während Martine wieder auf ihr „Hexenmahl“ zu denken kommt, weist Philippa voller Mitgefühl und Dankbarkeit darauf hin, dass sie das nicht ihretwegen hätte tun sollen. Unverständlich erhebt Babette sich und erwidert: „For Deres Skyld?“ sagde hun. „Nei, For min egen Skyld. (...) Jeg er en stor Kunstner.“⁶³

Kein Wort kommt aus dem Mund der Schwestern, worauf Babette ihre letzte Aussage wiederholt bis Martine fast verzweifelt davon zu sprechen beginnt, dass sie von nun an ihr Leben lang arm bleiben würde. Babette lächelt sie kurz an und fügt hinzu:

⁶² Ebd. S. 72.

⁶³ Ebd. S. 79-80.

„Nej, jeg bliver aldrig fattig. Jeg siger Dem, at jeg er en stor Kunstner. En stor Kunstner, Mesdames, er aldrig fattig. Vi store Kunstnere, Mesdames, har faaet noget, hvorum I andre slet intet ved.“⁶⁴

Während Martine versucht Babettes Gedankengang nachzuvollziehen, erinnert Philippa sich auf einmal daran, dass sie vor langer Zeit von diesem Café Anglais gehört hat. Sie geht auf Babette zu und spricht sie darauf an, dass die Menschen, die sie bekocht hat und die ihre Mahlzeiten so genossen haben, zugleich diejenigen waren, die ihre Familie getötet haben. Babette versucht erneut auf den ausschlaggebenden Punkt hinzuweisen:

„Forstaar De Mesdames, disse Mennesker tilhørte mig, de var mine. De var blevet opdraget og uddannet – med større Bekostning end De, mine smaa Damer, nogensinde kan fatte eller tro – til at forstaa, hvor *stor en Kunstner* jeg er. Jeg kunde gøre dem lykkelige. Naar jeg gav dem mit bedste, kunde jeg gøre dem fuldkommen lykkelige.“⁶⁵

Sie verweist auch auf Achille Papin, der ihr persönlich erzählt hat, dass er sich dazu „verdammte“ sah nur sein Nächstbestes zu geben, womit er als Künstler disqualifiziert worden war. Philippa rückt näher an sie heran, umschließt die felsenfest stehende Babette mit ihren Armen und beteuert im Wortlaut Papins: „I Paradis vil Du være den store Kunstner som det var Guds Mening at Du skulde være! Oh, hvor Du vil henrykke Englene!“⁶⁶

4.2. Die Liebe zur Leidenschaft als Kontrast zu Passivität und Unterdrückung: Das Schicksal von Martine und Philippa

Oberflächlich betrachtet erzählt *Babettes Fest* die Geschichte zweier Schwestern/der Bewohner einer kleinen Küstengemeinde Norwegens und ihren Schwierigkeiten mit Eindringlingen aus „der großen Welt“ umzugehen. Doch kommt es im Text auf viel mehr an als auf eine humorvolle Illustration provinzieller Gestalten. Die Konfrontation zweier unterschiedlicher Welten ist an dieser Stelle ein geeigneter Ausgangspunkt, um auf die grundlegende Problematik hinzuweisen.

⁶⁴ Ebd. S. 80.

⁶⁵ Ebd. S. 82.

⁶⁶ Ebd. S. 83.

Es sind die beiden Schwestern, Martine und Philippa, die sich mit ihrem Vater und dessen Glaubensgemeinschaft in Berlevaag für ein Leben unter der Obhut der Kirche und des Glaubens und in weiterer Folge auch der Selbstaufopferung und Passivität hinsichtlich jeglicher Leidenschaften entschlossen haben. Präziser ausgedrückt ist es in erster Linie der Pastor, der diese Wahl getroffen hat. Er ist auch derjenige, der Martine und Philippa von Kindheit an jegliche Leidenschaft untersagt und sie zu strengen Vertretern des Christentums erzieht. Die Möglichkeit des Austrittes aus dieser Welt wird den Schwestern durchaus gegeben, doch unterbindet ihre Unselbstständigkeit und ihr Aufopferungswille dies, denn selbst nach dem Tod ihres Vaters können sie sich von ihrem auferlegten Schicksal nicht lösen.

4.2.1. Lorens Löwenhielm und Achille Papin als tragische Boten der Liebe

Im jungen Alter von 18 Jahren sieht Martine sich der weltlichen Liebe gegenübergestellt. Lorens Löwenhielm, der sonst wortgewandte Jüngling, verliert bei der Ankunft in Berlevaag seinen Mut und seine Zungenfertigkeit. Martine erweckt in ihm die Hoffnung auf eine Existenz in Glückseligkeit, doch spürt er rasch, dass sein Traum von einem Leben mit Martine aussichtslos ist, weshalb er erst gar nicht versucht, der Priesterstochter näher zu kommen und mit den Worten „auf dieser Erde sind manche Dinge unmöglich“ Abschied nimmt. Martine ist durchaus von der Begegnung ergriffen, doch ist es aufgrund ihrer Erziehung und ihres Glaubens an deren Richtigkeit für sie unmöglich, die ihr angebotene Liebe zu erwidern.

Ähnlich verhält es sich mit Philipphas Anbeter, doch steht an dieser Stelle zuallererst die Kunst (und im Anschluss daran natürlich auch die Liebe) im Vordergrund. Achille Papin ist vom Gesang der jungen Frau überwältigt. Als renommierter Künstler folgt er seinen Gemütsbewegungen und träumt von einem Neuaufstieg vereint mit seiner „Diva“. Auch er muss einsehen, dass Philippa nicht bereit ist ihr bisheriges Leben aufzugeben. Völlig verwirrt, aber auch tief erschüttert, weist sie den Annäherungsversuch Papins ab. Philippa lehnt im Gegensatz zu Martine nicht nur die Liebe ab, sondern vor allem auch ihr Talent/die Kunst.

Sowohl Papin als auch Löwenhielm kehren noch einmal in das Leben von Martine und Philippa zurück. Babette war durch Achille Papin zu den beiden geführt worden und in dessen Brief beklagt er abermals das verloren gegangene Talent Philipphas und deutet an,

dass sie vielleicht doch „den richtigen Lebensweg“ gewählt haben könnte. Doch stellt er sich die nun gealterte Dame umzingelt von einer Schar von Kindern vor und ahnt nicht, dass sich in dem Dorf die letzten 16 Jahre nichts geändert hat. General Löwenhielm hingegen reist in die „kleine Welt“ zurück um die Bestätigung dafür zu erhalten, dass er mit seiner Offizierskarriere die richtige Laufbahn eingeschlagen hat. Er will sich davon vergewissern, dass sein Leben im Haus des Pastors an ihm vorübergegangen wäre. Zum Zeitpunkt des Festmahls ist er matt und müde geworden (von seinem Leben), wohingegen Martine unschuldig und scheinbar unverändert im Haus ihres Vaters lebt. Die Überraschung über die sinnliche Mahlzeit, die er in Berlevaag genießen kann, führt dazu, dass er seine ursprüngliche Aussage von der Unmöglichkeit mancher Vorgänge zurück nimmt und beteuert, dass in dieser Welt „alles möglich ist“, dass die Gnade unendlich ist und es im Leben keine falsche Wahl gibt:

Som en frelser forærer Löwenhielm sig selv uendeligheden og alt det, han med sine valg i livet samtidig har set bort fra, og søstrene og menigheden skænkes det, de med deres passivitet aldrig har rørt en finger for at få del i. (...) Med Löwenhielms tale om nåde kan de alle fralægge sig ansvaret for de handlinger eller mangel på samme, som har præget deres liv.⁶⁷

Seine Rede wird zum Ausdruck innerer Zufriedenheit. Er ist am Ende des Tages an dem Punkt angelangt, an dem er sich glücklich damit abfindet, dass die Liebe zu Martina immer auf einer platonischen Ebene bleiben wird.

4.3. Babette und ihre künstlerischen Fähigkeiten

Die Ankunft Babettes im Pastorenhaus trägt ihre Ursache in den kriegerischen Auseinandersetzungen ihres Heimatlandes. Alles was ihr lieb war hat sie verloren und ihr bleibt kein anderer Ausweg als die Flucht aus Frankreich. Martine und Philippa bemitleiden sie, doch sind sie auch stets befangen im Hinblick auf ihre eigentliche Natur. Babette wird unverzüglich in die alltäglichen Aktivitäten des Hauses eingeweiht. Sie hat keine Möglichkeit ihre künstlerischen Fähigkeiten zu entfalten, auch diese (neben Philippas Talent) werden unterdrückt. Erst der Lotteriegewinn macht es ihr möglich, durch

⁶⁷ Hansen Leander, Frantz: Babette og det aristokratiske univers. C.A. Reitzels Forlag A/S. København 1998. S.132.

die Zubereitung einer kulinarischen Festmahlzeit, die Sinnlichkeit in den genügsamen Menschen (und in sich selbst) hervorzurufen.

Doch ist dieser Zustand nicht von Dauer. Die Gäste können sich unmittelbar nach dem Festmahl nicht mehr erinnern, was sie eigentlich gegessen haben und ihr anschließendes spielerisches Verhalten im Schnee lässt deutlich werden, dass Babette sie „in ihre Kindheit und Unbefangenheit“ zurückversetzt hat. Selbst Martine und Philippa zeigen keinerlei Verständnis für den tatsächlichen Grund für Babettes Bemühungen. Sie führen die Anstrengungen darauf zurück, dass Babette sich für ihre Kulanz bedanken will und können es nicht begreifen, wenn Babette ihnen nahe legt, dass sie es um ihrer selbst Willen getan hat: „For Deres Skyld?” sagde hun. ”Nej. For min egen Skyld. (...) Jeg er en stor Kunstner, Mesdames. (...) Vi store Kunstnere, Mesdames, har faaet noget, hvorum I andre slet intet ved”.⁶⁸ Die scheinbare Unbelehrbarkeit der beiden Schwestern bewegt Babette auch dazu, sie immer wieder „meine kleine Damen“ zu benennen. Damit betont sie nicht nur die Enthaltsamkeit und Genügsamkeit Martines und Philippas, sondern vor allem ihre Verständnislosigkeit und völlige Zurückweisung jeglichen Begehrens und jedes künstlerischen Ausdrucks.

Am Ende der Erzählung wird Babette von Philippa umarmt und mit den Worten Achille Papins „getröstet“: „Men dette er ikke Afslutningen, Babette! (...) I Paradis vil Du være den store Kunstner som det var Guds Mening at Du skulde være! Oh, hvor Du vil henrykke Englene!”⁶⁹ Die Aussage Philippas deutet daraufhin, dass Babette in Zukunft ihre bisherigen, läppischen Arbeiten im Haus der Schwestern wieder aufnehmen wird. Die Äußerung kann auch als Kränkung Babettes interpretiert werden, denn genauso wie Philippa wird sie dazu „verurteilt“ bis an ihr Lebensende mit der Realisierung ihrer künstlerischen Fähigkeiten zu warten.

4.4. Ironie

Obwohl das Ende der Kurzgeschichte durchaus tragisch ist, wird die Ignoranz der beiden Schwestern immer wieder auf einer ironischen Ebene festgehalten. Der Sarkasmus kommt vor allem zum Vorschein, als Martine und Philippa die Ausmaße des Festmahls nicht mehr überblicken können und von ihren Eindrücken so eingeschüchtert und überwältigt sind,

⁶⁸ Ebd. S. 79-80.

⁶⁹ Ebd. S. 83.

dass kein Wort mehr aus ihrem Mund hinsichtlich der Speisen kommt und Babette mit einer Hexe bzw. einem wilden Tier verglichen wird.

4.5. Historische Verweise im Text: Martin Luther, Don Giovanni und der Hexenmythos

Als Symbol für die Loyalität des Pastors zur lutheranischen Glaubenslehre erhalten seine beiden Töchter die Namen von Martin Luther (Martine) und dessen Freund Philipp Melanchton (Philippa).

Neben diesem Tropus greift der vorliegende Text auf die Gestalt des Don Giovanni zurück, indem das Verführungsduett aus Mozarts gleichnamiger Oper zum Höhepunkt der Polemik zwischen Leidenschaft und der Unterdrückung dieser wird. Don Giovanni (in der Gestalt Achille Papins) ist in *Babettes Fest* der Inbegriff der Sinnlichkeit, die im Hause des Pastors niemals zuvor Ausdruck gefunden hat. Aus diesem Grund verweigert Philippa unverzüglich ihre Hingebung an sowohl die Liebe als auch die Kunst. Auch der dänische Philosoph Søren Kierkegaard hat sich mit der Unterdrückung der Sinnlichkeit näher beschäftigt. Natürlichkeit und Sinnlichkeit sind in seinen Augen konvergent. Unterdrückt ein Mensch jedoch seine eigene Natur, so nimmt das Unnatürliche, Dämonische seinen Platz ein und entzieht dem Menschen jegliche Macht und Willensfreiheit.⁷⁰ Die Unselbstständigkeit Martine und Philipppas ist Ausdruck dieses Machtverlustes.

Auch Babette personifiziert die Leidenschaft zur Kunst – in ihrem Falle ist es die Kochkunst. Sie ist den Schwestern ebenso fremd, weshalb Babettes Festmahl einem Hexensabbat gleichgestellt wird. Martine und Philippa ahnen und fürchten die teuflischen Kräfte der vorgeführten Speisen und Getränke und unterdrücken gemeinsam mit der Kirchengemeinde ihre Angst mit einem Kirchenlied, in dem eine Textstelle folgendermaßen lautet: „Ungeziefer und Steine reichst du nicht dem Kind, das um Brot gebeten hat“.⁷¹ Das Festmahl führt letzten Endes jedoch dazu, dass sich die Gemeinde wieder versöhnt. Durch die vermittelte Sinnlichkeit entschwindet der Hass, wenn auch nur für diesen einen Abend.

⁷⁰ Vgl. dazu: Hansen Leander, Frantz: *Babette og det aristokratiske univers*. C.A. Reitzels Forlag A/S. København 1998. S 95-97.

⁷¹ Ebd. S. 51.

4.6. Karen Blixen im Schlachtfeld zweier Welten

Obwohl Karen Blixens Texte nicht ausschließlich auf autobiographische Elemente zu reduzieren sind, ist es hilfreich ihre Lebensgeschichte heranzuziehen, um ein besseres Verständnis für die von ihr verfasste Literatur zu erwerben.

Als Tochter des Gutsbesitzers, Politikers und Schriftstellers Wilhelm Dinesen und seiner Frau Ingeborg Dinesen (geb. Westenholz) wurde Karen Blixen in eine Welt geboren, die im Zeichen zweier unterschiedlicher Lebensauffassungen stand. Ihre Familie mütterlicherseits stammte aus der Mittelklasse und gehörte, ähnlich wie der Pastor in Berlevaag und seine Töchter, der lutherischen Staatskirche an. Ihr Vater hingegen war aristokratischer Abstammung. Karen Blixens Elternteile vertraten zwei sehr unterschiedliche Weltauffassungen. Während sich der Vater für die freie, kreative Entwicklung seiner Kinder aussprach, betrachtete Ingeborg Dinesen die künstlerische Entfaltung als irrelevant und stellte Bescheidenheit und Ergebenheit in den Mittelpunkt ihrer Erziehung. Karen Blixen fühlte sich seit ihrer frühen Kindheit mit den väterlichen Idealen verbunden, doch verstarb ihr Vater als sie zehn Jahre alt war und so wurde ihre Mutter für die Formung ihrer Kindheit Ton angehend. In Afrika konnte Karen Blixen sich schließlich von dem dänischen Alltag, der von Ablehnung jeglicher Form der Sinnlichkeit und Gottesfürchtigkeit geprägt war, zumindest für einige Zeit lösen. Doch kehrte sie nach dem finanziellen Zusammenbruch ihrer Kaffeeplantage in Kenia wieder in das Haus ihrer Mutter zurück. Ähnlich wie Babette sah sie sich dazu gezwungen, in einer (klein)bürgerlichen Welt zu leben, die keinen Raum für die Realisierung des eigenen Ichs hatte. In Übereinstimmung mit Babette gelingt es ihr, wenn auch nur begrenzt, sich aus dieser Umgebung zu trennen. Dabei war es letzten Endes doch die Starrheit ihres Mutterhauses, welche indirekt ihre literarische Karriere vorantrieb:

Den afrikanske tilværelse gjorde hende frygtløs og modig, men var hævet over og skabte ikke behov for at skrive. Derimod blev hendes store forfatterskab til i Danmark, selvom hun følte miljøet dér som kvælende. (...) Danmark har trods alt som en rød klud kaldt på forfatteren i Karen Blixen. Hendes digtning er i høj grad et opgør med kvælende miljøer, og skabelsesprocessen var en åndehul, der sikrede imod den totale lammelse.⁷²

⁷² Hansen Leander, Frantz: Babette og det aristokratiske univers. C.A. Reitzels Forlag A/S. København 1998. S. 179.

Babettes Fest hebt, wie viele ihrer anderen Werke, die Kraft und Wirkung von Liebe, Leidenschaft und Kunst hervor und versucht der/dem Leser/in deutlich zu machen, welche Folgen es haben kann diese Sinnlichkeit zu unterdrücken.

5. Die filmische Realisierung von Karen Blixens *Babettes Fest*

5.1. Gabriel Axel als Filmschaffender

Im Jahr 1987 kam es zur filmischen Adaption von *Babettes Fest* durch den dänischen Drehbuchautor, Regisseur und Filmschauspieler Gabriel Axel. Dieser wurde 1918 in Århus geboren, verbrachte jedoch den größten Teil seiner Kindheit und Jugend in Paris. In Frankreich war er vorwiegend als Theaterschauspieler tätig, 1950 reiste er nach Dänemark um seine schauspielerische Karriere dort fortzusetzen und sich als Filmschaffender zu versuchen. Sein Spielfilmdebüt machte er mit *Altid ballade* (Heute und alle Tage; 1955), einem sozialrealistischen Drama, welches das mitunter beschwerliche Leben einer Arbeiterfamilie zum Thema hat. Axel realisierte in seiner beruflichen Laufbahn auch unzählige Theaterstücke und TV-Serien. Er unternahm unter anderem den Versuch, die Volkskomödie mit erotischen Elementen wieder aufblühen zu lassen, schuf unzählige sozialrealistische Werke (zumeist aus der dänischen Arbeiterklasse), Dramen und ist nicht zuletzt Vertreter des französischen klassizistischen Stils.

Der vorliegende Spielfilm stellt mit der Verleihung des Oscars (1988) in der Kategorie „bester fremdsprachiger Film“ den Höhepunkt seiner Produktionslaufbahn dar.

5.2. Methodische Vorgehensweise

Die subjektive Filmerfahrung ist der Ausgangspunkt jeder analytischen Untersuchung eines Filmes. Das Entscheidende Moment der Filmanalyse besteht allerdings darin, diese subjektiven Erfahrungswerte objektiv zu begründen. Darauf weist unter anderem auch Helmut Korte hin:

Die Filmanalyse ist der Versuch, das eigene subjektiv-objektiv determinierte Filmergebnis durch Untersuchung der rezeptionsleitenden Signale, durch

Datensammlung, Datenvergleich am Film und den filmischen Kontextfaktoren, durch Beobachtung und Interpretation schrittweise zu objektivieren.⁷³

Im Verlauf der Filmgeschichte wurden zwar viele Werke zur Theorie des Films veröffentlicht, eine universelle Methode für die Analysepraxis hat sich bislang jedoch nicht durchgesetzt.

Die für diese Arbeit gewählten Methoden und Kategorien der Filmanalyse basieren auf einem Modell des Medienwissenschaftlers Werner Faulstich, in welchem vier unterschiedliche Aspekte der Filmanalyse der Reihe nach herangezogen und näher untersucht werden:

Der Film wird zunächst in Kapitel bzw. Sequenzen⁷⁴ gegliedert, in welchen die Handlung skizziert wird. Im Anschluss daran werden die Figuren dargestellt (in der Handlungsanalyse inbegriffen). Der dritte Schritt ist die Analyse der Bauformen, welche hier in die Bereiche Kamera, Musik/Ton und Drehort (Räumlichkeiten und Licht) untergliedert werden sollen. Die Beantwortung der Frage nach den Normen und Werten, der Grundaussage des Films, welche bei Faulstich den vierten Abschnitt der Analyse kennzeichnet, soll in einem anschließenden, umfassenden Kapitel diskutiert werden.

Das Modell bietet eine detaillierte und übersichtliche Illustration der filmischen Realisierung von *Babettes Fest*. Ein Faktor, der für die Interpretation des Filmes von großer Bedeutung ist, da kein Aspekt des Filmes ausgelassen wird und damit jeder einzelne Bestandteil als Bedeutungsträger zum Einsatz kommt.

5.3. Die Analyse der Adaption

Babettes Fest entstand im Jahr 1987 in Kooperation mit Just Betzer, Panorama Film International und Nordisk Film. Für die Analyse wurde eine Einteilung in 18 Kapitel getroffen – diese sollen der Reihe nach untersucht werden.

⁷³ Korte, Helmut zit. nach Wuss, Peter: Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess. Rainer Bohn Verlag, Berlin 1999. S. 19.

⁷⁴ Um die Grenzen dieser Arbeit nicht zu sprengen und eine Übersicht zu bewahren, wird der Film in größere, überschaubare Kapitel gegliedert.

5.3.1. Kapitel 1.: „Einstieg in die Geschichte“ (00:00:00 – 00:04:00)

Handlung: Die erste Szene projiziert die Küste Jütlands. Langsam entfernt sich die Ansicht der Küste und ein Dorf tritt in Erscheinung. Im nächsten Bild sind zum trocknen befestigte Stockfische wahrnehmbar, das Dorf ist näher gerückt. Philippa und Martine erscheinen mit jeweils einem Korb in der Hand. Sie gehen an den Häusern vorüber bis sie vier kleinere Quartiere aufsuchen. Es ist eine Erzählstimme im Film eingefügt, die, beinahe deckungsgleich dem Wortlaut der literarischen Vorlage, von den Wohltätigkeitsarbeiten der Schwestern und ihrem Leben im Hause des pietistischen Vaters erzählt. Die Schwestern überreichen zwei älteren Herren Suppe und Wollsocken, kehren danach in ihr Haus zurück, wo für einige Sekunden der Fokus auf dem Bild des Pastors liegt. Die Schwestern betreten den Raum und nehmen neben der Kirchengemeinde am länglichen Tisch Platz. In der Küche bereitet Babette Kekse und Tee vor, die sie nach dem Gesang der Besucher in den Raum bringt. Die Erzählinstanz erläutert den Grund für Babettes Anwesenheit (in Übereinstimmung mit der Novelle) und kommt schließlich auf die beiden Schwestern zurück, womit auch das nächste Kapitel einsetzt.

Kamera: Die Kamerahaltung ist generell statisch. Oftmals wird nur ein Standpunkt eingenommen, von welchem die abgebildeten Personen und Landschaften abwechselnd durch Hin- und Rückfahrten (Zoom) dargestellt werden. Manchmal folgt die Kamera den Protagonisten, bleibt hier aber auch auf derselben Position stehen. Die Kameraeinstellungen reichen von Detailaufnahmen (Augen und Nase) bis zu Totalaufnahmen (z.B. Landschaften), es überwiegen jedoch die Amerikanische sowie die Halbtotale.⁷⁵

Ausstattung, Licht: Im Haus der beiden Schwestern ist es sehr dunkel, obwohl im Freien die Sonne scheint. Die Häuser haben alle dieselbe Farbgebung (grau) und sind mit Dächern aus Stroh (das auch den Boden bedeckt) versehen. Auch die Kleidung der Bewohner hält sich in ähnlichen Schattierungen und reicht von blaugrau über braun bis schwarz. Die Räume sind kaum dekoriert, der Beleuchtungstypus ist als „naturalistisch“ zu charakterisieren.

⁷⁵ „Amerikanische“ = Eine Gestalt wird von Kopf bis zum Oberschenkel ins Bild gefasst.

„Halbtotale“ = Ist eine etwas größere Einstellung als die Amerikanische und geht etwa bis zur Knöchelhöhe. Die Einteilung erfolgt nach Werner Faulstich und Thomas Kuchenbuch und ist im Anhang ausführlicher dargestellt.

Ton: Der Film setzt mit einem Bild der jütländischen Küste ein. An dieser Stelle sind Wellen zu hören. Sobald das Dorf zu sehen ist, setzt Klaviermusik ein und auch Vogelgezwitscher ist im Hintergrund wahrzunehmen. Als Martine und Philippa ins Bild kommen, hört die Klaviermusik vorübergehend auf, lediglich die Schritte der Schwestern sowie die Vögel sind vernehmbar, bis schließlich die Erzählstimme einsetzt. Ab diesem Zeitpunkt und bis zum Ende des Abschnittes sind ausschließlich Geräusche vor Ort fassbar.

5.3.2. Kapitel 2.: „Aus dem Leben von Martine und Philippa“ (00:04:01-00:06:02)

Handlung: Das Bild der gealterten Martine und Philippa geht über in eine Großaufnahme ihrer „jungen“ Gesichter. Die Kirchengemeinde, angeführt von ihrem Vater, kommt auf sie zu und sobald der Priester die beiden erreicht hat, drehen sie sich um und schlendern links und rechts von ihm in Richtung Kirche. Ein älteres Gemeindemitglied läutet indessen die Kirchenglocken, zwei junge Umwerber versuchen die jungen Frauen zu Gesicht zu bekommen und setzen sich im Gotteshaus auch in ihre Nähe, um sie beobachten zu können. Die Erzählstimme berichtet von der Schönheit der jungen Damen, ebenfalls nahezu identisch mit der Ausdrucksweise Karen Blixens und erklärt, dass weltliche Liebe in ihrem Leben für nichts anderes als Illusionen gehalten wurden. Die Gemeinde singt einen Psalm. In der nächsten Szene kommt einer der jungen Männer, die in der Kirche gegenüber Martine und Philippa Platz genommen hatten, zum Haus des Priesters. Er klopft an die Tür während er von einem Nachbarn aus dem Küchenfenster beobachtet wird. Der Pastor lässt ihn ins Haus, wo er ihm erklärt, dass seine Töchter „seine linke und rechte Hand darstellen, und wer wolle ihn dieser berauben?“ Mit gesenktem Kopf verlässt der Jüngling das Haus.

Kamera: Der Abschnitt beginnt (wie das Ende der letzten Sequenz) mit einer Nahaufnahme von Martine und Philippa, die schließlich dazu übergeht, die auf sie zukommende Kirchengemeinde zu portraituren (Totale). Die Kamera steht hinter dem Rücken der Schwestern mit Blick weg von der Kirche, bleibt auch auf diesem Standpunkt stehen, lässt die Gemeinschaft vorbeiziehen und wendet sich schließlich zur Kirche. Es folgen Nahaufnahmen des Mannes im Kirchturm und anschließend wechselnde Nahaufnahmen von den beiden jungen Umwerbern, Martine und Philippa sowie dem Priester. Beim

Einleiten des Gesanges sind kurzerhand auch einige Gemeindemitglieder wechselweise im Bild.

In der nächsten Szene ist die Kamera neben der Haustür situiert, einer der Bewerber nähert sich an die Tür heran und klopft. Kurze Nahaufnahmen des Beobachters folgen. Im Haus erfasst die Kamera die beiden Männer aus der amerikanischen Einstellung, die Wahrnehmungsachse ist parallel zu den Personen.

Kurz zusammengefasst dominieren abermals abwechselnd Nahaufnahmen und Einstellungen aus der Halbtotale bzw. Totale - die Kamera verlässt selten ihre Position. Darüber hinaus überwiegt, mit Ausnahme des Übergangs vom letzten Kapitel zu diesem (Überblende), der unsichtbare Schnitt.⁷⁶

Ausstattung, Licht: Die Landschaft hat im Vergleich zum letzten Abschnitt etwas mehr Farbe (grünes Gras im Hintergrund). Es ist bewölkt, daher auch etwas dunkel im Freien. Die Räumlichkeiten im Haus des Priesters sind blass und kalt. Vom Fenster des Beobachters ist zu erkennen, dass in seinem Haus wärmere/s Töne/Licht vorherrschend sind/ist.

Ton: Es wird keine Musik (abgesehen vom Gesang in der Kirche = Musik im On⁷⁷) eingesetzt. Die Geräuschquellen sind im Bild immer sichtbar (z.B. Anklopfen, Schritte etc.).

5.3.3. Kapitel 3.: „Offizier Lorens Löwenhielm“ (00:06:03-00:10:15)

Handlung: Das erste Bild dieses Kapitels lässt die schwedische Fahne am Dach eines Hauses erkennen. Kurz darauf: Offiziere auf ihren Pferden in einem ansehnlichen Innenhof. Szenenwechsel: Junge Offiziere sitzen in Kleingruppen rund um einen Tisch und beschäftigen sich mit Kartenspielen und rauchen Zigarren. Es wird Schwedisch gesprochen. Ein Kommandant betritt den Raum und wirft den Jünglingen bemängelnde Blicke zu. Lorens Löwenhielm ist der einzige Anwesende, der seine Uniform geöffnet hat. Er ist bemüht die Knöpfe rasch zu schließen während er laut aufstößt (was natürlich keinen

⁷⁶ „Der unsichtbare Schnitt“ = Das „harte“ Aneinanderfügen von einzelnen Einstellungen. Vgl. dazu: Ebd.

⁷⁷ Musik im On = Die Musik im Film im Gegensatz zur „Filmmusik“ (wo Musik als Bauform des Erzählens eingesetzt wird). Die Musik- bzw. Geräuschquelle ist im Film zu sehen, sie ist Teil der Handlung. Vgl. dazu: Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Wilhelm Fink Verlag. München 2002.

guten Eindruck macht). Sein Freund rät ihm dazu sich zusammenzunehmen, worauf er abschlägig reagiert.

Szenenwechsel: Vater und Sohn befinden sich in einem mit Blumen geschmückten Raum. Lorens Löwenhielm wird von ihm beauftragt zu seiner Tante nach Jütland zu reisen um sich über sein Leben Gedanken zu machen. Lorens L. scheint überrascht zu sein, doch widerspricht er seinem Vater nicht und schon im nächsten Bild kommt seine Kutsche vor dem Haus der Tante an. Er öffnet die Tür, bleibt im Foyer stehen bis seine Tante auf den ihm gegenüberliegenden Stufen zu erkennen ist und ihn bittet ihr zu folgen (ihm wird sein Zimmer gezeigt). Unmittelbar danach reitet Lorens L. auf einem Pferd durch die Landschaft. Plötzlich kommt eine Kanne mit Milch in das Bild, die Kamera geht zurück (=Rückfahrt) und Martine ist mit einem alten Herren beim Umgießen der Milch in einen Behälter aus Metall zu erkennen. Lorens L. kommt an sie heran, blickt auf Martine hinab, worauf sie ihm ein kurzes Lächeln schickt, schließlich jedoch den Ort verlässt und in ihr Haus zurückkehrt. Die Erzählerin kündigt indessen die „Vision“ des jungen Offiziers an – abermals nahezu identisch der Vorlage. Lorens L. fantasiert von einem „anständigen“ Leben mit einem „weißen Engel an seiner Seite“.

Kamera: Das erste Bild (Fahne am Dach) wurde aus der Froschperspektive (=extreme Untersicht) aufgenommen. Ansonsten sind die Einstellungen relativ einheitlich. Insbesondere Nahaufnahmen und die Amerikanische Einstellung kommen zum Einsatz. Charakteristisch ist die Anwendung des klassischen Schuß-Gegenschuß-Verfahrens (der Sprechende wird jeweils gezeigt, die Kamera ist hinter der Schulter des Zuhörers situiert). Wieder bleibt die Kamera sehr oft auf derselben Position stehen, rückt abwechselnd an die Personen heran, um sich kurz darauf wieder von diesen zu entfernen. Im letzten Teil des Abschnittes ist Lorens Löwenhielm in Detailsicht zu sehen, im Hintergrund strahlt die Sonne – sie hilft mit seine „Vision“ zu veranschaulichen.

Ausstattung, Licht: Das Zimmer in dem das Kartenspiel stattfindet ist sehr verraucht, die Grundfarbe im Raum ist grün. Die Gegenüberstellung mit dem Vater findet in einem sehr hellen (vorwiegend weißen) und mit Blumen geschmückten Raum statt. Auch das Haus der Tante weist hervorstechend helle Farben auf. Im Dorf der beiden Schwestern hat sich unter dies farblich nichts verändert.

Ton: In der ersten Szene (Offiziere auf den Pferden) sind Trompeten und das Stampfen von Pferdehufen zu hören. Erneut ist im Großteil des Abschnittes keine Filmmusik eingespielt

worden. Eine Ausnahme ist in jener Szene zu vermerken, in der Lorens Löwenhielm auf seinem Pferd in Richtung Dorf reitet/blickt. Hier werden einzelne Klaviertasten angespielt, es handelt sich jedoch nicht um zusammenhängende Töne/ein Musikstück. Mit dem Einsetzen der Erzählstimme verschwinden diese wieder.

5.3.4. Kapitel 4.: „Die Enttäuschung“ (00:10:16-00:15:35)

Handlung: Die Erzählstimme berichtet davon, dass der junge Offizier mit Hilfe seiner Tante Zutritt zum Haus des Pastors findet. Lorens L. wird vom Pastor in der Eingangsszene überprüfend angelächelt. Die Kirchengemeinde sitzt rundum den Tisch und singt dasselbe Kirchenlied, das in Kapitel 2 bereits gesungen wurde. Eine junge Dienstmagd betritt den Raum und lässt Krug und Kekse versehentlich fallen. Martine und der Offizier stehen auf, tauschen Blicke aus, während Philippa dem sprachlosen Dienstmädchen befiehlt ein Küchentuch zu holen und ihr hilft die Sachen aufzuräumen. Auch der Pastor und einige Gemeindemitglieder werfen Martine und Lorens Löwenhielm prüfende Blicke zu. In der nächsten Szene betritt Löwenhielm sein Zimmer. Er wirft die Stiefel in eine Ecke und sinkt erschöpft in einen Stuhl. Seine Tante hört im Zimmer darunter den dumpfen Schlag (der Stiefel). Zurück im Haus des Pastors wird von diesem eine Ansprache gehalten: „Miskunhed og Sandhed mødes, kære Brødre og Søstre. Retfærd og Fryd skal kysse hinanden.“ Die Ausdrucksweise stimmt mit Karen Blixens Text zum Großteil überein. Nach der Rede werden Kekse weitergereicht, Martine und Lorens L. bedienen sich, währenddessen wendet er seinen Blick nicht von ihr. Doch sie erwidert in keiner Sekunde seine Annäherungsversuche und so berichtet auch die Erzählerin davon, dass er sich mit jedem Besuch kleiner und unbedeutender fühlte. Sein Aufstoßen in der wortlosen Runde reizt den Priester und seine Gesellen, es wird ein Tischgebet gesprochen, worauf der Offizier sich mit einem Salut verabschiedet, Martine begleitet ihn zur Tür (sie trägt eine Kerze in der Hand). Der Abschiedsdialog ist mit der Novelle identisch (lediglich das Wort „Schicksal“ wird mit „Leben“ ausgetauscht). Lorens L. reitet davon. In der nächsten Szene ist er in die Garnisonsstadt zurückgekehrt. Er steht vor einem Fenster und blickt nachdenklich ins Freie. Von seinem Offizierskollegen wird er als „Träumer“ bezeichnet, worauf er diesem seinen festen Entschluss vermittelt, dass er alles was in der Vergangenheit geschehen ist, vergessen will und sich nur seiner Zukunft/beruflichen Karriere widmen werde. In der darauf folgenden Szene ist ein Ballsaal, in welchem Kammermusik gespielt wird, sichtbar. Die Erzählstimme weist auf die Vermählung des

Offiziers mit einer der Hofdamen von Königin Sophie hin. Er tanzt mit seiner Schwiegermutter und gibt dabei Worte von sich, die er im jütlandischen Dorf aufgeschnappt hat. In der Schlusszene liegt Martine im Bett. Philippa fragt sie, ob sie sich an den Mann erinnere, der so rasch wieder verschwunden war. Martine antwortet (mit fernem Blick) mit einem einfachen „Ja“.

Kamera: An den Kameraeinstellungen ist nichts Außergewöhnliches zu vermerken. Im Haus des Pastors steht die Kamera zumeist am Ende des Tisches. Es sind einige Nahaufnahmen von Martine und Lorens Löwenhielm zu entdecken. Beim Abschied überwiegen die Detailaufnahmen. Wie im Buch dient das Kerzenlicht zur Veranschaulichung der Schönheit Martines, die auf die Worte des Offiziers aber einen unverständlichen Eindruck macht.

Der Szenenwechsel in den Ballsaal setzt mit einem Fokus auf die verzierte Decke ein, die Kamera schwenkt von oben auf die Kammermusiker hinab und konzentriert sich schließlich auf die Gäste.

Ausstattung, Licht: Die Farben und Schattierungen der Küstenstadt/gemeinde ändern sich kaum und sind nach wie vor in grauen, braunen bis hin zu schwarzen Tönen gehalten. Die Räume in welchen Löwenhielm sich (wenn er nicht im Hause des Priesters ist) aufhält, sind wesentlich heller und auch aufwändiger ausgestattet als die Zimmer im Pastorenhaus.

Ton: Abgesehen vom Gesang am Tisch des Pastors sowie der Kammermusik (die als schwunghaft zu beschreiben ist) kommt nur ein Mal Musik in diesem Abschnitt zum Einsatz: In der Abschiedsszene zwischen Martine und Lorens L. ist abwechselnd ein Geigenspiel sowie Klaviermusik zu hören. Es handelt sich um dieselbe Melodie, welche in der Kirche gesungen wurde (ein Kirchenlied von Thomas Kingo), nur ist sie in diesem Fall ausgesprochen schwermütig.

5.3.5. Kapitel 5.: „Achille Papin“ (00:15:35 – 00:21:23)

Handlung: Aus dem Betrachtungswinkel einer in der Loge sitzenden Person ist der junge Opernsänger Achille Papin auf einer Bühne zu sehen. Sein Publikum wirkt begeistert, besonders fünf Damen, die in der Loge am Balkon sitzen, sind merklich beeindruckt. Nach seinem Auftritt werden ihm in der Garderobe Lobpreisungen vermittelt. Eine seiner Freundinnen bleibt zurück: Sie sprechen (auf Französisch) über Skandinavien (es geht

hervor, dass sie sich in Schweden befinden) und die Dame rät ihm auf der Heimreise Jütland zu besuchen. Dort würde er die von ihm erwünschte Ruhe finden. In der folgenden Szene ist er an der jütländischen Küste bereits angekommen. Die Erzählerstimme spricht Papins Melancholie an - doch hört er plötzlich Stimmen aus der Kirche. Ohne zu zögern folgt er seinem Gehörsinn, nimmt in der letzten Reihe der Kapelle Platz und genießt Philippas Gesang. Die Sitzordnung hat sich unter dies nicht geändert. In ähnlicher Weise wie Lorens L. erfährt auch er eine Offenbarung und betet, mit dem Blick auf Jesus am Kreuz gerichtet, leise vor sich hin. Nach dem Gottesdienst folgt er dem Pastor und seinen Töchtern, klopft an ihre Tür während er von demselben Mann beobachtet wird, der Lorens Löwenhielm zuvor aus dem Fenster aufgelauert hatte. Der Pastor öffnet die Tür und Papin überreicht ihm seine Visitenkarte, stellt sich vor und äußert seinen Wunsch Philippa Gesangsunterricht geben zu wollen. Er wird gefragt ob er Papist sei, was er mit fröhlicher Stimme bejaht. Nach anfänglichem Zögern lässt der Pastor ihn ins Haus. Papin wartet geduldig auf die Antwort des Pastors, in einem Zimmer in dem ein Klavier steht. Der Pastor tritt ein und teilt ihm mit, dass seine Tochter mit seinem Vorschlag einverstanden ist. Frohen Mutes verlässt er das Haus, auch die Schwestern wirken aufgeschlossen. Philippa folgt ihm zur Tür und muss ihn an seine Jacke erinnern, er spaziert singend von ihrem Haus in seine Unterkunft (in unmittelbarer Nähe).



Kamera: Es sind keine größeren Abweichungen von den bisher verwendeten Methoden zu vermerken. Abermals sind mehrheitlich Großaufnahmen bis Aufnahmen in der Amerikanischen festzustellen. Während des Gottesdienstes wurde eine Großaufnahme von Jesus am Kreuz eingebaut.

Ausstattung, Licht: In diesem Abschnitt ist die Szene von Papins „Eingebung“ in der Kirche erwähnenswert. Das Gotteshaus ist eher dunkel, doch als Papin über Philippa und ihren Gesang phantasiert, strahlt plötzlich die Sonne in den Raum: Dieser Effekt soll mit größter Wahrscheinlichkeit seine Offenbarung verdeutlichen. Weiterhin ist noch anzumerken, dass das Zimmer, in welchem Papin auf das Urteil des Pastors wartet, mit kleinen Dekorationen versehen ist. Der Raum ist leuchtender als die übrigen Zimmer des Hauses.

Ton: Auch in diesem Kapitel sind alle Geräuschquellen im Bild sichtbar. Während des Gottesdienstes wird Philippas Stimme hervorgehoben. Das Repertoire an Kirchenliedern weitet sich nicht aus.

5.3.6. Kapitel 6.: „Don Giovanni und Zerlina“ (00:21:24 – 00:28:15)

Handlung: Papin und Philippa befinden sich im „Übungsraum“. Sie sind damit beschäftigt ihre Stimmen aufzuwärmen, Papin spielt Klavier. Nach einem kleinen Moment steht er auf und bittet Philippa Platz zu nehmen. Deckungsgleich mit dem Buch bekräftigt er ihr Talent. Philippa hört ihm aufmerksam zu, doch wirkt sie etwas beängstigt und zurückhaltend. In der folgenden Szene sitzen der Vater und seine Töchter am Esstisch. Der Pastor fragt Philippa (nennt sie „meine kleine Philippa“) nach dem Erfolg ihres Gesangsunterrichts, sie antwortet mit einem unsicheren „Ja“. In der darauf folgenden Aufnahme hat Philippa eine weitere (ihre letzte) Gesangsstunde. In dieser studieren Papin und Philippa das „Verführungsduett“ zu Mozarts Oper „Don Giovanni“ ein. Während dessen haben sich der Pastor und Martine im Nebenraum niedergelassen. Mit unruhigen Mienen halten sie ihre Hände fest. Papin vertieft sich indessen in die Rolle des Don Giovanni, auch Philippa macht einen hingerissenen Eindruck. Er blüht förmlich auf, verlässt das Klavier und umarmt Philippa während sie die letzten Zeilen des Duetts miteinander singen. Anschließend fasst er zärtlich ihren Kopf und küsst sie würdevoll auf die Stirn. Martine wirkt bestürzt. Im nächsten Bild sitzen der Pastor und seine Töchter wieder beim Esstisch, Martine bittet darum, Papin mitzuteilen, dass sie keine Gesangsstunden mehr wünscht, worauf der Priester ihre Hand nimmt und antwortet: „Guds Veje, mit Barn, gaar ogsaa lige gennem Elvene“(deckungsgleich mit dem Buch).

Der Vater überbringt Papins Hauswirten das Schreiben. Papin singt fröhlich vor sich hin, tanzt mit seinen Stühlen bis er den Brief erhält. Die Kamera begleitet den Pastor, welcher darauf wartet, dass Papin aufhört zu singen. Als das geschieht, lacht er hinterhältig und kehrt in das Haus zurück. Papin sitzt völlig aufgelöst an seinem Tisch. Abends halten sich der Pastor und seine Töchter in der Stube auf, Philippa hat aufgehört zu stricken und starrt auf den Boden. Ihr Vater wie auch Martine nehmen die Stimmung Philippas wahr (sie blicken sie skeptisch bzw. besorgt an). In der Schlusszene ist Papin in einem kleinen Ruderboot zu sehen. Die Erzählstimme beschreibt seine Rückreise nach Frankreich.



Kamera: Die Szenen sind zum Großteil in der Amerikanischen Einstellung gedreht worden. Die Kamera behält, wie gewöhnlich, einen festen Standpunkt (an den unterschiedlichen Drehorten) ein. Das Schuss-Gegenschuss-Modell kommt bei den Lobpreisungen Papins (in der ersten Gesangsstunde) zum Einsatz. In der vorletzten Szene wird Philippas entrüstetes Gesicht (auf den Boden starrend) mit einer Großaufnahme dargestellt.

Ausstattung, Licht: Philippa trägt in diesem Kapitel ein weißes Kleid. Das Zimmer, in welchem der Gesangsunterricht stattfindet, ist ebenso hell. Der Raum, in welchem gegessen wird, zeichnet sich wesentlich dunkler ab - kein Sonnenstrahl dringt in das Zimmer.

Ton: Neben Papins und Philippas Gesang ist in der vorletzten Szene, als Philippa auf den Boden starrt, ein zartes Geigenspiel vernehmbar.

5.3.7. Kapitel 7.: „Ein Brief aus Paris“ (00:28:16 – 00:34:43)

Handlung: An einem stürmischen und regenreichen Abend klopft eine Gestalt an Martine und Philippas Tür. Es sind 35 Jahre vergangen seit Papin das Küstendorf verlassen hat. Die Schwestern waren gerade dabei das Bild eines Hexenkessels in der Zeitung ablehnend zu betrachten. Sie öffnen der Dame gemeinsam die Tür und bitten sie ins Haus. Babette ist so erschöpft, dass sie beinahe zusammenbricht als sie sich hinsetzen möchte (Philippa hilft ihr). Ein wenig unbesonnen schenken sie ihr eine Tasse Tee ein, Babette überreicht ihnen einen Brief. Martine öffnet diesen und liest das erste Wort: „Medames“. Hierauf wirft sie einen Blick auf Philippa, greift zu ihren Brillen und liest ihn laut auf Französisch. Die Erzählstimme gibt den Text auf Dänisch wieder. Die Nachricht stimmt mit der des Buches überein (mit Ausnahme einzelner Wörter). Im ersten Teil beschreibt Achille Papin Babettes Schicksal. Dabei wird kurz ein Bild der kriegerischen Auseinandersetzungen eingeworfen. Im zweiten Teil des Briefes wendet er sich persönlich an Philippa, die ab diesen Zeitpunkt das Lesen des Textes übernimmt. Während die Botschaft gelesen wird, ist auch immer wieder der gealterte Papin an seinem Schreibtisch beim durchlesen seines Briefes zu sehen. Babette sitzt während dessen stumm auf seinem Sofa. Für einen kurzen Moment wird das Bild von der letzten Gesangsstunde Philippas in die Erzählung eingeflochten. Ein Paar Zeilen werden von Papins Stimme verlesen.

Kamera: Die Kameraeinstellungen reichen von Detailaufnahmen (von Babettes erschöpftem Gesicht) bis zu Aufnahmen in der Amerikanischen Einstellung und sind prinzipiell als sehr ruhig (und lang) zu beschreiben. Nur ein Mal wird eine Überblende eingesetzt: Beim Rückblick auf die Gesangsstunde. Die Personen werden immer in Augenhöhe gezeigt (Normalsicht).

Ausstattung, Licht: An der Ausstattung ist in diesem Kapitel nichts Auffälliges zu bemerken. Im Freien ist es nass und dunkel, das Kerzenlicht erhellt die Räumlichkeiten. Babette trägt bei ihrer Ankunft einen schweren Mantel, darunter ist sie elegant gekleidet. Der Raum, in welchem sich Papin aufhält, ist (willentlich) verdunkelt worden.

Ton: Es wird keine Filmmusik eingesetzt. Anfangs ist das Unwetter im Haus noch deutlich zu hören.

5.3.8. Kapitel 8.: „Alltagsleben“ (00:34:44 – 00:41:11)

Handlung: Martine und Philippa schulen Babette in der Zubereitung ihrer alltäglichen Kost: Brotsuppe und Stockfisch. Babette beobachtet Martine während der Vorführung und versucht die von ihr verwendeten Wörter (auf Dänisch) nachzusprechen. Ihr Gesichtsausdruck ist starr, doch schenkt sie Martine immer wieder ein Lächeln. Martine (als auch Philippa) wirken indessen aufgeschlossen. Im darauf folgenden Bild sitzen die Schwestern beim Essen (im Esszimmer), Babette befindet sich in der Küche und blickt (sehnsüchtig) in die freie Landschaft (wo gerade ein Mann mit einem Schaf vorbeispaziert; Sonnenuntergang). Kurz danach ist Babette mit einem Korb in der Hand zu erblicken, sie geht inzwischen der Häuser zum Kaufmann des Ortes, begrüßt ihn auf Französisch und kauft Zwiebeln und Zucker. Auch ihm spricht sie die dänischen Wörter nach. Anschließend wird in kleineren Szenen die Arbeit Babettes im Hause der Priesterstöchter verdeutlicht. Martine und Philippa zählen ihr Geld und konstatieren, dass ihnen seit Babettes Ankunft viel mehr übrig bleibt. Eines Abends sammelt Babette Kräuter während des Sonnenuntergangs - sie verfeinert die Gerichte mit Kräutern (auch den Armen scheint es besser zu schmecken – ein Mann schlürft in einer Szene halblaut). Babette kauft Fisch an der Küste und Speck im Kaufhaus – es ist auffällig, dass sie sich eingelebt hat und gelernt hat mit den Kaufleuten zu verhandeln (was den übrigen Bewohnern nicht gelingt). Beim Kaufmann stimmt sie ein französisches Lied an, der Kleinhändler singt mit und fragt

sie danach, ob sie Frankreich nicht vermisst. Sie erwidert, dass ihre einzige Verbindung zu Frankreich die Lotterie sei, bezahlt und verlässt das Geschäft.

Kamera: Die Kamera lässt zumeist die „Objekte“ an sich vorbeiziehen. Auffallend sind nach wie vor Aufnahmen in der Amerikanischen Einstellung sowie einzelne Groß- und Nahaufnahmen – vor allem bei der Essenszubereitung (um die farblose Masse (Brotsuppe) zu veranschaulichen).



Ausstattung, Licht: Es sind keine auffallenden Änderungen zu vermerken.

Ton: Auch in diesem Kapitel kommt keine Filmmusik zum Einsatz. Die Geräuschkulisse vor Ort reicht von kochender Brotsuppe über Kirchenglocken, Vogelgezwitscher bis hin zu den Wellen des Meeres.

5.3.9. Kapitel 9. „Disharmonie in der Glaubensgemeinschaft“ (00:41:12 – 00:45:07)

Handlung: Martine und Philippa unterhalten sich mit je einem Mitglied der Gemeinde. Martine versucht einem älteren Mann (Christoffer) nahe zu legen, dass seine Jugendsünden ihm verziehen werden, worauf er lediglich ein „Halleluja!“ preisgibt. Mehrere kurze Aufnahmen folgen, in welchen unter anderem ein alter Mann im Bett liegend betet und sich dafür bedankt, dass „Gott Babette geschickt hat“. Kurz danach ist sie im Bild. Babette ist allein in der Küche. Sie weint still und starrt dabei aus dem Fenster. Hierauf ist für wenige Sekunden ein von Regen bedecktes Fenster wahrzunehmen, ein Symbol für ihre Traurigkeit.

Martine und Philippa haben sich mit ihren „Schwestern und Brüdern“ um den Tisch gesammelt um zu beten, doch scheint es Missstimmigkeiten unter den Besuchern zu geben. Die Schwestern schlagen vor einen Psalm zu singen, aber auch dieser Versuch die Leute zu beruhigen schlägt fehl. Babette betritt den Raum und bringt eine Kanne mit, sie schafft es die Menschen kurz zur Ruhe zu bringen, was Philippa dazu bewegt, rasch den Platz am Klavier einzunehmen, um das Kirchenlied musikalisch zu begleiten. Erneut wird ihr Gesang unterbrochen. Sie setzt sich auf ihren Platz zurück, ein älterer Herr richtet nach seiner Debatte mit einem anderen Mitglied die Frage an Martine: „Gud tilgir alt, ikke

Martine?“ Etwas erzürnt beginnt Martine von dem 100. Geburtstag ihres Vaters zu sprechen und davon, wie unerträglich es für sie und ihre Schwester ist, dass so viele Unstimmigkeiten in der Gemeinde vorherrschen. Die Diskussion setzt indes zwischen zwei Herren fort: Christoffer erwidert: „Halleluja!“ worauf Martine aufsteht und ausdrücklich prononciert, dass „Schluss für heute ist“.

Kamera: Die Zwiegespräche werden durch Großaufnahmen der Streitsüchtigen veranschaulicht. In den übrigen Szenen überwiegen (ebenso) Großaufnahmen und die Amerikanische Einstellung. Die Vorgehensweise in diesem Abschnitt zeigt keine Abweichungen zu den übrigen Kapiteln.

Ausstattung, Licht: Was die Requisite betrifft, so sind keine auffälligen Änderungen zu erkennen. Die Tatsache, dass in diesem Abschnitt einige Szenen bei Sonnenuntergang aufgenommen worden sind, könnte damit zusammenhängen (Symbol dafür sein), dass Babette ohne künstlerische Entfaltungsmöglichkeiten mit ihren Kräften am Ende ist.

Ton: Es wird von keiner Filmmusik Gebrauch gemacht. In diesem Abschnitt sind immer wieder Kirchenglocken im Hintergrund vernehmbar.

5.3.10. Kapitel 10: „Babettes großer Gewinn“ (00:45:08 – 00:51:48)

Handlung: Ein Bote kommt auf einem Pferd in das Dorf geritten. Er überreicht dem Kaufmann einen Brief für Babette Hersant. Dieser starrt einige Sekunden auf den Umschlag, holt seine Posthaube und überbringt anschließend die Nachricht. Martine und Philippa (die gerade stricken und Geld zählen) tragen die Nachricht in die Küche, wo Babette ihre Hände wäscht und sich hinsetzt, bevor sie den Brief öffnet. Die Schwestern stehen indessen (an-)gespannt nahe der Tür. Nachdem Babette alles gelesen hat, steht sie befangen auf und teilt ihnen mit, dass sie zehntausend Francs in der Lotterie gewonnen hat. Martine und Philippa wissen nicht was sie sagen sollen. Schließlich gelingt es ihnen doch ihre Glückwünsche an sie zu richten. Babette bedankt sich und die Schwestern verlassen mit besorgten Mienen den Raum und schließen die Tür hinter sich. Ihre Reaktion auf das Ereignis ist wie folgt: „Das musste ja passieren. Der Herr gab... und der Herr nahm“. In der nachfolgenden Szene stempelt der Kauf- und Postmann einen Brief ab, kurz darauf wird im Hause der Pastorentöchter Geld gezählt. Sie füllen die zehntausend Francs in eine Schachtel, Babette bedankt sich für die Hilfe und geht in ihr Zimmer. Dort versinkt sie

sprachlos in ihrem Stuhl. Im nächsten Bild schlendert sie nachdenklich den Strand entlang. Als hätte sie einen plötzlichen Sinneswandel erlebt, kehrt sie entschlossen und rasch wieder zurück. Philippa spielt Klavier während Martine im Hintergrund strickt. Babette wartet vor der Tür auf das Ende des Stückes, tritt ein und teilt den Schwestern mit, dass sie einen Wunsch hat. Martine ist sichtlich nervös, mit zitternder Stimme bittet sie Babette sich zu setzen (vielleicht erwartet sie die Mitteilung von ihrer Rückfahrt nach Frankreich). Babette berührt ihre Kette mit dem Kreuz und äußert ihren Wunsch ein „echtes französisches Mittagessen“ zubereiten zu wollen. Martine und Philippa wiederholen ihre Worte, sie scheinen etwas beunruhigt zu sein. Babette wiederholt ihre Bitte auf Französisch, bis sie schließlich ein freundliches „Ja“ als Antwort erhält. Doch möchte Babette auch für die Kosten der Mahlzeit aufkommen. Erneut verneinen die Schwestern (zunächst). Babette erhebt sich, blickt ihnen tief in die Augen und beteuert, dass sie noch nie um etwas gebeten hat und dass der Wunsch aus ihrem Herzen kommt. Die Schwestern gewähren ihr schließlich die Bitte, außerdem wird ihr erlaubt für zwei Wochen wegzureisen, um das Festmahl zu planen.

Kamera: Es sind fast ausschließlich Nahaufnahmen und Aufnahmen in der Amerikanischen Einstellung zu beobachten. Die Mehrheit der Einstellungen zeigen die Personen in Augenhöhe. Das Schuß-Gegenschuß-Verfahren wird beim Gespräch mit Babette angewendet.

Ausstattung, Licht: Der Briefbote (in der Eingangsszene) trägt auffallend farbenfrohe Kleidung (=Gegensatz zum sonst farblosen Alltag in der Küstenstadt. Er kündigt eine Veränderung an). Nachdem Babette von ihrem Gewinn erfahren hat, trägt sie ein besonders edles Kleid.

Ton: Es kommt keine Filmmusik zur Anwendung. In dem Moment als Babette mit ihrem Gewinn in ihr Zimmer geht, setzt langsame, aber fröhliche Klaviermusik ein. Sie verleiht den Anschein, dass es sich um eingespielte Musik handeln könnte, doch in der nächsten Szene wird deutlich, dass es Philippa ist, die am Klavier sitzt und die Tasten anschlägt.

5.4.11. Kapitel 11.: „Vorbereitung und Ankunft der Waren“ (00:51:49 – 00:55:49)

Handlung: Martine und Philippa kommen an einem stürmischen Nachmittag, gefolgt von einigen anderen Menschen, aus der Kirche. Sie sprechen darüber, dass Babette wohl bald

wieder nach Frankreich zurückkehren wird. Szenenwechsel: Ein alter Mann sitzt an seinem Esstisch und wartet gespannt darauf, dass jemand bei der Tür herein kommt und ihm Essen bringt. Die Schwestern kochen Brotsuppe und Fisch, doch scheinen sie ein wenig überfordert zu sein. Der Mann erhält seine Mahlzeit, ist damit aber sichtlich nicht zufrieden (er lässt den Inhalt des Löffels zurück in den Teller fallen und seufzt). Babette ist indessen am Weg zurück in die Ortschaft. Der Kutschenfahrer bringt sie bis zum Haus, wo Martine und Philippa sofort herauskommen um sie zu begrüßen. Babette teilt ihnen voller Freude mit, dass sie alles für das Festmahl in Auftrag gegeben hat – sie habe ihrem Neffen eine Liste überreicht. In der folgenden Szene kommt die schwere Last an der Küste an. Babette hat einige Helfer (unter ihnen ein rothaariger Junge und ein älterer Mann), welche die Waren ins Haus transportieren. Martine und Philippa beobachten sie nervös vom Fenster aus. Die übrigen Bewohner kommen aus ihren Häusern und blicken entsetzt die Waren an: Kleinvögel, ein riesiger Eisblock, eine Schildkröte und etliche Holzkisten sind erkennbar. Babette teilt Martine und Philippa mit, während sie den Wein auspackt, dass alle Waren gut angekommen sind. Martine fragt sie von welchen Waren sie spricht, worauf Babette ihr freundlich und mit einem Lächeln die (nahe liegende) Antwort gibt: „Varene for middagen.“ Philippa ist genauso entrüstet (sie stehen beide am Türeingang und blicken ängstlich in die Küche). Auch sie äußert ihre Bedenken: „Det er da vel ikke vin?“ Babette dreht sich um und erwidert: „Det er Clos Vougeot 1846. Fra Philippe i Rue Mont Orgueil!“ Sie lächelt Philippa an, die aber unmittelbar danach aus dem Raum verschwindet. Ihre Schwester entdeckt plötzlich die Schildkröte am Tisch. Noch mehr verängstigt geht sie rückwärts aus der Küche.



Kamera: Die Einstellungsgrößen reichen von Großaufnahmen (des Essens, bei der Ankunft Babettes: Schuss-Gegenschuss-Verfahren in Großaufnahme, Schildkröte) bis hin zur Totalen (Eingangsszene, Kirchenbesuch). Es sind keine ungewöhnlichen Perspektiven zu vermerken.

Ausstattung, Licht: Bei der Ankunft Babettes mit der Kutsche ist es im Dorf viel heller als sonst (Sonnenuntergang). Babettes Gesicht strahlt förmlich.

Ton: Es gibt keine Filmmusik. Das Spektrum der Alltagsgeräusche reicht von Kirchenglocken, kochender Brotsuppe, Pferdehufen, Wellen bis hin zu Vogelgezwitscher.

5.4.12. Kapitel 12.: „Martines Traum und das anstehende Fest“ (00:55:50 – 01:02:34)

Handlung: Dunkle Wolken im Mondlicht, Rauch steigt in die Luft. Martine schläft unruhig im Bett (das Bild der Wolken ist nach wie vor im Hintergrund). Sie hat einen Alptraum, in dem vor allem Flammen das vorherrschende Element sind. Abwechselnd erscheint ein Stierkopf, die Schildkröte und schließlich eine lächelnde Babette, die ihr einen Becher, der mit Rotwein gefüllt ist, überreichen möchte (sie ist von rotem Rauch umgeben), im Bild. In der nachfolgenden Aufnahme bricht ein Mann an einem Tisch zusammen. Er schüttet dabei einen Krug Rotwein aus. Das Bild des Mannes geht in das Bild der Wolken über und plötzlich wacht Martine völlig entsetzt auf. Sie greift sich fassungslos an den Kopf, steht auf (obwohl es noch früh am Morgen ist) und begibt sich in das gegenüberliegende Haus. Auch Babette ist bereits wach. Sie geht in die Küche und beginnt zu kochen (summt dabei). Martine hat indessen die Kirchengemeinde zusammengerufen und teilt ihren Freunden Tränen vergießend mit, dass sie und ihre Schwester die Ausmaße des von Babette gewünschten Festmahles nicht vorhergesehen haben. Völlig verzweifelt kommt sie auf ihren Vater zu denken und fragt sich (laut) was dieser wohl gesagt hätte, wenn er wüsste, dass sie einen „Hexensabbat“ in ihrem Haus veranstalten. Christoffer hält seine Hand hinter das Ohr um mehr zu hören, doch scheint er nicht viel mit zu bekommen: Er konstatiert mit einem halblauten „Halleluja“. Die übrigen Mitglieder versuchen Martine zu beruhigen und beschließen am Abend des Festes kein Wort im Bezug auf Speisen und Trank von sich zu geben. Sie stehen auf, reichen einander die Hände und singen ein alt bewährtes Kirchenlied: „Jerusalem...“. Die Aufnahme geht in die nächste über, indem das Portrait eines betenden Jesus eingefügt wird, der Gesang ist nur noch leise zu hören. Unmittelbar danach lädt der rothaarige Junge den Stierkopf und die toten Vögel in eine Schubkarren und bringt sie ins Haus. Ein Kutschenfahrer überreicht während dessen Philippa einen Brief von Frau Löwenhielm. Sie trägt ihn in die Stube, wo Martine sitzt und einen Kranz knüpft. Philippa teilt ihrer Schwester den Inhalt des Briefes mit und observiert dabei aufmerksam Martines Reaktion. Kurz darauf überbringt Martine die Nachricht an Babette, welche über den neuen Gast sichtlich begeistert ist. In der Küche sind sämtliche Arbeitsflächen mit Lebensmitteln voll geräumt, der junge Küchengehilfe entfedert die Vögel. Martine sieht die toten Tiere und geht bestürzt aus dem Raum. Im Esszimmer wird

der Tisch festlich gedeckt, Martine fragt ob sie helfen kann, doch Babette verneint. Die Schwestern hängen das Bild ihres Vaters in den Vorraum, schmücken das Portrait mit dem Wacholderkranz und stellen einen silbernen Kerzenhalter auf die (darunter situierte) Kommode (im Buch: Nähtisch der Mutter).

Kamera: Die Illustration von Martines Traum erfolgt durch den Einsatz von Überblenden (= zwei Bilder werden überlappt, z. B. die schlafende Martine und die dunklen Wolken). Durch den raschen Wechsel der Bilder und die eingespielte, düstere Musik wird deutlich, dass es sich um einen Traum handelt. Im Traum überwiegen Großaufnahmen (des Gefürchteten), ansonsten sind Nahaufnahmen und Aufnahmen aus der amerikanischen Einstellung vorherrschend. Außerdem ist der rasche Übergang der „göttlichen“ Gesichter der Schwestern und die darauf folgende Szene der toten Tiere anzusprechen: Eine Methode, die zur Veranschaulichung der Gegensätzlichkeiten dient.

Ausstattung, Licht: Bemerkenswert ist, dass Babette schon früh morgens (obwohl sie den ganzen Tag in der Küche stehen wird) festlich gekleidet ist. Auch der rothaarige Junge trägt, als der Tisch gedeckt wird, elegante Kleidung.

Ton: Wie bereits erwähnt, wird im Traum Martines düstere Musik eingesetzt. Sie besteht aus Kirchenglocken, Geigenspiel und dumpfen, verschwommenen Tönen. Nach dem Ende dieser Fantasien wird mit keiner Filmmusik gearbeitet.

5.4.13. Kapitel 13. „General Lorens Löwenhielm“ (01:02:35 – 01:04:08)

Handlung: Die Kamera ist hinter Wildrosen situiert, im Hintergrund ist das Haus von Frau Löwenhielm zu erkennen. Es ist ein stürmischer Tag. Szenenwechsel: Der nun gealterte Lorens Löwenhielm zieht seine Uniform an und bewegt sich zum Spiegel (in Körpergröße). Die Kamera nimmt ihn zunächst seitlich auf, schließlich sieht er sich jedoch seinem Spiegelbild gegenüber (Kamera filmt Spiegelbild). Er betrachtet sich und seine Auszeichnungen (von unten nach oben) und spricht dabei folgende Worte: „Forfængelighed” ”Forfængelighed” ”Alt er Forfængelighed”. Der General blickt im Spiegel rechts daneben auf einen Stuhl. Es scheint, als ob er dort etwas erkennt - die Kamera konzentriert sich auf den zweiten Spiegel, wo Löwenhielm nun ins Bild kommt, sich gegenüber von dem Stuhl hinstellt und auf diesen hinabblickt. In der nächsten Szene erscheint der junge Löwenhielm: Er sitzt mit verschränkten Armen am besagten Stuhl und

lacht sein älteres Ebenbild schlaun an. Besonders auffallend ist, dass im Hintergrund (im Freien) die Bäume blühen und die Vögel zwitschern (= Frühling!).⁷⁸ General Löwenhielm blickt auf den Jüngling hinab und spricht zu ihm: Alles wovon er als junger Mensch geträumt hat, habe er sich erfüllt. Und nun sei es an der Zeit, dass „der junge Lorens Löwenhielm“ ihm beweist, dass er damals die richtige Entscheidung getroffen hat. Szenenwechsel: Vor dem Haus von Frau Löwenhielm steht die Kutsche abfahrbereit. Der General kommt aus dem Haus, nimmt Platz und sie fahren davon.

Kamera: Die Szene mit den Spiegeln dient zur Verdeutlichung der Situation: General Löwenhielm steht kurz vor der Beantwortung der Frage seines Lebens. Hat er damals als junger Offizier die richtige Wahl getroffen? Er sieht sein Spiegelbild und in diesem den jungen Löwenhielm, auf den er aber hinab blickt (Untersicht). Die Antwort auf seine Frage erhält er einige Stunden danach.

Ausstattung, Licht: Der Frühling tritt als Symbol für die Jugend (den Offizier) in Erscheinung. Das Jubiläumsfest findet im Spätherbst (bis Winter) statt – der General ist zu diesem Zeitpunkt gealtert (Ausdruck für Lebensabend). Es weht ein kräftiger Wind.

Ton: Nachdem der General die Worte „Forføngelighed...“ gesprochen hat, setzt leise Klaviermusik ein (Melodie: „Jerusalem mit Hjertes Hjem“). Sobald er das Haus seiner Tante verlässt, erlischt die Filmmusik und es sind nur noch der stürmische Wind und die Glocken der Kutsche zu hören.

5.4.14. Kapitel 14.: „Die Ankunft der Gäste“ (01:04:09 – 01:09:06)

Handlung: Martine und Philippa warten in der Stube auf ihre Gäste. Sie tragen schwarze Kleider und eine Kette mit einem Kreuz. Im Kamin haben sie Feuer gemacht (es ist möglich, dass sie Wacholderzweige verbrennen). Während dessen laufen die Vorbereitungen für das Essen in der Küche auf Hochtouren. Der Junge ist Babette bei der Zubereitung behilflich (er übernimmt Tätigkeiten wie Kartoffel teilen, Wein öffnen usw.). Zur selben Zeit trifft die Gemeinde ein. Jede/r einzelne trägt schwarze Kleidung. Martine und Philippa begrüßen ihre Gäste und führen sie in die Stube, wo sie (vorläufig) auch Platz

⁷⁸ Vgl. dazu Karen Blixens Text: „Den unge Lorens Löwenhielm havde tiltrukket Drømme og Fantasier, saaledes som Blomster drager Bier og Sommerfugle til sig. Han havde maattet kæmpe for at gøre sig fri af dem, han var flygtet for dem, og de var flagret et lille Stykke efter ham.“ S. 55-56.

nehmen. Immer wieder werden Szenen eingearbeitet, in welchen Babette und ihr Gehilfe unablässig in der Küche arbeiten. Philippa setzt sich an das Klavier, die Schwestern und ihre Gäste singen ihr altbewährtes Lied: „Jerusalem mit Hjertes Hjem, Du evigt kære Navn - ... Kryb og Stene ej Du rækker til det Barn, som bad om Brød – ”

Mit dem Ende dieser Zeile und der Großaufnahme von den singenden Schwestern folgt eine Aufnahme, in welcher ein toter Vogel im Bild erscheint: Babette schneidet diesem den Kopf ab (Großaufnahme) und füllt ihn (unter anderem mit Trüffel). Das Klavier ist in diesem Moment nicht mehr zu hören. Szenenwechsel: Die Pferdekutsche kommt zwischen den Hügeln hervor. Der General stellt seiner (gehörlosen) Tante die Frage, ob „das Resultat einer Serie von Siegen über viele Jahre hindurch (trotzdem) eine Niederlage einbringen kann“ (der Text ist von der Vorlage kaum zu unterscheiden). Er erhält keine Antwort, erwartet diese sichtlich aber auch nicht. Die Gäste hören die Glocken der Kutsche, sie haben den Gesang beendet und starren auf den Boden. Ein Mann meldet die Ankunft an und Martine und Philippa gehen zur Tür. Während Philippa der alten Frau Löwenhielm in den Raum hilft, empfängt Martine den General, der ihr bei der Begrüßung die Hand küsst. Löwenhielm betritt als letzter den Raum und begrüßt die Gemeinde. Eine schüchterne Dame bietet ihm einen Sessel an, doch er bittet sie mit einer freundlichen Geste sich selbst zu setzen. Nach kurzer Zeit erscheint der Küchengehilfe. Er fordert die Gäste auf Platz zu nehmen.

Kamera: Richtungsweisend sind nach wie vor Nahaufnahmen sowie Aufnahmen aus der Amerikanischen Einstellung. Beim Gesang wird die Gemeinde mit Hilfe von Großaufnahmen abgebildet (unter ihnen Christoffer, der nicht richtig folgen kann und seine Stirn runzelt).

Ausstattung, Licht: Unter den Anwesenden ist General Löwenhielm der Einzige, der farbenfreudig gekleidet ist. Die anderen Gäste tragen ausnahmslos schwarze Kleidung. Übereinstimmend mit dem Buch tragen Martine und Philippa ein goldenes Kreuz um den Hals.

Ton: Es kommt keine Filmmusik zum Einsatz.

5.4.15. Kapitel 15.: „Das Festmahl. Teil 1“ (01:09:07-01:15:02)

Handlung: Martine bittet die Gäste Platz zu nehmen. Das Esszimmer ist imposant geschmückt, die Gäste wirken positiv überrascht. Der General betritt zuletzt den Raum - er zeigt sich besonders verwundert. Babettes Assistent schenkt Wein in die Gläser. Die Gemeinde erinnert daran, dass sie an diesem Abend ihren Geschmacksinn verloren haben und sie reichen einander die Hände um zu beten. Der General blickt neugierig auf Martine. Es wird angestoßen – der General gibt seinem Erstaunen über den Geschmack des Weines Ausdruck, indem er halblaut aufklärt: „Amontillado!“ Nicht weniger überrascht ist er als er die Schildkrötensuppe kostet. Die Versuche seiner Tante preiszugeben, welch exquisite Kost ihnen dargeboten wird, bleibt ohne Erfolg und auch der Tischgeselle neben seiner Tante weiß auf seine Bemerkungen zum darauf folgenden Gang nichts weiter als: „Morgen wird es wohl den ganzen Tag schneien“ zu antworten. Das fehlende Verständnis kommt durch kleinere Gesten der Gäste zum Ausdruck, doch General Löwenhielm scheint dies nach kurzer Zeit nicht mehr zu stören. Seine innere Freude über das genüssliche Essen wird durch seine Mimik und Gestik enthüllt. Inzwischen kommen die Gäste auf den Pastor zu sprechen.

Kamera: In diesem Abschnitt treten sehr viele Großaufnahmen des Generals hervor. Auch das Benehmen der Kirchengemeinde wird veranschaulicht (jedoch weniger häufig). Die ansehnlichen Speisen werden ebenso durch Großaufnahmen hervorgehoben.



Ausstattung, Licht: Das Speisezimmer erhält angesichts der vielen Kerzen und der prächtigen Dekorationen einen warmen Ton.

Ton: Nachdem General Löwenhielm sich von dem Gast, der ihn auf den Schneefall aufmerksam gemacht hat, wendet, wird sein unbeschwerter Gesichtsausdruck von Musik unterstützt. Es handelt sich um ein fröhliches Geigenspiel, das zugleich auch ein wenig Melancholie in sich trägt. Die Stimmung am Tisch ist deutlich besser geworden.

5.4.16. Kapitel 16.: „Das Festmahl. Teil 2“ (01:15:03 – 01:23:14)

Handlung: In der Küche bereitet Babette den nächsten Gang vor. Der Kutscher staunt über ihre Geschicklichkeit und all die feinen Delikatessen mit denen die Tische gefüllt sind. Babette gibt dem Küchengehilfen Anweisungen die Speisen und Getränke zu servieren. Im Speisezimmer sprechen die Anwesenden über Wundertaten des Pastors. Als der General seine „cailles en sarcophage“ vor sich sieht, bricht er den Kopf des Vogels ab und kostet diesen, Philippa wirft ihm einen entsetzten Blick entgegen, auch Christoffer ist verwundert und schüttelt den Kopf. Analog zur Vorlage erklärt der General woher er diese Speise kennt und erläutert, dass die Köchin und Erfinderin des Gerichtes dafür bekannt ist, eine Mahlzeit zu einer Liebesaffäre zu verwandeln. Er deutet darauf hin, dass es sich „hierbei“ um eben dieses Gericht handelt. Der General erhält keine Zustimmung/Antwort, bloß Christoffer äußert ein „Halleluja“. Der Gesellschaft schmeckt die Mahlzeit offensichtlich. In einer Szene blickt der General auf Martine, prostet ihr zu und lächelt sie freundlich an. Sie sendet ihm ein bescheidenes Lächeln zurück. In der Küche lässt der Kutscher sich Speisen und Trank schmecken (mit Verzögerung). Auch Babette kostet schließlich den Wein – ihr Gesicht blüht förmlich auf. Als nächstes bereitet Babette einen weiteren Gang vor, auch Käse und exotische Früchte werden in den Raum gebracht. Die Gäste beobachten den General beim Essen und machen es ihm nach (sie wissen nicht welches Besteck sie verwenden sollen).

Kamera: Besonders auffallend sind die vielen Großaufnahmen der Speisen und Getränke. Außerdem werden die genüsslich konsumierenden Gäste oft in Detail- und Großaufnahmen veranschaulicht. Ansonsten überwiegen Nahaufnahmen. Es kommen keine außergewöhnlichen Verfahren zum Einsatz. Beim Blickkontakt zwischen General Löwenhielm und Martine wird er mit leichter Aufsicht, sie mit leichter Untersicht portraitiert.

Ausstattung, Licht: Es sind keine Besonderheiten zu vermerken. Das Licht im Esszimmer erhält durch das Kerzenlicht eine warme Note.



Ton: In diesem Abschnitt wird zwei Mal Filmmusik zum Einsatz gebracht. Zum einen in dem Moment als General Löwenhielm Blickkontakt mit Martine hat. Sobald dieser

unterbrochen wird, ist auch keine sanfte Geigenmusik mehr zu hören. Das zweite Mal setzt die(selbe) Melodie ein, als die Gäste genussvoll essen (Großaufnahmen ihrer fröhlichen Gesichter).

5.3.17. Kapitel 17.: „Die Ansprache General Löwenhielms“ (01:23:15 – 01:30:23)

Handlung: General Löwenhielm tippt sein Glas mit einem Löffel an und erhebt sich um eine Rede zu halten. Sie folgt im Allgemeinen dem Wortlaut des Textes (allerdings in schwedischer Sprache). Verkürzt dargelegt, spricht er davon, dass wir Menschen aufgrund unserer Schwäche und Kurzsichtigkeit glauben, eine Wahl im Leben treffen zu müssen. Wir spüren die Furcht und das Risiko die falsche Wahl getroffen zu haben, doch ohne Grund, denn in Wahrheit ist das wofür wir uns entscheiden ohne Bedeutung: „Denn Barmherzigkeit und Wahrheit begegnen einander, Gerechtigkeit und Freude küssen einander.“ Nach der Ansprache reicht der Küchengehilfe Früchte an die anderen Gäste. Christoffer entscheidet sich für eine Feige und beißt in sie hinein. Er wundert sich über das saftige Obst und weiß nicht so recht, wie er es essen soll. Auch der General genießt eine Feige, doch weiß er mit Messer und Gabel umzugehen. Er bittet unter dies um mehr Wein, Babette trägt dem Jungen auf die ganze Flasche bei ihm zu lassen. Den Gästen schmeckt auch der letzte Gang sichtlich (es wird mit den Fingern gegessen). Inzwischen erhalten der Küchenjunge und der Kutscher die Nachspeise, auch ihnen schmeckt es merklich.

Die Gesellschaft begibt sich in die Stube um Kaffee zu trinken. Babette kostet in der Küche den Wein, hat dabei einen wonnevollen Gesichtsausdruck. Zum Kaffee erhalten die Gäste ein Glas Likör. Philippa spielt Klavier und singt dazu. Die Kirchengemeinde wirkt munter und zufrieden, sie teilen einander Komplimente aus. Für einige Sekunden konzentriert sich die Kamera auf den General und Martine. Martine schenkt ihm ein kurzes Lächeln, wohingegen er bezaubert in ihr Gesicht blickt (und nicht davon ablässt). Im Nebenzimmer kostet der junge Gehilfe etwas Wein aus einem halbleeren Glas.

Kamera: Als General Löwenhielm seine Rede hält, werden seine Zuhörer mit leichter Untersicht gezeigt (logisch nachvollziehbar da er steht und sie sitzen). Es überwiegen Nah- und Großaufnahmen in diesem Kapitel. Der Unterschied zwischen dem General und den übrigen Gästen wird hervorgehoben, indem beispielsweise die unterschiedlichen Essgewohnheiten in den Vordergrund treten: Christoffer hält die Feige verwundert in der Hand, während der General sie behutsam (mit Messer und Gabel) in vier Stücke teilt. Beim

Klavierspiel in der Stube steht die Kamera vor Philippa, die Gäste sind (zunächst) im Hintergrund. Dadurch wird ihre etwas reduzierte, aber nach wie vor schöne Stimme, ihr Talent, hervorgehoben.

Ausstattung, Licht: Es sind keine Differenzen zu den vorherigen Kapiteln zu vermerken.

Ton: Es kommt keine Filmmusik zum Einsatz. In der Stube singt (und spielt) Philippa alleine – Betonung ihrer Begabung.

5.4.18. Kapitel 18.: „Der Abschied“ (01:30:24 – 01:37:04)



Handlung: Frau Löwenhielm leert das Likörglas und bittet ihren Neffen darum aufzubrechen. Der Küchengehilfe gibt dem Kutscher Bescheid, der sich bei Babette für alles bedankt. Babette ist gerade damit beschäftigt, sich die Schweißperlen aus dem Gesicht zu waschen. Während Philippa den Mantel von Frau Löwenhielm holt, stehen der General und Martine im Vorzimmer. Wie vor vielen Jahren wird ihr Gesicht vom Kerzenlicht erhellt. Er fasst ihre Hand und spricht dieselben Worte, wie sie in der Vorlage zu lesen sind („alles ist möglich“; einige Wörter wurden ausgetauscht). Martine antwortet mit einem stillen „Ja“, ihre Augen sind mit Tränen gefüllt. Nachdem der General und seine Tante auf dem Weg nach Hause sind, gehen auch die anderen Gäste. Fröhlich gesinnt tanzen und singen sie vor dem Haus um den Brunnen. Es ist offenbar kalt, doch schneit es nicht. Christoffer bleibt etwas länger, reicht seine Hände nach oben und gibt ein letztes „Halleluja“ von sich. Philippa meint, dass die Sterne an diesem Abend etwas näher an sie herangerückt sind. Die Schwestern gehen rasch in die Küche und bedanken sich bei Babette. Diese bleibt zunächst wortlos sitzen bis sie ihnen mitteilt, dass sie einst Küchenchefin im Café Anglais gewesen sei. Martine, nahezu energisch, beteuert abermals, dass es allen geschmeckt hat. Babette steht auf und räumt die Tische ab (im Hintergrund beginnt es zu schneien), versucht während dessen den Schwestern zu erklären, dass sie nicht nach Paris zurückkehrt und dass sie außerdem kein Geld mehr hat. Martine und Philippa sind völlig aufgewühlt. Martine bringt ihre Gedanken zum Ausdruck, indem sie ihr die Frage stellt: „Aber dann wirst du ja dein ganzes Leben lang arm bleiben?“ Worauf Babette mit freundlichem Gesichtsausdruck erwidert: „Ein Künstler ist niemals arm.“ Philippa meint, dass sie das für sie nicht hätte tun sollen, worauf Babette einwendet: „Ich

habe es nicht nur für euch gemacht (lächelt freundlich).“ Sie wird gefragt, ob es Gerichte dergleichen waren, die sie einst in Paris gekocht hat. Babette bejaht, kommt kurz auf Achille Papin zu sprechen. Dieser meinte, dass ein langer Schrei des Künstlers durch die Welt geht, wenn dieser nicht dazu befähigt wird sein Äußerstes zu geben. Philippa kommt näher an Babette heran, hat Tränen in den Augen und spricht in den Worten Papins, dass dies nicht das Ende ist. Sie umarmt sie, Babette lässt es zu und gibt ihr ein warmes Lächeln. Eine Kerze erlischt am Fensterbrett.

Kamera: In diesem Abschnitt sind vorwiegend Aufnahmen aus der Amerikanischen Einstellung zu vermerken sowie Nah- und Großaufnahmen (unter anderem in der Abschiedsszene).



Ausstattung, Licht: Keine Besonderheiten sind festzustellen.

Ton: Obwohl die Gäste in der Eingangsszene noch in der Stube sitzen, ist keine Klaviermusik mehr zu hören. Diesen Anlass nimmt Frau Löwenhielm um aufzubrechen. Bis zur Abschiedsszene zwischen dem General und Martine wird keine Filmmusik eingesetzt. Bei der Verabschiedung ist melancholisches Geigenspiel (unterstützt von einem Flöteninstrument) zu hören. Es endet nach dem Abschied des gealterten „Liebespaares“. Erst in den letzten Sekunden ist die Geige wieder vernehmbar. Im Nachspann wird sie von Klaviermusik abgelöst.

6. Eine Gegenüberstellung der literarischen Vorlage und ihrer filmischen Realisierung

Die genaue Untersuchung von Karen Blixens *Babettes Fest* und ihrer Verfilmung hat deutlich gemacht, wie bedachtsam sich Gabriel Axel an die Vorlage gehalten hat, nicht zuletzt aufgrund der Beibehaltung der Erzählinstanz.⁷⁹ Seine Vorgehensweise ist vor allem aus zwei Gründen nachvollziehbar. Zum einen verläuft die Handlung in der Erzählung geradlinig. Es gibt keine größeren Zeitsprünge, was auch für die Adaption von großer Bedeutung ist, denn wie einleitend erwähnt, könnten diese eine Desorientierung im Zuseher hervorrufen. Der zweite und ausschlaggebende Punkt ist die Tatsache, dass Karen

⁷⁹ Die Erzählinstanz im Film wird von Ghita Nørby gesprochen.

Blixens Ausdrucksweise sehr harmonisch und wohlklingend zu beschreiben ist und sich deshalb durchaus für die Übernahme einzelner Textstellen im Film eignet. Dadurch konnte teilweise auch sichergestellt werden, dass der Stil der Vorlage bewahrt bleibt (obwohl auch einige andere Komponenten für die Erhaltung der Eigenart des Textes eine wichtige Rolle spielen). Demungeachtet sind einige kleinere und geringfügige sowie größere und schwerwiegende Änderungen getroffen worden, auf welche im Folgenden näher eingegangen werden soll.

6.1. Periphere Differenzen zwischen Buch und Film

6.1.1. Die Verknüpfung zweier Zeitabschnitte

Im vorliegenden Text schildert die Erzählinstanz einen Zeitraum von insgesamt 30 Jahren. Genau 16 Jahre nach der Abreise Achille Papins trifft Babette in der Küstengemeinde ein. Nach weiteren 14 Jahren im Haus der Schwestern soll das Jubiläumsfest für den Pastor stattfinden. Im Film hingegen erscheint Babette viel später im Haus der Schwestern. Sie klopft an einem Septemberabend (im Text ist es ein Juniabend) an die Tür und überreicht einen Brief in dem Papin beteuert, dass er die letzten 35 Jahre damit verbracht hat, Philippas verlorenem Talent nachzutruern. Der Zeitsprung ist einleuchtend, da für eine Einteilung in drei Entwicklungsphasen weitere Schauspieler benötigt worden wären, was einerseits finanzielle Schwierigkeiten bereitet hätte, zum anderen den Regisseur unter Druck gesetzt hätte, angemessene Schauspieler aufzusuchen und zu finden. Es sei hier angemerkt, dass die Ähnlichkeit der jungen Martine und Philippa⁸⁰ mit den älteren Damen⁸¹ nahezu unübertrefflich ist. Weitere Personen zu finden, welche diese Konformität hätten präsentieren können, wäre eine gewaltige, wenn nicht nahezu unmögliche Herausforderung gewesen.

6.1.2. Die Verlegung des Handlungsortes

Karen Blixens Kurzgeschichte nimmt in einer norwegischen Kleinstadt namens Berlevaag ihren Verlauf. Umgeben von imposanten Bergen befindet sich die Provinzstadt an einem der vielen Fjorde des Landes. Im Film wurde die Handlung an die jütländische Küste

⁸⁰ Martine (jung) wird von Vibeke Hastrup dargestellt, Philippa (jung) von Hanne Stensgaard.

⁸¹ Die gealterte Martine wird von Brigitte Federspiel dargestellt, Philippa von Bodil Kjer.

Dänemarks verlegt. So reist etwa Achille Papin nicht mit dem ersten Boot nach Christiania sondern nach Fredrikshavn. Mit höchster Wahrscheinlichkeit handelt es sich hier um das Bestreben, das Budget möglichst niedrig zu halten. Für den Handlungsverlauf macht es keinen Unterschied, wo sich die ProtagonistInnen befinden: Entscheidend für die Realisierung ist allein die Auswahl eines von der großen Welt abgekapselten Ortes.

6.1.3. Pietismus, Puritanismus, Stoizismus und der Islam

Obwohl Gabriel Axels Verfilmung den vorliegenden Text beinahe schablonenhaft übernimmt, wurden einige Textstellen ausgeklammert, die für das Publikum wahrscheinlich eine unnötige Überforderung dargestellt hätten. In Nebensätzen erwähnt Karen Blixen den Pietismus und Puritanismus, für den die Schwestern sich einsetzen. Der erste Begriff ist gleichzusetzen mit der Gottesfürchtigkeit, die ja bereits in den Handlungen der Priesterstöchter deutlich zum Vorschein kommt. Der zweite bezeichnet eine Reformbewegung, die sich von den römisch-katholischen Lehren abzugrenzen versucht. Die Schwestern vermuten, dass Babette heimlich ein „papistisches Lehrbuch“ studiert (sie liest in einem großen, schwarzen Buch) – doch ist es eigentlich ein Kochbuch mit dem sie beschäftigt ist.

In dem Brief, den Babette den Schwestern bei ihrer Ankunft überreicht, spricht Achille Papin (im Text) ihren Stoizismus an. Hierbei handelt es sich um eine (philosophische) Denkrichtung, die sich durch Aufgeschlossenheit und Anpassungsfähigkeit kennzeichnet. Diese Eigenschaften können im Film ebenso aufgrund des Verhaltens von Babette erschlossen werden. Auch die Assoziationen von Babette mit dem Islam (die Schildkröte wird mit dem „Stein in Mekka“ = „Kaaba“ gleichgesetzt; eine weitere von den Schwestern gefürchtete, religiöse Strömung) wurden in der filmischen Bearbeitung nicht eingefügt.

6.1.4. Der Schnee als Symbol für Reinheit und Keuschheit

Das Motiv des Schnees ist mehrmals im Text wahrzunehmen. Teils wird er zum bildlichen Ausdruck der Unbeflecktheit und Schönheit der beiden Schwestern: „Med en Skønhed af samme lysende, næsten overjordiske Art som de blomstrende Frugttræers og den evige Sne's.“⁸² Auch Achille Papin erkennt in Philippa eine unbestreitbare Reinheit: „Og dog,

⁸² Blixen, Karen: Babettes gæstebud. Gyldendals tranebøger. København 1995. S. 8.

min tabte Zerlina, og dog, Du Sneens syngende Svane!“⁸³ Anderenteils schneit es in der Erzählung am Tag des Jubiläumsfestes. Die Erzählinstanz legt der/dem Leser/in nahe, dass es zuvor noch nie so viel geschneit hat. Die Gäste spielen vor ihrer Heimkehr, wie in die Kindheit zurück versetzt, im Schnee. Hier ist der Schnee ein Merkmal der Unschuld, Unberührtheit und Reinheit. Zum ersten Mal seit langem lassen sie ihren Sinnesreizen freien Lauf. Der Film verlagert diese Unbefangenheit auf den Tanz um den Brunnen.

6.1.5. Die Legende der Familie Löwenhielm

Martine macht als junge Frau einen großen Eindruck auf Lorens Löwenhielm. Er erlebt einen Sinneswandel der im Buch mit einer Saga aus der Familie Löwenhielm verknüpft wird:

I Familien Löwenhielm levede der et Sagn om at en af Slægtens Mænd engang for et Par Hundrede Aar siden havde ægtet en Huldre, en kvindelig norsk Bjergaand saa dejlig at Luften om hende dirrer og sitrer. Siden da have Medlemmer af Familien fra Tid til anden været synske. Unge Lorens havde ikke før bemærket særlige sjælelige Kræfter hos sig selv.⁸⁴

Durch diese kleine Geschichte in der Erzählung (die Rahmenstruktur ist), wird die Wirkung, die Martine auf den Offizier ausübt, intensiviert bzw. deutlich hervorgehoben. Der Regisseur kann sich hier nur auf die schauspielerischen Fähigkeiten verlassen. Die Vision des jungen Lorens L.⁸⁵ wird durch eine Detailaufnahme veranschaulicht. Seine Wortlosigkeit sowie der Gesichtsausdruck deuten den Wandel an, im Hintergrund verschärfen sich die Sonnenstrahlen. Eine einfache, aber immerhin transparente Lösung des Problems.

6.1.6. Das Auslassen zweitrangiger Details

Es sind einige Details im Text aufzufinden, die in der Adaption nicht bzw. auf unterschiedliche Weise Ausdruck finden. Zu diesen zählt beispielsweise die Tatsache, dass Martine am Markt einen Hut trägt, das Haus der Schwestern gelb ist, Babette Angst vor dem Wasser/der Überfahrt hat (bei der Besorgung der Lebensmittel nicht mehr), Babette

⁸³ Ebd. S. 24.

⁸⁴ Ebd. S. 10.

⁸⁵ Lorens Löwenhielm (jung) wird von Gudmar Wivesson dargestellt.

dem Kaufmann und nicht den Schwestern von der Lotterie in Frankreich berichtet oder dass Babette bei ihrer Ankunft schon an der Eingangstür zusammenbricht. Doch haben all diese Abweichungen keine größere Bedeutung für die Beurteilung einer adäquaten Realisierung und müssen deshalb nicht ausführlicher besprochen werden.

6.2. Die Korrespondenz der Ausdrucksform und der Grundaussage in den beiden Medien

Der Stil der Vorlage wurde im Falle der Verfilmung von *Babettes Fest* weitgehend im Film aufgenommen. Es gibt einige Textstellen, die im Film geschickt realisiert worden sind. Als Beispiel könnte man das Duett zwischen Achille Papin und Philippa hervorheben, oder die Szenen in welchen Lorens Löwenhielm sich über die servierten Gerichte und Weine wundert und seinen Sitznachbarn zu vermitteln versucht, welche Köstlichkeiten ihnen preisgegeben werden – sich nach einiger Zeit aber damit abfindet, dass niemand außer ihm die wahre Kunst der Köchin erkennt. Dafür sind in erster Linie die Schauspieler verantwortlich, besonders Jarl Kulle, der den gealterten Lorens Löwenhielm sehr authentisch spielt.

Im letzten Kapitel der Novelle, „*Den store Kunstner*“ (Die große Künstlerin), nimmt die nahezu wortgetreue Aufnahme des Textes im Film ein Ende: Mit drastischen Folgen für die Interpretation des Ausgangs der Geschichte.

6.2.1. Babette und Philippa als Künstler des Paradieses

Der Beginn des letzten Kapitels wird im Film, wie auch in den anderen Abschnitten, analog zum Buch portraitiert. Martine und Philippa laufen in die Küche und bedanken sich bei Babette für das Festmahl. Babette ist völlig erschöpft und teilt den Schwestern mit, dass sie nicht nach Frankreich zurückkehren wird, weil sie dort niemand erwartet und sie darüber hinaus kein Geld mehr hat. Martine und Philippa sind schockiert. Während Martine (im Text) sie in ihren Gedanken mit einem „Negerkönig“ vergleicht, der aus Dankbarkeit für die Hilfe einem Missionar sein Enkelkind serviert (!), „schmilzt Philipppas Herz aus Mitgefühl und Dankbarkeit“. Für sie ist Babettes Einsatz „ein Beweis für ihre Treue und ihren Selbstaufopferungswillen.“ Mit diesen Zeilen beginnen die Abweichungen zwischen Vorlage und filmischer Realisierung. Im Text gibt Philippa ihrer Dankbarkeit Ausdruck, indem sie einwendet, dass Babette nicht alles was sie besessen hat für sie, die Schwestern hätte ausgeben sollen. Worauf Babette ihr einen „tiefen Blick“ zurückschickt.

Die Erzählinstanz weist darauf hin, dass in Philippas Aussage Mitgefühl steckt, aber auch etwas Abwertendes. Zur Verdeutlichung von Babettes Reaktion auf die Bemerkung werden im Folgenden ihre Mitteilungen an die Schwestern wiedergegeben:

„For Deres Skyld? Nej. For min egen Skyld. Jeg er en stor Kunstner. (...) Jeg er en stor Kunstner, Mesdames.” (*Martine*) ”Saa bliver Du da fattig hele Dit Liv, Babette” (*Babette*) ”Nej, jeg bliver aldrig fattig, Jeg siger Dem, at jeg er en stor Kunstner. En stor Kunstner, Mesdames, er aldrig fattig. Vi store Kunstnere, Mesdames, har faaet noget, hvorm I andre slet intet ved.”⁸⁶

Als Vergleich dazu der Dialog im Film:

(*Philippa*) „Kære Babette, Du skulde ikke have givet alt hvad Du ejede ud for vor Skyld.” (*Babette*, lächelt sie freundlich an) ”Det var ikke alene for Deres Skyld.” (*Martine*) ”Saa bliver Du altså fattig nu hele Dit Liv.” (*Babette*, lächelnd) ”En kunstner er aldrig fattig.”

Das der Film ausgerechnet in diesem Punkt von der Vorlage abweicht, führt dazu, dass die Konklusion der Geschichte von Karen Blixens Novelle abweicht.⁸⁷ Liest man den Text, wird deutlich, dass Babette einen heftigen (inneren) Konflikt mit der Engstirnigkeit der Schwestern durchlebt. Sie pointiert mehrmals, dass sie die Mahlzeit um ihrer selbst Willen gemacht hat, um endlich sich selbst als Person verwirklichen zu können. Doch wie oft Babette auch betont, dass sie eine große Künstlerin ist, die Schwestern können keinen Fuß in ihre Welt setzen und reagieren mit absurden Gedankenäußerungen (Martine behält ihre Theorie für sich). Der abschließende Dialog zwischen Philippa und Babette, in dem Philippa ihre Küchengehilfin in die Arme nimmt, Babette aber wie „ein Monument aus Marmor“ stehen bleibt, als Philippa beteuert, dass „das nicht das Ende ist und sie im Paradies die große Künstlerin sein wird, zu der Gott sie bestimmt hat“, illustriert die Aussichtslosigkeit Babettes. Hier steckt die eigentliche Dramatik: Die Schwestern sind in keiner Sekunde fähig ihren Glauben und ihre Ehrfurcht dem verstorbenen Vater gegenüber loszulassen. Im Haus des Pastors gibt es keine Möglichkeit zur Entfaltung seiner selbst – die Unfähigkeit autonom zu Handeln wird Babette ebenso aufgedrängt.

Im Film sympathisiert Babette im Abschlussdialog mit Philippa. Sie lächelt sie freundlich an und lässt es zu, dass sie von ihr in den Arm genommen wird. Zusammen beweinen sie

⁸⁶ Ebd. S. 79-80.

⁸⁷ Es sei hier auch erwähnt dass Babette die Schwestern (im Text) immer wieder „meine kleinen Damen“ nennt, wohingegen sie im Film diese Wörter nicht in den Mund nimmt. Sie werden lediglich (ein Mal) von dem Pastor ausgesprochen, als er „seine kleine Philippa“ nach dem Fortschritt ihrer Gesangsstunden fragt.

ihr „verlorenes“ Talent und es wirkt so, als würden sie sich damit abfinden im Jenseits dieses entfalten zu können.

Es ist möglich, dass die Absicht dieser Realisierungsweise darin besteht, den Zusehern ein leicht verdauliches Ende präsentieren zu wollen. Auch Peter Schepelern hat darauf hingewiesen, dass:

Filmen (...) fulgte så vidt muligt Blixens tekst side for side, hvorfor det var så meget mere overraskende, at fortællingens altafgørende replik var udeladt ("jeg er en stor kunstner"). Det er fortællingens kerne, Blixens umiskendelige melding, men den er udeladt i filmen! Dermed er Blixens ubeskedne kunstner-selvbevidsthed blevet retoucheret bort, og det hele kan bedre gouteres som en hjertevarm anekdote om en usædvanlig kokkepige.⁸⁸

Trotz dieses Vergehens hat der Film durchaus Qualitäten, die nicht übersehen werden sollten. Viele Textstellen wurden in Form von Dialogen oder allein durch die Mimik und Gestik in den Film transformiert und in einigen Fällen ist die Realisierung als gelungen zu beschreiben. So beispielsweise General Löwenhielms Rede und der anschließende Abschied. Hier sind keine Diskrepanzen festzustellen. Ein weiterer, wichtiger Aspekt ist die Beibehaltung der Ironie.

6.2.2. Christoffer als Angelpunkt der Ironie

Den Witz eines Textes in ein neues Medium einzubauen und ihn zu modifizieren kann mit großen Schwierigkeiten verbunden sein. Der komische Mittelpunkt im Film *Babettes Fest* ist ohne Zweifel der gehörlose Christoffer. Mit einer Ausnahme lautet sein gesamter Text im Film „Halleluja“. Das Wort wird beispielsweise ausgesprochen, als Martine ihm zuversichtlich mitteilt, dass seine Jugendsünden ihm vergeben werden. Er kann nicht hören, was sie ihm zuflüstert und stößt deshalb das besagte Wort aus. Auf diese Weise wird die apodiktische Gottesfürchtigkeit der Schwestern als auch der Gemeinde verschmäht. Ein letztes Mal verwendet er den Begriff nach dem Tanz um den Brunnen. Er reicht seine Hände in den Himmel und ruft „Halleluja“. In der literarischen Vorlage ist der Sarkasmus vorwiegend in den Beschreibungen der oftmals absurden Gedanken Martines und Philippas zu finden. Einige wenige Male gibt auch die Erzählinstanz im Film diese Textstellen wieder.

⁸⁸ Schepelern, Peter: 100 års dansk film. Rosinante Forlag A/S. København 2001. S. 292-293.

Abschließend ist festzustellen, dass mit Ausnahme des abgeänderten Schlusses, die Verfilmung weitgehend dem Buch folgt. In der vergleichenden Analyse zwischen *Babettes Fest* und *Nordkraft* wird abermals auf die Ausdrucksweise/den Stil der Realisierung einzugehen sein. An dieser Stelle (der Gegenüberstellung) soll in chronologischer Reihenfolge nochmals der Handlungsverlauf, die schauspielerischen Leistungen bzw. die Besetzung, die Kamera, Ausstattung und Licht sowie die Filmmusik und deren Bedeutung für die filmische Gestaltung unter die Lupe genommen werden, damit auch die Entfaltungsmöglichkeiten des Mediums Film hervortreten können und letztendlich eruiert werden kann, ob der Film/die Filme alle verfügbaren Mittel eingesetzt hat/haben und letzten Endes als eigenständiges Kunstwerk zu bezeichnen ist/sind.

7. Jakob Ejersbos *Nordkraft* – Leben in unaufhaltsamer Bewegung

Der Roman *Nordkraft* erschien im Jahr 2002 und wurde von dem dänischen Schriftsteller Jakob Ejersbo verfasst. Dieser wurde 1968 in dem Kopenhagener Vorort Rødovre geboren, verbrachte den größten Teil seiner Kindheit jedoch in Tansania. 1988 zog er wieder nach Dänemark, wo er am Aalborg Universitetscenter Publizistik studierte, bis er zehn Jahre später mit dem Briefroman *Fuga* (1998) debütierte. Jakob Ejersbo skizziert in seinen Werken vor allen Dingen Randpersonen der Gesellschaft – Menschen die aufgrund ihres Suchtverhaltens und/oder ihrer Arbeitslosigkeit in einen Teufelskreis geraten sind. *Nordkraft* erzählt das Schicksal dreier junger, in Aalborg lebender Menschen, deren Alltag von Drogenkonsum, Niedergeschlagenheit und Aussichtslosigkeit geprägt ist. Ejersbo hat selbst aufgrund seines langjährigen Wohnsitzes in Aalborg durch Freunde und Bekannte, welche in die Drogenszene eingebunden waren, das Milieu von dem er schreibt näher kennen gelernt. Im Juli 2008 verstarb der Autor nach schwerer Krankheit.

7.1. Inhaltliche Reflexion des Textes

Der vorliegende Roman umfasst 423 Seiten und lässt sich grundsätzlich in drei Hauptteile gliedern: Der erste Abschnitt trägt den Namen *Junkiehunde* und berichtet in vielen kleinen Kapiteln von Marias Leben. Dieser Teil ist mit der Jahreszahl 1990 versehen. Darauf folgt die aus sieben Kapiteln bestehende Darstellung von Allans Leben in *Broen* (1992) und schließlich wird die Welt Thomas', bestehend aus einem kurzen und einem längeren Teil,

in *Begravelse* (1994) dargestellt. Die einzelnen Erzählungen sind miteinander verknüpft, indem die Gestalten in jedem der Abschnitte auftreten oder zumindest erwähnt werden. Eine Ausnahme ist in *Junkiehunde* aufzuweisen, denn in diesem Teil wird Allan nicht angeführt. Die Erzählperspektive ist in den einzelnen Abschnitten differierend. Während die ersten beiden Teile eine auktoriale Erzählinstanz erkennen lassen (Ich-Erzählung), wechselt die Betrachtungsweise im dritten Abschnitt von einer Person zur Nächsten (unterschiedliche Lebenserinnerungen an die Titelgestalt).

7.1.1. Junkiehunde (1990)

Junkiehunde setzt mit Marias verzweifelter Versuch der Polizei in Kopenhagen (Stadtteil Christiania) zu entfliehen ein. Ihr Oberkörper ist mit „Haschplatten“ verklebt, sie wird von einem Polizeihund an die Wand gedrängt. Marias physische und psychische Verfassung ist sehr schlecht. Sie zittert am ganzen Körper und ihre Menstruation bereitet ihr starke Schmerzen. Es gelingt Maria schließlich der Polizei zu entkommen, anschließend nimmt sie den ersten Zug nach Aalborg, um zu ihrem „Pusher-Freund“ (Drogendealer) heimzukehren. Im Gedanken wirft sie sich immer wieder vor, nichts in ihrem Leben jemals richtig gemacht zu haben. Sie versucht ihrem Freund Asger nahe zu legen, dass es ihr – bedingt durch wiederholten Drogenkonsum – sehr schlecht geht. Asger reagiert kaum auf ihre Äußerungen. In der Wohnung befinden sich zwei Rottweiler namens Tjalfe und Tripper. Im Bett liegend fühlt Maria sich immer schlechter – ihr kommt es vor als würde sie sieben cm über der Matratze schweben.

Im nächsten Moment hört sie eine ihr nicht bekannte, tiefe Männerstimme aus dem Wohnzimmer. Sie registriert, dass ihr Freund eingeschüchtert wirkt. Maria begibt sich in den Raum und fragt den mit Akzent sprechenden Mann, Hossein, weshalb er sie bedroht. Dieser erwidert, dass er niemanden bedrohen würde, während Asger seiner Freundin aufträgt, sich wieder in das Bett zu legen und betont, dass er „Ulla“ anrufen werde. Maria kennt Ulla zu diesem Zeitpunkt kaum – sie ist die Freundin von Asgers gutem Freund „Slagter-Niels“. Hossein erkennt indessen, dass Maria einen „granatchok“ (besonders unangenehmer Drogenrausch) hat. Maria wird von ihrem Freund ins Bett gestupst, kurze Zeit später erscheint Ulla, die sich zu ihr legt, sie festhält und tröstet.

Abermals empfindet Maria, dass sie nichts richtig machen kann und bricht in Tränen aus. Ulla kümmert sich (im Gegensatz zu Asger, der mit Kunden beschäftigt ist) um sie.

In der darauf folgenden Woche trifft Maria zufällig ihre Mutter in der Stadt. Diese hat offenbar versucht sie zu erreichen – Maria ist deutlich angespannt. Sie beschließen eine Tasse Kakao zusammen zu trinken, die Mutter, die von Asger nichts weiß, schlägt ihr vor nach Hause zu ziehen um sich auf die Studienberechtigungsprüfung vorzubereiten. Sie wohnt mit ihrem Lebensgefährten Hans-Jørgen zusammen, von dem Maria aber wenig hält. Maria fühlt sich durch die Fragen der Mutter bedrängt und wirft ihr boshafte Antworten entgegen. Sie steht auf und verlässt den Tisch, in den Straßen erblickt sie Hans-Jørgen, der sich auf das Lokal zubewegt. Maria weist darauf hin, dass ihre Mutter ihr seit ihrer neuen Beziehung aufgetragen hat, nicht mehr über ihren Vater zu sprechen. Dieser wird von Maria als ein verrückter, alkoholsüchtiger, aber liebevoller Hippie charakterisiert. Hans-Jørgen hingegen ist in Marias Augen ein „typischer“ Vertreter der oberen Gesellschaftsschicht, der nichts anderes als teure Rotweine und französisches Essen im Kopf hat.

Zwei Tage später ist sie abends mit Ulla unterwegs. Sie kommen auf Hossein zu sprechen, der Gerüchten zufolge im Opiumhandel tätig ist.

Einige Tage später erhält Maria einen Brief von ihrer Mutter, den sie unverzüglich retourniert. Frank, Asgers bester Freund, ist zu Besuch. Die beiden Männer fantasieren darüber, das Kaufangebot auszuweiten und die Kontrolle über den Drogenhandel in Aalborg zu übernehmen. Es wird auch von den Hunden gesprochen, die Asger erworben hat, um ihre Nachkommen teuer weiterzuverkaufen. Plötzlich hat Frank den Einfall, dass Asger, weil er immerfort auf einem Blatt Papier herumkritzelt, Tätowierer werden könnte: „Ja, for fanden,“ siger Asger igen og rejser sig langsomt for at gå ud og pisse. Han skal altid pisse, når han tænker; han pisser ikke alt for ofte.⁸⁹

Maria erinnert sich an die Zeit in der sie Asger begegnete – dessen muskulöse und tätowierte Arme machten damals einen großen Eindruck auf sie. Asger war damals Türsteher, sie gingen oft mit den Hunden spazieren, bis er Pusher wurde und sich Vieles veränderte. Sie zogen in ein kleines Haus, da die Bewohner des Wohnblocks in dem sie zuvor gelebt hatten, das häufige ein- und ausgehen von Besuchern anprangerten.

Zu einem späteren Zeitpunkt kommen Taber und ein weiterer Kunde, Steso, zu Besuch um kleinere Einkäufe zu tätigen. Maria weist darauf hin, dass sie auf Steso Acht geben muss, da dieser dafür bekannt ist, fremde Besitztümer zu entwenden. Steso bemängelt die Ware (Drogen) und droht damit, Asgers Konkurrenten, Pusher-Lars, aufzusuchen. Er ist spürbar

⁸⁹ Ejersbo, Jakob: Nordkraft. Gyldendal. København 2002. S. 29.

schlauer als Marias Freund und fasst die beiden Hunde ins Auge, interpretiert ihre Anwesenheit folgendermaßen:

”Det er ingen mennesker, der elsker dig (*til Asger*); så du anskaffer dig et par hundehvalpe, som er dybt afhængige af dig og giver dig ubetinget kærlighed. Og de respekterer dig, fordi du kan banke dem. Og samtidig er andre folk bange for dig, når du spankulerer rundt på gaden med dine voldsdyr.”⁹⁰

Maria erkennt sehr wohl, dass ihr Freund dilettantisch ist, doch kann sie in ihrem Leben keine aussichtsreicheren Optionen wahrnehmen.

Zu einem späteren Zeitpunkt findet sie zwei Mitteilungen vor der Tür: Eine ist von ihrer Mutter, die andere ist ein Bescheid der Post für ein Paket. Sie bittet Asger am Heimweg (von der Postdienststelle) einzukaufen, doch dieser versäumt ihr Anliegen und präsentiert stattdessen stolz seine neue Tätowiererausstattung. Die Hunde kommen zum ersten Mal seit langem wieder nach draußen.

Maria ruft ihre Mutter an, um sich weitere Möglichkeiten offen zu halten und vereinbart, am darauf folgenden Donnerstag zum Mittagessen zu erscheinen. Das Essen verläuft kläglich – Maria glaubt Hans-Jørgens Intentionen zu erkennen und bildet sich ein, dass das Einzige, was er an ihrer Mutter zu bemängeln hat, ihre Tochter ist. Ihren Gedankengang behält sie jedoch für sich.

Als sie nach Hause kommt kündigt Asger an, dass Hossein in Zukunft die Drogen bei Axel in Christiania besorgen wird. Damit dieser aber weiß wie alles vor sich geht, sei es notwendig, dass Maria ihn das erste Mal begleitet. Der ehemalige Elitesoldat Hossein wird eingeladen, er unterhält sich mit Maria und erklärt ihr den Unterschied zwischen Arabern und Persern (selbst ist er ein Perser). Sie erkundigt sich danach, weshalb er den Iran verlassen hat. Er gibt ihr zu verstehen, dass man ihn beschuldigt hatte, im Krieg einen der eigenen Soldaten erschossen zu haben, was auch mit der Wahrheit übereinstimmte. Als Beweggrund gibt er an, dass der Soldat sich hinter ihm verstecken wollte.

Zwei Tage danach treffen Maria und Hossein einander, um zusammen mit dem Zug nach Kopenhagen zu fahren. Hossein entpuppt sich als ein Kavalier: „Du skal sidde i den køreretning.” ”Hvorfor det, Hossein?” ”Det er bedst for smuk kvinde, ikke sidde med ryg til fremtid”.⁹¹ Hossein hat persischen Tee, Fanta und belegte Brote mitgebracht. Maria möchte gerne wissen, ob es schwierig für ihn ist als Ausländer in Dänemark zu leben, worauf er antwortet, dass er sich selbst immer wieder zuspricht der wunderbarste Mensch

⁹⁰ Ebd. S. 35.

⁹¹ Ebd. S. 44.

der ganzen Welt zu sein, aus welchem Grund er Personen, die ihm gegenüber voreingenommen sind, Gleichgültigkeit entgegenhält.

In Kopenhagen eingetroffen kommt Maria auf den Oberlippenbart Hosseins zu sprechen. Sie findet, dass er Saddam Hussein ähnelt – eine Bemerkung, die er nicht gerne vernimmt. Hossein rechtfertigt sich damit, dass in seiner Familie alle Männer einen Bart dergleichen tragen – als Symbol ihrer Männlichkeit. In Christiania beschaffen sie schließlich die Cannabisplatten. Sie verlassen den Ort eng umschlungen – dadurch täuschen sie vor ein Liebespaar zu sein, das nur einen kleinen Spaziergang gemacht hat.

In Aalborg gewährt Maria den beiden völlig verstörten Hunden etwas frische Luft. Asger schenkt ihr kaum Aufmerksamkeit. Maria erwägt die Möglichkeit, wieder zu ihrer Mutter zu ziehen. Diese hatte Asger bei ihrer Abwesenheit einen Besuch abgestattet und mit höchster Wahrscheinlichkeit erkannt, was in dem Haus vor sich geht.

Maria verbringt einen Abend mit Ulla und Svend. Abermals denkt sie an ihre Eltern und vermittelt den Wahn und die Verdrehtheit ihres Vaters, die sich unaufhörlich fortbildete. Sie lässt den/die Leser/in erkennen, dass sie trotz schwerwiegender Vorfälle ihrem Vater nach wie vor große Anerkennung zollt.

Eines Nachts fährt sie zu ihm um „Nachtgolf“ zu spielen. Als sie nach einigen Tagen zurückkommt, beschwert Asger sich über ihre Abwesenheit und teilt ihr mit, dass ihre Mutter mehrmals angerufen hat. Auch in sexueller Hinsicht ist die Beziehung zu ihm ausgemergelt.

Am nächsten Tag setzt ihre Periode ein, was zur Folge hat, dass sie sich gezwungen sieht im Sofa aufgrund ihrer Schmerzen liegen zu bleiben. Während Asger im Videohandel ist, klingelt es an der Tür: Hossein stattet ihr einen Besuch ab. Er registriert Marias Schmerzen und gewährt ihr ein wenig Opium. Sie sprechen über die Herkunft und Wirkungen des Stoffes, schneiden dabei abermals das Thema der Religion an. Nach kurzer Zeit geht es Maria besser, Asger kommt nach Hause und ist bemüht zu ermitteln was „hier vor sich geht“. Seine Versuche, Hossein zu mobilisieren ihm auch etwas von dem Opium zu geben, schlagen fehl. Erneut klingelt es an der Tür. Steso betritt den Raum und begrüßt alle Anwesenden. Asger zeigt sich ihm gegenüber eher abgeneigt, da Steso ihm keine Achtung erweist. Maria und Hossein hingegen sympathisieren mit ihm. Asger erkundigt sich bei Steso nach eigenen Tätowierungen, worauf Steso ihm seine blutigen und mit Narben versehenen Arme zeigt. Er erklärt, dass er Tabletten zerkleinert und andere Flüssigkeiten beimengt um sich diese zu injizieren – dadurch gelangen die Stoffe sofort ins Blut. Hossein deutet darauf hin, dass es im Iran eine große Schande ist, seinen eigenen Körper mit

Tätowierungen zu verunstalten. Im Verlauf von wenigen Minuten verschwindet Hossein, kurz danach bricht auch Steso auf.

Zu einem späteren Zeitpunkt kommt es zu einer polizeilichen Hausdurchsuchung. Das Haschisch wird konfisziert und Asger muss den Polizisten folgen, um auf der Station einem Verhör unterzogen zu werden. Den ganzen Abend hindurch klopfen Kunden an ihre Tür.

Nachdem Maria fünf Tage am Sofa verbracht hat, ruft sie Ulla an, um mit ihr in die Stadt zu ziehen und etwas Abwechslung von Asger zu bekommen. Außerdem möchte sie einen neuen Mann kennen lernen - sie träumt von Svend und von dem Geschlechtsverkehr, den sie einst miteinander hatten.

Im Lokal 1000 Fryd trifft sie überraschend auf Hossein. Maria fühlt sich zu dem „fremden Mann“ hingezogen, sie berühren einander flüchtig, doch verbreitet sich rasch eine Angst in ihr, Asgers Kunden könnten sie erkennen. Hossein verlässt schließlich das Lokal, da er eine Vereinbarung hat. Maria setzt sich an die Bar, um auf Ulla zu warten. Dort beobachtet sie Leif, ein Kunde Asgers, und die junge Hilfskraft an der Bar, Maja. Ulla betritt mit einem äußerst gewagten Outfit das Lokal – Maria offenbart ihre erotischen Träume über sie. Nach einigen Stunden sind die jungen Frauen betrunken, sie ziehen sich auf die Toilette zurück und haben hier eine erotische Begegnung miteinander.

Als Maria wieder heimkehrt, muss sie feststellen, dass Taber regungslos am Boden liegt, während Asger und Frank sich sichtlich von Drogen beeinträchtigt einem Computerspiel widmen. Auf die panischen Gefühlsausbrüche und Aufforderungen Marias reagieren die beiden Männer zunächst kaum, erst als Maria droht die Ambulanz zu verständigen, ist Asger ihr dabei behilflich, den schlaffen Körper Tabers unter die Dusche zu bringen. Taber kommt zu sich, Maria sorgt sich um ihn, während Asger und Frank sich erneut vor den Computer setzen.

Eines Morgens entschließt Maria sich Hossein aufzusuchen. In dessen Haus duftet es – die gepflegte Wohnung macht einen guten Eindruck auf Maria. Erneut sprechen sie über den Glauben seines Heimatlandes – er gibt ihr zu verstehen, dass er beabsichtigt eine dänische Frau zu ehelichen.

Dagegen nimmt Marias Depression im Hause Asgers kein Ende und so beschließt sie, ihre Mutter aufzusuchen. Doch kommt es bei ihrem Zusammentreffen zu einer Auseinandersetzung, als Marias Vermutungen, die Mutter hätte die Polizei über den Drogenhandel informiert, sich bestätigen. In einem unbesonnenen Moment erhält Maria eine Ohrfeige, worauf sie den Ort verlässt.

Maria wird von Asger nach Christiania geschickt, am Bahnhof trifft sie Hossein, der seinen Oberlippenbart entfernt hat. Dieser lädt sie zu einem Mittagessen bei seinem Bruder und dessen Frau ein. Maria täuscht Asger vor, erst später heimkehren zu können, weil es überall von Polizisten wimmelt. Der Abend bei Mahmad und seiner Frau Marjân bereitet ihr großes Vergnügen. Am Heimweg kommen Hossein und Maria sich näher, er teilt ihr mit, dass er sie gerne an seiner Seite hätte, Maria ist nach wie vor unentschlossen.

Zurück in der Wohnung tritt ihr ein unerträglicher Gestank entgegen und auch die Hunde verhalten sich merkwürdig: Ein halbes, tätowiertes Schwein liegt auf dem Esstisch. Der Anblick ihres Freundes reißt Maria in das Gefühl einer unendlichen Leere, sie durchdenkt ihre Optionen, doch findet abermals keine Lösung. Die unangemessenen Aktionen Asgers nehmen unter dies kein Ende, der nachdem er die Haut des Schweines mit Tätowierungen beschmückt hat, eine Polaroid-Kamera erwirbt und Taber dazu bringt, die Schwarte an seinen Körper zu schmiegen. Sowohl Maria als auch Hossein sind entsetzt. Währenddessen wendet Asger immerfort Gewalt gegen seine völlig verstörten Hunde an. Hossein verlässt mit kalter Miene den Raum und beteuert, dass er mit einer Person, die sowohl seine Frau als auch seine Hunde schlägt, nichts zu tun haben will.

Wie von einem Sinneswandel erfasst, schlägt Asger seiner Freundin nach einigen Tagen vor, zusammen mit Hossein ans Meer zu fahren, um den Hunden etwas Auslauf zu gewähren. Am Tag des Ausflugs leiht Asger einen Wagen von Frank aus. Er trägt eine Sporttasche mit sich herum und lässt es nicht zu, dass Maria in diese hineinblickt. Vor der Abreise beklagt ein Nachbar sich über den Gestank der Hundexkreme im Innenhof. Asger deutet an, dass das Problem bald gelöst sein wird.

Am Strand angekommen packt Asger plötzlich eine Pistole aus der Sporttasche und schießt auf seine Hunde, verletzt sie jedoch nur, weshalb Hossein die Initiative ergreift und beide Tiere erlegt, um sie von den Schmerzen zu befreien. Eine kleine Familie wird zum Zeugen der Geschehnisse, das Ereignis ruft eine tiefe Bestürzung in allen Anwesenden hervor. Am Heimweg regnet es in Strömen. Hossein fordert Asger dazu auf ihn nach Hause zu bringen. Unterwegs springt Maria ab und bewegt sich rasch zur Wohnung um ihre Sachen zu packen. Obwohl sie Hossein im Wagen danach gefragt hatte, ob er zu Hause sein wird, macht sie am Bahnhof Halt um darüber nachzudenken, wohin sie gehen soll.

7.1.2. Broen (1992)

Der Abschnitt in dem das Leben Allans beschrieben wird, *Broen* (1992), verbindet Rückblicke aus der Zeit, in der er auf einem Öltanker arbeitete (im Text kursiv) mit seinem gegenwärtigen Leben in Aalborg. Immer wieder wird er von seinen Erinnerungen an das eintönige, aber gefährliche Dasein am Schiff eingeholt. Sein ehemaliger, bester Freund, der Küchenmatrose Chris, ist das Hauptaugenmerk seiner Memoiren.

Bei ihrer ersten Begegnung war Allan seit acht Monaten am Meer. Chris klopfte eines Abends an Allans verschlossene Tür, sie unterhielten sich und rauchten einen von Chris mitgebrachten Joint.

Zurück in der Gegenwart verbringt Allan den Abend in einer Diskothek. Er fühlt, dass er beobachtet wird und kommt auf Verbrennungen in seinem Gesicht zu sprechen. Plötzlich entdeckt er ein rothaariges Mädchen, das ihm sehr gut gefällt. Sie steht an der Bar und versucht vergeblich die Aufmerksamkeit des Barkeepers zu erhalten. Allan drängt sich zwischen sie und die Personen im Umkreis und lädt sie auf ein Bier ein. Nachdem sie Allans Gesicht und Arme genau studiert hat, fragt sie nach seiner Brandverletzung im Gesicht. Er berichtet ihr von einem Unfall am Schiff, auf dem er gearbeitet hat. Sie geben ihre Namen preis und führen das Gespräch auf Majas Arbeit als Restauratorin weiter. Maja bestellt Bier für ihre Freunde und verlässt die Bar. Allan beobachtet, wie sie neben einem großen, dunkelhaarigen Mädchen („gazellenartiges Mädchen“) und einem blassen Mann Platz nimmt. Für einen kurzen Moment durchdringt ihn die Angst, ein gewisser „Frank“ würde hinter seinem Rücken stehen. Er trinkt sein Bier aus und bricht auf, um bei seinem Großvater zu übernachten.

Allan wacht frühmorgens im Wohnzimmer seines Großvaters, Carl, auf. Er fährt mit seinem verrosteten Ford Mustang an den Hafen, um seinen Großvater aufzusuchen. Von ihm erfährt er, dass seine Mutter versucht hat ihn zu erreichen. Er geht kurz auf seine Kindheit ein: Die Mutter wechselte immerfort ihre Liebhaber, nur ein einziges Mal hatte er seinen biologischen Vater in einem Einkaufszentrum gesehen. Aufgrund der vielen Liebhaber fand die Mutter selten Zeit, um sich um ihn und seine Halbschwester Mette zu kümmern, sodass Carl für die Erziehung der Kinder verantwortlich wurde. Allan berichtet davon, dass er nach seiner Rückkehr der Mutter einen Besuch abstattete - sie warf ihrem Sohn unverzüglich Anschuldigungen entgegen und erbettelte Geld von ihm. Sein Angebot, ihr einen Teilbetrag zu geben, lehnte sie abweisend ab.

Dank Carl arbeitet Allan nun in einer Werft. Seine Aufgabe ist es, zusammen mit einem unerfahrenen und gleichgültigen Lehrling, Schiffsmotoren zu reparieren. Als er nach einem langen Arbeitstag nach Hause in Carls Wohnung kommt, teilt ihm sein Großvater mit, dass Frank zu Besuch gekommen ist. Carl zeigt sich bedrückt, es scheint als hätte sich in der Vergangenheit etwas Unangenehmes zwischen Allan und ihm zugetragen.

Mithilfe von Carls Beziehungen findet Allan eine kleinere Wohnung mit Blick über die Stadt. Seine spartanischen Eigentümer vermögen die beiden Räume nicht auszufüllen. Er blickt aus dem Fenster und erinnert sich an vergangene Episoden aus seiner Zeit als Lehrling. Schließlich beschreibt er dem/der Leser/in, was sich zwischen ihm und Frank vor seiner Abreise zugetragen hat. Frank ist ein langjähriger Freund von Allan und wurde kurz vor dessen Aufbruch mit Amphetamin ertappt, weshalb er zehn Monate im Gefängnis verbringen musste. Da es sich um ein gemeinsames Projekt gehandelt hatte, hätte auch Allan erwischt werden können. Diese Begebenheit veranlasste ihn, mit seinem bisherigen Leben abzuschließen und sein neues Dasein auf dem Meer zu suchen.

Als er seine Seekarten, auf welchen die von ihm und seinem Großvater bestrittenen Ausflüge eingezeichnet sind, am Boden ausbreitet, kommen die Erinnerungen an den schrecklichen Unfall, der sich vor drei Monaten zugetragen hat, ans Licht.

Allan spaziert nach einem Einkauf an den nahe gelegenen Hafen und merkt dabei, dass die Nähe zum Wasser ihm unangenehm ist. Er kehrt zu seinem Wagen zurück und erblickt unerwartet Maja auf der gegenüberliegenden Straße auf einem Fahrrad. Sie hört Allans Rufe nicht und obwohl er ihr ohne zu zögern folgt – er überfährt sogar eine rote Ampel – verschwindet sie aus seinem Blickfeld. Allan wird wieder schwermütig und denkt über den „sinnlosen“ Alltag nach.

Als Allan nach einem langen Arbeitstag nach Hause kommt, wartet Frank, der ihn mehrmals versucht hat zu erreichen, vor seiner Tür. Sie kehren in einer Gaststätte ein um zu essen, danach fahren sie zu Franks Pusher, Asger, um Drogen zu kaufen. Frank macht Allan den Vorschlag, gemeinsam Geschäfte für Asger auszuführen. Während ein Joint geraucht wird, erzählt Asger von seinem verstorbenen Schulfreund Leif, dessen Freundin ihm selbst ein Jahr nach seinem Tod mit Asgers damaliger Freundin Susan nachtrauerte. Zu diesem Zeitpunkt ist ihm noch nicht bewusst, dass Maja das trauernde Mädchen war/ist. Als Allan zurück in seine Wohnung kommt, fragt er sich selbst weshalb er Kokain gekauft hat. Er denkt unaufhörlich an Maja, die er eines Abends auch in der Stadt trifft – doch sie weist ihn zurück. Er sieht auch Frank wieder, der ihn fragt, ob er über sein Angebot nachgedacht hat. Allan wirft ihm entgegen, dass er sich noch nicht entschieden hat, obwohl

er in seinen Gedanken bereits eine Entscheidung getroffen hat. Eine tanzende, leicht bekleidete Frau spricht ihn am selben Abend an. Er folgt ihr nach Hause und sie haben kurzen, von Gier erfüllten Geschlechtsverkehr. Allan verlässt in derselben Nacht ihre Wohnung.

Nach einigen Tagen besucht er eine Filmvorführung. Auf der Leinwand ertrinkt eine Frau – Allan muss sich bei deren Anblick beinahe übergeben. Aus heiterem Himmel erscheinen Maja und ihre Freundin, doch er spricht sie nicht an, versucht seine Augen von ihr zu lassen, bis sie plötzlich vor ihm steht und darauf hindeutet, dass sie findet, dass er seine Haare schneiden soll. Unter der Bedingung, dass Maja ihm die Haare auf einer Brücke schneidet, willigt er ein. Allan ist völlig hingerissen und gibt seine Bewunderung ihr gegenüber preis. Sie sprechen über Majas Kindheit und kommen einander näher. Da Majas Freundin Susan (!) zu Besuch ist, kann Allan nicht bei ihr übernachten. Zum ersten Mal seit langem fühlt er sich glücklich.

Am darauf folgenden Montag begegnet er einem alt bekannten Freund namens Adrian, der mit einem Bekannten, Jørn, Billard spielt. Jørn beleidigt Allan wiederholt, es kommt beinahe zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung.

Einige Tage später wartet Allan in seinem Wagen auf Maja (vor ihrer Wohnung; da sie kein Telefon hat), denkt an seinen verrosteten Wagen und vergleicht sich selbst damit. Plötzlich steht sie vor ihm, Allan lädt sie auf eine Fahrt ans Meer ein und möchte gerne mit ihr in die Wohnung gehen, doch sie legt ihm nahe, dass es für sie noch „zu früh“ ist. Nur wenige Tage später darf er doch in ihr Haus, sie schlafen miteinander.

Rückblick auf die Zeit am Schiff: Allan erinnert sich an einen Tag an dem Chris zu ihm in den Maschinenraum kam, um sich die Vorgänge erklären zu lassen. Als nächstes gehen sie in die Küche, wo Chris Allan beibringt, ein Omelett zuzubereiten.

Morgens wacht er neben Maja auf, sie frühstücken gemeinsam. Allan versucht ihr näher zu kommen, doch Maja blockt ab und weist darauf hin, dass es für sie zu früh ist, um sich zu binden.

An einem anderen Tag ist Allan bei seiner Schwester und ihrem Mann, Peter, zu Besuch. Sie sprechen über die Familie, Mette stellt fest, dass es mit dem Alkoholismus der Mutter aufwärts geht und erkundigt sich bei Allan, ob er sie besucht hat. Er schildert ihr das Zusammentreffen und ihren anschließenden Misstrauen. Es ist augenscheinlich, dass Mette und Peter eine gute Beziehung führen. Mit einem Mal ruft Allan den unerträglichen Lärm der Maschinerie am Öltanker ins Gedächtnis. Er weiß, dass er sich auf dem Schiff befindet, weil er von seinem alten Leben fliehen wollte, doch kann er die Beweggründe der übrigen

Besetzung nicht nachvollziehen. In seinen Gedanken ist er bei Chris, seinen Träumen, Frauen und in der Schulzeit.

Abends begegnet er unerwartet Frank und Asger. Frank zeigt sich über Allans kurze Affäre mit der leicht bekleideten Frau, Lykke, verärgert. Er teilt ihm mit, dass er mit einer Freundin, Lene, hier ist und geht zu ihrem Tisch. Allan ignoriert ihn, worauf Frank sich spürbar entwürdigt und gekränkt fühlt. Allan wirft ihm auf seine Aufforderung, sich ihm anzuschließen, entgegen, dass er an seinen Geschäften nicht interessiert ist und verlässt das Lokal. Frank lässt nicht locker, läuft ihm hinterher und behauptet wiederholt, dass Allan ihm etwas schuldig ist. In der nächsten Bar entdeckt Allan Maja und ihre beiden Freunde. In diesem Moment realisiert er, dass Maja Leifs ehemalige Freundin ist. Ein letztes Mal greift Frank ihm auf die Schulter und versichert ihm, dass „sie noch nicht fertig sind“. Maja und ihre Freunde haben indessen beobachtet, wie Allan mit Frank in das Lokal gekommen ist. Maja bricht in einen Anfall von Hysterie aus und läuft mit ihren Freunden aus dem Nachtklokal. Da Allan ihre Verhaltensweise nicht erklären kann, entschließt er sich, Frank zu finden, doch er gibt Allan keine Antwort auf seine Fragen, obwohl er offenbar weiß, weshalb Maja verstimmt reagiert hat.

Am darauf folgenden Sonntag wartet Allan vor Majas Tür, doch sie lehnt ihn ab.

Als er sich auf den Weg macht, um Franks Eltern aufzusuchen, um seine Telefonnummer oder Adresse zu erhalten, passiert er die Villa eines ehemaligen Liebhabers seiner Mutter: Bjarne. Er erinnert sich an ihren letzten Tag in seinem Haus. Er war nach einer viermonatigen Fahrt auf einem Schiff zurückgekommen. Ein Bus stand in der Einfahrt, Stimmen und laute Musik traten ihm entgegen. Das Haus war mit Menschen gefüllt, unverzüglich ging er in das obere Stockwerk um seine damals elfjährige Schwester zu suchen. Als erstes ertappte er seine betrunkene Mutter beim Geschlechtsverkehr mit einem Mann. Sie wusste nicht wo seine Schwester sich aufhält, doch beteuerte, dass sie sich wie eine „kleine Lolita“ aufgeführt hat. In ihrem Zimmer trat ihm der Geruch von Erbrochenem entgegen und Allan musste zur Einsicht kommen, dass Bjarne seine Schwester betastet hatte, ein weiterer Mann, ein junger Soldat namens Kim, versucht hatte, sie zu vergewaltigen und erst aufhörte als sie sich über ihn ergeben musste. Von Zorn erfüllt sorgte Allan dafür, dass seine Schwester unter die Dusche kam und sich schlafen legte. Danach ging er zu den Gästen, verprügelte Bjarne und Kim und zwang seine Mutter dazu, mit seiner Schwester unverzüglich zur Großmutter zu fahren.

Allan kommt auf Franks Elternhaus zu, doch auch die Mutter vermag ihm kaum weiterzuhelfen. Er erhält eine Adresse, wo Frank nach Angaben der Mutter allerdings kaum anzutreffen ist.

Abermals denkt er an den Öltanker, an einen Brand im Maschinenraum und den zwecklosen Versuch ihn zu löschen.

Allan stattet Lene einen Besuch ab, die sich an eine Episode erinnert, in der Frank (im Hause Asgers) Maja und Susan Drogen ohne ihr Wissen verabreichte. Seine mehrmaligen Anstrengungen Frank aufzuspüren sind vergebens, eines Tages erhält er jedoch eine Nachricht (von ihm) auf seinem Anrufbeantworter, in der er ihm zu verstehen gibt, dass sie noch etwas zu besprechen haben. In der Zwischenzeit gelingt es ihm einige Worte mit Maja auszutauschen: Allan versichert ihr, dass er in der Drogenszene keine Dienste mehr leistet. Dessen ungeachtet bittet sie ihn zu gehen.

Frühmorgens stattet er Frank einen Besuch ab, verweist darauf, dass er an keinerlei Aktionen interessiert ist. Doch Frank besteht auf eine Gegenleistung, weswegen Allan gewalttätig wird und daraufhin verschwindet. Frank brüllt ihm folgende Worte nach: „Du er en færdig mand, Allan. Du er fucking død“.⁹² Allan rechnet damit, dass er in naher Zukunft durchprügelt werden wird. Er entwickelt ein starkes Bedürfnis nach Drogen und bringt seine Gedanken auf andere Dinge, indem er in einem Fußballverein, dem auch Adrian angehört, aktiv wird. Nach einigen Tagen lauert Jørn, der ein Freund Franks ist, ihm im Treppenhaus auf, doch vermag dieser Allan nicht zu überwältigen. Allan fürchtet sich und übernachtet deshalb bei seinem Großvater. Am Abend organisiert Carl ein Grillfest mit der Familie, das jedoch äußerst unerfreulich verläuft. Allans Mutter, Dorthe, ist alkoholisiert, sie demütigt ihren Sohn. Carl starrt wortlos auf den Tisch, während Mette ihren Bruder verteidigt. In ihrer Trunkenheit merkt die Mutter nicht, dass sie mit ihrer Zigarette ein Loch in ihren Plastikbecher bohrt, weshalb sie den darin enthaltenen Rotwein auf ihre Bluse schüttet. Carl verlässt erschüttert den Tisch, indessen die Kinder sich sorgsam um ihre Mutter kümmern.

Am nächsten Sonntag spielen Adrian und Allan Fußball, wonach sie zu Adrians Drogendealer, Pusher-Lars, aufbrechen. Am Eingang treffen sie die schwangere Maria (die Allan nicht kennt) mit einem Blumenstrauß in der Hand. Lars lässt sie eintreten und macht darauf aufmerksam, dass Ulla (für die die Blumen bestimmt sind) im Krankenhaus ist, um Steso, Lars' Freund, mit Drogen zu versorgen. Allan ist Steso bekannt, er ist ihm einst im Krankenhaus begegnet.

⁹² S. 263.

Steso war vor einigen Tagen in Lars' Wohnung bewusstlos geworden:

„Jamen, er han ved at tage livet af sig selv – Steso?“ spørger jeg. ”Ja, jeg ved ikke. Han har ikke så meget styr på det som han plejede at have. Altså, det er jo et hårdt liv at være misbruger.“⁹³

Allan wendet sich Maria zu und erkundigt sich nach den Blumen. Sie erzählt, dass sie als Floristin arbeitet und mit einem aus dem Iran stammenden Mann namens Hossein (der dabei ist eine Lehre zum Elektriker zu absolvieren) zusammenlebt.

Sie rauchen einen Joint – mit Ausnahme Marias sind alle daran beteiligt – zum Abschied erhält Allan einen besonders kraftvollen Joint, wodurch er zu einem späteren Zeitpunkt einer Sinnestäuschung ausgesetzt wird.

Die darauf folgenden Tage ist Allan angespannt. Er träumt von dem Unfall am Schiff, beschreibt die aufeinander folgenden Geschehnisse ausführlich. Als er zu sich kommt, muss er sich übergeben. Er entschließt sich dennoch arbeiten zu gehen, allerdings muss er erkennen, dass die Reifen seines Wagens durchbohrt sind und auch einige Fenster zerschlagen wurden, weshalb er den Bus nehmen muss. Am Abend bringt er das Auto in die Werkstatt eines Bekannten. Nur wenige Tage später wird er von zwei Männern niedergeschlagen. Dieses Mal lässt er es zu, um die Sache mit Frank endgültig zu bereinigen. Allan wird im Gesicht schwer verletzt. Als er nach Hause kommt, hat er zwei Nachrichten auf seinem Anrufbeantworter. Die erste ist von Carl, der gerne mit ihm segeln möchte, die zweite von Maja – sie würde sich freuen Allan bald wieder zu sehen. Voller Begeisterung nimmt Allan sich einen Tag frei um Maja in der Arbeit aufzusuchen. Er erzählt ihr von Franks Angebot und den Folgen, nicht darauf eingegangen zu sein. Maja ist nicht sicher, ob sie ihm trauen kann. Innerhalb weniger Tage sucht sie ihn auf, sie sprechen über seine Landkarten, seine ehemalige Freundin und die bevorstehende Segeltour mit Carl (sie bittet ihn mitkommen zu dürfen).

Auf dem Meer überwindet Allan seine Angst vor dem Wasser und geht mit Maja schwimmen. Nach dem Ausflug essen sie gemeinsam in der Stadt, anschließend nehmen sie ein Taxi in seine Wohnung. Er erinnert sich ein letztes Mal an das Unglück am Meer: Er wacht im Krankenhaus auf, seine Verbrennungen im Gesicht und am Oberkörper bereiten ihm große Schmerzen. Obwohl er völlig verwirrt ist, wird er gebeten seine Kollegen zu identifizieren. Als er unter den Verunglückten seinen besten Freund, Chris, erkennt, erleidet er einen Kollaps. Aufgewühlt wird er neben Maja wach. Sie sprechen über

⁹³ S. 278-279.

Chris, bis Maja einwirft, dass sie hungrig ist und gerne ein Omelett haben würde: Das möchte Allan gerne für sie zubereiten (er lernte es einst von Chris).

7.1.3. Begravelse (1994)

Der letzte Teil des Romans, *Begravelse* (1994), schildert den Abschied der Freunde/Bekannten und engsten Familienmitglieder von Steso-Thomas.⁹⁴ In einem kleinen Kapitel wird das Auffinden Thomas' in der Wohnung seiner Eltern beschrieben. Sie kommen von ihren Einkäufen nach Hause – beim Öffnen der Tür tritt ihnen der Gestank einer verbrannten Lasagne entgegen. Daraus schließen sie, dass ihr 29-jähriger, drogenabhängiger Sohn sich im Haus befindet. Während die Frau in die Küche geht, öffnet der Mann die Tür zum Wohnzimmer und erblickt Thomas am Teppichboden. Dort sitzt er regungslos mit nacktem Oberkörper im Lotussitz, in seinem Arm steckt eine Spritze. „Thomas, for fanden“⁹⁵ stößt der Vater hervor. Das Fernsehgerät ist (ohne Ton) eingeschaltet, die Nadel des Schallplattenspielers kratzt im Innersten einer Ventures-Lp. Als der Mann näher an seinen Sohn herantritt, durchdringt ihn ein kalter Schauer. Er greift Thomas auf die (kalte) Schulter und versteht sofort, dass es keine Hoffnung mehr gibt. Die Erzählinstanz gibt zu verstehen, dass die Ähnlichkeit zwischen Vater und Sohn unverkennbar ist – sie haben ähnliche Gesichtszüge, schmale Lippen. Der Vater zieht die Nadel aus dem Körper seines Sohnes und dreht das Fernsehgerät ab. Als er vor dem Schallplattenspieler steht, denkt er daran, wie oft er die Platte mit seinem Sohn, als sie alleine zu Hause waren, gehört hat. Er begibt sich zurück zu Thomas, fasst sich zusammen und ruft nach seiner Frau. Kurz darauf stößt sie ein verzweifertes „Nein“ in der Türöffnung aus. Der Mann legt Thomas flach auf den Boden, umarmt seine Frau und holt danach sein bestes, dunkelblaues Hemd aus seinem Schrank. Während des Anziehens wird dem Mann übel und er muss sich übergeben. Nachdem er schließlich seine Aufgabe hinter sich gebracht hat, trinkt er Kaffee und raucht die am Tisch liegende, fertig gerollte Zigarette Thomas' (er hat seit vier Jahren nicht geraucht) und zündet zwei Kerzen am Tisch. Seine Frau setzt sich zu ihm. Im Gedanken entschließt Thomas' Vater sich dazu, all seine Freunde, auch diejenigen, die er kaum kennt, aufzusuchen, um sie zum Begräbnis einzuladen. Plötzlich läutet es an der Tür.

⁹⁴ Ausschließlich die Eltern, Lisbeth und Tilde sprechen Thomas bei seinem richtigen Namen an. Bekannte/Freunde nennen ihn Steso bzw. Steso-Thomas. In Anlehnung daran, wird er im Folgenden als Steso-Thomas (Erinnerungen der Freunde) bzw. als Thomas (Rückblicke der Eltern, Lisbeths und Tildes) angeführt.

⁹⁵ Ebd. S. 321.

Der zweite, größere Teil des letzten Kapitels beginnt mit dem Begräbnis Thomas'. Die Freunde und Bekannten treffen nach und nach ein, auch Maria nimmt an der Gedenkfeier teil. Eine/r nach der/dem anderen erinnert sich an Erlebnisse, die sie mit Steso-Thomas gehabt haben. Im Laufe der Erzählung kristallisiert sich heraus, wie sie einander kennen lernten und in welcher Beziehung die vielen Personen zueinander stehen. Tilde (Gule-Tilde genannt, weil sie immerfort gelbe Kleidung trägt) und Steso-Thomas waren bereits im Volksschulalter eng befreundet, zu ihren besten Freunden zählten Lisbeth und ihr nun verstorbener Freund Lille-Lars. Die enge Beziehung zwischen Thomas, Tilde und Lisbeth wird verdeutlicht, indem die beiden Mädchen die Einzigen sind, die Thomas bei seinem richtigen Namen nennen.

Steso-Thomas experimentierte schon im Alter von 17 Jahren mit unterschiedlichen Rauschmitteln und lernte deshalb rasch Pusher-Lars und dessen Freunde Svend und Michael kennen. Steso-Thomas und Svend entwickelten, vielleicht aufgrund ihrer Wesensähnlichkeit, früh eine tiefe Freundschaft, die vor allem in den Erinnerungen und durch Svends Agieren deutlich werden. Dominant in den vielen Rückblicken ist aber vor allem Steso-Thomas' ständiges ausloten neuer Möglichkeiten verschiedenartigste Sinneseindrücke hervorzurufen. Mehrmals stößt er an seine Grenzen und fällt aufgrund der Überdosierungen in Ohnmacht. Ein Beispiel für seine Drogenmanie findet sich unter anderem in einem Rückblick Svends, an einem Abend nach einem Konzert ihrer Lieblingsband (Büld). Thomas ist verschwunden, Lisbeth findet ihn bewusstlos auf einer Matratze liegend, Svend kommt hinzu:

„Tal til ham,” siger Svend.

”Men hvad skal jeg sige?” spørger Lisbeth.

”Find på noget,” svarer han. Så siger Lisbeth til Steso, at hun elsker ham og at han skal vågne op, men Svend afbryder hende:

”Nej nej,” siger han, ”fortæl ham at du har coke og amfetamin og noget andet lort, og at hvis han ikke snart vågner, så får han ikke noget af det.”⁹⁶

An einer anderen Stelle erinnert Maria sich an den Tag, an dem sie Asger verlassen hat. Thomas konnte ihren Joint riechen und kam auf sie zu. Thomas erwähnte damals, dass Tilde ein freies Zimmer in ihrer Wohnung hat – Maria wurde sofort mit offenen Armen aufgenommen. Im Dialog mit Maria beschreibt er Tilde als „kosmisch“ – ihre Abergläubigkeit kommt in den Gedanken ihrer Freunde zum Vorschein.

⁹⁶ Ebd. S. 330-331.

Tilde nimmt am Begräbnis nicht teil, weil sie laut Angaben der Freunde glaubt, dass Thomas in Südafrika bereits wiedergeboren wurde. Sie sah sich mehrmals gezwungen von Thomas aufgrund seines unhaltbaren Drogenkonsums Abstand zu nehmen. Über eine gewisse Zeitspanne hatte sie eine Affäre mit Bertrand (der auch am Begräbnis teilnimmt, obwohl es scheint als ob niemand sich seiner Anwesenheit erfreut), dessen Vater eine große Firma besaß. Thomas ertappte die beiden einst in einem Nachtlokal: Wortgewandt warf er Bertrand Anschuldigungen hinsichtlich seiner Borniertheit und Selbstgefälligkeit entgegen, wodurch er letzten Endes Tilde aus seinen Klauen locken konnte. Am selben Abend fuhr er mit ihr zum Stadtturm Aalborgs, wo Svend mit Proviant auf sie wartete.

Obwohl Thomas' Verhalten Bekannten gegenüber oftmals als unverschämt und herablassend zu beschreiben ist, so schien er sich doch für die Menschen einzusetzen, an denen ihm etwas lag. Es wird auch eine Episode geschildert, in der er einem jungen Mann namens Taber (in *Junkiehunde* bereits aufgetreten) nach einem sehr unangenehmen Rausch durch halluzinogene Pilze behilflich war, die Hoffnung an seine eigene Identität nicht zu verlieren und aus der Hohlheit, in die er versunken war, wieder herauszufinden. Er war ihm auch dabei behilflich seinen richtigen Namen, Valentin, zurück zu gewinnen.

Svend wirkt am Tag des Begräbnisses nicht nur aufgrund des Verlustes seines guten Freundes schwermütig, sondern scheint mit sich selbst im Allgemeinen wenig zufrieden zu sein und gerät immer wieder in Wortgefechte mit dem Pädagogen Michael (der kein Freund Steso-Thomas' war, weshalb er nicht viel Gutes über ihn vermeldet). Pusher-Lars und Lisbeth sind bemüht, die Streitigkeiten nicht ausarten zu lassen. Nachdem das Begräbnis und die anschließende Gedenkfeier überstanden sind, ziehen die Freunde (Pusher-Lars, Lisbeth, Svend, Tilde, Michael, Louise) in ihre alten Stammlokale, Bertrand wird ausgeschlossen. Gegen Ende der Auslegungen über Steso-Thomas überwiegen die Erinnerungen Svends: Er denkt an ihre letzte gemeinsame Fahrt nach Kopenhagen. Svend machte mitten in der Nacht eine Rauchpause. Der zuvor noch in einen Schlaf versunkene Steso-Thomas stieg aus dem Wagen und rief:

„SVEND,“ råber Steso, ” du er for GAMMEL til ungdomssløvsind. Du står og ryger i det kliniske lys fra automobilet,” siger Steso, ”røgen blander sig med tågen, asfalten lyser blank af væde. Enhver anden ville tro, at du havde en UNIVERSITETSGRAD i Weltschmerz. Hold op med at være så banal, for fanden.”⁹⁷

Sechs Wochen vor der Hochzeit seiner Schwester ist er bei Lisbeth zu Besuch, spricht über seine Liebe zu Tilde, die ihren Anfang hatte als sie elf Jahre alt waren und gibt Lisbeth zu

⁹⁷ Ebd. S. 406-407.

verstehen, dass ihm sein Leben bisher viel Vergnügen bereitet hat. In den letzten Zeilen des Buches kommen sie auf Svend zu sprechen:

„Lisbeth,“ sagde Thomas pludselig, med en meget indtrængende stemme, ”hvor er Svend henne?”

”Jeg ved det ikke,” svarede hun, mens hun prøvede på ikke at lyde opgivende.

”Svend har opgivet mig;” hans stemme var helt rolig.

”Ja,” sagde hun. Det var rigtigt; Svend havde opgivet ham.

”Jeg savner Svend,” sagde han.

”Det gør jeg også,” sagde hun.

”Hmmm ... Ja ...,” sagde Thomas. Fire uger senere var han død.⁹⁸

7.2. Die Liebe als wichtiges Moment, um der Abhängigkeit und Hoffnungslosigkeit zu entfliehen

Alle drei Hauptgestalten des Romans sehnen sich in ihrer scheinbar aussichtslosen Welt, nach einem erfüllten Leben. Im Beispiel Marias und Allans gibt es nur eine Person, die es vermag, ihr/sein Leben dauerhaft zu verändern (Hossein und Maja). In *Junkiehunde* erfährt der/die Leser/in, dass Maria immerfort auf der Suche nach Geborgenheit ist. Ihre verfehlten Beziehungen führen dazu, dass sie neuen Liebhabern gegenüber ausgesprochen misstrauisch ist und erklärt auch ihr ständiges hin- und herschweifen hinsichtlich ihrer Zuneigung gegenüber Hossein. Im ersten Teil trifft sie zwar eine wichtige Entscheidung: Sie verlässt ihren Pusher-Freund Asger (und damit auch das Leben als Pusher-Frau), doch kann sie noch kein Urteil darüber abgeben, wie es mit ihr und Hossein weitergehen wird. Erst in den folgenden Kapiteln kristallisiert sich heraus, dass sie sich für ein gemeinsames Leben mit ihm entschieden hat.

Allan hat nach seiner Rückkehr beschlossen, mit seinem alten Leben und den Freunden, die diesem angehörten, abzuschließen, um ein „anständiges“ Dasein in Aalborg zu führen. Auch er sucht und findet die Liebe, doch stellt sich seine Vergangenheit immer wieder in den Weg. In Momenten der Verzweiflung greift er auf die Drogen zurück, doch ist er stets bemüht einen sicheren Abstand zu seinem alten Milieu zu bewahren. Maja wird zum bedeutendsten Gegenpol seiner Sucht, indem er von ihr nicht nur die lang ersehnte Liebe erfährt, sondern sie sich zusätzlich ausdrücklich gegen jeglichen Drogenkonsum

⁹⁸ Ebd. S. 422-423.

ausspricht. Sowohl ihm als auch Maria gelingt es letzten Endes stark genug zu sein, um dem Teufelskreis zu entfliehen.

Etwas anders verhält es sich mit Steso-Thomas. Über seine Wertvorstellungen erfährt der/die Leser/in nur passiv, in den Erinnerungen seiner Freunde, etwas. Aus diesen geht hervor, dass er durchaus viel für seine engsten Freunde empfindet, doch ist er nicht bereit/fähig, sich von seiner langjährigen, intensiven Drogenabhängigkeit zu lösen, was darin resultiert, dass sein allmählich schwer abgezehrter Körper nicht mehr standhält und Steso-Thomas am Ende stirbt.

7.3. Proletariat und Bourgeoisie als Grundpfeiler sozialer Gegensätzlichkeiten

Der soziale Status ist vor allen Dingen im Leben Marias und Steso-Thomas' ein entscheidendes Moment. Beide kritisieren aufs Stärkste das Großbürgertum - die kapitalistische Gesellschaft im Allgemeinen. Analog zur marxistischen Philosophie betrachten die beiden Protagonisten die obere Gesellschaftsschicht als eine „ausbeutende Klasse“. Im Text wird diese zum einen von Hans-Jørgen, dem Liebhaber von Marias Mutter, vertreten. Maria verspürt eine starke Antipathie ihm gegenüber und unterstellt ihm, dass er an seiner Mutter nur Eines zu bemängeln hat: Die Existenz ihrer Tochter. Sie wirft ihm auch vor, sich nur für teure Rotweine und die französische Küche zu interessieren. Auf den Versuch der Mutter, sie wieder in die Gesellschaft „integrieren“ zu wollen, reagiert sie mit Verachtung.

Auch Steso-Thomas hat seine Schwierigkeiten mit der „Bourgeoisie“. Bertrand stellt in seinen Augen eine Person dar, die aufgrund seiner Überheblichkeit glaubt sich erlauben zu können Mitglieder der unteren Gesellschaftsschicht, vertreten durch Tilde, ausnützen zu können. In Steso-Thomas' Gegenwart gelingt es Bertrand jedoch nicht, seine Position zu verteidigen und auch im Zuge des Begräbnisses wird er von den Freunden ausgeschlossen.

7.4. Steso-Thomas' anarchistische Lebensphilosophie

Angesichts Steso-Thomas' Auftreten und Verhalten in den vielen Rückblicken seines Freundeskreises, wird eine ihn repräsentierende Lebenseinstellung erkennbar, in der die persönliche Freiheit und Selbstverwirklichung im Vordergrund steht. Steso-Thomas lotet die Grenzen seiner selbst – seiner Bewegungsfreiheit – von Mal zu Mal aus.

Selbstrealisierung ist sein oberstes Prinzip, dass er durch wiederholten und variierten Drogenkonsum, ohne jegliche Zweifel an dessen Richtigkeit, verfolgt. Durch seine Wortgewandtheit, Intelligenz und Furchtlosigkeit überwindet er Kontrahenten, die sich ihm und seinen Nächsten in den Weg stellen. Obwohl Steso-Thomas demnach als eine selbstsichere und starke Persönlichkeit zu beschreiben ist, vermag (und erstrebt es scheinbar auch nicht) er seiner Drogensucht nicht zu entfliehen und kann sich darüber hinaus auch nicht voll und ganz auf die Liebe einlassen. Seine Überzeugung hinsichtlich seiner Autonomie treibt ihn an den letzten Punkt seines Lebens und führt am Ende zu seinem Tod.

Die Gleichwertigkeit aller Individuen verpackt Steso-Thomas in den Begriffen anale, orale und banale Phase (im Text von Pusher-Lars beschrieben). Während der Mensch in den ersten beiden Entwicklungsstadien sich selbst für ein außergewöhnliches und tiefgründigeres Wesen als seine Mitmenschen hält, realisiert er in der banalen Phase, dass er nicht besser als die übrigen Individuen der Welt ist und dass er genauso wie alle anderen Menschen an sein Lebensende treten wird und von der Nachwelt vergessen werden wird. Hat der Mensch die letzte Phase erreicht, so ist er, infolge Steso-Thomas, erwachsen geworden.

7.5. *Nordkraft* als Roman über verfehlte Elternrollen

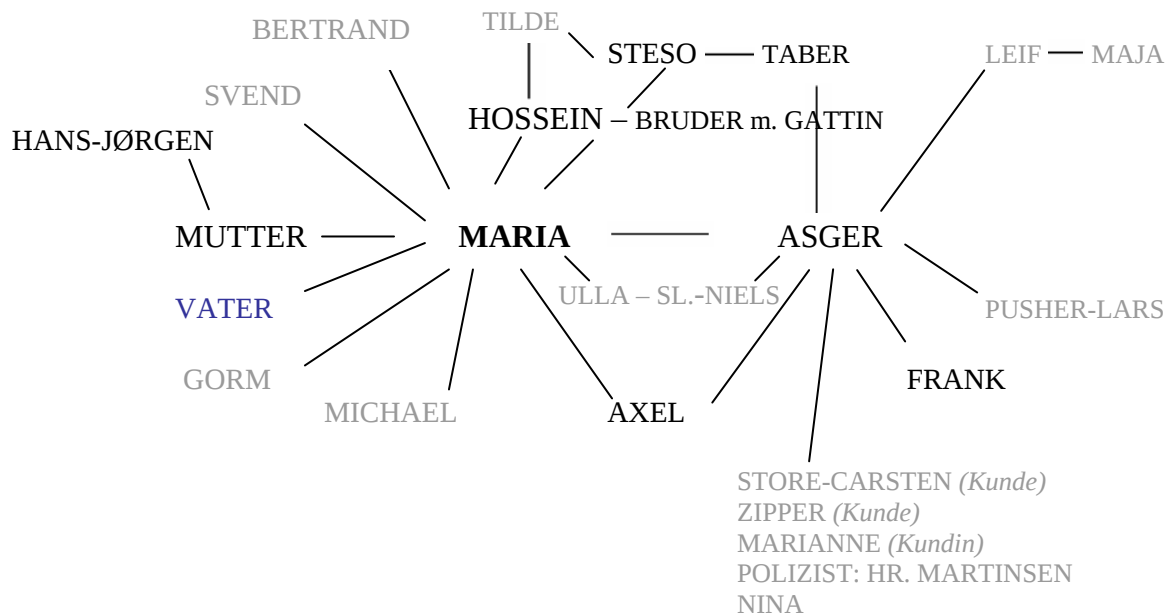
In der Welt der drei Titelgestalten bleibt jegliche Zuwendung und Fürsorge der Eltern aus. Besonders einschneidend ist das Fernbleiben im Fall Allans und Marias. Allan ist, streng genommen, das Resultat einer Affäre zwischen seiner Mutter und einem gewissen Jens Simonsen. Den Vater hat er nur ein einziges Mal (nach dem Ende der Beziehung zu seiner Mutter, die fünf Jahre andauerte) gesehen und auch hier nur durch Zufall. Nach der Geburt Allans, sah Dorthe sich gefesselt und eingeschränkt in ihren Möglichkeiten neue Männer zu finden, weshalb sie, Allan zufolge, damit begann, ihre Sorgen mit Hilfe hohen Alkoholkonsums zu bereinigen. Im Roman tritt Dorthe als eine Person auf, die ihren Sohn immer wieder aufs Stärkste kritisiert, erniedrigt und bloßstellt. Schon in seiner frühen Kindheit konnte er ihr aufgrund seiner Anwesenheit nichts Recht machen. So wurde der Großvater zu Allans wichtigster Bezugsperson. In der Episode am Hafen (Grillfest) wird aber zur selben Zeit deutlich, dass Carl keine richtige Beziehung mehr zu seiner Tochter hat. Auf ihre unangemessenen und verzweifelten Ausbrüche zeigt er keine Reaktion – er kann schlechterdings nicht verstehen, weshalb sie zu einem Menschen geworden ist, der

die Eltern-Kind-Rolle umkehrt: Die Kinder müssen ihre Mutter trösten. In diesem, wie in vielen anderen Momenten, dringt Allans Verbundenheit zu seiner Halbschwester Mette in den Vordergrund. Sie haben beide gelernt (im Gegensatz zur Mutter) Verantwortung zu übernehmen, selbstständig zu sein und nicht ständig auf andere Personen angewiesen zu sein (wie etwa Dorthe, die von Männern abhängig ist).

Auch Maria hat Eltern, die ihr sehr wenig Unterstützung gewähren. Obwohl die Mutter „das Beste“ für ihr Kind will, kann sie nicht sehen, dass ihre Vorstellungen dessen, was gut für Maria ist, auf ihren eigenen Wünschen beruhen. Sie kann sich in ihre Tochter nicht einfühlen, doch verhält es sich auch umgekehrt so: Maria kann sich in die Welt der Mutter nicht einleben, weshalb die Verbindung, die eigentlich von beiden Seiten angestrebt wird, wiederholt abbricht. Im alkoholsüchtigen und verrückten Vater sieht Maria eine Person, die ihre Gefühlswelt nachvollziehen kann, doch fehlt ihm die Vernunft, um Maria in ihrem Leben den richtigen Weg zu weisen.

Steso-Thomas' Verhältnis zu den Eltern scheint schon seit langem abgestumpft zu sein. Es wird angedeutet, dass sie ihre Rolle als Bezugspersonen lange Zeit vorbildlich darboten, doch in den Rückblicken des Vaters auf Steso-Thomas' Kindheit kann der/die Leser/in erahnen, welcher innerlichen Trieb er nach Sinnesrausch und Spannung verspürte. Obwohl der Sohn für seine Eltern (besonders für den Vater) von großer Bedeutung ist, haben sie ihn, wie auch einige seiner Freunde, aufgegeben.

8. Aufstellung der Personengalerie in *Junkiehunde* (1990)

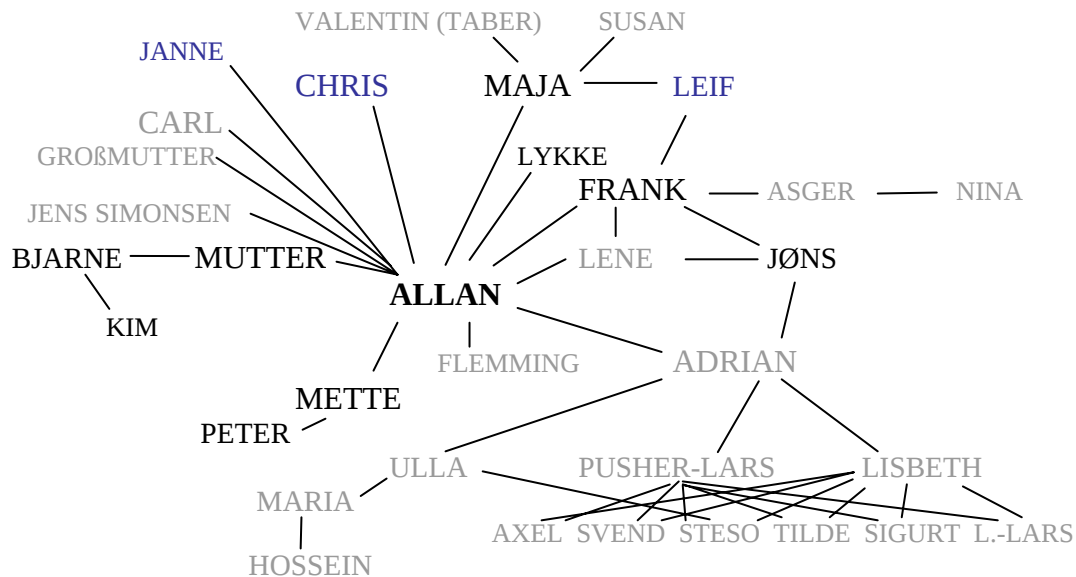


—	Zeigt Verbindungen zwischen den Personen an.
Schwarze Schrift:	Die Personen treten im Buch, wie auch im Film auf.
Blaue Schrift:	Die Personen erscheinen im Buch, im Film werden sie lediglich erwähnt.
Graue Schrift:	Die Personen finden sich im Buch, im Film wurden sie ausgelassen. ⁹⁹

Asger:	Der Lebensgefährte Marias.
Hossein:	Kreditor und Kurier Asgers, verliebt sich in Maria.
Ulla:	Eine Freundin Marias. Lebensgefährtin von Asgers Freund „Slagter-Niels“.
Hans-Jørgen:	Der Lebensgefährte von Marias Mutter.
Frank:	Ein Freund Asgers (Buch); der Konkurrent Asgers, der versucht ihn zu unterdrücken (Film).
Axel:	Asgers Pusher, Maria besorgt die Drogen von ihm in Kopenhagen.
Steso:	Ein Kunde Asgers.
Taber:	Ein Bekannter Stesos und Kunde Asgers.
Leif:	Majas verstorbener Freund.
Gorm:	Der ehemalige Freund Marias.
Svend, Michael	
Bertrand:	Bekannte bzw. ehemalige Liebhaber Marias.
Pusher-Lars:	Konkurrent Asgers (Buch).

⁹⁹ Für die filmische Realisierung wurden zusätzlich unzählige namenlose SchauspielerInnen und StatistInnen herangezogen.

9. Aufstellung der Personengalerie in *Broen* (1992)



— Zeigt Verbindungen zwischen den Personen an.

Schwarze Schrift: Die Personen treten im Buch, wie auch im Film auf.

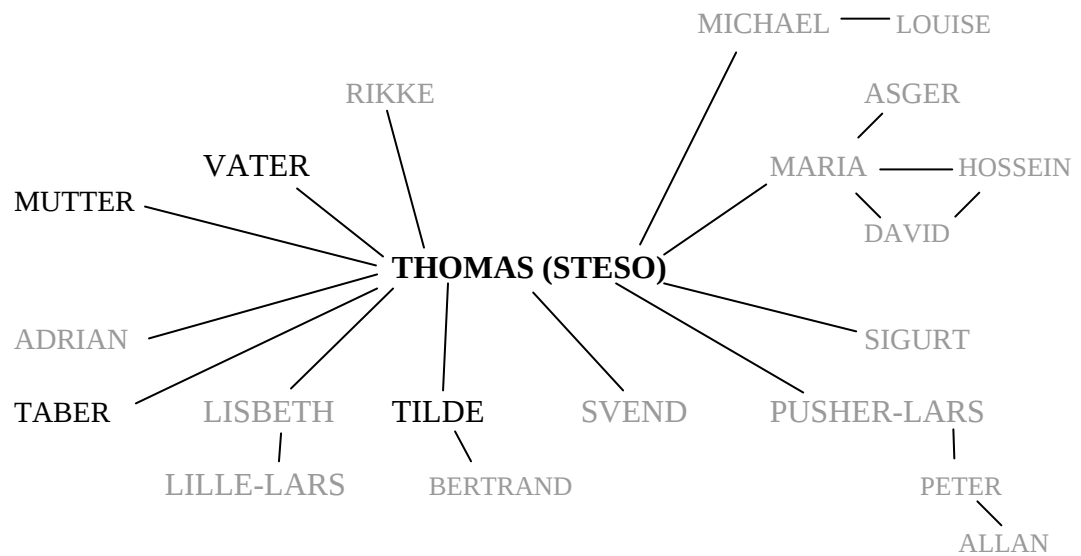
Blaue Schrift: Die Personen erscheinen im Buch, im Film werden sie lediglich erwähnt.

Graue Schrift: Die Personen finden sich im Buch, im Film wurden sie ausgelassen.¹⁰⁰

- Maja: Allans große Liebe. Valentin und Susan sind ihre besten Freunde. Leif ihr verstorbener Freund.
- Frank: Ehemaliger Freund Allans, der versucht ihn wieder in die Drogenszene zurück zu ziehen.
- Lene, Lykke: Einmalige Affären Allans.
- Jøns: Franks Freund, der auf Allan am Parkplatz zuschlägt.
- Adrian: Wird im Laufe der Handlung der beste Freund Allans. Jøns ist ein Bekannter.
- Lisbeth: Die große (verlorene) Liebe Adrians.
- Ulla: Adrians Liebhaberin.
- Pusher-Lars: Adrians Pusher. Axel, Svend usw. gehören seinem Freundeskreis an.
- Mette: Allans Schwester. Peter ist ihr Ehemann.
- Bjarne: Ehemaliger Liebhaber der Mutter. Sein Bekannter, Kim, versuchte einst Mette zu vergewaltigen.
- Jens Simonsen: Allans biologischer Vater.
- Carl: Allans Großvater und Bezugsperson.
- Janne: Ehemalige Freundin Allans.
- Chris: Verstorbener, bester Freund Allans.

¹⁰⁰ Für die filmische Realisierung wurden zusätzlich unzählige namenlose SchauspielerInnen und StatistInnen herangezogen.

10. Aufstellung der Personengalerie in *Begravelse* (1994)



	Zeigt Verbindungen zwischen den Personen an.
Schwarze Schrift:	Die Personen treten im Buch, wie auch im Film auf.
Blaue Schrift:	Die Personen erscheinen im Buch, im Film werden sie lediglich erwähnt.
Graue Schrift:	Die Personen finden sich im Buch, im Film wurden sie ausgelassen. ¹⁰¹

Tilde:	Thomas' große Liebe und beste Freundin (seit der Schulzeit).
Taber:	Ein Bekannter.
Rikke:	Thomas' Schwester.
Adrian:	Ein Bekannter.
Lisbeth und	
Lille-Lars:	Zählten zum engsten Freundeskreis Thomas'.
Bertrand:	Tilde hat eine Affäre mit ihm (im Roman).
Svend:	Ein sehr guter Freund Thomas'.
Pusher-Lars:	Ein Freund. Peter (Allans Schwager) wird erwähnt – er ist Pusher-Lars' Zahnarzt.
Sigurt:	Ein Freund und Mitglied der Band BÜLD.
Maria:	Eine Bekannte. (<i>In Marias Rückblick auf Thomas schildert sie den Tag, an dem sie Asger verließ und Thomas, unmittelbar danach, zufällig am Bahnhof traf. Zum Zeitpunkt des Begräbnisses lebt sie mit Hossein zusammen, gemeinsam haben sie einen Sohn namens David</i>).
Michael:	Ein Bekannter. Im Film ist er derjenige, der mit Tilde eine Affäre hat. Louise - seine Freundin.

¹⁰¹ Für die filmische Realisierung wurden zusätzlich unzählige namenlose SchauspielerInnen und StatistInnen herangezogen.

11. Die filmische Realisierung von Jakob Ejersbos *Nordkraft*

11.1. Ole Christian Madsen als Filmschaffender

Nur drei Jahre nach der Publikation von Jakob Ejersbos *Nordkraft* (2002) erschien die filmische Adaption des Romans unter der künstlerischen Leitung von Ole Christian Madsen. Dieser wurde 1966 in Roskilde (Dänemark) geboren und zählt somit zu der neuen Generation dänischer Filmkünstler. Nach seinem Abschluss am Gymnasium in Vordingborg arbeitete er für drei Jahre als Barmann, begann jedoch allmählich Kurzgeschichten und Romane zu verfassen und trat schließlich seine Ausbildung an „Den Danske Filmskole“ (Die dänische Filmschule) an. Nach seinem Abschluss (1993) wurde er zum Mitbegründer der dänischen Filmproduktionsgesellschaft Nimbus Film, wirkte an Fernsehserien wie *Stormfulde hjerter* (Stürmische Herzen) und *Taxa* (Taxi) mit, bis er schließlich im Jahr 1999 seinen ersten Spielfilm, *Pizza King*, hervorbrachte. In diesem, wie in vielen weiteren Produktionen, beschäftigt er sich mit den Lebensverhältnissen von Migranten der zweiten Generation und ihren Schwierigkeiten, sich in Dänemark ein geordnetes Leben aufbauen zu können. Betrachtet man Ole Christian Madsens Werke im Ganzen, so ist festzustellen, dass er sich sehr häufig mit Randpersonen der Gesellschaft befasst und so entstand auch, inspiriert durch die Lektüre von Jakob Ejersbos Roman, der im Jahr 2005 veröffentlichte Spielfilm *Nordkraft*, der im Folgenden genauer untersucht werden soll.¹⁰²

11.2. Die Analyse der Adaption

Nordkraft wurde im Jahr 2005 von der Filmproduktionsgesellschaft Nimbus Film produziert. Die folgende Analyse des Filmes ist in 28 Abschnitte gegliedert, die nachstehend der Reihe nach exploriert werden sollen.

11.2.1. Kapitel 1.: „Maria“ (00:00:00 – 00:04:40)

Handlung: Die erste Einstellung lässt Aalborg im Tagesgrauen sichtbar werden. Nur Sekunden später ist Maria im Bild. Ihre Stimme beschreibt die Geschehnisse: Sie hat starke

¹⁰² Die methodische Vorgehensweise wurde bereits besprochen und ist dem Abschnitt 4.2. zu entnehmen.

Menstruationsschmerzen, Cannabisplatten sind an ihrem Oberkörper befestigt und sie bewegt sich rasch durch dunkle Straßen. Maria setzt damit fort zu erklären, dass sie nach Christiania gefahren ist, um den „Stoff“ für ihren Pusher-Freund Asger zu besorgen und führt den/die Zuseher/in in den Ablauf der Transaktion ein (unzählige kurze Abbildungen von Kopenhagen werden eingeworfen – Einkaufsstrassen, „die kleine Meerjungfrau“ usw.). Die Platten werden an ihrem Körper befestigt, in der nächsten Sequenz steht sie im Freien und starrt vor sich hin. Die Polizei läuft mit Hunden durch den Stadtteil (Christiania), in dem sie sich befindet und überrascht die Besucher. Als Maria von einem Hund angegriffen wird, wirft sie ihm ihre Binde entgegen – es gelingt ihr die Flucht. Während sie in der schreienden Menschenmenge steht, spricht sie sich zu, dass sie „sich fühlt, als ob sie in einem Gefängnis ist, aus dem sie nicht ausbrechen kann“. Der Nachtzug bringt sie nach Aalborg zurück. Hier sinkt sie völlig erschöpft in den Stuhl, illustriert ihre Situation und Asgers Gleichgültigkeit ihr gegenüber. Sie kommt auf die Zeit zu denken, in der es zwischen ihrem Freund und ihr noch besser stand. Rückblick: In sexueller Hinsicht verlief das Verhältnis sehr gut (Sexszenen) und sie gibt vor, zum ersten Mal in ihrem Leben richtig verliebt gewesen zu sein. Doch nachdem Asger seine Arbeit als Türsteher aufgegeben hatte und alles auf den Drogenhandel setzte, veränderte sich ihr Leben. Asger raucht nun sechs Gramm Haschisch am Tag und verbringt seine gesamte Freizeit damit, ein halbes Schwein (auf dem Esstisch) zu tätowieren. Zurück auf der Toilette in der Bahn macht Maria widerspenstige Grimassen in den Spiegel und wischt sich Tränen aus dem Gesicht (ihre Mascara ist verschwommen). Am Weg vom Bahnhofsgebäude zu ihrem Freund sind die Straßen leer (es ist früh am Morgen).

Kamera: Im Allgemeinen ist festzustellen, dass dieser Abschnitt sich durch schnelle, dynamische Schnitte kennzeichnet. In der Eingangsszene (Aalborg bei Sonnenaufgang) wird vom „Vorspuleffekt“ (als würde man den Film vorspulen) Gebrauch gemacht.

Marias Introduction wird mit einer so genannten „subjektiven Kamera“¹⁰³ abgebildet. Dazu nimmt der Regisseur auch „Doggy-cam“¹⁰⁴ Aufnahmen zum Einsatz. Abwechselnd wird auch die Wiedergabegeschwindigkeit verlangsamt bzw. erhöht. Ersteres kommt beispielsweise vor, als Polizisten, Hunde und Besucher auf Maria zulaufen. Die Beschreibung der Reise nach Kopenhagen sowie Axels Tätigkeiten werden „vorgespult“.

¹⁰³ Die subjektive Kamera: Die Geschehnisse werden aus dem Blickwinkel eines/r Protagonisten/in dargelegt, um den gefühlsmäßigen Zustand der Person hervorzuheben. Vgl. dazu: Søren Søgaard: Nordkraft. Fra bog til film. Nordisk Forlag A/S. København 2005.

¹⁰⁴ Doggy-cam: Die Kamera wird am Körper des/der Schauspielers/in befestigt, wodurch das Bewusstsein der Person eindringlich dargestellt wird.

Die Kameraperspektive ändert sich häufig, so ist es in der Szene im Zug beispielsweise so, als ob ein Fahrgast der gegenüberliegenden Sitzreihe Maria betrachten würde. Darüber hinaus wird die Vogelperspektive herangezogen, einige Male steht die Kamera auf dem Kopf (als Maria am Weg nach Hause an einem Fluss vorbeispaziert, zeigt die Kamera ihr Spiegelbild). Die Aufnahmen sind abwechselnd zappelnd (Handkamera; in jenen Situationen, in welchen Maria aufgewühlt ist) und statisch. Detailsicht (Maria, durch die Straßen laufend) bis Aufnahmen in der Totalen.

Ausstattung, Licht: Der größte Teil der Handlung ereignet sich in der Nacht bzw. frühmorgens. In die Wohnung Axels dringt kein Tageslicht. Der Tisch ist mit Utensilien für die Drogenkonsumation bzw. mit Drogen bedeckt.

Ton: In der Eingangsszene (Aalborg) wurde Filmmusik eingebaut, die den „Puls“ der Stadt zeichnet (melancholisch, dumpfe Schläge, eine Person spricht leise das Wort „please“). Bis zum Sichtbar werden der Hunde/Polizei bleibt sie bestehen, danach ist ein schwunghaftes, rockiges Lied zu hören. Die Szenen im Vorspuleffekt werden von einem Schlagzeug abgerundet. Als Maria der Polizei entflieht, erklingt Rockmusik. Eine Textstelle lautet: „Save me from this loneliness and fear“.¹⁰⁵

11.2.2. Kapitel 2.: “Asger” (00:04:41 – 00:08:23)

Handlung: Maria begibt sich in ein Haus. Im Inneren sitzt Asger über die Schweineschwarte gelehnt mit der Tätowiererausrüstung in der Hand. Er schickt die umherwandernden Hunde verärgert weg, nachdem sie versucht haben etwas Aufmerksamkeit zu erhalten. Auf Marias Eintreffen, ihre Schläffheit und Besorgnis bezüglich der Polizei reagiert er kaum. Sie begeben sich in das Badezimmer um die Cannabisplatten zu zerlegen. Maria fragt ihren Freund, ob er sie liebt, worauf er entgegnet: „Hvad fanden snakker du om? Hold nu kæft med det der.“ Asger erhält einen Anruf, Maria geht es indessen auffallend schlecht. Sie scheint Krämpfe zu haben und schwitzt. Auch ihr Gesichtsausdruck lässt erkennen, dass sie sich sehr unwohl fühlt. Da Asger nicht wahrnimmt wie es um sie steht, spricht sie ihn darauf an. Er legt Maria ins Bett, klopft ihr auf die Schulter und garantiert, dass es ihr schon bald besser gehen wird. Danach verschwindet er aus dem Zimmer (obwohl Maria ihn zuvor gebeten hat, ein bisschen bei

¹⁰⁵ „Save me“ von „Kira and the kindred spirits“ (dänische Musikgruppe).

ihr zu bleiben). Auf einmal hebt Marias Körper sich einige cm vom Bett ab, das Licht im Zimmer färbt sich rot und links und rechts neben ihr sieht sie einen sie auslachenden Asger sowie die verstörten Hunde (die ihren Blick auf sie heften). Sie wirft sich unaufhörlich vor, noch niemals etwas richtig gemacht zu haben. Ihr Name erscheint im Bild, sie fällt auf das Bett zurück, das Bild wird schwarz.



Kamera: Abermals ist auffallend, dass sehr viele Experimente mit der Kamera angestellt werden. Die Perspektiven wandeln sich laufend (auch Vogel- und Froschperspektive kommen zum Einsatz), die Einstellungsgrößen reichen von Ultranaufnahmen (die Kamera konzentriert sich kurz auf die Lippen Marias als sie im Badezimmer sitzt) bis zu Aufnahmen in der Totalen. Als Maria über dem Bett schwebt, wird der Vorspuleffekt in Anwendung gebracht (Verdeutlichung ihrer seelischen Verfassung).

Ausstattung, Licht: Die Räume in der Wohnung Asgers und Marias sind grundsätzlich verdunkelt und auch das Mobiliar bzw. die Innenausstattung (die Bettwäsche ist beispielsweise dunkelblau) ist in finsternen Farben gehalten. Die Illustration ihres unangenehmen Drogenrausches wird durch rotes Licht verschärft und kann deshalb als ein zusätzliches Mittel zur Veranschaulichung ihrer Angst gedeutet werden.

Ton: Im Vergleich zum letzten Abschnitt wurde in diesem Kapitel relativ wenig Filmmusik eingesetzt. Die Geräuschequellen sind meistens im Bild erkennbar (das Summen der Nadel, Marias Atem, Hundebellen, Rasenmäher). Filmmusik: In der Eingangsszene wird die Präsentation Asgers von Pop/Rockmusik untermalt. Im Badezimmer ist neben Marias Atem ein leises Geigenspiel vernehmbar. Nachdem Asger seine Freundin ins Bett gelegt hat, ertönt (leise) „Save me“ (siehe oben).

11.2.3. Kapitel 3.: „Allan“ (00:08:23 – 00:11:44)

Handlung: Allans Gesicht kommt aus der schwarzen Bildfläche hervor. Er weist auf seine Verbrennungen hin, ein Laserstrahl bewegt sich von links nach rechts über sein Gesicht. Allan deutet an, dass die Ärzte zu dem Schluss gekommen sind, dass keine günstigeren

Resultate hinsichtlich der Ausbesserung seiner Verletzungen zu erwarten sind. Er betont, dass sein Aussehen unwesentlich für ihn ist. Sein Gesicht verschwindet, der Bildschirm wird schwarz. Allans Stimme berichtet über die Explosion am Meer. Es ist Nacht, Flammen steigen auf und verbreiten sich rasch. Er gibt einen Überblick über die vielen Opfer, unter welchen sich auch sein bester Freund befand. Allan gibt zu verstehen, dass er über den Unfall nicht gerne spricht. Damals sah er sich gezwungen tief unter die Wasseroberfläche (die mit Flammen bedeckt war) zu tauchen um nicht zu sterben. Die Verbrennungen erhielt er, als er kurz an die Oberfläche kam um Luft zu schöpfen. Szenenwechsel: Vier Monate später. Allan wandert über eine Brücke (mit einem Koffer). Im nächsten Moment steht er vor der Haustür seiner Mutter, die ihm in einen Bademantel gekleidet und mit zerzaustem Haar die Tür öffnet und erstaunt anstarrt. Ihre Reaktion auf sein Erscheinen: Unverzüglich teilt sie ihm mit, dass er nicht bei ihr wohnen kann und befragt ihren Sohn mit entsetzter Miene was man ihm angetan hat. Szenenwechsel: Allan geht an einer Wohnungsanlage vorbei, erklärt, dass er von nun an ein „ordentliches“ Leben führen möchte und betritt eine unmöblierte Wohnung. Schwarzes Bild. Seine Erzählstimme verkündet, dass er herausfinden möchte, wie es mit seinem Ford Mustang steht. Er öffnet die Tür zu einer Garage in der der Wagen steht.

Kamera: Allans Darbietung der Katastrophe am Schiff wurde mit vielen unscharfen Bildern portraitiert, darüber hinaus schwanken die Aufnahmen in dieser Sequenz stark (Die Vorfälle sind aus dem Auge eines Unfallopfers zu sehen = subjektive Kamera). Die Einstellungsgrößen reichen von Großaufnahmen bis Aufnahmen in der Totalen und umfassen extreme Aufsicht (Wohnkomplex, auf Allan hinab), Normalsicht sowie Untersicht. Das Doggy-cam-Verfahren kommt zum Einsatz als Allan über die Brücke geht. Bemerkenswert ist auch die Szene in der Allan das Wohngebäude betritt: Die Kamera folgt ihm (ist somit hinter Allans Rücken situiert), schwankt dabei (Handkamera) – dadurch erhält der/die Zuseher/in den Eindruck, selbst am Ort anwesend zu sein (subjektive Kamera).

Ausstattung, Licht: Elementarer Farbton in der Eingangsszene ist schwarz. Die Aufnahmen in Allans Wohnung, wie auch in der Garage, wurden blau schattiert (ein Symbol für die Melancholie oder auch für die Hoffnung).

Ton: Auch in diesem Kapitel ist die Erzählstimme das bedeutendste Element innerhalb der Geräuschkulisse. Von der Introduction Allans bis hin zum Dialog mit der Mutter wird

keine Filmmusik eingesetzt, erst als das Gespräch mit der Mutter beendet ist, setzt leise, trübsinnige Musik ein (lang anhaltende Töne, Geige).

11.2.4. Kapitel 4.: „Maja“ (00:11:55 – 00:16:06)

Handlung: Allan fährt nachts durch die Straßen Aalborgs. Er betritt eine Diskothek, lehnt sich an die Bar und wendet seinen Kopf nach links und rechts (wahrscheinlich um zu sehen ob Bekannte sich im Raum befinden). Er erblickt ein schwarz gekleidetes Mädchen, das im nächsten Moment neben ihm an der Bar steht. Nach anfänglichem Zögern lädt er sie auf ein Bier ein, sie geben ihre Namen Preis. Während Maja sich etwas anmaßend benimmt, wirkt Allan zunächst verkrampft. Maja stellt ihr Schmunzeln ein und erkundigt sich nach den Verbrennungen in Allans Gesicht. Er erzählt ihr von dem Unfall, sie bittet ihn darum sein Gesicht angreifen zu dürfen - Allan akzeptiert ihren Wunsch und sie betastet behutsam seine Verbrennungen. Anschließend verschwindet Maja, zu einem späteren Zeitpunkt treffen sie einander am Ausgang wieder. Allan bietet ihr an, sie nach Hause zu bringen, doch Maja lehnt den Vorschlag ab und möchte auch nicht Allans Angebot, mit ihm Essen zu gehen, annehmen. Dessen ungeachtet schreibt Allan seine Telefonnummer auf ihren Unterarm und bittet sie darum, ihn anzurufen, falls sie sich anders entscheiden sollte. Der Reihe nach verlassen sie das Lokal. Szenenwechsel: Allan liegt im Bett und raucht eine Zigarette. Sein Name erscheint rechts im Bild. Langsam verdunkelt sich der Bildschirm.



Kamera: Auch in diesem Abschnitt ist auffallend, dass die Kamerahaltung bzw. die Kameraeinstellungen ausgeführt wurden, als ob der/die Zuseher/in Teil des Geschehens ist (sie steht oft parallel zu den Protagonisten). Das Gespräch zwischen Allan und Maja wurde überwiegend durch Großaufnahmen dargestellt. Wie in den vorherigen Kapiteln überblickt die Kamera häufig die Szenerie, indem sie an der Decke, in der Ecke eines Raumes befestigt ist. Untersicht bis extreme Vogelperspektive (in der Ausgangsszene).

Ausstattung, Licht: Die Handlung trägt sich am Abend und in der Nacht zu. In der Diskothek befinden sich sehr viele Menschen, die vergnügt tanzen, Allan hingegen steht

besonnen an der Bar. Sowohl er als auch Maja tragen schwarze Kleidung. In der engen Vorhalle leuchtet rotes Licht.

Ton: In der Eingangsszene (Allan im Auto, trinkend) ertönt ein rockiges Lied¹⁰⁶ (Auszug aus dem Text: „wanna drink and drive and have some fun“), das bis kurz vor dem Augenblick, in dem Allan Maja anspricht, bestehen bleibt. Danach wird die Musik stimmungsvoller.¹⁰⁷ Als Maja ihn darum bittet, sein Gesicht berühren zu dürfen, erlischt die Musik. Sobald sie ihn angreift: lange, schummrige Töne (einer Geige). Als Maja die Bar verlässt, erblüht die Musik wieder. Nach dem Abschied im Foyer der Diskothek, ist abermals der „Puls der Stadt“ (Maultrommel, Keyboard, eine Person spricht leise „please“) zu hören.

11.2.5. Kapitel 5.: „Steso“ (00:16:06 – 00:17:45)

Handlung: Eine Flamme bricht die Dunkelheit. Sie dient zur Erhitzung einer braunen Flüssigkeit in einem Löffel. Steso-Thomas¹⁰⁸ beschreibt seine Drogensucht, im Schnelldurchlauf werden die von ihm „missbrauchten“ Naturalien aufgezählt und gleichzeitig in Form von Photosequenzen am Bildschirm abgebildet. Bemerkenswert dabei ist, dass die Aufzählung mit Stesolid (= demgemäß sein Rufname „Steso“) einsetzt. Thomas befindet sich in einer Küche, liest in einem Buch über Atomphysik von Niels Bohr. Er signalisiert, dass er nicht nur Stoffe sondern auch Literatur und Musik „in seinen Körper spritzt“. Szenenwechsel: Thomas tanzt mit Kopfhörern in den Ohren in einem verdunkelten Zimmer vor sich hin. Den Rauch seines „Joints“ bläst er in ein Aquarium. Er weist darauf hin, dass er sich eines Tages mit der Gleichförmigkeit der bürgerlichen Gesellschaft nicht mehr abfinden wollte: Alltagsszenen der RepräsentantInnen dieser Gesellschaft werden eingeworfen.

Kamera: Die eingeschobenen Fotosequenzen veranschaulichen das große Spektrum der Drogen, die er zu sich nimmt. Auch der Einsatz des Vorspuleffekts dient zur Verdeutlichung des großen Sortiments.

¹⁰⁶ The Ravonettes mit *Beat City*, dänisches Duo.

¹⁰⁷ Nephew mit *Movie Clip*, dänische Rockband.

¹⁰⁸ Steso-Thomas wird im Folgenden mit „Thomas“ adressiert.

Ausstattung, Licht: Die Räume, in welchen Thomas sich aufhält, sind grundsätzlich abgedunkelt.

Ton: Anfangs ist ausschließlich Thomas' Erzählstimme sowie dumpfe Schläge einer Maultrommel vernehmbar. In der ersten Nahaufnahme Thomas' setzt langsame, melancholische Klaviermusik ein, die allmählich von einem Saxophon (könnte auch ein Flöteninstrument sein) begleitet wird.

11.2.6. Kapitel 6.: „Tilde“ (00:17:45 – 00:25:08)

Handlung: Thomas wartet vor der Universität auf Tilde, unterdessen liest er in einem Buch und hört Musik. Sobald Tilde die Stiegen heruntersteigt, reflektiert er (Erzählstimme) über ihre Liebe, die sich als sie elf Jahre alt waren, entwickelte. Er erzählt auch, dass Tilde, unter anderem aufgrund ihrer Alkoholabhängigkeit, in regelmäßigen Abständen in die geschlossene Abteilung einer psychiatrischen Einrichtung aufgenommen wird. Ihm zufolge kleidet sie sich gelb als Zeichen ihrer geglückten Reinkarnation. Sie machen sich auf den Weg in die Mensa um dort Torten zu essen. Nachdem Thomas einige Stücke gierig verschlungen hat, blickt er auf Tilde, die wortlos vor ihm sitzt und die Süßwaren nicht einmal gekostet hat. Auf die Frage weshalb sie nichts isst, erhält Thomas die Antwort: „Ich kann nicht mehr“. Bewusst assoziiert er ihre Aussage auf das Torte essen, nimmt ihren Teller und schlingt die Speisen in sich. Seine Sprache ist als hektisch und zungenfertig zu beschreiben und steht in Kontrast zu Tildes ruhigen, prägnanten Aussagen. Tilde legt ihm nahe, dass es für sie nicht mehr so weiter geht wie bisher. Thomas erkennt die Dringlichkeit ihres Anliegens nicht und geht auf die eigentliche Problematik (seinen übermäßigen Drogenkonsum) nicht ein, worauf Tilde sich erhebt und den Raum verlässt (nachdem er mutwillig ein Tablett mit Torten auf den Boden geworfen hat).

Thomas läuft ihr hinterher (durch eine enge, dunkle Gasse), Tilde versucht ihn abzuwehren.

Szenenwechsel: Thomas und Tilde befinden sich auf ihrem Bett, sie tauschen Zärtlichkeiten aus. Ein weiteres Mal gibt Tilde ihm zu verstehen, dass er eine Erholungspause von seiner Drogenkonsumation einlegen muss. Abermals reagiert Thomas ablehnend auf ihren Vorschlag (er beteuert, dass Tilde seine Pause ist), was dazu führt, dass Tilde auf einen neuen Liebhaber (Michael) zu sprechen kommt. Thomas erhebt sich und packt Bücher in seinen Rucksack. Bevor er die Wohnung verlässt, erkundigt er sich

nach dem Namen und entgegnet: „Michael ... Det er smukt. Hans far har en fabrik og så udnytter han proletariatets kvinder. Smukt.“ Vor dem Haus verhält er sich unentschlossen angesichts der Richtung, die er einschlagen will. Er fischt seine Kopfhörer aus der Tasche und zieht fort.

Kamera: Auch in diesem Abschnitt ist die Variation der Kameraeinstellungen und Perspektiven sehr groß. Der Vorspuleffekt wird mehrmals in Anspruch genommen, wie etwa beim Verschlingen der Torten (zur Demonstration der Menge der Süßwaren bzw. des Ablenkens vom eigentlichen Thema). Das Doggy-cam-Verfahren wird herangezogen als er das Tablett mit den Torten auf den Boden fallen lässt (die Menge der Torten die hinabstürzen, kann mit seinen Problemen, seinem eigenen Absturz in Zusammenhang gebracht werden). Die Betrachtungswinkel reichen von Frosch- bis Vogelperspektive, die Kameraeinstellungen von Großaufnahmen bis Aufnahmen in der Totalen.



Ausstattung, Licht: Mit Ausnahme der Szene, in welcher Thomas seiner Freundin durch eine enge, dunkle Gasse hinterherläuft, trägt die Handlung sich in hellen Räumlichkeiten zu bzw. im Freien. Tildes Kleidung ist überwiegend gelb. Thomas Garderobe ist als nicht fest sitzend (= zu groß) und abgenutzt zu beschreiben.

Ton: Die mit Hilfe des Vorspuleffekts aufgenommene Eingangsszene wird von Rockmusik ergänzt. Sobald Thomas über Tilde spricht, erlischt diese jedoch. Sein Torte essen (abermals Vorspuleffekt) wird von einem Schlagzeug begleitet. Sobald Tilde das Lokal verlassen hat und Thomas ihr nachläuft, erklingt schwermütige Geigenmusik, die Lautstärke nimmt allmählich zu (illustriert seine aussichtslose Situation). Auch in der Szene im Bett ist das Geigenspiel leise zu hören. Thomas' Verschwinden: Rockige, aber trübsinnige Musik (Gitarre, Glocken).¹⁰⁹ Sobald er die Kopfhörer in seine Ohren steckt, ist die Musik nur undeutlich zu vernehmen (im selben Rhythmus wie seine Bewegung).

¹⁰⁹ Viva Vertigo mit *Jaguar Tornado*; dänische Musikgruppe, angeführt von Simon Beck.

11.2.7. Kapitel 7.: „Hossein“ (00:25:09 – 00:30:44)

Handlung: Hossein hält sich im Wohnzimmer Asgers auf – blickt auf den wortlos im Sofa sitzenden Asger hinab und brüllt ihn an. Maria hat die fremde Stimme aus dem Schlafzimmer gehört und betritt den Raum (leicht bekleidet, mit einer Decke um den Körper gewickelt). Sie ist völlig entkräftet und schwitzt stark. Asger erklärt, dass sie zusammen mit Hossein nach Christiania fahren wird und fordert sie auf, sich wieder ins Bett zu legen. Die Türglocke erklingt. Maria reagiert ablehnend auf Asgers Worte und setzt darüber hinaus fest, dass sie aufhören will, so viel zu rauchen. Hossein kümmert sich, indessen Asger die Besucher empfängt, sorgsam um Maria und schenkt ihr ein wenig Opium. Ihr Befinden wird rasch besser. Thomas, Asger und eine weitere Person (Taber) betreten das Wohnzimmer. Thomas erkennt sofort, dass Hossein Zuneigung für Maria verspürt. Da er kein Geld besitzt, nimmt er neben Maria und Hossein Platz, um mit ihnen mitzurauchen – er beobachtet die beiden aufmerksam, indessen Asger mit dem Tätowieren des Schweins beschäftigt ist. Thomas verlautbart schließlich, dass „wir alle dasitzen und darauf warten, dass etwas Besseres auf uns zukommt“. Hossein stellt klar, dass er auf „gar nichts“ wartet. Sie tauschen Ansichten aus und kommen dabei auf Tätowierungen zu sprechen. Hossein hält den menschlichen Körper für einen heiligen Tempel, weshalb er es ablehnt, diesen mit Tätowierungen zu verunstalten. Thomas weist auf seine Tätowierungen hin und präsentiert seine blutigen, mit Narben versehenen Unterarme. Einer der Hunde schreitet an Thomas vorbei – er verschmäht ihre Namen (nach Drogen/Drogenrausch benannt) und Hossein konstatiert, dass die Hunde genauso wie Asger Junkies geworden sind. Asger zeigt sich verärgert und versucht sich zu wehren, doch Hossein setzt fort: „Es ist schlimm, wenn Menschen nicht erkennen wer und was sie sind“. Hossein erhebt sich und verlässt die Wohnung. Szenenwechsel: Asger hat die Hunde in das Schlafzimmer eingesperrt, um sie „clean“ werden zu lassen (er nennt sie selbst „Junkiehunde“). Maria sitzt am Bett, entdeckt plötzlich ein Kondom am Boden – sie konfrontiert Asger damit und muss erfahren, dass er Geschlechtsverkehr mit ihr hatte während sie im Schlaf lag.

Kamera: Die Vielfältigkeit der Kameraeinstellungen und –perspektiven ist von Neuem kaum zu überbieten. Auch in diesem Abschnitt wird vom Vorspuleffekt mehrmals Gebrauch gemacht. Häufig wurden die Szenen in Hüfthöhe aufgenommen. Die Nervosität der Hunde wird veranschaulicht, indem die Personen im Zimmer ruhig auf der Couch sitzen, während die Hunde sich unruhig und rasch (Vorspuleffekt) durch das Zimmer

bewegen. Das Doggy-cam-Verfahren wurde eingesetzt, als Maria das Kondom in das Wohnzimmer trägt (die Kamera ist an ihrem Arm befestigt).

Ausstattung, Licht: Die Räume in der Wohnung sind dunkel/verdunkelt.

Ton: Die Szenen, in welchen vom Vorspuleffekt Gebrauch gemacht wurde, werden mit dumpfen Schlägen einer Maultrommel untermalt. Sobald die Wirkung des Opiums einsetzt, ist ein Widerhall sowie sanfte Klaviermusik zu hören (streichet ihren Sinneszustand hervor). Als Thomas, Maria und Hossein stumm um den Tisch sitzen, ist ausschließlich das Summen der Nadel (Asger tätowiert) vernehmbar - sobald Thomas über das Leben zu sprechen beginnt, setzt trübsinnige Musik ein. Ferner ist das Bellen der Hunde im Hintergrund unüberhörbar.

11.2.8. Kapitel 8.: „Mor og Hans Jørgen” (Mutter und Hans Jørgen; 00:30:45 – 00:37:27)

Handlung: Marias Mutter klingelt an der Wohnungstür. Asger öffnet und holt Maria (leicht bekleidet) herbei, die kurzerhand versucht ihre Mutter zum Gehen zu veranlassen. Erst nachdem Maria verspricht mit ihr zu Frühstück, verlässt sie die Wohnung (sie hat sich ein wenig im Wohnzimmer umgesehen). Maria wäscht sich und begibt sich anschließend in ein Lokal, in dem ihre Mutter auf sie wartet. Während Maria eine Serviette bekritzelt, versucht die Mutter ihr gut zuzureden, doch Maria wehrt die Versuche der Mutter, sie wieder nach Hause zu holen, ab. Die Mutter kommt darauf zu sprechen, dass es Maria scheinbar nicht gut geht, worauf Maria von ihrer übermäßigen Drogenkonsumation der letzten Tage berichtet. Marias Mutter schneidet ihr Wort ab und wirft ihr vor, sich wie ihr verrückter, drogenabhängiger Vater zu benehmen, was darin resultiert, dass Maria ihr zu verstehen gibt, dass sie sich fühlt als hätte sie ein Messer im Herz, wenn sie ihre Mutter sieht (sie blickt ihr dabei tief in die Augen). Marias Mutter wirkt fassungslos, innerhalb weniger Sekunden betritt Hans-Jørgen (ihr Lebensgefährte) den Raum – sie verbirgt ihm gegenüber die Begebenheit und abermals versuchen die beiden Maria davon zu überzeugen, zu ihnen zu ziehen um ihre Weiterbildung fortzusetzen. Fiebrig wirft Maria Hans-Jørgen vor nur an teuren Rotweinen und Großstadtreisen interessiert zu sein. Er habe nur eines an ihrer Mutter zu bemängeln: Ihre Tochter. Weinend läuft Maria aus dem Lokal und übergibt sich in einer Passage. Hinterher greift sie zu einem Joint.

Kamera: In diesem wie in vielen der anderen Abschnitte wurden die Begebenheiten in Form eines Situationsberichts dargestellt (=Reportagekamera). Immer wieder nimmt die Kamera die Perspektive eines/r Beobachters/Beobachterin ein, sodass das Publikum das Gefühl erhält, selbst Teil des Geschehens zu sein, was in weiterer Folge dazu führt, dass die Eindrücke und Gefühle der Personen näher gebracht werden/leichter nachzuvollziehen sind. Die Einstellungen reichen von Detailaufnahmen (abwechselnd Seiten- und Frontalansicht) bis Aufnahmen in der Totalen. Als Maria die Straße entlang in Richtung Restaurant geht, ist die Kamera für einige Sekunden auf den Kopf gestellt (blickt schräg auf Maria herab). Auch unterschiedliche Kamerabewegungen sind zu vermerken (Schwenk, Parallelfahrt, Handkamera).

Ausstattung, Licht: In der Wohnung Asgers ist es nach wie vor dunkel. Im Freien strahlt das Sonnenlicht.

Ton: In der Wohnung ist ausschließlich das Summen der Nadel und das Bellen der Hunde hörbar. Als Maria sich im Bad wäscht, setzt schwunghafte, klassische Musik ein (im Einklang mit dem Vorspuleffekt, das heißt, ihren raschen Bewegungen), die mit dem Gespräch zwischen Mutter und Tochter endet. Ein sanftes Geigenspiel ist zu vernehmen als Maria erbricht, im Anschluss daran wird „Save me“ hörbar.

11.2.9. Kapitel 9.: „Frank“ (00:37:28 – 00:44:47)

Handlung: Die erste Einstellung portraitiert eine Wohnungsanlage. Allan befindet sich zusammen mit seiner Halbschwester Mette in seiner spärlich eingerichteten Wohnung. Sie sprechen darüber, dass „Frank“ angerufen hat wie auch über ihre alkoholranke Mutter. Abends ist er alleine und reflektiert über seine Vergangenheit. Er gibt dem Zuseher zu verstehen (Erzählstimme), dass Frank ein langjähriger Freund von ihm ist/war. Gemeinsam konsumierten und verkauften sie Drogen, doch war Frank immerfort bemüht, ein größeres Ansehen zu erreichen. Eines Tages wurde Frank mit Amphetamin erappt (sie waren beide am Handel beteiligt) und musste für mehr als ein Jahr im Gefängnis verbleiben. Allan stattete ihm in dieser Zeit keinen Besuch ab. Er beschloss dieses Kapitel in seinem Leben zu beenden und verließ Aalborg. Szenenwechsel: Allan betritt ein Nachtlokal in dem Frank sich befindet. Er wird von ihm freundschaftlich begrüßt. Sie nehmen zwischen den Gästen Platz, rauchen und trinken. Szenenwechsel: Asger sitzt mit seinen Kunden um den

Wohnzimmertisch, Maria bringt Kaffee in die Runde, die Anwesenden sehen über sie hinweg. Szenenwechsel: Frank und Allan befinden sich in der Toilette des Lokals. Frank versucht Allan dazu zu bringen, eine Transaktion für ihn (in Deutschland) durchzuführen. Nachdem Allan mehrmals opponiert, bricht Frank in einen Wutanfall aus und versichert Allan, dass er die Geschäfte erledigen wird (da er ihm „etwas schuldet“). In der darauf folgenden Szene ist Allan sehr betrunken, wird von einer Frau herangelockt, mit der er zu einem späteren Zeitpunkt exzessiven Geschlechtsverkehr hat.

Kamera: Auch in diesem Kapitel ist auffallend, dass die Kamera immer wieder die Position eines fiktiven Beobachters einnimmt. Die Perspektiven, Einstellungsgrößen und Kamerafahrten sind mannigfaltig. Hervorzuheben ist, dass die Gesichter der Gestalten oftmals „abgeschnitten“ sind, sodass eine Detailaufnahme beispielsweise von den Augenbrauen bis zu den Schultern reicht. Das Doggy-cam-Verfahren wird gemeinsam mit einem Reißschwenk¹¹⁰ eingesetzt, als Allan sich nach der Konversation mit Frank betrinkt (veranschaulicht die Intensität seines Rausches).



Ausstattung, Licht: Allan ist leger gekleidet und in demselben Maße wie die anderen ProtagonistInnen ein schwerer Raucher. In Franks Lokal sind die Besucher leicht gekleidet (auch Frank trägt lediglich ein ärmelloses T-Shirt), die Einrichtungsgegenstände sind vorwiegend rot. Die Wände in Allans, als auch Asgers Wohnung, sind kahl.

Ton: Sobald Allan über Frank nachdenkt, setzt leise, düstere Musik ein. In Franks Lokal wird laute Popmusik (RnB)¹¹¹ gespielt, die endet, sobald Allan und Frank sich auf der Toilette befinden. Nachdem das Gespräch beendet ist, bricht Allans Melodie, „Beat City“ (siehe oben) aus.

¹¹⁰ Bei einem Reißschwenk wird die Kamera rasant und horizontal herumgerissen, um fieberhafte, unruhige Atmosphären zu veranschaulichen.

¹¹¹ R'n'B bzw. Rhythm and Blues ist eine Popmusikrichtung die in den 1940er Jahren entstand.

11.2.10. Kapitel 10.: „Allans kærlighed” (Allans Liebe; 00:44:48 – 00:46:16)

Handlung: Allan wacht am nächsten Morgen neben der leicht bekleideten Frau in seinem Bett auf, sein Telefon klingelt. Es ist Maja. Sie entschuldigt sich für ihr Verhalten und sie vereinbaren, sich am kommenden Tag zu treffen. Die Frau in Allans Bett bedrängt ihn während des Gesprächs, er weist sie schroff ab.

Kamera: Während des Telefonats sind abwechselnd Allan und Maja im Bild (vorwiegend Detailaufnahmen). Hervorstechende Perspektiven: Hüfthöhe, parallel zum Bett sowie Vogelperspektive.

Ausstattung, Licht: Tageslicht dringt in das kahle Zimmer. Der Tisch ist mit leeren Flaschen gefüllt.

Ton: Es wurde keine Filmmusik eingebaut.

11.2.11. Kapitel 11.: „Hvad er kærlighed” (Was ist Liebe; 00:46:17 – 00:49:43)

Handlung: Thomas wartet vor Tildes Wohnung auf sie, während er in einem Buch liest. Als Tilde zum Vorschein kommt, bringt er das Gespräch auf Michael, lässt sich über ihn aus, aus welchem Grund Tilde davon schreitet. Thomas läuft ihr nach und möchte wissen, ob sie ihn liebt. Währenddessen passieren sie eine Buchhandlung mit der Aufschrift „Lesehæsten – Bytter bedst og billigst!“. Thomas bemächtigt sich wahllos einiger Bücher, legt andere (die er in seiner Tasche hat) zurück. Nach längerem Warten bringt Thomas Tilde dazu, einzugestehen, dass sie Michael nicht liebt und bedrängt sie mit der Frage was Liebe für sie ist (wenn sie den Mann, mit dem sie zusammen ist nicht liebt). Sie gehen durch eine Unterführung und kommen in einen Park, wo das Gespräch den Höhepunkt erreicht:

(Thomas) ”Kærligheden invaderer det, vi vil have i fred. (...) Hvornår føler du dig rigtig let og glad?” (Tilde) ”Jeg er glad, når jeg synger. Når jeg drikker rødvin og synger.” (Thomas) ”Ja, det er et godt svar. Og jeg har det bedst når jeg er konstant påvirket. Det handler ikke om kærlighed.” (Tilde) ”Så der er altså ikke brug for den?” (Thomas) ”Jo, men det er en følelse indeni. Den kræver ikke noget. Den vil bare være

i fred. Vi har altid vidst, vi elskede hinanden. Kan vi ikke blive ved med det?” (*Tilde*)
”Nej. Det kan vi ikke mere.”

Kamera: Betonenswert ist die Szene, in welcher Tilde und Thomas am Bücherladen vorbeiziehen. Die Kamera steht auf der anderen Straßenseite (Totale), Tilde und Thomas schreiten von rechts nach links daran vorbei, wodurch sowohl die Aufschrift des Ladens, als auch Thomas’ buchstäbliche Interpretation dieser, erkannt werden kann. Während des Ausgangs des Dialoges fixiert die Kamera sich auf Thomas’ Gesicht (Detailaufnahme; seine eindringlichen Augen).

Ausstattung, Licht: Das Gebäude, aus welchem Tilde hervorkommt, ist verfallen. Sie ist überwiegend gelb gekleidet.

Ton: Sobald Tilde davon schreitet und Thomas ihr nachläuft, erklingt „Thomas’ Melodie“ (Viva Vertigo mit *Jaguar Tornado*, siehe oben). Sie wird im Verlauf des Abschnittes undeutlicher und erlischt mit dem Enddialog. Erst als Tilde ihre entscheidende Antwort gibt („Nein“), setzt Musik ein, die seine Niedergeschlagenheit unterstreicht.

11.2.12. Kapitel 12.: „Marias Kærlighed“ (Marias Liebe; 00:49:41 – 00:53:38)

Handlung: Maria trifft an einem Nachmittag unerwartet auf Hossein. Sie befindet sich in einem mit Menschen gefüllten Lokal, weicht der Masse aus indem sie in den Raum geht, in dem nur wenige Personen Billard spielen. In einer Ecke des Zimmers wird sie von Hossein entdeckt, sie setzt sich zu ihm. Auf seine Frage ob sie von Asger gut behandelt wird, kann sie nicht antworten, weshalb er entgegenhält: „Asger weiß nicht wann (wenn) er auf seinen Engel aufpassen soll“. Maria zeigt sich verblüfft und erwähnt, dass ihr Vater sie immer „Engel“ genannt hat. Sie möchte von Hossein wissen wer er ist. Hossein verkündet, dass er ein Elitesoldat ist, der im Krieg dafür beschuldigt wurde, einen Offizier erschossen zu haben (was auch der Wahrheit entspricht). Er verlor alles, was ihm einst gehörte und zog nach Dänemark. „Doch das was du verlierst (*zu Maria*) ist ein Teil von dir selbst“. Hossein konkretisiert seine Aussage und erklärt Maria, dass er auf Menschen, die ihn diskriminieren, mit Gleichgültigkeit reagiert und dass er sich jeden Tag zuspricht, der wunderbarste Mensch auf der ganzen Welt zu sein. Hossein treibt Maria an, dieselben Worte über sich selbst auszusprechen. Nach einigen fehlgeschlagenen Versuchen, betont sie mit kräftiger Stimme, dass sie der wunderbarste Mensch auf der ganzen Welt ist.

Hossein sieht ihr tief in die Augen und bestätigt ihre Aussage. Sein Verhalten bringt Maria aus der Fassung - eine Träne fließt über ihr Gesicht.

Kamera: Als Maria an der Türöffnung zum Nebenzimmer (in dem Hossein sich befindet) erscheint, wird abwechselnd ihre Perspektive (sie kann Hossein aufgrund des toten Winkels nicht erkennen) und die Perspektive eines Beobachters am anderen Ende des Raumes (Hossein und Maria sind im Bild) eingenommen. Im Dialog mit Hossein ist die Kamera so situiert, dass der/die Zuseher/in das Gefühl erhält, an dem Gespräch teil zu nehmen (sobald Hossein spricht: leichte Froschperspektive/Blickwinkel Marias) – subjektive Kamera.

Ausstattung, Licht: Hossein trinkt weißen Vodka und ist in einen Anzug gekleidet. Maria trägt legere Kleidung. Der Raum, in welchem Hossein sich aufhält, ist wesentlich heller als die übrigen Räumlichkeiten.

Ton: Die Melodie des vorherigen Kapitels ist eingehend noch zu hören. Sie erlischt langsam, sprechende Menschen werden im Hintergrund laut. Als Hossein seine Lebensphilosophie anspricht, ist kein Ton mehr zu hören.

11.2.13. Kapitel 13.: „Den svære kærlighed 1” (Die mühsame Liebe; 00:53:38 – 00:56:38)

Handlung: Überblick über ein Maschinenbauunternehmen. Allan verlässt zusammen mit einer Schar von Arbeitern das Gelände und fährt nach Hause, wo er sich frisch macht und trainiert. Als er zu seinem Wagen gelangt, muss er erkennen, dass die Reifen platt sind. Er wird von einem Mann (rückseitig) angegriffen, es gelingt ihm jedoch diesen zu überwältigen. Allan zweifelt nicht daran, dass Frank die Verantwortung für das Geschehene trägt. Szenenwechsel: Allan empfängt Maja vor ihrer Eingangstür mit einem Strauß roter Rosen. Er prononciert, dass sein Wagen in der Werkstatt ist, worauf sie ihm vorschlägt, ihn bei dieser Gelegenheit lackieren zu lassen. Allan ist einverstanden, ein Taxi bringt sie in das Zentrum.

Kamera: Erneut nimmt die Kamera mehrmals den Standpunkt eines/r Beobachters/in ein (wie etwa beim Treffen zwischen Allan und Maja). Die Position der Kamera variiert ununterbrochen (sie ist häufig an der Zimmerdecke, in einer Ecke befestigt), die Einstellungsgröße reicht von Großaufnahmen bis Aufnahmen in der Halbtotale.

Ausstattung, Licht: Die Maschinenhalle ist blau schattiert, im Freien strahlt die Sonne. Als Allan vor Majas Wohnung steht, wird erkenntlich, dass er eine leichte Abschürfwunde im Gesicht hat. Der Angreifende trägt eine Sonnenbrille, sein Gesicht ist nicht wahrnehmbar. Maja trägt schwarze Kleidung.

Ton: In der Fabrikshalle ist das Schweißgeräusch ohrenbetäubend. Als Allan den Ort verlässt, setzt ruhige Rockmusik ein, die endet, sobald er seinen beschädigten Wagen erblickt. Im Kampf: Schläge und Stöhnen. Die Musik entfaltet sich wieder, als er auf Maja wartet. In den letzten Sekunden der Szene erklingt ein fröhliches Rocklied.¹¹²

11.2.14. Kapitel 14.: „Den svære kærlighed 2” (Die mühsame Liebe; 00:56:39 – 00:59:23)

Handlung: Thomas flaniert abends durch eine Vorstadtsiedlung, begibt sich in das Haus seiner Eltern. Diese sind im Wohnzimmer eingeschlafen, Thomas bringt eine Gasolin-LP ins Rollen und setzt sich mit einer Flasche Wein in der Hand neben seine schlafende Mutter. Allmählich wachen die beiden auf. Der Vater gibt bekannt, dass Thomas 500 DKK von einer Kommode nehmen kann (dafür soll er aber nichts anderes entwenden). Thomas zeigt sich einverstanden – sein Blick lässt erahnen, dass er seinen Vater schätzt. Die Mutter wagt es kaum ihren abgezehrten Sohn anzusehen, steht auf und verlässt den Raum wortlos. Thomas schenkt seinem Vater Wein in einen Becher und gibt ihm zu verstehen, dass ihm sein Leben bisher viel Vergnügen bereitet hat. Der Vater wirkt erschöpft, doch scheint er zu begreifen was sein Sohn ihm sagen möchte (nickt wortlos).

Kamera: Zappelige Kamerabewegungen in der Eingangsszene (Handkamera). Mehrmals wurden die Szenen in Hüfthöhe aufgenommen. Nah- und Detailaufnahmen überwiegen.

Ausstattung, Licht: Thomas bewegt sich in der Abendstunde durch leere, wenig beleuchtete Gassen. Thomas’ Gesicht ist matt und blass. Die Wohnung der Eltern ist gepflegt, die Einrichtung minimalistisch.

Ton: Als Thomas durch die Straßen geht, hört er *Lili Lili* von Gasolin. Sobald er das Haus betritt, verstummt die Musik. Thomas legt eine Schallplatte mit demselben Lied auf. Knapp vor dem Ende des Abschnittes ist nur noch Gelächter aus dem Fernsehgerät hörbar.

¹¹² Gasolin mit *Lili Lili* (dänische Rockband).

11.2.15. Kapitel 15.: „Stesos kærlighed“ (Stesos Liebe; 00:59:22 – 01:02:14)

Handlung: Thomas bewegt sich rasch in ein verwahrlostes Haus, in dem sich einige andere Drogen konsumierende Personen (unter anderem auch Taber) befinden. Auf die Begrüßung Tabers zeigt er keine Reaktion, stattdessen weist er ihn missachtend ab und setzt sich ungeduldig eine Injektion. Im Vordergrund „rapen“¹¹³ zwei Anwesende. Die Wirkung des Stoffes wächst (Thomas ist schlaff und ruhig), der Bildschirm wird schwarz. Thomas tanzt, von einer Decke umhüllt, inmitten des Raumes. Es wird geklatscht, Sequenzen werden überlappt. Zuletzt fällt Thomas zu Boden (paralysiert). Die übrigen Gäste tanzen teilnahmslos weiter, ausschließlich Taber ist bemüht ihn wieder wach zu rufen. Der Bildschirm wird schwarz.

Kamera: In der Eingangsszene wurde vom Vorspuleffekt Gebrauch gemacht (Verbildlichung der Dringlichkeit seines Vorhabens). Bemerkenswert sind die Aufnahmen, in welchen die Wirkung der Drogen portraitiert wird: Die abwechselnd sanften (als die Wirkung einsetzt) und nervösen Ultrana- und Detailaufnahmen seines Gesichts heben seinen Sinneszustand hervor. Sein Rausch (Tanz) wird durch den Vorspuleffekt, mit einem Reißschwenk, sowie durch das Doggy-cam-Verfahren drastisch illustriert.

Ausstattung, Licht: Der Raum (sowie die sich darin aufhaltenden Menschen) ist/sind als ungepflegt und düster zu beschreiben.

Ton: Thomas' hektische Schritte werden von einem Schlagzeug ergänzt. Sobald die Wirkung der Drogen einsetzt, ist ein Widerhall zu hören, der Bildschirm wird schwarz, Thomas Rausch entflammt - Instrumentalmusik verdeutlicht sein Befinden. Beim Niederstürzen verstummt die Musik, nach wenigen Sekunden setzt eine trübsinnige Melodie ein (Geige, Klavier; lang gezogene Töne), die als Ausdruck der Hoffnungslosigkeit interpretiert werden kann.

11.2.16. Kapitel 16.: „Allans historie“ (Allans Geschichte; 01:02:15 – 01:09:24)

Handlung: Maja und Allan haben sich in einem vornehmen Restaurant niedergelassen. Allan beschreibt den Tag, an dem er nach einem dreimonatigen Aufenthalt am Meer in

¹¹³ Der „Rap“ ist ein Sprechgesang. Die Abkürzung steht für „Rhythm and Poetry“.

Bjarnes (Liebhaber der Mutter) Haus ein ausgelassenes Trinkgelage erkennen musste: In dem Moment als er die Wohnung betritt, hält man ihm Alkohol entgegen, die Fragen nach seiner elfjährigen Schwester (Mette) werden von Bjarne und seinen (jüngeren) Freunden schlichtweg ignoriert. Nachdem Allan im oberen Stockwerk seine Mutter beim Geschlechtsverkehr mit einem jüngeren Mann ertappt und sie ihm erzählt, dass seine Schwester sich aufgeführt hat wie eine „richtige, kleine Lolita“ (wofür sie eine Ohrfeige erhält), findet er Mette verängstigt in ihrem Kinderzimmer. Nach längerem Zögern teilt sie ihrem Bruder mit, dass Bjarne sie am Pool betastet hat und ein anderer Mann versucht hat sie zu vergewaltigen (erst als sie sich über ihn erbrechen musste, gab er es auf sie zu bedrängen). Von Zorn erfüllt weist Allan seine Mutter zurecht, die ihm lediglich entgegnet, dass er ein „großer Lügner“ ist. Danach fordert er Bjarne auf ihm bekannt zu geben, wer sich an seiner Schwester vergehen wollte. Da er keine Antwort erhält, schmeißt er Bjarne in den Pool. Er erkennt schließlich Erbrochenes am Pullover einer der Anwesenden und verprügelt diesen schrankenlos. Die Illustrationen seiner Erzählung werden am Bildschirm gezeigt. Allan musste aufgrund der Handgreiflichkeit für drei Monate in ein Gefängnis. Seine Mutter verließ Bjarne, doch warf sie ihrem Sohn vor, dass „alles seine Schuld war“. Szenenwechsel: Maja berührt Allans Hand im Restaurant. Er teilt ihr mit, dass er versucht hat sich vorzustellen wie sie sich anfühlt. Maja weicht aus und legt ihm nahe, dass er übereilt vorgeht. Allan bestätigt ihr Empfinden und setzt fort über sein Leben zu berichten. Er weist auf Drogengeschäfte, die er mit einem Freund tätigte, hin (starrt dabei vor sich hin und nicht in Majas Augen). Maja bittet ihn darum, sie niemals zu belügen – Allan stimmt zu und sie verlassen das Lokal. In der nächsten Szene liegen sie in ihrem Bett und tauschen Zärtlichkeiten aus. Aus dem darauf folgenden Gespräch über die liebevollen Worte Allans (Maja möchte nicht, dass er „all diese Wörter“ in den Mund nimmt) erahnt er, dass sie einen lieb gewonnenen Menschen verloren hat. Er gibt das Versprechen ab, keine Drogen mehr zu konsumieren. Ihre Frage, ob er einst mit Frank kooperierte, negiert er.

Kamera: Die Rückblicke wurden mit einer Handkamera aufgenommen (als ob die Ereignisse durch ein Fernglas beobachtet würden). Die Bilder sind verschwommen und sobald Allan auf Bjarne und seinen Bekannten einschlägt, ist die Kamerahaltung sehr hektisch und zappelig. Im Restaurant (wie auch in Allans Wohnung) überwiegen statische Aufnahmen. Auffallend ist die Szene, in welcher Allan und Maja das Lokal verlassen: Die Kamera kreist rasant um den Tisch. In der darauf folgenden Sequenz gehen die Protagonisten rückwärts aus dem Lokal (die Szene in der sie eintreffen wurde in umgekehrter Richtung abgespielt).

Ausstattung, Licht: Ein gedämpftes Licht ist in den Rückblicken zu vermerken. Die Wohnung Bjarnes weist zwar einen hohen Standard auf, doch ist es sehr unordentlich; die Tische sind mit Flaschen gefüllt. Allans Mutter trägt aufreizende Kleidung und ist stark geschminkt. Dezenste Lichtquellen in Allans Wohnung.

Ton: Eingangs ist keine Filmmusik zu hören, erst als Allan auf die beiden Männer einprügelt, erklingt bedrückende Musik, die auch im zweiten Rückblick (Drogengeschichte) zum Einsatz kommt. In die Szenen im Restaurant wurde keine Filmmusik eingefügt, erst als Maja und Allan rückwärts aus dem Raum gehen, setzt eine melancholische Melodie (Klavier, Geige) ein. Im Schlussdialog wurde keine Filmmusik eingearbeitet.

11.2.17. Kapitel 17.: „Fremtidens veje“ (Die Wege der Zukunft; 01:09:24 – 01:15:32)

Handlung: Maria kommt eines Abends, nachdem die Polizei eine Hausdurchsuchung gemacht hat, nach Hause. Asger sitzt mutlos in der verwahrlosten Wohnung und teilt ihr mit, dass sie „alles“, mit Ausnahme des Amphetamins (das er von Frank erhalten hat), konfisziert haben. Die Hunde liegen ausgemergelt am Boden. Als Maria das Speed in das Waschbecken leeren möchte, wird sie von Asger aufgehalten. Sie brüllen einander an, zum ersten Mal gibt Maria ihren Gemütszustand preis. Sie besinnen sich und sprechen über vergangene Tage. Asger teilt seiner Freundin mit, dass sie am darauf folgenden Tag mit Hossein nach Christiania fahren muss. Er verspricht ihr, dass es das letzte Mal sein wird. Szenenwechsel: Maja und Allan beim Frühstück. Sie lächeln einander wortlos an. Allans Stimme bittet Maja zu einem Familienessen zu kommen. Majas Stimme entgegnet, dass sie ihn noch nicht so gut kennt, worauf er (tatsächlich) antwortet: „Doch, das tust du“. Szenenwechsel: Thomas wacht in einem verwahrlosten Bahnhofsgelände auf. Er ist von einem gelben Schlafsack umhüllt und greift sofort zu dem neben ihm liegenden Joint. Taber ist anwesend, er konstatiert: „Du bist nicht tot. Ist das nicht gut so?“ Thomas gibt ihm keine Antwort. Szenenwechsel: Thomas setzt sich in einer Toilette eine Injektion (hört dabei Musik). Der Stoff verbreitet sich rasch im Körper. Nachdem er verkrampft stöhnt, wird seine Muskulatur locker – er blickt starr vor sich hin. Szenenwechsel: Thomas flaniert mit Kopfhörern und einem Joint durch die Straßen Aalborgs. Leute werfen ihm befangene Blicke zu (was Thomas nicht zu kümmern scheint).

Kamera: Abermals können viele unterschiedliche Einstellungsgrößen und Kameraperspektiven aufgezeichnet werden. Hervorstechend ist eine subjektive Kamerahaltung (Beobachterrolle). Als Maria ihren Wutausbruch hat, fokussiert die Kamera auf Asgers unbewegte Reaktion. Erwähnenswert ist auch die Ausgangsszene: Hier wurde das Doggy-cam-Verfahren eingesetzt. Thomas' blasses Gesicht ist im Vordergrund, die Blicke der Passanten im Hintergrund vernehmbar.

Ausstattung, Licht: Die Wohnung Allans ist außergewöhnlich hell. An der Farbgebung in Marias Wohnung hat sich kaum etwas verändert (Foyer rot getönt). Thomas trägt ein weißes, schmutziges T-Shirt. Als er am verkommenen Bahnhofsgelände aufwacht, liegt ein fertig gerollter Joint vor ihm, ein Buch hinter ihm. In der Toilette: Weißer Grundton, die Wände sind bekritzelt.

Ton: In der Eingangsszene sind laute Stimmen und das Bellen von Hunden hörbar. In Allans Wohnung dringt ruhige, romantische Musik ans Ohr. Thomas' fieberhafter Versuch, Drogen zu sich zu nehmen, wird anfangs von einem „Pulsschlag“ (siehe oben) akzentuiert (Textstelle: „you really need to breath again“), sobald die Wirkung der Injektion einsetzt, verstummt die Melodie, ein Widerhall dringt empor. In der Ausgangsszene wurde trübsinnige Musik eingearbeitet, Paukenschläge markieren seine Schritte.

11.2.18. Kapitel 18.: „København tur retur“ (Kopenhagen tour retour; 01:15:33 – 01:22:57)

Handlung: Maria und Hossein befinden sich im Zug nach Kopenhagen. Sie ist eingeschlafen, wird von Hossein aufmerksam beobachtet. Nachdem sie wach geworden ist, überreicht er ihr persischen Tee und ein selbst gemachtes, vegetarisches Sandwich. Maria wirkt fröhlich. Sie greift das Thema „Oberlippenbart“ auf und gibt Hossein zu verstehen, dass sie seinen Bart als unattraktiv empfindet – Hossein verteidigt sein Erscheinungsbild. Szenenwechsel: Unzählige Photosequenzen von Kopenhagen – Maria beschreibt den Ablauf der Transaktion (die Platten werden an Hosseins Körper befestigt; sie verlassen den Ort eng umschlungen und täuschen damit vor ein unschuldiges Liebespaar zu sein). Hossein lädt sie zu einem Abendessen mit seinem Bruder und dessen Frau ein. Im nächsten Moment betreten sie ein edles Lokal.

Szenenwechsel: Maja und Allan sind bei seiner Halbschwester zu Besuch und blicken fröhlich auf ein Baby in einem Tragkorb herab.

Szenenwechsel: Thomas erscheint in Tildes Zimmer (sie liegt mit Michael im Bett).

Szenenwechsel: Maja reicht Allans Mutter die Hand.

Szenenwechsel: Maria hat im Restaurant Platz genommen. Hossein gesellt sich bei. Maria muss lächeln – er hat seinen Bart entfernt (gibt an, dass er es ihr zuliebe gemacht hat).

Szenenwechsel: Die Familie (Mutter, Schwester mit Gatten und Maja) hat sich um Allans kleinen Esstisch niedergelassen. Allan hält eine Ansprache in der er verkündet, dass er die Vergangenheit hinter sich lassen möchte. Die Mutter ist betrunken, klopft an ihren Becher.

Szenenwechsel: Hosseins Bruder und dessen Frau treffen ein. Sie begrüßen einander brüderlich (sprechen persisch) und scheinen gut gelaunt zu sein.

Szenenwechsel: Thomas beobachtet Tilde, die nach wie vor neben Michael im Bett liegt. Als sie aufwacht, charakterisiert er sie als „kosmische Perle“ und stellt fragend fest: „Ligger du her og mænger dig med borgerskabet?“ (*Tilde*) „Ja, lidt.“

Szenenwechsel: Allans Mutter ist betrunken, sie bedauert, dass sie ihre „wahre Liebe“ niemals festhalten konnte. Die Atmosphäre ist angespannt.

Szenenwechsel: Tilde und Thomas erreichen den Stadtturm Aalborgs. Er hat den Raum mit unzähligen Kerzen geschmückt.

Kamera: Auch in diesem Kapitel ist die subjektive Kamera vorherrschend. Es wird mehrmals vom Vorspuleffekt Gebrauch gemacht (Schilderung der Transaktion, Fahrt zum Hochturm). Die Szenen in Allans Wohnung wurden mit einer Handkamera aufgenommen. Mehrere Male wird sowohl die Vogel- als auch die Froschperspektive beansprucht. Es überwiegen Detail- (die betrunkene Mutter; auch einige Ultranaufnahmen), Groß- und Nahaufnahmen.

Ausstattung, Licht: Tildes Zimmer ist rot getönt, Thomas schwitzt sehr stark. Als sie zu dem Hochturm fahren, trägt Tilde gelbe Kleidung. Das Licht der vielen Kerzen schafft eine angenehme, warme Atmosphäre. Allans Wohnraum ist schlicht und farblos.



Ton: In den ersten Sekunden der Eingangsszene ist schwermütige Musik hörbar (Überleitung vom letzten Abschnitt). Nach kurzer Zeit erlischt sie. Erst als das Restaurant betreten wird, setzt sanfte Rockmusik ein, die bis hin zu dem Zeitpunkt als Tilde im Bett aufwacht bestehen bleibt (sie unterstreicht die geruhsamen Bewegungen der Personen). Das Schlagzeug verdeutlicht hektische Aufnahmen (im Vorspuleffekt). Die letzten beiden Szenen wurden mit mystischer, dunkler Musik akzentuiert.

11.2.19. Kapitel 19.: „Sammenkomsten“ (Die Zusammenkunft; 01:22:58 – 01:24:12)

Handlung: Allans Mutter wendet sich an Maja, herabwürdigt ihren Sohn und bezeichnet Maja als seine „anmutige Freundin“. Maja erhebt sich und verlässt die Wohnung. Die Mutter ist zu betrunken um zu erkennen, dass sie mit ihrer Zigarette ein Loch in ihren Plastikbecher bohrt – als sie den Becher leeren möchte, strömt der Rotwein aus der offenen Stelle.

Kamera: Ultranah- bis Nahaufnahmen der Anwesenden. Die Aufnahmen wurden mit einer Handkamera gedreht.

Ausstattung, Licht: Allans Einrichtung ist bescheiden und eintönig.

Ton: Düstere Töne versinnbildlichen das Geschehen.

11.2.20. Kapitel 20.: „Den banale fase“ (Die banale Phase; 01:24:13 – 01:29:13)

Handlung: Tilde und Thomas befinden sich im Hochturm. Thomas gibt bekannt, dass er mehrmals ohnmächtig geworden ist und Angst davor hat zu sterben, weshalb er sie bittet ihm dabei behilflich zu sein, seinem Drogenkonsum ein Ende zu setzen. Tilde möchte ihn unterstützen, worauf er sie fragt ob sie ihn heiraten möchte. Sie verneint, Thomas exemplifiziert seine Lebensanschauung: Zuerst kommt die orale und die anale Phase, danach die banale Phase. Als erstes hält man sich selbst für einen besonderen, tiefgründigen und geistreichen Menschen, doch irgendwann sieht man ein (banale Phase), dass man keineswegs mehr Wert ist als irgendein anderes Individuum. Dann weiß man auch, dass man sterben, von Würmern gegessen und in der Nachwelt vergessen wird. Erst wenn der Mensch sich dessen bewusst ist, ist er richtig erwachsen. Tilde weint still.

Szenenwechsel: Maria führt ein Telefonat mit Asger. Währenddessen beobachtet sie Hossein und seinen Bruder beim Austausch eines Pakets gegen Geld (höchstwahrscheinlich). Maria täuscht vor, den letzten Zug versäumt zu haben. Szenenwechsel: Allan trifft Maja vor ihrer Eingangstür (am Boden sitzend, in eine Kerze starrend). Sie ist ihm nicht böse, doch möchte sie wissen ob sie ihm vertrauen kann – er bejaht die Frage. Szenenwechsel: Maria und Hossein sitzen alleine im Restaurant. Er zerteilt ein wenig Opium, sie wirkt glücklich. Szenenwechsel: Ausblick über Aalborg im Morgengrauen. Szenenwechsel: Allan fotografiert das fertig tätowierte Schwein mit einer Polaroid-Kamera (Taber schmiegt die Schwarte an seinen Körper). Maria betrachtet die beiden mit entsetzter Miene. Als sie später ein Bad nimmt, fragt Asger misstrauisch nach der vergangenen Nacht (und verrichtet seine Notdurft während sie in der Wanne liegt).

Kamera: Die Kamera fokussiert im Hochturm auf Thomas (Detailaufnahme), aber auch das Schuss-Gegenschuss-Verfahren kommt zum Einsatz. Abwechselnd statische und unruhige Aufnahmen (etwa als Maria telefoniert und währenddessen Hossein beobachtet). Von neuem wurde der Vorspuleffekt vereinzelt angewendet (um die Handlung voranzutreiben).

Ausstattung, Licht: Das Kerzenlicht bewirkt eine angenehme Atmosphäre. Thomas wirkt frisch und besonnen. In Asgers Wohnung dringt ungewöhnlich viel Tageslicht.

Ton: Mit der Frage ob Tilde ihrem Freund behilflich sein will, „clean“ zu werden, setzt melancholische Musik ein (Geige, Gesang, Keyboard). Die Lautstärke steigert sich in Übereinstimmung mit Thomas' Rede. Ab dem Ausblick über Aalborg wandelt sich die Melodie (im Einklang mit der Atmosphäre) – ein schwunghaftes Lied kommt in Gang.

11.2.21. Kapitel 21.: „Franks finte“ (Franks Finte; 01:29:14 – 01:36:08)

Handlung: Allan wird an seinem Arbeitsplatz von drei Männern überfallen und verprügelt. Da er weiß, dass er den Vorfall als eine Nachricht von Frank zu verstehen hat und möchte, dass die Sache endgültig bereinigt ist, lässt er es zu. Nachdem sie verschwunden sind, betrachtet er sein verunstaltetes Gesicht im Spiegel der Sanitäreinrichtung, reinigt anschließend die Wunde. Szenenwechsel: Allan kommt auf Frank zu (in dessen Lokal) und möchte von ihm wissen was er zu tun hat, um „frei“ von ihm zu sein. Frank benimmt sich überheblich und verlangt von ihm 50 kg Amphetamin aus Deutschland abzuholen. Allan wehrt ab, weshalb Frank ihm mitteilt, dass er mit Maja gesprochen hat. Abwechselnd wird das

Gespräch zwischen Frank und Allan, sowie Allan, der verzweifelt versucht Maja zu erreichen (vor ihrem Haus), portraitiert. Frank erzählt von ihrem ehemaligen Freund, „Stillads-Leif“ (Gerüst-Leif), den Frank mit Speed versorgte bis er eines Tages von einem Baugerüst viel und starb. Maja warf Frank vor, für den Unfall verantwortlich zu sein und mehr als ein Jahr saß sie jeden Abend im Lokal, schwarz gekleidet, und starrte in das Licht einer Kerze. Während Frank die Geschichte erzählt, kommt Maja nach Hause, sie weist Allan aufgebracht ab. Szenenwechsel: Allan schnüffelt abends fieberhaft Kokain.

Kamera: Der Überfall auf Allan wird aus seiner Sicht demonstriert. Er liegt auf dem Boden, die Männer prügeln auf ihn ein: Extreme Aufsicht, zappelige Kamerahaltung. Großaufnahmen seines verletzten Gesichtes folgen in der Szene auf der Toilette (wechselweise sein Spiegelbild und sein tatsächliches Gesicht). Im Gespräch mit Frank ist die Kamera parallel zu den beiden situiert (Seitenansicht, Großaufnahme). Als Allan nicht darauf warten kann, mit Maja zu sprechen, wird der Vorspuleffekt zum Einsatz gebracht. Ultranaufnahmen von Allans Augen in Franks Lokal (seine Reaktion auf die Geschichte). Die Szene, in welcher Maja eintrifft, wurde mit einer Handkamera aufgenommen, wodurch Majas Aufregung veranschaulicht wird.

Ausstattung, Licht: Die Grundfarbe in der Mehrzahl der Aufnahmen ist blau (bzw. rot in Franks Nachtlokal). Frank trägt ein ärmelloses T-Shirt und eine Goldkette.

Ton: In der Fabrik ist lediglich der ohrenbetäubende Lärm der Maschinen zu hören (sowie Allans Stöhnen kraft der Schläge). Für einen kurzen Moment ist „Beat City“ vernehmbar. In Franks Nachtlokal ist hintergründig ein Pulsschlag sowie ein dumpfer Widerhall hörbar. Sobald Allan von Maja abgewiesen wird, erklingt eine melancholische Melodie.

11.2.22. Kapitel 22.: „Nedtrapning“ (Schrittweiser Abbau; 01:36:09 – 01:37:09)

Handlung: Thomas nimmt den Kampf gegen seine Drogensucht auf: Er hat eine Methadon-Therapie begonnen und läuft in einem engen Treppenhaus einige Stiegen auf und ab (um sich abzulenken). Ekstatisch demonstriert er Tilde seinen Erfolg (sie steht am Stiegeneingang). Szenenwechsel: Tilde und Thomas befinden sich in ihrer Wohnung. In mehreren Sequenzen wird Thomas' Versuch, seine Abhängigkeit zu unterdrücken, veranschaulicht. Er hat furchtbare Krämpfe am ganzen Körper, sie kommt mehrmals zu ihm und versucht ihn zu beruhigen. Als er im Schlaf liegt, weint sie leise.

Kamera: Im Stiegenhaus: Wechselweise Vogel- und Froschperspektive (Tildes Blickwinkel). Die Szenen auf dem Bett wurden in der Halbtotale aufgenommen.

Ausstattung, Licht: Tilde ist gelb gekleidet, Thomas hingegen trägt ausschließlich (graue) Unterwäsche in diesem Abschnitt. Das Treppenhaus ist blass und kahl, Tildes Wohnung stark verdunkelt.

Ton: Ein melancholisches Musikstück unterstreicht den mühevollen Versuch der Abhängigkeit zu entkommen.



11.2.23. Kapitel 23.: „Franks lov“ (Franks Gesetz; 01:37:10 – 01:40:19)

Handlung: Frank betritt (ohne zu klingeln) Allans Wohnung und wirft ihm eine Tasche mit einer großen Menge Geld entgegen. Allan sieht ihn kaum an und verbalisiert auch nur die notwendigsten Worte. Szenenwechsel: Frank ist mit seiner Bande bei Asger zu Besuch. Sie setzen ihn unter Druck in Zukunft ausschließlich Drogen, die er von ihm erhält, zu verkaufen. Als Asger einwendet, dass er Tätowierer werden möchte, wird ihm auch dieser Wunsch verwehrt (er wird ausgelacht). Zu einem späteren Zeitpunkt bemüht Maria sich ihren verzweiferten Freund zu trösten. Er schlägt ihr vor einmal wieder etwas zusammen zu unternehmen und möchte gemeinsam mit den Hunden, Hossein und ihr ans Meer fahren.

Kamera: Abermals ist die Vielfältigkeit der Kamerabewegungen, -einstellungen und Einstellungsgrößen kaum zu übertreffen. Unterstreichenswert ist die Szene, in welcher Frank mit seiner Bande um Asgers Tisch Platz genommen hat: Anfangs ist lediglich Asgers eingeschüchterter Gesichtsausdruck wahrnehmbar (Amerikanische). Die Kamera zoomt nach außen, sodass der gesamte Raum mit allen Anwesenden sichtbar wird (Halbtotale bis Totale). Kurz danach wurde eine Sequenz eingefügt, in der Maria steif hinter einem Regal stehend das Gespräch belauscht (Gruppe im Hintergrund).

Ausstattung, Licht: Frank ist in einen eleganten Anzug gekleidet. Allan sitzt in seiner Unterwäsche auf dem Balkon, trinkt ein Bier (Vormittags). Franks Bande trägt Sonnenbrillen und Lederjacken (Biker) – ihre Gesichter sind nicht erkennbar.

Ton: In der Eingangsszene wurde keine Filmmusik eingebaut. Frank lacht verächtlich, als er die Wohnung verlässt. Sobald die Kamera in Asgers Wohnung zu zoomen beginnt, setzt ein Schlagzeug ein.

11.2.24. Kapitel 24.: „Afhentningen“ (Die Abholung; 01:40:20 – 01:41:29)

Handlung: Allan fährt in seinem Wagen auf der Autobahn in Richtung Deutschland. Er passiert die Grenze, hält an einer Tankstelle, wo die Waren ausgetauscht werden (zwei Männer übergeben die Ware). Obwohl ein Inspizient am Grenzposten zu erkennen ist, wird Allan nicht aufgehalten. Er nähert sich einem Tunnel, der Bildschirm wird schwarz.

Kamera: In diesem Kapitel überwiegen Großaufnahmen von Allans Profil im Wagen (sein starrer Blick) – Standpunkt eines/r Beobachters/in am Beifahrersitz. Die Übergabe wurde durch Nahaufnahmen bis zu Aufnahmen in der Totalen abgebildet.

Ausstattung, Licht: Die beiden Männer tragen Sonnenbrillen, Allan eine schwarze Lederjacke. Die Szenen sind blau schattiert. Wenig Verkehr auf den Straßen.

Ton: Allans Melodie („Beat City“) ist bis zu dem Punkt, an dem er die Grenze (am Rückweg) passiert, hörbar. Danach ist sein (Durch)atmen im Vordergrund (sowie ein Widerhall).

11.2.25. Kapitel 25.: „Vesterhavet“ (01:41:30 – 01:47:20)

Handlung: Asger, Hossein, Maria und die Hunde erreichen in einem Kleinbus die dänische Küste. Für einige Sekunden starren sie auf das Meer hinaus. Maria lächelt, beginnt das Picknick vorzubereiten. Die Hunde toben fröhlich am Strand herum. Die Idylle wird gebrochen, als Asger die Initiative ergreift, um Hossein Beschuldigungen entgegenzuhalten. Hossein starrt Asger wortlos an. Mit einem Mal erhebt Asger sich und bewegt sich zum Wagen um ein Gewehr herauszunehmen. Hossein greift in seine

Hosentasche und zieht eine Pistole heraus. Maria ist völlig aufgebracht und schreit die beiden Männer an. Obwohl Asger zuerst Hossein anvisierte, fixiert er unerwartet seinen Blick auf die Hunde und schießt auf sie (verletzt sie schwer). Die Rottweiler jaulen laut, Hossein sieht sich gezwungen, sie von ihrem Leiden zu befreien und tötet die Hunde.

Kamera: Anfangs sind die spielenden Hunde mehrmals im Bild. Es dominieren Aufnahmen in der Halbtotale und Totalen. Sobald das Gespräch sich zuspitzt: Groß- und Detailaufnahmen der Personen.



Ausstattung, Licht: Der Himmel ist mit Wolken bedeckt. Es befinden sich keine anderen Menschen am Strand.

Ton: Eingangs sind alle Geräuschquellen im Bild: das Bellen der Hunde, das Rauschen des Meeres. Als die Anwesenden in die Ferne blicken, setzt ruhige Rockmusik ein, die endet, sobald die Konversation sich verschärft. Als Asger die Hunde anschießt, dringt lautes Bellen und Winseln ans Ohr.

11.2.26. Kapitel 26.: „Broen“ (Die Brücke; 01:47:21 – 01:50:33)

Handlung: Aussicht über Aalborg. Reger Verkehr auf einer der Brücken. Allan parkt seinen Wagen inmitten der Brücke und starrt geistesabwesend vor sich hin. Auffallend ist, dass in dieser Szene ausschließlich die unversehrte Gesichtshälfte erkennbar ist (ein Schatten liegt über der anderen Hälfte). Er benachrichtigt Frank. Während er auf ihn wartet, erblickt er einen Öltanker auf dem Wasser und fragt sich selbst ob es nicht besser gewesen wäre (Erzählstimme), am Meer zu bleiben. Frank bewegt sich auf der anderen Straßenseite in Richtung Allan. Für einige Sekunden blicken sie einander wortlos an. Frank wird nervös, versucht Allan zu ermuntern ihm die beiden mit Amphetamin gefüllten Koffer zu überreichen. Doch Allan wirft diese stattdessen über die Brüstung und springt danach selbst ins Wasser. Währenddessen schreit Frank ihm völlig aufgebraust entgegen, dass er dafür sorgen wird, dass Allan umgebracht wird.

Kamera: Auch in diesem Kapitel kommt mehrmals eine Handkamera zum Einsatz (etwa als Allan im Wagen sitzt: Die Kamera blickt durch das Fenster am Nebensitz). Sobald die Erzählstimme zu hören ist, werden die Bilderfolgen unruhig. Das Schuss-Gegenschuss-Verfahren wird bei der Konfrontation mit Frank eingesetzt (hier überwiegen Nahaufnahmen) – unterschiedliche Blickwinkel (ab Franks Anwesenheit fokussiert die Kamera auf Allans verwundete Gesichtshälfte).



Ausstattung, Licht: Es herrscht reger Verkehr auf der Brücke (weshalb Frank auch nicht sofort die Seite wechseln kann), die Grundfarbe ist abermals blau.

Ton: Einleitend stechen ausschließlich Geräusche der Autos hervor (Allan wird angehupt, da er inmitten der Straße stehen bleibt). Kurz bevor er Frank anruft, erklingt eine trübsinnige Melodie, die endet, als Allan den Öltanker beobachtet. Düstere Musik dringt leise durch, sobald Frank zugegen ist, verschwindet sie. Allans Sprung ins Wasser wird von einem Widerhall abgerundet.

11.2.27. Kapitel 27.: „Opløsning“ (Die Auflösung; 01:50:34 – 01:56:12)

Handlung: Das Bild sitzt kurzzeitig fest, als Allan sich zwischen der Brücke und dem Wasser befindet. Er erinnert sich an die Jugendzeit mit Frank. Passanten machen die im Meer schwimmenden Drogen ausfindig, Frank brüllt wutentbrannt in die Luft. Szenenwechsel: Asger, Hossein und Maria sind auf dem Weg in die Stadt. Asger erhält die Nachricht von dem Speed im Hafen, Hossein und Maria verhalten sich stillschweigend. Szenenwechsel: Thomas hält sich in Tildes Wohnung auf. Taber läuft aufgeregt in das Zimmer und teilt ihm mit, dass sie sich am Hafen kostenlos mit Speed bedienen können. Thomas blickt apathisch vor sich hin. Szenenwechsel: Jugendliche erreichen den Hafen, springen selbst mit Kleidung und Schuhen in das Wasser. Taber und Asger kommen ebenfalls an (jedoch zu spät) – Asger befiehlt Maria im Wagen sitzen zu bleiben. Im nächsten Moment bewegt Maria sich rasch und entschlossen über die Brücke. Thomas bewegt sich rasch über den Rasen in Richtung Elternhaus. Hossein und Frank stehen einander gegenüber – zum ersten Mal scheint es, als wäre Frank verängstigt (Hossein hat ihm das Geld geliehen). Wortlos und mit kalter Miene verlässt Hossein den Ort.

Szenenwechsel: Thomas ist im Haus der Eltern eingetroffen. Er ruft nach diesen, doch sie sind nicht zu Hause. Er beginnt eine Injektion vorzubereiten, beurteilt während dessen seine Situation:

„Eksjunkie. Forhenværende narkoman. Støttegrupper med flæbende idioter. Søvnløshed. Kommunen betaler dit gaffeltruckførekort – hvis du lover ikke at falde i. De er så stolte alle sammen. Nej tak. Det er ikke mig.”

Er setzt sich die Spritze, die Wirkung setzt unmittelbar danach ein (heftige Krämpfe). Szenenwechsel: Maria verlässt unbeirrt Asgers Wohnstätte, während er nach wie vor fieberhaft nach Drogen am Hafen Ausschau hält. Szenenwechsel: Allan befindet sich in seiner Wohnung. Er sitzt auf einem Sessel in einem dunklen Raum und starrt vor sich hin. Maja liegt zum selben Zeitpunkt in ihrem Bett und weint. Tilde hält sich in ihrem Zimmer auf, sie betrinkt sich mit Rotwein.



Kamera: Das hängen gebliebene Bild zeigt Allan in der Halbtotale, als er kopfüber in das Wasser springt. In der darauf folgenden Szene befindet die Kamera sich in der Luft, hinter dem Kleinbus Asgers (Totale, Vogelperspektive). Es folgen Detailaufnahmen von Asgers Gesicht (leichte Untersicht) sowie Nahaufnahmen aller drei Personen (im Wagen). Am Hafen trägt die Kamera von neuem die Rolle des Beobachters: Sie ist abwechselnd hinter Frank (der auf der Brücke auf die Jugendlichen hinabblickt) und am Wasser situiert. Hervorhebenswert ist die Szene, als Thomas nach den Eltern (in ihrem Haus) ruft. Seine Gestalt ist geradezu transparent und festigt sich allmählich (Vorahnung des Ausgangs der Geschichte). Ultranahaufnahmen (dadurch sehr eindringlich), als er den Stoff injiziert und die Wirkung einsetzt (wechselnde Perspektiven). Das Doggy-cam-Verfahren wurde angewendet, als Maria das Haus verlässt (es ist davon auszugehen, dass sie einen Koffer mit sich trägt).

Ausstattung, Licht: Thomas trägt in Tildes Zimmer auffallend farbenfrohe Kleidung. Tildes Garderobe ist gelb.

Ton: Besonders auffallend in diesem Kapitel ist die Tatsache, dass die Filmmusik sehr oft denselben Rhythmus wie die Bewegungen der Schauspieler hat. Einige Beispiele dafür: Das Tempo des Kleinbusses auf der Landstraße, die Schritte Marias, Franks (auf der Brücke) und Thomas' (über den Rasen). Sehr einfallsreich wurde auch die Szene

wiedergegeben, in der Frank nach einigen Schritten auf gleicher Höhe mit Hossein ist: Ein Wagen verdeckt für eine Sekunde Hosseins Gesicht, im selben Moment setzt die Musik aus. Die melancholische Musik in der Szene, als Thomas sich die tödliche Überdosis setzt, lässt ebenso das Ende seines Lebens erahnen.

11.2.28. Kapitel 28.: „Bundfældelse“ (Der Gegenprall; 01:56:13 – 02:00:40)

Handlung: Maria begibt sich in Hosseins Wohnung. Szenenwechsel: Allan blickt aus seiner Wohnung über die Stadt und erzählt, dass er zwei Tage auf Frank wartete, doch Frank kam nie, er war verschwunden. Szenenwechsel: Thomas sitzt regungslos inmitten des Wohnzimmers seiner Eltern. Thomas' Vater betritt den Raum mit den Worten „Thomas, for fanden“, legt die Nadel des Schallplattenspielers auf den rechten Platz und versucht danach aufgeregt seinen Sohn wach zu rütteln. Da Thomas keine Reaktion zeigt, wird der Vater mehr und mehr verzweifelt. Er wendet sich an seinen Sohn mit den Worten „Kom, skat“ und hält dabei dessen Kopf zwischen seinen Händen. Diese Szene beeindruckt, weil es dem Regisseur gelingt, die Ähnlichkeit (Gesichtszüge etc.) zwischen Vater und Sohn hervorzuheben. Behutsam streichelt er den Kopf Thomas', in der darauf folgenden Szene liegt Thomas flach am Boden, die Mutter bringt ein marinblaues Hemd und eine Hose in das Zimmer. Der Vater sitzt neben Thomas, raucht eine Zigarette und weint. Szenenwechsel: Allan frühstückt während er fernsieht. Maja klingelt an der Tür. Er freut sich über den Besuch und bittet sie herein zu kommen. Sie zögert, doch geht ihm letztendlich nach.

Kamera: Die Einstellungen reichen von Detailaufnahmen (von Thomas und seinem Vater) bis hin zu Aufnahmen in der Totalen. Als Allan über Frank reflektiert, steht die Kamera hinter seiner Schulter – seine Silhouette ist erkennbar (Aalborg im Abendgrauen scharf umrissen).

Ausstattung, Licht: Hosseins Wohnung ist gepflegt. Als Thomas vom Vater aufgefunden wird, ist er nur mit einer Unterhose bekleidet – er ist sehr dürr und blass. In Allans Wohnung ist es auffallend hell.

Ton: Eine ruhige, aber hoffnungsvolle Melodie ist vernehmbar. Sie endet sobald Thomas' Vater das Wohnzimmer betritt. Nachdem der Vater endgültig verstanden hat, dass sein Sohn tot ist, setzt ein schwermütiges Geigenspiel ein. Sein Weinen ist in der darauf

folgenden Szene neben diesem zu hören. In Allans Wohnung ist anfangs lediglich die Nachrichtensprecherin im Fernsehgerät hörbar. Als Maja in seine Wohnung geht, erklingt ein schwunghaftes Lied.

12. Die Gegenüberstellung der literarischen Vorlage und ihrer filmischen Realisierung

Anders als im Falle einer Kurzgeschichte hat sich im Verlauf der Analyse von Romanvorlage und filmischer Adaption von *Nordkraft* gezeigt, dass ein großer Teil der mehr als 400-seitigen Erzählung für den Spielfilm eingegrenzt werden musste. In den folgenden Zeilen soll zusammenfassend besprochen werden, inwieweit Ole Christian Madsen die Personengalerie in seinem Film gekürzt hat bzw. wie er die drei unterschiedlichen Handlungsstränge zu einem Gesamtkunstwerk verbunden hat. Dabei wird sich herausstellen, welche Folgen eventuelle Abweichungen von der Vorlage für die Interpretation des Werkes haben.

12.1. Junkiehunde oder das beschwerliche Leben einer jungen Frau, auf der Suche nach Geborgenheit

Das Kapitel aus dem Alltag Marias endet im Roman *Nordkraft* damit, dass sie ihren Pusher-Freund Asger endgültig verlässt, doch ist sie mit der Wahl ihres Zielortes noch nicht im Klaren. Nicht eher als im Rückblick Marias auf Steso-Thomas (im letzten Kapitel, vier Jahre später), erfährt der/die Leser/in, dass sie an jenem Tag auf Steso-Thomas traf, der proklamierte, dass Tilde ein freies Zimmer in ihrer Wohnung hat, in dem sie für einige Zeit verweilen konnte. Langsam entwickelte sich die Beziehung zu Hossein und zum Zeitpunkt des Begräbnisses, haben die beiden sich ein geordnetes Familienleben aufgebaut. Für den Film war es nicht möglich, die gesamte Zeitspanne zu erfassen, weshalb Ole Christian Madsen die Entscheidung traf, den Einstieg in die Geschichte beizubehalten und genauso wie in der Lebensgeschichte der beiden anderen Protagonisten sich auf die Problematik ihrer gegenwärtigen Existenz im Drogenmilieu Aalborgs zu konzentrieren. Im Buch wie im Film ist unverkennbar, dass Maria¹¹⁴ ihr Leben sehr gerne zurechtbiegen

¹¹⁴ Maria wird von Signe Egholm Olsen dargestellt.

möchte, aber erst ein einschneidendes Ereignis (an der Küste) bringt sie dazu, endgültig eine Entscheidung zu treffen.

Als einziger Gegenpol zu ihrer sonst verständnislosen Umgebung bleibt Hossein (im Film).

12.1.1. Hossein

Im Film *Nordkraft* wird umgehend offenkundig, dass Hossein¹¹⁵ der Einzige ist, der sich in Marias Gefühlswelt einleben kann. Im Roman ist primär Ulla diejenige, die Maria motiviert und unterstützt. Die Beziehung/Freundschaft zu Hossein entwickelt sich nur sukzessive. Anders verhält es sich bei der Adaption: Hier verschmelzen die Rollen von Ulla und Hossein zu einer, ohne dass Hossein jedoch seine Qualitäten und Stärken der Vorlage verliert. Er ist dieselbe unerschütterliche und selbstsichere Gestalt, doch wie bereits erwähnt, wird seine zunehmende Zuneigung Maria gegenüber im Film schneller vorangetrieben. Besonders hervorhebenswert ist die Szene, in welcher die beiden zufällig in einer Bar aufeinander treffen. Hossein blickt Maria während des gesamten Gesprächs tief in die Augen, indessen sie (kraft seiner Aufforderung) die Worte „ich bin der wunderbarste Mensch der ganzen Welt“ spricht. Seine impulsive Bestätigung ihrer Aussage, wie auch sein einleitender Vergleich zwischen Maria und einem Engel, rufen eine tiefe Bestürzung bei Maria (für dessen Freund Schmeicheleien ein Fremdwort sind) aus. Obwohl sie nicht sicher weiß, womit Hossein sein Geld verdient und was sie von seiner Vorgeschichte halten soll, entschließt sie sich (anders als im Roman) am Ende dazu, in Hosseins Wohnung zu ziehen. Diese Modifikation des Textes ist zugänglich, schon allein aufgrund der Tatsache, dass der/die Leser/in in einem späteren Kapitel erfährt, dass Maria sich für ein Leben mit Hossein entschlossen hat. Es sei hier auch angemerkt, dass einige entscheidende Episoden, wie das Essen mit Hosseins Bruder und dessen Frau (das ihr viel Freude bereitet), die Entfernung des traditionellen Oberlippenbartes (Maria zuliebe) sowie der Zwischenfall am Meer (Vesterhavet) im Film erfolgreich eingebaut wurden.

¹¹⁵ Hossein wird von Farshad Kholgi dargestellt.

12.1.2. Asger

Auch die Figur Asgers¹¹⁶ konvergiert mit der Gestalt im Roman. Seine Stumpfsinnigkeit wird vor allen Dingen durch sein Festhalten an dem hoffnungslosen Traum, ein Tätowierer werden zu wollen, akzentuiert. Die Gleichgültigkeit Maria und seinen anderen Mitmenschen gegenüber kommt im Text beispielsweise in der Episode, als Taber sich bewusstlos im Wohnzimmer befindet, zum Ausdruck. Dieser Zwischenfall wurde im Film ausgeklammert. Ersatzweise fügte Ole Christian Madsen eine Szene ein, die ebenso deutlich Asgers Gefühllosigkeit hervorkommen lässt: Maria fragt ihren Freund im Badezimmer, ob er sie liebt, worauf er ihr schroff entgegnet, dass sie den Mund halten soll. Auch das Eintreffen Steso-Thomas' im Hause Asgers wurde im Film adäquat nachgeformt, wodurch zum einen Asgers Dummheit bzw. Thomas' Überlegenheit ihm gegenüber demonstriert wird, zum anderen werden die parallel laufenden Handlungen miteinander verbunden.

12.1.3. Die Mutter und Hans-Jørgen

Eine omnipräsente Person im Roman *Nordkraft* ist die Mutter Marias. Immer wieder versucht sie in Kontakt mit ihrer Tochter zu treten, doch verwehrt Maria ihr jedes Mal den Wunsch. Im Film wird der Konflikt in einem einzigen Kapitel ausgelegt. Maria frühstückt gemeinsam mit ihrer Mutter¹¹⁷, die es anstrebt, ihre Tochter nach Hause zu bringen um ihr das Fortfahren mit einer Ausbildung zu ermöglichen. Maria fühlt sich bedrängt und als Hans-Jørgen schließlich hinzukommt, eskaliert die Situation (im Buch behält Maria ihre Gedanken über ihn für sich). Maria wirft ihm Anschuldigungen entgegen, verlässt das Lokal und muss sich an der nächsten Straßenecke übergeben. Prägnant gibt der Regisseur den Zuschauern zu verstehen, dass eine Lösung des Problems von dieser Seite nicht zu erwarten ist.

¹¹⁶ Asger wird von Thomas Corneliussen dargestellt.

¹¹⁷ Marias Mutter wird von Maria Stenz dargestellt.

12.2. Broen (Die Brücke) oder das Bestreben eines jungen Mannes, die Vergangenheit hinter sich zu lassen

Im Kapitel *Broen* unterbrechen Allans Rückblicke (auf die Zeit am Meer) immer wieder die Handlung. Die furchtbaren Geschehnisse kommen in regelmäßigen Abständen an die Oberfläche, begleitet von den Gedanken an seinen verlorenen Freund Chris. Ole Christian Madsen nimmt in seinem Film das Unglück als Ansatzpunkt, um den Protagonisten¹¹⁸ vorzustellen. Kunstfertig wird den Zusehern in wenigen Sekunden klargemacht, wie prägend das Ereignis für ihn war. In der Fortsetzung von Allans Geschichte, lernt er Maja in einer Diskothek kennen und kommt allmählich auch auf sein früheres Leben im Drogenmilieu zu sprechen. Hier knüpft der Regisseur an die Vorlage an – nach und nach erfährt das Publikum mehr über seine Entschlossenheit, mit der Vergangenheit endgültig abzuschließen. Wie auch in der Romanvorlage kommen die verflochtenen Zeiten, personifiziert durch Frank, wieder zu ihm zurück. Doch wird die Kontroverse im Film durch das Hinzufügen eines Handlungsabschnittes intensiviert.

12.2.1. Frank

Frank und Allan sind seit dem Kindesalter miteinander bekannt. Sie wuchsen heran und stiegen tiefer und tiefer in die Drogenszene Aalborgs ein. Eines Tages wurde Frank bei der Anschaffung von Amphetamin ertappt, was zur Folge hatte, dass er für über ein Jahr interniert wurde. Allan sah das Ereignis als eine Warnung und beschloss mit seinem bisherigen Leben abzuschließen, weshalb er sich für einige Jahre von seinem Heimatort entfernte. Als er jedoch zurückkommt, meldet sich Frank sofort an und fordert eine Gegenleistung für das Stillschweigen ihrer gemeinsamen Tätigkeiten vor der Polizei. In beiden Medien kommt Frank immer wieder darauf zurück, dass Allan ihm etwas schuldet. Er fixiert sich auf den Gedanken, Allan hielte sich für einen besseren Menschen und kann kein anderes Motiv erkennen, weshalb sein Schulfreund das Angebot wiederholt abschlägt. Im Buch reicht es aus, dass Allan es zulässt, sich ein Mal von den Freunden Franks verprügeln zu lassen. Im Film wird der Konflikt durch die Szene auf der Brücke auf eine höhere, dramatische Stufe gestellt. Allan vertritt einen unbezweifelbaren Standpunkt: Er hat sich vor langer Zeit dazu entschlossen, sein Vorleben zu begraben und der einzige Weg, Frank dies einleuchtend darzulegen, ist der drastische Zug, Franks Ware zu

¹¹⁸ Allan wird von Claus Riis Østergaard dargestellt.

beschaffen und anschließend vor seinen Augen zu vernichten. In dieser Episode werden auch die drei parallel laufenden Handlungsstränge miteinander vereint: Asger, Maria und Hossein erreichen den Hafen nach ihrem unangenehmen Ausflug ans Meer. Während Asger verzweifelt versucht, Speed aus dem Wasser zu fischen, geht Maria entschlossen über die Brücke, um ihre Sachen aus der Wohnung zu beschaffen und genauso wie Allan, ihrem bisherigen Leben endgültig ein Ende zu setzen. Auch Steso-Thomas erfährt (durch Taber) von den kostenlosen Drogen, aber auch er bedient sich dieser nicht, denn er hat ebenso eine Entscheidung getroffen. Er kann und will in einer scheinbar aussichtslosen Welt nicht leben und setzt sich kurze Zeit später die tödliche Überdosis.

12.2.2. Maja

Die Charaktereigenschaften Majas korrespondieren in der filmischen Realisierung mit den Wesensmerkmalen ihrer Gestalt im Roman.¹¹⁹ Ihre unangenehmen Erfahrungen mit Drogen bilden den Hintergrund für ihre Ablehnung jeglicher Drogenkonsumation. Angesichts des Verlustes ihres langjährigen Freundes bereitet es ihr Schwierigkeiten, fremden Menschen Vertrauen zu schenken. Im Roman wird dies durch ihr ständiges hin- und herschweifen hinsichtlich der Annäherungsversuche Allans verdeutlicht. Im Film weist sie direkt auf ihre Grundhaltung hin und fordert Allan dazu auf, ein Versprechen abzugeben, sie niemals anzulügen. Dem ungeachtet hintergeht er sie (aus Angst sie zu verlieren), wodurch ihre Liebe auf eine Zerreißprobe gestellt wird. Erst mit der Einsicht, dass Allan in eine missliche Lage (durch Frank) gedrängt wurde, finden die beiden wieder zueinander.

Erwähnenswert ist an dieser Stelle auch, dass Maja und Allans Schwester im Film die einzigen Personen sind, die Allan bei der Etablierung eines neuen Lebens Unterstützung gewähren. Im Roman erscheinen Chris (vor dem Unfall) und Adrian (danach) als zwei weitere Vertrauenspersonen.

12.2.3. Mette und die Mutter

Während Carl und Mette in der Romanvorlage die bedeutendsten Bezugspersonen Allans sind, tritt in der filmischen Adaption ausschließlich Mette als fürsorgliches

¹¹⁹ Ihr Erscheinungsbild ist allerdings verschiedenartig: Im Roman hat sie rot gewelltes Haar, im Film ist sie blond. Maja wird von Signe Vaupel dargestellt.

Familienmitglied auf und sie übernimmt somit die Funktion des Großvaters. Analog zum Buch sind Allan und Mette zwei selbstständige Menschen, die einen Kontrast zur völlig hilfsbedürftigen Mutter bilden. Durch das Wachrufen der Begebenheit in Bjarnes Haus (bei der ersten Verabredung mit Maja) wird die mangelnde Fürsorge der Mutter flagrant hervorgebracht. In Übereinstimmung mit dem Text misslingt der Versuch, die Familie bei einem Abendessen zusammenzubringen. Allans Mutter betrinkt sich und macht ihren Sohn für ihr gescheitertes Leben verantwortlich (im Film ist Maja an Stelle Carls anwesend).

12.3. Begravelse (Begräbnis) oder die Abgeneigtheit vor einem gegenstandslosen Leben

Die größte Herausforderung der Realisierung von *Nordkraft* lag ohne Zweifel in der Formung eines adäquaten Bildes der dritten Titelgestalt: Steso-Thomas.¹²⁰ Im Roman wird er, im einleitenden Kapitel, im Hause der Eltern aufgefunden, anschließend gedenken Freunde und Familie seiner intelligenten, provozierenden und nicht zuletzt drogenabhängigen Gestalt. Ole Christian Madsen hatte keine andere Wahl, als seine Person auf Basis von Erinnerungen des Bekanntenkreises zu portraituren. Das wiederum hatte zur Folge, dass der Film mit der Introduction des Romans endet (!).

Bereits im Abschnitt *Junkiehunde* erhält das Publikum einen ersten Eindruck (in beiden Medien) von Thomas' Figur. Sein Scharfsinn ist das Gegenstück zu Asgers Geistlosigkeit, die durch Thomas' wiederholte, sarkastische Bemerkungen akzentuiert wird. Ebenso wie in der Vorlage, verhält er sich Bekannten gegenüber egozentrisch und abstoßend – im besten Falle dienen sie als ein Mittel zum Zweck. Thomas ist dem Individuum, das der/die Leser/in in der Vorlage kennen lernt, erstaunlich ähnlich. Nicht nur das geschickte Aneinanderreihen prägender Ereignisse, sondern vor allem auch die schauspielerische Glanzleistung von Thure Lindhardt, tragen zur Formung eines authentischen Ebenbildes bei.

12.3.1. Gule Tilde (Die gelbe Tilde)

In der Vorlage sind die drei bedeutsamsten Personen in Thomas' Leben Tilde, Lisbeth (bis zu seinem Tod auch Lisbeths verstorbener Freund Lille-Lars) und Svend. Dabei sind Tilde und Lisbeth die einzigen (neben den Eltern), die Thomas bei seinem richtigen Namen

¹²⁰ Steso-Thomas wird von Thure Lindhardt dargestellt.

nennen. Alle oben angeführten Personen (als auch der große Bekanntenkreis Thomas') verschmelzen im Film in eine Person: Tilde.¹²¹ Auch dieses Unternehmen des Regisseurs ist nachvollziehbar und vertretbar. Tilde ist die beste Freundin und Liebhaberin Thomas' seit ihrer Kindheit. In Übereinstimmung mit Thomas hat sie ein Problem mit Rauschmitteln und selbst wenn die Ausmaße ihrer Sucht nicht mit der ihres Freundes vergleichbar sind, so ist sie doch die einzige, die ein gewisses Verständnis für sein Verhalten hat. Es sei auch nebenbei bemerkt, dass in der Vorlage mehrmals angedeutet wird, dass Tilde abergläubig ist – im Film wird diese Einzelheit mit der gelben Kleidung in Verbindung gebracht: Thomas erklärt, dass Tilde sich als Zeichen ihrer geglückten Reinkarnation gelb kleidet, hinzukommt, dass er sie (analog zur Vorlage) als „kosmisch“ bezeichnet.

Aus den vielen Erinnerungen an Thomas wählte Ole Christian Madsen eine Szene heraus, in welcher Tilde und Thomas einen Abend im Hochturm Aalborgs verbringen. Doch anders als in der Vorlage handelt es sich um einen romantischen Abend, an dem Thomas die Gelegenheit fasst, um Tilde zu bitten, ihm während einer Entziehungskur zur Seite zu stehen. Nachdem sie ihre Zustimmung gegeben hat, exemplifiziert Thomas seine Lebensanschauung in Form der dreistufigen Entwicklungsphasen (in der Vorlage weist Pusher-Lars darauf hin) – der Verweis auf seine Philosophie ist ein entscheidendes Moment, denn er erweckt das Einfühlungsvermögen der Zuseher. In der Vorlage gibt Thomas seine Drogensucht auf, um am Hochzeitsfest der Schwester teilnehmen zu können (ihm war das Ultimatum gestellt worden, ausschließlich im nüchternen Zustand partizipieren zu dürfen).

12.3.2. Vater und Sohn

In der Ausgangsszene der filmischen Umsetzung von *Nordkraft* wird Thomas von seinem Vater regungslos am Wohnzimmerboden aufgefunden. Er spricht Thomas mit den Worten „Kom, skat“ an und versucht ihn vergeblich wachzurütteln. Im Roman wird darauf hingewiesen, dass in jenem Moment der Verzweiflung die Ähnlichkeit zwischen Vater und Sohn zu Tage tritt. Erstaunlicher Weise vermochte auch Ole Christian Madsen diesen Aspekt im Film zu visualisieren. Die äußere Affinität spricht für die Wesensverwandtheit, die auch durch die anschließende Handlungsweise des Vaters unterstrichen wird. Tränen vergießend raucht er die am Tisch liegende Zigarette Thomas'.

¹²¹ Tilde wird von Pernille Vallentin Brandt dargestellt.

Aus dem Vergleich zwischen literarischer Vorlage und filmischer Adaption von *Nordkraft* geht hervor, dass Ole Christian Madsen keineswegs konsequent das Original nachgebildet hat. Ganz im Gegenteil war es notwendig, den Handlungsablauf völlig neu zu gestalten und zusätzlich eine große Zahl von Figuren aus der Erzählung zu streichen. Diese Aufgabe hat der Regisseur unzweifelhaft erfüllt und dennoch kann es sein, dass der Film, aufgrund der vielen Informationen der parallel laufenden Geschichten, Verwirrungen hervorruft. Alles in allem reduziert dieses Faktum jedoch das qualitative Endergebnis kaum. In der Gesamtheit ist das Endprodukt, dank der innovativen und wirkungsstarken Ideen Ole Christian Madsens, als ein filmästhetisch außergewöhnliches Kunstwerk zu betrachten. In der vergleichenden Analyse werden die vielen Teilbereiche, die dazu beigetragen haben, unter die Lupe genommen werden.

13. Eine vergleichende Analyse zwischen Gabriel Axels *Babettes gæstebud* und Ole Christian Madsens *Nordkraft*

Im Anschluss an die Analyse der literarischen Werke und ihrer filmischen Adaptionen soll nun ein Vergleich im Hinblick auf die filmische Umsetzung der beiden, sehr unterschiedlichen, Texte gezogen werden. Dabei ist abermals darauf hinzuweisen, dass die filmische Realisierung einer literarischen Vorlage niemals in einem absolutistischen Sinn aufzufassen ist. Es gibt keine „richtige“ Auslegung, denn jede Transformation ist das Produkt der eigenen Interpretation eines Textes. Schon Franz-Josef Albersmeier wies darauf hin, dass „die Adaptation keine feste Größe ist, daß es keinerlei Normen gibt, die einem Regisseur vorschreiben, wie er eine literarische Vorlage zu verfilmen hat: Die Adaptation ist eine „offene Form“.“¹²²

Mit dieser Vorraussetzung werden im Folgenden die einzelnen Aspekte der Filmanalyse vergleichsweise beurteilt.

13.1. Der Handlungsverlauf

Die Ausarbeitung einer klaren Handlungslinie ist der Ausgangspunkt jeder filmischen Adaption. Zieht man die untersuchten Werke zu einem Vergleich heran, stellt sich rasch

¹²² Albersmeier, Franz-Josef und Roloff, Volker: Literaturverfilmungen. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1989. S. 19.

heraus, dass das Fundament für die Realisierung entschieden als divergent zu charakterisieren ist. Während Gabriel Axel vor der schwierigen Aufgabe stand, die knapp 90-seitige Kurzgeschichte Karen Blixens in einen abendfüllenden Film zu transformieren, hatte Ole Christian Madsen keine andere Wahl, als Jakob Ejersbos umfangreichen Roman deutlich zu beschneiden. Beide Regisseure entschieden sich dazu, die Erzählinstanz in einigen Abschnitten beizubehalten. Gabriel Axel tat dies in erster Linie, um sicherzustellen, dass der Stil der Vorlage erhalten bleibt:

Jeg bruger også en fortæller, for at tilskueren kan få lov til at lytte til Blixens eget sprog. I respekt og ærbødighed for fortællersken Karen Blixen understreger jeg via fortælleren, at nu skal I høre en god historie, og det er Karen Blixens egne ord.¹²³

Grundsätzlich ist es für eine Literaturverfilmung essentiell, an der Ausdrucksweise eines/r Schriftstellers/in festzuhalten, doch kann man den Einwand erheben, ob es dienlich und vertretbar ist, den Text wortwörtlich wiederzugeben.

Helmut Kreuzer hat sich mit unterschiedlichen Adaptionenweisen befasst und (zur Adaptionenart *Illustration*) festgestellt:

Sie hält sich, so weit im neuen Medium möglich, an den Handlungsvorgang und die Figurenkonstellation der Vorlage und übernimmt auch wörtlichen Dialog, ja unter Umständen einen längeren auktorialen Erzähltext, während gleichzeitig die Bilder des Films ablaufen. Eine solche Adaption kann auf einem künstlerischen Irrtum beruhen, auf einer Vorstellung von Werktreue (...) die aber nicht bedenkt, daß das für die Lektüre oder die Bühne geschriebene Wort anders wirkt, wenn es im oder zum Film gesprochen wird.¹²⁴

Zweifelsohne ist Karen Blixens Ausdrucksstil als eloquent zu beschreiben, Gabriel Axels Intentionen als gewogen und dennoch muss daran festgehalten werden, dass es sich um zwei unterschiedliche Kommunikationsmittel handelt, weshalb der Text einer literarischen Vorlage auch adäquat an das neue Medium Film angepasst werden sollte. Abgesehen von der zum Großteil buchstäblichen Wiedergabe der Erzählinstanz ist es Gabriel Axel durchaus gelungen, die Essenz des Textes mit filmspezifischen Mitteln zu illustrieren. Der Einsatz von Symbolen zur Veranschaulichung von Gestalten oder Vorgängen ist ein wichtiges Element in Karen Blixens Erzählung. Der Regisseur beweist in seinem Werk,

¹²³ Axel, Gabriel zit. nach Hjort, Mette og Bondebjerg, Ib: Instruktørens blik. En interviewbog om dansk film. Rosinante Forlag A/S. København 2000. S. 41.

¹²⁴ Kreuzer, Helmut in: Gast, Wolfgang: Literaturverfilmung. Themen – Texte – Interpretationen. C. C. Buchners Verlag. Bamberg 1993. S. 27.

dass er diese Besonderheit des Textes in das neue Medium umzusetzen vermag. Als Beispiel wäre die Szene, in welcher Babette freudlos in der Küche sitzt, zu erwähnen. Nicht nur ihr starrer Gesichtsausdruck, sondern auch das anschließende Bild eines mit Regen bedeckten Fensters, deutet auf ihre Gemütsverfassung hin. Ein weiteres Beispiel ist das Verschmelzen der Figur des jungen Lorens Löwenhielm mit dem Sinnbild Frühling. Er erscheint seinem gealterten Ebenbild vor der Abreise im Haus seiner Tante. Beobachtet der/die Zuseher/in die Szene aufmerksam, so sind außerhalb des Fensters blühende Bäume zu erkennen. Die eigentliche Handlung spielt jedoch im Spätherbst (ein Symbol für den gealterten Herren). Hier liegt eine der Besonderheiten der Adaption.

Im Gegensatz zu Gabriel Axel arbeitete Ole Christian Madsen die (auktoriale) Erzählinstanz des Textes vorrangig ein, um die Gefühlswelten und Motive der ProtagonistInnen zu veranschaulichen. Es sei angemerkt, dass die Stimmen der Personen nur in einzelnen Sequenzen hörbar sind (vorwiegend in der Einleitung und am Schluss), darüber hinaus wurde der Wortlaut der Vorlage, bis auf einige wenige Ausnahmen, modifiziert. Jakob Ejersbos Roman ist in einer standardisierten Sprache, einer alltäglichen Umgangssprache, verfasst worden. Damit verweist der Autor auf das soziale Umfeld der Gestalten – das Drogenmilieu Aalborgs. Die wenigen direkten Anlehnungen an die Vorlage sind hervorhebenswert, da es sich um besonders ausdrucksstarke Textpassagen handelt. Maria spricht sich beispielsweise immer wieder zu, nichts im Leben richtig machen zu können. Es ist der Kerngedanke ihres Bewußtseins. Durch ihn erhält der/die Zuseher/in Einsicht in das Innenleben der Protagonistin, was in weiterer Folge zur Identifikation mit ihr beitragen kann. Die Selbstsicht Marias wird in dem Moment, als Hossein ihr nahe legt, dass es wichtig ist sich selbst zu mögen und sich immer wieder zuzusprechen, dass man „der wunderbarste Mensch der ganzen Welt ist“, einer Prüfung unterzogen. Diese Episode ist in beiden Medien zu finden, doch fordert Hossein die zurückhaltende Maria in der Romanvorlage nicht dazu auf, den Satz über sich selbst auszusprechen. Als ein weiteres Beispiel wäre die dreistufige Lebensphilosophie Steso-Thomas' zu erwähnen, die im Original von Pusher-Lars exemplifiziert wird, im Film malt Thomas sie selbst aus. Auch sie ist grundlegend für die Entwicklung des Einfühlungsvermögens. Obwohl Thomas' Agieren in vieler Hinsicht verwerflich sein mag, so sind zumindest die Gründe seines Handelns nachzuvollziehen.

Mit Rücksicht auf den Ablauf der Handlung ist im Falle von *Babettes gæstebud* wiederholt zu vermerken, dass die filmische Adaption sich, bis auf einige sekundäre Details, fest an die Vorlage hält. Dem gegenüber galt es in *Nordkraft* Textstellen und Figuren

herauszustreichen, um den Umfang des Filmes nicht zu sprengen: ”Det færdige materiale rummede stof nok til tre spillefilm, (...) det arbejdede vi så med i et stykke tid, men kortede så historierne ned, fik dem til at fungere hver for sig og begyndte at klippe dem sammen igen.“¹²⁵

Drei Lebensgeschichten werden nicht der Reihe nach erzählt, sondern laufen Seite an Seite. Dabei hatte Ole Christian Madsen keine andere Wahl, als die Gestalt Steso-Thomas’ völlig neu zu formulieren. Es entstand ein eigenes Kunstwerk, das die literarische Vorlage achtet und dennoch nicht kompensieren kann:

Filmen skulle være sin egen. Den skulle have sin egen identitet, ligesom bogen havde det. (...) For det andet ville jeg have, at filmen samtidig skulle være loyal over for bogen og være forankret i samme univers, strøm af betydning og forhold til virkeligheden.¹²⁶

Die Ausführung Ole Christian Madsens ist mit Helmut Kreuzers Definition der „interpretierenden Transformation“ zu verknüpfen:

Der Sinn des Werkganzen muß erfaßt werden, bevor entschieden werden kann, welches Detail auf welche Weise sinngerecht umzusetzen sei. Der Terminus der Transformation hebt den Terminus der *Werktreue* zwar auf: das in den Film transformierte Buch ist eben ein anderes Werk (...) Der Terminus der Interpretation aber zeigt an, daß mit der Transformation der Werkbezug zum „Original“ dennoch nicht negiert, sondern prinzipiell festgehalten wird. Als Interpretation bezieht sich die Transformation auf das ursprüngliche Werk, ohne es ersetzen zu können.¹²⁷

Die Grundstimmung und Essenz des Textes wurde in das neue Medium erfolgreich übertragen. Dazu trugen auch die nachfolgenden Komponenten der filmischen Komposition bei.

13.2. Die Figuren

Im Zuge der Ausformung eines akkuraten Handlungsverlaufes, kristallisiert sich heraus, welche Charaktere der Vorlage im Film erhalten bleiben sollen und welche, aufgrund der

¹²⁵ Madsen, Ole Christian zit. nach: Piil, Morten: Danske instruktører. Gyldendal. København 2005. S. 274.

¹²⁶ Madsen, Ole Christian in: Søgaard, Søren: Nordkraft. Fra bog til film. Nordisk Forlag A/S. København 2005. S. 50.

¹²⁷ Kreuzer, Helmut in: Gast, Wolfgang: Literaturverfilmung. Themen – Texte – Interpretationen. C. C. Buchners Verlag. Bamberg 1993. S. 28.

begrenzten Spielzeit, ausgelassen werden müssen. Das Personeninventar in *Babettes gæstebud* ist überschaubar und konnte infolgedessen beibehalten werden. Demgegenüber hat die Analyse von *Nordkraft* gezeigt, dass es notwendig war, die umfangreiche Personengalerie des Romans für den Film zu schmälern. Sowohl das Buch als auch der Film schließt komplexe Persönlichkeiten ein und hier galt es, Rollen und Funktionen zu komprimieren.

Doch wie bereits erwähnt spielen nicht nur das „Wer“, sondern vor allen Dingen auch das „Wie“, für die Umsetzung substanzieller Charaktere eines Romans eine große Bedeutung. Karen Blixen weist in ihrem Text mehrmals auf das unveränderliche, um nicht zu sagen „banale“ Dasein der beiden Pastorentöchter hin. So manche Kritiker, unter ihnen etwa der dänische Filmwissenschaftler Peter Schepelern, haben die filmische Realisierung im Hinblick auf mangelnde schauspielerische Fähigkeiten kritisiert, doch erhebt sich angesichts Karen Blixens Zeichnung der Figuren die Frage, ob es nicht gerade die künstlerischen Leistungen der Besetzung sind, die wesentlich zur Beibehaltung des Blixen'schen Stils beitragen? Das Unveränderliche zeichnet sich in den Gesichtern der beiden Protagonistinnen ab. Ihre Mienen sind ohne jeden Ausdruck, ihr Agieren ist als sparsam und sittlich zu beschreiben. Erst Menschen aus der großen weiten Welt bringen sie für eine kurze Zeit aus der Fassung. Doch obwohl Martine und Philippa im Inneren aufgewühlt sind, zeichnen sich ihre Bedenken auf der Außenseite kaum ab, sie finden vielmehr in den Gedanken und Träumen Ausdruck.

Es handelt sich bei den Pastorentöchtern und ihrer Kirchengemeinde um eindimensionale Figuren, die sich im Laufe der Handlung/Jahre nicht weiterentwickeln. Vielleicht ist in der mangelnden Weiterentwicklung, dem Ausbleiben jeglicher Veränderung im Leben der Schwestern, das Motiv für die oben angeführte Kritik zu finden. In vielen Filmproduktionen ist der persönlichkeitsmäßige Wandel der Anhaltspunkt einer spannenden Geschichte, doch verliert *Babettes gæstebud* diese Wirkungskraft aufgrund der Unveränderlichkeit der Protagonistinnen.¹²⁸ Die Einförmigkeit der Schwestern offenbart sich in der filmischen Adaption durch die Kunstfertigkeit der Schauspielerinnen und ist damit bestimmend für die positive Wertung des Endresultats. Auch optisch kann abermals hervorgehoben werden, dass die jungen Protagonistinnen ihren älteren Ebenbildern bemerkenswert ähnlich sind. Um die Diskussion auch auf die übrigen Figuren zu bringen, kann zusammenfassend festgestellt werden, dass sie in Entsprechung mit den Gestalten der

¹²⁸ Vgl. dazu: Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Wilhelm Fink Verlag. München 2002. S. 95 – 112.

Vorlage realisiert wurden. Besonders Jarl Kulle, in der Rolle des gealterten Lorens Löwenhielm, sticht durch sein expressives, authentisches Schauspiel hervor.

Im Hinblick auf *Nordkraft* wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Personengalerie durch Übertragung der Funktionen einzelner Figuren der Erzählung geschmälert wurde. Das äußere Erscheinungsbild der Personen weicht in mancher Hinsicht von der Vorlage ab:

Ingen af dem ser nøjagtig ud som de billeder jeg havde i hovedet, mens jeg sad og skrev om Maria, Asger, Allan, Maja, Steso-Thomas, Tilde og Hossein. (...) Jeg tror at alle Nordkrafts læsere vil skulle bruge et par minutter på at vænne sig til, hvordan personerne ser ud.¹²⁹

Natürlich kann es nur von Vorteil sein, wenn SchauspielerInnen den Figuren der Vorlage optisch ähnlich sind. Viel entscheidender ist jedoch die authentische Gestaltung der Wesensart der Personen und im Zusammenhang damit „die Wirkungen, die das Spielen und Darstellen auf den Zuschauer hat.“¹³⁰ Der Film *Nordkraft* ist mit Schauspielern besetzt, welche ungeachtet ihrer begrenzten Erfahrung in der Filmbranche, ein untrügliches Abbild der ProtagonistInnen im Roman geben. Thure Lindhardt spielt den egozentrischen, experimentierfreudigen Steso-Thomas in gleicher Weise, wie er nach dem Lesen der Rückblicke seiner Freunde in Erinnerung bleibt. Signe Egholm Olsen debütierte in *Nordkraft* in der Rolle Marias und auch sie vermag die Gefühlswelten der Figur im Roman packend und eindringlich zu verlebendigen. Im selben Maße präsentierte Claus Riis Østergaard sich zum ersten Mal in der Figur Allans viel versprechend am Bildschirm.

Die drei ProtagonistInnen verbindet ein ähnliches Schicksal und sonach erkannte Ole Christian Madsen in den drei Hauptgestalten eine einzige Person: „Det er helt tydeligt, især når det kommer ud på film, at historien skildrer en kamp mellem hoved, drift og følelse. Steso er hovedet, Allan er driften, og Maria er følelsen.“¹³¹

Alle Darsteller eingerechnet stechen angesichts ihrer schauspielerischen Glanzleistungen hervor.

¹²⁹ Ejersbo, Jakob zit. nach Søgaard, Søren: *Nordkraft. Fra bog til film*. Nordisk Forlag A/S. København 2005. S. 48.

¹³⁰ Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2001. S. 172.

¹³¹ Madsen, Ole Christian zit. nach Piil, Morten: *Danske instruktører*. Gyldendal. København 2005. S. 273.

13.3. Kamera und Montage

Die Kamera ist eines der wichtigsten Elemente für die künstlerische Gestaltung eines Films. Sie ist im Idealfall im selben Maße an der Schilderung einer Geschichte beteiligt, wie es die Schauspieler oder die Filmmusik sind. Die bildliche Komposition (Montage) gibt Einsicht in die Welt der ProtagonistInnen und transportiert Stimmungen und den Sinngehalt einer Erzählung. Der russische Regisseur und Filmtheoretiker Wsewolod I. Pudowkin hatte bereits im Jahr 1928 eine Vorahnung im Hinblick auf die Bedeutung und Entwicklung der Montage in der Filmkunst der Nachwelt und arbeitete zu diesem Zeitpunkt auch selbst schon mit fortschrittlichen Gestaltungsmethoden:

(Darstellung eines Protagonisten in „Die Mutter“, 1926) Es ging darum, den Ausdruck seiner Freude filmisch zu gestalten. Eine bloße Aufnahme seines freudestrahlenden Gesichtes wäre matt und wirkungslos geblieben. Statt dessen zeigte ich das erregte Zucken seiner Hände und eine Großaufnahme der unteren Hälfte seines Gesichtes, den lächelnden Mund. (...) Die Möglichkeiten des Films wachsen von Tag zu Tag, und sie sind unerschöpflich. (...) Der Wille, durch die Technik der Montage die Gedanken und die Anteilnahme des Zuschauers zu führen und zu beeinflussen, ist von entscheidender Bedeutung. Ich bin davon überzeugt, daß dies der Weg ist, auf dem sich die große, internationale Filmkunst weiterentwickelt.¹³²

Vergleicht man *Babettes gæstebud* mit *Nordkraft*, so stellt sich rasch heraus, dass die Bauformen im visuellen Bereich entschieden verschiedenartig in Anwendung gebracht werden. *Babettes gæstebud* kennzeichnet sich durch eine äußerst statische Kamerahaltung. Die Kamera ist oftmals an einem bestimmten Punkt im Raum oder auch im Freien situiert und lässt die SchauspielerInnen immer wieder vorbeiziehen. Bewegt sich die Kamera, so tut sie dies sukzessive, in Form eines Schwenks. Auch an den Einstellungsperspektiven und Einstellungsgrößen ist festzuhalten, dass keine außergewöhnlichen oder aufwendigen Verfahren eingesetzt werden. Personen und Objekte erscheinen vorwiegend in Augenhöhe im Bild (=Normalsicht), die Aufnahmen reichen von Großaufnahmen bis zu Aufnahmen in der Totalen, dominierend sind allerdings Nahaufnahmen und die amerikanische Einstellung. Darüber hinaus zeichnet die Adaption sich durch besonders lange Einstellungen aus. Die Kamera hat infolge der oben angeführten Beobachtungen eine

¹³² Pudowkin, Wsewolod I. in: Albersmeier, Franz-Josef: Texte zur Theorie des Films. Philipp Reclam jun. Stuttgart 2003. S. 73.

sekundäre Rolle in der Beschreibung der Geschehnisse. Es ist nicht die Anordnung der Bilder, sondern vielmehr die Erzählinstanz die dafür sorgt, dass die Zuseher mit der Geschichte vertraut werden. Ausgesprochen divergent verhält es sich in der filmischen Realisierung von *Nordkraft*. Ole Christian Madsen schöpft seine filmästhetischen Möglichkeiten auf eine avantgardistische Weise aus. Vergleichbar mit Pudowkin schränkt er in emotionsreichen Sequenzen das Blickfeld der Kamera, durch Detail- und Großaufnahmen, auf Einzelheiten ein. Als Beispiel könnte das Einsetzen der Wirkung der Drogen angeführt werden – Steso-Thomas' mit Narben versehene Arme treten in den Vordergrund, als er sich eine Injektion setzt. Anschließend fokussiert die Kamera auf die sich erweiternde Pupille und sein Zucken.

Hervorstechend in Ole Christian Madsens Darstellungsweise ist zweifellos die subjektive Kamera. Durch sie wird der Sinneszustand der ProtagonistInnen vermittelt und der Zuseher erhält das Gefühl, selbst am Geschehen beteiligt/anwesend zu sein. Es sei an dieser Stelle auch auf das Doggy-cam-Verfahren hingewiesen, das ebenso herangezogen wird, um den/die Zuseher/in in die Handlung einzubinden. Fernerhin ist zu vermerken, dass der Regisseur mehrere Male eine Handkamera einsetzt, die Einstellungsgrößen und Blickwinkel häufig variieren und die Länge der Einstellungen in vielen Fällen sehr kurz sind – all diese dramaturgischen Komponenten tragen dazu bei, dass die bewegten Bilder mit Spannung beladen sind und dennoch als realitätsnah empfunden werden können. Auch Peter Wuss weist darauf hin:

Der Film muß heute, um authentisch zu wirken, anhand winziger physischer Veränderungen feinste psychische Regungen der Protagonisten dokumentieren. Die filmische Beobachtung erfaßt dabei nicht nur sozialpsychologisch relevante, sondern auch sehr private Momente im Verhalten der Darsteller, und es ist darum kein Wunder, dass der Zuschauer auf diese Weise permanent tiefer in die Intimsphäre des Menschen eindringt.¹³³

Die Kamera ist in Ole Christian Madsens Film ein wichtiges Moment, nicht ausschließlich zur Illustration der Gefühlswelten der Figuren, sondern auch zur Veranschaulichung der dynamischen, unbekömmlichen Stimmung der dänischen Großstadt Aalborg. Sie ist aktiv am Erzählen der Geschichte beteiligt.

Es ist durchaus denkbar, dass Gabriel Axel sich für eine besonders ruhige, zaghafte und bewegungsarme Bilderabfolge entschied, um darauf hinzuweisen, dass es sich um eine

¹³³ Wuss, Peter: *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Rainer Bohn Verlag, Berlin 1999. S. 252.

Erzählung handelt, die sich vor mehr als hundert Jahren ereignete: Er überlappt die spartanischen Lebensumstände der Schwestern auf eine ebenso anspruchslose Kamera, die damit möglicherweise doch daran beteiligt ist, die Welt der Pastorentöchter dem Publikum näher zu bringen. Es ist zumindest legitim zu vermuten, dass hinter dieser Erklärung die Intentionen des Regisseurs zu finden sind. Ohne Zweifel wäre eine Realisierung entsprechend der Umsetzung von *Nordkraft* unfruchtbar gewesen, denn es handelt sich um zwei Geschichten mit einem grundverschiedenen Ausgangspunkt. Martine und Philippa leben in einem provinziellen Küstendorf des 19. Jahrhunderts, wohingegen die ProtagonistInnen in *Nordkraft* sich in einer lebendigen, modernen Gesellschaft/Stadt der Gegenwart aufhalten.

Der Puls der Geschehnisse weist einen anderen Rhythmus auf und darauf ist akkurat Rücksicht zu nehmen. Dennoch kann der Einwand erhoben werden, dass die filmästhetischen Möglichkeiten in *Babettes gæstebud* nicht ausgeschöpft wurden. Anstatt verschiedene Blickwinkel zur Illustration der Begebenheiten einzunehmen und damit die Eindrücke der Zuseher zu erweitern, wurde in manchen Szenen starr an einer Einstellung festgehalten. Diese Verfahrensweise kann letzten Endes dazu führen, dass der Bilderfluss als ermüdend wahrgenommen wird.

13.4. Ausstattung/Licht

Das Licht, die Räumlichkeiten, Dekorationen als auch die Bekleidung der Schauspieler sind Elemente, die wesentlich zur symbolischen Gestaltung eines Filmes beitragen können. Die Handlung von *Babettes gæstebud* wurde von der norwegischen auf die jütländische Küste übertragen. Die weite, ruhige Landschaft mit den kleinen, still gelegenen Häusern eignet sich hervorragend zur Darstellung der Welt der beiden ProtagonistInnen. Auch im Haus der Schwestern wurde das Inventar an die Zeit des Geschehens angepasst – die Zimmer sind mit rustikalen, bescheidenen Einrichtungsgegenständen ausgestattet, ausschließlich das Gesangszimmer ist mit kleineren dekorativen Gegenständen beschmückt. Als Kontrast dazu, steht die große, weite Welt, die etwa durch den farbenfroh gekleideten Briefträger, der eine Nachricht aus „der Fremde“ herbeibringt, symbolisch dargestellt wird. Gabriel Axel wies in einem Interview darauf hin, dass es ihm wichtig war, Karen Blixens Universum in den Film zu transformieren:

Vi skulle have Blixens miljø helt ned på det jævne, hvor kvinderne gik rundt i deres almindelige hverdagstøj. Det skulle være et lille samfund med få beboere, der boede i deres ydmyge, kalkede huse (...) Vi malede dekorationerne i gråt og brugte så omvendt Fredriksberg Slot med de stærke farver som reference for at sætte det triste i relief.¹³⁴

Auch der naturalistische Beleuchtungsstil spielt eine wichtige Rolle für die authentische Gestaltung des Blixen'schen Milieus. Alles in allem bleibt zu sagen, dass Gabriel Axel einen großen Arbeitsaufwand in die Gestaltung der Räumlichkeiten gesteckt hat – und das mit Erfolg. Denn der Drehort erscheint so, wie er nach dem Lesen der Kurzgeschichte im Gedächtnis bleibt.

Ähnliches ist im Falle *Nordkrafts* zu bekunden. Die Räume wurden entsprechend der literarischen Vorlage gestaltet. Als einzige Abweichung ist anzuführen, dass die ProtagonistInnen sich in der Vorlage des Öfteren in alten Stammlokalen aufhalten, im Film wurden einige dieser Szenen in die privaten Räumlichkeiten übertragen – ohne Folgen für die Interpretation des Geschehens.

Zusätzlich kommt das Licht als Bedeutungsträger zum Einsatz, indem die Wohnräume, in welchen die ProtagonistInnen sich aufhalten, grundsätzlich verdunkelt sind. Sobald jedoch eine Verbesserung der Situation zu erahnen ist, dringt mehr Tageslicht in die Zimmer. Auffallend ist auch die häufige, blaue Schattierung jener Orte, in welchen Allan sich aufhält. Sie könnte als Ausdruck für Hoffnung oder aber der Melancholie dienen – beides ist hinsichtlich seiner Lebensverhältnisse als opportun zu beurteilen.

13.5. Musik und Geräuschkulisse

Auch die Filmmusik ist ein wichtiges dramaturgisches Mittel um Stimmungen und Atmosphären in einem Film hervorzuheben. Dabei muss grundsätzlich zwischen Musik im Film und Filmmusik differenziert werden. Im ersteren Falle befindet sich die Quelle der Musik im Bildschirm, sie ist Teil des Geschehens.¹³⁵ Im zweiten Fall wurde die Musik in

¹³⁴ Axel, Gabriel zit. nach Hjort, Mette og Bondebjerg, Ib: Instruktørens blik. En interviewbog om dansk film. Rosinante Forlag A/S. København 2000. S. 41.

¹³⁵ Musik im On bzw. synchrone Musik. Vgl. dazu: Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Verlag J. B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2001. S.94 – 102.

den Film eingearbeitet, um Stimmungen zu akzentuieren.¹³⁶ Die Bedeutung der Filmmusik wurde besonders treffend von Werner Faulstich formuliert:

Filmmusik dient in der Regel der unterschweligen Emotionalisierung der Filmhandlung. Gefühle sollen stimuliert werden, man soll sich mit den Helden identifizieren, sich in Situationen einfühlen. Musik kann Erregung verstärken, Stimmung verdichten, ein Lebensgefühl veranschaulichen, aber auch Bilder verbinden und Kontinuität stiften oder als Requisit zur Spannungssteigerung dienen.¹³⁷

In *Babettes gæstebud* bilden synchrone und asynchrone Musikquellen ein ausgewogenes Ganzes. Im Vordergrund steht zweifelsohne Philippas und Achille Papins Gesang. Selbst lange Zeit nach der Begegnung zwischen den beiden jungen Talenten ist die wohlklingende Stimme Philippas, bei Zusammenkünften der Kirchengemeinde, im Haus der Schwestern zu hören. Demgegenüber steht die Filmmusik, die von dem berühmten dänischen Komponisten Per Nørgaard komponiert wurde. Sie stellt ein Grundmuster dar, das im Laufe der Handlung, in modifizierter Form, immer wieder in Erscheinung tritt. In manchen emotionsreichen Momenten, wie etwa in der Abschiedsszene zwischen dem jungen Lorens Löwenhielm und Martine, ist sie ausgesprochen melancholisch. In diesen Augenblicken ist die Musik daran beteiligt, die Stimmung im Haus der Schwestern zu verdeutlichen/verstärken. Dennoch ist es erforderlich einzuwenden, dass die Filmmusik äußerst sparsam eingesetzt wurde. Die Analyse von *Babettes gæstebud* hat gezeigt, dass in einigen Kapiteln, über mehrere Minuten hindurch, schlichtweg keine Musik eingebaut wurde. Die Gründe hierfür können abermals in dem Versuch der Widerspiegelung der bescheidenen Lebensumstände der Pastorentöchter gesucht werden, doch muss eine Erklärung dergleichen unbefriedigend ausfallen. Traurige oder angenehme Momente können durch eine musikalische Untermalung Gefühle in den Zusehern hervorrufen, die in weiterer Folge zur Sympathisierung und Identifizierung mit den Darstellern führen. In diesem Punkt wurden die filmästhetischen Möglichkeiten in *Babettes gæstebud* nur begrenzt wahrgenommen. Als Beispiel ist die erste Begegnung zwischen Martine und Lorens Löwenhielm zu anzuführen. Die Mimik und Gestik der Schauspieler deutet zwar darauf hin, dass die Figuren einander nicht abgeneigt sind, doch hätte der Regisseur hier eine geeignete Filmmusik eingearbeitet, wäre diese Szene viel durchgreifender verwirklicht worden. Knut Hickethier erlangt eine ähnliche Erkenntnis: „Es zeigte sich bei

¹³⁶ Musik im Off bzw. asynchrone Musik.

¹³⁷ Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Wilhelm Fink Verlag, München 2002. S. 139.

genauerer Betrachtung (*eines Filmes mit Phasen eines reduzierten Musikeinsatzes*), dass ein wichtiges Aussagemittel ungenutzt blieb.“¹³⁸

Im Gegensatz dazu, birgt die Filmmusik in Ole Christian Madsens *Nordkraft* verschiedenartige Funktionen in sich. Zum einen bringt sie die Handlung voran und vergegenständlicht die Mitwelt der Figuren. Erwähnenswert ist die immer wieder an die Oberfläche dringende Melodie, die den düsteren Puls der Stadt Aalborg versinnbildlicht. Der Rhythmus der Begebenheiten und die Bewegungen der Personen werden durch die Musik akzentuiert. Sie ist auch im hohen Maße daran beteiligt, die Gefühlswelten der ProtagonistInnen den Zusehern näher zu bringen. Jede Hauptfigur wird durch ein eigenes Musikstück charakterisiert.¹³⁹ Für Maria wurde ein Lied der dänischen Musikgruppe „Kira and the kindred spirits“ selektiert. Sie ist auf der Suche nach einem Ausweg aus ihrem hoffungslosen Leben mit Asger. Die rebellische Melodie ist ein Abbild ihres Strebens nach einer Lösung und selbst der Text markiert ihre Gemütsverfassung: „Save me, from this loneliness and fear, (...) someone get me out of here.“ Auch Allan und Steso-Thomas werden durch individuelle Musikstücke gekennzeichnet. Im Falle Steso-Thomas' ist interessant zu vermerken, dass zwei Melodien immer wiederkehren. Die erste, Viva Vertigos „Jaguar Tornado“, ist als ruhig und entspannt zu beschreiben, die zweite hingegen verweist auf eine tief sitzende Hoffnungslosigkeit. Mit dem Fortschreiten der Handlung wird die letztere Melodie immer präsenter – sie lässt das unglückliche Ende seines Lebens erahnen. Zusammenfassend bleibt zu sagen, dass die Filmmusik in *Nordkraft* ausgesprochen phantasievoll eingesetzt wurde. Sie nimmt Einfluss auf die Wahrnehmung der Zuseher, verdeutlicht den Fluss der Handlung und drückt das Befinden der ProtagonistInnen aus. Sie füllt damit alle Funktionen aus, die denkbar sind.

Lobenswert im Hinblick auf beide filmischen Realisierungen ist die Tatsache, dass ausschließlich dänische Musikgruppen bzw. Künstler in Anspruch genommen werden.

13.6. Gesamteindruck und Evaluierung der filmischen Realisierungen

Durch die genauere Untersuchung und den Vergleich der beiden Adaptionen wurde erkennbar, welche Schwierigkeiten und Herausforderungen die filmische Realisierung literarischer Werke mit sich bringen kann. Helmut Kreuzer macht darauf aufmerksam, dass

¹³⁸ Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2001. S. 99.

¹³⁹ Diese Methode, auch Leitmotivtechnik genannt, wird eingesetzt, um die Persönlichkeit einer Gestalt zu skizzieren und um auf den Verlauf/Ausgang ihrer (Lebens-)Entwicklung hinzudeuten. Vgl. dazu: Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Wilhelm Fink Verlag. München 2002. S. 137 – 142.

filmische Adaptionen immer zweifacher Kritik ausgesetzt sind: „Die Verfilmung sieht sich doppelter Kritik ausgesetzt – der Kritik am „Film“ als solchem und der Kritik ihres Verhältnisses zum Verfilmten und zu früheren Verfilmungen.“¹⁴⁰

Mit Hilfe der Analyse treten aber auch die Besonderheiten der filmischen Bearbeitungen hervor. Für *Babettes gæstebud* war es kaum notwendig, den Handlungsverlauf umzuformen. Es entstand ein filmisches Kunstwerk, das nicht zuletzt aufgrund der Übernahme einiger Textpassagen ausgesprochen konsequent an der Vorlage festhält. Dem ungeachtet hat die Umsetzung des Textes Vorzüge, die nicht außer Acht gelassen werden können. Zum einen sind die schauspielerischen Leistungen hervorzuheben, denn die Figuren im Film entsprechen den Charakteren der Vorlage bis auf das kleinste Detail. Auch der Drehort, samt Ausstattung und Garderobe der Dorfbewohner tragen zu einem authentischen Abbild des Geschehens bei. Auf der anderen Seite kann dem Regisseur vorgehalten werden, ästhetische Wirkungsmittel wie Musik und Kamera nur unzureichend in Anwendung gebracht zu haben. Letzten Endes kann dieser Vorbehalt jedoch keine allgemeine Gültigkeit beanspruchen und liegt vielmehr im Auge des Betrachters, denn wie bereits erwähnt, mag der Beweggrund für den minimalen Einsatz der beiden filmästhetisch bedeutsamen Elemente in dem Vorhaben zu finden sein, dem unfruchtbaren, leidenschaftslosen Leben der Schwestern keinerlei eindrucksvolle Komponenten hinzufügen zu wollen.

Der Vergleich der Realisierungen von *Babettes gæstebud* und *Nordkraft* zeigt explizit zahllose Differenzen in der Vorgehensweise, doch ist es dabei von großer Bedeutung in Erinnerung zu behalten, dass es sich im ersteren Falle um eine mit Symbolen angereicherte und stilistisch kunstvolle Erzählung handelt, die ihre Handlung im 19. Jahrhundert hat. Auf der anderen Seite befindet sich ein kontemporärer Text, der die oft sehr hektische, moderne Gesellschaft portraitiert. Die Differenz hat zur Folge, dass die filmästhetischen Wirkungsmittel unterschiedlich eingesetzt werden müssen, schließt dabei aber nicht aus, dass von allen, dem Film eigentümlichen Wirkungsmitteln, Gebrauch gemacht wird.

Ole Christian Madsen hat es aus mehreren Gründen zu Stande gebracht, ein in sich abgestimmtes, der Vorlage entsprechendes Kunstwerk zu schaffen. Die erste Herausforderung, drei aufeinander folgende Erzählungen mit einer reichhaltigen Personengalerie adäquat zu kürzen, ohne jedoch den Gehalt der Geschichte zu verlieren, wurde unzweifelhaft erfüllt. Gleichzeitig wird in *Nordkraft* jedes einzelne, den Film kennzeichnende Instrument in Anspruch genommen, um als Bedeutungsträger die Zuseher

¹⁴⁰ Kreuzer, Helmut in: Gast, Wolfgang: Literaturverfilmung. Themen – Texte – Interpretationen. C.C. Buchners Verlag. Bamberg 1993. S. 29.

in die Begebenheiten einzubinden. Die Kenntnis der literarischen Vorlage ist für das Wohlgefallen kaum von Bedeutung – durch sie kommt allenfalls von neuem ans Licht, wie kunstfertig der Regisseur seine Aufgabe vollführt hat.

Die Beurteilung der filmischen Adaptionen durch die Presse viel in beiden Fällen sehr positiv aus. *Babettes gæstebud* erhielt nicht zuletzt durch die Verleihung des Oscars (1988) in der Kategorie „bester fremdsprachiger Film“ große Anerkennung. Ob der Erfolg partiell auf die Tatsache zurückzuführen ist, dass nur zwei Jahre davor Sydney Pollacks erfolgreiche Verfilmung von Karen Blixens *Mit Afrika* erschien und möglicherweise aus diesem Grund das Interesse an der Schriftstellerin geweckt worden war, sei dahingestellt.¹⁴¹

Auch Ole Christian Madsen wurden anerkennende Worte zugeteilt. So beschreibt eine Rezensentin in *Berlingske Tidene* (4. März, 2005) die Realisierung als „både tro mod romanen, bedre end den – og helt sin egen. (...) Filmen har en dynamisk, insisterende pågaaenhed, som fungerer utrolig godt.“¹⁴²

¹⁴¹ Vgl. dazu: Piil, Morten: Danske filminstruktører. Gyldendal. København 2005.

¹⁴² Grue, Brigitte zit. nach: Søgaard, Søren: Nordkraft. Fra bog til film. Nordisk Forlag A/S. København 2005. S. 31.

14. Konklusion

Der einführende Abriss der dänischen Filmgeschichte hat gezeigt, dass die kleine Filmnation Dänemark seit den Anfängen des Films, Adaptionen von Literatur in ihrem Repertoire hatte. Trotz divergierender Resultate, in künstlerischer als auch ökonomischer Hinsicht, zeigten und zeigen die Filmschaffenden ein Durchhaltevermögen, welches es ihnen erlaubt, mit internationalen Größen wie Hollywood, nicht nur national, sondern auch international, mitzuhalten. Den ersten weltumfassenden Durchbruch erlebte Dänemark in der Zeit des Stummfilms, dank des resoluten Ole Olsen, der bereits im Jahr 1906 die Filmgesellschaft Nordisk Films Kompagni etablierte, aus der künstlerische Talente wie Viggo Larsen, Urban Gad und nicht zuletzt Carl Theodor Dreyer hervorkamen. In der Zeit nach dem ersten Weltkrieg und bis in den zweiten Weltkrieg hinein stagnierte die künstlerische Entwicklung aus mehreren Gründen. Die Prävalenz Hollywoods sorgte in den heimischen Kinosälen dafür, dass die dänischen Filmschaffenden sich auf nationale Genres wie die Volkskomödie umstellten, um zumindest den Zuspruch des dänischen Publikums sicherstellen zu können. Der Einzug des Tonfilms erweiterte zwar das Potential des neuen Mediums, doch setzte er zugleich auch Schranken im Hinblick auf die (begrenzten) Absatzmöglichkeiten. Die Produktionskosten stiegen rasant an, doch ungeachtet dessen wurden den Künstlern keinerlei staatliche Subventionen zuerkannt.

Erst die Jahre nach dem zweiten Weltkrieg brachten einen künstlerischen Aufschwung mit sich, neue Regisseure wie Johan Jacobsen, Bodil Ipsen und im Anschluss daran auch Gabriel Axel, trugen zu dieser Entwicklung bei.

Aber bereits ab dem Ende der 1950er Jahre ließ die Aufwärtsbewegung wieder nach. Die Ursache ist in einem Künstlermangel, als auch in der zunehmenden Einflussnahme des Fernsehens zu ergründen. Erst mit der Konstitution eines Filmgesetzes und der Etablierung der ersten dänischen Filmschule 1966, nahm die dänische Filmkultur wieder Form an. Das Programm der Filmgesellschaften wurde erneuert und erweitert, ungeachtet dessen stiegen die Produktionskosten immer weiter an, sodass kleinere Filmgesellschaften sich binnen kurzem gezwungen sahen, aufzugeben. Staatliche Unterstützungsmaßnahmen bildeten bald die Voraussetzung für das Fortbestehen der Filmindustrie. Diese Tatsache wurde von Seiten der Politik nur sukzessive wahrgenommen, erst in den 1970er Jahren fand mit dem Inkrafttreten des neuen Filmgesetzes eine Verbesserung statt. Mit dem Ende der 1980er Jahre konnte schließlich der internationale Durchbruch des dänischen Films durch nationale und europäische Co-Operationen/Unterstützungen ermöglicht werden.

Ausschlaggebend für das Vorwärtstkommen war vor allen Dingen auch Lars von Trier, der sich mit dem Dogma95-Manifest vom klassischen Hollywoodfilm abgrenzte und damit neue Möglichkeiten des Films ergründete. Die Wettbewerbsfähigkeit der nachfolgenden, neuen Generation dänischer Filmschaffender ist, anders als im Falle Lars von Triers, darauf zurückzuführen, dass klassische, international begehrte Genres herangezogen und eindrucksvoll verwirklicht werden, nationale Elemente dabei jedoch nicht unberücksichtigt bleiben.

Gabriel Axel schuf seinen ersten Film im Jahr 1955 (*Altid ballade*), in einer Zeit, in der den Filmschaffenden keinerlei staatliche Förderungen zuteil wurden und auch keine Filmschule zur Ausbildung von Manuskriptverfassern und Regisseuren vorhanden war. Er verweist in einem Interview auf diese Tatsache: ”Jeg misunder de unge, som går på Filmskolen, du kan se, hvor hurtigt de kan gå frem. Vi andre var håndværkere og måtte lære det den praktiske vej. Vi fandt på mange ting.”¹⁴³ Trotz der beschwerlichen Umstände und mangelhafter Ausbildung war er zusammen mit anderen Regisseuren daran beteiligt, den Weg für die erfolgreiche Entwicklung des dänischen Films zu legen. Die Verleihung des Oscars für die filmische Realisierung von *Babettes gæstebud*, im Jahr 1988, bildete den Höhepunkt seiner langjährigen, beruflichen Laufbahn als Filmschaffender.

Auf der anderen Seite steht der junge, ambitionierte Ole Christian Madsen, der die Filmschule im Jahr 1993 absolvierte und vor weniger als zehn Jahren mit seinem ersten Spielfilm *Pizza King* (1999) debütierte. Der für diese Arbeit herangezogene Spielfilm *Nordkraft* erschien im Jahr 2005.

Was diese beiden Regisseure miteinander verbindet, ist die Tatsache, dass sie von/nach der Lektüre eines literarischen Werkes dazu inspiriert wurden, ein filmisches Kunstwerk zu schaffen, das die eindrucksvolle Wirkung der Vorlage in sich trägt, sie jedoch auf einer neuen Ebene, mit audiovisuellen Mitteln zu verwirklichen versucht. Die Analyse des Transformationsprozesses macht sichtbar „worin sie den bestimmenden Sinn ihrer Vorlage erkennt und wieweit sie ihn sich zu eigen macht, das heißt, worin das Sinnzentrum und das Wirkungsziel der Verfilmung liegt.“¹⁴⁴

Die Analyse hob nicht nur die Herausforderungen, sondern auch die Möglichkeiten und im Zusammenhang damit, die Besonderheiten der filmischen Realisierungen hervor. So sind

¹⁴³ Axel, Gabriel in: Hjort, Mette og Bondebjerg, Ib: Instruktørens blik. En interviewbog om dansk film. Rosinante Forlag A/S. København 2000. S. 41.

¹⁴⁴ Kreuzer, Helmut in: Gast, Wolfgang: Literaturverfilmung. Themen – Texte – Interpretationen. C.C. Buchners Verlag. Bamberg 1993. S. 29.

Babettes gæstebud und *Nordkraft* zwei hervorragende Beispiele zur Illustration der künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten eines Filmschaffenden. Obwohl sich in der vergleichenden Analyse zwei sehr unterschiedliche Vorgehensweisen herauskristallisiert haben und auch Mängel zum Vorschein gekommen sind, die im Falle von *Babettes gæstebud* die Erkenntnis gebracht haben, dass in mancher Hinsicht zu sehr an der Vorlage festgehalten wird, kann auf Basis eines alles umfassenden Filmerlebnisses konstatiert werden, dass sowohl *Babettes gæstebud*, als auch *Nordkraft* „das Original in seiner Substanz nach Wort und Geist wiederherstellen können.“ Damit haben die beiden Regisseure ein eigenständiges Kunstwerk geschaffen, das unabhängig von der literarischen Vorlage existiert und die Essenz des Textes dennoch in sich trägt. Diese beiden Regisseure sind aufgrund ihrer künstlerischen Fähigkeiten ein gutes Zeugnis dafür, dass die Filmnation Dänemark der internationalen Konkurrenz gewachsen ist.

Literaturhinweise

Blixen, Karen: Babettes Gæstebud. Gyldendals Tranebøger. København 1995.

Ejersbo, Jakob: Nordkraft. Gyldendal. København 2002.

Adorno, Theodor W. und Eisler, Hanns: Komposition für den Film. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 2006.

Albersmeier, Franz-Josef: Texte zur Theorie des Films. Philipp Reclam jun. Stuttgart 2003.

Albersmeier, Franz-Josef und Roloff, Volker: Literaturverfilmungen. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1989.

Allen, Richard: Film Theory and Philosophy. Clarendon Press. Oxford 1997.

Arnheim, Rudolf. Film als Kunst. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 2002.

Bluestone, George: Novels into film. The John Hopkins Press. Baltimore 2003.

Bondebjerg, Ib: Filmen og det moderne. Filmgenrer og filmkultur i Danmark 1940-1972. Nordisk Forlag A/S. København 2005.

Braudy, Leo and Cohen, Marshall: Film Theory and Criticism. Oxford University Press. New York 2004.

Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press. Ithaca and London 1978.

Engberg, Marguerite: Dansk filmhistorie. 1896-1985. C.A. Reitzel. København 1987.

Estermann, Alfred: Die Verfilmung literarischer Werke. H. Bouvier u. Co. Verlag. Bonn 1965.

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Wilhelm Fink Verlag. München 2002.

Faulstich, Werner: Die Filminterpretation. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen 1988.

Faulstich, Werner und Faulstich, Ingeborg: Modelle der Filmanalyse. Wilhelm Fink Verlag. München 1977.

Gast, Wolfgang: Literaturverfilmung. C.C. Buchners Verlag. Bamberg 1993.

Gast, Wolfgang und Deiker, Barbara: Film und Literatur. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge. Verlag Moritz Diesterweg. Frankfurt am Main 1993.

Hansen, Frantz Leander: Babette og det aristokratiske univers. Om Karen Blixens forfatterskab. C.A. Reitzels Forlag A/S. København 1998.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart – Weimar 2001.

Hjort, Mette og Bondebjerg, Ib: The Danish Directors. Dialogues on a Contemporary National Cinema. Intellect. Bristol 2001.

Hjort, Mette and Petrie, Duncan: The cinema of small nations. Edinburgh University Press. Edinburgh 2007.

Hjort, Mette and MacKenzie, Scott: Cinema and Nation. Routledge. New York 2000.

Hjort, Mette og Bondebjerg, Ib: Instruktørens blik. En interviewbog om dansk film. Rosinante Forlag A/S. København 2000.

Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik. Böhlau Verlag. Wien – Köln – Weimar 2005.

Langbaum, Robert: The Gayety of Vision. A Study of Isak Dinesen's Art. Chatto and Windus Ltd. London 1964.

Madsen, Peter: Aktuel Litteraturteori. Tiderne Skifter. København 1990.

Morin, Edgar: Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung. Ernst Klett Verlag. Stuttgart 1958.

Mundt, Michaela: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung. Max Niemeyer Verlag. Tübingen 1994.

Nøjgaard, Morten: Litteraturens univers. Indføring i tekstanalyse. Odense Universitetsforlag. Odense 1979.

Paech, Joachim: Literatur und Film. Metzler Verlag. Stuttgart 1988.

Piil, Morten: Danske filminstruktører. Gyldendal. København 2005.

Poppe, Sandra: Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen 2007.

Røstboll, Grethe F.: Længslens vingeslag. Analyser af Karen Blixens fortællinger. Gyldendal. København 1996.

Schepelern, Peter: 100 års dansk film. Rosinante Forlag A/S. København 2001.

Sege, Linda: Vom Buch zum Drehbuch. Zweitausendeins. Frankfurt am Main 2001.

Søren, Søgaard: Nordkraft. Fra bog til film. Nordisk Forlag A/S. København 2005.

Toftgaard, Anders og Hawkesworth, Ian Halvdan: Nationale spejlinger. Tendenser i ny dansk film. Museum Tusculanums Forlag. København 2003.

Wuss, Peter: Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß. Edition Sigma. Berlin 1999.

Quellen aus dem Internet

www.bnv-bamberg.de (26.4.2008)

www.dfi.dk (Homepage des dänischen Filminstituts; 5.10.2008)

www.danskefilm.dk (5.10.2008)

Artikel/Rezensionen

Babettes gæstebud

Schmitt, Patrik: *Babettes Fest*.

<http://www.zelluloid.de/filme/kritik.php3?id=11405&tid=1385>. (26.4.2008)

Künstlergespräch mit Stéphane Audran.

http://www.arte.tv/de/film/Cinem-arte/_5Barchiv_5D-Identifier/Nav/1154946.html.
(26.4.2008)

Ehrlacher, Frank: *Babettes Fest. Film-Inhalt und Kritik*.

www.moviemaster.de/archiv/film. (3.5.2008)

Geißler, Ulrike: *Tristessüberwindende Opulenz erschafft sinnlichen Genuss*.

http://www.literaturnetz.com/index.php?option=com_content&task=view&id=408&Itemid=9. (3.5.2008)

Nordkraft

Jensen, Michael B.: *En dag i tabernes liv*.

www.sentura.dk/ejersbo.html. (6.7.2008)

Mariegaard, Mads R.: *Engle i hurtig bevægelse*.

<http://www.ekkofilm.dk/interviews.asp?table=interviews&id=43>. (6.7.2008)

Abbildungsverzeichnis

Seite	Bezeichnung	Quelle (6.7.2008)
62	Achille Papin	www.mgm.com
63	Philippa (jung)	www.spectacles.premiere.fr/.../spectacle/l-etoile
66	Beim Kaufmann	www.mgm.com
66	Am Hafen	www.mgm.com
69	Ankunft der Waren	www.philm.dk
74	Cailles en sarcophage	www.cinemazone.dk
74	Die Tafel	www.cinemazone.dk
75	Der General	www.premiere.fr
77	Der Abschied	www.tele5.de
78	Babette und Martine	www.mgm.com
111	Maria	http://outnow.ch/Movies/2005/Nordkraft/Bilder
111	Asger und Maria	www.monstersandcritics.com
113	Maja	http://outnow.ch/Movies/2005/Nordkraft/Bilder
113	Allan	http://outnow.ch/Movies/2005/Nordkraft/Bilder
116	Tilde	www.dfi.dk
116	Steso-Thomas	www.dfi.dk
120	Allan und Frank	www.filmweb.pl/f185521/Nordkraft,2005
129	Tilde und Steso-Thomas	www.dfi.dk
129	Maria und Hossein	http://outnow.ch/Movies/2005/Nordkraft/Bilder
133	Steso-Thomas und Tilde	www.dfi.dk
135	Vesterhavet	www.filmweb.pl/f185521/Nordkraft,2005
136	Allan auf der Brücke	www.filmweb.pl/f185521/Nordkraft,2005
137	Steso-Thomas	postmaster-br.blogspot.com/2007/11/nordkraft/html

Anhang

Translation der in dänischer Sprache verfassten Textstellen

- S. 6: Viele Filmhistoriker haben diese film d'art mit dem Vorwurf zurückgewiesen, dass sie zu theatralisch und burlesk sind, aber es gibt eine Reihe von Belegen die beweisen, dass sie zu jenem Zeitpunkt einen großen Eindruck machten und als markante Steigerung der künstlerischen Qualität des Films aufgefasst wurden. (Fußnote 7)
- S. 10: Ohne jegliche Zensur, fand die Weltpremiere von *La Passion de Jeanne d'Arc* am 21.4.1928, im Palads Theater in Kopenhagen statt. Die Premiere stellte ein großes Ereignis dar, die Rezensionen waren respektvoll, um nicht zu sagen alle waren begeistert. (Fußnote 13)
- S. 17: Die Beurteilung jener Kritiker, die zu der filmtheoretischen Avantgarde der 1920er und 1930er Jahre zählten, war dergleichen, dass die Periode nach 1940 als Startschuss für einen qualitativen Sprung des dänischen Films eingeschätzt wurde. (...) Um es deutlicher auszudrücken, kann darauf hingewiesen werden, dass es partiell zu einer Ausdehnung der Gattungsliste innerhalb des dänischen Films kam (...) partiell führte eine neue Generation Filmschaffender (unter anderem Bodil Ipsen und Johan Jacobsen) der Filmsprache ein neues Ausmaß an Problemorientierung und Realismus zu. (Fußnote 18)
- S. 18: Die Korch-Formel ist die absolut dominierende Form innerhalb der populären, volkstümlichen Gattung der 1950er Jahre, die sich sowohl auf melodramatische Nostalgie und Pathos versteht, als auch auf ausgleichende volkstümliche Komödienelemente. (...) Die Rezeption der Korch-Filme in den 1950ern und den Jahren danach, spiegelt eine Serie typischer Konflikte wider. Es ist teilweise der Konflikt zwischen dem breiten Publikum in ganz Dänemark und einem relativ scharfen, filmkritischen Ton dieser Gattung gegenüber (...) Die Filme wurden beinahe von Anfang an mit einer ironisierenden, herablassenden Aversion empfangen und als Trivialfilme verurteilt. Aber die Filme berühren augenscheinlich auch vitale ideologische, soziale und kulturelle Gegensätze. (Fußnote 21)

- S. 23: Ein Dänemark, dass in den 1970er Jahren von Krisen, Arbeitslosigkeit und Verminderung der Reallöhne erschüttert wurde, veränderte seinen Charakter, und der Abstand zu den führenden Kräften und gesellschaftlichen Institutionen wurde als größer denn je empfunden. Der Krimi war vielleicht das Genre, das dieses Gefühl der Machtlosigkeit gerade richten konnte. *(Fußnote 26)*
- S. 25: Der Film, der von einem archaischen Stil und verwunderlich einfältigen Leistungen der Sternenbesetzung geprägt war, stellte eine äußerst buchstäbliche Verfilmung der Vorlage dar, folgte soweit wie auch nur möglich, dem Blixen'schen Text Seite für Seite. *(Fußnote 28)*
- S. 29: Die Gemeinschaft, das Individuum und die Kultur befinden sich in einer konstanten und dramatischen Bewegung, (und) in den letzten Jahren vermochte der Film ein aktiver Mitspieler hierin zu sein. Der Humor sucht nach neuen Grenzen, die lebende Sprache verändert sich, wird vom Film reflektiert und gestaltet die Alltagssprache neu, das Gute und das Böse kämpfen ununterbrochen miteinander und ausgesuchte Teile unseres Kulturerbes werden bearbeitet, um heute sinnvoll in Erscheinung zu treten. In einer Periode hat die Filmkunst Geschichten hervorgebracht, welche die Dänen sich angeeignet haben und verwerten konnten. *(Fußnote 30)*
- S. 38: Die Anhänger dieser Strömung verzichteten auf die Freuden dieser Welt, die Erde und alles was ihr angehörte. Sie verkörperten in ihren Augen bloß Trugbilder, und die wahre Wirklichkeit, die sie mit tiefer Sehnsucht herbeiwünschten, war das neue Jerusalem. *(Fußnote 40)*
- S. 39: Aber in diesem Augenblick kam ihm plötzlich eine überwältigende Offenbarung eines größeren und reineren Daseins in den Sinn, ohne jegliche Zurechtweisungen oder väterliche Ermahnungen, ohne verborgener Schuld oder Gewissensbissen und mit einem fröhlichen Engel mit goldenem Haar an seiner Seite, der ihm den Weg weist und ihn beglückt. *(Fußnote 43)*

- S. 40: Ich ziehe für immer fort, und ich werde sie nie, niemals wieder sehen. Denn hier habe ich gelernt dass das Schicksal hart und erbarmungslos ist, und dass es in dieser Welt Dinge gibt, die unmöglich sind. (*Fußnote 44*)
- S. 40: Genauso wie Lorens Löwenhielm empfing auch er eine Offenbarung. „Allmächtiger Gott“, dachte er. „Deine Barmherzigkeit reicht in den Himmel hinauf, und deine Gerechtigkeit bis in die Tiefen des Meeres! Hier ist eine Diva, der Paris zu Füßen liegen wird.“ (*Fußnote 45*)
- S. 41: Wenn ich nun, heute Abend an Sie denke – vielfach geehrt und hoch geschätzt, umgeben von einer Vielzahl munterer und liebevoller Kinder – und an mich selbst – einen einsamen, blassen Mann, vergessen von den Menschen die mir einst zujubelten und mich vergötterten – dann fühle ich, dass Sie im Leben die bessere Wahl getroffen haben. (*Fußnote 46*)
- S. 41: Im Paradies werden sie ohne Furcht und Skrupel, so singen, wie es Gott für Sie bestimmt hat. Denn dort sind Sie, in alle Ewigkeit, *die große Künstlerin*, zu der Gott Sie berufen hat. (*Fußnote 47*)
- S. 42: „Ja, was soll man sagen, meine kleinen Damen?“ sagte sie bloß und zuckte mit den Schultern. „Das ist das Schicksal.“ (*Fußnote 50*)
- S. 43: „Gottes Wege führen über die Wellen des Meeres und über die schneebedeckten Berge, wo das menschliche Auge keinen Pfad erkennen kann.“ (*Fußnote 51*)
- S. 43: Diese zehntausend Francs, die Babette reich machen, werden das Haus, in dem sie vierzehn Jahre lang gedient hat, arm machen. Nach und nach traten alte, vergessene Befürchtungen wieder ans Licht. (*Fußnote 52*)
- S. 44: Doch blieb Martine am Tag danach machtlos stehen, als sie beobachtete wie ein Schubkarren voller Flaschen in die Küche gerollt wurde. (...) „Das ist doch wohl kein Wein?“ „Wein, Madame?“ schrie Babette aus. „Nein, Madame! Das ist ein Clos Vougeot 1846!“ (*Fußnote 53*)

- S. 44: Die dunkle, mächtige Frau und der rothaarige, heranwachsende Junge hatten, wie eine Hexe und ihr dienender Geist, das Haus im Laufe des Tages in ihren Besitz genommen. Was sie nun in ihrem Kessel verrührten oder was in ihrer Küche knisterte und brodelte, daran wagten die beiden Schwestern nicht zu denken.
(Fußnote 54)
- S. 45: Jerusalem, mein Herzens Land, du ewig teures Reich (wörtl. „Name“) – (...) Ungeziefer und Steine reichst du nicht dem Kind, das um Brot gebeten hat –.
(Fußnote 55)
- S. 45: Prächtig wie ein Ziervogel, ein Pfau oder Goldfasan in der beschämenden Gesellschaft kleiner, grauer und schwarzer Vögel (über General Löwenhielm).
(Fußnote 56)
- S. 45: Heut Abend werde er dem Jüngling beweisen, dass er damals die richtige Wahl getroffen hat. (Fußnote 57)
- S. 45: „Unbegreiflich“ dachte er. „Amontillado! Und dazu noch der beste Amontillado denn ich jemals getrunken habe!“ (Fußnote 58)
- S. 46: Dieses Gericht war eine Spezialität des Restaurants, in dem das Mittagessen abgehalten wurde. Es wurde erfunden von einem Ass der Kochkunst, das für die Küchenführung verantwortlich war, und das, obwohl sie verblüffender Weise eine Frau war, in ganz Paris als das größte kulinarische Genie bekannt war.
(Fußnote 59)
- S. 46: Barmherzigkeit und Wahrheit treffen einander, meine Freunde. Gerechtigkeit und Glückseligkeit sollten einander küssen. (Fußnote 60)
- S. 46: „Ich bin,“ sagte er, „jeden einzelnen Tag in meinem Leben bei Ihnen gewesen! Antworten Sie mir, dass sie sich im Klaren darüber waren, dass es so ist.“
(Fußnote 61)

- S. 47: „Jeden Abend werde ich – wenn auch nicht in Fleisch und Blut, das ohnedies nichts bedeutet, so doch im Geist – mich zusammen mit Ihnen an meinen Mittagstisch setzen, genauso wie heute Abend. Denn heute Abend habe ich gelernt, erwürdige Schwester, dass in dieser, unserer wunderbaren Welt alles möglich ist.“ „Ja, lieber Bruder,“ „So ist es.“ (*Fußnote 62*)
- S. 47: „Ihretwegen?“ sagte sie. „Nein, meinetwegen.“ (...) „Ich bin eine große Künstlerin.“ (*Fußnote 63*)
- S. 48: „Nein, ich werde niemals arm werden. Ich sage Ihnen, ich bin eine große Künstlerin. Eine große Künstlerin, Mesdames, ist niemals arm. Wir großen Künstler, Mesdames, haben etwas erhalten, wovon ihr anderen in keiner Weise Kenntnis habt.“ (*Fußnote 64*)
- S. 48: „Verstehen Sie, Mesdames, diese Menschen waren mir zugehörig, sie gehörten mir. Sie wurden erzogen und ausgebildet – mit einem viel größeren Aufwand als Sie, meine kleinen Damen, jemals verstehen oder glauben können, *welch große Künstlerin* ich bin. Ich konnte sie glücklich machen. Wenn ich mein Bestes gab, konnte ich sie vollkommen glücklich machen.“ (*Fußnote 65*)
- S. 48: „Im Paradies wirst Du *die große Künstlerin* sein, zu der Gott dich berufen hat! Oh, wie du die Engel beglücken wirst!“ (*Fußnote 66*)
- S. 50: Wie ein Erlöser schenkt Löwenhielm sich selbst die Unendlichkeit und gleichzeitig all das, wovon er mit seinen Wahlen im Leben abgesehen hat, und den Schwestern und der Glaubensgemeinschaft wird das geschenkt, was sie mit ihrer Passivität niemals angerührt hätten um daran teilhaben zu können. (...) Mit der Ansprache Löwenhielms um die Gnade Gottes können sie alle die Verantwortung für ihre Handlungen (oder das Ausbleiben dergleichen), die ihre Leben geprägt haben, ablegen. (*Fußnote 67*)
- S. 51: „Ihretwegen?“ sagte sie. „Nein, meinetwegen.“ (...) „Ich bin eine große Künstlerin, Mesdames.“ (...) „Wir großen Künstler, Mesdames, haben etwas erhalten, wovon ihr anderen in keiner Weise Kenntnis habt.“ (*Fußnote 68*)

- S. 51: „Aber das ist nicht das Ende, Babette!“ (...), „Im Paradis wirst Du *die große Künstlerin* sein, zu der Gott dich berufen hat! Oh, wie du die Engel beglücken wirst!“ (*Fußnote 69*)
- S. 53: Die afrikanische Wirklichkeit machte sie furchtlos und mutig, sie erweckte nicht das Bedürfnis zu Schreiben. Indessen entstanden ihre großen Werke in Dänemark, obgleich sie ihr Umfeld dort als quälend empfand. (...) Dänemark hat trotz allem, wie ein roter Faden, die Schriftstellerin in Karen Blixen hervorgerufen. Ihre Dichtkunst ist fast immer Ausdruck einer Abrechnung mit einer erdrückenden Umwelt – der Schaffungsprozess war eine geistliche Nische, die sie vor der durchgängigen Erstarrung bewahrte. (*Fußnote 72*)
- S. 60: „Barmherzigkeit und Wahrheit treffen einander, meine Freunde. Gerechtigkeit und Glückseligkeit sollten einander küssen.“
- S. 63: „Gottes Wege, meine Kinder, führen geradewegs durch die Flüsse.“
- S. 66: „Gott vergibt uns alles, nicht wahr Martine?“
- S. 69: „Die Waren für das Mittagessen.“
- S. 71: „Hochmut“ „Hochmut“ „Alles ist Hochmut“.
- S. 72: Der junge Lorens Löwenhielm hatte sich Träume und Fantasien hinzugezogen, wie Blumen die Bienen und Schmetterlinge anziehen. Er musste kämpfen um sich von ihnen zu lösen, er war vor ihnen geflüchtet, und sie waren ihm ein kleines Stück nach geflogen. (*Fußnote 78*)
- S. 73: „Jerusalem, mein Herzens Land, du ewig teures Reich (wörtl. „Name“) – (...) Ungeziefer und Steine reichst du nicht dem Kind, das um Brot gebeten hat –.“
- S. 80: Mit einer Schönheit von derselben leuchtenden, überirdischen Natur, wie blühende Obstbäume und der ewige Schnee. (*Fußnote 82*)

- S. 80: „Und doch, meine verlorene Zerlina, und doch, du singender Schwan des Schnees!“
(Fußnote 83)
- S. 81: In der Familie Löwenhielm lebte eine Sage von einem Mann dieses Geschlechts, der vor einigen hundert Jahren eine Hulda geehelicht hatte, einen weiblichen, norwegischen Berggeist, die so lieblich war, dass die Luft um sie herum zitterte und bebte. Seither hatten Mitglieder der Familie von Zeit zu Zeit hellseherische Fähigkeiten entwickelt. Diese besonderen seelischen Kräfte waren dem jungen Lorens noch niemals zuvor in Erscheinung getreten. (Fußnote 84)
- S. 83: „Ihretwegen?“ sagte sie. „Nein, meinerwegen.“ (...) „Ich bin eine große Künstlerin, Mesdames.“ (Martine) „Dann wirst du von nun an Dein ganzes Leben arm sein, Babette“ (Babette) „Nein, ich werde niemals arm werden. Ich sage Ihnen, ich bin eine große Künstlerin. Eine große Künstlerin, Mesdames, ist niemals arm. Wir großen Künstler, Mesdames, haben etwas erhalten, wovon ihr anderen in keiner Weise Kenntnis habt.“ (Fußnote 86)
- S. 83: (Philippa) „Liebe Babette, du hättest nicht all Dein Hab und Gut unsererwegen ausgeben sollen.“ (Babette, lächelt sie freundlich an) „Es war nicht nur Eurewegen.“ (Martine) „Dann wirst du also Dein ganzes Leben lang arm bleiben.“ (Babette, lächelnd) „Eine Künstlerin ist niemals arm.“
- S. 84: Der Film (...) folgte soweit auch nur möglich dem Blixen'schen Text Seite für Seite, weshalb es umso überraschender war, dass die alles entscheidende Aussage der Geschichte ausgeklammert wurde („ich bin ein großer Künstler“). Sie ist der Kern der Erzählung, Karen Blixens unmissverständliche Ansage, die aber im Film ausgelassen wurde! Damit ist Blixens unbescheidenes Künstler-Selbstbewusstsein wegretuschiert worden, und das Ganze kann vielmehr als eine herzenswarme Anekdote über eine außergewöhnliche Küchengehilfin eingeschätzt werden.
(Fußnote 88)

S. 87: „Ja, verdammt noch mal,“ sagt Asger erneut und steht dabei langsam auf um hinaus zu gehen und zu pissen. Er muss immer pissen, wenn er nachdenkt; er pisst nicht allzu oft. *(Fußnote 89)*

S.88: „Es gibt keinen Menschen, der dich liebt *(zu Asger)*; deshalb schaffst du dir ein paar Hundewelpen an, die stark abhängig von dir sind und die dir uneingeschränkte Zuneigung schenken. Und sie respektieren dich, weil du sie schlagen kannst. Und gleichzeitig haben andere Menschen Angst vor dir, wenn du mit deinen monströsen Tieren auf der Straße herumspazierst.“ *(Fußnote 90)*

S.88: „Du sollst in dieser Fahrtrichtung sitzen.“ „Warum das, Hossein?“ „Es ist am Besten für hübsche Frau nicht mit dem Rücken zur Zukunft zu sitzen.“ *(Fußnote 91)*

S. 96: „Du bist erledigt, Allan. Du bist verdammt noch mal tot.“ *(Fußnote 92)*

S. 97: „Ja, aber, ist er dabei sein Leben zu nehmen – Steso?“ frage ich. „Ja, ich weiß nicht. Er kann sich nicht mehr so gut beherrschen wie er es früher einmal konnte. Also, man hat ja ein hartes Leben als Suchtkranker.“ *(Fußnote 93)*

S. 98: „Thomas, verdammt noch mal!“ *(Fußnote 95)*

S. 99: „Sprich mit ihm,“ sagt Svend.
„Aber was soll ich sagen?“ fragt Lisbeth.
„Lass dir etwas einfallen,“ antwortet er. Dann sagt Lisbeth zu Steso dass sie ihn liebt und dass er aufwachen soll, aber Svend unterbricht sie:
„Nein, nein,“ sagt er, „erzähl ihm dass du Koks und Amphetamin hast und einen anderen Schund, und wenn er nicht bald aufwacht, dann kriegt er nichts davon ab.“ *(Fußnote 96)*

S. 100: „SVEND,“ ruft Steso, „du bist zu ALT für solche Jugenddummheiten. Du stehst und rauchst im klinischen Licht deines Fahrzeuges,“ sagt Steso, „der Rauch vermengt sich mit dem Nebel, der Asphalt glänzt bedingt durch die Feuchtigkeit. Jeder andere würde glauben dass du einen UNIVERSITÄTSGRAD in

Weltschmerz hast. Hör verdammt noch mal auf damit, so banal zu sein.“
(Fußnote 97)

S.101: „Lisbeth,“ sagte Thomas plötzlich, mit einer besonders eindringlichen Stimme,
„Wo ist Svend?“
„Ich weiß es nicht,“ antwortete sie, während sie versuchte, nicht allzu
schwerfällig zu klingen.
„Svend hat mich aufgegeben;“ seine Stimme war ganz ruhig.
„Ja,“ sagte sie. Es war wahr; Svend hatte ihn aufgegeben.
„Ich vermisse Svend,“ sagte Steso.
„Das tue ich auch,“ sagte sie.
„Hmmm ... Ja ...“, sagte Thomas. Vier Wochen später war er tot. (Fußnote 98)

S. 110: „Wovon sprichst du verdammt noch mal? Halt doch deinen Mund.“

S. 115: „Michael ... das ist hübsch. Sein Vater hat eine Fabrik und er nutzt die Frauen
des Proletariats aus. Hübsch.“

S. 121: „Die Leseratte – Bester und preiswertester Umtausch!“

S. 121: (Thomas) „Die Liebe fällt in das ein, was wir gerne für uns haben wollen. (...) Wann fühlst du dich richtig leicht und glücklich?“ (Tilde) „Ich bin glücklich, wenn ich singe. Wenn ich Rotwein trinke und wenn ich singe.“ (Thomas) „Ja, das ist eine gute Antwort. Und mir geht es am besten wenn ich konstant berauscht bin. Es geht hier nicht um Liebe.“ (Tilde) „Wir brauchen sie also nicht?“ (Thomas) „Natürlich brauchen wir sie, aber es ist ein Gefühl das von innen kommt. Es verlangt nichts von uns. Es will nur in Ruhe gelassen werden. Wir haben schon immer gewusst, dass wir einander lieben. Können wir nicht daran festhalten?“ (Tilde) „Nein. Das können wir nicht mehr.“

S. 129: „Liegst du hier und verkehrst mit dem Bürgertum?“ (Tilde) „Ja, ein bisschen.“

S. 137: „Exjunkie. Ehemaliger Suchtkranker. Selbsthilfegruppen mit flennenden Idioten. Schlaflosigkeit. Die Gemeinde bezahlt deinen Gabelstaplerführerschein – wenn

du versprichst nicht rückfällig zu werden. Sie sind alle so stolz auf dich. Nein danke. Das bin ich nicht.“

S.138: „Thomas, verdammt noch mal!“ (...) „Komm, Schatz“

S.147: „Ich verwende auch eine Erzählstimme, damit die Zuseher Karen Blixens eigener Sprache zuhören können. Mit Respekt und Hochachtung gegenüber der Schriftstellerin Karen Blixen unterstreiche ich durch die Erzählinstanz, dass Ihr nun eine gute Geschichte hören werdet, und es sind Karen Blixens eigene Worte.“ (*Fußnote 123*)

S. 149: „Das fertige Material hätte für drei Spielfilme ausgereicht, (...) damit arbeiteten wir eine Weile, verkürzten aber schließlich die Geschichten, stellten sicher, dass sie unabhängig voneinander ihre Wirkung zeigten und fügten sie letztendlich wieder zusammen.“ (*Fußnote 125*)

S. 149: „Der Film sollte sich selbst gehören. Er sollte seine eigene Identität besitzen, genauso wie das Buch. (...) Als zweites wollte ich, dass der Film sich dem Buch gegenüber loyal verhält und im selben Universum, Bedeutungsfluss und Verhältnis zur Wirklichkeit verankert ist. (*Fußnote 126*)

S. 151: „Keine/r von ihnen, sieht so aus, wie ich sie mir vorgestellt habe, als ich dasaß und über Maria, Asger, Allan, Maja, Steso-Thomas, Tilde und Hossein schrieb. (...) Ich glaube, dass alle Leser von Nordkraft ein paar Minuten brauchen, um sich daran zu gewöhnen, wie die Personen aussehen. (*Fußnote 129*)

S. 151: „Es ist ganz deutlich, besonders wenn es auf den Bildschirm geworfen wird, dass die Geschichte einen inneren Kampf zwischen Kopf, Trieb und Gefühl darstellt. Steso ist der Kopf, Allan der Trieb und Maria das Gefühl.“ (*Fußnote 131*)

S. 155: „Wir wollten Blixens Atmosphäre bis aufs kleinste Detail wiedergeben, wo die Frauen ihre gewöhnliche Alltagskleidung tragen. Es sollte eine kleine Gemeinde mit wenigen Einwohnern, die in ihren kleinen, lieblosen, gestrichenen Häusern leben, entstehen. (...) Wir malten die Dekorationen grau an und als Kontrast

dazu, das Schloss in Fredriksberg in kräftigen Farben, (als Referenz) um das
Trostlose zu Veranschaulichen.“ (*Fußnote 134*)

S. 159: „Sowohl dem Roman treu, sogar noch besser – und ganz und gar sich selbst
gehörend. (...) Der Film besitzt eine dynamische, drängende Kühnheit, die ihre
Wirkung tut.“ (*Fußnote 142*)

S. 161: „Ich beneide die jungen Menschen, die die Filmschule besuchen, man kann sehen
wie rasch sie vorankommen können. Wir anderen waren Handwerker und
mussten alles auf die Praxis bezogen lernen. Wir ließen uns viel einfallen.“
(*Fußnote 144*)

Informationen zu den SchauspielerInnen

Babettes gæstebud

Erzählinstanz:	Ghita Nørby	Geb. am 11. Januar 1935. Spielfilmdebüt im Jahr 1956, wirkte in mehr als 100 Spielfilmen mit.
Babette Hersant:	Stéphane Audran	Geb. am 2. November 1932 (Versailles). Debüt in <i>Schrei, wenn du kannst</i> (1959). Gilt heute als eine der bekanntesten, französischen Schauspielerinnen.
Philippa (jung):	Hanne Stensgaard	Geb. am 7. August 1953. Spielfilmdebüt in <i>Babettes Fest</i> .
Philippa (alt):	Bodil Kjer	Geb. am 2. September 1917. † am 1. Feb. 2003. Theater- und Filmschauspielerin. Debüt im Jahr 1937 (<i>Flådens blå matroser</i>).
Martine (jung):	Vibeke Hastrup	Geb. am 7. April 1958. Theater- und Filmschauspielerin. Spielfilmdebüt 1982 (<i>Kidnaping</i>).
Martine (alt):	Brigitte Federspiel	Geb. am 6. September 1925. † am 2. Feb. 2005. Theater- und Filmschauspielerin. Spielfilmdebüt 1940 (<i>Jens Langkniv</i>).
Achille Papin:	Jean-Philippe Lafont	Geb. Am 11. Februar 1951. Theaterschauspieler.
General L. (jung):	Gudmar Wivesson	Filmschauspieler.
General L. (alt):	Jarl Kulle	Geb. am 27. Februar 1927 (Kullen; Schweden). † 3. Oktober 1997. Filmschauspieler. Debüt im Jahr 1947 (<i>Ungdom i fare</i>).

Nordkraft

Maria:	Signe Egholm Olsen	Geb. am 9. Mai 1980. Theater- und Filmschauspielerin. Spielfilmdebüt in <i>Nordkraft</i> .
Allan:	Claus R. Østergaard	Geb. am 11. November 1969. Filmschauspieler. Spielfilmdebüt in <i>Nordkraft</i> .

Steso-Thomas:	Thure Lindhardt	Geb. am 24. Dezember 1974. Theater- und Filmschauspieler. Spielfilmdebüt 1987 (<i>Pelle Erobreren</i>).
Asger:	Thomas Corneliussen	Geb. am 16. März 1972. Filmschauspieler. Debüt im Jahr 2001 (<i>Olsenbanden Junior</i>).
Maja:	Signe Vaupel	Geb. am 18. August 1976. Theater- und Filmschauspielerin. Spielfilmdebüt in <i>Nordkraft</i> .
Tilde:	Pernille Vallentin Brandt	Geb. 1979. Filmschauspielerin und Sängerin. Spielfilmdebüt in <i>Nordkraft</i> .
Hossein:	Farshad Kholgi	Geb. am 17. Mai 1971 (Teheran, Iran). Keine schauspielerische Ausbildung. Debüt im Jahr 1999 (<i>Antenneforeningen</i>).
Frank:	Rudi Køhnke	Geb. am 10. Mai 1977. Keine schauspielerische Ausbildung. Koch, Fotomodell und Sänger. Spielfilmdebüt in <i>Nordkraft</i> .

Quelle/Zusätzliche Informationen: www.danskefilm.dk (30.9.2008)

Kamera/Einstellungen nach Werner Faulstich/Thomas Kuchenbuch

Einstellungsgrößen:

Detailaufnahme: zeigt das Gesicht (etwa Nase und Augen).

Großaufnahme: zeigt den Kopf und Hals (bis zu den Schultern).

Nahaufnahme: zeigt den Kopf und den Oberkörper.

Amerikanische Einstellung: zeigt eine Person vom Kopf bis zu den Oberschenkeln.

Halbtotale: zeigt einen Teil des Raumes, in dem sich die Personen aufhalten.

Totale: zeigt den gesamten Raum mit allen Personen.

Weitaufnahme: zeigt eine ausgedehnte Landschaft.

Einstellungsperspektiven:

Extreme Untersicht/Froschperspektive: zeigt ein Objekt vom Boden aus aufgenommen.

Leichte Untersicht/Bauchsicht: zeigt ein Objekt aus leichter Untersicht.

Normalsicht: zeigt ein Objekt in Augenhöhe.

Aufsicht: zeigt das Objekt leicht von oben.

Extreme Aufsicht/Vogelperspektive: zeigt ein Objekt senkrecht von oben.

Kursive Textstellen: wurden für die Analyse nicht herangezogen.

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Wilhelm Fink Verlag. München 2002.

Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik. Böhlau Verlag. Wien – Köln – Weimar 2005.

Abstract in norwegischer Sprache

Den filmatiske realiseringen av dansk litteratur. En sammenlignende analyse mellom Gabriel Axels *Babettes gæstebud* og Ole Christian Madsens *Nordkraft*

Filmatiseringer av litteratur har stått på programmet til danske filmproduksjonsselskap helt fra begynnelsen av dansk filmhistorie i 1896. Det foreliggende arbeidet har til målsetting å undersøke to imponerende utfall av denne historien.

Først og fremst dannes en oversikt over dansk films utvikling og en innsikt i økonomiske og kunstneriske utfordringer og vanskeligheter gjennom årene. Selv om det undertiden har vært veldig vanskelig for (det lille) Danmark å hevde seg blant filmnasjoner som Hollywood, har landet greid å profilere seg både nasjonalt og internasjonalt.

Dansk films historie begynte i året 1896 med den første filmfremvisningen i Panorama Theateret i København. Vilhelm Pacht presenterte en rekke engelske filmer på den gamle rådhusplassen. Hver oppvisning varte omkring 40 minutter. Den berømte fotografen Peter Elfelt anses for å være den første danske instruktøren. Omkring århundreskiftet hadde han produsert mer enn hundre kortfilmer, blant annet den oppsiktsvekkende filmen *Fru Anna Larssen i sit Paaklædningsværelse* (1901).

Etter at personligheter som Elfelt og Ole Olsen hadde etablert de første kinopalassene, der folk ble frembydd franske og engelske produksjoner, bestemte Olsen seg for å gå inn for å opprette en nasjonal filmindustri, ved å stifte "Nordisk Films Industri", den 6. November 1906. Første sjangre i de første årene ble kriminalfilmen, den såkalte film d'art og litteraturfilmatiseringer. Talentfulle instruktører som Viggo Larsen, Urban Gad og ikke minst Carl Theodor Dreyer trådte frem som konkurransedyktige personligheter. Men da den første verdenskrig startet ble avsetningsmulighetene for dansk film dårligere. Derimot var produksjoner som hadde sin opprinnelse i Hollywood dominerende på de danske filmerretene. I tillegg til dette stagnerte den kunstneriske fremveksten mellom første og andre verdenskrig. De danske instruktørene fokuserte på sjangere som folkekomedien, for i det minste å kunne sikre velbehaget hos det danske publikum.

Innflytningen av tonefilmen utvidet potensialet til det nye mediet, men samtidig skaffet det barrierer med hensyn til avsettelsen av de danske filmproduktene. Omkostningene for produksjonene steg hurtig og kunstnere fikk ikke tildelt noen statlige tilskudd. Ikke før årene etter andre verdenskrig skjedde det et oppsving i filmestetisk henseende. Nye

instruktører som Bodil Ipsen, Johan Jacobsen og etter hvert også Gabriel Axel var ansvarlig for denne utviklingen.

Men allerede ved slutten av 1950-årene gikk det nedover igjen. Innflytningen av fjernsynet i de danske husholdninger hadde stor innflytelse på industrien. Først i 1966, da den første danske filmskolen ble etablert og en filmlov ble vedtatt, fikk filmkulturen fasong igjen. Repertoaret til filmproduksjonsselskapene ble utvidet og fornyet, men kunstnerne fikk fremdeles ikke tildelt statlige subsidier. Ikke før i 1970-årene innså politikerne hvor viktig det var å fremme dansk film. En ny lov ble vedtatt og den innebar forbedringer for danske produsenter og instruktører. I slutten av 1980-årene fikk dansk film langt om lenge sitt nasjonale og internasjonale gjennombrudd ved tildelingen av en Oscar i kategorien ”beste utenlandske film” (1988, Babettes gæstebud; 1989, Pelle Erobreren). Etter denne begivenhet gikk det oppover med filmindustrien. Instruktører begynte å samarbeide, slik at europeiske og internasjonale co-operasjoner/samarbeider gjorde det mulig for mange å frembringe verdifulle filmer på lerretet. Den hurtige fremgangen i 1990-årene kan fortrinnsvis takkes Lars von Trier, som presenterte ”Dogma95-manifestet” ved filmfestivalene i Cannes. Han avgrenser seg fra den klassiske Hollywoodstilen og utforsker dermed nye muligheter for film. Den nye generasjonen av danske instruktører har fulgt en annen målsetting ved å ta i bruk og iverksette klassiske genre på en imponerende måte mens de samtidig tar hensyn til nasjonale elementer.

I tilknytning til den danske filmhistorien diskuterer arbeidet vanskeligheter i transformasjonsprosessen – fra bok til film. Grunnleggende for skapelsen av en litteraturfilmatisering er først og fremst å kunne være sikker på at folk viser interesse for den valgte kilden. Teksten må være tiltalende og bør ha potensial til å kunne lage en oversiktlig handlingsstruktur for filmen. Har instruktøren funnet en passende bok og løst alle forretningsmessige spørsmål, så kommer han/hun frem til de egentlige utfordringene ved realiseringsprosessen. Hvilke komponenter (personer, handlingforløp) er viktig i forlegget, og bør disse omsettes? Dette spørsmålet fører til problemet med tiden. For en forfatter av en bok er tiden et underordnet element: Han/hun har muligheten å gå inn i detaljer så lenge han/hun vil. Leserne kan legge fra seg boken og komme tilbake til den så ofte de vil. Er det snakk om en bok som interesserer, så begynner leserne å gjøre seg tanker om teksten, de interpreterer den. Dette er også instruktørens oppgave og det første problemet som kommer frem her, er at hver enkelt person lager seg egne forestillinger og tanker om hvordan personer ser ut, hvordan de lever osv. Instruktøren har altså den store oppgaven å gjenskape et verk etter sine egne tanker om boken, de kan være veldig

forskjellig fra andre personers forestillinger. Av denne grunn er det viktig å fremheve at en litteraturfilmatisering alltid kun kan anses som en av flere mulige tolkninger av en tekst. En adaptasjon kan aldri oppfattes i absolutt forstand, den er alltid en mulig tolkning av flere muligheter. Det som er viktig er at instruktøren bruker den valgte originalen som en inspirasjonskilde og transformerer substansen, den grunnleggende intensjonen, og i tillegg fremføringsstilen av boken med alle filmestetiske midler. Oppfyller en instruktør denne oppgaven, så har han/hun skapt et eget kunstverk, som på den ene siden er uavhengig av forlegget, og samtidig forholder seg trofast til originalen. Det arbeidet prøver å finne frem til, er altså for det første hvordan instruktørene har tolket teksten og for det andre hvilke mål de har fulgt for å få frem det de mener er hovedutsagnet, poenget med fortellingen. Det vil si, hvilke filmestetiske midler de har tatt i bruk og hvilke de har sett bort fra. Dessuten skal arbeidet diskutere om adaptasjonene, på bakgrunn av analysen, kan anses som egne kunstverk.

Den første filmen som blir analysert i dette arbeidet, er filmatiseringen av Karen Blixens *Babettes gæstebud*. Teksten ble for første gang publisert i 1950, i et amerikansk tidsskrift ved navn "Ladies Home Journal". Åtte år senere utkom den i novellesamlingen *Anecdotes of destiny* (1958). Novellen oppstod i en tid da Karen Blixen var kommet tilbake til Danmark etter å ha vært i Afrika i mer enn 15 år. Målet ved å dra hjemmefra var at hun ville ha avstand fra familien (på sin mors side) og leve sitt eget, uavhengige liv. Forfatteren følte seg redusert og innesperret av de pålagte normer som hersket i hennes mors gudfryktige hjem. Det å ikke kunne utfolde ens kunstneriske evner er også et emne i den foreliggende teksten. Den handler om to søstre, Martine og Philippa, som bor i en landsby på den norske kysten. Deres far er prest og han legger fullt beslag på sine døtre: De ofrer sine liv for ham og troen hans og lar hverken kjærligheten eller kunsten trenge inn i deres minimalistiske hverdagsliv. Søstrene blir konfrontert med den store verden, som vil bringe dem kjærlighet og utfoldelse av kunstnerske talenter, men Martine og Philippa tillater ikke slikt. De tar vare på en fransk kokk som er flyktet fra de krigerske sammenstøt i sitt hjemland. Hun regnes som det største kulinariske geni, men blir i søstrenes hus dømt til å tilsidesette sine kunstferdigheter. Kun en gang, etter at hun har vunnet 10.000 francs i det franske lotteriet, får hun sjansen til å fremføre sin kunst ved å bruke alle pengene sine på et storartet "gæstebud".

Gabriel Axel filmatiserte denne historien i 1987 og mottok året etter Oscar for filmen sin, i kategorien "beste utenlandske film". Analysen av adaptasjonen er laget på bakgrunn av en metode til medievitenskapsmannen Werner Faulstich. Litt etter litt blir handlingen

portrettert, deretter undersøkes anvendelsen av kameraet (instillinger, størrelser osv.), hvorefter rekvisittene og bruk av lyskilder utforskes og til slutt ser analysen nærmere på hvorvidt regissøren har satset på å fremheve emosjoner ved hjelp av filmmusikk.

Gabriel Axels adaptasjon viser at han har lagt veldig stort fokus på å bevare Karen Blixens stilistiske virkemidler. Han bruker en forteller, som gjengir Blixens tekst for det meste ord for ord, med få modifikasjoner. Historien presenteres ved en opplagt og beskjeden bruk av forskjellige synsvinkler (kamerainstillinger) og filmmusikk. Protagonisenes ansiktsuttrykk er like uttrykksløse. Intensjonene bak denne fremgangsmåten er nok at Axel gjerne ville avspeile den triste, monotone hverdagen på alle mulige måter. Her kan det innvendes at selv om det er viktig å ta vare på stilen til en underliggende tekst, er det likevel viktig å ta i bruk filmens særegne virkemidler. Derimot kan det poengteres at instruktøren, ved på den ene siden å tegne landsbyen Berlevaag i grå og ensfargete rekvisitter, og på den andre siden ”den store verden” i kraftige farger, har skapt en kontrast som symboliserer ulikheten mellom de to universer. Bruken av symboler og metaforer er karakteristisk for Karen Blixens uttrykksmåte og denne oppgaven, å overføre disse elementene til filmen, har Gabriel Axel uten tvil klart. Likeledes har han gjennom innføringen av den døve Christopher og hans eneste replikk ”Halleluja” overført Blixens ironiske note.

På den andre siden står Ole Christian Madsens filmatisering av *Nordkraft* (2005). Den baserer på Jakob Ejersbos roman, som kom ut i år 2002 og omfatter mer enn 400 sider. Teksten er delt i tre store kapitler, som en etter en forteller historien om tre unge mennesker som er fanget i Aalborgs rusmiljø. Maria bor sammen med sin pusher-kjæreste (langer) som heter Asger. Han bryr seg ikke om henne og Maria vurderer flere ganger å gå fra ham og det gjør hun da også til slutt. Utløseren er en svært voldelig handling fra Asgers side. To år senere (kapittel to) er Allan nettopp kommet tilbake til Aalborg, etter å ha vært på et tankskip i tre år, for å holde avstand til sitt gamle liv. Men det blir ikke enkelt for ham å avslutte den gamle levemåten. Frank, en gammel kamerat som har vært i fengsel for å ha blitt tatt med amfetamin, vil tvinge ham til å komme tilbake til narkotikamiljøet. Han ødelegger nesten Allans nye kjærlighet, Maja, og gir seg ikke før Allan har blitt banket brutalt opp av hans kamerater. Det siste kapittelet handler om Steso-Thomas, en ung mann som, to år etter at Allan er kommet tilbake, blir funnet død i stuen til foreldrene sine. I begravelsen minnes vennene hans eksperimentlystige, intelligente ”junkie-tilværelse”. Thomas blir fremstilt som en person som ved hjelp av utallige rusmidler forsøkte å finne frem til sine egne grenser – uten grenser. Livet til den danske gjennomsnittsborger anså

han som meningsløst, kun hans store kjærlighet Tilde, klarte å få livet hans til å blomstre opp når han ikke var påvirket. Til sist setter han seg en dødelig overdose.

Historien om de tre unge menneskene i Aalborg inneholder veldig mange forskjellige personer og handlingsforløp. Ole Christian Madsen hadde den vanskelige oppgaven å forkorte romanen drastisk, noe som også innebar at han måtte stryke et stort antall personer som har betydning for teksten. Han måtte legge sammen deres funksjoner i andre figurer. I tillegg var det uomgjengelig å skape en aldeles ny handlingsstruktur, slik at protagonistenes liv ble presentert parallelt til hverandre. Analysen av filmatiseringen opplyser at instruktøren har tatt i bruk filmens egne, filmestetiske virkemidler på en avantgardistisk måte. For det første har han skapt et oversiktlig handlingsforløp og forbundet viktige personers funksjoner i forlegget til en person. Steso-Thomas' historie ble snudd på hodet: Han lever sitt liv som sterk rusmisbruker med sitt individuelle, meget ekstroverte karaktertrekk, og dør i foreldrenes hus mot slutten av historien. Kameraet er med på å fortelle begivenhetene på en inntrengende, dynamisk måte og også rekvisittene og musikken gjenspeiler tilstanden og fornemmelsene til protagonistene. Hver for seg har personene en egen sang som, i handlingens forløp, kommer igjen og igjen og er uttrykk for deres følelser.

Analysen av disse to adaptasjonene viser at de utvalgte kunstverkene er, stilistisk og innholdsmessig, veldig divergent. Målet ved dette arbeidet ligger ikke i å ville fremheve formelle likhetspunkter og ulikheter, men å gjøre oppmerksom på forskjellige metoder, motiv og bestrebelser med hensyn til anvendelsen av filmestetiske komponenter.

Det som forbinder disse to instruktørene er det faktum at de ble inspirert av et litterarisk verk til å skape et filmatisk kunstverk som kan frembringe bokens univers på et nytt plan, med audiovisuelle virkemidler. Analysen peker på de to meget forskjellige transformasjonenes eiendommeligheter. Når alt kommer til alt er *Babettes gæstebud* og *Nordkraft* to eminente eksempler på å peke på hvor forskjellig utgangspunktene til en adaptasjon kan være og på å illustrere de kunstneriske virkningsmulighetene en instruktør kan ta i bruk.

Selv om Gabriel Axel og Ole Christian Madsen har gått frem på veldig ulike måter, har de, når alt kommer til alt, klart å gjenskape originalens atmosfære, stil og essens og dermed skapt uavhengige kunstverk, som på samme tid forholder seg trofast til forlegget. De er dermed et vitnesbyrd for at den lille filmnasjonen Danmark er i stand til å konkurrere både nasjonalt og internasjonalt.

Abstract in deutscher Sprache

Die filmische Realisierung dänischer literarischer Werke. Eine vergleichende Analyse zwischen Gabriel Axels *Babettes Fest* und Ole Christian Madsens *Nordkraft*

Die vorliegende Arbeit macht sich zum Ziel, zwei herausragende Werke der dänischen Filmgeschichte genauer zu untersuchen.

Als Einführung wird ein Abriss der dänischen Filmgeschichte gegeben, der dem/der Leser/in die künstlerische, als auch wirtschaftliche Entwicklung, von der Zeit des Stummfilms bis hin zur Etablierung einer international anerkannten und konkurrenzfähigen Filmnation, veranschaulichen soll.

Im Anschluss daran, werden die Schwierigkeiten und Herausforderungen der Umsetzung eines literarischen Werkes in das Medium Film diskutiert. Hier wird unter anderem darauf hingewiesen, dass das grundlegende Prinzip jeder filmischen Adaption darin liegen sollte, die literarische Vorlage nicht schlechterdings zu kopieren, sondern vielmehr ein Produkt zu schaffen, dass den Grundgedanken des Originals bewahrt und dennoch unabhängig von diesem, als eigenständiges Kunstwerk zu charakterisieren ist.

In der Folge werden zwei eindrucksvolle literarische Werke und ihre filmischen Realisierungen vorgestellt und analysiert. Als erstes wird auf die Verfilmung von Karen Blixens Kurzgeschichte *Babettes Fest* näher eingegangen. Nachdem die Vorlage beschrieben und interpretiert worden ist, wird der im Jahr 1987 entstandene Film nach einer Methode der Medien- und Filmwissenschaftler Thomas Kuchenbuch und Werner Faulstich analysiert, um in weiterer Folge eventuelle Abweichungen und ihre Folgen für die Interpretation des Textes zu besprechen. Analog zu diesem Teil, wird auch die Transformation von Jakob Ejersbos *Nordkraft* unter die Lupe genommen.

Ziel der Analysen ist es, aufzuzeigen, welche filmästhetischen Mittel eingesetzt und ausgeschöpft wurden, um die Essenz des Textes, in dem/für das Medium Film neu zu formulieren. Die künstlerischen Fähigkeiten der Regisseure, als auch der SchauspielerInnen, werden hier auf die Probe gestellt.

Im abschließenden Kapitel, der vergleichenden Analyse, werden die einzelnen Aspekte der filmischen Umsetzung hervorgehoben, miteinander konfrontiert und diskutiert. In diesem Abschnitt treten schließlich die Qualitäten, aber auch eventuelle Mängel der Transformationen in den Vordergrund.

Im letzten Teil der Arbeit wird eine abschließende, filmästhetische Bewertung vorgenommen, die ermisst, inwieweit alle, dem Medium Film eigentümlichen Wirkungsmittel eingesetzt wurden, um letztendlich ein Urteil darüber abgeben zu können, inwieweit die filmischen Werke von Gabriel Axel und Ole Christian Madsen als gelungen/misslungen zu betrachten sind bzw. ob die Filmschaffenden ihre Aufgabe, eigenständige Kunstwerke hervorzubringen, erfüllt haben.

Abstract in englischer Sprache

The cinematic realisation of Danish literature. A comparative analysis between Gabriel Axel's *Babette's Feast* and Ole Christian Madsen's *Nordkraft*

The cinematic transformation of literature has been an integral part of Danish movie-making since its very beginning. Any such cinematic adaptations, resulting from the inspired readings of novels by directors, will, of course, be entirely subjective readings – and as such there can be no ‘right’ and ‘wrong’ adaptations. What the director chooses to portray is only one of many possible interpretations. This is not to suggest a nihilistic approach to the study of cinematic adaptation – whereby any interpretation of a novel and its transformation into film, is of equal value: rather what is considered here is a method of assessing the transformation itself: how it is that the film manifests the essence of the book, and how successful the director has been in this. This method of assessment is the central theme of this work, which considers two stories that have been adapted into film.

As an introduction the work gives an overview of Danish film history, and then enlarges upon the artistic as well as economic problems that have beset the industry since 1896. Despite many difficulties, the Danish film industry is now in a position to compete on a global scale. Thereafter follows a discussion of transformation process, and the challenges entailed, with regard to the movie being an affirmative evaluation of the original. Thus a clearly arranged plot and a transparent constellation of the characters should represent the basic requirements for the qualification of an adaptation. The utmost concern of a director should be the recreation the original with all aesthetical an peculiar instruments, that a movie has got.

Two cinematic adaptations are considered here. First is that of Karen Blixen's *Babette's Feast*, which was first published as a short-story in “The Ladies Home Journal” in 1950. The analysis begins with a brief outline of the novel's themes, structure, characters, plot development, etc., which thereby allows for the central idea of the book to be more fully investigated. The analysis continues with the work of Danish actor, scriptwriter and director Gabriel Axel, who transformed this short story into film. The second adaptation is that of Jakob Ejersbo's *Nordkraft*, which Ole Christian Madsen filmed within three years of its publication in 2002. Two stories: one written nearly sixty years ago – and set in the

19th century – the other written and filmed recently, set in the present, and of much greater length.

The method of analysis, however, is in both cases the same, and is based on the work of Werner Faulstich, whereby the four elements of cinematic composition are investigated. First of all the adaptation is clearly arranged into sections, whereupon an overall picture of the movie is given through the categories proceedings, camera, accoutrements/light and last but not least music. The aim of this approach is to examine carefully the individual components, in order to find out whether all aesthetic instruments have been occupied and whether the meaning of the original is identical to the basic idea of the movie.

The comparative analysis of the adaptations will put forth that the works of the two directors are radically different, though the purpose of the analysis is not so much to point out dissimilarities but rather to call the attention to different methods, motifs and efforts whereby two divergently different stories were woven into contemporary movie-art forms. There remains nevertheless an appreciation of both works individually, independently of each other, as well shaped pieces of art in their own right.

CURRICULUM VITAE

3. Juni 1983	geboren in Eisenstadt (Burgenland)
1989/90 – 1992/93	Volksschule Oggau
1993/94 – 1996/97	Hauptschule Rust
1997/98 – 2003	HBLA Neusiedl am See
Juni 2003	Matura mit ausgezeichnetem Erfolg bestanden.
Seit Okt. 2003	Studium der Skandinavistik an der Universität Wien
Okt. 2008	Abgabe der Diplomarbeit
2003 – 2008	Transkribentin von norwegischen Audiodaten für SAIL LABS Technology AG
	Billeteurin in der Volksoper Wien