

Icoon van de vrouwelijke verleiding:

Femme Fatale Marlene Dietrich in *Der Blaue Engel*

Bachelorscriptie Eva Marie Sciarone

Studentnummer:	3197905
Studiejaar 2010-2011	Blok 3
Inleverdatum:	08-04-2011
Professor:	Prof. Dr. F.E.Kessler
Thema:	Filmpersonages

INHOUDSOPGAVE

DE DUITSE FILMMAATSCHAPPIJ UFA IN DE JAREN '20 EN <i>DER BLAUE ENGEL</i>	3
HET BEGIN VAN DE MYTHISCHE SAMENWERKING TUSSEN JOSEF VON STERNBERG EN MARLENE DIETRICH	5
LOLA LOLA: VON STERNBERG OF DIETRICH?	8
ANALYSE VAN DE CONSTRUCTIE VAN HET FILMPERSONAGE LOLA LOLA	8
SCÈNE 1: KENNISMAKING VIA EEN POSTER EN EEN KAART MET HET PERSONAGE 'LOLA LOLA'	9
SCÈNE 2: LOLA LOLA'S EERSTE OPTREDEN IN DE FILM EN DE ONTMOETING MET PROFESSOR RATH	12
SCÈNE 3: LOLA LOLA'S LAATSTE OPTREDEN IN DE FILM OP HET PODIUM VAN DER BLAUE ENGEL	14
OP HET LIJF GESCHREVEN: DIETRICH IN DE ROL VAN LOLA LOLA	16
BIBLIOGRAFIE	18
BIJLAGEN	20

DE DUITSE FILMMAATSCHAPPIJ UFA IN DE JAREN '20 EN *DER BLAUE ENGEL*

De cinema van de jaren '20 in Duitsland wordt vaak gezien als een antithesis op het Amerikaanse Hollywood. Duitse cinema uit deze periode kan worden beschouwd als een 'art cinema' die zowel esthetisch als psychologisch gecompliceerde films produceerde.¹ Een van de grootste filmmaatschappijen van Duitsland, de 'Ufa', ontwikkelde zich in de jaren '20 tot één van de belangrijkste filmmaatschappijen ter wereld. De Ufa studio's vormden de geboorteplaats van grote Duitse filmsterren die zichzelf staande wisten te houden in concurrentie met de grote Amerikaanse, Italiaanse en Franse acteurs.²

De Eerste Wereldoorlog had een aantal ingrijpende veranderingen op sociaal, cultureel en economisch gebied ten gevolge, die hun weerslag hadden op de Duitse filmindustrie. Inflatie, een boycot op de import van buitenlandse films en de grote vraag naar de productie van nieuwe films zorgden ervoor dat de Duitse nationale cinema een bloeiperiode doormaakte.³ Hoewel de Ufa sterk leed onder de gevolgen van de inflatie, wist ze haar financiële status uiteindelijk te stabiliseren door aandelen op de beurs te gaan verkopen.⁴ Ondanks de slechte economische omstandigheden waarin Duitsland verkeerde, nam het bioscoopbezoek toe. De bioscoop gaf de mogelijkheid voor een aantal uur de honger en kou te vergeten en vormde een warme deken voor de gedupeerde bevolking.⁵

Het Duitse filmpubliek kreeg in de jaren na de oorlog heel weinig Amerikaanse films te zien omdat het voor Amerika niet meer winstgevend was hun films naar Duitsland te exporteren vanwege de lage waarde van de Duitse munt. Doordat de Duitse filmindustrie zo geïsoleerd was, ontwikkelde zij een sterke eigen stijl die geïnspireerd was door het Duitse theater.⁶ Het probleem was echter dat deze Duitse films, die het succes van het intellectuele theater probeerden te evenaren, er niet op gericht waren tegemoet te komen aan de wensen van de massa maar aan die van de hoogopgeleide klasse.⁷ Het geheim van het succes van de Amerikaanse Hollywood films,

¹ Garncarz, Joseph. "Art and Industry – German Cinema of the 1920s". *The Silent Cinema Reader*, Routledge 2003: 389

² Kreimeier, Klaus. *The Ufa story: a history of Germany's greatest film company 1918-1945*. University of California Pres. Ltd. London, England 1999: 3

³ Ibidem: 6

⁴ Ibidem: 77

⁵ Ibidem: 78

⁶ Wood, Ean. *Dietrich, a biography*. Sanctuary Publishing Limited, London 2002: 30

⁷ Kreimeier, Klaus. *The Ufa story: a history of Germany's greatest film company 1918-1945*. University of California Pres. Ltd. London, England 1999: 125

lag juist in het feit dat zij films maakten die aansloegen bij die klasse die Europese filmmakers genegeerd hadden.⁸

Toen de Duitse economie rond 1924 weer stabiliseerde, nam voor de Ufa de druk toe om films te produceren die ook voor het buitenland aantrekkelijk waren. Omdat de Ufa wilde leren van de succesvolle Amerikaanse filmmakers, werden in 1924 producent Erich Pommer en regisseur Fritz Lang naar de Verenigde Staten gestuurd. Daar hadden ze gespreken met onder andere Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Charlie Chaplin, Samuel Goldwyn, Marcus Loew, én Ufa's eerste naar Amerika geëmigreerde regisseur Ernst Lubitsch.⁹ Daar, in de Universal Studio's in Hollywood, raakten ze onder de indruk van de capaciteiten van de Amerikanen op filmgebied.¹⁰ De Ufa was vastbesloten om met grote producties de Amerikaanse markt te veroveren.

Het eerste voorbeeld hiervan was Fritz Lang's *Metropolis* uit 1926, de duurste film die tot dan toe in Duitsland gemaakt was en het bewijs dat Duitsland bereid was de concurrentiestrijd met Hollywood aan te gaan.¹¹ Een aantal jaren later werd de opdracht gegeven aan Erich Pommer voor de opnames van een grote Ufa productie in Berlijn. Pommer en de bekende Duitse acteur Emil Jannings vroegen de Amerikaan Josef von Sternberg als regisseur, waar Jannings in 1928 al mee had samengewerkt in *The Last Command/Sein letzter Befehl* (1928) voor Paramount.

Dat de Ufa streefde naar internationaal succes, maar met een constant oog op de kwaliteit, blijkt uit de grote namen die aan deze productie verbonden werden: scriptschrijvers Carl Zuckmayer, Karl Vollmoeller en Robert Liebmann, de componist Friedrich Holländer en bekende acteurs als Kurt Gerron, Rosa Valetti en Hans Albers in de bijrollen.¹² Josef von Sternberg's *Der Blaue Engel* uit 1930 bevestigt Ufa's streven aanspraak te maken op de positie van marktleider en demonstreert tegelijkertijd haar vastberadenheid 'kunst' en 'commercialiteit' te combineren in prestigieuze films.¹³

⁸ Kreimeier, Klaus. *The Ufa story: a history of Germany's greatest film company 1918-1945*. University of California Pres. Ltd. London, England 1999: 125

⁹ Ibidem: 125

¹⁰ Ibidem: 125

¹¹ Gunning, Tom. *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*. British Film Institute 2008: 53

¹² Kreimeier, Klaus. *The Ufa story: a history of Germany's greatest film company 1918-1945*. University of California Pres. Ltd. London, England 1999: 128

¹³ Ibidem: 189

HET BEGIN VAN DE MYTHISCHE SAMENWERKING TUSSEN JOSEF VON STERNBERG EN MARLENE DIETRICH

De in Wenen geboren Josef Von Sternberg kwam uit een Joods gezin dat naar Amerika verhuisde om fortuin te maken. Von Sternberg, geboren als 'Jonas Sternberg', voegde 'von' aan zijn naam toe om een aristocratische afkomst te suggereren. Hij deed de liefde voor het regisseursvak op toen hij begin twintig een baantje in onderhoud van films aannam bij de World Film Corporation in New Jersey.¹⁴ Von Sternberg ontwikkelde zichzelf, na assistent te zijn geweest van verschillende regisseurs, tot een gerespecteerde filmregisseur in dienst van Paramount.¹⁵

In Augustus 1929 kwam Von Sternberg naar Berlijn om daar onder tijdelijk contract van de Ufa een film op te nemen. Het was oorspronkelijk de bedoeling dat er een film zou worden gemaakt over Rasputin, maar Von Sternberg zag daar niets in.¹⁶ Emil Jannings, aan wie de mannelijke hoofdrol vergeven was, stelde voor de rechten te kopen voor Heinrich Mann's roman getiteld *Professor Unraht*. Deze roman ging over een respectabele schoolleraar wiens carrière wordt geruïneerd ten gevolge van een fatale liefde voor een cabaretzangeres in het café Der Blaue Engel. Producent Erich Pommer stelde een team van zeer gekwalificeerde camera- en geluidsmensen samen voor de film. Pommer had als 'hoofd productie' van de Ufa al een grote naam opgebouwd met succesfilms als *Das Cabinet der Dr. Caligari* (1920), *Die Nibelungen* (1924), *Der Letzte Mann/ The Last Laugh* (1924) en *Metropolis* (1929).

Von Sternberg herschreef samen met Zuckmayer, Vollmoeller en Liebmann de volledige tekst en besefte als snel dat het vrouwelijk karakter genaamd Rosa, veel interessanter was dan het karakter van Professor Raht.¹⁷ Hij veranderde haar naam in 'Lola Lola', geïnspireerd op de vrouwelijke hoofdrolspeelster in G.W. Pabst's beroemde film *Die Büchse der Pandora* (1929), wiens naam Lulu was.¹⁸ In deze film komt de geliefde van LuLu, Ludwig Schön (Fritz Kortner), erachter dat zijn aanstaande bruid met twee andere mannen plezier maakt in hun slaapkamer. Hij gebied haar zichzelf met een pistool om te brengen, maar in de schermutseling die volgt gaat het geweer af en wordt Schön zelf dodelijk geraakt.¹⁹ Door Von Sternberg's keuze voor de overeenkomst in klank

¹⁴ Wood, Ean. *Dietrich, a biography*. Sanctuary Publishing Limited, London 2002 : 75

¹⁵ Ibidem: 73

¹⁶ Kreimeier, Klaus. *The Ufa story: a history of Germany's greatest film company 1918-1945*. University of California Pres. Ltd. London, England 1999: 190

¹⁷ Wood, Ean. *Dietrich, a biography*. Sanctuary Publishing Limited, London 2002: 83

¹⁸ Ibidem: 83

¹⁹ Malcom, Dereck. GW Pabst: Pandora's Box. *Guardian.co.uk*. 22 juli 1999

tussen de namen Lola Lola en 'Lulu', wordt de parallel getrokken met dood van Professor Rath die in *Der Blaue Engel* evenals Schön sterft ten gevolge van de fataliteit van zijn eigen vrouw.

Voor de rol van Lola Lola overwoog Von Sternberg Leni Riefenstahl, een beginnende actrice die later bekend werd door haar werk als filmmaakster van propaganda films voor het Nazi regime, maar bedacht zich toen hij Riefenstahl in Hotel Bristol in Berlijn vroeg of ze iets had gehoord over de actrice Marlene Dietrich. Riefenstahl antwoordde:

'Marlene? I've seen her only once, and I was struck by her. She was sitting in a café with some young actresses, and my attention was drawn by her deep, coarse voice. Maybe she was a little tipsy. I heard her say in a loud voice, "Why must we always have beautiful bosoms? Why can't they hang a little?" With which she lifted up her left breast and amused herself with it, startling the young girls sitting around her. She might be a good type for you'.²⁰

Dietrich, die al jaren in de Duitse filmindustrie probeerde door te breken en al in tientallen betekenisloze films had gespeeld (in de rol van bijvoorbeeld courtesane of minnares waarbij haar sensuele trekken stevast werden benadrukt) deed auditie. Met haar lange benen, diepe stem en verleidelijke glimlach, veroverde ze direct het hart van Von Sternberg. *Der Blaue Engel* betekende voor de dertigjarige Dietrich haar internationale doorbraak en het begin van de bijna mythische samenwerking tussen Dietrich en Von Sternberg.

Marlene Dietrich speelt in *Der Blaue Engel* de rol van 'Lola Lola', een nachtclubzangeres in het lokale cabarettheater "Der Blaue Engel". Als Professor Immanuel Rath (Emil Jannings) erachter wil komen waar de leerlingen op zijn gymnasium kaarten met afbeeldingen van nachtclubzangeressen kopen, volgt hij hen naar het theater. Vanaf het moment dat Lola Lola daar zijn blik weet te vangen, is hij gevangen door haar vrouwelijke verleiding. Lola Lola, die iedere avond in een hoge hoed, kousen en blote dijen op het toneel staat, palmt hem in met haar verleidelijke stem en liedjes als "Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt".²¹ Professor Rath ziet zichzelf geconfronteerd met een explosie van innerlijke seksuele driften die hij niet weet te onderdrukken.

²⁰ Wood, Ean. *Dietrich, a biography*. Sanctuary Publishing Limited, London 2002: 83

²¹ Bronfen, Elizabeth. *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*. *New German Critique*. No 89. Film and Exile (Spring-Summer, 2003): 11

Hoewel het oorspronkelijk de bedoeling was om in *Der Blaue Engel* Oscarwinnend acteur Emil Jannings in de spotlights te zetten, was het uiteindelijk Marlene Dietrich die met de rol van Lola Lola een iconische rol neerzette. Barbara Kosta benadrukt de grootsheid van Dietrich's rol in haar boek *Willing seduction: The Blue Angel, Marlene Dietrich and mass culture*: "Kept alive by the image of Dietrich and her iconization, *The Blue Angel* must be counted among the films that have acquired a value that goes beyond the film itself."²²

Der Blaue Engel vormde een groot contrast met andere films die in de jaren '20 in Duitsland gemaakt werden. In een tijd waarin men in Duitsland films beschouwde als een nationaal product, was het zeer ongewoon dat een gevestigde Hollywood regisseur een hele film opnam in Berlijn in de klassieke Hollywood stijl van filmen.²³ Maar het was vooral Dietrich's onomwonden seksuele verschijning die een nieuwe ervaring was voor de bioscoopbezoeker. Nooit eerder was de rol van verleidster zo openlijk neergezet op het witte doek. De film gaf de toeschouwer de mogelijkheid weg te dromen in een andere, nieuwe wereld. Volgens Siegfried Kracauer in *From Caligari to Hitler* straalt Lola Lola met haar charmante voorkomen en diepe stem een belofte van hoop en nostalgie uit:

Her Lola Lola was a new incarnation of sex. This pretty bourgeois tart, with her provocative legs and easy manners, show and impassivity which incited one to grope behind her callous egoism and cool insolence. That such a secret existed was also intimated by her veiled voice, which, when she sang about her interest in love-making and nothing else, vibrated which nostalgic reminiscences and smoldering hopes.²⁴

Marlene Dietrich heeft met deze rol als 'fatale vrouw' op een revolutionaire manier de weg geplaveid voor latere actrices en filmmakers die in de vrouw als icoon van de verleiding zonder enige gereserveerdheid wilden neerzetten. De rol van Lola Lola zou uiteindelijk de rol worden waar Dietrich, vele jaren later nog, uit al haar filmrollen het meeste om herinnerd zou worden. Het werd haar signatuurrol, hoewel ze zelf later volledig genoeg had van die vergelijking en in een interview uit 1984 met regisseur /

²² Kosta, Barbara. *Willing Seduction. The Blue Angel, Marlene Dietrich and Mass Culture*. Berghahn Books 2009: 1

²³ Ibidem: 1

²⁴ Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler*. Princeton University Press, 1947: 217

acteur Maximilian Schnell de woorden sprak: “Der Blaue Engel hängt mir zum Hals heraus”.²⁵

LOLA LOLA: VON STERNBERG OF DIETRICH?

In ‘Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in *The Blue Angel*’ beweert Elizabeth Bronfen dat Dietrich in de rol van Lola Lola niet zichzelf speelt maar een personificatie vormt van de intenties van de regisseur Josef von Sternberg voor dat karakter: “In my films Marlene is not herself. Remember that Marlene is not Marlene. I am Marlene, and she knows that better than anyone”.²⁶ Von Sternberg wilde de nadruk leggen op de aspecten van Dietrich die hij nodig achtte om de rol van Lola Lola als ‘femme fatale’ goed te kunnen neerzetten door het construeren van de perfecte mise-en-scène, van kostuum tot belichting.

Met deze uitspraak suggereert Von Sternberg dat Lola Lola een product is van zijn eigen visie en Dietrich slechts heeft uitgevoerd wat hij haar heeft opgedragen. Hij reduceert Dietrich hiermee tot een reflectie van zijn eigen capaciteiten. Maar waren het daadwerkelijk Von Sternberg’s keuzes voor de mise-en-scène die Dietrich voor de kijker tot het ultieme icoon van de verleiding hebben gemaakt, of was Dietrich’s succes als Lola Lola vooral te danken aan haar aangeboren talent de rol van verleidster moeiteloos te kunnen neerzetten? En zijn het vooral haar eigen acteertechnieken, haar mimiek en haar lichaamsbewegingen die de kijker hebben beïnvloed in de beeldvorming van het filmpersonage Lola Lola?

Was Dietrich als Lola Lola zoals Von Sternberg zei ‘een reflectie van hemzelf’ of was Dietrich zo succesvol in de rol van Lola Lola omdat die rol haar op het lijf geschreven was? In dit artikel zullen we nader op zoek gaan naar wat het filmpersonage Lola Lola in de ogen van de toeschouwer het meeste heeft geconstrueerd: Von Sternberg of Dietrich zelf.

ANALYSE VAN DE CONSTRUCTIE VAN HET FILMPERSONAGE LOLA LOLA

Om erachter te komen wat typerend is voor de constructie van Lola Lola als femme fatale bij de toeschouwer, zullen er in dit artikel achtereenvolgens drie scènes uit *Der Blaue Engel* waarin Lola Lola centraal worden besproken. Deze fragmenten zullen op

²⁵ Kosta, Barbara. *Willing Seduction. The Blue angel, Marlene Dietrich and Mass Culture*. Berghahn Books 2009: 1

²⁶ Bronfen, Elizabeth. “Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in *The Blue Angel*.” *New German Critique*. No 89. Film and Exile (Spring-Summer, 2003): 9

chronologische volgorde worden geanalyseerd. Per analyse van een scene zal er steeds op twee verschillende elementen gelet worden. Ten eerste zullen de elementen van de mise-en-scène onder de loep worden genomen, die door Von Sternberg bedacht zijn om het beeld van Dietrich als de ultieme verleidster te creëren. Voorbeelden hiervan zijn het kostuumontwerp, de make-up, het geluid en de decors. Ten tweede zal er gelet worden op Dietrich's acteertechnieken. Voorbeelden hiervan zijn mimiek en lichaamsbeweging.

In de analyse zal de nadruk worden gelegd op de pure visuele ervaring van de toeschouwer, omdat in de tijd dat de film werd uitgebracht Dietrich een nog onbekende actrice was en de toeschouwer zich nog geen beeld van haar had gevormd.

Er is gekozen voor drie scènes die afzonderlijk van elkaar een ander beeld van het personage laten zien op drie verschillende tijdsmomenten in de film. De eerste scène omvat de kennismaking met Lola Lola in het begin van de film door middel van afbeeldingen (hoe wordt er voor de toeschouwer een beeld gecreëerd van Lola Lola nog voor we haar gezien hebben?). De tweede scène omvat het eerste optreden van Lola Lola en de eerste kennismaking met Professor Rath in de zeventiende minuut van de film. De laatste scène omvat het laatste optreden van Lola Lola aan het einde van de film. Deze drie scènes geven samen een compleet beeld van de ontwikkeling die het personage gedurende de film doormaakt.

In het laatste deel van het artikel zal er worden gekeken naar wat het filmpersonage Lola Lola bij de toeschouwer geconstrueerd heeft: Von Sternberg regie of Dietrich's acteerwerk. In dit deel van de analyse zullen ook latere publicaties over de rol van Lola Lola in acht worden genomen die aandacht besteden aan de manier waarop Dietrich verleidster wordt neergezet en de manier waarop deze rol een symbolische betekenis kan vervullen.

SCÈNE 1: KENNISMAKING VIA EEN POSTER EN EEN KAART MET HET PERSONAGE 'LOLA LOLA'

Hanna Höch, een bekende Duitse kunstenares in de jaren '20 die bekend werd met collages in de Dadaïstische stijl, wijdde in het jaar dat *Der Blaue Engel* uitkwam een kunstwerk aan Marlene Dietrich genaamd 'Marlene'.²⁷ Het kunstwerk zet de meest gewaardeerde onderdelen van de actrice in de spotlights: haar benen. De collage uit 1930 toont een omgekeerd paar gekruiste benen met hooggehakte schoenen, geplaatst

²⁷ Zie voor een afbeelding van het gehele kunstwerk bijlage 1

op een sokkel, met de naam 'Marlene' ernaast geschreven.²⁸ Niet alleen in Höch's werk, maar al direct in de eerste minuten van de film wordt de verhevenheid van dit deel van Marlene's lichaam benadrukt. We zien een schoonmaakster in de straatjes van een klein Duits dorpje de luiken van een winkelgevel omhoogtrekken. Op de ruit van de winkel verschijnt een poster van een verleidelijke geklede vrouw, een blote jurk met tutu dragend, met haar handen haar rok omhoog houdend. De lange benen die onder deze rok vandaan komen, leggen de nadruk op haar lange benen in plaats van haar hoofd. De engel die haar benen vasthoudt en de naam 'Lola Lola' die geschreven is over haar linkerbeen, leggen nog eens extra de nadruk op de 'hemelse' proporties hiervan.

Bronfen maakt in haar artikel de vergelijking tussen de manier waarop Lola Lola naar het engeltje neerkijkt en de manier waarop Venus, de godin van de liefde, neerkeek op haar hulpje de engel Cupido.²⁹ In opdracht van zijn meesteres schoot deze engel pijlen door de harten van mensen om ze verliefd te laten worden op elkaar. De correspondentie met deze oude Griekse mythe zou erop kunnen wijzen dat Von Sternberg het beeld wilde schetsen van Lola Lola als fatale vrouw, wiens hulpeloze toeschouwers geen schijn van kans haar charmes te weerstaan, nog vóór we haar überhaupt gezien hebben.

De scène vervolgt met de schoonmaakster die een emmer water over de ruit heen gooit, waarna haar blik op de poster valt, ze haar werk neerlegt en met haar rug naar de poster toe de pose van Lola Lola probeert te imiteren. Met haar benen gespreid en haar armen in haar zij kijkt zij over haar schouder of ze de pose goed heeft geïmiteerd. Höch's kunstwerk, dat onderin twee mannen en bovenin een lachend vrouwenhoofd naar Marlene's benen laat kijken, wijst volgens Petro op het feit dat Dietrich's nonchalante seksualiteit een aantrekkingskracht uitoefende op zowel mannen als vrouwen. De imitatie van de schoonmaakster benadrukt deze adoratie. Bronfen benadrukt tevens dat Dietrich wordt neergezet als een object van identificatie, een ster die door gewone vrouwen zoals de werkster die we te zien krijgen geïmiteerd kan worden, maar altijd op een slechts imperfecte manier. Hierdoor wordt de nadruk gelegd op de unieke, en zoals later blijkt fatale, seksuele aantrekkingskracht van de hoofdrolspeelster die door anderen niet te evenaren is.³⁰

²⁸ Petro, Patrice. *Aftershocks of the New –Feminism and Film History*. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey and London: 122

²⁹ Bronfen, Elizabeth. "Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel." *New German Critique*. No 89. Film and Exile (Spring-Summer, 2003): 15

³⁰ *Ibidem*: 14

Dat de poster zich achter een gesloten raam bevindt, zou volgens Bronfen duiden op dat Lola Lola, die slechts aanwezig is om haar toeschouwers te plezieren, gereduceerd wordt tot een voyeuristische attractie. Deze visie van Bronfen plaatst Lola Lola in de rol van slachtoffer van haar eigen bezigheden, zonder controle over haar eigen lot. De rol van Lola Lola kan echter ook worden gezien als een symbool voor de bevrijding van seksuele vrouwelijke onderdrukking. Dat Lola Lola iedere avond door vele toeschouwers bekeken wordt, legt juist de nadruk op haar verhevenheid als populaire ster en de manier waarop zij een bepaalde controle uitoefent op haar toeschouwers. Ze bepaalt zelf op welke manier ze haar performance neerzet. Lola Lola wordt niet overheerst door haar publiek, zij beheerst hen. Deze alternatieve visie wordt onderschreven door Petro, die zegt dat *Der Blaue Engel* Lola Lola juist neerzette als “an icon of Weimar Germany’s sexually liberated women and sexually decadent star”.³¹

Hoewel we Marlene Dietrich als Lola Lola pas in de achttiende minuut van de film te zien krijgen, maken we naast haar afbeelding op een poster nog een tweede maal kennis met haar. Op een drietal kaarten met een foto, die Professor Rath in beslag neemt van één van zijn leerlingen, zien we Lola Lola in zowel een close-up van haar gezicht als in overall shot van haar lichaam. Rath neemt de kaarten mee naar zijn kantoor, waarna hij ze, na om zich heen gekeken te hebben of niemand hem in de gaten houdt, grondig bekijkt. Dit gebaar bevestigt de gedachte dat Rath zich bewust is van zijn zedige gedrag. Dan blaast hij van de middelste kaart, die Lola toont in een bontjasje met een veren rok, de veren omhoog en worden haar jarretels zichtbaar. Bronfen benadrukt dat deze handeling kan gezien worden als symbolisch voor het animeren van Rath’s lang verborgen seksuele gevoelens.³² Vanaf dit moment is Rath overgeleverd aan Lola Lola als de femme fatale die hem in zijn greep heeft.

Nog vóór we Lola Lola hebben gezien heeft regisseur Von Sternberg via de poster en de ansichtkaarten een beeld gecreëerd bij de toeschouwer van Lola Lola als de ultieme verleidster. Door tweemaal een afbeelding van haar te tonen en de toeschouwer nog niet te confronteren met haar fysieke alter-ego, wordt de nadruk vooral gelegd op haar verleidelijke kleding, haar provocatieve manier van poseren en haar mystieke glimlach. Deze pre-introductie helpt al vooraf het beeld van het filmpersonage Lola Lola als ultieme verleidster te construeren bij de kijker.

³¹ Petro, Patrice. *Aftershocks of the New –Feminism and Film History*. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey and London: 122

³² Bronfen, Elizabeth. *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*. *New German Critique*. No 89. Film and Exile (Spring-Summer, 2003): 14

SCÈNE 2: LOLA LOLA'S EERSTE OPTREDEN IN DE FILM EN DE ONTMOETING MET PROFESSOR RATH

De eerste keer dat we Lola Lola op het podium zien vind plaats in de zeventiende minuut van de film. Het shot begint met een close-up van Lola Lola in een korset van pailletten, afgebiesd met veren en tule, haar krullende haar versierd met een glitterende corsage in de vorm van een vlinder. Het cabaretkostuum, dat eerder doet denken aan lingerie dan aan normale kleding, bevestigt voor de toeschouwer het beeld van Lola Lola als een femme fatale die als enkel doel heeft mannen te verleiden. Daarna schakelt het beeld over naar een close-up van haar lange benen, gehuld in transparante kousen en jarretels, die dat beeld nog eens extra bevestigen.

Geoffrey Wagner legt in 'The Blue Angel: A Reconsideration' de nadruk op het feit dat Von Sternberg in kostuums de mogelijkheid zag het karakter van zijn personages te verdiepen: "The Marlene of Von Sternberg is literally described by costume".³³ Von Sternberg's hoofdrolspeelsters werden dan ook veelvuldig in veren gestoken.

Wagner citeert een stuk van André Maugé in *Pour Vous*, dat precies benadrukt in welke mate Von Sternberg de waarde kende van kostuums, en op welke manier de keuze voor een bepaald kostuum hem hielp het visioen neer te zetten van zijn hoofdrolspeelster dat hij voor ogen had.³⁴

Il connait la valeur d'une robe et ce qu'elle peut apporter à une femme de troublant et de desirable. Il aime la douceur des plumes autour du cou, les dessous de dentelles, les pieds cambers sur les hauts talons absurdes, les longs bas transparents, les jarrettières et les jaretelles, tout un érotisme un peu suranné de corsets et de chevilles fines... Tout les monde remarque ces créatures si belles qui vivent, dans les films de Sternberg, les instants les plus tragiques, les plus émouvants de leur existence imaginaire... Hautaines, fatigué, elles traînent sur les divans, une cigarette aux doigts, de croisant haut leur jambes souples, avec sur la figure les marques sans espoir l'amour.

Haar kostuum ontlokt bewust een verlangen bij de toeschouwer maar belangrijker nog: straalt macht uit.³⁵ Lola Lola is een project van mannelijke lust en die mannelijke lust is gebaseerd op een beeld van vrouwelijke seksualiteit, die Von Sternberg tracht uit te stralen met Lola's kostuums.

³³ Wagner, Geoffrey. "The Blue Angel": *A Reconsideration*. The Quaterly of Film and Radio and Television, Vol.6 No 1. (Autumn, 1951): 53

³⁴ In 1932: gequote in *La Revue du Cinéma* (Herfst, 1949): 111-112

³⁵ Kosta, Barbara. *Willing Seduction. The Blue angel, Marlene Dietrich and Mass Culture*. Berghahn Books 2009: 65

Maar het is niet alleen het kostuumontwerp dat een beeld bij de kijker creëert van Lola Lola. Het erotiserende beeld dat van Lola Lola gecreëerd wordt, wordt volgens Maugé nog eens versterkt door de mimiek van Dietrich en de manier waarop ze zich beweegt door bijvoorbeeld haar benen te kruisen. De gezichtsuitdrukking van Dietrich zich voor deze scène heeft aangemeten straalt een bepaalde zelfverzekerdheid uit door de nonchalance die zij uitstraalt. Juist omdat haar gezichtsuitdrukking tijdens het zingen van haar solo zeer blasé oogt, krijgt de kijker het idee dat Lola Lola een geroutineerde verleidster is voor wie het dagelijks optreden gesneden koek is. Dit idee wordt nog eens versterkt doordat ze met een pul bier in haar handen staat te zingen. Het gemak waarmee ze haar act ten toon spreidt, dwingt een zekere verwondering maar tevens ook bewondering af bij de kijker.

In het volgende shot, waarin Lola Lola zich opmaakt als ze omgeven is door drie mannen die haar adorerend aankijken, trekt zij een sigaret uit één van hun handen en neemt er een flinke teug van. Dit rebelse en masculiene gebaar, dat Dietrich met een natuurlijke verve uitvoert, versterkt het idee dat Lola Lola zich niet laat leiden door heersende conventies over wat wel of niet bij 'beschaafd vrouwelijk gedrag' hoort. Het beeld wordt bij de kijker gevormd van Lola Lola als een geëmancipeerde vrouw, die niet alleen de volledige controle heeft over zichzelf maar ook de kracht bezit 'haar mannetje te staan' bij het andere geslacht. Von Sternberg's keuze om Lola Lola tussen drie mannen te plaatsen die zich allen onderdanig naar haar opstellen, geeft de kijker een impressie van het effect deze Lola Lola op mannen heeft en de macht die ze over hen kan uitoefenen. Met de keuze voor deze compositie zet Von Sternberg de beeldvorming van het personage extra kracht bij.

In het volgende shot draait de camera terug naar het toneel waar Lola Lola zingt dat zij op zoek is naar 'Einen Mann, einen richtigen Mann'. Zij heeft in de tussentijd haar cabaretkostuum verwisseld voor een jurk in de stijl van de Franse Koningin Marie Antoinette. De keuze van Von Sternberg voor het Marie Antoinette kostuum is vast geen willekeurige keuze geweest. Wellicht wilde hij hiermee op symbolische wijze refereren naar de overeenkomsten in het karakter van Lola Lola en de Franse Koningin. Marie Antoinette, de vrouw van Lodewijk XVI, stond bekend als een recalcitrante vrouw met een pittige persoonlijkheid. Ze omringde zich met een groep jonge mensen die vooral knap en amusant moesten zijn en oppervlakkige maniertjes trokken haar meer dan serieuze zaken. In de geschiedschrijving wordt vaak gezegd dat er in haar eigen tijd al roddels gingen dat Marie Antoinette er liefdesrelaties op na hield met zowel mannen als

vrouwen. Von Sternberg heeft met de keuze voor dit kostuum de oplettende en gestudeerde kijker al vroeg in de film een hint willen geven over het werkelijke karakter van Lola Lola, dat veel overeenkomsten met Marie Antoinette blijkt te vertonen. Later in de film zal het de kijker duidelijk worden dat Lola Lola evenals Marie Antoinette een egocentrische vrouw is die het niet zo nauw neemt met de huwelijks trouw. Dit soort keuzes in de mise-en-scène geven het filmpersonage een extra dimensie en vormt voor de kijker een uitdaging die ontrafelt moet worden.

Terwijl Lola Lola zingt, stuurt ze het schijnwerperlicht dat ze vanaf het podium met twee handen bedient, van links naar rechts de zaal in. Als een extensie van haar provocatieve blik, komt deze spot terecht op Professor Rath. Met dit gebaar wordt Lola Lola volgens Bronfen een 'sadistische voyeur' en Rath is aan hulpeloos aan haar overgeleverd: de rollen worden omgedraaid. Dietrich breekt, als een bijna hybride figuur tussen voyeurisme en exhibitionisme, met de tweedeling tussen de vrouw en het erotische object, door te demonstreren hoe krachtig een vrouw kan zijn die de aandacht zelf naar zich toetrekt.³⁶ Deze kracht wordt ook uitgeoefend op de kijker van de film, die zichzelf als het ware in de zaal van Der Blaue Engel plaatst, en zich door de felle blik in Dietrich's ogen en haar zelfgenoegzame glimlach laat hypnotiseren. Haar charismatische blik wint het van haar pompeuze kostuum, waardoor de kijker zich uiteindelijk niet laat afleiden.

SCÈNE 3: LOLA LOLA'S LAATSTE OPTREDEN IN DE FILM OP HET PODIUM VAN DER BLAUE ENGEL

De manier waarop het filmpersonage Lola Lola wordt neergezet tijdens haar laatste optreden in de film, verschilt in hoge mate van hoe zij gepresenteerd werd aan de kijker in haar eerste optreden in de film. Haar laatste optreden vormt in alles het bewijs dat het karakter van Lola Lola in de loop van de film een belangrijke transformatie heeft ondergaan. Niet alleen verschilt haar laatste optreden op het gebied van kostuum, setting en decor, ook de manier waarop Dietrich een veranderde Lola Lola weet neer te zetten, overtuigt de kijker van het feit dat we niet meer met dezelfde Lola Lola als in het begin van de film te maken hebben.

In deze laatste scène zien we Lola Lola wederom op het podium van café Der Blaue Engel. Lola Lola wordt ditmaal echter niet meer omringd door haar medezangeressen, maar bevindt zich alleen op het podium. Ze is het centrum van de

³⁶ Bronfen, Elizabeth. *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*. *New German Critique*. No 89. Film and Exile (Spring-Summer, 2003): 25

aandacht geworden en heeft de status van respecteerde solozangeres bereikt. De keuze van Von Sternberg om haar alleen op het podium te zetten, draagt bij aan het feit dat de kijker een grotere autoriteit aan haar toeschrijft dan ze in haar eerste optreden uitstraalde. Ook de afstand tot haar publiek verschilt in vergelijking met haar eerste optreden. Bij haar eerste optreden vormde haar publiek een schreeuwende menigte en konden de mannen van wie ze het hoofd op hol bracht haar bijna aanraken. In haar laatste optreden vormen haar toeschouwers een respectvol luisterend publiek op afstand.

Ook de verandering in haar garderobe geven een nieuwe Lola Lola weer. Lola Lola draagt een zwart revuepakje dat subtiel is afgezet met zilveren diamantjes. De keuze voor dit kostuum, zonder al te veel veren en versiersels, dat strakker en simpeler oogt dan haar kostuum in haar allereerste optreden, zorgt ervoor dat Lola Lola een professionelere en strengere uitstraling krijgt. Ook de keuze voor een strakker kapsel, in vergelijking met de meisjesachtige, wilde krullen uit haar eerste optreden, verraden dat Lola Lola in de loop der jaren haar jeugdige onbeholpenheid heeft verloren en getransformeerd is in zelfverzekerde ster.

Ook de manier waarop Lola Lola zich op het podium begeeft verschilt van haar eerste optreden. Tijdens haar eerste optreden liep ze ongecontroleerd heen en weer over het podium, maar nu zit ze uiterst beheerst en rustig op een omgedraaide stoel. Met haar handen op haar heupen en haar lange benen aan weerszijden van de stoel ten toongesteld, geeft haar lichaamshouding weer dat ze zich prettig voelt bij de plaats die zij op het podium verworven heeft. Ze straalt in tegenstelling tot haar eerste optreden, in plaats van nonchalance, kracht en zelfbewustheid uit.

Naast haar zelfverzekerde lichaamshouding getuigt ook haar stiekeme glimlach van een bepaalde overwinningskracht, alsof ze blij is dat ze voor zichzelf bewezen heeft gezien dat haar seksuele aantrekkingskracht mannen nog altijd tot waanzin kan drijven. De gebeurtenissen die hebben plaatsgevonden: haar huwelijk met Rath, haar toenemende roem, en het tot waanzin drijven van haar echtgenoot, lijken haar kracht te hebben gegeven. Ze heeft als het ware de kracht uit Professor Rath weggezogen en haar eigen kracht is daardoor met de helft toegenomen. Deze gedachte wordt kracht bijgezet door het feit dat Dietrich in deze scène hetzelfde lied zingt als in de beginscène, "Ich bin von Kopf biss Fuss auf liebe eingestellt", maar nu de nadruk wordt gelegd op het fragment tekst waarin zij zingt:

Mannen komen op me af

Als motten op het licht

Als ze verbranden

Dan is dat niet mijn schuld

De kijker kan hieruit afleiden dat Lola Lola zichzelf geen enkele blaam toeschrijft aan het lot van haar man. Dat zij hem tot waanzin heeft gedreven is iets waar zij zelf geen verantwoordelijkheid voor neemt. Dietrich's lichaamshouding en mimiek geven op een perfecte manier weer dat Lola Lola van een beginnende cabaretzangeres is uitgegroeid tot een zelfverzekerde ster. Dat haar man tijdens haar optreden van wanhoop en verdriet zichzelf achter de schermen steeds meer kwijt lijkt te raken, schijnt Lola Lola niet te deren. De Lola Lola aan het einde van de film is door ervaring alleen maar sterker en egocentrischer geworden. Dit ziet de kijker niet alleen bevestigd een andere mise-en-scène, maar vooral door de nieuwe, onaantastbare blik in Dietrich's ogen.

OP HET LIJF GESCHREVEN: DIETRICH IN DE ROL VAN LOLA LOLA

Is het succes van het filmpersonage Lola Lola te wijten aan de capaciteiten van Von Sternberg, die Lola Lola door middel van zijn regie over de mise-en-scène probeerde te construeren? Of was het Dietrich zelf die met haar uitzonderlijke talent voor het spelen van een 'femme fatale' Lola Lola tot een icoon van de vrouwelijke verleiding maakte?

Uit de analyse die in dit artikel is uitgevoerd blijkt dat Von Sternberg in *Der Blaue Engel* een uitgebreid beeld van het filmpersonage Lola Lola heeft weten te construeren bij de kijker door middel afbeeldingen, kostuums, haar, make-up en decors. Deze elementen van de mise-en-scène, die hij zorgvuldig uitkoos en die vaak al een verhaal op zichzelf vertellen, helpen de kijker mee een compleet beeld van het personage Lola Lola te vormen. Ook de transitie in Lola Lola's karakter wordt door Von Sternberg op een doordachte manier via veranderingen in de mise-en-scène symbolisch weergegeven.

Ondanks dat Von Sternberg met zijn regie een uniek stempel wist te drukken op Lola Lola, was het vooral de inbreng van de toen nog onbekende actrice Marlene Dietrich die met haar acteerwerk het personage van Lola Lola tot leven bracht. De manier waarop Dietrich de rol van Lola Lola invulde was uniek, omdat ze feilloos wist aan te voelen wat voor een type Lola Lola moest zijn, hoewel de rol niet speciaal voor haar geschreven was. Dietrich zelf claimde dat de rol van Lola Lola heel ver van haar afstond, gezien het feit dat ze in haar jeugd erg verlegen was geweest en ze een

goedopgeleide jonge vrouw was uit een bourgeois gezin.³⁷ Juist omdat ze in haar privéleven zo anders was dan de rol die ze moest spelen, had Dietrich het gevoel met de rol van Lola Lola een prestatie te hebben neergezet die ze voor zichzelf nooit meer zou evenaren. Er zat een uitdaging en inspiratie in die rol die in haar latere rollen nooit meer terug zou komen. De moeite die ze als actrice moest doen om zich de rol eigen te maken was een unieke kans voor haar geweest om zichzelf uit te dagen.³⁸ Misschien was dit de reden waarom Dietrich juist met de rol van Lola Lola zichzelf onsterfelijk maakte en de kijker vanaf dat moment voor eeuwig in de greep had.

Volgens Bronfen was het filmpersonage Lola Lola niet alleen een cabaretzangeres, maar ook een symbool voor de transformatie van Lola Lola in Marlene Dietrich 'de ster', die op het punt stond het definitief te vertrekken naar Hollywood.³⁹ Het personage van Lola Lola refereert niet alleen naar de cabaretzangers die het podium van het kleine café ontgroeid is, maar ook naar de actrice die op het punt stond zich te ontdoen van de beperkingen die de Berlijnse filmwereld haar jarenlang had opgelegd.⁴⁰

De reden voor de enorme chemie tussen Dietrich en het filmpersonage Lola Lola, is dat deze rol voor haar precies op het juiste moment kwam. Ze was er klaar voor om aan de hele wereld te laten zien dat ze een ster was. Deze vurigheid en vastberadenheid ziet de kijker terug in Lola Lola, en dat is wat de kijker overtuigt. Wat Dietrich iconisch maakt in de rol van Lola Lola is dus niet alleen de geweldige manier waarop Von Sternberg haar unieke punten wist te accentueren, maar vooral dat Lola Lola misschien wel de Dietrich symboliseerde die ze op dat moment ook écht was: een vrouw die vastberaden was haar moment in de spotlights te pakken. Of Dietrich nou wel of niet van nature een verleidster was, de camera en haar publiek wist ze in haar films altijd te verleiden. Hoewel Von Sternberg beweerde dat 'Marlene niet Marlene was': Lola Lola was wél Dietrich. De rol van Lola Lola was voor haar bestemd en was haar simpelweg op het lijf geschreven.

³⁷ Wood, Ean. *Dietrich, a biography*. Sanctuary Publishing Limited, London 2002: 31

³⁸ Bronfen, Elizabeth. *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*. *New German Critique*. No 89. Film and Exile (Spring-Summer, 2003): 31

³⁹ Ibidem: 30

⁴⁰ Ibidem: 17

BIBLIOGRAFIE

Bronfen, Elizabeth. Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in *The Blue Angel*. *New German Critique*. No 89. Film and Exile (Spring-Summer, 2003) pp 9-31

Elsaesser, Thomas. *Weimar Cinema and After – Germany's Historical Imagery*. London and New York: Routledge, 2000

Garncarz, Joseph. Art and Industry – German Cinema of the 20s. *The Silent Cinema Reader*. Routledge 2004

Gunning, Tom. *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*. British Film Institute 2008

Kosta, Barbara. *Willing Seduction. The Blue angel, Marlene Dietrich and Mass Culture*. Berghahn Books 2009

Kracauer, Siegfried. *The Blue Angel*. *Die Neue Rundschau* 41, no. 66 (June 1930), 861-863. In: Kaes, Anton. Jay, Martin, Dimendberg, Edward. *The Weimar Republic Sourcebook*. University of California Press, 1994. pp. 630f.

Kreimeier, Klaus. *The Ufa story: a history of Germany's greatest film company 1918-1945*. University of California Pres. Ltd. London, England 1999

Malcom, Dereck. GW Pabst: Pandora's Box. *Guardian.co.uk*. 22 juli 1999

McCormick, Richard M. *Gender and sexuality in Weimar modernity: film, literature, and "new objectivity"*. Palgrave Mcmillan, 2001

Petro, Patrice. *Aftershocks of the New – Feminsm and Film History*. Rutgers University Press

Peukert, D.J.K. *The Weimar Republic: The Crisis of Classical Modernity* (pp. 170-174). New York: Hill and Wang

Thompson, Kristen, and David Bordwell. *Film History, an Introduction*. New York, McGraw-Hill Education 2010

Wagner, Geoffrey. "The Blue Angel": *A Reconsideration*. *The Quarterly of Film and Radio and Television*, Vol.6 No 1. (Autumn , 1951) pp 48-53

Wood, Ean. *Dietrich, a biography*. Sanctuary Publishing Limited, London 2002

BIJLAGEN

BIJLAGE 1: HANNAH HOCH 'MARLENE' (1930)

