Heinrich Manns Roman "Professor Unrat" und die Verfilmung "Der Blaue Engel" von Josef von Sternberg. Ein Vergleich

Deanović, Katarina

Master's thesis / Diplomski rad

2014

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:040046

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij njemačkog jezika i književnosti

Nastavničko usmjerenje

Katarina Deanović

Heinrich Manns Roman „Professor Unrat“ und die Verfilmung „Der Blaue Engel“ von Josef von Sternberg. Ein Vergleich.

Diplomski rad

Mentor: prof.dr.sc. Željko Uvanović

Osijek, 2014.

Inhaltsverzeichnis

1.Einleitung 3

2. Das Verhältnis zwischen Film und Literatur 4

2.1.Film und Roman 4

2.2.Literaturverfilmung 5

2.3.Methodologische Problematik 7

2.3.1.Perspektiven und Grenzen einer vergleichenden Analyse 7

2.3.2. Der Vergleich auf der narrativen Ebene 9

2.4.Die Problematik bei der Verfilmung von literarischen Werken 10

2.4.1. Treue oder Änderung 11

2.4.2. Autonomie oder Dependenz 12

2.4.3. Kürzung oder Intaktheit 12

2.4.4. Komplexität oder Vereinfachung 13

2.4.5. Vulgarisierung 13

3. Zeitgeschichtlicher Hintergrund – Wilhelminismus 15

4. Biographie Heinrich Mann 17

4.1.Zur Entstehung des Romans „Professor Unrat“ 19

4.2. Zum Roman 20

4.3. Die Inhaltsangabe des Romans 21

4.4. Werkstruktur 30

4.5. Erzählperspektive 32

4.6. Sprache 34

4.7. Farbsymbolik 35

4.8. Die Liebe im Roman 36

5. Biographie Josef von Sternberg 39
5.1. Angaben zum Film 40
5.2. Die Entstehung des Films 41
5.3.Die Verfilmung 41
5.4.Die Rezeption 43
5.5. Die Inhaltsangabe des Films 43
6. Der Film im Vergleich mit der Textvorlage 45
6.1. Die Tiefenstruktur des Films 45
6.1.1. Das erzählte Geschehen 46
6.1.1.1. Variierte Elemente 51
6.1.1.2. Die erzählten Räume 53
6.2. Strukturelle Unterschiede zwischen den Film und Roman 55
6.3. Der Tonfilm 57
6.3.1. Der Tonfilm am Beispiel des Films „Der blaue Engel“ 59
6.4. Die Musik 62
6.5. Die Erotik 63
6.6. Figuren und Figurenkonstellation 64
6.6.1. Unrats innere und äußere Eigenschaften 72
6.6.2. Rosa Fröhlich und Lola-Lola 74
7. Kinematographische Gestaltungsmittel 75
7.1. Kamera 75
7.1.1.1. Einstellungsgrößen der Kamera im Film 81
7.1.1.2. Kameraperspektiven im Film 80
7.1.1.3. Kamerabewegungen im Film 82
7.1.1.4. Objektbewegungen 83
7.1.1.5. Schnitt, Montage und Mischung 83

7.2. Nicht-kinematographische Gestaltungsmittel 84
7.2.1. Casting 84
7.2.1.1. Licht 85
8. Schlussfolgerung 86
9. Zaključak 89
10. Literaturverzeichnis 91
Tabellen- und Abbildungsverzeichnis
Anhang Sequenzenprotokoll

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei meinem Professor und Mentor Željko Uvanović bedanken, der der Betreuung zustimmte und mich während meiner Diplomarbeit geholfen und umfangreich unterstützt hat.

Abstract

In dieser Diplomarbeit werde ich mich mit dem Fall der Verfilmung von literarischen Werken auseinandersetzten. Diese Art von Interpretation kommt öfters vor, als die Novelisation wo aus einem Film ein literarisches Werk entsteht. Für das Thema meiner Diplomarbeit habe ich Heinrich Manns Roman „Professor Unrat“ und den Film „Der blaue Engel“ von Josef von Sternberg gewählt. Ich habe die Diplomarbeit folgendermaßen gestaltet: Am Anfang der Arbeit werde ich in einer kurzen Einleitung etwas allgemein über die Literaturverfilmung sagen, dann etwas über die Problematik bei der Verfilmung, über den zeitgeschichtlichen Hintergrund. Danach werden die beiden Medien Film und Literatur genauer untersucht und ihre narrativen Strukturen gegenübergestellt. Anschließend wende ich mich an den Vergleich zwischen dem Buch und des Films, indem ich zuerst mit dem Roman anfangen werde. Es folgen auch ein kurzer Inhalt des Films, sowie die Biographie der beiden Autoren. Danach werden die Unterschiede zwischen der Handlung, Gestalten und Ort geschildert. Diese Diplomarbeit hat die Aufgabe, diese beiden Medien miteinander zu vergleichen und festzustellen, in welcher Hinsicht in diesem Fall das Buch abweicht, sowie alle diese Unterschiede zu finden und die Gründe warum sie entstanden sind, zu nennen.

Schlüsselwörter:

Heinrich Mann

Professor Unrat

Literaturverfilmung

Josef von Sternberg

Tonfilm

1.Einleitung

Im Jahre 1930 erschien in der „Berliner Nachtausgabe“: „Es ist der UFA gelungen, aus dem Schadenwerk von Heinrich Mann ein Kunstwerk zu machen!“[1] Unter dem „Schadenwerk“ meinten sie das Werk von Heinrich Mann und das „Kunstwerk“ war der Film von Josef von Sternberg, der nach dieser Romanfolge gedreht wurde. Im Roman von Mann, handelt es sich um einen Schullehrer aus einer norddeutschen Kleinstadt, erschienen im Jahre 1905. Wenn man die Beschreibung der Stadt besser unter die Lupe nimmt, dann bemerkt man, dass sie sehr Vieles ähnlich hat wie die Stadt Lübeck. Mit dieser Satire wurde der Schriftsteller Heinrich Mann sehr bekannt. Zu dieser Zeit, waren in Deutschland die Nationalsozialisten an der Macht, und da Mann nicht einer von ihnen werden wollte, wurde er aus der Akademie der Künste ausgeschlossen. Er emigrierte nach Frankreich.

Im Jahre 1930 bringt der Regisseur Josef von Sternberg den Stoff in einer sehr freien Version ins Kino. Der blaue Engel zählt zu den bedeutendsten Filmen der Weimarer Zeit. Der blaue Engel ist ein Film der die erschütternde Geschichte über einen einsamen, lebensarmen Professor, erzählt. Der Gymnasiallehrer kann der Verlockung der Tänzerin nicht wiederstehen, und der wegen der leichtlebigen Frau seinen Untergang erlebt. Einzigartig ist die Leistung des Schauspielers Emil Jannings (Professor Unrat) und der jungen Schauspielerin Marlene Dietrich (Lola Lola). Die Dramatik verdanken wir dem Autor Heinrich Mann und den Drehbuchautoren Carl Zuckermayer, Karl Vollmoeller und Robert Liebmann. Diese Elemente machten den Film zu einem Kultfilm.

[1] Wolters Stefan, *Lektürenhilfe Heinrich Mann „Professor Unrat“,* Klett Verlag, Stuttgart 1991, S.5.

2. Das Verhältnis zwischen Film und Literatur

2.1. Film und Roman

In den letzten paar Jahrzenten konnte man merken, dass nach den bekannten und erfolgreichen Romanen fast ausnahmslos Filme gedreht werden. Soll man überhaupt noch die Bücher lesen, wenn man den Inhalt in zwei Stunden sich ansehen kann? Die Antwort ist natürlich: Ja. Während des Lesens erstellt sich jeder Leser seine eigene Vorstellung des Raumes und der Figuren. Selten ist der Film fantasievoller als unsere Einbildungen der Geschichte. Analysieren wir mal die zwei Künste: Roman und Film und ihre Verhältnisse zueinander. Ein passendes Zitat über die Unterschiede zwischen Roman und Film:

> *„Das narrative Potential des Films ist so ausgeprägt, dass er seine engsten Verbindungen nicht mit der Malerei und nicht einmal mit dem Drama, sondern mit dem Roman geknüpft hat. [2]Sowohl der Film, als auch der Roman erzählten lange Geschichte, „mit einer Fülle von Details".[3] „Was immer gedruckt im Roman erzählt werden kann, kann im Film annähernd verbildlicht, oder erzählt werden".[4]*

Wie gerade erwähnt gibt es einige Unterschiede zwischen Film und Roman. Ein Unterschied wäre, dass der Film in einer Hinsicht begrenzter ist als der Roman, weil er in der realen Zeit abläuft. In den meisten Fällen können die Filme die zeitliche Spanne eines literarischen Werks nicht wiedergeben. Ein durchschnittliches Drehbuch hat zirka 130-150 Seiten, ein Roman hat meisten viel mehr. Der Grund dafür ist, dass Handlungsdetails bei der Übertragung fast immer verloren gehen. Monaco hilft uns die grundlegenden Unterschiede zwischen den beiden Medien zu verstehen, indem er meint:

> *„Muss der Film sich auf der einen Seite auf eine kürzere Erzählung beschränken, hat er anderseits visuelle Möglichkeiten, die der Roman nicht hat. Was durch Beschreibung nicht vermittelt werden kann, lässt sich ins Bild übertragen. Und hier stoßen wir auf den grundlegendsten Unterschied zwischen beiden Erzählformen. Romane werden vom Autor erzählt. Wir sehen und hören nur, was er uns sehen und hören lassen möchte. Filme werden auch von ihren Autoren erzählt, aber wir sehen und hören sehr viel mehr als das, was ein Regisseur notwendigerweise möchte.*

[2] Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2004, S.45.
[3] Vgl.ebda. S.45.
[4] Vgl.ebda.

Es wäre eine absurde Aufgabe für einen Schriftsteller zu versuchen, eine Szene genauso zu beschreiben, wie sie im Kino vermittelt wird.[5]

Wie gerade von Monaco erklärt, haben wir als Zuschauer die Möglichkeit den Film anders zu verstehen und manche Dinge anders zu sehen als es die Absicht des Regisseurs war.

Im Mittelpunkt des Romans steht die Beziehung zwischen den Einheiten der Geschichte (Handlung, Personen, Raum, usw.) und deren Umsetzung in die Sprache. Das ist dann die Beziehung zwischen dem Erzähler und der Geschichte. Bei dem Film kommt es auf die Einheiten der Geschichte und der „objektiven Natur des Bildes“ [6]an.

Im zwanzigsten Jahrhundert hatte der Roman zwei verschiedene Formen:

„**Unterhaltungsroman**, der inzwischen so eng mit dem Film verknüpft ist, dass er manchmal sogar zuerst als Drehbuch entsteht“[7], und der **elitäre Roman**, der das Arbeitsfeld der künstlerischen Avantgarde ist.

Der Roman hatte früher eine andere Rolle als heute. Die wichtigste Rolle des Romans war, andere Orte und Menschen darzustellen. Als später der Roman diese Funktion übernommen hat, „schwächte sich der szenische und beschreibende Charakter des Romans ab. Darüber hinaus haben Romanschriftsteller es gelernt, ihre Geschichten in den kleinen Einzelheiten zu erzählen, die typisch für den Film sind.“[8]

2.2. Die Literaturverfilmung

Als Verfilmung bezeichnet man die Bearbeitung eines literarischen Werks und dessen Inszenierung für den Film. Bei der literarischen Vorlage handelt es sich meist um einen Roman, eine Novelle, eine Erzählung, ein Epos, ein Märchen oder ein Drama. Die Kunst der Bearbeitung eines literarischen Werks für den Film besteht darin, den Gehalt der Vorlage den technischen und strukturellen Erfordernissen des Films anzupassen, ohne das Original wesentlich zu verändern oder, was leider häufig geschieht, zu entstellen.[9]

[5] Vgl.ebda. S.45-46.
[6] Vgl.ebda. S.46.
[7] Vgl.ebda. S.47.
[8] Vgl.ebda. S.48.
[9] http://www.buecher-wiki.de/index.php/BuecherWiki/Verfilmung (25.05. 2013 17:15).

Die Verfilmung ist ein Schnittpunkt der literarischen und der filmischen Institution, die erfolgreichste, aber auch umstrittenste Begegnung zweier erzählender Medien, die man als Vertreter der alten und der neuen Kultur sehen kann.[10] Wie schon früher erwähnt, kann der Film nicht alle Aspekte des Buches umfassen und übertragen, in erster Linie da er zeitlich begrenzter ist. Der Film ist viel sachlicher und kürzer. Mehr oder weniger hängt alles vom Regisseur ab, ob er das gleich übermitteln will, wie der Autor des Buches. Konkret beim Film „Der Blaue Engel" hat der Regisseur Josef von Sternberg sich entschlossen, den ganzen letzten Teil des Buches auszulassen, und das Ende selber zu inszenieren. Er hatte wahrscheinlich gute Gründe dafür.

Manche Literaturkritiker meinen, dass im Buch „Professor Unrat" zu viele Charaktere vorkommen, und dass Sternberg genau das vermeiden wollte, indem er die zweite Hälfte des Filmes wechselte.

Die Verfilmung eines Romans ist […] eine glatte Unmöglichkeit. Vorgänge die sich im Menschen abspielen, lassen sich nicht durch die bildliche Darstellung ausdrücken, alle Gefühlswerte werden bei konsequenter Verfilmung auf dem Kopf gestellt.[11]

Helmut Kreuzer[12] unterscheidet verschiedene Arten der Literaturadaptionen. Die erste Adaptionsart ist die *Aneignung von literarischem Rohstoff.* Sie ist die früheste und bis heute die häufigste Art. Hierbei werden Handlungselemente oder Figuren, die man im autonomen Filmkontext braucht, übernommen. Das Urteil dieser Filme hängt davon ab, was man aus dem Rohstoff und den Bruchsteinen literarischer Herkunft filmisch macht. Die zweite Adaptionsart ist die *Illustration* oder die bebilderte Literatur. Diese Art hält sich möglichst an den Handlungsvorgang und die Figurenkonstellation der Vorlage und sie übernimmt wörtliche Dialoge und unter Umständen auch einen längeren auktorialen Erzähltext der im Off gesprochen wird, während die Bilder des Films ablaufen. Die Kriterien dieser Adaptionsart sind die Verbildlichung der Handlungsinhalte und die Unantastbarkeit des Wortes. Die dritte Art die Kreuzer erwähnt ist die *interpretierende Transformation.* Der Sinn des Werkganzen muss erfasst werden, bevor man entscheidet, welche Details und wie diese umgesetzt werden.

Bei der Transformation soll nicht nur die Inhaltsebene ins Bild übertragen werden, sondern auch die Form-Inhaltsbeziehung der Vorlage, ihr Zeichen- und Textsystem und ihr Sinn. Die letzte Adaptionsart ist die *Dokumentation.*

[10] Ebda. S.20
[11] Peach, Joachim, *Literatur und Film,* Metzler Verlag, Stuttgart 1997, S.96.
[12] Vgl. Kreuzer, Helmut, *Arten der Literaturadaptionen*. In Gast, Wolfgang, *Literaturverfilmung,* 1993, S.27-30.

Diese Art erstreckt sich von den Aufführungen des Theaters, die durch die Übertragung in das Medium Kino oder Fernsehen ein überregionales Publikum erreicht bis hin zu Neuinszenierungen die für den Bildschirm oder die Leinwand bestimmt sind.

2.3 Die methodologische Problematik

2.3.1. Perspektiven und Grenzen einer vergleichenden Analyse

Falls sich ein Film nach einer literarischen Vorlage richtet, wird von einer filmischen Adaption oder einer Literaturverfilmung gesprochen. Beide Begriffe sind problematisch: Während der Begriff „Verfilmung" eine negative Komponente aufweist[13], entwertet auch die Bezeichnung „Adaption" das auf der Vorlage beruhende Werk:

> *„Der Begriff Adaption (manchmal auch Adaptation) birgt schon vor seiner etymologischen Herkunft her den Kern eines Missverständnisses in sich. Abgeleitet von lateinisch adaptare (anpassen, passend herrichten) wurde er vornehmlich für physiologische Vorgänge (Anpassung des Auges), später für die Anpassung elektronischer Systeme (Adapter) verwendet. Der fachterminologische Gebrauch im übertragenen Sinne im Bereich der Künste ist daher von vornherein durch diese Alltagssemantik mitbestimmt: Adaption eines Werkes der Kunst durch eine andere Kunstgattung oder eine andere Kunstform läuft immer Gefahr, lediglich als Anpassung missverstanden zu werden, was zugleich Hochschätzung der Vorlage und Abwertung der Adaption impliziert."*[14]

Damit wurde gemeint, dass die Filmadaption es insofern schwerer hat eine gewisse Qualität nachzuweisen, da sie schon der Semantik und der Kunstform untergestufft worden ist.
Seit Anbeginn der Filmgeschichte ist das Prinzip der Literaturverfilmung anwesend. Schon 1896 hatte der französische Filmpionier Louis Lumiére[15] Filmmotive nach Goethes Faust gedreht, im künftigen Jahr folgten dergleichen von Georges Méliérs[16].

---

[13] Vgl. Bauschinger 1984, S. 42.
[14] Zitiert nach: Gast, Wolfgang. *Grundbuch Film und Literatur.* Frankfurt am Main 1993. S.45.
[15] Louis Jean Lumiére (1864-1948) war ein Fotoindustrieller und ein französischer Filmpionier.
[16] Georges Méliérs (1861-1938) war ein französischer Illusionist, Theatherbesitzer und Filmregisseur. Er zählt zu den Pionieren der Filmgeschichte und gilt als Erfinder des „narrativen Films".

Allerdings können diese Ansätze wegen ihrer Kürze kaum als Literaturadaptionen verstanden werden.[17]Nachdem der Film ab ungefähr 1909 aus seiner Rolle als Jahrmarktsattraktion herauswuchs und sein Potenzial zum Erzählen von Geschichten entdeckte, arbeiten die Filmemacher immer öfter an literarischen Vorlagen, um ihren Durst nach Stoffen zu stillen und den Kunstanspruch des Filmes zu bestätigen.[18]

Der Austausch zwischen Film und Literatur geschieht selbstverständlich nicht einseitig denn auch die Literatur wird bis heute ebenfalls vom Film befruchtet:

> *„Der Film nutzt die Literatur als Stofflieferanten und aus Prestigegründen die Literatur den Film als Mittel zur Popularisierung und Einnahmequelle.“*[19]

Aus dem lässt es sich erschließen, dass beide Medien von einander im gewissen Rahmen abhängig sind. Unter der Verfilmung eines Buches verstehen viele eine genaue Nacherzählung der Geschichte aus einer literarischen Vorlage.[20] Doch es ist ganz unmöglich, dass eine literarische Vorlage und ein Film in allen Aspekten gleich sind, denn es handelt sich hierbei um zwei völlig verschiedene Medien. Während des Lesens schaffen sich in der Fantasie selber die Figuren, Räume usw. Ein Beispiel dafür wäre die Figur von Rosa Fröhlich oder wie sie im Film Lola Lola genannt wird. In dem Film hat Lola viel freizügigere Kleidung an, als es im Buch beschrieben ist. Dort wird sie eher als eine Frau beschrieben, die eine sexy Ausstrahlung hat und Kleider trägt, die ihre Figur betonen und aus ihr eine Schönheit machen. Man könnte behaupten, dass man bei einer Verfilmung gezwungen wäre, jemand Vorstellung zu übernehmen, und man hat keine richtige Möglichkeit sich selber eine Vorstellung zu machen und genau deswegen ist das Buch meistens viel besser, als der dazugehörige Film. Es gibt einige theoretischen Grundlagen, nach denen sich die Literaturverfilmung behandeln lässt. Die vorliegende Arbeit stützt sich vor allem auf einen Vergleich von Text und Film auf der narrativen Ebene. Dabei wird die Übertragung des einen Zeichensystem „Film“ immer auch als produktive Rezeption und somit auch als Interpretation verstanden.[21] Damit ist gemeint, dass eine Geschichte nicht nach ihrem Zeichencode zu beurteilen ist, sondern dem erzählerischen Inhalt.

---

[17] Vgl. Albersmeier 1989, S.16.
[18] Vgl. Bauschinger 1984, S.20.
[1919] Zitiert nach: Schepelern, Peter. *Gewinn und Verlust. Zur Verfilmung in Theorie und Praxis*. Kopenhagen, 1993. S.25.
[20] Vgl. Kracauer 973, S.313.
[21] Vgl. Hurst 1996, S. 133.

2.3.2. Der Vergleich auf der narrativen Ebene

Mundt[22] liefert hierbei eine ganz einfache und übersichtliche Verdeutlichung, in denen sie die fünf Basisparadigmen Raum, Figur, Handlung, erzählte Zeit und Erzählzeit des Romans in die Literaturverfilmung mit einbezieht. Durch diese Paradigmen bietet sich eine konkrete kontrastive Analyse an. Eine absolute Übereinstimmung der angeführten Elemente steht demnach für eine sehr gelungene Literaturverfilmung. Bei dieser Art der Analyse ergeben sich drei Methoden der Adaption:

- Die erste Methode, das analogisierende Transformationskonzept, bezieht sich auf den Vergleich des narrativen Codes, der behauptet, dass eine Geschichte, egal in welchem Zeichencode erzählt, dasselbe ausdrücken sollte. Dies fordert eine hohe, wenn nicht komplette Übereinstimmung des Inhaltes, wobei die fünf Basisparadigmen Raum, Figur, Handlung, erzählte Zeit und Erzählzeit in beiden Medien vorhanden und identisch sein sollten.

- Die zweite Adaptionsart, die konzeptionelle Interpretation, erlaubt Abweichungen von den Basisparadigmen. Die Interpretation ist dennoch nur dann eine gelungene Adaption, wenn die essentiellen Elemente übernommen werden. Die Ergänzung oder das Auslassen von weniger oder nicht handlungsrelevanten Elementen ist hierbei erlaubt. Demnach sind Abweichungen in der Tiefenstruktur zu finden.

- Die dritte Adaptionsmöglichkeit hat die Vermittlung einer völlig eigenständigen Botschaft zur Absicht. Hierbei sind die Übereinstimmungen zwischen den zwei Medien eher zufällig und nicht als eine Narration in zwei Medien zu interpretieren.

Diese drei genannten Adaptionsvarianten können in unterschiedlichsten Kombinationen auftreten. Ziel einer Transformationsanalyse ist es, die dominante Relation herauszuarbeiten, auf deren Basis dann eine Interpretation der Adaption geleistet werden kann.

[22] M.Mundt, *Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung*, Tübingen 1994 S.38.

Zur Analyse kommen noch die kinematographischen Gestaltungstechniken; genau wie ein Gedicht nach Strophenzahl, Reim, Silbenzahl usw. analysiert werden kann, so kann auch eine Verfilmung nach Kameraführung, Licht, Musik usw. analysiert werden.

Die Probleme bei der Verfilmung eines Buches sind unzählig. Beginnen wir bei der offensichtlichsten Tatsache und lassen wir zwei Personen ein und dieselbe Geschichte nacheinander nacherzählen, so werden es zwei verschiedene Geschichten. Wie können wir dann erwarten, dass die Umwandlung einer Geschichte aus einem Medium in ein anderes reibungslos ablaufen wird. Eine sehr große Rolle spielt dabei die Sprache, sowohl schriftlich als auch mündlich, sowie die Gestik und die Mimik, die uns beim Lesen nicht vorgegeben werden und wir sie uns, unseren Vorstellungen entsprechend, denken können. Daher erleben wir das Gelesene fast immer als „besser", denn in Wahrheit ist es unsere Version einer Geschichte, die wir uns, da sie nur aus Worten auf dem Papier besteht, beliebig ausmalen können. Bei Filmen ist es ganz anders, da sehen wir gleich etwas und wir müssen uns nichts vorstellen, und genau deswegen macht es schwer Verfilmungen dem Geschriebenen vorzuziehen.

2.4. Die Problematik bei der Verfilmung von literarischen Werken

Man könnte sagen, dass der Film die erste richtige Bedrohung für die wahre Kultur, bzw. die Buchkultur war. Heute gibt es sie viel mehr: Computer, Internet, Fernsehen. Diese neuen Medien genießen große Popularität und das Publikum ist ihnen jeden Tag ausgestellt. Sie müssen nicht zur Bibliothek, oder ins Geschäft um sich ein Buch zu holen, sie können es online lesen oder sich es verfilmt anschauen.

Doch die großen Schriftsteller waren nicht der Meinung, dass der Film je gleichrangig mit dem Buch werden sein könnte. Thomas Mann sagte einmal: „Mit Kunst hat, glaube ich, verzeihen Sie mir der Film nicht viel zu schaffen."[23]

Brecht meinte, dass der Film nichts mehr als, eine Abbauproduktion der Literatur sei. Am Ende schrieb Brecht selber Drehbücher, auch Thomas Manns Werke wurden verfilmt, z.B. „Königliche Hochzeit" oder „der Tod in Venedig".

[23] Schepelern, Peter, *Gewinn und Verlust. Zur Verfilmung in Theorie und Praxis,* Wilhelm Fink Verlag, München 1993, S.21.

In dieser Zeit waren die meist verfilmten Werke von Schiller und Goethe, aber sehr schnell mussten sich auch die anderen Schriftsteller gewöhnen und ihre Werke so schreiben, dass sie irgendwann mal verfilmt werden können, denn nur so konnten sie an der Popularität gewinnen und etabliert bleiben.

In den siebziger Jahren nutzte der Film die Literatur als Stofflieferanten, und die Literatur den Film als Mittel zur Popularisierung und Einnahmequelle.[24]

Die Verfilmung literarischer Werke ist ein komplizierter Prozess. Weil ein guter Roman keine Garantie ist, dass man daraus einen guten Film machen kann. Einige Gründe dafür sind oben schon erwähnt worden, doch detaillierter befasste sich damit Peter Schlepelern ist seiner Studie unter den Namen „Die Interaktion von Film und Literatur". In den nächsten paar Zeilen werden einige seiner entgegensetzten Stichwörter erklärt und genannt.

2.4.1. Treue oder Änderung

Schlepelern[25] meint: wenn man die Verfilmung als eine Gattung betrachtet die wichtigste Frage ist die Treue oder Veränderung der Vorlage. Das ist eine schwere Frage, weil die Einzelelemente der verbalen Sprache im Buch nicht den Einzelelementen der Sprache im Film entsprechen. Das Publikum macht diese Probleme noch schwerer, weil wer das literarische Werk kennt, auf eine Wiederholung, wartet aber das eigentlich nicht möglich ist, weil das Kommunikationssystem des Films ganz anders ist. Der Unterschied zwischen Verfilmung und Originalwerk kann mehrere Gründe haben: Die Verschiedenheit des kulturellen Niveaus, oder die Verfilmung kann eine Interpretation des Buches sein. Heinrich Mann sagte in der Verbindung mit der Verfilmung des Romans Professor Unrat: „Gerade ein wirklicher Roman ist nicht ohne weiteres verfilmbar. Er hat viele Seiten, und nur eine ist dem Film zugewendet"[26]. Sternbergs Film Der blaue Engel hat einen ganz anderen Schluss. Der Schauspieler Jannings stirbt an seiner Arbeitsstelle, im Gymnasium auf dem Tisch aber im Roman wird er von der Polizei verhaftet. Bei Mann können wir eine satirische Gesellschaftskritik lesen aber Sternbergs Film ist sehr sentimental und basiert auf der Liebe, wo der Protagonist tragisch untergeht.

[24] Vgl. ebda. S.25.
[25] Schepelern, Peter, *Gewinn und Verlust. Zur Verfilmung in Theorie und Praxis,* Wilhelm Fink Verlag, München 1993, S.26-30.
[26] Wolters, Stefan, *Lektürehilfe H. Mann „Professor Unrat",* Klett Verlag, Stuttgart 1991, S.95.

Mit diesem Schluss veränderte Sternberg die Rolle von Figuren im Buch und bot einen anderen Interpretationsweg. Dann gibt es noch die zeitlichen Einschränkungen.

Ein normaler Film dauert anderthalb bis zwei Stunden dagegen ein normaler Roman hat um die 200 Seiten. Würde man so einen Roman verfilmen wollen wären zwei Stunden nicht genügend um jede Szene aus dem Buch darzustellen.

„Die Wiedergabe von Reflexionen, von dem Inneren sind nicht einfach, deshalb wird die Handlung bei der Verfilmung reduziert, und solche abstrakte Sache wie ein innerer Monolog wird mit filmischen Mittel ersetzt, z.B.: mit einem Narrator.“[27]

2.4.2. Autonomie und Dependenz

Bei einer Verfilmung literarischer Werke müssen die Filmemacher entscheiden, möchten sie mit dem Film etwas Neues, eine neue Version machen oder eine Wiederholung des originellen Werks. Das beste Beispiel für die Autonomie ist die Josef von Sternbergs Verfilmung von „Professor Unrat“ namens „Der blaue Engel“, wo die Autonomie die Veränderung des Titels zeigt.

Der Regisseur hat die letzte Hälfte des Romans weggelassen und durch eine neue Geschichte ersetzt. Also kann nur der Regisseur entscheiden welchen Prozess er verwenden will. „Sowohl die Autonomie als auch Dependenz kann die Qualität des Films heben oder schlimmer machen.“[28]

2.4.3. Kürzung und Intaktheit

Bei der Romanverfilmung ist die Kürzung eine andere Art der Veränderung der Adaption. Oft ist die Kürzung der Handlung bei der Verfilmung notwendig, so kann der Regisseur dem Stoff eine andere Interpretation geben. Sternberg hat bei der Verfilmung von Professor Unrat die letzte Hälfte des Romans weggelassen und er gab dem Film eine neue, andere Richtung. Im Fall dieses Werkes kann man sagen, dass durch die Kürzung der Handlung einige Personen entfernt wurden und somit der Film weniger Komplex als der Roman ist.[29]

[27] Vgl. ebda. S.26-30.
[28] Vgl. ebda. S.31.
[29] Vgl. ebda. S.32-35.

2.4.4. Komplexität und Vereinfachung

Die Kürzung literarischer Werke macht oft eine Vereinfachung, weil Nebenfiguren, Nebenhandlungen weggelassen werden. Hier spricht man von einem finanziellen Mechanismus, wo der Regisseur einen spannungsvollen Film machen muss. Es gibt noch einen anderen Fall. Beim Film ist das Äußere wichtiger dem Zuschauer als das Innere, näher das Konkrete als das Abstrakte, näher die Handlung als die Reflexion. In dieser Reihe wäre noch nützlich einen anderen Begriff einzuordnen: die Vulgarisierung, weil Sternbergs Film ein gutes Beispiel dafür ist.

2.4.5. Vulgarisierung

Neben allen anderen Mittel ist auch die Vulgarisierung ein gutes Mittel zur Popularisierung. Das beste Beispiel für die Vulgarisierung im Film Der blaue Engel ist die Darstellung der Hauptrolle, Lola-Lola oder Rosa Fröhlich, wie sie im Film genannt wird. Rosa Fröhlich wird im Roman als „die bunte Frauenperson“ gezeigt:

„Ihr Haar war rötlich, eigentlich rosig fast lila und enthielt mehrere geschliffene grüne Glasstücke, in ein verborgenes Diadem gefasst. Die Brauen über den trockenblauen Augen waren sehr schwarz und kühn. Aber der Glanz der schönen bunten Farben in ihrem Gesicht, rot bläulich, perlweiß, hatte gelitten vom Staub. Die Frisur sah eingesunken aus, als sei von ihrer Leuchtkraft etwas davongeflogen in dem qualmigen Wirtsaal. Die blaue Schleife an ihrem Hals hing welk, die Stoffblumen um ihren Rock nickten mit toten Köpfen. Der Lack blätterte von ihren Schuhen, zwei Flecke waren auf ihren Strümpfen, und die Seide ihres kurzen Kleides schillerte aus ermatteten Falten. Das schwach gerundete, leichte Fleisch ihrer Arme und ihrer Schultern kam einem abgegriffen vor, trotz seiner Weiße, die bei jeder raschen Bewegung davon abstäubte. Ihr Gesicht kannte Unrat schon sehr hochfahrend, mit feindseligen Zügen, die noch in der Bildung waren und die die Künstlerin Fröhlich bislang glättete und vergaß. Sie lachte los, über die Welt, über sich selbst.“[30]

Im Film ist es anders. Lola Lola zeigt vielmehr von ihrem Körper. Sie sitzt auf dem Stuhl mit den gespreizten Beinen, ist schwarz angezogen, hat einen dunklen Hut auf, und trägt dunklen Lippenstift. Sie ist eine reife femme fatale, mit einer etwas schwierigen Sexualität, die die Männer an sich reißt.

[30] Mann, Heinrich, *Professor Unrat,* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2011, S.64.

Sie steht immer alleine auf der Bühne, alle anderen sitzen an der Seite. Sie trägt auf der Bühne sehr kurze Röcke, Strumpfhosen mit Halter, Stöckelschuhe und etwas im Haar.



Abb. 1: Marlene Dietrich

Alle diese Sachen, die in einem Roman durch etliche lange Beschreibungen zur Vorschau kommen, werden im Film mit einem kurzen Schnitt gezeigt. Deswegen ist es wichtig, dass manche Szenen aus dem Buch ausgelassen werden und durch andere effektivere versetzt werden. In diesem Fall bei Sternberg werden die Beschreibungen durch vulgarisierte Szenen ersetzt. Diese Manipulation des Visuellen ist dem Film vom großen Vorteil im Gegensatz zum Buch. Konkret im Fall von Lola Lola, die Marlene Dietrich im Film spielt, wird das Publikum von ihrer Schönheit bezaubert, und so kam der Film in die literarische Hochkultur.

3. Zeitgeschichtlicher Hintergrund - Wilhelminismus

Abgeleitet von Wilhelm I., ab 1861 König von Preußen, ab 1871 deutscher Kaiser, und von Wilhelm II., deutscher Kaiser von 1888 bis 1918. Je nach Blickwinkel und Interpretationsbedarf wird die Zeit von der Reichsgründung 1871 bis 1918 als wilhelminische Ära empfunden, meist aber nur mit Wilhelm II. in Zusammenhang gebracht und beginnt entweder 1888 mit seinem Regierungsantritt oder 1890 mit der Entlassung des Reichskanzlers Otto von Bismarck. Sie endet entweder 1914 mit Kriegsausbruch oder 1918 mit der Abdankung des Kaisers und dem Ende der Monarchie. Bei aller Unsicherheit der Datierung ist jedoch vor allem der von der Person Wilhelm II. geprägte national-konservative Politik-, Lebens- und Baustil gemeint, der übersteigerte Imperialismus, getragen von einem unkritischen Optimismus und der Überzeugung von der Sendung des "deutschen Wesens", der ihn als Exponent einer politischen und kulturellen spezifisch deutschen Überheblichkeit erscheinen lässt, die dieser Ära ihren Namen gegeben hat. In der deutschen Literatur wurde die wilhelminische Gesellschaftsstruktur vor allem von Heinrich Mann in seinen Romanen „Professor Unrat“ (1905) und „Der Untertan“ (Trilogie, ab 1914) gestaltet.[31] Konkret bei Heinrich Mann spielt sich Romanhandlung Ende des 19. Jahrhunderts auf dem Höhepunkt des Wilhelminismus in einer norddeutschen Hafenstadt, Lübeck, ab. In dieser Zeit dominieren Kaufleute. Nicht schlecht behandelt wird auch das Bildungsbürgertum, das aber im Gegensatz zu den Kaufleuten etwas schlechter bezahlt ist. Tugend, Gehorsamkeit, Bescheidenheit und Ordnung bilden die Grundlagen eines bürgerlichen Verhaltens. Alles Sexuelle und Triebhafte ist ein Tabu. Ein offenes Bekenntnis zum Sexuellen ist unerlaubt. Die Folge ist eine verlogene Doppelmoral. Den erwarteten Idealismus findet man im Gymnasium. Hier verhalten sich alle kollektiv, so wie man es von ihnen erwartet. Die Schüler werden zu Untertanen. Die eigene Identität verschwindet. In dem Schulen wird die klassische Literatur gepflegt, insbesondere werden Schillers Werke gelesen und analysiert.

Auch bei Mann spielt das Gymnasium eine große Rolle, die Hälfte der Handlung spielt sich dort ab. Die Schüler bearbeiten im Unterricht schon über ein drei viertel Jahr das Werk „Jungfrau von Orleans“, von Schiller. Doch bei Mann gibt es paar Schüler die nicht gehorchen wollen, und ihre Identität behalten möchten.

[31] http://www.preussenchronik.de/begriff_jsp/key=begriff_wilhelminismus.html (28.07.2013 16:20).

Mit der Entlassung des Reichskanzlers Otto von Bismarck 1890 fingen in Deutschland die Jugendbewegungen an. Diese Bewegungen dauerten von 1890 bis 1930. Die Grundlage der Jugendbewegung war die wilhelminische Gesellschaftsordnung. Die Jugend war die ganze Zeit unter Druck. Man lernte sie von klein an, in der Schule aber auch zu Hause, den Älteren, dem Kaiser und dem Lehrer immer Treu und Gehorsam gegenüber zu sein.

Zur gleichen Zeit erschien die Zeit der Hochindustrialisierung. Aus Deutschland wurde eine kapitalistische Großmacht. Die Entwicklung von Technik und Industrie brach dazu, dass viele Menschen aus dem Dorf in die Stadt umziehen mussten. Unter ihnen waren auch viele Jugendliche. Die Wahrnehmung der Welt änderte sich fast aus den Wurzeln. Alles geschah so schnell, in den Menschen wuchs jeden Tag der grenzenlose Fortschrittsglaube. Die Jugendlichen konnten nicht mehr unter diesen Umständen im Reich leben. Die Stimmung unter den Jugendlichen war jeden Tag schlimmer, bis sie sich nicht entschieden haben ihre Meinung zu sagen und somit sich zu währen. Sie protestierten gegen die Erziehungsnormen und die aufgedrängte Bürgerlichkeit.

Das ganz kam nicht unbestraft davon. Die Schulpflicht und die verlängerte Ausbildungszeit wurden eingeführt. Man wollte auch Strafrecht für Jugendliche einführen, denn die Jugend musste als Idealbild der Zukunft dienen und nicht dem System wiedersprechen. Die Gesellschaft sah eine Bedrohung in den Jugendlichen. Halbstaatliche und schulische Konzepte werden zusätzlich entwickelt, um die Gefahr vor Verstädterung, Kriminalität und Sozialdemokratismus zu vermeiden.

Konkret im Werk finden wir gleiche Verhältnisse zwischen der Jugend und der Gesellschaft. Der Vertreter der des wilhelminischen Systems ist Professor Raat, den die Schüler nicht mögen und ihn deswegen Professor Unrat nennen. Er ist eine Art des Tyrannen, aus diesem Grund hat das Buch auch einen zweiten Titel „Das Ende eines Tyrannen“. Auf einer Seite spielt er einen strengen und bösartigen Lehrer, doch in Wahrheit ist er ein einsamer und verlassener Mann, der sich nach bisschen Liebe sehnt. Kontradiktorisch im ganzen Werk ist, dass Professor Unrat, ein älterer Mann von einer jungen Frau abhängig wird, obwohl er die Jugend überhaupt nicht mag. In diesem Moment, in dem er sich in sie verliebt, ändert er sich aus den Wurzeln und übergeht auf die Seite der Jugend. Er besucht, genau wie seine Schüler, jeden Abend, den Blauen Engel und geniest alle Untugend.

4. Biographie und Werk - Heinrich Mann

Am 27.3.1871 wird Luiz Heinrich Mann als der ältere Bruder von Thomas Mann in Lübeck geboren. Seine Kindheit verbringt er in wohlbehüteten und finanziell abgesicherten Familienverhältnissen. 1889, beginnt H. Mann nach seinem Gymnasialabschluss eine Lehre als Buchhändler in Dresden. 1891 bis 1892 erfolgt sein Volontariat bei dem S. Fischer Verlag in Berlin, gleichzeitig betreibt er Studien an der Friedrich-Wilhelm-Universität und beginnt mit dem Schreiben. 1894 veröffentlicht er sein erstes Werk mit dem Titel "In einer Familie". Bereits als junger Mann leidet er an einer Lungenkrankheit und verbringt einige Aufenthalte in Kurkliniken. Die Familie Mann lebt ab 1893 in München. 1903 schreibt Heinrich Mann die Trilogie "Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy" und "Die Jagd nach Liebe". Gemeinsam mit seinem Bruder Thomas verbringt er einige Zeit in Italien. 1905 entsteht der Roman "Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen". 1910 nimmt sich die Schwester Clara Mann das Leben, nur schwer kann Heinrich das Geschehene verarbeiten. Zwei Jahre später geht er die Ehe mit der Prager Schauspielerin Maria Kanová ein und sie ziehen gemeinsam nach München. Noch im gleichen Jahr beginnt H. Mann an seinem neuen Roman "Der Untertan". In der "Zeit im Bild" erscheint der Vorabdruck, der Roman fällt der Zensur zum Opfer und wird mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges unterbunden. Erst 1915 erscheint der Roman zunächst in russischer Sprache, 1916 und später als Privatausgabe in deutscher Sprache. Das bedeutende Werk, "Der Untertan", wird erst nach Kriegsende im Jahr 1918 in nennenswerter Auflage in Deutschland veröffentlicht. Als sein Bruder Thomas Mann mit seinem "Gedanken im Kriege" den Krieg befürwortet, bricht Heinrich den Kontakt zu seinem Bruder ab. Die folgenden Jahre sind geprägt vom Tod seiner Mutter (1923), von der Selbsttötung seiner Schwester Julia (1927) und von der Trennung seiner Frau Maria (1928). H. Mann lebt ab 1928 in Berlin, er engagiert sich politisch und steht den Kommunisten nahe. Gemeinsam mit Käthe Kollwitz und Albert Einstein unterzeichnet er die Aufrufe zur Aktionseinheit der Kommunistischen Partei Deutschlands und der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands gegen die Nationalsozialisten. H. Mann wird 1931 Präsident der Sektion Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste, die zwei Jahre später wegen seiner politischen Aktivitäten ausgeschlossen wird. 1933, noch vor dem Reichstagsbrand flieht H. Mann nach Frankreich. Dort entstehen im Exil die Romane "Die Jugend des Königs Henri Quatre" (1935) sowie "Die Vollendung des Königs Henri Quatre" (1938).

Der Schriftsteller geht 1940 in die USA und wird während der Emigration zum Vorsitzenden des Vorbereitenden Ausschusses der deutschen Volksfront und zum Ehrenpräsidenten der

SPD ernannt. Er wird 1949 zum Präsident der Deutschen Akademie der Künste in Ost-Berlin berufen, er stirbt jedoch am 12.3.1950 in Santa Monica, kurz bevor er seine Rückreise nach Deutschland antritt.[32]

Hauptwerke:

- *In einer Familie.* (Roman)
- *Das Wunderbare und andere Novellen*
- *Ein Verbrechen und andere Geschichten*
- *Jagd nach Liebe.* (Roman)
- *Flöten und Dolche.* (Roman)
- *Professor Unrat* oder *Das Ende eines Tyrannen*
- Novellenbände: *Schauspielerin, Stürmische Morgen, Mnais und Ginevra*
- *Zwischen den Rassen.* (Roman)
- *Gretchen* (Novelle)
- *Die kleine Stadt.* (Roman)
- *Das Herz.* (Novellen)
- *Madame Legros.* (Drama)
- *Der Untertan.* (Roman)
- *Die Armen.* (Roman)
- *Der Kopf.* (Roman)
- *Mutter Marie.(*Roman)
- *Eugenie* oder *Die Bürgerzeit.* (Roman)
- *Die große Sache.* (Roman)
- *Ein erstes Leben.* (Roman)
- *Die Jugend des Königs Henri Quatre.* (Roman)
- *Die Vollendung des Königs Henri Quatre.* (Roman)
- *Lidice.* (Roman)
- *Friedrich.* (Roman)
- *Ein zeitalter wird besichtigt*

4.1. Zur Entstehung des Romans „Professor Unrat“

[32] http://www.kettererkunst.de/bio/heinrich-mann-1871.shtml (27.6. 2013 20:21).



Abb.2: Professor Unrat und Lola Lola

Der Anstoß zum Roman Professor Unrat ging aus von einem Zeitungsbericht. Im Jahre 1903 erlebte Heinrich Mann die Aufführung einer Goldoni-Komödie im Teatro Alfteri in Florenz. In einer Pause las er in dem „Berliner Tageblatt" von einem Professor X, „der im trauten Verein mit einer Chanteuse auf die traurigsten Abwege geraten war."[33] Gemeint war der Professor Dr. Moritz Meyer aus Berlin-Wilmersdorf, über den ausführliche Artikel im „Berliner Tageblatt erschienen. Meyer, der sich vom jüdischen Volksschullehrer zum Professor der Volkswirtschaft emporgearbeitet hatte, verwickelte sich in anrüchige Bankgeschäfte, die ihn schließlich sein Amt kosteten[34]. Nach der Trennung von seiner ersten Frau heiratete er eine viel jüngere Chansonnette. Ihr aufwändiger Lebensstil verführte das ungleiche Paar zu allerlei Bedrängungen.

Ähnlich wie der Professor Unrat im Roman konnte Meyer die teuren Anschaffungen nicht finanzieren, so dass die Gerichtsvollzieher immer öfter im Hause waren. Treuere, unbezahlte Schmuckstücke trug man zum Pfandleiher und versuchte sich meistens in Hotels durch Kupplungsgeschäfte auf dem Laufenden zu halten.

[33]Heinrich Mann, Brief aus dem Jahr 1922. Zit. nach Jasper, S. 204.

[34] Freund, Winfried. *Interpretation zu Heinrich Mann*. C.Bange Verlag.Hollfeld 2006, S.27.

Unübersehbar sind die Überlappungen mit dem Roman von Heinrich Mann. Die Skandalgeschichte aus der Presse wird zur wichtigen Quelle des Romans. Mit der Geschichte verbindet Heinrich Mann eigene Erfahrungen aus seiner Gymnasialzeit in Lübeck.

Als Modell für den Professor Unrat dient der Lateinlehrer Ballenstedt. Der Professor mit einem roten Kopf und einem roten Vollbart, der auch in den Buddenbrooks von Thomas Mann auftritt. Heinrich Mann hat sich in dem Sohn eines Konsuls, der Lohmann heißt, abgebildet. Auch Lohmann ist erfüllt von seiner Lektüre, das Dichten geht ihm am besten. Genau wie Heinrich Mann verfasst er Gedichte im Stil Heinrich Heines, Zeugnisse eines kritischen Literatentums. In Gestalt Lohmanns porträtiert Heinrich Mann seinen geistigen Widerstand gegen die wilhelminische Gesellschaft.

Die Zeitungsquelle löst als produktiver Impuls den Schreibprozess aus, der weniger die Dokumentation des Falls zum Ziel hat, sondern dessen reflektierende Durchdringung.[35] Allein die Absicht macht den künstlerischen Zuschnitt des Romans aus.

4.2. Zum Roman

Im Roman schafft es Heinrich Mann eine Schulgeschichte mit einer ungewöhnlichen Liebesgeschichte zu verbinden. Indirekt spricht der satirische Stil jugendliche Leser an. Die Gesellschafts- und Schulverhältnisse der Gegenwart sind zwar nicht mehr dieselben, aber immer noch stößt man auf Lehrer die sich von der Vergangenheit nicht trennen können.

Hinter den Motiven der Liebesgeschichte und einer Schulgeschichte versteckt sich was ganz anderes, das Heinrich Mann zeigen will. Die Romanhandlung spielt Ende des 19. Jahrhunderts auf dem Höhepunkt des Wilhelminismus. Dominierend in dieser Zeit sind Kaufleute, die die ökonomischen und politischen Verhältnisse bestimmen. Heinrich Mann behandelt vorwiegend den Verfallszustand der bürgerlichen Gesellschaft. Er beschreibt und kritisiert die politischen und gesellschaftlichen Zustände.

In 'Professor Unrat' ist Mann ein Meister der Satire und Groteske. Bei genauer Betrachtung ist es möglich, die Doppelsinnigkeit, die in siebzehn Kapiteln mit Lockerheit erzählt wird, zu sehen. Die Handlung bewahrt ganz den Anschein satirischer Lächerlichkeit.

[35]Freund, Winfried. *Interpretation zu Heinrich Mann*,C.Bange Verlag,Hollfeld 2006, S.29.

Die 'lebensfeindliche' Lehrerfigur wird von der bürgerlichen Umwelt enthemmt, wird zügig ein Teil von ihr, und sinkt gemeinsam mit ihr in den Abgrund.

4.3. Die Inhaltsangabe des Romans

Handlungsort des Romans ist eine norddeutsche Hafenstadt, in der unschwer Lübeck zu erkennen ist. Im Mittelpunkt des Geschehens steht die Gestalt des Gymnasialprofessors Unrat, eine seit vielen Generationen, der Stadt bekannte Persönlichkeit. Professor Unrat, lebt seit dem Tode seiner Frau, einer älteren Witwe, allein. Der Spitzname Professor Unrat verweist auf sein rachsüchtiges Verhalten, auf sein tyrannisches Wesen. Durch mündliche oder schriftliche jagt der Professor den Schülern Angst in die Knochen. Offen bekennt er den Hass gegen Schüler wie den Landjunker Ertzum und den literaturversessenen Senatorensohn Lohmann. Er quält die Schüler mit einer Klassenarbeit zu Schillers Jungfrau von Orleans, die im Unterricht bereits über ein drei viertel Jahr behandelt wurde, so dass er von Ihnen verlangt, dass sie die Bearbeitung des dritten Gebets des Dauphins, dessen Inhalt im Drama selbst aber nie vorgestellt wird, zu beschreiben.

Den zunehmenden Wiederstand versucht Unrat zu hindern, indem er die Schüler, ins „Kabuff", eine Art Arrestraum, verbannt. In dem kassierten Aufsatzheft Lohmanns liest er,

dass Schiller wohl selbst nicht gewusst habe, was der Inhalt des ausgesparten Gebets sein solle.[36] Interessant für Unrat aber ist ein Gedicht, das er auf einem Beiblatt bei Lohmann gefunden hat. Das Gedicht ist an die Künstlerin Rosa Fröhlich gerichtet.

Mit diesem Gedicht sieht Unrat seine Chance, Lohmann endgültig zu vernichten. Lohmann hasst er wegen dessen Selbstsicherheit. Der Professor findet keine Ruhe und deswegen begibt er sich auf die Suche nach jener Künstlerin. Doch seine Suche bleibt ohne Erfolg. Während er durch die dunklen Straßen hetzt und von ehemaligen Schülern unterschätzt behandelt wird, erinnert er sich plötzlich an die Mitteilung eines Kollegen, der vor einer Einladung eben dieser Rosa Fröhlich in die Gesellschaft für Gemeinsinn gesprochen hatte. Dort sollte sie ihre Künste als Barfußtänzerin vorführen.

[36] Freund, Winfried. *Interpretation zu Heinrich Mann*. C.Bange Verlag.Hollfeld 2006, S.29.

Noch einmal gelangt Unrat an diesem Abend zum Hafen. Er folgt zwei Arbeitern zu einem Haus mit einem ungeheuren Scheunentor. Angesagt ist eine Abendunterhaltung. Unrat stürzt sich so schnell und heftig in das Lokal als er Rosas Namen auf dem Plakat sieht.

Im dichten Rauch und zwischen einer Menge von Menschen erkennt Unrat auf der Bühne eine freizügig gekleidete Sängerin, deren Gesang vom Klavier begleitet wird. Unmut und Abscheu steigen in ihm hoch angesichts der ungebildeten Leute, die sich hemmungslos berauschen und sich ohne jede Disziplin dem Müßiggang hingeben.[37]

Plötzlich entdeckt Unrat den Schüler Kieselack neben dem Podium. Er drängt sich rasch durch die Menge und prallt auf einmal gegen eine dicke, freizügig gekleidete Frau, neben ihr ein ebenfalls dicker Mann nur in einem Trikot. Unrat folgt Kieselack bis in die Garderobe, wo der Schüler durchs Fenster flüchtet. Plötzlich steht die Sängerin Rosa Fröhlich selbst vor Unrat, der er vorwirft, seine Schüler der Schule und Pflicht abspenstig zu machen und zu verführen, und ihr mit der Polizei droht. Doch als sich die Künstlerin ihm Wiederstand leistet, erkennt er plötzlich das andere in ihr. Er ist auf einmal nicht mehr grob zu ihr und er wählt genau seine Worte während er mit ihr spricht. Langsam beginnt Unrat sich mit Rosa Fröhlich und dem dicken Artistenpaar Kiepert, das hinzugekommen ist, sich zu verstehen und trinkt mit ihnen ein Gläschen Wein. Während das Artistenpaar ihr Auftritt hat versucht Unrat von Rosa etwas über seinen Erzfeind Lohmann zu erfahren, doch die Sängerin leugnet, den Schüler zu kennen.

Draußen warten Lohmann, Kieselack und Ertzum, dass Unrat geht, um wieder in Rosas Garderobe hinein zu können. Anschließend flirten die drei mit Rosa. Die Sängerin ist von den dreien nicht sehr beeindruckt, auch nicht von Kieselack, der ohne Wissen der anderen schon mit ihr geschlafen hat. Der Besuch Unrats hatte Wirkung auf die Sängerin. Spät verlassen die Schüler das Lokal. Am nächsten Schultag fürchten sich Lohmann, Ertzum und Kieselack vor Sanktionen Unrats wegen ihres Aufenthalts in dem Lokal. Wie sie fürchtet sich auch Unrat vor der gesellschaftlichen Bloßstellung. Wenn sein Besuch Allen bekannt gemacht wird, ist sein guter Ruf zerstört. Als das Trio am Abend wieder das Lokal besuchen will, hören die Schüler vom Wirt, dass Unrat sich bereits in der Garderobe der Künstlerin aufhält. In einer Rückblende erfährt man Unrats Gedanken am Morgen dieses Tages. Auf Rosas Überredung lässt er sich Tag zu Tag im Blauen Engel blicken. Er macht sich selbst etwas vor, er käme nur, um seine Schüler vor dem Schlimmsten zu bewahren.

[37] Freund, Winfried. *Interpretation zu Heinrich Mann*. C.Bange Verlag.Hollfeld 2006, S.30.

Auffallend sinkt sein Interesse an den Lehrstoffen und der Literatur. Schon früh am Abend betritt er erneut die Garderobe Rosas. Die beleibte Artistin von gestern Abend erzählt ihm, dass die Rosa Fröhlich die Tochter eines Krankenpflegers sei und ein Herz für Männer habe, während sie die Jüngeren nicht interessierten. In diesem Moment kommt auch Rosa in ihre Garderobe um sich umzukleiden. Ungeschickt, aber willig hilft Unrat ihr beim Umkleiden für ihren nächsten Auftritt. Ihr Körper fasziniert den Professor sichtbar. Er ist schon, man könnte sagen, von Kopf bis Fuß in sie verliebt. Rosa singt an diesem Abend, als ihr Auftritt zu misslingen droht, ergreift Unrat eine unsägliche Wut auf das gemeine Publikum, das er am liebsten bestrafen möchte. Doch Rosa löst alles indem sie anstimmt, was man hören will. Was Unrat nicht wusste ist, dass das gesungene Lied von Lohmann war.

Immer ferner rückt ihm die Schule. Doch manchmal erfasst ihn schon die Angst, dass das Trio: Lohmann, Ertzum und Kieselack, ihn bloßstellen könne. Seinen Lebenssinn aber findet er nur in der Garderobe Rosas.

Unrat lauert, nach einem Besuch im Blauen Engel, den drei verhassten Schülern sogar auf, um sie einzuschüchtern. Tag zu Tag wandelt sich Unrat mehr und mehr zum Beschützer Rosas um. Wegen Eifersucht legt er sich mit dem dicken Artistenpaar Kiepert an, und den anderen Verehrern Rosas weist er die Tür.

Nach anfänglichem Spott steigt das Ansehen Unrats bei den Besuchern des Blauen Engel. Erste Gerüchte verbreiten sich in der Stadt. Wenig beeindruckt ist er von den Ermahnungen eines alten Gymnasialkollegen, der ihn auffordert, „die Würde des Erzieherstandes" zu bewahren. Auch weltanschaulich geht mit ihm eine Veränderung vor. Zum ersten Mal besucht er das sozialdemokratische Hauptquartier, wild entschlossen, im Verein mit dem Pöbel die Macht der oberen Gesellschaft, der Lohmann angehört, zu brechen.

Kurz darauf erscheinen Lohmann, Kieselack und Ertzum. Sie wissen, dass Unrat Rosa auf ihr Zimmer gefolgt ist, und Kieselack beobachtet das Treiben der beiden durch das Schlüsselloch. Ertzum, der in Rosa verliebt ist, ist wie erschlagen, hatte er die Sängerin doch für rein und moralisch gehalten. Als Rosa und Unrat wieder in der Garderobe sind, wo sie mit dem Artistenpaar Kiepert Sekt trinken, gehen die drei zu ihnen. Rosa lehnt sich beglückt an ihren neuen Liebhaber, dessen Selbstbewusstsein sichtlich gestiegen ist: „er war der Alleinherrscher im Kabuff!"[38].

[38] Mann, Heinrich. *Professor Unrat.* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1951, S.136.

Im vertrauten Stil des Tyrannen führt er erst Kieselack vor, der allerdings Rosa wegen ihrer beider vor allen verheimlichten Affäre in der Hand hat, dann Ertzum, den Unrat mit dem Wissen demütigt, dass der Schüler Rosa einen Heiratsantrag gemacht hat und indem er ihn Gesangbuchverse aufsagen lässt. Ertzum, vom Artisten ausgelacht, fängt mit diesem eine Rauferei an, während Kieselack sich mit der Artistin vergnügt.

Dann nimmt Unrat sich Lohmann vor, fordert, dass dieser seine Zigarette ausdrücke, wogegen sich Lohmann lässig widersetzt. Erst als Unrat droht, gleich zu seinem Vater zu gehen, wo an diesem Abend die geliebte Dora Breetpoot zu Gast ist, kommt Lohmann Unrats Forderung nach.

Den Schülern bleibt schließlich nichts anderes, als das Feld zu räumen, auf dem Unrat uneingeschränkt triumphiert. Für Lohmann beginnt das Spiel, das für ihn anarchische Züge angenommen hat, zusehends an Interesse zu gewinnen.

Rosa aber verlangt nun von ihrem Liebhaber eine angemessene Wohnung. In der Zwischenzeit lebt sie in einem Hotel und lässt sich von Unrat aushalten. Unrat genießt das öffentlich missbilligte Verhältnis, kauft Wäsche, Porzellan, macht Gänge für seine Geliebte und bedauert nur, dass sie sich weigert, sich mit ihm öffentlich zu zeigen.

Er weiß nicht, dass sie sich fürchtet, Unrat könne dann wegen der zu erwartenden Kritik doch noch abschwenken. Zudem ist sie ganz „froh, ein wenig Ruhe zu haben, zusammen mit ihrem komischen alten Unrat, der sich so viel mit ihr befasste wie sonst noch nie im Leben einer, und der wirklich [...] ein feiner Kerl war."[39] Kieselack hat in der Schule inzwischen die Ereignisse im Blauen Engel verbreitet. Empört wenden sich die Kollegen von Unrat ab, versuchen, ihn zu ignorieren. In der Klasse gerät Unrats Autorität sichtlich ins Wanken, die Verhältnisse spitzen sich weiter zu. Der Schulleiter redet dem Kollegen ins Gewissen, doch ungerührt weist der Altphilologe Unrat darauf hin, dass auch der große Staatsführer Perikies die Geliebte Aspasia gehabt habe. Auch der Herrnhuter Schuhmacher vermag ihn moralisch nicht zu beeindrucken. Seine sich empörende alte Wirtschafterin entlässt er und stellt eine Magd aus dem Blauen Engel ein, die ihr Zimmer ungerührt zu einem Bordell macht.

[39] Ebenda S.150.

Unumwunden gibt die Zeugin Fröhlich zu, an dem fraglichen Ausflug teilgenommen zu haben, eine Mitschuld weist sie jedoch zurück. Sie bedauert, die Grenzen des Anstands im Umgang mit den Schülern beachtet zu haben, bis auf eine kleine Affäre mit Kieselack. Am Boden zerstört, verlässt Unrat den Gerichtssaal. In seiner Wohnung lässt er seiner Verzweiflung über seine Geliebte, die ihn belogen und betrogen hat, und der er nun zutraut, es mit jedem - insbesondere mit Lohmann zu treiben, freien Lauf.[40]

Unrats Stellung als Lehrer wird immer problematischer. Die Kollegen ignorieren ihn völlig. In der Stadt ruft er Kopf schütteln und Ablehnung hervor. Sowohl sein Lebenswandel als auch seine Angriffe gegen die ersten Bürger der Stadt erfahren scharfe Kritik. Einige jedoch teilen seine mutigen Stellungnahmen gegen die Spitzen der Gesellschaft. Einladungen von dieser Seite lässt Unrat aber unbeantwortet. Unablässig kreisen seine Gefühle um Rosa. Sehnsucht und Rachewünsche erfüllen ihn. Eine abendliche Begegnung mit Lohmann schürt aufs Neue sein eifersüchtiges Misstrauen. Doch Lohmann fühlt sich nur hingezogen zu Dora Breetpoot, die ein Kind zur Welt gebracht hat, und bringt Unrat „Mitleid und auch eine Art von zurückhaltender Sympathie für diesen einsamen Allerweltsfeind"[41]entgegen. Durchaus interessiert verfolgt er das immer deutlicher hervortretende anarchische Profil in Unrats Verhalten.

Einige Tage nach der Gerichtsverhandlung folgen die schulischen Konsequenzen. Nur Lohmann darf auf Grund seiner starken gesellschaftlichen Stellung auf der Schule verbleiben. Kieselack muss wegen seiner Beziehung zu Rosa gehen, Ertzum verlässt freiwillig die Schule, Unrat wird entlassen. Der evangelische Pastor Quittjens versucht, Unrat zur moralischen Umkehr angesichts des angerichteten Schadens zu bewegen. Aber gerade der Schaden, den Rosa über Kieselack gebracht hat, stimuliert Unrats Rachgier: „Dass sein [Unrats] Beispiel ändern gefährlich werden, in der Stadt Verderben aussäen könne, darauf war er noch nicht verfallen. Hier öffneten sich Aussichten auf Rache".[42] Den Pastor, der sich zur Kritik an Rosa versteigt, setzt er vor die Tür. Dann macht er sich selbst auf zu Rosa, die ebenfalls im Begriff war, ihn aufzusuchen. Schnell versöhnen sie sich.

Alles kommt nun darauf an, die Spießer und Untertanen in Versuchung zu führen, hervorzukitzeln, was sie philisterhaft verdrängen.[43]

---

[40] Freund, Winfried. *Interpretation zu Heinrich Mann*. C.Bange Verlag.Hollfeld 2006, S.38.
[41] Ebenda S.170.
[42] Ebenda S.172.
[43] Freund, Winfried. *Interpretation zu Heinrich Mann*. C.Bange Verlag.Hollfeld 2006, S.39.

Unrat ahnt ungeheure Rachemöglichkeiten, und Rosa fühlt sich ihm mehr und mehr zugeneigt. Stolz zeigt sie sich mit ihm in der Öffentlichkeit. Um ihm eine Liebeserklärung zu machen, ist sie sogar bereit, Lateinisch und Griechisch zu lernen, allerdings erfolglos. Unrat ist so entzückt, dass er ihr einen Heiratsantrag macht. Kurz darauf beobachtet er Rosa, wie sie aus einem „niedrigen Gasthaus" [44] heraustritt: Tags darauf spricht ihn ein Kind als „Papa" auf der Straße an und bittet ihn, nach Hause zu kommen.

Unrat begreift und folgt dem unehelichen Kind Rosas. Im nahegelegenen Seebad zeigt sich die Familie in bestem Aufzug, ohne eine der Strandvergnügungen auszulassen.

Unrat putzt Rosa als Blickfang für finanzkräftige Männer heraus, von denen viele sie aushalten und ihr teure Geschenke Rosa als Lockvogel machen, um mit Rosa ein Verhältnis anzuknüpfen. Doch sie nutzt die Freizügigkeit nur aus und lässt ihre Freier am Ende unverrichteter Dinge stehen. Mit seiner einträglichen Kuppelei befriedigt Unrat seinen Drang, über andere verachtend zu herrschen, besonders über die oberen Zehntausend. Bei der Abreise aus dem Seebad schenkt ein Verehrer Rosa eine Brillantbrosche. Als der Makler Vermöhlen, der Onkel des jungen Mannes, die Übergabe des Geschenks verhindern will, weil auch sein Geld darin stecke, kommt es beinahe zu einem Eklat. Doch Unrat setzt sich durch und begreift: „Schaden und - Traun fürwahr - äußerstes Verderben ließen sich also auf andere Weise bewirken als durch Vertreibung von der Schule".[45] In der Stadt bewohnt die Familie Unrats Villa vor den Toren mit anspruchsvoller Ausstattung. Allmählich aber geht Unrat das Geld aus. Seine Ersparnisse von dreißigtausend Mark sind restlos aufgebraucht, und die laufenden Ausgaben übersteigen Unrats Pension. Um sich über Wasser zu halten, lässt sich Unrat dazu bewegen, dem Weinhändler Lorenzen Griechischunterricht zu erteilen, der von Rosas Bekannter Hedwig Pielemann, einer Schauspielerin, dazu genötigt wird. Lorenzen ist einer seiner ehemaligen Schüler, den er nie „fassen" konnte.[46] Doch statt des Unterrichts gibt es Gelage mit Weinen, Sekt und Pasteten auf Kosten Lorenzens.

Immer mehr Jüngere stellen sich ein, machen Rosa schöne Augen und fühlen sich unterhalten von ihren alten Liedern, die sie auf allgemeinen Wunsch wieder anstimmt. Ungezwungener als im Blauen Engel findet der Verkehr zwischen den Damen und Herren statt. Eines Tages schlägt Lorenzen vor, miteinander Baccara zu spielen. Einer der Gewinner ist schließlich Unrat, während dem Weinhändler nur die leere Brieftasche bleibt.

---

[44] Mann, Heinrich. *Professor Unrat.* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1951, S.182.
[45] Ebenda S.188.
[46] Ebenda S.190.

In der Stadt verbreiten sich Gerüchte von Unrats wilden Orgien. Von anstößigen Tänzen und Pfänderspielen ist die Rede und von Damen mit entblößten Oberkörpern. Mehr und mehr junge Leute aus der feinen bürgerlichen Gesellschaft stellen sich ein, Offiziere und höhere Beamte, die mit Rosa flirten und mehrere Monatsgehälter verspielen.

Unrat erlebt das wechselnde Spielerglück: Einmal kann er Rosa einen teuren Pelz kaufen, dann wieder muss er sich krankstellen, weil seine Gläubiger sich weigern, ihn weiterzubeliefern. Eines Abends hält Rosa mehr als zwölftausend Mark in den Händen, und der völlig verausgabte Lorenzen muss sich zurückziehen. Doch schnell setzen sich die Gläubiger in den Besitz des überraschenden Gewinns. Für Unrat ist nur eines wichtig: „Der Schüler Lorenzen ist nun gefasst worden.“[47] Unrats Veranstaltungen sind von durchschlagendem Erfolg. Viel Geld verspielt der Sohn eines Oberlehrers, eines Intimfeindes von Unrat, der sich seinerzeit gehässig über Unrats Sohn ausgelassen hatte. Lärm zu schlagen, scheint angesichts solch vornehmer Gäste wie Konsul Breetpoot und des Polizeirats Flad nur wenig angeraten. Überall bricht das Anarchische hervor und stellt die sittliche Ordnung der Bürger in Frage. Während der wieder anbrechenden Badezeit mietet die „Rotte Unrat" eine Villa an der Küste und richtet dort ein Roulette ein. Das Geschäft floriert. Rosa tritt weiterhin als Lockvogel auf. Einen ehemaligen Schüler Unrats spornt sie an, zur Sandbank zu schwimmen. Bewusstlos muss er auf halbem Wege aus dem Wasser gefischt werden. Triumphierend steht Unrat einmal mehr vor einem ehemaligem Schüler.

Eine zweite Episode verläuft weniger glücklich für Unrat. Assessor Knust und Oberlehrer Richter bemühen sich um Rosa. Während Knust sich aber im entscheidenden Moment von ihr distanziert, lässt Richter sich volllaufen, schwingt sich mit ihr auf einen Esel und galoppiert, an sie angeklammert, an den Kaffeegästen vorbei, unter ihnen Richters Braut aus großbürgerlichem Haus. Bald darauf ist die Verlobung gelöst und Richters Zukunft vernichtet.

In dieser Nacht wartet Unrat zunächst vergeblich auf Rosa, die offenbar die Gelegenheit zu einer Affäre mit dem flotten, zu Grunde gerichteten Richter nutzt: „Diesmal musste er für seinen Triumph bezahlen".[48] Ungeduldig erwartet man in der Stadt die Rückkehr der Rotte Unrat und die Gelegenheit, die Villa vor der Stadt wieder aufzusuchen. Drückend empfindet man die gähnende Langeweile des Bürgerlebens, die öde Wiederkehr des immer Gleichen, den Stumpfsinn der Geschäfte. In Unrats Villa lockert sich die sittliche Kontrolle, bricht sich die niedergehaltene Lüsternheit Bahn und lösen sich die selbst angelegten Fesseln.

[47] Ebenda S.196.
[48] Ebenda S.204.

Man spielt bis zur Verausgabung, trinkt teuer und viel und gibt sich mit den anwesenden Frauen ab, die, zwischen Dirne und Dame, einen unwiderstehlichen Reiz ausüben, unter ihnen manche brave Hausfrau, die das langweilige Eheleben nicht länger aushält. Rosa weiß ihre Ehebrüche geschickt zu tarnen. Nicht in der Villa, aber hinter verhängten Wagenfenstern und auf dem Lande gewährt sie manchem ihrer Freier ein erotisches Stelldichein.

Einen zusätzlichen Triumph erlebt Unrat noch einmal über Kieselack. Während sein Diebstahl von Banknoten in Unrats Villa noch ungeahndet bleibt, führt die Anzeige seiner Großmutter, der er unter dem Druck verlustreichen Glückspiels Geld gestohlen hat, zu seiner Entlassung aus der Steuerbehörde. Der Zigarrenhändler Meyer, auch ein ehemaliger Schüler Unrats, begeht nach immensen Spielverlusten

Wechselfälschungen und erhängt sich schließlich. Unrat triumphiert auf der ganzen Linie. Hämisch weidet er sich an dem Schaden der Betroffenen. Unter seinen anarchischen Attacken wankt die bürgerliche Ordnung und droht im Chaos zu versinken.

Hochfliegende Liebe und abgrundtiefer Hass bilden die Pole von Unrats Existenz. Wohl oder übel nimmt er Rosas täglichen Seitensprünge hin: „Seine Liebe, die er täglich verwunden musste, um seinen Hass zu füttern, reizte diesen Hass zu immer tollerem Fieber."[49] Unübersehbar werden die finanziellen Probleme. Der Gerichtsvollzieher kommt oft - und vergebens. Als Unrat und Rosa in der Stadt auf den nach längerer Abwesenheit zurückgekehrten Lohmann treffen, lodert sein Hass auf ihn hoch auf. Doch diesmal soll nicht Rosa ihn „fassen".[50] Tags darauf putzt sich Rosa sorgfältig heraus und lässt sich in der Stadt von Lohmann ansprechen und geht mit ihm in ein Cafe. Lohmann hat sich in in den vergangenen zwei Jahren sehr verändert.

Dora Breetpoot, seine einstige Jugendliebe, kommt ihm jetzt provinziell und reizlos vor. Merklich verschlechtert haben sich die äußeren Umstände des Konsuls Breetpoot, der offenbar das Geld seines Mündels Ertzum veruntreut hat. Demgegenüber imponiert ihm das Auftreten Unrats, seine Art, die Spießbürger gnadenlos vorzuführen. Er lässt durchblicken, dass er seinen alten Lehrer durchaus durchschaut hat. Für ihn ist er der von Zerstörungswut und Anarchie Erfüllte, der alles daransetzt, die Bürger ins Verderben zu stürzen. Er ist der Tyrann, der, den eigenen Gewinn nicht achtend, den anderen nur Verluste beibringen will, der gesetzlos agierende Zerstörer jenseits aller moralischen Bindungen.

[49] Ebenda S.215.
[50] Ebenda S.220.

Rosa an seiner Seite ist die Herrscherin über die Männer aus der Kraft ihrer ungezügelten Sinnlichkeit und ihrer verführerischen Reize, vor denen ihre Freier kapitulieren. Ihr Begehren richtet sich nun auf Lohmann, auf den, den Unrat ihr unbedingt verweigerte und der ihr jetzt über alle Maßen imponiert und begehrenswert erscheint. Sie lädt ihn für den Nachmittag zu sich ein.

Bei seinem Erscheinen ist sie verwickelt in einen Streit mit einem Gläubiger, der von ihr fünfzig Mark fordert. Anstandslos zahlt Lohmann die Forderung und legt seine prallgefüllte Brieftasche auf den Tisch, bereit, Rosa zu kaufen. Sie lehnt das Geld ab.

Schließlich stimmt sie jenes Lied mit den Versen Lohmanns an, das damals im Blauen Engel durchgefallen war. In diesem Augenblick stürzt Unrat herein und hält, da sie bei Lohmann sitzt, alles für verloren. Spontan verurteilt er sie und damit auch sich selbst zum Tode. Außer sich, beginnt er sie zu würgen. Nur mit knapper Not kann sie seiner Wut entkommen. Lohmann, allein mit Unrat, erlebt schreckliche Minuten. Wie eine Katze schleicht Unrat um sein Opfer herum. Dann entreißt er seinem ehemaligen Schüler die Brieftasche und flieht.

Aus dem interessanten Anarchisten ist ein gemeiner Verbrecher, ein verhinderter Mörder und Dieb geworden. Die von Lohmann alarmierte Polizei nimmt Rosa und Unrat fest. Kieselack, zum Bierkutscher heruntergekommen, ruft ihm noch einmal seinen alten Spottnamen nach. Die Bürger der Stadt aber atmen auf, da mit Unrat der Druck des Lasters von ihnen genommen ist und sie wieder zurückkehren können in ihre Spießerordnung. Es gibt keine Gelegenheit mehr, das Verdrängte und Verbotene ungehemmt aus sich herauszulassen.[51]

[51] Freund, Winfried. *Interpretation zu Heinrich Mann*. C.Bange Verlag.Hollfeld 2006, S.44.

4.4. Werkstruktur

Der Roman „Professor Unrat“ ist in 17 Kapitel eingeteilt. Die erzählte Zeit dauert ungefähr zwei Jahre. Den Schauplatz der Handlung bilden eine Stadt, es wurde nicht erwähnt welche und das Seebad Travemünde. Die Einleitung oder Exposition stellt die handelnden Personen vor. Gleich am Anfang werden fast alle Personen genannt, so dass man einen klaren Blick behalten kann. Vorgeführt werden ihre Eigenschaften, ihr Umfeld und ihre sozialen Rollen.

Die Exposition leitet uns in das alltägliche Leben von Professor Unrat und seiner Schüler ein. Die ganze Handlung kriegt ihren Schwung als der Professor von der Künstlerin Rosa Fröhlich erfährt. Er will sich so an seinen Schüler rächen, indem er das Lokal findet wo die Künstlerin auftritt, und die Schüler dort vor ihr bestraffen und demütigen. Mit dem vierten Kapitel beginnt die erste Handlungsfolge. Der Professor findet seine Schüler im Lokal, doch sie entwischen ihm. Der Kampf gegen die Schüler bringt Unruhe in Unrats Leben. Sein ganzes Leben wird auf Kopf gestellt, er verliebt sich in die Künstler und kämpft gegen die Schüler um die Gunst der jungen Dame. Immer wohler füllt sich der Professor in der Künstlergarderobe. Die erste Handlungsfolge endet mit dem Heiratsantrag Unrats an Rosa Fröhlich.

Ein neuer Handlungsabschnitt beginnt mit dem achten Kapitel, wo sich Rosa Fröhlich einen sozialen Aufstieg baut, indem sie Unrat heiratet. Sie genießt, all das Reichtum des Professors. Doch diese Ära dauerte nicht lange. Sehr schnell wurde aus der Villa eine private Spielbank, in der man nicht nur spielen konnte, sondern sich auch auf andere Art und Weise vergnügen konnte. Er muss seine Frau den anderen hingeben, um seinen Plan zu Ende zu führen. Er hat fast keine Feinde mehr, außer Lohmann, er nennt ihn „ist ein noch zu Fassender“.[52]

Und die letzte Handlungsfolge, die noch „Unrat Untergang“ genannt wird, folgt nachdem Lohmann, der Jahrelang außerhalb der Stadt war, zurückkehrt. Schon als Schüler schrieb Lohmann der Künstlerin ein Lied doch sie sang es ihm nie vor. Dar ihr Unrat verbat Lohmann zu treffen, reizte dies die Künstlerin noch mehr dazu, dass sie entschloss während der Abwesenheit Unrats Lohmann zu sich zu rufen. In dem Moment als Rosa dem Verfasser das Lied vorsingt, stürmt Unrat rein, würgt er sie, beklaut Lohmann und will fliehen, doch die Polizei kommt rechtzeitig und nimmt ihn und Rosa Fröhlich fest. So endet Unrat sein Leben als Verbrecher.

[52] Mann, Heinrich, *Professor Unrat,* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2011, S.220.

Tabelle 1: Tabellarische Übersicht der Struktur des Romans[53]

	Hauptschauplatz und erzählte Elemente	**Elemente der Handlung**
Kapitel I-III	-Schule -Ein Tag -Vom Morgen in der Schule bis zum Besuch der „Abendunterhaltung“ im „Blauen Engel“	-Auslösung eines Konflikts als *Exposition* -Klassenarbeit zu Schillers *Jungfrau von Orleans* -Lohmanns Huldigungsgedicht über Rosa Fröhlich *Erste Handlungsfolge* -Unrats Jagd durch die Stadt - Verfolgung der Schüler -Suche nach Rosa
Kapitel IV-XII	-Lokal „Der Blaue Engel“ -Einige Wochen	*Zweite Handlungsfolge* -Unrat im Blauen Engel -Die „fremde Macht“ der Artisten und der „Künstlerin“ Rosa Fröhlich -Die Liebesbedürfnisse Kieselacks, von Erztum und Lohmanns -Konkurrenzkämpfe um die Gunst Rosas -Der Hünengrab-Prozess

[53] Vgl. Pelster, Theodor, *Heinrich Mann Professor Unrat*, Stuttgart 2004, S. 34.

		-Unrats Heiratsantrag
Kapitel XIII- XVII	- „Villa vorm Tor“ und Seebad -Etwa eineinhalb Jahre -Das Leben in der Villa, unterbrochen von zwei Sommeraufenthalten im Seebad	*Dritte Handlungsfolge* -Die „Familie“ im „Seebad“ -Geldnot -Die Zusammenkünfte in Unrats Villa *Untergang Unrats* -Wiederbegegnug von Rosa u Lohmann -Unrats und Rosas Verhaftung durch Polizei

4.5. Erzählperspektive

Charakteristisch für das Schreiben von Heinrich Mann ist der ständige Wechsel der Perspektive, zwischen Erzählbericht und Personenrede, der auktorialer, neutraler und personaler Erzählperspektive. Umfangreiche Passagen des Romans sind in direkter Rede geschrieben, sehr selten stößt man auf Abschnitte in indirekter Rede. Den Leser ist es nicht immer leicht zwischen erlebter Rede und auktorialem Erzählerbericht zu unterscheiden. Dies liegt zum einen an der Erzählsprache, zum anderen am häufigen und selten angekündigter Wechsel zwischen auktorial, neutral und personal. Das kann man sichtbar an den nächsten Beispielen erklären:

(auktorial) *„Auch Unrat aß, und dann legte er sich auf das Sofa. Aber wie es alle Tage ging, warf im rechten Moment, als er einnicken wollte, nebenan sein Haushälter ein Geschirr hin.*

(neutral) Unrat fuhr auf und griff sofort nach Lohmanns Aufsatzheft, während er sich rosa färbte, als lese er das die Scham verletzende, das darin stand, zum ersten Mal.

Dabei ließ es sich schon gar nicht mehr schließen so sehr auseinandergebogen war es an der Stelle, wo die „Huldigung an die hehre Künstlerin Fräulein Rosa Fröhlich“ sich befand.

*Der Überschrift folgten einige unleserlich gemachte Zeilen, dann ein freier Raum und dann (...). (*auktorial oder personal?) *Den Reim hatte noch der Sekundaner noch zu finden. Aber der Konditional im dritten Vers sagte viel. Er ließ vermuten, Lohmann sei an ihm persönlich beteiligt. Dies ausdrücklich zu bestätigen, war vielleicht die Aufgabe des vierten Verses gewesen.*

(auktorial) *Unrat macht zur Erratung dieses fehlenden vierten Verses grade solche verzweifelnden Anstrengungen, wie seine Klasse gemacht hatte zur Auffindung der dritten Bitte des Dauphins.* (neutral/personal) *Der Schüler Lohmann schien sich durch diesen vierten Vers über Unrat lustig zu machen, und Unrat rang mit dem Schüler Lohmann, in wachsender Leidenschaft, voll des dringenden Bedürfnisses, ihm zu zeigen, er selbst sei zuletzt doch der Stärkere. (personal/erlebte Rede) Er wollte ihn schon hineinlegen!* (personal/auktorial?) *Die doch unförmigen Entwürfe künftiger Handlungen bewegten sich in Unrat. Sie ließen ihn nicht mehr stillhalten, er musste seinen alten Radmantel umhängen und ausgehen".*[54]

Doch auf der folgender Stelle spielt Mann mit der Perspektive. Selten wird der auktoriale Erzähler so deutlich von seinen Figuren getrennt, wie bei dem nächsten Beispiel:

„Er hörte nicht den Meinungsaustausch zweier Schüler aus der allerersten Generation, die an einer Straßenecke stehenblieben und ihm, er meinte voll Hohn, nachblickten."[55]

Meist hält sich der Erzähler zurück, sodass sich der Leser sein Urteil anhand des neutral Berichteten sowie der Selbstdeutungversuche der handelnden Personen – vor allem Lohmann - bilden muss.

So wird Unrats Gang durch die Stadt auf der Suche nach Rosa beschrieben, wobei dies im Unterschied zu der oben zitierten Stelle in personaler Perspektive lediglich die Sicht Unrats zeigt, von der sich später der Erzähler später distanziert. Vor allem Unrat, aber auch Lohmann und Rosa werden dem Leser auf diese Weise in personaler Perspektive näher gebracht.[56]

[54] Mann, Heinrich. *Professor Unrat.* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1951, S.17.
[55] Ebenda S.27.
[56] Epple Thomas, *Professor Unrat*, München 1998, S.71.

4.6. Sprache

Bei der Betrachtung der Sprache des Romans muss zwischen Figuren- und Erzählersprache unterschieden werden; daher lässt sich die Analyse der Sprache auch kaum von der Untersuchung der Erzählweise des Romans trennen, da mit dem Wechsel der Erzählperspektive manchmal auch sprachliche Veränderungen einhergehen. Jede Person des Romans spricht ihre eigene Sprache. Das Sprachverhalten charakterisiert also die Figuren ganz entscheidend in Hinblick auf ihre gesellschaftliche Herkunft.

So reden die einfachen Menschen aus dem Hafen, das Hauptpublikum des „Blauen Engels" Plattdeutsch[57], der Wirt und Rosa reden eine Art Umgangssprache. Das zeigt auch ihren lockeren Lebensstill dar.

Dies zeigt sich in Elementen des Wortschatzes, als auch in Wortverkürzungen:

a) olle[58]
b) nich[59] statt nicht
c) ne[60] statt eine
d) is[61] statt ist

Korrektes Hochdeutsch sprechen die drei Schüler, bei Lohmann steigert sich zu einer gehoben-bildungssprachlichen mit einer sogar poetischen Ausdrucksweise. Dass ist eigentlich ein Punkt, der den Professor Unrat sehr aufregt, weil seine Sprache grundsätzlich der gleichen Sprachebene wie die des Schülers Lohmann gehört. Unrat spricht zwar grammatikalisch korrekt, aber seine Ausdrucksweise ist durch seine Lateinstudien so beeinflusst, dass sein Idiolekt einer wörtlichen Übersetzung aus dem Lateinischen ähnelt.

Beispiele sind lange Satzperioden, mit aus dem Lateinischen stammenden Wendungen:

„Dieser Schüler ist ein so beschaffener, dass er die höchste Strafe verdient.[62] *Er (…) rief ihm zu, dass die Macht seiner Kaste eine zu brechende sei.*[63]

[57] Ebenda S.71.
[58] Mann, Heinrich. *Professor Unrat.* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1951, S.51.
[59] Ebenda S.53.
[60] Ebenda S.53.
[61] Ebenda S.53.
[62] Ebenda S.52.
[63] Ebenda S.125.

In Reden von Unrat tauchen sehr oft einige Füllwörter vor wie: „Immer mal wieder“, „denn also“, „aufgemerkt nun also“, „doch nun immerhin“.[64]Diese Füllwörter charakterisieren die Sprache von Unrat und prägen sie individueller aus.

Genau wie Unrat, hat auch jede andere Figur die im Roman vorkommt ihre eigene Sprache, und hier können wir dann von Figurensprach reden. Die Sprache im Roman verweist, vereinfacht gesagt, auf die Zwischenstellung des Romans zwischen Naturalismus und Expressionismus.[65] Entsprechend den Forderungen der naturalistischen Abbildungsästhetik gestaltet Heinrich Mann die Figurensprache so, wie die Menschen auch in Wirklichkeit sprechen würden. Dialekte, Umgangssprache, Hochdeutsch werden entsprechend der sozialen und regionalen Gegebenheiten den Figuren zugeordnet.

4.7. Farbsymbolik

Die Vernetzung des Textes erfolgt außer durch Leitwörter, Leitsätze und Wiederholungen, auch durch eine Farbsymbolik. Unrat wird von Anfang an mit der Farbe grau verbunden, die für seine armselige und zurückgezogene Existenz steht. Grau ist alles um Unrat, seine Gedanken, seine Beziehung zu den Schülern, die Schule selbst. Ganz stark entfernt von Unrats grau ist der „Blaue Engel“, und noch stärker die Künstlerin die dort auftritt „Rosa Fröhlich“.

Schon der Name der Künstlerin verrät den Gegensatz dazu, aber auch bei allen Beschreibungen von ihr und ihrer Umgebung wird die Farbigkeit betont, sodass sie auf Unrat wie ein Paradiesvogel wirkt:

„Unrat musste wohl hinsehen, aber sie verwirrte ihn gleich wieder durch ihre Buntheit. Ihr Haar war rötlich, eigentlich rosig, fast lila, und enthielt mehrere geschliffene grüne Glasstücke(...). Die Brauen über den trockenblauen Augen waren sehr schwarz und kühn. Aber der Glanz der schönen bunten Farben im Gesicht, rot, bläulich, perlweiß, hatte gelitten vom Staub.“[66]

Rosas buntes Gesicht bringt Lebendigkeit in Unrats graues Leben. Auch der „Blaue Engel“, trägt im Namen die Farbe Blau.

---

[64] Ebenda S.7.
[65] Epple Thomas, *Professor Unrat*, München 1998, S.79.
[66] Mann, Heinrich. *Professor Unrat.* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1951, S.48.

Die Farbe Blau erinnert den Professor auf die Sehnsucht nach der Künstlerin Fröhlich. Sie trägt bei ihren Auftritten immer schwarze Unterwäsche, als Symbol der sinnlichen Leidenschaft.

Aufgrund Unrats Liebe zu Rosa, übernimmt sein Gesicht ihre (Namens-)Farbe. Später allerdings, im zweiten Teil des Romans, als seine Liebe zur Rache wurde, kann er seine „jugendliche Färbung“[67] nur mit Hilfe der Kosmetik erhalten, das Grau bleibt letztendlich die ihm zugeordnete Farbe.

4.8. Die Liebe im Roman

Die Liebe ist lieben und geliebt zu werden, und sie gehört zu den Grundbedürfnissen des Menschen. Vielfältig sind die Arten des Liebens und vielfältig die Beziehungen, die als Liebesbeziehung bezeichnet werden.

Heinrich Mann galt um die Jahrhundertwende unter den Literaturliebhabern, nicht nur als Gesellschaftskritiker, sondern als neuer großer Erotiker. Schon vor „Professor Unrat“ veröffentlichte Mann Romane unter dem Titel „Die Jagd auf Liebe“ , „Die Göttinnen“ oder „Die drei Romane der Herzogin von Assy“, die schon in den Titel darauf hinweisen, dass es sich um Liebes- oder Erotikromane handelt. Der Roman „Professor Unrat“ wird als psychologisch-erotischer Roman angesehen in dem aber auch gesellschaftskritische Elemente vorkommen. In Roman sind verschiedene Spielarten einer unglücklichen Liebe dargestellt und bilden somit ein wichtiges Nebenthema im Roman.

Professor Unrat ist der alternde Lehrer, der die Sexualität und ihre Reize erst spät im Leben kennen lernt und am Ende von ihr enttäuscht wird. Aber diese Enttäuschung und die daraus entstanden Eifersucht sind nur der eine Teil einer Variation unglücklicher Liebe, den Heinrich Mann in Verbindung mit Professor Unrat stellt. Unrat, dem daran gelegen ist, seinen Schülern irgendwelche Arten von “Unsittlichkeit“ nachzuweisen, gerät sehr schnell in die Falle von Rosa Fröhlich, und betreibt selber unmoralische Dinge. Der Roman zeigt wie stark Unrat von Rosa sexuell und emotional angezogen wird, er zeigt aber auch, wie stark diese Liebe mit anderen Gefühlen vermengt ist, wie schnell Rosa von einem Objekt der Verehrung zu einem Instrument seiner Rache wird. Unrats Liebe kennt keine Grenze, wenn auch am Ende diese Grenzenlosigkeit ihn in den Wahnsinn treibt.

[67] Ebenda S.163.

Auf der einen Seite, liebt er sie über alles, er nimmt sogar ihre Tochter an, doch andererseits wird seine Liebe von seiner Rachsucht gegen Lohmann und die ganze Welt überwuchert. In einem Absatz steht es: „*Seine Rachgier und seine Eifersucht kämpften, indes er sich nicht regte. Endlich hatte die Rachgier gesiegt.“*[68]

Die negativen und zerstörerischen Gefühle Unrats sind stärker, als dass sie von der Kraft der Liebe aufgebrochen werden können. Dionysos und Eros ziehen ihn in ihren Bann.

Rosas Gefühle gegenüber Unrat gehören nicht in die Kategorie Liebe, sie sind mehr ein vergeblicher Versuch diese Gefühle willentlich herbeizuführen. Ein Beispiel: *„Sie strengte sich an ihn zu lieben.(…)Auch an die Hochachtung die er verdiente, erinnerte sie sich oft. Aber weiter kam sie nun einmal nicht“.*[69] Dieses Gefühl hat sie eher für andere Männer, wie Lohmann oder auch den Oberlehrer Richter. Sie ist frei von Hass, aber auch von Liebe. Verheiratet sein ist für sie ebenso ein Spiel wie das Verführen der Männer. Für sie ist Komödie, was für Unrat der bittere Ernst ist.

Das Motiv der ungleichen Liebesbeziehung und des ungleichen Paares taucht immer wieder im Roman auf, wobei die Art der Ungleichheit variiert. Extreme Ungleichheiten sind die wie: Ungleichheit in der Gefühlsintensität, im Alter, im gesellschaftlichen Stand und im Aussehen. Von Liebesglück ist nirgendwo die Rede, vielleicht ist das nur ein indirektes Diskursangebot für seinen Bruder Thomas Mann.

Wenn man von der anderen Seite, die Schüler Kieselack, von Ertzum und Lohman anschaut stößt man auf eine ganz andere Variante der Liebe, die Erotik. Erfüllung erotischer oder auch sexueller Bedürfnisse versprechen sich die Jugendlichen von ihren Besuch im „Blauen Engel“ und von privater Bekanntschaft mit der Künstlerin Rosa Fröhlich.

Kieselack ist mit dieser erotischen Erfüllung am weitesten gekommen. In punkto Liebe und Gefühle hebt er sich deutlich von den anderen zwei Kameraden ab. Seine Beziehung zu Frauen ist aufgrund seiner Berechnung sexuell sehr erfolgreich und verlaufen ohne Qualen. Es bleibt alles nur beim sexuellen Vergnügen, tiefere Gefühle entstehen nicht. Er hatte bei der Künstlerin „*schon erreicht“*[70] was anderen zu erreichen unmöglich scheint. Dar dies auch in der Schule bekannt geworden war, musste der Schüler verlassen.

[68] Ebenda S.135.
[69] Ebenda S.139.
[70] Ebenda S.78.

Dem Schüler von Ertzum ist *„das Weib, von dem er Tag und Nacht träumt“* [71] unerreichbar. Er lebte auf dem Land wo er sich in eine Kuhmagd verliebte. Er hatte eine ein bisschen eigenartige Idee mit der Künstlerin Rosa Fröhlich zu heiraten und mit ihr zu fliehen.

Doch sie wies ihn von dieser Idee ab, denn „*dann käme sie wegen Verführung eines – Minderjährigen ins – Loch.“*[72] Das war eine neue Enttäuschung und Demütigung für den vergeblich Liebenden von Ertzum. Rosa war sehr wichtig für die Entwicklung Ertzum: „*Sie weckte alles, was seine eigene Seele war. Darum tat er ihr die Ehe an, dies für ihre Seele zu halten, ihr viel, viel Seele beizulegen und sie sehr hochzustellen.“*[73]

Der einzige der eigentlich Rosa nie geliebt hat war Lohmann, obwohl gerade in ihm Unrat den größten Rivalen sah. Lohmann liebte Rosa Fröhlich nicht, sondern die unerreichbare Gattin von Konsul Breetpoot. Sie war eine dreißigjährige Frau, die Lohmann nur aus der Ferne beobachtete und litt ebenfalls unsäglich. Lohmann wusste, dass diese Liebe unmöglich war, und deswegen dient ihm die Künstlerin Rosa Fröhlich nur als Ablenkung. Das Gedicht, in dem es heißt „*Mein Herz weint, und alle Sterne lachen“*[74] , dass er später Rosa zum Liedvortrag überlässt, war eigentlich für seine wahre Liebe, für Dora Breetpoot bestimmt. Lohmann war bewusst, dass er der einzige ist für den Rosa Fröhlich etwas von der Liebe übrig hatte. Im Grunde ging es Lohmann nicht so sehr um die Liebe zu Dora, sondern um das genussvolle Leiden wegen ihrer Unerreichbarkeit. Ein Beispiel dafür: „*Lohmann zog den Hals ein, drückte die Zähne in die Unterlippe und lauschte darauf, wie er litt.“*[75]

Später im Roman beschreibt Heinrich Mann noch einmal die wie Lohmann die Liebe erlebt: „*Lohmann liebte die Dinge vor allem um ihres Nachklangs willen, die Liebe der Frauen nur wegen der ihr nachfolgenden bitteren Einsamkeit, das Glück höchstens der würgenden Sehnsucht zu lieben.“*[76]

Am Ende verbindet sie alle die Künstlerin Rosa Fröhlich. Sie verführt Unrat, um sich und ihrer Tochter dauerhafte Existenzsicherung zu schaffen, bei Lohmann versagen ihre Künste und gegenüber Ertzum ist sie wegen möglicher Verantwortung lieber zurückhaltend.

Während bei allen anderen das Leiden und die Gefühle eng verbunden sind, bleibt Kieselack außerhalb dieser Konstellation.

---

[71] Ebenda S.78.
[72] Ebenda S.80.
[73] Ebenda S.59.
[74] Ebenda S.99.
[75] Ebenda S.62.
[76] Ebenda S.174.

5. Biographie Josef von Sternberg[77]

Josef von Sternberg wurde am 29. Mai 1894 in Wien geboren. Sternberg wuchs in ärmlichen Verhältnissen zunächst in Wien auf und genoss eine orthodox-jüdische Erziehung. 1901 kam Sternberg im Alter von sieben Jahren in die USA. Nachdem er dann die Schule in Wien beendet hatte, kehrte er nach Amerika zurück. Sternberg kam 1911 als Filmkleber zur World Film Company in Fort Lee (New Jersey). Dort wurde er bald auch als Drehbuchautor und Regieassistent tätig. Im Ersten Weltkrieg drehte er Ausbildungsfilme für die US Army. Gegen Mitte der 1920er Jahre fasste Sternberg in Hollywood Fuß. 1925 landete er mit seinem Regiedebüt "The Salvation Hunters" einen Überraschungserfolg. Mit "Underworld" (1927) legte er den ersten Gangsterfilm der amerikanischen Traumfabrik vor.
Im Jahr darauf verschaffte er dem Schauspieler Emil Jannings durch dessen Auftritt in "The Last Command" (1928) einen großen Erfolg. Auf Einladung der Berliner Ufa drehte Sternberg 1930 abermals mit Jannings "Der blaue Engel". Der Film wurde ein Welterfolg und markierte den Beginn der Karriere der Hauptdarstellerin Marlene Dietrich, die Sternberg kurz zuvor in einem Berliner Theater entdeckt hatte. Sternberg und Dietrich blieben für die folgenden Jahre privat und beruflich zusammen. Ihre Zusammenarbeit unter dem Dach der Paramount führte zu Sternbergs erfolgreichsten Filmen wie etwa "Morocco" (1930), "Dishonored" (1931), "Shanghai Express" (1932) und "Blonde Venus" (1932). Mit diesen Filmen etablierte Sternberg in der Person der Dietrich einen neuen Typ von Frauenstar in Hollywood, den er zwischen den Zeilen seiner in der Regel recht banalen und klischeehaften Stories meisterhaft in Szene setzte. Nach der Trennung von Dietrich, die auch eine berufliche Trennung war, ging Sternberg nach einem kurzen Intermezzo bei der Columbia Filmgesellschaft nach England, um dort den historischen Roman von Robert Graves "I, Claudius" (1937) zu verfilmen, ein Projekt, das jedoch unvollendet blieb. Zurück in Hollywood machte Sternberg für MGM seine letzten erfolgreichen Filme "Sergeant Madden" (1939) und "The Shanghai Gesture" (1941). In der Nachkriegszeit erreichte er mit "The Saga of Anathan" (1953) nochmals seine früheren Erfolge. Ein Misserfolg wurde Sternbergs letzter Film "Jet Pilot" (1950), den er für Howard Hughes drehte und der erst 1957 in die Kinos kam. Der Regisseur zog sich aus dem Filmgeschäft zurück und veröffentlichte 1965 seine Autobiografie unter dem Titel "Fun in a Chinese Laundry". Josef von Sternberg starb am 22. Dezember 1969 in Hollywood.

[77] http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?RID=1&PID=2332 (13.10.2013 23:44).

5.1. Angaben zum Film *Der blaue Engel*[78]

Original Titel: Der blaue Engel

Veröffentlicht: USA, Deutschland

Jahr: 1930

Länge: 108 min. (Premiere Version)

Regisseur: Josef von Sternberg

Regie-Assistenz: Sam Winston

Drehbuch: Carl Zuckmayer, Karl Gustav Vollmoeller und Robert Liebmann

Produktionsfirma: Universum- Film AG (Ufa), Berlin

Produzent: Erich Pommer

Aufnahmeleitung: Viktor Eisenbach

Bauten: Otto Hunte, Emil Hasler

Kostüme: Tihamer Varady

Maske: Waldemar Jabs, Oscar Schmidt

Schnitt: Walter Klee, Sam Winston

Ton: Fritz Thiery

Kamera: Günther Rittau, Hans Schneeberger

Musik: Friedrich Hollaender

Schauspieler: Emil Jannings: Professor Immanuel Rath, Marlene Dietrich: Lola Lola

Uraufführung: 01.April. 1930, Berlin (Gloria- Palast)

Format: 35mm, s/w, Tobis-Klangfilm

Länge: 2965 m

Erstverleih: Ufa- Filmverleih GmbH, Berlin[79]

[78] http://www.deutsches-filminstitut.de/filme/dt2tb00022.htm (28.07.2013 15:19).
[79] http://www.deutsches-filminstitut.de/filme/dt2tb00022.htm (28.07.2013 15:19).

5.2. Die Entstehung des Films

Die Verfilmung des „Professor Unrat“ wurde zu einem Welterfolg des deutschen Tonfilm. Das alles konnte aber nur durch das Zusammenspiel mehrerer bekannter Personen der Berliner Szene erfolgen. Einer dieser Personen ist der Schauspieler Emil Jannings, der zu dieser Zeit aus Hollywood nach Berlin angereist ist. Jannings war schon eine Weile lang auf Suche nach einer neuen, entsprechenden Hauptrolle. Als er von dem Roman von Heinrich Mann hörte, entschloss er sich bei dem bekannten Regisseur Josef von Sternberg zu melden und ihm eine Zusammenarbeit vorschlagen. Eine zweite wichtige Person, die mitentscheidend für den Erfolg war, hieß Marlene Dietrich. Sie war die weibliche Hauptrolle mit einer starken erotischen Ausstrahlung. Diese Filmrolle war der Beginn ihrer großen internationalen Karriere. Auch alle anderen Schauspieler waren erstklassig. Zu erwähnen wären: Hans Albers, Kurt Gerron, Eduard von Winterstein und noch viele andere die im Film mitgespielt haben. Da wären dann noch die Autoren des Drehbuchs Robert Liebmann und Josef von Sternberg, dessen Drehbuch auf der Bearbeitung des Romans von Carl Zuckmayer und Karl Vollmöllers basiert.

Die für die damalige Zeit sehr teure und schnelle Produktion wurde in den Babelsberger UFA-Studios gedreht.[80] Heinrich Mann erhielte 25 000 Reichsmarkt für die Rechte an seinem Roman. Doch Mann war auch weiter bei der Auswahl und Entstehung des Filmes beteiligt.

5.3. Die Verfilmung

Als der Jannings den Regisseur Sternberg nach Berlin holte fing alles an. Man wusste, dass die Hauptrolle des Professors an Jannings vergeben war, doch man suchte nach der Rolle von Lola-Lola (Rosa) noch. Da wie gesagt bei der Entstehung auch viel Heinrich Mann zu sagen hatte, schlug er die bekannte Schauspielerin Trude Hesterberg für diese Rolle vor. Doch am Ende bestand Sternberg auf der Besetzung der Rolle durch Marlene Dietrich. Marlene Dietrich hatte gerade zu dieser Zeit die Premiere des Revuestücks von Georg Kaiser *Zwei Krawatten.* Der Film wurde innerhalb von sechs Wochen abgedreht. Die Kosten waren sehr hoch, man schätz um die zwei Millionen Reichsmark.[81]

[80] Epple, Thomas, *Professor Unrat,* Oldenburg Schulbuchverlag, München 1998., S.81.
[81] Vgl. ebda. S.87.

Der Premierenerfolg in Berliner Gloria-Palast am 1.April 1930 war ebenso überwältigend wie am 3.Januar 1931. in Amerika.[82] Die Presse nutzte die Filmerscheinung um den Vaterlandsfeind geltenden Romanautor Heinrich Mann und seinen Professor Unrat vergessen zu machen. Sie sahen im Filmerfolg den Triumph über den Dichter, weil Sternberg den kompletten zweiten Teil mit einem neuen ersetzt hat. Doch Heinrich Mann war nicht der Meinung, jedoch gab er zuweilen zu, dass der Filmschluss eine Verfälschung des Romans darstelle und es falsch war, Unrat als Clown auf dem Katheder sterben zu lassen.[83]

Der Film machte aber den Roman, trotz allen Wünschen der deutschnationalen Gegnern, weltberühmt. Er wurde in allen Weltsprachen übersetzt, natürlich war die Qualität nicht genauso gut wie die originale Version. In Paris lief der Film sogar 1000 Mal in Folge im Kino.

Es gab achtundzwanzig Jahre lang später eine zweite Verfilmung. Der Film wurde 1959 das zweite Mal gedreht, als englische Version, unter den Namen *The Blue Engel*. Das Drehbuch wurde von einem englischen Drehbuchautor bearbeitet und von Edward Dmytryk regiert. Die Rolle des Professors spielte Curd Jürgens und Lola Lola spielte die Schauspielerin May Britt. Doch Jürgens wollte das Szenario umändern und machte aus Professor Unrat einen naiven, zurückgezogen lebenden Biologen, der in die Fänge der Lola gerät, mit ihr umhergezogen , eher er in seine Kleinstad zurückkehrt und von seinem Vorgesetzten erneut in den Schuldienst aufgenommen wird. Gegen diese Verfälschung hat sich Josef von Sternberg gerichtlich zur Wehr gesetzt, mit der Argumentation, der Film verunstalte und erniedrige die kinematografische Komposition der filmischen Originalfassung.

Doch der Film wurde noch einmal 1981 erneut verfilmt. Dieses Mal bearbeitet den Stoff Werner Fassbinder. Dieses Mal waren in den Hauptrollen Armin Mueller-Stahl und Barbara Sukowa. Durch den Film porträtierte Fassbinder die private Geschäftsgier, Amoralität und Korruption in den Jahren des Wirtschaftswunders von 1956 bis 1960.[84]

Der Roman war auch als Ballett auf der Bühne unter dem Titel *Der Blaue Engel* aufgeführt. Das Ballet wurde in der Deutschen Oper in Berlin 1985 von Marius Constant choreografiert und später erfolgreich.

[82] Ebda. S. 87.
[83] Ebda. S. 88.
[84] Vgl. ebda. S.89.

5.4. Die Rezeption

Überlegungen den Roman zu verfilmen gab es schon sehr früh. Doch nur der österreichische Josef von Sternberg ging direkt auf Heinrich Mann zu und fragte ihn, ob er seinen Roman auch verfilmen kann. Doch Sternberg war sehr ehrlich und sagte gleich an, dass er die Struktur des Romans ändern würde, manche Dinge auslassen würde, um neue hinzuzufügen. Sternberg erhielte den Freibrief, konzentrierte sich auf den ersten Teil des Romans, fügte in Zusammenarbeit mit Carl Zuckermayer, neue Personen und Episoden hinzu, und erfand einen neuen tragisch-komischen Schluss. Der Film war innerhalb von sechs Wochen gedreht und hatte einen überwältigenden Premierenerfolg am 1. April1930 im Berliner Gloria-Palast und am 3. Januar 1931 in den USA. Durch den Film „Der blaue Engel“ wurde die Geschichte von dem ins Bodenlose gefallenen Gymnasiallehrer und der frivolen Kabarett-Sängerin über alle Kinos verbreitet. Hervorzuheben sind die Leistungen der Schauspieler, die Verwendung des Tons, des Lichtes und der Bauten, sowie die Montage der einzelnen Einstellungen.

Die Romanfiguren schienen glaubhafte Gestalt angenommen zu haben. Der Film machte auch den Namen des Romanautors einem breiteren Publikum bekannt. Zugleich drohte der Film aber auch den Romantext zu ersetzten. Als in den späteren Buchausgaben dem Titel „Professor Unrat“ der Untertitel „Der blaue Engel“ hinzugefügt wurde, wirkte das wie eine Werbung, zum Film auch das passende Buch zu lesen. Der verfilmte Roman machte Heinrich Mann bekannt, wie bisher noch kein Werk das er geschrieben hat

5.5. Die Inhaltangabe des Films

Am Anfang des Films wird der Zuschauer mit einem Bild der Stadt (Lübeck) in die Handlung eingeführt. Es ist Morgen und die Einwohner stellen ihre Wahren auf den Markt. Es ist kalt, und aus den Schornsteinen kommt Rauch raus. Die erste wichtige Szene findet in der Wohnung des Professor Raat statt. Es ist dunkel und sehr eng. Der Professor trinkt seinen Kaffee und bemerkt, dass sein Vogel gestorben ist. Die Magd nimmt den Vogel, und sagt zum Professor: „Na, gesungen hat er sowieso nicht mehr.“ Das war auch der erste Satz des Films. Der Professor sagte dazu nicht, setzte sich an seinen Esstisch und trank sein Kaffee aus. Der Professor war eigentlich weniger lebendig als der Vogel. Diese Szene symbolisierte eigentlich die gesamte Stimmung im Haus des Professors. Alles war so still, grau und tot. In der zweiten Szene zeigt Josef von Sternberg den totalen Gegensatz dazu, das Klassenzimmer voller Schüler die alle etwas reden, Lärm machen und voller Leben in sich sind.

Sie sind sogar zu aktiv, alle Stellen sich um einen Tisch außer dem Streber, er wischt die Tafel bevor der Professor in die Klasse kommt. Die Schüler haben Pustekarten, mit der Sängerin Lola-Lola. Einer der Schüler klaut das Klassenbuch vom Tisch und schreibt statt Rat, Unrat und malt den dicken Professor dazu. Die nächste Szene entdeckt uns, dass der Professor in der Schule lebt, und er muss nur die Treppen nach unter gehen um ins Klassenzimmer zu gelangen. Als der Professor reinkommt sind alle still. Gleich bemerkt man, dass die Beziehung zwischen den Professor und den Schülern sehr distanziert ist. Der Professor selbst, redet mit den Schülern nur wenn er sie bestrafen will oder sie etwas fragt. Was erwähnenswert wäre, ist das in der Klasse nur Jungs sind, kein einziges Mädchen. Zu dieser Zeit waren Mädchen- und Jungsklassen getrennt. Der Ton mit dem der Professor zu den Schülern spricht ist immer sehr hoch und arrogant. Er hat einen bösen Blick während er die Schüler anschaut. Die Schüler hassen nicht nur den Professor sondern auch dem Streber, der die ganze Zeit dem Professor gehorcht und hilft. Von diesem Schüler erfährt Unrat vom Blauen Engel. Als die Schüler nach Hause gegangen sind, schaut der Professor selbst die Postkarten an und bewunderte die schöne Dame auf ihr. In der nächsten Szene bekommen wir eine ganz neue Welt vor Auge. Der Handlungsort wechselt zum Lokal, den Blauen Engel. Dort ist die Stimmung auf dem Höhepunkt. Alle warten auf den Auftritt der großen Künstlerin Lola-Lola. In diesen Moment kommt auch Unrat in den Lokal an. Als er seine Schüler bemerkt rennt er ihnen hinterher und kommt so in die Garderobe der Künstlerin. Er stellt ihr vor, dass sie seine Schüler verführt. Während Raat redet, hört ihm Lola-Lola überhaupt nicht zu, und zieht sich in ihr nächstes Kostüm an. Sie geht auf die Bühne und zeigt ihre Beine bis hinauf zu den Strümpfen.

Dann fing sie, das Lied zu singen, das sie später Weltweit berühmt machte. Es war das Lied von Friedrich Holländer „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt“. Auch am nächsten Abend geht der Professor zum Blauen Engel. Seine Schüler sind schon längstens in der Garderobe der Künstlerin, und als sie den Professor hören fliehen sie in den Keller. Kiepert bringt die Schüler in Sicherheit vor dem Professor, den Kiepert ist der Chef der Künstlertruppe. Unrat kam in das Lokal um nur den Strumpf der jungen Dame zurückzubringen, den er Ausversehen gestern Abend mitgenommen hat. Jeden Abend findet der Professor eine neue Ausrede um die Künstlerin Lola-Lola zu sehen. Die Schüler lachen den Professor in der Schule aus. Als das dann der Direktor hörte, musste er Unrat entlassen. Unrat verliebte sich so sehr in die Sängerin, dass er sie zu sich nach Hause einladet und ihr nur kurz später einen Heiratsantrag anbietet.

In diesen Moment beginnt sein Leben eine Katastrophe zu werden. Er will niemands Rat annehmen, Lola-Lola ist die einzige auf die er hört und die er glaubt. Er wechselt wegen ihr sein ganzes Benehmen. Er lässt sich sogar überzeugen, mit der Kieperts Truppe herum zu tingeln, und als dummer August aufzutreten. Alle die ihn kennen lachen in aus. Langsam stört es den Professor sehr, dass seine Frau mit anderen Männern flirtet. Alles war noch gut bis zum Moment als sie ihn gezwungen haben als Clown, jahrelang später, in den Blauen Engel wieder aufzutreten. Der Professor weigerte sich mit allen Kräften, doch er musste auf Lola-Lola hören und am Ende doch den Clown spielen. An dem Abend als er den großen Auftritt hatte, geschah etwas Schlimmes. Er platzte vor Wut auf der Bühne, schrie, wollte auf den großen Zauberer nicht hören und am Ende attackierte er seine Frau. Als Strafe steckten sie den Professor eine Zwangsjacke. Als man ihn befreit, hört er wie Lola wieder ihr Lieblingslied singt, und ihr egal ist wo der Professor sich jetzt befindet und wie es ihm geht. Enttäuscht, erniedrigend, und ohne Kraft geht er zum Gymnasium. Dort öffnet ihm jemand die Tür, er kam sprachlos in die Schule rein, beugte sich über den Katheder, und seine Hände um krallten das Holz. Während seines Sterbens erklingt die Melodie „Üb immer Treu und Redlichkeit“. Er legte seinen Kopf auf den Tisch und stirbt. Im Hintergrund hört man jetzt nur wie die Glocken sein Ende leugnen.

6. Der Film im Vergleich mit der Textvorlage

6.1. Die Tiefenstrukturen des Films

Die Ebene, auf der die Analyse durchgeführt wird, beinhaltet die Grundparadigmen:

- Handlung
- Zeit
- Raum
- Figuren

Alle diese Paradigmen sind eng miteinander verbunden und haben somit starken Einfluss auf einander. Die Gesamtheit dieser Paradigmen bildet die Tiefenstrukturen der Adaption, oder besser gesagt der Narration.

Die Figurenkonstallationen tragen einen sehr wichtigen Teil zur Narration bei, da die geringsten Veränderungen der Verhältnisse die Handlung stark beeinträchtigen können.

Die Veränderungen des zeitlichen Aspektes sind meist unumgänglich, da die Handlung einer Textvorlage von wenigen Tagen bis hin zu mehreren Jahrzehnten dauern kann.

Auch die Veränderungen des Raumes sind sehr wichtig, da sie ebenfalls die Handlung tiefgreifend beeinträchtigen oder der Textvorlage entsprechend die vorgegebene Handlung erörtern.

Die Veränderungen die aufträten, nennen sich:

- Ellipse (Teile der Textvorlage werden ausgelassen)
- Raffung (Die Handlung ist gekürzt)
- Hinzufügung (etwas neues wird in die Adaption hineingebracht)
- Variation (Handlungselemente werden ganz oder in Teilen durch ein anderes ersetzt)

6.1.1. Das erzählte Geschehen

Der interessanteste Teil der Analyse einer Literaturverfilmung sind die Abweichungen. Kürzungen oder Ergänzungen zeigen uns dabei, was bei der Adaption dem Interpreter nach im Handlungsstrang zu betonen und was auszulassen war.

Welche Segmente von Wichtigkeit sind, bzw. in der Adaption als wichtig und handlungstragend gelten und welche nur die Handlung ausschmücken. C. Bremond[85] unterscheidet hierbei zwischen „Kardinalfunktionen“ und „Satelliten“ bzw. „Variablen“. Die Kardinalfunktionen gewisser Handlungsaspekte werden daran gemessen, ob die dadurch geschaffene Handlung den Kern der Erzählung verändert oder nicht. Die Veränderung der Satelliten hat kaum Auswirkung auf die Handlung, d.h. dass sie beliebig verändert werden können und dies keinen Einfluss auf die Entwicklung des Geschehens hat.

Die folgende Tabelle zeigt die Unterschiede zwischen Buch und Film auf der Handlungsebene.

[85] C. Bremond, „Die Erzählnachricht“ , Literaturwissenschaft und Linguistik, Bd. 3 Frankfurt a. Main, 1972, S. 180f.

Tabelle 2: Unterschiede in der Handlung

	Textvorlage	**Filmische Transformation**	**Art der Veränderung**
1.	Das Buch fängt mit einer Einleitung an über den Charakter des Professor Rath als einem Tyrannen. Er muss tagtäglich Konflikte mit den Schülern austragen.	Der Film fängt mit einer kurzen Einblende auf die Stadt und das Werbeposter von Lola Lola an, welches an einem Schaufenster hängt.	**Variation**
2.	In dem ganzen Buch wird nicht erwähnt, dass Rath einen Vogel besitzt.	In dem Film weckt die Wirtschafterin Herrn Rath und macht ihm Frühstück. Währenddessen bemerkt er, dass sein Vogel gestorben ist. Der Vogel im Film soll eine Beziehung zu Lola darstellen, weil sie auch einen besitzt. Allerdings ist dieser lebendig.	**Hinzufügung**
3.	Im Buch unterrichtet Rath anfangs in der Schule. Im Buch kommt es zwar vor, dass ihn seine Schüler mit seinem Spitznamen Unrat ärgern, aber Streiche werden nicht beschrieben.	Im Film spielen die Schüler ihm viele Streiche, wie z.B. seinen Namen auf dem Klassenbuch in Unrat zu verändern und Karikaturen von ihm zu zeichnen.	**Variation**
4.	Ein solcher Junge kommt nicht im Buch vor.	In dem Film gibt es einen Jungen, der nichts gegen Unrat hat, nicht in den "Blauen Engel" geht und deshalb von seinen Mitschülern geärgert wird.	**Hinzufügung**

5.	Die junge Frau "Lola Lola" heißt im Buch "Rosa Fröhlich" und wird dort das erste Mal in dem Aufsatz von Lohmann erwähnt. Die drei Schüler, die im Buch in den blauen Engel gehen, haben einen starken Bezug zu Rosa (Liebe/Affäre).	Im Gegensatz dazu haben die Schüler im Film keine persönliche Beziehung zu ihr, sondern besitzen nur ihre Bilder. Im Film wird zu Anfang direkt ein Plakat von Lola gezeigt, in der Schule gehen Postkarten von ihr durch die Schulbänke herum und Rath kassiert eine Postkarte eines Schülers ein.	**Variation**
6.	Rosa wird im Buch das erste Mal in einem Aufsatz des Schülers Lohmann erwähnt.	Im Film wird direkt ein Plakat von Lola gezeigt und es gibt Postkarten, bei denen man ihr durch Wegpusten der Federn unter den Rock schauen kann.	**Variation**
7.	Im Buch sucht Rath abends in der Stadt nach einer Künstlerin namens Rosa Fröhlich.	Im Film wird Rath der Name des Lokals von dem Streber genannt. Durch eine Rangelei fallen ihm Bilder von Lola direkt vor die Füße des Professors. Rath stellt ihn zur Rede und erfährt dabei vom "Blauen Engel".	**Variation**
8.	Im Buch irrt Rath zuvor in der Kneipe umher, bevor er ihren Raum findet.	Im Film geht der Professor abends dorthin. Die Schüler verstecken sich in dem Raum von Lola, als sie ihn kommen sehen. Er geht in ihre Kabine und fragt sie über seine Schüler aus.	**Variation**

9.	Im Buch gibt es diese Szene nicht.	Während Rath wild gestikulierend dem Zauberer erklärt, warum er in den BLAUEN ENGEL gekommen sei, flüchtet einer der Schüler. Als Rath zu Hause ist, entdeckt er, dass er ausversehen einen Schlüpfer von Lola eingesteckt hat.	**Hinzufügung**
10.	Die Schlüpfer sind im Buch schwarz (sexy, verrucht).	Die Schlüpfer sind im Film weiß (das Reine).	**Variation**
11.	Die Zuneigung zueinander wird nicht so direkt im Buch gezeigt, sondern ergibt sich erst langsam.	Lola offenbart im Film nach dem zweiten Treffen schon ihre Zuneigung zum Professor.	**Variation**
12.	Im Buch ist es so, dass die Schüler draußen warten, bis Rath geht und dann zur Künstlerin Fröhlich gehen.	Am nächsten Abend müssen sich die Schüler im Keller verstecken.	**Variation**
13.	Im Buch werden die Eifersuchtsanfälle beiläufig genannt, aber eine direkte Eifersuchtsszene kommt nicht vor.	Als im Film ein Besucher Lola anfassen möchte, ist Rath eifersüchtig und wirft ihn hinaus. Danach ohrfeigt er den Zauberer, der sich eingemischt hat. Die Polizei wird gerufen und Rath versteckt sich bei den Schülern im Keller.	**Hinzufügung**

14.	Diese Szene ist in ganz anderer Form im Buch viel später beschrieben. Dort sitzen Lola und Rath an der Theke und trinken zusammen mit den Schülern ein Bier. Als einer von ihnen sich eine Zigarette anstecken möchte, fordert der Professor ihn mehrmals auf, sie auszumachen.	Im Film fordert Rath einen der Schüler mehrmals auf, die Zigarette fallen zu lassen.	**Variation**
15.	Im Buch wird kein Herzanfall erwähnt.	Der Professor bekommt im Film einen Herzanfall.	**Hinzufügung**
16.	Im Buch wird er nicht als Ehrengast gesehen, auch im Lokal wird er Unrat genannt.	Rath wird im Film als Ehrengast im Blauen Engel vorgestellt.	**Variation**
17.	Im Buch unternimmt er erst viel mit ihr, bevor er den Wunsch äußert, sie heiraten zu wollen.	Im Film verbringt Rath eine Nacht bei Lola und will sie heiraten.	**Raffung** **Variation**
18.	Im Buch gibt es zwar eine Zeit, in der sie viele Schulden machen, doch durch die Spielabende, die das Ehepaar veranstaltet, werden sie zuerst reich. Als sie alles verspielt haben, ist es auch mit ihnen zu Ende.	Im Film fehlt es den beiden an Geld. Rath versucht durch den Verkauf von Bildern seiner Frau Geld zu verdienen.	**Variation** **Raffung** **Ellipse**

19.	Im Buch weiß Rath, dass Rosa viele Affären zwischendurch hatte.	Rath sieht, dass Lola offensichtlich eine Affäre mit einem Artisten hat. Er ist nicht sicher.	**Variation**
20.	Es verletzt Rath, aber er versucht, seine Gefühle nicht zu zeigen.	Im Film dreht er durch, versucht auf den Artisten einzuschlagen und Lola zu würgen.	**Variation**
21.	Im Buch geht Rath nicht wieder zur Schule zurück. Im Buch ist das Ende anders. Die beiden kommen ins Gefängnis.	Danach kehrt er schließlich zu seiner Schule zurück und stirbt an seinem Pult.	**Variation**
22.	Der letzte entscheidende Teil (Kapitel 12 - 17) des Buches wurde weggelassen.		**Ellipse**

6.1.1.1. Variierte Elemente

Vergleicht man das literarische Werk „Professor Unrat“ mit der Verfilmung „Der Blaue Engel“ und wie man aus der Tabelle 1 entnehmen kann, stellt man fest, dass der Regisseur Josef von Sternberg einige Veränderungen vorgenommen hat. Diese Veränderungen beziehen sich auf die zeitlichen Verhältnisse (Raffung), das Weglassen von Personen und die Veränderung der Handlung. Was die zeitliche Veränderung angeht, war zu erwarten, dass hier einige Sachen einfach gekürzt werden, weil der Film zeitlich begrenzt ist. Was besonders zu betonen wäre, ist wie Josef von Sternberg die letzten 5 Kapitel des Buches ausgelassen hat, und so eine extreme Raffung erzeugte.

Josef von Sternberg hat die Hauptpersonen im Film beibehalten, jedoch einige Personen weggelassen. So sehen wir im Film, dass die Schüler die im Buch sehr oft erwähnt wurden, ganz in den Hintergrund gestellt werden. Ihre Namen werden überhaupt nicht erwähnt. Nur Lohmanns Name ist relevant, da er am Ende wieder im Film auftaucht.

Er kommt in die Stadt zurück und wird zum Liebhaber der Hauptperson, Lola Lola. Zwischen ihnen entsteht eine kleine Affäre. Lola Lola singt für Lohmann ein Lied, dass er ihr schon als Schüler schrieb. Die Dreieckbeziehung Unrat-Lola Lola-Lohmann ist die Grundlage für den Roman. Mit dieser Beziehung fängt die Handlung an, und mit ihr endet sie auch. Im Buch werden alle Personen detaillierter beschrieben und wir erfahren mehr über sie als im Film.

Es werden einige Veränderungen auch auf der Handlungsebene vorgenommen. Bis zur Hochzeit des Schulprofessors stimmt die Filmhandlung mit der Romanvorlage im Großen überein, aber nachdem erfand Josef von Sternberg den eigenen Schluss der Handlung. Am Ende machen sie aus dem gesellschaftskritischen Roman von Heinrich Mann, ein Melodrama. Im Film geht der Professor in das verrückte Lokal, den „Blauen Engel“ um seine Schüler zu suchen. Dort lernt er die Sängerin Lola-Lola kennen und wegen dieses Verhältnisses wurde er aus dem Schuldienst entlassen. Unrat zieht von Bühne zur Bühne mit der Künstlertruppe fünf Jahre lang. Er wird von Lola Lola, die mittlerweile seine Frau geworden ist, betrogen. Dann geht der Professor wieder zur Schule zurück und dort stirbt er auch in seinem geliebten Klassenzimmer. Der Film machte dem ehemaligen Professor einen pathetischen Abgang. Mit diesem Ende war auch der Autor Heinrich Mann nicht einverstanden. Das war nicht seine Idee und der Ziel, das er durch das Schreiben des Buches „Professor Unrat“ erzwecken wollte.

Und ebenso wichtig war der Schluss, weil Unrat nicht im Gefängnis wegen Betreibens einer Spielhölle landet sondern er rastet aus, benimmt sich am Ende unsinnig, alles nur wegen den ständigen Demütigungen des Direktors und dem Fremdgehen seiner Frau Lola Lola. Das ganze Stück, der Film, wirkt am Ende romantisch und pathetisch und ähnelt nicht mehr den Ausgangstext von Mann, der eigentlich als Kritik der wilhelminischen Gesellschaft gedacht wurde. Aus dem Roman von Mann, der die brüchige Doppelmoral der Kleinbürger darstellt, wurde eine Geschichte von fataler sexueller Verblendung. Der blaue Engel bezeichnet die Stimmung von Masochismus in der Weimarer Republik kurz vor der Ergreifung der Macht von Adolf Hitler.

6.1.2. Die erzählten Räume

Die erste Szene im Film setzt den Handlungsort fest: eine kleine Stadt deren Namen wir nicht kennen aber man glaubt nach den Beschreibungen das es sich um Lübeck handelt. Die ganze Stadt sieht ein bisschen seltsam aus. Die Häuser sind alle etwas schief gebaut, es gibt keine geraden Linien. Es ist nur ein Umriss einer Stadt. Zu diesem Bild hört man dann im Hintergrund die Gänse. Dieser Ton ist der Übergang zu der nächsten Szene, die am Markt stattfindet.[86] Doch dort passiert nichts mehr, es wird nur mit Gänsen gehandelt. Das vermittelt dem Zuschauer, dass die Handlung eher in einer kleineren Stadt stattfindet, innerhalb des Kleinbürgertums. Der Großteil der Handlung verläuft innerhalb dieser Stadt. Da sich fast die ganze Handlung im Inneren der Häuser abspielt, bekommt man von der Stadt über den Gänsemarkt hinaus nicht viel zu sehen. Es werden drei Fußwege von Rath gezeigt: zweimal zum „Blauen Engel", und einmal weg von dieser Anstalt. Auf dem ersten Hinweg sieht Unrat eine Dirne. Auf dem zweiten begegnet ihm eine schwarze Katze. Beide sind kein gutes Zeichen, dabei geschieht alles in Dunkelheit. Dieser Weg führt ihn zu seinem Untergang. Das dritte Mal nimmt Unrat denselben Weg, aber in eine andere Richtung. Am Ende stirbt er zwar, aber ihm kommt es wie eine Erlösung vor. Trotz der Fußwege bekommt man nicht viel von der Stadt zu sehen, außer dass sie gewundene Straßen hat.

Diese räumliche Begrenztheit steht für Unrats begrenzte Weltanschauung. Er kann innerhalb von seinem Lebensraum, der sich zwischen seiner Wohnung und dem Klassenzimmer ausbreitet, seine Macht ausüben. Sobald sein Weg durch die dunklen krummen Straßen schlägt, verliert er an seiner Autorität. Auf jeden Fall ist Professor Unrat ein Teil dieser Stadt, und sie präsentiert somit seine kleine Welt. Auf diese Weise weiß man schon Bescheid: Herr Unrat ist ein vornehmer Herr und ein Schullehrer dazu. Mis-en-scene[87] in seinem Wohnzimmer, wo er frühstückt, verrät auch viel von seiner Natur: es ist sehr eng, weil der ganze Raum mit Büchern vollgestellt ist. Die Lage der Wohnung verstärkt diesen Effekt, da sie sich im Dachgeschoss befindet. Das Zimmer ist laut der Wirtschafterin verraucht und „alles ist hier verpestet". Das steht eindeutig dafür, dass es sich hier um einen Junggesellen handelt. Seinen einzigen Freund, einen Singvogel, findet Unrat im Käfig tot.

---

[86] https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/4989/research.pdf?sequence=3 (11.10.2013 18:10).

[87] Mis-en-scene bezeichnet in der Filmanalyse den kalkulierten Aufbau eines Bildes, im weiteren Sinne auch die Filmregie an sich. Wesentlich ist dabei die *räumliche* Anordnung der Figuren und Dinge im Bild – im Gegensatz zur *zeitlichen* Anordnung der Bilder durch Montage.
http://de.wikipedia.org/wiki/Mise_en_Sc%C3%A8ne_(Film) (11.10.2013).

Das ist ein mitleiderregender Moment, der der Figur von Unrat eine positive Seite verleiht. Der andere Ort, der zu seiner Welt gehört, ist seine Klasse. Wenn er zu Hause etwas unsicher gegenüber der Wirtschafterin auftritt, oder auch mal versucht, den Kontakt mit ihr zu vermeiden, so ist er im Klassenzimmer vollkommen anders. Hier ist der Professor völlig in seinem Element. Er repräsentiert Macht und Autorität, und das scheint ihm zu gefallen. Die Klasse hat allerdings zwei Gesichter: mit Lehrer und ohne Lehrer. Im unkontrollierten Klassenzimmer steht der Schüler Angst, Unrats Liebling, der Klasse gegenüber. Das wird auch visuell dargestellt, als die ganze Klasse sich das Bild von Lola anschaut, und Angst die Tafel abwischt. Die Kamera befindet sich dabei hinter den Schülern, so dass man das Gefühl hat, es wird von der letzten Reihe aus gedreht. Der Zuschauer wird zum Teil der Klasse.

In der folgenden Tabelle werden die zwei drastischen Lebensräume der zwei Hauptfiguren dargestellt. Der Autor wollte zwei unterschiedliche Welten zeigen. Eine Welt von Unrat die sehr kalt, grau und armselig ist und die andere von Lola Lola wo alles fröhlich und verspielt ist.

Tabelle 3: Polarisierende Raumkonzepte in „Der blaue Engel“

Unrat		Lola Lola	
Raum	Charakteristik	Raum	Charakteristik
Unrats Wohnung	ärmlich (Dachwohnung), funktional, viele Bücher, für nur eine Person eingerichtet; passiver Schauplatz	Lolas Garderobe	dekoriert, diverse Utensilien, Verkehr unterschiedlicher Personen; aktiver Schauplatz
Schule	Ruhe, Ordnung, Übersichtlichkeit, Arbeit, Disziplin, Strafen, Hierarchien, „Reih und Glied“, weiches gleichmäßiges Licht	Das Lokal „Blauer Engel“	Lärm, Unordnung, Durcheinander, Zerstreuung, Verkehr, Vergnügen, Respetlo- sigkeiten, Tanz, hartes Licht

6.2. Strukturelle Unterschiede zwischen dem Film und Roman

Der Roman umfasst zwei Jahre und ist in 17 Kapitel unterteilt. Die ersten drei Kapitel sind die Exposition des Romans. Das Eingangskapitel zeigt eine Deutschstunde des Gymnasialprofessors Immanuel Raat. Charakteristisch für sein Unterricht sind seine Konflikte mit den drei bekannten Schülern: Lohmann, von Ertzum und Kieselack. Unrat wird gleich am Anfang des Buches als Tyrann dargestellt. Ein Beispiel:

„Und sofort zuckte der Alte heftig mit der Schulter, immer mit der rechten, zu hohen, und sandte schiefe aus seinen Brillengläsern einen grünen Blick, den die Schüler falsch nannten, und der scheu und rachsüchtig war; der Blick eines Tyrannen mit schlechten Gewissen, der in den Falten der Mäntel nach Dolchen späht.“[88]

Am Ende des ersten Kapitels kennen wir schon fast alle Personen die für, dass Verstehen der Handlung wichtig sind. Bekannt ist die Künstlerin Rosa Fröhlich, aber nur als Name nicht als Person. Im zweiten und dritten Kapitel steht im Mittelpunkt, das Problem, dass Unrat sich von seinem Machtbereich entfernt in dem er sich in die unbekannten Teile der Stadt begibt. Genau an diesen Stellen im Roman bemerkt man seine gesellschaftliche Isolation. Am deutlichsten merkt man es, als der Professor nach dem Lokal „Blauen Engel“ sucht, und ganz unbekanntem Bürger begegnet. Er lebt schon sein ganzes Leben in der kleinen Stadt und trotz des kennt er fast keinen. In den nächsten paar Kapiteln wird über die Auftritte von Rosa gesprochen, und das kennen lernen mit Unrat. Im zwölften Kapitel kommt es dann zum Höhepunkt der Romanhandlung. Der Professor wird in einer neuen Sphäre dargestellt. Er ist nicht mehr so mächtig.

Damit er die Familie ernähren kann, gibt er Nachhilfe Stunden aus dem Griechischen. Das Haus Unrats wird ein Treffpunkt der angesehenen Bürger der Stadt, die dorthin gehen um zu trinken und spielen. Dar fängt Rosa an ihren Mann zu betrügen, und der Untergang Unrats ist am Horizont ersichtlich. Am Ende des Romans erfährt Unrat von den Affären und stürzt sich auf Rosa. Der Anarchist Unrat begeht ein Verbrechen:

„Unrat, der interessante Anarchist, beging ausgemachte Verbrechen. Nun war der Anarchist eine moralische Seltsamkeit vollverständliches Extrem; das Verbrechen eine Steigerung allgemein menschlicher Neigung und Affekte, die nichts Auffallendes hatten.

[88] Mann, Heinrich, *Professor Unrat*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2011, S.9.

Unrat hat bei Lohmanns körperlicher Gegenwart seine Frau zu erwürgen versucht, und er hatte an Lohmann selbst einen Raub begangen."[89]

Unrat und seine Frau werden von der Polizei verhaftet und ins Gefängnis gebracht. Und so endet letztendlich der Roman. Nehmen wir jetzt den Film in Betracht sehen wir sehr viele Unterschiede. Dar der Film nur 108 Minuten lang ist, kann man auch nicht erwarten, dass alle Komponenten die im Buch vorkommen auch im Film beinhaltet sind. Doch der Regisseur hat sich entschlossen das Ende ganz anders zu gestalten. Im Film fehlt das ganze letzte Drittel des Romans. Nur bis zur Eheschließung kann man die gleiche Handlung wie im Buch verfolgen. In der Exposition des Films wird auch das Leben Unrats dargestellt. Der Film fängt mit dem Tod des Vogels an. Wir erfahren, dass Unrat schon als Gymnasialprofessor 26 Jahre lang tätig ist. Die nächste wichtige Szene im Film ist, als Unrat in der Klasse die Bilder Barsängerin Lola-Lola gefunden hat. Er sucht das Lokal auf und will persönlich mit der Sängerin reden. Als er sie gefunden hat, wirft er ihr vor seine Schüler verführen zu tun. Doch sehr schnell fällt er selber in die Falle und verliebt sich in Lola-Lola. Der Höhepunkt ist die Entlassung des Professors aus der Schule und sein neues Leben mit Lola-Lola. Der Direktor der Schule hat gehört, wie der Professor im Klassenzimmer ausgelacht wird wegen der Sängerin und deswegen entlässt er ihn. Später zieht Unrat mit der Kieperts Truppe als dummer August herum. Er wird täglich erniedrigt und ausgelacht. Er erfährt wie Lola-Lola ihn mit dem Artisten Hans Adalbert Mazeppa betrügt. Der Professor wir am Ende gezwungen als Clown aufzutreten, in der Stadt wo er jahrelang als Professor gearbeitet hat.

Und genau das kreiert das Ende des Films. Wegen dieser Demütigung rastet Unrat aus, gerät außer Kontrolle und wird gefesselt. Nachdem er freigelassen wird geht er zu der alten Schule. Auf seinem alten Katheder findet er seinen Tod.

In der nachkommenden Tabelle sind die strukturellen Unterschiede zwischen Film und Roman dargestellt.

[89] Ebda. S. 237.

Tabelle 4: Strukturelle Unterschiede zwischen dem Film und Roman[90]

Struktur	**Roman**	**Film**
Exposition	Arbeitsplatz	Leben
Ereignis	Besuch im Blauen Engel	Unrat folgt seinen Schülern
Höhepunkt	Die Ehe, die als eine Rache gegen die Gesellschaft dient.	Der Schuldirektor entlässt Rat, dann heiratet er.
Wendepunkt	Unrats Haus als eine Lasthöhle.	Rat tritt als dummer August auf (Clown).
Zusammenbruch	Das Ehepaar geht ins Gefängnis.	Rat stirbt in seiner ehemaligen Schule.

6.3. Der Tonfilm

„Das Medium Tonfilm setzt die Erfindung und synchrone Verbindung zweier technischer Systeme voraus: einer Konstruktion zur Aufnahme, Konservierung und Wiedergabe von Tönen und Sprache sowie einer Apparatur zur photographischen Aufnahme, Speicherung und Wiedergabe von Bewegung.“[91]

Mit dieser Voraussetzung lässt sich der Beginn des Tonfilms auf das Ende des 19. Jahrhunderts datieren. Allerdings blieben diese ersten Tonbilder technische Experimente. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts versuchte man deshalb intensiv in Europa und den USA technisch befriedigende Lösungen für den Tonfilm zu finden. Mit Beginn des ersten Weltkrieges ruhte das Interesse am Tonfilm bis in die Mitte der zwanziger Jahre. Dann allerdings schaffte der Tonfilm den endgültigen Durchbruch innerhalb weniger Jahre. Nach seiner „Wiederentdeckung“ in den zwanziger Jahren musste sich der Tonfilm zuerst gegen Vorbehalte von allen Seiten verteidigen. Der Erfolg des Stummfilms war zu dieser Zeit auf seinem Höhepunkt und so waren zuerst die wenigsten Produktionsgesellschaften gewillt, sich auf ein neues, kostspieliges Abenteuer einzulassen.

---

[90] Safar, Anita, *Heinrich Manns Professor Unrat und dessen Verfilmung,* VDM Verlag, Saarbrücken 2008, S.30.

[91] Jossé, Harald, *Die Entstehung des Tonfilms. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung,* Freiburg, München 1984 (Alber-Broschur Kommunikation, Band 13). S. 16.

Auch Regisseure, Schauspieler und Kritiker standen dem Tonfilm teilweise ablehnend gegenüber: sie befürchteten einen negativen

Einfluss auf die Ästhetik der Filme, die unter den noch wenig erprobten Tonfilmtechniken leiden müssten.[92] Allgemein sah man die Internationalität des Filmes gefährdet, da die Sprachbarriere den Wirkungskreis und die Einnahmemöglichkeiten für die Produktionsgesellschaften und insbesondere für die Schauspieler beschränken könnte.

Dessen ungeachtet boten sich in der Mitte der zwanziger Jahre mehrere Tonfilmtechniken an, die nur darauf warteten von finanzkräftigen Produktionsfirmen unterstützt zu werden. Neben der Finanzierung war die Orientierung auf die Zielgruppe - das zahlungskräftige Bürgertum - das zweite Problem. Solange der Tonfilm nur als Demonstration der Machbarkeit aus einem Sammelsurium an Geräuschen bestand blieb das Interesse des Publikums auf gelegentliche Besuche der Probevorführungen beschränkt. Es galt nun, über Sprache, Musik und Bilder eine Geschichte als Filmhandlung zu transportieren, die den Ansprüchen des Bürgertums genügen konnte. Die Situation in der Filmbranche um 1925 war von der Vormachtstellung amerikanischer Produktionsfirmen geprägt.[93]

Auch in Deutschland schien sich die Situation ähnlich zu entwickeln, als die in die Finanznöte geratene Ufa[94] 1925 einen Vertrag mit der Paramount und der Metro-Goldwyn-Mayer abschloss.[95]Gegen einen Sofortkredit verpflichtete sich die Ufa 20 Filme jährlich in den Verleih zu nehmen und 50 Prozent der Spielzeit mit Filmen der beiden Firmen zu belegen. Doch erst die Übernahme der Ufa durch den Hugenberg-Konzern 1927 ermöglichte eine dauerhafte finanzielle Besserung - ohne aber zur ernsthaften Konkurrenz amerikanischer Filmfirmen werden zu können.

Allerdings machten auch in den USA finanzielle Probleme den Firmen mehr und mehr zu schaffen. Die rezessive gesamtwirtschaftliche Situation führte zu einem immensen Rückgang der Besucherzahlen[96], der unter anderem durch die Standardisierung der Filme und die eingeschränkte künstlerische Freiheit der Regisseure aufgrund von Sparmaßnahmen verursacht wurde.

---

[92] ebda.

[93] vgl. Jossé, S. 203.

[94] Gründung der Ufa 1917. Sie entwickelte sich rasch zum wichtigsten deutschen Filmunternehmen. vgl. Korte, Helmut, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*, Göttingen 1998. S. 84.

[95] vgl. Jossé, S. 206.

[96] vgl. Jossé, S. 204.

Trotz dieser genannten Schwierigkeiten schlossen sich in den USA und in Deutschland zwischen 1925 und 1927 drei Produktionsgesellschaften mit Tonfilm-Initiativen zusammen: Warner Brothers und das Western Electric- System (Nadeltonverfahren, auch „Tonbilder“ bis zum 1. Weltkrieg genannt).
Die Entwicklung des Tonfilms bei der amerikanischen Filmfirma lässt sich grob in drei Etappen einteilen: Bis 1926 wurden in Versuchen Stummfilme mit Musik unterlegt. 1927 folgte die Premiere des Films „The Jazz Singer“, der neben Vokalnummern an einigen Stellen Dialoge enthielt („part-talkie“). [97]

6.3.1. Der Tonfilm am Beispiel des Films „Der blaue Engel“

Da „der blaue Engel“ einer der ersten Tonfilme in der deutschen Filmografie ist, sollte man der Tonbegleitung besondere Aufmerksamkeit schenken. Es gibt so gut wie keinen non diagetic sound[98] im Film. In den Szenen, die das Haus von Unrat darstellen, hilft es eine graue und freudlose Atmosphäre zu verschaffen. Denselben Effekt sieht man im Klassenzimmer. Es herrscht eine lebendige und lebensfreudige Aufregung, bevor Unrat eintritt, und auf der anderen Seite, der Effekt der Totenstille, nachdem er eingetreten ist. Im Lokal des „Blauen Engel“ gibt es zwar auch keinen non diagetic sound, dafür drängt aber immer wieder die Musik von der Bühne in alle Räume des Lokals hinein. Die Musik wird abgeschnitten, wenn die Tür zugemacht wird. Allerdings hört man sie immer wieder, was darauf hindeutet, dass die private Atmosphäre ständig gestört wird. Diese aufregende Musikatmosphäre stellt einen Kontrast zu Unrats ruhiger und ereignisloser Atmosphäre. Die einzigen Tonquelle in Unrats Wohnung ist das Vöglein, das man als Zuschauer erst nach dessen Tod begegnet. Die Hausgehilfin gibt ihren Kommentar dazu ab: „Gesungen hat sie sowieso nicht mehr!“. Es ist also immer ruhig, stumm und monoton in Unrats Leben. Einmal kam die Musik von außen ins Klassenzimmer, weil Unrat das Fenster aufgemacht hatte. Dabei lass er sich durch das romantische Lied gedanklich treiben. Doch als er wieder seine Macht ausüben muss, als er bei Lohmann die Postkarte von Lola konfisziert, kehrt er zur Realität zurück, und macht das Fenster wieder zu. Der non diagetic sound erscheint erst ganz am Ende, als Unrat sich durch die dunkle Stadt zu seiner alten Schule begibt. Er wird durch eine traurige Melodie begleitet, was auf sein schnelles Ende hindeutet.

---

[97] ebda.
[98] Non-diegetic Sound oder Musik im Film ist die Musik, die die Charaktere nicht hören können, also etwas, was außerhalb der Geschichte stattfindet. http://dict.leo.org/forum/viewUnsolvedquery.php?idThread=403048 (06.5.2014 14:17).

Noch einige Erörterungen zu der Rolle der Lieder und Musik im Film: Lola singt einige Lieder, und sie tragen gewissermaßen zum Inhalt des Filmes bei.

Das erste Lied dringt in das Klassenzimmer, und hiermit auch in die heimlichen Gedanken von Professor Unrat. Er hört dem Lied zu und wird ein bisschen sentimental, und das Lied appelliert an seinen tief im Bewusstsein versteckten Wunsch nach Veränderung in seinem Leben, wenn nicht gleich nach einem Abenteuer.

Das zweite Lied singt Lola selbst, und es wird dort angekündigt, was Lolas Wesen ausmacht: „Ich bin die fesche Lola“

Das dritte Lied folgt dem zweiten, und da wird Lolas Wunsch bekannt gegeben: sie will sich einen Mann, einen richtigen Mann aussuchen: „Kinder, heute Abend such ich mir was aus“. Diese Lieder waren so eine Art Einführung. Der Prozess von Unrats Verführung wird mit dem Lied „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt“ gekennzeichnet. Dieses Lied, wurde auch der Titelsong des Film und machte den Film sehr berühmt. Marlene Dietrich (Lola Lola) singt:

„Ein rätselhafter Schimmer
ein "Je ne sais pas quoi"
liegt in den Augen immer
bei einer schönen Frau
doch wenn sich meine Augen
bei einem vis-a-vis
ganz tief in seine saugen
was sprechen sie?
Ich bin 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 das Licht
und wenn sie verbrennen, ja, dafür kann ich nichts!
Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt.

Ich kann halt lieben nur
und sonst gar nichts!

Was bebt in meinen Händen,
in ihrem heißen Druck?
Sie möchten sich verschwenden.
Sie haben nie genug.
Ihr werdet mir verzeihen,
ihr müßt' es halt versteh'n,
es lockt mich stets von neuem
ich find' es so schön!

Ich bin 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 das Licht
und wenn sie verbrennen, ja, dafür kann ich nichts!
Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt
ich kann halt lieben nur
und sonst gar nichts!“[99]

Die ersten paar Zeilen sind auf Französisch, was dem Ganzen eine charmante Note verleiht. Durch die Musik definiert sich Lola als Künstlerin, im Gegensatz zu anderen Kabarettvertreter. Die zwei letzten Lieder werden als Wiederholung gesungen, allerdings haben sie eine bestimmte Funktion: sie werden von Lola nach vier Jahren wieder gesungen. Man sieht, wie sie sich verändert hat. Sie singt ein Lied, dass man sich in Acht vor blonden Frauen nehmen sollte: „Nimm dich in acht vor blonden Frauen“. Dabei tritt sie zum ersten Mal in einem langen Kleid auf der Bühne auf. Sie hat es nicht mehr nötig, jedes Mal mit einem kurzen Rock die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Sie ist selbstbewusst und weiß sich zu schätzen.

[99] http://www.louisan.de/Songtext%3A-Ich-bin-von-Kopf-bis-Fu%DF-auf-Liebe... 924.html (06.05.2014 22:03).

Ihre Gesangkunst lässt einiges zu wünschen übrig, aber wenn man recht bedenkt, hat es eine bestimmte Funktion: das Lied sollte die Handlung unterstützen und so eine Art Verfremdungseffekt erzielen. Das erste Lied diente dazu, Rath zu preisen und ihm zu zeigen, dass sie für die Liebe offen ist, so dass er auch daran teilnehmen kann. Das zweite Lied deutet darauf hin, dass sie frei von beliebigen Verpflichtungen ist, außer ihren eigenen Wünschen, und so hat Rath keine Chance, ein glückliches Leben neben dieser Frau zu erhoffen. So geht er in der Nacht weg, und sie geht ihren Weg weiter, ohne jegliche Rücksicht auf ihn zu nehmen. Ganz zum Schluss übernimmt die non diegetische Musik das Erzählen. Unrat wird in seinem letzten Zug nach der Suche eigener Identität von trauriger Musik begleitet, die die Zuschauer dazu veranlassen sollte, mit ihm zu sympathisieren.

6. 4. Die Musik

Der „Blaue Engel“ gehört bekanntermaßen zu den ersten Tonfilmen, die die Anforderungen an einen unterhaltsamen Spielfilm erfüllten und damit den Durchbruch für den Tonfilm brachten. Darüber hinaus gelingt dem Komponisten der Filmmusik des „Blauen Engels“, Friedrich Hollaender, erstmalig die Etablierung der Musik als sinngebendes, also dramaturgisch wichtiges Element des Tonfilmes.[100] Durch seine Liedkompositionen wird die Figur der Künstlerin Lola (Marlene Dietrich) genau charakterisiert und die Beziehung zur zweiten Hauptfigur Professor Rat (Emil Jannings) beschrieben und kommentiert. Friedrich Hollaender vermochte durch seine Arbeit nicht nur zur Qualität des Filmes und seines anhaltenden Erfolges beizutragen, er schaffte es auch erstmalig, dass seine Filmsongs unabhängig vom Film als Schlager bekannt wurden. Die wechselseitigen Beziehungen zwischen Film – Filmsongs – Hauptdarsteller(in) sind auch heute ein Schlüssel zum Erfolg eines Filmes. So konnte Friedrich Hollaender wesentlich zur Etablierung Marlene Dietrichs als gefeierter Filmstar und Sängerin beitragen. [101]Durch die Inszenierung ihrer Person, die auch mit Hilfe der Musik erfolgt, legt der Regisseur Josef von Sternberg, mit Hilfe Friedrich Hollaenders, den Grundstein für die Karriere der bis dahin unbekannten Schauspielerin Marlene Dietrich. In der vorliegenden Arbeit soll versucht werden, diese Behauptungen zu belegen und damit die Bedeutung des Filmes „Der Blaue Engel“ - insbesondere der Filmmusik - für den Durchbruch des Tonfilmes darzustellen.

[100] Christina, Wolf, *Filmmusik im beginnenden Zeitalter des Tonfilms am Bsp. Josef von Sternbergs: Der blaue Engel*, Grin Verlag, 2003 S. 4.
[101] Ebda.

Die Filmmusik in den Mittelpunkt zu stellen bedeutet aber auch auf andere Aspekte der Verfilmung nicht eingehen zu können: Der „Blaue Engel“ war zum Zeitpunkt seines Erscheinens ein Politikum. Er löste kontroverse Diskussionen besonders in Bezug auf die Frage der Adaption einer Romanvorlage aus.

Die spezielle und selektierte Verwendung eines Romans unter filmischen Gesichtspunkten erschien vielen Kritikern sowohl rechter als auch linker Parteigesinnung fragwürdig. Dementsprechend groß ist auch die Literatur, die sich bis heute mit der historischen Rezeptionsforschung beschäftigt: Siegfried Krakauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films; Helmut Korte: Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik.[102]

Friedrich Holländer macht mit dem Song "Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt..." Marlene Dietrich berühmt. Er studierte an einer Musikakademie in Berlin. Für das Kabarett machte Holländer viel Musik.[103] Seine erste Filmmusik schrieb er für den Film "Kreuzzug des Weibes". Seinen ersten und einzigen Film drehte Holländer 1932. Er hieß "Ich und die Kaiserin". Da er Jude war und auf der schwarzen Liste stand floh er mit seiner Familie vor den Nazis nach Paris. Er ging nach Hollywood und begann dort seine zweite Karriere. 1956 kehrte er nach Deutschland zurück. 1956 erschienen seine Memoiren. Friedrich Holländer stirbt am 18. Januar 1976 in München.[104]

Die Band "Weintraubs Syncopators" wirkte im Film mit. Sie spielten in Konzerthallen in ganz Europa. Da mehrere von der Band Juden waren, kehrten sie nicht nach einer Tour nach Deutschland zurück. In Australien ließen sie sich nieder und hatten auch dort bald großen Erfolg. Mit dem Kriegseintritt der USA wurden sie als Deutsche zwangsinterniert. Das war das Ende der Band.[105]

6.5. Die Erotik

Die Filme Sternbergs werden sehr oft als erotisch gekennzeichnet, besonders die in denen Marlene Dietrich spielt. In unserem Falle war der Regisseur ausnahmsweise diskret. Sternberg zeigte im Film nur in paar Szenen erotische Elemente. Zum Beispiel, als Lola Lola ihren Auftritt hat und auf die Bühne steigt. Sie singt: „Ich bin die fesche Lola, der Liebling der Saison“ und der Regisseur zeigt einen Moment die wunderschönen sexy Beine der Schauspielerin im Bildfeld.

[102] Ebda.
[103] http://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/zwanzigstes/film/vorkrieg/blauerengel.htm (17.12.2013 21:36).
[104] Ebda.
[105] Ebda.

Im Film gibt es keine Bettszenen, wahrscheinlich nicht deswegen, weil Sternberg sehr moralisch ist, sondern weil er den Kern des Filmes beibehalten wollte. Lola Lola und Unrat küssen sich sehr selten im Film, und wenn sie es machen, dann im Dunkel oder hinter den Rücken von jemand. Obwohl auf die erste nicht gleich sichtbar, gelingt es Sternberg, dass der Film einen erotischen Faden hat.

Der Faden durchzieht sich durch den ganzen Film durch Pustekarten von Lola Lola, durch ihre Art der Kleidung, ihr Flirten mit den Männern, ihre Blicke zum Publikum, ihr verführendes Lächeln, und ihre frechen Lieder. Sternberg macht aus Marlene Dietrich eine Sexikone.

6.6. Figuren und Figurenkonstellation

In einem Film können nicht beliebig viele Personen auftreten, da der Film im Gegensatz zum Buch zeitlich begrenzt ist. Das Medium Film, welches zum Sichtbaren und Äußeren tendiert, muss einen besonderen Aufwand betreiben um das Innere (Gedanken, Gefühle, mentale Zustände) einer Person zu gestalten.[106]

Die Figuren unterscheidet man in Haupt- und Nebenfiguren, wobei der Protagonist die zentrale Rolle spielt. Ein Protagonist ist in der Regel eine Schlüsselfigur aber nicht zugleich immer auch ein Held. Er oder sie kann verschiedene Funktionen wahrnehmen. Es kann die Funktion eines positiven Helden sein oder vielleicht sogar eine Art Anti-Held, unscheinbar gestaltet und nicht bewundernswert.[107] Der Zuschauer kann sich mit dem Protagonisten identifizieren und ihm vertrauen.

Es kann vorkommen dass es mehrere, möglicherweise gleichrangige Protagonisten in einem Film gibt. In diesem Fall gibt es standardisierte Paarungen, die in der westlichen Kultur Tradition haben, wie z.B. Max und Moritz, Dick und Doof[108] und Paarungen wie z.B. Liebhaber und Geliebte, Verbrecher und Detektiv oder der Reiche und der Arme[109]. In „der blaue Engel“ sind Professor Unrat und Lola Lola die Protagonisten.

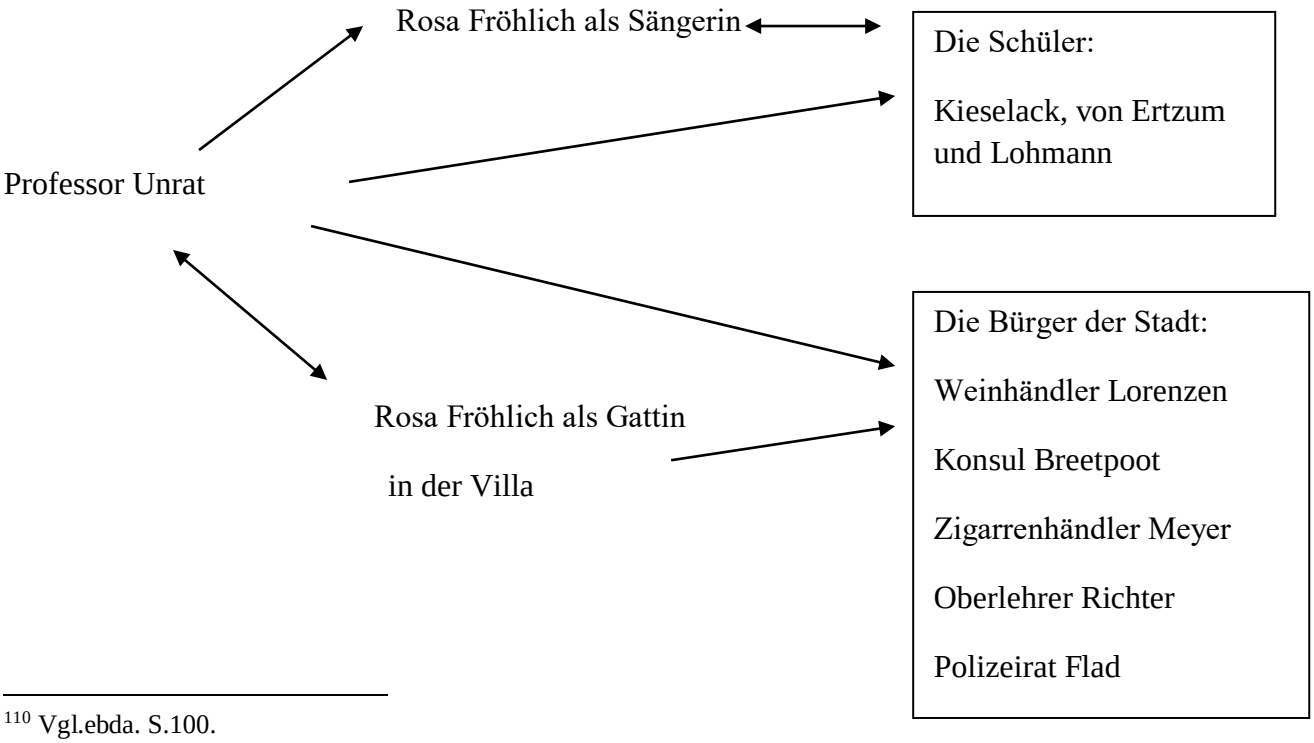
[106] Vgl. Faulstich, Werner *Grundkurs Filmanalyse*, 2. Auflage 2008, S.97.
[107] Vgl.ebda.
[108] Vgl.ebda. S.98.
[109] Vgl.ebda.

Nach Faulstich[110] kann man grundsätzlich, sowie für Haupt- und Nebenfiguren, drei verschiedene Arten der Charakterisierung unterscheiden:

- Selbstcharakterisierung → Jede Figur charakterisiert sich als die, die sie ist, durch ihr Handeln, ihr Reden, ihre Mimik, Gestik usw.
- Fremdcharakterisierung → Eine Figur wird im Film durch eine andere Figur vorgestellt und beurteilt.
- Erzählercharakterisierung → Die Figur kann durch zahlreiche Bauformen des Erzählens, wie z.B. die Einstellungsgröße, Einstellungsperspektive, Musik oder Beleuchtung charakterisiert werden.

Die Personenkonstellation ist im Werk von Heinrich Mann dramatisch konzipiert. Die Hauptperson der Handlung steht voller Hassgefühle der Rest der Gesellschaft gegenüber. Aus dieser Gegnerschaft ergibt sich die Dialektik von Spiel und Gegenspiel.

Mit Hilfe der nächsten Grafik, können wir erkennen wie die Verhältnisse zwischen den Figuren sind. Im Mittelpunkt steht Unrat, er übt Rache, mit Hilfe Rosa, an seinen Schülern und Mitbürgern aus.[111]:



[110] Vgl.ebda. S.100.

[111] Pelster, Theodor, *Professor Unrat, Heinrich Mann*, Reclam Verlag, Stuttgart, 2009, S.30.

Der Roman ist reich an Personen, die namentlich genannt werden und den verschiedenen Klassen und Schichten zugeordnet werden können. Gleichmäßig vertreten sind Leute aus der Spitze der Gesellschaft: Konsuln, Richter und Pastoren wie auch einfache Bürger wie die Handwerkmeister und Hafenarbeiter. Wie schon erwähnt sind die Hauptpersonen der Professor Unrat, die Schüler Lohmann, von Ertzum und Kieselack und am Ende die wichtigste Person um die sich das ganze Geschehen dreht, die Künstlerin Rosa Fröhlich.

Die folgende Tabelle zeigt, welche Figuren aus der Textvorlage in die Transformation übernommen wurden oder nicht und welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten dabei aufgetreten sind.

Tabelle 5: Schematische Übersicht der Figuren im Vergleich

Figur	**Textvorlage**	**Filmische Transformation**	**Art der Veränderung**
Unrat	Unrat heißt eigentlich Raat, ist 57 Jahre alt, hölzernes Kinn mit dünnen graugelben Bärtchen. Er hat magern, eingekichte Beine. Unrat scheitert wegen seiner Rachesucht, er stirbt nicht, sondern er landet im Gefängnis.	Im Film heißt er gleich wie im Roman, er arbeitet als ein Gymnasiallehrer, ist aber im Film wesentlich korpulenter Gebaut, hat einen Schnurrbart, trägt eine Brille, und hat nicht viele Haare. Unrats unförmige Figur äußert seine psychische Deformation. Wie auch im Roman hat er keinen Sinn für Humor, und hält Distanz zu seinen Schülern.	**Variation**

		Im Film ist der Schwerpunkt auf dem psychischen Zustand des Lehrers. Im Gegensatz zu Roman stirbt Unrat im Film am Ende.	
Lola Lola	Was man gleich nennen sollte ist, dass die Künstlerin im Roman nicht Lola Lola sondern Rosa Fröhlich heißt. Im Roman erfährt man wenig über ihr Inneres. Von ihrem Äußeren wissen wir, dass sie ein buntes Gesicht hat und schöne lange Beine. Im Roman wird Rosa von Unrat instrumentalisiert, sie ist ein Mittel Unrats Rache.	Im Film ist sie als eine sehr junge Frau dargestellt, mit einer schönen Linie, sehr offen, kommunikativ. Sie verkörpert ein Erotiksymbol im Film. Sie verführt weniger mehr alle Männer. Sie trägt im Film Netzkleider, schwarze Unterwäsche und hohe Strümpfe. Sie strahlt während sie singt, und sieht frisch und luftig aus. Im Film dagegen ist Lola Lola die femme fatale, sie nutzt den Professor aus.	**Variation** **Hinzufügung**
Lohmann	Lohmann ist im Buch wie auch im Film Unrats größter Feind.	Im Film verliert Lohmann an seiner Bedeutung.	**Variation** **Ellipse**

	Im Roman wird Lohmann als Bewunderer und Nachahmer des Lyrikers Heinrich Heine dargestellt. Er ist ein 17. jähriger Junge, sein Vater ist der Konsul Lohmann. Lohmann gibt viel Wert auf Kleidung und Mode. Er trug meistens schwarze Kleidung und einen Hut.	Das Ende ist anders als im Buch und deswegen wird Lohmann später nur sehr kurz erwähnt. Aber wie im Roman wird er der Öffentlichkeit als „Dekadent“ vorgestellt.	
Von Ertzum	Der Landjunkersohn von Ertzum ist stark und naiv sinnlich, aber geistig beschränkt. Ertzum war wie Lohmann ein Rivale Unrats, doch er wurde von Unrat besiegt, und später gedemütigt. Er war eigentlich der Ungefährlichste des Trios.	Im Film wird von Ertzum fast nicht erwähnt. Er taucht nur am Anfang auf, wo die Schüler zum Blauen Engel gehen.	**Variation** **Ellipse**

Kieselack	Kieselack ist Sohn eines kleinbürgerlichen Hafenbeamten. Sein Vergnügen geht im über alles, und er ist der Einzige der bei Rosa zum Erfolg kommt. Er ist selbst bereit Diebstahl zu begehen um zum Geld zu kommen. Er ist ein typischer kleinbürgerlicher Opportunist, der für sich das Beste herauszuschlagen versucht.	Im Film wird Kieselack genau wie von Ertzum nur am Anfang erwähnt. Er ist ein Teil der Schülerbande die zum Blauen Engel gehen und dort ihr Glück versuchen.	**Variation** **Ellipse**
Guste Kiepert	Guste Kiepert ist nicht nur eine andere Künstlerin die mit Rosa zusammenarbeitet: sie ist auch die Aufsichtsperson von Rosa Fröhlich und wird als solche auch anfangs von dem Professor unterstützt. Dies ändert sich erst im 9. Kapitel, in dem Fräulein Kiepert die Künstlerin Fröhlich		**Ellipse**

	dazu auffordert, sich mit einem neuen Freier die Kassen aufzufüllen.		
Der Schuldirektor	Der Schuldirektor kommt im Roman nur einmal vor, und zwar dann als er Unrat den Dienst kündigt.	Im Film gibt es eine Szene wo der Schuldirektor den Professor kritisiert, während er spricht benutzt er Ironie als Redemittel. Vom Aussehen her, ist es ungefähr 50 Jahre alt, er hat sehr wenige Haare auf dem Kopf, dazu noch trägt er eine dezente Brille. Gebaut ist er ein bisschen korpulenter, man sieht sein Doppelkinn und einen Bierbauch.	**Hinzufügung** **Variation**
Mazeppa (der Artist)		Zum dummen August herabgewürdigt, wird Unrat von Lola verlassen, die sich mit dem Artisten Mazeppa (Hans Albers) tröstet.	**Hinzufügung**

Kiepert		Kiepert ist der Chef der Künstlertruppe. Er bringt die Schüler in Sicherheit vor Unrat, und versteckt sie im Keller. Es gelingt ihm Unrat zu überreden, mit der Truppe rumzuziehen, doch am Ende endet das katastrophal. Kiepert trägt immer ein Hut auf dem Kopf, ist um die 40 Jahre alt, sehr streng zu dem Artisten. Er ist unten dünn gebaut und oben hat er einen runden Bauch der über den Gürtel hängt. Meistens trägt er weiße Hemde und einen schwarzen Anzug dazu.	**Hinzufügung**

6.6.1. Unrats innere und äußere Eigenschaften

Der seit 26 Jahren am Gymnasium unterrichtende Professor Unrat stellt die Karikatur eines Lehrers dar. Im Buch erfahren wir, dass er 57 Jahre alt ist und Latein, Altgriechisch und Deutsch unterrichtet. Außerdem ist er Klassenlehrer einer 10. Klasse von 30 Schülern, von denen einige mehrmalige Sitzenbleiber sind. Seit unvordenklicher Zeit wird er von den Schülern und den Mitbürgern, statt Raat, Unrat genannt. Das kommt von seinem äußeren Aussehen. Seine Schulter ist zu hoch, sein „hölzernes Kinn mit dem dünnen, graugelben Bärtchen“[112] rollt beim Sprechen „zwischen den hölzernen Mundfalten wie auf Geleisen“[113]. Wenn er seine Schüler anfährt, spritz sein Speichel bis auf die vorderste Bank.

Während des Unterrichts, besonders während der Klausur, belauert er seine Opfer, jeder Zeit zum Sprung bereit. Im Buch wird sehr oft sein „giftiges Lächeln“[114] erwähnt. Professor Unrat könnte man sehr bildhaft vergleichen mit einer alten Katze, die Mäuse jagt und diese im Spiel quält, ehe sie sie tötet. Der Professor wird als ein Tyrann vorgestellt, und deswegen kann man das Buch auch unter dem Titel „Das Ende eines Tyrannen“ finden. Offensichtlich hat ihn das, was ihm bisher im Leben passiert ist „scheu und rachsüchtig“[115] gemacht. Er scheint aus ärmsten Verhältnissen zu stammen, hatte einzig durch die finanzielle Unterstützung einer Witwe studieren können.

Nachdem er das Studium beendete heiratete er sie, doch die Ehe scheint nicht so glücklich gewesen zu sein. Der Sohn, den die Witwe in die Ehe brachte, hatte im Studium versagt, hatte viel Geld verschwendet, mit Frauen die Nächte verbracht, und war vom Vater verworfen worden. Seit dem Tod seiner Frau, lebt Professor Unrat alleine und zurückgezogen, hat keine Freunde, meidet den Kontakt mit Kollegen und das Einzige das ihm Spaß macht ist seine Schüler zu verfolgen. Er selber sieht sich als einen Bildungsbürger, der obwohl unerkannt, sehr stolz ist der Stadt und der Ordnung zu dienen. Er zählt sich zu den Ehrenbürgern der Stadt, und will die gegebene Ordnung erhalten und verteidigen. Er sieht in den Schülern genau diejenigen die für Unordnung in der Stadt sorgen. Er sieht sie als Gefahr für die Stadt und will deswegen alles machen um das zu verhindern.

---

[112] Pelster, Theodor, *Professor Unrat, Heinrich Mann*, Reclam Verlag, Stuttgart, 2009, S.18.
[113] Ebda.
[114] Ebda. S.19.
[115] Ebda.

Obwohl in die Schüler als Tyrannen sehen, ist er seiner Meinung nach verpflichtet sich so zu benehmen um die Ordnung und Gehorsamkeit aufrecht zu halten. Mit äußerster Strenge setzt Unrat die ihm zur Verfügung stehenden Machtmittel ein, um die kleinsten Zeichen von Wiederstand zu bekämpfen.

Als Literaturlehrer fühlt er sich den Werken der Klassik verpflichtet, schätzt Schillers *Jungfrau von Orleans* und *Wilhelm Tell*, mehr noch die Werke Homers und der lateinischen Klassiker. So sehr ist im die gestelzte Literatursprache zu eigen geworden, dass er zu natürlicher, einfacher und direkter Redeweise nicht mehr fähig ist.

So rundet sich das Bild eines verbitterten, rückwärtsgewandten, lebensfremden, jedoch prinzipientreuen Außenseiters ab.[116] Die Begegnung mit Rosa Fröhlich bedeutet eine große Wendung im Leben des Professors. In diese Gegenwelt wird er hinab gezogen. Er gewöhnt sich sehr schnell auf diese neue Welt, passt sie sich an und spielt mit ihr. Diese Welt wird zum Rachemittel vom Professor Unrat. Außer Frage steht, dass Unrat Rosa Fröhlich liebt. Aber anderseits fürchtet er, dass diese Liebe ihn davon abhält seine Gegner zu verfolgen. Er sieht Rosa als ein Instrument, mit Hilfe dessen er die Schüler fassen und hineinlegen kann. Es ist eine doppelte Leidenschaft, genährt von Hass und Liebe. Und genau als Unrat die ganze Sache verarbeitet hat, und denkt er hätte alle Gegner besiegt, kommt nach zweijähriger Abwesenheit, sein größter Feind Lohmann in die Stadt zurück und begegnet die Künstlerin Rosa wieder. Rosa hatte jedoch Verbot von Unrat bekommen sich mit Lohmann zu treffen. Genau das reizt sie noch mehr an und sie lädt den jungen man in die Wohnung. Als Unrat die zwei in seiner Wohnung sieht, weiß er, dass „sein ganzes strafendes Vernichtungswerk“[117] vergeblich war. Er vergeht sich an seiner Frau und an Lohmann und wird kurz darauf von der Polizei abgeholt: Das Ende eines Tyrannen.[118]

[116] Pelster, Theodor, *Professor Unrat, Heinrich Mann*, Reclam Verlag, Stuttgart, 2009, S.21.
[117] Mann, Heinrich, *Professor Unrat*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2011, S.236.
[118] Pelster, Theodor, *Professor Unrat, Heinrich Mann*, Reclam Verlag, Stuttgart, 2009, S.22.

6.6.2. Rosa Fröhlich und Lola-Lola

Der Name der Künstlerin lässt den Leser oder Zuschauer eine Person erwarten, die heitere Farben liebt, lebensfroh ist und Lebensfreude verbreitet. Die Betrachtung der Künstlerin beginnt mit der Beschreibung ihrer Außenwelt, ihres Milieus und optischen Erscheinungsbildes, und führt dann immer weiter in die Innenwelt dieser Künstlerin. Vor allem wird der innere Wiederspruch beleuchtet, auf der einen Seite eine manipulative, berechnende Menschenhasserin und auf der anderen Seite eine Frau die Liebe und Mitgefühle für ihre Umwelt hat. Dem Leser werden nur ganz wenige direkte Einblicke in Rosas Gedankenwelt erlaubt. Der Leser kann eine Charakterisierung nur aus der Wiedergabe ihrer Verhaltensweise und den Beziehungen zu ihren Mitmenschen bekommen. Doch am besten kann man sich ein Bild von ihr schaffen indem man ihr Verhältnis zu Unrat analysiert, auf einer Seite die Berechnung, Verachtung, das Geld und auf der anderen Liebe, Achtung und Mitleid. Auch über Rosas Vorgeschichte erfährt der Leser sehr wenig.

Nur im einem kurzem Satz von Guste Kiepert erfahren wir, dass Rosa die Tochter eines Krankenpfleger ist dessen Frau in verlassen hat und seit dem 16 Lebensjahr lebt Rosa Fröhlich bei der Kiepert Familie. Rosa Fröhlich ist eine junge Frau, die keine Pläne für ihre Zukunft hat, keine sehr moralische Haltung, sie lebt nur von Tag zu Tag um zu überleben. Wie schon erwähnt hat Lola Lola oder Rosa Fröhlich im Roman sowie im Buch eine bunte Erscheinung, bzw. ein buntes Gesicht. Ihr buntes Gesicht dient als starker Gegenkontrast zu Unrats grauen Welt und Erscheinung. Ein Beispiel aus dem Roman:

„*Dahinten durchbrach nur etwas Glänzendes den Rauch, ein sehr stark bewegter Gegenstand, etwas, das Arme, Schulter oder Beine, irgendein helles Stück Fleisch, bestrahlt von einem hellen Reflektor, umherwarf und einen großen Mund dunkel aufriß. Was dieses Wesen sang, vernichtete das Klavier, zusammen mit den Stimmen von Gästen.“*[119]

Als Unrat in den Lokal auftaucht, und im Rosa kennenlernt, sieht sie in ihm eine Chance um aus ihrer finanziellen Krise rauszukommen. Als sie hörte, dass Unrat den Titel Professor trägt, dachte sie er müsse auch Geld haben. Ihre Sprache bringt dazu, dass sie noch sympathischer vorkommt, den ihn ihrer Aussprache bemerkt man, dass sie aus Berlin kommt. „Nu wer ich Frau Unrat! Ich lach mir ja´n Ast.“[120]

[119] Mann, Heinrich, *Professor Unrat,* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2011, S.53.
[120] Ebda. S.181.

7. Kinematographische Gestaltungmittel

7.1. Kamera

Nach Monaco[121] bildet die Kamera die mechanische Umkleidung für die Optik, welche das Licht einlässt und kontrolliert, und für den Filmstreifen, der das Licht aufzeichnet. Das wichtigste an diesem mechanischen Apparat ist der Verschluss. Bei der Rezeptionslenkung spielt die Gestaltung des Filmbilds durch die Kamera eine große Rolle.[122] Die Kamera kann eine Person, ein Geschehen oder eine Figur aus verschiedenen Positionen aufnehmen, da sie beweglich ist.[123]

7.1.1. Einstellungsgrößen der Kamera im Film

Nach Faulstich[124] ist die Einstellung die kleinste Einheit des Films. Eine Abfolge von Bildern, die von der Kamera zwischen dem Öffnen und Schließen des Verschlusses aufgenommen werden. Die Einstellungsgröße ist eine produktionstechnische Kategorie. Mit ihr wird bestimmt, wie groß der Mensch oder der Gegenstand auf der Leinwand oder dem Bildschirm zu sehen ist. Mit ihr wird die Wahrnehmung der Zuschauer gelenkt.[125] Die Einstellung kann nach Größe, Perspektive, Länge, Kamerabewegung und Objektbewegung bestimmt werden. In manchen Büchern ist von sieben, fünf oder nur drei Einstellungsgrößen die Rede aber Faulstich unterscheidet zwischen acht Einstellungsgrößen:[126] *Detail, Groß, Nah, Amerikanisch, Halbnah, Halbtotal, Total, Weit.*

Detail – Die Detailaufnahme, auch extreme close-up[127] genannt zeigt, wie der Name schon sagt, nur ein Detail, wie z.B. die Nase im Gesicht. Die Umgebung ist hier unwichtig, der Schwerpunkt liegt im Detail. Hier ein Beispiel.

---

[121] Monaco, James, *Film verstehen*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 2. Auflage, 2012, S. 90.

[122] Bienk, Alice, *Filmsprache,* Einführung in die Interaktive Filmanalyse, Schüren Verlag, Marburg, 2010, S.52.

[123] Gast, Wolfgang, *Grundbuch, Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*, Verlag Moritz Diesterweg, 1993, S.23.

[124] Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse,* S.115.

[125] Vgl. Gast, Wolfgang, *Grundbuch, Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse* S.16.

[126] Vgl. Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse,* S.115.

[127] Vgl. ebda S.117.

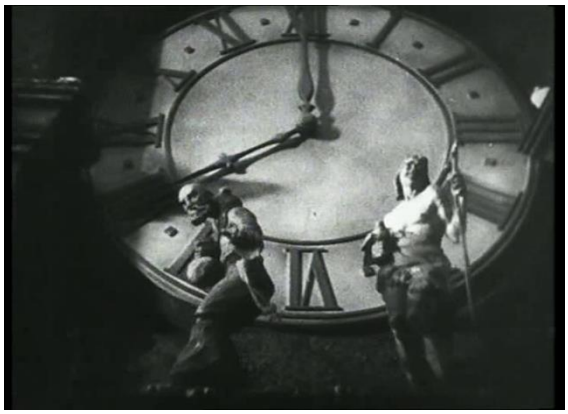


Abb. 3: Detail

Groß – Die Großaufnahme, auch close-up[128] genannt, zeigt die Person nur von den Schultern aufwärts, konzentriert den Blick auf den Kopf und das Gesicht.



Abb. 4: Groß

Nah – Mit der Nahaufnahme, auch close-shot[129] genannt, sehen wir den Kopf und den Oberkörper der gezeigten Person, bis zur Gürtellinie. Mimik und Gestik steht im Vordergrund. Diese Einstellungsgröße sehen wir oft in Diskussionen oder Gesprächen. Sie wurde ebenfalls ziemlich oft im Film eingesetzt. Wenn im Film bei einem Gespräch die Personen nicht in Großaufnahme zu sehen sind, dann geschieht es in der Nahaufnahme.

[128] Vgl. Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse,* S.115.
[129] Vgl. ebda.



Abb. 5: Nah

Amerikanisch – Die Amerikanische Einstellung, auch medium-shot[130] genannt, zeigt die Person vom Kopf bis zu den Oberschenkeln, wo im Western der Colt zu hängen pflegt. Diese Einstellungsgröße wurde nicht sehr oft im Film verwendet.



Abb. 6: Amerikanisch

Halbnah – Die Halbnahaufnahme, auch full shot[131] genannt, zeigt die Person vom Kopf bis zu den Füßen. Diese Einstellungsgröße kommt einige Male vor, doch solche Szenen dauern dann nur kurz.

[130] Vgl. Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse,* S.118.
[131] Vgl. ebda.



Abb. 7: Halbnah

Halbtotal – Diese Einstellung, auch medium long shot[132] genannt, zeigt einen Teil eines Raumes, in dem sich die Person, oder mehrere Personen aufhalten.



Abb. 8: Halbtotal

Total – Die Totale Einstellung, auch long shot[133] genannt, zeigt den gesamten Raum mit allen Personen. Die Totale Einstellung sieht man oft im Film, so kann sich der Zuschauer einen Überblick verschaffen und sich orientieren.

[132] Vgl. Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse,* S.118.
[133] Vgl. ebda.



Abb. 9: Total

Weit – Die Weitaufnahme, auch extreme long shot[134] genannt, zeigt eine weit ausgedehnte Landschaft. Im Film kann man öfter Bilder einer wunderschönen Landschaft sehen. Hierzu das Beispiel.



Abb. 10: Weit

Die folgende Untersuchung folgt wieder der Terminologie Werner Faulstichs in seiner Einführung in die Filmanalyse[135]. Zu erwähnen wäre, dass die Einstellungsgröße im „Blauen Engel“ sehr stabil ist, d.h. innerhalb einer Einstellung ändert sich die Einstellungsgröße nicht, da es zur Entstehungszeit dieses Films noch keine Möglichkeiten zum zoomen gab.

[134] Vgl. ebda. S.119.
[135]Faulstich Werner, *Einführung in die Filmanalyse,*TBL-Verlag Narr,Tübingen 1792, S.30.

Einzig die Personen erscheinen manchmal verschieden groß innerhalb einer Einstellung, da sie sich vorwärts oder rückwärts zur Kamera bewegen. Diese Ausnahmen sind jedoch nicht von großer Bedeutung. Wenn man mit dieser Analyse anfängt, stellt man sich zuerst die Frage wie oft die einzelnen Einstellungen vorkommen. Insgesamt gibt es im Film 508 Einstellungen, von denen zeigen 192 die „amerikanische Einstellung“ und 144 die „Nahaufnahme“. Diese beiden Größen zeigen eine hohe Frequenz. Die Einstellungsgrößen der „Totalen“, „Halbtotalen“ und der „Halbnahen“ sind dann die zweitmeistverwendeten. Nur selten werden die Einstellungsgrößen der „Großaufnahme“ und der „Detailaufnahme“ verwendet. Das häufige Vorkommen der „amerikanischen Einstellung“ und der „Nahaufnahme“ entspricht einer allgemeinen Tendenz dieser Zeit. Bei Rudolf Arnheim, der in *Film als Kunst* die Anfänge des Films beschreibt, findet man diese Aussage bestätigt: „*Nahm man einen Menschen auf, so sollte der Mensch oder sein Oberkörper auch voll und ganz im Bild sein.“*[136] Auch bei der Betrachtung des „Blauen Engels“ gewinnt man den Eindruck, dass der Regisseur sehr bemüht war, keinen Teil des Bildes abzuschneiden und seine Figuren mit Konzentration auf den Kopf und Oberkörper vollständig zu zeigen.

Mit der Nahaufnahme konzentrierte sich Sternberg auf die Darstellung des Wesentlichen seiner Figuren (z.B. Mimik und Gestik bei Professor Unrat), weiteres erreichte er dadurch die Vermittlung von großer Nähe zu den einzelnen Figuren. Den Höhepunkt dieser kunstvollen Einstellung natürlich bei der „Großaufnahme“. Diese Einstellungsgröße wird hier noch relativ selten verwendet.

[136] Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, Suhrkampf Taschenbuch, Frankfurt 1979, S.100.

7.1.1.2. Kameraperspektive

Unter diesem Begriff versteht man die „Perspektive, die die Kamera auf der senkrechten Ebene dem Gegenstand gegenüber einnimmt.“[137]

Die Einstellungsperspektive wird in drei Kategorien eingeteilt[138]:

- Normalsicht (Augenhöhe)

Die Normalsicht wird in der Augenhöhe eines erwachsenen Menschen aufgenommen, d h. dass die meisten Menschen genau so die Welt sehen und es daher für sie die normale Sicht ist.

Die absolut überwiegende Perspektive im Film „Der Blaue Engel“ ist die Normalsicht. Anzumerken wäre, dass sie am ähnlichsten der Normalsicht der alltäglichen Wahrnehmung ist. Die Normalsicht hat die Funktion, den Eindruck von Realismus, von Authentizität, von Objektivität der filmischen Darstellung auf filmsprachlicher Ebene zu unterstützen.[139] Die Möglichkeit, künstlerische Effekte mit dem Wechsel der Kameraperspektive zu erzielen, findet hier also noch nicht viel Verwendung, besonders wenn man sie mit der Einstellungsgröße vergleicht, die Sternberg bereits sehr bewusst einsetzt.

- Froschperspektive (Untersicht)

Bei der Froschperspektive wird die Kamera von unten nach schräg oben gehalten.
Hier können wir das Bild des Publikums erwähnen, das mehrmals aus der Froschperspektive gezeigt wird. Hier wirkt die Menge von Leuten, nicht als machtlos oder minderwertig, sondern sogar bedrohlich für den, der sich auf der Bühne befindet.

- Vogelperspektive (Aufsicht)

Die Kamera befindet sich in einer höheren Position, weit über den Darstellern, was eine bessere und größere Übersicht bietet.

Typische Beispiele für die Froschperspektive gibt es im Film wenige. Es gibt eine Szene wo Unrat das erste Mal Lola bei einem Auftritt beobachtet, hier wird Unrat von unten gezeigt. Mit der Froschperspektive wird erreicht, dass Unrat von der Menge des Publikums abgehoben wird und mächtiger erscheint. Vielleicht ist der Logenplatz, auf dem Unrat steht, mit dem erhöhten Katheder in der Klasse vergleichbar. Die Schüler in der Klasse werden manchmal in der Vogelperspektive gezeigt, somit wird ihre mindere Position und ihre Machtlosigkeit gezeigt.

[137] James Monaco, *Film verstehen*, Rowohlt Verlag, Hamburg 1989, S.396.
[138] Gast, Wolfgang. *Grundbuch*, Moritz Verlag, Frankfurt a. M, , 1993. S.23.
[139] Ebenda S.24.

7.1.1.3. Kamerabewegung

Die bisher angeführten Techniken werden mit einer fixierten Kamera vollzogen, wobei dies nicht immer der Fall sein muss. Die Kamerabewegung verleiht dem Zuschauer das Gefühl Von Eigendynamik, da er sich mit der Kameraperspektive als Mitläufer der Bewegung mit einbezieht. Auch die Kamerabewegung wird in drei Kategorien eingeteilt.[140]

Stand

Hierbei bewegt sich die Kamera nicht. Das Objekt wird aus derselben Perspektive und derselben Größe aufgenommen.

Schwenk

Eine Kamerabewegung, die gleichzusetzen ist mit der Kopfbewegung.

Fahrt

Diese Kamerabewegung ist im Prinzip dem Schwenk ähnlich nur dass hier die Kamera nicht dem Kopf gleich bewegt wird, sondern dem Körper. Mit anderen Worten, die Kamera 1äuft, fährt, springt bzw. verfolgt jede beliebige Bewegung der Handlung oder eines Darstellers. Dabei gibt es noch eine weitere Unterteilung und zwar die verschiedenen Fahrten: die Zufahrt oder Ranfahrt, Rückfahrt, Parallelfahrt, Aufzugsfahrt und die Verfolgungsfahrt.

Es gibt noch zwei Sonderfälle, den Zoom und die subjektive Kamera Beim Zoom wird mit Hilfe des Objektivs ein Gegenstand größer bzw. kleiner, was den Eindruck größerer Nähe oder Entfernung verleiht, obwohl die Kamera den Standort nicht wechselt. Bei der subjektiven Kamera trägt der Kameramann die Kamera und bewegt sich ganz frei mit ihr, so dass wackelige authentische Ruder entstehen.

Im „Blauen Engel“ ist die Kamera, wie schon erwähnt wurde ziemlich statisch, d.h. während einer Aufnahme bewegt sie sich nicht, obwohl der Film ein paar Einstellung mit leichter Kamerabewegung beinhaltet, die man aber nur als Versuche bezeichnen sollte, weil meistens die Figuren aus dem Bild gehen oder es wird geschnitten, um sie weiter verfolgen zu können. Ein paar Mal hat der Regisseur auch die Fahrt benutzt als Unrat in den Gassen der Stadt läuft, während er den „Blauen Engel“ sucht. In dieser Szene haben wir erst den Schwenk, jedoch kann man bei genauer Betrachtung auch eine Vorwärtsbewegung der Kamera bemerken. Die Fahrt, findet man auch ganz am Ende, als Unrat am sterben ist, geht die Kamera rückwärts durch die Klasse, und deutet den Tod.

[140] Hickethier, Knut. Film-und Fernsehanalyse, Frankfurt a.M./Berlin/München, 2.Auflage, 1978. S. 53.

7. 1.1.4. Objektbewegungen

Wieder einmal gibt es eine Einstellung in drei Kategorien:[141]

Ein Darsteller oder ein Gegenstand kann sich in das Bild hinein bewegen (vom Zuschauer weg) oder aus dem Bild heraus (auf den Zuschauer zu) oder es bewegt sich parallel zum unteren Bildrand, von rechts nach links oder umgekehrt (am Zuschauer vorbei).

7.1.1.5. Schnitt, Montage und Mischung

Die Montage oder auch der Schnitt hat die Bearbeitung und Strukturierung des aufgenommenen Ton- und Bildmaterials zur Aufgabe. Nach V. Pudovkin muss dies so geschehen, „dass der Zuschauer im Ergebnis den Eindruck einer geschlossenen, ununterbrochen, sich fortsetzenden Bewegung gewinnt“.[142]

Die Schnittstelle ist die Verbindungsstelle zweier Einstellungen. Beim Schnitt unterscheiden wird den harten und den weichen Schnitt. Der harte Schnitt verbindet die zwei Einstellungen, die in keiner direkten Beziehung zueinander stehen. So unterscheiden sie sich z.B. in Ort oder Zeit. Beim weichen Schnitt wird ein Bewegungsanschluss oder eine Tonüberlappung geschaffen, so dass der Übergang unbewusst wahrgenommen wird. Die Objekt- bzw. Kamerabewegung erfährt im „Blauen Engel“ durch die Fixiertheit der Kamera, die durch die empfindlichen Tongeräte verursacht wurde, besondere Bedeutung. Im Allgemeinen fällt auf, dass sich Unrat im Laufe des Films mehrmals um seine eigene Achse dreht. Diese Bewegung findet schließlich in den Einstellungen ihren Höhepunkt, in denen Unrat sich in seinem Anfall auf der Bühne in den schleierhaften Vorhang eindreht. So kann man auch hier, durch Unrats Bewegung (Objektbewegung), Affinität zu seinem Ende feststellen.

[141] Ebenda S.54.
[142] V. Pudovkin, Filmskript und Filmregie, Frankfurt, 1983, S. 330.

7.2. Nicht- kinematografische Gestaltung

7.2.1. Casting

Schauspieler

- Emil Jannings: Professor Immanuel Rath
- Marlene Dietrich: Lola Lola
- Kurt Gerron: Kiepert, Zauberkünstler
- Rosa Valetti: Guste, seine Frau
- Hans Albers: Mazeppa
- Reinhold Bernt: Clown
- Eduard von Winterstein: Schuldirektor
- Hans Roth: Pedell
- Rolf Müller: Gymnasiast Angst
- Rolant Varno: Gymnasiast Lohmann
- Carl Ballhaus: Gymnasiast Ertzum
- Robert Klein-Lörk: Gymnasiast Goldstaub
- Karl Huszar-Puffy: Wirt
- Wilhelm Diegelmann: Kapitän
- Gerhard Bienert: Polizist
- Ilse Fürstenberg: Raths Wirtschafterin
- Friedrich Hollaender: Klavierspieler
- Wolfgang Staudte: Ein Schüler

7.2.1.1 Licht

Die Beleuchtung stellt im „Blauen Engel“ ein dominierendes Element zur Stimmungserzeugung dar. Dadurch, dass es sich um einen Schwarz/Weiß-Film handelt, wirkt die Beleuchtung noch ausdrucksvoller. Wie üblich sind hier auch die Verwendung von viel oder wenig Licht, die Konzentration des Lichts auf bestimmte Bildausschnitte und die Schattenwirkung von besonderer Bedeutung. So wird die „heile“ Schulwelt in guter, neutraler Ausleuchtung dargestellt. Man bekommt am Anfang des Filmes einen Eindruck, dass das Klassenzimmer durch Sonnenlicht beleuchtet ist. Im Gegensatz dazu, wird am Ende des Films die Klassen im Dunkeln gezeigt, die einzige Lichtquelle ist die Taschenlampe, die auf den toten Unrat leuchtet. Bei allgemeiner Verwendung des Lichts möchte ich auch darauf hinweisen, dass Unrat im Laufe des Films, wenn sich die kritischen Situationen mehren, immer häufiger bei wenig Licht gezeigt wird. Als Unrat am Ende gegen seinen Willen als Clown geschminkt wird, ist sein Gesicht auch nicht gut ausgeleuchtet. Noch dazu wirkt das Bild durch den Rauch der Zigarette besonders diffus. Dies entspricht ganz der Absicht des Darstellers.

Interessant ist auch die Verwendung von gebündeltem Licht. Im „Blauen Engel“ wird Unrat bei seinem ersten Besuch von Lola, die auf der Bühne steht, mit einem Scheinwerfer angeleuchtet. Auch auf den Gebrauch der Schattenwirkung sei noch kurz zu erwähnen. An meisten fällt sie auf den Einstellungen auf, die die Gassen der Stadt zeigen, wenn Unrat an ihren Wänden entlang schleicht und ihm sein eigener Schatten folgt oder vorausgeht. Man hat den Eindruck, dass er sich verfolgt fühlt und dass er in die Enge getrieben scheint. Die Schatten der Häuser scheinen unheimlich.

8. Schlussfolgerung

Die Aufgabe dieser Diplomarbeit war, die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Medien Buch und Film zu untersuchen. Am Ende dieser Arbeit hat es sich erwiesen, dass es ziemlich viele Unterschiede zwischen dem Buch und der Verfilmung gibt. Persönlich bin ganz zufällig auf dem Film gestoßen und fand die Thematik sehr interessant. Ich entschloss mich, auch das Buch zu lesen. Schon ziemlich am Anfang konnte ich feststellen, dass der Film vieles nicht beinhaltet und sich vom Buch in einigen Elementen ziemlich unterscheidet.

Am Anfang dieser Arbeit konnte man einiges über die Lebensweise in der wilhelminischen Zeit erfahren. Diese Informationen haben es mir erleichtert, den Hintergrund der ganzen Entstehung des Werkes zu verstehen, und die Relevanz dieses Romans für diese Zeit in der er entstanden ist. Meiner Meinung nach hatte der Autor des Buches es viel leichter als der Regisseur des Films. Es stellt sich die Frage, bei der Filmdrehung, ob man treu dem Originalwerk bleiben soll oder eigene Änderungen vornehmen soll. Ist es richtig die Autonomie zu behalten oder eher die Dependenz? Der Regisseur ist zeitlich begrenzt, und muss aus der gegebenen Zeit das Beste tun. Viele muss gekürzt werden aber den roten Faden muss man beibehalten. Durch alle diese Überlegungen ist es mir klar geworden, dass obwohl die Verfilmung in diesen Fall viel mehr Erfolg beim Publikum hatte als der Roman, ist es im Allgemeinen viel schwerer eine gute Verfilmung zu schaffen und die Neigung der Zuschauer zu gewinnen.

Nach dieser Analyse folgte etwas über das Leben des Autors Heinrich Mann sowie des Regisseurs und der Inhalt des Buches wurde in kurze wiedergegeben. Dem folgen die Analyse und die Beschreibung der Tiefen- und Oberflächenstruktur.

Die Tiefenstruktur des Films war der Schwerpunkt dieser Diplomarbeit. Hier wurden Handlung, Raum, Figuren und Zeit miteinander verglichen, analysiert und interpretiert.

Man kann deutlich sehen, dass bei der Handlung des Films, das komplette Ende verändert wurde, bzw. ausgetauscht. In allen Gesichtspunkten konnte man Abweichungen finden. Inhaltlich bis zur Hochzeit des Schulprofessors stimmt die Filmhandlung mit der Romanvorlage, aber von da an spielten die Drehbuchautoren mit dem Inhalt. Wenn man die Veränderungen im Text näher betrachtet bemerkt man, dass von den vier genannten Veränderungen im Text die häufigsten die Hinzufügung und Variation sind.

Wenn wir aber von den Räumen sprechen konnte man feststellen, dass es Josef von Sternberg sehr gut gelungen ist auch durch die zwei ganz verschiedenen Wohnräume der Hauptprotagonisten, Professor Unrat und Lola Lola, die Verschiedenheiten der Denk- und Lebensweise darzustellen.

Auch zu erwähnen wäre die Rolle der Musik im Film. Meiner Meinung nach, hat die Musik den ersten deutschen Tonfilm die Popularität gebracht, indem sie ihn viel unterhaltsam gemacht hat und ein dramatisch wichtiges Element im Film ist.

Josef von Sternberg hat bei seiner Verfilmung viele Personen ausgelassen, aber auch sehr viele neue erfunden. Auch die Dreieckbeziehung von Unrat, Rosa und Lohmann rückt im Film ganz in den Schatten. Lohmann wir im Film eine total unwichtige Person. Seinen Platz im Film übernimmt Mazeppa. Von der Art der Veränderung stoßen wir hier am meisten auf die Ellipse, Variation und Hinzufügung.

Wegen der unterschiedlichen Darstellung der zwei Medien, sind die Mittel des Schriftstellers und Regisseurs ganz anders. Heinrich Mann arbeitet mit literarischen Mitteln, wie z.B. mit wechselvoller Erzählweise, der Realismuskonzeption oder der Sprache. Josef von Sternberg spielt mit der Musik, der Erotik und mit der Kunst des Weglassens.

Erkannt habe ich noch, dass obwohl es sich um eine Liebesgeschichte handelt, fast dar keine Elemente der Liebe zu sehen sind. Vielmehr basierte sich Josef von Sternberg auf die Elemente der Erotik. Die Hauptfigur Lola Lola ist im Film eine Sexikone die durch ihre erotische Züge und Kleidung, den Männern ihren Verstand dreht.

Gut zuletzt analysierte ich die kinematografischen Gestaltungen wie Kameraperspektive und Objektbewegung und andere. Bemerkt habe ich, dass obwohl zur dieser Zeit in der der Film gedreht wurde die Filmindustrie nicht so entwickelt war wie heute, ist es dem Regisseur gelungen vieles durch wenige Techniken zu zeigen.

Von den Kameraperspektiven wurde am meisten die Normalsicht verwendet und nur paar Mal spielte Sternberg mit der Kamera um aus der Vogelperspektive oder der Froschperspektive eine Szene aufzunehmen.

Doch die Kamera wurde nicht so oft bewegt. Meistens handelte es sich um den Stand und nur in zwei Szenen um die Kamerafahrt.

Zum Ende möchte ich noch Schepelern zitieren, der über die Unterschiedlichkeiten der beiden Medien spricht:

> *„Man kann dies als traditionelle Symptome der Verfilmung auffassen: Vergrößerung von Motiven- besonders Erotik und dramatische Vorgänge treten expliziter hervor – und eine Tendenz zu einer gewissen Vulgarisierung, eine Tendenz, die nicht irgendeiner ontologischen Disposition des Filmmediums zugeschrieben werden kann, sondern als eine Verschiebung von Hochkultur hin zur Populärkultur erklärbar ist.“*[143]

[143] Schelpern, Peter, *Gewinn und Verlust. Zur Verfilmung in Theorie und Praxis. Text und Kontext,* Wilhelm Fink Verlag, München 1993, S.54.

9. Zaključak

Cilj ovog diplomskog rada bio je ispitati sličnosti i razlike između dva medija, knjige i filma. Možemo sa sigurnošću konstatirati da postoji mnogo razlika između knjige i filmske adaptacije. Osobno sam sasvim slučajno naišla na ovaj film i sama tematika filma učinila mi se jako zanimljivom. Odlučila sam pročitati i knjigu.

Već na početku se dalo zamijetiti da u film puno stvari nedostaje i da se u dosta elemenata film od knjige razlikuje. Pošto sam prvo pogledala film a tek zatim pročitala originalno djelo Manna, uočavanje razlika učinilo se znatno lakšim. Zamijetila sam, da čitajući djelo nisam imala prostora pustit mašti na volju, nego sam se cijelo vrijeme filmska adaptacija bila mjerilo. U mom slučaju se kao nedostatak pokazalo, što sam prvo pogledala film a zatim pročitala knjigu. Iz svih tih razloga sam se odlučila da tema mog diplomskog rada bude usporedba romana Heinricha Manna „Professor Unrat“ i filmske adaptacije „Der Blaue Engel“ Josefa von Sternberga.

Na početku rada saznajemo nešto o načinu življena u razdoblju wilhelmina. Te informacije su doprinijele razumijevanju pozadine nastanka djela i njegove važnosti za to doba umjetničkog stvaralaštva. Zastupam mišljene da je puno lakši zadatak imao autor knjige nego redatelj filma. Jer pri samom nastanku filma se postavlja pitanje, dali ostati vjeran izvornom djelu ili ga prekrojiti po svome ukusu. Je li ispravno zadržati svoju autonomiju ili pak se vjerno drati originala?

Uz to je redatelj filma i vremenski ograničen i ima zadatak od svega toga ipak učiniti djelo jedne ili čak i bolje kvalitete nego što je ono izvorno. Dosta toga se mora izbaciti a da pritom se ne izgubi crvena nit.

Razmišljajući o tome sam došla do zaključka, da iako je u ovom slučaju filmska adaptacija doživjela veći uspjeh nego knjiga, da je redatelju puno teže stvoriti kvalitetno filmsko djelo i time pridobiti naklonost publike.

Zatim slijedi kratak osvrt na život pisca Heinrich Manna i sadržaj romana. Nakon toga slijedi analiza i opis dubinske i površne strukture. Dubinska struktura filma fokus je ovog diplomskog rada. Pritom se radnja, prostor, likovi i vrijeme uspoređuju, analiziraju i interpretiraju. Mogu se jasno vidjeti nastale promjene u samoj radnji, prije svega film ima sasvim drugačiji kraj nego knjiga, što znači da mnoge situacije u filmskoj adaptaciji nisu preuzete.

Sadržajno se knjiga i film poklapaju sve do trenutka kada se profesor ženi sa pjevačicom, a zatim se pisac scenarija odlučio poigrati sa sudbinom likova iz knjige. Pisac scenarija odlučio za djelomičnu izmjenu teksta, a na nekim mjestima došlo je do potpune izmjene i dopune teksta.

Ako govorimo o prostoru kojim se redatelj poslužio, možemo zaključiti da je svjesno izabrao dva sasvim različita mjesta snimanja scena, kako bi što bolje prikazao različitosti načina življenja dvaju glavnih likova i samim time dokazao i njihovu razliku osobnosti.

Bitan element filma je i glazba. Glazba je uveliko doprinijela popularnosti filma time što ga je učinila zabavnijim i zaslužna je za dramatičnost radnje.

Josef von Sternberg je u svom filmu dosta likova iz knjige izostavio i nadomjestio ih novim likovima koji su dali filmu novi kraj. Likovi poput Lohmanna postaju potpuno nebitni i njegovo mjesto zauzima novi lik Mazeppa koji također igra zavodnika i profesoru zagorčava život.

Autor knjige se poigravao sa stilskim i izražajnim sredstvima, a redatelj filma se poslužio sa sredstvima kao što je glazba, ton i boja kako bi postigao sličan ili isti dojam scene kao što je u knjizi. Redatelj je time pokazao visoku kompetenciju i znanje u oblasti filma i snimanja. Iako tu to vrijeme filmsko stvaralaštvo nije toliko napredno bilo kao danas, Sternberg je već i u svoje vrijeme jako dobro poznavao tehnike snimanja, obrade i montaže filma i time dokazao svoju izvrsnost kao redatelj filma.

10. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Mann, Heinrich, *Professor Unrat,* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2011

Sekundärliteratur:

- Albersmeier, Franz-Josef, *Literaturverfilmungen,* Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main 1989
- Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst,* Suhrkampf Taschenbuch, Frankfurt am Main 1979
- Bienk, Alice, *Filmsprache,* Einführung in die Interaktive Filmanalyse, Schüren Verlag, Marburg 2010
- Bremond, Claude, *Die Erzählnachricht,* Literaturwissenschaft und Linguistik, Bd. 3, Hrsg. von Jens Ihwe, Frankfurt am Main, 1972
- Bauschinger, Siegrid, *Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film*, u.a. (Hrsg.), München 1984
- Christina, Wolf, *Filmmusik im beginnenden Zeitalter des Tonfilms am Bsp. Josef von Sternbergs: Der blaue Engel*, Grin Verlag, 2003
- Epple Thomas, *Professor Unrat*, Rowohlt Verlag, München 1998
- Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse,* 2. Auflage, UTB Verlag, Stuttgart 2008
- Freund, Winfried, *Interpretation zu Heinrich Mann*, C.Bange Verlag, Hollfeld 2006
- Gast, Wolfgang, *Grundbuch Film und Literatur,* Verlag Diesterweg, Frankfurt am Main 1993
- Hickethier, Knut, *Film-und Fernsehanalyse,* 2. Auflage, Verlag Diesterweg, Frankfurt a.M./Berlin/München 1978
- Hurst, Matthias, *Erzählsituationen in Literatur und Film,* Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1996
- Jossé, Harald, *Die Entstehung des Tonfilms. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung*, Karl Alber Verlag, Freiburg, München1984
- Kraucer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005
- Kreuzer, Helmut, *Arten der Literaturadaptionen*. In Gast, Wolfgang, *Literaturverfilmung, Buchner Verlag,* Bamberg 1993

- Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien,* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2004

- Mundt, Michaela, *Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung*, M. Niemeyer Verlag, Tübingen 1994

- Peach, Joachim, *Literatur und Film*, Metzler Verlag, Stuttgart 1997

- Pelster, Theodor, *Heinrich Mann Professor Unrat*, Klett Verlag, Stuttgart 2004

- Pudovkin, Vsevolod, *Filmskript und Filmregie*, Verlag C.J. Bucher, Frankfurt 1983

- Schepelern, Peter, 1993. *Gewinn und Verlust. Zur Verfilmung in Theorie und Praxis*. In: *Verfilmte Literatur*. Beiträge des Symposions abgehalten am Goethe-Institut Kopenhagen im Herbst 1992. Hg. v. Sven-Aage Jorgensen und Peter Schepelern.
- Wolters Stefan, *Lektürenhilfe Heinrich Mann „Professor Unrat",* Klett Verlag, Stuttgart 1991

Internetquellen:

http://www.buecher-wiki.de/index.php/BuecherWiki/Verfilmung (25.05. 2013 17:15)

http://www.preussenchronik.de/begriff_jsp/key=begriff_wilhelminismus.html
(28.07.2013 16:20)

http://www.kettererkunst.de/bio/heinrich-mann-1871.shtml (27.6. 2013 20:21)

http://schuelerseite.otto-triebes.de/Referate/Stefanie/heinrich_mann.htm (28.5.2013 19:20)

http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?RID=1&PID=2332 (13.10.2013 23:44)

http://www.deutsches-filminstitut.de/filme/dt2tb00022.htm (28.07.2013 15:19)

http://www.deutsches-filminstitut.de/filme/dt2tb00022.htm (28.07.2013 15:19)

https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/4989/research.pdf?sequence=3
(11.10.2013 18:10)

https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/4989/research.pdf?sequence=3
(14.10.2013 20:13)

http://dict.leo.org/forum/viewUnsolvedquery.php?idThread=403048
(06.5.2014 14:17)

http://www.louisan.de/Songtext%3A-Ich-bin-von-Kopf-bis-Fu%DF-auf-Liebe..._924.html
(06.05.2014 22:03)

http://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/zwanzigstes/film/vorkrieg/blauerengel.htm
(17.12.2013 21:36)

Tabellen- und Abbildungsverzeichnis

Tabelle 1: Tabellarische Übersicht der Struktur des Romans 32

Tabelle 2: Schematische Übersicht der Veränderungen auf der Handlungsebene 48

Tabelle 3: Polarisierende Raumkonzepte in „Der blaue Engel“ 55

Tabelle 4: Strukturelle Unterschiede zwischen Film und Roman 58

Tabelle 5: Schematische Übersicht der Figuren im Vergleich 67

Abbildung 1: Marlene Dietrich 14

Abbildung 2: Professor Unrat und Marlene Dietrich 19

Abbildung 3: Detail 77

Abbildung 4: Groß 77

Abbildung 5: Nah 78

Abbildung 6: Amerikanisch 78

Abbildung 7: Halbnah 79

Abbildung 8: Halbtotal 79

Abbildung 9: Total 80

Abbildung 10: Weit 80

Anhang 1

Sequenzprotokoll

Sequenznummer	Inhalt/ Bildbeschreibung	Einstellungsgröße	Sonstiges (Kamera, Licht, Bauten, Ton)
1.	Vorspann		Musik
2.	Hausdächer	T	Bauten (expressionistisch)
3.	Marktszene	HT	Natürliche Geräusche
4.	Mädchen zieht Fensterladen auf und vergleicht sich mit der Tingel-Tangel-Tänzerin, die man auf einem Plakat sieht	HA	
5.	Türschild: Professor I. Rath	D	„Überblende“
6.	Kleines Mädchen läuft über Stiege	T	„Überblende“
7.	Haushälterin kommt in den Wohnraum, Unrat folgt ihr	HT	
8.	Unrat	A	
9.	Unrat am Frühstückstisch	NA	Ton (er pfeift)
10.	Vogelhaus	G	
11.	Unrat geht hin zum Vogelhaus	NA	
12.	Haushälterin kommt zurück	A	
13.	Sie stellt das Tablett auf den Tisch, sieht zum Vogelhaus	NA	
14.	Sie nimmt den toten Vogel und wirft ihn in den Offen, dann geht sie.	A	
15.	Unrat wieder am Tisch	A	
16.	Klassenzimmer, Schüler reden miteinander	T	
17.	Ein Schüler putzt die Tafel	NA	
18.	Viele Schüler an einem Tisch versammelt	A	
19.	Ein Schüler in versteckender Pose beim Katheder, nimmt Klassenbuch	A	
20.	Auf das Klassenbuch wird eine Karikatur gemalt	D	Lärm der Schüler
21.	Unrat geht aus seiner Wohnung	T	Ruhe bei Unrat
22.	Zifferblatt der Rathausuhr, (Figuren, Tauben)	G	

23.	Schüler unruhig und übermütig in der Klasse	T	
24.	Unrat im Gang der Schule, geht zur Klasse	HT	Kamera fixiert, Unrat zuerst groß im Bild
25.	Das Klassenzimmer Innen, Unrat tritt ein, Schüler sitzen ordentlich an ihren Plätzen	HT	
26.	Unrat setzt sich an den Katheder und nimmt das Klassenbuch	NA	
27.	Der Schüler Angst	NA	
28.	Unrat	NA	Kamera nimmt Unrats Perspektive an
29.	Zwei Schüler	NA	
30.	Unrat	NA	
31.	Angst (der Name des Schülers)	NA	
32.	Unrat	NA	
33.	Angst geht auf Befehl zu Unrat an den Katheder	NA	
34.	Angst soll die Karikatur entfernen, Unrat und Angst im Bild	A	
35.	Zwei Schüler	NA	
36.	Unrat und Angst im Bild	A	
37.	Ein Schüler grinsend	NA	Reaktion der Schüler
38.	Unrat blättert im Klassenbuch, blickt versteckend in die Klasse, überprüft den Stoff, der gerade durchgemacht wird	NA	
39.	Ein Schüler der unter seine Bank blickt	NA	
40.	Unrat zeigt mit den Stift auf einen Schüler (Herzog) und will ihn prüfen	NA	
41.	Herzog steht erschrocken auf	NA	
42.	Unrat reibt sich die Hände, weil er sich freut, den Schüler ertappt zu haben	NA	
43.	Der Schüler ist verunsichert	NA	
44.	Unrat ungeduldig	NA	

45.	Der Schüler stottert weiter	NA	
46.	Unrat zeigt wieder energisch mit den Stift auf den Schüler auf, er steht auf und geht zum Schüler	A	
47.	Unrat zeigt dem Schüler wie er „the“ aussprechen muss	A	Zuerst ist nur der Schüler im Bild, dann kommt Unrat hinzu; seitliche Perspektive
48.	Unrat geht nach Vorne und richtet sich an die Klasse	HT	
49.	Ein Schüler wird gezeigt, während Unrat eine Aufgabenstellung formuliert	NA	Ton und Bild entsprechen sich nicht
50.	Unrat in herrschender Pose am Katheder, geht zur Klasse	HT	
51.	Unrat geht durch die Klasse, beobachtet die Schüler und öffnet das Fenster	HA	Unrat geht in/aus dem Bild, Gesang der Mädchen von Draußen kommt ins Klassenzimmer hinein
52.	Klasse von hinten, Unrat rechts (klein) im Bild, einige Schüler schwindeln	T	
53.	Unrat reinigt sich mit dem Taschentuch die Brille	NA	Perspektive von hinten
54.	Zwei Schüler beim Schwindeln	NA	Unrats Perspektive (von hinten)
55.	Unrat setzt sich seine Brille verärgert auf	NA	
56.	Die Schüler beim Schwindeln	NA	
57.	Unrats Mimik	NA	Geht rechts aus dem Bild
58.	Die zwei Schüler, Unrat nimmt ihnen die Karten ab, die sie unter der Bank betrachtet haben, und schließt das Fenster	HT	Zuerst nur die Schüler im Bild, Unrat kommt von links (leichter Kameraschwenk)
59.	Unrat geht zum Katheder, setzt sich und schiebt die Karten ein	A	
60.	Schüler	A	

61.	Unrat droht ihnen und nimmt sein Taschentuch raus	A	
62.	Die zwei Schüler	A	
63.	Unrat	A	
64.	Die zwei Schüler	A	
65.	Angst mit spöttischer Mimik	NA	Abblende
66.	Die zwei Schüler knien am Boden, andere gehen vorbei, sie stellen den einen Schüler das Bein	A	
67.	wie eben	A	
68.	Unrat blick sich um, um zu sehen was passiert ist	NA	
69.	Der Schüler Angst liegt am Boden	A	
70.	Unrat	NA	
71.	Schüler Angst	A	
72.	Hefte sind auf den Boden und Karten mit Lola Lola	D	Schwenk
73.	Bei Unrat zu Hause, er hat den Schüler zu sich gerufen (Angst)	T	
74.	Unrat stehlt zwei Stühle zusammen und sagt zu Angst er solle sich setzten	T	
75.	Angst geht zu den Stühlen	A	
76.	Unrat befiehlt im noch einmal sich zu setzten	T	
77.	Unrat und Angst; Angst erzählt über den „blauen Engel“	NA	Seitliche Perspektive
78.	Unrat und Angst	HT	
79.	Angst darf gehen	A	
80.	Unrat betrachtet die Karten	NA	
81.	Karten von vorne	D	
82.	Lola Lola	NA	
83.	Engel (Bauten)	D	

84.	Bühne (Lolas Beine und die anderen Künstlerinnen im Hintergrund)	HT	Der Ausschnitt von Lolas Beinen
85.	Bühne	T	
86.	Konzentration auf Lola	NA	
87.	Bühne	T	
88.	Unrat in den Gassen der Stadt	T	Bauten und Licht
89.	Die Bühne im „Blauen Engel“	HT	
90.	Lola und die Schüler in ihrer Garderobe	A	
91.	Bühne	HT	
92.	Gasse	T	Expressionistische Wirkung
93.	Polizist in der Gasse	A	
94.	Bühne mit wenig Ausstattung und Lola im anderen Kostüm	T	
95.	Die drei Schüler beobachten Lolas Auftritt	A	
96.	Lola (auf der Bühne)	T	
97.	Unrat an der Tür zum Lokal	NA	Aufnahme Unrats von Innen (er blickt durch das Glass an der Tür)
98.	Die Schüler sehen Unrat und hauen ab	A	
99.	Unrat geht durchs Lokal	NA	Bauten, Licht
100.	Lola auf der Bühne	NA	
101.	Lola auf der Bühne	NA	
102.	Unrat in der Menge des Publikums	NA	Zuerst von hinten, dann dreht er sich zur Bühne
103.	Lola	NA	
104.	Unrat wie 102, er ist entsetzt	NA	
105.	Lola richtet den Scheinwerfer auf Unrat	NA	Musik (Heut Abend da such ich mir ´nen Mann,…)
106.	Unrat blickt sie an	NA	
107.	Schüler an der Bar	A	
108.	Wie 106, Unrat geht aus der Menge	HT	
109.	Der Schüler läuft von Unrat davon	A	

110.	Unrat folgt ihm	HT	Der Clown; Kamera fixiert
111.	Unrat sucht den Schüler in der Garderobe	A	
112.	Unrat in der Garderobe vor dem Spiegel	A	
113.	Unrat geht die Wendeltreppe hoch	HT	
114.	Erztum in seinem Versteck hinter dem Spiegeln	A	
115.	Clown	NA	
116.	Musiker auf der Bühne	NA	Perspektive leicht erhöht
117.	Eine Tänzerin auf der Bühne	NA	
118.	Lola kommt in ihre Garderobe, Unrat kehrt aus ihrem Schlafzimmer zurück	HA	Dialog, erstes Zusammentreffen der beiden Hautfiguren
119.	Unrat nimmt erstaunt seine Hut ab	NA	
120.	Der Clown durchquert die Garderobe	A	Geräusche (bei offener Tür dringen die Stimmen von Außen ein)
121.	Clown in der Garderobe	A	Ähnliche Gestik des Clown und Unrats
122.	Lola geht zur spanischen Wand in ihrer Garderobe	A	
123.	Der Schüler der sich dahinten versteckt	NA	Perspektive Lolas
124.	Lola geht wieder vor und beginnt sich umzuziehen	A	Perspektive Unrats
125.	Unrat beobachtet Lola	NA	
126.	Lola beim Ausziehen ihrer Strümpfe	A	
127.	Unrat	NA	Mimik
128.	Lola sieht ihn auch an und lächelt	NA	
129.	Unrat dreht sich zur Tür, die Künstler kommen rein und schauen ihn auch an	A	
130.	Wie eben	A	
131.	Lola, verführerisch und freundlich	NA	
132.	Lola geht in ihr Schlafzimmer, Unrat wartet unten, plötzlich fällt ihm Lolas Höschen auf die Schulter, als er es in der Hand hat, kommt die	A	Kamerabewegung nach oben und unten (Wendeltreppen)

	Frau des Direktors und ermahnt ihn		
133.	Die Frau verlässt die Garderobe durch die andere Tür	A	
134.	Erztum greift nach dem Höschen	D	
135.	Unrat blickt zu Guste (Tür)	NA	
136.	Guste bei der Tür	A	
137.	Unrat geht unsicher umher	NA	Dreht sich und geht aus dem Bild, kommt gleich wieder zurück ins Bild
138.	Unrat sieht sich die Bilder Lolas an und reinigt sich die Brille	A	
139.	Ein Dompteur durchquert mit einem Tanzbären den Raum	A	Objektbewegung
140.	Unrat blickt ihnen erschrocken nach	NA	
141.	Lola oben; sie wirft einen Koffer um	T	Ton
142.	Unrat hat das Geräusch gehört und blickt nach oben	NA	
143.	Erztum steckt Unrat das Höschen Lolas in die Tasche	A	
144.	Unrat	NA	
145.	Lola geht zur Wendeltrepper	T	Lola geht nach unten aus dem Bild
146.	Treppen von unten als Lola hinunter kommt	HT	
147.	Erztum umherblickend	NA	
148.	Lola beim Anziehen	A	
149.	Unrat setzt sich seine Brille auf	NA	
150.	Lola	A	
151.	Unrat	NA	
152.	Lola (posierend wie auf den Plakaten)	A	Andere Kameraperspektive
153.	Unrat blickt schüchtern weg, er schaut auf die Uhr	NA	
154.	Als Unrat gehen will kommt Kiepert, und	HT	Unrat dreht sich verunsichert;

	behandelt den Professor sehr nett, als er hört dass er am Gymnasium arbeitet		leichte Kamerabewegung; Dialog
155.	Lola und Kiepert	A	Ton (Läuten des Glöckchens; Dialog
156.	Unrat beobachtet Lola	NA	
157.	Lola geht zur Tür, richtet sich ihr Kostüm und geht ab	A	Unrats Perspektive
158.	Kiepert	NA	Dialog
159.	Unrat	NA	Reaktion
160.	Kiepert spricht Unrat in Bezug auf Lola an	A	
161.	Clown unter der Tür	A	
162.	Unrat wehrt sich gegen diese Anspielungen Kiepert und Unrat werfen die spanische Wand um, hinter der sich der Schüler noch immer versteckte. Der Schüler rennt weg, und Unrat im hinterher	A	Unrat und der Schüler laufen aus dem Bild
163.	Unrat bei der Tür, wo er auf den Clown stößt	A	Objektbewegung
164.	Unrat aus dem Lokal kommend, als er den Schüler verfolgt	T	Licht (Dunkelheit); Objektbewegung (Unrat dreht sich)
165.	In der Nacht verprügeln zwei Schüler den Schüler Angst wegen den Verrat	HT	Bauten; Licht
166.	Der Gang und die Treppen vor Unrats Wohnungstür	T	Unrat geht von unten ins Bild
167.	Unrat schwitzend und außer Atem auf seinem Bett sitzend, er wischt sich die Stirn und merkt, dass er dabei Lolas Höschen benutzte	A	Überblende
168.	Hausdächer	HT	Bauten; Indikator des Morgens
169.	Unrat und seine Haushälterin im Gang, sie suchen seinen Hut	HT	Wenig Bewegung der Figuren im Vergleich zum Lokal (Objektbewegung)
170.	Unrat beim Verlassen der Wohnung	HT	

171.	Die Uhr des Rathausturms	T	Überblende; Ton
172.	Die Figuren unterhalb der Uhr bewegen sich	D	Objektbewegung
173.	Wie eben	D	
174.	Wie eben	D	
175.	Klassenzimmerszene	T	Ton-Ruhe
176.	Unrat beim Lesen des Klassenbuchs	NA	
177.	Der Schüler Angst	NA	Perspektive Unrats
178.	Unrat blättert langsam und blickt mit böser Mimik zu Angst	NA	
179.	Erztum, der mit gehobenen Kopf durch die Klasse schaut	NA	Perspektive Unrats
180.	Lohmann mit ähnlichem Blick	NA	Perspektive Unrats
181.	Unrat blättert noch immer	NA	
182.	Mehrere Schüler	A	
183.	Unrat	NA	
184.	Angst mit verunsichertem Gesicht	NA	Perspektive Unrats
185.	Unrat schaut zu Angst, nimmt ein Notizbüchlein und macht einige Notizen	NA	
186.	Erztum grinst und blickt zu Angst	NA	
187.	Unrat (noch immer zu Angst blickend)	NA	
188.	Angst mit verzerrter Mimik	NA	
189.	Unrat auf der Straße	T	Bauten; Licht
190.	Er geht und blickt sich öffters um	T	
191.	Lola in ihrer Garderobe, vor dem Spiegel sitzend, die Schüler um sie sitzend	A	
192.	Erztum (beim Fenster)	NA	
193.	Wie 191	A	
194.	Unrat an der Tür des Lokals	NA	
195.	Er geht den Gang entlang zur Garderobe	A	Kommt ins Bild und geht aus dem Bild; Bauten
196.	Der Clown blickt zu Unrat	HA	Bildkomposition

197.	Lola vor dem Spiegel ihr Kostüm zurecht richtend	HA	
198.	Kiepert geht Unrat blickt ihn an	HA	
199.	Unrat	HA	
200.	Lola vor ihrem Schminktisch, Unrat kommt von rechts zu ihr	A	
201.	Die zwei Clowns unter der Tür	A	Ton- mit Öffnung der Tür kommen Geräusche von außen
202.	Der Clown durchquert den Raum	HA	Objektbewegung
203.	Er geht durch die andere Tür hinaus und schaut dabei Unrat an	A	
204.	Lola bittet Unrat sich neben ihr an den Schminktisch zu setzen	HA	
205.	Bühne (Auftritt Gustes)	HT	Tonkontrast (zuerst Ruhe der Garderobe, dann Lärm des Lokals)
206.	Lola und Unrat, sie geht aus dem Bild um die Tür zu schließen	HA	
207.	Lola beim Schließen der Tür, andere Clown steht davor	A	Kameraperspektive (Lola von hinten)
208.	Lola und Unrat beim Schminktisch, sie lässt sich von ihm helfen	NA	Bildkomposition (drei Fotos im Vordergrund; Unrat sitzt etwas tiefer als Lola)
209.	Kellerlücke aus der die Schüler alles betrachten	NA	
210.	Lola und Unrat, die Zigarette fällt auf den Boden, Unrat bückt sich	NA	
211.	Die Lücke geht zu	NA	
212.	Unrat unter dem Tisch	NA	Kamerastandpunkt
213.	Lola rauchend	NA	
214.	Unrat unter dem Tisch, er blickt zu Lola hinauf und geht wieder hoch	NA	
215.	Unrat oberhalb des Tisches	NA	

216.	Lola richtet ihm die zerzausten Haare	NA	
217.	Lücke	NA	
218.	Unrat und Lola am Schminktisch	NA	
219.	Lola betört Unrat und bläst ihm die Puder ins Gesicht, Unrat beginnt zu husten und reinigt seine Brille	NA	
220.	Die Schüler beobachten die beiden durch die Lücke	NA	
221.	Kiepert an der Tür	A	Musik dringt ein
222.	Unrat steht auf	NA	Geht links aus dem Bild; dreht sich
223.	Er sieht Kiepert an	NA	Kommt rechts ins Bild, hinter ihm befindet sich ein Spiegel
224.	Lola und Kiepert	NA	Kiepert links ins Bild
225.	Wie eben	NA	Dialog
226.	Unrat	NA	
227.	Kiepert und Lola	NA	
228.	Wie eben	NA	
229.	Unrat	NA	
230.	Der Wirt und der Kapitän kommen aus dem Lokal in die Garderobe	A	Ton
231.	Kiepert, Lola und die Hinzukommenden	A	
232.	Kiepert und Unrat, der entsetzt ist	NA	
233.	Lola umringt von Kapitän und den Wirt, sie wirken ein bisschen aufdringlich	A	
234.	Unrat geht schnell zu ihr um ihr zu helfen	NA	Er geht aus dem Bild
235.	Er reißt den Kapitän von ihr	A	Kommt ins Bild
236.	Clown kommt zur Tür	NA	
237.	Wie 235	A	
238.	Anderer Clown und Mädchen schauen durch die Tür um zu sehen was in der Garderobe vorgeht	NA	

239.	Unrat gibt Kiepert eine Ohrfeige	A	
240.	Clown schließt die Tür	A	Ruhe
241.	Wie 239	A	Dialog
242.	Lola ist tiefst erstaunt über Unrats Verhalten	NA	
243.	Kapitän mit Clown auf Stiege, die zur Bühne führt	HA	
244.	Kapitän kommt auf die Bühne	HA	
245.	Kapitän und andere Künstler treten auf	HT	
246.	Kiepert verlässt die Garderobe	A	
247.	Lola und Unrat am Schminktisch stehend	NA	
248.	Polizist im Lokal	HA	Leichte Kamerabewegung
249.	Der wütend schreiende Kapitän auf der Bühne	HT	
250.	Polizist	T	
251.	Kiepert geht zurück zur Garderobe	A	
252.	Kiepert, Unrat und Lola, Unrat versteckt sich	A	
253.	Kiepert und Lola	NA	
254.	Polizist und Kapitän gehen in die Garderobe	HT	
255.	Sie betreten die Garderobe , der Clown schließt die Tür	A	Ruhe
256.	Der Polizist spricht mit Lola und Kiepert	HA	
257.	Der Polizist sieht sich um und hört auf einmal Geräusche aus dem Keller	NA	Kamerabewegung; Ton
258.	Der Kapitän blickt in Richtung der Stimmen	NA	
259.	Durch die Lücke fliehen die Schüler; Unrat verfolgt sie, der Polizist ist erstaunt über Unrats Anwesenheit und grüßt ihn herzlich	HT	
260.	Der Kapitän wird abgeführt	A	
261.	Der Clown, Lola und Gust	A	
262.	Draußen vor der Garderobe	A	Lärm
263.	Die Schüler stehen in der Garderobe in einer Reihe, Unrat geht vor ihnen auf und ab	A	Ruhe

264.	Lohmann zündet sich eine Zigarette und bekommt deswegen von Unrat eine Ohrfeige	A	Andere Perspektive; Dialog
265.	Wie 261	A	
266.	Lohmann macht eine freche Bemerkung	NA	
267.	Wie 264, Unrat befiehlt den Schüler zu gehen	HT	
268.	Die Schüler laufen hinaus	HA	Bauten; Licht
269.	Wie 261	A	
270.	Unrat an der Tür	NA	
271.	Guste beglückwünscht ihn zu seinem Eingreifen	A	Ton: bevor man die Schüler sieht, hört man sie reufen
272.	Schüler bei Fenster	A	
273.	Unrat und Guste	A	
274.	Unrat schaut durch den Fenste sieht die Schüler und schreit sie an	A	Licht
275.	Alle Anwesenden stehen um den ausruhenden Unrat herum	A	
276.	Der Wirt kommt hinzu, die Künstler müssen wieder auf die Bühne	A	
277.	Lola und der Wirt in der Tür	A	
278.	Lola außerhalb der Garderoben Tür	A	
279.	Kiepert und Unrat	A	
280.	Kiepert	NA	
281.	Er bereitet Unrat ein alkoholisches Getränk	A	Der Clown zeigt ähnliche Bewegungen wie Unrat
282.	Lola auf der Bühne	HT	Bauten; Licht (langsame Ausleuchtung)
283.	Unrat kommt aus der Garderobe, Kiepert und der Clown folgen ihm	HT	Bauten; Kamerabewegung
284.	Lola wie in 282	HT	
285.	Unrat in der erhöhten Loge, der Direktor stellt ihn dem Publikum vor; Unrat blickt konfus herum	HT	

286.	Unrat	NA	
287.	Lola	HT	Schwenk zur Loge
288.	Unrat	NA	
289.	Das Publikum	A	Unrats Perspektive; Kamerabewegung
290.	Unrat	NA	
291.	Lola	HT	
292.	Lola in ihrer berühmten Pose; singt eines der bekennten Lieder des Films	A	Ton (Musik)
293.	Kiepert und Unrat; Kiepert steht zuerst im Hintergrund, geht bald ab; Unrat lächelt verlegen	NA	
294.	Lola blickt zu Unrat	HA	Unrats Perspektive
295.	Der Clown, als er Lolas Auftritt beobachtet, die Kamera schwenkt zu Unrat hoch	HT	Kamerabewegung; Bauten
296.	Lola	A	
297.	Unrat mit wohlwollendem Blick	NA	
298.	Lola	A	
299.	Unrat in der Loge	NA	
300.	Lola	NA	
301.	Unrat weitet seinen Hemdkragen, vergnügt grinst er	NA	
302.	Schrifttafel: „Tue recht und scheue niemand“	D	
303.	Unrats Bett; die Haushälterin ist überrascht über das leere Bett	A	
304.	Unrat der in einem anderen Bett aufwacht (bei Lola)	A	Bauten, Licht
305.	Unrat findet sich schwer zu recht; wirkt sehr verschlafen	NA	Puppe
306.	Er setzt sich seine Brille auf und setzt sein Spiel mit der Puppe fort	A	Ton (Melodie der Puppe; Vogelgezwitscher)
307.	Vogelkäfig	G	

308.	Lola beim Frühstückmachen	A	Ton; Lola: Guten Morgen, Immanuel!
309.	Unrat	NA	
310.	Lola am Frühstücktisch	A	
311.	Unrat steht auf beginnt sich anzuziehen	HA	
312.	Lola wendet sich ihm zu, geht zu ihm, hilft ihm beim Anziehen und setzt ihn an den Tisch	A	
313.	Die beiden beim Frühstück	A	Dialog (Thema Heirat)
314.	Ein Schüler den an die Tafel Karikaturen malt	A	
315.	Schüler; Angst wird von einigen festgehalten	A	
316.	Schüler an der Tafel	A	
317.	Lola hilft Unrat beim Anziehen; er geht über die Wendeltreppe nach unten	A	Unrat geht aus dem Bild
318.	Wendeltreppe von unten; zwei Reinigungsfrauen grüßen Unrat verwunderter	HT	
319.	Uhr am Gebäude des Gymnasiums	T	Kameraschwenk nach unten
320.	Unrat im Gang vor der Klassentür, er blickt sich um, ob ihn jemand beobachtet	HT	
321.	Unrat kommt in Klassenzimmer; er sieht die Karikaturen, dreht sich böse zur Klasse und wischt sie weg	HT	Ton (Schüler: „Herr Professor, es riecht nach Unrat!“
322.	Unrat	HT	Schüler lärmen
323.	Schulgang; in dem sich einige Lehrer sammeln	HT	
324.	Der Direktor kommt in die Klasse, die Schüler toben noch immer, bis der Direktor beruhigt	HT	Ton (Unrat: „Ich bringe sie alle ins Zuchthaus!“)
325.	Gang; in dem sich die Schüler sammeln	T	
326.	Unrat und der Direktor	A	
327.	Der Direktor nimmt Unrat eine Blume aus dem Knopfloch	A	
328.	Wie eben	NA	
329.	Direktor geht ab, nachdem ihn Unrat von seinen Heiratsabsichten erzählt hat	A	

330.	Unrat alleine in der Klasse, er fängt an seine Sachen auszuräumen (er wurde gekündigt)	A	
331.	Wie eben	A	Hintergrund (Karikatur von Lolas Bein)
332.	Unrat erhebt sich und blickt in die leere Klasse	HT	Kamerabewegung
333.	Lolas Garderobe bei Tag ; die Künstler bereiten sich auf ihre Abreise vor, Unrat kommt mit einem Blumenstrauß und geht die Wendeltreppe nach oben	HT	
334.	Lola auf ihren Bett kniend	HA	Kamerastandpunkt (Lola von hinten)
335.	Die Treppe als Unrat nach oben kommt	HT	
336.	Lola dreht sich um	HT	
337.	Unrat	A	
338.	Lola steht auf und geht nach vorne	HT	
339.	Sie kommt auf Unrat zu, umarmt ihn und gibt ihm einen Kuss	A	
340.	Lola	HT	
341.	Unrat (verlegen)	NA	
342.	Lola	HT	
343.	Unrat überreicht ihr ein kleines Päckchen, sie öffnet es und ist sehr überrascht	A	
344.	Lola	NA	
345.	Unrat hält um ihre Hand an; sie umarmen sich	A	
346.	Lola und Unrat in einer Umarmung bei ihrer Hochzeit	NA	Ton (Hochzeitsmusik hörbar)
347.	Hochzeitsgesellschaft an der Tafel	HT	
348.	Kiepert, Lola, Unrat und die Frau des Direktors; alle sehr vergnügt	HT	
349.	Lola und Unrat küssen sich	A	
350.	Ein Hotelzimmer; Unrat geht umher und Lola zieht sich hinter einemSchleierhaften Vorhang	HT	

	um		
351.	Unrat nimmt Koffer, der auf einer Kommode liegt; der Koffer geht auf und sein Inhalt fällt auf den Boden	A	
352.	Bilder Lolas auf den Boden	D	
353.	Lola durch den Spalt der Vorhänge blickend	A	
354.	Unrat blickt auf sie und wendet sich verärgert zu Lola	A	Ton (Dialog)
355.	Lola	A	
356.	Unrat	A	
357.	Lola in verführerischen Pose am Vorhang	A	
358.	Unrat im verwahrlostem Zustand in einem Lokal, wo Lola auftritt und er ihre Karten verkauft	A	Zuerst Plakat von Lola eingeblendet; dies dient später dann als Hintergrund
359.	Lola auf der Bühne	T	
360.	Unrat steht auf und bietet die Karten auf einem Tablett an	A	
361.	Unrat im Publikum	T	
362.	Garderobe Lolas	HT	Diffuses Licht; verwirrende Bildkomposition
363.	Unrat im Lokal; geht ab	A	
364.	Garderobe; Lola vor Spiegel , Unrat kommt und trinkt ein Bier, der Direktor beschimpft ihn	HT	
365.	Kiepert verlässt die Garderobe	HA	
366.	Lola sitzt vor dem Spiegel uns schält einen Apfel, und erhebt sich dann in großer Erregung	HA	
367.	Unrat, der offensichtlich sehr verzweifelt ist, geht ab	NA	
368.	Lola die auf Unrats Versuch sie zu verlassen, nicht reagiert	HA	
369.	Lola immer noch bei der Tür, Unrat kommt wieder herein, er Hilft ihr beim Umkleiden	HT	

370.	Unrat steht an der Kommode und probiert die Brennschere an Kalenderblättern aus	A	
371.	Kalenderblätter (Tage, Jahreszahlen)	D	Rauch
372.	Unrat beim Schminken am Schminktisch	NA	Aufnahme des Spiegels, diffuses Licht; Rauch
373.	Der Direktor kommt in die Garderobe zu Lola und Unrat; beschimpft Unrat; Lola verteidigt ihn	HT	Ton (Information durch Dialog vermittelt)
374.	Lola sieht auf das Blatt, das ihr der Direktor hinhält, sie wird böse	NA	
375.	Gespräch über einen Auftritt im „Blauen Engel“	HA	
376.	Direktor geht, Lola will Unrat beruhigen	A	
377.	Plakat Lolas, auf das eine Ankündigung von Unrats Auftritt angebracht wird	G	
378.	Im „Blauen Engel“ bei Tag; Ankunft und Abreise der Künstler; Gespräch des Direktors und des Lokalbesitzers ; Mazeppa	HT	Schwenk
379.	Lola außerhalb des Lokals	HA	
380.	Wie 379; Lola kommt	HA	
381.	Kiepert , Mazeppa und der Wirt; Mazeppa geht und die beiden blacken ihm nach	A	
382.	Mazeppa und Lola treffen einander, er blickt ihr angetan nach	A	
383.	Kiepert, Lola und der Wirt blacken nach links (Mazeppa)	A	Ton; (Mazeppa macht Geräusche)
384.	Mazeppa, der Lola grüßt	A	
385.	Lola geht ab	A	
386.	Sie geht in die Garderobe und dreht sich noch einmal nach Mazeppa um	HA	
387.	Mazeppa kommt zurück	A	
388.	Lola in der Garderobe	A	

389.	Mazeppa steht in der Garderobentür	A	Mazeppa geht aus dem Bild
390.	Folgt Lola	A	Er kommt wieder ins Bild
391.	Lola	A	
392.	Sie geht zur Wendeltreppe, Mazeppa folgt ihr und sie flirten miteinander	A	
393.	Ansammlung von Menschen vor dem Lokal	HT	Kamerastandpunkt
394.	Mazeppa mit Blumenstrauß bei Lola	NA	
395.	Lola auf der Bühne	HT	Veränderte Bauten (einfacher)
396.	Wie eben	HT	
397.	Publikum im Lokal	HT	
398.	Unrat in der Maskerade eines Clowns	NA	
399.	Unrat, der Direktor und seine Frau, der Direktor hilft ihm beim Schminken	A	Unrat und der Direktor von hinten; Bauten (Spiegel)
400.	Wirt kommt hinzu	A	
401.	Wie 400	A	Ton (Wirt berichtet über die Vorgänge im Lokal)
402.	Unrat allein in der Garderobe (bleibt zurück)	A	
403.	Tür wird geöffnet, andere Künstler kommen hinein und der Clown blickt Unrat an	A	
404.	Unrat; Lola kommt mit Mazeppa hinzu, sie beginnen zu flirten	HA	
405.	Wendeltreppe; Lola und Mazeppa gehen hinauf	HT	
406.	Unrat	A	Ton (Gespräch aus Lolas Schlafzimmer)
407.	Unrat auf der Wendeltreppe; blickt nach oben	A	
408.	Er will nach oben, als die Frau des Direktors kommt, um ihn auf die Bühne zu holen	HT	
409.	Unrat	NA	
410.	Der Direktor kommt hinzu; Unrat will nicht auftreten, man ruft nach Lola	HT	
411.	Lola (an der Wendeltreppe)	NA	

412.	Unrat, der Lola entsetzt ansieht	NA	
413.	Lola	A	
414.	Unrat der Direktor und seine Frau; der Wirt kommt auch, um Unrat zu mahnen; sie drängen Unrat zur Tür hinaus	A	
415.	Lola	NA	
416.	Tür von außen	A	
417.	Lola	A	
418.	Unrat , der sich noch einmal zur Garderobe (Lola) umwendet	A	
419.	Bühne	T	Licht und Bauten undeutlich
420.	Unrat	NA	
421.	Publikum	T	
422.	Unrat und die anderen hinter der Bühne	A	
423.	Der Wirt	A	
424.	Bühne; Direktor kommt durch den Vorhang	T	
425.	Unrat hinter dem Vorhang auf der Bühne	A	
426.	Lola in der Garderobe (nervös umhergehend)	A	
427.	Unrat verwickelt den Vorhang	A	
428.	Publikum (ungeduldig)	T	
429.	Wie 428; jetzt schafft er es auf die Bühne zu kommen	A	
430.	Direktor und Unrat auf der Bühne	HA	
431.	Lola und Mazeppa hinter der Bühne; er will sie küssen	A	
432.	Direktor klopft Unrat au seinen „leeren Kopf“	HA	
433.	Publikum	HT	
434.	Bühne	HA	
435.	Direktor sticht Nadeln durch Unrats Zylinder	NA	
436.	Bühne	A	
437.	Publikum (unterschiedliche Reaktionen)	HT	

438.	Wirt, der sich bei der Vorführung beteiligt	A	
439.	Bühne	A	
440.	Unrat geht zurück	A	Aufnahme durch den Vorhang und von innen Ton (Kiepert: „Sie waren doch schließlich mal Professor!“)
441.	Lola und Mazeppa	A	
442.	Kiepert holt Unrat zurück	T	
443.	Unrat	G	
444.	Kiepert und Unrat	A	
445.	Publikum (empört)	T	
446.	Kiepert und Unrat; Kiepert zerdrückt ein Ei auf Unrats Stirn	A	
447.	Publikum	T	
448.	Mazeppa und Lola küssen sich	A	
449.	Publikum	T	
450.	Bühne	HA	
451.	Publikum	HT	
452.	Bühne; Kiepert möchte, dass Unrat kräht; Unrat weicht zurück	HA	
453.	Lola und Mazeppa küssen sich	G	
454.	Bühne; Unrat sieht die beiden	HA	
455.	Mazeppa und Lola	A	Perspektive Unrats
456.	Bühne; Unrat kräht und wankt zurück	A	
457.	Kiepert	NA	
458.	Unrat verwickelt sich im Vorhang	A	
459.	Mazeppa und Lola; Lola flüchtet	A	
460.	Unrat stürzt krähend von der Bühne (in Richtung Garderobe)	A	
461.	Mazeppa und Lola verschwinden in der Garderobe, Tür zu	A	

462.	Unrat stürzt zur geschlossenen Tür	A	
463.	Er reißt die Tür auf	A	
464.	Lola (sehr angstvoll)	G	
465.	Mazeppa	A	
466.	Unrat	G	
467.	Mazeppa	NA	
468.	Unrat stürzt sich auf Lola	HA	
469.	Mazeppa hilft Lola und reißt Unrat von ihr	A	
470.	Tür; Direktor kommt hinzu	A	
471.	Alle Beteiligten flüchten	HT	Ton (man hört, dass Unrat tobt, aber man sieht ihn nicht)
472.	Lola flüchtet über die Wendeltreppe nach oben	A	
473.	Mazeppa	A	
474.	Er holt eine Zwangsjacke herbei	HT	
475.	Unrat erschöpft	G	Ton (als Kontrast zu vorhin)
476.	Direktor	NA	
477.	Unrat in der Zwangsjacke	A	
478.	Direktor	NA	
479.	Unrat	G	
480.	Direktor	NA	
481.	Unrat; der Direktor kommt zu ihn und bindet ihn los	A	
482.	Direktor bei Tür	NA	
483.	Unrat allein; er blickt herum und steht auf	A	
484.	Geht zur Tür hinaus	A	
485.	Geht hinter der Bühne in Richtung Ausgang	A	Bauten
486.	Unrat	NA	
487.	Lola (Bühne)	T	
488.	Lola	A	
489.	Unrat	HT	Bauten
490.	Lola	A	

491.	Unrat	A	
492.	Lola	A	
493.	Gasse; Unrat kommt	T	Bauten; Licht; Ton
494.	Kommt zur Schule	T	
495.	Tür der Schule	A	
496.	Glocke	D	
497.	Unrat	A	
498.	Schulgebäude innen; Dunkelheit von Lichtstrahl einer Taschenlampe durchbrochen	HT	Licht
499.	Tür geht auf und Unrat geht hinein	A	
500.	Er geht die Treppen hinauf	A	
501.	Geht den Gang entlang in seine ehemalige Klasse	HT	
502.	Der Hauswart geht durch den Gang	HT	
503.	Tür (Licht der Taschenlampe)	HA	
504.	Unrat liegt am Katheder	HA	
505.	Hand Unrats; mit der er sich am Katheder festhielt	D	
506.	Hauswart geht	HA	
507.	Klasse	HT	Kamera fährt zurück