

# Das Testament des Stummfilms.

## Intramedialer Hegemonialdiskurs und mediales Unbewusstes in DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE

von Peter Scheinpflug

( Version: 21.11.2009, update: 22.05.2010 )

Metz argumentierte in der Erstfassung seines für die Filmsemiologie eminent einflussreichen Textes über die Frage der Filmsprache als „langue“ oder „parole“, dass der Ton-Film die audiovisuelle Sprache erst in den 1940er Jahren gelernt habe, seien doch in den 30ern lediglich die etablierten Inszenierungsstrategien des Stummfilms um Dialoge und Geräusche ergänzt worden. Im Editionsprozess 1967 ergänzte Metz jedoch die relativierende Bemerkung, dass die Potenziale audiovisuellen Erzählens ausschöpfende Tonfilme insbesondere in den Jahren '30 bis '33 zahlreich gewesen seien.<sup>1</sup> In dem Film DER BLAUE ENGEL<sup>2</sup> von 1930 war ein intramedialer Hegemonialdiskurs des Tonfilms realisiert worden, worauf als klassisch kategorisierbare Inszenierungsstrategien des Stummfilms rückblickend als Anachronismen empfunden werden mussten, bedienten sie doch nicht das neu implementierte Begehren.<sup>3</sup> Der Film DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE von 1933 ist nun darum filmhistorisch verwunderlich, da er zwar einerseits dieselben Mechanismen des intramedialen Hegemonialdiskurses bediente, doch darin zugleich immer wieder der Stummfilm als Störung, gleichsam als Neurose des Tonfilms auftritt. Diese Filmen, die Anfang und Ende des von Metz' klar abgegrenzten und abgesetzten Zeitraums repräsentieren, können zur Problematisierung und kritischen

---

<sup>1</sup> Vgl. Metz, Christian: Film Language. A Semiotics of the Cinema. University of Chicago Press. Chicago 1997. S. 54f.

<sup>2</sup> Für Angaben zu allen hier analysierten Filmen und im Angesicht der oftmals komplexen Zensur-, Distributions- und Rekonstruktionsgeschichten dieser Filme insbesondere zu den Fassungen und Versionen, die zur Analyse auf DVD vorlagen, siehe das Literaturverzeichnis.

<sup>3</sup> Ich skizzierte die Prozesse des intramedialen Hegemonialdiskurses anhand des Films DER BLAUE ENGEL wie folgend: „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.“ Scheinpflug, Peter: BLAUER ENGEL oder MOCKINGBIRD? Der intramediale Hegemonialdiskurs des Tonfilms im Film DER BLAUE ENGEL. (Für diese Skizze siehe: S. 11). Einsehbar unter: [http://www.peterscheinpflug.de/PeterScheinpflug/BLAUER ENGEL.pdf](http://www.peterscheinpflug.de/PeterScheinpflug/BLAUER%20ENGEL.pdf). (Zuletzt eingesehen am: 22.05.2009).

Diskussion des intramedialen Hegemonialdiskurses dienen, parodiert doch letzterer des ersteren Zwangsmechanismen.

So offensichtlich wie dieser Gegensatz sind auch die Gemeinsamkeiten der beiden Filme: Verlieft die Argumentation bei DER BLAUE ENGEL über die Starintertexte, so dient ihr hier hingegen die Präsenz zweier paradigmatischer Figuren: Dr. Mabuse, dem Klein-Rogge erneut sein Gesicht leiht, steht für eine der berühmtesten Figuren des Weimarer Stummfilms,<sup>4</sup> für den großen Durchbruch Langs und für ein Paradebeispiel der Kunstfertigkeit des Weimarer Films in der geschickten Kombination von Professionalität und Innovation zum Wohlgefallen aller Zuschauergruppen. Otto Wernicke verkörpert erneut Inspektor Lohmann, der bereits in Langs erstem Tonfilm, dem direkten Vorgänger im Oeuvre des Regisseurs, auftrat.<sup>5</sup> Ebenso wird das instrumentalisierte Ausstellen der Zitierpraxis berühmter, geradezu paradigmatischer Stummfilmklassiker in diesem Film verstärkt selbstreflexiv durch wiederholte Verweise auf den eigenen Stummfilmvorgänger realisiert: Die polizeiliche Akte trägt so den Stummfilm-Titel „Dr. Mabuse: der Spieler“ und bereits der Filmtitel lädt zur allegorischen Lesart der Spurensuche nach dem Testament des Stummfilms, den die filmhistorische Zäsur überdauernden Kontinuitäten ein. Wie DER BLAUE ENGEL ist auch dieser Film eingehend diskutiert worden: im Kontext des Oeuvres des Regisseurs<sup>6</sup>, im politischen Kontext als Allegorie der Instrumentalisierung der Stimme durch das Massenmedium Radio und deren hypnotischer und panoptischer Effekt durch deren vermeintliche Omnipräsenz<sup>7</sup> oder im Kontext genretheoretischer Überlegungen<sup>8</sup>. Gelten Langs

---

<sup>4</sup> Die Figur war bereits zuvor in der Romanserie äußerst populär und offenbar im deutschen Kollektivgedächtnis noch in den 60ern so präsent, dass ihr eine mehrteilige Filmserie gewidmet wurde bzw. sie zur erfolgreichen Vermarktung einer Krimiserie genutzt wurde. Siehe hierzu: Töteberg, Michael: Die Rückkehr des Dr. Mabuse. Das Ende eines genialen Verbrechers: Serienheld im westdeutschen Unterhaltungskino. In: Koebner, Thomas [Hg.]: Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren. Edition Text + Kritik. München 1997. S. 362 – 371.

<sup>5</sup> Es ist heute schwer zu sagen, wie populär und beliebt die Figur damals war, doch dass diese Gewichtung der Intertexte womöglich zugunsten von Dr. Mabuse ausfiel, ist bereits Indiz einer signifikanten Differenz zu DER BLAUE ENGEL, Indiz einer anderen Agenda.

<sup>6</sup> Siehe beispielsweise: Gunning, Tom: The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity. Bfi Publishing. London 2006, [3<sup>rd</sup> Reprint]. Und: Jenkins, Stephen: Lang: Fear and Desire. In: Jenkins, Stephen [Hg.]: Fritz Lang. The Image and the Look. Bfi Publishing. London 1981. S. 38 – 124. Und: Bellour, Raymond: On Fritz Lang. In: Jenkins, Stephen [Hg.]: Fritz Lang. The Image and the Look. Bfi Publishing. London 1981. S. 26 – 37. Und: Grob, Norbert: “Bringing the Ghostly to Life”: Fritz Lang and His Early Dr. Mabuse Films. In: Scheunemann, Dietrich [Hg.]: Expressionist Film. New Perspectives. Camden House. Rochester/ Woodbridge 2003. S. 87 – 110. Auch Eisner betonte bereits die Kontinuität der Weiterentwicklung von Langs Ton-Techniken zwischen dessen erstem und zweitem Tonfilm: Eisner, Lotte H.: The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt. University of California Press. Berkeley/ Los Angeles 2008, [2<sup>nd</sup> paperback printing]. S. 322.

<sup>7</sup> Vgl. Kracauer, Siegfried: From Caligari To Hitler. A Psychological History of the German Film. (Edited and introduced by Leonardo Quaresima). Princeton University Press. New Jersey 2004, [revised and expanded edition]. S. 248f. Und: Hake, Sabine: Transatlantic Careers: Ernst Lubitsch and Fritz Lang. S. 224. In: Bergfelder, Tim/ Carter, Erica/ Göktürk, Deniz [Hg.]: The German Cinema Book. Bfi/ Palgrave Macmillan. London 2008, [2. Auflage]. S. 217 – 226. Und: Crary, Jonathan: Dr. Mabuse and Mr. Edison. S. 271f. In: Brougher, Kerry [Hg.]: Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors. Museum of Contemporary Art. California 1996. S. 262 – 279, 326. Und: Chion, Michel: The Voice in Cinema. Columbia University Press. New York 1999. S. 137. Kaes argumentiert, dass die Etablierung des Radios als

Mabuse-Filme generell als Medienumbrüche verhandelnde selbstreflexive Allegorien,<sup>9</sup> so ist der Widerstreit von Stumm- und Tonfilm in diesem Film unübersehbar. Doch während der Konflikt in DER BLAUE ENGEL eindeutig gelöst schien, ist konsensuelle Meinung, dass eben diese Auflösung in DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE nicht erfolgt. Zur Erklärung dieser Ambiguität und Offenheit dient entweder der Auteur<sup>10</sup> oder im Anschluss an Chion die Inkompetenz der Autoren, die die entkörperlichte Stimme als flottierenden Signifikanten beliebig in jede Lücke im Sinngefüge des Textes einsetzen, weshalb diese als omnipotente Deckfigur der Inkohärenz des Textes dient.<sup>11</sup> Im Anschluss an diese Argumentationen, doch im Widerspruch zu deren Conclusio sei hier der Film in seinem filmhistorischen Kontext dahingehend befragt,<sup>12</sup> warum die Dominanz und Einheit des intramedialen Hegemonialdiskurses Tonfilm gefährdet ist, kurz: Welche Mechanismen greifen für den intramedialen Hegemonialdiskurs nach dessen historischer Etablierung? Denn umso offensichtlicher die Gemeinsamkeiten der beiden Filme sind, umso unübersehbarer ist denn auch, dass sich in DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE die Konfliktkonfiguration von Anfang an anders stellt, ist doch der Tonfilm nun als Standard etabliert und der Stummfilm tritt inzwischen als Störung auf. Die Analysen dieses Konflikts konzentrierten sich bisher auf das dystopische Konzept der „acousmètre“, der Stimme ohne Körper,<sup>13</sup> doch dem entgegen setzt der Film einen Körper, der vermeintlich ohne Stimme ist – oder vielmehr: der als solcher im Kontext des Tonfilms realisiert wird, womit jedoch nicht der Körper des Schauspielers als Kommunikations-Medium gemeint ist. Wenn man sich die wohl verwunderlichste und zugleich womöglich parodistischste Szene im Film genauer ansieht, so muss auffallen, dass auf die sprachlich artikulierte Identifikation des Verbrecher-Genies dessen Leichen-Körper gezeigt wird, doch lediglich pars-pro-toto der Fuß, an den gerade das Namens-Schild angehängt

---

Massenmedium im Verlauf der 20er Jahre die Akzeptanz des Tonfilms beim Publikum höchstwahrscheinlich gefördert hat. Vgl. Kaes, Anton : M. (Bfi Film Classics). Bfi Publishing. London 2006, [4. Auflage]. S. 18.

<sup>8</sup> Aus kommunikationstheoretisch informierter Perspektive liest Butler den Film – evtl. aufgrund der weitgehenden Ignoranz des Stummfilm/Tonfilm-Konflikts – als eine Parodie des Detektivgenres. Davis hingegen diskutiert den Film im Kontext der historischen Transformationen des Horrorgenres. Vgl.: Butler, Erik: Dr. Mabuse: Terror and Deception of the Image. In: German Quarterly, Vol. 78, No. 4 (Fall 2005). S. 481 – 495. Und: Davis, Blair: Fritz Lang's *Dr. Mabuse* Trilogy and the Horror Genre, 1922–1960. In: Hantke, Steffen [Hg.]: Caligari's Heirs. The German Cinema of Fear after 1945. Scarecrow Press. Lanham/ Toronto/ Plymouth 2007. S. 3 – 16.

<sup>9</sup> Elsaesser skizziert dies mit Rekurs auf Bellour. Vgl. Elsaesser, Thomas: Weimar cinema and after. Germany's historical imaginary. Routledge. London/ New York 2009, [5. Auflage]. S. 181f.

<sup>10</sup> Kaes hat Langs Verweigerung der Bitte der Ufa zur Nachvertonung seines letzten Stummfilms und Langs intensive Beschäftigung mit den Potenzialen des Tonfilms für die Narration und die Ästhetik in seiner Analyse von M im Detail dargestellt: Kaes, M, S. 9 – 22.

<sup>11</sup> Chion, Voice in Cinema, S. 71.

<sup>12</sup> Dies folgt dem Credo Elsaesser/Hageners, mit Filmen über Film/e statt lediglich über Filme nachzudenken. Dies ist die Agenda ihrer re-perspektivierten Schreibung einer Einführung in die Filmtheorie, findet sich aber natürlich bereits bei der Abstraktion der Neoformalisten von *close readings* auf theoretische Modelle. Vgl.: Elsaesser, Thomas/ Hageners, Malte: Filmtheorie zur Einführung. Junius. Hamburg 2007.

<sup>13</sup> Vgl. Chion, Voice in Cinema, S. 17 – 29.

wird. Könnte man nun spekulieren, dass Körper und Name letztlich im Tode in Simultanität gebracht worden seien, was eben im Herausheben dieser toten Einheit aus dem Bild diesen Realismus parodierte<sup>14</sup> und die Narration abrupt beendete, so überlebt das Verbrechergenie Dr. Mabuse unmittelbar in der nächsten Szene seinen körperlichen Tod, jedoch nicht als Stimme, sondern als maschinenschriftlicher Befehl an Kent.<sup>15</sup> Privilegierten die bisherigen Analysen den Ton und die Stimme, so ging das Fortleben des Phantasmas Dr. Mabuse in einer stummfilmhaft inszenierten Schrift durch das Testament und die Mitteilungen an seine Schergen verloren. Dass diese Schrift auf kein eindeutiges Autorensjekt mehr verweist, während die Zwischentitel im Stummfilm stets auf eine extradiegetische Erzählinstanz und den Produktionsprozess referierten,<sup>16</sup> mag die Verortung der primären Schriftproduktion, in der zugleich der Phonozentrismus des Tonfilms ironisch unterwandert wird, in der ‚Nervenheilanstalt‘, die zugleich als Institut der innigen Verschmelzung von krankem Körper und wahnsinnigem Ton und darüber hinaus als eben diese als historische Entitäten erst hervorbringendes Archiv in der Parallelisierung des Films selbst als filmhistorisches Archiv vorgeführt wird,<sup>17</sup> die Verschiebung der Schrift-Spur des Stummfilms im Tonfilm in das Unbewusste, aufgrund der selbstreflexiven Inszenierung: mediale Unbewusste, nahe legen. Diesem Lektüreschlüssel folgen die Ausführungen, die bisherigen Argumentationen zum intramedialen Hegemonialdiskurs aufnehmend und fortsetzend, wobei die kontextualisierenden Ausführungen zur Stumm-/Tonfilm-Zäsur erweitert werden um die Debatte um Schrift im Film, um mit dem Konzept des intramedialen

---

<sup>14</sup> Es ist zu beachten, dass nicht Name und Sprecher in dieser Szene zusammenfallen, was eigentlich den besonderen Realismus des Tonfilms ausmacht, sondern der Name als Schrift auf dem Namensschild mit dem Leichen-Körper gekoppelt ist, wodurch die Schrift selbst mit dem Tod konnotiert wird. Hieraus könnte gar die Pointe gezogen werden, dass der Film Derridas „testamentary essence“ des Schreibens enunziert, da im testamentarischen Schreiben das Subjekt abwesend ist – der Film betont wiederholt das fehlende Bewusstsein des ehemaligen Dr. Mabuse –, gleichsam der Autor Dr. Mabuse aus der Verortung im Körper gelöst wird. Derrida hat des Weiteren mit Freud argumentiert, dass der Traum dem Schreiben darin ähnlich sei, dass durch die Abwesenheit des Subjekts das Unbewusste – wenn auch piktoral kodiert und daher von Freud eher mit Hyroglyphen verglichen – zur Sprache gelangt, doch zugleich in Analogie zum Tod Subjektivität und Präsenz rekonstituiert. In der allegorischen Lesart realisierte sich im Testament das Unbewusste des Tonfilms, das der verdrängte Stummfilm wäre, der selbst wiederum als Anderes des Tonfilms, als die testamentarische Schrift konstruiert ist, womit der Film eben dieses Derrida’sche Möbiusband inszeniert. Vgl.: Derrida, Jacques: *Of Grammatology*. Johns Hopkins University Press. Baltimore/ London 1997, [Corrected Edition]. S. 68 – 73, Zitat: 69.

<sup>15</sup> Die Relevanz des filmhistorischen Kontexts wird umso offensichtlicher im Vergleich mit dem Remake von 1962: Dr. Mabuse ist ein sprechender Körper im vollen Bewusstsein, das Testament wird in seiner hypnotischen Funktion durch Dr. Mabus Blick und Stimme ersetzt, Hofmeister allegorisiert keine Neurose, Lohmann kann die Fensterinschrift sofort lesen, keine Doppelgänger, keine schriftlichen Befehle etc., kurz: Lesbarkeit und Unbewusstes sind keine Spannung generierende Themen mehr.

<sup>16</sup> Es sei also die perfide Parallelisierung von intradiegetischer und extradiegetischer Relation im Film betont. Vgl. Chisholm, Brad: *Reading Intertitles*. S. 141. In: *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 15, No. 3 (Fall 1987). Bowling Green University Press. Bowling Green. S. 137 – 142.

<sup>17</sup> Der Archivgedanke wurde von Gunning aufgebracht und hier lediglich um Foucault erweitert. Vgl. Gunning, Fritz Lang, S. 156f. Und: Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Suhrkamp. Frankfurt aM 1983. Insbesondere: S. 64 f.

Hegemonialdiskurses die bisherigen Analysen zur Klärung offener Fragen zu reperspektivieren.<sup>18</sup> Aus textökonomischen Gründen wird auch hier wie bei der Analyse von DER BLAUE ENGEL ein *close reading* solcher Szenen und Plotstränge erfolgen, in denen sich diese allegorische Lesart<sup>19</sup> im enunziativen Akt der selbstreflexiven Inszenierung, die nach Metz dem Film eine Diskussion der eigenen Medialität erlaubt,<sup>20</sup> paradigmatisch verdichtet.

## Der neue Laokoon

Die erste Szene des Films erfreute sich stets besonderer analytischer Aufmerksamkeit, verdichtete sich doch offenkundig darin bereits die Spannung zwischen Ton- und Stummfilm, verdichteten sich in ihr doch diverse Bewegungen des Diskurses über die Tonfilmzäsur:<sup>21</sup> Ein Mann, Hofmeister, kauert mit einer Pistole in einer überfüllten Lagerkammer und versteckt sich vor zwei Schergen, die dort Materialien holen.<sup>22</sup> Hofmeister verrät seine Anwesenheit durch einen Tritt gegen ein Gefäß. Die Schnittfolge macht mehr als deutlich, dass seine Anwesenheit, synekdotisch im Fuß vertreten, gesehen

---

<sup>18</sup> Paech hat auf die besondere Funktion der Schrift als Brücke zwischen Stumm- und Tonfilm hingewiesen, da die Schrift zugleich Bezüge zum graphischen Bild aber auch zur Rede hat. Vgl. Paech, Joachim: Zwischen Reden und Schweigen – die Schrift. S. 48. In: Goetsch, Paul/ Scheunemann, Dietrich [Hg.]: Text und Ton im Film. (ScriptOralia 102). Gunter Narr Verlag, Tübingen 1997. S. 47 – 67.

<sup>19</sup> Seit Bellour jede Illusion der Zitierbarkeit eines Films endgültig verabschiedet hat, stellt sich die Frage der adäquaten Bezugnahme eines analytischen Texts auf einen Film. Trotz der inzwischen weitgehend zum Standard der formalen Analyse avancierten Terminologie des Neoformalismus ist jede Beschreibung immer bereits Folge oder Implikation einer Lektüre, wie selbst die neoformalistische Methode sinnstiftende Kontexte wie das Classical Hollywood Cinema zur weiteren Analyse benötigt. Wird hingegen allein die Lektüre geboten, so ist diese für die meisten Leser ohne hervorragende Kenntnis der gelesenen Szenen unverständlich und unhinterfragbar und so wird der Film als reiner Text konstituiert, der nicht-textuelle Aspekte wie etwa mediale Effekte weitgehend ignoriert. Die hier vorliegenden Lektüren sind dazwischen zu verorten, sind selbst performativ allegorische Lesarten, indem sie die Beschreibung mit der Lektüre verschmelzen, damit die Prämisse der allegorischen Lesbarkeit konstituieren und zugleich analytische Allegorien des Konzepts produzieren. Vgl. Bellour, Raymond: Der unauffindbare Text. In: montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. Vol 8., Nr. 1 (Bellour, Raymond/ Kuntzel, Thierry [Hg.]: Film als Text). Schüren. Marburg 1999. S. 8 – 17. Und: Bellour, Raymond: Die Analyse in Flammen. (Ist die Filmanalyse am Ende?). In: montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. Vol 8., Nr. 1 (Bellour, Raymond/ Kuntzel, Thierry [Hg.]: Film als Text). Schüren. Marburg 1999. S. 18 – 23.

<sup>20</sup> Vgl. Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films. Nodus Publikationen. Münster 1997.

<sup>21</sup> Für Kracauer ist dies gar eine von lediglich zwei „brillanten“ Szenen eines ansonsten gänzlich misslungenen Films: Kracauer, Caligari, S. 249. Siehe außerdem: Chion, Voice in Cinema, S. 68f. Und: Eisner, Lotte H.: The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt. University of California Press. Berkeley/ Los Angeles 2008, [2<sup>nd</sup> paperback printing]. S. 322. Und: Andriopoulos, Stefan: Suggestion, Hypnosis, and Crme: Robert Wiene's *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920). S. 22. In: Isenberg, Noah [Hg.]: Weimar Cinema. An essential guide to classical films of the era. Columbia University Press. New York 2009. S. 13 – 32. Und: Herzog, Todd: Fritz Lang's *M* (1931): An Open Case. S. 306. In: Isenberg, Noah [Hg.]: Weimar Cinema. An essential guide to classical films of the era. Columbia University Press. New York 2009. S. 291 – 309. Kaes eröffnet mit dem Vergleich der Geräuschkulisse dieser Szene mit dem Trommelfeuer im ersten Weltkrieg seine kurze Skizze, mit der er den Film in seine große Erzählung des Shell Shock Cinema einschreibt, als Reaktion auf Kriegstraumata. Vgl. Kaes, Anton: Shell Shock Cinema. Weimar Cinema and the Wounds of War. Princeton University Press. Princeton/ Oxford 2009. S. 209f.

<sup>22</sup> Durch den Intertext ‚Dr. Mabuse‘ kann hier eventuell bereits die Szene gelesen werden, während ohne diesen die Szene sehr rätselhaft bleibt, was erneut die Gewichtung der Lesbarkeit des Films zugunsten des Stummfilms betont.

wird, da intradiegetisch das Geräusch vernommen wurde.<sup>23</sup> Rudolf Arnheim und Walter Benjamin hatten für einen gesteigerten Realismus durch den Ton argumentiert, da der synchrone Ton auf einen Körper als Quelle verweise und dieser wiederum den Raum durch seine Präsenz ordne.<sup>24</sup> Doch indem die Montage visuell die Audiovisualität simuliert, wird vorgeführt, dass der Stummfilm eben keineswegs stumm war, sondern ein „deaf cinema“, wie Chion es aus der Perspektive des des Hörens unfähigen Rezipienten benannte.<sup>25</sup> Problematisiert wird dieses nachträgliche Konstrukt des stummen Stummfilms, da die von der damaligen negativ radikalisierten Debatte<sup>26</sup> vorgenommene Spaltung des Körpers zu Zeichen – im Stummfilm – und Körper – im Tonfilm – hier kollabiert,<sup>27</sup> da der stumme

---

<sup>23</sup> Diese ironische Simulation der akustischen Narration und Kommunikation durch eine Stummfilmmontage im Tonfilm wird noch dadurch gesteigert, dass Hofmeister mit dem Fuß zuckt, da ihm der Staub der alten Kiste in die Augen fällt, er daran kurzzeitig erblindet und gerade dadurch sichtbar wird.

<sup>24</sup> Vgl. Arnheim, Rudolf: Der tönende Film. In: ders.: Kritiken und Aufsätze zum Film. (Hg. von Helmut H. Diedrichs). Carl Hanser Verlag. München/ Wien 1977. S. 58 – 61. Und: Bazin, André: The Evolution of the Language of Cinema. S. 33. In: ders.: What is Cinema? (essays selected and translated by Hugh Gray). University of California Press. Berkeley/ Los Angeles 1968, [2. Auflage]. S. 23 – 40. Chion hat diesen Mechanismus als „vococentrism“ bezeichnet: Chion, Voice in Cinema, S. 5. Auch Metz hat argumentiert, dass der Ton dem Bild durch seine wechselseitige Referenz Authentizität zuspreche, als Realitätsgarant fungiere, da das Bild zwar eine Simulation sein könne, doch der Ton immer auf das notwendige Ereignis der Aufnahme verweise, das im narrativen Film denn eben die visuelle Dimension der Diegese ist, die mit der Realität eines Blicks durch ein Fenster verwechselt werden kann – auch Baudry betont die besondere Relevanz des Tons als Ersatz für jede alternative Realitätsprüfung im Kinodispositiv. Daran anschließend, hat Renner in seiner Analyse von THE BLAIR WITCH PROJECT semiologisch argumentiert, dass Ton- und Bildebene wechselseitig aufeinander verweisen und sich dadurch gegenseitig Authentizität zuschreiben. Im Film wird genau diese Prinzip natürlich vorgeführt um später diesen Mechanismus durch die Abkopplung der zwei Ebenen zu dekonstruieren. In DAS TESTAMENT DES DR. MABSUE wird jedoch der Ton explizit als Aufnahme ohne feststellbaren Sprecher spöttisch vorgeführt. Vgl. Andrews Ausführungen zu Metz in: Andrew, James Dudley: Concepts in Film Theory. Oxford University Press. Oxford/ New York/ Toronto/ Melbourne 1984. S. 43. Und: Baudry, Jean-Louis: Das Dispositiv; Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. S. 388f. In: Engell, Lorenz et al. [Hg.]: Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. DVA. Stuttgart 2004, [4. Auflage]. S. 381 – 404. Und: Renner, Karl Nikolaus: *The Blair Witch Project*. Der Mythos von der Realität der Medien. In: Krahs, Hans/ Ort, Claus-Michael [Hg.]: Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Ludwig. Kiel 2002. S. 383 – 408.

<sup>25</sup> Chion, Voice in Cinema, S. 8. Spuren dieser Argumentation finden sich bereits bei Balázs, da dieses Unvermögen des Rezipienten gerade seine Aufmerksamkeit für die Lesbarkeit des menschlichen Körpers steigert. Vgl. Balázs, Béla: Theory of the Film: Sound. S. 119. In: Weis, Elisabeth/ Belton, John [Hg.]: Film Sound. Theory and Practice. Columbia University Press. New York/ Chichester 1985. S. 116 – 125. Metz hingegen würde wohl eher vom ‚mute cinema‘ sprechen, macht er doch das Wissen um die Sprachlosigkeit für die überdeterminierten Gesten der Schauspieler als Performanz von Inhalt und Form der versagten Rede verantwortlich. Vgl. Metz, Film Language, S. 50.

<sup>26</sup> Um nur die berühmtesten Kritiker des Tonfilms zu nennen: Arnheim konstatiert denn, dass allein durch die Abwesenheit der gesprochen Sprache der Film seine eigene medienspezifische Sprache ausbilden konnte. Kracauer hatte ebenso Bedenken geäußert über den Regress des Films zur Imitation älterer und damit ideologisch beladener Künste wie des Theaters oder der Operette, während Balázs den Verlust der Wiederentdeckung der Sichtbarkeit des Menschen als Primärmedium, als Zeichen-Körper befürchtete. Vgl. Arnheim, Rudolf: A New Laocoön: Artistic Composites and the Talking Film. S. 114f. In: Weis, Elisabeth/ Belton, John [Hg.]: Film Sound. Theory and Practice. Columbia University Press. New York/ Chichester 1985. S. 112 – 115. Und: Kracauer, Siegfried: Bemerkungen zum Tonfilm. 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). Und: 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.

<sup>27</sup> Sie muss es notgedrungen aus Perspektive der Kommunikationstheorie und der Cultural Studies, da die Zeichenhaftigkeit erst in der Rezeption, in der Prämisse der Lesbarkeit nachträglich konstituiert wird. Für eine Diskussion der daraus ableitbaren Duplizität des filmischen Zeichens als Ikon und Symbol siehe: Scheinpflug, Peter:

Körper, betont durch die visuelle Synekdoche, als Zeichen und zugleich als Körper in einem Raum, durch den Blick und die Narration als Geräuschquelle inszeniert wird. Dieses Konzept von „deaf cinema“ wird dadurch unterstrichen, dass dem Rezipienten das Hören dieses Geräusches in diesem Tonfilm durch die monotonen, alles übertönenden Maschinengeräusche versagt ist, was das durchaus positiv ausfallende Tonfilm-Manifest der russischen Montagetheoretiker realisiert, die den Ton nicht als Dialog sondern als Geräusche kontrapunktisch zum Bild, also als Erweiterung der dialektischen Montage einsetzen wollten.<sup>28</sup> Es sind denn diese Geräusche, die eine Verortung des Raums unmöglich machen, da weder Ort noch Identität der Quelle eindeutig feststellbar sind. Zugleich verschluckt, verdeckt, annihiliert das Rauschen alle verursachten Geräusche im Raum. Wie der dem Stummfilm zugeschriebene Raum in *DER BLAUE ENGEL* vor der Leerung und Strukturierung durch den Tonfilm ist auch dies ein chaotischer Raum: an visuellen Inhalten überfüllt, einer Rumpelkammer gleich.

Das Kollabieren der Trennung Stumm-/Ton-Film in der ersten Szene dekonstruiert bereits, dass erst durch das Postulat einer Zäsur und der Etablierung des Tonfilms *der* Stummfilm im Prozess des intramedialen Hegemonialdiskurses nachträglich konstituiert wird. In anderen damaligen Diskurs-Beiträgen zu dieser Zäsur wird der Tonfilm hingegen herzlichst willkommen geheißen, da er den Stummfilm vom Übel der Zwischentitel befreit, die als Störung dem nicht einen ontologischen Realismus sondern die Kohärenz der Diegese bestärkenden Tonfilm diametral gegenüber zu stehen schienen.<sup>29</sup> Elliot hat argumentiert, dass der Weimarer Film davon besessen war, andere Medien als das Andere – um sich als neues Medium davon abzugrenzen – oder als das eigene Andere zu verhandeln<sup>30</sup>, um durch die daraus resultierende Spannung die eigene Dynamik zu schöpfen.<sup>31</sup> Daher soll im folgenden gezeigt werden, wie bereits im Diskurs über Zwischentitel im Stummfilm zwischen

---

Afterthoughts on Snuff: Das trügerische Doppelleben des Index. Einsehbar unter: [http://www.peterscheinflug.de/Afterthoughts\\_on\\_Snuff\\_Index.pdf](http://www.peterscheinflug.de/Afterthoughts_on_Snuff_Index.pdf). (Zuletzt eingesehen am: 22.10.2009).

<sup>28</sup> Vgl. Eisenstein, Sergei/ Pudovkin, Vsevolod/ Alexandrov, Grigori: Statement on Sound. In: Braudy, Leo/ Cohen, Marshall [Hg.]: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford University Press. Oxford/ New York et al. 2004, [6<sup>th</sup> edition]. S. 370 – 372. (Der Text stammt aus dem Jahre 1928 und geht damit Langs Film voraus). Offenbar war die Unterscheidung zwischen dem Einsatz des Tons als Geräusche statt Dialoge eine weit verbreitete Diskussionsfrage, da selbst Kracauer sich positiv über diese Verwendung äußerte. Vgl. Kracauer, Siegfried: *Dialogue and Sound*. S. 138. In: Weis, Elisabeth/ Belton, John [Hg.]: *Film Sound. Theory and Practice*. Columbia University Press. New York/ Chichester 1985. S. 126 – 142.

<sup>29</sup> Siehe Elliots detaillierte Diskursanalyse: Elliot, Kamilla: *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge University Press. Cambridge et al. 2003. S. 84. Für eine Skizze der zeitgleichen Gegenbewegung, die in den Zwischentiteln rückblickend das kleinere Übel im Vergleich zum Ton sah, vgl.: Scheunemann, Dietrich: *Intolerance – Caligari – Potemkin: Zur ästhetischen Funktion der Zwischentitel im frühen Film*. S. 14. In: Goetsch, Paul/ Scheunemann, Dietrich [Hg.]: *Text und Ton im Film*. (ScriptOra 102). Gunter Narr Verlag. Tübingen 1997. S. 11 – 45.

<sup>30</sup> Man kann hier schlecht von ‚zitieren‘ sprechen, werden die anderen Medien doch unter den Bedingungen des Films gezeigt, doch man kann ebenso wenig Adaption sagen, da die intermediale Transformation gerade soweit erfolgt, dass das andere Medium noch als solches erkennbar und als fremd wahrgenommen wird.

<sup>31</sup> Vgl. Elliot, *Novel/Film*, S. 112. Ähnlich argumentiert auch Lange: Lange, Sigrid: *Schwarz auf Weiß. Die Schatten der Schrift im expressionistischen Film*. S. 350f. In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik and Kulturwissenschaft*, Vol. 46, No. 3. Passagen Verlag. Zürich 2000. S. 346 – 365.

Intramedialität und Intermedialität changierende Hegemonialdiskurse wirken, wodurch das mediale Unbewusste konstituiert wird.

### **Auf der Spur der Einschreibung**

Schrieb DER BLAUE ENGEL kurzerhand durch die Gesangsnummern Marlene Dietrichs die Film-Geschichte zur Identität von scheinbarer Vollendung des essentialistischen Medialitätskonzepts und Etablierung des Tonfilms um, so präsentiert DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE eine ähnlich konstruierte Entwicklungsgeschichte: Von den Schriften, vom Testament des Dr. Mabuse wird im Film rekapituliert, sie hätten als wirre Wortungetüme begonnen, worauf sich dann einzelne Wörter heraus kristallisierten, bis sie schließlich eine sinnhafte Syntax bildeten. Bezieht man diese im Film zentralen Ausführungen auf die stets als Folge einer Lektüre dieser Schriften inszenierten Doppelgängereffekte sowie die kurzen maschinenschriftlichen Befehle des Dr. Mabuse, potenziert dies um die offensichtlichen Bezüge des Films zum Stummfilm, so kann man zu der Lektüre kommen, dass im Gegensatz zur Dispositivgeschichte in DER BLAUE ENGEL hier die Geschichte von Schrift im Film als Geschichte der Zwischentitel reperspektiviert nacherzählt wird.<sup>32</sup> Bedauerlicherweise fanden wissenschaftliche Beachtung bisher nur sehr prominente Beispiele für Zwischentitel – etwa als Element der dialektischen Montage in Eisensteins Texten oder als expressionistische Stakkato-Zwischentitel und als Bildinschrift in DAS CABINET DES DR. CALIGARI,<sup>33</sup> so dass die filmhistorische und -poetologische Forschung erstaunlich karg ausfällt.<sup>34</sup> Diese wenigen Texte konzentrieren sich größtenteils auf die strukturalistische Analyse der unterschiedlichen Grade der Einbettung der

---

<sup>32</sup> Diese Argumentation wird einerseits davon gestützt, dass die Photographien der Testamentseiten im Film in einem dunklen Raum projiziert werden, wodurch sie wie intradiegetisch präsentierte Zwischentitel erscheinen, aber andererseits entspricht dies denn auch einer typischen *mise-en-abîme*-Konfiguration, die die Geschichte des Testaments als Geschichte der Filmsprache lesbar machte: von chaotischen Bildern über Sequenzen zu einer komplexen Syntax der filmischen Montage, für die wiederum gerade DR. MABUSE: DER SPIELER so berühmt war. Doch auch in dieser scheinbar oppositionellen Lesart muss die Analogie zur Schrift auffallen, die eine nähere Analyse der Schrift/Bild-Verhältnisse nahelegt. Siehe zur Montage in DR. MABUSE: DER SPIELER: Gunning, Tom: Fritz Lang's Dr. Mabuse, The Gambler (1922). Grand Enunciator of the Weimar Era. In: Isenberg, Noah [Hg.] : Weimar Cinema. An essential guide to classical films of the era. Columbia University Press. New York 2009. S. 95 – 113.

<sup>33</sup> Geradezu paradigmatisch verdichtet liefert Scheunemann einen Beispieltext hierfür: Scheunemann, Zwischentitel.

<sup>34</sup> Einen guten Überblick bieten: Lange, Schwarz auf Weiß. Und: Elliot, Novel/Film. Des Weiteren siehe insbesondere die medienwissenschaftlichen Schriften von Paech: Paech, Joachim: Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften. In: Ernst, Gustav [Hg.]: Sprache im Film. Wespennest. Wien 1994. S. 23 – 40. Paech, Reden und Schweigen. Siehe außerdem: Van Wert, William F.: Intertitles. In: Sight and Sound, Vol. 49, No. 2. Bfi Publishing. London 1980. S. 98 – 105. Scheunemann, Zwischentitel.

Zwischentitel in der Diegese.<sup>35</sup> Wie Elliot in ihrer detaillierten historischen Diskursanalyse herausgearbeitet hat, wurde Schrift im Film als Fremdkörper, als Störung aufgefasst, da den Bildern die Dominanz in der Narration, welche in der strukturalistischen Methode mit der Sinnstiftung zusammenfällt,<sup>36</sup> entzogen würde. Dieses Argument wiederholte sich beim Tonfilm, da diesen ablehnende Kritiker wie etwa Kracauer befürchteten, der Ton als Dialog raube den Bildern die Funktion der Sinnstiftung und degradiere sie zu reinen Visualisierungen.<sup>37</sup> Weitere Analogien zwischen der Einführung des Tons und der Einführung von Zwischentiteln im Film ab ca. 1903 sind in den möglichen Motivationen für die Zäsuren zu finden: Einerseits wird die Notwendigkeit von Zwischentiteln auf die Steigerung der Laufzeit und der narrativen Komplexität der Stummfilme zurückgeführt,<sup>38</sup> während andererseits die Ausbildung eines Verleihsystems eine Standardisierung der Filme und ihrer Narration bedingte.<sup>39</sup> Elliot weist hingegen darauf hin, dass bei einer gesteigerten narrativen Komplexität, also der Ausbildung eines *cinema of narration*, die Zwischentitel die pädagogische Funktion erfüllten, das Publikum die Potenziale und Mechanismen visuellen Erzählens zu lehren.<sup>40</sup> Wurde die Ablösung der frühen, pädagogisch die Narration vorwegnehmenden Zwischentitel durch die stärker in die Diegese eingebundenen Dialog-Zwischentitel im essentialistischen Medialitätskonzept als Fortschritt gewertet,<sup>41</sup> so fand nach Meinung vieler damaliger wie aktueller Filmkritiker der Zwischentitel seine Apotheose in *DAS CABINET DES DR. CALIGARI*, waren hier die Zwischentitel doch nicht allein ästhetisch und sprachstilistisch dem Film angepasst,

---

<sup>35</sup> Siehe insbesondere Chisholms funktionale Kategorisierung in „Identification“ (der Exposition dienend), „Temporal Markers“, „Narrative Summary“, „Characterization“, „Mediated Thoughts/ Paraphrased Dialogue“, selbst- und nicht-selbst-reflexiver „Commentary on Story/ Commentary on Discourse“: Chisholm, Reading Intertitles.

<sup>36</sup> Vgl. Barthes, Roland: Der Wirklichkeitseffekt. In: ders.: Das Rauschen der Sprache. (Kritische Essays IV). Suhrkamp. Frankfurt aM 2006. S. 164 – 172.

<sup>37</sup> Vgl. Kracauer, Dialogue and Sound, S. 128.

<sup>38</sup> So können etwa Orts-, Zeitwechsel und unbekannte Figuren durch Zwischentitel sehr schnell eingeführt werden. Vgl.: Gaudreault, André: Showing and Telling. *Image and Word in Early Cinema*. S. 71. In: Elsaesser, Thomas/ Barker, Adam [Hg.]: Early Cinema: space - frame - narrative. Bfi Publishing. London 2008, [5<sup>th</sup> Reprint]. S. 68 – 75. Und: Scheunemann, Zwischentitel, S. 13.

<sup>39</sup> Vgl. Paech, Vor-Schriften, S. 27.

<sup>40</sup> Vgl. Elliot, Novel/Film, S. 91. Dies mag insbesondere die frühen, außerordentlich langen und ausführlich deskriptiven Zwischentitel erklären, die die gesamte Handlung der darauf folgenden Szene scheinbar vorwegnahmen – dies findet man noch in *CABIRIA* von 1914 – doch eigentlich das Publikum anleiteten, die folgende Szene in ihrer Komplexität zu lesen. Wie Bordwell/ Thompson kognitivistisch argumentieren, ist ein ‚anschauen‘ stets ein ‚schauen nach‘, da dem Publikum Rezeptionsmuster vorliegen müssen, um im Film etwas zu sehen. Damit stellt sich für den frühen Film die Frage, woran sich das Publikum orientieren sollte in den ersten dominant narrativen Filmen. In diesem Sinne können die oben diskutierten Zwischentitel als eine Notlösung zur Fokussierung der Aufmerksamkeit des Publikums auf die filmische Narration angesehen werden. Gaudreault hat in seiner Analyse früher Schriften zum Film festgestellt, dass die Ausbildung einer standardisierten Narration notwendig war, da viele Filme ohne eine Kommentaranstanz als unverständlich bewertet wurden. Vgl. Bordwell, David/ Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. McGraw-Hill. Boston et al. 2003, [7<sup>th</sup> Edition]. S. 208. Und: Gaudreault, Showing and Telling, S. 73.

<sup>41</sup> Obwohl sie zwar noch immer das Voranschreiten des Films aussetzten, katapultierten sie doch zumindest den Rezipienten nicht mehr vollends aus der Diegese. Bei dieser Argumentation stellt sich natürlich die Frage der nachträglichen Wertung und Effektzuschreibung, da unbekannt ist, wie die Zwischentitel von der Mehrheit der Rezipienten aufgenommen wurden. Siehe hierzu: Scheunemann, Zwischentitel, S. 14. Und: Elliot, Novel/Film, S. 87.

sondern sie lenkten und verstärkten auch die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die ihnen folgenden Bilder, indem einzelne hochgradig konnotierte Worte als Mysterien positioniert waren. Daher kam diesem Film auch stets besondere Aufmerksamkeit bei der Analyse der selbstreflexiven Funktion der Schrift im Film zu: So parallelisiert Paech etwa die Einschreibung der berühmten „Du musst Caligari werden“-Szene mit dem Kinodispositiv selbst, in dem sich durch das Licht eine auf dem Prinzip der Spur basierende filmische Schrift im Raum realisiert und den Rezipienten als Subjekt konstituiert.<sup>42</sup> Andererseits wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass oft Schrift im Film als Zauberworte inszeniert wurden, die einem Bildinhalt Leben einhauchen,<sup>43</sup> womit der Film dem Publikum seine eigenen medialen Mechanismen der Vivifizierung ‚toter‘, erstarrter photographischer Einzelbilder mitteilt. Doch dies erklärt noch nicht, warum dies ausgerechnet durch die Schrift geschieht, statt durch intramedial selbstreflexive Inszenierungsstrategien, wie etwa Vertovs lebendige, auf ihren Stativbeinen laufende Kamera in CHELOVEK S KINOAPPARATOM. Bedenkt man erneut Elliots Hinweis auf die pädagogische Notwendigkeit der Zwischentitel und die Betonung des intermedialen Vergleichs zur Selbstdefinition eines Mediums, so mag es erscheinen als sei die Präsenz der als fremd empfundenen Schrift erst die Voraussetzung für die Ausbildung der filmischen Sprache, der visuellen Erzählstrategien und diene danach deren Etablierung, indem diese als der fremden Schrift überlegen inszeniert werden.<sup>44</sup> Wie Elliot ausführte, benötigte also der Stummfilm dieses Andere der Schrift, um sich selbst als intermedialen Hegemonialdiskurs zu entwickeln, sich als überlegenes narratives Massenmedium zu inszenieren.<sup>45</sup> Es mag also so erscheinen, als sei die der Literatur zugeordnete Schrift im Stummfilm als unterlegener Diskurs dem Stummfilm im intramedialen Hegemonialdiskurs im Tonfilm vergleichbar.<sup>46</sup> Wie dieser Gedanke jedoch zu nachträglichen Polarisierung verführen mag,

---

<sup>42</sup> Paech, Vor-Schriften, S. 32f.

<sup>43</sup> Vgl. Lange, Schwarz auf Weiß, S. 350. Und: Gunning, Fritz Lang, S. 150.

<sup>44</sup> Wollte man besonders radikal sein, so könnte man jedoch auch diagnostizieren, dass dem Stummfilm das Bewusstsein darüber eingeschrieben ist, dass der Sinn weniger in den Bildern liegt, denn dieser in der Lektüre der Rezipienten konstituiert wird, die jedoch über die Sprache erfolgt, so dass zeichentheoretisch argumentiert werden könnte, dass die Bilder eben erst in der Projektion sprachlicher Konzepte auf diese lebendig bzw. sprechend würden. Zugleich könnte man mit einem radikalen Phonozentrismus eben diese Inszenierungsstrategie als perfide Ironie lesen, würde doch die Schrift selbst als Abbild des in seiner Entstehung bereits entrückten Seelenseufzers erscheinen, wodurch denn hier nicht die Schrift die Vivifizierung bewirkte, sondern die Dopplung des Abbildes und das in der Schrift wirkende Spurprinzip des anwesenden Abwesenden.

<sup>45</sup> Den Gedanken der obigen Fußnote aufgreifend, ist natürlich auch der Paradigmenwechsel vom *cinema of attraction* zum *cinema of narration* zu problematisieren, da im Lektüreakt die kausale Logik der Erzählung Anwendung findet und somit ein Film ohne Narration schlichtweg unmöglich erscheint, da die Narration immer ein Produkt der Lektüre ist. Doch bedenkt man, inwiefern das Medium durch Inszenierungsstrategien einzelne Lektüremöglichkeiten privilegieren kann, so fällt eben doch auf, dass die Narration als Attraktion erst mit einiger Verspätung dominant wurde, so dass ein Gewöhnungsprozess an das Medium und dessen Möglichkeit der visuellen Narration angenommen werden könnte.

<sup>46</sup> Wie bereits bei der Analyse der Diskurse des Stummfilms und des Tonfilms kann es sich hierbei nicht um eine Analyse der narrativen Instanzen, Bild vs. Schrift, gehen, sondern um den visuellen Diskurs des Stummfilms, dem die Schrift teilweise zugeordnet werden kann und jenseits dessen diese teilweise als fremder, durch Zwischentitel unterbrechender Diskurs wahrgenommen werden kann. Die Schrift wäre also in jedem Einzelfall aufgrund des Grades ihrer ästhetischen

der Prozessualität und Dynamik dieser Intermedialität im historischen Kontext vernachlässigt, soll kurz an zwei etwa zeitgleich veröffentlichten Klassikern des expressionistischen Films skizziert werden: In *ORLACS HÄNDE* wird ein Konflikt zwischen den indexikalischen Zeichen des Films<sup>47</sup> und den arbiträren Zeichen der Schrift als Störung des Hegemonialdiskurses des Stummfilms inszeniert,<sup>48</sup> in dessen Auflösung dieser zugleich jedoch problematisiert wird, da der Kurzschluss, die indexikalischen Spuren der Narben oder der Einschreibung des Lichts würden als die Wahrheit tragender Diskurs nobilitiert, ironisch gebrochen wird, indem durch die Dopplung der scheinbar individuellen Fingerabdrücke, die Orlac als vermeintlichen Mörder überführten, diese als indexikalische Spuren unzuverlässig sind, woraus der Film eine seiner zentralsten dramatischen Spannungen als konstruierter Konflikt zweier Zeichensysteme zieht, der dann in der Synthese aus erklärenden Zwischentiteln und dem Zeigen der Beweisobjekte das Potenzial der selbstreflexiven Stummfilmnarration als Aufhebung der Irrwege der Isolation beider Zeichensysteme vorführt. Wesentlich komplexer verhandelt *DAS WACHSFIGURENKABINETT*<sup>49</sup> dasselbe: Bereits die Rahmenhandlung, in der ein junger Autor Geschichten zu Wachsfiguren schreiben soll, diskutiert das Schrift/Bild-Verhältnis, da die Bilder zwar der Schrift vorausgehen,<sup>50</sup> doch wiederum nach Erzählungen modelliert sind, und da die Schrift in der Narration den Bildern durch die Intensivierung der Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Effekt von deren Darstellung dient, da aber die Schrift auch Bedeutung zuschreibt – ironisch vorgeführt als Deckfigur der Fehlerhaftigkeit, hier: dem Materialfehler eines abgefallenen Wachsarms. In der finalen

---

und narrativen Integration in die Diegese mal ein autonomer Diskurs, mal Element des Stummfilmdiskurses. Zugleich ist eben dieses Changieren ein notwendiges Produkt des Hegemonialdiskurses und zugleich dessen nachträglich konstituierte Voraussetzung.

<sup>47</sup> Ich folge hier aus Gründen der Historizität der zur Kontextualisierung herangezogenen theoretischen und analytischen Texte der ontologischen Auslegung von Peirces Indexbegriff, da dieses Konzept zentral ist in dem damaligen Medialitätskonzept, das im Film aktualisiert bzw. verhandelt wird. Für eine Kritik daran siehe: Scheinpflug, Index.

<sup>48</sup> Nachdem dem Pianisten Orlac die Hände eines Toten transplantiert wurden, sind es Schriftsätze wie eine Zeitungsmeldung oder eine Nachricht oder letztlich die Handschrift die Unheil und Verwirrung stiften, identifizieren sie doch die Hände als die eines hingerichteten Mörders und suggerieren Orlac, die Hände zwingen ihn zum Mord. Auffällig ist, dass hier die Überzeugungskraft der Schrift, insbesondere da Orlacs Chirurg zur Operation schweigt und somit der Film den Einsatz von Schrift im Zwischentitel zur Aufklärung des Mysteriums vorerst verweigert, als so mächtig inszeniert wird, dass Orlac den Ausführungen des Erpressers in den Zwischentiteln glaubt, die auf seinen eigenen Körper aufgemalten Operationsnarben seien Zeugnis der Wahrhaftigkeit seiner Aussagen, obwohl Orlac an seinen eigenen Händen eben derlei Spuren vermisst.

<sup>49</sup> Erstaunlicherweise wurde diesem Film bisher wenig analytische/ wissenschaftliche Aufmerksamkeit zuteil, obwohl er viele populäre Strömungen der Zeit wie etwa den orientalischen Abenteuerfilm, episodische Narration, selbstreflexive Doppelgänger-Motive, expressionistische Ästhetik und insbesondere diverse Varianten der Inklusion der Schrift in die Diegese verbindet. Für eine Darstellung des schwierigen und langwierigen Produktionsprozesses und die Episodenhaftigkeit des Films siehe: Kasten, Jürgen: *Episodic Patchwork: The Bric-à-Brac Principle in Paul Leni's Waxworks*. In: Scheunemann, Dietrich [Hg.]: *Expressionist Film. New Perspectives*. Camden House. New York 2003. S. 173 – 186.

<sup>50</sup> Bereits die die Wachsfiguren vorstellenden Zwischentitel haben einen prekären Status in der Diegese, da sie einerseits die Figur benennen und ihr als Bruch der Diegese den Schauspieler/Star zuweisen, doch zugleich die kurze charakterliche Beschreibung der Figur nicht eindeutig auf *einen* Urheber – den Autor, den Star oder doch die intradiegetische Figur des Wachsfigurenkabinetbesizers – zurückgeführt werden kann.

Szene der ersten Episode wird dann durch den Intertext der enunziativen Inszenierung der Bildinschrift die phantastische Narration aus der Verquickung von Bild und Zwischentitel als komplexe Lektüeranweisung ermöglicht, worin sich die feine Ironie des Rahmens hinsichtlich der wechselseitigen Bezugnahme spiegelt,<sup>51</sup> während in der zweiten Episode die Differenzierung von Bild und Bildinschrift ad absurdum geführt wird.<sup>52</sup> Die letzte Episode beinhaltet hingegen zwar keinerlei intradiegetische Schrift oder Zwischentitel, doch thematisiert Einschreibung auf der narrativen Ebene: Hatte sich zuvor die melodramatische Rahmenhandlung als Muster der Eroberung der jungen Frau in Konkurrenz zu übermächtigen, patriarchalischen Tyrannen in die Episoden eingeschrieben,<sup>53</sup> so wird dieses Prinzip nun invertiert, da sich die Figur des Jack the Ripper in den Rahmen einschreibt. Der Traumstatus dessen ist ebenso narrativ durch das Einschlafen des Autors und das unvermittelte Auftauchen Jacks wie ästhetisch durch die permanenten Überblendungseffekte und die caligareske

---

<sup>51</sup> In der ersten Episode positioniert der Scheich des Nachts ein Wachsfiguredouble im Bett. Hierdurch wird selbstreflexiv bereits in der ersten Episode das Prinzip der Dopplung und des Abbildes parodiert, da die Wachsfiguren vom Betrachter eigentlich mit dem Original, das jedoch erst im Intertext mit den Texten konstituiert wird, verwechselt werden sollen, jedoch die dies ermöglichen sollende Geschichte das Doppel als eben solches ausstellt, doch zugleich dessen außerordentliche Authentizität bekräftigt. Das Doppel dient dem Scheich, um sich heimlich auf Frauenjagd zu begeben, in deren Folge bereits das Prinzip von Zeigen und Benennen vorweggenommen wird, das in *DER BLAUE ENGEL* dann in der audiovisuellen Verspottung Emil Jannings/ des Stummfilms den intramedialen Hegemonialdiskurs abschließt: Es ist verwunderlich – lässt man eine idealistische Ethik des Souveräns beiseite –, warum der echte Scheich seine Anwesenheit nicht verraten darf und damit der Bäckerfrau erlaubt, ihre List zu realisieren: Durch ihren Dialog benennt sie den Ring und den Wachsfigurenarm, von deren Falschheit sie weiß, als Originale und erzielt den Effekt, dass diese Duplikate die Effekte der Originale erzielen: Das intradiegetische Publikum der Palastwachen schreckt zurück vor dem mit dem Original verwechselten Duplikat des Rings, der Wünsche erlaubt, die sich in diesem Falle tatsächlich realisieren, ist der Wunsch doch an die Möglichkeiten der Situation angepasst: Der Scheich kann aus dem Ofen wiedergeboren werden, da der Original-Scheich längst in diesem verborgen ist, während die Wünsche zugunsten der Karriere ihres Gemahls als Palastbäcker sich realisieren, da sie zugleich die Drohung der Entlarvung der Dopplung enthalten. Die hierin für den Scheich enthaltene Gefahr ist die Dekonstruktion seiner gesamten Macht, die sich denn eben nicht auf den Zauberring stützt, sondern auf die Zuschreibungen des Publikums, der Gefolgsleute, an diesen, gemäß seinen Aussagen über den Ring. Diese Annahme wird dadurch gestützt, dass der Film zuvor nur in einer Szene eine an Magie erinnernde Handlung inszenierte: Das Rufen des Veziers ist nicht als Zwischentitel, sondern als Schrift im Bild inszeniert, die durch ihre Vergrößerung scheinbar aus der Tiefe des diegetischen Raums den Vezier aus seiner Einfassung in der *mise-en-scène* erweckt, in die Diegese ruft. Doch allein indem der treue Vezier, der einzige um des Scheichs nächtliche Abenteuer Wissende, dem folgt, wird die verbale Macht des Scheichs als jener, der benennt und die Dinge daher in die Realität ruft, konstituiert.

<sup>52</sup> Die zweite Episode erzählt im Detail, wie die Foltermethode Rasputins zu dessen eigenem Verhängnis wird: Sein Giftmischer präpariert weniger ein Gift, dessen Existenz und Verabreichung der Rezipient nur annehmen kann, denn Stundengläser, durch deren Verrinnen des Sandes die Zeit angezeigt wird, die das Opfer noch zu leben hat, was das Opfer wiederum beobachten muss. Als Rache für seine eigene Hinrichtung schreibt der Giftmischer Rasputins Namen auf ein Stundenglas. Da Rasputins Foltermethode bisher stets auf der Identität von vergiftetem Körper und Namen beruhte, glaubt er sich selbst vergiftet. Die Pointe liegt nun darin, dass er versucht dem Todesurteil der intradiegetischen Schrift zu entrinnen, indem er das Glas permanent auf den Kopf stellt, bevor das letzte Sandkorn verrinnt. Verwunderlich ist weniger, dass er das Stundenglas nicht schlicht in horizontaler Balance hält, als vielmehr, dass er bei dem Stundenglas die Intermedialität aus Schrift und Bild deutlich scheidet, da in seinem Wahn der Name lediglich den Ort bzw. die Verkörperung des Giftes signifiziert, aber das Verrinnen des Sandes den Todeszeitpunkt. Durch das permanente Drehen des Glases ist damit die gesamte Idee eines Referenzobjektes zum Signifikationsprozess durch die Betonung in dessen Aufhebung parodiert.

<sup>53</sup> Der Film betont dies zu Beginn der ersten Episode überdeutlich, indem die Gesichter des Liebespaares nach der Einblendung der intradiegetischen Niederschrift des Personals der Episode mit diesen überblendet werden.

*mise-en-scène* ausgestellt. Das Fehlen der in den vorherigen Episoden das *happy ending* herbeiführenden Schrift ist nun das Verderben des Protagonisten. In der tatsächlichen Rahmen-Geschichte berichtet dann der Zwischentitel jedoch nicht allein vom Traum, sondern kommuniziert in seiner inhaltlichen Reduzierung auf das melodramatische Dreieck eben auch Emotionen, so dass im Rahmen schließlich das finale, intradiegetisch ‚reale‘ *happy ending* stattfindet, wodurch der Film den vorherigen Schrift/Bild-Konflikt durch die vorangehende, rein visuelle Alptrauminszenierung in der glücklichen Synthese von Schrift und Bild, von Liebesgeständnis und Kuss auflöst.

DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE präsentiert zwar allerlei Schrift – Briefe, Schreibmaschinennotizen, Zeitungsschlagzeilen und allen voran natürlich Dr. Mabuses handschriftliches Testament –, doch in diesem Film werden diese Momente eben nicht mehr als fremdes Medium Schrift lesbar, sondern als Spur einer typischen Stummfilmszenierung. Dieser Eindruck wird insbesondere dadurch betont, dass der Film wiederholt mögliche Dialoge durch Schrift als typische Stummfilmszenierungen suspendiert. Auf Basis dieses filmhistorischen Intertextes, der in den Debatten zur Stumm-/Tonfilm-Zäsur aktualisiert wurde, lässt sich im Film die Diskussion der Aushandlungsprozesse der Medialität im intramedialen Hegemonialdiskurs nach dieser Zäsur lesen, durch das ein anderes Konzept des medialen Unbewussten konzipiert wird.

### **Das mediale Unbewusste**

Wenn Gunning die besondere Faszination des Weimarer Kinos für magische Schriften und Sprüche diagnostiziert,<sup>54</sup> so diskutiert er Selbstreflexivität auf der essentialistischen Ebene als die Enunziation der „eigentümliche[n] Verborgenheit medialer Strukturen und Wirkmechanismen“, wie Ellrich das „mediale Unbewusste“ umschrieb.<sup>55</sup> Mit Rekurs auf Freud, Lacan und Metz konzeptualisiert Ellrich das mediale Unbewusste als die medialen Mechanismen und deren Effekte in der Konstitution des Zuschauersubjekts und dessen Unbewusstem. Wenn jedoch Andriopoulos diskursanalytisch zeigt, dass zu dieser Zeit der Film selbst als magisch und hypnotisch beschrieben wurde,<sup>56</sup> so diskutiert er die Selbstreflexivität auf der diskursiven Ebene als Verhandlung der Medialität als soziales Konstrukt, als

---

<sup>54</sup> Vgl. Gunning, Fritz Lang, S. 146.

<sup>55</sup> Ellrich, Lutz: Psychoanalytische Medientheorien. S. 253. In: Weber, Stefan [Hg.]: Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus. UTB/UVK Verlag. Konstanz 2003. S. 253 – 275.

<sup>56</sup> Vgl. Andriopoulos, Stefan: *Possessed. Hypnotic Crimes, Corporate Fiction, and the Invention of Cinema.* (Cinema nad Modernity). University of Chicago Press. Chicago/ London 2008. S. 103 – 127. Und: Andriopoulos, Suggestion.

dominante/ konsensuelle Zuschreibung.<sup>57</sup> Doch auch diesem Ansatz folgt implizit die Konstitution eines Unbewussten, das sich der Repräsentation bzw. Rationalisierung entzieht und lediglich in verfremdeter Form realisiert werden kann. Hieran müssen kritische Fragen über das mediale Unbewusste<sup>58</sup> anschließen, etwa hinsichtlich dessen Entstehungsmechanismen<sup>59</sup> oder aber hinsichtlich dessen Verortung. Liebrand hat für diese Fragen kürzlich die Produktivität der Befragung selbstreflexiver Filme betont, da das Medium Film und die Psychoanalyse eine erstaunliche Parallel-Geschichte auszeichnet, in der für die Konstitution zentraler Axiome der Konzeptualisierung der Medialität des Films durch Axiome der Psychoanalyse argumentiert werden kann.<sup>60</sup> DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE scheint in dieser Diskussion aufgrund des darin verhandelten Hegemonialdiskurses die diskursive Dimension zu betonen. Der Film scheint einen Ansatz zu allegorisieren, in dem jeder Text von Machtstrukturen durchzogen ist, durch die ein Diskurs vor anderen privilegiert wird – sei dies

---

<sup>57</sup> Man könnte natürlich dialektisch argumentieren, dass ersteres auf zweiterem aufbaut durch den Versuch des Mediums, sich den Rezipienten innerhalb derer Zuschreibungen mitzuteilen, woraus letztlich das bewusste enunziative Spiel mit den Effekten und Strategien etwa eines Hitchcock folgte. Für eine solche Argumentation des medialen Unbewussten anhand der Diskussion der Zäsur *cinema of attraction/narration* siehe folgende Sequenzanalyse: Scheinpflug, Peter: Die Synthese aus *cinema of narration* und *cinema of attraction* in einer Szene des Films DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM (1920). Einsehbar unter: <http://www.peterscheinpflug.de/GOLEM.pdf>. (Zuletzt eingesehen am 02.09.2009).

<sup>58</sup> Dieser Begriff, so er als Konzept ernst genommen wird, wirft mancherlei Probleme und kritische Fragen auf, insbesondere hinsichtlich der Überstrapazierung der anthropomorphisierten Konzeptualisierung der Medien. Verteidigende Verweise auf einige berühmte Analogien von Medien und ihren Produzenten – mit einem radikalen Mediendeterminismus eines Kittler könnte durch die Konzeptualisierung des menschliche Subjekts als Nutzer und damit als Effekt der Medien bereits diese Prämisse kritisiert werden – etwa im Konzept der Medien als Extensionen menschlicher Funktionen (McLuhan) oder im Konzept der Medien als Dopplung der Kultur generierenden Paradoxa des Toten (Macho) oder in Analogie zum psychologischen Apparat (Freud) können hier wenig trösten, können sie doch als Zeugnisse dieses Verkennens des Mediums gegengelesen werden. Hierauf sei erwidert, dass dies eben zeigt, dass die diversen Diskurse über Film bereits mit dem Konzept arbeiten und es somit im sozial konstruierten Medialitätskonzept verankert ist. Nun könnte man jedoch weiter fragen, ob nicht diverse Faktoren wie beispielsweise historische, politische, ökonomische und nicht zuletzt technologische zu Zäsuren im filmischen Diskurs führen – man denke nur an die Bedeutung der Entwicklung leichter 16mm-Kameras für den Dokumentarfilmdiskurs in den 60ern. Damit würde jedoch die Historizität der Medialität verkannt werden, denn während wir heute infolge des Poststrukturalismus von einem permanenten Aktualisierungs- und Aushandlungsprozess der Medialität im Austausch mit diversen Diskursen ausgehen, so dominierte zu der Zeit der hier diskutierten Filme noch immer ein eher essentialistisches Medialitätskonzept, das den Gedanken der Evolution des Mediums förderte und aus eben diesem die Machttechnik des intramedialen Hegemonialdiskurses erlaubte. Zumindest für die hier diskutierte Zeit können wir also diese Fragen vorerst aufschieben. Vgl.: McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. *Understanding Media*. Verlag der Kunst. Dresden/ Basel 1995, [2., erweiterte Auflage]. Und: Macho, Thomas: Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich. S. 99 – 105. In: Assmann, Jan: Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten. (Mit einem Beitrag von Thomas Macho. Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich). (Erbschaft unserer Zeit. Vorträge über den Wissenstand der Epoche Bd. 7, im Auftrag des Einstein-Forums hg. von Gary Smith). Suhrkamp. Frankfurt aM 2000. S. 89 – 120. Und: Freud, Sigmund: Notiz über den Wunderblock. In: ders.: *Psychologie des Unbewussten*. (Studienausgabe Bd. 3). Fischer. Frankfurt am Main 1975. S. 365 – 369.

<sup>59</sup> Nahe liegende Schlüsse wären etwa die Entstehung durch die Unterdrückung infantiler Spielerei zur Ich-Erfahrung als Unterdrückung des *cinema attraction* durch das *cinema of narration* oder des Stummfilms durch den Tonfilm. Nicht weniger nahe läge die bisher aufgrund von Unkenntnis nicht realisierten medialen Potenziale. Doch diese beiden Optionen sind bereits aufgrund ihrer gegensätzlichen Prämissen unvereinbar. Daher sei erneut betont, dass in der hier vorgestellten Argumentation die Feststellung eines medialen Unbewussten zunächst relevanter ist als deren Genesis.

<sup>60</sup> Vgl. Liebrand, Claudia: Psychoanalytisches Wissen im Film. (Bisher unveröffentlichter Vortrag, der auf der Tagung „Auf den Spuren einer Epistemologie der Medien“ am 17.07.2009 an der Universität zu Köln gehalten wurde).

fiktionaler narrativer Film vs. Dokumentarfilm, Tonfilm vs. Stummfilm, Genrefilm vs. Autorenfilm, Realfilm vs. Animation, male gaze vs. female gaze etc. – und dadurch der andere Diskurs als dessen Anderes konstituiert und ausgeschlossen wird. Dieser Mechanismus zeigt insbesondere in Filmen nach (intra)medialen Zäsuren die Notwendigkeit die neuen Diskurse in diesem Abgrenzungsprozess auszuhandeln.<sup>61</sup> Postmodernen Konzepten der Hybridität, in denen der einzelne Film immer im Spannungsverhältnis der Verhandlung diverser medialer wie metamedialer Diskurse<sup>62</sup> steht, erstaunlich nahe, zeigt der Film die Privilegierung eines Diskurses, wodurch das Potenzial der Realisierung der anderen unterdrückt wird.

Der Film allegorisiert jedoch zudem, was der zentrale Unterschied in der Konstitution des medialen Unbewussten an der Zäsur Stumm-/Tonfilm im Kontext der radikalisierten Metadiskurse über diese Zäsur ist: Mit der Hegemonie des Tonfilms erscheint eben kein anderes Medium mehr als das Andere, sondern das intramediale, das eigene Andere, alte mediale Mechanismen, zu denen auch Begehrensstrukturen gehören, werden verdrängt, die zugleich durch eben diesen Prozess als solche konstituiert werden: Der Hegemonialdiskurs bringt als solcher sein eigenes Unbewusstes hervor. Doch während in DER BLAUE ENGEL diese Verdrängung jubilatorisch begrüßt wurde, da die neuen Mechanismen die alten aufgriffen und zum eigenen Vorteil adaptierten, bleibt in DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE eben diese Synthese aus und der Tonfilm wird als ein Diskurs gezeigt, der den Stummfilm gewaltsam unterdrücken muss, worauf dieser jedoch aufgrund seiner Spuren im Tonfilm wiederholt störend in den Hegemonialdiskurs einbrechen kann.

Analog zur Perspektivierung von Zyklen der Krise der Männlichkeit als Enunziation der permanenten Krise der Männlichkeit durch die akute Re-Visibilisierung derer Konstruktions- und Naturalisierungstechniken in den Gender Studies lässt sich argumentieren, dass ein Medium in der permanenten Krise der Aktualisierung seiner Medialität ist, was jedoch vor allem in Zeiten medialer Zäsuren wie jüngst dem *digital turn* oder aber im frühen Tonfilm in selbstreflexiven Inszenierungsstrategien enunziert wird. In diesem Sinne hat Elsaesser die große Popularität des im Neo-Noir

---

<sup>61</sup> Hatte McLuhan diese Kontinuität in der Intermedialität in seiner Phrase „Die Botschaft eines Mediums ist immer ein anderes Medium“ auf Medienumbrüche reduziert, so lässt sich dies doch auf Zäsuren in einem einzelnen Medium selbst abstrahieren, in deren Folge das Medium seine eigene alte Form als das A/andere adaptiert. Man denke an THE MATRIX, in der/m die Akzeptanz digitaler Ästhetiken durch eine Potenzierung der Fiktionalität und zugleich die Imitation alter stilisierter Ästhetiken – etwa des *film noir* – als dem ‚dessert of the real‘ vorzuziehender Diskurs – obgleich auch hier Imitationen alter Inszenierungsstrategien allgegenwärtig sind, ersetzen Computeranimationen doch frühere Tricktechnik mit Modellen, fällt auf, dass das *digital cinema* in den *cinema of attraction set pieces* zum Einsatz kommt und damit wiederum als privilegierter Diskurs des Genres inszeniert wird – gefördert wurde, und vergleiche dies mit jüngsten Actionfilmen wie G.I. JOE und TRANSFORMERS: REVENGE OF THE FALLEN, deren Ästhetik ebenso auf *digital cinema* beruhen, so werden Genres des Phantastischen und des privilegierten *cinema of attraction* genutzt, um die in THE MATRIX noch offenkundige Dichotomie aufzulösen und den prä-digitalen Film vergessen zu machen.

<sup>62</sup> Wie beispielsweise Filmwerbung, Filmkritiken, Starsystem, historische Diskurse etc.

aktualisierten Genres *film noir* in den 90ern im Angesicht des *digital cinema* aufgrund der Selbstreflexivität des Genres als ein ‚return of the repressed‘ gelesen.<sup>63</sup>

So fällt bei *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* umso schwerer ins Gewicht, dass in der ersten Szene die diversen Objekte der überfüllten Stummfilm-*mise-en-scène* im Rhythmus des Dröhnens, gleichsam nach dessen Vorgabe schwingen, aber diese Gerümpelkammer eben auch als Archiv gezeigt wird, aus dem das Banknotenpapier entnommen wird, das zur Falschgeldproduktion<sup>64</sup> mittels derer Maschinen notwendig ist, deren Geräusch wiederum diesen anderen Raum dominiert. Diese Betonung der Kontinuität alter Muster in neuen Apparaten findet denn ihre ironische Überhöhung darin, dass der Rezipient aufgrund der *mise-en-scène* den Raum zuerst als einen unterirdischen, als populäre räumliche Analogie des Unbewussten als ‚Unterbewusstes‘ annehmen mag. Der stumme Blick des darin Gefangenen zum Fenster und auf den Flur verrät jedoch die exakt gegenteilige Verortung: auf dem Dachboden. Im folgenden gilt es in einigen wenigen<sup>65</sup> selbstreflexiven Sequenzen den Film genauer über sein implizites Konzept des medialen Unbewussten zu befragen.

### **The return of silent cinema in *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE***

Wenn Hofmeister nach der ersten Szene den Kriminellen entkommen will, bewegt er sich in einem stummen Raum, in den der Ton als Toneffekte der Zerstörung und der Lebensbedrohung, des zerplatzenden Ziegels und explodierenden Fasses einbricht, gefolgt von der ersten der in den

---

<sup>63</sup> Vgl. Elsaesser, Weimar cinema, S. 424. ‚Return of the Repressed‘ wurde zum Schlagwort popularisiert durch Robin Woods gleichnamigen Aufsatz von 1978, in dem er argumentierte, dass im Horrorfilm das unterdrückte (repressed) Begehren sich im Monster manifestiert, das zur Reproduktion der Ordnung real unterdrückt (opressed) werden muss. Wood thematisierte in seinem berühmten Aufsatz leider nicht, inwiefern diese Rückkehr erst durch die medialen, generischen und kulturellen Bedingungen in der Konstitution eines Unterdrückten ermöglicht und zur Dramatik benötigt wird. Vgl. Wood, Robin: An Introduction to the American Horror Film. In: Grant, Barry Keith [Hg.]: Planks of Reason. Essays on the Horror Film. Scarecrow Press. Lanham, Md./ London 1996, [2<sup>nd</sup> Edition]. S. 164 – 200. Auch zu finden in: Wood, Robin: Hollywood from Vietnam to Reagan ... and Beyond. Expanded and Revised Edition. Columbia University Press. New York 2003. S. 63 – 84.

<sup>64</sup> Dies ist wiederum daher als Verweis auf Simulation von allegorischer Signifikanz, da die Falschgeldproduktion selbst im weiteren Verlauf des Films jede Relevanz verliert. In der Dialogszene zwischen den Ganoven nach dem Mord am Doktor wird von diesen die Skepsis gegenüber Dr. Mabuse geäußert, begründet auf dessen Desinteresse am Geld, das unmittelbar in Rauschgift re-investiert wird – sei dies als politische Allegorie für die Narkose des Publikums durch den Nazipropagandafilm oder als medienreflexive Allegorie für die Narkose durch den die Leseaktivität reduzierenden Realismus des Tonfilms dekodiert.

<sup>65</sup> Konnte der intramediale Hegemondialdiskurs in *DER BLAUE ENGEL* noch ob seines theleologischen Prozesses weitgehend skizziert werden, scheitert der Versuch einer vollständigen Skizze dieses Films ob seiner außerordentlichen Komplexität bereits im Ansatz. Um ein Beispiel zu nennen: Der Vortrag Dr. Baums über das Testament ist unübersehbar eine *mise-en-abîme*-Konfiguration, in der jedoch nicht allein die zuvor von den audiovisuellen Ausführungen gelangweilten Zuhörer beim Bild von Dr. Mabuse ehrfurchtsvoll als stumme Zuschauer zurückschrecken, sondern in der Abdunklung des Raums erfolgt auch die Auflösung der Masse der Rezipienten zu einzelnen Subjektpositionen, wie sie durch das dem Kino nachempfundene Dispositiv konstituiert und durch das individuelle Licht jeder Position enunziert wird.

Filmanalysen so populären Tonbrücken, die den Schnitt nicht lediglich verdecken, sondern ironisch lesbar machen: Eine Stimme sagt „Feuerzauber“, ein vortrefflicher Kommentar für das audiovisuelle Spektakel der gerade erfolgten Explosion, doch wird erst in der daran anknüpfenden Szene als die Stimme von Kommissar Lohmann identifizierbar und in einem anderen Kontext verortbar: Lohmann unterrichtet seinen Assistenten von seinem geplanten Opernbesuch in einer perfekt geordneten, realistischen Räumlichkeit von einem Büro. Durch die wiederholte Betonung von Lohmanns Streben zur Oper wird die Selbstreferenzialität von Lohmanns Worten zur intermedialen Selbstreflexivität, ist doch die Oper ein Sinnbild des perfekten audiovisuellen Spektakels, so dass Lohmann selbst zur Metapher der Perfektibilität des Tonfilms wird. In dem nun folgenden Telephonat zwischen Hofmeister und Lohmann wird zuerst die Einheit von Stimme und Körper etabliert,<sup>66</sup> indem Hofmeister anfangs vom Assistenten vermittelt wird und erst zu hören ist, als er auch gesehen werden kann, ebenso wie Lohmanns Redeanteile immer auch an seine Bildpräsenz gekoppelt sind. In dem darauf erfolgenden Anschlag wird nun der Audiovisualität die Visualität weitgehend entzogen – bis auf einzelne intradiegetische, nichts enthüllende Lichtblitze der Pistolenschüsse. Der leere Platz Hofmeisters am Telephon signalisiert bereits, dass dieser in eine andere Kommunikationssituation versetzt wurde, aus der heraus schließlich allein sein Singen, mit „Gloria! Gloria!“ einer jubulatorischen Geste gleich einsetzend, zu vernehmen ist. In der durch einen harten Schnitt, doch durch eine sanfte Tonbrücke scheinbar in der Narration lückenlos daran anschließenden Szene wird dies scheinbar als Neurose in Folge eines schweren Traumas vorgestellt. Diese Enunziation eines intramedialen Konflikts wird jedoch vom Tonfilm unmittelbar wieder in dessen Einheit von Raum und Zeit, Körper und Stimme eingefangen durch den *establishing shot*, der die Verortung in einer Vorlesung über Neurosen im Allgemeinen nicht erlaubt, sondern erzwingt, an die die bereits diskutierte Neu-Schreibung der Geschichte der Zwischentitel durch das Testament des Dr. Mabuse anschließt, gleichsam dem Stummfilm das Bild entzogen und ihm eine neue Dimension zugeschrieben wird: die stumme Schrift. War in der ersten Sequenz der Stummfilm der vorherrschende Diskurs, in den der Tonfilm als Spektakel einbrach, so war doch darin schon der Hegemonialdiskurs problematisiert, da der Stummfilm sein Potenzial der Simulation des Tons ausstellte. In der anschließenden Sequenz wurde, der Logik des intramedialen Hegemonial-Diskurses folgend, der Tonfilm als vorherrschender Diskurs und der Stummfilm als dessen Störung inszeniert, doch diese Störung wurde aus/fgespart, wodurch erst die dramaturgische Spannung im Tonfilm-Diskurs etabliert wurde. In der finalen Tonfilmsequenz, die denn die Synthese präsentieren sollte, erfolgt der folgenschwere Bruch im Hegemonialdiskurs: Der

---

<sup>66</sup> Diente das Telephon bereits in DR. MABUSE: DER SPIELER zur Betonung der Synchronität in der Parallelmontage, so dient es nun als analoges Medium der Betonung der Synchronität von Stimme und Sprecher.

Stummfilm wird nicht in derselben Form, den Inszenierungsstrategien des Anfangs vorgeführt, sondern stattdessen als Schrift. Damit enunziert der Film die Konstruktion *des* Stummfilms durch den Tonfilm durch die Reduktion auf populäre Inszenierungsstrategien, die die Kontinuität anderer im Tonfilm überdeckt.<sup>67</sup> Nachträglich wird damit erst konstituiert, was zuvor stattgefunden haben soll.

Auf die Frage nach Ursache und Mechanismus der Neurose wird wiederum erst später eine Antwort in der Angstvision Hofmeisters geboten. Freuds Traumanalyse folgend, ist weniger der Inhalt, denn wiederum die Form Schlüssel des Mysteriums: Das Trauma wurde durch den Stummfilm verursacht, der die visuelle Narration für sich beanspruchte – verdichtet zitiert in Überblendungseffekten und der expressionistischen *mise-en-scène* dieser Trauma-Inszenierung. Doch in der ersten Szene hatte der Stummfilm in der Entdeckung Hofmeister seine akustische Visualität<sup>68</sup> gezeigt, womit er dem Tonfilm das Monopol des Tons streitig machte. Daraus resultierte nun die Spannung, dass der Tonfilm den Stummfilm nur als kommunikationsunfähig inszenieren konnte durch den Entzug des Bildes und den Zwang zur Schrift, die im Film in Opposition zum Ton gesetzt wird. Dieser Logik folgend, musste der Tonfilm in der Figur Hofmeisters nun aber unter den Bedingungen des Stummfilms für die Kommunikation zur Schrift zurückgreifen, die er selbst als Paradigma des Stummfilms nachträglich konstruiert hat, während die Metapher des Singens, des Verratens, entsprechend den Kommunikationskonventionen expressionistischen Schauspiels zur Performance wird. Während der Tonfilm also in der Setzung seiner dramatischen Spannung zur Produktion einer Zwischentitel-Analogie gezwungen ist, der Fensterinschrift, wird der Tonfilm ebenso zur Adaption anderer Stummfilmparadigma gezwungen. Diese Fokussierung auf die Schrift erlaubt erst die Rückkehr der darin unterdrückten visuellen Narration des Stummfilms: Als Dr. Baum das Testament Dr. Mabuses in dessen Zelle liest, sieht er als dessen Effekt Dr. Mabuses fahlen Doppelgänger.<sup>69</sup> Durch diese Inszenierung hat der Stummfilm das Mysterium des Tonfilms – Wer ist Dr. Mabuse? – für den Rezipienten bereits gelöst, während Lohmann noch immer verzweifelt über die Fensterinschrift nachsinnt. Der Tonfilm versucht darauf den

---

<sup>67</sup> DER BLAUE ENGEL hatte hingegen den Stummfilm auf die expressionistische Ästhetik und den expressiven Schauspielstil reduziert und dabei Schrift wie selbstverständlich in den Tonfilm integriert. Hier äußert sich also erneut die Gegenläufigkeit beider Filme.

<sup>68</sup> Dieser Begriff ist entlehnt von Elsaesser/Hageners deutscher Übersetzung von Marks „haptic cinema“ – als ein jüngstes Beispiel der erneuten, auffällig mit dem *digital turn* zusammenfallenden Diskussion der Medialität des Films, die mit einem harten Textparadigma brechen und die Film-,Rezeption’ als Film-,Erfahrung’ konzipieren, steht ‚haptic cinema‘ für die Erschließung der eine multisensorische bis Synästhesie simulierende Film-,Partizipation’ evozierenden Inszenierungsstrategien – als „haptische Visualität“, wobei hier der Übersetzungsfehler der Reduktion der Audiovisualität zur Visualität produktiv wird, da diese tatsächlich eine Akustik simuliert. Vgl. Marks, Laura U.: *The Skin of the Film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press. Durham/ London 2000.

<sup>69</sup> Freud hat den unheimlichen Effekt der Dopplung abstrahiert auf die Wiederholung, dieser serielle Mechanismus der Rückkehr des Unterdrückten. Vgl. Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. In: ders.: *Der Moses des Michelangelo*. Schriften über Kunst und Künstler. Einleitung von Peter Gay. Fischer. Frankfurt aM 2004, [3. Auflage]. S. 137 – 172. Der Aufsatz wurde erstmals 1918 publiziert.

Stummfilm als Schrift wieder in den Hegemonialdiskurs einzuschreiben, was offenkundig wird in der Identifikation Dr. Mabuses aus der Fensterinschrift und dessen Verortung im Archiv, worauf die bereits diskutierte Totenszene folgt, in der die testamentarische Essenz der Schrift das Mysterium des Tonfilms als dessen notwendige und konstruierte Störung am Laufen hält, könnte doch das Namensschild an jede Leiche angeknüpft werden, weshalb die eindeutige Identität von Körper und Name erst später bei der Leicheninspektion Lohmanns erfolgt, da das Gesicht Mabuses gezeigt wird, der Stummfilm als Konstrukt eines stummen Films, an dessen stumme Bilder durch Zwischentitel Sinn angehängt wurde, für tot erklärt wird. An dessen Stelle soll das neue Tonfilmspektakel des „acousmètre“ rücken, um die in ihrer Komplexität überlegene, audiovisuelle Narration im Kriminalfilm vorzuführen.<sup>70</sup>

Doch wie bereits erwähnt, folgt nun auf diesen Versuch der erzwungenen Fusion von Körper und Schrift das parallele Fortleben Mabuses in der Schrift, musste der Tonfilm diese doch zu wirkmächtig in der Narration verankern, um die visuelle Narration des Stummfilms zu unterdrücken. Den ganzen Film hindurch zieht sich der Versuch des Tonfilms, die Schrift zu adaptieren,<sup>71</sup> während die Schrift wiederholt den Tonfilm störend unterläuft und parodiert.<sup>72</sup> Besondere Bedeutung hat in diesem Widerstreit natürlich die Szene, in der Baum wiederholt das Testament liest: Zuerst fällt auf, dass dieses nicht allein bereits als Palimpsest, als Überschreibung den Prozess der Neuverhandlung alter Techniken aber auch der Neuschreibung der Stummfilmgeschichte enunziert, sondern dass die vordergründig erscheinende Schrift im expressionistischen Stil gehalten ist: kurze, prägnante Phrasen, verfremdete Kaligraphie, zu Symbolen stilisierte Buchstaben – am offenkundigsten im „t“ als Kreuz und dem „o“ als Null, das in Summen fortgeschrieben ist. Liest Baum das Testament anfangs selbst, was gleichsam erneut als möglicher Lese- und Lernprozess des Tonfilms gelesen werden kann, so folgt

---

<sup>70</sup> So liest auch Chion diese Szene: Chion, *Voice in Cinema*, S. 137f.

<sup>71</sup> Um nur ein Beispiel zu nennen: Als Lohmann endlich das Testament einsehen kann und die Karten Dr. Mabuses liest, wiederholt er jeweils nur ungläubig, was der Rezipient auf den Karten in ihrer Analogie zu Zwischentiteln bereits gelesen hat, bis der Tonfilm schließlich lernt, durch Lohmann Informationen auf der Tonspur zu vermitteln, die nicht bereits durch stumme Bilder präsentiert wurden. Doch dieser langsame Lernprozess wird geradezu vom Stummfilm abgestraft, präsentiert dieser dann die Schrift doch als Zwischentitel und deren vom Tonfilm ihr selbst zugeschriebene deterministische Macht, indem die Bilder die Realisierungen der Schrift zeigen: der Fabrikbrand konnte nicht verhindert werden. Auf die Analogie zwischen Lohmanns Versuchen der Entzifferung der schriftlichen Spuren Dr. Mabuses zu Lernprozessen des Spracherwerbs und insbesondere des Lesevermögens hat auch Gunning hingewiesen: Gunning, Fritz Lang, S. 155.

<sup>72</sup> Besonders auffällig wird dieser Konflikt etwa in den Szenen des jungen Liebespaars: Weniger geht es dabei um die dem Stummfilm verwandte, überzogene Gestik Lilis oder die für ein Rendezvous unpassende Musik im Cafe, denn um die Szene, in der die Figuren und der Rezipient bereits die gegenseitigen Liebesgeständnisse gelesen haben, doch beide unfähig sind, diese zu artikulieren. Wirkt anfänglich Lilis Adressierung Kents mit „Sie“ im Konflikt mit ihrem „dich“ im Liebesbrief noch amüsant, so steigert sich der Dialog, der Emotionen kodieren soll, zunehmend ins lächerliche, als Lili auf Kents Gefängnisentlassungsschreiben, das dieser als Beweis seiner Schlechtigkeit vorbrachte, melodramatisch antwortet: „Was geht mich das an, Tom, ich liebe dich“, und er mit geradezu verzweifelt auf die Einheit von Adresse und Körper bedachtem „Du. Du!“ und einem klassischen Filmkuss antwortet.

nach den stummen Zwischenschnitten auf diverse Masken und Totenschädel, die bereits das Konzept der Verdeckung und Maskerade des vermeintlich toten stumm vorführen, das *voice-over* des sich selbst vorlesenden Textes, ist die Stimme doch noch nicht an Dr. Mabuse als Körper gebunden. Würde dieses *voice-over* ausreichen, um das Fortleben des Konzeptes ‚Dr. Mabuse‘ als „acousmètre“ für die Narration präsent und produktiv zu halten, so ereignet sich eine Störung: Der Doppel-&Wiedergänger, die Paradebeispiele Freuds für die Rückkehr des Verdrängten, erscheint und Baum wird mit starrem Blick gezeigt, in dem gleichsam der Tonfilm als ein Diskurs verhöhnt wird, der die bedeutungsvollen und effektreichen Blicke des Stummfilms – wie sie besonders berühmt gerade in DR. MABUSE: DER SPIELER inszeniert worden waren – nicht imitieren kann, sondern dadurch zum Empfänger statt Sender der Botschaften des Stummfilms wird. Dr. Mabuses Erscheinung ist jedoch absonderlich verfremdet: Sein Kopf ist überdimensioniert, die Augen große starre Kugeln und das Gehirn liegt frei – kurz: Er erscheint als lächerliches Alien. Doch warum? In der Verfremdung schlägt sich denn der Versuch des hegemonialen Tonfilms nieder, den Stummfilm lächerlich zu machen, während dieser seine visuelle Präsenz erzwingt, um unter den Bedingungen des Tonfilms sich selbst als Störung, gleichsam als Rache des Unterdrückten zu äußern: Denn das Ziel ist ein „Verbrechen“ aus „Anarchie und Verwirrung“, „aufgebaut aus zerstörten Idealen einer Welt, die zum Untergang verurteilt ist“, kurz: Das Ziel ist es, durch Stummfilmsinszenierungsstrategien eine Unordnung der Narration und damit des intramedialen Hegemonialdiskurses herbeizuführen. Dieser Prozess setzt ein mit dem Erscheinen eines zweiten Doppelgängers, womit selbst Freuds Symptom der Wiederholung der Störung in der Szene selbst potenziert und enunziert wird, der stumm den Platz Dr. Baums besetzt, sich für den Rezipienten unübersehbar unter den Bedingungen des Tonfilms in diesen einschreibt.

In der finalen Sequenz, die mit der Verfolgungsjagd einsetzt, beginnt die Vollendung der Anarchie im Hegemonialdiskurse bereits mit dem Auseinanderfallen von Bild und Ton: Läuft der Ton in normaler Geschwindigkeit, so ist hingegen das Bild beschleunigt, mutet wie eine Stummfilmverfolgungsjagd an, mit deren Dynamik der Tonfilm ob des Realismus des Tons nicht konkurrieren kann. Andererseits gibt es immer wieder Sprünge in der Montage, die vom Ton überdeckt werden, wodurch der Tonfilm seine Kompetenz der Kohärenzstiftung vorführt. Auf Bildebene wird dies jedoch beantwortet mit dem Vorführen der vom Tonfilm konstruierten Dominanz der Schrift im Stummfilm, indem etwa ein Schild mit dem durch dieses determinierten Bildkorrelat überblendet wird. Ebenso wird die gesamte Verfolgungssequenz vom Rauschen der Motoren übertönt, so dass Lohmann kaum hörbar ist, aber auch das Spektakel der aufschreckenden Pferde verstummt, wodurch der Tonfilm im Rauschen hinter die Expressivität der Visualität des Stummfilms zurückfällt, bis schließlich erneut ein fahler Doppelgänger Mabuses erscheint, doch ob des Rauschens nur noch dessen wiederholtes „Herrschaft des

Verbrechens“, entweder als Mahnung der Rache des Stummfilms oder als Anklage der erzwungenen Hegemonie des Tonfilms lesbar, schwach zu vernehmen ist. Als Reaktion darauf wird das Rauschen des Tonfilms zur musikalischen Unterstützung der visuellen Expressivität der Stummfilmszenierung, als der bereits zuvor durch eine unmögliche Raumordnung gestörte Realismus<sup>73</sup> in expressionistische Formen und diagonale Bewegungen transformiert wird.<sup>74</sup> An diese Rückkehr der Hegemonie des Stummfilms schließt die finale Parodierung des Tonfilms an, indem dessen Betonung des Realismus durch die vermeintliche Realität des Körpers ad absurdum geführt wird, bewirken doch die Doppelgänger Dr. Mabuses als Spukerscheinungen unmögliches: Das Öffnen des Tores des Instituts, das Öffnen der Tür zu Hofmeisters Zelle, gar das Überreichen des Testaments, worin die Parodie besonders offenkundig wird, da eine populäre Inszenierungsstrategie des Stummfilms dem Tonfilm dessen Konstrukt des Stummfilms zurückgibt, wodurch dieser schließlich endgültig dem Wahnsinn verfällt.

Muss durch das Geständnis Dr. Baums, „Ich bin Dr. Mabuse“, das Subjekt konstituiert werden: das Mabuse-Subjekt des Tonfilms und der Tonfilm selbst, so wird auch dies ironisch unterlaufen, indem die Stimme zwar an einen Körper gebunden ist, doch dieser erst sichtbar wird, als die Stimme verstummt ist. Nun könnte eingebracht werden, dass mit Hofmeisters Wiedererlangung seines Verstandes die Einheit und Hegemonie des Tonfilms wiederhergestellt sei,<sup>75</sup> doch wie Lohmann zur Aussprache bringt: Mit dieser Lösung sind noch immer alle Fragen offen. Was ist also „Dr. Mabuse“, wodurch der Tonfilm die Stelle einnimmt, die er zuvor dem Stummfilm zuschrieb: des Wahnsinns? In DR. MABUSE: DER SPIELER war denn der zentrale Moment, in der Dr. Mabuses Identität enthüllt wird, die Szene, in der die Hypnose von Wenks als Bildinschrift realisiert wird, die als seine geistige Fixierung, als das Ziel seiner Handlungen das Bild dominiert, kurz: Die den ganzen Film hindurch realisierte Diskussion der Blickdispositive und der Konstitution der Rezipientenposition durch das Dispositiv, die Montage, die Narration konkretisiert sich in einer Intermedialität, die das Verständnis der eigenen Medialität und derer Effekte erlaubt und somit die medialen Mechanismen als eigenes Anderes, als Projektion aus sich selbst heraus enunzierte – kurz: Das Testament des Dr. Mabuse ist das Paradigma der Selbstreflexivität, die gnadenlose Dekonstruktion als Transformation des eigenen medialen Unbewussten – hier als unbewusste Mechanismen und Effekte – zur Bewusstwerdung des

---

<sup>73</sup> Die Kamera, die die Bilder der Rückprojektion aufzeichnete, steht in etwa 45 Grad Differenz zum Horizont der die Figuren aufzeichnenden Filmkamera, woraus eine unrealistische Krümmung des Raums resultiert, die erst durch die Transformation der Bäume in diagonale Linien als eine atmosphärische Unterstützung der Dynamik der Fahrt adäquat erscheint.

<sup>74</sup> Hierauf hat bereits Eisner hingewiesen: Eisner, *Haunted Screen*, S. 324.

<sup>75</sup> Jenkins argumentiert z. Bsp. derart: das Phantasma Dr. Mabuse „must be removed/repressed from the image track“, um die Narration abzuschließen. Vgl. Jenkins, Lang, S. 80.

medialen Unbewussten – hier als unterdrückte mediale Anteile wie unmögliche Rezipientenpositionen, die die konstruierte Kohärenz stören. Hieran scheitert jedoch der Hegemonialdiskurs des Tonfilms, da statt der Selbstreflexivität spöttisch der Stummfilm vorgeführt werden sollte, also explizit Teile der eigenen Medialität, sei diese essentialistisch oder diskursiv gedacht, als Anderes ausgegliedert werden, wodurch jedoch all das zurückkehren kann, was unterdrückt werden musste, um eben diese Operation zuerst zu ermöglichen. Baum sitzt denn als Imitation Dr. Mabuses in der Zelle und zerreißt das Testament des Dr. Mabuse, womit der Ton gezwungen wird durch seine eigenen Mittel sein Versagen zu bekunden: Allein das Zerreißen der Blätter ist hörbar. Dann schließt sich die Tür, deren zwei Spione wie Mabuses Augen, wie das Blickdispositiv des Stummfilms erscheinen, in dem unabhängig von Körpern alles mit Bedeutung angereichert werden konnte. Nach der Abblende ist das Schloss der Tür zu hören, als sei dieses zu spät gekommen, da das stumme Bild schon alles gesagt hat.

Aber was findet hier mit der Texteinblendung (s)ein Ende: Eventuell die Selbstreflexivität, das modernistische Programm des Weimarer Stummfilms? Eventuell der Hegemonialdiskurs zugunsten eines selbstreflexiven Tonfilms? Die gleiche Ambiguität dominiert die Frage nach dem Effekt dieses Endes: Wird dieses Scheitern des Tonfilms als radikaler Appell für einen Tonfilm ohne offenkundige Spuren des Stummfilms, also für die etablierte Hegemonie des Tonfilms rezipiert oder aber als Kritik an den Mechanismen des Hegemonialdiskurses, wie sie in DER BLAUE ENGEL praktiziert wurden? Derlei kritische Fragen erhellen zumindest für den deutschen Film vielleicht Metz' Postulat, es habe hauptsächlich nur in der Phase von DER BLAUE ENGEL zu DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE frühe, intelligente Tonfilme gegeben, da durch den nationalsozialistischen Film die intramediale Anarchie beendet, die Hegemonie des Tonfilms durchgesetzt wurde, um als Propaganda eingesetzt werden zu können,<sup>76</sup> womit sich der Kreis zu den dominanten Lesarten des Films geschlossen hätte.

### **Nachwort zum Denken *mit* dem Film:**

Es ging diesem Text nicht darum, Fritz Langs DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE eine neue Interpretation zu enlocken. Der darin inszenierte Konflikt zwischen Tonfilm und Stummfilm ist wohl bekannt und wurde oft analysiert und diskutiert. Es blieb in diesen film- und medienwissenschaftlichen Beschäftigungen jedoch immer ein Residuum, das nicht erklärt werden konnte. Daher sollte hier gezeigt werden, wie das Modell des intramedialen Hegemonialdiskurses zur Erklärung dieser

---

<sup>76</sup> Für eine breit angelegte Analyse der Entwicklung von der Kakophonie der Weimarer Moderne zum geordneten Ton der nationalsozialistischen Propaganda siehe: Weitz, Eric D.: Weimar Germany. Promise and Tragedy. Princeton University Press. Princeton/ Oxford 2009, [5. Auflage]. S. 207 – 250.

bisherigen blinden Flecken produktiv gemacht werden kann. Im Zuge dieser durch die bisherige Forschung informierten und diese ergänzenden Lektüre wurde aber auch diskutiert, wie in den Konflikten dieses Modells, die der Film inszeniert, ein Modell des medialen Unbewussten skizziert wird, das im Film als Effekt und nachträgliche Konstitution des intramedialen Hegemonialdiskurses enunziert wird. Der Text will also nicht allein das Modell des intramedialen Hegemonialdiskurses zur Lektüre des Films an diesen herantragen, sondern vielmehr dieses Modell im filmhistorischen Kontext von *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* kritisch überdenken. Es ging also nicht allein darum, das Modell für die Lektüre des Films produktiv zu machen, sondern um die weitaus interessantere Frage, wie der Film für eine Theoretisierung des Modells produktiv gemacht werden kann.

## Literaturverzeichnis:

- Andrew, James Dudley: Concepts in Film Theory. Oxford University Press. Oxford/ New York/ Toronto/ Melbourne 1984.
- Andriopoulos, Stefan: Possessed. Hypnotic Crimes, Corporate Fiction, and the Invention of Cinema. (Cinema nad Modernity). University of Chicago Press. Chicago/ London 2008.
- Andriopoulos, Stefan: Suggestion, Hypnosis, and Crime: Robert Wiene's *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920). In: Isenberg, Noah [Hg.]: Weimar Cinema. An essential guide to classical films of the era. Columbia University Press. New York 2009. S. 13 – 32.
- Arnheim, Rudolf: A New Laocoön: Artistic Composites and the Talking Film. In: Weis, Elisabeth/ Belton, John [Hg.]: Film Sound. Theory and Practice. Columbia University Press. New York/ Chichester 1985. S. 112 – 115.
- Arnheim, Rudolf: Der tönende Film. 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.
- Balázs, Béla: Theory of the Film: Sound. In: Weis, Elisabeth/ Belton, John [Hg.]: Film Sound. Theory and Practice. Columbia University Press. New York/ Chichester 1985. S. 116 – 125.
- Barthes, Roland: Der Wirklichkeitseffekt. In: ders.: Das Rauschen der Sprache. (Kritische Essays IV). Suhrkamp. Frankfurt aM 2006. S. 164 – 172.
- Baudry, Jean-Louis: Das Dispositiv; Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: Engell, Lorenz et al. [Hg.]: Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. DVA. Stuttgart 2004, [4. Auflage]. S. 381 – 404.
- Bazin, André: The Evolution of the Language of Cinema. In: ders.: What is Cinema? (essays selected and translated by Hugh Gray). University of California Press. Berkeley/ Los Angeles 1968, [2. Auflage]. S. 23 – 40.
- Bellour, Raymond: Die Analyse in Flammen. (Ist die Filmanalyse am Ende?). In: montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. Vol 8., Nr. 1 (Bellour, Raymond/ Kuntzel, Thierry [Hg.]: Film als Text). Schüren. Marburg 1999. S. 18 – 23.
- Bellour, Raymond: On Fritz Lang. In: Jenkins, Stephen [Hg.]: Fritz Lang. The Image and the Look. Bfi Publishing. London 1981. S. 26 – 37.
- Bellour, Raymond: Der unauffindbare Text. In: montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. Vol 8., Nr. 1 (Bellour, Raymond/ Kuntzel, Thierry [Hg.]: Film als Text). Schüren. Marburg 1999. S. 8 – 17.
- Bordwell, David/ Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction. McGraw-Hill. Boston et al. 2003, [7<sup>th</sup> Edition].
- Butler, Erik: Dr. Mabuse: Terror and Deception of the Image. In: German Quarterly, Vol. 78, No. 4 (Fall 2005). S. 481 – 495.
- Chion, Michel: The Voice in Cinema. Columbia University Press. New York 1999.
- Chisholm, Brad: Reading Intertitles. In: Journal of Popular Film and Television, Vol. 15, No. 3 (Fall 1987). Bowling Green University Press. Bowling Green. S. 137 – 142.
- Crary, Jonathan: Dr. Mabuse and Mr. Edison. In: Brougher, Kerry [Hg.]: Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors. Museum of Contemporary Art. California 1996. S. 262 – 279, 326.

- Davis, Blair: Fritz Lang's *Dr. Mabuse* Trilogy and the Horror Genre, 1922–1960. In: Hantke, Steffen [Hg.]: Caligari's Heirs. The German Cinema of Fear after 1945. Scarecrow Press. Lanham/ Toronto/ Plymouth 2007. S. 3 – 16.
- Derrida, Jacques: *Of Grammatology*. Johns Hopkins University Press. Baltimore/ London 1997, [Corrected Edition].
- Elsaesser, Thomas: *Weimar cinema and after. Germany's historical imaginary*. Routledge. London/ New York 2009, [5. Auflage].
- Elsaesser, Thomas/ Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*. Junius. Hamburg 2007.
- Eisenstein, Sergei/ Pudovkin, Vsevolod/ Alexandrov, Grigori: *Statement on Sound*. In: Braudy, Leo/ Cohen, Marshall [Hg.]: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford University Press. Oxford/ New York et al. 2004, [6<sup>th</sup> edition]. S. 370 – 372.
- Elliot, Kamilla: *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge University Press. Cambridge et al. 2003.
- Ellrich, Lutz: *Psychoanalytische Medientheorien*. In: Weber, Stefan [Hg.]: *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. UTB/ UVK Verlag. Konstanz 2003. S. 253 – 275.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Suhrkamp. Frankfurt aM 1983.
- Freud, Sigmund: *Notiz über den Wunderblock*. In: ders.: *Psychologie des Unbewussten*. (Studienausgabe Bd. 3). Fischer. Frankfurt am Main 1975. S. 365 – 369.
- Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. In: ders.: *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*. Einleitung von Peter Gay. Fischer. Frankfurt aM 2004, [3. Auflage]. S. 137 – 172.
- Gaudreault, André: *Showing and Telling. Image and Word in Early Cinema*. In: Elsaesser, Thomas/ Barker, Adam [Hg.]: *Early Cinema: space - frame - narrative*. Bfi Publishing. London 2008, [5<sup>th</sup> Reprint]. S. 68 – 75.
- Grob, Norbert: "Bringing the Ghostly to Life": Fritz Lang and His Early *Dr. Mabuse* Films. In: Scheunemann, Dietrich [Hg.]: *Expressionist Film. New Perspectives*. Camden House. Rochester/ Woodbridge 2003. S. 87 – 110.
- Gunning, Tom: *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*. Bfi Publishing. London 2006, [3<sup>rd</sup> Reprint].
- Gunning, Tom: *Fritz Lang's Dr. Mabuse, The Gambler (1922). Grand Enunciator of the Weimar Era*. In: Isenberg, Noah [Hg.]: *Weimar Cinema. An essential guide to classical films of the era*. Columbia University Press. New York 2009. S. 95 – 113.
- Hake, Sabine: *Transatlantic Careers: Ernst Lubitsch and Fritz Lang*. In: Bergfelder, Tim/ Carter, Erica/ Göktürk, Deniz [Hg.]: *The German Cinema Book*. Bfi/ Palgrave Macmillan. London 2008, [2. Auflage]. S. 217 – 226.
- Herzog, Todd: *Fritz Lang's M (1931): An Open Case*. In: Isenberg, Noah [Hg.]: *Weimar Cinema. An essential guide to classical films of the era*. Columbia University Press. New York 2009. S. 291 – 309.
- Jenkins, Stephen: *Lang: Fear and Desire*. In: Jenkins, Stephen [Hg.]: *Fritz Lang. The Image and the Look*. Bfi Publishing. London 1981. S. 38 – 124.
- Kaes, Anton : M. (Bfi Film Classics). Bfi Publishing. London 2006, [4. Auflage ].
- Kaes, Anton: *Shell Shock Cinema. Weimar Cinema and the Wounds of War*. Princeton University Press. Princeton/ Oxford 2009.
- Kasten, Jürgen: *Episodic Patchwork: The Bric-à-Brac Principle in Paul Leni's Waxworks*. In: Scheunemann, Dietrich [Hg.]: *Expressionist Film. New Perspectives*. Camden House. New York 2003. S. 173 – 186.
- Kracauer, Siegfried: *Bemerkungen zum Tonfilm*. In: Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Film*. Suhrkamp. Frankfurt aM 1984. S. 454 – 456.

- Kracauer, Siegfried: Dialogue and Sound. In: Weis, Elisabeth/ Belton, John [Hg.]: Film Sound. Theory and Practice. Columbia University Press. New York/ Chichester 1985. S. 126 – 142.
- Kracauer, Siegfried: From Caligari To Hitler. A Psychological History of the German Film. (Edited and introduced by Leonardo Quaresima). Princeton University Press. New Jersey 2004, [revised and expanded edition].
- Lange, Sigrid: Schwarz auf Weiß. Die Schatten der Schrift im expressionistischen Film. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik and Kulturwissenschaft, Vol. 46, No. 3. Passagen Verlag. Zürich 2000. S. 346 – 365.
- Liebrand, Claudia: Psychoanalytisches Wissen im Film. (Bisher unveröffentlichter Vortrag, der auf der Tagung „Auf den Spuren einer Epistemologie der Medien“ am 17.07.2009 an der Universität zu Köln gehalten wurde).
- Macho, Thomas: Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich. In: Assmann, Jan: Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten. (Mit einem Beitrag von Thomas Macho. Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich). (Erbschaft unserer Zeit. Vorträge über den Wissenstand der Epoche Bd. 7, im Auftrag des Einstein-Forums hg. von Gary Smith). Suhrkamp. Frankfurt aM 2000. S. 89 – 120.
- Marks, Laura U.: The Skin of the Film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses. Duke University Press. Durham/ London 2000.
- McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Verlag der Kunst. Dresden/ Basel 1995, [2., erweiterte Auflage].
- Metz, Christian: Film Language. A Semiotics of the Cinema. University of Chicago Press. Chicago 1997.
- Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films. Nodus Publikationen. Münster 1997.
- Paech, Joachim: Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften. In: Ernst, Gustav [Hg.]: Sprache im Film. Wespennest. Wien 1994. S. 23 – 40.
- Paech, Joachim: Zwischen Reden und Schweigen – die Schrift. In: Goetsch, Paul/ Scheunemann, Dietrich [Hg.]: Text und Ton im Film. (ScriptOralia 102). Gunter Narr Verlag. Tübingen 1997. S. 47 – 67.
- Renner, Karl Nikolaus: *The Blair Witch Project*. Der Mythos von der Realität der Medien. In: Krahl, Hans/ Ort, Claus-Michael [Hg.]: Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Ludwig. Kiel 2002. S. 383 – 408.
- Scheinpflug, Peter: Afterthoughts on Snuff: Das trügerische Doppelleben des Index. Einsehbar unter: [http://www.peterscheinpflug.de/Afterthoughts\\_on\\_Snuff\\_Index.pdf](http://www.peterscheinpflug.de/Afterthoughts_on_Snuff_Index.pdf). (Zuletzt eingesehen am: 22.10.2009).
- Scheinpflug, Peter: BLAUER ENGEL oder MOCKINGBIRD? Der intramediale Hegemonialdiskurs des Tonfilms im Film DER BLAUE ENGEL. (Für diese Skizze siehe: S. 11). Einsehbar unter: [http://www.peterscheinpflug.de/Peter\\_Scheinpflug\\_BLAUERENGEL.pdf](http://www.peterscheinpflug.de/Peter_Scheinpflug_BLAUERENGEL.pdf). (Zuletzt eingesehen am: 22.05.2009).
- Scheinpflug, Peter: Die Synthese aus cinema of narration und cinema of attraction in einer Szene des Films DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM (1920). Einsehbar unter: <http://www.peterscheinpflug.de/GOLEM.pdf>. (Zuletzt eingesehen am 02.09.2009).
- Scheunemann, Dietrich: Intolerance – Caligari – Potemkin: Zur ästhetischen Funktion der Zwischentitel im frühen Film. In: Goetsch, Paul/ Scheunemann, Dietrich [Hg.]: Text und Ton im Film. (ScriptOralia 102). Gunter Narr Verlag. Tübingen 1997. S. 11 – 45.

- Töteberg, Michael: Die Rückkehr des Dr. Mabuse. Das Ende eines genialen Verbrechers: Serienheld im westdeutschen Unterhaltungskino. In: Koebner, Thomas [Hg.]: Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren. Edition Text + Kritik. München 1997. S. 362 – 371.
- Van Wert, William F.: Intertitles. In: Sight and Sound, Vol. 49, No. 2. Bfi Publishing. London 1980. S. 98 – 105.
- Weitz, Eric D.: Weimar Germany. Promise and Tragedy. Princeton University Press. Princeton/ Oxford 2009, [5. Auflage].
- Wood, Robin: An Introduction to the American Horror Film. In: Grant, Barry Keith [Hg.]: Planks of Reason. Essays on the Horror Film. Scarecrow Press. Lanham, Md./ London 1996, [2<sup>nd</sup> Edition]. S. 164 – 200. Auch zu finden in: Wood, Robin: Hollywood from Vietnam to Reagan ... and Beyond. Expanded and Revised Edition. Columbia University Press. New York 2003. S. 63 – 84.

## Filmverzeichnis:

- DER BLAUE ENGEL, R.: Josef von Sternberg, WR 1930.  
DVD: Universum, UFA Klassiker Ed., BRD 2001: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=16305&vid=62030>.
- DAS CABINET DES DR. CALIGARI, R.: Robert Wiene, WR 1920.  
DVD: Image Ent., USA 1996: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=3791&vid=9823>.
- CABIRIA, R.: Giovanni Pastrone, I 1914.  
DVD: Kino Video, USA 2000.
- CHELOVEK S KINOAPPARATOM, R.: Dziga Vertov, SOW 1929.  
DVD: Absolut Medien, BRD 2006: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=30177&vid=189149>.
- DR. MABUSE: DER SPIELER, R.: Fritz Lang, WR 1922.  
DVD: Kino Video, USA 2006.
- G.I. JOE: THE RISE OF COBRA, R.: Stephen Sommers, USA/TCR 1999.  
DVD: Paramount, USA 2009.
- THE MATRIX, R.: Andy Wachowski/ Larry Wachowski, USA 1999.  
DVD: Warner, BRD 1999: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=154&vid=199>.
- ORLACS HÄNDE, R.: Robert Wiene, WR 1924.  
DVD: Kino International, USA 2008: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=10838&vid=264240>.
- DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE, R.: Fritz Lang, WR 1933.  
DVD: Universum, UFA Klassiker Ed., BRD 2003: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=4194&vid=89332>.
- DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE, R.: Werner Klingler, BRD 1962.  
DVD: Allday/ Image Ent., USA 2000.
- TRANSFORMERS: REVENGE OF THE FALLEN, R.: Michael Bay, USA 2009.  
DVD: Paramount, USA 2009.
- DAS WACHSFIGURENKABINETT, R.: Paul Leni/ Leo Birinski, WR 1924.  
DVD: Kino Video, USA 2002: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=10176&vid=116005>.

Legende:

Struktur:

Original-Titel, Regisseur(e), Produktionsland Produktinsjahr.  
Der Analyse zugrundeliegende digitale Fassung/Version.

Abkürzungen:

BRD = Bundesrepublik Deutschland, I = Italien, R = Regisseur, SOW = Sowjetunion, TCR = Tschechie Republik, USA = United States of America, WR = Weimarer Republik.