



Asta Nielsen Filmvorführungen in Istanbul

Screening of Asta Nielsen Films in Istanbul

Oya KASAP ORTAKLAN¹ 



¹Lecturer, Dr., Galatasaray University,
School of Foreign Languages, Istanbul,
Türkiye

ORCID: O.K.O. 0000-0002-4475-0431

Corresponding author:

Oya KASAP ORTAKLAN,
Galatasaray Üniversitesi, Yabancı Diller
Yüksekokulu, Ahmediye Mahallesi,
Emin Ongan Sokak, Alibey Apt. No.26/2,
Üsküdar, İstanbul, Türkiye
E-mail: okasap@gsu.edu.tr

Submitted: 02.04.2021

Revision Requested: 06.07.2021

Last Revision Received: 12.07.2021

Accepted: 12.07.2021

Citation: Kasap Ortaklan, O. (2022).
Screening of Asta Nielsen films in Istanbul.
Litera, 32(1), 295-316.
<https://doi.org/10.26650/LITERA2021-908311>

ABSTRACT (DEUTSCH)

Mit den ersten kommerziellen Filmvorführungen, die weltweit im Umlauf waren, bekam das Publikum die Gelegenheit ab 1896 im osmanischen Istanbul Filme zu sehen. Durch die Osmanisch-Deutsche Allianz und ihrer Reflexion auf das kulturelle Leben wurden während des Ersten Weltkrieges die im Deutschen Reich produzierten Dokumentarfilme und Spielfilme in den Istanbul Kinos gezeigt, darunter auch Asta Nielsen-Filme. Es gibt Studien, die sich auf Filmvorführungen von Asta Nielsen-Filmen in einigen Teilen Europas oder Asiens konzentrieren, doch gibt es noch keine Untersuchungen zur Verbreitung und Anerkennung ihrer Filme im Osmanischen Reich. Dieser Artikel, der diesen Mangel abdecken möchte, betont auch die Rezeption von Asta Niensens Frauencharaktere in zwei herausragenden Filmen. Das Interesse und die Kommentare zu den Filmen von Nielsen, einer der Repräsentinnen der neuen Frau in der Filmwelt und ihrer Zeit, werden bewertet. Die Frauenrollen und die historische Stellung der Istanbul Zuschauerinnen dieser Frauenbilder gegenüber wird thematisiert und in Frage gestellt. In einer Zeit, in der man begann, die öffentliche Präsenz und Sichtbarkeit von Frauen im Osmanischen Reich zu diskutieren, geben die Auswirkungen, der von Asta Nielsen verkörperten Bilder der modernen Frau, auf das weibliche Publikum, und die Erfahrungen der Zuschauerinnen, die in Péra ins Kino gingen, wichtige Hinweise auf die Verortung des Kinos im Säkularisierungsprozess. Damit leistet der Text einen Beitrag zur Monographie von Asta Nielsen und zur osmanischen/deutschen Kino- und Kulturgeschichte, indem er die Vorführung und Rezeption von Asta Nielsen-Filmen in Péra in den Mittelpunkt stellt.

Schlüsselwörter: Asta Nielsen, frühes Kino, Filmstar, Istanbul, Zuschauerinnen

ABSTRACT (ENGLISH)

Audiences in Ottoman Istanbul first had the opportunity to watch films in 1896, after the first public film screenings circulated in the world. As a result of the implications of the Ottoman-German alliance on cultural life during World War I, documentary and feature-length films that were produced in and about the German Empire, including the films of Asta Nielsen, were screened at movie theaters in Istanbul. Although there are studies which deal with the screening of Asta Nielsen films in Europe and some parts of Asia, no study has been conducted yet on the prevalence and recognition of these films in the Ottoman Empire. This article, which aims to fill this gap, focuses on the reception of Asta Nielsen's female characters through her two prominent films. The article evaluates the interest shown in and the comments made about Nielsen's films, as she represented a new type of woman in the film community during her time. This article also discussed and problematizes female roles and the historical status of female spectators in Istanbul in relation to these



female images. The influence of the images of modern women portrayed by Asta Nielsen on female spectators at a time when the public presence and visibility of women began to be discussed in the Ottoman Empire and the experience of female spectators who went to the movies at Péra in relation to these images give important clues about the place of cinema in the process of secularization. Therefore, the article contributes to the monography of Asta Nielsen and Ottoman/German cinema and cultural history with a focus on the screening and reception of Asta Nielsen films at Péra.

Keywords: Asta Nielsen, early cinema, film star, Istanbul, female spectators

EXTENDED ABSTRACT

After the first public screenings in different countries around the world, audiences in Istanbul first had the opportunity to see films on the silver screen starting at the end of 1896. Improving Ottoman-German relations also showed themselves in cultural life. In particular, with the declaration of the Second Constitution, documentary and feature-length films produced in the German Empire began to be screened at movie theaters in Istanbul and the screening of German films increased as a result of the alliance formed during the war. The films of Asta Nielsen, one of the first stars of the cinema, were also seen by audiences in Istanbul as of 1913. The screening of her narrative films continued and information about these films circulated throughout the 1910s. Full-length films started to be screened at movie theaters starting in 1910, and it has been observed that viewing habits started to change gradually during this period. As cinema evolved into an industry, it experienced a transition from travelling shows to permanent establishments. In other words, the act and experience of watching became more standardized.

Although there are studies which focus on the screening of Asta Nielsen films in European or Asian countries, no study has been conducted yet on their course of screening and reception in the Ottoman Empire and the early Republican Era of Türkiye. This article focuses on the circulation of information about cinema in Istanbul, the status of the female audience in the cinema, and the Asta Nielsen films that were screened at Péra between 1913-1918. The research provides historical background information about the screening of films in Istanbul, during a period which also included World War I, by describing the screening conditions of films. This knowledge aims to contribute to the cultural and cinematic history of the time.

It is very difficult to access all of the early films. Some have disappeared and some are waiting to be discovered in unknown places far away. The absence of early films, which researchers sometimes experience, requires using different methods in studies.

Accordingly, discourse analysis is mainly used in this article. News and advertisements compiled from newspapers and magazines are primary sources. Other primary sources are the films themselves. For this study, the Asta Nielsen films that were shown at Péra were watched to the greatest extent possible. Secondary sources describe the period in socioeconomic terms or provide insight on the history of cinema and specifically Asta Nielsen cinema.

The article consists of three main sections: Introduction, main section, and conclusion. The main section includes three sub-headings: 1. Cinema Life in the Ottoman Empire, 2. The Screening of Asta Nielsen Films at Péra, 3. The Female Image and the Reception of Asta Nielsen. In the first section, cinema life in Ottoman Istanbul during the period of 1910-1918 is discussed, with reference points. The first section also discusses the structure of film production and viewing, those who were involved in filmmaking, and the political actors who formalized the mode of screening that was most commonly used. Accordingly, the cinema is evaluated within its economic, political, and historical context. The second section deals with Asta Nielsen's cinema career and her films. Also, this section discusses the screening conditions of Nielsen films and provides information on film screenings in Istanbul at the time. The conditions under which the films were screened are analyzed using data such as the date and place of screening, any significant features of the movie theater, for how long the films were screened, and the ticket prices. In the third section, the way the female characters played by Asta Nielsen were perceived in her time is discussed and the female roles portrayed by Asta Nielsen in her films *Die Suffragette* and *Engelein* are discussed in sub-headings. Reviews of Nielsen by Ottoman audiences also give clues to how the new woman of the period was perceived and evaluated. In this section, the article attempts to lay out the historical evidence for the presence of female audiences in movie theaters as public sphere based on the status of the female Ottoman audience in relation to the films, and the questions that the screenings bring to mind. Based on the data obtained, the screening of Asta Nielsen films at Istanbul Péra, their reception, and the status of female spectators at the movie theater in relation to these films are evaluated in the conclusion. Accordingly, the role that cinema played in the secularization of the Ottoman Empire and the definition of the status of women in the public sphere is read through Asta Nielsen's films.

Einleitung

Seit den 1910er Jahren entwickelte sich in der Kinoindustrie die Verbreitung von Kinematographentheatern und die Produktion von Spielfilmen in voller Länge (Müller, 1994, S. 103) auch im Osmanischen Reich. Die Brüder Manaki im Osmanischen Reich, ausländische Betreiber, Sigmund Weinbergs Filmaufnahmen (Rosenthal, 17. August 1910) und gelegentliche Kooperationen ausländischer Produktionsfirmen mit der osmanischen Marine und der Armee (Özçelik, 2000, S. 184; Gök, 2008, S. 88) sind einige Beispiele für die Produktion im osmanischen Land. Diese Experimente in der lokalen Filmproduktion waren jedoch relativ gering, was bedeutet, dass sich die Entwicklung eigentlich im Vorführungsmodus und in der Filmdistribution als in der Produktion widerspiegelte. In den 1910er Jahren dominierten Filme mit einer durchschnittlichen Dauer von einer Stunde den Markt und machten sich durch. Es gab auch einige andere Faktoren, die 1910 für diese Studie interessant machen. Heide Schlüpmann erwähnt die Existenz des weiblichen Blicks im Kino um 1910. Der weibliche Blick zeigt sich in den Filmen und der Struktur des Publikums. In Deutschland schauten sich die sozialen Dramen meistens Frauen an (Schlüpmann, 1990). Asta Nielsen, die in diesen Dramen mitwirkte, repräsentierte in ihren Filmen die moderne Frau, die der Propaganda des westlichen Frauenlebensstils und – gefühls diene und eine neue Interpretation und Perspektive der Moderne schuf. Niensens Filme popularisierten auch das Kino selbst.

Für Asta Nielsen war das Jahr 1910 auch der Beginn einer Veränderung in ihrer Karriere. Die Schauspielerin, die dieses Jahr ihr Debüt im deutschen Kino feierte, gilt mit ihren Spielfilmen und ihrem Image, als einer der ersten Stars in der Geschichte des Früh- und Stummfilms. Das Hauptthema dieser Studie ist die Vorführung und Rezeption von Asta Nielsen und ihren Filmen im Grande Rue de Péra in Istanbul; wobei die politische Konstellation der Zeit für die Untersuchung entscheidend ist. Der Aufstieg des Stars im Kino, die in den meisten Ländern der Welt stattfindenden Veränderungen in der Kinobranche und das osmanisch-deutsche Bündnis bilden eine wichtige Grundlage für diese Forschung. Angesichts dieser Daten konzentriert sich dieser Artikel auf die Vorführungen und Rezeption von Asta Nielsen-Filmen im Istanbuler Péra-Bezirk.

Die Studie stützt sich stark auf die Diskursanalyse und konzentriert sich auf die Rezeption der Frauenbilder in den Filmen. Zeitungen und Zeitschriften der damaligen Zeit sowie die gegenwärtig vorhandenen Filme von Asta Nielsen sind die Hauptquellen.

Der Artikel besteht aus drei Teilen. Im ersten Teil wird eine Übersicht über das Kinoleben in Istanbul geschaffen. In diesem Teil wird das Kino als öffentlicher Raum betrachtet, in dem die gesellschaftlichen Normen nochmals reproduziert werden. Im nächsten Teil wird der Filmvorführungsmodus mit Hilfe vorhandenen Daten dargelegt. Im dritten Teil werden die Frauenbilder in Asta Niensens Filmen anhand zweier Filme hervorgehoben und die Position der Frauen im Kinoraum gegenüber diesen Filmen in Frage gestellt. Durch dieses Textgewebe werden im Artikel Film, Kino als Erfahrungsraum und Filmrezeption verknüpft. Zum Schluss wird eine einheitliche Bewertung gemacht.

Das Kinoleben im osmanischen Istanbul

Vor der ersten kommerziellen Filmvorführung Ende Dezember 1896 in Péra¹ (Teksoy, 2009, S. 66) verbreitete sich das Wissen über die Kinematographentechnologie. Am 10. Dezember 1894 schrieb die Zeitung *İkdam*² über Edisons Phonocinetoscope, dass, diejenigen, die sich die Laufenden-Bilder anschauten, Schwierigkeiten dabei hatten, Landschaften von ihrer Realität zu unterscheiden. Die Zeitung *Servet-i Fünun* konnte ihren Lesern am 21. November 1895, etwa einen Monat vor der Aufführung im Grand Café, den Kinematographen der Brüder Lumière vorstellen. Bis zum Ende des Ersten Weltkriegs hatte die Kinobranche in Istanbul eine multikulturelle Identität und wurde maßgeblich von Ausländern aus Europa betrieben und beeinflusst. Tatsache ist, dass es sich bei auf den Leinwänden gezeigten Filmen größtenteils um französische, italienische und deutsche Filme handelte. Dies zeigt, dass die Produktion, Vorführung und Rezeption der Filme im osmanischen Land einen starken westlichen Einfluss hatte. Die Lumière-Operateure wie Jean Alexandre Louis Promio nahmen Filme in osmanischen Städten wie Istanbul, Jerusalem, Jaffa und Beirut auf, und Pathé war eines der ersten Unternehmen, das in Istanbul ein Kinematographentheater eröffnete (Evren, 1995, S. 44). Die Daten weisen hin, dass Kinobesucher durch Begegnungen vieler französischen Filmen auf der Leinwand das Kino selbst und das westliche Leben aus diesen

1 In der osmanischen Zeit wurde der Name „Péra“ überwiegend von der fränkischen Bevölkerung Istanbul verwendet und die Muslime nannten dieselbe Region „Cadde-i Kebir“.

2 In dieser Studie wurden die Zeitungen *İkdam* und *Le Moniteur Oriental* anhand der Daten analysiert, die aus dem, das zwischen den Jahren 2006 und 2010 an der Bilgi Universität durchgeführten Dokumentarchivierungsprojekt stammen. Das von Prof. Dr. Nezih Erdoğan geleitete und Faik Gür koordinierte Projekt fand mit der Unterstützung des Ministeriums für Kultur und Tourismus statt. Im Rahmen dieses Projekts wurden die Zeitungen *İkdam*, *Tanin*, *Penbe Gazete*, *Le Cinema Turc* von Şule Tezcan, Özlem Çekmece, Dilek Özkan, Ayhan Han latinisiert und Ateş Uslu übersetzte *Le Moniteur Oriental* ins Türkische. Alle Übersetzungen in die deutsche Sprache wurden von der Autorin dieses Artikels durchgeführt.

kennenlernten. Diese Hegemonie der Franzosen nahm in den 1910er Jahren ab. Es gab zwei wichtige Faktoren, die diesen Rückgang auslösten. Der erste Faktor bestand darin, dass man die industrielle Struktur des Kinos zu verbreiten und zu stärken versuchte, indem ein Monopol für die Produktion, den Vertrieb und die Vorführung europäischer Filme wie in Deutschland, Italien und Norwegen geschaffen wurde. Ein weiterer Faktor war, dass sich in diesen Jahren die Balance zwischen dem deutschen und dem osmanischen Reich im militärischen, wirtschaftlichen und politischen Bereich zugunsten des Deutschen Reiches änderte. Durchgebaut, unter dem Einfluss des Bündnisses zwischen dem Osmanischen Reich und Deutschen Reich während des Ersten Weltkriegs, wehte vor allem zwischen 1914 und 1918 ein deutscher Wind auf den Leinwänden Istanbuls. Deutsche Filme, mit zunehmender Anzahl von Vorführungen, führten dazu, dass das osmanische Publikum häufiger deutschen Filmen begegnete und die Verbreitung von in Deutschland produzierten Filmen im Land somit zu einem politischen Schritt gegen die gegenwärtige und zusammenbrechende Souveränität der französischen Kultur wurde.

Zwischen 1910 und 1917 gab es in Istanbul auf asiatischer und europäischer Seite fast sechzig Kinos (Erdoğan, 2017, S. 274-275)³. Das erste Kinematographentheater in Istanbul, das in Tepebaşı eigentlich als ein Amphitheater diente, wurde 1908 von der Firma Pathé eröffnet (Evren, 1995, S. 44). Dieses Kino war einer der Säle in Istanbul, die in vielen Ländern von der französischen Firma Pathé eröffnet wurden⁴. Nach der Eröffnung des Pathé Cinema Theatre wurden neue Kinos in Péra eröffnet (Gökmen, 1989; Bozis und Bozis, 2014). Die meisten dieser Kinoräume, die eine große Anzahl ausländischer Namen hatten, wurden von den Namen der Kinomatographentheater im Ausland inspiriert oder erbten die Namen der Theater, in denen sie gebaut wurden. In Grand Rue de Péra wurde das Filmgeschäft hauptsächlich von Angehörigen ethnischer Minderheiten betrieben (Bozis und Bozis, 2014). Istanbul als eines der Zentren der Presse und des Kulturlebens im letzten Viertel des Osmanischen Reiches hatte 1914 eine Gesamtbevölkerung von 909.978 Einwohnern. In Péra, das eines der Kulturzentren in Istanbul mit der größten Anzahl an Kinos und durch seine multikulturelle Struktur und Identität gekennzeichnet war, war die Bevölkerungszahl 261.095. 117.267 der in dieser Region lebenden Bevölkerung setzen sich aus Muslimen, 75.971 Griechen, 22.160 Armeniern, 31.080 Juden und anderen ethnischen Identitäten zusammen

3 Diese Zahl beinhaltet auch Theater, Schulen, Vereine und Museen, die nicht direkt als Kino dienten, aber Filme zeigten (Erdoğan 2017, S. 273-276).

4 Für Pathés Tätigkeiten im osmanischen Istanbul siehe Özen 2006, S. 49-57.

(Karpas, 1985, S. 162-171). Es gibt zwar keine Daten für das Jahr 1918, aber es ist absehbar, dass die Kriegsbedingungen zu Veränderungen in der Bevölkerungsstruktur führten, und es sollte betont werden, dass der Strukturwandel der Bevölkerung Anfang des 20. Jahrhunderts begann. Nach den Bestimmungen des Standesamtes von 1919 wurde die offizielle Gesamtbevölkerung Istanbuls mit 1.129.655 registriert, wobei Zafer Toprak diese Zahlen kritisch bewertet, die nicht genau mit den Einflüssen der Kriegsjahre auf die Bevölkerung übereinstimmen und diese widerspiegeln (1994, S. 110). Laut diesen Informationen sollte die Bevölkerung für die Kriegsjahre als indikativ angesehen werden.

Zwischen 1911 und 1918 befand sich das Osmanische Reich in einem langfristigen Kriegeszustand. Trotz der Auswirkungen der Kriege erfahren wir aus der Zeitschrift *Ap'ola* vom 30. März 1913, dass die Öffentlichkeit ein großes Interesse an Filmen hatte. Laut der Zeitung *Proodos* war in der Saison 1912-1913 in Istanbul die einzige Unterhaltung das Kino und eine halbe Stunde vor den Vorführungen waren die Kinos schon voll und es gab keine freien Sitzplätze (Bozis und Bozis, 2014, S. 101)⁵. Trotz der Kriegsbedingungen während des Ersten Weltkrieges bedeutet die Zunahme der Anzahl der Kinos in Istanbul auch, dass das Publikum die Filme und das Kino als einen Weg der „Zerstreuung“ und „Ablenkung“ (Altenloh, 1914, S. 56) sah. Die Zeitschrift *Servet-i Fünun* vom 4. Juli 1912 erwähnt, dass das Kino in die Zivilisation eindringt und das Publikum von den vielfältigen und verführerischen Filmen fasziniert war. Der Filmpionier Oskar Messter schrieb, dass während des Ersten Weltkrieges im Osmanischen Reich wöchentlich 1.750.000 Menschen die Messter-Woche sahen (Messter, 1994, S. 100). Wenn man bedenkt, dass mindestens so viele Menschen Filme im Osmanischen Reich sahen und Istanbul den höchsten Anteil an Kinos hatte, kann man davon ausgehen, dass es sich nicht um eine genaue, sondern um eine ungefähre Zuschauerzahl handelt, die Messter nannte, die sich die Asta Nielsen-Filme in Péra ansehen konnte.

Neben Asta Nielsen war es in Istanbul auch möglich, andere europäische Stars in den Kinos zu sehen. Die Anzeigen berichten über Filme italienischer Diven wie Pina Menichelli, Rita Sacheto, Francesca Bertini, Lyda Borelli, Leda Gys oder Maria Carmi. Die Tatsache, dass Filme mit hohen Dosen an Romantik, Erotik, Intrigen, Liebe und Drama

5 Während der Balkankriege (1912-1913) und des Tripolitanienskrieges (1911-1912) hatte das politische Umfeld des Theaters eine statische Periode. Die Theater begannen sich auf Filmvorführungen zu konzentrieren, indem sie das Répertoire der Theater umgestalteten, weil die europäischen Theatergruppen, insbesondere die griechischen, nicht ins Land kamen (Bozis und Bozis, 2014, S. 77). Diese Veränderung in der Theaterszene wirkte auch auf die Zunahme der Filmvorführungen aus.

oft in Péra zu sehen waren, gibt eine Vorstellung über den Geschmack des Publikums. Der Tripolitanienvkrieg (1911-1912), der große Spannungen zwischen dem Osmanischen Reich und dem Königreich Italien verursachte und, dass Italien sich im Laufe des Ersten Weltkrieges auf die Seite der Alliierten stellte, waren für italienische Filmproduzenten und Verleiher keine Hindernisse, Filme nach Istanbul zu schicken. Tatsächlich repräsentierten die von den Diven gespielten Filme Italien in der Kultursphäre Istanbuls und erregten Aufmerksamkeit. Diese Situation legt auch den Gedanken nahe, dass im Osmanischen Reich während des Krieges keine systematische Filmkontrolle durchgeführt wurde. Der Wert der fiktionalen Filme und die Filmpropaganda wurden nicht wirklich anerkannt und ernst genommen oder die Kriegswirtschaft schuf Barrieren für den Kulturraum. Weitere bekannte Filmstars aus Deutschland in Péra neben Asta Nielsen waren Henny Porten und gegen Kriegsende Mia May⁶.

Asta Nielsen-Filmvorführungen in Péra

Asta Nielsen trat zum ersten Mal im Jahr 1909 mit der Filmwelt in Kontakt. Laut der Schauspielerin war es in jenen Jahren nicht willkommen, ins Kino zu gehen und in Filmen zu spielen. Filme betrachtete man mehr als technische Entwicklung, denn als Kunst. Asta Nielsen erzählt, dass sie einen Dreijahresvertrag für die Jahre 1909-1911 am „Neuen Theater“ in Kopenhagen unterschrieb und es wurde ihr offen verboten, in Filmen zu spielen. Das Theatergeschäft lief nicht gut und das Theater, in dem sie arbeitete, wechselte zu einer Oper um, so dass Asta Nielsen ihre Arbeit verlor. Danach, als das Theater schließt, schlägt Nielsen Urban Gad vor, gemeinsam einen Film zu drehen. So machten sie zusammen den Film *Afgrunden* (1910) mit einem Budget von etwa 8000 Chronen und Nielsen boomte in der Kinowelt. *Afgrunden* wurde drei Wochen nach der Produktion mit einer Länge von 900 Metern in Düsseldorf gezeigt. Nach der ersten Vorführung des Films in Kopenhagen wurde Nielsen beliebt. Sie bekam Briefe aus aller Welt. Trotz des Erfolges von *Afgrunden* konnten Nielsen und Gad zunächst keine finanzielle Unterstützung für einen neuen Film finden und traten mit Hilfe eines mit Gad befreundeten Geschäftsmannes mit der Deutschen Bioscop in Berlin in Kontakt (Seydel und Hagedorff, 1984, S. 36-37). Somit begannen Asta Niensens Deutschlandjahre.

6 Am 16. April 1918 kommentierte die Zeitung *Osmanischer Lloyd*, dass Asta Nielsen in Vergessenheit geraten zu sein scheint und im deutschen Film Schauspielerinnen wie Hella Moja, Mia May, Henny Porten oder Fern Andra auf dem Vormarsch waren.

Asta Nielsen und Urban Gad, die mit durchschnittlich acht Filmen pro Jahr in die Filmbranche eintraten,⁷ konzentrierten sich in ihren Filmen auf neue Themen und Charaktere und legten die Messlatte in der Drama- und Komödiezene höher. Filme deutscher Produktion aus dieser Zeit wurden vorzugsweise zwischen 300 und 500 Metern gedreht. Der Erfolg von Asta Niensens Filmen mit Ausnahme von 700 bis 1200 Metern, in denen Starkult und Spielfilm im Laufe der Zeit zusammen kamen, ist ein Beispiel für ein Filmkonzept, das Einkommen und Popularität in Deutschland kombinierte. Damit spielte Nielsen eine wichtige Rolle bei der Gestaltung und der Entwicklung des Stummfilms in Deutschland. Durch diese Popularität und den kommerziellen Erfolg hatte Nielsen die Möglichkeit ihre Rollen im Film selbst bestimmen zu können.

Die Filmindustrie verstärkte in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts die geschlechtsspezifischen Unterschiede. Da Männer die meisten Positionen als Regisseure und Produzenten innehatten, wurden Schauspielerinnen häufig in Rollen besetzt und auf eine Weise bekannt gemacht, die sie auf Stereotypen reduzierte. Diese Filme, gingen schnell in den grenzüberschreitenden Verkehr (Förster, 2013, S. 303). So hatte das osmanische Publikum in den Kinos die Möglichkeit, verschiedene Genres von Filmen, darunter auch die Filme von Asta Nielsen, einer der Primadonnen des frühen und stummen Films, zu sehen.

Es wurde festgestellt, dass elf Asta Nielsen-Filme in den Kinos von Péra gezeigt wurden. Tabelle 1 soll einen Überblick über die Asta Nielsen-Filme, deren Namen in den Zeitungsanzeigen erschienen, verschaffen⁸.

7 Martin Loiperdinger (2018, S. 300) schreibt, dass Asta Nielsen und Urban Gad 1911 im Rahmen eines dreijährigen Exklusivvertrages für insgesamt 30 Spielfilme verpflichtet worden waren.

8 Die ursprünglichen Namen und Daten der Filme basieren auf die Informationen auf filmportal.de, das Teil des Deutschen Filminstituts - DIF eV ist (siehe https://www.filmportal.de/person/asta-nielsen_485e2acc873649f68c623508ddecf5bb). Die Annoncen wurden aus den Zeitungen *Osmanischer Lloyd* und *Le Moniteur Oriental* (1913-1918) zusammengefasst. In Anlehnung an die Recherchen von Yorgo Bozis und Sula Bozis (2014) wurden auch Informationen aus der *Proodos* Zeitung hinzugefügt. Es sind Filme, die in den Nachrichten und Annoncen zu finden sind. Die Zeitung *Osmanischer Lloyd* kündigte jedoch die bis Ende 1914 in den Kinos gezeigten Filme unter dem allgemeinen Titel „Vergnügungs-Anzeiger“ an und gab Auskunft darüber, in welchem Theater und zu welcher Zeit sie gezeigt wurden, aber gab keine Informationen zu Titel, Inhalt oder Genre.

Tabelle 1: Asta Nielsen-Filme in Grand Rue de Péra.

Filmtitel (Erscheinungsjahr)	Start in den Kinos von Péra	Kino	Laufzeit	Tage
Das Geheimnis ⁹	30. September 1913	Cinéma Théâtre Parlant	-	-
	6. Februar 1917	Cinéma Orientaux	6. bis 19. Februar 1917	14 Tage
Der Lebende Leichnam ¹⁰	1913	Cinéma Luxembourg	-	-
Die Kinder des Generals (1912)	4. Oktober 1913	Cinéma Théâtre Parlant	-	-
Komödianten (1912/1913)	23. November 1913	Cinéma Modern	-	-
Die Suffragette (1913)	13. November 1913	Cinéma Théâtre Parlant Gaumont	-	-
Klein - Engel /Der kleine Engel (1914)	13. Dezember 1915/ 14. Dezember 1915	Cinéma Royal	13. bis 16. Dezember 1915	3 Tage
Die Königin des Kinos (1913)	1. Mai 1916	Cinéma Royal	1. – 4. Mai 1916	4 Tage
Zigeunerblut (1911)	18. September 1916	Ciné Palace	18.-25. September 1916	8 Tage
Tod in Sevilla (1912/1913)	23. Oktober 1916	Orientaux-Kino	23. und 27. Oktober 1916	5 Tage
	23. Oktober 1916	Cinéma Royal	23. und 27. Oktober 1916	5 Tage
Der Ruf des Kindes / Das Kind ruft (1913/1914) ¹¹	7. November 1916	Apollo-Kino	7. bis 10. November 1916 / 11. bis 13. November 1916	4 Tage / 3 Tage
Asta Nielsen gegen Asta Nielsen (1914/1915)	1. Januar 1917	Cinéma Luxembourg	1. bis 5. Januar 1917	4 Tage

Aus der Zeitung *Osmanischer Lloyd*, die Vertreter der deutschen Presse im Osmanischen Reich und eine wichtige Hauptquelle dieses Artikels ist, ist ersichtlich, dass die Filme von Asta Nielsen zwischen 1913 und 1918 in Péra nicht systematisch gezeigt wurden. Nur wenige der unter Kriegsbedingungen veröffentlichten Filme kamen kurz nach ihrer Uraufführung in Deutschland nach Istanbul. Die meisten Asta Nielsen-Filme konnte das Publikum von Péra zwei Jahre nach der Uraufführung sehen. Eine Ausnahme bildet der Film *Die Suffragette* (1913), der nach wenigen Monaten der Premiere in Deutschland

9 Der ursprüngliche Name des Films *Das Geheimnis*, in Französisch *Mystères* konnte nicht identifiziert werden. Der deutsche Name des Films wurde möglicherweise vollständig geändert. Da es 1913 gezeigt wurde, muss der Film vor oder in diesem Jahr hergestellt und in Umlauf gebracht worden sein.

10 *Le Moniteur Oriental* kündigte an, dass am 28. Juni 1913 im Cinéma Theatre Parlant Gaumont „Leo Tolstois Meisterwerk“ [Le chef-d'œuvre de Leon Tolstoï] *Der lebende Leichnam* [Cadavre Vivant] vorgeführt wird, doch wird in dieser Anzeige Asta Niensens Name nicht bekanntgegeben. Hingegen bemerken Yorgo Bozis und Sula Bozis laut ihren Recherchen den Film als einen Asta Nielsen-Film (Bozis und Bozis 2014, S. 95). Während der Studie wurde in keiner anderen Quelle einem Asta Nielsen-Film namens *Der lebende Leichnam* begegnet.

11 Der Film wurde in der gleichen Woche im gleichen Kino unter zwei unterschiedlichen Namen gezeigt. Es ist ersichtlich, dass die in den Anzeigen angekündigten Namen von Zeit zu Zeit geändert wurden und die Titel, die die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erregen sollten, manchmal den ursprünglichen Namen des Films widerspiegelten, manchmal aber auch solche Namen verwendet wurden, die die Entzifferung der Filme erschweren.

das osmanische Publikum begrüßte. Obwohl die Filme in Europa bereits veraltet waren, geht aus den Zeitungen hervor, dass diese Verzögerung der Filme für das Péra Publikum kein Problem darstellte.

Die Filme wurden öfters nachmittags oder abends gezeigt (Osmanischer Lloyd, 11. November 1916). Die Preise variierten zwischen 3-10 Kuruş je nach Komfort und Ausstattung des Kinematographentheaters und des Sitzplatzes (Le Moniteur Oriental, 14. Oktober 1913). Der Name Asta Nielsen wurde in den meisten Anzeigen als Star-Marke bezeichnet oder Niensens Filme gewannen zusammen mit verschiedenen Filmen an Bedeutung. Diese Betonung zeigt, dass der Name Asta Nielsen neben einer Marketingstrategie auch beim Péra -Publikum beliebt war.

Asta Niensens Frauenbilder und ihre Rezeption

Aus den Zeitungen geht hervor, dass Asta Niensens Schauspiel, ihre Frauenrollen und ihr öffentliches Vortreten eine starke Anziehungskraft auf das Publikum ausübten. Asta Nielsen wurde in einer Anzeige dem Istanbul Zuschauer als die Sarah Bernhardt der Kinowelt vorgestellt¹². Der Name Sarah Bernhardt war dem Kinopublikum von Péra vertraut, und es war ein Vergleich mit Asta Niensens Schauspiel. Das europäische Theater war dem Péra Publikum bekannt und die meisten Zuschauer kannten Bernhardt. Mit der Hervorhebung von Sarah Bernhardt als Werbefigur und durch den Vergleich mit Asta Nielsen schaffte die Presse eine Analogie, die den Wert des Namens Asta Nielsen zeigen und den Anforderungen des Publikums gerecht werden sollte. In einem Interview mit dem Star im Oktober 1911 sagte Asta Nielsen, dass die im Jahr 1912 zu produzierenden Filme bereits auf der ganzen Welt verkauft worden seien. Sie fügte hinzu, dass die Unternehmen, die ihre Filme kauften, die Geschichten der Filme nicht kannten und die Filme nur kauften, weil Nielsen in diesen Filmen mitwirkte (Allen, 2013, S. 40).

Die Reaktionen der Zuschauer und besonders der Frauen auf die Filme von Asta Nielsen waren ausnehmend. Bei ihren Filmpremieren in Berlin standen zu hunderte auf den Straßen und auch in kleineren Städten wurde sie mit Begeisterung umarmt (Beuys, 17. November 2020). Béla Balázs' Bewunderung kommen in folgenden Worten in Sprache:

12 Karagöz und Ortaoyunu waren im 19. Jahrhundert in Istanbul verbreitet. Nicht-Muslime interessierten sich besonders für die europäischen Theateraufführungen in Péra. In diesen Theatern waren zweitklassige Darstellungen sowie auch die Diva Sarah Bernhardt zu sehen (Faroqhi 1998, S. 279).

Senkt die Fahnen vor ihr, denn sie ist unvergleichlich und unerreicht. Senkt die Fahnen vor ihr, denn durch ihre Kunst wird selbst der Absturz des alternden Weibes zum steilen Aufstieg der Schauspielerin. Asta Nielsen ist die erlöste Künstlerin, die ihr Leben so restlos in Kunst gestaltet, daß aus jedem Schmerz und jedem Verlust doch nur die Freude einer neuen Rolle wird. (2001, S. 109)

Asta Nielsen hatte auch in Istanbul Verehrer/innen. Nach einem Gerücht, dass der Regisseur Metin Erksan mit seiner Phantasie bereicherte, erlebte der bekannte osmanische Journalist Sedat Simavi einen leidenschaftlichen Moment mit Asta Niensens Bild auf einem Filmplakat, bevor er den Film *Das Geheimnis* im Orientaux Kino sah. Diese Erinnerung deutet auf die Attraktivität Asta Niensens und ihrer Bekanntschaft mit dem osmanischen Publikum (Scognamillo, 2008, S. 25).

Barbara Beuys (17. November 2020) betont, dass Asta Nielsen in ihren Frauenrollen ein weibliches Selbstbewusstsein darstellt, die ihr eigenes Leben in der Hand haben und sich nicht dem Patriarch ergeben. Als Vorbild demonstrierte sie für die Freiheit der Frauen. So sprach Asta Nielsen Frauen verschiedener Schichten an. Die Vitalität und der Mut ihrer Filmcharaktere erlaubten dies. Sie reflektierte die Träume des weiblichen Publikums sowie das alltägliche Leben auf der Leinwand. Während sie die Herzen und Gefühle ihrer Zuschauerinnen berührte, gab sie ihnen ein Vorbild vor, das alle Arten von Grenzen überschritt und Hoffnung weckte¹³.

Im folgenden wird mit Hilfe der Filme *Die Suffragette* und *Engelein* die Rezeption der Asta Nielsen-Filme im Péra-Bezirk näher dargelegt.

Die Suffragette (1913)

Einer der Filme von Asta Nielsen, der in Istanbul gezeigt wurde, war *Die Suffragette* (1913). Der von Urban Gad inszenierte Film erzählt die Geschichte von Nelly (Asta Nielsen), der Tochter einer wohlhabenden Familie. Nach dem Besuch des Internats und der Rückkehr in das Familienhaus schließt sich Nelly der Suffragettenbewegung an, um das Frauenwahlrecht zu unterstützen.

13 Malwine Rennert (1913/1914, S. 137) stellte fest, dass der Film *Die Suffragette* in der Provinz in Deutschland nicht viel Aufmerksamkeit weckte. Die Menschen waren nicht so sehr von der Suffragetten-Bewegung überzeugt und zeigten kein Interesse daran, so dass sie den Film mit bedeutungslosen Augen ansahen.

Der Film wurde erstmals am 12. September 1913 in Berlin gezeigt (Seydel und Hagedorff, 1984, S. 90). In Istanbul wurde der Film etwa zwei Monate später gezeigt (Le Moniteur Oriental, 13. November 1913)¹⁴. Nach Angaben der Imdb-Datenbank scheint der Film in Istanbul vor Dänemark, Finnland und den USA gezeigt worden zu sein („Die Suffragette (1913)“, Imdb). Die Tatsache, dass der Film in Istanbul zu einem nahen Zeitpunkt mit Deutschland gezeigt wurde, ist auch ein Zeichen, dass trotz des Krieges im Land aktuelle Filme in Istanbul gezeigt werden konnten.

Le Moniteur Oriental kommentierte den Film am 13. November 1913 wie folgt:

Die Suffragette, interpretiert von der brillanten Künstlerin Asta Nielsen, behauptet sich als großer Erfolg. Das hübsche Luxemburger Kino ist nie leer. Der Autor des Dramas Urban Gad, hat das Thema mit einer Größe behandelt, die es zu einem universellen Thema machte. Auch durch das beeindruckende Spiel Asta Niensens zeigt er auf eindrucksvoller Weise, wie das Verhältnis von Männern und Frauen in der Gesellschaft sein sollte und welche Rolle Frauen im Leben spielen sollten. Trotz der widerlichen Tat der Suffragetten bestreitet er nicht die Richtigkeit einiger ihrer Ansprüche und schließt [den Film] mit dieser prägnanten Formel: „Frauenrechte sollten nicht durch Kriminalität, sondern durch Gesetze erworben werden.“ Eine Formel eines Psychologen, über die sich alle Männer und Frauen in allen Regionen und unter allen Umständen Gedanken machen sollten. Zusammenfassend hat dieses Spektakel eine hohe philosophische Reichweite und einen hohen moralischen Charakter, während es den Zuschauer von Kopf bis Fuß atemberaubend [in Spannung] hält und ihm die Tränen entzieht¹⁵.

Le Moniteur Oriental betont im gleichen Kommentar weiter, dass der Film die Öffentlichkeit einlädt, über die Rolle von Männern und Frauen in der Gesellschaft und dieser Rollen im öffentlichen und privaten Leben nachzudenken¹⁶. C. Z. Klötzel schreibt in der Zeitschrift *Der Kinematograph*, dass Filme über das Leben westlicher Frauen bei

14 Die Wunden und Auswirkungen der Balkankriege wirkten weiter, obwohl der Krieg im Juli 1913 offiziell zu Ende war.

15 Übers. d. Verf.

16 Malwine Rennert gibt dem Film einen ähnlichen Wert. Laut Rennert ist der Film ein Spiegel seiner Zeit und ein echtes Kulturdokument für zukünftige Generationen, wenn er nach vielen Jahren wieder gezeigt wird (1913/1914, S. 137).

muslimischen Frauen zur Empathie für die Frauenbewegung führen könnten (1914, S. 3-4). Asta Nielsen hebt in ihren Filmen in hohem Maße die soziale Stellung der Frauen hervor und öffnet die Tür, um insbesondere die Mittelschicht und das Patriarchat in Frage zu stellen. *Die Sufragette* ist einer dieser Filme. Obwohl die Botschaft am Ende des Films die Fortsetzung des gegenwärtigen Systems unterstützt, ist es ein Film, die das mögliche Interesse des Publikums für die Frauenbewegung innerhalb ihrer eigenen Periode erweckt haben könnte.

Heide Schlüpmann bemerkt in ihrem Artikel „Asta Nielsen“ in der Zeitschrift *Frau und Film*, dass im 19. Jahrhundert sich eine Emanzipation des Privaten vollzog. Das Kino wurde zwar als Geschäft anerkannt, doch war es mehr eine kulturelle Sphäre, wo sich das Private ausserhalb der Familie und des bürgerlichen Individuums abspielte. Im wilhelminischen Deutschland fanden um 1910 in Lichtspielhäusern die „Sprengkräfte des Privaten und Persönlichen ein Obdach“ (2000, S. 37).

Im Alltag des osmanischen Zuschauers würde diese Bemerkung eher der nicht-muslimischen Gesellschaft zutreffen als dem muslimischen Publikum. Suraiya Faroqhi schreibt in ihrem Buch mit dem Titel *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam* (1998) [Osmanische Kultur und das alltägliche Leben], dass visuelle Medien wie Bilder, Fotografien und Cartoons, die sich im späten 19. Jahrhundert im gesamten Osmanischen Reich verbreiteten, das tägliche kulturelle Leben und den Säkularisierungsprozess im Osmanischen Reich stark beeinflussten (Faroqhi, 1998, S. 277). Auch wenn die Autorin das Kino nicht erwähnt, konnte das Publikum im frühen 20. Jahrhundert den Lebens- und Denkweisen verschiedener Kulturen in den Filmen begegnen. Im Osmanischen Reich waren für Frauen insbesondere mangelnde Bildung und die Gleichgültigkeit der Gesellschaft gegenüber dem Leben von Frauen wichtige Gründe der Blockade ihrer sichtbaren öffentlichen Existenz. Sie begannen ihre Stimmen im Einklang mit den Erwartungen der konstitutionellen Monarchie an Rechte und Gesetze zu Gehör zu bringen (Toprak, 2014, S. xiii). Laut Serpil Sancar (2014, S. 104) brachten Frauen zwischen 1908 und 1922, ihre konkreten Anforderungen in der osmanischen Frauenbewegung zum Ausdruck. Die Ansprüche der Frauen nach Freiheit und Gleichberechtigung waren geprägt von wichtigen Themen wie Bildung, Sichtbarkeit im öffentlichen Leben, Teilnahme am Arbeitsleben, Aufhebung der Verbote bzgl. Kleidung, Stellung in der Familie, Recht auf Scheidung und Verbot der Polygamie. Zu dieser Zeit brachten sich Frauen überwiegend mit Hilfe der Frauen Zeitschriften und Frauen Vereine in Ausdruck. So ist es auch verständlich, dass für Frauen die Medien wichtige Vermittler neuer Ideen und Lebensstilen waren.

Die Stellung der Frauen und ihre Ansprüche nach Freiheit im Osmanischen Reich reflektierten sich auch im Kinoraum. Die Vorführungspraktiken im Kino konnten je nach Glauben und ethnischer Identität variieren. Während die muslimische Öffentlichkeit die Filme Frauen und Männer getrennt ansah, gab es unter Nicht-Muslimen keine derartigen Praktiken. Manchmal wurden getrennte Vorführungen für muslimische Frauen organisiert, manchmal wurde das Kino durch eine Leinwand getrennt oder Männer und Frauen wurden als „haremlık“ und „selamlık“ getrennt und konnten Filme aus verschiedenen Teilen des Kinos ansehen (Özuyar, 2004, S. 21). Für muslimische Frauen gab es in der Regel mittwochs spezielle Filmvorführungen. Geschlechtsspezifische Rollenzuweisungen im öffentlichen Raum wurden häufig kritisiert. Die Trennung von Sitzplätzen in Theatern und Kinos oder die Verbote, dass muslimische Frauen mit ihren Ehemännern ins Theater oder Kino nicht zusammen gehen oder mit ihren Männern, da es „unislamisch“ galt, nicht zusammensitzen durften, aber dies Ausländern und Osmanen aus anderer religiöser Herkunft erlaubt war, wurde in der Zeitschrift *Kadın Dünyası* ins Rampenlicht gestellt (Çakır, 2016, S. 240). Die muslimischen Frauen mussten anders als die Nicht-Musliminen ihre Existenz im Kinoraum erkämpfen. Klötzel (1914, S. 3-4) schreibt im Jahr 1914, dass die gezeigten Filme den muslimischen Frauen aus dem Orient die Möglichkeit bot, westliche Lebensweisen kennenzulernen:

Am Mittwoch, wenn in allen Lichtbildtheatern Vorstellungen für muselmanischen Damen stattfinden, wimmelt es an den Kassen von schleierverhüllten Gestalten, und wenn in den Herzen dieser Frauen die Sehnsucht nach mehr persönlicher Freiheit immer stärker wächst, so liegt das vielleicht nicht zum wenigsten an dem Schattenbeispiel, das auf der Leinwand ihnen Szenen aus dem Leben der europäischen Frau zeigt. Eine Propaganda wirksamster Art für die mohamedanische Frauenbewegung, an die vielleicht die Frauen am wenigsten gedacht haben, die vor dem Apparat all die kleinen Komödien und Tragödien gemimt haben, in denen ihre Schwestern im Orient das Leben erblicken, das sie für sich selbst ersehnen. (ebd. S. 3-4)

Sowie die geschlechtsspezifischen Normen ihre Auswirkungen auf den Alltag hatten, spiegelten sie sich im Kinoraum wider. Es ist offensichtlich, dass der konservative Rahmen von Zeit zu Zeit versuchte, die Teilnahme von Frauen und Kindern an den Filmvorführungen zu verhindern. Aus konservativer Sicht sollte dieser Angriff die Moral von Frauen und Kindern schützen, von denen angenommen wird, dass sie von diesen

westlichen Leben, denen sie auf der Leinwand begegneten, „leichter betroffen“ waren (Beyru, 1996, S. 44). Miriam Hansen deutete in ihrem Artikel „Early Cinema – Whose Public Sphäre?“ an, dass diese Zensur von Reformern in Deutschland eine Kontrollstrategie des Patriarchats und des Bürgertums war (1983, S. 147-184). Für das Osmanische Reich könnte man die gleiche Frage stellen: Wer profitierte von diesen Massnahmen, dieser Regulierung der Kinoerfahrung? Für diese Zeit sind nicht viele Daten über die sensorischen und affektiven Auswirkungen von Filmen auf das Publikum in der letzten Periode des Osmanischen Reiches verfügbar. Jedoch die Vorführungspraktiken und die Filmprogrammierung enthalten wichtige Informationen über die mediale Vielfaltigkeit der Vorführungen, die sozioökonomischen Hintergründe der Zeit und die kulturellen Transformationsprozesse in der Kinobranche.

Engelein (1914)

Ein weiterer Asta Nielsen-Film, der in Péra gezeigt wurde, war *Engelein* (1913/14) (Osmanischer Lloyd, 16. Dezember 1915). Der ursprüngliche Name des Films war *Engelein*, doch wurde der Film in der Zeitung *Osmanischer Lloyd* am 10. Dezember 1915 als „Klein- Engel“ und vier Tage später, am 14. Dezember 1915, als „Der kleine Engel“ angekündigt. In dem Film spielt Asta Nielsen ein siebzehnjähriges junges Mädchen namens Jesta, dessen Familie möchte, dass sie sich wie eine Zwölfjährige benimmt, um das Erbe ihres in Amerika lebenden Onkels bekommen zu können. Asta Nielsen, die während der Dreharbeiten zweiunddreißig Jahre alt war, übernahm im Film die Rolle der siebzehnjährigen Jesta, die ihrem Onkel gegenüber als ein zwölfjähriges Mädchen auftreten sollte. Der *Osmanische Lloyd* nennt die Schauspielerin die „gefeierte, unerreichte Asta Nielsen“ in einer Anzeige für den Film (16. Dezember 1915) und *Le Moniteur Oriental* schreibt am 11. Dezember 1915 über den Film, dass Asta Nielsen eine der vom Péra-Publikum favorisierten Künstlerinnen war und dass sie vom Péra Publikum geliebt wurde. Die Zeitung lobt Asta Niensens Schauspiel, das Ungezogenheit, Lebendigkeit und Anmut in einer Person verkörperte. Fortsetzend steht in der Zeitung:

Auch wenn kinematographische Filme auf die Moral ihrer Motiven achten, gibt es in *Engelein* Szenen, in denen Asta Nielsen sich nicht scheut, ihre Beine allen bis zu einer ungewöhnlichen [Rock]Höhe nackt zu zeigen... sogar fürs Kabarett ungewöhnlich. Aber genug! ... Obwohl ihr Kleid tief ausgeschnitten ist können auch 12-jährige Mädchen Asta Nielsen ohne Angst aus dem Augenwinkel sehen, die in diesem Fall von *Engelein*, die

notwendigerweise auch fünf Jahre jünger sein muss als sie eigentlich ist, nachgeahmt wurden!¹⁷ (11. Dezember 1915)

Die Szene, in der die Beine Niensens in „ungewöhnlicher“ Rockhöhe ersichtlich sind, wird zwar angesprochen und hervorgehoben, doch stellt der Respekt für Niensens erfolgreiches Drama und Schauspiel diese Kritik in den Schatten. In Deutschland wurde der Film stärker kritisiert. In der Zeitschrift *Bild & Film* applaudierte Alexander Elster dem Schauspiel von Asta Nielsen, während er Jestas Verhalten und weibliche Manifestationen im Internat als „sittlich erzieherisch ganz negativ“ empfand (1913/14, S. 205-207).

Hingegen schrieb Béla Balázs 1924:

Das besondere Verdienst von Asta Niensens erotischer Kunst liegt in ihrer spirituellen Qualität. Hier zählen vor allem die Augen, nicht das Fleisch. Ihre abstrakte Schlankheit ist ein einzelner zuckender Nerv mit einem verdrehten Mund und zwei leuchtenden Augen. [...] Asta Niensens kindliche Natur ist der Schlüssel zum Geheimnis ihrer Bildschirmpräsenz, ihrer nachgeahmten Dialoge, die ohne Worte einen lebendigen Kontakt zu ihrem Partner herstellen. (2001, S. 87-88)

Unter Bezugnahme auf Suraiya Faroqhi kann festgestellt werden, dass das Kino im osmanischen Land mit der Zeit als ein Emanzipationsinstrument für Frauen diente. Die Stellung der Frau im Kinoraum und die auf der Leinwand erzählten Geschichten zeigten, dass für Frauen ein anderes Leben möglich war. Andererseits ist es fragwürdig, wie sehr eine osmanische Person in Istanbul, die durch einen Asta Nielsen oder anderem europäischen oder amerikanischen Film mit dem westlichen Leben im Kino konfrontiert wurde, die Filme wahrnahm. Emilie Altenloh (1914, S. 58) beobachtete in Deutschland, dass diejenigen Filme, zu denen die Kinobesucher Anknüpfungspunkte zum „eigenen Milieu“ herausfinden konnten, besser gefielen und stärker mitempfunden wurden. Ausländische Filme würden dieses „Empfinden“ und „Interesse“ nicht genug erwecken können, da sie „von einem fremden Geiste getragen, nur selten verwandte Saiten anschlagen.“ Im Bezug auf Altenloh ist es berechtigt zu fragen, ob die Frauenbewegung in dem Film *Die Suffragette* oder der Mut Asta Niensens in *Engelien* verstanden wurde? In einigen Fällen wissen wir, dass die Filme manchmal nicht genug verständlich waren

17 Übers. d. Verf.

und auf das Publikum seltsam wirkten (*İkdam*, 19 Temmuz 1333 [19. Juli 1917]; Odabaşı, 2017, S. 102). Und nicht nur die westlich orientierten Lebensformen auf der Leinwand, sondern auch dass man die Zwischentitel nicht lesen konnte, beeinflusste das Verständnis der Filme. Die Zwischentitel waren größtenteils in französischer Sprache, was für Französisch-Könnern kein Problem, doch für diejenigen, die die französische Sprache nicht beherrschten, umständlich war. Andererseits gab es auch Analphabeten unter den Zuschauern. Doch wie oben schon erwähnt, ist auch zu beachten, dass es bzgl. Erfahrung Unterschiede unter den muslimischen und nicht-muslimischen Frauen gab. Obwohl Anzahlen der Kinobesucher dieser Zeit gegenwärtig nicht vorhanden sind, wäre es nicht falsch zu behaupten, dass Zuschauerinnen in der Péra-Region meistens Nicht-Muslimen waren, da Péras Bewohner größtenteils aus der nicht-muslimischen Bevölkerung entstand.¹⁸ Dies kann man auch aus manchen Anzeigen feststellen. Ab und zu wurden in den Berichten über die Filme auch die Namen der bemerkenswerten Zuschauer genannt. Zum Beispiel besuchten am 24. November 1913 den Film *Quo Vadis ?* (1913) die Elite-Familien L. Zarifi, Eugenidi, Dr. Alfred Rizzo, Dr. L. Mizzi und Dr. Arie und seine Frau; alle Namen, die für die damalige Péra-Gesellschaft von Bedeutung waren (*Le Moniteur Oriental*, 24. November 1913). Für Muslime wurde ein Péra Besuch manchmal als auch „unpassend“ bezeichnet (Karay, 1939, S. 84).

Asta Nielsen setzte ihre Kino- und Theaterkarriere zusammen fort (Förster, 2013, S. 303-317), was auch bedeutet, dass Asta Niensens Leidenschaft für die Schauspielerei sowie die Fortsetzung ihres Theaterinteresses zusammen mit dem Kino die bürgerliche Klasse ins Kinematographentheater anzog, die in Istanbul die Theater besuchten. Besonders faszinierend ist das Publikumsprofil, die soziale Referenzen enthalten, und dessen Interaktion mit den Filmen. In der Anzeige zu dem Film *Das Geheimnis* wurde angekündigt, dass der Film die Elite von Péra beherbergte und dem Publikum einen erstklassigen Service mit den neuesten Nachrichten über den Veranstaltungsort bot. Es ist denkbar, dass ein Kinobesuch für das Publikum über die Qualitäten des Films hinaus in Mode gekommen war oder, dass ein Besuch eines Asta Nielsen-Films für Prestige sorgte. Heide Schlüpmann (2000, S. 34) schreibt, dass die Kunst Niensens auch auf Künstler und Intellektuelle jener Zeit eine Anziehungskraft ausübte. Ein Asta Nielsen-Film war ein Grund ins Kino zu gehen und dies öffentlich zu gestehen. Altenloh (1914, S. 91) berichtet 1914, dass die Frauen der oberen Schichten wegen Asta Nielsen-Dramen und den historischen Stücken die Filme besuchten, doch hebt sie auch die Beliebtheit

¹⁸ Was nicht heißt, dass in Péra nur die Nicht-Muslimen die Kinos besuchten, siehe *Le Moniteur Oriental*, 8. Dezember 1911.

Nielsens Filmen in allen Schichten hervor und bemerkt dazu, dass die Filme besonders unter den Frauen in Deutschland „fast selbstverständlich“ waren:

Das leidenschaftliche Temperament der Heldin und Schuld und Schicksal, in die sie dadurch verstrickt wird, entsprechen dem Bild, das sie [die Frauen] sich vom Leben machen, und sie vermögen sich deshalb voll und ganz hineinzusetzen. (ebd. S. 89)

Die Beziehung zwischen weiblicher Affinität und Erzählfilmern (Schlupmann, 1990) lässt die Frage stellen, ob an diesen Filmen auch im osmanischen Istanbul eher Frauen interessiert waren. Mustafa Temel (1998, S. 114-116) schreibt, dass die Bevölkerung am Ende des Ersten Weltkriegs aufgrund der Kriegsbedingungen hauptsächlich aus Frauen und älteren Leuten bestand. Es gibt Quellen, die belegen, dass die meisten Menschen, die kurz vor und während des Krieges im Deutschen Reich ins Kino gingen, Frauen waren (Altenloh, 1914; Rennert, 1914/1915; Schlupmann, 1990; Hansen, 1983). Angesichts der Tatsache, dass eine Großzahl der Männer im Krieg waren, kann man davon ausgehen, dass in dieser Zeit in Péra vorwiegend Frauen die Kinematographentheater besuchten und von den Asta Nielsen Filmen auch inspiriert wurden.

Dieser Artikel konzentrierte sich auf die Verbreitung von Asta Nielsen-Filmen im Istanbuler Péra-Bezirk. Studien zur Vorführungen von Asta Nielsens Filmen außerhalb von Péra und in den osmanischen Provinzkinos würde das vorhandene Wissen erweitern. Dies gilt auch für die Studien der Vorführungen von Asta Nielsen-Filmen in der Türkei in den frühen Jahren der Republik. Diese Themen überschreiten die Grenzen dieses Artikels, doch können sie als Vorschlag für andere Artikel angeboten werden.

Fazit

Zwischen 1913-1918 wurden im Istanbuler Péra-Bezirk elf Asta Nielsen Filme gezeigt. Die Filme wurden nicht systematisch gezeigt, manchmal mit ein paar jährigen Abständen zur Uraufführung, was aber auch stark mit den Kriegsbedingungen zu tun hatte. Doch steht es fest, dass der Name Asta Nielsen ein Markenzeichen war, das den Wert eines Kinobesuches und auch die Rezeption der Filme beeinflusste.

Der Kinoraum widerspiegelt die Normen der patriarchalen Gesellschaft. Der Péra-Bezirk war eine stark von Nicht-Muslimen besiedelte Region. Es gab Unterschiede

bezüglich des Filmbesuches im Kino. Während nicht-muslimische Frauen und Männer in den Kinomatographentheatern zusammen Filme schauen konnten, war dies für muslimische Frauen nicht gestattet. Obwohl die Rechte der Frauen im öffentlichen Raum von Zeit zu Zeit angesprochen wurden, mussten Musliminnen erstmals um ihre Existenz im öffentlichen Raum und im Kinoraum kämpfen. Ein Kinobesuch wurde öfters auch von konservativen Seiten aus verhindert.

Während der Kriegszeit waren es vorwiegend Frauen, die ins Kino gingen. Asta Niensens Filme und ihre emanzipierten Frauenrollen sprachen hauptsächlich Frauen an. Die Geschichten und Charaktere ermutigten die Frauen, um ihre Freiheit und ihr Leben zu kämpfen. Asta Niensens selbstbewusster Auftritt in der Öffentlichkeit unterstützte dieses Image. Die Filme wurden in Zeitungen, die im Osmanischen Reich veröffentlicht wurden, anders als in manchen Zeitschriften in Deutschland, bezüglich ihrer Moral, nicht scharf kritisiert, und Niensens erfolgreiches Spiel verhinderte soziale Sanktionen. Doch reflektieren diese Zeitungen mehr eine westlichorientierte Perspektive in Istanbul. Aus unterschiedlichen Gründen ist auch feststellbar, dass die Filme manchmal auch nicht verstanden wurden. Auch wenn die Filme Asta Niensens sich an alle Schichten wendeten, war sie in Péra hauptsächlich unter denjenigen Zuschauern beliebter, die Französisch konnten und denen das westliche Theater bekannt war.

Vielen Dank: Herzlichen Dank an Prof. Dr. Nezih Erdoğan, der mit mir die Linkseite des Dokumentarchivprojektes, das zwischen 2006-2010 an der Bilgi Universität und mit der Unterstützung des Ministeriums für Kultur und Tourismus statt fand, teilte.

Begutachtung: Extern begutachtet.

Interessenkonflikt: Es besteht kein Interessenkonflikt.

Finanzielle Förderung: Dieser Beitrag wurde von keiner Institution finanziell unterstützt.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Literaturverzeichnis

- Allen, J. K. (2013). Ambivalent Admiration: Asta Nielsen's Conflicted Reception in Denmark, 1911-1914. In M. Loiperdinger und U. Jung (Hrsg.), *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910-1914* (S. 34-43). New Barnet: John Libbey.

- Altenloh, E. (1914). *Zur Soziologie des Kino. Die Kino- Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena: Eugen Diederichs.
- Balázs, B. (2001). *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Beuys, B. (2020, 17. November). Aufbruch der neuen Frau: Asta Nielsen – Erster Stummfilmstar und Ikone. *Bürgerleben*. Abruf von <https://www.buergerleben.com/aufbruch-der-neuen-frauen-asta-nielsen-erster-stummfilmstar-und-ikone/>.
- Beyru, R. (1996). İzmirde İlk Sinema Gösterileri. *Anrakt Aylık Sinema Dergisi*, (53), 43-44.
- Bozıs, Y. & Bozıs, S. (2014). *Paris'ten Péra'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çakır, S. (2016). *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Elster, A. (1913/14). Engelein. *Bild und Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie*, Nr. 8, 205-207.
- Erdoğan, N. (2017). *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları. Modernlik ve Seyir Maceraları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Evren, B. (1995). *Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam Sigmund Weinberg*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Faroqı, S. (1998). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*. E. Kılıç (Übers.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Förster, Annette. (2013). A Pendulum of Performances: Asta Nielsen on Stage and Screen. In M. Dall'Asta, V. Duckett und L. Tralli (Hrsg.). *Researching Women in Silent Cinema: New Findings and Perspectives*, (S. 303-317). Bologna: Alma Mater Studiorum Università de Bologna.
- Gök, Nurşen. 2008. Donanma Cemiyeti'nin Anadolu'da Örgütlenmesine İlişkin Gözlemler. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 27(43), 77-93.
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: Denetim Ajansı Basımevi.
- Hansen, Miriam. (1983). Early Silent Cinema: Whose Public Sphere? *New German Critique*, 29, 147-184.
- Karay, R. H. (1939). *Delî*. İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi.
- Karpat, K. H. (1985). *Ottoman Population 1830-1914. Demographic and Social Characteristics*. London: The University of Wisconsin Press.
- Klötzel, C. Z. (1914, 8. Juli). Der Film als Kulturpionier. *Der Kinematograph*, Nr. 393, S. 3-4.
- Loiperdinger, M. (2018). Importing Asta Nielsen Database. Quellen zu globalem Vertrieb und lokalen Aufführungen des frühen Filmstars Asta Nielsen in Branchenblättern und Tageszeitungen. In A.Geimer, C. Heinze, R. Winter, (Hrsg.). *Die Herausforderungen des Films. Soziologische Antworten*, (S. 297-313). Wiesbaden: Springer VS.
- Messter, O. (1994). Der Film als Politisches Werbemittel (1916). In M. Loiperdinger, F. Kessler, S. Lenk, (Hrsg.). *KINtop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, Bd. 3, (S. 93-102). Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern.
- Müller, C. (1994). *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Odabaşı, İ. A. (2017). *Millî Sinema. Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- o. A. Asta Nielsen. *Filmportal.de*. Abruf von https://www.filmportal.de/person/astanielsen_485e2acc873649f68c623508ddeuycf5bb

- o. A. Die Suffragette (1913). *Imdb*. Abruf von https://www.imdb.com/title/tt0132536/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt#akas.
- o. A. (1894, 10 Kânûn-ı Evvel [1894, 10. Dezember]). Edison'un son ihtirâ'ları. *İkdam*.
- o. A. (1311, 9 Teşrinisani [1895, 21. November]). Lumiere'in Sinematograf Makinesi. *Servet-i Fünun*.
- o. A. (1911, 8. Dezember). Amphithéâtre. *Le Moniteur Oriental*.
- o. A. (1328, 21. Haziran [1912, 4. Juli]). Sinematografin İstilası. *Servet-i Fünun*.
- o. A. (1913, 28. Juni). Le chef-d'œuvre de Léon Tolstoï. *Le Moniteur Oriental*,
- o. A. (1913, 14. Oktober). Cinéma Théâtre Parlant Gaumont. *Le Moniteur Oriental*.
- o. A. (1913, 13. November). Cinéma Théâtre Parlant Gaumont. *Le Moniteur Oriental*.
- o. A. (1913, 24. November). Quo Vadis? *Le Moniteur Oriental*.
- o. A. (1915, 11. Dezember). Asta Nielsen dans "Petit-Ange". *Le Moniteur Oriental*.
- o. A. (1915, 16. Dezember) Der kleine Engel. *Osmanischer Lloyd*.
- o. A. (1916, 11. November). Kino – „Apollo“. *Osmanischer Lloyd*.
- o. A. (1916, 5. Januar). „Luxemburg-Kinema“. *Osmanischer Lloyd*.
- o. A. (1917, 16. Februar). Das Geheimnis. *Osmanischer Lloyd*.
- o. A. (1333, 19. Temmuz [1917, 19. Juli]). Sağırlar Temaşası. *İkdam*.
- o. A. (1918, 16. April). Aus Stadt und Land. *Osmanischer Lloyd*.
- Özçelik, S. (2000). *Donanmay-ı Osmani Muavenet-i Milliye Cemiyeti*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Özen, M. (2006). Fransız Firma Pathé Freres İstanbul'da, 1908-1914, In Deniz Bayrakdar (Hrsg.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, Nr. 5, (S. 57-64). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Özuyar, A. (2004). *Babıâli'de Sinema*. 1. Baskı. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Rennert, M. (1913/1914). Kritik. Asta Nielsen im Kinodrama „Die Suffragetten“. *Bild und Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie*, Nr. 6, 137.
- Rennert, M. (1914/1915). Kriegslichtspiele. *Bild und Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie*, 4(7-8), 139.
- Rosenthal, A. (1910, 17 August). Der Kino im Orient. *Der Kinematograph*, Nr. 190.
- Sancar, S. (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti. Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Schlüpmann, H. (1990). *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag/Roter Stern.
- Schlüpmann, H. (2000). Asta Nielsen. *Frauen und Film*. Nr. 62, 33-46.
- Scognamillo, G. (2008). *Cadde-i Kebir'de Sinema*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Seydel, R. und Hagedorff, A. (1984). Asta Nielsen. Eine Bildbiographie. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen. Berlin: Henschelverlag.
- Teksoy, R. (2009). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Temel, M. (1998). *İşgal Yıllarında İstanbul'un Sosyal Durumu*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Toprak, Z. (1994). Nüfus. In *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 6, (S. 108-111). İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı.
- Toprak, Z. (2014). *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908-1935)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.