

**BLAUER ENGEL**  
oder  
**MOCKINGBIRD ?**

---

**Der intramediale Hegemonialdiskurs des Tonfilms im  
Film DER BLAUE ENGEL**

(Version: 22.05.2009)

von  
Peter Scheinpflug

## INHALTSVERZEICHNIS

1. Die übersehene Leerstelle in der Forschung zu DER BLAUE ENGEL .....	02
2. Starintertexte in DER BLAUE ENGEL .....	05
3. Der filmhistorische Diskurs über=wider den Tonfilm .....	07
4. Der intramediale Hegemonialdiskurs .....	10
5. Der intramediale Hegemonialdiskurs des Tonfilms in DER BLAUE ENGEL .....	12
6. Quellverzeichnisse	
6.1 Literaturverzeichnis .....	18
6.2 Filmverzeichnis .....	22

## 1. Die übersehene Leerstelle in der Forschung zu DER BLAUE ENGEL

Seit Siegfried Kracauers Auseinandersetzung mit dem Film DER BLAUE ENGEL als kulturelles Artefakt, aus dem sich aus ‚psychosozialer‘ Perspektive die unbewussten sozialen Dynamiken der Weimarer Republik ablesen ließen, die zum Nationalsozialismus führten,<sup>1</sup> war der Film stets beliebter Gegenstand multidisziplinärer, wissenschaftlicher Studien. Ein Großteil der wissenschaftlichen Analysen konzentriert sich auf den intermediären Vergleich zwischen Heinrich Manns Erzählung „Professor Unrat“ und Josef von Sternbergs Film DER BLAUE ENGEL.<sup>2</sup> Ein weiteres Zentrum dieses Diskurses bilden diejenigen Texte, die den Film hinsichtlich der Inszenierungsstrategien analysieren, die Marlene Dietrich vom unbekanntem Gesicht<sup>3</sup> zum Star machten und zugleich die Operationen des Hollywoodstarsystems am Startext ‚Marlene‘ bereits vorwegnahmen.<sup>4</sup> Besondere Aufmerksamkeit und Bedeutung kam hierbei vor allem der Etablierung des Sti(l)s<sup>5</sup> ‚Lola Lola‘ als Ikone exklusiver und zugleich verruchter Sexualität zu, das entweder über die Besetzung des Stars in anderen Kontexten mit alternativen Ideologien

---

<sup>1</sup> Vgl. Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Film. Suhrkamp. Frankfurt aM 1984. Insbesondere S. 225 – 233, 418 – 421.

<sup>2</sup> Siehe: Carr, Gilbert: „Mit einem Ruck, wie beim Kinematographen“. From the Unmaking of Professor Unrat to an Unmade *Der blaue Engel*. S. 131. In: Schönfeld, Christiane/ Rasche, Hermann [Hg.]: Processes of Transcription. German Literature and Film. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, hg. Von Gerd Labrousse, Gerhard P. Knapp und Norbert Otto Eke, Bd. 63). Rodopi. Amsterdam/ New York 2007. S. 119 – 131. Und: Geppert, Hans Vilmar: Heinrich Mann „Professor Unrat“, Josef von Sternberg „Der blaue Engel“. In: ders. [Hg.]: Große Werke der Literatur: eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg. Francke. Tübingen/ Basel 2004. S. 119 – 140. Der Aufsatz ist mit kleineren Änderungen auch erschienen als: Geppert, Hans Vilmar: Wer hat das gemacht? Von Heinrich Mann *Professor Unrat* zu Josef von Sternberg *Der blaue Engel* und zurück. In: ders.: Literatur im Mediendialog. Semiotik, Rhetorik, Narrativik: Roman, Film, Hörspiel, Lyrik und Werbung. (Schriften der Philosophischen Fakultäten der Universität Augsburg: Sprach- und literaturwissenschaftliche Reihe, Nr. 75). Verlag Ernst Vögel. München 2006. S. 129 – 150. Und: Grisko, Michael: Heinrich Mann und der Film. (Kontext 5. Beiträge zur Geschichte der deutschsprachigen Literatur. Hg. von Burkhard Dohm, Ariane Martin und Helmut Scheuer.) Meidenbauer. München 2008. (Zugl.: Diss. Uni. Kassel 2006). S. 206 – 281. Und: Sudendorf, Werner: Üb immer Treu und Redlichkeit. Zum blauen Engel von Josef von Sternberg. S. 94. In: Wisskirchen, Hans [Hg.]: Mein Kopf und die Beine von Marlene Dietrich. Heinrich Manns Professor Unrat und Der blaue Engel. Dräger. Lübeck 1996. S. 94 – 129. Und: Kaltenecker, Siegfried: Die Komödie der Dinge. „Professor Unrat“ im „Blauen Engel“ – Anmerkungen zum Verhältnis von Literatur und Film. In: Wespennest: Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder, Nr. 95 (1994). S. 57 – 65. Und: Kanzog, Klaus: Mißbrauchter Heinrich Mann?: Bemerkungen zu Heinrich Manns „Professor Unrat“ und Josef von Sternbergs „Der blaue Engel“. In: Heinrich-Mann-Jahrbuch, Nr. 14 (1996). S. 113 – 138.

<sup>3</sup> Eine hier akzeptable Redewendung, wurden Schauspieler im frühen Film doch vor allem durch die Großaufnahme des Gesichts zum Star stilisiert.

<sup>4</sup> Ganz zu schweigen von der direkten Modellierung des Körpers des Stars – durch medizinische Operationen.

<sup>5</sup> In geradezu selbstreflexiver Raffinesse führt der Film selbst anhand der Photographien von Lola Lola vor, dass die Posen von ‚Marlene‘ auf den Betrachter einen größeren Einfluss haben kann als die Live-Performance, ebenso wie Marlene Dietrichs ikonische Sexualitätsinszenierung über Filmstills wohl breitere Verbreitung durch diverse, dieses aufgreifende Diskurse hatte als durch den Film selbst, der insbesondere in den USA hinter den ökonomischen Erwartungen zurückblieb. Auch fallen in der englischen Sprachfassung die Posen von ‚Marlene‘ deutlich sexuell moderater aus. Vgl. Sudendorf, Üb immer Treu und Redlichkeit, S. 99. Und: Petro, Patrice: The Blue Angel in Multiple-Language Versions: The Inner Thighs of Miss Dietrich. In: Gemünden, Gerd/ Desjardins, Mary R. [Hg.]: Dietrich Icon. Duke University Press. Durham/ London 2007. S. 141 – 161.

angereichert wurde<sup>6</sup> oder sogar vom Star Marlene Dietrich auch abgelöst werden konnte, um als moderner Mythos<sup>7</sup> von anderen Signifikationsprozessen wie der Werbung aufgegriffen und im eigenen Sinne als ein populäres Zeichen eingesetzt zu werden, wie etwa in einer Marketing-Strategie der Automarke Opel.<sup>8</sup>

Kaum ein Text lässt es sich in diesem Gedankengang denn auch entgehen, auf die prominente Karikatur hinzuweisen, mit der die nationalsozialistische Propaganda Heinrich Mann zu denunzieren beabsichtigte.<sup>9</sup> Daran schlossen jüngst vor allem auch gender-theoretische Analysen an, die den Film hinsichtlich seiner gender-transgressiven Queer-Performances und der in der Tradition Mulvey'scher psychoanalytischer Theoreme daraus resultierenden Irritationen der gender-markierten Blickregime und Begehrens-Strukturen diskutierten.<sup>10</sup>

Fast allen Texten ist gemein, dass sie explizit anführen, dass der Film eine zentrale Stellung in der Übergangsphase vom Stummfilm zum Tonfilm einnimmt. Ebenso verzichtet kaum ein Text darauf, den Film analog starhistorisch zu verorten, war doch DER BLAUE ENGEL nicht nur als der erste deutsche Prestige-Tonfilm geplant, den man zum Zwecke der Vermarktung auf englischsprachigen Filmmärkten und insbesondere natürlich in den USA zeitgleich in einer deutschen und englischen Sprachversion drehte,<sup>11</sup> sondern vor allem auch als der erste

---

<sup>6</sup> Vgl. das Kapitel: *The Iconology of the Sexy Nazi Woman: Marlene Dietrich as Political Palimpsest*. In: Slane, Andrea: *A Not So Foreign Affair. Fascism, Sexuality, and the Cultural Rhetoric of American Democracy*. Duke University Press. Durham/ London 2001. S. 213 – 247, 327 – 333.

<sup>7</sup> Vgl. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Suhrkamp. Frankfurt aM 1964. S. 88 – 96.

<sup>8</sup> Vgl. Grisko, Michael: *Der ‚blaue Engel‘ als ‚vamp fatale‘. Reflexivität, Medialität und Diskursivität einer Ikone*. In: Scheuer, Helmut/ Grisko, Michael [Hg.]: *Liebe, Lust und Leid. Zur Gefühlkultur um 1900*. Kassel University Press. Kassel 1999. S. 407 – 334. Für die Abbildung und deren Diskussion vgl.: Ebd. S. 432.

<sup>9</sup> Heinrich Mann soll diese Hetz-Karikatur kommentiert haben mit: „Mein Kopf und die Beine von Marlene“. Für diese Abbildung und ihre Diskussion siehe: ebd., S. 425.

<sup>10</sup> Siehe hierzu: Bronfen, Elisabeth: *Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood*. Volk & Welt. Berlin 1999. S. 95 – 141. Der Text ist mit kleineren Veränderungen auch erschienen als: Bronfen, Elisabeth: *“Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel.”* In: Gemünden, Gerd/ Desjardins, Mary R. [Hg.]: *Dietrich Icon*. Duke University Press. Durham/ London 2007. S. 119 – 140. Und: Coates, Paul: *“The Cold Heaven of the Blue Angel. Dietrich, Masochism and Identification.”* In: *Discours Social / Social Discourse. Analyse du Discourse et Sociocritique des Textes / Discourse Analysis and Sociocriticism of Texts* Vol. 2, Nr. 1-2 (Spring-Summer 1989). S. 59 – 68. Und: Mayne, Judith: *Marlene Dietrich, The Blue Angel, and Female Performance*. In: Hunter, Diane [Hg.]: *Seduction and Theory. Readings of Gender, Representation, and Rhetoric*. University of Illinois Press. Urbana/ Chicago 1989. S. 28 – 46. Für eine Analyse der Spur der Performance von ‚Marlene‘ in DER BLAUE ENGEL in anderen Filmen wie etwa CABARET, doch insbesondere in italienischen Filmen wie IL PORTIERE DI NOTTE und LA CADUTA DEGLI DIE, die die Affinität von faschistischen Gender- und Macht-Konstellationen zu Queer-Performances verhandeln, siehe das Kapitel *„Sexualized Nazis and Contemporary Popular Culture“* in: Slane, Andrea: *A Not So Foreign Affair. Fascism, Sexuality, and the Cultural Rhetoric of American Democracy*. Duke University Press. Durham/ London 2001. S. 248 – 286, 333 – 340.

<sup>11</sup> Da zu dieser Zeit Kopien von Filmen nicht ohne starke Abnutzung des Originals produziert werden konnten und Synchronisation noch nicht praktiziert wurde, war es durchaus üblich, dass ein Film zum Zwecke der simultanen Auswertung auf verschiedenen Filmmärkten gleichzeitig in verschiedenen Versionen gedreht wurde. So existieren nicht nur verschiedene Schnittfassungen, die sich in der Montage desselben Materials unterscheiden, sondern verschiedene Versionen, die sich in den Aufnahmen selbst unterscheiden. Für nicht deutschsprachige Märkte ließ man daher oft entweder fremdsprachige

Tonfilm des internationalen Stars Emil Jannings geplant,<sup>12</sup> während der Film stattdessen nicht Emil Jannings Ruhm mehrte, sondern einen gänzlich neuen Star produzierte: ‚Marlene‘. Dass der Tonfilm damit seinen eigenen Startyp hervorbringt, dessen Ruhm maßgeblich auf den Ton in Form des Gesangs gestützt ist, wird zwar oft angemerkt, aber bisher lediglich als nebensächliche Bemerkung zum Startyp, zum Schauspielstil und zu Inszenierungsstrategien des Stummfilms: „[...] as Dietrich’s singing communicates this breath of modernity directly, it celebrates the sound era’s triumph over the contrived sets of silent era, which this film as a whole proliferates.“<sup>13</sup>

Wie es für die Forschung zum Film DER BLAUE ENGEL allzu typisch ist, steht diese Feststellung bei Carr nicht etwa zu Beginn, sondern als letzter Satz seiner Analyse. Hingegen bemerkt Bronfen gleich zu Beginn ihrer Analyse des Films dessen doppelte Hybridität: „[...] ein Film [...] zwischen Deutschland und den USA, ein Film, in der eine alte, vom Stummfilm geprägte Schauspielkunst – die von Emil Jannings – durch Ton und eine andere Form des Schauspiels – nämlich des Stars Dietrich – ersetzt wird.“<sup>14</sup> Doch auch sie geht im Folgenden nicht weiter auf diesen Lektüreansatz ein, sondern widmet sich vorrangig den Gender-Konfigurationen des Films. Insgesamt muss resümiert werden, dass obwohl kein Text diesen Hinweis auslöst, doch kein einziger analysiert, wie der Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm in DER BLAUE ENGEL tatsächlich inszeniert wird. Dies verwundert insofern, als man doch annehmen dürfen sollte, dass dieser Übergang gerade in einen Film, der so gezielt als Instrument der Popularisierung und Etablierung des Tonfilms als neue dominante Technologie samt der daraus resultierenden neuen Inszenierungstechniken intendiert war, zentral in den Text eingeschrieben ist. Diese Leerstelle soll nun zumindest mit ersten heuristischen Ansätzen durch die These gefüllt werden, dass der Film DER BLAUE

---

Schauspieler dieselbe Szene, wie sie zuvor in deutscher Sprache gedreht wurde, nachspielen – ein besonders populäres Beispiel ist die französische Version von DIE DREI VON DER TANKSTELLE – oder man drehte dieselbe Szene mit denselben Schauspielern in verschiedenen Sprachen. Dieses Verfahren wurde auch bei DER BLAUE ENGEL angewandt, indem eine Sprachversion für den englischsprachigen Markt mit Jannings und Dietrich gedreht wurde. Diese Version variiert teilweise immens von der deutschen Fassung. Da in dieser Arbeit der Film jedoch im genuin deutschen Diskurs über die Einführung des Tonfilms analysiert werden wird, muss aus textökonomischen Gründen die Berücksichtigung der englischen Sprachversion entfallen. Zur Einführung in das Forschungsfeld der Sprachversionen siehe die Studie von Garncarz: Garncarz, Joseph: Filmfassungen. Eine Theorie signifikanter Filmvariation. (Studien zum Theater, Film und Fernsehen. Hg. von Renate Möhrmann. Band 16). Peter Lang. Frankfurt aM 1992. Für einen detaillierten Vergleich der beiden Sprachversionen des Films siehe: Petro, The Blue Angel in Multiple-Language Versions.

<sup>12</sup> Offenbar war Jannings sogar die treibende Kraft hinter der Produktion des Films, da er die literarische Vorlage ausgesucht hatte, eine außerordentliche Gage von 200.000 Reichs-Mark erhielt, er den Regisseur vorschlug und angeblich in einem für Schauspieler ungewöhnlichen Maße an der Verfassung des Drehbuchs beteiligt gewesen sein soll. Vgl. Sudendorf, Üb immer Treu und Redlichkeit, S. 94.

<sup>13</sup> Carr, *Der blaue Engel*, S. 131.

<sup>14</sup> Bronfen, Heimweh, S. 113. Petro weist darauf hin, dass im experimentierfreudigen Weimarer Film immer wieder diverse Hybride aus frühen und klassischen Inszenierungsstrategien zu finden sind. Vgl. Petro, Patrice: Legacies of Weimar Cinema. S. 237. In: Pomerance, Murray [Hg.]: Cinema and Modernity. Rutgers University Press. New Brunswick/ New Jersey/ London 2006. S. 235 – 252.

ENGEL im filmhistorischen Kontext allegorisch als Dokument dieses hegemonialen Anspruchs des Tonfilms gelesen werden kann. Da zu diesem Thema, wie bereits dargelegt, außer verstreuten Anmerkungen keine wissenschaftliche Literatur vorliegt, wird im Folgenden zuerst auf die für den Film relevanten primären Starintertexte, dann auf den historischen Kontext, in dem der Film rezipiert wurde, und zuletzt auf das Konzept des Hegemonialdiskurses rekurriert, um schließlich im ‚close reading‘ solcher Strukturen und Szenen, in denen sich dieser Diskurs paradigmatisch verdichtet, den Film als ungleichen Konflikt zwischen Stummfilm und Tonfilm vorzustellen.

## 2. Starintertexte

Der Filmwissenschaft war es bisher noch nicht möglich, eine ‚universale‘ Theorie des Filmstars zu leisten, die alle bisher beobachteten Ausprägungen des Phänomens in ihren Eigendynamiken und systemischen Dynamiken umfasst, scheint es sich doch um ein allzu komplexes Phänomen zu handeln<sup>15</sup>:

Das heißt, Ruhm und Berühmtheit intensivieren sich im Austausch zwischen den Zuschauern, dem Medienapparat und dem Starkörper, bestehend aus biografischer Person, öffentlichen Auftritten und fiktiven Rollen. Der öffentlich zirkulierende Kunstkörper des Filmstars konstituiert sich über seine auf der Leinwand verkörperten Charaktere und die zusätzliche mediale Publicity seiner Person.<sup>16</sup>

Um diese Komplexe Vernetzung von Diskursen und Praktiken zu bewältigen, versuchen z. Bsp. Lowry und Korte, zumindest grob die oben aufgeführten Faktoren zu kategorisieren, indem sie vorschlagen,

[...] das *innerfilmische Image* (»Rolle«, »Leinwandimage«) vom *außerfilmischen Image* (verschiedentlich auch mit »Person«, »Persönlichkeit«, »Erscheinung«, »öffentliche Person«, »Privatexistenz« u.ä. bezeichnet) zu unterscheiden, auch wenn beide Aspekte des Images in ständiger Wechselwirkung stehen.<sup>17</sup>

Seit der breit rezipierten Studie von Dyer kommt erschwerend hinzu, dass die Analyse des Stars nicht mehr allein auf seine Funktion als ökonomischer Faktor und innerhalb einzelner kultureller Texte in verschiedenen Medien und Diskursen begrenzt bleibt, sondern dass der Star insbesondere in den Aneignungstechniken des Publikums berücksichtigt werden muss.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Zur Einführung in die diversen Facetten und Forschungsfelder zum Filmstar sei empfohlen: Gledhill, Christine [Hg.]: *Stardom. Industry of Desire*. Routledge. London/ New York 1991.

<sup>16</sup> Straumann, Barbara: *A Star Is Born: Ruhm in der filmischen Stargeschichte*. S. 11. In: Fröhlich, Margrit/ Gronenborn, Klaus/ Visarius, Karsten [Hg.]: *A Star Is Born. Ruhm im Kino*. (Arnoldshainer Filmgespräche Band 24). Schüren. Marburg 2007. S. 11 – 28.

<sup>17</sup> Lowry, Stephen/ Korte, Helmut: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Metzler. Stuttgart 2000. S. 11. (Hervorhebungen im Original).

<sup>18</sup> Vgl. Dyer, Richard: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. (British Film Institute Cinema Series). British Film Institute/ MacMillan. London et al. 1987.

So kommen denn auch Lowry und Korte letztlich zu dem Schluss, dass statt einer allgemeinen Theorie des Stars jeder Star einzeln als Knotenpunkt verschiedener Diskurse diskutiert werden muss:

Die Intertextualität des Images erstreckt sich bis hin zu allgemeinen kulturellen Intertexten, zum »social text« der historischen Diskurse einer Gesellschaft [...] Insofern bietet sich ein diskurs- und kulturtheoretisches Vorgehen an, um die verschiedenen Aspekte des Starphänomens zusammenzuführen, ohne ihre tatsächliche Vielfalt auf einen nur abstrakten, vereinfachten Begriff zu reduzieren. Ein solcher Ansatz ermöglicht es, Rezeption als einen aktiven, produktiven Prozess seitens der Konsumenten zu verstehen [...]<sup>19</sup>

Im Rahmen dieser Argumentation des Startextes als Lektüre-Anweisung und –Ergebnis kann der Startext, wenn man ihn als Intertext konzipiert, durch analoge jüngere Überlegungen zum Genre problematisiert werden: Denn ist der Starintertext nicht allein ein die Lektüre stark beeinflussendes Vorwissen, so rekurriert der einzelne Film nicht nur auf potentiell alle anderen Filme des Stars und schreibt damit den Startext fort, sondern schreibt ihn eben auch um.<sup>20</sup> Zum anderen können durch den Intertext Star auch ältere Filme durch den Vergleich mit jüngeren Filmen desselben Stars neu gelesen werden.<sup>21</sup>

Obwohl im Rahmen dieser Arbeit kein fundierter Beitrag zur Forschung zum Filmstar möglich ist, sind diese Überlegungen für die Analyse des Films DER BLAUE ENGEL unerlässlich, da der Film von zwei Starintertexten dominiert wird, die zeitlich entgegengesetzt operieren: Mit Emil Jannings werden die zentralen Eigenschaften des Stummfilms zitiert: die expressionistische Ästhetik, das Motiv des Doppelgängers<sup>22</sup>, vor allem der Schauspielstil aus expressiven und exzessiven Gesten nebst direkten Zitaten aus Filmen von Emil Jannings, so wie etwa die Schlusszene des Films auf den Film DER LETZTE MANN<sup>23</sup> oder die Szene, in der Jannings Dietrich den Strumpf anziehen muss, auf eine analoge Szene in VARIÉTÉ verweist.<sup>24</sup> Andererseits ist jedoch der Starintertext Marlene Dietrichs ein in die Zukunft gerichteter, da erst in der Rückschau und im Vergleich mit späteren Filmen festgestellt werden konnte, dass in DER BLAUE ENGEL alle essentiellen Faktoren des Startextes ‚Marlene‘, nach Bronfen damit gar der Prototyp des weiblichen Stars im Studiosystem Hollywoods bereits vorskizziert war: „[...] so möchte ich den Vorschlag

<sup>19</sup> Lowry/ Korte, Der Filmstar, S. 20.

<sup>20</sup> Diese Überlegungen rekurrieren auf: Blaseio, Gereon: Genre und Gender. Zur Interdependenz zweier Leitkonzepte der Filmwissenschaft. In: Liebrand, Claudia/ Steiner, Ines [Hg.]: Hollywood Hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Schüren. Marburg 2004. S. 29 – 44.

<sup>21</sup> Diese Überlegungen rekurrieren auf: Oltman, Katrin: Remake/Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960. [transcript]. Bielefeld 2008.

<sup>22</sup> Vgl. Steinbauer-Grötsch, Barbara: Der Schatten Caligaris. Die Adaption deutscher Stummfilm-/ früher Tonfilmtraditionen und die Rolle der deutschsprachigen Filmexilanten im amerikanischen “film noir“ der 40er und 50er Jahre. Erlangen, Nürnberg, Univ., Diss. 1993. S. 46 – 49.

<sup>23</sup> Dieser Film hat sich wie DER BLAUE ENGEL ebenfalls in die deutsche Filmgeschichte an zentraler Stelle eingeschrieben, da er als der erste Film mit ‚bewegter Kamera‘ gilt.

<sup>24</sup> Hierauf wird in Kapitel 5 näher eingegangen werden. Auf diese Intertexte weist auch insbesondere Sudendorf hin. Vgl. Sudendorf, Üb immer Treu und Redlichkeit, S. 97.

machen, daß *Der blaue Engel* als eine Ursprungsphantasie der Traumfabrik Hollywood fungiert, in der uns die Geburt der Frau als Filmikone vorgeführt wird [...].<sup>25</sup> Der Film inszeniert damit nicht nur den Übergang von ‚Jannings‘ zu ‚Marlene‘, sondern eben auch allegorisch den intramedialen Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm.<sup>26</sup> Das durch Dyer initiierte Konzept der agency des Publikums bei der Produktion des Startextes lässt den Rückschluss zu, dass die aktive Kooperation des Publikums bei der Hervorbringung des Startextes ‚Marlene‘ Indiz dessen ist, dass das Publikum die an ‚Marlene‘ gekoppelten Inszenierungsstrategien des Tonfilms nicht allein mehrheitlich akzeptiert, sondern diese und das filmisch inszenierte Begehren danach verinnerlicht hat. Um zu verstehen, warum im Film ein Startext, Jannings, der paradigmatisch den Stummfilm repräsentiert, dekonstruiert wird im Zuge der Konstruktion eines neuen Startextes, ‚Marlene‘, der direkt an den Triumph des Tonfilms gekoppelt ist, muss der Film in seinem historischen Kontext betrachtet werden.

### **3. Der filmhistorische Diskurs über=wider den Tonfilm**

In der Frühphase der Filmgeschichte wurde Medialität noch nicht als eine virtuelle Instanz konzeptualisiert, die sich erst in der Rezeption realisiert, die also permanent aktualisiert werden muss, wird sie doch folglich in einem komplexen Zusammenspiel aus Faktoren der Produktion, Distribution, des Dispositivs, des Materials und der Technik, der Rezeption und allen kulturellen Kontexten ausgehandelt.<sup>27</sup> Stattdessen dominierte vor allem in der wissenschaftlichen und öffentlichen Auseinandersetzung mit diesem Medium, dessen Potentiale der Inszenierung und Präsentation samt des Fortschrittes seiner technologischen Grundvoraussetzungen noch kaum erprobt und damit wenig ausdifferenziert waren, ein essentialistischer Streit über die nicht lediglich privilegierte, sondern einzig richtige Nutzung des Mediums. Diese Debatte konkretisierte und verschärfte sich erstmals im Konflikt zwischen dem ‚cinema of attraction‘ und dem ‚cinema of narration‘.<sup>28</sup> Dieser scheinbare Widerspruch wurde jedoch geradezu paradigmatisch für die progressiven Prozesse dialektischer Verhältnisse im Weimarer Film aufgelöst, in dessen Kombination von

---

<sup>25</sup> Bronfen, Heimweh, S. 113.

<sup>26</sup> Besonders deutlich wird dies, wenn man die Trailer vergleicht, die zu verschiedenen Zeiten mit verschiedenen Stars für den Film warben: Der deutschsprachige Trailer der 30er Jahre ist vollends auf den damaligen Star Emil Jannings fixiert, während dieser im deutschsprachigen Trailer der 60er Jahre nur noch als Randbemerkung vorkommt und stattdessen der neue Star ‚Marlene‘ unangefochten dominiert.

<sup>27</sup> Vgl. Rodowick, David Norman: *The Virtual Life of Film*. Harvard University Press. Cambridge/London 2007.

<sup>28</sup> Vgl. Gunning, Tom: *The Cinema of Attractions. Early Film, its Spectators and the Avant-Garde*. In: Elsaesser, Thomas/ Barker, Adam [Hg.]: *Early Cinema: space - frame - narrative*. Bfi Publishing. London 2008, [5<sup>th</sup> Reprint]. S. 56 – 62.

Unterhaltung und medialen Experimenten die Institutionalisierung und Nobilitierung des Mediums Film zur Kunstform vollendet schien. Statt als Jahrmarkts- und Revue-Attraktion wurde das Medium nun im ‚Kinopalast‘ oder ‚Lichtspielhaus‘ rezipiert und zelebriert. Doch mit der Revolution des Tonfilms verschärfte sich der essentialistische Streit, der die damaligen Prozesse der Ausdifferenzierung und Aushandlung der Medialität des Films dominierte, erneut. Dabei war das Skandalon nicht etwa, wie auch vermutet werden könnte, die serielle Produktion und standardisierte Distribution=Rezeption<sup>29</sup> des Tons als Tonspur auf dem Filmstreifen im Gegensatz zur ‚Aura‘ einer Live-Vertonung des Films durch Musik oder Sprecher<sup>30</sup> als einmaliges Ereignis in einer spezifischen Aufführung,<sup>31</sup> sondern die apokalyptisch anmutende Annahme, der Ton ruiniere alle positiven, progressiven Errungenschaften des endlich zur Kunstform ‚emanzipierten‘ Mediums. So schwingt Sorge und Nostalgie auch in Balázs‘ Neuveröffentlichung seines Textes „Der sichtbare Mensch“ mit, während er beteuert, dass der Ton vorbehaltlos und positiv als weiterer Schritt in der Entwicklung des Films zu sehen ist, der die Prüfung und Aktualisierung der bisherigen Überlegungen zum Medium notwendig mache.<sup>32</sup> Doch seine Überlegungen, dass die Dominanz der gestischen und mimischen Kommunikation im Stummfilm eine neue Kultur der körperlichen Kommunikation im Alltag beschere, sodass gar bald ein ‚Wörterbuch des Körperausdrucks‘ notwendig folgen müsse, und diese Entwicklung auch vom Ton nicht gehemmt werden würde, stellt nicht allein ein Kuriosum dar, sondern ist vielmehr Indiz der Begeisterung der damaligen ‚Filmwissenschaft‘<sup>33</sup> für das visuelle Erzählen des Stummfilms. Deutlicher artikulieren sich die Bedenken gegenüber dem Ton bei Kracauer: „Als die ersten richtigen Tonfilme herauskamen [...] befürchteten bekannte Kritiker und Filmkünstler, die Einführung des Tons könne hochentwickelte Techniken der Kamerabewegung und des

---

<sup>29</sup> Entgegen der Stärkung der aktiven Instanz des Lesers vor allem im Zuge der Cultural Studies, wurde in der frühen Geschichte der Filmwissenschaft der Rezipient noch größtenteils als passiver Konsument konzipiert.

<sup>30</sup> In Japan und Korea war es durchaus üblich, dass Sprecher die Dialoge samt Kommentaren zum Stummfilm live in der Kinovorführung vortrugen. In Korea nannte man diese Sprecher ‚byun-sa‘. Diese Technik ist ein Hybrid aus der koreanischen Theatertradition des ‚pansori‘, einer Ein-Mann-Performance, und dem direkten japanischen Vorbild des ‚benshi‘, das während der Besatzung übernommen wurde und angeblich unter anderem auch trotz japanischer Zensur die Performanz von Gegenlesarten zu japanischen Propagandafilmen ermöglichte. Vgl. Ris, Peter Harry: *Jayu Manse / Hurrah for Freedom*. S. 35. In: Bowyer, Justin [Hg.]: *The Cinema of Japan and Korea*. Wallflower Press. London 2004. S. 33 – 38.

<sup>31</sup> Solch ein Gedanke ließe sich als Fortführung und Verschärfung von Benjamins Überlegungen zum Kino denken. Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Benjamin, Walter: *Medienästhetische Schriften*. (Auswahl und Nachwort von Detlev Schöttker). Suhrkamp. Frankfurt aM 2002. S. 351 – 383.

<sup>32</sup> Vgl. Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch*. S. 224. In: Albersmeier, Franz-Josef [Hg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Reclam. Stuttgart 2005, [5., durchgesehen und erweiterte Auflage]. S. 224 – 233.

<sup>33</sup> Natürlich hatte sich zu diesem Zeitpunkt noch keine eigenständige Filmwissenschaft herauskristallisiert und institutionalisiert, sondern sie formierte sich aus interdisziplinären Beiträgen. Doch dieser Diskurs über das neue Medium sei hier der Einfachheit halber bereits als Filmwissenschaft benannt.

Schnitts gefährden.<sup>[1]34</sup> Im Geiste der gleichzeitigen Begeisterung für die Psychoanalyse kritisiert entsprechend auch Kracauer, dass der Ton als motivierte Kommunikation „eher Absichten zum Ausdruck bringt“, während hingegen „die Kamera eher das Unbeabsichtigte [durchdringt]“. <sup>35</sup> War in Kracauers „Theorie des Films“ mit dieser ‚Durchdringung‘ noch die Wiederentdeckung der Oberfläche, der Alltagsrealität durch die Ausblendung jeder Narration, konventionalisierter Kodierung und damit der darin sich realisierenden Ideologie gemeint – die kanonisierte „Errettung der äußeren Wirklichkeit“ –, <sup>36</sup> so schreibt Kracauer hier seine „psychologische Geschichte“: Ermöglichte gerade der ‚stumme Film‘ damit – um Lacan’sche Begriffe zur Präzisierung zu nutzen – der Gesellschaft in deren Kultur als kollektives Unbewusstes das ‚volle Sprechen‘, droht der Ton das Gesellschafts-Ich im ‚leeren Sprechen‘ innerhalb der gegebenen kulturellen Ordnung verstummen zu lassen.<sup>37</sup> Bedeutender und dominanter aber ist die Befürchtung, dass eben diejenige Errungenschaft des Stummfilms, die diesen in den Augen seiner ehemaligen Kritiker erst zur Kunstform werden ließ, nämlich die Ausbildung einer scheinbar medien-spezifischen, also ‚rein filmischen‘ Sprache, vom Ton unterlaufen werde durch den intermedialen Import ‚nicht-filmischer‘ Konventionen:

Die schwerste Hemmung aber, die sich seiner Ausbildung entgegensetzt, ist unstreitig die Belastung durchs Wort. Während der stumme Film ungehindert ins Jenseits der begrifflichen Fixierungen dringen konnte, muß der tönende sich der Sprache bedienen. Damit wird er in die Krise einbezogen, in der heute, sei es auf dem Theater, sei es in der Literatur, alle sprachlichen Äußerungen stehen.<sup>38</sup>

Doch auch dort, wo nicht das Wort und damit die konventionellen Inszenierungsstrategien des Dramas, sondern die Musik nun in der filmischen Sprache implementiert wurde, fürchtet Kracauer, der Tonfilm werde marginalisiert zum Abbild einer alten ‚Kunstform‘, der Operette.<sup>39</sup>

Diese Ausführungen, insbesondere von Balázs und Kracauer, wurden hier deswegen aufgeführt, da sich im Film DER BLAUE ENGEL diese Debatte trotz ihrer komplexen Prozesse als künstliche Konkretisierung zweier oppositioneller, essentialistischer Pole kristallisiert

<sup>34</sup> Kracauer, Caligari, S. 215. Siehe hierzu auch Kracauers Ausführungen in: Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Suhrkamp. Frankfurt aM 1985. S. 147f.

<sup>35</sup> Für beide Zitate siehe: Kracauer, Caligari, S. 215.

<sup>36</sup> Vgl. Kracauer, Theorie des Films, S. 389 – 402.

<sup>37</sup> Für die Erklärung der Lacan’schen Begriffe vgl.: Benvenuto, Bice/ Kennedy, Roger: The Works of Jacques Lacan. An Introduction. Free Association Books. London 1986. S. 77 – 90. Und: Pagel, Gerda: Jacques Lacan zur Einführung. Junius. Hamburg 2007, [5., ergänzte Auflage]. S. 47 – 53.

<sup>38</sup> Kracauer, Siegfried: Bemerkungen zum Tonfilm. S. 455. In: Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Film. Suhrkamp. Frankfurt aM 1984. S. 454 – 456. Der Text wurde erstmals veröffentlicht am 25.11.1930.

<sup>39</sup> Vgl. ebd. Als solle DER BLAUE ENGEL diese spezielle Befürchtung ironisch kommentieren, beginnt er mit einem musikalischen Verweis auf Mozarts Oper DIE ZAUBERFLÖTE. Für eine intensive Analyse dieses Intertextes siehe: Richter, Simon: The return of the queen of the night: Joseph von Sternberg’s „Der blaue Engel“ and “Die Zauberflöte“. In: German life and letters, Nr. 61 (2008). S. 171 – 185.

und insbesondere die hier aufgeführten Positionen in einer Inversion instrumentalisiert werden, indem er die medialen ‚Reize‘ des Tons in den Dialogen und vor allem im Gesang Marlene Dietrichs gegen die Expressivität der Mimik und Gestik Emil Jannings ausspielt.

#### 4. Der intramediale Hegemonialdiskurs

Wie im vorherigen Kapitel dargelegt wurde, war die Stimmung der deutschen Intellektuellen bestimmt von Skepsis bis hin zur Ablehnung gegenüber dem Tonfilm, während der Tonfilm im ökonomischen Kontext als höchst rentable Zukunftstechnik aufgefasst wurde. Zeugnis dessen sind die sowohl inter- als auch nationalen Konkurrenzkämpfe um Patente für Tonfilmsysteme.<sup>40</sup> Auch in dieser an der Zäsur Tonfilm entbrannten Krise ökonomischer Verwertung nimmt DER BLAUE ENGEL eine zentrale und historische Stellung ein, da er zwar nicht der erste deutsche Tonfilm war, aber das erste Prestige-Produkt des deutschen Tonfilms werden sollte, weshalb man einerseits von Sternberg, der in den USA bereits mit dem Tonfilm experimentiert haben soll, und zudem den international renommierten Oscar-Preisträger und Schauspielstar Emil Jannings engagierte.<sup>41</sup> Außerdem wurde der Film zeitgleich in einer deutschen und einer englischen Sprachversion gedreht, um ihn in den USA zu veröffentlichen.<sup>42</sup> Doch gerade deshalb muss umso eindringlicher gefragt werden, wie die neue Technik wider die Gewohnheiten, Erwartungen und Vorbehalte des Publikums erfolgreich als neuer Standard positioniert werden konnte. In freier Anlehnung an Gramscis Theorie der kulturellen Hegemonie kann daher der Film DER BLAUE ENGEL in historischer Perspektive als ein Hegemonialdiskurs gelesen werden. Im Gegensatz zu Gramsci soll damit nicht eine kulturelle Hegemonie bezeichnet werden, also die Implementierung einer politischen Ideologie durch populäre Kultur in der Gesellschaft, sondern ein intramedialer Hegemonialdiskurs, der jedoch nach denselben Operationen funktioniert: zum einen die Naturalisierung einer Ideologie bei gleichzeitiger Invisibilisierung ihrer Konstruiertheit und Funktionsweisen, die zum anderen im Kontrast zu einer zitierten, doch als unterlegen und nachteiliger inszenierten Opposition privilegiert und letztlich legitimiert wird.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Vgl. Kracauer, Caligari, S. 214f. Zu den Bemühungen der Ufa, nach dem Triumph des Tonfilms in den USA aufgrund des außerordentlichen Erfolgs des ersten Hollywoodtonfilms THE JAZZ SINGER im Jahr 1927 eine eigene Tonfilmtechnik zu entwickeln, siehe auch: Sudendorf, Üb immer Treu und Redlichkeit, S. 97.

<sup>41</sup> Vgl. Sudendorf, Üb immer Treu und Redlichkeit, S. 97.

<sup>42</sup> Siehe hierzu auch Fußnote 11.

<sup>43</sup> Zur Einführung in Gramscis kulturtheoretische Konzepte siehe: Wallmannsberger, Josef: Gramsci, Antonio. In: Schanze, Helmut [Hg.]: Metzler Lexikon: Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Metzler. Stuttgart/ Weimar 2002. S. 130 – 132. Und: Dudas, Boris: Hegemonie. In: Biti, Vladimir: Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe. (Rowohlt's Enzyklopädie). Rowohlt. Reinbek bei Hamburg 2001, [2. Auflage]. S. 329f.

Zur Erklärung dieses Konzepts sei zuerst die Verwendung des Begriffs des Diskurses in der Filmwissenschaft geklärt:<sup>44</sup> In der Tradition französischer Narratologie bezeichnete Metz ‚discourse‘ als jede filmische Ebene, auf der dem Rezipienten Informationen vermittelt werden können. So lassen sich nach Metz in diesem Sinne distinkte Diskurse wie Figurendialoge, Voice-Over, Kamera etc. analysieren, die sich in einer Hierarchie systematisieren lassen.<sup>45</sup> Dieses Konzept wurde unter anderem von Bordwell heftig kritisiert, der mit Bakhtins Konzept der ‚heteroglossia‘ dafür plädiert, dass sich aus diversen Erzählebenen verschiedene, miteinander konkurrierende Diskurse innerhalb desselben Textes formieren können.<sup>46</sup> In diesem Sinne werden hier nicht Ton und Bild als zwei distinkte Diskurse verstanden, sondern der Tonfilm und der Stummfilm als zwei verschiedene Diskurse desselben Mediums. In freier Anlehnung an Foucault gelten hier damit Ton- und Stummfilm als differente Aussagenordnungen bzw. Ordnungen der Organisation und Distribution von Informationen. In DER BLAUE ENGEL wird der Diskurs des Stummfilms vorgeführt, um ihm den Diskurs des Tonfilms als privilegierten Diskurs gegenüber zu stellen. Damit Kritiker und Publikum diesen intramedialen Medienwechsel akzeptieren, laufen intradiegetisch drei Prozesse parallel ab: Einerseits werden über den Startext ‚Emil Jannings‘ sowie über die expressionistische Ästhetik und deren Inszenierungs-Strategien berühmte Versatzstücke des deutschen Stummfilms anzitiert, um sie schrittweise zunehmend spöttischer als affektiert und lächerlich übertrieben auszustellen, während andererseits in den Gesangsnummern von Marlene Dietrich der Ton und insbesondere die Musik von der Störung zum essentiellen integralen Spektakel des Films kultiviert wird. Diese zwei gegenläufigen Prozesse vereinen sich in einem dritten, indem die Spannungen zugunsten des Tonfilms aufgelöst werden, da die deutsche Film-Geschichte im Film ebenfalls über die Gesangsnummern von Marlene Dietrich nicht lediglich reflektiert, sondern kurzerhand zugunsten des Tons umgeschrieben wird, so dass die Nobilitierung des Mediums letztlich mit der Kultivierung des Tons zusammenfällt und der Tonfilm sich dadurch selbst als filmische Kunstform inszeniert. Somit kann der Film als intramedialer Hegemonialdiskurs gelesen werden, da er analog zu Gramscis kultureller Hegemonie die Hegemonie des Tonfilms in der Gesellschaft installiert.

---

<sup>44</sup> Diese Ausführungen rekurren auf Kapitel IV meines Textes: Die *filmische* Agonie des Realen. Snuff als produktive Diskursfigur zur Annäherung an Problematiken des Realismus und der Medialität des Films im Digitalzeitalter. Einsehbar unter: <http://www.peterscheinflug.de/PeterScheinflugSNUFF.pdf>.

<sup>45</sup> Vgl. Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films. Nodus Publikationen. Münster 1997. S. 6 – 14.

<sup>46</sup> Vgl. Bordwell, David: Narration in the Fiction Film. University of Wisconsin Press. Madison 1985. S. 18 – 20.

Hieran könnten kulturkritische Fragestellungen angeschlossen werden, inwiefern ein Medium oder eine spezielle Form dessen<sup>47</sup> ein privilegiertes Instrument eines extramedialen Hegemonialdiskurses sein kann, wie Gramsci anhand der Oper argumentierte<sup>48</sup> oder wie Kohns vorschlug, den Roman als literarische Organisationsform zugunsten einer Ideologie der Globalisierung zu diskutieren.<sup>49</sup> Des Weiteren wäre zu diskutieren, inwiefern bei jeder radikalen intramedialen Zäsur der Inszenierungstechniken populäre Texte als intramediale Hegemonialdiskurse strukturiert sind, um dem Publikum die neuen Verfahren zu ‚verkaufen‘<sup>50</sup>. Da jedoch diese komplexe Diskussion hier nicht geführt werden kann, soll im Folgenden exemplarisch gezeigt werden, wie DER BLAUE ENGEL als paradigmatischer intramedialer Hegemonialdiskurs gelesen werden kann.

## **5. Der intramediale Hegemonialdiskurs des Tonfilms in DER BLAUE ENGEL**

Eine hohe Ambivalenz dominiert den Film von Anfang an: Noch vor der Aufblende setzt Musik ein und dieser extradiegetische Ton, der durchaus noch eine musikalische Begleitung im Kino sein könnte, wird auf der Tonspur überblendet mit intradiegetischem Ton, dem wilden Geschnatter von Gänsen, die erst kurz darauf zu sehen sind. Zugleich jedoch eröffnet der Film visuell mit einer Stadtansicht, deren Ästhetik typisch expressionistisch gestaltet ist: ein starker hell/dunkel-Kontrast in der Beleuchtung (Chiaroscuro), eine verwinkelte und schwer bis nicht übersichtliche Architektur. Die damals neue Synchronität von akustischen und visuellen Informationen wird fortgesetzt, als der Rollladen tönend hochgezogen wird. Damit praktiziert der Film bereits, was er darunter allegorisch als neues Spektakel in Aussicht stellt, indem sich der audiovisuelle Vorhang für ein Plakat von Lola Lola, den Star des Tonfilms hebt. Diese Zwitterhaftigkeit aus typischen visuellen Elementen des Stummfilms wird geordnet durch das Auftreten Emil Jannings. Mit dem großen Star des Stummfilms verebbt der Ton weitestgehend zugunsten der rein gestischen und mimischen Kommunikation in Emil Jannings theatralischen Posen. Unterstützt wird dies durch kleinere und kaum auffallende ästhetische Konvention, wie etwa die Rahmung der Figur, die in der eher unübersichtlichen mise-en-scène nicht den Raum strukturiert, sondern eher akzentuiert. Doch der Ton ist nicht vollends verdrängt, sondern immer wieder mit ironischem Gehalt als

---

<sup>47</sup> Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form kann auch in nicht-systemtheoretischen Kontexten produktiv genutzt werden, um zwischen Realisierungen, verschiedener Materialität, womöglich Medialität und Aneignungstechniken eines Mediums zu differenzieren. Vgl. Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Suhrkamp. Frankfurt aM 1996, [2. Auflage]. S. 165 – 214.

<sup>48</sup> Vgl. de Lauretis Ausführungen zu kulturelle Hegemonie und populäre Kultur nach Gramsci: De Lauretis, Teresa: Popular Culture, Public and Private Fantasies: Femininity and Fetishism in David Cronenberg's *M. Butterfly*. S. 303 – 306. In: *Signs* Vol. 24, Nr. 2 (Winter 1999). S. 303 – 334.

<sup>49</sup> Vgl. Kohns, Oliver: Globale Literatur. Ein Entwurf. (bisher unveröffentlicht). Siehe insbesondere S. 1 – 5.

<sup>50</sup> Im wahrsten Sinne des Wortes, liegen dem doch primär ökonomische Interessen zugrunde.

Störung einer Inszenierung, die ohne ihn ein formvollendeter Stummfilm sein könnte, präsent. So spricht Jannings zuerst auch nicht, sondern pfeift lediglich seinem Vogel zu, durch dessen Tod die erste Verwendung des intradiegetischen Tons für Jannings Kommunikation mit dem Tod konnotiert wird. Als die Haushälterin den Vogel entsorgt mit dem Kommentar ‚Na gesungen hat er ja sowieso nicht mehr‘<sup>51</sup>, kann auch dies bereits als Kommentar auf den im Film praktizierten Übergang gelesen werden, im Zuge dessen jeder stumme Inhalt, wie etwa der Stummfilmstar, dem Tode geweiht ist.

In der daran anschließenden Schulszene wiederholt sich der Effekt des Stummfilmstars, da die zuvor herrschende Unruhe der Schüler durch Jannings’ Auftreten zur Stille gebracht wird und erneut bedeutungsschwere Körpersprache und Blicke die Inszenierung dominieren. Doch erneut schleicht sich der Ton ein, wobei neben einzelnen für die Vermittlung einer Information verzichtbaren und zudem in der Stille isolierten Geräuschen wie Jannings Schnäuzen, das Bild auch subversiv mit Sinn angereichert wird: Ironischerweise muss so der Stummfilmstar nicht allein Sprache lehren, sondern ausgerechnet die englische Sprache, die damit nicht nur für eine fremde Sprache, die der Deutsche nun lernen muss, steht, also für den Lernprozess des Rezipienten hinsichtlich des Tonfilms, sondern sogar dahingehend gelesen werden kann, dass hier unmittelbar darauf verwiesen wird, dass mit dem Film selbst dem in den USA erfolgreichen Tonfilm nachgeeifert wird. Durch das Öffnen und Schließen des Fensters wird nicht nur die Kunstfertigkeit im Umgang mit intradiegetischem Ton, sondern eben auch dessen Synchronität und Narrativität vorgeführt, da der Ton auf nicht sichtbare intradiegetische Ereignisse referiert, die sich nahtlos an die sichtbare Diegese anschließen. Aus Sicht von Jannings und damit des Stummfilms wird durch das Schließen des Fensters<sup>52</sup> aber vor allem auch eine Geräuschquelle, eine Störung aus dem eigenen Diskurs wieder ausgeschlossen. In Jannings’ Szenen wird diese Prozedur öfters wiederholt – z. Bsp. auch im blauen Engel, in dem er durch das Schließen der Tür den Lärm ausschließt, um in der Stille seine Posen darzubieten. In diesen Szenen, aber vor allem auch in der Dialogszene mit dem Klassenprimus zeigt sich aber auch erstmals, dass der durch Jannings vertretene Stummfilm nicht zum Dialog, also zur wechselseitigen und produktiven Verwendung des Tons fähig ist, sondern diesen einzig in autoritären Sprechakten instrumentalisiert zur bloßen Funktion statt natürlichen Ergänzung des Bildes.

In der ersten Szene im blauen Engel wird nun der Tonfilm als Spektakel eingeführt, doch dessen Star und Inszenierungsstrategien sind noch nicht entwickelt, kultiviert,

---

<sup>51</sup> Die aus dem Film übernommen Dialoge werden nicht direkt zitiert, sondern um den von den meisten Figuren genutzten Dialekt bereinigt im ‚Hochdeutschen‘ präsentiert.

<sup>52</sup> Zu dieser Demonstration des Toneinsatzes siehe: Eisner, Lotte H.: Die dämonische Leinwand. Kommunales Kino Frankfurt. Frankfurt aM 1975, [überarbeitete, erweiterte und autorisierte Neuauflage]. S. 328.

ausdifferenziert. So trägt Marlene Dietrich ihren Gesang gelangweilt mit kratzendem Ton vor, umringt von diversen anderen, eher unattraktiven ‚Künstlerinnen‘, auf einer an visuellen Informationen überfüllten Bühne und während permanenter akustischer Störung aus dem Bühnenraum, wie etwa den Zwischenrufen des Wirts ‚Eisbein mit Sauerkraut‘. Doch gerade in dieser Anordnung inszeniert der Film den Tonfilm am Anfang der Filmgeschichte, als Filmvorführungen noch innerhalb des Vaudeville eine von mehreren Attraktionen waren und sich keine spezifisch filmische Rezeption ausgebildet hatte, das Publikum den ‚gaze‘ noch nicht gelernt hatte.<sup>53</sup> Doch diese negative Inszenierung des Tonfilms, die zudem noch unterbrochen wird durch Stummfilm-Szenen Emil Jannings‘, wird im anschließenden Gespräch zwischen Jannings und Marlene Dietrich deutlich zugunsten des Tonfilms gewendet, da hier zum ersten Mal die Unterschiede in der Figurenrede zwischen Stumm- und Tonfilm überdeutlich ausgestellt werden: Dem natürlich und realistisch wirkenden Schnatterton Marlene Dietrichs gegenüber muss umso negativer auffallen, dass Jannings Art zu intonieren ebenso wie seine Körpersprache theatralisch ist: überbetont, nicht filmisch, sondern dramatisch. Damit erfüllt der Film zwar die durch Kracauer vertretenen Bedenken, der Film werde durch den Ton zum abgefilmten Drama, doch weist er dies eben einzig dem Stummfilm zu, der versucht sich den Ton anzueignen, und hebt damit natürlich den Tonfilm als eigene Ausdrucksart, als eigene Kunstform positiv ab. In dieser Szene scheint Marlene Dietrich geradezu darum bemüht zu sein, möglichst viel Anlass zum Toneinsatz zu geben, indem sie Koffer umwirft, ihre Schritte laut auf der Metalltreppe schallen oder sie sich gar auf die Tasten eines Pianos stützt, während Jannings teilnahmslos in Stille verharrt, bis er schließlich durch die Verwirrung der Geräuschquellen – werden doch mit dem Auftreten des Zauberkünstlers und Ensembleleiters Kiepert mehrere Gespräche zugleich geführt, was eine narrative Komplexität kreiert, die im Stummfilm über Zwischentitel nicht zu realisieren war –, sichtlich überfordert in die expressionistische Ästhetik der nächtlichen Straßen, damit in den Stummfilm zurück flieht.

Diese erste Überwältigung des Stummfilms durch den Tonfilm wird daraufhin scheinbar zurückgenommen durch ein äußerst populäres Zitat eines ebenfalls prägenden Films für den deutschen Stummfilm: Der bedrohliche Schatten, der sich einem Schlafenden nähert, verweist unmittelbar auf NOSFERATU. Doch dieses Zitat wird nun ebenfalls ironisch gebrochen, da das Grauen gerade über denjenigen hereinbricht, der zuvor nicht stumm sein wollte: den Klassenprimus.

---

<sup>53</sup> Vgl. Bordwell, David/ Thompson, Kristin: Film History. An Introduction. 2<sup>nd</sup> Edition. McGraw-Hill. New York 2003. S. 21f.

Der Film inszeniert jedoch nicht nur eine Natürlichkeit des Tonfilms gegenüber der Künstlichkeit der Inszenierungsstrategien und Konventionen des Stummfilms, sondern immer wieder auch die Machtlosigkeit des Stummfilms gegenüber den komplexeren narrativen Mechanismen des Tonfilms, indem Jannings wiederholt Opfer von Missverständnissen und Überredung wird, die letztlich immer als seine Sprachinkompetenz inszeniert werden. So ist Jannings hilflos, als Marlene Dietrich ihn mit der eher ironischen Bemerkung, er sei ein ‚hübscher Mann‘, überwältigt, so dass er eine Verlegenheitsmimik ausstellt, die immer noch seiner üblichen expressiven Körpersprache allzu ähnlich ist, um nicht zugleich den gesamten Stummfilmschauspielstil als Verlegenheitsgeste in Ermangelung natürlicher, auf Ton basierter Ausdrucksweise erscheinen zu lassen. Selbst als Jannings der Bart gekraut wird, er darin einem senilen alten Mann oder gar Schoßhündchen gleicht, und ihm Puder ins Gesicht gehaucht wird, weiß er sich nicht zu äußern als in unartikuliertem Husten. Fortgeführt wird diese Demonstration der Sprachgewalt im Tonfilm, als Jannings sich den Überredungskünsten Kiepert's nicht erwehren kann und sich zum Alkoholgenuss – geradezu der Faust'schen Zaubertrank-Szene gleich – verführen lässt, während der Clown ihn wehmütig beobachtet. Der Clown figuriert hier nicht nur das zukünftige Schicksal von Jannings' Figur sondern auch die des Stummfilms als Witzfigur, als Hanswurst, als lächerliche Unterhaltung, da der Clown als einzige Figur im Film tatsächlich immer stumm ist und damit der wahrhaftig ‚stumme‘ Stummfilm als überflüssige filmhistorische Spur im Tonfilm präsent ist. Ergänzt wird diese eine Dopplung zum Stummfilm hin um eine entgegen gesetzte, da Kiepert aufgrund seines autoritären Verhaltens sowie natürlich seiner Statur ebenfalls als Dopplung von Jannings gelesen werden kann. Der Tonfilm führt damit vor, dass er alles, was der Stummfilm zu bieten hat, ganz ersetzen kann. In der direkt anschließenden, mittleren Gesangsszene vollzieht sich nun der Übergang in der Hegemonie zugunsten des Tonfilms: Die Bühne ist inzwischen deutlich klarer strukturiert<sup>54</sup> und die überladene mise-en-scène lenkt weniger vom Tonfilmspektakel ab, Marlene Dietrich ist auf der Bühne nun die Hauptattraktion und das Publikum ist entschieden ruhiger und auf die Darbietung konzentriert, doch noch immer inszeniert sich der Tonfilm nicht explizit als Tonfilm. An dieser zentralen Stelle wird nun Jannings zwar intradiegetisch motiviert als ‚Ehregast‘, gleichsam als Hauptattraktion präsentiert, doch er verfehlt seine Wirkung, da die Aufmerksamkeit des intra- wie extradiegetischen Publikums einzig auf die Darbietung ‚Marlenes‘ gelenkt wird, die sich endlich selbstbewusst zur Betonung ihrer Ausdrucksstärken inszeniert und in ihrer legendären Lola-Lola-Pose zum ersten Mal die

---

<sup>54</sup> Arnheim hat bereits 1928 argumentiert, dass durch den intradiegetischen Ton der inszenierte Raum klarer strukturiert wird als im Stummfilm. Vgl. Arnheim, Rudolf: Der tönende Film. S. 59. In: ders.: Kritiken und Aufsätze zum Film. (Hg. von Helmut H. Diedrichs). Carl Hanser Verlag, München/ Wien 1977. S. 58 – 61.

Erotik des Lieds mit der visuellen Erotik in Einklang bringt und den Tonfilm damit zum privilegierten Diskurs multi-sensorischen Begehrens macht. Die Zwischenschnitte auf Jannings hingegen zeigen lediglich dessen allzu vertrauten und zunehmend lächerlichen Stummfilm-Schauspielstil, wodurch nun erstmals der Stummfilm als Störung des Tonfilms inszeniert wird.

Später wird wiederum mehrmals vorgeführt, dass Jannings am Dialog scheitert: zum einen, wenn nach seiner Übernachtung im blauen Engel seine Fehlkodierung im Gespräch mit Marlene Dietrich zur Heirat führt, und zum anderen in der Schulszene, in der er dem Schuldirektor seine Heiratsabsichten darlegt, worauf der Direktor ihm erklärt, dass diese Äußerung ihn seine Anstellung kostet und er lieber geschwiegen hätte.

Doch um die Operationen des Hegemonialdiskurses abzuschließen, ist es nicht genug, den Wechsel von einem Diskurs zum anderen zu inszenieren und den neuen als natürlich und dem alten überlegen zu präsentieren, sondern mit den Mitteln des hegemonialen Diskurses muss der überwundene Diskurs als vollends lächerlich und überflüssig ausgestellt werden. Neben kleineren Szenen, die dies vorbereiten – wie etwa der Szene, in der Jannings die Photographien Lola Lolas wegwerfen will, doch diese darauf verweist, dass sie noch von Nutzen sein könnten, worauf dieser Dialog erst die ironische Überblendung zu Jannings' Ungunsten erlaubt, da er als schäbige Erscheinung tatsächlich die Bilder verkauft und damit die Rede des Tonfilms als richtig und die des Stummfilms als falsch inszeniert, wofür letzterer mit Erniedrigung abgestraft wird –, ist es natürlich vor allem die Schlussvorstellung im blauen Engel, in dem der intramediale Hegemonialdiskurs Vollendung findet:

Vorbereitet wird die Szene dadurch, dass Kiepert Jannings wider dessen Willen zum Auftritt zwingt und dabei bemerkt ‚Ja, gucken sie mich ruhig an; wir sind nicht mehr in der Schule‘ und damit erneut enunziert, dass die Blickgewalt, die in den im Stile des Stummfilms inszenierten Schulszenen noch zur Kommunikation ausreichte, im Tonfilm ihre Macht eingebüßt hat. Durch den Verweis auf die vorherige Aufführung im blauen Engel wird aber auch die Kultivierung des Tonfilms erneut analog zur Filmgeschichte erzählt, da professionelle Verträge und Werbung nun der Aufführung vorausgehen, das Publikum extra und einzig für die Darbietung erscheint und das Publikum nun vor allem in aller Stille und Konzentration der Vorführung gebannt folgt. Die musikalische Darbietung ist bereits ausgereifter und verweist durch die *mise-en-scène* und die Ergänzung um Tänzerinnen im Hintergrund wiederum auf die berühmten, späteren Musical-Inszenierungen Busby Berkeleys, die in den USA dem Tonfilm zum finalen Triumph verhelfen.

Doch um den Tonfilm letztlich als neuen Standard zu etablieren, wird zuerst wieder als Opposition der Stummfilm spöttisch vorgeführt: Kontrastiert wird dieses Musicalspektakel

durch das Auftreten Jannings' als klownesker Gehilfe des Zauberers Kiepert, durch das diese Ordnung wieder zerbricht und das Publikum in Unruhe und Zwischenrufe, also ‚Rezeptionsbarbarei‘ ausbricht. Während Jannings schweigt, aber auch seine expressive Körpersprache eingebüßt hat und dadurch vollends überflüssig erscheint, muss besondere Aufmerksamkeit dem Modus seiner folgenden Erniedrigung<sup>55</sup> geschenkt werden: Zentral an den Zaubertricks und Späßen über Jannings ist die Kombination von Bild und Ton. Der Zauberakt gelingt nur dann, wenn er vorbereitet wird durch eine nicht rein visuelle, sondern zudem sprachliche Präsentation, die zugleich die visuelle Information kommentiert und scheinbar benennt. Die Information ‚Sie sehen, ich habe nichts in meiner Hand‘ lenkt den Blick und verdeckt zugleich die exakte Prüfung der visuellen Information hinsichtlich des sprachlich attestierten Zustandes. Diese Einführung des Tons als ‚metalanguage‘<sup>56</sup> innerhalb des Diskurses des Tonfilms spitzt sich zu im audiovisuellen Spott, dem Jannings nichts entgegenzusetzen hat. Wenn Kiepert auf die Hand, den Hut und letztlich Jannings' Kopf zeigt und jeweils mit ‚leer‘ kommentiert, so ist es erst diese Kombination von Zeigen und Benennen, die den subtilen Witz der Ironie zulässt. Diese differenzierte Verwendung des Tonfilms wird nun erneut kontrastiert mit der Lächerlichkeit des Stummfilms, indem auf diese auf audiovisuelle Ironie basierenden Erniedrigungen typische Stummfilm-Inszenierungsstrategien folgen: Wenn Kiepert die Eier auf Jannings' Kopf zerschlägt, so gleicht dies dem anarchischen Slapstick-Humor des frühen Stummfilms und erneut wird die Kultiviertheit des Publikums, die in Analogie zum Tonfilm inszeniert wird, in ihr Gegenteil verkehrt, als dieses in Unruhe ausbricht.

Doch wichtiger noch ist der Zwischenschnitt, in dem Hans Albers – selbst ein späterer Tonfilmstar – Marlene Dietrich lustvoll ergreift. Dieser Zwischenschnitt ist ebenfalls im Stile des Stummfilms mit theatralischen Gesten und Posen inszeniert, jedoch sind diese Konventionen gegen den Stummfilm gewendet. Als der Stummfilm, Jannings, von seinem Tonfilmdouble, Kiepert, zurück auf die Bühne und damit zurück in die Aufmerksamkeit des Publikums gezogen und daraufhin gezwungen wird, im Rahmen dieser ‚tonfilmischen‘ Darbietung sich akustisch zu präsentieren, äußert dieser sich aufgrund der Entmachtung und Bloßstellung der Inszenierungsstrategien des Stummfilm auf der Tonebene auf die einzige

---

<sup>55</sup> Lediglich ein Text geht explizit auf die Erniedrigung in dieser Szene ein, doch relativiert dies nicht anhand der Bezüge zu Stumm- und Tonfilm: Toles, George: *This May Hurt a Little: The Art of Humiliation in Film*. S. 10f. In: *Film Quarterly*, Vol. 48, Nr. 4 (Summer 1995). S. 2 – 14.

<sup>56</sup> Das Konzept der ‚metalanguage‘ geht zurück auf McCabe, der darauf hinwies, dass es innerhalb der Hierarchie der Diskurse einen übergeordneten Diskurs gibt, der alle anderen strukturiert und im Vergleich zu dem alle anderen gelesen=bewertet werden. Dieses Konzept kann zum Beispiel die Erzählstrategie des ‚unreliable narrator‘ erklären, da der Diskurs des Erzählers als unwahrer als der Diskurs der Bilder bewertet wird. Die ‚metalanguage‘ ist jedoch nicht mit dem Hegemonialdiskurs zu verwechseln, sondern lediglich als eine mögliche Inszenierungsstrategie innerhalb des Diskurses des Tonfilms zu begreifen. Für eine kritische Diskussion des Konzeptes siehe: Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 18 – 20.

Art, die ihm vertraut ist: in dem manischem Kreischen des zur Artikulation unfähigen Stummfilms, das nichts aussagt, sondern das als Performance selbst die Information kommuniziert. An diese gezielte, spöttische Bloßstellung des Stummfilms folgt nun die Abschlussoperation des Hegemonialdiskurses, da ‚Marlenes‘ finale Gesangsnummer folgt, in der die Bühne bis auf ihre audiovisuelle Darbietung geleert ist und das Publikum im ‚gaze‘ gefangen ist. So inszeniert DER BLAUE ENGEL nicht allein den Triumph des Tonfilms als dem Stummfilm überlegene Kunstform, sondern er inszeniert auch die Implementierung dieses Übergangs durch den intramedialen Hegemonialdiskurs im Publikum, indem dessen Stellvertreter im Film, das intradiegetische Publikum, nicht mehr gezeigt wird, sondern nur noch jubelnd zu hören ist, also vollends in den narrativen Inszenierungsstrategien des Tonfilms, in der Tonspur als Verweis auf nicht sichtbare aber existente intradiegetische Inhalte, aufgeht.

Und so zieht sich denn der vollends gedemütigt Stummfilm mit den paranoiden Blicken und Gesten, die so oft die wie von der Kamera und ihrer Macht visuellen Erzählens verfolgten Figuren des Stummfilms auszeichnet, in die dunklen, expressionistischen Gassen zurück, um im Spotlight, das einst den Star im Stummfilm akzentuierte, doch das nun intradiegetisch motiviert von einer Taschenlampe ausgeht, zu verenden. In dieser Szene rekurriert der Film ein letztes Mal auf einen anderen Emil-Jannings-Film, der paradigmatisch für den Stummfilm steht: DER LETZTE MANN. Auch in diesem Klassiker schlich der erniedrigte Portier nachts in alter Uniform durch das Chiaroscuro, beständig von der Angst verfolgt, seine aus Sehnsucht nach vergangenem Ruhm resultierende Maskerade würde entdeckt und bestraft werden.

Doch auch dieses Zitat wird ironisch umkodiert, da das Spotlight den Star unablässig verfehlt und es diesen erst erfasst, als er bereits gestorben ist. Dadurch wird erneut ausgestellt, dass im Kontext des hegemonialen Tonfilms die klassischen Inszenierungsstrategien des Stummfilms nicht mehr funktionieren: Die Musik verklingt, kurz dominieren die Stille und die Konventionen des Stummfilms, bevor auch diese ironisch gebrochen werden durch das Erklingen der Totenglocke aus dem Off und die schriftliche, also ausgerechnet spöttisch auf die Zwischentitel verweisende Erklärung: ‚Ende‘ des Films = Ende der Stummfilmära.

## **6. Bibliographie & Filmographie**

### **6.1 Literaturverzeichnis**

Arnheim, Rudolf: Der tönende Film. S. 59. In: ders.: Kritiken und Aufsätze zum Film. (Hg. von Helmut H. Diedrichs). Carl Hanser Verlag. München/ Wien 1977. S. 58 – 61.

- Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch. In: Albersmeier, Franz-Josef [Hg.]: Texte zur Theorie des Films. Reclam. Stuttgart 2005, [5., durchgesehen und erweiterte Auflage]. S. 224 – 233.
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Suhrkamp. Frankfurt aM 1964.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Benjamin, Walter: Medienästhetische Schriften. (Auswahl und Nachwort von Detlev Schöttker). Suhrkamp. Frankfurt aM 2002. S. 351 – 383.
- Benvenuto, Bice/ Kennedy, Roger: The Works of Jacques Lacan. An Introduction. Free Association Books. London 1986.
- Blaseio, Gereon: Genre und Gender. Zur Interdependenz zweier Leitkonzepte der Filmwissenschaft. In: Liebrand, Claudia/ Steiner, Ines [Hg.]: Hollywood Hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Schüren. Marburg 2004. S. 29 – 44.
- Bordwell, David: Narration in the Fiction Film. University of Wisconsin Press. Madison 1985.
- Bordwell, David/ Thompson, Kristin: Film History. An Introduction. 2<sup>nd</sup> Edition. McGraw-Hill. New York 2003.
- Bronfen, Elisabeth: Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood. Volk & Welt. Berlin 1999.
- Bronfen, Elisabeth: “Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel.” In: Gemünden, Gerd/ Desjardins, Mary R. [Hg.]: Dietrich Icon. Duke University Press. Durham/ London 2007. S. 119 – 140.
- Carr, Gilbert: “Mit einem Ruck, wie beim Kinematographen”. From the Unmaking of Professor Unrat to an Unmade *Der blaue Engel*. In: Schönfeld, Christiane/ Rasche, Hermann [Hg.]: Processes of Transcription. German Literature and Film. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, hg. Von Gerd Labrousse, Gerhard P. Knapp und Norbert Otto Eke, Bd. 63). Rodopi. Amsterdam/ New York 2007. S. 119 – 131.
- Coates, Paul: “The Cold Heaven of the Blue Angel. Dietrich, Masochism and Identification.” In: Discours Social/Social Discourse. Analyse du Discourse et Sociocritique des Textes/Discourse Analysis and Sociocriticism of Texts Vol. 2, Nr. 1-2 (Spring-Summer 1989). S. 59 – 68.
- De Lauretis, Teresa: Popular Culture, Public and Private Fantasies: Femininity and Fetishism in David Cronenberg's *M. Butterfly*. In: Signs Vol. 24, Nr. 2 (Winter 1999). S. 303 – 334.

- Dudas, Boris: Hegemonie. In: Biti, Vladimir: Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe. (Rowohlts Enzyklopädie). Rowohlt. Reinbek bei Hamburg 2001, [2. Auflage]. S. 329f.
- Dyer, Richard: Heavenly Bodies. Film Stars and Society. (British Film Institute Cinema Series). British Film Institute/ MacMillan. London et al. 1987.
- Eisner, Lotte H.: Die dämonische Leinwand. Kommunales Kino Frankfurt. Frankfurt aM 1975, [überarbeitete, erweiterte und autorisierte Neuauflage].
- Garnarcz, Joseph: Filmfassungen. Eine Theorie signifikanter Filmvariation. (Studien zum Theater, Film und Fernsehen. Hg. von Renate Möhrmann. Band 16). Peter Lang. Frankfurt aM 1992.
- Geppert, Hans Vilmar: Heinrich Mann „Professor Unrat“, Josef von Sternberg „Der blaue Engel“. In: ders. [Hg.]: Große Werke der Literatur: eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg. Francke. Tübingen/ Basel 2004. S. 119 – 140.
- Geppert, Hans Vilmar: Wer hat das gemacht? Von Heinrich Mann *Professor Unrat* zu Josef von Sternberg *Der blaue Engel* und zurück. In: ders.: Literatur im Mediendialog. Semiotik, Rhetorik, Narrativik: Roman, Film, Hörspiel, Lyrik und Werbung. (Schriften der Philosophischen Fakultäten der Universität Augsburg: Sprach- und literatur-wissenschaftliche Reihe, Nr. 75). Verlag Ernst Vögel. München 2006. S. 129 – 150.
- Gledhill, Christine [Hg.]: Stardom. Industry of Desire. Routledge. London/ New York 1991.
- Grisko, Michael: Der ‚blaue Engel als ‚vamp fatale‘. Reflexivität, Medialität und Diskursivität einer Ikone. In: Scheuer, Helmut/ Grisko, Michael [Hg.]: Liebe, Lust und Leid. Zur Gefühlskultur um 1900. Kassel University Press. Kassel 1999. S. 407 – 334.
- Grisko, Michael: Heinrich Mann und der Film. (Kontext 5. Beiträge zur Geschichte der deutschsprachigen Literatur. Hg. von Burkhard Dohm, Ariane Martin und Helmut Scheuer.) Meidenbauer. München 2008. (Zugl.: Diss. Uni. Kassel 2006).
- Gunning, Tom: The Cinema of Attractions. Early Film, its Spectators and the Avant-Garde. In: Elsaesser, Thomas/ Barker, Adam [Hg.]: Early Cinema: space - frame - narrative. Bfi Publishing. London 2008, [5<sup>th</sup> Reprint]. S. 56 – 62.
- Kaltenecker, Siegfried: Die Komödie der Dinge. „Professor Unrat“ im „Blauen Engel“ – Anmerkungen zum Verhältnis von Literatur und Film. In: Wespennest: Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder, Nr. 95 (1994). S. 57 – 65.

- Kanzog, Klaus: Mißbraucher Heinrich Mann?: Bemerkungen zu Heinrich Manns „Professor Unrat“ und Josef von Sternbergs „Der blaue Engel“. In: Hienrich-Mann-Jahrbuch, Nr. 14 (1996). S. 113 – 138.
- Kohns, Oliver: Globale Literatur. (Ein Entwurf). (bisher unveröffentlicht).
- Kracauer, Siegfried: Bemerkungen zum Tonfilm. In: ders.: Von Caligari zu Hitler. Eine psycho-logische Geschichte des deutschen Film. Suhrkamp. Frankfurt aM 1984. S. 454 – 456.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Suhrkamp. Frankfurt aM 1985.
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Film. Suhrkamp. Frankfurt aM 1984.
- Lowry, Stephen/ Korte, Helmut: Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars. Metzler. Stuttgart 2000.
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Suhrkamp. Frankfurt aM 1996, [2. Auflage].
- Mayne, Judith: Marlene Dietrich, The Blue Angel, and Female Performance. In: Hunter, Diane [Hg.]: Seduction and Theory. Readings of Gender, Representation, and Rhetoric. University of Illinois Press. Urbana/ Chicago 1989. S. 28 – 46.
- Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films. Nodus Publikationen. Münster 1997.
- Oltman, Katrin: Remake/Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960. [transcript]. Bielefeld 2008.
- Pagel, Gerda: Jacques Lacan zur Einführung. Junius. Hamburg 2007, [5., ergänzte Auflage].
- Petro, Patrice: Legacies of Weimar Cinema. In: Pomerance, Murray [Hg.]: Cinema and Modernity. Rutgers University Press. New Brunswick/ New Jersey/ London 2006. S. 235 – 252.
- Petro, Patrice: The Blue Angel in Multiple-Language Versions: The Inner Thighs of Miss Dietrich. In: Gemünden, Gerd/ Desjardins, Mary R. [Hg.]: Dietrich Icon. Duke University Press. Durham/ London 2007. S. 141 – 161.
- Richter, Simon: The return of the queen of the night: Joseph von Sternberg's „Der blaue Engel“ and “Die Zauberflöte“. In: German life and letters, Nr. 61 (2008). S. 171 – 185.

- Ris, Peter Harry: Jayu Manse / Hurrah for Freedom. In: Bowyer, Justin [Hg.]: The Cinema of Japan and Korea. Wallflower Press. London 2004. S. 33 – 38.
- Rodowick, David Norman: The Virtual Life of Film. Harvard University Press. Cambridge/ London 2007.
- Slane, Andrea: A Not So Foreign Affair. Fascism, Sexuality, and the Cultural Rhetoric of American Democracy. Duke University Press. Durham/ London 2001.
- Steinbauer-Grötsch, Barbara: Der Schatten Caligaris. Die Adaption deutscher Stummfilm-/früher Tonfilmtraditionen und die Rolle der deutschsprachigen Filmexilanten im amerikanischen "film noir" der 40er und 50er Jahre. Erlangen, Nürnberg, Univ., Diss. 1993.
- Straumann, Barbara: A Star Is Born: Ruhm in der filmischen Stargeschichte. In: Fröhlich, Margrit/ Gronenborn, Klaus/ Visarius, Karsten [Hg.]: A Star Is Born. Ruhm im Kino. (Arnoldshainer Filmgespräche Band 24). Schüren. Marburg 2007. S. 11 – 28.
- Sudendorf, Werner: Üb immer Treu und Redlichkeit. Zum blauen Engel von Josef von Sternberg. In: Wisskirchen, Hans [Hg.]: Mein Kopf und die Beine von Marlene Dietrich. Heinrich Manns Professor Unrat und Der blaue Engel. Dräger. Lübeck 1996. S. 94 – 129.
- Toles, George: This May Hurt a Little: The Art of Humiliation in Film. In: Film Quarterly, Vol. 48, Nr. 4 (Summer 1995). S. 2 – 14.
- Wallmannsberger, Josef: Gramsci, Antonio. In: Schanze, Helmut [Hg.]: Metzler Lexikon: Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Metzler. Stuttgart/ Weimar 2002. S. 130 – 132.

## 6.2 Filmverzeichnis

- CABARET (Cabaret; Tanz auf dem Vulkan), R: Bob Fosse, USA 1972.
- LA CADUTA DEGLI DIE (Die Verdammten), R: Luchino Visconti, BRD/ I/ SUISS 1969.
- DIE DREI VON DER TANKSTELLE, R: Wilhelm Thiele, WR 1930.
- DER LETZTE MANN, R: F. W. Murnau, WR 1924.
- NOSFERATU (Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens), R: F. W. MURNAU, WR 1922.
- IL PORTIERE DI NOTTE (Der Nachtportier), R: Liliana Cavani, I 1974.
- VARIETÉ, R: Ewald André Dupont, WR 1925.

### STRUKTUR:

ORIGINAL-TITEL (dt. Titel), Regisseur, Produktionsland Produktionsjahr.

### LEGENDE:

BRD = Bundesrepublik Deutschland; I = Italien; R = Regisseur; SUISS = Schweiz;

USA = United States of America; WR = Weimarer Republik.