

ARCHIV-VERSION

Dokserver des Zentrums für Zeithistorische Forschung  
Potsdam e.V.

<http://zeitgeschichte-digital.de/Doks>



Pablo Dominguez Andersen

**Henny Porten. Weißsein und Blackface im postkolonialen Starkino der Weimarer Republik**

<https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1777>

Archiv-Version des ursprünglich auf dem Portal *Visual-History* am 15.06.2020 mit der URL: <https://visual-history.de/2020/06/15/henny-porten-weisssein-und-blackface/> erschienenen Textes

Copyright © 2020 Clio-online – Historisches Fachinformationssystem e.V. und Autor/in, alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist zum Download und zur Vervielfältigung für nicht-kommerzielle Zwecke freigegeben. Es darf jedoch nur erneut veröffentlicht werden, sofern die Einwilligung der o.g. Rechteinhaber vorliegt. Dies betrifft auch die Übersetzungsrechte. Bitte kontaktieren Sie: <redaktion@zeitgeschichte-digital.de> Für die Neuveröffentlichung von Bild-, Ton- und Filmmaterial, das in den Beiträgen enthalten ist, sind die dort jeweils genannten Lizenzbedingungen bzw. Rechteinhaber zu beachten.



15. Juni 2020

Pablo Dominguez Andersen

Thema: Gesellschaft

## HENNY PORTEN

Weißsein und Blackface im postkolonialen Starkino der Weimarer Republik

Folgende Beiträge könnten Sie auch interessieren:

Im Jahr 1935 startete das Film- und Fanmagazin „Die Filmwoche“ ein neues Preisausschreiben.<sup>[1]</sup> Woche um Woche präsentierte man das Foto eines Filmstars in einer Rolle – und wer erriet, um wen es sich handelte, dem oder der winkten attraktive Preise: eine Seereise erster Klasse von Bremen nach Southampton als Hauptgewinn, ein Kaffee-Service oder eine Kiste Mame-Likör etw a. In der dritten Ausgabe, am 3. Juni 1935, präsentierte die Redaktion eine besonders knifflige Aufgabe: Das Foto zeigte eine schwarz geschminkte Frau mit dunklen Locken. Sie hat weit aufgerissene Augen, trägt große Ringe in Ohren und Nase und hat einen in der Art des amerikanischen Minstrel-Theaters zu einem breiten Grinsen geschminkten Mund. Die Schauspielerinnen hinter der Schminke – die heute beinahe völlig vergessen ist – war einer der bekanntesten Filmstars der 1910er und 1920er Jahre. Sie ist allerdings, das war der Witz in der Ausgabe des Rätsels, in der abgebildeten Maskerade kaum zu erkennen.

**Unser Trostpreisrennen**  
*Wer war's?*

Wie immer ist das Trostpreisrennen in erster Linie für die gedacht, die beim Preisausschreiben vom Pech verfolgt wurden. Deshalb dürfte es kaum mehr nötig sein, an die Anständigkeit der bisherigen glücklichen Gewinner zu appellieren, die selbstverständlich zu ihrem Vergnügen mitraten können und sollen, aber sicher so nett sein werden, den anderen eine größere Chance zu geben und sich diesmal nur indirekt beteiligen. Zu diesem Trostpreisrennen muß das Rölllein „Erinnerung“ gesammelt werden, denn es handelt sich um folgende

**Aufgabe:**  
In sechs aufeinanderfolgenden Heften von Nr. 25 vom 19. Juni bis Heft 30 vom 24. Juli erscheint je ein Bild aus einem älteren Film (Stummfilm oder einem der ersten Tonfilme, das einen auch jetzt noch bekannten Star in einer seiner früheren erfolgreichen Rollen zeigt. Um die Aufgabe zu erleichtern, braucht jeweils nur der Name der Schauspielerinnen oder des Schauspielers genannt zu werden und nicht der Titel des Films.

**Bedingungen:**  
An diesem Preisausschreiben kann sich mit Ausnahme der Angestellten des Verlages und der Druckerei jedermann durch Einsendung einer Lösung beteiligen. Zur Einsendung der Lösung darf nur eine Postkarte benutzt werden, die auf der Vorderseite außer der Anschrift den Vermerk „Preisausschreiben“ und den Namen sowie die genaue Adresse des Rätsellösers tragen muß, während die Rückseite nur die Lösung enthalten darf. Muster einer solchen Postkarte wird in dem Preisausschreibenheft „Filmwoche“ Nr. 30 vom 24. Juli 1935 veröffentlicht. Der Verlag kann keinerlei Schriftwechsel über das Preisausschreiben führen, selbst dann nicht, wenn Rückporto beigelegt ist. Nur solche Lösungen, die bis zum

**Montag, den 19. August 1935**  
ordungsgemäß frankiert, in Besitze des unterzeichneten Verlages sind, gelangen in den Wettbewerb. Die Verteilung der Preise erfolgt nach Maßgabe der Höchstzahl der von jedem Einsender richtig gelösten Einzelaufgaben. Unter den Einsendern von zahlenmäßig gleichwertigen Ergebnissen entscheidet das Los. Die Preisverteilung erfolgt unter Aufsicht des Preisrichterkollegiums, das sich aus den Herren Verlagsbuchhändler Gustav Großkopf, Leiter der Presseabteilung der Rota-Film-A.G. Wilhelm von Zimburg, Hauptschriftleiter Paul Icken, Redakteurinnen Edith Hamann und Gerdhildfaber Hans Kisch zusammensetzt. Die Entscheidung des Preisrichterkollegiums ist endgültig und schließt jeden Rechtsweg aus. Die richtigen Lösungen und die Namen der 400 Gewinner werden in Nummer 1 vom 18. Sept. 1935 bekanntgegeben, von welchem Zeitpunkt ab auch die Verendung der Preise erfolgt.

**Gewinne:**  
1. Preis: Eine Seereise von Bremen nach Southampton und zurück, 1. Klasse an Bord eines Schnelldampfers des Norddeutschen Lloyd.  
2. Preis: Je eine Schachtel, bzw. Mappe, bzw. Packung MK-Papier

**Dritte Aufgabe**

Abb. 1: Foto der Schauspielerinnen Henny Porten aus dem Film *Meine Tante, Deine Tante* (1927) Preisausschreiben „Wer war's?“, in: Filmwoche, 3. Juli 1935

Die Schauspielerinnen hieß Henny Porten und gilt als Deutschlands erster Filmstar. Ihren Durchbruch markierte *Das Liebesglück der Blinden* von 1910. Ihr Aufstieg zum Star war parallel verlaufen zu dem des Kinos selbst: vom billigen Jahrmarkt-Amusement im Kaiserreich zum kulturell, sozial und ökonomisch zentralen Unterhaltungsmedium der Weimarer Republik. Im gleichen Zeitraum hatte sich in Deutschland, ähnlich wie in Hollywood, ein Star-System etabliert. Porten hatte in den 1910er Jahren noch zu den ersten Filmschauspielerinnen gehört, deren Name in ihren Filmen und begleitenden

Publicity-Materialien überhaupt erwähnt wurde.

Berühmte Schauspieler\*innen gab es zu dieser Zeit eigentlich nur am Theater. Aber spätestens in der Weimarer Republik galten Filmstars wie Porten bereits als kulturelle Ikonen. Ihre Namen, Gesichter und Körper waren allgegenwärtig. Man sah sie auf der Leinwand, auf riesigen Plakaten, auf Postern, Postkarten, in Fan- und Filmzeitschriften, Illustrierten, der Boulevard- und Tagespresse. Sie beeinflussten, wie Menschen sich kleideten, sprachen, sich bewegten, man redete über ihre neuesten Rollen, begehrte und bewunderte sie. Als derart umschwärmte Figuren geben uns Stars Auskünfte über die in einer Gesellschaft zirkulierenden Ideale – welche Vorstellungen von Weiblichkeit, welche Wünsche und Träume artikulierten sich also in der Star-Figur Henny Porten?

Mit ihren dunkelblonden Haaren und ihrer im Verhältnis zu anderen populären Schauspielerinnen jener Zeit eher üppigen Figur strahlte Porten eine Aura der Einfachheit und Bodenständigkeit aus. Auch nach dem Ende des Kaiserreichs blieb ihr Rollenfach in Filmen wie *Anna Boleyn* (1920), *Mutter und Kind* (1924) oder *Luise, Königin von Preußen* (1931) das der ewig hingebungsvollen, leidenden, treuen und mütterlichen Frau. Dank solcher Rollen und einer sorgfältigen Inszenierung abseits der Leinwand galt Porten zeitlebens als *der* Inbegriff der deutschen Frau. Wo amerikanische Filmdiven als künstlich, abgehoben und oberflächlich beschrieben wurden, inszenierte man Porten als spezifisch deutschen Anti-Star. In den 1920er Jahren veränderte sich Porten damit auch in einen Gegenpol zu modernen Vorstellungen von Weiblichkeit. Während die Neue Frau auf den Straßen, in den Büros und auf den Bühnen der Weimarer Republik geltende Normen von Geschlecht und Sexualität radikal in Frage stellte, blieb das von Henny Porten verkörperte Bild von Weiblichkeit merkwürdig statisch – fast so, als hätte der Wilhelminismus nie aufgehört, zu existieren.

Porten war aber nicht nur ein besonders *deutscher*, sondern auch ein besonders *weißer* Star. Dieses Weißsein diente der visuellen Authentifizierung von Portens Deutschsein und machte es unmittelbar evident. Die Symbolik von Licht und Schatten, die Portens Inszenierung als „weiße Göttin der Masse“<sup>[2]</sup> zugrunde lag, lässt sich auf vielerlei Quellen zurückverfolgen. Sie verweist auf die griechische Mythologie ebenso wie auf die christliche Ikonografie oder die Malerei der Renaissance.

Portens Weißsein muss aber auch und vor allem im spezifischen Kontext der postkolonialen und transnationalen Populärkultur nach 1918 verstanden werden. Mit Marcia Klotz lässt sich die Weimarer Republik als „postcolonial state in a still colonial world“<sup>[3]</sup> in einem zweifachen Sinne bezeichnen: Die Gründung der Republik fiel erstens mit dem erzwungenen Ende des deutschen Kolonialismus zusammen. Zweitens waren die Debatten um deutsche Identität gerade nach dem Ende des Kolonialreichs stark von kolonialem Denken und einem permanenten symbolischen Bezug auf das außereuropäische Andere als Negativfolie geprägt. Die Popkultur der Weimarer Republik muss auch insofern als postkolonial bezeichnet werden, als dass sie sich auf eine obsessive Art und Weise mit rassistischer Differenz beschäftigte.<sup>[4]</sup>

Diese Obsession mit einem als wild, triebhaft und dunkel imaginierten Anderen schlug sich auch in der eminent weißen Star-Figur Henny Porten nieder. Wie der erwähnte Wettbewerber in der „Filmwoche“ zeigt, trat Porten in Filmen wie *Meine Tante – Deine Tante* (1927) und in anderen, vor allem komischen Rollen in unterschiedlichen Formen dessen auf, was sich mit Kathrin Sieg als *Ethnic Drag* bezeichnen lässt.<sup>[5]</sup> Solche karnevalesken Auftritte in ethnischer Maskerade verhandelten spielerisch Fragen von Deutschsein und dessen Verbindungen zu Weiblichkeit, Männlichkeit und Sexualität vor dem Hintergrund der erzwungenen Postkolonialität der Weimarer Republik und dem wachsenden Einfluss von Modernismus, Amerikanismus sowie der kulturellen Aufwertung von Blackness. Sie verweisen damit auf eine fundamentale Ambivalenz im Kern rassistischer Ideen und Praktiken, die der postkoloniale Theoretiker Robert Young für das britische Kolonialreich so charakterisierte: „The races and their intermixture circulate around an ambivalent axis of desire and aversion: a structure of attraction [...] and a structure of repulsion. [...] The idea of race here shows itself to be profoundly dialectical: it only works when defined against potential intermixture. [...] Theories of race“, so Young, „were thus also covert theories of desire.“<sup>[6]</sup>

Auch in der postkolonialen Popkultur der Weimarer Republik, wie sie sich im Star-Image des weißen deutschen Filmstars Henny Porten ausdrückte, findet sich diese Dialektik von Begehren und Aversion. Die ethnische Maskerade war ein spielerisches Mittel, um diesen Widerspruch symbolisch und narrativ zu verarbeiten und so eine weiße deutsche Identität neu zu verhandeln und wiederherzustellen, die massiv in Frage stand vor dem Hintergrund des verlorenen Kriegs, dem Ende von Kaiserreich und Imperium, der Novemberrevolution und der wirtschaftlichen Krise am Beginn der

1921 veröffentlichte der Journalist und Schriftsteller Kurt Pinthus den Artikel „Henny Porten als Reichspräsident“ in der liberalen Wochenzeitschrift „Das Tage-Buch“.<sup>[7]</sup> Pinthus beschrieb darin, in nur leicht ironischem Tonfall, die deutsche Schauspielerin als eine Figur der nationalen Einigung in Zeiten gesellschaftlicher Polarisierung. Während politische Kontrahenten und antagonistische Klassen sich bis aufs Blut bekämpften, reiche Portens überwältigende Popularität, so Pinthus, von den Metropolen bis in die abgelegensten ländlichen Gebiete. Sie überwindete so Unterschiede von Alter, Klasse, Geschlecht und politischer Zugehörigkeit. Porten-Fans, so Pinthus, fanden sich genauso unter modernen Großstadtbackfischen wie bei biedereren Hausfrauen auf dem Lande.

„Gibt es, gab es je in den deutschsprachigen Ländern einen Menschen, der so bekannt und geliebt war im Volke wie diese blonde Frau? [...] Hier ist eine Gestalt, die in Deutschland volkstümlicher ist, als der alte Fritz, als der olympische Goethe es je waren [...]. Hier ist eine schöne Frau, die als Vereinigung von Gretchen und Germania von diesem Volke selbst als Idealbild eben dieses Volkes aufgerichtet wurde.“<sup>[8]</sup>

Pinthus erhob Porten zu einem Zeitpunkt der nationalen Niederlage, der Krise, aber auch des revolutionären Neuanfangs und der damit einhergehenden fundamentalen Verunsicherung zur nationalen Allegorie. Kraft ihrer weiblichen Sanftheit sei Porten geeignet, die politischen Gräben zu überwinden und das zersplitterte Volk zu vereinen. Aber was genau prädestinierte Porten für diese Rolle? Was war so unweifelhaft Deutsch an ihr? Einerseits müssen Portens Filme selbst genannt werden, die immer wieder Fragen der Mutterschaft, von weiblicher Opferbereitschaft und Unschuld thematisierten und diese teilweise auch in einen explizit nationalen Kontext stellten. In ihrer Paraderolle im Tonfilm *Luise, Königin von Preußen* (1931) etwa spielte Porten vor dem historischen Hintergrund der Napoleonischen Kriege just die Rolle, die Pinthus ihr in der Gegenwart zugeordnet hatte. Rollen wie diese beeinflussten Portens Wahrnehmung auch abseits der Leinwand entscheidend.

Die Film- und Tagespresse betonte aber auch abseits ihrer Rollen immer wieder die angebliche Natürlichkeit, mit der Porten Vorstellungen des Deutschseins repräsentierte. Damit produzierte der Star-Diskurs um Porten dasjenige, was er vorgab, lediglich zu beschreiben, im Akt dieser Beschreibung immer wieder neu. Der Versuch, Porten auch „privat“ als Inbegriff deutscher Mütterlichkeit zu präsentieren, zeitigte dabei durchaus komische Paradoxien, etwa wenn man die eigentlich kinderlose Karrierefrau Porten, die nicht nur schauspielerte, sondern auch ihre eigene Produktionsfirma leitete, in Homestories wie in der „Filmwoche“ als häusliche Matrone und Gärtnerin präsentierte.



Abb. 2: Edith Hamann, Henny Porten: Unser wöchentliches Interview“ in: Filmwoche 34 (1933), S. 1061-1062, Quelle: Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen



Im Zentrum solcher und ähnlicher Berichte stand neben der inszenierten Häuslichkeit, Bodenständigkeit und Natürlichkeit auch immer wieder Portens Körper, den man als natürlich deutsch, germanisch und weiß beschrieb. Gustav Holberg etwa betonte in seiner Biografie von 1920: „Die große blonde Frau mit dem märchenhaft reinen Profil, den Augen im unverwelklichen Blau, dem klassischen Nacken und dem traumhaft blonden Haar macht beim ersten Anblick einen berausgenden Eindruck. Sie stellt den reinsten Germanentyp dar, in einer wahrhaft antiken Reinheit der Formen.“<sup>[9]</sup>

Wie hier spielte Portens Charakterisierung als besonders weiß in Beschreibungen des Stars eine stetig wiederkehrende Rolle. Porträts, Interviews und Filmkritiken zur Schauspielerin durchdringt eine vielfältige und höchst repetitive Semantik des Lichts. Ein Interview in der „Dresdner Neuen Presse“, das mit einer Beschreibung von Portens weißen, sauberen Händen und ihrer hohen, weißen Stirn beginnt, schließt mit einer religiös anmutenden Vision: „Ihre schlanke Gestalt steht, als ich mich verabschiedete, lichtumflossen gegen das hohe Fenster.“<sup>[10]</sup> Vor allem Portens blonde Haare beschrieb Kommentatoren in einer unglaublichen Redundanz. Auch Portens Rollen beschrieb man in einer Symbolik von Licht und Schatten: „Eine Atmosphäre von Reinheit umgibt die Frauengestalten, die sie verkörpert. Lichtgestalten sind es, die dazu prädestiniert sind, das Dunkel zu besiegen.“<sup>[11]</sup>

Visuell erreichten Portens Filme eine Identifikation der Schauspielerin mit derart idealisiertem Weißsein durch den Einsatz von hellem Licht und starken Kontrasten. Die Verwendung von Makeup und weißer Kleidung trug weiter zur Intensität von Portens Helligkeit bei. Im Film war die Wirkung dieser Technik, dass das Publikum im dunklen Kinosaal buchstäblich durch das leuchtende Weißsein Portens geblendet werden musste.

Dabei ist es wichtig, sich zu vergegenwärtigen, dass die fotochemische Produktion von makellosem Weiß in den 1920er Jahren ein durchaus kompliziertes technisches Unterfangen war. Wie der Filmwissenschaftler Richard Dyer betont hat, war orthochromatisches Filmmaterial – das bis etwa 1926 am häufigsten verwendet wurde – unempfindlich gegenüber Rot und Gelb, sodass beide Farben auf der Leinwand dunkel erschienen.<sup>[12]</sup> Die Tatsache, dass die Haut von als „weiß“ bezeichneten Personen eben nicht weiß, sondern eher hellrot ist, machte daher den intensiven Gebrauch von weißem Makeup erforderlich. Die Unempfindlichkeit des orthochromatischen Materials gegenüber Gelb wiederum ließ blondes Haar dunkel erscheinen, es sei denn, es wurde so locker wie möglich gebunden und von mehreren Seiten angestrahlt.

Der in den 1920er Jahren entwickelte Beleuchtungsstil des klassischen Hollywood-Kinos trug dieser Herausforderung Rechnung. Er bestand aus einem primären Licht (dem „key“), einem zweiten, weichen Licht (dem „fill“) und einem dritten Licht (dem „backlight“), das Schauspielerinnen von hinten anstrahlte. Letzteres war besonders

wichtig, um blonde Haare hell erscheinen zu lassen. Zudem konnte es blonden Frauen eine Art Heiligenschein verleihen, der ihren engelsgleichen und sakrosankten Charakter hervorhob. Der später im Film noir zitierte Beleuchtungsstil des deutschen expressionistischen Kinos betonte durch extreme Kontraste die Differenz zwischen hell und dunkel noch stärker. Wie all diese Details verdeutlichen, war Portens angeblich natürliches Weißsein weit weniger natürlich, als ihre Zeitgenossen glauben wollten. Im Gegenteil: Es hing von der sorgfältigen Anwendung einer ganzen Reihe von komplexen technischen Verfahren ab.

Auf Starpostkarten (Abb. 3) inszenierte man Henny Porten häufig mit weißen Accessoires: ein Schirmel etwa oder ein Strauß Lilien. Man kontrastierte sie mit Dunkelheit oder fotografierte sie vor einem weißen Hintergrund, mit dem sie in hellen Kleidern und weiß geschminkt beinahe verschmolz. Auf vielen Bildern erscheint sie so wie eine ätherische, fast körperlose Figur. Einige Fotografien statteten Porten mit einem Heiligenschein aus oder inszenierten sie als statuesque, klassische Schönheit. Die Haltung scheint unbeweglich, wie eingefroren, die Haut beinahe wie poliert. In solchen Fotografien drückte sich ein klassisches Ideal weiblicher Schönheit aus, das in der Begeisterung der deutschen Klassik für das antike Griechenland wurzelte und in 1920er Jahren häufig in explizit rassifizierter Rhetorik beschrieben wurde.<sup>[13]</sup>



HENNY PORTEN

Quelle: Deutsche Kinemathek

Abb. 3: Starpostkarte Henny Porten. Quelle: Fotoarchiv, Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen

Porten entspricht auf vielen solcher Starpostkarten damit ziemlich genau dem, was Richard Dyer als engelhaft leuchtende weiße Frau bezeichnet hat – eine Figur, die er im Hollywood-Kino vor allem durch exzessiv weiße Stars wie Lillian Gish oder Mary

Pickford repräsentiert sah.<sup>[14]</sup> Dyer argumentiert mit Bezug auf die USA und das britische Empire, dass diese Figur den Höhepunkt ihrer Verbreitung gerade in den historischen Momenten erlebte, die durch eine wahrgenommene Destabilisierung von weißer Hegemonie gekennzeichnet waren.

Der Höhepunkt der Popularität von Henny Porten in Deutschland, der sich von den 1910er Jahren bis in die frühen 1930er Jahre erstreckte, kann mit mehreren solchen Momenten einer wahrgenommenen Krise weißer Überlegenheit in Verbindung gebracht werden. Als Beispiele sind etwa die Angst vor einer angeblichen Vermischung der „Rassen“ zu nennen, welche die Diskussion über sogenannte Mischehen in den deutschen Kolonien begleitete und 1913 zum deutschen Staatsbürgerschaftsgesetz auf Basis des *ius sanguinis* geführt hatte,<sup>[15]</sup> oder die Niederlage im Ersten Weltkrieg, die zum erzwungenen Ende des deutschen Kolonialreichs führte. In diesen Zeitraum fällt auch die sogenannte Schmach am Rhein, also die Panik um angebliche Massenvergewaltigungen weißer deutscher Frauen durch schwarze Soldaten, die von der französischen Armee während der Besetzung des Rheinlandes eingesetzt wurden,<sup>[16]</sup> sowie die große Besorgnis, mit der die deutsche Presse die Entstehung schwarzer Widerstandsbewegungen wie den Panafrikanismus oder den Kampf für die Bürgerrechte in den USA kommentierte.<sup>[17]</sup> Und schließlich sollte die spielerische und lustvolle Affirmation von Schwarzsein und „Exotik“ in der Weimarer Populärkultur nicht vergessen werden, die viele Rechte als einen Verlust des „Rassenstolzes“ anprangerten.<sup>[18]</sup> Im Gegensatz zu all diesen Entwicklungen vermittelte das Bild von Porten als engelhaft weiß und deutsch eine Atmosphäre des Friedens und der Ruhe. Eine entlastende Phantasie von reiner und jungfräulicher weißer Weiblichkeit, die von den wahrgenommenen Bedrohungen durch schwarze Sexualität, durch Chaos, Schmutz und Umsturz unberührt blieb.

Wie auf solchen Postkarten war auch in Portens Filmen Weißsein ein wiederkehrendes visuelles und narratives Motiv. *Anna Boleyn* (1921), einer der erfolgreichsten Porten-Streifen, ist typisch in seiner beiläufigen Verwendung von weißer Symbolik. Für Porten war die Hauptrolle der Königin Anna Boleyn in Ernst Lubitschs Historien-Blockbuster eine Paraderolle, entsprach sie doch ihrem üblichen Typecast als unschuldige, ein tragisches Schicksal überdauern und heroisch erleidende Frau und Mutter. Wie Sabine Hake bemerkt hat, schafft *Anna Boleyn* durch seine sorgfältig inszenierten dunklen und schwarzen Innendekors eine fast klaustrophobische Atmosphäre.<sup>[19]</sup> Der Film stellt diesen engen, dunklen Räumen das strahlende Weiß seiner weiblichen Hauptfigur gegenüber. Anna Boleyn behält dabei, wie es für Porten-Figuren typisch ist, ihr makellostes Weiß vor allem durch ihre Duldsamkeit. Als hilfloses Opfer in den Händen skrupelloser und lüsterner Männern leidet Anna hilflos und bleibt darin makellos unschuldig und weiß. Seinen Höhepunkt erreicht Annas Weißsein in ihrem tragischen Martyrium am Ende des Films.

*Anna Boleyn* kreist in einer für weiße Narrative typischen Art und Weise um Spannungen zwischen Geschlecht, Sexualität und Rasse. In der gegensätzlichen Darstellung seiner männlichen und weiblichen Charaktere bebildert Lubitschs Film die geschlechtsspezifischen Dynamiken des Weißseins. „White women“, so schreibt Dyer, „carry – or in many narratives, betray – the hopes, achievements and character of the race. They guarantee its reproduction [...]. Yet their very whiteness, their refinement, makes of sexuality a disturbance of their racial purity.“<sup>[20]</sup>

Sexualität ist als Mittel der Reproduktion zentral für das Überleben des Weißseins und steht gleichzeitig, wegen seiner Körperlichkeit, zu ihm im deutlichen Widerspruch. Sex ist symbolisch nicht weiß, sondern dunkel. Der Film stellt König Heinrich in seiner nicht sublimierten Lust als rücksichtslos, egozentrisch, brutal und animalisch dar. Anna dagegen ist jungfräulich, unschuldig, gütig und moralisch rein. Schattierungen des Weißseins dienen in Filmen wie diesem symbolisch dazu, eine moralische Hierarchie innerhalb der weißen Rasse zu etablieren, die häufig nach Identitätskategorien wie Klasse oder Geschlecht geordnet ist. Mitglieder der unteren Klassen sind normalerweise dunkler als solche der Oberschicht, Frauen weißer als Männer.

Wie bereits mehrere zeitgenössische Kritiker bemerkten, stellte Lubitschs Film trotz seiner historischen und geografischen Distanz eine Auseinandersetzung mit Fragen der deutschen nationalen Identität nach dem Ersten Weltkrieg dar. Kurz nach dem Ende des Kaiserreichs bot der Film die Phantasie einer Rückkehr zu Feudalismus und der Welt monarchistischer Autorität. Eine zeitgenössische Rezension im „Tage-Buch“ befand über diese Tendenz des Films: „Unzweifelhaft ist in diesem Manövrieren mit ein paar Tausend Filmrekruten ein wilhelminisches Element. [...] Die menschenübersäte Straße, der Einzug des Königspaares, das Tücherschwenken des zur Begeisterung kommandierten Volkes – all das enthält Reminiszenzen an das wilhelminische Zeitalter, und da die Deutschen ihm innerlich noch nicht entwichen sind, war diese

unbewußte Erinnerung und Durchflechtung mit monarchischen Bildern ein Element des großen Erfolges.“<sup>[21]</sup>

Viele begeisterte Kritiken des Films artikulierten sich in einer nationalistischen Rhetorik. Präsident Friedrich Ebert hatte während der Dreharbeiten das Set in Berlin-Tempelhof besucht und die Bedeutung der Filmindustrie für den deutschen Wiederaufstieg nach der Niederlage 1918 damit dokumentiert. Monumentale Historienfilme wie *Anna Boleyn* sollten nach dem Ende des Kriegs dessen Ausgang symbolisch umkehren, indem sie Deutschlands Feinde auf dem filmischen Weltmarkt in die Knie zwängen. Die Darstellung des Weißseins im Film mag die Identifikation des weißen deutschen Publikums mit der Handlung trotz ihres national und historisch entfernten Settings erleichtert haben. Sie machte *Anna Boleyn*, einen der bis dato teuersten deutschen Filme überhaupt, aber auch zu einem auf internationalen Märkten verständlichen Film. In einem Moment der wahrgenommenen Krise verhandelte *Anna Boleyn* und dessen Rezeption nationale Phantasien der Rückkehr zu alter Größe ebenso wie Ängste vor nationalem Verfall. Die jungfräulich weiße Gestalt Anna Boleyns, verkörpert durch Henny Porten, stand im Zentrum dieser Phantasien und Ängste.

Der Film *Das alte Gesetz* des jüdischen Regisseurs Ewald André Dupont aus dem Jahre 1923 wiederum ist besonders bemerkenswert, weil er das makellose Weißsein Henny Portens einsetzte, um eine Geschichte jüdischer Emanzipation zu erzählen. *Das alte Gesetz* erzählt die Story des Rabbiner-Sohns Baruch (Ernst Deutsch), der Mitte des 19. Jahrhunderts die traditionelle und beengte Welt seines galizischen Shtetls verlässt, um seinen Traum zu verwirklichen und Theaterschauspieler in Wien zu werden. Die österreichische Erzherzogin Elisabeth Theresia (Henny Porten) verliebt sich in einem Wandertheater in den jungen Mann und verschafft ihm ein Engagement am Wiener Burgtheater, wo Baruch schnell zum umjubelten Bühnenstar aufsteigt. Von seinem Vater, einem strengen orthodoxen Rabbiner, wird Baruch jedoch verstoßen – bis er seinen Sohn eines Tages im „Don Carlos“ erlebt und die beiden sich versöhnen. Die Liebe Elisabeth Theresias aber bleibt unerwidert: Baruch heiratet seine galizische Kinderliebe Esther.

Vor allem die von einem pädagogischen Gestus und der Bemühung um ethnografische Authentizität erfüllten Szenen im osteuropäischen Shtetl verraten Duponts Absicht, verbreiteten antisemitischen Stereotypen über sogenannte Ostjuden ein positives, differenzierteres Bild entgegenzusetzen. Gleichzeitig transportiert der Film die zu seiner Produktionszeit verbreiteten Vorstellungen von jüdischer Differenz und Fremdheit, auch indem er von den Schwierigkeiten Baruchs auf seinem Weg zum Star erzählt. Vor dem Hintergrund eines sich verschärfenden Antisemitismus zeigt er eine im Kern positive Geschichte jüdischer Akkulturation und sozialer Mobilität. Baruch gelingt es, die religiös-traditionelle Welt des Shtetls mit derjenigen der bürgerlich-modernen Metropole zu versöhnen, ohne dass die Konflikte zwischen beiden Welten aufgehoben würden.

Duponts Film nahm die Story des 1927 in Hollywood die Ära des Tonfilm einläutenden Blackface-Dramas *The Jazz Singer* vorweg. Im Zentrum beider Filme steht eine Verwandlung vor dem Spiegel. In *The Jazz Singer* ist die Maskerade als schwarzer für den jüdischen Sänger Jackie Rabinowitz ein Mittel, im amerikanischen Melting Pot „weiß“ zu werden. Indem er eine andere rassifizierte Minderheit performt und sich dadurch über sie erhebt, lässt er die eigene ethnische Markierung als jüdisch und damit fremd hinter sich. Der Hollywood-Film stellte der jüdischen Tradition den schwarzen Jazz als Ausweis von amerikanischer Modernität entgegen und inszenierte den Konflikt zwischen beiden. In *Das alte Gesetz*, dessen Story im 19. Jahrhundert spielt, übernimmt diese Rolle das klassische Theater, vor allem Shakespeare. Die Fähigkeit, sich im Schauspiel erfolgreich von der eigenen ethnischen Partikularität zu lösen, steht wie in *The Jazz Singer* für die gleichberechtigte Aufnahme in Nation und bürgerliche Gesellschaft.



Filmplakat *The Jazz Singer*, USA 1927, Warner Bros. *The Jazz Singer* (1927), featuring stars Eugenie Besserer and Al Jolson.  
 Quelle: [Wikimedia Commons](#) public domain

Im Wandertheater wird Baruch dagegen zunächst noch zum Objekt gellenden Gelächters, als unter dem Romeo-Kostüm seine Schläfenlocken zum Vorschein kommen. Ein Jude, so scheint diese Szene zu sagen, kann kein Schauspieler sein, kann nicht glaubhaft jemand anderen spielen, solange er, als Jude erkennbar, metonymisch für das Judentum und damit für Differenz und Fremdheit steht. Schauspielern können nur Weiße, die kraft ihrer symbolischen Unmarkiertheit zu überwinden und dadurch in der Lage sind, die eigene Partikularität zu überwinden und in fremde Rollen zu schlüpfen. In dieser Hinsicht erzählt *Das alte Gesetz* auch vom Versuch einer jüdischen Figur, symbolisch weiß (also: unsichtbar) zu werden, ohne die eigene Geschichte und Identität zu verraten. In der Schlüsselszene vor dem Spiegel schneidet ein zueifernder Baruch seine Schläfenlocken ab. Nur so gelingt ihm die endgültige Verwandlung zum Hofschauspieler und die gleichberechtigte Aufnahme in die Gesellschaft.<sup>[22]</sup>

Das Eintrittsticket zur Wiener Gesellschaft, das Symbol für gesellschaftliche Inklusion und sozialen Aufstieg, ist in *Das Alte Gesetz* die strahlend weiße Herzogin Elisabeth Theresia. Das Weißsein der Herzogin ist das Ideal, dem Baruch entgegenstrebt, von dem er sich aber gleichzeitig sichtbar unterscheidet. Das Casting der als Sinnbild der deutschen Frau bekannten Henny Porten unterstreicht die Aussicht einer möglichen Aufnahme jüdischer Andersartigkeit in die nationale Gemeinschaft. In der visuellen Differenz zwischen Baruch und der Herzogin inszeniert der Film gleichzeitig die Alterität jüdischer Männlichkeit. Diese kam auch in der Rezeption des Films zum Vorschein, wenn etwa Kurt Pinthus im „Tage-Buch“ sich davon merklich fasziniert zeigte, „dass sich der blonde Typ Henny Porten als Erzherzogin in den Typ des rassigen Judenjünglings verliebt“.<sup>[23]</sup> Auch der Film selbst inszenierte die dunkle Andersartigkeit und Erotik des von Ernst Deutsch gespielten jüdischen Schauspielers. Dabei kehrte er das geschlechtliche Blickregime des klassischen Hollywood-Kinos um, indem er Baruch zum Objekt des begehrenden Blicks weißer Frauen machte – sowohl derjenigen im Film als auch derjenigen im Kinosaal.



Abb. 5: Filmstill Henny Porten als strahlend weiße Herzogin Elisabeth Theresia: *Das alte Gesetz*, Deutschland 1923 © absolut Medien GmbH

Mit der sich anbahnenden Liebe zwischen der Herzogin und Baruch ruft *Das alte Gesetz* auch die Möglichkeit einer transgressiven Liebesbeziehung auf. Der Film widerspricht dabei dem Klischee des sexuell aggressiven jüdischen Mannes, indem Baruch betont zurückhaltend, fast unterwürfig, auf die Avancen der Herzogin reagiert. Schließlich erteilt der Film einer solchen Verbindung aber auch eine Absage, wenn Baruch schließlich zu seiner Kindheitsliebe Esther zurückkehrt. Der philosemitischen Intention zum Trotz inszeniert *Das alte Gesetz* den weißen Star Henny Porten als Negativfolie zur sichtbaren Alterität jüdischer Männlichkeit.

Längst nicht alle Porten-Filme präsentierten den Star als makellos weiß. Wie die eingangs gezeigte Fotografie von Porten in Blackface zeigt, verkörperte sie in mehreren Filmen rassische Differenz. In karnevalesken Komödien wie *Das Maskenfest des Lebens* (1918), *Meine Tante – Deine Tante* (1927), *Liebfrauenmilch* (1928), oder *Liebe im Kuhstall* (1928), erschien Porten im sogenannten *Ethnic Drag*, um einen komischen Effekt zu erzielen. In solchen Filmen verwandelte sie sich etwa in eine wilde Ungarin, einen indischen Fürsten oder einen schwarzen Musiker.

Kathrin Sieg fasst unter dem Begriff *Ethnic Drag* vor allem für die Geschichte der Bundesrepublik unterschiedliche Performances von Rasse als Maskerade: „As a crossing of racial lines in performance“, so Sieg „ethnic drag simultaneously erases and redraws boundaries posturing as ancient and immutable.“<sup>[24]</sup> Während *Ethnic Drag* eine durchaus ambivalente kulturelle Praxis sei, betont Sieg, dass es im Unterschied zu geschlechtlichem Cross-Dressing, dessen subversive und denaturalisierende Qualitäten häufig beschrieben worden sind, selten als gegenhegemonial bezeichnet werden kann. Das liegt nicht nur, aber vor allem daran, dass im *Ethnic Drag* in der Regel die mimetische Fähigkeit von Körpern, geschlechtliche und rassische Koordinaten zu transzendieren, irreversibel ist, also auf weiße Körper beschränkt und für Nichtweiße unmöglich bleibt. Der rassifizierte Körper steht im *Ethnic Drag* für das Partikulare, nur der nichtmarkierte, weiße Körper für das Universale.

Die Praxis des Blackfacing wiederum, hat – trotz immer wieder geäußelter gegenteiliger Bekundungen in der heutigen deutschen Öffentlichkeit – auch hierzulande eine lange Geschichte. Diese ist einerseits eng mit derjenigen des (post-)kolonialen Rassismus in Deutschland, andererseits mit der Geschichte der Amerikanisierung und Modernisierung deutscher Kultur verbunden. Die Entstehung von modernem Blackface als kultureller Praktik in Deutschland datiert die Forschung etwa auf die 1880er Jahre.<sup>[25]</sup> Im Zusammenhang mit der Popularität des Modetanzes *Cakewalk* erreichte die Begeisterung für Blackface um 1900 einen ersten Höhepunkt. Auf der Bühne, in der Kunst, und vor allem auf den Kinoleinwänden der Weimarer Republik wurde Blackfacing dann zu einem massenmedialen Phänomen, das bereits an eine kulturelle Tradition anknüpfen konnte. Im Weimarer Kino bildete Blackface ein immer wiederkehrendes Motiv. Filme wie *Die keusche Susanne* (1926), *Die Blume von Hawaii* (1933), *Die Tolle Lola* (1927) oder *Die Boxerbraut* (1926) benutzten Blackface entweder als zentrales narratives Motiv oder als einfaches Mittel, um Gags zu erzeugen.

Im Gegensatz zu den USA steht die Entwicklung eines kritischen analytischen Vokabulars zu Blackface in Deutschland nach wie vor am Anfang. Die Kritik an Blackface als rassistischer Praxis der Verächtlichmachung reicht in den USA bis in die Entstehungszeit der Minstrel Show zurück und wurde zuerst von afroamerikanischen Kritikern wie Frederick Douglass oder W.E.B. Du Bois formuliert. Gleichzeitig haben Autor\*innen wie Eric Lott, Susan Gubar oder W.T. Lhamon auf die fundamentalen Ambivalenzen im Kern der Blackface-Performance hingewiesen.<sup>[26]</sup>

In seiner Studie „Love and Theft“ betont Lott, dass in der Minstrel Show mitnichten nur die Verachtung der weißen Arbeiterklasse für Schwarze zum Ausdruck kam, sondern dass Blackface auch von Faszination, Interesse und Begehren für das Schwarze Andere getrieben wurde. „Minstrel performers often attempted to repress through ridicule the real interest in black cultural practices they nonetheless betrayed. [...] It was cross-racial desire that coupled a nearly insupportable fascination and a self-protective derision with respect to black people and their cultural practices, and that made blackface minstrelsy less a sign of absolute white power and control than of panic, anxiety, terror, and pleasure.“<sup>[27]</sup>

Ein ausführlicher Vergleich der Geschichte von Blackface in Deutschland und den USA steht noch aus, aber vieles spricht dafür, eine ähnliche grundsätzliche Ambivalenz auch für deutsche Versionen von Blackface anzunehmen. Die Existenz eines Begehrens nach Vermischung, Transgression und den als befreiend empfundenen Dimensionen von Schwarzsein auch in der deutschen Arbeiterklasse mag auch ein Grund dafür sein, dass Nationalsozialisten und Kulturkonservative so empfindlich und aggressiv auf Blackface-Performances reagierten. Gleichzeitig bleibt Blackface, hierin ist Tobias Nagl zuzustimmen, auch im deutschen Kontext „eine durch und durch rassistische kulturelle Praxis“.<sup>[28]</sup>

Auf der Kinoleinwand konnte man im Deutschland der 1920er Jahre auf ein beim Publikum vorhandenes kulturelles Wissen um die teilweise durchaus komplexe Semantik des Blackface zurückgreifen. Ein Blick in die Filmpresse jener Jahre macht auch deutlich, dass die heute noch verbreitete Tendenz, Blackface zu einem rein amerikanischen Phänomen zu erklären, bereits in den 1920er Jahren Usus war. Eine Rezension des Hollywood-Blockbusters *The Jazz Singer* in der „Filmwoche“ argumentierte auf typische Weise:

„Ein Weißer, der sich in die Maske eines Negers steckt, muss für amerikanische Vorstellungen ein ganz besonderer Fall sein: – noch ist ja Amerika nicht über das Rasseproblem hinaus; – ‚hier Weiß ...‘ – hier ‚Schwarz ...‘ ist noch immer der Gegensatz, der die Gemüter bewegt. Welche Bedeutung muss also ein Film, in dem ein Weißer als Negersänger auftritt, drüben haben! Für das ‚alte Europa‘ aber bleibt nur ein Schaustück übrig.“<sup>[29]</sup>

Die implizite Vorstellung, dass man in Deutschland und Europa, im Gegensatz zu den USA, über das „Rasseproblem“ hinaus sei, widerlegten bereits die wütenden nationalsozialistischen und kulturkonservativen Reaktionen auf Filme wie *The Jazz Singer*. Die Verbreitung von Blackface im Weimarer Kino war gleichzeitig mit der wachsenden Popularität und Präsenz von afroamerikanischem Jazz und einer damit einhergehenden Negrophilie – also einer spielerischen Bejahung von Schwarzsein als Zeichen weltmännischer Modernität – verbunden. Einerseits reproduzierte diese verbreitete Vorstellung von der Primitivität, Unbekümmertheit und ungezügelter Sexualität schwarzer Menschen und reproduzierte damit kolonialrassistische Stereotype. Andererseits stand sie dem gewalttätigen antischwarzen Rassismus rechter und rechtsextremer Kräfte entgegen, die jeden spielerischen und positiven Bezug auf schwarze Kultur als Degeneration skandalisierten. Die aggressive Ablehnung von Schwarzsein, die sich während der Besetzung des Rheinlandes Bahn gebrochen hatte, setzte sich in der rechten Propaganda der späten 1920er Jahre gegen die angebliche „rassistische“ Verunreinigung der deutschen Kultur fort, die man als das Ergebnis einer jüdischen Verschwörung betrachtete.

Als Henny Portens Blackface-Auftritt in *Meine Tante – Deine Tante* zum ersten Mal im Frühjahr 1927 zu sehen war, war die deutsche Negrophilie auf ihrem Höhepunkt. Josephine Bakers Auftritte in Berlin hatten Kritiker\*innen begeistert, Sam Wooding und seine *Chocolate Kiddies*-Revue war gerade durch Deutschland gereist, und Paul Whiteman hatte seine Interpretation von symphonischem (und weißem) Jazz erfolgreich in Berlin präsentiert. Gleichzeitig wurde der nationalsozialistische Widerstand gegen diese modernistische Kultur der Begeisterung für Blackness stärker und militanter. Die Premiere von *Meine Tante – Deine Tante* fand zwei Wochen nach der Leipziger Uraufführung von Ernst Kreneks modernistischer Jazzoper *Jonny spielt auf* statt. Kreneks Oper erzählte die Geschichte von Jonny, einem schwarzen Jazzmusiker, der eine teure Geige stiehlt. Mehrere Aufführungen von *Jonny spielt auf*

mussten wegen nationalsozialistischer Unruhen abgesagt werden. In München konnte ein wütender Mob, der gegen den angeblich skandalösen Einsatz eines schwarzen Darstellers auf einer deutschen Opern-Bühne protestierte, nur zeitweise durch die Ankündigung beruhigt werden, dass Jonny von einem weißen deutschen Schauspieler in Blackface gespielt würde.<sup>[30]</sup>

*Meine Tante – Deine Tante* muss – wie etwa 80 Prozent des deutschen Stummfilmrepertoires – als verloren gelten. Die Handlung des Films, die sich aus der Filmpresse und Werbematerialien rekonstruieren lässt, kreist offenbar um ähnliche Themen, wie Krenek's skandalumwitterte Jazz-Oper. In einer chaotischen Reihe von Verwendungen und Verwechslungen verhandelt der Film das Verhältnis und die Grenzen zwischen Hoch- und Unterhaltungskultur, Klassik und Jazz, Deutschsein und Amerikanismus, Weißsein und Exotik. Dass ein Henny Porten-Film solcherlei Themen verhandelt, zeigt, wie weit das von Porten repräsentierte Ideal wilhelminischer Weiblichkeit und traditionellen Deutschtums am Ende der 1920er Jahre bereits aus der Zeit gefallen war. Bei Teilen der Kritik fiel der Film genau deswegen durch: „Ein bisschen zu schade scheint sie mir für diese Klamaukrolle. Warum versteckt sie ihr Herz? Ist es unmodern geworden, so echt zu lachen, wie nur die Porten es kann – muss heute gekreischert werden. [...] (Aber heute spielt man ja selbst Rossini in Berlin am Gendarmenmarkt mit ‚fester Druff‘, man wird Mozart verjazzen – wie man Henny Porten amerikanisiert“,<sup>[31]</sup> befand ein Rezensent im „Film-Kurier“.

Während der Film von der Kritik eher verhalten besprochen wurde, war Portens Minstrel-Auftritt in allen Besprechungen und Werbematerialien zentrales Thema. Im Film scheint sie nur wenige Momente zu sehen gewesen zu sein, ohne eine narrativ zentrale Rolle: Porten trat während einer kurzen Revuetheater-Szene zu Beginn in unterschiedlichen Verkleidungen, unter anderem in Blackface auf. Ein Set-Foto ist die visuell eindrücklichste Quelle von Portens Blackface-Auftritt. Es zeigt Porten und ihren Co-Star, den Italiener Angelo Ferrari. Beide tragen Perücken, um den Eindruck von „krausem“ Haar zu erwecken, ihre Haut ist dunkel geschminkt. Während Ferrari ein Clownskostüm trägt, unterstreichen Portens Bastrock und große Ringe in Ohren und Nase die vermeintliche Primitivität ihrer Figur, die wohl an Josephine Baker erinnern soll. Beide Akteure halten ein Saxofon. Bedenkt man, dass Jazz in der Weimarer Populärkultur durchaus für Eleganz, Weltläufigkeit und avantgardistische Modernität stand, scheint es bemerkenswert, in welchem infantilen Kontext das Set-Foto ihn platziert.



MEINE TANTE - DEINE TANTE - Deutschland 1926/27  
 Regie: Carl Fröhlich  
 Quelle: Deutsche Kinemathek

Abb. 6: Set-Foto von Henny Portens Blackface-Auftritt gemeinsam mit Angelo Ferrari, *Meine Tante – Deine Tante*, Deutschland 1927. Quelle: Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen

Ein Artikel in der „Filmwoche“ über *Meine Tante – Deine Tante* bietet eine Art zeitgenössische Leseanleitung für die Fotografie und Portens Blackface-Performance im besprochenen Film: „Das soll Henny Porten sein, die schöne, blonde, frauliche, das Wesen, das da als dickes, aber unglaublich bewegliches Niggerweib über die Bretter hopst, hundertmal mehr Negerweib als Josephine Baker: die ist echtste Europäerin gegen diese Figur, diesen krausesten aller Negerköpfe, diese unmöglichen wulstigen Lippen. Und dazu einen Lendenschurz, lang herabbaumelnde Ohrgehänge und einen – Ring durch die Nase! Mein Schreck!“<sup>[32]</sup>

Um den Film zu vermarkten, präsentierten solche Artikel Portens rassistische Maskerade als unerhörte Sensation. Formuliert in einer Rhetorik der Aversion, inszenierten sie Gefühle von Ekel, Schrecken, Angst und Aggression, die Portens kalkuliert sensationistische Assoziation mit Schwarzsein hervorrufen sollte. Während die Rhetorik von einer voyeuristischen Begierde nach dem vermeintlich Grotesken geprägt war, zeigte sie, wie viel Abwertung schwarze Weiblichkeit im postkolonialen Deutschland aller modernistischen Wertschätzung für schwarze Kultur zum Trotz nach wie vor hervorrufen konnte. Porten in die Nähe dieser Figur zu rücken, erschien selbst im Kontext einer Komödie als beunruhigende Transgression. Der Skandal schien indes berechnet gewesen zu sein, denn das Ziel der Performance und ihrer Vermarktung war es, das Publikum in die Kinos zu locken. Hier sollten sich alle negativen Emotionen, die in der Werbung und der Aufführung selbst hervorgerufen wurden, im erleichterten Lachen des Publikums entladen.

Portens Fans konnten sich schließlich sicher sein, dass ihr Star am Ende des Films zu ihrem makellosen Weiß zurückkehren würde. Dieser Mechanismus war aus Portens vergangenen Lustspiel-Rollen bekannt, welche die Kritik immer wieder unter einem besonderen Mut zur Hässlichkeit des schönen Stars subsumiert hatte. Genauso interpretierte die Kritik im „Film-Kurier“ auch *Meine Tante – Deine Tante*: „Man will jede Gelegenheit geben, groteske Masken vor das schöne Antlitz zu schminken, damit ihre

Reize, von der entstellenden Maskerade befreit, um so mehr ansprechen.“<sup>[33]</sup>

Portens rassistische Maskerade erfüllte insofern zwei gegensätzliche Funktionen: Sie ermöglichte die Äußerung von transgressiven Wünschen im Kontext von Portens außergewöhnlich konservativem Star-Image. Gleichzeitig diente Portens Gegenüberstellung mit ihrem konstitutiven Außen der Festigung ihrer weißen Weiblichkeit. Die Kostümierung ließ sie (und ihr Publikum) zeitweise von den Grenzen der hegemonialen Norm abweichen, um die Gültigkeit und Natürlichkeit dieser Norm am Ende zu bekräftigen.

In Portens Blackface-Performance drückte sich, aller rassistischen Aversion zum Trotz, in der für die Weimarer Popkultur typischen Art und Weise ein Begehren nach Schwarzsein aus. Es erscheint dennoch schwierig, eine denaturalisierende oder gar subversive Dimension in Portens Blackface-Performance zu finden. Allzu bemüht und schablonenhaft erscheint Portens Film darin, aus der verbreiteten Faszination für Blackness Kapital zu schlagen, die doch in ihrer Modernität zu Portens traditionellem Star-Image in allzu offensichtlichem Gegensatz stand. Eher scheint es sich hier um einen gescheiterten Versuch zu handeln, die verbreitete modernistische Negrophilie zu zitieren, in der sichtlichen Bemühung, kulturell Anschluss zu behalten, ohne wirklich an ihr teilhaben zu können oder zu wollen.

Die Rezeption von *Meine Tante – Deine Tante* macht deutlich, dass Henny Porten am Ende der 1920er Jahre ihren Zenit bereits deutlich überschritten hatte. Als Star hatte sie lange als eine nostalgische Projektionsfläche gedient, die dem Publikum erlaubte, in Erinnerungen an eine vermeintlich einfachere, friedlichere und langsamere Zeit zu schwelgen. Diese Illusion aber schien immer schwerer aufrecht zu erhalten. Noch deutlicher wurde dies bei Portens Produktion *Luise, Königin von Preußen* von 1931, der, als Portens wichtigster Film und Rolle ihres Lebens angekündigt, von der Kritik einhellig verrissen wurde und an den Kinokassen flopte.

„Ich will von Politik nichts wissen. Ich will ein Frauen- und Mutterschicksal zeigen. Nichts weiter“,<sup>[34]</sup> hatte Porten in einem Interview zu ihrer erklärten Lieblingsrolle gesagt. Genau diese Haltung, die von Kurt Pinthus 1921 noch gepriesen worden war, wurde Porten nun zum Verhängnis. Linke wie rechte Kritiker verrissen den Film. „Henny Porten spielt diese Rolle in recht sympathischer Weise, stellt sie auf das Harmlos-Mütterliche ab und reißt die Augen fragend und verwundernd auf, wenn das Wort ‚Politik‘ fällt. [...] Aber da es unmöglich ist, aus einer nationalistischen Legendenfigur einen Film mit republikanischer Gesinnung zu machen, ist die Linie des Ganzen seltsam gebrochen und keiner hat rechte Freude daran, weder der Nationalist, der enttäuscht und verwirrt von dannen zieht, noch der Republikaner, der die Verlegenheit des Ganzen durchschaut“,<sup>[35]</sup> befand das „Hamburger Echo“. Die Henny Porten-Film GmbH ging im Sommer 1932 in Konkurs.

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 schien die Zeit reif für ein Comeback der deutschen, mütterlichen Frau, wie Porten sie ihr Leben lang personifiziert hatte. Im Mai 1933 ließ Porten im „Film-Kurier“ verlauten, sie begrüße das Erwachen der nationalen Idee und freue sich, in ihren nächsten Filmen der deutschen Mutter wieder ein Gesicht geben zu können.<sup>[36]</sup> Im Herbst drehte sie mit Hans Steinhoff ein Remake ihres Klassikers *Mutter und Kind* von 1924, der das Prädikat „staatspolitisch wertvoll“ erhielt und mit dem sie die NS-Volkswahlkampf-Werbetournee schickte. In einem Werbefilm für das Winterhilfswerk namens *Alle machen mit* stand Henny Porten hinter der Gulaschkanone.

Allerdings hatte Porten die Rechnung ohne den Antisemitismus der Nazis gemacht. Ihr Ehemann Wilhelm von Kaufmann-Asser galt den Nazis als Halbjude. Joseph Goebbels drängte Porten mehrfach, sich scheiden zu lassen, und lockte mit einer führenden Rolle im NS-Kino. Sie weigerte sich. Ein Nazi-Blatt hetzte: „Henny Porten mimt in ihren Filmen mit Vorliebe die deutsche Frau. Jene deutsche Frau, die sie in Wirklichkeit nicht ist. Wer mit einem Juden das Ehebett teilt, hat sich selbst aus der Gemeinschaft deutscher Frauen ausgeschlossen.“<sup>[37]</sup> Auf der Tour zu *Mutter und Kind* kam es zu antisemitischen Krawallen gegen Porten und Kaufmann. Portens exponierte Stellung schützte ihren Ehemann vor dem Konzentrationslager. Aber Rollen bekam Porten im NS-Kino kaum.

Der Nationalsozialismus erteilte wenig später zwar den spielerischen und – aus seiner Sicht – transgressiven Experimenten mit Alterität in den Jahren der Weimarer Republik eine deutliche Absage. Ironischerweise sollte die Repräsentation von Weiblichkeit auf den Leinwänden nach 1933 aber von einem deutlich moderneren Typus geprägt sein als demjenigen, für den Porten Zeit ihres Lebens gestanden hatte. Weibliche Topstars des NS-Kinos wie Zarah Leander, Marika Rökk oder Lilian Harvey inszenierten sich auf der Leinwand primär als moderne, elegante, extravagante und konsumorientierte

Frauen, denen es zudem qua ihrer nichtdeutschen Herkunft gelang, eine für das NS-Regime akzeptable Form von Exotik zu verkörpern. Letzteres gilt auch für die gebürtige Schwedin Kristina Söderbaum, derjenigen Starfigur, die Portens Verkörperung weißer, unschuldiger Weiblichkeit im NS-Kino wohl am nächsten kam.

Henny Portens Auftritte im *Ethnic Drag* gegen Ende der 1920er Jahre legen Zeugnis ab von einem spezifischen historischen Moment. Sie zeigen die große Anziehungskraft, die das vermeintlich Exotische und Primitive auf das Kinopublikum jener Jahre ausübte. In solchen Rollen diente der spielerische Umgang mit Differenz, der ständig zwischen Begehren und Aversion pendelte, letztlich der Neuaushandlung und Restabilisierung weißer, deutscher Weiblichkeit unter den gewandelten Bedingungen einer postkolonialen Weimarer Republik. Solche Auftritte zeigen jedoch auch, dass die Zeit die Idee ewig deutscher Weiblichkeit, wie sie Porten seit den 1910er Jahren auf der Leinwand verkörpert hatte, zu diesem Zeitpunkt ihren Zenit bereits überschritten hatte.

[1] „Wer war's?“, in: Filmwoche, 03.07.1935.

[2] So bezeichnete sie der Dichter Kasimir Edschmid 1919, zitiert nach: Helga Belach, Henny Porten: Der erste deutsche Filmstar 1890-1960, Berlin 1986, S. 80.

[3] Marcia Klotz, The Weimar Republic: A Postcolonial State in a Still-Colonial World, in: Eric Ames/Marcia Klotz/Lora Wildenthal (Hg.), Germany's Colonial Pasts, Lincoln 2005, S. 135-147.

[4] Spreche ich im Folgenden von „Rasse“ oder „rassistischer“ Differenz, dann im Sinne einer sozialen, epistemischen, juristischen und kulturellen Praxis, mit der Menschengruppen im von mir untersuchten Zeitraum kategorisiert und hierarchisiert wurden und nicht im Sinne tatsächlich bestehender biologischer Unterschiede zwischen solchermaßen konstruierten Gruppen. Als Rassifizierung bezeichne ich ebendiesen Prozess der Konstruktion von Rassen. Ähnlich wie bei der Kategorie Geschlecht verzichte ich, nicht nur aus Gründen der Lesbarkeit, auf distanzierende Anführungszeichen. Es erscheint mir auch politisch wenig sinnvoll, auf euphemistische Umschreibungen oder Deckbegriffe auszuweichen, den englischsprachigen Begriff *race* oder andere Formen der Distanzierung oder Neutralisierung zu verwenden. Auch wenn im deutschsprachigen Raum der sozialkonstruktivistische Gebrauch des Begriffs in der Tat weniger etabliert ist als im angelsächsischen: Es scheint mir gerade wichtig, dass das Wort Rasse die spezifisch deutsche Geschichte von Ausgrenzung, Entrechtung und Gewalt bis hin zum industriellen Völkermord in sich trägt und aufruft. Das diskursive Tabu, nach dem Holocaust in Deutschland von Rasse und von Rassismus zu sprechen, während rassistische Kategorien weiterhin wirksam geblieben sind, ohne aber besprochen werden zu können, hat die kritische Analyse von Rassismus nach 1945 deutlich behindert. Siehe zu dieser Problematik auch Tobias Nagl, Die unheimlich Maschine: Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino, München 2009, S. 22; Uli Bielefeld, „Einleitung“, in: ders. (Hg.), Das Eigene und das Fremde: Neuer Rassismus in der Alten Welt?, Hamburg 1991, S. 9-19, 12-13.

[5] Katrin Sieg, Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany, Ann Arbor 2002.

[6] Robert J.C. Young, Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race, New York 1995, S. 19.

[7] Kurt Pinthus, Henny Porten als Reichspräsident, in: Das Tage-Buch, 15.10.1921. Zitiert nach: Belach, Henny Porten, S. 82-85. Vgl. zum Tage-Buch auch die Bemerkungen von Klaus Kreimeier, Aufklärung, Kommerzialisierung und Demokratie, oder: Der Bankrott des deutschen Mannes, in: Helga Belach/Siegfried Jacobsen (Hg.), Richard Oswald, Regisseur und Produzent, München 1990, S. 9-19, hier S. 14.

[8] Pinthus, Henny Porten als Reichspräsident, in: Das Tage-Buch, October 15, 1921. Zitiert nach Belach, Henny Porten, S. 83f.

[9] Gustav Holberg, Henny Porten: Eine Biographie unserer beliebten Filmkünstlerin, Berlin 1920, S. 70.

[10] „Das Lächeln der Henny Porten: Plauderstunde mit Deutschlands berühmtester Filmdarstellerin“, in: Dresdener Neue Presse, 14.12.1930.

[11] „Gräfin Donelli mit Henny Porten“, in: Illustrierter Film-Kurier 90 (1924).

[12] Richard Dyer, White: Essays on Race and Culture, Oxford/New York 1997, S. 91.

[13] Vgl. Maren Möhring, Marmorleiber: Körperbildung in der deutschen Nacktkultur

(1890-1930), Köln 2004, S. 226-260.

[14] Vgl. Dyer, White, S. 127.

[15] Vgl. Fatima El-Tayeb, Schwärze Deutsche: Der Diskurs um „Rasse“ und nationale Identität, 1890-1933, Frankfurt a.M. 2001; dies., Dangerous Liaisons: Race, Nation, and German Identity, in: Patricia Mazon/Reinhild Steingrover (Hg.), Not so Plain as Black and White: Afro-German Culture and History, 1890-2000, Rochester, NY 2005, S. 27-60; Pascal Grosse, Kolonialismus, Eugenik und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland, 1850-1918, Frankfurt a.M. 2000, S. 145-192.

[16] Vgl. Iris Wigger, Die „Schwärze Schmach am Rhein“: Rassistische Diskriminierung zwischen Geschlecht, Klasse, Nation und Rasse, Münster 2006; Christian Koller, „Von Wilden aller Rassen niedergemetzelt“. Die Diskussion um die Verwendung von Kolonialtruppen in Europa zwischen Rassismus, Kolonial- und Militärpolitik, 1914-1930, Stuttgart 2001.

[17] Vgl. Peter Martin, Die „farbige Front“. Von der Angst Europas vor dem Aufstand der Kolonisierten, in: ders./Christine Alonzo (Hg.), Zwischen Charleston und Stechschritt: Schwärze im Nationalsozialismus, Hamburg 2004, S. 171-177; „Die schwärze Pest“, in: Völkischer Beobachter, 01.03.1927.

[18] Vgl. Tobias Nagl, Die unheimliche Maschine: Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino, München 2009, S. 669-674.

[19] Sabine Hake, Lubitsch's Period Films as Palimpsest: On Passion and Deception, in: Bruce A. Murray/Chris Wickham (Hg.), Framing the Past: The Historiography of German Cinema and Television, Carbondale, IL 1992, S. 68-98, hier S. 74.

[20] Dyer, White, S. 29.

[21] Das Tage-Buch, 31.12.1920.

[22] Die Frage, ob Juden und Jüdinnen symbolisch „weiß“ sind oder nicht – und inwiefern Weißsein zur Analyse des Antisemitismus überhaupt eine adäquate Kategorie darstellt, wird in der Forschung kontrovers diskutiert. Vgl. Sander Gilman, The Jewish Nose: Are Jews White, or the History of the Nose Job, in: ders., The Jewish Body, New York 1991, S. 169-193; Matthew Frye Jacobson, Whiteness of a Different Color. European Immigrants and the Alchemy of Race, Cambridge, Mass 1999; Karen Brodtkin, How Jews Became White Folks and What that Says About Race in America, New Brunswick, NJ 1998.

[23] Kurt Pinthus, Das alte Gesetz, in: Das Tage-Buch, 10.11.1923.

[24] Sieg, Ethnic Drag, S. 2.

[25] Vgl. Jonathan Wipplinger, The Jazz Republic: Music, Race, and American Culture in Weimar Germany, Dissertation, University of Michigan, 2006, S. 92, online unter <https://library.oapen.org/bitstream/id/393e4c67-3f01-4714-ab9e-2b5c3c7da220/628781.pdf> [12.06.2020]; Nagl, Unheimliche Maschine, S. 645.

[26] Eric Lott, Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class, Oxford 1993, S. 8. Vgl. auch W.T. Lhamon Jr., Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop, Cambridge 1998. Für eine Kritik an Lott and Lhamon siehe Michael Rogin, Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot, Berkeley 1996, S. 35-38.

[27] Lott, Love and Theft, S. 6.

[28] Nagl, Unheimliche Maschine, S. 638.

[29] „Der Jazz-Sänger“, in: Filmwoche, 26.09.1928.

[30] Nagl, Unheimliche Maschine, S. 671. Zu Krenek siehe Wolfgang Fichna, „Die Überfahrt beginnt“. Schwärze Körper und Amerikanismus in Ernst Kreneks Zeitoper „Jonny spielt auf“, in: Michael Cowan/Kai Marcel Sicks, Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933, Bielefeld 2005, S. 292-304.

[31] „Meine Tante – Deine Tante“, in: Film-Kurier, 26.02.1927.

[32] Ebd.

[33] „Meine Tante – Deine Tante“, in: Film-Kurier, 26.02.1927.

[34] Henny Porten, Die Rolle, nach der ich mich sehnte, in: Der Mittag, 19.10.1931.

[35] „Bemühen um den mittleren Weg: Henny Portens Königin Luise-Film“, in: Hamburger Echo, 30.01.1931.

[36] Henny Porten, Ich glaube an den deutschen Film, in: Film-Kurier, 20.5.1933.

#### Zitation

---

Pablo Dominguez Andersen, Henny Porten. Weißsein und Blackface im postkolonialen Starkino der Weimarer Republik, in: Visual History, 15.06.2020, <https://visual-history.de/2020/06/15/henny-porten-weisssein-und-blackface/>

DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1777>

Link zur [PDF-Datei](#)

#### Nutzungsbedingungen für diesen Artikel

Copyright (c) 2020 Clio-online e.V. und Autor\*in, alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk entstand im Rahmen des Clio-online Projekts „Visual-History“ und darf vervielfältigt und veröffentlicht werden, sofern die Einwilligung der Rechteinhaber\*in vorliegt.

Bitte kontaktieren Sie: <[bartlitz@zzf-potsdam.de](mailto:bartlitz@zzf-potsdam.de)>