

Neu in Deutschland

**FRAU IN WEISS (USA).** Konventioneller Hochgesang auf eine tapfere und emsige Ärztin der Jahrhundertwende (June Allyson), die, von den Schwestern vergöttert und von den nettesten Hospital-Ärzten umworben, männlichen Vorurteilen erfolgreich trotzt und sogar einen Kranken heilt, den ihr Vorgesetzter für tot liegen ließ. Dazu der dreidimensionale Vorfilm „Metroscofix“, ein Panoptikumsvergnügen an der ungewohnten Technik. (MGM.)

**EINE KÖNIGIN WIRD GEKRÖNT (England).** Die Zeremonie von Westminster Abbey und der verregnete Krönungszug als perfekte, gemessene Technicolor-Komposition, streng offiziös, ohne jeden halbprivaten Blick auf Königsfamilie, Adel oder Volk, wie ihn sich die Fernsehkamera zuweilen erlaubte. Elisabeths bürgerliche Untertanen erscheinen, soweit sie nicht in Uniform aufmarschieren, nur als rasende, jubelnde Stecknadelknöpfe. (Rank.)

**MORGEN TANZT DIE GANZE WELT (Tschechoslowakei).** Dreimal knallbunte Weltfestspiele (1947 in Prag, 1949 in Budapest, 1951 in Berlin), von einer dünnen Läuterungsgeschichte durchflochten. Ein aus Ästhetenhochmut volksfremder Student wird zwischen einem imperialistischen, die Volkskunst verhöhnenden Agenten und einer warmherzigen Jugendfunktionärin hin- und hergerissen. Auf dem Ostberliner Marx-Engels-Platz läßt der Student zum guten Ende den Westler verhaften, was ihm die Hingabe der Funktionärin einträgt. Läuft nur in der Ostzone. (Tschechoslowakischer Staatsfilm.)

**REBELLEN DER SCHWARZEN BERGE (USA).** Ein Unikum der Filmgeschichte: Paulette Goddard, die wohlhabende Ex-Gattin Chaplins, sah den temperamentgeladenen mexikanischen Heimatfilm „En Amorada“ („Die Verliebten“) und ließ ihn in eigener Produktion noch einmal drehen. Mit den gleichen verwegenen Kamera-Perspektiven, im gleichen herb-romantischen Milieu, mit dem gleichen Leidenschaftsduell zwischen dem bäuerischen Rebellengeneral und einer hochfahrenden Fabrikantentochter, der gleichen fremdartigen Mischung aus Humor und Pathos, dem gleichen Hauptdarsteller, aber einer anderen Hauptdarstellerin: Paulette Goddard. Sie ersetzte die Naturwildheit der Mexikanerin Maria Felix durch Stummfilm-Hysterien. (United Artists.)

MARIA SCHELL

**Das Seelchen ist tot**  
(s. Titel)

Zwei Dutzend Leute vom Bau, ein paar Pressephotographen und ein Kameramann der Wochenschau waren in Halle 4 der Münchener Filmstadt Geiseltagezeugen eines Doppel-Thronwechsels im deutschen Film. Mit kollegialen Wangenküssen, weißem Flieder, roten Nelken, dem unvermeidlichen Sekt und dem branchenüblichen Wochenschau-Starlächeln, das einigen Beteiligten schwerfiel, gratulierten Maria Schell und Dieter Borsche ihren Nachfolgern auf dem imaginären Thron der beliebtesten Nachwuchsschauspieler: der Wienerin Hannerl Matz und dem Berliner Hardy Krüger.

So komisch es klingen mag: bis zu diesem Tage galten der 43jährige Familienvater Dieter Borsche und die 27jährige Schweizerin Maria Schell offiziell als deutscher *Filmnachwuchs*. Erst die diesjährige Umfrage des Fachblattes „Der neue Film“ unter den viereinhalbtausend westdeut-



Das branchenübliche Lächeln...  
Film-Ehe aufgelöst: Schell-Borsche

schen Kinobesitzern führte das erste und erfolgreichste „deutsche Liebespaar“ des Nachkriegsfilms, Schell-Borsche, nicht mehr unter den *Nachwuchs*-Schauspielern auf.

Für Dieter Borsche war die Übernahme in den Himmel der Arrivierten, der „Aufstieg“ zu Rudolf Prack und Willy Birgel, die längst fällige Befreiung von dem nur noch lästigen Nachwuchs-Etikett; für Maria Schell dagegen war sie die zeitgerechte Bestätigung einer raschen und sehr zielsicheren Karriere.

Von 1950 bis 1953 hatten 4500 Kinobesitzer an Hand der Kassenrapporte jedes Jahr aufs neue bestätigt: Maria Schell ist die populärste Schauspielerin. Und das, obwohl das Publikum sie in diesen Jahren nur in vier Filmen zu sehen bekam, von denen wiederum nur einer („Dr. Holl“) ein Kassenschlager wurde. Mit diesem Sympathierekord überrundete sie selbst die



...fiel den Beteiligten schwer  
Partnerschaft geschlossen: Schell-Fischer

vom Massenidol-Typ her favorisierten Rivalinnen wie Sonja („Sonnie“) Ziemann und die mit einer schimmernden Hollywood-Stargloriole geschmückte Hildegard Knef.

Vielleicht lag das daran, daß das Publikum in der Schell so etwas wie eine junge Bergner oder Krahls zu sehen glaubte; immerhin ist sie eine der ganz wenigen Schauspielerinnen im deutschen Film, die ihre Berufsbezeichnung tatsächlich vom darstellerischen Können und nicht von der kamera-attraktiven Erscheinung ableiten können. Vom Vamp ist das schwyzerische „Gritli“ soweit entfernt wie etwa Walter Ulbricht vom Typ des englischen Gentleman-Politikers.

Über die wahrscheinlichen Ursachen ihrer erstaunlichen Erfolgskurven macht sie sich aber selbst nichts vor: „Mein Typ paßt eben so gut ins Neo-Biedermeier.“

Ihr Typ, der so gut ins Neo-Biedermeier des deutschen Films paßt, das ist jenes tüll-bekleidete, ätherische, verinnerlichte und traumzarte, junge, blonde Mädchen mit den großen Augen, stets dem (lauernden Tb-) Tode, der großen Liebe und dem großen Verzicht gleich nahe. „Diese bezaubernde junge Begabung“, schrieb die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ nach einer Premiere, „hat den auf der Leinwand sonst so ungewohnten echten Liebreiz der Jugend, sie ist verspielt, heiter und auch in ihren Tränen wie ein Kind...“

Da nach allen Faustregeln der Kinopsychologie zu einer liebreizenden Schönen ein schöner Edler gehörte, ergab sich für die Produzenten die Paarung Maria Schell-Dieter Borsche wie von selbst. Als „neues deutsches Liebespaar“ drehten sie ihre ersten beiden Filme und wurden nicht nur in der Branche ein Begriff. „Es kommt ein Tag“, frei nach Ernst Penzoldts Erzählung vom „Korporal Mombour“, ging geschäftlich glatt, aber ohne großen Gewinn durch die Kinos. „Dr. Holl“, von der Ufa-Autorin Thea von Harbou nach ältesten Kintopp-Mustern zusammengestrickt, brachte es dagegen auf ungefähr 6 Millionen Besucher.

Nach dem im Filmgeschäft dominierenden Gesetz der Serie mußten sich die Kinobesitzer nun auf einen Schauer von Borsche-Schell-Filmen einstellen. Daß dieser Schauer aber entgegen allen Hoffnungen und Erwartungen ausblieb, lag einmal an Maria Schells klugem Ehrgeiz, zum anderen an ihren Verpflichtungen bei dem englischen Film-Zaren Sir Alexander Korda, dem sie seit Jahren im Wort stand.

Das war so gekommen: 1942 hatte sie als 15jährige eine Schulumädchenrolle in dem Dialekt-Film „Steinbruch“ (der jetzt als „Stimme des Blutes“ mit der lockenden Unterzeile „Der erste Film von Maria Schell“ noch einmal gestartet werden soll). Maria Schell, die mit Vornamen eigentlich Margarete heißt, filmte damals ungelernnt, nahm hinterher Unterricht und ging in die Schweizer Provinz, ans Städtebundtheater in Solothurn-Biel.

**Der nächste Sprung** war Paula Wessely und Wien: Zuerst eine Tournee mit der Wessely und deren Leib- und Magenstück „Vagabunden der Liebe“, dann ein gemeinsamer Film „Engel mit der Posaune“. Korda sah ihn, kaufte die Rechte zu einer Neuverfilmung in England und bot Maria Schell dieselbe Rolle in der englischen Fassung und einen Sieben-Jahres-Vertrag.

Seitdem wechselte sie zwischen den Ateliers in München, Hamburg und London hin und her — mit gelegentlichen kurzen Abstechern nach Basel, wo sie Theater spielt und wo sie in dem Schauspielerektor Egon Karter einen freundschaftlichen Berater gefunden hat, der ihr den Manager und die Managerprocente spart.

Als das „Seelchen“ in „Dr. Holl“ dem deutschen Publikum das sentimentale Herz



Hannerl Matz



Liselotte Pulver



Gertrud Kückelmann



Ruth Leeuwerik



Edith Mill

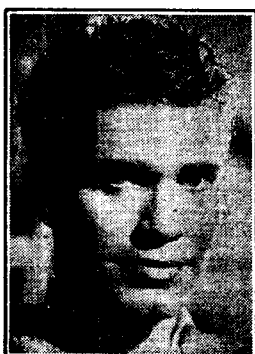
## BLOND IST TRUMPF

bei der diesjährigen Umfrage der Fachzeitschrift „Der neue Film“. Mit ganz klaren Mehrheiten wählten viereinhalbtausend westdeutsche Kinobesitzer die 20jährige Wienerin Hannerl Matz (80 Prozent) und den 25jährigen Berliner Hardy Krüger (74,4 Prozent) als beliebteste Nachwuchsschauspieler. Diese Entscheidung der Kinobesitzer wird in der Filmbranche zugleich als Bewertung für den Kassenerfolg der Nachwuchsstars angesehen. Die Matz und Krüger haben neben den blonden Haaren noch gründliche Bühnenerfahrung und Eigenschaften gemeinsam, die sie dem Publikum als „Menschen wie Du und ich“ erscheinen lassen. Der Vamp und der Mannequin-Star scheinen nicht mehr gefragt zu sein. Hinter der weanerisch läbigen und weanerisch molligen Hannerl Matz (Reklame-Slogan: „Ein süßer Fratz ist Hannerl Matz“) rangieren „natürliche“ Schauspielerinnen: die Schweizerin Liselotte Pulver, Gertrud Kückelmann von den Münchener Kammerspielen, Ruth Leeuwerik vom Deutschen Schauspielhaus Hamburg und die Wie-

nerin Edith Mill — allesamt Damen mit Theaterausbildung und -erfahrung, sehr zielstrebigen Ehrgeiz und ohne auffallende Pin-up-Proportionen. Bei den männlichen Nachwuchsschauspielern überraschte der Berliner Jan Hendriks, ein noch unprofiliertes Darsteller, der den zweiten Platz vor dem jugendlichen Klamottier Walter Giller und dem „ewigen Lausbub“ Gunnar Möller belegte. Fünfter wurde Karl-Heinz Böhm, der gut-aussehende, aber etwas blasse Sohn des bekannten Dirigenten, der Aussicht hat, in wenigen Jahren der populärste deutsche Film-Liebhaber zu werden. Die Ergebnisse der diesjährigen Umfrage bestätigen die radikale Veränderung der Nachwuchs-Spitzengruppe innerhalb der letzten 12 Monate. Bei der Kinobesitzer-Umfrage des vergangenen Jahres waren die ersten fünf Plätze noch wie folgt belegt: Maria Schell, Inge Egger, Maria Litto, Vera Molnar und Jeanette Schultze bei den Damen; Dieter Borsche, Adrian Hoven, Georg Thomalla, Peter Mosbacher und Hardy Krüger bei den Herren.



Hardy Krüger



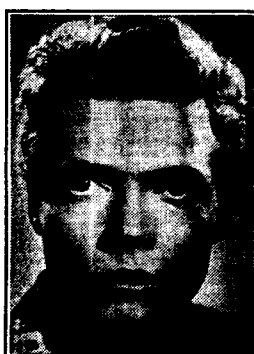
Jan Hendriks



Walter Giller



Gunnar Möller



Karl-Heinz Böhm

bewegte, hatte sie eine abgeschlossene Ausbildung und genügend Erfahrung hinter sich. Vom „Nachwuchsstar“, als der sie propagiert wurde, konnte eigentlich nicht mehr gut die Rede sein.

Die deutschen Kinobesitzer und -besucher waren schon auf weitere Borsche-Schell-Filme gerüstet, da tat die Schweizerin das Unerwartete: In der (richtigen) Annahme, daß eine stereotype, gleichbleibende Besetzung das Publikum ermüden müsse, löste sie ihre Film-Ehe mit Dieter Borsche auf und fuhr nach England. Es vergingen anderthalb Jahre, bis der dritte deutsche Schell-Film („Bis wir uns wiedersehen“) gedreht wurde. Ihr Partner war zum erstenmal der Wiener Burgeschauspieler O. W. Fischer, die einzige Kavaliersschönheit des deutschen Films von Niveau. Noch einmal ließ sich die Schell vom Drehbuch der Krankheit und der großen Liebe weihen — diesmal sogar mit tödlichem Ausgang.

Die Entstehungsgeschichte dieses Films ist ein Musterbeispiel dafür, warum deut-

sche Filme so werden müssen, wie sie eben meistens sind. Diese Geschichte begann so: Der durch Schluchz- und Heimat-Filme fast über Nacht reich gewordene Münchener Gloria-Verleih und seine Chefin Ilse Kubaschewski verspürten plötzlich das Bedürfnis, einen Teil ihres Gewinns der hohen Filmkunst zu opfern.

Zu diesem Zwecke sicherte man sich des ebenfalls in künstlerische Regionen und fort vom „Seelchen“-Klischee strebenden Talentes der Maria Schell und offerierte ihr einen großzügigen Vertrag. (Die Schell: „Natürlich kann ich solch zarte und zerbrechliche Wesen spielen — aber ich bin kein ‚Seelchen‘, eher herb und vital. Ich würde Menschen, die um ihre Probleme und Aufgaben kämpfen, lieber darstellen.“) Der verlockende Vertrag garantierte der Schell so ziemlich alle Freiheiten in Stoffwahl und Besetzung. Die Schell unterschrieb — und das war wohl der einzige grobe Fehler, den sie in ihrer Karriere beging.

Was dann folgte, erinnerte ein wenig an eine Liebermann-Anekdote: Als der Maler höchst mißbilligend einige moderne Bilder betrachtete, versuchte ein Begleiter ihn zu beschwichtigen. „Aber Meister, das edle Wollen ist hier doch zumindest vorhanden.“ Brummte Liebermann zurück: „Quatsch, Kunst kommt von Können, wenn se von Wollen käme, müßte et ja Wulst heißen.“

Das edle Wollen rumorte hier jedenfalls in allen Beteiligten. Man ging auf Stoffjagd, querfeldein durch die Weltliteratur. Irgend jemand warf Tolstois „Auferstehung“ in die Debatte. Allgemeine Begeisterung. Die Schell verkündete aus einer Mischung von Ehrgeiz, gutem Willen und Leichtsinns ihre Absicht, sich auch einmal als Drehbuchschreiberin zu versuchen, und auf einer Pressekonferenz präsentierte man „Gritli“ als weiblichen Chaplin, die sich ihre Rollen selbst erdachte und an deren schöpferischer Allround-Persönlichkeit sich der deutsche Film aus dem Sumpf der Mittelmäßigkeit ziehen werde. Die ehrliche Begeisterung beseitigte viele Hemmungen,

lockerte die Zungen und ließ die Schlagzeilen sprießen.

Wenige Wochen später war das „Auf-erstehungs“-Projekt geplatzt. Maria Schell: „Zunächst stellte sich heraus, daß niemand die Auferstehung so richtig gegenwärtig hatte. Als alle ihre Gedächtnislücken gestopft hatten, begann es uns zu dämmern, daß wir uns etwas Unmögliches vorgenommen hatten. Ich hatte meine Vorstellungen in Exposé-Form niedergeschrieben, merkte dann aber sehr schnell, daß sie ebenso unrealisierbar waren, wie alles andere um diesen Plan. Es wurde, schlicht gesagt, ein Fiasko.“

Aber da Schauspielerinnen und Verleih vertraglich und finanziell verbandelt waren, mußte „irgend etwas anderes“ gemacht werden. Das „andere“ war ein Exposé des Autoren-Ehepaares Eberhard Keindorff-Johanna Sibelius. Nun ging es aber mittlerweile nicht mehr so sehr um die hohe Kunst, sondern mehr um das Geschäft. Die Finanziere hatten sich ihre guten Vorsätze ziemlich abgeschminkt. Das branchen-übliche Hin und Her zwischen den kommerziellen Verleihwünschen und den unkommerziellen Ambitionen von Regisseur (Gustav Ucicky) und Schauspielern setzte wieder ein, bis man nur noch per Anwalt und durch eingeschriebene Briefe miteinander verkehrte.

Als der Film („Bis wir uns wiedersehen“) endlich herauskam, sandten die Autoren auf eigene Kosten verfertigte Kopien ihres Originalmanuskriptes an maßgebliche Kritiker, die aufschlußreiche Vergleiche über die tiefgreifenden Veränderungen eines deutschen Films von seiner Konzeption bis zu seiner Fertigstellung ziehen konnten.

Ziemlich unbemerkt lief der Film durch die Aufführungstermine. Und trotz allem, was vorgefallen war: schon bei der nächsten Beliebtheitsumfrage der „Film- und Mode-Revue“ lagen Schell-Fischer an der Spitze der „neuen deutschen Liebespaare“.

Über diesen Publikumserfolg hinaus verdankt die Schell dem Unternehmen „Auf-erstehung“ zwei Einsichten, eine Kampfreundschaft und eine Legende. Die beiden Einsichten:

- sich nur noch an ein fertiges Drehbuch halten;
- nicht mehr die Todgeweihte spielen.

Die Freundschaft zu ihrem Partner „Otto“ (W. Fischer) entstand, als sie sich gegen Regisseur, Produktion und Verleih gegenseitig das Rückgrat stärkten. Seitdem verhandeln sie mit den deutschen Verleihern und Produzenten nur noch in corpore. Als attraktivstes Liebespaar brauchen sie sich nun vom Geldgeber, also meistens dem Verleih, nicht mehr alles bieten zu lassen und können ihre eigenen Bedingungen diktieren. Bei allen Filmprojekten schlägt ihr Mitwirken oder Fernbleiben schwer zu Buche.

In der Schell-Legende, die seit der Gloria-Affäre in verschiedenen Versionen umläuft, erscheint „Gritli“ als eine blaustrümpfige Intelligenz-Bestie, die ohne Rücksicht auf die zeitbedingten Mängel und Nöte der deutschen Produktion abseitige Wünsche unter ständigem Pochen auf ihre Star-Popularität durchzusetzen versuche. In Wirklichkeit sehen sich die meisten Filmleute etwas hilflos einem Branchen-Phänomen gegenüber: einer Schauspielerin, die so lange gescheit widerspricht, bis man sie von der Richtigkeit des Gegenteils überzeugt hat.

Regisseure und Produzenten, die solches Dazwischenreden nicht dulden wollen oder sich solchem Widerspruch nicht gewachsen fühlen, lehnen sie daher als „zu schwierig“ ab. Eine derartige Ablehnung wäre aber nur verständlich, wenn ihr dialektischer Aufwand im umgekehrt proportionalen Verhältnis zu ihrer schauspielerischen Lei-

stung stünde. Das unterstellen ihr aber nicht einmal ihre Neider.

Maria Schell arbeitet vor der Kamera mit der Präzision eines Schweizer Uhrwerks. Noch in der achten, der zehnten, der zwölften Wiederholung ein und derselben Szene „bringt“ sie unverändert und millimetergenau das vorgeschriebene Lächeln und das vorgeschriebene Schluchzen. Die Potenz ihrer Tränendrüsen ist enorm, und noch beim zwanzigsten Ausbruch vor der Kamera weicht die Stimm-lage kaum einen Grad vom ersten ab.

Ihr Grundrezept zu dieser Perfektionierung der Schauspieler-Technik stammt, wenn man ihr glauben darf, aus der Yogi-Weisheit: leer machen, nicht agieren, sondern reagieren. „Es geht nicht darum,



Auch in den Tränen wie ein Kind  
„Gritli“ Schell, präzise schluchzend

sich auf die Rolle hin, sondern sich von sich selbst weg zu konzentrieren.“

Wenn die deutschen Filmleute eine psychologische Grundausbildung für den Hausgebrauch genossen hätten, so hätte ihnen schon bei der ersten Begegnung mit ihr klarwerden müssen, daß die Schell dem von ihr verkörperten „Seelchen“-Typ nur sehr äußerlich entspricht.

Ihr betont willensstarkes Kinn steht in auffallendem Kontrast zu ihrem fast knabenhaften Gesicht, für das es tatsächlich keine treffendere Charakterisierung als das oft gebrauchte und mißbrauchte „beseelt“ gibt: große graugrüne Augen von einer eigentümlichen Leuchtkraft, eine feine, fast zierliche Nase und weiche volle Lippen. „Gritli“ Schells Figur aber spricht allen Filmstar-Gesetzen Hohn: sie ist klein und hat kräftige Arme und Beine. In der üblichen Pin-up-Pose würde sie sich schlecht machen; im weißen Ballkleid bei Kerzenlicht am Flügel wirkt sie noch immer am besten.

Ihr ausgeprägter Ehrgeiz und ihre Willensstärke dürften dem mütterlichen Erbeil zuzuschreiben sein: Ihre Mutter, die Schauspielerin und Schauspielerschulleiterin Schell-Noé, verbrachte einmal, laut Studio-klatsch, eine ganze Nacht in einem kalten

Bergstall, nur um einen störrischen Maul-esel für sich zu gewinnen, mit dem sie am nächsten Tag zu filmen hatte.

Bei dieser Art von Mama und einem schriftstellernden Vater, der historische Romane und Volksstücke wie „Hans Waldmann, der Bürgermeister von Zürich“, verfaßte, war die Art der Schell-Karriere eigentlich vorauszusagen. Diese Karriere schnurte denn auch mit jener gutbürgerlichen Nüchternheit ab, die gute Schauspielerinnen zu schlechten Objekten für Sensationsreporter macht. Die Pressechefs haben Mühe, ihren hektographierten Werdegang mit den stets wiederkehrenden Standard-Anekdoten „schmackhaft zu machen“.

Sie könnten eigentlich den offiziellen Anekdoten nur noch hinzufügen, daß die Schell zugleich die schärfste Kritikerin ihrer eigenen Filme und Rollen ist. Mit einem verblüffend funktionierenden analytischen Verstand schält sie die versteckten Konstruktionsfehler in den Drehbüchern heraus. Nur bei ihrem vierten deutschen Film, der Neufassung des „Träumenden Mund“ unter der Regie von Josef von Baky, half ihr selbst der Vorsatz „Vertrag erst nach Studium des Drehbuches“ nichts.

Der Film, auf einen tragischen Schluß angelegt, wurde zwar streng nach dem Drehbuch heruntergekurbelt, aber er wurde hinterher zweimal umgeändert. Das Ergebnis ist ein angeblich publikumswirksamer Torso (SPIEGEL 12/1953) mit Happy-End. In dem Streit zwischen Regisseur von Baky (der für das tragische Ende eintritt) und Produzent F. A. Mainz (Happy-End) steht der Star auf seiten des Regisseurs.

In der kommenden Saison wird die Schell vermutlich dreimal auf der Leinwand erscheinen:

- in „Solange Du da bist“ (Regie: Dr. Harald Braun),
- in „Verliebtes Tagebuch“ (Regie: Josef von Baky),
- in einem Partisanen-Film, den Helmuth Käutner in Jugoslawien drehen will.

Und dies ist das Sensationchen für die Branchekundigen: Keine der drei Rollen ist auf „Seelchen“ angelegt. Das „Seelchen“ ist tot.

Harald Braun hofft in „Solange Du da bist“ dem Publikum seinen angeborenen Hang zur Problematik durch die (nicht so ganz neue) Attraktion des Films im Film zu versüßen. Die Schell spielt eine junge Frau, die als Filmkomparis im Atelier einen Unfall hat und dadurch mit einem Filmregisseur in Kontakt kommt, der anschließend die Geschichte ihres Lebens verfilmt. Im Konflikt zwischen dem Regisseur und ihrem armen, aber jungen Mann entscheidet sie sich schließlich für das Neubau-Wohnungsglück an der Seite des Gatten.

Der optische Höhepunkt des Films ist eine Szene, in der sie als Komparis im Ballkleid Feuer fängt und wie eine lebende Fackel eine Ballsaaltreppe im Atelier herunterstürzt. Die Szene wurde ohne Double gedreht. Maria Schell trug unter dem Ballkleid einen Asbest-Schutzanzug; Schultern und Arme aber blieben frei und ungeschützt. Am Fuß der Treppe standen Feuerwehrleute mit Löschern und Wolldecken. Es gab keine Probe.

Als die Flammen an den Rüschen des Seidenkleides hochschlugen, stand sie für eine kurze Schrecksekunde unbeweglich. Der vorgesehene Schrei blieb aus. Dann stürmte sie kreischend der Kamera, den Löschern und den Wolldecken entgegen.

Als ein Reporter sie zwei Minuten später fragte, ob sie denn keine Angst gehabt habe, überlegte sie: „Eigentlich nicht — oder doch. Aber der Ehrgeiz war größer.“