

Dass Asta Nielsen zu den Stars unter Filmschauspielerinnen gehört, wird auch dadurch deutlich, dass von ihrem Strahlen und Ausstrahlen immer als von einer Energie und einem Kräfteverhältnis die Rede ist. Nicht angestrahlt sei sie gewesen, sondern Quelle des Leuchtens: Asta Niensens Augen »funkeln vor Übermut und wurden zu strahlenden Lichtern«, schreibt Lotte Eisner.¹ Ihre Augen als Strahlen sieht auch Béla Balázs, wenn er »Die Erotik der Asta Nielsen« und ihren Blick als Innervation beschreibt: »Die Augen sind es hier vor allem, nicht das Fleisch. Sie hat ja gar kein Fleisch. Ihre abstrakte Magerkeit ist ein einziger zuckender Nerv mit einem verzerrten Mund und zwei brennenden Augen.«² Diese Innervation ist komplementär zu einer Entkörperung begriffen, einer Transsubstantiation des Kinos, welche im Bild vom Leib abstrahiert und die Schauspielerin aus Fleisch und Blut in ein Oberflächenphänomen verwandelt: die Verwandlung in eine Diva. Diesen Prozess jedoch hat Asta Nielsen in jeder Szene ihrer Filme sistiert und auf eine Spannung zwischen einer konkreten Körperlichkeit der Kinowahrnehmung und einer Abstraktion durch die Bilder zurückgeführt, auf eine Spannung zwischen taktilem Sehen und abstraktem Wissen im Kino.

Die strahlende Wirkung von Asta Niensens Blick zeigt sich sogar in jenen Aufnahmen, in denen kein Studiolicht ein künstliches Leuchten in den Pupillen erzeugt. In der Tat scheinen ihre Augen zum Teil eine Lichtregie in den Filmen zu ersetzen. Umso verwirrender ist es, dass in vielen Szenen, in denen Nielsen die Dramaturgie ihrer Auftritte durch Blicke organisiert, ihre Augen oft über lange Phasen geschlossen sind: Zwei schwarze Flächen, zwei schwarze Flecken im Bild, die, wie eine

1 Lotte Eisner, »Zu Ehren von Asta Nielsen«, zum 80. Geburtstag in der Zeitschrift *Kosmorama*, wieder abgedruckt in: Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hg.), *Asta Nielsen, Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen*, Berlin 1981, S. 260 f.

2 Béla Balázs, »Die Erotik der Asta Nielsen«, in: *Der Tag*, 6.4.1923; wieder abgedruckt in: ders., *Schriften zum Film*, Erster Band, hg. von Helmut H. Diederichs u. a., Budapest/München/Berlin (DDR), S. 184–186, hier S. 185.

Maske, ungerichtete Blicke vorstellen, deren Konnexen, deren Relationen und deren Begehren zuletzt unterstellt werden müssen. Von den Zuschauenden.

Wenn Asta Nielsen die Augen aufklappt, stellt sie blitzartig Relationen zwischen den verschiedenen Elementen im Bild her. In diesem Sinne funktionieren ihre Blicke wie Einstellungen innerhalb des Bildes, die die Beziehungen unter den Figuren und Objekten regeln und damit ein Bildfeld als Kräftefeld konstituieren. Das gilt besonders für die frühen Filme, in denen die Kamera in Totalen oder Halbtotalen unbewegt auf das Geschehen gerichtet bleibt, und lässt sich am besten in Sequenzen zeigen, in denen die Protagonistin sich zwischen zwei Männern, zwei Prinzipien, zwei Interessen, zwei Verhältnissen orientiert, die niemals in irgendeiner binären Banalität aufgehen. Die geöffneten und die geschlossenen Augen markieren dann das Oszillieren zwischen der Einstellung als realer auf reale Situationen einerseits und der Einstellung als mentaler, als einer zu Prinzipien andererseits – was vielleicht das moralische ausmacht, das Béla Balázs selbst in ihren Dirnen-Rollen entdeckte:³ Es geht um den einzelnen Kerl *und* um das Prinzip der Liebe, wie es Frauen imaginieren.

In diesen doppelten Einstellungen organisiert Nielsen mit einer Blickfolge, die im linearen Ablauf der Zeit sogar so etwas wie eine Montage präfiguriert, einen eigenen, eigensinnigen Raum. Er ist ihrem Spiel und ihren Gebärden nicht vorgängig, sondern entsteht mit ihnen: ein prozesshafter Raum, der sich aus Spatiale, aus Zwischenräumen und Intervallen zusammensetzt, nicht aus Extensionen, die vorab bemessen wären. Die Frequenzen, mit denen Asta Niensens Blicke fast diagrammatisch das Bild durchfahren und durchfurchen, organisieren den Raum als einen der Intensitäten.⁴ Nicht wie eine überschaubare, ausgeleuchtete Plansequenz im Bazin'schen Sinne steht er uns, den Zuschauenden, zur Verfügung, sondern als punktuell und variierend angestrahlt, von Augen, die sich dabei immer auch selbst angeschaut wissen: ein unter Blicken oszillierender Raum. Das Verhältnis von Tiefe und Oberfläche, von Konkretion und Abstraktion, von Physis und Psyche wird durch die schwarzen Flecken der geschlossenen Augen stets aufs Neue als Spannungsfeld aller Dramen evoziert.

Ihr erster Film, *AFGRUNDEN* (1910), zeigt bereits, wie systematisch Asta Nielsen einen solchen hybriden Raum herstellt. In diesem Raum sind übrigens gleichzeitig die beiden konkurrierenden Raum-Modelle des frühen Kinos verschränkt: einerseits das Lumière'sche, das den Raum strahlenoptisch auf eine Zentralperspektive hin organisiert, den Eindruck von Raumtiefe und Kohärenz des Bildraumes herstellt und

3 Ebd., S. 186.

4 Das Verhältnis von Spatium als Intensität und Extensio als Metrik untersuchen Deleuze und Guattari in ihrer Unterscheidung von glatten und gekerbtem Raum: Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992, S. 664 ff. Asta Nielsen, könnte man sagen, zerstört die Ordnung des metrischen Raumes im Hinblick auf einen Raum der Intensität und der Leidenschaft, der auch alle anderen Ordnungen mitreißt.

das dem Blick eine Kontrolle über die Dinge, ihre Orte und ihre Ordnung suggeriert, und andererseits das Méliès'sche, das die gesamte Fläche des Bildes gleichermaßen ausnutzt, um in Masken und Ausschnitten heterogene Bildgrößen und Bildqualitäten gegeneinander auszuspielen, die die Zuschauer verblüffen, in eine räumliche Irre führen und aus dieser ihre Witze, ihre Grotesken und die Energie des Science Fiction hervorholen.⁵

Sichtbar und spürbar wird Asta Nielsens Strategie der räumlichen Desorganisation schon in den ersten Sequenzen von *AFGRUNDEN*: Mitten im Bild geht eine junge Frau seelenruhig durch den dichten Verkehr einer Großstadt auf die Straßenbahn zu, die dann, das paradigmatische Bild der Lumières wiederholend, frontal auf uns zu fährt, nicht nur den Eindruck von Raumtiefe in der Bewegung verstärkt, sondern, bedrohlich, unseren scheinbar distanzierten, gesicherten Standpunkt ins Geschehen involviert. Der Bewegungseindruck des Kinos treibt den ruhigen Blickpunkt aus der Verankerung, gleichzeitig verlangt die Auseinandersetzung mit der sinnlichen Welt den illusionären Eindruck von Tiefe. In der nächsten Einstellung steigt die Protagonistin auf die hintere Plattform des Straßenbahnwagens. Auf ein Signal des Schaffners hin setzt sich das Bild als holprige Kamerafahrt in Bewegung. Rechts, links und in der Mitte, durch die Wagenfenster und in ihren Reflexionen, also spiegelverkehrt und in umgekehrter Bewegungslogik, ist ein kubistisches Ineinanderstürzen der Großstadtbewegungen zu sehen, während Asta Nielsen im Vordergrund steht. Bei einem Rucken der Bahn fällt etwas auf den Boden, oder es lässt die Protagonistin etwas fallen: Über diese Unentscheidbarkeit, halbwegs zwischen Subjekt und Objekt der Bewegung, stellt sich der Kontakt zum jungen Mann ihr gegenüber her. Diese Episode scheint zunächst der Logik einer Raumstruktur zu folgen, die eine transparente vierte Wand als Fenster zur Wirklichkeit setzt und damit die Zuschauenden selbst aus der Bildstruktur heraushält. Asta Nielsens Spiel jedoch verbindet die sich anbahnende Liebesgeschichte mit den Bedingungen der Fahrt, mit dem gravitationslosen Stadtbild und also mit den Bedingungen der Kamera, die, als Kräfteverhältnis, auch unser Sehen transportiert.⁶ Zwar zielen Asta Nielsens Blicke stets an der Kamera vorbei, verbinden dabei aber alle anderen Elemente des Bildes: die Dinge und die Figuren, Bewegungen und Lichteffekte, das Öffentliche des Verkehrs und das Private der Liebesgeschichte. Der Blickpunkt, der im Sinne einer zentralperspektivischen

5 Vgl. dazu Noel Burch, *Life to those Shadows*, Berkeley 1990, und darin das Kapitel »Building a Haptic Space«, S. 162–185, und Tom Gunning, »An Unseen Energy Swallows Space«, in: John L. Fell (Hg.), *Film before Griffith*, Berkeley 1983, S. 355–366 sowie, weiterführend, Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema, Space, Frame, Narrative*, London 1990.

6 Gunnings Zitat aus einer frühen Filmkritik trifft auch dieses dynamische Kräftefeld präzise. Vgl. Tom Gunning, »An Unseen Energy Swallows Space«, in: John L. Fell (Hg.), *Film before Griffith*, Berkeley 1983, S. 355–366.

Illusion der Tiefe verborgen bleiben müsste, wenn die Illusion der omnipotenten Kontrolle über die Tiefe erhalten bleiben soll, wird in Asta Nielsens Spiel pausenlos anvisiert, umkreist und thematisiert. In diesem Sinne lassen sich ihre Augen als Vektoren und ihr Schauen als Regie und Montage bezeichnen, als Organisation des Bildes, die explizit von einer sichtbaren Figur im Film, der Protagonistin, vorgeführt wird und den unberechenbaren Wendungen ihres Begehrens folgt. Eine abstrakt panoptische Blick- oder Erzählstruktur ist damit gründlich desorganisiert. In den gesenkten Lidern thematisiert Asta Nielsen aber gleichzeitig das Wissen, als Regisseurin der Szene immer auch angeschaut zu sein. Das wiederum richtet einen Vektor zugleich auf den jungen Mann im Bild und in den Raum des Kinopublikums.

Mit der Unterscheidung eines Lumière'schen und ein Méliès'schen Raum-Modells im frühen Kino ist über die Organisation der Blick- und Begehrenstruktur hinaus auch eine Sozialgeschichte des Kinos angedeutet: seine Genealogie in den geometral organisierten Welten naturwissenschaftlicher Beobachtung einerseits und in den Illusionskünsten des Vaudeville andererseits. In den zentralperspektivisch organisierten und ausgestatteten Räumen spielt sich das seriöse Trauerspiel oder das soziale Drama ab, zum Beispiel die Tragödie der tüchtigen Klavierlehrerin, die einen anderen oder, deutlicher, etwas anderes als den Pfarrerssohn will. Im ungesicherten, nicht geometralen Raum des Vaudeville zeigt sich hingegen der Wunsch und das Wünschen leibhaftig. In *AFGRUNDEN* sind es immer die Gauklerinnen, die in die Kamera schauen, oder Passanten und Kinder, die damit das Kino als Spektakel und Vergnügen begrüßen und den Abstand zum seriösen Kinodrama markieren. Asta Nielsens Spiel hingegen durchkreuzt permanent beide Raumformen als Störung und Verstörung vor allem der implizierten Betrachterpositionen, am auffälligsten sicherlich, wenn sie das Zimmer im Pfarrhaus verlässt, indem sie durch das Fenster, dem Alberti'schen Paradigma der Zentralperspektive, hinausklettern wie in ein Jenseits aller Rahmungen, um sich im wüsten Leben mit dem Mann ihrer Wünsche zu verlieren.

Während der zentralperspektivisch organisierte Bildraum den Zuschauenden die Illusion lässt, selbst nicht gesehen zu werden, wenn sie das dramatische Geschehen zu überblicken meinen, adressiert der Flächenraum, beispielsweise in Méliès' Trickfilmen, das Publikum in jeder Einstellung, um ihm die Unberechenbarkeiten der Bildfelder als Grenzen seiner eigenen Kontrolle über den eigenen Blick überraschend vor Augen zu führen: Die Zuschauenden werden ertappt, als Angeschaut im Kino der Welt, als Liebende im Schauspiel der Kinoerotik, als Wissende in Dingen, von denen insbesondere Töchter aus gutem Hause nichts ahnen durften. Damit werden sie zu Komplizinnen des Kinos, die vom Wirrwarr, der Schwester des Begehrens, wissen können.⁷

7 Vgl. Max Ernst, *La femme 100 têtes*, Berlin 1962, o. S.

Die Codifizierung kinematografischer Raumproduktion etabliert um 1910 allmählich eine visuelle Ordnung und eine Politik der Differenzen, insbesondere der Geschlechterdifferenz: In der vorgestellten Verfügung über den Raum perspektivischer Tiefe wird ein ideeller Zuschauerblick aus der Tradition des perspektivischen Sehens wiederholt, der das Unheimliche des weiblichen Begehrens, wie es im frühen Kino unübersehbar ist und vor allem unübersichtlich sein durfte, ins Heimliche zurückmanövriert.⁸ 1910 war die zentralperspektivische Ordnung und das Verbergen des Betrachterblicks im Kino keineswegs selbstverständlich noch herrschend: Die Thematisierung des Blicks und damit die Verbindung von fiktionalem Raum mit dem Raum der Zuschauer durch Anerkennung seiner Präsenz im Dunkel der Projektion wurden im frühen Kino oft durch unmittelbare und unvermittelte Blicke in die Kamera hergestellt, und nicht selten diente eine Durchbrechung der imaginären vierten Wand erotischen Aufladungen: Jedermann konnte meinen, gemeint zu sein vom unglaublichen Geschehen auf der Leinwand.⁹ Asta Niensens Störungen der grundlegenden Raumformen sind jedoch sehr viel komplexer. Ihre Irritation der Blicklogik ist kein plötzliches Kurzschließen zweier Räume, kein Ertappen des Voyeurs, kein haptischer Trick, Nahsicht zu geben, sondern die Einführung eines dritten, eines Möglichkeitsraumes, der alles Sehen begleitet. Ihr Spiel konfrontiert den Blick immer wieder mit seinen Grenzen, führt ihn an die überall klaffenden Abgründe des Nichtsehens als an die Unberechenbarkeit nicht nur der Welt, sondern auch des Eigenen, des Ich, seiner Wünsche, aber auch seiner ungeheuren Möglichkeiten.

Dass es ihr um die Räume und Abgründe des Blicks, nicht um die Wirkung schöner Augen ging, zeigte Nielsen mit dem Film *DIE EWIGE NACHT* (1916), ein »mimisches Drama«, das die Geschichte einer Blinden inszeniert. Nielsen hatte ihn konzipiert und spielte die Hauptrolle, um jenen Kritikern einen »Gegenbeweis zu liefern«¹⁰, die meinten, ihre Augen seien das Geheimnis ihres Spiels. *DIE EWIGE NACHT* gilt als verschollen. Aus Fotografien lässt sich jedoch schließen, dass die Differenz zwischen Visuellem und Haptischem ein grundlegendes Motiv der Erzählung ist, die die Beziehung einer Blinden zu einem Bildhauer schildert. Mit der Differenz zwischen einem kalkulierbaren geometralen Raum, wie er nach Diderot auch den Blinden zur Verfügung steht, und dem getasteten überraschenden Nahraum ist gleichzeitig

8 Vgl. Heide Schlüppmann, *Unheimlichkeit des Blicks, Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Frankfurt a. M. 1990 sowie im Hinblick auf die Repräsentation des Blicks im klassischen Kino Laura Mulvey, »Visuelle Lust und narratives Kino«, wieder abgedruckt in: Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1998, S. 389–408.

9 »A woman undressing before the camera will stare directly at the camera as though meeting the gaze of the spectator. This seeming acknowledgement of the presence of the spectator-voyeur gives these films much of their erotic power.« Tom Gunning, »An Unseen Energy Swallows Space«, in: John L. Fell (Hg.), *Film before Griffith*, Berkeley 1983, S. 355–366, S. 359.

10 Asta Nielsen, *Die schweigende Muse*, München 1977, S. 231.

eine doppelte Identität der Protagonistin ins Bild gesetzt: Die Blinde ertastet ihr Anderes in der Skulptur, die der Künstler von ihr entwirft, ihr Anderes also, wie es ein anderer imaginiert und ihr nur als radikale Alterität zugänglich ist. Das wäre ein quasiphänomenologischer Topos, der allerdings präzise auf die Medialität seiner Korrelationen als filmische oder bildhauerische eingeht. Auch hier wird die dramaturgische Spannung in der uneinholbaren Differenz zwischen Körperlichkeit und Abstraktion, zwischen Räumlichkeit und Oberfläche entstanden sein, und unglücklicherweise bleibt die Frage offen, wie diese Differenz von Asta Nielsen in die Etablierung unterschiedlicher Bildräume des Kinos durch ihr eigenes physisches Spiel wohl übertragen worden sein wird.

Aus anderen Filmen, insbesondere aus *AFGRUNDEN*, wird ersichtlich, dass die geschlossenen Augen nicht räumliches Nichts, sondern einen anderen Raum, eben einen hybriden Raum des Kinos herstellen, der Körperlichkeit und Fläche verschränkt. In der Dynamik der geschlossenen Augen werden die Konventionen und Koordinaten der Bildrelationen aufgelöst, werden die durch das Sehen hergestellten Beziehungen ausgesetzt, werden Prozesse des Verstehens und der Identifikation unterbrochen, müssen die Zuschauenden ihre eigenen Bezüge ins Bild hineinschauen. Im Hin und Her der Unterstellung und Verkennung inszeniert Nielsen ein Fremdwerden, das sowohl die Figuren im Film als auch das Kinopublikum angeht. Die geschlossenen Augen als schwarze Abgründe im geometralen Raum lassen den Prozess des Sehens als Dauer und nur auf die Dauer sichtbar werden. Die Strukturierung der Räume durch Blicke werden wir, die Kinozuschauer, immer erst mit Verzögerung im Nachhinein erkannt haben können: Als Imaginationen und Begehren des Anderen, als Entstellung einer Verstellung, die keinen Null- oder Haltepunkt kennt, die gewissermaßen bodenlos ist.

Deutlich wird das einmal mehr auf der berühmten doppelten Bühne, die der Gaucho-Tanz eröffnet: Bühnenarbeiter rollen vor unseren Augen einen Teppich zusammen, auf dem alle stehen, und legen dabei Bretter frei, die perspektivisch allerdings nicht auf einen zentralen Punkt in der Bildmitte hinführen, sondern auf vier seitliche Segmente der Kulissen, in denen die Arbeit hinter der Bühne sichtbar wird, die Maschinerie der Theatereffekte, aber auch die Vielzahl der Blicke, vor denen die Tänzerin tanzt: Feuerwehrmann, Kulissenschieber und Akrobatinnen in kurzen Hosen tummeln sich da. Erst wenn der Tanz beginnt, bemerken wir durch den pausbäckigen Posaunisten am rechten Bildrand, dass ein zweites, ein Theaterpublikum anwesend ist, im Off, rechts, unsichtbar für unsere Blicke, das ebenfalls auf die Tänzerin schaut.¹¹ In seiner Blickachse liegen Illusionen und Illuminationen dieser Inszenierung. In unserer Blickachse,

11 Heide Schlüppmann hat die Sequenz im Hinblick auf Niensens Revolution des Narrativen im Kino bereits ausführlich analysiert: »Ohne Worte. Asta Nielsen als Erzählerin im Kinodrama«, in: Manfred Behn (Hg.), *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen*, München 1994, S. 125–135.



AFGRUNDEN, DK 1910



das wissen wir aus der Backstage-Szenerie, liegt der Blick auf den Verschränkungen, die die Wirklichkeit des Angeschautseins im Theater der Welt bilden. Niensens Tanz ist in seiner Choreografie auf unsere Blicke ausgerichtet, auf die Kamera. Anders als das Publikum im Theater können wir Kinzuschauer den Tanz wieder erkennen, denn wir haben ihn schon zweimal gesehen: als vergnügte Verstellung der einstigen Klavierlehrerin im Stall hinterm Zelt der Zirkusleute und als quälende Dressur, die Rudolph, der Raubtierbezwinger, ihr später im Salon der Künstlerpension zugemutet hat. Damals tanzte sie verzweifelt und am Rand der Ohnmacht, konnte die Augen nicht schließen und den imaginären Raum der Möglichkeiten nicht beherrschen angesichts der Konkurrentin, die am Klavier saß und eindimensionale Optionen in die Körper stanzte. Die Zuschauer dieser Szene wiederum sahen sich dem Drama der zurückgewiesenen Geliebten einfach und trostlos konfrontiert. Auf der Bühne, vor doppelter Öffentlichkeit, tanzt die Tänzerin mit halbgesenkten oder geschlossenen Augen, blickt ins Theater und zweimal, expressionistisch unmittelbar, in die Kamera, regelt so die Intensitäten der Räumlichkeit für unsere Blicke und knüpft mit den unterschiedlichen Vektoren ihrer Blicke das Netz der Relationen, mit dem sie die Zuschauenden fesselt wie zuvor den Kerl an ihrer Seite mit dem Lasso. Aus der Starre, mit der die Bühnenarbeiter dem Tanz folgen, in welchem die Bewegungen des glänzenden Lederkleides die Bewegungen der strahlenden Augen abgelöst haben, lässt sich auf die Blicke des Theaterpublikums schließen, während unsere eigenen sich im Oszillieren unter den vielen unterschiedlichen Positionen und Interessen im Raum immer noch transformieren – und ihrerseits als Konjekturen anderer Blicke offen liegen: ihrerseits als Verstellungen von Unterstellungen, als allmähliches Erkennen der Fallen, in die Blicke gegangen sind: Glänzende Oberflächen, die Körperlichkeit nur versprechen können und stattdessen unser eigenes Begehren auf der Leinwand sichtbar machen. Wie Knoten verwickeln uns die Vektoren der Blicke in den Fall der Klavierlehrerin, die ihren kleinen Raum des Zuhörens verlässt, um die unkalkulierbaren Risiken der Liebe im Offenen der neuen, explizit medialen Sehräume zu suchen.

Im glänzenden Tanz der vielfältigen Blickstrukturen ist das Begehren metaphorisch und metonymisch autonom geworden, eine Autonomie, die nicht einfach von der Tänzerin ausgeht, sondern vom Tanz: der Kunst, die Komplexität der Elemente – Blicke, Körper, Bewegungen, Rhythmen, Licht und ein strahlendes Glänzen, das keine räumliche Perspektivik anerkennt – zur Erotik zu verbinden. Diesem diffizilen Raumgewebe steht die einfältige, letztlich vormoderne Dramaturgie des Cancan gegenüber, die als binäre Zurichtung und Zustellung aller Blicke auf den einen vorgestellten Punkt unter dem Rock-Vorhang hin organisiert ist. Die Wut der Gaucho-Tänzerin betrifft nicht nur die blonde Konkurrentin, sondern das ganze Theater eines erotischen Geschäfts mit dem Weiblichen aus einem (Flucht-)Punkt heraus. Im Kino existiert Weiblichkeit als relationales Netz – oder gar nicht.

Dass die Blickregie Asta Niensens in hohem Maße filmisch ist, jedoch als Desorganisation des koordinierten, kalkulierbaren Raumes eine Wahrnehmung in der Dauer verlangt, hatte bereits Lotte Eisner an Asta Niensens Filmen erkannt: »Genauso wie Asta Nielsen es stets verstand, sich zeitlos zu kleiden, verstand sie auch, daß die kurze Montage des neuen amerikanischen Filmstils nichts für sie war. Ihre Spielleiter erfaßten sie in anhaltenden Einstellungen, um ihr tragisches Spiel sich vollends entfalten und in die Tiefe gehen zu lassen; um nicht durch Schnitt und schnell veränderte Einstellungen die seelischen Reaktionen zu stören, die nach und nach eintraten.«¹² Im Nach-und-Nach einer langen Einstellung wird auch das Wissensgefälle zwischen Erzählerin und Protagonistin, zwischen Regie und Spiel aufgehoben, wie Nielsen, dezidierte Gegnerin der Montage, der »amerikanischen Technik«, es von den Dreharbeiten berichtet.¹³ Stattdessen geht es ihr darum, künstliche Räume im Riss zwischen Apparatur und dem Blickfeld der anderen zu eröffnen. Zu ihrem ersten Auftreten vor der Kamera in der Schlusszene von *AFGRUNDEN* schreibt Nielsen: »Ich wurde die Treppe hinabgeführt, am schnurrenden Filmstreifen vorüber, und dieser Laut wirkte vom ersten Augenblick seltsam anregend auf mich. Dann stand ich, gewissermaßen aufwachend, wieder zwischen meinen Kollegen. Mir war klar, daß man sich völlig von seiner Umgebung losreißen muß, um einen entscheidenden Abschnitt eines dramatischen Films wirklich echt darstellen zu können.«¹⁴

12 Lotte Eisner, »Zu Ehren von Asta Nielsen«, wieder abgedruckt in: Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hg.), *Asta Nielsen, Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen*, Berlin 1981, S. 261.

13 Vgl. Asta Nielsen, »Mein Weg im Film, Teil 5: Saat und Ernte vor dem Krieg«, in: *B. Z. am Mittag*, 29.9.1928, wieder abgedruckt in: Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hg.), *Asta Nielsen, Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen*, Berlin 1981, S. 102.

14 Asta Nielsen, *Die schweigende Muse*, München 1977, S. 123.

Heide Schlüpmann / Eric de Kuyper / Karola Gramann
Sabine Nessel / Michael Wedel (Hg.)

Unmögliche Liebe

Asta Nielsen, ihr Kino

In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper,
Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael
Wedel (Hg.): Unmögliche Liebe. Asta Nielsen,
ihr Kino. Wien, 2009. S. 52-62.

verlag filmarchiv austria

KINOTHEK  ASTANIENSEN