

„A film star in his own right“ – Marlene Dietrichs Puppen als Requisiten, Talisman und Fetisch^{1 2}

„A film star in his own right“ – Marlene Dietrich’s Dolls as Props, Talisman and Fetish

Lin Cheng

ABSTRACT (Deutsch)

In der Deutschen Kinemathek zieht eine ‚Chinesenpuppe‘ von Marlene Dietrich die Aufmerksamkeit vieler Besucher auf sich. Was verbindet Marlene Dietrich mit dieser Puppe, die sich nicht wesentlich von einer Kinderpuppe unterscheidet? Die enge Beziehung zwischen ihr und ihren Puppen ist ein Phänomen, aus dem die Diva nie ein Geheimnis gemacht hat: Bereits 1931 durfte eine Filmzeitschrift sie mit ihren Puppen ablichten. Es gibt Fotos, auf denen nur die ‚berühmten‘ Beine der Künstlerin mit einer ihrer Puppen zu sehen sind. Für sie waren diese Puppen weit mehr als nur Requisiten für Porträtaufnahmen. Im Folgenden wird die Rolle der Puppen im Film und im Privaten betrachtet und diese enge Mensch-Puppenbeziehung zwischen einer erwachsenen Frau und ihren Puppen im historischen Kontext skizziert.

ABSTRACT (English)

In the Deutsche Kinemathek (German Film Museum), Marlene Dietrich’s ‘Chinese doll’ attracts many visitors. What did Marlene Dietrich associate with this doll, which is not essentially different from a children’s doll? The close relationship between her and her dolls has never been kept a secret: As early as 1931, a film magazine was allowed to take pictures of Dietrich with her dolls. There are photos on which only the ‘famous’ legs of the actress are seen with one of her dolls. For her, these dolls were far more than simple props for photo shoots. In this essay, the roles of Dietrich’s dolls in her movies and personal life are outlined. This close human-doll-relationship between an adult women and her dolls is sketched in a historical context.

1 Ich bedanke mich bei Frau Silke Ronneburg und Frau Barbara Schröter von der MDCB (Marlene Dietrich Collection Berlin der Deutschen Kinemathek) für die freundliche Unterstützung bei der Recherche.

2 Der vorliegende Beitrag stellt eine modifizierte Fassung eines längeren Artikels des Autors dar, der 2015 veröffentlicht wurde als: Cheng, Lin (2015). „A star in his own right“ und „mein vielgeliebter Chinese“ – Marlene Dietrichs Puppen als Filmrequisiten und Talisman. In Feng Yalin/Zhu Jianhua/Wei Yuqing/Georg Braungart/Gerhard Lauer (Eds.), Literaturstraße (S. 397-410). K&N. Die Herausgeberin der „Literaturstraße“, Feng Yalin, hat der Nutzung der veränderten Fassung des Textes zugestimmt.

„A film star in his own right“ – Die Puppe als Requisit

Eine einminütige Szene im Film *Der Blaue Engel* (1930) wirft ein bezeichnendes Schlaglicht auf die komplexen Verstrickungen zwischen einem absonderlichen Mann, einer verlockenden Frau und einer Puppe. Emil Jannings (1884-1950), der kurz vor der Erstaufführung des Films den ersten Oscar der Filmgeschichte erhielt, spielt die tragische Rolle des verschrobenen Gymnasialprofessors Rath, der sich in die verführerische Varieté-Sängerin Lola, gespielt von Marlene Dietrich (1901-1992), verliebt. Nach der gemeinsamen Nacht findet er im Bett – anstelle von Lola – eine schwarze Baby-Puppe³. Neugierig untersucht er die Puppe und in dieser kurzen Szene vollzieht sich die innere Wandlung Raths: Von einem strengen Lehrer, der sich tyrannisch gebärdet, mutiert er zu einem Privatmann, dem die glücklichste Zeit seines Lebens bevorsteht. Spontan und lustvoll wendet er sich der Puppe zu, die er in einer anderen Situation vermutlich für kindisch oder lächerlich gehalten hätte. Er nimmt sie in die Hand, erkundet sie und lächelt dabei. Er ist nun selbst kindlich geworden. Die *afrikanische Puppe*, die als eine Art Stellvertreterin im Bett ihrer Besitzerin liegt, deutet eine sexuelle Konnotation an – ein bis dato unbekanntes Feld für Rath. Diese Puppe erinnert in gewisser Weise an die farbige US-amerikanisch-französische Tänzerin Josephine Baker (1906-1975), die in den 1920er Jahren fast nackt, nur mit einem Bastrock bekleidet, auf den Berliner Bühnen tanzte und zum Inbegriff wilder Sexualität wurde. Für Rath stellt die Puppe einerseits nur ein schwarzes und harmloses Baby dar, andererseits ist sie aber auch ein reduzierter Repräsentant weiblicher Erotik, ein Thema, von dem Professor Rath sich eigentlich distanzieren möchte. Drückt Rath einen Arm der Puppe nach unten, ertönt das Lied *Wohin?*, das zweite Stück aus Franz Schuberts (1797-1828) Liederzyklus *Die schöne Müllerin* (1823, Text: Wilhelm Müller) im Glockenton. Während sich der junge Müller im Lied nicht von den Nixen verführen lässt, gerät Rath widerstandslos in den Bann von Lola, dem ‚blauen Engel‘. Wenn Rath die schwarze Puppe nach dem Abklingen seines Interesses achtlos aufs Bett wirft, scheint er noch Kontrolle über sich zu haben. In Wirklichkeit ist er jedoch bereits selbst zur

Puppe, zum Spielzeug Lolas geworden, die ihn, nachdem ihr Interesse an ihm erlischt, gleichsam achtlos zurücklassen wird. „Wohin“ geht nun dieser ehemalige Tyrann? Offenbar in den Untergang. Jedoch ahnt der Professor in seinem Über-schwang noch nicht, dass er an einem Scheideweg steht.

Interessanterweise scheint diese Puppen-Szene das Ergebnis einer spontanen Improvisation am Film-Set gewesen zu sein: In der Romanvorlage des Films *Professor Unrat* von Heinrich Mann (1904) und im Drehbuchentwurf gibt es diese Szene noch nicht. Dabei besteht eine Besonderheit dieser Puppe darin, dass sie, genannt „Negerpuppe“ oder „Neger“ (Riva 1992, 77), zum Alltag der Hauptdarstellerin Marlene Dietrich gehört. Später wird Dietrich sogar behaupten, dass ihre Puppe „zum ersten Mal im *Blauen Engel* zu sehen war und von da an in all meinen Filmen“ (Dietrich 1979, 92). Als weitere Puppe kam im Folgenden noch eine *Chinesenpuppe* dazu, ein Geschenk von Regisseur Josef von Sternberg, damit die Puppen sich gegenseitig Gesellschaft leisten können – ganz so, wie es im Film *Morocco* zu sehen ist. Auch hier nimmt der Lebemann Tom Brown die *afrikanische Puppe* in seine Hand und betrachtet sie so, als ob er damit etwas über die innere Welt der Protagonistin, die Chanteuse Amy Jolly (Marlene Dietrich) herausfinden könnte. Als die sich vorerst für den reichen Beschützer entscheidet und ihr altes kleines Zuhause verlässt, nimmt sie nur die beiden Puppen mit und legt sie in die Hand ihres neuen Beschützers – ähnlich wie am Anfang des Films. Auch da ist in ihrem Koffer außer den Puppen nicht viel zu finden (ähnlich wie im *Blauen Engel*). Als Begleiterinnen ihrer Besitzerin finden die Puppen später in dem neuen prächtigen Haus sofort ihren Platz. Dabei sind die Puppen in den frühen Filmen von Marlene Dietrich nicht nur schweigsame Zuschauerinnen im Hintergrund der Filmszene oder einfach nur Begleiterinnen ihrer Besitzerin, sondern sie fungieren auch als Stellvertreterinnen der jeweiligen (Film-)Figur. Mit ihrem Auftritt in den Filmen sind diese eigentlich leblosen, aber exotischen Puppen Stars mit einem ganz eigenen Stellenwert. So betont Maria Riva (1924-), die Tochter von Marlene Dietrich, dass die besagte *afrikanische Puppe* „a film star in his own right“ sei (Naudet, Riva u. Sudendorf 2001, 53). Ihre Blütezeit in den Filmen haben die Puppen ebenso wie ihre Besitzerin Anfang der 1930er Jahre. Danach spielen sie im Film keine besondere Rolle mehr.

³ Im Folgenden wird die schwarze Puppe gemäß der Praxis der Deutschen Kinemathek als *afrikanische Puppe* oder *Afrikanerpuppe* bezeichnet, es sei denn, es handelt sich um ein Originalzitat. Hier wird die damalige Bezeichnung der Puppe durch Marlene Dietrich oder ihre Tochter Maria Riva als *der Neger* beibehalten, auch wenn diese Benennung heutige Leser befremdet. Bei der anderen hier erwähnten Puppe wird die Bezeichnung der *Chinesen* beibehalten.

„He stuck by her through thick and thin“ – die Puppe als Talisman

Die „Rollen, die ich in den Filmen gespielt habe, haben überhaupt nichts damit zu tun, wie ich wirklich bin. Diese Rollen mit meiner Person in Verbindung zu bringen, ist dumm“ (Dietrich 1987, 135), so Dietrich in ihrer Erinnerung an den Film *Der Blaue Engel*. Doch spiegeln einige Puppenszenen im Film ihren Umgang mit Puppen im Alltag sehr genau wider: So begleiten die Puppen sie in den Filmen *Der Blaue Engel* und *Morocco* auf der Reise und genauso verhält es sich auch im wirklichen Leben. Die beiden Puppen werden von Dietrich von Berlin mit nach Hollywood genommen. Laut Riva fürchtete ihre Mutter, dass die Puppen im Koffer während ihrer Reisen gestohlen werden könnten. Deshalb vermied sie die Aufschrift „Dietrich-Puppen“ auf der Kiste mit den Puppen, „selbst wenn sie in Deutsch beschriftet“ worden wären, und versah sie stattdessen mit „Nr.1“ (Riva 1992, 303). Nach Dietrichs Ankunft in Los Angeles schreibt sie rückblickend über einige ihrer Erfahrungen während der Reise: „Meine kleine Maskotte, mein vielgeliebter Chinese, sah mir bei alledem aufmerksam zu“ (Dietrich 1930, o. S.). Im zeithistorischen Kontext dieser Zwischenkriegszeit scheinen Puppen als Talisman, durchaus eine Variante der traditionellen Votivpuppe, nicht selten zu sein. Man findet beispielsweise „die Luxus-Automobile der reichen Leute mit Püppchen ausgestattet, die ebenfalls die Bedeutung eines Talismans haben. [...] aus Paris hört man, dass die Bébés porte-bonheur seit dem Kriegsende sehr in Aufnahme gekommen sind und starke Nachfrage nach ihnen herrscht“ (Boehn 1929, 51).

Die Puppen haben zudem einen beruhigenden Einfluss. Dietrich, die damals bereits den Status einer Diva hat, bezeichnet sich selbst als „nervöses Wrack“ (Dietrich 1979, 101). Wenn sie gestresst, traurig oder frustriert ist, können die Puppen sie trösten. Um das Lampenfieber während der Dreharbeiten zum *Blauen Engel* zu überwinden, hat sie ihren *afrikanische Puppe* zum Knuddeln bei sich (vgl. Abbildung 1).

Diese Puppe „stuck by her through thick and thin“ (Naudet, Riva u. Sudendorf 2001, 53). „Wo auch immer die Dietrich hinging, ihren schwarzen Wilden [*afrikanische Puppe*] hatte sie immer dabei. Ihr ganzes Leben lang diente er ihr als Glücksbringer, zumindest in ihrer Berufswelt“ (Riva 1992, 77). Als Marlene Dietrich glaubt, mit ihrem ersten Hollywoodfilm *Morocco* „Mißerfolg“ zu haben,



Abbildung 1: Marlene Dietrich mit ihrer *Afrikanerpuppe* und dem *Chinesen* Bildquelle: Deutsche Kinemathek – Marlene Dietrich Collection Berlin

sieht sie schon das Ende ihrer Hollywood-Karriere gekommen. Als sie zu Hause ihre Sachen einpacken will, um nach Deutschland zurückzukehren, sieht sie ihre *afrikanische Puppe*, die von ihrem großen Schäferhund „beinahe aufgefressen“ worden war und sieht „darin ein sehr schlechtes Zeichen“ (Dietrich 1979, 92).

Im Nachlass von Dietrich sind insgesamt zwölf Puppen zu finden, größtenteils Geschenke von Bekannten und Fans. Dabei war die Künstlerin keine Puppensammlerin, auch wenn die *afrikanische* und die *Chinesenpuppe* Lenci-Charakterpuppen aus Italien waren. Auch Marlene Dietrich selbst galt als „an ideal prototype for many of the Lenci boudoir dolls“ (Farago 1990, 72). Lenci produzierte exotische Puppen mit unterschiedlicher ethnischer und kultureller Herkunft. Ab Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg entwickelten sich diese exotischen Puppen zu einem Markttrenner. Der *Chineser*, ein Kuli aus dem Jahr 1929, erhielt bei Lenci den Namen „Li Tia Guai“ vermutlich von einer Gottheit der chinesischen Sage „Tie guai Li“ (铁拐李), die ursprünglich jedoch kein Kuli war.

„Er“ trägt zwar einen chinesischen Strohhut und Zopf, hat aber eine japanische Partnerin und japanische Holzschuhe, wobei Dietrich die Schuhe für chinesisch hält. Aber nicht nur Lenci produzierte *Chinesenpuppen* und auch nicht nur Lenci machte derartige Detailfehler. Solche Puppen dokumentieren die damaligen vagen, manchmal sogar falschen Kenntnisse über Chinesen bzw. Asiaten. Diese Fehleinschätzung hat die Diva allerdings nicht davon abgehalten, die Puppe hochzuschätzen. Wenngleich der *Chineser* im *Blauen Engel* noch nicht vorkommt, so wird er die Entstehung eines neuen Kino-Mythos bezeugen. Ob der Auftritt der Puppe in den Filmen die Idee von Dietrich war, die als Schauspielerin ja eine eher untergeordnete Rolle bei den Dreharbeiten mit Josef von Sternberg spielte, sei hier dahingestellt. Allein die Tatsache, dass die Puppen „always the first to be unpacked in any dressing room – and always the last to be repacked“ (Naudet et al. 2001, 53) waren, macht den Auftritt der Puppe im Film wahrscheinlicher.

„[M]ein vielgeliebter Chineser“ – die Puppe als Fetisch

Während Puppen für Kinder meistens ein Spielobjekt sind, ist die Beziehung zwischen Erwachsenen und Puppe zumeist anderer Natur: Die Puppe ist häufig ein Medium der Erinnerung und Vergegenwärtigung. Ob die Puppen für Marlene Dietrich eine ähnliche Funktion als Verbindungsglied zur Kindheit darstellten, darüber lässt sich nur spekulieren. Tatsache ist, dass sie als Erwachsene eine große

Puppenfreundin war. Dass auch das Gegenteil der Fall sein kann, wird bei ihrem Lieblingsdichter Rainer Maria Rilke deutlich. So spricht die Diva liebevoll von ihren Puppen als „mein vielgeliebter Chineser“ und „mein Neger“, während Rilke für die Kinderpuppen nur „Unnamen“ übrig hat wie „oberflächlich bemalte Wasserleiche“ oder „grausiger Fremdkörper“, der „viel weniger als ein Ding“ ist, das „seinen Stolz“ (Rilke 1914, 1067ff.) hat. Für Marlene Dietrich sind ihre Puppen aber viel mehr als „Dinge“.

Aber nicht von ungefähr zogen intime Beziehungen zwischen erwachsenen Frauen und Puppen als Ausdruck des Phänomens *Puppenfetischismus* die Aufmerksamkeit der um 1900 neu etablierten Sexualpathologie auf sich. Viele Fetischistinnen spielten mit Puppen und liebten sie, möglicherweise als eine Form der Symbolisierung von Kindheitserinnerungen, um damit kindlich-glücklich zu bleiben. Manchmal führte das sogar zum Diebstahl von Puppen in Kaufhäusern. Dabei konnte diese Form der Intimität so weit gehen, dass sie als psychologische und sexuelle Störung von Frauen betrachtet wurde. Unter dem Begriff *Puppenfetischismus* spricht beispielsweise Boehn von einer „speziellen Form von Nerven- und Gemütsleiden“ und einer „anormale[n] Neigung für Puppen bei Frauen reiferen Alters“ (Boehn 1929, 51ff.). Dennoch muss der Puppenfetischismus nicht unbedingt sexualisiert oder als Krankheit angesehen werden. So ist er mehr als ein nur im sexuellen oder religiösen Sinn idealer Fetisch. Häufig geht es einfach um den Glauben an so etwas wie die ‚Puppenseele‘ oder darum, dass der Puppe eine mysteriöse oder übernatürliche, ihr innewohnende Macht attribuiert wird. Ähnlich war es auch bei Marlene Dietrich. Auf der Leinwand zeigte sich die Diva häufig als eine hochnäsige und souveräne *femme fatale*, aber im Privaten brauchte sie ihre Puppen, diese baby-ähnlichen Figuren, verzärtelte sie und nahm sie überall mit hin. So betrachtet, verrät ihre Beziehung zu den Puppen eine versteckte, innere, zärtliche und verletzte Seite, ohne dass das als Ausdruck eines „Nerven- und Gemütsleidens“ bei einer Puppenfetischistin gedeutet werden müsste.

„Ich spiele nie mit ihm“ – die Rolle der Puppe in der Mutter-Tochter-Beziehung

Im biographischen Spielfilm *Marlene - Die Legende. Der Mythos. Der Film* (2000) wird durch den Regisseur Joseph Vilsmaier (1939-) die Bedeutung der *afrikanischen Puppe* für Marlene Dietrich noch einmal in besonderer Weise veranschaulicht. In diesem Film darf ihre Tochter Maria Riva auch mit dieser

Puppe spielen. Dass das so in der Realität nie vorkam, eine Art Tabu war, dass die Tochter mit den Puppen ihrer Mutter spielte, zeigt die folgende Episode, festgehalten in den Erinnerungen der Tochter: Eines kalten Morgens, während der Dreharbeiten zum *Blauen Engel*, durchwühlte Marlene Dietrich auf der Suche nach ihrer *Afrikanerpuppe* verzweifelt Marias Spieltruhe und brachte sie in „ein heilloses Durcheinander“. Dabei fragt die Filmlegende ihre Tochter „mit einem ‚Du-bist-Schuld-Blick‘: ‚Wo ist er? Hast du ihn [meinen Neger] genommen?‘“ Die Tochter erklärt ihr ernsthaft, „Aber Mutti, ich spiele nie mit ihm. Du hast es mir doch verboten“, und weist darauf hin: „Papi hat ihn“ – er repariert den Rock der Puppe (Riva 1992, 77). Für die Familie sind die beiden wichtigen Puppen fast wie Familienmitglieder, die allerdings nur in Marlene Dietrichs Obhut bleiben dürfen. In der Beziehung zu ihren Puppen bewahrt sie ihre eigene Kindlichkeit. Ab den 1950er Jahren waren die Puppen kaum noch in der Öffentlichkeit zu sehen, begleiteten ihre Besitzerin aber weiterhin im Privaten. Nach dem Tod ihrer Mutter überreichte Maria Riva am 24. Oktober 1993 die *Chinesenpuppe* und die *Afrikanerpuppe* symbolisch für den gesamten Nachlass ihrer Mutter feierlich an den Direktor der Deutschen Kinemathek (Hans Helmut Prinzler) und an den Kultursenator der Stadt Berlin (Ulrich Roloff-Momin). Die „wertvoll[en]“ Puppen, die sie als „spezielle Sache[n]“ verstanden wissen wollte, eignen sich für diese symbolische Geste besonders gut. Dabei fiel ihr das Wort „Talisman“ in diesem Moment nicht mehr auf Deutsch ein, aber sie betonte, wie wichtig die „good luck dolls“ für ihre Mutter waren (Riva 1993).

Schlusswort: Puppen als Boten der Vergangenheit

Zwischen 1900 und dem Zweiten Weltkrieg grassierte im westlichen bzw. im deutschsprachigen Kulturraum so etwas wie ein „Puppenfieber“. In diesem Zeitraum werden Puppen zum einen lebensnäher, weisen zum anderen aber auch zahlreiche neue Charakterzüge auf. Im Alltag finden sich Kinderpuppen, ethnologische Puppen, Porträtpuppen und auch Boudoir-Puppen sowohl als Spielzeug, Dekorationsgegenstand, wie auch als Talisman. Puppen wandeln sich einerseits langsam vom Unikat zum Massenprodukt, sind andererseits aber auch in Kunstateliers zu finden: Bekannte Puppenkünstler und Puppenmacherinnen sind z. B. Lotte Pritzel, Hans Bellmer und Käthe Kruse. Nicht zuletzt gehören auch die hier skizzierten Episoden von Marlene Dietrich und ihren Puppen als Beispiel dieses Puppenphänomens jener Zeit dazu. Es ist eine Zeit, in der Puppen vielfältige

Funktionen einnahmen, sowohl im Film als auch im Alltag. Der Puppenkult der berühmten Film-Diva und ihre positive Puppenbeziehung als Erwachsene gingen im privaten Bereich Hand in Hand.

Die *Afrikanerpuppe* und der *Chinese*, zwei Puppen, die legendären Reisebegleiter Marlene Dietrichs, sind nun wieder in Berlin. Sie sind einerseits so geblieben, wie sie immer waren und bezeugen damit die Veränderungen in der Welt der Menschen; andererseits sind sie aber auch wie Boten aus der Vergangenheit und berichten von einem Puppenphänomen, das sowohl einen bestimmten zeit-historischen Kontext als auch eine wenig bekannte Facette von Marlene Dietrich beleuchtet. Der „vielgeliebte *Chinese*“ sieht seiner Besitzerin nun nicht mehr wie früher „bei alledem aufmerksam zu“, sondern schaut mittlerweile auf die Besucher des Museums für Film und Fernsehen. Hier weckt er das Interesse an seiner Verbindung zur Ausnahme-Schauspielerin und Jahrhundertfigur Marlene Dietrich. Dort auch der chinesische Verfasser des vorliegenden Artikels begegnet, was letzteren dazu veranlasst hat, über die Verbindung zwischen Marlene Dietrich und ihren Puppen zu recherchieren.

Literaturverzeichnis

- Boehn, Max von (1929). Puppen und Puppenspiel. Bd. 1: Puppen. München: Bruckmann.
- Dietrich, Marlene (1930). Überfahrt. Reichsfilmblatt. Offizielles Organ des Verbandes der Lichtspieltheater Berlin-Brandenburg. Berlin 17. Mai 1930.
- Dietrich, Marlene (1979). Nehmt nur mein Leben... München: Bertelsmann.
- Dietrich, Marlene (1987). Ich bin, Gott sei Dank, Berliner. Memoiren. Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein.
- Farago, Stephanie (1990). Discovering Rare Lencis: Part I. An exploration of Lencis catalogs, postcards and illustrations. Dolls. The Collector's Magazine 1990 (May), 68-77.
- Naudet, Jean-Jeaques, Riva, Maria, Sudendorf, Werner (2001). Marlene Dietrich. Photographs and Memories. New York: Alfred A. Knopf.
- Rilke, Rainer Maria (1914/1966). Puppen. Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel. In Ernst Zinn (Hg.), Rainer Maria Rilke. Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 6: Malte Laurids Brigge. Prosa 1906-1926 (S. 1063-1074). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Riva, Maria (1992). Meine Mutter Marlene. Aus dem Amerikanischen von Julia Beise, Andrea Galler und Reiner Pfeleiderer. München: Bertelsmann.
- Maria Riva während der feierlichen Nachlass-Übergabe und im Interview (1993). In Susanne Gasde (Redakteurin) (1993), Nachlass Marlene Dietrich (Video). Berlin: Deutschen Kinemathek. Zugriff am 24.08.2017 unter: <http://www.defa.de/DesktopDefault.aspx?TabID=412&FilmID=Q6UJ9A00A9R3>

Über den Autor / About the Author

Lin Cheng (程林)

1986 geboren in Shandong (China), hat in Qingdao Beijing (Peking) und Tübingen Germanistik und Deutsche Literatur studiert. Seit 2013 arbeitete er an seiner Dissertation zum Thema Das Unheimliche der Puppe in der deutschen Literatur um 1800 und 1900 und promovierte 2017 an der Freien Universität Berlin. Seit Januar 2018 arbeitet er als Yunshan Young Scholar an der Guangdong University of Foreign Studies. Seine Forschungsschwerpunkte sind literarische Phantastik, Künstliche Menschen (vor allem Puppen und Roboter) in Literatur/Film sowie die wechselseitige Beeinflussung der deutschen und chinesischen Literatur/Kultur.



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
lin.cheng@aliyun.com