



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Konzepte von Weiblichkeit in Marlene Dietrichs Filmen
unter der Regie von Josef von Sternberg“

verfasst von

Angelika Landbauer, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie
UG 2002

Betreut von:

Univ.-Ass. Dr. habil. Andrea Seier, M.A.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	3
1. Einleitung.....	5
2. Figurenanalyse und Konzepte von Weiblichkeit	12
2.1 <i>Der blaue Engel</i> (DE 1930)	12
2.1.1 Frauenfiguren.....	13
2.1.1.1 Lola Lola	13
2.1.1.2 Haushälterin von Professor Rath	34
2.1.1.3 Guste	35
2.1.1.4 Weitere Künstlerinnen der Truppe	35
2.1.2 Ästhetik und Gestaltung	36
2.1.2.1 Licht und Räume.....	36
2.2 <i>Morocco</i> (USA, 1930).....	43
2.2.1 Frauenfiguren.....	43
2.2.1.1 Amy Jolly	43
2.2.1.2 Eine Marokkanerin	59
2.2.1.3 Madame Caesar	59
2.2.1.4 Besucherin des Nachtlokals.....	60
2.2.1.5 Frauengruppe, die die Soldaten begleitet	61
2.2.2 Ästhetik und Gestaltung	61
2.2.2.1 Licht und Räume.....	61
2.3 <i>Blonde Venus</i> (USA 1932)	64
2.3.1 Frauenfiguren.....	66
2.3.1.1 Helen Faraday	66
2.3.1.2 Taxi Belle Hooper	81
2.3.1.3 Helen Faradays Fluchthelferinnen	82
2.3.2 Ästhetik und Gestaltung	83
2.3.2.1 Licht und Räume.....	83
3. Feministische Filmtheorie	86
4. Schlussbemerkung	97
5. Anhang	102
10.1 <i>Dishonored</i> (USA 1931)	102
10.2 <i>Shanghai Express</i> (USA 1932).....	102
10.3 <i>The Scarlett Empress</i> (USA 1934)	103

10.4 <i>The Devil is a Woman</i> (USA 1935).....	103
6. Bibliographie.....	105
7. Filmographie.....	107
8. Mediographie.....	107
9. Internetquellen.....	108
10. Abstract	112
11. Lebenslauf	114

1. Einleitung

Marlene Dietrich hat unter der Regie von Josef von Sternberg in sieben Filmen die weibliche Hauptrolle gespielt: *Der blaue Engel* (1930), *Morocco* (1930), *Dishonored* (1931), *Shanghai Express* (1932), *Blonde Venus* (1932), *The Scarlett Empress* (1934) und *The Devil is a Woman* (1935). In dieser Masterarbeit werden die Konzepte von Weiblichkeit herausgearbeitet und analysiert, die in drei der sieben Filme vorkommen. Es geht dabei jeweils um die von Marlene Dietrich gespielte Protagonistin, wobei auch ihre Beziehungen zu den anderen Frauenfiguren analysiert werden. Die Figuren werden dabei vor dem Hintergrund ihrer Entstehungszeit betrachtet. Die Art und Weise, wie diese Frauenfiguren porträtiert sind sowie die Machtverhältnisse zwischen Frauen und Männern in den Filmen sind ebenfalls Thema dieser Arbeit.

Die sieben Filme wurden zwischen 1930 und 1935 gedreht, weshalb auf den historischen Kontext dieser Jahre näher eingegangen wird, da dies der Zeitraum ist, in dem die Filmproduktionsfirmen in den USA die Vorgaben des sogenannten Motion Picture Production Code zu beachten hatten. Dieser Code griff 1930 einer äußeren Regulierung von Filminhalten durch staatliche und kirchliche Einrichtungen vor und definierte einige Maßnahmen, die der freiwilligen Selbstkontrolle dienten.¹ Der Production Code, auch Hays Code genannt aufgrund des für die Ausarbeitung der Richtlinien zuständigen William Hays, war keine Zensur vonseiten des Staates, sondern der Versuch, die Zensur durch die Festlegung einer freiwilligen Selbstkontrolle zu umgehen.² 1922 wurde von den Filmstudios die Regulierungsbehörde Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) gegründet, die zur Aufgabe hatte, das Image Hollywoods zu verbessern und eine Zensur durch den Staat vermeiden sollte.³ Es handelte sich dabei um eine Reihe von Richtlinien, in denen geregelt war, welche Inhalte in Filmen vor allem bezüglich Kriminalität und Sexualität erlaubt bzw. zulässig waren.⁴ Der Code wurde zur Garantie der Filmindustrie gegenüber dem Publikum, dass ausschließlich die Vermittlung von Inhalten stattfand, die als nicht schädlich für die ZuschauerInnen

¹ Vgl. Hans Jürgen Wulff (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe. Pre-Code Hollywood*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4015> 2012, 05.05.2015.

² Vgl. Hans Jürgen Wulff (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe. Hays-Code: Gründung*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1966> 2012, 05.05.2015.

³ Vgl. ebd.

⁴ Vgl. Richard Maltby, *Hollywood Cinema*, Hoboken: Blackwell Publishing ²2003, S.62.

eingestuft wurden.⁵ Die Richtlinien für die Themen, die in Filmen behandelt werden durften, wurden von den Filmproduzenten jedoch nie alleine festgelegt, sondern es gab Einflussnahmen vonseiten der Presse, religiösen Gruppen und Bürgerinitiativen sowie der staatlichen Gesetzgebung.⁶ Bis zum vollständigen Inkrafttreten des Production Codes 1934 wurde Frauen in Filmen sexuelles Begehren zugestanden, ohne denunziert zu werden.⁷ Die weibliche Sexualität wurde nicht als durchtrieben und destruktiv beschrieben, sondern Frauen waren dazu berechtigt, in ihren Beziehungen mit Männern die Initiative zu ergreifen, ihre Wünsche zu äußern und auch sogenannte männliche Eigenschaften zu verkörpern, ohne dadurch als nicht weiblich stigmatisiert zu werden.⁸ 1934 trat der Production Code aufgrund massiver Kritik kleinbürgerlicher Bevölkerungsschichten an den produzierten Filmen insofern verpflichtend in Kraft, dass die Filmstudios im Vorspann ein Zertifikat der Production Code Administration aufweisen mussten.⁹ Für Filme, die das nicht hatten, mussten \$ 25.000 gezahlt werden und sie wurden nicht in den Kinos gezeigt, die der MPPDA gehörten.¹⁰ Diese Tatsache konnte für die Filmstudios einen finanziellen Verlust bedeuten, da die MPPDA im Besitz der größten und wichtigsten Kinos war. Der Production Code setzte somit den Standard in Hollywoodfilmen dieser Zeit hinsichtlich Geschmack und Politik.¹¹ Die These, dass die in Hollywood entstandenen Tonfilme vor Inkrafttreten des Production Codes provokativer und künstlerisch ambitionierter gewesen sind und eine größere Bandbreite an Stilen und Themen abgedeckt haben, ist in der Filmgeschichtsschreibung häufig vertreten.¹² Nach 1952 wurde der Production Code einem Wandel unterzogen, 1966 wurde er neu geschrieben und zwei Jahre später durch das bis heute bestehende Bewertungssystem ersetzt.¹³ Von den sieben Filmen von Sternberg und Dietrich, die zwischen 1930 und 1935 entstanden sind, war *Der blaue Engel*, der erste Film ihrer Zusammenarbeit, nicht von den Richtlinien des Codes betroffen, da er in Deutschland gedreht wurde. Die darauffolgenden Filme *Morocco* (1930), *Dishonored* (1931), *Shanghai Express* (1932), *Blonde Venus* (1932) und *The Scarlett Empress*

⁵ Vgl. S. 61.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. Molly Haskell, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Chicago & London: The University of Chicago Press ²1987, S. 91.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. Hans Jürgen Wulff (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe. Pre-Code Hollywood*, 05.05.2015.

¹⁰ Vgl. Hans Jürgen Wulff (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe. Hays-Code: Praxis und Ende*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1967> 2012, 05.05.2015.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Vgl. Hans Jürgen Wulff (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe. Pre-Code Hollywood*, 05.05.2015.

¹³ Vgl. Maltby, *Hollywood Cinema*, S.62.

(1934) fallen in die Zeit des Pre-Codes. Die Protagonistinnen dieser Filme leben ihre Wünsche aus und empfinden dabei keine Schuldgefühle.¹⁴ Der siebte und letzte Film, *The Devil is a Woman* entstand 1935 und fällt somit in die Zeit, in der die Richtlinien des Production Codes zu beachten waren. Die Abgrenzung zwischen Filmen der frühen 1930er Jahre, in denen Sexualität explizit vorkam und Filmen, die danach entstanden und in denen metaphorisch darauf hingewiesen wurde, ist vor allem in Bezug auf die Auswirkungen auf Frauenrollen wichtig.¹⁵ Die Stars und Frauentypen änderten sich in den 1930ern.¹⁶ Marlene Dietrich, Greta Garbo, Mae West und Jean Harlow gehören zur Zeit des Pre-Codes, während z.B. Katherine Hepburn, Jean Arthur und Rosalind Russell der Zeit danach zugewiesen werden können.¹⁷

Im Film *Der blaue Engel* geht es um „Vorstellungen von Modernität und Illusion, Emotion und Einsamkeit, Moral und Versuchung“¹⁸. All diese Themen waren auch Gegenstand der weiteren sechs Filme der Zusammenarbeit von Dietrich und Sternberg.¹⁹ 1930 war Dietrichs Name nur in Berlin ein Begriff, wo sie an Theatern und in Filmen kleine Rollen gespielt hat. Die Geschichte des Aufstiegs einer Frau zum Star, wie sie in *Der blaue Engel* erzählt wird, greift die realen Ereignisse im Leben von Dietrich voraus, die aufgrund des großen Filmerfolges ebenfalls zum Star wurde, nach Hollywood übersiedelte und international Berühmtheit erlangte.²⁰ Sie folgte Sternberg nach Hollywood, wo sie bei Paramount unter Vertrag genommen wurde und wo weitere sechs Filme entstanden sind. Sternberg wird oft als ihr Schöpfer und sie als sein Geschöpf bezeichnet, da er die ikonenhafte Filmgestalt Marlene Dietrichs erschaffen hat.²¹ Sternberg schreibt diesbezüglich: „Ihr Aussehen war ideal. Was sie damit tat, war eine andere Sache. Das war meine Aufgabe.“²² Marlene Dietrich merkt diesbezüglich in ihrer Autobiographie an: „Er hat mich geschaffen. [...] Das Auge hinter der Kamera, jenes Auge, das das Geschöpf liebt, dessen Bild auf Film festgehalten wird, ist Schöpfer der wunderbaren Wirkung, die

¹⁴ Vgl. Haskell, *From Reverence to Rape*, S. 91.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Vgl. S. 92.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Andrew Heritage, *Großes Kino. Die besten Filme aller Zeiten*, Bath: Parragon 2014, S. 72.

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ Vgl. Elisabeth Bronfen, *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*, http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic499800.files/Bronfen_on_The_Blue_Angel.pdf, S. 11, 01.05.2015.

²¹ Vgl. Ronald Bergan, *Film. Kompakt & Visuell*, München: Dorling Kindersley 2007, S. 368.

²² Josef von Sternberg, *Das Blau des Engels. Eine Autobiographie*, München: Schirmer/Mosel 1991, S. 264.

von diesem Wesen ausgeht [...].²³ Bei manchen Szenen hat Marlene Dietrich eigene Ideen eingebracht, die akzeptiert und aufgenommen wurden. Ab dem Film *Blonde Venus* (1932) wollte sie nicht nur Nachtclubsängerinnen und Prostituierte spielen, sondern verlangte danach, die Rolle als Mutter und Ehefrau zu übernehmen, was in genanntem Film der Fall war.

Aufgrund ihrer androgynen Ausstrahlung hatte Marlene Dietrich die Fähigkeit, gleichzeitig das Passive und das Dominante, das Feminine und das Maskuline, die Zurückhaltende und die Aktive zu verkörpern.²⁴ Sie war der erste weibliche Hollywoodstar, der die Verführungskraft einer Frau, die Hosen trägt, bewiesen hat und dadurch, dass sie sie sowohl privat als auch in der Öffentlichkeit getragen hat, vorherrschende Normen neu definiert, einen androgynen Stil geprägt und die Mode für Frauen revolutioniert hat.²⁵ Sie hat ihren eigenen Modestil entworfen und war die erste Frau, die mit Frack und Zylinder, Symbolen von Männlichkeit, posiert hat.²⁶ Ihre Weiblichkeit hat sie damit nicht versteckt, sondern sie durch Frack und Zylinder erweitert und diesem bis dahin ausschließlich mit männlichen Trägern in Verbindung gebrachten Kleidungsstück eine neue Schönheit verliehen.²⁷ Manche Kritiker beanstandeten, dass Sternberg mit seiner Darstellung von Marlene Dietrich in männlicher Kleidung (sie trägt Frack und Zylinder in *Morocco* und *Blonde Venus*) keine Frau zeigt, sondern einen Pseudomann und dass die Gegensätze in seinen Filmen nicht männlich und weiblich, sondern männlich und nichtmännlich sind.²⁸ Es gibt jedoch männliche Figuren in Sternbergs Filmen, die auch weibliche Seiten haben und zeigen, vor allem Gary Cooper mit seiner Blume in *Morocco*, aber auch Herbert Marshall und Cary Grant in *Blonde Venus*, Lionel Atwill in *The Devil is a Woman* und Emil Jannings in *Der blaue Engel*.²⁹ Sie alle werden aus einer männlich-sexistischen Perspektive in ihrer jeweiligen Beziehung zur von Dietrich gespielten Protagonistin gezeigt.³⁰

²³ Marlene Dietrich, *Ich bin, Gott sei Dank, Berlinerin. Memoiren*, Berlin: Ullstein 1998, S. 114.

²⁴ Anne Helen Petersen, *Scandals of Classic Hollywood: Marlene Dietrich, Femme Fatale*. <http://thehairpin.com/2012/05/scandals-of-classic-hollywood-marlene-dietrich-femme-fatale> 2012, 25.03.2015.

²⁵ Vgl. *Style in Film: Marlene Dietrich in ‚Morocco‘*, <http://classiq.me/style-in-film-marlene-dietrich-in-morocco>, 11.04.2015.

²⁶ Vgl. Gottfried Helnwein, *Letzte Tage einer Diva. Gottfried Helnwein über Marlene Dietrich*, http://www.gottfried-helnwein.at/news/news_update/article_77-Letzte-Tage-einer-Diva 2001, 30.04.2015.

²⁷ Vgl. Linnea Crowther, *Marvelous Marlene Dietrich*, <http://www.legacy.com/news/legends-and-legacies/marvelous-marlene-dietrich/620> 2013, 21.05.2015.

²⁸ Vgl. Haskell, *From Reverence to Rape*, S. 111f.

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Vgl. ebd.

Sowohl Marlene Dietrich als auch Greta Garbo gehörten zu den größten Stars der 1930er Jahre und spielten oft Frauenfiguren, die als Vamps bezeichnet werden können.³¹ Molly Haskell schreibt, dass die Begriffe „Vamp“ und „Sexgöttin“ Worte sind, die von Männern erfunden wurden, um das Unerklärliche zu beschreiben und die Quelle von Vernichtung und Destruktion innerhalb des „mysteriösen“ weiblichen Geschlechts verorten zu können.³² Dietrichs Image als Femme fatale wurde durch ihre Rolle als Lola Lola in *Der blaue Engel* begründet.³³ Paramount verbot Dietrich, zu erwähnen, dass sie eine Tochter hat, da die Direktoren des Filmstudios der Meinung waren, Mutter zu sein würde nicht zum Image einer Femme fatale passen, die sie verkörpern sollte.³⁴ Sie weigerte sich dagegen, ihre Tochter zu verleugnen und setzte sich mit Hilfe von Sternberg durch.³⁵ Nach der erfolgreichen Premiere des *Blauen Engels* in Berlin war Paramount der Ansicht, mit Marlene Dietrich einen Star gefunden zu haben, der als Gegenpol zu der bei MGM engagierten Greta Garbo aufgebaut werden kann und bot ihr einen Vertrag an, der vorsah, mit Josef von Sternberg in Hollywood *Morocco* zu drehen.³⁶ In den USA wurde *Der blaue Engel*, Dietrichs erster Film unter der Regie von Sternberg, erst nach der Premiere von *Morocco* veröffentlicht. Die Gründe dafür sind, dass Emil Jannings, der die männliche Hauptrolle in *Der blaue Engel* spielt, als Star des Films gehandelt wurde und Paramount zuerst eine eigene Version von Dietrich präsentieren wollte.³⁷ Marlene Dietrich schreibt darüber, dass Paramount den Film *Der blaue Engel* zwar gekauft, aber noch nicht veröffentlichte, weil die Befürchtung bestand, dass ihr aufgrund ihrer Rolle als Lola Lola das Image des „liederlichen Mädchens“³⁸ anhaften könnte und sie dadurch auf einen Rollentyp festgelegt werden könnte.³⁹ Über ihre Rollen insgesamt schreibt sie, dass sie der Meinung ist, immer „liederliche Mädchen“⁴⁰ gespielt zu haben und dass diese Rollen, wie Sternberg fand, interessanter waren als die „braven Rollen“^{41 42}.

³¹ Vgl. Tino Balio, *History of the American Cinema. Grand Design: Hollywood As a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1993, S. 242.

³² Vgl. Haskell, *From Reverence to Rape*, S. 104.

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Vgl. Dietrich, *Ich bin, Gott sei Dank, Berliner*, S. 118.

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Vgl. ebd.

³⁸ Ebd. S. 100.

³⁹ Vgl. S. 100f.

⁴⁰ Ebd. S. 101.

⁴¹ Ebd.

⁴² Vgl. S. 101.

Bei allen sieben Filmen eine Figurenanalyse durchzuführen, würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten, weshalb drei Filme aus folgenden Gründen ausgewählt wurden: *Der blaue Engel* (1930) wurde ausgesucht, da er der erste Film ist, den Marlene Dietrich unter der Regie von Josef von Sternberg gedreht hat und die Rolle der Lola Lola ihrer weiteren Filmkarriere und dem Mythos, der um ihre Person entstanden ist, zugrunde liegt. Als Lola Lola hat Dietrich gemeinsam mit Greta Garbo, Jean Harlow, Mae West und Zarah Leander einen neuen weiblichen Startypus eingeführt: die Femme fatale.⁴³ *Morocco*, der ebenfalls 1930 gedreht wurde, wird analysiert, da in diesem Film eine Szene enthalten ist, die für die Entstehungszeit provokant war. Während eines Auftritts als Sängerin in einem Nachtclub trägt Marlene Dietrich in ihrer Rolle als Amy Jolly einen Frack und küsst eine Frau aus dem Publikum. Der dritte ausgewählte Film ist *Blonde Venus* (1932), in dem Dietrich erstmals eine Hausfrau und Mutter spielt. In den Filmen davor verkörperte sie Nachtclubsängerinnen, Prostituierte und eine Spionin. In *Blonde Venus* wird davon zwar nicht komplett Abstand genommen, aber die Rolle der Mutter, Ehe- und Hausfrau kommt hinzu. Bei der Analyse liegt der Fokus zunächst auf den Frauenfiguren, wobei zuerst auf die von Marlene Dietrich gespielten Protagonistinnen und anschließend auf die weiblichen Nebenrollen eingegangen wird. Die vorkommenden Konzepte von Weiblichkeit und die jeweilige Situation der Frauenfiguren sollen aufgezeigt werden. In einem weiteren Punkt der Analyse geht es um die filmische Ästhetik und Gestaltung, wobei hier vor allem die Lichtgestaltung und die filmischen Räume von Relevanz sind und einer genaueren Betrachtung unterzogen werden. Typisch für Sternberg ist weiches, schattenhaftes Licht.⁴⁴ Bei seiner Lichtsetzung befinden sich oft Schatten im Vordergrund, helleres Licht in der Mitte des Bildes und der Hintergrund ist am hellsten ausgeleuchtet.⁴⁵ Auf das Licht bezogen schreibt Sternberg: „Jedes Licht wirft einen Schatten. Wo Schatten ist, da muss auch Licht sein. Der Schatten ist geheimnisvoll und das Licht ist Klarheit. Schatten verbirgt, Licht enthüllt.“⁴⁶ Über seine Inszenierung von Marlene Dietrich fügt er hinzu, dass er sie „in Licht [tauchte], bis die Alchemie gelungen war [und] sie zum Leben erwachte“⁴⁷. Die Blicke der ZuschauerInnen werden deshalb unweigerlich auf

⁴³ Vgl. Andrea Gronemeyer, *Schnellkurs Film*, Köln: DuMont ³2007, S. 181.

⁴⁴ Vgl. Bergan, *Film*, S. 368.

⁴⁵ Vgl. Siegbert Solomon Praver, *The Blue Angel (Der blaue Engel)*, London: British Film Institute 2002, S. 34.

⁴⁶ Sternberg, *Das Blau des Engels*, S. 339.

⁴⁷ Ebd. S. 269.

Dietrich und besonders auf ihr Gesicht gelenkt, da es in einem ansonsten eher dunkel gehaltenen Bild den hellen Mittelpunkt bildet.⁴⁸ In Filmen wie *Morocco*, *Shanghai Express* und *Blonde Venus* werden Welten gezeigt, die nach Sternbergs Vorstellungen geschaffen wurden: die Wüste, China oder Amerika werden mehr zitiert als gezeigt, Vorhandenes wird zu kontrollierbarer Wirklichkeit reduziert und mithilfe der Lichtgestaltung entsteht Atmosphäre.⁴⁹ Die ZuschauerInnen werden durch lange Einstellungen tiefer in das Bild gezogen, welches dann mit halbnahen Einstellungen genauer beschrieben wird.⁵⁰

Ziel dieser Arbeit ist es, die Konzepte von Weiblichkeit herauszuarbeiten und zu analysieren, die in den drei gewählten Filmen vorkommen. Es wird den Fragen nachgegangen, welche Frauenfiguren Marlene Dietrich spielt und wie diese charakterisiert werden, welche Themen behandelt werden und welche Entwicklung die von Dietrich gespielten Figuren im Laufe der Handlung durchmachen. Des Weiteren stellt sich die Frage, ob zwischen den Hauptrollen, die Dietrich in diesen Filmen spielte, Gemeinsamkeiten und Unterschiede festzustellen sind und wenn dem so ist, worin diese bestehen. Eine weitere wichtige Frage ist, ob diese Frauenfiguren emanzipiert sind bzw. ob sie sich im Handlungsverlauf emanzipieren.

Ein weiterer Punkt ist die feministische Filmtheorie, wobei hier besonders berücksichtigt wird, was für die analysierten Filme von Bedeutung ist. Es wird auf Laura Mulveys Essay „Visuelle Lust und narratives Kino“⁵¹ eingegangen, in dem sie auch über Filme von Sternberg und Dietrich schreibt. Weitere Autorinnen, die ebenfalls auf diese Thematik eingehen und in dieser Arbeit berücksichtigt werden, sind Gaylyn Studlar und Catherine Constable.

⁴⁸ Vgl. Markus Becker, *Marlene Dietrich blaue[r] Engel* (Deutschland 1930, Regie: Josef von Sternberg), <http://www.weltwunderderkinematographie.de/ikonisierung-im-film-marlene-dietrich.htm>, 06.04.2015.

⁴⁹ Vgl. Rolf Aurich, *Die Abenteuer des Lichts mit dem Weiß*, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/josef-von-sternberg-waere-im-mai-100-jahre-alt-geworden-1-das-berliner-kino-arsenal-zeigt-eine-grosse-retrospektive-die-abenteuer-des-lichts-mit-dem-weiss,10810590,8833316.html> 1994, 07.05.2015.

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Laura Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, *Weiblichkeit als Maskerade*, Hg. Liliane Weissberg, Frankfurt am Main: Fischer 1994.

2. Figurenanalyse und Konzepte von Weiblichkeit

Im Folgenden werden die drei für die Analyse ausgewählten Filme hinsichtlich der Protagonistin und den weiteren Frauenfiguren einer genauen Betrachtung unterzogen. Auf die weibliche Hauptrolle und die Gründe für ihr Handeln wird ausführlich eingegangen. Daran anschließend werden die weiblichen Nebenrollen analysiert, wobei vor allem ihre Beziehungen zur Protagonistin von Bedeutung sind.

2.1 *Der blaue Engel*⁵² (DE 1930)

In diesem Film, der 1930 in Deutschland in den Studios der UFA (Universum Film AG) gedreht wurde, spielt Marlene Dietrich als Lola Lola ihre erste Hauptrolle in einem Tonfilm. Das Drehbuch basiert auf dem 1905 geschriebenen Roman *Professor Unrat* von Heinrich Mann. 25 Jahre später entstand der Film. Das Wissen um diese Zeitspanne ist von Bedeutung, da Sexualität und Geschlechterverhältnis in den 1920er Jahren einem entscheidenden Wandel unterzogen waren und für Frauen die Auswahl an gesellschaftlich akzeptierten Rollen größer wurde.⁵³ Werner Sudendorf hat nachgewiesen, dass die Verfilmung nicht den Intentionen des Romans entspricht, sondern eine Eigendynamik hat und der Fokus dabei vor allem auf dem Machtkampf zwischen Lola Lola und dem Professor liegt.⁵⁴ Ein Machtkampf zwischen Sexualität und Moral.⁵⁵ Durch die Änderung des Titels von *Professor Unrat* in *Der blaue Engel* wurde nicht nur die Perspektive, sondern auch die Hauptperson gewechselt.⁵⁶ Bei der Entstehung des Films war nicht Marlene Dietrich der Star, sondern Emil Jannings, der die Rolle des Professor Rath spielt.⁵⁷ Der Film wurde nicht nur auf Deutsch und Englisch parallel gedreht, sondern spannt auch hinsichtlich der Darbietung der SchauspielerInnen den Bogen vom Stummfilm zum Tonfilm.⁵⁸ Emil Jannings ist mit seiner übertriebenen Gestik und Artikulation noch sehr in der Stummfilmzeit verhaftet, während Marlene Dietrich mit ihrer Art des Schauspiels

⁵² *Der blaue Engel*. Regie: Josef von Sternberg, Deutschland 1930.

⁵³ Vgl. Thomas Koebner/Jürgen Felix (Hg.), *Filmgenres. Melodram und Liebeskomödie*, Stuttgart: Reclam 2007, S. 39.

⁵⁴ Vgl. Roger Stein, *Das deutsche Dirnenlied: Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht*. Köln: Böhlau 2006, S. 415.

⁵⁵ Vgl. ebd.

⁵⁶ Vgl. Volker Schlöndorff, „Mensch Marlene. In ‚Der blaue Engel‘ von Josef von Sternberg ist Marlene Dietrich eigentlich noch Mensch.“, *Zeit Online*, http://www.zeit.de/2005/11/D-filmklassiker_11 1999, 17.12.2014.

⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸ Vgl. Bronfen, *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*, S. 10, 01.05.2015.

zeigt, welche Möglichkeiten der Tonfilm zu bieten hat.⁵⁹ Jannings war als Schauspieler, der bis dahin in Stummfilmen gespielt hatte, mit den Anforderungen des Tonfilms nicht vertraut, bei dem die Gestik nicht so übertrieben sein darf, da sie durch die Sprache weitgehend ersetzt wird.⁶⁰ Er übertreibt jedoch auch in *Der blaue Engel*, indem er mit seinen Augen rollt, den Mund spitzt, ausladende Handbewegungen macht, was insgesamt betrachtet eine lächerliche Wirkung hat.⁶¹ Sternberg schreibt bezüglich Jannings Ausdrucksweise, dass diese übertrieben war, denn er begann „herrisch in einer Sprache zu reden, in der nicht nur jede Silbe betont wurde; er schwelgte auch in archaischen Wendungen, wie man sie seit dem Mittelalter nicht mehr gehört hatte“⁶². Sternbergs Aufforderung, dies zu unterlassen und sich an seine Anweisungen zu halten, widersetzte sich Jannings, woraufhin der Regisseur nachgab, aber hinzufügte, Jannings würde mit seinem Pathos beim Publikum unangenehm auffallen.⁶³ Sternberg gewährte ihm, sein übertriebenes Bühnendeutsch beizubehalten, was zur Folge hatte, dass die Arroganz und das Ewiggestrige seiner Rolle des Professors zusätzlich verstärkt wurden.⁶⁴ Jannings‘ Spiel nutzt Sternberg, um die Gegensätzlichkeit zwischen dem eher schwerfälligen Professor Rath und der lockeren und selbstbewussten Lola Lola zu betonen.⁶⁵ Die deutschsprachige Version des Films ist Grundlage dieser Analyse.

2.1.1 Frauenfiguren

2.1.1.1 Lola Lola

Als ZuschauerIn wird man zum ersten Mal auf die von Marlene Dietrich gespielte Figur Lola Lola aufmerksam, als sie auf einem Plakat abgebildet zu sehen ist, das an einer Geschäftsauslage klebt. Sie steht, hat ihre Hände in die Seiten gestützt und ihre Beine sind dabei in Szene gesetzt.⁶⁶ Ihre Haare sind lockig und sie trägt einen Hut. Ein kleiner Engel umklammert ihr rechtes Bein und ihr Name ist über ihr linkes Bein geschrieben.⁶⁷ Sie wird als Sinnbild für weibliche Versuchung dargestellt und

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Vgl. Helga Sanders-Brahms, *Marlene und Jo. Recherche einer Leidenschaft*, Berlin: Argon 2000, S. 61.

⁶¹ Vgl. ebd.

⁶² Sternberg, *Das Blau des Engels*, S. 177.

⁶³ Vgl. S. 179.

⁶⁴ Vgl. Schlöndorff, „Mensch Marlene. In ‚Der blaue Engel‘ von Josef von Sternberg ist Marlene Dietrich eigentlich noch Mensch.“, 17.12.2014.

⁶⁵ Vgl. Sanders-Brahms, *Marlene und Jo*, S. 61.

⁶⁶ *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:01.

⁶⁷ Vgl. Bronfen, *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*, S. 14, 01.05.2015.

nicht als konkrete Frau mit einem echten Nachnamen.⁶⁸ Ihre Beine und nicht ihr Gesicht stehen auf dem Poster im Vordergrund und werden betont, was zusätzlich dadurch unterstrichen wird, dass es Lola Lolas Beine sind, die die Aufmerksamkeit einer Putzfrau erregen, die aus dem Geschäft heraustritt, einen Kübel Wasser auf die Scheibe schüttet, um sie zu putzen, dies jedoch unterlässt und stattdessen Lola Lolas Pose imitiert, indem sie sich in der gleichen Haltung neben das Plakat stellt und sich mit ihr vergleicht.⁶⁹ Der Blick des/der Zuschauers/Zuschauerin wird auf Lola Lolas Beine gelenkt und ihr sexueller Reiz damit betont.⁷⁰ Die Blicke der Putzfrau sind die ersten von vielen Blicken auf Lola Lola im Laufe des Films.⁷¹ Es sind immer wieder Figuren dabei zu sehen, wie sie Lola Lola Blicke zuwerfen. Entweder heimliche Blicke, die sie nicht bemerkt oder offensichtliche, auf die sie reagiert und die sie erwidert.



Abb. 1: *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:01.

Aufgrund von Sternbergs Inszenierung wird die verführerische Frau in der Person von Lola Lola als ein Objekt der Identifikation vorgestellt, die zwar imitiert, deren Perfektion jedoch nicht erreicht werden kann und deren Gefährlichkeit aufgrund ihres Sexappeals wird von Anfang an deutlich gemacht.⁷² Die Welt, die Lola Lola repräsentiert und für die mit dem Poster geworben wird, ist die verführerische und vergnügliche Welt des Varietés.⁷³ Wichtig ist, dass es in dieser Szene eine Frau ist, deren bewundernde Blicke sie treffen, was ein Gegengewicht zu den vielen

⁶⁸ Vgl. S. 15.

⁶⁹ *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:01.

⁷⁰ Vgl. Becker, *Marlene Dietrich blaue[r] Engel* (Deutschland 1930, Regie: Josef von Sternberg), 06.04.2015.

⁷¹ Vgl. Prawer, *The Blue Angel* (*Der blaue Engel*), S. 37.

⁷² Vgl. Bronfen, *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*, S. 14, 01.05.2015.

⁷³ Vgl. S. 15.

männlichen Blicken, vor allem jene von Rath, darstellt, mit denen Lola Lola im Laufe des Films konfrontiert wird.⁷⁴ Sie empfängt Blicke nicht nur, sondern teilt gleichermaßen welche aus, was vor allem in der Szene deutlich wird, als sie mithilfe eines Scheinwerfers von der Bühne aus Rath auswählt. Als sie später dem Künstler Mazeppa begegnet, in dem sie einen passenderen Partner als Rath erkennt, treffen sich ihre Blicke und es besteht beiderseitiges Interesse aneinander.⁷⁵ In den Blicken, die sie mit dem Direktor der Künstlertruppe austauscht, zeigt sie ihre Eigenständigkeit und Würde, die sie sich auch in Situationen bewahrt, in denen Männer versuchen, ihr Befehle und Anordnungen zu erteilen.⁷⁶

Lola Lola ist als Sängerin mit einer Künstlertruppe auf Tournee, die in der nicht näher genannten Stadt gastiert, in der ein Großteil der Handlung stattfindet. Bevor sie bei ihrem ersten Auftritt zu sehen ist, vergehen 18 Minuten. Während dieser Zeit ist sie fünf Mal auf einem Plakat, Fotos und Postkarten zu sehen. Das zweite Mal ist das der Fall, als sich einige Schüler von Professor Rath eine Postkarte von ihr ansehen, bevor er das Klassenzimmer betritt.⁷⁷ Lola Lola ist darauf in einer stehenden Pose zu sehen und an Stelle von einem Rock sind Fäden an der Karte angebracht, auf die die Schüler blasen, um die Fäden aufzuwirbeln.⁷⁸ In einer weiteren Szene ist sie noch einmal auf dieser Postkarte zu sehen, als Rath einen Schüler während des Unterrichts beim Betrachten ebendieser erwischt.⁷⁹ Desweiteren ist sie auf drei Karten zu sehen, die einem Schüler von ein paar Mitschülern in seine Unterlagen gelegt werden, sie ihm daraufhin ein Bein stellen, er vor Raths Augen hinfällt und die Bilder zum Vorschein kommen.⁸⁰ Rath nimmt diesen Schüler, der den Namen Angst trägt, zu sich nach Hause mit, um ihn zur Rede zu stellen.⁸¹ Angst beteuert, dass ihm die Karten untergeschoben wurden und verrät Rath, dass sich einige seiner Mitschüler jede Nacht in einem Lokal namens „Blauer Engel“ aufhalten, in dem Lola Lola auftritt.⁸² Rath nimmt ihm die Postkarten ab und nachdem er seinen Schüler weggeschickt hat, betrachtet er sie interessiert.⁸³

⁷⁴ Vgl. Praver, *The Blue Angel (Der blaue Engel)*, S. 37.

⁷⁵ Vgl. ebd.

⁷⁶ Vgl. ebd.

⁷⁷ *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:04.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd. 0:11.

⁸⁰ Ebd. 0:13.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd. 0:14f.

⁸³ Ebd. 0:15.



Abb. 2: *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:16.

Rath befindet sich alleine in seinem Zimmer, blickt sich jedoch beim Betrachten der Postkarten verstohlen um, um sicherzustellen, dass er nicht beobachtet wird. Durch seine Geste deutet er an, dass er sich der Schuld bewusst ist, die seinen lüsternen Blicken innewohnt.⁸⁴ Er erliegt bereits bei der Betrachtung der Postkarten Lola Lolas Reizen, wenn er zaghaft die Fäden wegbläst, um freien Blick auf ihre Beine zu haben.⁸⁵ Bereits hier, bevor sich Lola Lola und Rath persönlich begegnen, wird angedeutet, dass sie als Projektionsfläche für seine unterdrückte Sexualität dienen soll.⁸⁶ Von den Postkarten in seinen Händen folgt ein Schnitt auf Lola Lola, die auf der Bühne des „Blauen Engel“ steht, ins Publikum blickt und sich den ZuschauerInnen mit dem Lied „Ich bin die fesche Lola“⁸⁷ vorstellt.⁸⁸



Abb. 3: *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:16.

⁸⁴ Vgl. Bronfen, *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*, S. 19, 01.05.2015.

⁸⁵ Vgl. Becker, *Marlene Dietrich blaue[r] Engel* (Deutschland 1930, Regie: Josef von Sternberg).

⁸⁶ Vgl. ebd.

⁸⁷ *Ich bin die fesche Lola*, <http://www.metrolyrics.com/ich-bin-die-fesche-lola-lyrics-marlene-dietrich.html>, 04.03.2015

⁸⁸ *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:16.

Sie ist zuerst in einer halbnahen Einstellung zu sehen, es folgt ein Schnitt und ihre Beine stehen im Fokus. Die Abbildung auf dem Poster wird hier wiederholt. Lola Lolas Verführungskraft und die Anziehung, die von ihr ausgeht, wird auch dadurch unterstrichen, dass im Hintergrund ihre Kolleginnen zu sehen sind, von denen keine die Attraktivität von Lola Lola besitzt.



Abb. 4: *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:16.

Lola Lola singt im Laufe des Films insgesamt vier Lieder von Friedrich Hollaender. Im Folgenden wird näher darauf eingegangen, in welchen Kontexten dies geschieht. Die Lieder erzählen keine Geschichte, Lola Lola berichtet darin nichts über ihre Vergangenheit und nichts über ihre Zukunft, sondern schildert ihr Lebensprinzip und ihre Liebesphilosophie.⁸⁹ Der Umstand, dass diese „Lieder gegenüber der Handlung dazu dienen, verschiedene Aspekte von Lola Lolas Verführungskraft empathisch zu beschreiben“⁹⁰, ist deutlich zu erkennen. Die Lieder dienen nicht nur zur Auflockerung und Unterhaltung, sondern haben eine dramaturgische Funktion, indem sie einen engen Bezug zum Geschehen aufweisen und Lola Lola beschreiben.⁹¹ Sie singt ihre Lieder nie an die ZuschauerInnen des Films gerichtet, sondern immer an das im Saal des „Blauen Engel“ anwesende Publikum, weshalb die Lieder als Handlungsträger dienen.⁹² Im ersten Lied, das sie singt, wird sie als eine Frau beschrieben, die gerade sehr angesagt und beliebt ist und die jeder haben möchte.⁹³

⁸⁹ Vgl. Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 426.

⁹⁰ Ebd. S. 419.

⁹¹ Vgl. ebd.

⁹² Vgl. S. 425.

⁹³ Vgl. S. 426.

Nach der ersten Strophe

„Ich bin die fesche Lola, der Liebling der Saison
Ich hab' ein Pianola zu Haus' in mein' Salon
Ich bin die fesche Lola, mich liebt ein jeder Mann
Doch an mein Pianola, da lass ich keinen ran“⁹⁴

setzt sie sich kurz, während das Orchester weiterspielt, auf einen der im Halbkreis auf der Bühne stehenden Sessel, auf denen andere Frauen aus der Truppe sitzen, verlangt nach dem Bierglas einer ihrer Kolleginnen, trinkt einen Schluck daraus, steht auf und singt, nachdem sie sich mit der Schleife ihres Kleides den Bierschaum von den Lippen gewischt hat, noch zwei Zeilen einer weiteren Strophe⁹⁵:

„Doch will mich wer begleiten da unten aus dem Saal
Dem hau' ich in die Seiten und tret' ihm aufs Pedal“⁹⁶

Durch das Entfernen des Bierschaums mithilfe ihres Kleides wird „ihre sittliche und moralische Ungezogenheit“⁹⁷ bereits durch ihre Trinkmanieren angedeutet. Sie besingt in dem Lied auch ihre Unerreichbarkeit und Unnahbarkeit⁹⁸: „Männer, Männer, keinen küsst ich hier und allein am Klavier, sing die Zeilen ich mir: Ich bin die fesche Lola, der Liebling der Saison.“⁹⁹ Aufgrund der Neugier, die Lola Lolas Postkarten in Rath hervorgerufen haben, macht er sich auf den Weg in den „Blauen Engel“, um offiziell seine Schüler zu finden und zu bestrafen, aber in Wahrheit deswegen, weil seine eigenen sexuellen Fantasien beim Betrachten ihrer Bilder angeregt wurden.¹⁰⁰ Nach Lola Lola steht Rosa Valetti in der Rolle als Guste, der Frau des Direktors und Zauberkünstlers der Truppe, auf der Bühne und singt „Kinder, heut' Abend, da such' ich mir was aus“¹⁰¹.¹⁰² Auf der Bühne wird während ihres Auftritts ein großer Scheinwerfer platziert, der bei Lola Lolas nächstem Auftritt zum Einsatz kommen wird. Sie bereitet sich währenddessen in der Garderobe darauf vor, wechselt ihr Kostüm, schminkt sich und wird dabei von drei sie anschmachtenden Schülern umringt.¹⁰³ Anschließend betritt sie die Bühne in einem Kostüm, das von

⁹⁴ *Ich bin die fesche Lola*, 04.03.2015

⁹⁵ *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:17.

⁹⁶ *Ich bin die fesche Lola*, 04.03.2015

⁹⁷ Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 419.

⁹⁸ Vgl. ebd. S. 426.

⁹⁹ *Ich bin die fesche Lola*, 04.03.2015

¹⁰⁰ Vgl. Bronfen, *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*, S. 19, 01.05.2015.

¹⁰¹ *Kinder, heut' Abend, da such ich mir was aus*, <http://www.songtexte.com/songtext/marlene-dietrich/kinder-heute-abend-da-such-ich-mir-was-aus-1bc25938.html>, 05.03.2015.

¹⁰² *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:17.

¹⁰³ Ebd. 0:18.

vorne vollständig aussieht, aber nur aus einem vorderen Teil besteht, was kurze Zeit später zu sehen ist, als sie den Refrain singt und sich währenddessen einmal im Kreis dreht.¹⁰⁴ In dieser Szene ist ein voyeuristisches Element enthalten, als sie sich umdreht und dadurch die Sicht auf ihren unbedeckten Rücken freigibt.¹⁰⁵ Guste hat zuvor den Refrain des Liedes gesungen, von dem Lola Lola nun die erste Strophe singt:

„Frühling kommt, der Sperling piept,
Duft aus Blütenkelchen!
Bin in einen Mann verliebt
Und weiß nicht in welchen!
Ob er Geld hat, ist mir gleich,
Denn mich macht die Liebe reich!“¹⁰⁶

Anhand des Liedtextes ist zu erkennen, dass Lola Lola nicht in einen bestimmten Mann verliebt ist, sondern dass es ihr egal ist, in wen sie sich verliebt. Hauptsache und was für sie zählt ist ihre eigene Verliebtheit. Für Lola Lola sind Männer austauschbare Objekte, mit denen sie spielt.¹⁰⁷ Sie wird in „Kinder, heut' Abend, da such ich mir was aus“¹⁰⁸ als eine Frau beschrieben, die auf Männer zugeht und sich jene aussucht, die ihr Interesse wecken. Sie wird als Konsumentin bezeichnet, die auswählt, was ihr gefällt und die Männer werden zur Ware.¹⁰⁹ Dieses Lied erzählt ebenfalls keine Geschichte, sondern bezieht sich auf die Gegenwart.¹¹⁰

Der Refrain lautet:

„Kinder, heut' Abend, da such ich mir was aus
Einen Mann, einen richtigen Mann!
Kinder, die Jungs häng'n mir schon zum Halse raus,
Einen Mann, einen richtigen Mann!
Einen Mann, dem das Herze noch in Lieb' erglüht
Einen Mann, dem das Feuer aus den Augen sprüht!
Kurz: einen Mann, der noch küssen will und kann
Einen Mann, einen richtigen Mann!“¹¹¹

In dieser Strophe singt Lola Lola, dass sie „einen richtigen Mann“ begehrt und widerspricht damit dem Refrain, in dem sie einen beliebigen Mann fordert.¹¹²

Dadurch wird der Begriff des „richtigen Mannes“ als Floskel aufgedeckt und „die

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Vgl. Becker, *Marlene Dietrich blaue[r] Engel (Deutschland 1930, Regie: Josef von Sternberg)*.

¹⁰⁶ *Kinder, heut' Abend, da such ich mir was aus*, 05.03.2015.

¹⁰⁷ Vgl. Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 420.

¹⁰⁸ *Kinder, heut' Abend, da such ich mir was aus*, 05.03.2015.

¹⁰⁹ Vgl. Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 427.

¹¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹¹ *Kinder, heut' Abend, da such ich mir was aus*, 05.03.2015.

¹¹² Vgl. Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 420.

gesellschaftliche Wertung von ‚richtigen Männern‘ als nichtig und unwesentlich demaskiert“¹¹³. Die Zeile „Einen Mann, dem das Herze noch in Lieb‘ erglüht“¹¹⁴ des Refrains singt Lola Lola „sehr pathetisch mit verstellter tiefer Stimme und macht dazu eine steife Operngesangsbewegung, wodurch gerade diese Romantik lächerlich gemacht und ins Gegenteil verdreht wird“¹¹⁵.¹¹⁶ Das Motiv ihrer Aktivität diesbezüglich, dass sie sich die Männer aussucht, wird zusätzlich dadurch betont, dass sie, nachdem sie das Lied fertig gesungen hat, mit einem Scheinwerfer, der auf der Bühne platziert ist, im Saalpublikum umher schwenkt.¹¹⁷ Rath betritt das Lokal auf der Suche nach seinen Schülern, sieht Lola Lola auf der Bühne singen und erregt ebenfalls ihre Aufmerksamkeit.¹¹⁸ Sie singt die zweite Strophe:

„Männer gibt es dünn und dick
Groß und klein und kräftig
And're wieder schön und stolz
Schüchtern oder heftig
Wie er aussieht, mir egal
Irgendeinen trifft die Wahl!“¹¹⁹

Der Text des Liedes lässt erkennen, dass Männer von ihr nicht als Individuen, sondern als Masse wahrgenommen werden.¹²⁰ Äußerlich betrachtet sind zwar Unterschiede zu erkennen, aber im Grunde ist es ihr egal, wie sie aussehen, denn sie sind alle Männer. Lola Lola beendet ihre Suche mit dem Scheinwerfer und lässt Rath in dessen Licht stehen.¹²¹ Der Scheinwerfer fungiert dabei als Erweiterung ihres herausfordernden Blickes, der ihm gilt.¹²² Von dem Moment an, in dem er das Lokal betritt und sie ihn mit dem Scheinwerfer auswählt, ist er nicht mehr länger Herr über seine Fantasien und Handlungen.¹²³ Solange sein Begehren auf ihre Fotos gerichtet war, war die Grenze zwischen ihm als Voyeur und ihr als Objekt seiner Begierde klar abgesteckt.¹²⁴ In der Atmosphäre des Lokals und der dort herrschenden Stimmung wird diese Unterscheidung undeutlich.¹²⁵ Während Lola Lola sowohl als

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ *Kinder, heut' Abend, da such ich mir was aus*, 05.03.2015.

¹¹⁵ Vgl. Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 420.

¹¹⁶ *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:19.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ *Kinder, heut' Abend, da such ich mir was aus*, 05.03.2015.

¹²⁰ Vgl. Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 420.

¹²¹ *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:19.

¹²² Vgl. Bronfen, *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*, S. 22, 01.05.2015.

¹²³ Vgl. S. 21.

¹²⁴ Vgl. ebd.

¹²⁵ Vgl. ebd.

Beobachterin als auch als Künstlerin auf der Bühne des „Blauen Engel“ steht, wird Rath, der sich unter den ZuschauerInnen befindet, als Voyeur sowohl zum Objekt ihrer spielerischen Verführung als auch zu einer Belustigung für das Publikum.¹²⁶ Als im Saal Unruhe aufkommt, was einerseits an Lola Lolas Angebot an Rath und andererseits an seiner für die anderen ZuschauerInnen störenden Präsenz liegt, aufgrund dessen Lola Lola ihr Lied kurzzeitig unterbrochen hat, bleibt sie ruhig auf der Bühne stehen und beherrscht das Chaos im Saal.¹²⁷ Dass ihre Wahl an diesem Abend auf ihn fällt, wird auch dadurch verdeutlicht, dass sich Rath schon beim Betreten des Lokals in einem von der Decke hängenden Fischernetz verfängt.¹²⁸ Er geht ihr ins Netz und sie sucht ihn per Scheinwerferlicht aus. Es wird auf zweifache Art deutlich, dass er sich in ihrem Netz verfängt. Lola Lola und Rath begegnen sich zum ersten Mal persönlich, als er sich auf der Suche nach seinen Schülern in ihrer Garderobe aufhält und sie von ihrem Auftritt zurückkommt.¹²⁹ Er möchte sie darauf ansprechen, dass sich einige seiner minderjährigen Schüler häufig im Lokal aufhalten. Rath wähnt sich im Recht, ihr deswegen Vorwürfe machen zu können, doch sie betört ihn mit ihrem Charme und ihrer Schönheit, sodass er seine Anschuldigungen vergisst.¹³⁰ In der persönlichen Begegnung ist sie, vor der er seine Schüler schützen wollte, zusätzlich selbstbewusst, direkt und besitzt Spontaneität, worin auch ihre Verführungskraft begründet liegt.¹³¹ Während diesem ersten Aufeinandertreffen wird Rath von einem Schüler, der sich in der Garderobe versteckt, ein Höschen von Lola Lola in seine Manteltasche gesteckt.¹³² Wieder zu Hause nimmt Rath diese Tatsache verwundert wahr.¹³³ Dies stellt jedoch auch einen willkommenen Grund dar, sie am nächsten Tag wieder im „Blauen Engel“ aufzusuchen, um ihr das Höschen zurückzugeben. An ihrem Umgang mit Rath in ihrer Garderobe, als er ihr beim Schminken zusieht, sie ihn an seinem Bart zupft, ihm Puder ins Gesicht bläst und er eine Zigarettenschachtel fallen lässt, die sie ihm zuvor gegeben hat, ist der davor genannte Spielobjektcharakter zu erkennen.¹³⁴ In dieser Szene haben folgende zwei Gesten Symbolcharakter: als sie ihm Puder ins Gesicht

¹²⁶ Vgl. ebd.

¹²⁷ Vgl. ebd.

¹²⁸ *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:19.

¹²⁹ Ebd. 0:21.

¹³⁰ Vgl. Bronfen, *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*, S. 22, 01.05.2015.

¹³¹ Vgl. Sanders-Brahms, *Marlene und Jo*, S. 62.

¹³² *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:25.

¹³³ Ebd. 0:29.

¹³⁴ Vgl. Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 420.

bläst, wird damit die Clownmaske vorweggenommen und als er zu ihren Füßen herumkriecht, um die Zigaretten einzusammeln, wird darauf hingewiesen, dass er ihr später zu Füßen liegen wird.¹³⁵ Als Rath auf dem Fußboden herumkriecht, lautet ihr einziger Kommentar an ihn: „Weiterarbeiten!“¹³⁶ Er ist ihr gegenüber unterwürfig und an dieser Stelle im Film ist das zusätzlich auch bildlich zu erkennen.

Lola Lola singt über sich selbst, dass es für sie nicht wichtig ist, ob ein Mann Geld hat oder nicht („Ob er Geld hat, ist mir gleich, denn mich macht die Liebe reich.“¹³⁷). Ihre Aussage scheint der Wahrheit zu entsprechen, denn in den vier Jahren, in denen sie mit Rath verheiratet ist, verdient sie mit ihren Auftritten als Sängerin und durch den Verkauf ihrer Postkarten das Geld, von dem beide leben. Rath hat nach der Hochzeit seine Stelle als Professor verloren, da Lola Lola von seinem Vorgesetzten als nicht standesgemäß erachtet wurde.¹³⁸ Durch ihre Eigenständigkeit als Künstlerin folgt sie dem Prinzip der frei entfalteten Sexualität.¹³⁹ Ihre Auftritte ermöglichen ihr, ein eigenständiges Leben zu führen und unabhängig von einem Mann bzw. ihrem Ehemann leben zu können.¹⁴⁰ Auf der Bühne prostituiert sie sich, im Privaten lebt sie ihre Sexualität frei aus und verlangt kein Geld.¹⁴¹ Wenn es ihr nicht passt, lässt sie sich nicht kaufen. Die Szene mit dem Kapitän, der in ihre Garderobe kommt, ihr eine kleine Ananas schenkt, Sekt spendiert und dafür eine Gegenleistung von ihr fordert, beweist ihre aufrechte Haltung sich selbst gegenüber.¹⁴² Rath jedoch, der mit ihrem Prinzip nicht umgehen kann, wird von ihr ins Verderben gestürzt.¹⁴³ Lola Lola wird nicht von Männern verführt, sondern der umgekehrte Fall liegt vor.¹⁴⁴ Das Lied „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt“¹⁴⁵ wird an der entscheidenden Wendung im Film eingesetzt.¹⁴⁶ Nachdem der Kapitän Lola Lola in Anwesenheit von Rath in ihrer Garderobe bedrängt hat, wird dieser dem Kapitän gegenüber aggressiv und verweist ihn grob der Garderobe.¹⁴⁷ Daraufhin stoßen Lola Lola und er mit Sekt

¹³⁵ Vgl. Koebner/Felix (Hg.), *Filmgenres*, S. 41.

¹³⁶ *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:38.

¹³⁷ *Kinder, heut' Abend, da such ich mir was aus*, 05.03.2015.

¹³⁸ *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:02.

¹³⁹ Vgl. Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 421.

¹⁴⁰ Vgl. ebd.

¹⁴¹ Vgl. ebd.

¹⁴² *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:40.

¹⁴³ Vgl. Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 421.

¹⁴⁴ Vgl. ebd.

¹⁴⁵ *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt*, <http://www.songtexte.com/songtext/marlene-dietrich/ich-bin-von-kopf-bis-fuss-auf-liebe-eingestellt-falling-in-love-again-13c2596d.html>, 07.03.2015.

¹⁴⁶ Vgl. Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 421.

¹⁴⁷ *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:41.

darauf an.¹⁴⁸ Kurz darauf betritt ein herbeigerufener Polizist das Lokal, um den Zwischenfall mit Rath und dem Kapitän aufzuklären.¹⁴⁹ Die Aufforderung des Kapitäns, Rath abzuführen, ignoriert der Polizist und bringt stattdessen ihn selbst auf die Polizeiwache.¹⁵⁰ Rath zollt er Respekt, da dieser behauptet, sich nur aufgrund seiner Schüler im Lokal aufzuhalten, um diese zur Rede zu stellen.¹⁵¹ Der Direktor lädt ihn daraufhin ein, in der Ehrenloge im Saal Platz zu nehmen, um Lola Lolas Auftritt zu sehen.¹⁵² Ein Lichtspot ist an dieser Stelle des Films nicht mehr notwendig, denn Rath ist zum exponierten Zuschauer geworden.¹⁵³ Lola Lola singt in „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt“¹⁵⁴ davon, dass die Liebe ihr einziger Lebensinhalt ist. Durch diese Aussage definiert sie sich selbst als „reine personifizierte Sinnlichkeit – und sonst gar nichts“.¹⁵⁵ Während ihrer Darbietung konzentriert sie sich nur auf Rath und vermittelt ihm das Gefühl, die Botschaft des Liedes gelte ausschließlich ihm.¹⁵⁶ Während sie dieses Lied singt, sitzt sie auf einem Weinfass und es sind abwechselnd sie und Rath zu sehen.¹⁵⁷



Abb. 5: *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:52.

Die Umkehrung der Verführerrollen ist in dieser Szene auch räumlich manifestiert, da er in der Loge sitzt und sie anschmachtet, während sie sich auf der Bühne befindet und ihm das Gefühl vermittelt, nur für ihn zu singen.¹⁵⁸ Rath verliebt sich endgültig in

¹⁴⁸ Ebd. 0:42.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Ebd. 0:45.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd. 0:48f.

¹⁵³ Vgl. Koebner/Felix (Hg.), *Filmgenres*, S. 42.

¹⁵⁴ *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt*, 07.03.2015.

¹⁵⁵ Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 427.

¹⁵⁶ *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:51.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Vgl. Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 422.

Lola Lola, die als das Objekt seiner Begierde inszeniert ist.¹⁵⁹ Als er ihr von der Loge aus zusieht, ist gleichzeitig eine weibliche Statue im Bild zu sehen, die die Aufmerksamkeit auf sich lenkt und von Rath's bewundernden Blicken für Lola Lola ablenkt.¹⁶⁰ Die Männer werden in „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt“¹⁶¹ nicht als Individuen, sondern als Masse wahrgenommen und zusätzlich einem Vergleich mit Motten unterzogen.¹⁶² Durch ihren Vergleich der Männer mit Motten, die an dem Licht, das sie umschwärmen, verbrennen, wird deutlich, dass Lola Lola eine Femme fatale ist.¹⁶³ Wenn ihr ein Mann zu nahe kommt, bedeutet das seinen Untergang und manchmal auch seinen Tod.¹⁶⁴ Wenn die Femme fatale nach Mario Praz' Definition „als im weitesten Sinn unglückbringender Weiblichkeitstypus oder als weibliche Verführungsgestalt mit einer ‚möglichen‘ unglückbringenden Wirkung“¹⁶⁵ betrachtet wird, kann Lola Lola diesem Frauentypus zugeordnet werden. Die wichtigsten Charakteristika einer Femme fatale sind ihre sexuell-erotischen Reize, die gleichzeitig von einer distanzierten Unterkühlung geprägt sind.¹⁶⁶ Die Femme fatale führt Männer entweder moralisch, seelisch oder mit verhängnisvollem bzw. tödlichem Ausgang in deren Vernichtung.¹⁶⁷ Es ist nicht nötig, dass eine Femme fatale ihre Opfer selbst ins Verderben stürzt, es reicht, wenn die Männer ihrer Anziehungskraft erliegen.¹⁶⁸ *Der blaue Engel* wird meistens als ein Film gelesen, in dem Marlene Dietrich in ihrer Rolle als Lola Lola eine Femme fatale spielt, von der Professor Rath fasziniert ist, die er heiratet, an deren Seite er gedemütigt und erniedrigt wird und schließlich an seiner Liebe zu ihr zerbricht.¹⁶⁹ Rath's Unglück nimmt seinen Lauf, als er am nächsten Morgen in Lola Lolas Bett aufwacht, das sich über ihrer Garderobe im „Blauen Engel“ befindet.¹⁷⁰ Sobald er einmal ihrem verführerischen Ruf gefolgt ist, verliert seine kleine Welt, bestehend aus seiner Wohnung und dem Klassenzimmer, die bis dahin damit verbundene Vertrautheit.¹⁷¹

¹⁵⁹ Vgl. Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1990, S. 148.

¹⁶⁰ Vgl. ebd.

¹⁶¹ *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt*, 07.03.2015.

¹⁶² Vgl. Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 422.

¹⁶³ Vgl. ebd.

¹⁶⁴ Vgl. ebd.

¹⁶⁵ Ebd. S. 423.

¹⁶⁶ Vgl. S. 54.

¹⁶⁷ Vgl. *Femme Fatales*, http://www.noirtexas.com/femme_fatales.htm, 25.03.2015.

¹⁶⁸ Vgl. Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 423.

¹⁶⁹ Vgl. Mayne, *The Woman at the Keyhole*, S. 147.

¹⁷⁰ *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:54.

¹⁷¹ Vgl. Bronfen, *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*, S. 20, 01.05.2015.

Als er die Nacht nicht zu Hause verbringt, hat dieser Ausbruch aus seiner täglichen Routine negative Auswirkungen für ihn, da er zu spät zum Unterricht in der Schule erscheint und einige Schüler im Klassenzimmer Karikaturen von ihm an die Tafel gezeichnet haben und grölen, als er den Raum betritt.¹⁷² Er ist nicht mehr länger Herr der Lage. Einerseits hat sein Begehren nach Lola Lola, das sie bereits bei ihrer ersten Begegnung in ihm geweckt hat, ihn sich selbst gegenüber fremd gemacht und andererseits lassen sich die Karikaturen, in denen auf sein Begehren in Bezug auf Lola Lola hingewiesen wird, nicht von der Tafel entfernen.¹⁷³ In der Szene, in der Rath bei Lola Lola aufwacht, ist zu sehen, dass sie einen Singvogel in einem Käfig besitzt und dessen Zwitschern zu hören ist, während sie das Frühstück vorbereitet.¹⁷⁴ Ihr Singvogel lebt und pfeift, während am Anfang des Films zu sehen ist, dass Rath seinen Kanarienvogel tot in dessen Käfig findet.¹⁷⁵ Rath konnte mit seinem Kanarienvogel nicht umgehen, weshalb das Tier verstorben ist. Im Gegensatz dazu steht Lola Lolas Vogel, der am Leben ist und zwitschert. Durch die Vögel von Rath und Lola Lola wird die Entwicklung ihrer BesitzerIn prophezeiend angezeigt. Rath's Vogel endet zu Filmbeginn so, wie es Rath am Ende selbst ergeht. Im Gegensatz dazu steht Lola Lola, die fröhlich ist, macht was ihr gefällt und sich keinen Zwängen unterwirft. Sie wird als eine Frau gezeigt, die sich ihre Männer wie Vögel einfängt.¹⁷⁶ Ein weiterer Aspekt des Vogelmotivs ist die dadurch illustrierte Flatterhaftigkeit von Lola Lola, während jene von Rath längst vorbei ist, falls sie überhaupt jemals vorhanden war.¹⁷⁷

Als die Künstlertruppe dabei ist, alles zusammenzupacken und weiterzureisen, sucht Rath Lola Lola auf.¹⁷⁸ Sie glaubt, er ist mit der Absicht gekommen, sich von ihr zu verabschieden, doch er schenkt ihr einen Ring und macht ihr überraschend einen Heiratsantrag.¹⁷⁹ Als sie seine Frage hört, bricht sie aus Ungläubigkeit und Belustigung darüber zunächst in einen Lachanfall aus, doch als sie erkennt, dass er seine Frage ernst meint, nimmt sie seinen Antrag an.¹⁸⁰ Durch die Ehe mit ihm verspricht sie sich einen gesellschaftlichen Aufstieg, der ihr jedoch verwehrt bleibt

¹⁷² Vgl. ebd.

¹⁷³ Vgl. ebd.

¹⁷⁴ *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:55.

¹⁷⁵ Ebd. 0:02.

¹⁷⁶ Vgl. Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 426.

¹⁷⁷ Vgl. ebd.

¹⁷⁸ *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:05.

¹⁷⁹ Ebd. 1:06.

¹⁸⁰ Ebd.

und auch er verliert durch die Heirat mit ihr seine Stellung in der Gesellschaft.¹⁸¹ Bei der anschließenden Hochzeitsfeier im Kreis der Künstlertruppe zaubert der Direktor und Zauberkünstler zur Feier des Tages zwei Eier aus Rath's Nase.¹⁸² Als Lola Lola daraufhin wie ein Huhn zu gackern beginnt, ahmt Rath die Geräusche eines Hahns nach.¹⁸³ Alle am Tisch Anwesenden lachen, er selbst findet es auch witzig, merkt jedoch nicht, dass sie nicht mit ihm, sondern über ihn lachen. Er verhält sich sehr lächerlich, als er am Tisch sitzt und versucht, wie ein Hahn zu krähen. Auch Lola Lola macht sich über ihn lustig. Hier wird erstmals deutlich, dass Rath von seiner vormals so strengen und genauen Art als Professor, der alles und jeden kontrollieren wollte und für den Spaß etwas war, das nur andere Menschen haben, Abstand gewinnt. Da die Postkarten ein wiederkehrendes Motiv sind, ist es ein logischer Schritt, dass sie Gegenstand des ersten Streits in ihrer Ehe sind.¹⁸⁴ Während der Hochzeitsnacht bittet Lola Lola Rath darum, ihr einen Koffer zu geben, da sie sich umziehen möchte.¹⁸⁵ Als er ihn vom Boden aufhebt, öffnet sich der nicht verschlossene Koffer und neben Kleidungsstücken fallen auch einige ihrer Postkarten zu Boden.¹⁸⁶ Dieser Anblick versetzt Rath in Wut, während sie seine Tollpatschigkeit nur abschätzig kommentiert.¹⁸⁷ Seine Frage, warum sie die Karten mitgenommen hat, beantwortet sie damit, dass sie jeden Abend verkauft werden.¹⁸⁸ Er beharrt darauf, dass dies nicht notwendig sei, solange er Geld hat. Lola Lola ist jedoch der Meinung, die Karten aufzuheben, um sie bei Bedarf zum Verkauf anbieten zu können. Er widerspricht ihr nicht mehr, sondern gibt widerwillig nach. Auch wenn sie an dieser Stelle nur ein kurzes Streitgespräch führen, wird deutlich, dass sie die Stärkere ist und nicht nur in dieser Situation gemacht wird, was sie möchte. Sie setzt sich durch und er gibt unfreiwillig nach, da er gegen sie nicht ankommt. Dadurch wird er im Laufe der Handlung immer unzufriedener, kann sich jedoch nicht gegen sie durchsetzen. Lola Lola und Rath sind nicht gleichberechtigte Partner, sondern er erinnert eher an eine Marionette, mit der sie nach Belieben spielt. Als sie zwischen Schlaf- und Wohnzimmer steht und sie über die Postkarten reden, hat sie den

¹⁸¹ Vgl. Sanders-Brahms, *Marlene und Jo*, S. 63.

¹⁸² *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:07.

¹⁸³ Ebd. 1:08.

¹⁸⁴ Vgl. Bronfen, *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*, S. 20, 01.05.2015.

¹⁸⁵ *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:09.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Ebd. 1:10.

¹⁸⁸ Ebd.

Vorhang, der die beiden Räume trennt, um ihren Körper geschlungen, wodurch sie gleichzeitig ihre Figur sowohl betont als auch verhüllt.¹⁸⁹



Abb. 6: *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:10.

Ihr gleichzeitig liebevoller und ironischer Blick drückt die beiden Gegensätze aus, die sie für Rath in seiner Fantasie darstellt.¹⁹⁰ Für ihn verkörpert sie zugleich eine mütterliche Figur, die ihm alle Wünsche erfüllt und eine strafende mütterliche Figur, die diszipliniert, indem sie Wünsche eingrenzt bzw. nicht erfüllt.¹⁹¹ Rath wird dadurch entmachtet, was auch in der nächsten Szene zu sehen ist, in der Lola Lola das Lied „Nimm dich in Acht vor blonden Frauen“¹⁹² singt. Man sieht sie dabei jedoch nicht, sondern hört nur ihre Stimme. Sie richtet sich in diesem Lied an alle Männer, aber wird im Text nicht persönlich, sondern bleibt allgemein.¹⁹³ Sie beschreibt sich wieder selbst, aber warnt vor „allen blonden Frauen“¹⁹⁴, von denen sie nur eine ist.¹⁹⁵ Frauen und Männer werden in diesem Lied in einem Kampf um Macht und Erotik gegenübergestellt, wobei an Männer insbesondere die Warnung vor blonden Frauen, die wie Lola Lola sind, ausgesprochen wird.¹⁹⁶ Während sie ihren Auftritt absolviert, sitzt Rath an einem Tisch im Lokal, raucht eine Zigarette und wartet, bis sie ihr Lied beendet hat.¹⁹⁷ Er greift in die Innentasche seines Sakkos, um ihre Postkarten herauszunehmen. Dieser Handgriff gleicht jenem, den er früher in der Schule

¹⁸⁹ Vgl. Bronfen, *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*, S. 20, 01.05.2015.

¹⁹⁰ Vgl. ebd.

¹⁹¹ Vgl. ebd.

¹⁹² *Nimm dich in Acht vor blonden Frauen*, <http://www.songtexte.com/songtext/marlene-dietrich/nimm-dich-in-acht-vor-blonden-frauen-73c25ead.html>, 07.03.2015.

¹⁹³ Vgl. Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 427.

¹⁹⁴ *Nimm dich in Acht vor blonden Frauen*, 07.03.2015.

¹⁹⁵ Vgl. Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 427.

¹⁹⁶ Vgl. ebd.

¹⁹⁷ *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:11.

gemacht hat, um sein Notizbuch aus der Sakkoinnentasche herauszuholen.¹⁹⁸ An dem Herausholen der Postkarten und davor des Notizbuches ist zu erkennen, dass „an die Stelle des Symbols bürgerlich bigotter Tugend [...] die unmoralischen, pornographischen Postkarten getreten sind“¹⁹⁹. Rath geht im Saal zwischen den Tischen herum und versucht erfolglos, die Postkarten zu verkaufen.²⁰⁰ Lola Lolas gesungene Warnung, sich „vor blonden Frauen in Acht zu nehmen“²⁰¹, kommt für ihn zu spät. Er befindet sich bereits auf dem Weg ins Verderben bzw. in seinen Untergang. Rath versucht in dieser Szene genau jene Postkarten zu verkaufen, die am Anfang auch seine eigenen erotischen Fantasien entfacht haben.²⁰² Es folgt ein Zeitsprung von fünf Jahren. In der nächsten Szene ist Rath als Clown verkleidet zu sehen, der vor einem Spiegel sitzt und sich für seinen Auftritt schminkt.²⁰³ Der Direktor der Truppe verkündet, dass er einen Vertrag im „Blauen Engel“ in Raths Heimatstadt ausgehandelt hat und Rath als besondere Attraktion bewerben möchte.²⁰⁴ Er weigert sich lautstark gegen die Idee, auch in seiner Heimatstadt als Clown aufzutreten, da ein solcher Auftritt für ihn eine große Schande und Erniedrigung bedeuten würde. Doch sein Widerstand ist zwecklos, die Truppe reist ab. Als sie im „Blauen Engel“ eintreffen, erregt Lola Lola die Aufmerksamkeit des Künstlers Mazeppa.²⁰⁵ Aufgrund der plakatierten Ankündigung, dass Rath auftreten wird, ist das Lokal ausverkauft und das Publikum, unter dem sich auch ehemalige Schüler und Kollegen von ihm befinden, drängt in den Saal, um seinen Auftritt mitzuerleben.²⁰⁶ Lola Lola steht auf der Bühne und singt das Lied „Nimm dich in Acht vor blonden Frauen“²⁰⁷:

„Nimm dich in Acht vor blonden Frau'n,
 Die haben so etwas Gewisses!
 's ist ihnen nicht gleich anzuschau'n,
 Aber irgendetwas is' es.
 Ein kleines Blickgeplänkel sei erlaubt dir;
 Doch denke immer: Achtung vor dem Raubtier!
 Nimm dich in Acht vor blonden Frau'n,

¹⁹⁸ Vgl. Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 423.

¹⁹⁹ Ebd. S. 424.

²⁰⁰ *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:11.

²⁰¹ *Nimm dich in Acht vor blonden Frauen*, 07.03.2015.

²⁰² Vgl. Bronfen, *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*, S. 21, 01.05.2015.

²⁰³ *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:11.

²⁰⁴ Ebd. 1:17.

²⁰⁵ Ebd. 1:20.

²⁰⁶ Ebd. 1:21.

²⁰⁷ *Nimm dich in Acht vor blonden Frauen*, 07.03.2015.

Sie haben so etwas Gewisses.“²⁰⁸

Sie warnt Männer in diesem Lied vor blonden Frauen und wird als Raubtier bezeichnet, das nicht davor zurückschreckt, ihre Krallen auch auszufahren. Ihr Raubtiercharakter wird in dieser Szene bildlich manifestiert, indem sie sich von Rath, der sich weigert, als Clown aufzutreten und den sie längst satt hat, immer wieder zu bösen Blicken verleiten lässt.²⁰⁹ Sie verhält sich ihm gegenüber zunehmend unfreundlicher und behandelt ihn herablassend und entwürdigend. Es ist ihr deutlich anzumerken, dass sie sehr von ihm genervt und nicht gewillt ist, seine Weigerung und sein Jammern, nicht auftreten zu wollen, noch länger zu hören und zu ertragen. An ihrer Kleidung, die sie in dieser Szene trägt, ist ebenfalls der besungene Raubtiercharakter zu erkennen, da sie ein Oberteil mit Leopardenmuster trägt.²¹⁰



Abb. 7: *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:26.

Rath erinnert immer mehr an ein unterwürfiges und verstörtes Tier, dem Lola Lola sowohl als Raubtier als auch als Dompteuse gegenübersteht.²¹¹ Sie ist längst stärker als er und zögert nicht, ihn das spüren zu lassen. Nach kurzfristigem, zwecklosem Protest gegen Lola Lola und den Direktor wird Rath auf die Bühne gezerrt und soll als Clown verkleidet dem Zauberkünstler bei dessen Tricks assistieren.²¹² Etwas abseits der Bühne, aber noch in Rath's Blickwinkel, stehen Lola Lola und Mazeppa und beobachten ihn bei seinem Auftritt.²¹³ Rath's Situation wird für ihn immer unerträglicher, als der Zauberkünstler ihn mehr und mehr der Lächerlichkeit preis gibt, indem er zunächst eine Taube unter Rath's Zylinder erscheinen lässt, daraufhin ein paar Eier auf seinem Kopf zerschlägt, zwischendurch ständig Witze auf seine

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Vgl. Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 424.

²¹⁰ Vgl. ebd.

²¹¹ Vgl. S. 425.

²¹² *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:28.

²¹³ Ebd. 1:29.

Kosten macht und ihn schließlich ein paar Mal lautstark dazu auffordert, Kikeriki zu rufen.²¹⁴ Als Rath im Clownskostüm auf der Bühne steht, wirkt die Situation aufgrund der Demütigungen und Strafen, die er vom Direktor erfährt, wie eine Wiederholung der Szenen, die sich früher im Klassenzimmer abgespielt haben, als Rath seine Schüler erniedrigt und bestraft hat.²¹⁵ Die Stadt, in der er früher Macht über seine Schüler ausgeübt hat, wird zum Schauplatz seiner größten Demütigung.²¹⁶ Rath bekommt von der Bühne aus mit, wie Mazeppa Lola Lola küsst und wird immer wütender und eifersüchtiger.²¹⁷ Ein Kikeriki brodelte aus ihm heraus, das sich zu einem beängstigenden Laut steigert, der kaum noch menschlich zu nennen ist.²¹⁸ Die Demütigung, die er vor seinen ehemaligen Kollegen und Schülern ertragen muss, ist sehr groß für ihn und durch seine Kikeriki-Rufe macht er seiner Verzweiflung und der Ausweglosigkeit seiner Situation Luft. Als er mitbekommt, dass sich Lola Lola und Mazeppa in die Garderobe zurückziehen, stürzt er wie im Wahn auf die geschlossene Tür zu, hämmert dagegen, kräht, öffnet sie, kräht wieder und stürzt sich auf Lola Lola.²¹⁹ Er packt sie am Hals, schleudert sie herum und versucht sie zu erwürgen.²²⁰ Mazeppa kann Rath von Lola Lola losreißen und sie bringt sich in Sicherheit.²²¹ Daraufhin randaliert Rath in der Garderobe und beruhigt sich erst, als ihm von ein paar Künstlern aus der Truppe eine Zwangsjacke angelegt wird.²²² Das Eingesperrtsein durch die Zwangsjacke symbolisiert eine stärkere Version seiner früheren Verwicklungen in Fischernetze, Vorhänge und geheime sexuelle Fantasien.²²³ Die höchste Stufe des Eingesperrtseins steht ihm zu diesem Zeitpunkt noch bevor: sein Körper in Totenstarre und ein enges Grab.²²⁴ Bevor letzteres allerdings zu sehen ist, endet der Film. Als sich Rath wieder unter Kontrolle hat und vom Direktor aus seiner Lage befreit wird, zieht er seinen Mantel an, setzt seinen Hut auf und verlässt die Garderobe.²²⁵ Lola Lola absolviert währenddessen auf einem

²¹⁴ Ebd. 1:32.

²¹⁵ Vgl. Bronfen, *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*, S. 11, 01.05.2015.

²¹⁶ Vgl. Sanders-Brahms, *Marlene und Jo*, S. 64.

²¹⁷ *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:33.

²¹⁸ Vgl. Koebner/Felix (Hg.), *Filmgenres*, S. 43.

²¹⁹ *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:34.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd.

²²² Ebd. 1:35.

²²³ Vgl. Prawer, *The Blue Angel (Der blaue Engel)*, S. 33.

²²⁴ Vgl. ebd.

²²⁵ *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:36.

Sessel auf der Bühne sitzend ihren Auftritt und singt wieder „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt“²²⁶:

„Ich bin von Kopf bis Fuß
Auf Liebe eingestellt,
Denn das ist meine Welt.
Und sonst gar nichts.
Das ist, was soll ich machen,
Meine Natur,
Ich kann halt lieben nur
Und sonst gar nichts.

Männer umschwirr'n mich,
Wie Motten um das Licht.
Und wenn sie verbrennen,
Ja dafür kann ich nicht.
Ich bin von Kopf bis Fuß
Auf Liebe eingestellt,
Ich kann halt lieben nur
Und sonst gar nichts.“²²⁷

In dem Lied verkündet Lola Lola, dass sie ihr Prinzip der Entfaltung ihrer freien Liebe lebt und prophezeit den Tod der Männer, die ihr zu nahe kommen („Und wenn sie verbrennen, ja, dafür kann ich nicht“²²⁸).²²⁹ An ihren inzwischen komplett verwirrten Mann richtet sie mit diesem Lied die Botschaft, dass er sie nicht dafür verantwortlich machen kann, dass ihre Verführungskunst fatale Auswirkungen auf ihn hat.²³⁰ Es folgt ein Schnitt auf Rath, der vor der Frau flieht, deren Verheißungen auf Vergnügen untrennbar mit Bestrafung und Demütigung verbunden sind.²³¹ Damit wird gezeigt, bis zu welchem Grad Raths Masochismus die Voraussetzung für Lola Lolas letztendlichen Triumph über ihn ist.²³² Als Lola Lola in einer anderen Szene dieses Lied gesungen hat, ist sie inmitten ihrer Kolleginnen auf der Bühne gestanden, während sie diesmal in der Mitte der Bühne alleine auf einem Sessel sitzt und sich an der Lehne abstützt.²³³ Sie trägt ein schwarzes kurzes Kleid und den Hut, mit dem sie auch auf dem Poster abgebildet ist, das am Anfang des Films zu sehen war. Die

²²⁶ *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt*, 07.03.2015

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Vgl. Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 425.

²³⁰ Vgl. Bronfen, *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*, S. 28, 01.05.2015.

²³¹ Vgl. ebd.

²³² Vgl. ebd.

²³³ Vgl. ebd.

Kamera nähert sich Lola Lola und ihre Beine, die auf dem Poster und während ihrer Gesangsdarbietung im Fokus gestanden sind, sind nicht mehr im Bild zu sehen.²³⁴



Abb. 8: *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:39.

Nachdem sie das Lied beendet hat, hört man das begeisterte Publikum, sieht es jedoch als ZuschauerIn nicht. Lola Lola sitzt selbstbewusst auf dem Sessel und blickt in die ihr zujubelnde Menschenmenge.²³⁵ Sie scheint sich ihrer Wirkung auf andere Menschen bewusst zu sein und das auch zu genießen. Es hat den Anschein, als ob ihr die Blicke des Publikums Freude und Vergnügen bereiten, sie aber gleichzeitig weiß, dass aufgrund ihres Platzes auf der Bühne eine örtliche Trennung zu den ZuschauerInnen besteht.²³⁶ Sie ist den Blicken des Publikums ausgesetzt und dadurch verletzlich, aber darin liegt auch ihr Status als Objekt begründet.²³⁷

Rath sucht die Schule auf, in der er früher unterrichtet hat, setzt sich an seinen ehemaligen Tisch im Klassenzimmer, legt sich erschöpft mit dem Oberkörper auf die Tischplatte und stirbt.²³⁸ Sein Versuch, sich an seinem alten Leben festzuklammern, scheitert und die Erfahrungen und Demütigungen, die ihm an Lola Lolas Seite widerfahren sind, führen zu seinem Tod. Rath, der aufgrund seiner früheren Tätigkeit als Lehrer ein Repräsentant für Lernen und Disziplin war, wird am Ende auf die Konsequenzen seines Handelns aufgrund seiner Empfindungen für Lola Lola reduziert und verliert durch seinen Auftritt als Clown auch vor seinen ehemaligen Kollegen und Schülern jegliches noch vorhandenes Ansehen.²³⁹ Seine Erniedrigung und öffentliche Demütigung könnte nicht größer sein. Er ist schon lange vor seinem

²³⁴ Vgl. S. 29.

²³⁵ *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:39.

²³⁶ Vgl. Bronfen, *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*, S. 29, 01.05.2015.

²³⁷ Vgl. ebd.

²³⁸ *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:41.

²³⁹ Vgl. Bronfen, *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*, S. 16, 01.05.2015.

Tod gescheitert. Sein Abstieg hat begonnen, als er ihren Versuchungen erlegen ist und sie geheiratet hat. Am Ende hat er alles verloren, was ihm einst wichtig war: seine Prinzipien, seine Ansichten, seine Würde und letztlich sein Leben.

Von Beginn des Films an ist eine deutliche Abgrenzung zwischen der/dem ZuschauerIn bezüglich ihrer Beziehung zu Lola Lola zu erkennen.²⁴⁰ Die anfangs erwähnte Putzfrau macht Lola Lolas Pose nach, sie möchte sein wie sie. Die Männer hingegen begehren Lola Lola, was daran ersichtlich ist, dass zunächst die Schüler und später Rath die Postkarten sehr interessiert betrachten, auf denen sie abgebildet ist. Diese Szenen sind geprägt von Heimlichkeit und Geheimhaltung.²⁴¹ Lola Lola verkörpert „ein neues weibliches Selbstbewusstsein [...]“²⁴², mit dem der Professor nicht zurechtkommt. Lola Lola, die „eine Repräsentantin der Halbwelt und des fahrenden Volkes“²⁴³ ist, bringt das Leben von Rath, einem kleinlichen Tyrann, komplett durcheinander, bis sich letztendlich herausstellt, dass unversöhnliche Gegensätze zwischen ihnen stehen, die sie nicht überwinden können.²⁴⁴ Lola Lola ist selbstbewusst, teilweise auch berechnend und sie ist sich ihrer Wirkung auf andere Menschen, insbesondere auf Männer, bewusst. Durch diese Eigenschaften bleibt sie in der Beziehung mit Rath die Überlegene, während er ihren Verführungskünsten erliegt, immer tiefer sinkt und sein Ausbruch aus dem Bürgertum schließlich im Selbstverlust endet.²⁴⁵ Die Kluft zwischen „dem sittenstrengen Bildungsbürgertum und dem anrühigen Unterhaltungsmilieu bestimmt hier das Spiel“²⁴⁶. Marlene Dietrich hat die Rolle der Lola Lola als ordinär, frech, aufreizend und ungestüm beschrieben und als das genaue Gegenteil der geheimnisvollen Frau, die sie in *Morocco* spielen sollte.²⁴⁷

Bezüglich der Namen der ProtagonistInnen ist zu erkennen, dass Lola Lola den gesamten Film hindurch von allen mit Lola Lola bzw. nur mit Lola angesprochen bzw. dass so über sie gesprochen wird. Nicht weiter verwunderlich, da es sich um ihren Künstlernamen bzw. Name handelt. Der Aspekt der Namensverwendung ist aus dem Grund interessant, da es sich im Fall von Rath anders verhält. Zu Beginn des Films wird sein Nachname Rath von seinen Schülern verunstaltet, indem sie ihn „Unrath“

²⁴⁰ Vgl. Mayne, *The Woman at the Keyhole*, S. 149.

²⁴¹ Vgl. ebd.

²⁴² Peter Beicken, *Literaturwissen. Wie interpretiert man einen Film?*, Stuttgart: Reclam 2004, S. 136.

²⁴³ Ebd. S. 137.

²⁴⁴ Vgl. ebd.

²⁴⁵ Vgl. ebd.

²⁴⁶ Koebner/Felix (Hg.), *Filmgenres*, S. 39.

²⁴⁷ Dietrich, *Ich bin, Gott sei Dank, BerlinerIn*, S. 111.

nennen, innerhalb der Künstlertruppe wird er mit Professor bzw. „Professorchen“ angesprochen und als er am Ende des Films als Clown verkleidet auf der Bühne steht, nennt ihn der Zauberkünstler „August“. ²⁴⁸

2.1.1.2 Haushälterin von Professor Rath

Die Haushälterin von Professor Rath tritt als erste der weiteren Frauenfiguren in Erscheinung und ist bei ihren Tätigkeiten in seinem Haushalt zu sehen. Sie richtet und serviert ihm das Frühstück, hilft ihm in den Mantel, legt ihm sein Nachthemd bereit und kümmert sich um die gesamte Führung seines Haushalts. Sie wird im Film namentlich nicht genannt und ist im Vorspann unter „Raths Wirtschafterin“ vermerkt. Als Rath frühstückt und seinen Vogel in dessen Käfig nicht zwitschern hört, steht er auf und will ihn mit einem Stück Würfelzucker locken. ²⁴⁹ Er stellt fest, dass der Vogel verstorben ist, nimmt ihn aus dem Käfig heraus und schaut ihn ungläubig an, als seine Haushälterin zur Tür hereinkommt und sieht, was passiert ist. ²⁵⁰ Sie nimmt ihm den toten Vogel aus der Hand und wirft ihn mit der Bemerkung, dass „er sowieso nicht mehr gesungen hat“ ²⁵¹ ins Feuer des kleinen Ofens, wo er verbrennt. Sie wirkt in dieser Szene zwar resolut, aber gleichzeitig auch kaltherzig in ihrem Umgang mit dem toten Tier. Rath sagt nichts zu ihrer Aktion, sondern widmet sich wieder seinem Frühstück. ²⁵² Sein unfreundliches Verhalten ihr gegenüber wird auch in einer Szene deutlich, als er seinen Hut sucht, sie ihm dabei behilflich ist und er die Wohnung ohne ein Wort des Dankes verlässt, nachdem er ihn endlich gefunden hat. ²⁵³ Sein herablassendes und undankbares Verhalten ihr gegenüber ist immer wieder festzustellen. Auch wenn sie in einem Dienstverhältnis zueinander stehen, wäre es angebracht, ihr Wertschätzung und Dank für ihre Tätigkeit in seinem Haushalt entgegenzubringen.

Die Haushälterin und Lola Lola lernen sich nie kennen, da Rath die beiden einander nicht vorstellt. Was nach seiner Hochzeit mit Lola Lola aus der Haushälterin wird, erfährt man nicht. Da er mit der Künstlertruppe auf Reisen ist, benötigt er ihre Tätigkeit in seinem Haushalt nicht mehr.

²⁴⁸ Vgl. Stein, *Das deutsche Dirnenlied*, S. 421.

²⁴⁹ *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:03.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Ebd. 0:04.

²⁵³ Ebd. 0:30.

2.1.1.3 Guste

Guste, die Frau des Direktors und Zauberkünstlers der Truppe, zu der auch Lola Lola gehört, ist den gesamten Film hindurch immer wieder zu sehen. Sie steht alleine und auch gemeinsam mit den anderen Künstlerinnen auf der Bühne und singt. Guste kümmert sich um die Mitglieder der Truppe und nimmt eine Art Mutterrolle ein. Als Beispiel dafür ist z.B. jene Szene heranzuziehen, als Rath im Keller des „Blauen Engel“ drei seiner Schüler entdeckt, sie grob nach oben in die Garderobe zerrt und sie lautstark zur Rede stellt, was sie im Lokal zu suchen haben und sie aus selbigem hinauswirft, nachdem er zuvor noch jedem eine Ohrfeige gegeben hat.²⁵⁴ Nach diesem Zwischenfall echauffiert sich Rath und steigert sich wieder in eine Wut hinein, die typisch ist für ihn. Gustes Versuch, ihn durch Lob und ein Glas Bier zu beruhigen, ist erfolgreich.²⁵⁵ Ein weiteres Mal beruhigt sie ihn, als seine Clownsnase nicht auffindbar ist und Guste und ihr Mann darüber in Streit geraten, wer sie verlegt hat.²⁵⁶ Guste sagt Rath, er soll nicht nervös sein und dass sie selbst bei ihrem ersten Erfolg vor zwanzig Jahren ebenfalls sehr aufgeregt war.²⁵⁷ Sie bewahrt immer den Überblick, was innerhalb der Truppe gerade passiert und los ist. Ihrem Mann, von dem sie manchmal unfreundlich behandelt wird, wenn ihm etwas nicht passt, bietet sie stets Paroli und lässt sich nichts gefallen. In den Streitereien mit ihm findet sie die richtigen Worte und vertritt ihre Meinung, sodass sie meist als Siegerin aus diesen Wortgefechten hervorgeht. Obwohl die beiden hin und wieder streiten, ist zu merken, dass sie im Grunde zusammenhalten und beide das Beste für die Truppe wollen. Insgesamt macht Guste den Eindruck einer starken Frau, die sich nichts verbieten lässt, sondern durchsetzt, was ihr wichtig ist.

2.1.1.4 Weitere Künstlerinnen der Truppe

Zur Künstlertruppe gehören neben Lola Lola und Guste sechs weitere Frauen, die meistens auf der Bühne im Hintergrund sitzen bzw. tanzen, wenn Lola Lola oder Guste singen. Um Lola Lola als besonders attraktiv und begehrenswert darzustellen, bedient sich Sternberg des Mittels, ihr Personen gegenüberzustellen, die all die Eigenschaften, die sie verkörpert, nicht besitzen.²⁵⁸ Dadurch, dass ihre Kolleginnen nicht sehr attraktiv erscheinen, wirkt Lola Lola umso interessanter und anziehender.

²⁵⁴ Ebd. 0:45.

²⁵⁵ Ebd. 0:46.

²⁵⁶ Ebd. 1:23.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Vgl. Becker, *Marlene Dietrich blaue[r] Engel* (Deutschland 1930, Regie: Josef von Sternberg).

Als Rath zum ersten Mal im „Blauen Engel“ ist, sitzt eine Gruppe von Künstlerinnen auf der Bühne und die Grenze zwischen den ZuschauerInnen im Saal und der Bühne ist nicht ganz klar zu erkennen.²⁵⁹ Lola Lola ist diejenige der Sängerinnen, die im Mittelpunkt der Gesangsdarbietungen steht, sie ist jedoch nicht von den anderen Frauen isoliert, sondern ein Teil der Gruppe.²⁶⁰ Im Verlauf des Films rückt Lola Lola immer mehr in den Mittelpunkt des Geschehens auf der Bühne und alle Blicke, vor allem jene des männlichen Publikums, richten sich auf sie, weshalb infolgedessen sowohl die Abgrenzung zwischen der Bühne und den ZuschauerInnen als auch jene von Lola Lola vor den Hintergrunddekorationen auf der Bühne klar ersichtlich wird.²⁶¹ Die Art und Weise, wie die Künstlerinnen der Truppe beim ersten Auftreten auf der Bühne des „Blauen Engel“ gezeigt werden, weist auf eine Faszination bezüglich der Unterschiede zwischen den Frauen hin.²⁶² Unterschiede hinsichtlich der Figuren der Frauen, wobei Lola Lola fast die einzige ist, die schlank ist, außerdem unterschiedliche Altersgruppen und im weiteren Sinne auch Unterschiede bezüglich der Gesellschaftsschicht, der sie angehören.²⁶³ Nur eine der sechs Frauen kommt auch zu Wort, indem sie einmal zu dem im Weg stehenden Rath sagt: „Mensch, Sie sind ja die reinste Verkehrsstörung!“²⁶⁴ Er erwidert nichts. Wieder einmal hat er keine Antwort auf eine von einer Frau getätigte Aussage. Eine der sechs Frauen sagt nur ein paar wenige Sätze während des gesamten Films, die anderen fünf Frauen sagen gar nichts. Sie alle spielen Nebenrollen und sind dazu da, um die Protagonistin Lola Lola auf der Bühne zu unterstützen und ihr somit den Rahmen für ihre Handlung zu geben.

2.1.2 Ästhetik und Gestaltung

2.1.2.1 Licht und Räume

Die Bilder von Menschen und Schauplätzen sind oft eher dunkel gehalten, was durch eine Low-Key-Beleuchtung, den Einsatz von Schatten, Rauch aus Rauchfängen, von Zigarren oder Zigaretten, Fischernetzen, gegen eine Glasscheibe geschüttetes Wasser, beschlagene oder verschmutzte Fensterscheiben, Puder, das jemandem ins Gesicht geblasen wird und Objekten, die von der Decke hängen bzw. sich vor der

²⁵⁹ Vgl. Mayne, *The Woman at the Keyhole*, S. 147.

²⁶⁰ Vgl. ebd.

²⁶¹ Vgl. ebd.

²⁶² Vgl. ebd.

²⁶³ Vgl. ebd.

²⁶⁴ *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:23.

Kamera befinden, erreicht wird.²⁶⁵ Was in allen Filmen Sternbergs vorkommt, ist die erwähnte Low-Key-Beleuchtung, die sich dadurch auszeichnet, dass es kein dominierendes Führungslicht gibt und das Grundlicht auf wenige Lichtquellen verteilt ist.²⁶⁶ Das Grundlicht, das sich direkt hinter der Kamera befindet, ist am wichtigsten, denn je höher dieses Licht angebracht ist, desto länger und schmaler wirkt Dietrichs Gesicht.²⁶⁷ Diese Lichtsetzung bewirkt somit bei einer Schauspielerin mit hohen Wangenknochen, dass attraktive, weiche Schatten auf beide Wangen gezeichnet werden.²⁶⁸ Die Szenen werden so ausgeleuchtet, dass der Hintergrund eher dunkel ist, das Licht ist selektiv eingesetzt und es gibt eine geringe Aufhellung.²⁶⁹ Der visuelle Eindruck wird durch dunkle Hintergründe und geringe Helligkeit bestimmt.²⁷⁰ Jedes Objekt befindet sich an genau ausgewählten Stellen, da Sternberg „toten Raum“, wie er es nannte, zwischen der Kamera und den SchauspielerInnen verabscheute und diese Bereiche deshalb mit vielen Requisiten füllte.²⁷¹ Allerdings hatte er auch die Absicht, die Fantasie der ZuschauerInnen durch das Verbergen von Teilen des Sets anzuregen, indem er beispielsweise Objekte vom oberen oder unteren Rand ins Bild ragen lässt oder Ofenrohre, Säulen oder Vorhänge verwendet, um den gewünschten Effekt zu erzielen.²⁷²

Bei ihrem ersten Auftritt im „Blauen Engel“ trägt Lola Lola ein kurzes dunkles Kleid mit glitzernden Elementen, ihren Oberkörper bewegt sie im Takt der Musik und ihre Hände stützt sie in die Seiten.²⁷³ Sie steht im vorderen Bereich der Bühne und singt, während ihre Kolleginnen im Halbkreis um sie herumsitzen. Auch in dieser Szene ragen im Vordergrund Objekte ins Bild und verdecken teilweise die Sicht auf die im Bühnenhintergrund angebrachte Dekoration.

²⁶⁵ Vgl. Praver, *The Blue Angel (Der blaue Engel)*, S. 33.

²⁶⁶ Vgl. Hans Jürgen Wulff (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe. Low-Key/Low-Key-Stil*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1692> 2012, 08.05.2015.

²⁶⁷ Vgl. Dietrich, *Ich bin, Gott sei Dank, Berliner*, S. 91.

²⁶⁸ Vgl. ebd.

²⁶⁹ Vgl. Hans Jürgen Wulff (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe*, 08.05.2015.

²⁷⁰ Vgl. ebd.

²⁷¹ Vgl. Praver, *The Blue Angel (Der blaue Engel)*, S. 33.

²⁷² Vgl. S. 33f.

²⁷³ *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:16.



Abb. 9: *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:16.

Der Hintergrund der Bühne besteht aus einer großen Sonne, vor der sich bewegliche Wolken befinden. Es wirkt eher dunkel und unübersichtlich und die sich hin und her bewegendenden Wolken unterstützen diesen Eindruck.²⁷⁴ Durch ein Spitzenlicht werden Lola Lolas Haare beleuchtet und sie rückt dadurch in den Mittelpunkt.²⁷⁵ In dem ansonsten eher dunklen und unruhigen Bild stellt sie den einzigen Fixpunkt dar.²⁷⁶ Durch die Lichtsetzung wird Lola Lola in den Fokus gestellt und die Aufmerksamkeit bzw. die Blicke der ZuschauerInnen werden auf sie und dabei insbesondere auf ihr Gesicht und ihre Beine gelenkt. Sternberg nutzt dazu auch die Umgebung, die Situation und einzelne Requisiten, wenn z.B. kurz auf einen kleinen Engel geschnitten wird, der zwischen den beweglichen Wolken befestigt ist und mit einem Arm auf Lola Lola zeigt, was sowohl präsentierenden als auch phallischen Charakter hat.²⁷⁷

Als Lola Lola zum ersten Mal das Lied „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt“²⁷⁸ singt, ist sie ebenfalls von ihren Kolleginnen umgeben und es ist keine klare Grenze zwischen der Bühne und dem Zuschauerbereich erkennbar. Die Situation ist eine gänzlich andere, als sie am Ende des Films noch einmal dieses Lied singt.

²⁷⁴ Vgl. Becker, *Marlene Dietrich blaue[r] Engel* (Deutschland 1930, Regie: Josef von Sternberg).

²⁷⁵ Vgl. ebd.

²⁷⁶ Vgl. ebd.

²⁷⁷ Vgl. ebd.

²⁷⁸ *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt*, 07.03.2015.



Abb. 10: *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:38.

Als sie das Lied zum letzten Mal singt, ist eine Trennung zwischen der Bühne, auf der sich Lola Lola befindet und dem Publikum eindeutig erkennbar. Die ZuschauerInnen sind nicht mehr zu sehen, sondern es ist nur noch deren begeisterter Applaus zu hören.²⁷⁹ Was ursprünglich ein Raum war, in dem die Grenzen zwischen den Darstellerinnen auf der Bühne und dem Publikum fließend waren, wurde durch eine Raumordnung ersetzt, deren Grenzen sehr deutlich zu erkennen sind, da das Publikum gar nicht mehr im Bild, sondern nur noch deren Applaus zu vernehmen ist. Dadurch wird die Veränderung von Lola Lolas Rolle deutlich gemacht. Anfangs war sie eine Künstlerin der Truppe, die sich inmitten ihrer Kolleginnen bewegt hat, am Ende dominiert sie das Bild komplett, da nur noch sie zu sehen ist. Durch diese radikale Neustrukturierung des Raums wird auch ihre Weiterentwicklung abgebildet und sie stellt damit das bildliche Gegenteil zu Rath dar, der in das Klassenzimmer zurückkehrt und stirbt. Im Gegensatz zu ihm hat sie sich weiterentwickelt, während er die Richtung, in die er sich wegen ihr bewegt hat, aufhalten bzw. ändern will und versucht, sich in sein altes Leben zurück zu flüchten. Die Bühne des „Blauen Engel“ ist zwar vor allem dann von Bedeutung, wenn Lola Lola darauf ihre Lieder singt, aber der zentrale Raum ist ihre Garderobe, die von allen HauptdarstellerInnen und auch einigen Nebenfiguren früher oder später aufgesucht wird.²⁸⁰ Von ihrer Garderobe führen einerseits eine Wendeltreppe hinauf zu ihrem Schlafzimmer und andererseits eine Falltür in den Keller, in der drei Schüler, die sich vor Rath verstecken von ihm entdeckt werden.²⁸¹ Von Lola Lolas Garderobe aus führen Türen zur Garderobe ihrer KollegInnen, in den

²⁷⁹ *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:39.

²⁸⁰ Vgl. Prawer, *The Blue Angel* (*Der blaue Engel*), S. 37f.

²⁸¹ Vgl. 38

Zuschauerbereich und zur Bühne.²⁸² Wenn letztere geöffnet werden, sind laute Geräusche, die entweder von der gerade stattfindenden Darbietung auf der Bühne oder der Begeisterung des Publikums stammen, wahrzunehmen.²⁸³ Für Rath stellt Lola Lolas Garderobe die Schleuse zwischen Bürgertum und Varieté dar, in der er bei seinem ersten Besuch wie ein Fremdkörper in der ihm unbekannten Umgebung wirkt.²⁸⁴

Das Spiel mit Licht und Schatten erinnert besonders in jener Szene an die Stummfilmzeit, als ein paar Schüler in das Zimmer ihres Mitschülers Angst eindringen, sich an sein Bett heranschleichen und sich auf ihn stürzen, um ihn als Bestrafung dafür, dass er sie an Rath verraten hat, zu verprügeln.²⁸⁵ Bevor die Eindringlinge im schummerigen Licht zu erkennen sind, sieht man die Schatten ihrer Arme an der Wand hinter dem Bett, die sich nach ihrem Opfer ausstrecken.²⁸⁶



Abb. 11: *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:28.

Die Kamera bewegt sich in den meisten Szenen vergleichsweise wenig, weshalb jene Szenen besonders auffallen, in denen schnelle bzw. schnellere Kamerabewegungen vorkommen.²⁸⁷ Von diesen Szenen ist jene hervorzuheben, in der sich Rath nach seiner Entlassung im Klassenraum befindet, seine Sachen aus dem Lehrertisch zusammenpackt und die Kamera sich dabei langsam von ihm

²⁸² Vgl. ebd.

²⁸³ Vgl. ebd.

²⁸⁴ Vgl. Koebner/Felix (Hg.), *Filmgenres*, S. 41.

²⁸⁵ Vgl. Prawer, *The Blue Angel (Der blaue Engel)*, S. 39.

²⁸⁶ *Der blaue Engel* (DE 1930), 0:28.

²⁸⁷ Vgl. Prawer, *The Blue Angel (Der blaue Engel)*, S. 40.

wegbewegt und die leeren Tische der Schüler sichtbar werden.²⁸⁸ Das durch die sich links befindlichen Fenster einfallende Tageslicht erhellt den Raum.²⁸⁹



Abb. 12: *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:04.

Die gleiche Kamerabewegung im Klassenzimmer wird am Ende des Films wiederholt, wobei der Unterschied zwischen den beiden Szenen darin besteht, dass das Tageslicht durch das Licht der Taschenlampe ersetzt wird, die der Schulwart auf dem Lehrertisch stehen lässt, als er Rath's Leiche entdeckt.²⁹⁰ Die Kamera bewegt sich langsam von Rath weg, der im Licht der Taschenlampe liegt.²⁹¹ Genauso wie Lola Lola ihn im „Blauen Engel“ in das Licht des Scheinwerfers gestellt, ihn damit von den anderen ZuschauerInnen isoliert und ihn ausgewählt hat, ist er auch am Ende des Films im Mittelpunkt der auf ihn gerichteten Blicke, da wieder eine Lichtquelle in einer ansonsten eher dunklen Umgebung nur auf ihn gerichtet ist.²⁹²



Abb. 13: *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:42.

²⁸⁸ Vgl. S. 40f.

²⁸⁹ *Der blaue Engel* (DE 1930), 1:04.

²⁹⁰ Vgl. Prawer, *The Blue Angel* (*Der blaue Engel*), S. 41.

²⁹¹ Vgl. Bronfen, *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*, S. 18, 01.05.2015.

²⁹² Vgl. ebd.

In den beiden letzten Szenen des Films arbeitet Sternberg mit einer bildlichen Parallele zwischen Lola Lola und Rath, indem beide alleine im Bild zu sehen sind. Während sie sich auf der Bühne befindet und in ein für die ZuschauerInnen unsichtbares Publikum blickt, ist Rath als Objekt einem ebensolchen Publikum, nämlich der Kamera und den ZuschauerInnen, ausgesetzt.²⁹³

Über die Lichtgestaltung bezogen auf die Ausleuchtung ihres Gesichtes in diesem Film schreibt Marlene Dietrich, dass der Hauptscheinwerfer die Lichtquelle für die Großaufnahmen ist und „ein Gesicht komponieren oder zerstören kann. In meinem Fall wurde es *geschaffen*.“²⁹⁴ Sternberg verwendete den Hauptscheinwerfer dazu, die Rundungen ihres Gesichtes stärker zu betonen, weshalb sie in diesem Film keine hohlen Wangen hat.²⁹⁵ Dieser Effekt wurde erreicht, indem der Hauptscheinwerfer ganz niedrig und weit entfernt von ihr aufgestellt wurde.²⁹⁶ „Mit den Requisiten deutscher Stummfilm-Tradition, den winkeligen Gassen und schiefen Häusern, wird hier eine muffig-schwüle Welt aufgebaut, in der Lola Lola als Inkarnation gefährlicher Erotik lauert.“²⁹⁷ Durch die Schattenhöhlen und Straßenschluchten wirkt die Stadt, in der die Handlung stattfindet, wie ein gefährlicher Ort, „in dem hinter jeder Tür eine Falle zu stehen scheint und in dem jedes Zimmer ein Käfig ist“²⁹⁸. Von diesen Räumen soll eine beklemmende Atmosphäre ausgehen, gegen die die Selbstzerstörung von Rath wie eine Befreiung wirkt.²⁹⁹ Durch Sternbergs Lichtgestaltung wurde „[...] das zwielichte Milieu [...]meisterlich heraufbeschworen.“³⁰⁰ Für die Übergänge zwischen einzelnen Szenen werden Ab- und Aufblenden oder einfache Schnitte verwendet, was des Öfteren zu ironischen Effekten führt, wenn Rath beispielsweise immer wieder ankündigt, seine Schüler für ihr Verhalten zu bestrafen, jedoch nie dazu kommt, weil er durch verschiedene Ereignisse davon abgehalten wird oder wenn er vehement darauf besteht, dass Lola Lolas Postkarten nicht verkauft werden, solange er Geld hat und man ihn in der darauffolgenden Szene sieht, wie er versucht, genau diese Postkarten an Leute zu verkaufen, die er

²⁹³ Vgl. ebd.

²⁹⁴ Dietrich, *Ich bin, Gott sei Dank, Berliner*, S. 93.

²⁹⁵ Vgl. ebd.

²⁹⁶ Vgl. ebd.

²⁹⁷ Dieter Krusche, *Reclams Filmführer*. Stuttgart: Reclam ¹²2003, S. 111.

²⁹⁸ Sanders-Brahms, *Marlene und Jo*, S. 58.

²⁹⁹ Vgl. ebd.

³⁰⁰ Ronald Bergan, *Film*, S. 406.

verabscheut und sich anschließend darüber aufregt, nur zwei Karten verkauft zu haben.³⁰¹

2.2 Morocco³⁰² (USA, 1930)

Morocco basiert auf dem Roman *Amy Jolly, die Frau aus Marrakesch* von Benno Vigny. Dieser Film ist der erste von Marlene Dietrichs Filmen in Hollywood, brachte ihr eine Nominierung für den Oscar als beste Hauptdarstellerin ein und begründete ihre weitere Karriere. Durch *Morocco* wurde sie zum Star und beispielsweise mit Greta Garbo verglichen. Sie spielt als Amy Jolly eine Rolle, die ihre anschließende Filmkarriere die darauffolgenden Jahre bestimmen sollte, nämlich jene einer Frau, die durch eine beginnende Liebe zu neuem Lebensmut findet.³⁰³ All die Eigenschaften, die Dietrichs neuen Frauentyp auf der Kinoleinwand ausmachten, sind auch in ihrer Rolle als Amy Jolly zu finden: ihre manchmal halb geschlossenen Augen und der Blick, den sie dadurch hat, ihre rauchige Stimme, ihre elegante Art, die langen Beine und ihre große Anziehungskraft, die sie sowohl auf Männer als auch auf Frauen ausübt.³⁰⁴ In *Morocco* ist ihre Rolle vielschichtiger als jene der Lola Lola, die sie im Film davor gespielt hat und sie wirkt vom ersten Auftritt an ruhiger, melancholisch, nicht so aufgeweckt wie Lola Lola, aber gleichzeitig auch selbstsicher.³⁰⁵ Im Gegensatz zu Lola Lola verliebt sich Amy Jolly und wird von dem Mann gedemütigt und verlassen.³⁰⁶

2.2.1 Frauenfiguren

2.2.1.1 Amy Jolly

Morocco wurde nach *Der blaue Engel* gedreht und Marlene Dietrich spielt als Amy Jolly auch in diesem Film eine Nachtclubsängerin. Sie ist erstmals zu sehen, als sie sich auf einem Schiff nach Marokko befindet. Sie tritt aus dem Nebel auf das Schiffsdeck, was mystisch und geheimnisvoll wirkt und wodurch angedeutet wird, dass sie eine Frau ist, die ihre Vergangenheit hinter sich gelassen hat und über die niemand etwas erfahren wird.³⁰⁷ Als sie das Schiffsdeck betritt, öffnet sich nach ein

³⁰¹ Vgl. Koebner/Felix (Hg.), *Filmgenres*, S. 35.

³⁰² *Morocco*. Regie: Josef von Sternberg, USA 1930.

³⁰³ Vgl. Marlene Dietrich, http://universal_lexikon.deacademic.com/270483/Marlene_Dietrich 2012, 11.04.2015.

³⁰⁴ Vgl. ebd.

³⁰⁵ Vgl. Sanders-Brahms, *Marlene und Jo*, S. 127.

³⁰⁶ Vgl. Balio, *History of the American Cinema*, S. 242.

³⁰⁷ Vgl. Markus Becker, *Ikonisierung im Film. Morocco (USA, 1930)*, <http://www.weltwunderderkinematographie.de/ikonisierung-im-film-morocco.htm>, 11.04.2015.

paar Schritten ihr Koffer und dessen Inhalt fällt zu Boden.³⁰⁸ Diese Szene ist durch starke Kontraste gekennzeichnet, denn Amy Jolly ist die einzige Person, die aufgrund ihrer Kleidung sofort auffällt, da sie ein schwarzes Kostüm trägt und ihr Gesicht leicht von einem Schleier umhüllt ist, während die anderen Passagiere eher helle Kleidung anhaben.³⁰⁹ Sie sticht somit aus der Menschenmenge heraus und der Fokus der ZuschauerInnen wird auf sie gelenkt.



Abb. 14: *Morocco* (USA 1930), 0:06.

La Bessiere, der sich auf dem Schiffsdeck befindet, beobachtet die Situation mit ihrem Koffer, geht zu Amy Jolly hin, sammelt ihre Sachen ein und gibt ihr den Koffer zurück.³¹⁰ Er wird davor durch einen Mann, der offensichtlich in seinen Diensten steht, als wohlhabend vorgestellt, als dieser ihm mitteilt, dass alles gepackt und bereitgestellt ist.³¹¹ Amy Jolly bedankt sich leise bei La Bessiere, woraufhin er ihr seine Hilfe anbietet, falls sie diese bei ihrem Aufenthalt in Marokko benötigen sollte und überreicht ihr seine Visitenkarte, die sie jedoch in kleine Stücke zerreißt und ins Wasser schnippt, als sie an der Reling steht.³¹² La Bessiere beobachtet sie dabei und sie weiß, dass dem so ist. Er geht zum Kapitän des Schiffs und erkundigt sich nach ihr. Der Kapitän bezeichnet sie als Tingeltangel-Sängerin und teilt ihm mit, dass diese Passagierinnen von der Besatzung als Selbstmordpassagiere bezeichnet werden, da sie kein Ticket für die Rückfahrt kaufen und wohl für immer in Marokko bleiben.³¹³ Diese Perspektivenlosigkeit wird auch dadurch betont, dass sich die Blicke von Amy Jolly und La Bessiere nicht mehr treffen werden, was durch die

³⁰⁸ *Morocco* (USA, 1930), 0:06.

³⁰⁹ Vgl. Becker, *Ikonisierung im Film*, 11.04.2015.

³¹⁰ *Morocco* (USA, 1930), 0:07.

³¹¹ Ebd. 0:06.

³¹² Ebd. 0:08.

³¹³ Ebd. 0:09.

Montage verdeutlicht wird.³¹⁴ Er schaut zu ihr hinüber, sie blickt jedoch auf den nahen Hafen und auf das Land, das sie bald erreichen werden und das eine ungewisse Zukunft für sie bereithält.³¹⁵ Dem/der ZuschauerIn wird die Aussicht, die sich ihr bietet, nicht gezeigt.³¹⁶

In der nächsten Szene ist Amy Jolly in der Garderobe eines Nachtlokals zu sehen, in dem sie auftritt und wodurch die Vermutung des Kapitäns eine Bestätigung erfährt, dass sie der Tätigkeit als Nachtclubsängerin nachgeht. Sie trägt eine Frackhose und ein dazu passendes Hemd und singt das Lied, das sie gleich auf der Bühne darbieten wird, vor sich hin.³¹⁷ Dabei wirkt sie ruhig und gelassen. Von Sternberg stellt einen weiteren Kontrast her, um zu zeigen, dass Amy Jolly hier sehr wohl auch männliche Attribute zugeschrieben werden können.³¹⁸ Gegenübergestellt wird ihr nämlich der Lokalbesitzer, dem bei klischeehaftem Denken ein eher nicht männliches Verhalten zugeschrieben werden kann. Während sich Amy Jolly ruhig verhält und ihre Bewegungen kontrolliert sind, verhält er sich sehr hektisch und ist nervös. Für einige wenige Augenblicke nimmt sie einen herumliegenden Fächer in die Hand, wedelt damit ein paar Mal hin und her, bevor sie ihn etwas belustigt lächelnd wieder zur Seite legt.³¹⁹ Auf dem Weg zu ihrer Garderobe ruft der Lokalbesitzer aufgeregt zwei am Gang sitzenden Frauen zu, dass das Lokal ausverkauft ist.³²⁰ Diese beiden Frauen halten je einen Fächer in der Hand und bewegen sie eleganter und in gleichmäßigen Bewegungen, was Amy Jolly zuvor nicht getan hat. Auch der Lokalbesitzer muss aufgrund der Hitze und seiner Nervosität immer wieder zum Fächer greifen und wirkt bei dessen Benutzung auch eher weiblich. Durch ihre männlich konnotierte Kleidung und ihre etwas unbeholfenen Bewegungen, als sie den Fächer in der Hand hält, erscheint Amy Jolly nicht sehr weiblich. Die Gegenüberstellung von Amy Jolly und den beiden Frauen und ihren jeweiligen Umgang mit den Fächern, macht den Kontrast deutlich sichtbar. Der Lokalbesitzer ist sehr aufgeregt und redet die ganze Zeit auf Amy Jolly ein, was sie jedoch nicht zu interessieren und auch nicht nervös zu machen scheint.³²¹ Sie reagiert nicht auf seine Aussagen, wechselt kein einziges Wort mit ihm. Sie setzt ihren Zylinder auf,

³¹⁴ Vgl. Becker, *Ikonisierung im Film*, 11.04.2015.

³¹⁵ Vgl. ebd.

³¹⁶ Vgl. ebd.

³¹⁷ *Morocco* (USA, 1930), 0:12.

³¹⁸ Vgl. Becker, *Ikonisierung im Film*, 11.04.2015.

³¹⁹ *Morocco* (USA, 1930), 0:12.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Ebd. 0:13.

zieht ihre Frackjacke an und er gibt ihr den Ratschlag, sich bald einen Offizier aus den Reihen der Fremdenlegion als Beschützer zu suchen, da dieser über mehr finanzielle Mittel verfügt als ein einfacher Legionär.³²² Er warnt sie vor denjenigen, die vorgeben, bei der Fremdenlegion zu sein, um ihre Vergangenheit hinter sich zu lassen. Damit nennt er wohl unbewusst genau den Grund, weshalb sie sich in Marokko befindet. Seine Ratschläge scheinen für sie von keinerlei Interesse zu sein, denn sie zeigt keine Reaktion. Sie wirkt selbstbewusst und vermittelt den Eindruck, dass sie selbst weiß, was sie will und wie sie es bekommt. Vor ihrem ersten Auftritt betritt der Lokalbesitzer die Bühne und zieht den Vorhang auf die Seite.³²³ In seiner Hektik, die er nicht verbergen kann, stürzt er bei dieser Tätigkeit zu Boden, woraufhin das Publikum in lautes Lachen ausbricht. Nachdem er Amy Jolly kurz vorgestellt hat, geht er zu ihr hinter die Bühne, wo sie darauf wartet, auftreten zu können.³²⁴



Abb. 15: *Morocco* (USA 1930), 0:15.

Sie zündet sich eine Zigarette an, richtet sich Fliege und Zylinder, wirft dem Lokalbesitzer einen eher abschätzigen Blick zu und wirkt dabei locker. Ganz im Gegensatz zu ihm, der sich mit einem Taschentuch den Schweiß vom Nacken wischt und noch immer aufgeregt ist. Dann betritt sie locker schlendernd die Bühne und ihr Auftritt steht in direktem Gegensatz zur Hektik des Lokalbesitzers.³²⁵ In ihrer rechten Hand hält sie eine Zigarette, die linke Hand hat sie in die Hosentasche gesteckt. Auf den Fremdenlegionär Tom Brown, der sich im Publikum befindet, scheint sie eine sofortige Faszination auszuüben, was durch eine Großaufnahme seines Gesichtes

³²² Ebd.

³²³ Ebd.

³²⁴ Ebd. 0:15.

³²⁵ Ebd.

verdeutlicht wird.³²⁶ Amy Jolly geht zu einem auf der Bühne stehenden Sessel und setzt sich auf dessen rechte Lehne. Das Publikum im Saal scheint über sie geteilter Meinung zu sein. Einige Frauen und Männer applaudieren, andere pfeifen und deuten ihr mit Handbewegungen, dass sie die Bühne verlassen soll und sie sie nicht sehen wollen.³²⁷ Tom Brown, der an einem Tisch direkt vor der Bühne Platz genommen hat, steht auf und applaudiert ihr. Sie bemerkt seine wohlwollende Geste und sieht ihn an. Brown will einige Leute im Publikum davon abhalten, Amy Jolly auszupfeifen, indem er ein paar Männer anrempelt und Frauen auf ihre Plätze drückt. Die ganze Zeit über erhebt sich Amy Jolly nicht von der Sessellehne, sondern beobachtet von dieser Position aus das Geschehen im Saal. Ihr Gesicht ist hier in einer Großaufnahme zu sehen, was diesen Moment der inneren Ruhe, Gelassenheit und des Abwartens verdeutlicht.³²⁸



Abb. 16: *Morocco* (USA 1930), 0:16

Ihre Haare werden mit einem leichten Spitzenlicht beleuchtet, was ihr eine helle Aura verschafft.³²⁹ An dieser Stelle entsteht ebenfalls ein Kontrast, indem ihr von Sternberg hier die Begleiterin von Tom Brown gegenüberstellt, die mit ihrer schrillen Stimme versucht, das Publikum gegen Amy Jolly aufzuhetzen.³³⁰ Sie trägt ein weißes, weites Oberteil, viel Schmuck und ihre schwarzen Haare sind streng zurückgekämmt.³³¹ Im Gegensatz dazu steht Amy Jolly, die auf der Bühne auf der Sessellehne sitzt, in den Saal blickt und damit ausreichend Präsenz beweist, um dem

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Vgl. Becker, *Ikonisierung im Film*, 11.04.2015.

³²⁹ Vgl. ebd.

³³⁰ Vgl. ebd.

³³¹ Vgl. ebd.

hektischen Treiben des Publikums entgegenzuwirken.³³² Ihr blondes kurzgelocktes Haar, das durch das Spitzenlicht betont wird, ihr Verzicht auf Schmuck und ihr eng anliegender Frack tragen dazu bei, um den Unterschied zu der Marokkanerin auszudrücken.³³³ Als Amy Jolly aufsteht, im Saal zwischen den Zuschauerreihen herumgeht und anfängt, ihr Lied zu singen, beruhigt sich das Publikum und hört ihr zu.³³⁴ Währenddessen sind Großaufnahmen der Gesichter von Tom Brown, Amy Jolly und La Bessiere zu sehen, was auf die drei Protagonisten des Films hindeutet. Der weitere Verlauf der Handlung dreht sich um Amy Jolly und diese beiden Männer. Brown sitzt in der ersten Reihe vor der Bühne an einem Tisch und hat somit eine passive, weibliche Position inne und wird zum fetischistischen Objekt.³³⁵ Die Umkehrung der Geschlechterrollen kann als Befreiung von feminin/maskulin besetzten Polaritäten in einer patriarchalen Gesellschaftsstruktur gesehen werden.³³⁶ Als Amy Jolly singt und dabei an einem Holzgeländer neben einem der Tische lehnt, greift einer der am Tisch sitzenden Männer auf ihren Oberarm, was sie sofort dazu veranlasst, sich davon nicht aus dem Konzept bringen zu lassen, sondern ihren Arm wegzuziehen, aufzustehen und weiterzugehen.³³⁷ Die letzte dieser Großaufnahmen zeigt Tom Brown, was womöglich bereits an dieser Stelle des Films als ein Hinweis darauf gesehen werden kann, dass sich Amy Jolly am Ende für ihn entscheiden wird. Nachdem sie das Lied beendet hat, scheint sie auch das gesamte Publikum überzeugt zu haben, da dieses mit Begeisterung reagiert. Während das Orchester weiterspielt, geht Amy Jolly weiter durch den Saal und setzt sich wieder auf ein Holzgeländer neben einem Tisch. Ein Mann bietet ihr ein Glas Champagner an, das sie annimmt, zu den zwei Frauen und zwei Männern geht, die an diesem Tisch sitzen, einen Trinkspruch sagt und den Champagner trinkt.³³⁸ Sie stellt das Glas auf den Tisch, als eine der am Tisch anwesenden Frauen ihre Aufmerksamkeit zu erregen scheint und Amy Jolly ihr daraufhin einen etwas längeren Blick zuwirft, worauf diese Frau verlegen reagiert, indem sie nervös lacht, ihr Gesicht hinter einem Fächer versteckt und ihren Blick von Amy Jolly abwendet.³³⁹ Das Publikum im Saal ist ruhig und abwartend, was passieren wird. Amy Jolly geht ein paar Schritte vom

³³² Vgl. ebd.

³³³ Vgl. ebd.

³³⁴ *Morocco* (USA, 1930), 0:16.

³³⁵ Vgl. Gaylyn Studlar, *In the Realm of Pleasure, Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*, New York: Columbia University Press 1988, S. 64.

³³⁶ Vgl. ebd.

³³⁷ *Morocco* (USA, 1930), 0:17.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Ebd. 0:18.

Tisch weg, zögert kurz und geht zurück zum Tisch, nimmt die Blume, die hinter dem linken Ohr der Frau steckt und stellt ihr die Frage, ob sie sie ihr schenkt, was diese bejaht.³⁴⁰ Amy Jolly riecht an der Blume, beugt sich zu ihr und küsst sie kurz auf den Mund.³⁴¹ Dadurch kehrt sie die heterosexuellen Verführerrollen um, wo der Mann die Frau verführt und Amy Jollys Flirt mit der Frau sowie ihr Cross-Dressing machen diese Szene subversiv.³⁴² Die Figuren im Film reagieren mit einer Mischung aus Schock und Belustigung darauf.³⁴³



Abb. 17: *Morocco* (USA 1930), 0:18.



Abb. 18: *Morocco* (USA 1930), 0:18.



Abb. 19: *Morocco* (USA 1930), 0:18.



Abb. 20: *Morocco* (USA 1930), 0:18.

Zur Entstehungszeit des Films muss diese Szene, die als die bekannteste des Films gilt, aufgrund der damals herrschenden Moralvorstellungen polarisiert und wahrscheinlich auch schockiert haben. Marlene Dietrich hat diese Szene zu noch

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Vgl. Anneke Smelik, *Feminist Film Theory*, <http://www.annekesmelik.nl/TheCinemaBook.pdf>, S. 502, 04.11.2014.

³⁴³ Vgl. Crowther, *Marvelous Marlene Dietrich*, 21.05.2015.

größerer Aufmerksamkeit verholten. In der Dokumentation *Marlene*³⁴⁴ von Maximilian Schell spricht er sie auf *Morocco* an und sie bezeichnet diese Szene als interessante und die visuell wichtigste des Films.³⁴⁵ Der Wechsel zwischen den Geschlechterrollen geht weiter, als Amy Jolly wieder auf der Bühne steht, an der Blume riecht und sie Brown zuwirft.³⁴⁶ Im Gegensatz zum Publikum ist seine Begleiterin von dieser Geste überhaupt nicht begeistert. Eine Hand lässig in die Hosentasche gesteckt, zieht Amy Jolly mit der anderen Hand den Zylinder, verbeugt sich und geht von der Bühne ab.³⁴⁷ Marlene Dietrich spielt in dieser Szene mit den Geschlechterrollen, indem sie zunächst als Frau in einem Frack, der als männliche Bekleidung gilt, auftritt und eine Frau küsst und danach zum „Mann in Männerkleidung im Körper einer Frau“³⁴⁸ wird, als sie Tom Brown die Blume zuwirft. Diese Geste kann als Zitat eines klassischen Verhaltensmusters gesehen werden, bei dem ein Mann nach der Theatervorstellung der Hauptdarstellerin Blumen zuwirft.³⁴⁹ Durch die Umkehrung, dass in dieser Szene die Protagonistin einem Mann im Publikum, den sie ausgewählt hat, eine Blume schenkt, wird von Sternberg erneut ein sowohl hetero- als auch homosexuell gefärbter Subtext erzeugt.³⁵⁰ Diese Szene wurde durch den Production Code nicht zensuriert, da Sternberg als Begründung für den Kuss die Annahme der Blume nannte, die Amy Jolly von der Frau erst erhalten muss, um sie anschließend an Tom Brown weitergeben zu können. Der Frack symbolisiert auch die Macht, die durch die Verbindung mit Männlichkeit und einer Gesellschaftsschicht, in der dieses Kleidungsstück getragen wird, hergestellt wird.³⁵¹ Die Macht, mit der Amy Jolly dadurch ausgestattet wird, übersteigt jene von Tom Brown, da seine gesellschaftliche Stellung ebenfalls durch seine Kleidung, die Uniform eines mittellosen Fremdenlegionärs, repräsentiert wird.³⁵² Während er in seiner Gesellschaftsschicht verankert bleibt, ist Amy Jolly in der Lage, sowohl die Grenzen der gesellschaftlichen Schicht als auch die des Geschlechts zu überschreiten, während sie den Frack trägt.³⁵³ Marlene Dietrich trägt nur in dieser

³⁴⁴ *Marlene*, Regie: Maximilian Schell, Deutschland 1994.

³⁴⁵ Ebd. 0:29.

³⁴⁶ Vgl. Smelik, *Feminist Film Theory*, S. 502, 04.11.2014.

³⁴⁷ *Morocco* (USA, 1930), 0:19.

³⁴⁸ Becker, *Ikonisierung im Film*, 11.04.2015.

³⁴⁹ Vgl. ebd.

³⁵⁰ Vgl. ebd.

³⁵¹ Vgl. Andrea Weiss, „A QUEER FEELING WHEN I LOOK AT YOU‘. Hollywood stars and lesbian spectatorship in the 1930s“, *Stardom. Industry of Desire*, Hg. Christine Gledhill, London: Routledge 1991, S. 283-299, hier S. 287.

³⁵² Vgl. ebd.

³⁵³ Vgl. ebd.

Szene des Films einen Frack, aber ihr Erscheinungsbild bleibt in Erinnerung. Mit der Entscheidung, sie in dieser Szene in einem Frack auftreten zu lassen, hat Sternberg nicht nur mit der Erwartungshaltung der ZuschauerInnen gespielt, ihre Beine auch in diesem Film unverhüllt zu sehen, wie es bereits in *Der blaue Engel* der Fall war, sondern diese Entscheidung hat auch dazu geführt, dass mit Dietrich das Image einer geheimnisvollen Frau in Verbindung gebracht wird, die auch ihre Kleidung dazu nutzt, um die Vorstellung von ihr als *Femme fatale* noch zu erhöhen.³⁵⁴ Sternberg schreibt in seiner Autobiographie, dass er Marlene Dietrich auf einer Feier in Berlin in Frack und Zylinder gesehen hat und sie in einer Szene in *Morocco* wie einen Mann kleiden wollte, da ihr Frack und Zylinder einen besonderen Charme verliehen.³⁵⁵ Er führt weiter aus: „Ich wollte ihr nicht nur einen lesbischen Touch geben [...], sondern auch beweisen, dass ihr sinnlicher Reiz nicht nur auf den klassischen Beinen beruhte.“³⁵⁶ Die Direktoren von Paramount waren nicht begeistert von ihrer Kleidung in dieser Szene, denn bis dahin erschien es im größtenteils konservativ geprägten Amerika unmöglich, dass eine Frau weder privat und schon gar nicht in der Öffentlichkeit Hosen trägt.³⁵⁷ Vor allem nicht eine Schauspielerin, die dem Publikum als „Muster weiblicher Verführung“³⁵⁸ vorgestellt werden soll. Aufgrund dieser Szene wurde nicht nur über Marlene Dietrich gesprochen, sondern ihre Kleidung ist auch eine Kampfansage an die Rolle der Frau, die dem Mann untergeordnet ist und keinen Zutritt zu jenen männlichen Bereichen hat, die Frackträgern vorbehalten sind.³⁵⁹ Es wird damit ein neues Bild von Weiblichkeit gezeigt, bei dem die Frau sich auch männlicher Privilegien bedient.³⁶⁰ Nach ihrem Auftritt im Frack verbeugt sie sich und geht von der Bühne ab. In der beschriebenen Szene bricht Amy Jolly einige Regeln des Production Codes.³⁶¹ Das Publikum der 1930er Jahre, das Frauen in anderen Rollen gewohnt war, wird in dieser Szene mit einer Protagonistin konfrontiert, die in Frack und Zylinder auftritt und damit einen Kontrast herstellt zu den bis dahin mit Frauenfiguren in Verbindung gebrachten Kleidern, Juwelen und

³⁵⁴ Vgl. *Style in Film: Marlene Dietrich in ‚Morocco‘*, 11.04.2015.

³⁵⁵ Vgl. Sternberg, *Das Blau des Engels*, S. 278.

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ Vgl. Sanders-Brahms, *Marlene und Jo*, S. 115.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Vgl. S. 115f.

³⁶⁰ Vgl. S. 116.

³⁶¹ Vgl. Rida Haroon, *Marlene Dietrich in the Film Industry. An in-depth look at how Marlene Dietrich challenged the film industry in the 1920s and on*, <https://storify.com/RidaHaroon/marlene-dietrich> 2014, 21.05.2015.

Fellmänteln.³⁶² Auch wenn es zu dieser Zeit weitgehend verpönt war, wenn Frauen geraucht haben, hält Amy Jolly eine Zigarette in der Hand, als sie die Bühne betritt.³⁶³ Sie beginnt, männliche Kleidung tragend, einen Mann anzusingen, was den damals herrschenden Moralvorstellungen ebenfalls nicht entsprach, bei denen jede Form von Homosexualität als obszön angesehen wurde.³⁶⁴ Im weiteren Verlauf der Szene raucht sie weiter und fängt an, den Fremdenlegionär Tom Brown, der sich im Publikum befindet, anzusehen, was die neben ihm sitzende Marokkanerin aufregt.³⁶⁵ Anschließend nimmt Amy Jolly das Champagnerglas an, das ihr einer der Gäste anbietet und richtet ihre Aufmerksamkeit auf die neben ihm sitzende Frau.³⁶⁶ Sie fragt die Frau nach ihrer Blume und bedankt sich dafür mit einem Kuss, was ein weiteres Beispiel für die in den Richtlinien des Production Code festgelegte verbotene Darstellung von Homosexualität darstellt.³⁶⁷

In der darauffolgenden Szene ist Amy Jolly in ihrer Garderobe, wo sie für ihre nächste Darbietung die Kleidung wechselt. Der Lokalbesitzer befindet sich wieder bei ihr und sagt ihr, dass sie das Lied nur einmal singen und danach die Äpfel verkaufen soll, da der Verkauf davon das Wichtigste von allem wäre.³⁶⁸ Sie hört ihm wieder eher gelangweilt zu, während sie eine Zigarette raucht. Der Lokalinhaber betritt mit drei Körben voller Äpfel die Bühne, gefolgt von Amy Jolly, die einen Korb trägt.³⁶⁹ Die Musik setzt ein, Tom Brown beobachtet Amy Jolly und steckt sich die Blume, die er zuvor von ihr bekommen hat, hinter sein linkes Ohr. Sie singt das Lied „What Am I Bid For My Apple“³⁷⁰:

„What am I bid for my apple
The fruit that made Adam so wise
On the historic night
When he took a bite
They discovered a new paradise“³⁷¹

Nach dieser Liedzeile wechseln Amy Jolly und Tom Brown einige Blicke und lächeln einander zu.³⁷² Bezogen auf die zuletzt gesungene Zeile „They discovered a new

³⁶² Vgl. ebd.

³⁶³ Vgl. ebd.

³⁶⁴ Vgl. ebd.

³⁶⁵ Vgl. ebd.

³⁶⁶ Vgl. ebd.

³⁶⁷ Vgl. ebd.

³⁶⁸ *Morocco* (USA, 1930), 0:19.

³⁶⁹ Ebd. 0:20.

³⁷⁰ *Marokko* (1930), Quotes. <http://www.imdb.com/title/tt0021156/quotes>, 11.04.2015.

³⁷¹ Ebd.

³⁷² *Morocco* (USA, 1930), 0:20.

paradise“³⁷³, kann in ihren Blicken gegenseitiges Interesse gelesen werden. Sie singt anschließend weiter:

„An apple, they say, keeps the doctor away
While his pretty young wife
Has the time of her life
With the butcher, the baker
The candle-stick maker
Oh, what am I bid for my apple“³⁷⁴

In der Szene, als sie sich in der Garderobe auf ihren Auftritt vorbereitet und einen Frack trägt, wodurch sie eher männlich wirkt, lassen sie ihre Gesten und Handbewegungen, mit denen sie sich die Fliege und den Zylinder zurechtrückt und für ein paar Momente einen Fächer in die Hand nimmt, nicht weiblich wirken. Bei ihrem zweiten Auftritt, als sie „What Am I Bid For My Apple“³⁷⁵ singt, wirkt sie durch das kurze Kostüm und die Federboa, die sie trägt, wie eine andere Person, die für ihre Performance nicht nur ihre Kleidung, sondern auch ihre Geschlechtsidentität gewechselt hat.³⁷⁶ Nachdem der Applaus nach ihrem Lied verebbt ist, gehen Amy Jolly und der Lokalbesitzer durch den Zuschauerraum und versuchen, die Äpfel zu verkaufen.³⁷⁷ Amy Jolly geht u.a. zum Tisch von La Bessiere, Madame Caesar und deren Mann und La Bessiere stellt ihr beim Kauf eines Apfels die Frage, ob sie noch am selben Abend für ihn Zeit hätte, was sie mit der Begründung, die restliche Zeit bereits verplant zu haben, verneint.³⁷⁸ Als Amy Jolly in einen anderen Bereich des Saals gehen will, wo auch Tom Brown sitzt, erklärt ihr der Lokalbesitzer, dass das nur Zeitverschwendung wäre, da die dort sitzenden Leute kein Geld hätten, um ihr etwas abzukaufen.³⁷⁹ Sie lässt sich davon nicht irritieren und geht zu Tom Brown, der sich für die Blume bedankt. Er borgt sich von einem anderen Soldaten Geld aus und kauft ihr einen Apfel ab.³⁸⁰ Nachdem er bezahlt hat, reicht sie ihm einen Apfel, in den er sofort hineinbeißt und greift an ihren Oberarm, um sie neben sich zu ziehen. La Bessiere beobachtet die beiden und ist darüber nicht amüsiert, was in einer Großaufnahme zu erkennen ist. Amy Jolly erhebt sich gleich wieder und reicht Tom Brown mit den Worten, dass er sein Wechselgeld zurückbekommt, ihre geschlossene

³⁷³ *Marokko* (1930), 11.04.2015.

³⁷⁴ Ebd.

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ Vgl. Gaylyn Studlar, *In the Realm of Pleasure*, S. 72.

³⁷⁷ *Morocco* (USA, 1930), 0:21.

³⁷⁸ Ebd. 0:22.

³⁷⁹ Ebd. 0:23.

³⁸⁰ Ebd. 0:24.

Hand, in der sich jedoch kein Geld, sondern der Schlüssel zu ihrem Zimmer befindet.³⁸¹ Noch in derselben Nacht macht Brown von dem Schlüssel Gebrauch und sucht Amy Jolly in ihrem Zimmer auf.³⁸² Als er eintritt, nimmt er als erstes einen ihrer Fächer. Sie scheint einen Moment lang überrascht zu sein, dass er da ist, bietet ihm danach etwas zu trinken und eine Zigarette an.³⁸³ Die Blume, die sie ihm während ihres Auftritts geschenkt hat, steckt noch immer hinter seinem Ohr. An den Wänden von Amy Jollys Unterkunft hängen sehr viele Fotos, auf denen sie oft alleine und manchmal mit verschiedenen Männern abgebildet ist. Er schaut sich um und merkt an, dass sie die Räume hübsch hergerichtet hat und es jetzt ganz anders aussieht. Diese Feststellung veranlasst sie zur Frage, woher er das weiß und ob er schon mal dort gewesen ist. Er lächelt nur vielsagend und antwortet, dass seine Einheit schon sehr lange an diesem Ort stationiert ist.³⁸⁴ Als sie nebeneinander auf einem Sofa Platz nehmen, nimmt sie ihm seine Blume ab, riecht daran und wirft sie mit den Worten, dass sie bereits verwelkt sei, auf den Boden.³⁸⁵ Er zieht sie zu sich hin und sie küssen sich, währenddessen Brown einen Fächer vor ihre Gesichter hält. Er stellt ihr Fragen bezüglich der Fotos an den Wänden und möchte wissen, ob es sich bei einem Mann, mit dem sie häufig abgebildet ist, um ihren Ehemann handelt. Sie verneint diese Frage mit der Aussage, dass dazu bisher kein Mann gut genug war. Im weiteren Verlauf des Gesprächs deutet sie an, dass sie in Marokko ist, um ihre Vergangenheit hinter sich zu lassen.³⁸⁶ Diese Vermutung stellt sich bereits zu Beginn des Films ein, als sie aus dem Nebel hervortritt und auf dem Schiffsdeck erscheint. Bevor sich Brown verabschiedet, gibt er ihr den Schlüssel zurück und nach einem Blick auf seine Uhr merkt er an, dass die Nacht noch jung ist.³⁸⁷ Amy Jolly läuft ihm nach und folgt ihm.³⁸⁸ Sie begegnen sich auf der Straße und er bringt sie nach Hause, da es eine unsichere Gegend ist.³⁸⁹ Kurz darauf werden sie von zwei Marokkanern angegriffen, die Madame Caesar bezahlt hat, um Amy Jolly und Tom Brown niederschlagen zu lassen.³⁹⁰ Er kann den Angriff jedoch abwehren und schlägt bzw. sticht die beiden nieder. Er tötet sie nicht, verletzt sie aber durch

³⁸¹ Ebd. 0:25.

³⁸² Ebd. 0:26.

³⁸³ Ebd. 0:27.

³⁸⁴ Ebd. 0:28.

³⁸⁵ Ebd. 0:29.

³⁸⁶ Ebd. 0:31.

³⁸⁷ Ebd. 0:33.

³⁸⁸ Ebd. 0:34.

³⁸⁹ Ebd. 0:35.

³⁹⁰ Ebd. 0:36.

Messerstiche. Sein Vorgesetzter, Adjutant Caesar, hat die gesamte Situation beobachtet. Als sich Brown am nächsten Tag in dessen Büro für seine Tat verantworten muss, sind bei diesem klärenden Gespräch auch Amy Jolly und La Bessiere anwesend.³⁹¹ Amy Jolly setzt sich für Brown ein, indem sie angibt, dass die beiden Einheimischen nicht wehrlos waren, als Brown sie verletzt hat, sondern dass er sich verteidigt hat, als sie von den beiden bewaffneten Männern überfallen wurden.³⁹² Die Frage von Adjutant Caesar, wer die andere Frau war, beantwortet Brown nicht, sondern täuscht Unwissen vor. Das Gespräch beendet Caesar, indem er Brown wissen lässt, dass es sich dabei um seine eigene Frau handelt, bevor er ihn auf die Wache bringen lässt.³⁹³ Auf diesem Weg erfährt Amy Jolly, dass sich Brown und Madame Caesar kennen. Sie hat Angst um Brown, woraufhin ihr La Bessiere verspricht, bei Caesar ein gutes Wort für ihn einzulegen, da er einen gewissen Einfluss auf ihn hat. La Bessiere will ihr für den Preis eines Lächelns diesen Gefallen erfüllen.³⁹⁴

Brown wird in einer Zelle der Polizei festgehalten, wo ihm ein Sergeant mitteilt, dass er in eine andere Kompanie versetzt wurde, die am nächsten Tag zu einer gefährlichen Mission aufbricht.³⁹⁵ Auch Adjutant Caesar wird dabei sein, weshalb Brown befürchtet, dass dieser seinen Konflikt mit ihm auf dieser Mission austragen will und er dabei erschossen werden könnte.

Amy Jolly ist in der nächsten Szene im Nachtlokal zu sehen, wo ihr der Besitzer auf ihrem Weg zur Garderobe sagt, dass La Bessiere bereits auf sie wartet.³⁹⁶ Er möchte sie abermals von sich überzeugen, wobei ihre erste Frage Tom Brown betrifft, indem sie sich danach erkundigt, ob er etwas von ihm gehört hat.³⁹⁷ Die Nachricht, dass er für seinen Angriff auf die beiden Männer zwar nicht vor das Kriegsgericht muss, sondern versetzt wird und die Stadt verlassen muss, erfreut sie nicht. La Bessiere schenkt ihr ein wertvolles Armband, das sie zunächst nicht annehmen will, es sich dann aber anders überlegt. Eine Antwort auf seinen Heiratsantrag bleibt sie ihm zunächst schuldig. Ihr Gespräch wird von Tom Brown unterbrochen, der gekommen ist, um sich von ihr zu verabschieden, da der Abmarsch seiner Kompanie

³⁹¹ Ebd. 0:38.

³⁹² Ebd. 0:39.

³⁹³ Ebd. 0:40.

³⁹⁴ Ebd. 0:42.

³⁹⁵ Ebd. 0:43.

³⁹⁶ Ebd. 0:44.

³⁹⁷ Ebd. 0:45.

bevorsteht.³⁹⁸ Sie bittet ihn, auf sie zu warten, während sie ihren Auftritt absolviert, um danach gemeinsam fortzugehen, sodass er seinem gefährlichen Einsatz entkommt.³⁹⁹ Kurzfristig überlegt er es sich anders und hinterlässt ihr auf dem Spiegel eine Nachricht, um sie darüber in Kenntnis zu setzen.⁴⁰⁰ Als der Abmarsch der Soldaten bevorsteht, finden sich auch Amy Jolly und La Bessiere ein, da sie sich von Tom Brown verabschieden möchte.⁴⁰¹ Sie trifft ihn, als er gerade von drei Marokkanerinnen gleichzeitig Abschied nimmt. Als die Kompanie abmarschiert, fällt Amy Jolly eine Gruppe von Frauen auf, die den Soldaten nachgehen und ihnen auf ihrem Weg folgen.⁴⁰² Amy Jolly blickt ihnen sehnsüchtig hinterher. Bei La Bessieres nächstem Besuch in ihrer Garderobe findet er sie aufgrund der Abreise von Brown verzweifelt und betrunken vor.⁴⁰³ Sie zeigt ihm Browns Nachricht auf dem Spiegel.



Abb. 21: *Morocco* (USA 1930), 1:01.

Nach einer kurzen Unterhaltung verlassen sie dieses Mal gemeinsam das Lokal. Die Entscheidung, seinen Heiratsantrag doch anzunehmen, hängt mit der Abwesenheit und der gefährlichen Mission, auf der sich Brown befindet, zusammen, von der nicht sicher ist, ob er lebend zurückkehren wird. Während der Verlobungsfeier von Amy Jolly und La Bessiere in dessen Villa wird die Rückkehr der Soldaten durch Marschmusik angekündigt, was Amy Jolly sofort in große Aufregung versetzt.⁴⁰⁴ Sie läuft auf die Straße und hält nach Brown Ausschau, findet ihn jedoch nicht. Ein

³⁹⁸ Ebd. 0:49.

³⁹⁹ Ebd. 0:50.

⁴⁰⁰ Ebd. 0:51.

⁴⁰¹ Ebd. 0:53.

⁴⁰² Ebd. 0:55.

⁴⁰³ Ebd. 0:59.

⁴⁰⁴ Ebd. 1:09.

Soldat der Truppe teilt ihr mit, dass Brown verwundet wurde und deshalb nicht aus dem Kampf zurückgekommen ist, sondern sich in einem Spital befindet.⁴⁰⁵ Amy Jolly ist entsetzt, läuft zurück zu La Bessiere und teilt ihm mit, dass sie sofort aufbrechen wird, um Brown zu suchen.⁴⁰⁶ Er will sie besänftigen und schlägt vor, am folgenden Tag zu fahren. Sie duldet keinen Aufschub, was er respektiert und seine Entscheidung, sie zu begleiten vor den anwesenden Gästen damit begründet, dass er sie liebt und alles macht, um sie glücklich zu sehen.⁴⁰⁷ In einem Lazarett finden sie Brown nicht, aber erhalten die Auskunft, dass er eine schwere Verletzung nur vorgetäuscht hat und als Bestrafung dafür in eine andere Kompanie versetzt wurde.⁴⁰⁸ Amy Jolly findet Brown anschließend in einer Bar, wo er an einem Tisch sitzt, eine Frau auf seinem Schoß Platz genommen hat und er gedankenverloren in die Tischplatte Amys Jollys Namen schnitzt.⁴⁰⁹ Als sie zu ihm an den Tisch tritt, verdeckt er die Schnitzerei vor ihr.⁴¹⁰ Da sie der Meinung ist, er sei nicht mehr an ihr interessiert, erzählt sie ihm, die Absicht zu haben, La Bessiere zu heiraten.⁴¹¹ Nachdem er das Lokal verlassen hat, entdeckt sie die Schnitzerei auf der Tischplatte und schöpft neue Hoffnung.⁴¹² Beim Abmarsch der Soldaten am folgenden Tag sind auch Amy Jolly und La Bessiere anwesend, um sich von Brown zu verabschieden.⁴¹³ Amy Jolly steht an einen Baum gelehnt und beobachtet, wie die Soldaten Aufstellung zum Abmarsch nehmen. Sie hält sich währenddessen die ganze Zeit über an einer dicken Pflanze fest, die an dem Baum herumgeschlungen hinaufwächst. Als die Kompanie weggeht, überlegt sie, was sie machen soll, nimmt ihre Hand von der Pflanze und hält sich nicht mehr länger fest. Sie zieht ihr um die Schultern gelegtes Tuch herunter und läuft den kurzen Weg bis zur Stadtgrenze, um den Soldaten nachzuschauen.⁴¹⁴ Die Spannung bleibt aufgrund dessen, dass sich Amy Jolly nicht zwischen Tom Brown und La Bessiere entscheiden kann, bis zum Ende des Films aufrecht erhalten. Sie ist hin- und hergerissen, ob sie bei La Bessiere bleiben soll oder nicht. Als die Frauen, die den Soldaten folgen, bei ihr vorbeigehen, scheint ihre Unentschlossenheit immer größer zu werden. Sie läuft zu La Bessiere zurück,

⁴⁰⁵ Ebd. 1:10.

⁴⁰⁶ Ebd. 1:13.

⁴⁰⁷ Ebd. 1:14.

⁴⁰⁸ Ebd. 1:16.

⁴⁰⁹ Ebd. 1:17.

⁴¹⁰ Ebd. 1:19.

⁴¹¹ Ebd. 1:20.

⁴¹² Ebd. 1:22.

⁴¹³ Ebd. 1:23.

⁴¹⁴ Ebd. 1:25.

umarmt ihn und verabschiedet sich mit einem Handkuss von ihm, ohne auch nur noch ein Wort mit ihm zu wechseln.⁴¹⁵ Sie hat keine Zeit mehr zu verlieren, ihr Entschluss steht fest. Die Geschlechterrollen sind in der Szene, als sie ihm einen Handkuss gibt, umgedreht, da dies sonst eher als eine männliche Geste verstanden wird. Im Wissen um seine Niederlage schaut ihr La Bessiere resigniert nach. Dabei wirkt er wie ein hilfloses und verlassenes Kind, als sie von ihm weggeht.⁴¹⁶ Amy Jolly läuft mit Stöckelschuhen an den Beinen den Soldaten und der Frauengruppe in die Weiten der Wüste nach. Nach einigen Metern bleibt sie kurz stehen, um sich der, vor allem im Wüstensand, unpraktischen Schuhe zu entledigen und lässt diese im Sand liegend zurück. Die Schuhe stehen als ein Symbol für ihr altes Leben, das sie hinter sich lässt, um mit Tom Brown zusammen ein neues Kapitel ihres Lebens zu beginnen. Amy Jolly hilft einer der Frauen, die eine störrische Ziege an der Leine führt und Schwierigkeiten hat, diese zu bändigen. Zusammen können sie sie unter Kontrolle bringen und gehen weiter. Amy Jolly gehört jetzt der Frauengruppe an, die ihren Männern in jeden Einsatz folgt.

Die Wandlung, die Amy Jolly im Laufe der Handlung durchmacht, ist deutlich festzustellen. Am Anfang des Films setzt sie ihre weiblichen Reize eher spielerisch ein, während sie im weiteren Verlauf zwischen La Bessiere und Tom Brown hin- und hergerissen ist und damit fast nicht umgehen kann, wobei schon früh im Film deutlich wird, wen sie wirklich begehrt. Die Entscheidung zwischen einer Ehe mit La Bessiere, die für sie wohl nicht mehr wäre als eine Vernunftehe, die ihr Sicherheit und Wohlstand garantieren würde und ihrer aufrichtigen Zuneigung und Liebe zu Tom Brown, der ihr keine materiellen Güter bieten, dafür ihre Liebe erwidern kann, fällt ihr nicht leicht. La Bessiere unterstützt und liebt sie, weshalb er alles für sie macht, selbst wenn das heißt, sie auf der Suche nach Brown zu begleiten. Brown liebt Amy Jolly ebenfalls, aber er unternimmt nichts, um ihr das zu sagen bzw. zu zeigen. Als er ihren Namen in die Tischplatte schnitzt, ist das sowohl die einzige Offenbarung seiner Gefühle für sie als auch der Auslöser für ihre Handlung in der letzten Szene des Films.⁴¹⁷ Sie entscheidet sich im allerletzten Moment für Brown, indem sie ihm in die Wüste folgt und damit einer ungewissen Zukunft entgegengeht. Was anfangs nur ein Flirt zwischen ihnen zu sein scheint, entwickelt sich für Amy Jolly zu etwas Ernstem. Jedes Mal, wenn er die Stadt verlässt, ist sie verzweifelt und hat Angst,

⁴¹⁵ Ebd. 1:26.

⁴¹⁶ Vgl. Studlar, *In the Realm of Pleasure*, S. 67.

⁴¹⁷ Vgl. Jenny Jediny, *Morocco*, <http://www.notcoming.com/reviews/morocco> 2010, 14.04.2015.

dass er verwundet wird oder gar nicht mehr zurückkehren könnte. Diese Hingabe für ihn führt zu der Frage, warum sie ihn für jemanden hält, mit dem es sich lohnen würde, eine Beziehung aufzubauen, wenn er ein Mann ist, für den eine mit Lippenstift auf einen Spiegel geschriebene Nachricht eine angemessene Art des Abschieds darstellt.⁴¹⁸ Vielmehr als die Frage nach den Gründen des Handelns der Figuren scheint Sternberg zu interessieren, wie die Empfindungen der ProtagonistInnen sind, die Antrieb für ihre Handlungen sind und zeigt die destruktive Kraft solcher Gefühle.⁴¹⁹ Sternberg stattet Marlene Dietrich mit Schleiern, Federn, Hüten und großen Roben aus, während sich die Welt der Männer aus Uniformen, Befehlen und Gehorsam zusammensetzt.⁴²⁰

2.2.1.2 Eine Marokkanerin

Eine Einheimische aus Mogador, der nordafrikanischen Stadt, in der die Soldaten Halt machen, trifft bei dieser Gelegenheit auf Tom Brown und sie vereinbaren durch nonverbale Gesten Zeit- und Treffpunkt am Abend desselben Tages.⁴²¹ Als Amy Jolly ihren ersten Auftritt als Sängerin in Marokko hat, ist auch Tom Brown anwesend und die Marokkanerin kommt an seinen Tisch. Zunächst verhält er sich ihr gegenüber ablehnend, da sie seinen Angaben zufolge zu spät gekommen ist, bietet ihr dann jedoch einen Platz an seinem Tisch an.⁴²²

Bevor Amy Jolly ihren zweiten Auftritt im Nachtlokal hat, sitzen Brown und die Einheimische an einem Tisch und sie redet mit ihm, während er ihr offensichtlich nicht zuhört und stattdessen nur Augen für die Blume hat, die Amy Jolly ihm zugeworfen hat.⁴²³ Die Frau versucht, ihm die Blume wegzunehmen, was er durch einen Schlag auf ihre Finger verhindert, woraufhin sie wütend wird, aufsteht und weggeht.⁴²⁴ Er versucht nicht, sie aufzuhalten, sondern vermittelt den Eindruck, dass es ihm egal ist, ob sie bei ihm sitzt oder nicht.

2.2.1.3 Madame Caesar

Madame Caesar ist zum ersten Mal im dem Nachtlokal zu sehen, in dem Amy Jolly auftritt, als La Bessiere sich ebenfalls dort aufhält und sich kurz mit ihr und ihrem

⁴¹⁸ Vgl. ebd.

⁴¹⁹ Vgl. ebd.

⁴²⁰ Vgl. *Marlene Dietrich. Ein Leben*, Werner Sudendorf, CD, Berlin: Argon 2008, 4. Kapitel, 2:53f.

⁴²¹ *Morocco* (USA, 1930), 0:05.

⁴²² Ebd. 0:14.

⁴²³ Ebd. 0:19.

⁴²⁴ Ebd.

Mann, Adjutant Caesar, dem Vorgesetzten von Tom Brown, unterhält.⁴²⁵ Madame Caesar und Tom Brown scheinen sich zu kennen, da sie sich zuwinken, als sie sich im Lokal erblicken und Madame Caesar diese Geste vor ihrem Mann geheim hält.⁴²⁶ Als Tom Brown und die Marokkanerin vor Amy Jollys zweitem Auftritt an einem Tisch sitzen und sie dann von ihm weggeht, ist danach eine Großaufnahme von Madame Caesars Gesicht zu sehen, die die beiden offenbar beobachtet hat.⁴²⁷ Sie wirkt etwas eifersüchtig auf die Frau, obwohl diese von Brown keinerlei Beachtung erfahren hat. Als Brown nach dem Besuch des Nachtlokals in einer leeren Gasse zu sehen ist, tritt Madame Caesar aus dem Schatten hervor und ruft ihn.⁴²⁸ Sie verbirgt ihr Gesicht hinter einem Tuch, um auf der Straße nicht erkannt zu werden. Madame Caesar möchte sich noch in derselben Nacht mit Brown treffen, doch er hat Bedenken, dass ihr Mann etwas davon mitbekommt und sie erwischen könnte, weshalb er von ihr weggeht und nicht mehr auf ihre Rufe reagiert. Sie beobachtet ihn dabei, wie er zu Amy Jollys Zimmer geht, aufsperrt und eintritt.⁴²⁹ Madame Caesars Gesicht ist dabei in einer Großaufnahme zu sehen, sie scheint zu überlegen, wie sie ihn doch noch von sich überzeugen könnte. Während Brown bei Amy Jolly ist, wartet sie auf der Straße auf ihn und spricht ihn an, als er sich am Rückweg befindet.⁴³⁰ Dabei werden sie von ihrem Mann beobachtet. Als sie Amy Jollys Schritte hören, die sich ihnen nähert, stellen sie sich an die Hausmauer, um nicht von ihr gesehen zu werden.⁴³¹ Als Tom Brown Amy Jolly anschließend zu ihrem Zimmer zurückbringt, wird Madame Caesar eifersüchtig und läuft in die entgegengesetzte Richtung, wobei sie ihr Gesicht wieder hinter einem Tuch verdeckt hält.⁴³² Sie geht zu zwei einheimischen Männern, die sich auf der Straße aufhalten, steckt ihnen Geld zu und heuert sie an, um Amy Jolly und Tom Brown zu folgen und sie tätlich anzugreifen.⁴³³

2.2.1.4 Besucherin des Nachtlokals

Die Besucherin des Nachtlokals, deren Name nicht genannt wird, ist eine Bekannte von La Bessiere, was deutlich wird, als sie sich im Nachtlokal begrüßen, in dem Amy

⁴²⁵ Ebd. 0:10.

⁴²⁶ Ebd. 0:11.

⁴²⁷ Ebd. 0:19.

⁴²⁸ Ebd. 0:25.

⁴²⁹ Ebd. 0:26.

⁴³⁰ Ebd. 0:34.

⁴³¹ Ebd. 0:35.

⁴³² Ebd.

⁴³³ Ebd. 0:36.

Jolly auftritt.⁴³⁴ Als Amy Jolly später während ihrer Darbietung an den Tisch kommt, an dem diese Frau mit einer weiteren Frau und zwei Männern sitzt und sich bei der Frau für eine Blume mit einem Kuss bedankt, verliert die Besucherin ihre Souveränität, die sie zuvor ausgestrahlt hat.⁴³⁵ Sie wirkt nervös und reagiert mit einem verlegenen Lachen auf Amy Jollys Geste.

2.2.1.5 Frauengruppe, die die Soldaten begleitet

Einige Frauen, deren Männer Soldaten sind und mit ihrer Kompanie zu Einsätzen ausrücken, haben sich zu einer Gruppe zusammengeschlossen und gehen hinter der Truppe her, um ihnen zu folgen. Sie tragen ihr Gepäck und Proviant auf ihren Schultern und mithilfe von Lasttieren mit. Zu sehen sind diese Frauen immer dann, wenn die Soldaten wieder von einem Ort aufbrechen und sie ihnen nachgehen. Als Amy Jolly die Frauengruppe das erste Mal wahrnimmt, erklärt ihr La Bessiere, dass die Frauen den Soldaten überallhin folgen, manchmal holen sie sie ein, manchmal auch nicht. Und wenn sie sie einholen, sind ihre Männer oft schon tot.⁴³⁶ Amy Jolly ahnt an dieser Stelle des Films noch nicht, dass sie einmal zu dieser Gruppe gehören wird und unterstellt ihnen, dass sie verrückt sein müssen, um so etwas zu machen.⁴³⁷ Sie bringt mit diesem Unterfangen nur Unannehmlichkeiten und Beschwerlichkeit in Verbindung. La Bessieres Erklärung für das Verhalten der Frauen lautet, dass sie ihre Männer lieben und deshalb mitgehen.⁴³⁸ Aus demselben Grund trifft auch Amy Jolly am Ende des Films die Entscheidung, sich der Frauengruppe anzuschließen und mitzugehen.

2.2.2 Ästhetik und Gestaltung

2.2.2.1 Licht und Räume

Die Beleuchtung, die später für Marlene Dietrich typisch wurde, wird in *Morocco* angewendet. Von Sternberg hat ihr durch die Lichtgestaltung ihres Gesichts ein neues Image gegeben.⁴³⁹ Er hat sie durch ein von oben steil einfallendes Führungslicht beleuchtet, das ihre Gesichtszüge prägnant zur Geltung bringt.⁴⁴⁰ Ihre Wangen werden dabei betont und haben durch symmetrische Schatten eine

⁴³⁴ Ebd. 0:10.

⁴³⁵ Ebd. 0:18.

⁴³⁶ Ebd. 0:55.

⁴³⁷ Vgl. ebd.

⁴³⁸ Vgl. ebd.

⁴³⁹ Vgl. *Marlene Dietrich*, 11.04.2015.

⁴⁴⁰ Vgl. Jörg Becker, *Berlinale – Malen mit Licht*, <http://www.ray-magazin.at/news/berlinale---malen-mit-licht>, 11.04.2015.

geheimnisvolle Wirkung.⁴⁴¹ Die Methode, die üblicherweise angewendet wurde, bestand aus drei Lampen: die Hauptlichtquelle auf der linken Seite, rechts eine Lampe zur Ausfüllung der Schatten und hinter ihr eine Lampe, um dem Kopf Konturen zu geben.⁴⁴² Von Sternberg änderte die Setzung der Lichtquellen dahingehend, dass er den Fokus mit einer einzigen Lampe auf Marlene Dietrichs Stirn legte und dadurch erreichte, dass ihre Wangenknochen betont und ihr Kinn durch die entstehenden Schatten hervorgehoben wurde.⁴⁴³ Dazu kamen kleinere Lampen für Aufhellungen und sanftes Vorderlicht für die Augen.⁴⁴⁴ Um auch den kleinsten Bewegungen Bedeutung zu verleihen, musste Marlene Dietrich diese ruhig und langsam ausführen, wodurch sie geheimnisvoll, sinnlich, selbstbewusst und souverän wirkt.⁴⁴⁵ Auch wenn sie sich nur wenig bewegt, entsteht eine andere Lichtgestaltung auf ihrem Gesicht und verwandelt es dadurch.⁴⁴⁶ Über die Lichtsetzung in Amy Jollys erster Szene des Films, in der sie am Schiffsdeck zu sehen ist, merkt Sternberg an, dass ein einziger Lichtstrahl Marlene Dietrichs Gesicht erhellte, als sie das Deck betritt und Filter und Abdeckungen die Lichtstrahlen auf ihrer Haut spielen lassen.⁴⁴⁷ Sternberg verwendete zusätzlich einen durchsichtigen, gelochten Scheinwerferaufsatz, um damit ein paar Glanzlichter zu setzen.⁴⁴⁸

Ein paar Sanddünen einer Wüste in Kalifornien dienten als Wüstenschauplatz und die Szenen in den Gassen der marokkanischen Hafenstadt wurden nahe des San Fernando Valleys gedreht, indem ein paar Straßen mit Holzgittern und Palmblättern überdacht wurden.⁴⁴⁹ Die Enge und Unübersichtlichkeit, die in den Straßen der Stadt, in der die Handlung größtenteils stattfindet, herrscht, fängt die Kamera glaubhaft ein.⁴⁵⁰

⁴⁴¹ Vgl. ebd.

⁴⁴² Vgl. *Marlene Dietrich*, 11.04.2015.

⁴⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴⁴ Vgl. Sanders-Brahms, *Marlene und Jo*, S. 117.

⁴⁴⁵ Vgl. ebd.

⁴⁴⁶ Vgl. ebd.

⁴⁴⁷ Vgl. Sternberg, *Das Blau des Engels*, S. 279.

⁴⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁴⁹ Vgl. S. 277.

⁴⁵⁰ Vgl. Matthias Ball, *Kritik der FILMSTARTS.de-Redaktion Marokko*, <http://www.filmstarts.de/kritiken/39044-Marokko/kritik.html>, 08.01.2015.



Abb. 22: *Morocco* (USA 1930), 0:02.

Die Außenszenen setzen sich aus wenigen Andeutungen zusammen und der Großteil des Films spielt in Innenräumen, dennoch herrscht eine dichte und überzeugende Atmosphäre.⁴⁵¹ In Sternbergs Filmen sind Räume und Wände oft vielfältig dekoriert und ausgestattet.⁴⁵²



Abb. 23: *Morocco* (USA 1930), 0:31.

Amy Jollys Zimmer kann als Beispiel dafür herangezogen werden. An den Wänden befinden sich einige Fotos, auf denen sie alleine oder mit jemand anderem abgebildet ist. Auch eine Decke, die vom Fensterbrett hängt, dient zu Dekorationszwecken.

⁴⁵¹ Vgl. Sanders-Brahms, *Marlene und Jo*, S. 128.

⁴⁵² Vgl. Michael E. Grost, *Blonde Venus*, <http://mikegrost.com/sternb.htm#Venus>, 13.04.2015.

2.3 *Blonde Venus*⁴⁵³ (USA 1932)

Blonde Venus wurde 1932 in den USA gedreht und ist Marlene Dietrichs fünfter Film unter der Regie von Josef von Sternberg. Sie hat am Drehbuch mitgeschrieben, was jedoch weder im Vorspann noch im Abspann erwähnt wird, da Paramount dies untersagte.⁴⁵⁴ Eine Parallele zu ihrem Leben bestand darin, dass Marlene Dietrich wie auch ihre Rolle als Helen Faraday ein Kind hatte und dabei war, in Deutschland in der Unterhaltungsbranche Karriere zu machen, als sie in die USA ging und sie war ebenfalls mit einem Mann verheiratet, der nur hin und wieder auftauchte.⁴⁵⁵ Es ist der erste Film, in dem Dietrich in der Rolle einer Mutter und Hausfrau zu sehen ist. Die Gründe, ihren bis dahin gespielten Rollen jene einer Mutter hinzuzufügen, bestanden darin, dass es einerseits ihr ausdrücklicher Wunsch war und andererseits hoffte Paramount, daraus weiteren finanziellen Profit schlagen zu können.⁴⁵⁶ Desweiteren kann die Mutterrolle auch als Vorsichtsmaßnahme aufgrund des Production Codes mitsamt seinen Vorstellungen und moralischen Richtlinien gesehen werden.⁴⁵⁷ Helen Faraday durchläuft im Laufe des Films die Wandlung von der Schauspielerin in Deutschland zur Mutter, Ehe- und Hausfrau in den USA, um daran anschließend Sängerin in einem Nachtclub in New York, die Geliebte eines Politikers, eine Prostituierte, der Star in Pariser Nachtlokalen, die Verlobte des Politikers und schließlich wieder Mutter, Ehefrau und Hausfrau zu sein.⁴⁵⁸ Auch an ihrem Namen ist der Wechsel ihrer Identitäten festzustellen: Helen Faraday alias Helen Jones alias Helen Blake.⁴⁵⁹ Faraday ist der Name ihres Mannes, den sie bei der Hochzeit angenommen hat, Jones ist ihr Künstlernamen, unter dem sie ihre Auftritte absolviert und Blake benutzt sie auf ihrer Flucht vor der Polizei, um nicht erkannt zu werden. Was Sternberg an diesem Film interessierte, war der Kontrast zwischen der Mutter und Hausfrau und der schönen, verführerischen Frau, die bei Auftritten im Nachtclub die ZuschauerInnen begeistert.⁴⁶⁰ Diese beiden Rollen nebeneinander führten jedoch zu einer Parallele anstatt zu einer Steigerung, wie sie ein Handlungsverlauf benötigt.⁴⁶¹ Die Entwicklung dieses Nebeneinanders war insofern voraussehbar, als

⁴⁵³ *Blonde Venus*, Regie: Josef von Sternberg, USA 1932.

⁴⁵⁴ Vgl. Leo Goldsmith, *Blonde Venus. Josef von Sternberg*, <http://www.notcoming.com/reviews/blondevenus> 2010, 21.04.2015.

⁴⁵⁵ Vgl. ebd.

⁴⁵⁶ Vgl. ebd.

⁴⁵⁷ Vgl. ebd.

⁴⁵⁸ Vgl. Studlar, *In the Realm of Pleasure*, S. 73.

⁴⁵⁹ Vgl. S. 74.

⁴⁶⁰ Vgl. Sanders-Brahms, *Marlene und Jo*, S. 189.

⁴⁶¹ Vgl. ebd.

dass der Höhepunkt der Geschichte in der Enthüllung der Hausfrau und Mutter als Nachtclubsängerin liegen wird.⁴⁶² Sternberg war der Ansicht, dass durch diese Doppelrolle eventuell Probleme auftreten könnten, weil das Publikum, das nach Identifizierungsmöglichkeiten sucht, zwischen den beiden Rollen hin- und hergerissen ist und nicht weiß, welche der beiden vertrauenswürdiger ist.⁴⁶³ Es hätte dabei die Gefahr bestehen können, dass die Szenen, in denen Dietrich die Mutterrolle spielt, nicht glaubwürdig wirken oder genau das Gegenteil davon, dass die ZuschauerInnen für Mutter und Kind Gefühle entwickeln, die den Reiz der Nachtclubszenen zunichtemachen.⁴⁶⁴ In den 1930er Jahren war die Zeit für ein gebrochenes oder negatives Bild einer Mutter noch nicht reif.⁴⁶⁵ Als Lösung für diese Fragestellung fand Sternberg den Weg, zwischen die Rollen der Mutter und Nachtclubsängerin ein drittes Bild einzufügen, nämlich jenes eines Tieres, um damit die beiden Rollen zu steigern und zu überhöhen, da ein Tier gleichzeitig unschuldig mütterlich sowie gewalttätig und verführerisch sein kann.⁴⁶⁶ Marlene Dietrichs Verwandlung von der Mutter und Hausfrau zum Tier und anschließend zum umjubelten Star findet in einer Szene in einem Nachtclub statt.⁴⁶⁷ Aufgrund der Geschichte mit all den Fragen bezüglich Moral musste Dietrich in ihrer Darstellung zwischen der bedingungslosen Liebe zu ihrem Kind und der Duldung ihres gefährlichen Platzes als Frau in einer ausbeuterischen Welt wechseln.⁴⁶⁸ Sie sowohl als Mutter als auch als Sängerin und Prostituierte zu besetzen, bot Sternberg die Möglichkeit, viele der in seinen Filmen immer wieder vorkommenden Themen zu erweitern und den Mythos, der Marlene Dietrich bereits zu dieser Zeit aufgrund der bis dahin gespielten Rollen in seinen Filmen umgab, zu vertiefen.⁴⁶⁹ Eine Sängerin und Prostituierte zu spielen, war für Marlene Dietrich zu diesem Zeitpunkt nichts Neues, da sie dies in den vier Filmen davor ebenfalls gemacht hat. Der Filmtitel bezieht sich auf die von Marlene Dietrich gespielte Protagonistin Helen Faraday, eine starke, unabhängige und freizügige Frau, die zwischen ihrer Familie und ihrer Karriere als Sängerin hin- und hergerissen ist.⁴⁷⁰ Die Verwendung ihres

⁴⁶² Vgl. ebd.

⁴⁶³ Vgl. ebd.

⁴⁶⁴ Vgl. ebd.

⁴⁶⁵ Vgl. ebd.

⁴⁶⁶ Vgl. S. 190.

⁴⁶⁷ Vgl. ebd.

⁴⁶⁸ Vgl. Goldsmith, *Blonde Venus*, 21.04.2015.

⁴⁶⁹ Vgl. ebd.

⁴⁷⁰ Vgl. Ella Tucan, *Blonde Venus (1932) Analysis*, <http://onemovieblog.blogspot.co.at/2013/02/blonde-venus-1932-analysis.html> 2013, 22.04.2015.

Künstlernamens als Filmtitel deutet auf die Wichtigkeit ihres Images und die Fassade, die sie damit aufbaut hin, unter der sich ein Mythos verbirgt.⁴⁷¹ Helen Faradays Veränderung und Wandlung, die sie im Laufe des Films durchläuft, ist anhand der Filmbilder leicht nachzuvollziehen.⁴⁷² Aufgrund von Bildauswahl, Schnitt, Lichtsetzung, Kostümen und den Positionen der SchauspielerInnen innerhalb des Rahmens werden Helen Faradays Veränderungen in ihrer Rolle und Identität sowohl kreiert als auch reflektiert.⁴⁷³ Die Machtverhältnisse zwischen Frauen und Männern werden von letzteren dominiert, was sich u.a. dadurch zeigt, dass die Männer im Film ihre Angestellten belästigen und das lustig finden, desweiteren durch einen Mann, der nur aufgrund der finanziellen Unterstützung seiner Frau seine Krankheit überlebt, also auf ihre Kosten lebt, außerdem durch Männer, die Geliebte haben, ein Richter, der einer untreuen Ehefrau ihr Kind entzieht und die Polizei, die eine Frau verfolgt, die sich im Sorgerechtsstreit mit ihrem Mann befindet.⁴⁷⁴ Insgesamt eine selbstgerechte männliche Welt, die wenig von Frauen und deren Aktivitäten hält.⁴⁷⁵ Die meisten Frauen im Film werden von Männern unterdrückt. Anfangs auch Helen Faraday, die sich jedoch emanzipiert und ihren eigenen Weg geht. Auch wenn sie am Ende wieder mit ihrem Mann zusammen kommt, um dadurch ihren Sohn bei und um sich zu haben, wirkt dieser Schritt eher wie ein Kompromiss, den sie eingeht, um nicht von ihrem Kind getrennt zu sein.

2.3.1 Frauenfiguren

2.3.1.1 Helen Faraday

Das erste Bild des Filmes zeigt die Wasseroberfläche eines Teiches, auf der sich umstehende Bäume spiegeln, während der Vorspann zu lesen ist.⁴⁷⁶ Die glatte Oberfläche des Wassers dient nicht als Spiegel per se, doch diese Einstellung ist ein Hinweis auf das Thema Identität, das sich durch den gesamten Film zieht.⁴⁷⁷ Als Helen ins Bild schwimmt, folgt ein Schnitt auf den gesamten Teich, der teilweise von den Ästen einer im Vordergrund stehenden Weide verdeckt ist.⁴⁷⁸ Helen und ihre Schauspielkolleginnen baden und plantschen im Teich und obwohl sie fast alle nichts

⁴⁷¹ Vgl. ebd.

⁴⁷² Vgl. ebd.

⁴⁷³ Vgl. ebd.

⁴⁷⁴ Vgl. Grost, *Blonde Venus*, 13.04.2015.

⁴⁷⁵ Vgl. ebd.

⁴⁷⁶ *Blonde Venus* (USA, 1932), 0:01.

⁴⁷⁷ Vgl. Tucan, *Blonde Venus (1932) Analysis*, 22.04.2015.

⁴⁷⁸ Vgl. ebd.

anhaben, erzählt diese Szene mehr über deren Unschuld als über ihre Sexualität.⁴⁷⁹ Der/die ZuschauerIn nimmt an dieser Stelle die Rolle eines/einer Voyeurs/Voyeurin ein, was aufgrund der Weidenäste, die sich im Vordergrund des Bildes befinden, verstärkt wird. Als sich sieben amerikanische Studenten dem Gewässer nähern, verstecken sich die Frauen hinter einem Fels im Wasser vor den neugierigen und ihnen unangenehmen Blicken der Studenten. Helen setzt sich für ihre Kolleginnen ein, indem sie an den Teichrand schwimmt, um mit einem der Studenten zu reden. Bei diesem Gespräch ist die Machtposition zwischen ihnen durch ihre unterschiedlichen Positionen im Bild definiert.⁴⁸⁰ Helen befindet sich im Wasser, der Student Ned Faraday steht am Ufer.⁴⁸¹ Während sie aus dem Teich zu ihm nach oben blickt, verweist seine Position auf Autorität, da er sich wortwörtlich über ihr befindet.⁴⁸² Ned dominiert das Gespräch, indem er ihre wiederholt geäußerte Bitte, dass die Studenten weggehen, damit die Frauen, die für ihren nächsten Auftritt zum Theater zurückmüssen, sich anziehen und gehen können, ignoriert.⁴⁸³ Er sagt ihr, dass er und seine Kollegen erst weggehen, wenn sie noch am selben Abend mit ihm ausgeht.⁴⁸⁴ Helen schwimmt nach dem Gespräch weg und es folgt der Schnitt auf die plantschenden Füße eines kleinen Buben in einer Badewanne. Durch das Aufeinanderfolgen dieser Szenen, die durch das Element Wasser verbunden sind, kann der Rückschluss auf eine Verbindung zwischen Helen und Ned gezogen werden, die Auswirkungen auf die Gegenwart hat. Sie haben sich am Teich kennengelernt und haben jetzt einen gemeinsamen Sohn namens Johnny. All das, was in den Jahren dazwischen passiert ist, wird durch diesen Schnitt verständlich zusammengefasst.⁴⁸⁵ Durch diesen einen Schnitt ist Helen von einer ausgelassenen, natürlichen Umgebung, in der sie sich in Deutschland bewegt hat, in ein Umfeld in New York gekommen, wo ihre Rolle die einer Mutter, Ehefrau und Hausfrau ist. Als sie Johnny ins Bett bringen will, ignoriert dieser Helens Aufforderung und fragt seinen Vater, ob er noch ein paar Minuten länger aufbleiben darf.⁴⁸⁶ Durch Johnnys Frage wird klar, wer in der Familie das Sagen hat und der Eindruck eines patriarchalen Familienmodells, das die Faradays leben, entsteht. Als Helen und Ned ihrem Sohn

⁴⁷⁹ Vgl. ebd.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd.

⁴⁸¹ *Blonde Venus* (USA, 1932), 0:04.

⁴⁸² Vgl. Tucan, *Blonde Venus (1932) Analysis*, 22.04.2015.

⁴⁸³ Vgl. ebd.

⁴⁸⁴ *Blonde Venus* (USA 1932), 0:04.

⁴⁸⁵ Vgl. Tucan, *Blonde Venus (1932) Analysis*, 22.04.2015.

⁴⁸⁶ *Blonde Venus* (USA 1932), 0:08.

als Gutenachtgeschichte die Umstände ihres Kennenlernens in Deutschland erzählen, eine Geschichte, nach der er offensichtlich öfter verlangt, sitzt Helen neben Johnnys Bett, während Ned an dessen Fußende steht.⁴⁸⁷ Durch ihre unterschiedlichen Positionen beim Kinderbett vermittelt Neds Standpunkt, von dem aus er seine Frau und seinen Sohn überragt, den Eindruck einer dominanten Haltung gegenüber seiner Familie.



Abb. 24: *Blonde Venus* (USA 1932), 0:09.

Als Johnny eingeschlafen ist, unterhalten sich Helen und Ned über Neds Krankheit, an der er aufgrund seiner Tätigkeit als Chemiker leidet.⁴⁸⁸ Da er nicht in der Lage ist, das Geld für eine notwendige Behandlung in Deutschland aufzubringen, fasst Helen den Entschluss, in ihren Beruf als Sängerin zurückzukehren, um das nötige Geld zu verdienen.⁴⁸⁹ Sie hat ihren Beruf zugunsten ihrer Familie zurückgestellt und ist die letzten fünf Jahre nicht aufgetreten. Ned ist entschieden dagegen, dass sie wieder singt und versucht, sie davon abzubringen.⁴⁹⁰ Während sie dieses Gespräch führen, sitzt er auf einem Sessel, während sie neben ihm steht. Diesmal dominiert sie die Szene und durch die unterschiedlichen Positionen, in denen sie sich befinden, ist klar, wer von ihnen diese Diskussion gewinnen wird.

⁴⁸⁷ Ebd. 0:09.

⁴⁸⁸ Ebd. 0:12.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Ebd.



Abb. 25: *Blonde Venus* (USA 1932), 0:13.

Er möchte sie auf ihre Tätigkeit als Mutter und Hausfrau reduzieren, was ihr absolut nicht reicht, da sie auch ihren eigenen Interessen nachgehen und wieder als Sängerin arbeiten möchte. Von ihrem Entschluss lässt sie sich von ihm nicht abhalten und bewirbt sich um ein Engagement.⁴⁹¹ Sie wird daraufhin für Auftritte in einem Nachtclub engagiert. Der Manager, der sie einstellt, gibt ihr den Künstlernamen Helen Jones, da dieser Name leicht auszusprechen und schwer zu vergessen sei, wie er anmerkt.⁴⁹² Ein Name, der den ZuschauerInnen in Erinnerung bleibt, ist erforderlich, wenn sie nicht nur eine von vielen Sängerinnen bleiben möchte. Als Helen zuhause die für ihren Auftritt notwendigen Kleidungsstücke und Gegenstände zusammenpackt, schauen ihr Ned und Johnny dabei zu und sie gibt ihrem Mann Anweisungen, was er ihrem Sohn zum Abendessen geben soll und dass er ihn nicht zu spät ins Bett bringen soll.⁴⁹³ Um diese Tätigkeiten kümmert sich Ned ansonsten nicht, da sie ihm ausführliche Anweisungen dafür erteilen muss. Die Rollen werden getauscht und sie geht arbeiten, während er sich um das Kind kümmert.

Helen wird in Leuchtreklamen als Blonde Venus angekündigt, wodurch auf den Titel des Films Bezug genommen wird.⁴⁹⁴ In der Garderobe des Nachtlokals bereitet sie sich auf ihren Auftritt vor und lernt die Sängerin Taxi Belle Hooper kennen, die ihr von dem Politiker und Millionär Nick Townsend erzählt, von dem sie für einen „Gefallen“, den sie ihm getan hat, ein teures Armband bekommen hat.⁴⁹⁵ Als Helen von Taxi erfährt, dass Townsend vermögend ist, sieht man ihr Gesicht in einer

⁴⁹¹ Ebd. 0:13.

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ Ebd. 0:17.

⁴⁹⁴ Ebd. 0:19.

⁴⁹⁵ Ebd. 0:20.

Großaufnahme.⁴⁹⁶ Sie überlegt, wie sie ihn aufgrund seiner finanziellen Verhältnisse für ihre Zwecke nutzen kann, da sie dringend das Geld für die Behandlung ihres Mannes benötigt.

Helens erster Auftritt wird mit Trommelwirbel angekündigt, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu erregen und die Musik einzuleiten.⁴⁹⁷ Zwölf Tänzerinnen, die Afroperücken tragen, deren Gesichter schwarz geschminkt sind und die je einen Speer und ein Schild halten, bewegen sich im Rhythmus der Musik auf die Bühne und ziehen jemand in einem Gorillakostüm hinter sich her, der an einer Kette befestigt ist.⁴⁹⁸



Abb. 26: *Blonde Venus* (USA 1932), 0:22.

Sie bewegen sich durch den Saal, zwischen den Zuschauerreihen herum und auf der Tanzfläche steht der Gorilla im Mittelpunkt des Geschehens. Als sich die Tänzerinnen und der Gorilla wieder auf der Bühne befinden, klatscht das Publikum.⁴⁹⁹ Im Rhythmus der Musik beginnt der Gorilla damit, sich mit ausladenden Bewegungen zuerst den rechten Unterarm, dann den linken Unterarm des Kostüms abzustreifen und anschließend den Kopf abzunehmen.

⁴⁹⁶ Ebd.

⁴⁹⁷ Ebd. 0:21.

⁴⁹⁸ Ebd. 0:22.

⁴⁹⁹ Ebd. 0:24.



Abb. 27: *Blonde Venus* (USA 1932), 0:25.

Helen, die im Kostüm steckt, kommt zum Vorschein und jemand reicht ihr eine blonde Afroperücke, in der zwei glitzernde Pfeile stecken, die sie aufsetzt. Sie streift anschließend das Gorillakostüm ab, unter dem sie ein paillettenbesetztes und mit Straußenfedern verziertes kurzes Kleid trägt.⁵⁰⁰ Der Kontrast zwischen dem Gorillakostüm und dem Kleid, das sie darunter trägt, könnte nicht größer sein und sie wirkt dadurch noch schöner und strahlender.⁵⁰¹ Es ist der Kontrast zwischen dem dunklen Fell des Gorillas und Helens heller Haut, zwischen dem Tierischen und dem Weiblichen.⁵⁰² Die Gegensätzlichkeit, die mit dem Kostümwechsel von Helen vollzogen wird, ist es, die sie definiert: sie ist sowohl Schönheit als auch Biest, feminin, attraktiv und sinnlich, aber auch stark und bedrohlich.⁵⁰³



Abb. 28: *Blonde Venus* (USA 1932), 0:26.

⁵⁰⁰ Ebd. 0:25.

⁵⁰¹ Vgl. Sanders-Brahms, *Marlene und Jo*, S. 191.

⁵⁰² Vgl. ebd.

⁵⁰³ Vgl. Tucan, *Blonde Venus (1932) Analysis*, 22.04.2015.

In diesem Kostüm strahlt sie Stärke, Weiblichkeit und eine glamouröse Erotik aus.⁵⁰⁴ Die Tänzerinnen bewegen sich auf der Bühne im Hintergrund zur Musik, während Helen vorne steht und das Lied „Hot Voodoo“⁵⁰⁵ singt.⁵⁰⁶ Die gesamte Szene dauert etwas mehr als fünf Minuten, wovon die meiste Zeit das Orchester alleine spielt und Helen erst gegen Ende der Szene das Lied singt. Mit den Tänzerinnen, die als primitive Afrikanerinnen verkleidet und geschminkt sind und einem schwarzen stotternden Kellner namens Charlie wirkt die gesamte Szene bizarr, eigenartig und aufgrund der Darstellung der Tänzerinnen und des Kellners auch rassistisch. Die Darstellung dieser Figuren kann als kompliziert beschrieben werden, aber Helens Metamorphose von einem angeketteten Gorilla, einem offensichtlich männlich konnotierten Symbol brutaler Sexualität, zu einer blonden Frau in einem Glitzerkostüm, einer weißen Göttin inmitten von Wilden, ist nicht nur schlicht, sondern beinhaltet den oben beschriebenen Subtext.⁵⁰⁷ In der „Hot Voodoo“-Szene⁵⁰⁸ kommen Frauen nur als Teil der Bühnenausstattung vor, indem schon in der ersten Einstellung dieser Szene ausschließlich die tanzenden Beine und anschließend die Körper der Tänzerinnen ohne deren Köpfe gezeigt werden.⁵⁰⁹ Auch als die Tänzerinnen ganz im Bild zu sehen sind, haben sie keine individuellen Eigenschaften, die sie unterscheiden, da alle gleich angezogen und geschminkt sind.⁵¹⁰ Sternberg hebt durch diese Szene den Film mit

„seiner eigenartigen Problematik der sorgenden Mutter als Nachtclubtänzerin über das Anekdotische hinaus auf eine Ebene, wo die Verschmelzung des Erotischen mit dem Mütterlichen möglich wird [und] wo sie eine [...] befreiende Wirkung bekommt“⁵¹¹.

Das Bild, das Sternberg in dieser Szene von Dietrich zeigt, stellt einen Tabubruch mit den zur Entstehungszeit des Filmes bestehenden gesellschaftlichen Konventionen dar, indem auf die Veränderung der Frauenrolle im 20. Jahrhundert eingegangen wird.⁵¹² Die dazugehörigen Aspekte sind in der Rolle von Helen Faraday vorhanden, indem sie eine alleinerziehende, berufstätige Mutter ist, die nicht nur sich und ihr Kind ernährt, sondern auch ihrem Mann das Überleben sichert, für diese Tatsache

⁵⁰⁴ Vgl. ebd.

⁵⁰⁵ *Hot Voodoo*, <http://www.songlyrics.com/marlene-dietrich/hot-voodoo-lyrics>, 21.04.2015.

⁵⁰⁶ *Blonde Venus* (USA 1932), 0:25.

⁵⁰⁷ Vgl. Goldsmith, *Blonde Venus*, 21.04.2015.

⁵⁰⁸ *Hot Voodoo*, 21.04.2015.

⁵⁰⁹ Vgl. Tucan, *Blonde Venus (1932) Analysis*, 22.04.2015.

⁵¹⁰ Vgl. ebd.

⁵¹¹ Sanders-Brahms, *Marlene und Jo*, S. 192.

⁵¹² Vgl. S. 193.

aber keine Anerkennung oder zumindest Respekt, sondern nur Verachtung von ihm erfährt.⁵¹³ Sie hat nicht die Absicht, in der Opferrolle, in die sie gedrängt wird, zu bleiben, sondern behauptet ihren Anspruch auf die Erfüllung ihrer Wünsche und setzt ihre Fähigkeit zur Verführung ein.⁵¹⁴ Helen Faraday benutzt ihren Körper als Spektakel, mit dem sie verführt und manipuliert, sie benutzt Männer für ihre eigenen Zwecke und lässt nicht zu, dass mit ihr auch so umgegangen wird.⁵¹⁵ Nick Townsend verliebt sich in sie und braucht sie mehr, als es umgekehrt der Fall ist.⁵¹⁶ Offensichtlich wird das in jener Szene, in der er ihr mitteilt, dass „ein Augenblick mit dir mehr wiegt als ein Leben mit einer anderen Frau“⁵¹⁷. Nach ihrem ersten Auftritt besucht Nick sie in ihrer Garderobe, wo sie sich unterhalten und er von der Existenz ihrer Familie erfährt.⁵¹⁸ Sein Angebot, sie nach der Show zu treffen, lehnt sie ab und zieht es stattdessen vor, alleine nach Hause zu gehen.⁵¹⁹ Er besteht auf einem Treffen und sagt, dass sie ihm damit einen großen Gefallen erweisen würde. Helen stellt ihm daraufhin die Frage, ob er ihr dafür ein Armband schenkt, was er bejaht. Es war eine Fangfrage von ihr, da sie daraufhin sagt, von einem Fremden keinen Schmuck anzunehmen.⁵²⁰ Den Scheck über 300 Dollar, den er ihr ausstellt, gibt sie ihrem Mann, der damit die Reise nach Deutschland finanzieren kann, um sich wegen seiner Krankheit behandeln zu lassen.⁵²¹ Nachdem Ned per Schiff für sechs Monate nach Europa gereist ist, holt Nick Helen und ihren Sohn im Hafen ab, schenkt Johnny einen kleinen Hund und bringt sie nach Hause.⁵²² Die Glühbirnen, die den Schriftzug „Blonde Venus“ über dem Eingang des Nachtclubs, in dem Helen gesungen hat, beleuchtet haben, werden von drei Arbeitern abgeschraubt.⁵²³ Helen ist seit der Abreise ihres Mannes nicht mehr im Nachtlokal aufgetaucht, sondern ist verschwunden. Sie befindet sich bei Nick, der dem Lokalbesitzer telefonisch mitteilt, dass sie nicht mehr für ihn singen wird.⁵²⁴ Dieser erinnert sie an ihre Pflicht, ihren Vertrag einzuhalten, doch der Manager hat sie nicht unter Vertrag genommen und keine schriftliche Vereinbarung mit Helen über

⁵¹³ Vgl. ebd.

⁵¹⁴ Vgl. ebd.

⁵¹⁵ Vgl. Tucan, *Blonde Venus (1932) Analysis*, 22.04.2015.

⁵¹⁶ Vgl. ebd.

⁵¹⁷ *Blonde Venus* (USA, 1932), 0:39.

⁵¹⁸ Ebd. 0:30.

⁵¹⁹ Ebd. 0:29.

⁵²⁰ Ebd. 0:30.

⁵²¹ Ebd. 0:31.

⁵²² Ebd. 0:35.

⁵²³ Ebd.

⁵²⁴ Ebd. 0:36.

ihr Engagement getroffen. Nick redet ihr ein, dass sie das Geld für Ned in dem Nachtlokal nur verdienen kann, wenn sie auf einen Mann wie ihn trifft und bittet sie um einen weiteren Gefallen.⁵²⁵ Die Wohnung eines Freundes von ihm steht leer, da dieser weggezogen ist und Nick bietet Helen und Johnny an, den Sommer dort zu verbringen. Sie ist misstrauisch und möchte wissen, was er sich im Gegenzug von ihr erwartet. Er bedauert, dass er sie mag, Johnny ein netter Junge ist und es ihm daher ein Bedürfnis sei, ihnen zu helfen. Gleich darauf gesteht er ihr, dass er sich selbst und ihr etwas vormacht und dass er sich in sie verliebt hat. Sie erwidert sein Geständnis mit einem Kuss. Während der sechs Monate, in denen Ned in Deutschland ist, kehrt Helen nur in die gemeinsame Wohnung zurück, um die Post abzuholen. Dabei wird sie von zwei Nachbarinnen beobachtet, die Mutmaßungen über ihren Verbleib anstellen.⁵²⁶ Als Helen durch ein Telegramm erfährt, dass Neds Behandlung erfolgreich war und er gesund zurückkommen wird, ist sie über diese Nachricht nicht erfreut, sondern eher niedergeschlagen und unglücklich. Denn diese Mitteilung bedeutet für sie, sich zwischen ihrem Mann und Nick entscheiden zu müssen. Ihre Entscheidung fällt zu Neds Gunsten und sie begründet sie gegenüber Nick damit, dass Ned ihr Mann ist und er sie braucht. Ihre Affäre mit Nick beabsichtigt sie vor ihrem Mann geheim zu halten. Die restlichen zwei Wochen vor Neds Rückkehr verreisen Helen und Nick zusammen.⁵²⁷ Aufgrund dieser Reise holt sie die Post nicht in ihrer Wohnung ab und versäumt dadurch die Nachricht von Ned, dass er früher zurückkommen wird.⁵²⁸ Als Helen und Nick vor der Rückkehr aus dem Urlaub ihre Affäre beenden, bedauern beide, nicht zusammenbleiben zu können. Während sie dieses Gespräch führen, lehnen sie an einem Baum und tragen beide Reitbekleidung, wobei die Reiterhosen und –stiefel als männliche Bekleidung definiert wurden.⁵²⁹ Helen strahlt dadurch Stärke und Selbstbewusstsein aus, was durch die Reitgerte zusätzlich unterstrichen wird, die sie in Händen hält.⁵³⁰ Währenddessen befindet sich Ned auf der Suche nach Helen in dem Nachtlokal und unterhält sich mit dem Besitzer über ihren Verbleib. Von Taxi, die ebenfalls anwesend ist, erhält er den Tipp, sich nach Nick Townsend zu erkundigen.⁵³¹ Als Helen in die Wohnung zurückkehrt, bemerkt sie, dass Ned bereits zu Hause ist

⁵²⁵ Ebd. 0:37.

⁵²⁶ Ebd. 0:38.

⁵²⁷ Ebd. 0:39.

⁵²⁸ Ebd. 0:42.

⁵²⁹ Vgl. Tucan, *Blonde Venus (1932) Analysis*, 22.04.2015.

⁵³⁰ *Blonde Venus* (USA 1932), 0:41.

⁵³¹ Ebd. 0:43.

und entdeckt auch sein Telegramm, das seine frühzeitige Heimkehr ankündigt.⁵³² Das folgende Gespräch zwischen ihnen geht schnell in einen Streit über, als er wissen möchte, wo sie sich aufgehalten hat und wo sich Johnny befindet.⁵³³ Sie bedauert, ihren Sohn holen zu wollen. Daraufhin sagt sie ihm die Wahrheit über die Herkunft des Geldes für seine Behandlung und dass sie ihn angelogen hat, als sie ihm erzählt hat, vom Manager einen Vorschuss erhalten zu haben. Als Begründung dafür nennt sie, dass sie nicht wusste, wie sie sonst möglichst schnell das Geld für seine Behandlung hätte beschaffen können. Ned wird immer wütender und besteht darauf, Nick die 1500 Dollar zurückzuzahlen.⁵³⁴ Sie bietet ihm an, da zu sein, wenn er sie zurück will. Doch er hält ihr vor, sich mit dem Erstbesten eingelassen zu haben, als er weg war, nur weil Nick ihr mehr bieten kann als er. Sie bedauert, Ned zu lieben, doch er ist in seiner Ehre und seinem Stolz verletzt, sodass er ihr nicht verzeiht. In einem schroffen Tonfall befiehlt er ihr, ihm Johnny zu bringen und dann wegzugehen. Er bezeichnet sie als schlechte Mutter und droht damit, ihr Johnny komplett wegzunehmen und auch nicht davor zurückzuschrecken, mit dieser Angelegenheit vor Gericht zu gehen. Die Wahrheit über die Herkunft des Geldes für seine Behandlung und seine Drohung, ihr das Kind vorzuenthalten, sind auf den Umstand zurückzuführen, dass Ned ihr ihre Untreue als einen Verstoß vorwirft, ohne dabei auf die Umstände, die dafür maßgeblich waren und dazu geführt haben, Rücksicht zu nehmen.⁵³⁵ Dass sie durch ihr Handeln die notwendigen finanziellen Mittel für seine Behandlung aufgebracht und damit sein Leben gerettet hat, beachtet er nicht. Sternberg stellt in diesem Kontext Ned als den Bösen dar und nicht Helen.⁵³⁶ Sie gibt scheinbar nach und sagt zu, Johnny zu ihm zu bringen. Sie ergreift jedoch mit ihrem Sohn die Flucht vor Ned, da sie die Trennung von Johnny nicht ertragen könnte.⁵³⁷ Als sie sich in Baltimore in ihrer Garderobe auf ihren Auftritt vorbereitet, entdeckt Johnny in einer Zeitung ein Foto von Helen und sie realisiert, dass Ned mithilfe der Polizei nach ihr fahnden lässt.⁵³⁸ Bei ihrem Auftritt in einem Café singt sie „You Little So-and-So“⁵³⁹ und trägt dabei ein schlichtes Kleid.⁵⁴⁰ Ein Mann im Publikum erkennt sie auf dem Foto in der Zeitung und verständigt die

⁵³² Ebd. 0:44.

⁵³³ Ebd.

⁵³⁴ Ebd. 0:45.

⁵³⁵ Vgl. Haskell, *From Reverence to Rape*, S. 110f.

⁵³⁶ Vgl. ebd.

⁵³⁷ *Blonde Venus* (USA, 1932), 0:47.

⁵³⁸ Ebd. 0:48.

⁵³⁹ *You Little So-and-So*, <http://www.carygrant.net/lyrics/soandso.html>, 06.05.2015.

⁵⁴⁰ *Blonde Venus* (USA, 1932), 0:49.

Polizei, die Ned über den Aufenthaltsort seiner Frau informiert.⁵⁴¹ Ned macht sich auf den Weg nach Baltimore, um sie zu suchen und zu finden. In einem Hotel, in dem Helen und Johnny übernachtet haben, erhält er den Hinweis, dass sie sich nach Zügen erkundigt hat, die nach Norfolk fahren. Auf der Suche nach einem neuen Engagement, wird Helen von einer Frau darauf aufmerksam gemacht, dass per Steckbrief nach ihr gesucht wird und sich vor kurzem ein Mann nach ihr erkundigt hat, weshalb sie ihr rät, sich besser keinen Job zu suchen, um nicht entdeckt zu werden.⁵⁴² Als Helen aufgegriffen und wegen des Delikts der Landstreicherei vor Gericht gestellt wird, bekennt sie sich nicht schuldig.⁵⁴³ Da sie ihr Kind betreuen muss, bleibt ihr eine Strafe mit der Bedingung, dass sie die Stadt binnen 24 Stunden verlassen muss, erspart. Sie kommt dieser Forderung nach und reist zusammen mit Johnny weiter. Ihre nächste Station ist ein Bauernhof, wo sie von einer Angestellten auf einen Mann aufmerksam gemacht wird, der sich seit einigen Tagen in der Gegend aufhält und offensichtlich nach jemandem Ausschau hält.⁵⁴⁴ Helen begibt sich auf die Straße und erregt durch Blicke die Aufmerksamkeit des Mannes.⁵⁴⁵ Er folgt ihr in ein Lokal und sie versucht, Informationen über den Grund seines Aufenthalts in dieser Gegend und seine Absichten herauszufinden.⁵⁴⁶ Ihr Vorhaben gelingt, denn im Verlauf des Gesprächs zeigt er ihr seine Dienstmarke und weist sich ihr gegenüber als Polizist aus.⁵⁴⁷ Er erkennt sie nicht, obwohl er ihr gegenüber sitzt und berichtet ihr von seinem aktuellen Fall, nämlich einer Frau, die sich mit ihrem Kind auf der Flucht vor der Polizei befindet und die er verfolgt, um sie festzunehmen. Als er sagt, dass die Frau ein Einsehen haben muss, dass ihr jetziger Lebensstil nichts für ein Kind ist und manche Leute das fälschlicherweise für Mutterliebe halten, stellt sie die rhetorische Frage, was ein Mann von Mutterliebe versteht.⁵⁴⁸ Da sie ihn zu ihrem Zimmer mitnimmt, hält er sie für eine Prostituierte. Erst als er Johnny sieht, versteht er, dass er sich die ganze Zeit mit jener Frau unterhalten hat, die er seit Wochen sucht.⁵⁴⁹ Als er die Wahrheit erfährt und der Fall somit gelöst ist, scheint er etwas enttäuscht zu sein, dass sie keine Prostituierte ist. Helen lässt ihrem Mann über den Polizisten ausrichten, dass sie ihren Sohn aufgibt und Ned ihn haben kann.

⁵⁴¹ Ebd. 0:51.

⁵⁴² Ebd. 0:53.

⁵⁴³ Ebd. 0:56.

⁵⁴⁴ Ebd. 0:59.

⁵⁴⁵ Ebd. 1:00.

⁵⁴⁶ Ebd. 1:01.

⁵⁴⁷ Ebd. 1:03.

⁵⁴⁸ Ebd. 1:04.

⁵⁴⁹ Ebd. 1:06.

Ihre Entscheidung begründet sie damit, dass nicht die Hetzjagd sie weich gemacht hat, sondern dass sie für ihren Sohn nicht gut genug ist.⁵⁵⁰ Außer dazu, ihn aufzugeben, bevor es zu spät ist. Da sie sowohl wider die Regeln, die eine Heirat auferlegt als auch gegen das Verhalten, das die Gesellschaft von ihr erwartet, gehandelt hat, verliert sie alles, was ihr wichtig ist.⁵⁵¹ Als gefallene Frau muss sie ihr Kind aufgeben.

Als Ned mit dem Zug anreist, um Johnny abzuholen, gibt er Helen einen Umschlag, in dem 1500 Dollar sind, was den Kosten für die von Nick bezahlte Behandlung entspricht und fordert sie dazu auf, sich für immer von Johnny fernzuhalten.⁵⁵² Ned ist der Ansicht, dass Johnny sie nur dann vergessen kann, wenn sie sich von ihm fernhält und nur dadurch würde sie beweisen, eine gute Mutter zu sein.⁵⁵³ Helen verabschiedet sich gezwungenermaßen von ihrem Sohn und blickt traurig und unglücklich dem Zug hinterher, mit dem Ned und Johnny wegfahren.⁵⁵⁴



Abb. 29: *Blonde Venus* (USA 1932), 1:10.

Durch die Großaufnahme ihres Gesichtes werden ihr Schmerz und ihre Trauer um den Verlust ihres Kindes deutlich und die ZuschauerInnen sind nicht von Helens Umgebung abgelenkt, sondern der Fokus liegt auf ihrem Gesicht. An ihrem Tiefpunkt angekommen, geht Helen aus Verzweiflung über den Kindesentzug betrunken in eine Schlafunterkunft für Frauen, redet lallend mit ein paar Frauen und schenkt schließlich einer von ihnen, die vor hat, sich das Leben zu nehmen, den Umschlag mit den 1500 Dollar.⁵⁵⁵ Helen übernachtet nicht in dieser heruntergekommenen

⁵⁵⁰ Ebd. 1:07.

⁵⁵¹ Vgl. Tucan, *Blonde Venus (1932) Analysis*, 22.04.2015.

⁵⁵² *Blonde Venus* (USA, 1932), 1:08.

⁵⁵³ Ebd.

⁵⁵⁴ Ebd. 1:10.

⁵⁵⁵ Ebd. 1:12.

Unterkunft, sondern fasst den Entschluss, jetzt erst recht ihren Weg zu gehen. In der nächsten Szene kündigen einige Schriftzüge an, dass Helen ein gefeierter Star ist.⁵⁵⁶ Sie tritt in Paris auf und auch Nick befindet sich unter den Gästen. Einigen von ihnen erzählt der Lokalbesitzer, dass Helen vor fünf Monaten aus Südamerika nach Paris gekommen ist und anfangs einen Mann nach dem anderen auf ihrem Weg zum Erfolg benutzt hat.⁵⁵⁷ Helen trägt bei ihrem Auftritt einen weißen Frack mit glitzernden Applikationen auf der Jacke und zwei glitzernden Streifen auf der Hose. Auf dem weißen Zylinder, den sie auf hat, ist ebenfalls ein glitzerndes Band angebracht. Nur die weiße Fliege hat nichts Glitzerndes an sich.



Abb. 30: *Blonde Venus* (USA 1932), 1:15.

Helen tritt durch einen durchsichtigen Vorhang auf die Bühne und wirkt dabei selbstbewusst und verführerisch.⁵⁵⁸ Während ihr von der Bühne einige Tänzerinnen entgegenkommen, die sich im Takt der Musik bewegend in den Hintergrund der Bühne begeben, geht Helen langsam auf die Bühne und blickt ins Publikum. Sie singt ein französisches Lied und erblickt anschließend Nick unter den Gästen.⁵⁵⁹ Sie unterhalten sich kurz, während das Publikum applaudiert und vereinbaren, sich nach ihrem Auftritt in der Garderobe zu treffen. Helen singt das Lied „I Couldn't Be Annoyed“⁵⁶⁰, in dem eine Textzeile „Do you think I'd care?“⁵⁶¹ lautet und man glaubt ihr, dass sie es so meint. Die Frage „What have I got to lose?“⁵⁶² aus dem Liedtext ist für sie eine rhetorische, da sie bereits das für sie Wichtigste, ihr Kind, verloren hat.

⁵⁵⁶ Ebd. 1:13.

⁵⁵⁷ Ebd. 1:14.

⁵⁵⁸ Ebd. 1:15.

⁵⁵⁹ Ebd. 1:16.

⁵⁶⁰ *I Couldn't Be Annoyed*, <http://www.carygrant.net/lyrics/beannoyed.html>, 23.04.2015.

⁵⁶¹ Ebd.

⁵⁶² Ebd.

Nick, den sie in ihrer Garderobe trifft, fragt sie, ob sie mit jemand zusammen ist, was sie verneint: „I'm not in love with anybody and I'm completely happy.“⁵⁶³ Einen Vorteil sieht sie dabei darin, sich um nichts kümmern zu müssen. Nick findet es tragisch, dass sie ihn nicht braucht, um glücklich zu sein. Er versucht sie zu überreden, mit ihm nach New York zu fahren, um Johnny wiederzusehen.⁵⁶⁴ Zunächst ist sie gegen seinen Vorschlag, da Ned ihr verboten hat, sich Johnny zu nähern. In Zeitungen wird kurz darauf angekündigt, dass Helen ihre Shows in Paris beendet und sich mit Nick verlobt hat.⁵⁶⁵ In New York angekommen, fahren sie zur Wohnung, in der Ned und Johnny leben.⁵⁶⁶ Helen traut sich nicht, an die Tür zu klopfen. Nick übernimmt diesen Schritt für sie und redet mit Ned, während sie vor der Tür wartet. Ned ist dagegen, dass Helen Johnny sieht, da er ihn dazu erzogen hat, dass er seine Mutter vergisst und er nicht möchte, dass seine Mühe umsonst war.⁵⁶⁷ Als ihm Nick 10.000 Dollar dafür bietet, dass Helen ihren Sohn zehn Minuten sehen kann, ist Ned zu stolz, um das Angebot anzunehmen und sie darf ihn sehen.⁵⁶⁸ Helen und Johnny sehen sich nach langer Zeit wieder und beide sind überglücklich.⁵⁶⁹



Abb. 31: *Blonde Venus* (USA 1932), 1:24.

Nick wartet nicht auf sie, sondern fährt währenddessen ins Hotel.⁵⁷⁰ Nachdem Helen Johnny gebadet hat, sitzt sie an seinem Bett und er verlangt danach, von seinen Eltern die Gutenachtgeschichte zu hören, die sie ihm auch am Anfang des Films erzählt haben. Beide sträuben sich zuerst dagegen und behaupten, sich nicht daran

⁵⁶³ *Blonde Venus* (USA, 1932), 1:18.

⁵⁶⁴ Ebd. 1:17.

⁵⁶⁵ Ebd. 1:20.

⁵⁶⁶ Ebd. 1:21.

⁵⁶⁷ Ebd. 1:22.

⁵⁶⁸ Ebd. 1:23.

⁵⁶⁹ Ebd. 1:24.

⁵⁷⁰ Ebd. 1:25.

erinnern zu können. Johnny fungiert in dieser Situation als Erzähler, indem er Helen und Ned die Geschichte ihres Kennenlernens erzählt, die er von ihnen zu Filmbeginn gehört hat und ruft damit bei ihnen Erinnerungen an früher wach. In der Rezeption des Films wurde oftmals darauf eingegangen, dass *Blonde Venus* Helens Doppelrolle als Mutter und Künstlerin nicht glaubhaft porträtiert.⁵⁷¹ Die Funktion des Kindes als Erzähler macht die fragile Verbindung zwischen ihren beiden Rollen sichtbar.⁵⁷² Nachdem er die Geschichte erzählt hat, bittet Johnny seine Mutter darum, die Melodie der Spieluhr und ein Lied von ihr zu hören.⁵⁷³ Sie setzt sich an sein Bett und singt ihm zum Einschlafen ein Lied vor. Ihrer anschließenden Bitte an Ned, bei ihm und Johnny bleiben zu dürfen, gibt er nach. Das Bild der sich drehenden Spieluhr beendet den Film und ist ein Symbol dafür, dass ihr gemeinsames Leben als Familie weitergeht. Diese Szene, als sie an Johnnys Bett sitzt, ist eine Wiederholung der gleichen Szene wie zu Beginn des Films, als sie ihn ins Bett bringt. Der Unterschied besteht darin, dass sie in der letzten Szene ein eng anliegendes, schwarzes Kleid trägt und in der gleichen Szene am Filmanfang hatte sie einen langen Rock und eine helle Bluse an. Sie befindet sich am Schluss zwar wieder im Kreis ihrer Familie, doch anhand ihrer Kleidung wird ersichtlich, dass sie nicht mehr die gleiche Person wie am Anfang ist.⁵⁷⁴ Es kommen allerdings Zweifel auf, wie lang diese wieder zusammengeführte Familienkonstellation halten wird. Es ist offensichtlich, dass Helen ihren Sohn liebt und würde der Film nicht in den 1930er Jahren mitsamt den damaligen gesellschaftlichen Konventionen und Moralvorstellungen spielen, wäre es ihr möglich gewesen, ihren Sohn zu lieben und mit ihm zusammenleben zu können, ohne gleichzeitig auch mit dem Vater ihres Kindes zusammen sein zu müssen.⁵⁷⁵ So muss sie den Kompromiss eingehen, ihrem Sohn nur nahe sein zu können, wenn sie gleichzeitig auch die Beziehung mit ihrem Mann aufrecht erhält. Neds Racheplan ist fehlgeschlagen, denn am Ende sind Mutter und Kind wieder vereint.⁵⁷⁶ Dieses vermeintliche „happy end“ des Films untergräbt den Triumph der patriarchalen Familie, denn es ist Johnny, der den Anstoß zur Versöhnung seiner Eltern gegeben hat und er behält seine kindliche, narzisstische Kontrolle, indem er von seinem Gitterbett aus die Spieluhr genauso dreht und

⁵⁷¹ Vgl. Mayne, *The Woman at the Keyhole*, S. 180.

⁵⁷² Vgl. ebd.

⁵⁷³ *Blonde Venus* (USA 1932), 1:27.

⁵⁷⁴ Vgl. Tucan, *Blonde Venus (1932) Analysis*, 22.04.2015.

⁵⁷⁵ Vgl. ebd.

⁵⁷⁶ Vgl. Mayne, *The Woman at the Keyhole*, S. 114.

beeinflusst wie die Versöhnung von Helen und Ned.⁵⁷⁷

Die männlichen Protagonisten des Films begehren Helen, können sie jedoch nicht dauerhaft an sich binden.⁵⁷⁸ Das Begehren der Männer findet einen regelmäßigen Widerhall in dem kindlichen Begehren, die Mutter zu besitzen.⁵⁷⁹

Aufgrund von Helens Eigenschaften wurde *Blonde Venus* zum Vorläufer vieler Filme der 1940er und 1950er Jahre, deren Protagonistinnen selbstbestimmte, selbstbewusste und unabhängige Frauen waren, die auch in der Gesellschaft immer mehr an Bedeutung gewannen.⁵⁸⁰ Aufgrund herrschender wirtschaftlicher Verhältnisse (Börsenkrach, Arbeitslosigkeit) wurde es immer wichtiger, dass Frauen nicht mehr „nur“ Mütter und Hausfrauen waren, sondern ihren Lebensunterhalt selbst verdienten und von Männern finanziell unabhängig waren.⁵⁸¹

2.3.1.2 Taxi Belle Hooper

Taxi Belle Hooper arbeitet in jenem Nachtlokal, in dem Helen ihren ersten Auftritt hat. In der Garderobe des Lokals treffen sie erstmals aufeinander, als sich Helen auf ihren Auftritt vorbereitet. Taxi hat Nick einmal einen „Gefallen“ erwiesen, weshalb sie von ihm ein Schmuckstück bekommen hat. Als Nick von Helens Auftritt begeistert ist, reagiert Taxi eifersüchtig.⁵⁸² Sie erweckt gegenüber Helen den Anschein, dass zwischen ihr und Nick mehr wäre. Er erklärt Helen später, dass Taxi das gerne behauptet, aber dass nichts zwischen ihnen ist.⁵⁸³ Sie hat ihm einen Gefallen getan, er war in ihrer Schuld und hat ihr deshalb ein Armband geschenkt. Um welchen Gefallen es sich hierbei handelt, erfährt man nicht. Darum wird ein Geheimnis gemacht. Helens ersten Auftritt, bei dem sie „Hot Voodoo“⁵⁸⁴ singt, verfolgt Taxi vom Saal aus.⁵⁸⁵ Sie sitzt bei Nick und zwei weiteren Männern am Tisch. Die Begeisterung des Publikums teilt sie nicht, klatscht auch nicht am Ende des Auftritts. Taxi scheint auf Helen eifersüchtig zu sein, da Nick Helens Darbietung sehr gut gefallen hat. So gut, dass er sie danach in ihrer Garderobe besucht und Taxi allein am Tisch sitzen lässt.⁵⁸⁶ Als Helen nicht mehr im Nachtlokal auftaucht, weil sie bei

⁵⁷⁷ Vgl. ebd.

⁵⁷⁸ Vgl. S. 180.

⁵⁷⁹ Vgl. ebd.

⁵⁸⁰ Vgl. Sanders-Brahms, *Marlene und Jo*, S. 193.

⁵⁸¹ Vgl. ebd.

⁵⁸² *Blonde Venus* (USA 1932), 0:27.

⁵⁸³ Ebd. 0:29.

⁵⁸⁴ *Hot Voodoo*, 21.04.2015.

⁵⁸⁵ *Blonde Venus* (USA, 1932), 0:25.

⁵⁸⁶ Ebd. 0:28.

Nick ist, soll Taxi für sie einspringen und ihre Auftritte übernehmen.⁵⁸⁷ Von der Idee, als Notlösung aufgrund von Helens Abwesenheit einzuspringen, ist sie nicht begeistert. Ob sie auftritt oder nicht, erfährt man nicht, da das Gespräch zwischen Taxi und dem Lokalbesitzer von Nicks Anruf unterbrochen wird.

Als Ned nach seiner Rückkehr aus Europa auf der Suche nach Helen ist, redet er im Nachtlokal, von dem er glaubte, dass Helen dort arbeitet, mit dem Lokalbesitzer und Taxi. Sie gibt ihm den Hinweis, sich an Nick zu wenden, wenn er seine Frau finden möchte.⁵⁸⁸ Taxis Eifersucht auf Helen treibt sie dazu, sie zu verraten und ihr bewusst Ärger mit Ned einzuhandeln. Sie zeigt keine Solidarität mit Helen, obwohl sie über die Situation Bescheid weiß, in der diese sich befindet und sich denken kann, dass Helens Affäre mit Nick Konsequenzen nach sich ziehen wird, wenn Ned davon erfährt. Taxi ist von Nicks Verhalten ihr gegenüber verletzt und macht selbst mit Helen nichts anderes, indem sie sie wissentlich an Ned verrät.

2.3.1.3 Helen Faradays Fluchthelferinnen

Helen wird auf ihrer Flucht unabhängig voneinander von zwei Frauen unterstützt, die ihr durch Hinweise helfen, sich weiterhin der Polizei zu entziehen, um nicht aufgegriffen zu werden. Es handelt sich dabei um eine Frau, die Helen bei ihrer Suche nach einem neuen Engagement darauf hinweist, dass nach ihr gesucht wird und es besser wäre, weiterzureisen und sich von Kabaretts fernzuhalten und die ihr zusichert, sie nicht zu verraten, da sie selbst ein Kind hat.⁵⁸⁹ Sie beweist aufgrund ihres Verhaltens Solidarität und Mitgefühl mit Helen. Diese Frau trägt einen schwarzen Anzug, ein weißes Hemd und hat kurze, weiße Haare. Erst als sie aus der Nähe zu sehen ist und Helen anspricht, ist erkennbar, dass es sich um eine Frau handelt. Da Helen auch manchmal Anzüge trägt, die eher als männliche Kleidungsstücke gesehen werden, ist das äußere Erscheinungsbild der Frau ein Hinweis auf ihre Solidarität mit Helen. Sie reicht ihr die Zeitung mit dem Fahndungsfoto von Helen und teilt ihr mit, dass sich eine Stunde zuvor ein Mann nach ihr erkundigt hat, der nicht gut auf sie zu sprechen war.⁵⁹⁰ Es handelt sich dabei um Ned.

Bei der zweiten Frau, die Helen hilft, handelt es sich um eine Haushälterin auf dem Bauernhof, auf dem Helen und Johnny kurzzeitig ein Zimmer beziehen. Von ihr wird

⁵⁸⁷ Ebd. 0:36.

⁵⁸⁸ Ebd. 0:43.

⁵⁸⁹ Ebd. 0:53.

⁵⁹⁰ Ebd.

sie auf einen Mann hingewiesen, der auf der Straße herumgeht, sich auffallend merkwürdig verhält und offensichtlich nach jemandem sucht. Die Haushälterin versucht, ihn von Helens Spur abzubringen. Später stellt sich heraus, dass es sich um einen Polizist handelt, der mit der Suche nach Helen und Johnny beauftragt ist.

2.3.2 Ästhetik und Gestaltung

2.3.2.1 Licht und Räume

Helen Faraday ist die stärkste und klügste Figur im Film und Sternberg verfolgt die Absicht, dass sich die ZuschauerInnen mit ihr identifizieren und sympathisieren.⁵⁹¹ Als sie an ihrem Tiefpunkt angekommen ist, erreicht Sternbergs melodramatische Beleuchtung den Höhepunkt.⁵⁹² Helen befindet sich in einer Schlafunterkunft für Frauen, ist betrunken und unterhält sich kurz mit einer Frau, die vor hat, sich das Leben zu nehmen, weil sie mittellos ist.⁵⁹³ Helen schenkt ihr 1500 Dollar, denn Geld ist nicht Helens Problem. Durch Sternbergs expressionistische Beleuchtung befindet sich Helen immer im Mittelpunkt des Bildes und ihres eigenen Universums, wodurch sie die ZuschauerInnen von ihrer Unabhängigkeit und Selbstständigkeit überzeugt.⁵⁹⁴



Abb. 32: *Blonde Venus* (USA 1932), 1:12.

Es kommen im Film einige längere Kameraeinstellungen vor, in denen Helen langsam eine Treppe oder einen Gang entlanggeht und die Kamera ihr dabei folgt.⁵⁹⁵ Dabei befinden sich oft Objekte vor der Kamera wie beispielsweise Pflanzen oder Dekorationsartikel.⁵⁹⁶ Bei der Dekoration der Hintergründe wird häufig jede Fläche an den Wänden genutzt und mit Objekten dekoriert. Als ein Beispiel dafür können die

⁵⁹¹ Vgl. Tucan, *Blonde Venus (1932) Analysis*, 22.04.2015.

⁵⁹² Vgl. Danny Reid, *Blonde Venus (1932) Review, with Marlene Dietrich*, <http://pre-code.com/blonde-venus-1932-review-marlene-dietrich> 2014, 21.04.2015.

⁵⁹³ *Blonde Venus* (USA 1932), 1:12.

⁵⁹⁴ Vgl. Tucan, *Blonde Venus (1932) Analysis*, 22.04.2015.

⁵⁹⁵ Vgl. Grost, *Blonde Venus*, 13.04.2015.

⁵⁹⁶ Vgl. ebd.

Büros des Managers und des Lokalbesitzers, wo Helen ihren ersten Auftritt hat, herangezogen werden, an deren Wänden viele Fotos in unterschiedlich großen Rahmen angebracht sind. Diese Art von Dekoration findet sich auch in Amy Jollys Zimmer in *Morocco*.



Abb. 33: *Blonde Venus* (USA 1932), 0:14



Abb. 34: *Blonde Venus* (USA 1932), 0:17.

Der Nachtclub, in dem Helen Faraday „Hot Voodoo“⁵⁹⁷ singt, ist ebenfalls reichlich dekoriert und viele dieser Objekte sind Pflanzen.⁵⁹⁸ Wenn die Bühne und die ZuschauerInnen, die davor an Tischen sitzen, im Bild sind, sind die Menschen im Vordergrund oft scharf und Objekte, die sich im Hintergrund befinden, oft unscharf zu sehen.⁵⁹⁹ Daraus ergibt sich ein vielschichtiges Bild aus Licht und Schatten, in dem einzelne Objekte nicht genau wahrgenommen werden können.⁶⁰⁰ Sternberg verlegt den Dschungel, in dem Helen einem Gorillakostüm entsteigt, in die Kellerräume eines Nachtclubs, in die der moderne Mensch buchstäblich hinuntergeht wie in längst vergangener Zeit in die Höhlen, „um seinen eigentlichen Wünschen nach Vergessen und Traum in der Erotik näher zu kommen“⁶⁰¹, als es im Alltag möglich ist.⁶⁰² Objekte, die sich im Vordergrund befinden, sind eines der wiederkehrenden Merkmale in Sternbergs Filmen.⁶⁰³ Als weiteres Beispiel dafür kann Helens Auftritt in einem Café herangezogen werden, bei dem sowohl Objekte im Vordergrund als auch eine Kamerafahrt vorhanden sind.⁶⁰⁴ Sternberg lässt die Kamera Helen in beide

⁵⁹⁷ *Hot Voodoo*, 21.04.2015.

⁵⁹⁸ Vgl. Grost, *Blonde Venus*, 13.04.2015.

⁵⁹⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰⁰ Vgl. ebd.

⁶⁰¹ Sanders-Brahms, *Marlene und Jo*, S. 192.

⁶⁰² Vgl. ebd.

⁶⁰³ Vgl. ebd.

⁶⁰⁴ *Blonde Venus* (USA 1932), 0:49.

Richtungen, sowohl auf dem Hin- als auch dem Rückweg folgen.⁶⁰⁵ Als sie bei einem ihrer Auftritte „You Little So-And-So“⁶⁰⁶ singt, tritt sie durch einen Vorhang auf die Bühne, geht dann nach rechts, zwischen den Tischen der Gäste des Cafés umher und denselben Weg wieder zurück.⁶⁰⁷ Die Kamera, vor der sich einige Pflanzen befinden, die die Sicht auf Helen manchmal etwas einschränken, folgt ihr dabei.



Abb. 35: *Blonde Venus* (USA 1932), 0:49.

Als Helen in einer anderen Szene den sie verfolgenden Polizisten, der zu diesem Zeitpunkt noch nicht weiß, mit wem er es zu tun hat, auf sich aufmerksam macht und er ihr nachgeht, betritt sie eine Bar und es folgt wieder eine längere Kameraeinstellung, indem Helen von rechts das Bild betritt und ihr die Kamera auf ihrem Weg vom Betreten der Bar bis zu dem Tisch, an dem sie Platz nimmt, folgt.⁶⁰⁸ Als kurz darauf auch der Polizist eintritt, folgt die Kamera ihm ebenfalls auf dem Weg zu ihrem Tisch.⁶⁰⁹ Sie unterhalten sich kurz und verlassen anschließend gemeinsam das Lokal, wobei ihnen die Kamera diesmal in die entgegengesetzte Richtung folgt.⁶¹⁰

⁶⁰⁵ Vgl. Grost, *Blonde Venus*, 13.04.2015.

⁶⁰⁶ *You Little So-and-So*, 06.05.2015.

⁶⁰⁷ *Blonde Venus* (USA 1932), 0:49.

⁶⁰⁸ Ebd. 1:01.

⁶⁰⁹ Ebd.

⁶¹⁰ Ebd. 1:05.

3. Feministische Filmtheorie

In den 1970er und 1980er Jahren wurde in der feministischen Filmtheorie eine Kinogeometrie entwickelt, die sich vor allem an Filmen des klassischen Hollywoodkinos orientiert.⁶¹¹ Bezogen auf die Differenz von Frau und Mann gilt der aktive männliche Blick als zentrale Kategorie.⁶¹² Die Filmtheoretikerin Laura Mulvey hat sich in ihrem 1975 erschienen Essay „Visuelle Lust und narratives Kino“⁶¹³ mit dem Feminismus im Film und der Darstellung der Frau darin auseinander gesetzt.⁶¹⁴ Mitte der 1970er Jahre hat hinsichtlich der Auseinandersetzung mit Gender und Kino ein Paradigmenwechsel stattgefunden, bei dem sich der Fokus von der Narration hin zur Filmsprache verlagert hat.⁶¹⁵ Mulvey geht in ihrer Untersuchung, Schaulust zu erklären, davon aus, dass Filme an ein männliches Publikum adressiert sind und den Bedürfnissen des männlichen Unbewussten entsprechen.⁶¹⁶ Die Grundlage ihrer Analyse sind klassische Hollywoodfilme der 1930er bis 1950er Jahre. Es geht dabei um das Verhältnis zwischen der Darstellung von Weiblichkeit und dem Blick des männlichen Betrachters, wobei Mulvey von einer Ideologie des Kinos schreibt, das durch patriarchalische Denkmuster geprägt und daher rein männlich ist.⁶¹⁷ Um die Funktionsweise patriarchaler Systeme zu analysieren und wie die Frau innerhalb dieses Systems positioniert ist bzw. vom Mann positioniert wird, greift Mulvey auf die Psychoanalyse zurück.⁶¹⁸ Sie sieht die Psychoanalyse als phallogozentrische Theorie, schreibt ihr aber Mitte der 1970er Jahre einen geeigneten Ausgangspunkt für eine Analyse der Beziehung zwischen ZuschauerInnen und Leinwand zu.⁶¹⁹ Sie vertritt den Standpunkt, dass Filme von den Mechanismen einer patriarchalen Gesellschaft

⁶¹¹ Vgl. Sabine Nessel, *Zurschaustellung und Performanz. Visual Effects als Stars der Katastrophenfilme der 90er Jahre*, <http://www.nachdemfilm.de/content/zurschaustellung-und-performanz> 1999, 10.05.2015.

⁶¹² Vgl. ebd.

⁶¹³ Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“.

⁶¹⁴ Vgl. *Feminismus und der Film?*, www.uni-magdeburg.de/anschuet/einleitung.html, 14.01.2015.

⁶¹⁵ Vgl. Evamaria Trischak, *Filmtheorien und Gender*, http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html 2002, 04.12.2014.

⁶¹⁶ Vgl. Brigitte Hipfl, „Cultural Studies und feministische Filmwissenschaft. Neue Paradigmen in der Rezeptionsforschung“, *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*, Hg. Johanna Dorer/Brigitte Geiger, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S. 192-215, hier S. 196.

⁶¹⁷ Vgl. Holger Reichert, „Film und Kino. Die Maschinerie des Sehens. Die Suche nach dem Ort des Betrachters in der filmtheoretischen Diskussion“, Dipl. Universität Wien, Institut für Theaterwissenschaft 1993, <http://www.univie.ac.at/Medienwissenschaft/reichert/dipl/Diplom08.htm>, 10.05.2015.

⁶¹⁸ Vgl. ebd.

⁶¹⁹ Vgl. Trischak, *Filmtheorien und Gender*, 04.12.2014.

geprägt sind, deren kulturelles Produkt sie sind.⁶²⁰ Für Rezipientinnen liegt die Schwierigkeit, eine positive filmische Positionierung zu finden, darin begründet, dass sie sich in einer Zwangslage befinden, in der sie sich zwischen vorhandenen Strukturen der Identifizierung bewegen müssen, die von Frauen allerdings oft als sehr sexistisch empfunden werden und sie deshalb kaum, falls überhaupt, dazu bereit sind, diese einzunehmen.⁶²¹ Die Kinozuschauerin hat die Wahl zwischen zwei Möglichkeiten, indem sie entweder die Position der Protagonistin einnimmt, die zur Schau gestellt wird und damit die ihr von der Gesellschaft aufgedrängte Position als Objekt des männlichen Blicks zu übernehmen oder sie versucht, den Blickwinkel des männlichen Protagonisten einzunehmen und dadurch den männlichen Blick und dessen Lust am Bild der Frau zu gewinnen.⁶²² Egal, wie die Zuschauerin sich entscheidet, ihr bleibt in beiden Fällen keine Wahl, ob sie die als männlich positionierte Zuschauerhaltung anerkennen will oder nicht.⁶²³ Mulvey beschreibt zwei Aspekte der Lust des Schauens, die im Gegensatz zueinander stehen und zieht Thesen von Sigmund Freud und Jacques Lacan heran, um die Gründe für das Bestehen der Faszination des Schauens zu analysieren. Eine der möglichen Vergnügungen, die Mulvey dem Kino zuschreibt, ist die Skopophilie.⁶²⁴ Die Lust am Schauen wird im Kino durch den Kontrast verstärkt, der zwischen der Dunkelheit des Zuschauerraums und der Helligkeit der Leinwand besteht.⁶²⁵ Freud sieht die Skopophilie als angeborenen Instinkt und Teil des Sexualtriebs.⁶²⁶ Die skopophilische Struktur des Schauens „resultiert aus der Lust, eine andere Person durch Anschauen als Objekt sexueller Stimulation zu benutzen“⁶²⁷. Um den narzisstischen Moment der Skopophilie zu analysieren, greift Mulvey auf Lacans Spiegeltheorie zurück, die den Augenblick beschreibt, wenn ein Kind das erste Mal sein Spiegelbild erkennt.⁶²⁸ Im Spiegel wird der Körper durch „Falscherkennen“ als ideales Ich gesehen.⁶²⁹ Das Kino benutzt diese Möglichkeit, um die Identifikation mit dem Bild, das gesehen wird, anzubieten. Es wird dabei dem männlichen Zuschauer eine Identifikationsmöglichkeit mit einem männlichen Protagonisten geboten, was

⁶²⁰ Vgl. ebd.

⁶²¹ Vgl. Reichert, „Film und Kino. Die Maschinerie des Sehens. Die Suche nach dem Ort des Betrachters in der filmtheoretischen Diskussion“, 10.05.2015.

⁶²² Vgl. ebd.

⁶²³ Vgl. ebd.

⁶²⁴ Vgl. Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, S. 51.

⁶²⁵ Vgl. S. 52.

⁶²⁶ Vgl. S. 51.

⁶²⁷ S. 54.

⁶²⁸ Vgl. Trischak, *Filmtheorien und Gender*, 04.12.2014.

⁶²⁹ Vgl. ebd.

bedeutet, dass Zuschauerinnen ausgeschlossen werden. Hinsichtlich einzelner Filme Josef von Sternbergs stellt Mulvey fest, dass der männliche Blick dominiert.⁶³⁰ Die spezielle Ordnung von Blicken, die in den Filmen von Sternberg und Dietrich vorkommen, wurde in der feministischen Filmtheorie als Grundlage für ihre theoretische Geometrie genommen.⁶³¹ Der Mann ist Träger des Blicks, während der Frau ein Objektcharakter zukommt.⁶³² Mulvey schreibt, dass das Besondere und für sie skandalöse von Sternbergs Filmen in der Art und Weise der Inszenierung von Marlene Dietrich besteht.⁶³³ Sie führt weiter aus, dass die Handlung „in Momenten erotischer Kontemplation“⁶³⁴ angehalten wird, um die Frau dem männlichen Blick freizugeben.⁶³⁵ Als Beispiel dafür kann die bekannte Szene aus *Der blaue Engel* herangezogen werden, bei der Marlene Dietrich auf einem Weinfass sitzt und ein Lied singt. Während dieser Darbietung steht sie im Interesse und Mittelpunkt männlicher Blicke.⁶³⁶ In der feministischen Filmtheorie wurden diese Bilder des klassischen Hollywoodkinos, zu denen auch dieses Bild zählt, dahingehend analysiert, dass sie der männlichen Schaulust dienen.⁶³⁷ Da eine sexuelle Ungleichheit zwischen den Geschlechtern herrscht, teilt Mulvey die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich ein.⁶³⁸ Durch den dominanten Blick des Mannes wird dessen Fantasie auf die Frau projiziert, die infolgedessen geformt wird.⁶³⁹ Im Kino wird durch Großaufnahmen das genaue Betrachten des Körpers gefördert und die Frau wird somit zu einem reinen Bild herabgesetzt, zu der im Gegensatz die männlichen Figuren stehen, die die Handlung tragen.⁶⁴⁰ Es handelt sich dabei um Tendenzen und nicht absolute Regeln und Mulvey beschreibt es als „Angesehen-werden-Wollen“.⁶⁴¹

„In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren ‚Angesehen-werden-Wollen‘.“⁶⁴²

⁶³⁰ Vgl. Nessel, *Zurschaustellung und Performanz*, 10.05.2015.

⁶³¹ Vgl. ebd.

⁶³² Vgl. Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, S. 56f.

⁶³³ Vgl. Nessel, *Zurschaustellung und Performanz*, 10.05.2015.

⁶³⁴ Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, S. 55.

⁶³⁵ Vgl. ebd.

⁶³⁶ Vgl. Nessel, *Zurschaustellung und Performanz*, 10.05.2015.

⁶³⁷ Vgl. ebd.

⁶³⁸ Vgl. Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, S. 55.

⁶³⁹ Vgl. ebd.

⁶⁴⁰ Vgl. Trischak, *Filmtheorien und Gender*, 04.12.2014.

⁶⁴¹ Vgl. ebd.

⁶⁴² Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, S. 55.

Laut Mulvey kann der Mann in einer patriarchalen Ordnung nicht zum Sexualobjekt gemacht werden.⁶⁴³ In der Psychoanalyse stellt die Frau aufgrund der Abwesenheit eines Penis eine Kastrationsdrohung dar, die männliches Unbehagen weckt.⁶⁴⁴ Um dieser Kastrationsangst zu entkommen, bieten sich dem männlichen Unbewussten zwei Möglichkeiten: entweder das Trauma erneut zu durchleben und durch Abwertung, Bestrafung oder Rettung der Frau ein Gegengewicht zu setzen oder die Kastration zu ignorieren, indem ein Fetischobjekt eingesetzt bzw. die Frau selbst zum Fetisch gemacht wird, wodurch von ihrer Seite her für ihn eher der Eindruck von Bestätigung als von Gefahr ausgeht.⁶⁴⁵ Die erste Möglichkeit baut auf Verbindungen zum Sadismus auf, weil die Schuldzuschreibung Lust verschafft, die Kontrolle über die Frau sichert und sie durch Bestrafung oder Vergebung unterwirft.⁶⁴⁶ Die zweite Möglichkeit wird fetischistische Skopophilie genannt und gründet in der körperlichen Schönheit der Frau.⁶⁴⁷ In vielen Filmen von Sternberg können Beispiele für fetischistische Skopophilie festgestellt werden.⁶⁴⁸ Um die oben erwähnte Kastrationsangst zu überwinden, die durch die Frau hervorgerufen wird, inszeniert Sternberg sie in seinen Filmen als Fetisch.⁶⁴⁹ Er fordert in seinen Filmen, dass die Figur der Frau identifizierbar sein soll und er inszeniert sie durch Großaufnahmen ihres Gesichts und ihrer Beine als Objekt, um den Blick der ZuschauerInnen auf sie zu lenken.⁶⁵⁰ Der kontrollierende männliche Blick fehlt in den Filmen, die er mit Marlene Dietrich gedreht hat und der Höhepunkt der Handlung bzw. die Momente stärkster erotischer Spannung werden immer dann erreicht, wenn der männliche Protagonist abwesend ist.⁶⁵¹ Andere Zeugen und Beobachter sind auf der Leinwand anwesend und Dietrichs Blick ist eins mit dem des Publikums anstatt das Objekt ihrer Blicke zu sein.⁶⁵² Die letzte Szene aus *Morocco* kann dafür als Beispiel herangezogen werden. Als Amy Jolly beschließt, Tom Brown in die Wüste zu folgen, ist er bereits aus dem Bild verschwunden, als sie losläuft und sieht nicht, was sie macht.⁶⁵³

⁶⁴³ Vgl. S. 56.

⁶⁴⁴ Vgl. S. 58.

⁶⁴⁵ Vgl. ebd.

⁶⁴⁶ Vgl. S. 58f.

⁶⁴⁷ Vgl. S. 58.

⁶⁴⁸ Vgl. S. 59.

⁶⁴⁹ Vgl. Smelik, *Feminist Film Theory*, S. 501, 04.11.2014.

⁶⁵⁰ Vgl. Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, S. 59.

⁶⁵¹ Vgl. ebd.

⁶⁵² Vgl. ebd.

⁶⁵³ Vgl. ebd.

Mulvey kommt zum Schluss, dass im klassischen Hollywoodfilm kein Platz für weibliche Subjektivität herrscht, da die Zuschauerinnen gezwungen sind, den männlichen Blick einzunehmen.⁶⁵⁴ Sie sieht in der Formulierung feministischer Gegenentwürfe eine Möglichkeit, die Form der männlichen Schaulust zu zerstören.⁶⁵⁵ Die Kritikpunkte, mit denen Mulvey aufgrund ihrer Theorie konfrontiert war, bezogen sich darauf, dass das von ihr dargestellte Modell des Kinos ausschließlich auf männliche Bedürfnisse ausgerichtet ist und die Frau zum Objekt der Schaulust gemacht wird.⁶⁵⁶ Mulveys Theorie kann aufgrund dessen, dass sie der Zuschauerin keinen Platz einräumt und ihre Analyse streng dualistisch aufbaut, als problematisch angesehen werden.⁶⁵⁷ Es gibt bei Mulvey nur die beiden traditionellen Kategorien Frau und Mann im heterosexuellen Sinn.⁶⁵⁸ Damit schreibt sie in ihrem Essay den Dualismus weiter, ohne andere alternative Möglichkeiten anzubieten.⁶⁵⁹ Bezogen auf die Psychoanalyse Freuds, derer sie sich bedient, geht sie nur von heterosexuellen, weißen und monogamen Charakteren aus und berücksichtigt andere Ethnien, Kulturen und Sexualitäten überhaupt nicht.⁶⁶⁰ Auf den Kritikpunkt, dass sie den Blick der Zuschauerin nicht berücksichtigt, hat sie später in ihrem Text „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)“⁶⁶¹ Bezug genommen. Der Blick der Frau wird von Mulvey als Unterdrückung der Weiblichkeit und somit der Identifikation mit dem männlichen Ich betrachtet, bei dem die Frau kurzfristig den männlichen Blick einnimmt.⁶⁶² Im letztgenannten Text hat Mulvey von der Festlegung der ZuschauerInnenposition Abstand genommen und dem weiblichen Publikum auch die Möglichkeit der Identifizierung mit dem aktiven männlichen Blick eingeräumt.⁶⁶³ Die Zuschauerinnen können dabei zwischen weiblichen und männlichen Identifikationen wählen, was gleichzeitig auch bedeutet, dass für jedes aktive Begehren ein männlicher Blickpunkt eingenommen werden muss.⁶⁶⁴

⁶⁵⁴ Vgl. Trischak, *Filmtheorien und Gender*, 04.12.2014.

⁶⁵⁵ Vgl. Hipfl, „Cultural Studies und feministische Filmwissenschaft. Neue Paradigmen in der Rezeptionsforschung“, S. 197.

⁶⁵⁶ Vgl. ebd.

⁶⁵⁷ Vgl. ebd.

⁶⁵⁸ Vgl. ebd.

⁶⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁶⁰ Vgl. *Feminismus und der Film?*, 14.01.2015.

⁶⁶¹ Laura Mulvey, „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)“, *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke: Palgrave Macmillan ²2009.

⁶⁶² Vgl. Trischak, *Filmtheorien und Gender*, 04.12.2014.

⁶⁶³ Vgl. Hipfl, „Cultural Studies und feministische Filmwissenschaft. Neue Paradigmen in der Rezeptionsforschung“, S. 198.

⁶⁶⁴ Vgl. ebd.

Betrachtet man die Filmkarrieren weiblicher Stars in den Anfängen des Tonfilms, stellt sich die Frage, ob bzw. inwieweit diese Schauspielerinnen die Kontrolle über ihre Karrieren hatten.⁶⁶⁵ Laura Mulvey vergleicht Marlene Dietrich hinsichtlich ihrer Rollen in Sternbergs Filmen mit einer Wachsfigur, die Sternberg nach seinen Vorstellungen geformt hat.⁶⁶⁶ Sie reduziert Dietrich damit auf ein Objekt fetischistischer Skopophilie, das dem männlichen Blick unterworfen ist.⁶⁶⁷ Andere KritikerInnen argumentieren, dass Marlene Dietrich weit davon entfernt war, völlig unter der Macht und dem Einfluss von Sternberg zu stehen.⁶⁶⁸ Richard Dyer beispielsweise zieht in Betracht, dass in den Sternberg/Dietrich Filmen teilweise die persönliche Beziehung zwischen dem Regisseur und der Schauspielerin inszeniert wurde, indem der männliche Protagonist als Stellvertreter für Sternberg steht und Dietrich als das Objekt seiner Begierde in Szene gesetzt ist.⁶⁶⁹ Er argumentiert außerdem, dass Dietrich sich mit dieser Rolle bzw. der Konstellation, in die sie gedrängt wurde, nicht abfand, sondern sich auf subtilen Wegen widersetzte.⁶⁷⁰ Gaylyn Studlar bezieht sich in ihrem Buch *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*⁶⁷¹ auf Laura Mulveys erstgenannten Text und nimmt eine Untersuchung der Thematik vor, indem sie auf das Masochismusmodell von Gilles Deleuze zurückgreift.⁶⁷² Dieses Modell bietet die Möglichkeit, sowohl weibliche als auch männliche Schaulust analysieren zu können.⁶⁷³ Die Lust am Schauen im Kino betrachtet Studlar im Gegensatz zu Mulvey und deren Theorie auf der Grundlage von Lacans Spiegelmoment nicht als sadistisch, da jeder Sadismus die Zerstörung des Objekts zum Ziel hat und nicht die Trennung von Subjekt und Objekt, was für das Verhältnis von Nähe und Distanz im Kino bezeichnend ist.⁶⁷⁴ Masochistisches Begehren hängt von einer Trennung ab, durch die eine Schmerz/Lust-Struktur erst bestehen und erhalten werden kann.⁶⁷⁵ Studlar versucht im Unterschied zu Mulvey, nicht in Gegensätzen zu denken und diese zu analysieren, um so die Schaulust im Kino nicht nur als männliches Vergnügen

⁶⁶⁵ Vgl. Karen Hollinger, *Feminist Film Studies*. New York: Routledge 2012, S. 256.

⁶⁶⁶ Vgl. ebd.

⁶⁶⁷ Vgl. ebd.

⁶⁶⁸ Vgl. ebd.

⁶⁶⁹ Vgl. ebd.

⁶⁷⁰ Vgl. ebd.

⁶⁷¹ Vgl. Studlar, *In the Realm of Pleasure*.

⁶⁷² Vgl. S. 4.

⁶⁷³ Vgl. Reichert, „Film und Kino. Die Maschinerie des Sehens. Die Suche nach dem Ort des Betrachters in der filmtheoretischen Diskussion“, 10.05.2015.

⁶⁷⁴ Vgl. ebd.

⁶⁷⁵ Vgl. ebd.

beschreiben zu müssen.⁶⁷⁶ Bei Studlar geht es um die Gemeinsamkeiten, die trotz Geschlechterdifferenz für alle ZuschauerInnen gelten.⁶⁷⁷ Sie verweist auf eine Identifikationsstruktur, die sowohl für Frauen als auch für Männer gilt, in der sich die ZuschauerInnen mit dem anderen Geschlecht identifizieren, das sie zugleich auch begehren.⁶⁷⁸ Sie berücksichtigt dabei jedoch auch die unterschiedlichen Erfahrungen von Frauen und Männern in patriarchalen Ordnungen.⁶⁷⁹

Studlar bezieht sich ebenso wie Laura Mulvey auf die sechs Filme von Sternberg und Dietrich, die in den USA gedreht wurden. Mulvey zieht diese Filme als Beispiele für fetischistische Skopophilie heran und analysiert sie, während Studlar darauf eingeht, dass „der (fetischisierten) Frau entgegen ihrer festgeschriebenen Rolle innerhalb der Gesellschaft eine aktive Position zugeschrieben wird, während der Mann aus dem gängigen Klischeebild des aktiv handelnden Mannes herausfällt“⁶⁸⁰. Für den männlichen Zuschauer bedeutet das, die männliche, masochistische Figur im Film oder die Rolle der aktiv handelnden Frau zur Identifikation heranziehen zu müssen.⁶⁸¹ Die Frauenfigur übernimmt die Rolle, die sonst der Mann hat und erniedrigt ihn dadurch. Die von Marlene Dietrich gespielten Frauen sind Objekte männlicher Begierde, jedoch keine passiven Objekte, die den Blicken von Männern ausgesetzt sind, denn die von ihr verkörperten Figuren scheuen nicht den Blickkontakt, sondern erwidern bzw. initiieren ihn selbst.⁶⁸² Durch ihre Blicke signalisiert sie Präsenz und Macht.⁶⁸³ Für Studlar wird in *Morocco* ein masochistisches Begehren ausgedrückt.⁶⁸⁴ In Sternbergs Filmen wird das masochistische Subjekt durch eine männliche Figur dargestellt.⁶⁸⁵ Amy Jollys wiederholtes Zurückweisen und öffentliche Demütigen von La Bessiere weist auf seine masochistische Selbstverleugnung hin.⁶⁸⁶ Masochistisches Begehren gründet auf Schmerz und La Bessiere wird als Figur gezeigt, dem die Momente, in denen er von Amy Jolly öffentliche Demütigungen erfährt, zu gefallen scheinen.⁶⁸⁷ Der Genuss, den er daraus zieht, wird durch die Ankunft eines Rivalen in Person des

⁶⁷⁶ Vgl. ebd.

⁶⁷⁷ Vgl. ebd.

⁶⁷⁸ Vgl. ebd.

⁶⁷⁹ Vgl. ebd.

⁶⁸⁰ Ebd.

⁶⁸¹ Vgl. ebd.

⁶⁸² Vgl. Studlar, *In the Realm of Pleasure*, S. 48.

⁶⁸³ Vgl. ebd.

⁶⁸⁴ Vgl. Smelik, *Feminist Film Theory*, S. 502, 04.11.2014.

⁶⁸⁵ Vgl. ebd.

⁶⁸⁶ Vgl. ebd.

⁶⁸⁷ Vgl. ebd.

Fremdenlegionärs Tom Brown gesteigert, weshalb es nicht verwunderlich ist, dass er Amy Jolly auf der Suche nach dem Mann, den sie liebt, behilflich ist.⁶⁸⁸ Studlar liest die Qualen in Form von Erniedrigungen, die La Bessiere durch Amy Jolly in der Rolle einer Femme fatale erfährt, als einen anhaltenden Angriff auf einen symbolischen Vater.⁶⁸⁹ Am Ende des Films wird La Bessiere auf die Rolle eines hilflosen und verlassenen Kindes reduziert.⁶⁹⁰ Tom Browns Begehren von Amy Jolly wird anfangs als ein Produkt von männlichem Narzissmus beschrieben und der Suche nach Bestätigung in Form einer sexuellen Eroberung.⁶⁹¹ Studlar argumentiert, dass in den masochistischen Szenarien von Sternbergs Filmen Geschlechterrollen und Geschlechtsidentitäten durcheinander gebracht sind.⁶⁹² In *Morocco* ist La Bessiere Amy Jollys Frack und Zylinder tragender Verehrer, während sie seine durch diese Kleidung symbolisierte Männlichkeit und gesellschaftlichen Status untergräbt, indem sie zu Tom Browns Verehrerin wird, die ebenfalls Frack und Zylinder trägt.⁶⁹³ Browns feminines Äußeres stellt einen Gegenpunkt zu Amy Jollys Cross-Dressing dar.⁶⁹⁴ Die feminine Darstellung von Amy Jollys Objekt der Begierde wird vorangetrieben von ihrem aktiven weiblichen Blick.⁶⁹⁵ Sie ist es, die sich Tom Brown im Nachtclub aussucht, indem sie ihn mit langen, musternden Blicken ansieht und ihm schließlich eine Blume zuwirft, die er hinters Ohr gesteckt trägt.⁶⁹⁶ Studlar ist der Ansicht, dass Amy Jollys aktiver Blick die Auffassung untergräbt, dass der männliche Blick immer ein kontrollierender ist.⁶⁹⁷ Dem männlichen Zuschauer bleibt keine Wahl, er muss eine Position wählen und einnehmen, die eine ausdrücklich Weibliche ist.⁶⁹⁸ Ihm bleibt die Entscheidung zwischen der Position der Erniedrigung, die ansonsten von den weiblichen Zuschauerinnen eingenommen wird oder die im Film vorkommende Rolle einer starken Frau, die Macht besitzt und ihre Position behauptet.⁶⁹⁹ Catherine Constable bezieht sich auf Studlar, indem sie schreibt, dass für Studlar die Filme von Sternberg und Dietrich eine kindliche Fantasie von Masochismus

⁶⁸⁸ Vgl. ebd.

⁶⁸⁹ Vgl. ebd.

⁶⁹⁰ Vgl. ebd.

⁶⁹¹ Vgl. Studlar, *In the Realm of Pleasure*, S. 69.

⁶⁹² Vgl. Smelik, *Feminist Film Theory*, S. 502, 04.11.2014.

⁶⁹³ Vgl. Studlar, *In the Realm of Pleasure*, S. 64.

⁶⁹⁴ Vgl. Smelik, *Feminist Film Theory*, S. 502, 04.11.2014.

⁶⁹⁵ Vgl. ebd.

⁶⁹⁶ Vgl. ebd.

⁶⁹⁷ Vgl. Studlar, *In the Realm of Pleasure*, S. 66.

⁶⁹⁸ Vgl. Reichert, „Film und Kino. Die Maschinerie des Sehens. Die Suche nach dem Ort des Betrachters in der filmtheoretischen Diskussion“, 10.05.2015.

⁶⁹⁹ Vgl. ebd.

widergeben und dass Dietrich die Rolle einer Verführerin spielt.⁷⁰⁰ Männliche Protagonisten wie beispielsweise La Bessiere (*Morocco*), Don Pasquale (*The Devil is a Woman*) oder Alexei (*The Scarlett Empress*) seien Masochisten.⁷⁰¹ In den beiden Erstgenannten sieht Studlar Stellvertreter für Sternberg selbst und führt außerdem an, dass in den Filmen Dietrich als Sternbergs Kreation geschaffen wurde.⁷⁰² Die Begriffe männlicher Schöpfer und weibliches Kunstobjekt, das von ihm erschaffen wird, werden von Studlar hinsichtlich der Zusammenarbeit von Sternberg und Dietrich verwendet.⁷⁰³ Bei der Betrachtung der Handlungen in Sternbergs Filmen fällt ein immer wiederkehrendes Muster auf, bei dem die Protagonistin sich entweder zwischen zwei Männern (*Morocco*, *Shanghai Express*, *Blonde Venus*, *The Devil is a Woman*) und/oder zwischen einem Mann und einem Gesellschaftssystem entscheiden muss, das unterschiedliches Begehren verurteilt und unterdrückt (*Dishonored*, *The Scarlett Empress*).⁷⁰⁴ Die Geschichten scheinen mitunter absurd zu sein, doch es lassen sich darin eine psychologische Komplexität, eine anspruchsvolle Dynamik und eine ästhetische Intensität feststellen, die das vermeintlich Triviale in einen tragischen Konflikt zwischen den handelnden Personen verwandelt.⁷⁰⁵ In *Blonde Venus* ist Helens Ehemann Ned zwischen seinem eigenen Masochismus und der Unterdrückung, die ihm die Gesellschaft auferlegt, gefangen und gibt dafür der weiblichen Sexualität und der daraus resultierenden Zerstörung der Familie die Schuld.⁷⁰⁶ Bei anderen männlichen Protagonisten in Sternbergs Filmen verhält es sich ebenso. Keiner dieser Filme unterstützt den Vorwurf des Mannes.⁷⁰⁷ Ned wirft Helen vor, keine Moral zu besitzen und projiziert damit sein Scheitern und seine Schuld auf sie, wodurch klar erkennbar wird, dass er sie unterdrückt.⁷⁰⁸ Seine rachsüchtige Reaktion auf Helens Untreue verweist auf seinen eigenen Misserfolg.⁷⁰⁹ Er wird von Helen als schwach beschrieben und der Film bestätigt ihre Einschätzung.⁷¹⁰ Er wird als schwacher Mensch und charakterlos dargestellt, der seine Frau für seine eigenen Verfehlungen verantwortlich macht. Ned ist für das

⁷⁰⁰ Vgl. Catherine Constable, *Thinking in Images. Film Theory, Feminist Philosophy and Marlene Dietrich*, London: British Film Institute 2005, S. 67.

⁷⁰¹ Vgl. ebd.

⁷⁰² Vgl. ebd.

⁷⁰³ Vgl. ebd.

⁷⁰⁴ Vgl. Studlar, *In the Realm of Pleasure*, S. 53.

⁷⁰⁵ Vgl. S. 56.

⁷⁰⁶ Vgl. S. 113.

⁷⁰⁷ Vgl. ebd.

⁷⁰⁸ Vgl. ebd.

⁷⁰⁹ Vgl. ebd.

⁷¹⁰ Vgl. ebd.

Konzept der Familie, das in dem Film vorkommt, erforderlich, ansonsten ist er sowohl in finanzieller als auch in sexueller Hinsicht für Helen überflüssig und unnötig.⁷¹¹

Helen findet einen Job, der ihr Spaß macht und in Nick einen Liebhaber, der sie mehr interessiert als ihr Mann, während dieser auf Kur ist.⁷¹² Als Ned die Rechte an seiner Arbeit, seinen Experimenten, verkauft, um Helen das Geld für seine medizinische Behandlung zurückzuzahlen, macht er sie dafür verantwortlich, dass er keinen Profit aus seinem, wie er es bezeichnet, „Lebenswerk“ ziehen kann.⁷¹³

Die Kleidung, die die Protagonistin bei ihren Auftritten auf der Bühne trägt, ist von Wichtigkeit, was z.B. am Frack zu sehen ist, den sie sowohl in *Morocco* als auch in *Blonde Venus* trägt. Der Frack, der eher männlich konnotiert ist und die lesbischen Referenzen, die dadurch hergestellt werden können, bieten Raum für eine Sexualität, die nicht festgelegt ist und für die Unabhängigkeit von männlicher Dominanz.⁷¹⁴ Die Protagonistin flirtet dabei nicht nur mit Männern, sondern teilweise auch mit Frauen, wenn sie z.B. in der Nachtclubszene in *Morocco* eine Zuschauerin küsst oder in *Blonde Venus* mit Tänzerinnen, die sie bei ihrem Auftritt begleiten, vielsagende Blicke austauscht. Mit ihrem Auftreten und Verhalten parodiert sie konventionelle und konservative Vorstellungen von männlicher Autorität und Rollenzuschreibungen, ohne dabei ihre Glaubwürdigkeit als Frau zu verlieren.⁷¹⁵ Sie bedient sich zwar männlicher Kleidung, indem sie einen Frack trägt, aber sie macht das nicht, um Männer dadurch zu diskreditieren, sondern um das bestehende Wertesystem zu hinterfragen.⁷¹⁶ In *Blonde Venus* wird Helen Faradays Auftritt in Paris auf einem Poster angekündigt, auf dem sie als abstrakte, leicht bekleidete Frau abgebildet ist – ein anonymer weiblicher Körper für den männlichen Blick.⁷¹⁷

⁷¹¹ Vgl. ebd.

⁷¹² Vgl. ebd.

⁷¹³ Vgl. ebd.

⁷¹⁴ Vgl. S. 73.

⁷¹⁵ Vgl. Haskell, *From Reverence to Rape*, S. 112.

⁷¹⁶ Vgl. ebd.

⁷¹⁷ Vgl. ebd.



Abb. 36: *Blonde Venus* (USA 1932), 1:14.

Bei ihrem Auftritt widerspricht sie mit ihrer Kleidung diesem Bild, mit dem geworben wird. Sie trägt einen weißen Frack und widersetzt sich somit den Erwartungen des Publikums, dass ihr Körper von zentralem Interesse ihres Auftritts ist.⁷¹⁸ Ihre Kleidung dient auch dazu, die sexuellen Differenzen zu dementieren, die ihr ihren Erfolg in einer männlich dominierten Welt sichergestellt haben.⁷¹⁹ Ihr Cross-Dressing weist nicht auf eine schmeichelnde Nachahmung „überlegener“ Männlichkeit hin.⁷²⁰ Stattdessen dient es dazu, auf unterschiedliche sexuelle Identitäten und deren Veränderbarkeit hinzuweisen.⁷²¹ Marlene Dietrichs teils androgynes Erscheinungsbild in *Morocco* wurde als positive Darstellung einer Frauenfigur registriert, die nicht auf ein Geschlecht festgelegt ist, sondern zwischen ihnen nach Belieben hin- und herwechselt.⁷²² Das Image, das Marlene Dietrich hat, weil sie auch androgyne Frauenfiguren spielte, kann für ZuschauerInnen zur Identifikation außerhalb konventioneller Geschlechterrollen dienen.⁷²³

⁷¹⁸ Vgl. ebd.

⁷¹⁹ Vgl. ebd.

⁷²⁰ Vgl. ebd.

⁷²¹ Vgl. ebd.

⁷²² Vgl. Smelik, *Feminist Film Theory*, S. 497, 04.11.2014.

⁷²³ Vgl. ebd.

4. Schlussbemerkung

Marlene Dietrich hat in Sternbergs Filmen unterschiedliche Frauenfiguren gespielt: Nachtclubsängerinnen (*Der blaue Engel*, *Morocco*, *Blonde Venus*), Prostituierte (*Dishonored*, *Shanghai Express*, *Blonde Venus*), eine Mutter, Ehe- und Hausfrau (*Blonde Venus*), eine Prinzessin und spätere Zarin (*The Scarlett Empress*) sowie eine Tänzerin (*The Devil is a Woman*). Um die Frauenfiguren und in weiterer Folge die Konzepte von Weiblichkeit zu analysieren, die in drei der sieben Filme vorkommen, wurden zunächst alle sieben Filme gesichtet und anschließend die Entscheidung getroffen, welche für die Analyse herangezogen werden. Dies ist aus verschiedenen Gründen, die in der Einleitung genannt werden, der erste, zweite und fünfte Film. Neben der Protagonistin und ihrer Entwicklung im Laufe des Films werden auch die weiblichen Nebenfiguren und ihr jeweiliges Verhältnis zur Hauptdarstellerin berücksichtigt. Ob sie sich ihr gegenüber loyal verhalten, sie unterstützen oder ihr nicht gut gesinnt sind, wird herausgearbeitet. Wenn der Eindruck entsteht, dass ein Ungleichgewicht, ein „Dietrich-Zentrismus“, in Sternbergs Filmen mit ihr besteht, dann ist dies darauf zurückzuführen, dass alle androgynen Figuren, ob im Film oder in literarischen Werken, starke Charaktere sind, die wissen, was sie wollen und sich selbst genügen.⁷²⁴ Sternberg setzt Dietrichs Persönlichkeit und Schönheit als eine Art Extravaganz ein, die auf der Leinwand nicht mit vergleichbarer Schönheit, sondern mit anderen Extravaganzen oder Exzentrizität kombiniert werden kann.⁷²⁵ Er hat ihre Rollen nie dazu benutzt, um andere Frauenfiguren bloßzustellen.⁷²⁶ Dietrichs Schönheit und ihr Selbstbewusstsein sollten nicht zur Beurteilung anderer Frauen gesehen werden, sondern als Behauptungen gegen das andere Geschlecht.⁷²⁷

Das Machtverhältnis zwischen den Frauen- und Männerfiguren ist ebenfalls Teil der Analyse. Die Gemeinsamkeit von Marlene Dietrichs Rollen in Sternbergs Filmen besteht darin, dass es sich um starke Frauenfiguren handelt, die emanzipiert sind bzw. sich im Laufe der Handlung emanzipieren und sich in ihrer Freiheit nicht von Männern einschränken lassen, sondern ihren Willen durchsetzen und ihren Weg gehen. Die Hindernisse, die dabei manchmal auftreten, wissen diese Frauenfiguren zu überwinden. Sie verzweifeln nicht daran, sondern können sich auch aus scheinbar

⁷²⁴ Vgl. Haskell, *From Reverence to Rape*, S. 112f.

⁷²⁵ Vgl. S. 113.

⁷²⁶ Vgl. ebd.

⁷²⁷ Vgl. ebd.

aussichtslosen Situationen wieder befreien. Manche der Figuren nehmen sich zu ihrem eigenen Zweck und ihrem Vorankommen jedes Hilfsmittel, das sie bekommen können. Auch Männer werden auf dem Weg zum Erfolg benutzt. Die Frauenfiguren sind zwar stark, aber auch ihre verletzlichen Seiten kommen manchmal zum Vorschein. Zur Charakterisierung der sieben von Dietrich gespielten Protagonistinnen: Lola Lola in *Der blaue Engel*, dem ersten Film der Zusammenarbeit von Dietrich und Sternberg, wirkt vom ersten Moment an, in dem sie zu sehen ist, selbstbewusst, interessant und attraktiv. Sie ist selbstsicher, eigenständig und finanziell unabhängig. Ihre Ehe mit Professor Rath wird von ihr dominiert und sie bestimmt, was gemacht wird. Sie lässt sich von ihm nichts vorschreiben, sondern erteilt ihm Anweisungen. Er kann sich nicht gegen sie behaupten, sondern wirkt schwach neben ihr. Bei allem, was sie macht, bleibt sie sich selbst treu und lässt sich von niemandem zu etwas vereinnahmen, mit dem sie nicht einverstanden ist. Amy Jolly, die Protagonistin in *Morocco*, teilt manche Eigenschaften mit Lola Lola, indem auch sie selbstbewusst und selbstsicher ist. Sie tritt nicht nur in Kleidern, sondern auch im Frack auf und steigert dadurch ihr Image als geheimnisvolle Frau. Ein Unterschied zu Lola Lola besteht darin, dass sich Amy Jolly verliebt und die gesamte Handlung zwischen zwei Männern hin- und hergerissen ist und erst in der letzten Szene eine Entscheidung trifft, die ihr weiteres Leben grundlegend beeinflussen wird. Marie Kolverer in *Dishonored* ist die Witwe eines Offiziers und verdient sich ihr Geld zunächst als Prostituierte und später als Spionin. Nach dem Tod ihres Mannes emanzipiert sie sich und finanziert sich ihr Leben selbst. Shanghai Lily, die Protagonistin in *Shanghai Express*, ist ebenfalls Prostituierte. Sie ist dazu bereit, die Geliebte eines chinesischen Rebellenführers zu werden, um dadurch zu verhindern, dass ihrem ehemaligen Geliebten etwas angetan wird. Dieses Schicksal bleibt Shanghai Lily erspart, als eine weitere Frauenfigur, eine chinesische Prostituierte, sich gegen den Rebellenführer auflehnt, der sie zuvor vergewaltigt hat und ihn ermordet. Die Protagonistin des nächsten Films, *Blonde Venus*, ist jene der sieben Frauenfiguren, die die größte Wandlung durchmacht. Auch Helen Faraday emanzipiert sich im Handlungsverlauf. Sie ist zunächst Schauspielerin und danach Mutter, Ehe- und Hausfrau. Weil sie in diesen Tätigkeiten keine Erfüllung findet, kehrt sie in ihren Beruf zurück und arbeitet als Sängerin in einem Nachtclub, wo sie einen Politiker kennenlernt und seine Geliebte wird. Im späteren Verlauf des Films bestreitet sie ihren Lebensunterhalt kurzzeitig als

Prostituierte, um anschließend zum Star aufzusteigen und auf den Bühnen von Paris zu singen. Am Ende des Films kehrt sie zu ihrem Dasein als Mutter, Ehe- und Hausfrau zurück. Ob sie damit glücklich ist, sei dahingestellt. Der Film endet, bevor man diesbezüglich etwas erfährt. Anfangs wirkt sie selbstbewusst. Als man sie bei ihrem Familienleben mit Mann und Kind sieht, ist sie nicht mehr so fröhlich, ausgelassen und glücklich wie zu Beginn des Films. Dieser Zustand ändert sich, als sie jenen Tätigkeiten nachgeht, die sie mit Freude erfüllen und bei denen sie Erfolg hat. In *The Scarlett Empress* steigt die Protagonistin von einer Prinzessin zur Zarin Russlands auf. Auf ihrem Weg zum Erfolg setzt sie sich durch und aufgrund ihres Charmes und ihres Aussehens gelingt es ihr, mit dem Militär zusammenzuarbeiten, welches ihr letztendlich dazu verhilft, den herrschenden Zaren zu stürzen und selbst diese Position einzunehmen. Auch in *The Devil is a Woman*, dem letzten der sieben Filme, die Dietrich unter Sternbergs Regie gedreht hat, ist sie eine starke Frau, eine Tänzerin, durch die zwei Männer in Rivalität zueinander treten und ihren daraus resultierenden Konflikt am Ende in einem Duell austragen, das für einen der beiden mit einer Verletzung endet. Concha Perez entscheidet sich letztendlich für einen der Männer und enttäuscht dadurch zwangsläufig den anderen.

Die Ästhetik der Filme wird analysiert, indem eine nähere Auseinandersetzung mit der Licht- und Raumgestaltung stattfindet. Sternbergs Leidenschaft für detaillierte Lichtgestaltung und das eher langsame Tempo seiner Filme mit den manchmal langen Überblendungen entspricht Traditionen der Stummfilmzeit.⁷²⁸ Jede Pose, die Sternberg Dietrich einnehmen lässt, ist genau geplant und stilisierte Perfektion.⁷²⁹ Durch den Einsatz von Licht und Schatten bildet Sternberg häufig die Seelenqualen der Protagonistin ab.⁷³⁰ Elemente, die in allen sieben Filmen vorkommen, sind das exotische Flair des Fremden und Unbekannten, in dem die Handlungen angesiedelt sind, der Topos der Reise als dauernder Bewegung und Veränderung sowie das unentschiedene Liebesverhältnis, in das die Protagonistin und weitere Figuren verstrickt sind.⁷³¹ Die Frauenfiguren, die Dietrich spielt, wirken alle selbstbewusst und

⁷²⁸ Vgl. David Thompson, „Jo, where are you? The silent presence: He made her, she made him. Without him, Marlene Dietrich thrived; without her, Josef von Sternberg vanished.“, *The Independent*, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/jo-where-are-you-the-silent-presence-he-made-her-she-made-him-without-him-marlene-dietrich-thrived-without-her-joseph-von-sternberg-vanished-by-david-thompson-1438829.html> 1994, 11.12.2014.

⁷²⁹ Vgl. Thomas Harbach, *Josef von Sternberg und Marlene Dietrich*, <http://www.literra.info/kolumnen/kolumne.php?id=1023&=&PHPSESSID=b6ce4cb49815faa5a461828ba6929980&kolumnenlist=23> 2012, 08.01.2015.

⁷³⁰ Vgl. ebd.

⁷³¹ Vgl. *Marlene Dietrich. Ein Leben* (DE 2008), 4. Kapitel, 4:53.

stark. Ihre Verletzlichkeit zeigt Sternberg immer dann am deutlichsten, wenn ihr Gesicht in einer Großaufnahme zu sehen ist.⁷³² Dadurch wird der Blick der ZuschauerInnen nicht von ihrer Umgebung abgelenkt, sondern konzentriert sich auf den Ausdruck in Dietrichs Gesicht. Über ihre Rollen in Sternbergs Filmen schreibt Marlene Dietrich, dass alle Frauenrollen, die sie nach Lola Lola gespielt hat, feiner und deshalb einfacher darzustellen waren.⁷³³

Um sich dem Thema dieser Arbeit auch mithilfe der feministischen Filmtheorie zu nähern, wird auf Texte von Laura Mulvey, Gaylyn Studlar und Catherine Constable zurückgegriffen. Die Texte werden einer Analyse unterzogen und Bezüge, die die genannten Autorinnen zu den aufgestellten Theoriemodellen ihrer Kolleginnen herstellen, aufgegriffen. Die vorgestellten Modelle werden von ihnen fallweise ergänzt, anders gedacht bzw. weitere Vorschläge genannt. Die angeführten Theoretikerinnen haben sich auch mit den Filmen von Sternberg und Dietrich auseinandergesetzt, was für diese Arbeit von besonderem Interesse ist. Laura Mulvey schreibt in ihrem Essay „Visuelle Lust und narratives Kino“⁷³⁴ über Feminismus im Film und die Darstellung von Frauenfiguren. Um ihre Thesen zu belegen, bedient sie sich der Psychoanalyse von Freud und Lacan und beschreibt damit zwei Aspekte der Schaulust, die gegensätzlich sind. Erstens die Skopophilie, die von Freud als angeboren und Teil des Sexualtriebs beschrieben wird und zweitens greift Mulvey auf Lacans Spiegeltheorie zurück, um den narzisstischen Moment der Schaulust darzustellen. Allerdings erhält nur der männliche Zuschauer eine Möglichkeit zur Identifikation mit dem männlichen Protagonisten, die weiblichen Zuschauerinnen werden von dieser Möglichkeit ausgeschlossen. Mulvey beschreibt den Mann als den Träger des Blicks und die Frau als das Objekt seiner Schaulust. Aufgrund der sexuellen Ungleichheit, die zwischen Frauen und Männern herrscht, nimmt Mulvey eine Einteilung der Schaulust in einen aktiven, männlichen Part und einen passiven, weiblichen Part vor. In der Psychoanalyse stellt die Frau aufgrund des fehlenden Penis für den Mann eine Kastrationsdrohung dar, die Unbehagen auslöst. Dem Mann bieten sich zwei Möglichkeiten, um dieser Kastrationsangst zu entkommen. Entweder durch die Abwertung, Bestrafung und Rettung der Frau oder durch den Einsatz eines Fetischobjekts bzw. dadurch, die Frau zu einem ebensolchen zu machen. Der zweite Punkt wird fetischistische Skopophilie genannt

⁷³² Vgl. Harbach, *Josef von Sternberg und Marlene Dietrich*, 08.01.2015.

⁷³³ Vgl. Dietrich, *Ich bin, Gott sei Dank, Berliner*, S. 96.

⁷³⁴ Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“.

und Mulvey sieht in vielen von Sternbergs Filmen Beispiele dafür. Durch Großaufnahmen ihres Gesichts oder ihrer Beine wird die Protagonistin als Fetisch inszeniert. Mulvey argumentiert auch, dass im klassischen Hollywoodfilm für weibliche Subjektivität kein Platz ist, da die Zuschauerinnen den männlichen Blick einnehmen müssen. Gaylyn Studlar greift auf Gilles Deleuzes Masochismusmodell zurück, um auf Mulveys Thesen Bezug zu nehmen, da dieses Modell die Möglichkeit bietet, sowohl auf die weibliche als auch auf die männliche Schaulust einzugehen. Bei Studlar geht es um die Gemeinsamkeiten, die ungeachtet der Differenzen zwischen Frau und Mann für alle ZuschauerInnen gültig sind. Studlar schreibt Dietrichs Frauenfiguren eine aktive Position zu, wodurch der Mann das Klischee des aktiv handelnden Mannes nicht erfüllt. Für den männlichen Zuschauer bedeutet das, entweder den masochistischen Protagonisten im Film oder die aktiv handelnde Frauenfigur zu Identifikationszwecken heranziehen zu müssen.

Auch das äußere Erscheinungsbild von Dietrichs Frauenfiguren ist von Bedeutung, was am Beispiel des Fracks, den sie in einigen Filmen trägt, veranschaulicht wird. Durch ihr Auftreten in diesem Kleidungsstück spielt sie mit konventionellen und altmodischen Vorstellungen von Autorität und Rollenzuschreibungen, wodurch das bestehende Wertesystem hinterfragt wird. Durch das Cross-Dressing wird auch auf unterschiedliche sexuelle Identitäten und deren Veränderbarkeit hingewiesen.

Die Entwicklung von Marlene Dietrich, die anfangs dafür kritisiert wurde, die Schöpfung eines überpräsenten Regisseurs zu sein, nur Frauenfiguren darzustellen, die nicht selbst denken und das passive Objekt für männlichen Voyeurismus sind, hin zu einem Star, der seine eigene Karriere gemacht und ein Image geschaffen hat, weist auf die Entwicklung in der feministischen Filmtheorie hin, weibliche Stars nicht einfach als passive Figuren darzustellen, die von einer männlich dominierten Filmindustrie kontrolliert werden, sondern als Frauen, die Einfluss und Macht innerhalb dieser Industrie besitzen.⁷³⁵

⁷³⁵ Vgl. Dietrich, *Ich bin, Gott sei Dank, Berliner*, S. 257.

5. Anhang

Die Inhaltsangaben der vier Filme, die nicht analysiert werden, sollen an dieser Stelle darauf hinweisen, welche Frauenfiguren Marlene Dietrich in Sternbergs Filmen gespielt hat.

10.1 *Dishonored*⁷³⁶ (USA 1931)

In ihrer dritten Zusammenarbeit mit Josef von Sternberg spielt Marlene Dietrich in der Rolle der Marie Kolverer die Witwe eines Offiziers. Nach dem Tod ihres Mannes finanziert sie sich ihr Leben durch Prostitution und später als Spionin für das österreichische Militär. Ein russischer Spion, dessen Identität sie aufdecken soll, durchschaut ihren Plan und ergreift die Flucht. Marie Kolverer wird nach Russland geschickt, um etwas auszuspionieren, wird jedoch als Spionin entlarvt und gefangen genommen. Ihr letzter Wunsch, ein paar Stunden mit jenem Oberst zu verbringen, der ihre Tarnung aufgedeckt hat, wird ihr gewährt. Sie nutzt diese Situation, indem sie ihm ein Schlafmittel zuführt und flieht. Als das österreichische Militär auf Grundlage von Marie Kolverers übermittelten Unterlagen einige Russen gefangen nehmen kann, ist darunter auch ein Spion, nach dem lange gesucht wurde. Kolverer bittet darum, ihn einige Minuten selbst zu verhören und gibt ihm die Möglichkeit zur Flucht, da sie sich in ihn verliebt hat. Ihr Verhalten hat zur Folge, dass sie wegen Hochverrat angeklagt und zum Tode verurteilt wird.

10.2 *Shanghai Express*⁷³⁷ (USA 1932)

Marlene Dietrich spielt in diesem Film, der während der Zeit des chinesischen Bürgerkriegs spielt, die Prostituierte Shanghai Lily. Im Shanghai Express, einem Zug, der zwischen Peking und Shanghai verkehrt, trifft sie auf ihren ehemaligen Geliebten Captain Harvey und sie entdecken wieder ihre Gefühle füreinander. Die Fahrt des Zuges wird kurzzeitig von Regierungstruppen unterbrochen, um einen Rebellenspion zu verhaften. Bald darauf wird der Zug von Rebellentruppen angehalten und es stellt sich heraus, dass einer der Passagiere ihr Anführer ist. Der Rebellenführer nimmt ein paar Geiseln, u.a. auch Captain Harvey, um gefangen genommene Rebellen damit freizupressen. Shanghai Lily bietet der Rebellenführer ein Leben als seine Geliebte in seinem Palast an. Sie weigert sich zuerst und gibt nach, als er die Drohung ausspricht, Captain Harvey etwas anzutun. Nachdem der Rebellenführer von einer

⁷³⁶ *Dishonored*, Regie: Josef von Sternberg, USA 1931.

⁷³⁷ *Shanghai Express*, Regie: Josef von Sternberg, USA 1932.

chinesischen Prostituierten, die er zuvor vergewaltigt hat, ermordet wird, hat dies zur Folge, dass alle Passagiere des Zuges aus ihrer Geiselhaft entkommen. Shanghai Lily und Captain Harvey nehmen ihre Beziehung wieder auf.

10.3 *The Scarlett Empress*⁷³⁸ (USA 1934)

Marlene Dietrich spielt eine junge Prinzessin, die nach Russland kommen soll, um Zarin Elisabeths Neffen Peter zu heiraten und dem Land einen männlichen Nachfahren zu bescheren. Sie erhält den Namen Katharina die Große und das einzige, das sie mit ihrem Ehemann verbindet, ist der auf Gegenseitigkeit beruhende Hass, den sie füreinander empfinden. Sie beginnt eine Affäre mit einem Leutnant, wird schwanger und bringt einen Sohn zur Welt. Der Hass ihres Mannes auf sie steigt daraufhin weiter, da er sicher ist, nicht der Vater des Kindes zu sein. Katharina die Große hat die Befürchtung, dass Peter nach dem Tod der Zarin, wenn er an der Macht ist, ihre Tötung veranlassen wird. Durch ihr Geschick kommt es zu einer Zusammenarbeit mit dem Militär. Als sie in Peters Auftrag verhaftet wird, gelingt ihr die Flucht und gemeinsam mit dem Militär stürmt sie den Palast des Zaren. Ihr Liebhaber bringt im Zuge dessen Peter um und Katharina die Große wird die neue Zarin von Russland.

10.4 *The Devil is a Woman*⁷³⁹ (USA 1935)

Antonio Galvan verliebt in die von Marlene Dietrich gespielte Tänzerin Concha Perez. Don Pasqual, ein Freund von ihm, kennt sie und spricht aufgrund seiner negativen Erfahrung mit ihr eine Warnung an ihn aus, sich nicht mit ihr einzulassen. Er erzählt ihm von Concha und ihrer gemeinsamen Zeit. Er hat sie aus einer Zigarettenfabrik herausgeholt, sodass sie dort nicht mehr arbeiten musste. Kurz danach hat sie sich von ihm getrennt und ist nach ein paar Monaten mit der Bitte um Geld zu ihm zurückgekommen. Nach der Wiederaufnahme ihrer Affäre und dem Erhalt des Geldes hat sie ihn erneut verlassen. Einige Zeit später hat er sie in einem Nachtclub gesehen, wo sie als Sängerin gearbeitet hat und musste feststellen, dass sie mit einem Stierkämpfer zusammen ist. Don Pasqual wollte sie zurückerobern, doch Concha und ihr Freund sind vor ihm geflüchtet. Kurze Zeit später erfolgte Don Pasquals Entlassung aus dem Militär und der Stierkämpfer hat wegen Concha Selbstmord begangen. Nach dieser Geschichte ringt Don Pasqual Galvan das Versprechen ab, sich nicht mit Concha einzulassen. Galvan hält sich nicht daran und

⁷³⁸ *The Scarlett Empress*, Regie: Josef von Sternberg, USA 1934.

⁷³⁹ *The Devil is a Woman*, Regie: Josef von Sternberg, USA 1935.

verabredet sich mit ihr. Als Don Pasqual davon erfährt, wird er eifersüchtig und fordert ihn zum Duell heraus. Galvan fügt Don Pasqual dabei eine Verletzung zu und wird verhaftet. Concha setzt sich für seine Freilassung ein und sie planen, nach Paris zu fahren. Am Bahnhof entscheidet sie sich kurzfristig gegen Galvan und kehrt zu Don Pasqual zurück.

6. Bibliographie

Balio, Tino, *History of the American Cinema. Grand Design: Hollywood As a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1993.

Beicken, Peter, *Literaturwissen. Wie interpretiert man einen Film?*, Stuttgart: Reclam 2004.

Bergan, Ronald, *Film. Kompakt & Visuell*, München: Dorling Kindersley 2007.

Constable, Catherine, *Thinking in Images. Film Theory, Feminist Philosophy and Marlene Dietrich*, London: British Film Institute 2005.

Dietrich, Marlene, *Ich bin, Gott sei Dank, Berliner. Memoiren*, Berlin: Ullstein 1998.

Gronemeyer, Andrea, *Schnellkurs Film*, Köln: DuMont ³2007.

Haskell, Molly, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Chicago & London: The University of Chicago Press ²1987.

Heritage, Andrew, *Großes Kino. Die besten Filme aller Zeiten*, Bath: Parragon 2014.

Hipfl, Brigitte, „Cultural Studies und feministische Filmwissenschaft. Neue Paradigmen in der Rezeptionsforschung“, *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*, Hg. Johanna Dorer/Brigitte Geiger, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S. 192-215.

Hollinger, Karen, *Feminist Film Studies*. New York: Routledge 2012

Koebner, Thomas/Jürgen Felix (Hg.), *Filmgenres. Melodram und Liebeskomödie*, Stuttgart: Reclam 2007.

Krusche, Dieter, *Reclams Filmführer*. Stuttgart: Reclam ¹²2003.

Maltby, Richard, *Hollywood Cinema*. Hoboken: Blackwell Publishing ²2003.

Mayne, Judith, *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1990.

Mulvey, Laura, „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)“, *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke: Palgrave Macmillan ²2009.

Mulvey, Laura, „Visuelle Lust und narratives Kino“, *Weiblichkeit als Maskerade*, Hg. Liliane Weissberg, Frankfurt am Main: Fischer 1994.

Prawer, Siegbert Solomon, *The Blue Angel (Der blaue Engel)*, London: British Film Institute 2002.

Sanders-Brahms, Helga, *Marlene und Jo. Recherche einer Leidenschaft*, Berlin: Argon 2000.

Stein, Roger, *Das deutsche Dirnenlied: Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht*. Köln: Böhlau 2006.

Sternberg, Josef von, *Das Blau des Engels. Eine Autobiographie*, München: Schirmer/Mosel 1991.

Studlar, Gaylyn, *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*, New York: Columbia University Press 1988.

Weiss, Andrea, „‘A QUEER FEELING WHEN I LOOK AT YOU‘. Hollywood stars and lesbian spectatorship in the 1930s“, *Stardom. Industry of Desire*, Hg. Christine Gledhill, London: Routledge 1991, S. 283-299.

7. Filmographie

Blonde Venus, Regie: Josef von Sternberg, DVD-Video, Universal Studios 2007; (Orig. *Blonde Venus*, USA 1932).

Der blaue Engel, Regie: Josef von Sternberg, DVD-Video, Universum Film 2012; (Orig. *Der blaue Engel*, Deutschland 1930).

Dishonored, Regie: Josef von Sternberg, DVD-Video, Universal Studios 2008; (Orig. *Dishonored*, USA 1931).

Marlene, Regie: Maximilian Schell, DVD-Video, KNM Home Entertainment 2008; (Orig. *Marlene*, DE 1984).

Morocco, Regie: Josef von Sternberg, DVD-Video, Universal Studios 2008; (Orig. *Morocco*, USA 1930).

Shanghai Express, Regie: Josef von Sternberg, DVD-Video, Universal Studios 2008; (Orig. *Shanghai Express*, USA 1932).

The Devil is a Woman, Regie: Josef von Sternberg, DVD-Video, Black Hill Pictures 2010; (Orig. *The Devil is a Woman*, USA 1935).

The Scarlett Empress, Regie: Josef von Sternberg, DVD-Video, Universal Studios 2008; (Orig. *The Scarlett Empress*, USA 1934).

8. Mediographie

Marlene Dietrich. Ein Leben, Werner Sudendorf, CD, Berlin: Argon 2008.

Die **Abbildungen** wurden den jeweiligen DVDs entnommen.

9. Internetquellen

Aurich, Rolf, *Die Abenteuer des Lichts mit dem Weiß*, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/josef-von-sternberg-waere-im-mai-100-jahre-alt-geworden-1-das-berliner-kino-arsenal-zeigt-eine-grosse-retrospektive-die-abenteuer-des-lichts-mit-dem-weiss,10810590,8833316.html> 1994, 07.05.2015.

Ball, Matthias, *Kritik der FILMSTARTS.de-Redaktion Marokko*, <http://www.filmstarts.de/kritiken/39044-Marokko/kritik.html>, 08.01.2015.

Becker, Jörg, *Berlinale – Malen mit Licht*, <http://www.ray-magazin.at/news/berlinale---malen-mit-licht>, 11.04.2015.

Becker, Markus, *Ikonisierung im Film. Morocco (USA, 1930)*, <http://www.weltwunderderkinematographie.de/ikonisierung-im-film-morocco.htm>, 11.04.2015.

Becker, Markus, *Marlene Dietrich blaue[r] Engel (Deutschland 1930, Regie: Josef von Sternberg)*, <http://www.weltwunderderkinematographie.de/ikonisierung-im-film-marlene-dietrich.htm>, 06.04.2015.

Bronfen, Elisabeth, *Seductive Departures of Marlene Dietrich: Exile and Stardom in The Blue Angel*, http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic499800.files/Bronfen_on_The_Blue_Angel.pdf, 01.05.2015.

Crowther, Linnea, *Marvelous Marlene Dietrich*, <http://www.legacy.com/news/legends-and-legacies/marvelous-marlene-dietrich/620> 2013, 21.05.2015.

Feminismus und der Film?, www.uni-magdeburg.de/anschuet/einleitung.html, 14.01.2015.

Femme Fatales, http://www.noirtexas.com/femme_fatales.htm, 25.03.2015.

Goldsmith, Leo, *Blonde Venus. Josef von Sternberg*, <http://www.notcoming.com/reviews/blondevenus> 2010, 21.04.2015.

Grost, Michael E., *Blonde Venus*, <http://mikegrost.com/sternb.htm#Venus>, 13.04.2015.

Harbach, Thomas, *Josef von Sternberg und Marlene Dietrich*,
<http://www.littera.info/kolumnen/kolumne.php?id=1023&=&PHPSESSID=b6ce4cb49815faa5a461828ba6929980&kolumnenlist=23> 2012, 08.01.2015.

Haroon, Rida, *Marlene Dietrich in the Film Industry. An in-depth look at how Marlene Dietrich challenged the film industry in the 1920s and on*,
<https://storify.com/RidaHaroon/marlene-dietrich> 2014, 21.05.2015.

Helnwein, Gottfried, *Letzte Tage einer Diva. Gottfried Helnwein über Marlene Dietrich*, http://www.gottfried-helnwein.at/news/news_update/article_77-Letzte-Tage-einer-Diva 2001, 30.04.2015.

Hot Voodoo Lyrics, <http://www.songlyrics.com/marlene-dietrich/hot-voodoo-lyrics>,
21.04.2015.

I Couldn't Be Annoyed, <http://www.carygrant.net/lyrics/beannoyed.html>, 23.04.2015.

Ich bin die fesche Lola, <http://www.metrolyrics.com/ich-bin-die-fesche-lola-lyrics-marlene-dietrich.html>, 04.03.2015.

Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt,
<http://www.songtexte.com/songtext/marlene-dietrich/ich-bin-von-kopf-bis-fuss-auf-liebe-eingestellt-falling-in-love-again-13c2596d.html>, 07.03.2015.

Jediny, Jenny, *Morocco*, <http://www.notcoming.com/reviews/morocco> 2010,
14.04.2015.

Kinder, heut' Abend, da such ich mir was aus,
<http://www.songtexte.com/songtext/marlene-dietrich/kinder-heute-abend-da-such-ich-mir-was-aus-1bc25938.html>, 05.03.2015.

Marlene Dietrich, http://universal_lexikon.deacademic.com/270483/Marlene_Dietrich
2012, 11.04.2015.

Marokko (1930), Quotes. <http://www.imdb.com/title/tt0021156/quotes>, 11.04.2015.

Nessel, Sabine, *Zurschaustellung und Performanz. Visual Effects als Stars der Katastrophenfilme der 90er Jahre*,
<http://www.nachdemfilm.de/content/zurschaustellung-und-performanz> 1999,
10.05.2015.

Nimm dich in Acht vor blonden Frauen, <http://www.songtexte.com/songtext/marlene-dietrich/nimm-dich-in-acht-vor-blonden-frauen-73c25ead.html>, 07.03.2015.

Petersen, Anne Helen, *Scandals of Classic Hollywood: Marlene Dietrich, Femme Fatale*. <http://thehairpin.com/2012/05/scandals-of-classic-hollywood-marlene-dietrich-femme-fatale> 2012, 25.03.2015.

Reichert, Holger, „Film und Kino. Die Maschinerie des Sehens. Die Suche nach dem Ort des Betrachters in der filmtheoretischen Diskussion“, Dipl. Universität Wien, Institut für Theaterwissenschaft 1993, <http://www.univie.ac.at/Medienwissenschaft/reichert/dipl/Diplom08.htm>, 10.05.2015.

Reid, Danny, *Blonde Venus (1932) Review, with Marlene Dietrich*, <http://pre-code.com/blonde-venus-1932-review-marlene-dietrich> 2014, 21.04.2015.

Schlöndorff, Volker, „Mensch Marlene. In ‚Der blaue Engel‘ von Josef von Sternberg ist Marlene Dietrich eigentlich noch Mensch.“, *Zeit Online*, http://www.zeit.de/2005/11/D-filmklassiker_11 1999, 17.12.2014.

Smelik, Anneke, *Feminist Film Theory*, <http://www.annekesmelik.nl/TheCinemaBook.pdf>, 04.11.2014.

Style in Film: Marlene Dietrich in ‚Morocco‘, <http://classiq.me/style-in-film-marlene-dietrich-in-morocco>, 11.04.2015.

Thompson, David, „Jo, where are you? The silent presence: He made her, she made him. Without him, Marlene Dietrich thrived; without her, Josef von Sternberg vanished.“, *The Independent*, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/jo-where-are-you-the-silent-presence-he-made-her-she-made-him-without-him-marlene-dietrich-thrived-without-her-joseph-von-sternberg-vanished-by-david-thompson-1438829.html> 1994, 11.12.2014.

Trischak, Evamaria, *Filmtheorien und Gender*, http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html 2002, 04.12.2014.

Tucan, Ella, *Blonde Venus (1932) Analysis*, <http://onemovieblog.blogspot.co.at/2013/02/blonde-venus-1932-analysis.html> 2013, 22.04.2015.

Wulff, Hans Jürgen (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe. Hays-Code: Gründung*,
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1966> 2012,
05.05.2015.

Wulff, Hans Jürgen (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe. Hays-Code: Praxis und Ende*,
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1967> 2012,
05.05.2015.

Wulff, Hans Jürgen (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe. Low-Key/Low-Key-Stil*,
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1692> 2012,
08.05.2015.

Wulff, Hans Jürgen (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe. Pre-Code Hollywood*,
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4015> 2012,
05.05.2015.

You Little So-and-So, <http://www.carygrant.net/lyrics/soandso.html>, 06.05.2015.

10. Abstract

Marlene Dietrich hat unter der Regie von Josef von Sternberg in sieben Filmen die weibliche Hauptrolle gespielt. Die Protagonistinnen von drei dieser Filme werden einer genauen Analyse unterzogen. Es geht nicht nur um die von Dietrich verkörperten Figuren, sondern es werden auch die weiteren Frauenfiguren berücksichtigt, wobei ihre Beziehungen zur Protagonistin im Vordergrund stehen. Die Figuren werden dabei vor dem Hintergrund ihrer Entstehungszeit betrachtet. Ziel ist es, die Konzepte von Weiblichkeit herauszuarbeiten, die in den drei für die Analyse ausgewählten Filmen vorkommen. Ebenfalls Teil dieser Arbeit sind die zwischen den Frauen und Männern bestehenden Machtverhältnisse und wie diese in den Filmen vorhanden sind.

Da die sieben Filme Anfang bis Mitte der 1930er Jahre gedreht wurden, wird auch auf den historischen Kontext eingegangen und der Production Code erläutert, der Richtlinien bezüglich Filminhalten vorgeschrieben hat. Die Frauenfiguren und die Stars, die sie spielten, haben sich in den 1930er Jahren verändert. Dieser Punkt ist ebenfalls Teil der Arbeit. Hier findet eine Auseinandersetzung mit den Begriffen *Femme fatale* und *Vamp* statt, die in Verbindung mit Marlene Dietrich immer wieder genannt werden.

Die Tatsache, dass sich Marlene Dietrich dem damals herrschenden Modediktat nicht unterworfen und sowohl in ihren Filmen als auch privat Hosen getragen hat, wird ebenfalls erwähnt, da dieser Punkt auch in der feministischen Filmtheorie behandelt wird. Bei letztgenanntem Punkt werden Texte von AutorInnen herangezogen, die für die Analyse von Sternbergs Filmen relevant sind. Die ästhetische Gestaltung der Filme wird ebenfalls behandelt, da Josef von Sternberg durch die Licht- und Raumgestaltung viel ausdrückt, das für diese Arbeit von Interesse ist.

11. Lebenslauf

Angelika Landbauer

geboren am 12.10.1987

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung:

10/2012-11/2015: Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie,
Universität Wien

10/2007-06/2012: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft,
Universität Wien

09/2002-06/2007: Handelsakademie mit Schwerpunkt Informationstechnologie
und Informationsmanagement, Gänserndorf

Berufserfahrung:

Sommer 2010: Praktikum im Vertriebsbüro der Seefestspiele Mörbisch

Mitarbeit im Familienbetrieb.