

Amerikanischer Männertraum?

Maria Schell in Hollywood

Von Susanne Weingarten, in: Maria Schell (Eine Ausstellung des Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main), Henschel, 2006, S. 100-110.

"Perhaps not since the full-blown Garbo has the old world offered to the new such a prepotent image of the eternal feminine as can be seen in the mysteriously soulful face of Maria Schell. It is the face of a princess in a German fairy tale. Her hair is still the palest gold, and it tumbles over her shoulders, when she lets it down, in quietly melodious loops. Her skin is white and perfect. Her mouth is delicate, and her smile almost too exquisitely sweet. Her eyes change, as the light changes, from blue to grey to green, and are unusually large; when she smiles, they brim with tenderness and a kind of luminous spirituality that seems to tame the beast and inspire the best in men."¹

Ende Dezember 1957 widmet das amerikanische Nachrichtenmagazin Time der Newcomerin Maria Schell eine Titelgeschichte, in der teils schwärmerisch, teils kritisch über das "überwältigende Bild des Ewigweiblichen" berichtet wird, das Europa in Gestalt der Schell nach Hollywood gesandt hat. Anlass ist Maria Schells erster Hollywoodfilm, "The Brothers Karamasov" (Die Brüder Karamasow, Richard Brooks, 1957/1958), der anderthalb Monate später, am 14. Februar 1958, in den USA anlaufen wird.

Auch wenn der Time-Artikel nicht die erste amerikanische Veröffentlichung über die Schell ist, so setzt er doch den Ton für die Rezeption der zu diesem Zeitpunkt in den USA noch weitgehend unbekannten Darstellerin. In großer Ausführlichkeit entwirft er ein Image – Wer ist die Schell? Wie ist die Schell? Was macht die Schell aus? – für die amerikanische Öffentlichkeit, das Maria Schell zugleich im Spektrum weiblicher Filmstars Ende der fünfziger Jahre verortet.

Dass einer europäischen Darstellerin die Ehre eines solch aufwändigen Empfangs im populären amerikanischen Diskurs widerfährt, ist durchaus nicht selbstverständlich und spricht für Maria Schells internationale Bedeutung zu dieser Zeit. Sie wird in Amerika als künstlerisch respektierte, ehrgeizige und hart arbeitende Aktrice wahr- und aufgenommen, die schon eine eindrucksvolle Karriere in Europa vorzuweisen hat. "A serious professional player who takes more pride in the parts she can perform than in those she possesses", wie Time es mit leicht anzüglicher Doppeldeutigkeit – und einer kaum verhüllten Spitze gegen Marilyn Monroe – ausdrückt.² Die Zeitschrift Life führt Maria Schell als "Europe's foremost dramatic star" ein³, Newsweek charakterisiert sie in einem Bericht Mitte 1957 als "one of Europe's best actresses"⁴, und eine Tageszeitung

¹ "Vielleicht nicht seit der reifen Garbo hat die Alte Welt der Neuen ein so überwältigendes Bild des Ewigweiblichen geschenkt wie jenes, das man im rätselhaft seelenvollen Antlitz der Maria Schell erblicken kann. Es ist das Gesicht einer Prinzessin aus einem deutschen Märchen. Ihr Haar ist immer noch vom hellsten Gold, und wenn sie es öffnet, fällt es ihr in still melodischen Locken über die Schultern. Ihre Haut ist weiß und makellos. Ihr Mund ist zart, und ihr Lächeln von fast schon zu erlesener Lieblichkeit. Ihre Augen verändern ihre Farbe mit dem Licht, von Blau zu Grau zu Grün, und sie sind ungewöhnlich groß; wenn sie lächelt, quellen ihre Augen über vor Empfindsamkeit und einer Art leuchtender Vergeistigung, die wilde Tiere zähmen könnte und das Beste im Manne hervorbringt." N.N.: The Golden Look. In: Time (New York), 30.12.1957, S. 36-41.

² "[...] eine Ernst zu nehmende Profi-Darstellerin, die mehr Stolz auf die Rollen empfindet, die sie spielen kann, als auf die Körperteile, die sie besitzt". In: Time (New York), a. a. O., S. 36.

³ "Europas wichtigster dramatischer Star [...]" N.N.: Tears pay off for Maria. In: Life (New York), 15.7.1957, S. 99-104.

⁴ "[...] eine der besten europäischen Schauspielerinnen [...]" N.N.: The Honeyed Newcomer. In: Newsweek (New York), 15.7.1957, S. 100.

schreibt in einem Wortspiel mit ihrem Namen, sie sei "more than just a schell"⁵. Immer wieder verweisen Zeitungsartikel auf die Auszeichnungen, die Maria Schell bei den Festspielen von Cannes und Venedig gewonnen hatte, und auf ihre Popularität im deutschsprachigen Raum.

Die Schell, so der populäre Konsens in den USA, kommt nicht als ein hoffnungsvolles Starlet unter vielen, sondern – mit immerhin schon 31 Jahren – als gestandener Star des alten Europa, der als Bereicherung des US-Starsystems dankbar aufgenommen werden sollte. Vergleicht man etwa deutsche und amerikanische Autogrammkarten der Schauspielerin aus den mittleren bis späten fünfziger Jahren, so lässt sich feststellen, dass weder im Styling noch in der Inszenierung große Unterschiede bestehen: Anders als etwa im Fall der Garbo, die nach ihrer Ankunft in Hollywood einem vollkommenen make-over unterzogen worden war, wird bei Maria Schell das bestehende Image von der amerikanischen Filmindustrie weitgehend übernommen.⁶

Auch wirtschaftlich beglaubigt man ihre herausragende Stellung: MetroGoldwyn-Mayer schließt dem Time-Bericht zufolge mit ihr einen Vertrag über vier Filme in sieben Jahren ab, der ihr nicht nur Gagen zwischen 100.000 und 175.000 Dollar pro Film, sondern zugleich das Vetorecht im Hinblick auf Regisseure und Drehbücher garantiert. Ob diese Details tatsächlich der Wirklichkeit entsprechen, ist für Maria Schells Image jedoch weniger wichtig als der Eindruck von star power, der durch das ungewöhnliche Maß an Mitspracherecht und finanziellem Gewicht entsteht.

Doch selbst wenn die Schell 1957 überdurchschnittlich hoch ins amerikanische Starsystem einsteigt: Für die US-Öffentlichkeit ist es zu jener Zeit nicht ungewöhnlich, ausländische Darstellerinnen als potentielle neue Leinwandgöttinnen präsentiert zu bekommen.⁷ Die Italienerin Sophia Loren, acht Jahre jünger als die Schell, dreht zwischen 1957 und 1960 mehrere amerikanische Filme, ihre Landsmännin Gina Lollobrigida (*1927) und die Schwedin Anita Ekberg (*1931) sind seit Mitte der fünfziger Jahre in US-Produktionen zu sehen, die Griechin Irene Papas (*1926) folgt einige Jahre später. Auch die deutsche Kollegin Hildegard Knef (*1925) hatte Anfang des Jahrzehnts einige Hollywoodrollen gespielt.

Hollywood steckt zur Zeit von Maria Schells Ankunft in einer tiefen Krise. Zum einen ist das klassische Studiosystem⁸ zuvor 1948 im so genannten Paramount-Urteil als Oligopol gebrandmarkt und zur Auflösung seiner Verleih- und Vorführstrukturen verpflichtet worden: Es beginnt ein Abwicklungsprozess, der sich bis Ende der fünfziger Jahre hinzieht und die gut eingeführten Vermarktungsformen Hollywoods zerschlägt. Zum anderen sind durch den Aufstieg des neuen Konkurrenzmediums Fernsehen (1948 besitzen 0,4 Prozent aller US-Haushalte einen Fernseher, 1954 sind es schon 55,7 Prozent und 83,2 Prozent 1958)⁹ die Besucherzahlen der Kinos in den Vereinigten Staaten seit Ende der vierziger Jahre dramatisch gefallen.

Neben den technischen Innovationen wie CinemaScope, mit denen Hollywood versucht, sich einen Marktvorteil gegenüber der Kleinbild-Konkurrenz im Wohnzimmer zu verschaffen, sind es auch die neuen ausländischen – gerade weiblichen – Stars, die das Kino vom Fernsehen abheben sollen. Sie suggerieren mit der Fremdheit ihrer Akzente,

⁵ [...] mehr als eine Hülle [...] Battelle, Phyllis: More Than Just a Schell. In: New York Journal-American, 22.2.1958.

⁶ Abnehmen musste sie allerdings rund 10 Pfund für Hollywood.

⁷ Time ergänzte ihr Schell-Titelporträt etwa um eine Foto-Doppelseite mit anderen "foreign objects that Hollywood has been ogling" ("[...] anderen Ausländerinnen, auf die Hollywood ein Auge geworfen hat [...]"). Darunter waren Brigitte Bardot und Sophia Loren. The Golden Look, a. a. O., S. 37/38.

⁸ Die großen Hollywood-Studios hatten durch ihre Vertragskinos und Vertragsschauspieler sowohl die Produktionen als auch die Vermarktung von Filmen unter ihrer Kontrolle.

⁹ Baughman, James L.: Television Comes to America, 1947-57. Quelle: www.lib.niu.edu/ipo/1993/ihy930341.html

ihrer Aussehens und auch ihrer Körpersprache nicht nur eine Weltläufigkeit, die dem TV fehlt, sondern in vielen Fällen – etwa bei der Loren, der Lollobrigida und der Ekberg – auch das Versprechen einer ungezügelteren, freieren und "erwachseneren" Erotik. Europa fungiert in der pruden, kleinbürgerlichen amerikanischen Nachkriegsgesellschaft als Projektionsfläche für das "Andere", für ein Konglomerat gesellschaftlich-kultureller Werte und Eigenschaften – von Hochkultur bis Sexualität –, die die USA in dieser Phase nicht besitzen. Insofern ist es nicht nur Maria Schells leichtem deutschen Akzent geschuldet, dass sie in den drei Film- und vier Fernsehrollen, die sie zwischen 1957 und 1965 in den USA übernehmen wird, kein einziges Mal eine gebürtige Amerikanerin darstellt. Vielmehr spielt sie unter anderem zwei Russinnen in "The Brothers Karamasov" und in "Ninotchka" (Tom Donovan, 1960), zwei Schweizer Einwanderinnen in den Western "The Hanging Tree" (Der Galgenbaum, Delmer Daves, 1958/1959) und in "Cimarron" (Anthony Mann, 1959-1961), eine Holländerin in der Reihe "Playhouse 90: Word from a Sealed-Off Box" (Franklin J. Schaffner, 1958), eine Spanierin in "Playhouse 90: For Whom the Bell Tolls" (John Frankenheimer, 1959) und eine Mitteleuropäerin unbestimmter Herkunft in "Who Has Seen the Wind?" (George Sidney, 1965). Zwei dieser Filme sind Remakes von Klassikern, in denen sie im unmittelbaren Vergleich mit großen europäischen Vorgängerinnen steht, nämlich mit Greta Garbo bei "Ninotchka" und mit Ingrid Bergman bei "For Whom the Bell Tolls".

Hollywood reiht die Schell in eine Genealogie von "Diven aus der Alten Welt" ein und versucht erst gar nicht, sie zu amerikanisieren. Sie sei "radiantly lovely, reflecting the bloom-cheeked beauty of a Bergman, the grace of a Garbo", schreibt etwa eine New Yorker Tageszeitung in einem Porträt Anfang 1958, also noch bevor Maria Schell die beiden erwähnten Rollen spielt.¹⁰ Das Europäische an ihr gilt als Qualität an sich.¹¹ Fast durchweg wird sie in Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln als "internationaler" oder "europäischer" Star charakterisiert, und regelmäßig verweist man auf ihre österreichisch-schweizerisch-deutsche Herkunft.¹² Was aber genau ist die spezifisch "europäische" Qualität der Maria Schell, die Hollywoods Interesse geweckt hat? Zum einen ist es sicher ihre Aura der Hochkultur, die sie durch ihre Filme wie "Die letzte Brücke" (Helmut Käutner, 1953/1954), "Die Ratten" (Robert Siodmak, 1955) und "Gervaise" (René Clément, 1955/1956) sowie durch ihre Auszeichnungen aus Europa mitbringt. Die Zeitschrift Life eröffnet im Juli 1957 ihre große Maria-Schell-Fotostrecke ausgerechnet mit einem harsch ausgeleuchteten Standfoto aus der Gerhart-Hauptmann-Verfilmung "Die Ratten". Es zeigt die Darstellerin ungeschminkt, verweint, mit wirrem, (noch) aschblondem Haar, vor Unglück verzerrten Zügen und dramatisch-verzweifelter Geste – das genaue Gegenteil eines der üblichen glamour shots, mit dem neue Anwärtinnen auf Star-Status der amerikanischen Öffentlichkeit werden: Vielmehr ist das Foto die

¹⁰ "[...] von einer strahlenden Lieblichkeit, welche die rosenwangige Schönheit einer Bergman, die Anmut einer Garbo spiegelt [...]" Gilbert, Justin: A Schell-ful of Talent. In: New York Mirror, 24.2.1958.

¹¹ Über ihre Rolle in dem Remake "Cimarron" sagte Schell selbst: "Irene Dunne (die Hauptdarstellerin in der ersten, 1931 gedrehten Verfilmung, S.W.) spielte eine Städterin aus dem Osten Amerikas, und nun ist aus der Rolle eine Schweizerin geworden, wodurch die Gegenüberstellung 'Wilder Westen' und 'Europäische Kultur' noch ausgeprägter wird." Zitiert nach: Hagen, H.G.: Die Schell wildwestert weiter. In: Weekend (Hamburg), 27.1.1960.

¹² Dass sie aufgrund ihrer Familienherkunft keine eindeutig "deutsche" Darstellerin war, wird – nur gut ein Jahrzehnt nach dem Sieg der Alliierten über das NS-Regime – für Maria Schells Karriere in Hollywood von Vorteil gewesen sein, denn so entging sie den gängigen Nazi-Stereotypen des amerikanischen Kinos. In der US-Presse wird erwähnt, dass ihre Familie nach dem "Anschluss" aus Österreich in die neutrale Schweiz zog. In einem ihrer TV-Filme (Word from a Sealed-Off Box) spielt Maria Schell eine aufrechte (holländische) Widerstandskämpferin; in einem anderen (Who Has Seen the Wind?) ein Opfer des Zweiten Weltkriegs, eine verhärmte Flüchtlingsfrau, die seit Jahren mit ihrer Familie auf einem Frachter "gefangen" ist, weil ihr Heimatstaat nicht länger existiert und sie als Staatenlose nirgendwo an Land gehen dürfen.

Visitenkarte einer Charakterdarstellerin.¹³ Dass Maria Schell mehrere Sprachen spricht, über eine ausgezeichnete europäische Erziehung verfügt und aus einer Künstlerfamilie stammt, sind häufig erwähnte biografische Umstände, die ebenfalls zu ihrem Image als Renommee-Trägerin beitragen. Ein Zeitungsporträt vom Februar 1958 schreibt ihr "sophistication, authority and assurance" zu und charakterisiert sie als "a forceful, mature woman with a well-stocked mind".¹⁴

Die Schell verkörpert insofern in vieler Hinsicht ein kulturelles Prestige, das sich Hollywood gerne für seine eigenen Zwecke aneignet, zumal in einer Phase, in der es seine Existenzberechtigung verteidigen muss – und nach Wegen aus der wirtschaftlichen Misere sucht. Die Flucht nach "oben" in die Hochkultur ist in den fünfziger Jahren ein gängiger Versuch, die Krise zu bewältigen; es entstehen zahlreiche teure prestige pictures, die auf renommierten literarischen Quellen beruhen. Eines dieser Prestige-Projekte ist auch Maria Schells Hollywood-Debüt, eben die 2,5 Millionen Dollar teure Verfilmung des Dostojewskij-Romans Die Brüder Karamasow. Perfekter könnten Darstellerin und Filmprojekt kaum zueinander passen.

Doch es sind nicht nur Maria Schells Talent und künstlerischer Status, die sie als Europäerin für Hollywood interessant machen. Wie von ihren ausländischen Kolleginnen, erhofft sich die Filmindustrie auch von ihr eine Erweiterung des Weiblichkeitsspektrums, das zu dieser Zeit in den USA auf der Leinwand repräsentiert wird. Stars verkörpern immer auch Aspekte der jeweils aktuellen Geschlechternormen; an ihrem Beispiel verhandeln Gesellschaften, welche Vorstellungen von Weiblichkeit (und Männlichkeit) als sozial akzeptabel, erwünscht, ideal oder auch problematisch gesehen werden. Was die amerikanischen Stars betrifft, so reicht die Weiblichkeitsbandbreite in den Fünfzigern von den vollbusigen blonden sex goddesses wie Marilyn Monroe, im gleichen Jahr geboren wie Maria Schell, Jayne Mansfield und Kim Novak (beide *1933) über die robusten, bürgerlichen girl next door-Typen, wie sie Doris Day (*1924), aber auch Debbie Reynolds (*1932) verkörpern. Hinzu kommen die ätherischen, aristokratischen Wesen Audrey Hepburn und Grace Kelly (beide *1929) und die dunklen, lockend-gefährlichen Sirenen wie Ava Gardner (*1922) und Elizabeth Taylor (*1932).

Ein Frauentyp wie Maria Schell aber – das "überwältigende Bild des Ewigweiblichen" mit dem "rätselhaft seelenvollen Antlitz" und der "leuchtenden Vergeistigung, die wilde Tiere zähmen könnte und das Beste im Manne hervorbringt" – fehlt in diesem Spektrum. Dass sie ein anderes Weiblichkeitskonzept verkörpert, wird im populären Diskurs der Zeit verblüffend offen diskutiert. Man thematisiert fast immer, dass ihr die offensive weibliche Sexualität des "Peroxide Ideal"¹⁵, der wasserstoffblonden Ideale, fehle. Ein US-Journalist beschreibt einen Vorfall bei einem Presstreffen, das Metro-Goldwyn-Mayer mit Maria Schell arrangiert hatte: "'She has the mystery and charm of a Garbo', said an MGM press agent hopefully before Miss Schell arrived at the luncheon. 'But she isn't sexy.' When a writer raised his eyebrows at the thought of a movie queen competing in the American market without a high sex quotient, the agent hastily added: 'I mean not like Brigitte Bardot, anyway.'"¹⁶ Der Journalist selbst kommt zu der Schlussfolgerung: "She is not a sex symbol, in the manner of a Monroe. Her sex is not insistent and blatant, but it is there

¹³ Tears Pay Off For Maria, a. a. O., S. 99.

¹⁴ "Kultiviertheit, Autorität und Selbstsicherheit [...] eine energische, reife Frau mit Köpfchen [...]" Ross, Don: Maria Schell: Blue-Gray Eyes and Sweet Smile. In: New York Herald Tribune, 23.2.1958.

¹⁵ The Golden Look, a. a. O., S. 36.

¹⁶ "Sie besitzt die Rätselhaftigkeit und den Charme der Garbo", sagte ein MGM- Pressebetreuer hoffnungsvoll, ehe Fräulein Schell bei dem Mittagessen eintraf. "Aber sie ist nicht sexy." Als ein Vertreter der schreibenden Zunft die Augenbrauen hochzog beim Gedanken an eine Leinwandkönigin, die sich ohne hohen Sex-Quotienten auf dem amerikanischen Markt behaupten soll, fügte der Pressebetreuer eilig hinzu: "Ich meine, jedenfalls nicht wie Brigitte Bardot." Blue-Gray Eyes And Sweet Smile, a. a. O.

just the same. It brings out the gallantry in the man, not the bounder."¹⁷

Schells subtile weibliche Sinnlichkeit wird wieder positiv gegen die "aufdringliche" Sexualität der Monroe abgehoben. Auch lobt man sie ein weiteres Mal dafür, das Gute im Manne hervorzubringen, in diesem Fall seine Galanterie. Die Bezugnahme auf männliches Verhalten (was löst Maria Schell bei Männern aus?) entwickelt sich zu einem Leitmotiv im amerikanischen Diskurs über die Darstellerin. Time etwa zitiert einen Hollywood-Produzenten mit den Worten: "Her smile doesn't arouse the cad in a man. It brings out the uncle."¹⁸

Sie wird insofern als Repräsentantin einer beruhigend konservativen, geradezu viktorianischen Geschlechtsmoral rezipiert, der zufolge die Frau einen mäßigenden Einfluss auf die niederen (sexuellen) Instinkte des Mannes ausübt und so die zivilisatorische Ordnung aufrechterhält. In dieser Funktion wird sie als Inbegriff eines – entzeitlichten und enthistorisierten – Konzepts des Ewigweiblichen gefeiert, in dem nicht die Sexualität der Frau im Vordergrund steht, sondern ihre "inneren Werte", darunter vor allem Unschuld, Fürsorge, Hingabe und Mütterlichkeit.¹⁹ "La Schell – Mature Innocence" fasst eine Zeitungsüberschrift ihren paradoxen Reiz zusammen.²⁰ Am deutlichsten wird dieses Verständnis jedoch im folgenden Absatz aus der Time-Titelgeschichte:

"Instead of North American sex, Maria has Central European Seele, which Brooks (der Karamazov-Regisseur, S.W.) defines as a sort of spiritual dreaminess, interfused with girlish innocence and a tender maternal quality. They all add up to 'real womanliness.' Says Brooks: 'Here for the first time on the screen the American man will see a woman who really understands him, who can give herself as American women have never learned to. This is the woman that American women long to be, and that American men are looking for.'"²¹

Dass hier noch einmal eine "echte Fraulichkeit" gefeiert wird, verkörpert ausgerechnet von einer Europäerin, lässt vielleicht schon die kommenden Erschütterungen der amerikanischen Frauenbewegung ahnen, die sich in den Karrierefrau-Rollen einer Doris Day und den schwierigen, sexuell und emotional unerfüllten Figuren einer Elizabeth Taylor andeuten. Entsprechend wird Maria Schell in den Publicity-Fotos für "The Brothers Karamasov" inszeniert: Studio-Aufnahmen zeigen sie meist mit versonnenem bis strahlendem Lächeln, den Blick in eine unbestimmte Ferne, dabei häufig leicht nach oben (Spiritualität!) gerichtet. Die Lichtsetzung betont die Klarheit und Offenheit ihres Gesichts, und obwohl sie die Kokotte Grushenka spielt, ist sie in den Fotos eher züchtig verhüllt, teils sogar mit Kopfbedeckungen.

Aber wie viele ausländische Darstellerinnen vor und nach ihr muss Maria Schell erleben, dass es schwer ist, einen Platz im amerikanischen Starsystem zu finden. Ganz offensichtlich ist sie in den fünfziger Jahren doch nicht die Frau, "die amerikanische Männer suchen". Ihr Auftritt in "The Brothers Karamasov" jedenfalls wird von der Kritik gemischt beurteilt und bringt ihr nicht den Durchbruch in der US-Öffentlichkeit. Dies mag auch daran liegen, dass die Figur nicht genau dem Image entspricht, das in der

¹⁷ "Sie ist kein Sexsymbol à la Monroe. Ihre Sexualität ist nicht aufdringlich und krass, aber sie ist trotzdem vorhanden. Sie bringt die Galanterie im Manne hervor, nicht den Schurken." a. a. O.

¹⁸ "Ihr Lächeln erweckt nicht den Halunken im Manne. Vielmehr bringt es den Onkel hervor." The Golden Look, a. a. O., S. 36.

¹⁹ Dementsprechend fällt das nahe liegende Wortspiel von der bomb schell fast nie.

²⁰ "[...] reife Unschuld [...]" Quinn, Frank: La Schell – Mature Innocence. In: New York Mirror, 8.2.1959.

²¹ "Anstelle von nordamerikanischer Sexualität hat Maria eine mitteleuropäische Seele zu bieten, die Brooks als eine vergeistigte Verträumtheit definiert, vermischt mit mädchenhafter Unschuld und einer sanften Mütterlichkeit. Zusammen summieren sie sich zu 'echter Fraulichkeit'. Brooks sagt: 'Zum ersten Mal wird der amerikanische Mann auf der Leinwand eine Frau sehen, die ihn wirklich versteht, [...], wie es amerikanische Frauen nie gelernt haben. Dies ist die Frau, die amerikanische Frauen gerne wären und die amerikanische Männer suchen.'" The Golden Look, a. a. O., S. 36.

Vorberichterstattung aufgebaut worden war. Grushenka ist eine Wirtshausbesitzerin, die eingangs mehr an Geld denn an Liebe interessiert ist und sich aus materiellen Gründen mit Männern einlässt – ein klassisches good bad girl, wenn auch im alten Russland statt im Western. Zwar wird sie geläutert durch ihre Liebe zum Helden Dmitri Karamazov (Yul Brynner), und Maria Schell darf in der zweiten Hälfte des Films ihre inbrünstige Hingabe an den vom Tode bedrohten Liebhaber ausspielen. Doch Grushenkas zentraler Auftritt besteht aus einem fast schon schockierend sexuell aufgeladenen Zigeunertanz. Bei ihrer ersten Begegnung mit Dmitri führt sie ihn in ein Gasthaus und beginnt, nur mit Mieder und mit einer tief dekolletierten weißen Bluse bekleidet, zur Musik einer Zigeunerkapelle durch die Gaststube zu wirbeln. Ihr Haar löst sich, sie reckt die Arme hoch in die Luft, einen Schal wie einen Schleier in den Händen, und wirft den Kopf ekstatisch in den Nacken, während sie gleichzeitig Dmitri verführerische Blicke schenkt. Mit ihrem angespannten Gesichtsausdruck, den zuckenden Bewegungen und dem weit geöffneten Mund wirkt diese tanzende Grushenka wie eine Frau, die gerade einen Orgasmus erlebt – und Zwischenschnitte auf einen begeistert applaudierenden Dmitri, der völlig im Bann dieser hemmungslos Tanzenden steht, weisen den Zuschauer nachdrücklich auf ihre sexuelle Macht hin.

Die unverblünte Sexualisierung Maria Schells – in mehreren Zeitschriften erscheinen Momentaufnahmen des Tanzes – entspricht nicht ihrem bis dahin aufgebauten Image. Grushenka war eine Rolle, um die Marilyn Monroe sehr öffentlich gekämpft hatte und die ihr in der Kombination aus Sexualität, gold digging und kindlicher Unschuld perfekt entsprochen hätte. Dass die Schell sie bekam, wurde ihr als Triumph ausgelegt und entsprechend in der MGM-Publicity eingesetzt; jedoch erwies sich die Rolle als wenig hilfreich für ihre Laufbahn. Nach dem mangelnden Erfolg des Films findet sich in Maria Schells Hollywood-Karriere keine vergleichbare Figur. Im Gegenteil: In ihrem nächsten amerikanischen Auftritt an der Seite Gary Coopers im Western "The Hanging Tree" stellt die Mise-en-Scène mehrfach einen Gegensatz zwischen ihrer jungen, züchtigen und keuschen Schweizer Einwanderin und den leicht gekleideten einheimischen Saloon-Damen des Goldrauschstädtchens her. "The Hanging Tree" gibt Maria Schell zunächst die Gelegenheit, ihre tragische Seite auszuspielen: Ihre Figur, Elizabeth Mahler, endet nach einem Postkutschenüberfall verletzt, vorübergehend erblindet und mit schweren Verbrennungen in der Obhut eines grimmigen Arztes (Cooper), der sie gesund pflegt – und in dem die kindlich naive, hilflose Fremde jene männlichen Beschützerinstinkte weckt, die eben für Schells außerfilmisches Image charakteristisch waren. Doch die Figur entwickelt sich von der leidenden, traumatisierten Kranken zu einer patenten, selbstständigen Frau, die mit buchstäblich hochgekrempelten Ärmeln ihren eigenen Claim bearbeitet – und in ihrer Ehre gekränkt ist über die Unterstellung der einheimischen Frauen, sie lasse sich von dem Arzt finanziell aushalten. Ihre Natürlichkeit, Tapferkeit, Vitalität und moralische Unangreifbarkeit sind es, die sie zur Pionierin prädestinieren – und zu einer Frau, mit der ein amerikanischer Mann glücklich werden kann.

Für die Rolle in "The Hanging Tree" wird Maria Schell denn auch mit Lob bedacht, das wieder auf ihr Versprechen einer sexuell unbedrohlichen Weiblichkeit abhebt. In der Kritik des Branchenblattes The Hollywood Reporter heißt es: "At a time when Europe is bombarding the screen with 'sex bombs' Miss Schell continues to enchant the viewer with a more compelling femininity. As a bewildered foreigner, struggling to make her way in a wild and lawless country, she makes one feel, not how desirable a woman can be for an interlude, but what a necessary blessing she can be as a lifetime partner."²²

²² "Zu einer Zeit, in der Europa die Leinwand mit ‚Sexbomben‘ bombardiert, verzaubert Fräulein Schell den Zuschauer weiterhin mit einer weit bezwingenderen Weiblichkeit. Als verwirrte Fremde, die sich mühsam in einem fremden, gesetzlosen Land durchschlägt, vermittelt sie einem nicht das Gefühl, wie begehrenswert

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass es gerade die Europäerin Schell ist, die in zwei Western – also jenem Genre, das von der Genese der neuen U.S.Gesellschaft und der Geburt ihres Selbstverständnisses erzählt – zur "idealen" Frau verklärt wird: Das Unbehagen über die eigenen, amerikanischen Weiblichkeitsrepräsentationen muss Ende der fünfziger Jahre beträchtlich gewesen sein. Eine Variante ihrer charakterlichen Entwicklung in "The Hanging Tree" findet sich auch in Schells zweitem, kurz danach entstandenen Western "Cimarron", in dem sie die verwöhnte, lebensunerfahrene junge Städterin Sabra spielt, die mit ihrem frisch angetrauten Mann Yancey (Glenn Ford) an der Landnahme in Oklahoma teilnimmt. Wiederum wird die Kindbraut, die eingangs ihrem Mann hilflos weinend, flehend und großäugig am Hals hängt, im Laufe der Jahrzehnte zu einer praktischen, lebensklugen Geschäftsfrau. Der Film charakterisiert jedoch die schwierige Ehe zwischen Yancey und Sabra als Kampf zwischen dem "männlichen Prinzip" eines auf die Außenwelt gerichteten Lebens der Unruhe, des Entdecken-und Erobernwollens, des manchmal unvernünftigen Idealismus und der Rücksichtslosigkeit gegenüber alltäglichen Belangen einerseits und dem "weiblichen Prinzip" des Hüterns und Bewahrens, der Ruhe, des Pragmatismus und der Verantwortung gegenüber Familie und Heimat andererseits. Die Eroberung des Westens, so suggeriert "Cimarron", wäre ohne die "männlichen" Werte nicht denkbar gewesen, seine Urbarmachung und Zivilisierung nicht ohne die "weiblichen". Während der Held Yancey gegen Ende des Films fast völlig aus der Handlung verschwindet, folgt "Cimarron" der Lebensgeschichte von Sabra, der am Ende – als gealterter Zeitungseigentümerin und Großmutter – gar ein Denkmal als Symbolfigur des Westens gesetzt werden soll. Maria Schells Qualität des "Ewigweiblichen" wird nun auch buchstäblich auf einen Sockel gestellt.

"Cimarron" sollte Maria Schells letzte große Rolle in Hollywood sein²³. Als einer der ersten Filmstars scheut sie sich nicht, auch im Fernsehen aufzutreten, und ihre Hauptrollen in den aufwändigen TV-Filmen *Word from a Sealed-Off Box*, *For Whom The Bell Tolls*, *Ninotchka* und *Who Has Seen the Wind?* tragen dazu bei, ihre Bekanntheit und Popularität in den USA zu vergrößern. Doch die Schauspielerin zieht nie ganz nach Hollywood. Vielmehr fliegt sie jeweils für die Dreharbeiten zu einzelnen Filmen über den Atlantik, arbeitet parallel weiterhin in Europa und verkündet in Interviews, dass Deutschland ihre Heimat sei. Dadurch verliert sie nie den Status eines "Gast-Stars" im amerikanischen Starsystem –, und das unterscheidet Maria Schell kategorisch von den Einwanderinnen Greta Garbo, Marlene Dietrich oder Ingrid Bergman.

Man kann nur darüber spekulieren, ob ihre Karriere in den USA anders verlaufen wäre, wenn sie sich zum kompromisslosen Umzug entschlossen hätte. Es ist aber zu bezweifeln. Die amerikanische Filmindustrie war in den fünfziger und frühen sechziger Jahren in einem strukturellen und ästhetischen Umbruch begriffen, in dem eine Figur wie Maria Schell nicht unbedingt zukunftsfruchtig gewirkt hätte. Nur zwei Jahre nach ihrem letzten Film "Who Has Seen the Wind?" entstand etwa "Bonnie and Clyde" (Bonnie und Clyde, Arthur Penn, 1967), der nicht nur das New Hollywood einläutete, sondern auch in Faye Dunaways Bonnie Parker eine Weiblichkeitsrepräsentation entwarf, die schon einer neuen, ganz anderen Ära geschuldet zu sein scheint.

© 2006 Deutsches Filminstitut – DIF e.V. / Deutsches Filmmuseum, Henschel Verlag in der Seemann Henschel GmbH & Co. und Susanne Weingarten.

eine Frau für ein kurzes Zwischenspiel sein kann, sondern welch einen [...] Segen sie als lebenslange Gefährtin bedeutet." N.N.: "Hanging Tree" Top-Notch Western: "Trap" Actionful. In: The Hollywood Reporter, 28.1.1959.

²³ Am Broadway spielt sie 1976. 1977/1978 tritt die Schauspielerin in "Superman" (Richard Donner) als dessen Mutter auf.