



D. Sannwald/C. Tilmann (Hg.): *Die Frauen von Babelsberg. Lebensbilder aus 100 Jahren Filmgeschichte.* edition ebersbach 2012
Gestaltung, Bildbearbeitung und Satz von Innenteil und Bezug

Format 19,5 cm × 26,5 cm, Broschur, Innenteil: 1/1-farbig Schwarz, Bezug: 2/0-farbig Schwarz + Pantone 380C

Die Frauen von Babelsberg

Lebensbilder aus 100 Jahren Filmgeschichte

Herausgegeben von Daniela Sannwald und Christina Tilmann
mit den Internationalen Filmfestspielen Berlin

Mit einem Vorwort von Dieter Kosslick

edition ebersbach

Inhalt

Vorwort 7
Von Dieter Kosslick

Doris, Alice, Iris und die anderen – 8
Rollen und Rollenbilder aus 100 Jahren Film
Von Christina Tilmann

Im Lauf der Zeit – Vier Bilder aus der Filmstadt 17
Von Daniela Samueld

Die zehnte Muse – Asta Nielsen 22
Von Christina Tilmann

Die Cosima von Babelsberg – Thea von Harbou 28
Von Anke Sterneburg

Wo ist der Mann? – Marlene Dietrich 34
Von Fatih Ozgören

Das Golem-Girl – Anny Ondra 40
Von Frank Noack

Meißner Porzellan – Rosa und Henny Porten 46
Von Daniela Samueld

Das magische Auge – Leni Riefenstahl 54
Von Barbara Sichtermann

Die Nonkonforme – Renate Müller 60
Von Günter Krenn

Der blonde Traum – Lilian Harvey 66
Von Christian Schröder

Der leidende Vamp – Sarah Leander 72
Von Claudia Leissen

Ein Hauch von Frankreich – Sibylle Gerstner 78
Von Andreas Ungerböck

Das Gesicht der Stunde Null – Hildegard Knef 84
Von Jürgen Trimborn

Die Experimentierfreudige – Evelyn Carow 90
Von Silvia Hallensleben

Die Schwerelose – Jutta Hoffmann 96
Von Kerstin Decker

Die Legende – Angelica Domröse 102
Von Kerstin Decker

Die Unbehaute – Margarethe von Trotta 108
Von Thilo Wyda

Die Neugierige – Helke Misselwitz 114
Von Hans Helmut Prinzler

Die Visionärin – Silke Buhr 120
Von Kristina Jaspers

Autoren 126

Dank und Abbildungsnachweise 128



Wo ist der Mann?

Marlene Dietrich, 1901 – 1992

Von Fatih Özgüven

Es ist schwierig, über Marlene Dietrich zu schreiben. »Man hat über mich 55 Bücher geschrieben, na bittes«, sagt sie in Maximilian Schells Dokumentarfilm MARLENE (BRD 1983) – und das sind wirklich eine Menge Bücher. Außerdem ist sie nach ihrer eigenen Einschätzung »zu Tode fotografiert worden. Deshalb zeigt sie in MARLENE niemals ihr Gesicht. Umso energischer kommentiert sie alle möglichen Themen von der »kitschiness« ihrer alten Filme bis zu Peter Handke. Und sie ist sicher, dass sie, obwohl sie alles falsch machte, ihre Rolle in einem der bekanntesten jemals in Babelsberg produzierten Filme, DER BLAUE ENGEL (D 1930, Josef von Sternberg), dank ihrer »Berliner Schnauze« bekam: »bitte... da hat natürlich Sternberg intrigiert.«

Marlene Dietrichs Selbstdarstellung ist voller Widersprüche, Geheimnisse, Verleugnungen und hartnäckiger Weigerungen. Dazu zählt die erwartete Ablehnung nach dem Leinwandtest für DER BLAUE ENGEL in den Babelsberger Studios, dem Film, der das Bild der turbulenten Weimarer Jahre für die nachfolgenden Generationen geprägt hat. Der berühmte Leinwandtest aber verlief nicht so, wie sie es später immer wieder erzählt hat. Er ist inzwischen in digitalisierter Form selbst zum Babelsberg-Backstage-Klassiker geworden: Marlene Dietrich singt, während sie zunächst munter rauchend am Klavier lehnt und dann darauf sitzt, eine kehlige Version von Cole Porters *You're the Cream in My Coffee* und den Berliner Schläger *Wer wird denn weinen, wenn man auseinandergeht?* Ihre Darbietung, sehr überzeugend, enthält eine gespielte Beleidigung des Pianisten, der angeblich nicht fähig ist, ihren Gesang ordentlich zu begleiten. Sie beschimpft ihn mit der Berliner Unverschämtheit, auf die sie stolz ist, und schnippt sogar die Asche ihrer Zigarette in seine Richtung. Sehr charmant wendet sie sich ihm am Ende der Probeaufnahme zu und entschuldigt sich: ganz die Berliner Göre aus gutem Haus, die zur Leinwandsirene werden sollte.

35

In *Die Frau, nach der man sich sehnt* (D 1929, Kurt Bernhardt) gibt es diese ungezogene Berliner Göre noch nicht. Darin spielt die Dietrich, bestenfalls sirenenhaft, einen älteren, eifersüchtigen Beschützer und einen jungen, naiven Liebhaber gegeneinander aus. Am Ende ist sie jedoch die Verliererin in dem Spiel. In diesem Film ist sie eine Brünette, und Kurt Bernhardt versah ihren Kopf mit einer Gloriette, die uns erst recht an ihrer Unschuld und Heiligkeit zweifeln lässt. Wie David Thomson es in seinem *The New Biographical Dictionary of Film* beschreibt, ist Dietrich 'sein mehrdeutiges Beispiel dafür, wie das Kino Menschen verändert und verherrlicht.'¹ Verändert, sicherlich. Ambivalent, auf jeden Fall.

Dazu passt Dietrichs eigenes Verständnis einer anderen Göre, der Lola Lola in *Der blaue Engel*. In Schells Dokumentarfilm bringt sie es auf den Punkt: 'Sie ging für Geld huren'. Und im selben Atemzug gibt sie zu: 'Erotik haben wir damals nicht verstanden. Heute noch verstehe ich das nicht.' Deshalb mag auch ihre Selbsteinschätzung, die ihre längst zum Klischee gewordene Leinwandpersona konterkariert, nicht völlig unaufrichtig sein: 'Erotisch war ich gar nicht. Ich war schnoddrig.' Eine Schnodrigkeit, die im frühen Tonfilm nicht nur besonders gut zur Geltung kam, sondern für die die neue Tontechnik sogar erst die Voraussetzung zu sein schien.

Thomson schreibt über Dietrich, dass sie 'das Erotische und das Lächerliche an der Sexualität betonte. Obwohl sie sehr selbstbeherrscht schien, wenn sie die Gefühle derer quälte, die sie durch ihre Gleichgültigkeit erregte, ist es möglich, dass das nur eine Erfindung des Kinos war. Ist diese Attitüde das Produkt ihres eigenen Gefühls oder der Zuschreibung ihres Publikums oder gar des Lichts, das Josef von Sternberg auf ihre Haut legte?'² Wir wissen es nicht. Wenn Schnodrigkeit Teil des Berliner-Gören-Make-ups ist, mag der Drang, ihre Figur lächerlich aussehen zu lassen, mit einer neuen Idee von Erotik in Dietrichs Vorstellung Hand in Hand gegangen sein. Auf jeden Fall ist Gleichgültigkeit das Schlüsselwort, Indifferenz gegenüber einer verherrlichten, vorhersagbaren Idee von Erotik. Gerade die macht ihre Lola Lola fesch und frech.

Dietrich spielt eine grandiose Form der Gleichgültigkeit, 'le cool', gegen das erhabene Lächerliche, erotisch gegen schnodderig, mal die rätselhafte Sternberg-Sirene, mal die Göre von nebenan, deren 'Beine ganz Berlin verrückt machen', aber im Grunde ein Mädchen, das sein Herz auf dem rechten Fleck hat.



Marlene Dietrich und Kurt Gerron in *Der blaue Engel* (D 1930)

Kein Wunder, dass Dietrich Jahre später in einem ganz anderen Kontext keine Skrupel hat, ein Synonym für das Verb huren zu benutzen, eins, das nichts mit Erotik zu tun hat, sondern einer Verleugnung der Profession des Schauspielers gleichkommt. 'So stehe ich da und versuche, all meine Bitten in meine Augen zu legen und fühle doch, dass die, durch den Film zu oft prostituiert, vielleicht nicht sagen können, wie mein Herz es meint', schreibt sie an ihren Ehemann Rudi Sieber.³

Siegfried Kracauer allerdings hatte eine andere Ansicht zu *Der blaue Engel*: 'In ihrer Lola Lola verkörperte sich das Geschlecht in neuer Gestalt: Von diesem berlinisch-kleinbürgerlichen "Frauenzimmer" mit den verführerischen Beinen und dem lässigen Wesen ging ein unbekümmerter, sinnlich-träger Gleichmut aus, der den Männern keine Ruhe ließ, bis sie das Geheimnis aufgespürt hatten, das sich hinter so viel Kalkulationszeit verbergen musste. Dass solch ein Geheimnis bestehen musste, deutete sich auch in Lola Lolas verschleierte Stimme an, mit der sie in Untertönen begehrlcher Erinnerung und Erwartung zugleich sang, dass sie 'von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt' sei. Ihr Gleichmut veränderte sich dabei freilich



Emil Jannings und Marlene Dietrich in *Der blaue Engel* (D 1930)

niemals, und vielleicht gab es gar kein Geheimnis zu ergründen. Der zweite Grund für den Erfolg des Films lag in seinem ausgesprochenen Sadismus. Die Massen fühlen sich vom Schauspiel seelischer Folterungen und Demütigungen unwiderstehlich angezogen, und Sternberg kam diesen sadistischen Neigungen noch dadurch entgegen, dass er nicht nur Professor Unrat selbst, sondern auch dessen Welt an Lola Lola zugrunde gehen ließ.⁴

Es scheint, als ob Kracauer sich hier selbst in der Filmrolle von Emil Jannings sieht: »Das Frauenzimmer«, das »den Männern keine Ruhe ließe und »von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt ist – obwohl seine Behauptungen nahelegen, die Figur als eine Art Nemesis der Weimarer Zeit zu begreifen, sind sie doch auch ein Aufschrei männlicher Hilflosigkeit gegenüber einem neuen Verständnis von Weiblichkeit.

Lola Lola ist nie weit entfernt vom Pragmatismus, sei es in ihrem Geständnis, dass sie »halt lieben nur« könne, oder wenn sie sich aus dem Staub macht, als der respektable Professor wie ein Hahn zu krähen beginnt. Nein, selbst auferlegter männlicher Masochismus ist ihre Sache nicht. Sie mag ihn auslösen, aber nicht dazu anstiften, wie ihre anderen

Filme überzeugend belegen: die berufstätige Mutter, die ihr Kind badet, bevor sie sich Abend für Abend in ein dämliches Gorilla-Kostüm quält wie in *BLONDE VENUS* (USA 1932, Josef von Sternberg), die glamouröse Schauspielerin, die sich aufrichtig für die Luftfahrt interessiert, wie sie James Stewart als vertrottelter Wissenschaftler in *No Highway* (GB 1951, Henry Koster) erklärt.

Sie ist keine Domina, sondern ein frühes »material girl«, das heißt: sehr pragmatisch bis dahin, dass sie nach dem Zweiten Weltkrieg die neue Weltordnung intellektuell und moralisch richtig einschätzt. Kein Wunder, dass sie in Schells Dokumentarfilm sagt: »Man ist nie einsam, wenn man liest.« Bücher sind wirklich ihre Sache. Und manchmal auch deren Autoren – Erich Maria Remarque, Ernest Hemingway. Von Max Brod stammt die Romanvorlage zu *Die Frau, nach der man sich sehnt*. Und schließlich erfüllte Marlene Dietrich in ihrem bis heute bekanntesten Film eine von Heinrich Mann erdachte Figur mit Leben – als Lola Lola in *Der blaue Engel*. Und noch etwas verbindet sie mit Mann, Remarque und Brod: Sie arrangierte sich nicht mit den Nationalsozialisten, die sie unwarben, sondern zog das Exil vor.

Später wurde sie die »Großmutter mit den schönsten Beinen der Welt«, während eine Unzahl von Lola-Lola-Parodien kursierte. Lola Lolas Gleichmut mag den Weg dafür bereitet haben, aber wer sind wir, die Aufrichtigkeit der Frau anzuzweifeln, die ihr Leben einhauchte? Letztlich hat sie ihre Sicht der Dinge mit typischer Berliner Schnauze in ihrem Schlager *Wo ist der Mann?* dargelegt:

»Ich möchte einmal einen Mann erleben, der nicht von Liebe spricht. Der einfach sagt, so bin ich eben. Ich will dich haben und mehr nicht. Wo ist der Mann? Wo ist der Mann?«

Anmerkungen

Der Beitrag wurde aus dem Englischen übersetzt von Daniela Sunnwald.

¹ Übersetzt nach David Thomson, *The New Biographical Dictionary of Film*, New York 2004, S. 243–45.

² Übersetzt nach David Thomson, ebenda.

³ Marlene Dietrich an Rudi Sieber, 27. September 1945, zitiert nach: Christine Fischer-Defoy (Hg.), *Marlene Dietrich. Adressbuch*, Berlin 2003.

⁴ Siegfried Kracauer, *Von Caligari bis Hitler*, Hamburg 1958, S. 140.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei der Deutschen Bibliothek erhältlich

Dieser Band ist auch Bestandteil der Schriftenreihe der DEFA-Stiftung

Mit freundlicher Unterstützung der
Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen



Gefördert vom Beauftragten der
Bundesregierung für Kultur und Medien
aufgrund eines Beschlusses des
Deutschen Bundestages



© 2012 by edition ebersbach
Bozener Str. 19, 10825 Berlin
www.edition-ebersbach.de

Redaktion: Daniela Sanwald/Christina Tilmann
Satz und Covergestaltung: Birgit Cirksema | Satzfein, Berlin
Umschlagvorderseite: Foto Hildegard Knof, © Deutsche Kinemathek
Druck und Bindung: Difo-Druck GmbH, Bamberg
ISBN 978-3-86915-059-8