universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Filmklassiker auf der Theaterbühne: Am Beispiel von D*er Blaue Engel* und *Sugar-Some Like It Hot*"

Band 1 von 1 Bänden

Verfasserin

Verena Wahlandt

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin:	Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort.....7

2. Einleitung: Geschichtliche Hintergründe zur Zeit der Entstehung des Romans *Professor Unrat* von Heinrich Mann.....13
2.1. Bevölkerungsentwicklung im Kaiserreich.....16
2.2. Heinrich Mann: Dichter mit ideologischer Weltanschauung.....18
2.3. Zur Entstehung von *Professor Unrat*.....22
2.4. Ausbürgerung und Exil von Heinrich Mann.....25
2.5. Rezeption und Forschung von Heinrich Mann im deutschen Sprachraum.....27

3. Die Literaturvorlage *Professor Unrat* von Heinrich Mann.....29
3.1. Inhalt.....29
3.2. Die handlungstragenden Charaktere in *Professor Unrat*.....32
3.2.1. Immanuel „Professor Unrat" Raat.....32
3.2.2. Die „Künstlerin" Rosa Fröhlich.....35
3.2.3. Der Schüler Lohmann.....37

4. Die Literaturverfilmung *Der Blaue Engel*.....39
4.1. Eckdaten zum Film.....39
4.2. *Der Blaue Engel* (UFA 1929/30: Deutschland; Regie: Josef von Sternberg) - Stabliste und Besetzung.....40
4.3. Zur Entstehungsgeschichte des Films.....41
4.4. Film vs. Roman.....44

5. *Der Blaue Engel* als Theaterstück.....49
5.1. Allgemeines zur Bühnenfassung.....49
5.2. *Der Blaue Engel* im Theater in der Josefstadt (Saison 2009/10; Regie: Herbert Föttinger, dramaturg. Bearbeitung: Peter Turrini).....50

6. Analyse einer Sequenz aus *Der Blaue Engel*: Eine Handlungsabfolge im medienspezifischen Vergleich.....53
6.1. Die Schlusssequenz in Roman, Film und Theaterstück: Das Ende des Professors als Ende der Geschichte.....53
6.2. Das Ende der Handlung in der Literaturvorlage.....55
6.3. Die Sequenz als Element der filmischen Gestaltung.....57
6.4. Szenische Abfolge der Filmsequenz.....58
6.5. Die Filmsequenz in der szenischen Adaption.....62
6.6. Kritik und Rezensionen zum Theaterstück.....72
6.7. Katharina Strasser als Lola Lola.....76
6.8. Allgemeine Erkenntnisse aus dem Vergleich der Sequenz in Roman, Film und Theaterstück.....77

7. *Some Like it Hot* - ein Filmklassiker als Vorlage für ein Bühnenstück.....83
7.1. Eckdaten zum Film.....83
7.2. Geschichtliche Hintergründe zum Zeitpunkt der Filmhandlung: Die Prohibition in den USA.....85
7.3. Zur Entstehung des Films.....86
7.4. Inhalt.....89
7.5. Die handlungstragenden Charaktere.....93
7.5.1. Sugar Kane Kowalczyk.....93
7.5.2. Joe.....94
7.5.3. Jerry.....95
7.6. Allgemeines zum Theaterstück.....96

8. Analyse einer Sequenz aus *Sugar - Some Like it Hot*: Eine Handlungsabfolge im medienspezifischen Vergleich.....99
8.1. Szenische Abfolge der Filmsequenz.....101
8.2. Umsetzung der Sequenz in Film undTheater.....104
8.3. Erkenntnisse aus der Analyse von Film und Bühnenfassung.....121
8.4. Mirjam Weichselbraun als Sugar Kane.....126

8.5. Erkenntnisse aus der Analyse von Film und Bühnenfassung.....128

9.Resümee.....130
10. Literaturverzeichnis.....133
Abstract.....139
Curriculum Vitae.....140

1. Vorwort

Als ich Ende 2010 begann, mir Gedanken über mein Diplomarbeitsthema zu machen, führte mich die Suche nach Inspirationsquellen vor allem in die Wiener Theaterlandschaft. Mir fiel hierbei auf, dass einige große Wiener Bühnen „neue" Produktionen auf dem Spielplan haben, deren Titel jedoch geläufig klingen. Dies beruht vor allem auf der Tatsache, dass der Inhalt dieser Stücke dem Publikum überwiegend vertraut ist, denn sie basieren auf Jahrzehnte alten Filmklassikern.

Da mich vor allem die Bereiche Film und (Musik-)Theater interessieren, habe ich ein Gebiet gefunden, mit dem ich mich gerne wissenschaftlich auseinander setzen möchte, nämlich die Untersuchung von Theaterstücken, welche Filmklassiker als Vorlage haben und für die Bühne neu adaptiert wurden.

Ein Beispiel für ein solches Theaterstück, das ich auch im Laufe dieser Diplomarbeit ausführlich behandeln werde, ist *Der Blaue Engel* im Theater in der Josefstadt aus der Spielsaison 2009/10.

Für viele Menschen ist der gleichnamige Film von Josef von Sternberg aus dem Jahre 1930 ein Begriff, interessant ist also, dass diese „Uraufführung" einen Filmklassiker zur Vorlage hat. Bekannte Filme in Theaterstücke zu transformieren, scheint im Trend zu liegen, denn dieser Vorgang ist in letzter Zeit des Öfteren auf den heimischen Bühnen zu beobachten.

Das zweite Fallbeispiel, das in dieser Arbeit zur Untersuchung herangezogen wird, ist *Sugar - Manche mögen's heiß* aus der Spielsaison 2009/10 in den Wiener Kammerspielen. Auch hier bildet der weltbekannte Film *Some Like It Hot* mit Marilyn Monroe in der Hauptrolle aus dem Jahre 1959 die Vorlage.

Es ist demnach besonders auffallend, dass sogar in derselben Spielsaison an den beiden Spielstätten der Josefstadt zwei Uraufführungen nach ähnlichem Modell inszeniert wurden. In beiden Fällen handelt es sich um Stücke des Unterhaltungstheaters, die vor allem mit ihren bekannten Titeln das Publikum ins Theater bringen möchten.

Als Quellen zu den Filmen kamen die DVDs der Filme *Der Blaue Engel* und *Some Like It Hot* zur Anwendung, neben dem persönlichen Besuch der Theateraufführungen wurden die analytischen Erkenntnisse insbesonders aus den Dialogen in den Regiefassungen der Stücke gezogen. Bei der Fülle an Quellen zu Heinrich Mann galt es zu differenzieren, welche der Abhandlungen über den Schriftsteller für die konkreten Untersuchungen relevant sind. Dasselbe gilt für die geschichtlichen Erläuterungen, die dazu dienen, die Hintergründe der erzählten Handlungen in einen historischen Kontext zu stellen.

In dieser Diplomarbeit gilt es, insbesondere den Vorgang, Filmklassiker für die Bühne zu adaptieren, deskriptiv zu erläutern. Das Augenmerk liegt hierbei auf der Transformation eines Ausgangsstoffes in andere Medien. Es gilt demnach die Frage zu beantworten, welche Unterschiede im Zuge des Transformationsprozesses zwischen Film und Theaterstück auftreten.

Da der Film *Der Blaue Engel* außerdem auf einer Literaturvorlage basiert, dem Roman *Professor Unrat* von Heinrich Mann, wirft dies noch weitere Fragen in Bezug auf die Adaption für das Theater auf.

Die Auseinandersetzung mit der Literaturvorlage steht am Beginn der Analyse, da sie das Ausgangsmaterial zum ersten Fallbeispiel bildet. Hierbei wird die Entstehung der Literaturvorlage in einen historischen Kontext gestellt, um die Hintergründe der im Roman behandelten Themenkomplexe zu verdeutlichen. In weiterer Folge wird Heinrich Mann als Autor der Literaturvorlage behandelt, hier kommt es zu einem Überblick über biographische Eckdaten, sowie einer Auseinandersetzung mit der Heinrich-Mann-Rezeption und -Forschung im deutschen Sprachraum.

Das nächste Kapitel beinhaltet die eingehende Auseinandersetzung mit der Literaturvorlage, es stehen vor allem die handlungstragenden Charaktere im Mittelpunkt der Untersuchungen.

Des Weiteren wird näher auf den Film *Der Blaue Engel* eingegangen, welcher als Literaturverfilmung von *Professor Unrat* in Folge die Vorlage zu dem Theaterstück *Der Blaue Engel* bildet. Als wichtig für die diesbezüglichen Untersuchungen erachte ich vor allem die relevanten Eckdaten zur Verfilmung,

so möchte ich vor allem einen Überblick der Entstehungsgeschichte des Films geben um anschließend Roman und Film im Hinblick auf ihre medienspezifischen Unterschiede miteinander zu vergleichen.

Danach werde ich die Entstehung der Bühnenversion von *Der Blaue Engel* genauer untersuchen, hierbei werde ich vor allem auf die Hintergründe der Inszenierung von Herbert Föttinger eingehen mit besonderem Augenmerk auf die Wahl der Besetzung und ihre Rolle in Bezug auf Kritik und Rezensionen zum Theaterstück.

Um die medienspezifischen Unterschiede von Film und Bühnenadaption genauer zu erkennen, wird der Vorgang einer Sequenzanalyse herangezogen. Hierbei kommt es anhand des Dialoges in Film und Bühnenstück zur Untersuchung der inhaltlichen und dramaturgischen Unterschiede, als signifikantes Beispiel hierfür wird die Schlusssequenz in Film und Bühnenstück einer eingehenden Analyse unterzogen.

Nicht vordergründlich inszenierungsspezifische Merkmale, sondern die Unterschiede in der gesamtdramaturgischen Umsetzung, insbesondere unter der Verwendung des gesprochenen Wortes, stehen im Mittelpunkt der Analyse.

Dieselbe Vorgehensweise wie bei *Der Blaue Engel* kommt beim zweiten Fallbeispiel welches sich mit der Adaption des Filmklassikers *Some Like It Hot* für die Bühne auseinandersetzt, zur Anwendung. Hier wird zuerst auf die Hintergründe der Entstehung des Films eingegangen, die filmische Handlung wird, zum besseren Verständnis, in einem historischen Kontext erläutert. Nach der genauen Darstellung von Inhalt und Charakteren kommt es zur Untersuchung der Bühnenversion, die in den Wiener Kammerspielen unter der Regie von Werner Sobotka zur Aufführung kam. Im Anschluss daran ist eine ausgewählte Sequenz aus Film und Bühnenfassung Gegenstand der Analyse im Hinblick auf ihre medienspezifischen Unterschiede.

Ich werde meine Analyse auch durch Einbeziehung von Fachliteratur, vor allem jedoch durch persönliche Beobachtungen vornehmen und so versuchen, die wesentlichen Unterschiede in den jeweiligen Bearbeitungen festzustellen. Die Analyse beruht demnach hauptsächlich auf einer individuellen Interpretation der medienspezifischen Gegebenheiten.

Diese Arbeit gilt es demnach hingehend folgender Behauptung zu untersuchen: Aufgrund der unterschiedlichen Realisierungsbedingungen in Film und Theater kommt es zu einer Vereinfachung der Handlung in den Bühnenfassungen.

Sowohl beim *Blauen Engel* mit Katharina Straßer und Erwin Steinhauer als auch bei *Sugar - Some Like It Hot* mit Mirjam Weichselbraun waren Publikumslieblinge in den Titelrollen zu sehen. Sie zählten mitunter zu den auslösenden Faktoren für ein angeregtes Medieninteresse bei den Premieren.
Es wird sowohl im Theater in der Josefstadt als auch in den Wiener Kammerspielen offensichtlich versucht, sowohl bekannte Inhalte als auch Publikumslieblinge als Garanten für gelungene Uraufführungen zu verwenden.

Vorab möchte ich noch genauer auf die Erklärung des Begriffes „Filmklassiker" eingehen, hierzu lässt sich im Lexikon der Filmbegriffe des Bender-Verlages folgende Definition finden:

> *„Anders als ein „Top-" oder „Spitzenfilm", als den man einen Film mit maximal großem Unterhaltungswert bezeichnet, ist ein Filmklassiker ein Film, der in Struktur und ästhetischem Anspruch eine Phase oder Richtung der Filmgeschichte repräsentieren kann. Listen von Filmklassikern unterscheiden sich dadurch von Listen der „besten Filme", weil sie nicht das Auswahlkriterium der Unterhaltsamkeit anlegen, sondern ein imaginäres Museum der Filmkunst unterstellen und nur solche Filme zulassen, die prototypisch für die Entwicklung ihres Genres stehen können oder die sich durch die Radikalität, mit der sie ein ästhetisches oder stilistisches Konzept realisieren, auszeichnen.*
> *Welcher Film als „Klassiker" anzusehen ist, steht nicht fest; der Kanon der Filme, die in diesen Rang erhoben werden können, wird zu jeder Zeit neu verhandelt."*[1]

[1] http://www.bender-verlag.de/lexikon/suchergebnis.php?sid=1aa6f686f4f605ffbfda3dc97560e691 (Zugriff: 30. 11.

Der Einfachheit und der besseren Lesbarkeit halber habe ich mich dazu entschlossen, die folgende Arbeit nicht zu gendern.

Ich möchte mich insbesonders bei meinen Eltern bedanken, die mir ein Studium meiner Wahl ermöglicht haben und mich immer, sowohl moralisch, als auch finanziell, auf meinen Wegen unterstützt haben.
Weiterer Dank gilt meiner lieben Freundin Dagmar, die mir vor allem beim Korrekturlesen meiner Arbeit eine sehr große Unterstützung war. Ich möchte mich in Folge bei meiner Freundin Raphi bedanken, die auch in Zeiten großer Motivationstiefpunkte immer für mich da war und mir gut zugeredet hat.
Außerdem möchte ich mich bei allen Menschen, die mich in der Phase vor und während meines Studiums begleitet haben, für ihre Zeit, Unterstützung und Zuwendung danken.

2. Einleitung: Geschichtliche Hintergründe zur Zeit der Entstehung des Romans *Professor Unrat* von Heinrich Mann

Das Deutsche Reich befand sich seit 1871 kontinuierlich auf dem Weg die bedeutendste Wirtschaftsmacht des Kontinents zu werden. Die Jahre von 1870 bis 1873 wurden gemeinhin als „Gründerzeit" bezeichnet. Der Aufschwung der deutschen Wirtschaft resultierte sowohl aus nationalstaatlichen Impulsen, als auch aus der finanziellen Unterstützung der französischen Kriegsentschädigungszahlungen.[2] Diese waren mit knapp 5 Milliarden Goldmark angesetzt und 1873 schaffte es Frankreich, die letzte Rate zu begleichen. Etwa die Hälfte der französischen Zahlungen wurde in die Entschuldung der Staatskasse des Deutschen Reiches investiert. Außerdem kam es zu einer Intensivierung der Vergabe öffentlicher Aufträge an die Wirtschaft.[3]

Auf dieser Grundlage setzte in weiterer Folge im Deutschen Reich ein zunehmender ökonomischer Modernisierungsprozess und ein bedeutendes industrielles Wachstum ein. Somit entwickelte sich Deutschland vor allem im Bereich der Stahl- und Eisenverarbeitung zwischen 1870 und 1910 zum produktionsstärksten Land Europas.[4]

Am 15. Juni 1888 erlag Kaiser Friedrich III. nach nur 99 Tagen Regierungszeit seinem Kehlkopfleiden. Friedrich III. galt als liberal und weltoffen, so kritisierte er vor allem Bismarcks Außenpolitik bezüglich Österreich und Schleswig-Holstein und lobte das parlamentarische System Englands.

Nach dem Tod von Friedrich III. wurde Wilhelm II. zum deutschen Kaiser, worauf sich im Volk ein Gefühl des Unbehagens breitmachte. Es entstand die Angst, dass Wilhelm II. die liberalen Ansätze von Friedrich III. und somit auch

[2] Vgl. VomBruch, Rüdiger, Müller, Rainer A. (Hrsg.): Deutsche Geschichte in Quellen und Darstellung. Stuttgart: Reclam 2000. S. 98.
[3] Vgl. VomBruch, Müller (2000) S. 96.
[4] Vgl. VomBruch, Müller (2000) S. 101.

die erhoffte innenpolitische Liberalisierung und die Stabilisierung der europäischen Friedensordnung nicht im selben Ausmaß fortführen würde.[5]
Als im Jahre 1888 der damals neunundzwanzigjährige Wilhelm II. den kaiserlichen Thron bestieg, wurde er zu dieser Zeit vor allem als Beispiel eines anderen, neuen Lebensgefühls betrachtet. Außerdem verkörperte er eine Weltanschauung, die von der der Gründergeneration des Kaiserreichs abweichend war.[6]
Wilhelm II. leitete ein neues Zeitalter ein, das als *Wilheminismus* bezeichnet wird. Seine Politik zeichnete sich durch einen ausgeprägten Drang nach Größe aus, womit er sich vor allem von der von Bismarck „ausgerufenen Politik der Saturiertheit und Selbstbeschränkung"[7] bewusst abgrenzte.

> *„Zwar stellte Wilhelm II. seine Regierungszeit in die Kontinuität des Bismarckschen Reiches, seine Unruhe stiftende Rhetorik „Der Kurs bleibt der alte, und nun mit Volldampf voraus'" verwies jedoch bereits auf einen programmatischen Neuanfang. Als Repräsentant einer neuen Generation förderte Wilhelm II. den Fortschrittsglauben und die neue Technikbegeisterung, die er mit dem Gedanken der deutschen Weltgeltung verband."*[8]

In den 1880er Jahren wuchs in Deutschland eine Generation heran, die, rückwirkend betrachtet, sowohl in der Innen- und Außenpolitik als auch im kulturellen Bereich zu, ihrer Zeit gemäßen, neuen Ufern vorstoßen wollte.
Diese Generation übte nach der Jahrhundertwende in weiterer Folge Kritik am Zeitalter des bürgerlichen Wilhelminismus im Deutschen Reich. Allerdings konnte sie vor 1914 weder die Macht noch den Einfluss erlangen, um ihren

[5] Vgl. VomBruch, Müller (2000), S. 63.
[6] Vgl. Berghahn, Volker: Das Kaiserreich 1871-1914. Industriegesellschaft, bürgerliche Kultur und autoritärer Staat. Stuttgart: Klett-Cotta 2003 (=Gebhardt. Handbuch der Dt. Geschichte, 16), S. 149.
[7] VomBruch, Müller (2000), S. 198.
[8] VomBruch, Müller (2000), S. 198.

Vorstellungen ausreichend Gehör zu verschaffen. Sie prägte mit ihren Ansichten lediglich den Zeitgeist der 1918 ausgerufenen Weimarer Republik.[9]

Im wilhelminischen Kaiserreich kam es zu weitgreifenden Prozessen der Industrialisierung und Urbanisierung, sowie zu einer rapiden Bevölkerungsexplosion und Säkularisierung. Die Bevölkerungsstruktur in den kapitalistischen Industriegesellschaften spiegelte sich vor allem in den Unterschieden der sozialen Klassen wieder.[10] Die zunehmende Industrialisierung machte sich auch wirtschaftlich bemerkbar. Die zweite Hälfte der 1890er Jahre zeichnete sich vor allem durch einen großflächigen Wirtschaftsaufschwung aus und der Handel an den Aktienbörsen florierte.

1897/98 wurde die kaiserliche Marine ausgebaut, was vor allem als Anreiz für Montan- und Werftnotierungen wirkte. Die Wirtschaftskrise von 1900/01 hatte dann besonders bei diesbezüglichen Aktien erhebliche Einbrüche zur Folge.[11]

Im Wilhelminischen Kaiserreich hatte auch das Zeitalter des Massenkonsums und der Massenunterhaltung begonnen, zu beobachten ist dies besonders in Kunstrichtungen wie Film und Varieté. Auch wenn um 1914 der Kinobesuch erstmalig zunahm, setzte sich das gedruckte Wort weiterhin als wichtigstes Medium durch. Es informierte die Bürger über Ereignisse in der näheren und weiteren Umwelt und konnte so effektiv Meinungen und Ideen verbreiten.[12]

In den Großstädten entwickelte sich eine neue Konsumlandschaft und es entstanden die ersten großen Warenhäuser. Die Leute aus den Arbeitervierteln fuhren jedoch fast nur zum Schaufensterbummel in die Städte. Nur die wohlhabenden Schichten konnten sich den Einkauf von Gütern, die nicht essentiell für das tägliche Überleben waren, leisten.[13]

[9] Vgl. Berghahn (2003), S.150.
[10] Vgl. Berghahn (2003), S.195.
[11] Vgl. Berghahn (2003), S. 59.
[12] Vgl. Berghahn (2003), S. 273.
[13] Vgl. Berghahn (2003), S. 65.

2.1. Bevölkerungsentwicklung im Kaiserreich

Seit der Reichsgründung 1871 sind Bevölkerungswachstum und Verstädterung eng mit dem Prozess der Industrialisierung verbunden.

Bereits um 1900 lebten in etwa 56 Millionen Menschen in Deutschland und die durchschnittliche Lebenserwartung lag von 1900 bis 1910 bei 44,8 Jahren für Männer und bei 48,3 Jahren für Frauen.[14]

Da der Wirtschaftsaufschwung und das mit ihm verbundene Bevölkerungswachstum vor allem auf die zunehmende Industrialisierung zurückzuführen war, kam es in Deutschland zu einer Binnenwanderung. Diese hatte eine allmähliche Verstädterung sowie eine progressive Abwanderung vom Land in die Stadt zur Folge. Das wirtschaftliche Schwergewicht verlagerte sich von der Landwirtschaft hin zur Industrie. Attraktivere Löhne sowie höhere Aufstiegschancen bewegten viele Arbeiter dazu, sich an den wachsenden dynamischen Arbeitsplatz anzupassen. Hierbei kann man insbesondere zwischen 1880 und 1910 eine Verlagerung des Bevölkerungsschwerpunktes von Ost nach West beobachten.[15]

Durch die Erweiterung und Ausdehnung der Städte kam es im urbanen Lebensort fast automatisch zu einer Differenzierung in sozio-ökonomische Klassen. Durch den Mangel an erschwinglichen Kleinwohnungen bezog vor allem die ärmere Bevölkerung Quartier in für derartigen Wohnbedarf errichteten Mietskasernen oder in dicht besiedelten Arbeitervororten.[16]

Seit Beginn des wilhelminischen Zeitalters wurden die Kontraste zwischen Stadt und Land hervorgehoben, die urbane Großsiedlung stand vor allem bei bürgerlichen Intellektuellen und Agrarpolitikern im Kreuzfeuer der Kritik.

Abgesehen von Adel und Bürgertum, lebten die Arbeiterschichten trotz Beschäftigung weiterhin durchwegs in Armut. Ein Angestelltenverhältnis stellte damals einen beträchtlichen wirtschaftlichen Aufstieg, vor allem für Frauen, dar, den letztendlich jedoch nur wenige schafften. Die Frauenerwerbstätigkeit nahm stetig zu und viele unverheiratete Frauen wollten nach einer harten

[14] Vgl. Berghahn (2003), S. 91f.
[15] Vgl. VomBruch, Müller (2000), S. 117f.
[16] Vgl. VomBruch, Müller (2000), S.159.

Arbeitswoche in der Stadt insbesondere die Wochenendfreiheit genießen. Auf Tanzböden oder im Biergarten traf man auf ledige, oft ebenfalls zugewanderte Arbeiter. Die Begegnung mit dem anderen Geschlecht wurde oftmals als das einzige Vergnügen der Armen bezeichnet. Von diversen Zeitkritikern wurde ein Verfall der bürgerlichen Sitten befürchtet.[17]
Bezüglich der allgemeinen Situation der Frau zu dieser Zeit war es sehr entscheidend, in welcher Umgebung diese lebte, im Arbeitermilieu oder im Bürgertum.

> *„In der Binnenschicht einer Gruppe waren Geschlechterunterschiede signifikant, verblassten jedoch, wenn man die Ordnung der Gesamtgesellschaft und ihre Entwicklung in den Jahren vor dem Weltkrieg ins Auge fasst".*[18]

[17] Vgl. Berghahn (2003), S. 128.
[18] Berghahn (2003), S. 196.

2.2. Heinrich Mann: Dichter mit ideologischer Weltanschauung

Die literarische Vorlage zu Josef von Sternberg's Film *Der Blaue Engel* bildet der 1904 erstmals erschienene Roman *Professor Unrat* von Heinrich Mann.
In den Werken des Schriftstellers stand vor allem der Mensch als selbstbestimmtes Individuum im Fokus. Der Roman *Professor Unrat* ist unter anderem von den soziokulturellen und politischen Umständen seiner Entstehungszeit geprägt:

> *„Mit einer aus historischer und individueller Erfahrung abgeleiteten politischen Weltsicht verbindet Heinrich Mann den apriorischen Glauben an das Individuum als Subjekt, als handelndes und gestaltendes Element der Geschichte; und dieser Glaube barg die ethische Pflicht zum eigenen Handeln."*[19]

Heinrich Mann verspürte schon in jungen Jahren den Drang nach politischem Wirken, dies ließ sich auch in seiner Tätigkeit als Herausgeber der konservativen Zeitschrift *Das Zwanzigste Jahrhundert* erkennen. Der Schriftsteller war der „deklassierte, seiner Privilegien beraubte Bürger, der Lebenskämpfer auf der Suche nach der gesellschaftlichen Rolle, die Wirksamkeit und Zugehörigkeit vermitteln konnte."[20] Von März 1895 bis April 1896 gab Heinrich Mann die Zeitschrift *Das Zwanzigste Jahrhundert. Blätter für Deutsche Art und Wohlfahrt* heraus. Im Zuge dieser Tätigkeit wurde ihm eine kulturkritisch-antisemitische Position unterstellt. Dies geschah mitunter auch deshalb, da die Zeitschrift 1892 kurzzeitig sogar einem Verlag der Deutsch-Sozialen-Antisemitischen Partei gehörte. In seinen Artikeln griff Heinrich Mann verschiedene Themenkomplexe auf, wie etwa die „Unvereinbarkeit von deutschen Kulturwerten und Judentum in dessen Emanationen wie

[19] Berle, Waltraud: Heinrich Mann und die Weimarer Republik. Zur Entwicklung eines politischen Schriftstellers in Deutschland. Bonn: Bouvier, 1983. S. 22.
[20] Berle (1983), S. 13.

Parlamentarismus, Spekulantentum, Großstadtpresse, Frauenemanzipation und Aufklärungsphilosophie."[21]

Heinrich Mann stand den gesellschaftspolitischen Entwicklungen seiner Zeit äußerst kritisch gegenüber. So gab er hauptsächlich der „Herrschaft des Geldes" die Verantwortung daran, dass ökonomische Prioritäten viel eher politische Entscheidungen beeinflussen konnten als moralische. Diese kapitalistische Geldherrschaft, gegen die Mann die Menschenwürde und die Priorität des Moralischen setzt, bezeichnete er gemeinhin als *Mammonismus*.[22]

Der Schriftsteller sah im herrschenden kapitalistischen System gegen Ende des 19. Jahrhunderts vor allem eine „Bedrohung der Weiterentwicklung der menschlichen Moralität."[23]

Heinrich Mann begann sich nach seiner Tätigkeit als Herausgeber vom *Zwanzigsten Jahrhundert* immer mehr von der Gesellschaft, die er in seinen politischen und sozialtheoretischen Konzepten angriff, abzuheben. Er glaubte allerdings an die Veränderbarkeit von den Menschen, die der von ihm kritisierten Gesellschaft entstammten.

> *„Mann entzog sich gewissermaßen gesellschaftlicher Verantwortung, indem er die praktische Revolte gegen das, woran er leidet, abbricht. Die Distanz zwischen Heinrich Mann und der Gesellschaft schaffte nun die Satire seiner Romane."*[24]

Schon vor 1914 gehörte sein Bruder Thomas zu den angesehensten deutschsprachigen Autoren. Im Gegensatz dazu konnte Heinrich Mann derartige Erfolge damals noch nicht verbuchen. Dies mochte womöglich daran liegen, dass er es dem Bildungsbürger in seinen Werken nicht unbedingt leicht

[21] Stein, Peter: Heinrich Mann. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002. S. 27.
[22] Vgl. Berle (1983), S. 14f.
[23] Berle (1983), S. 17.
[24] Berle (1983), S.18.

machte, sich mit seiner „beissenden antibürgerlichen und politisch engagierten Kritik" [25] zu identifizieren.

Heinrich Manns Charaktere waren allerdings psychologisch weniger raffiniert konstruiert als die seines Bruders, wenngleich seine Romane im Allgemeinen soziologisch treffender waren. In *Professor Unrat* etwa kritisierte er nicht die bürgerliche Welt an sich, sondern machte vielmehr die Deformierung des Charakters von Professor Unrat zum Thema. Heinrich Mann übte in dem Werk gezielte Kritik an der vermeintlichen Hohlheit des Wilhelminismus. Er stellte die steifen und kleinbürgerlichen Konventionen der damaligen Zeit in Frage und thematisierte auch die oftmals vorherrschende Brutalität gegenüber den sozial Schwachen und ihren Fürsprechern.[26]

Heinrich Mann wagte in seiner Zeitkritik einen Blick in die Zukunft, der sich in Schriftstellerkreisen ohnehin bereits abzeichnete; so galten die (bildungs-) politischen Konzepte des bürgerlichen Wilhelminismus für ihn als überholt.

> *„Vielleicht gehörte um 1905 nicht allzu viel dazu, den Untergang des Wilheminismus vorauszusehen - andere Autoren sahen das auch. Aber es war der geniale Schachzug Heinrich Manns, diesen Untergang als Untergang eines Schultyrannen zu beschreiben, der als globaler Untergang schlechthin erschien."*[27]

Mann bemerkte bei näherer Betrachtung der deutschen Zustände sowohl eine Kluft zwischen Kunst und Leben als auch zwischen Kunst und Gesellschaft. Diese Kluft ließ sich seiner Meinung nach auf eine spezielle deutsche Bewusstseinslage zurückführen, die nicht mit dem für Mann idealen Menschenbild einherging. Sein Idealbild fand sich in den Ursprüngen und Auswirkungen der französischen Revolution.

---

[25] Berghahn (2003), S. 231.
[26] Vgl. Berghahn (2003), S. 232.
[27] Koopmann, Helmut: Thomas Mann - Heinrich Mann. Die ungleichen Brüder. München: C.H. Beck, 2005. S. 175.

> *“Für Heinrich Mann ist der Mensch Kraft seines schöpferischen Geistes über die Materie, die animalische Ebene erhoben. Sein Wesen ist es, gegen die Gesetzmäßigkeiten der Natur zu revoltieren und seine Welt als starkes und autonomes Individuum zu gestalten. Der lebensschwache Mensch dagegen, der nicht an die veränderte Kraft des Geistes glaubt, ist der Materie verhaftet, klammert sich mangels anderer Aussichten an die Macht und an deren Manifestationen.”*[28]

Aus der Sicht Manns steckte im deutschen Proletariat kein revolutionäres Potential, da es noch kein Bewusstsein dieser Kraft entwickelt hatte. Die Bereitschaft zur Revolte musste erst in den Gedanken der Menschen entstehen. Auch musste die Idee der Selbstbestimmung im deutschen Volk erst verbreitet werden, um den Willen zum praktischen Widerstand zu wecken. Bei eben dieser Aufgabe hatte, gemäß der Ansicht Heinrich Manns, die Sozialdemokratie bis dahin versagt. Die Intellektuellen sollten sich demnach auf ihre eigenen Mittel besinnen und Heinrich Manns Appell an den „geistigen Menschen” richtete sich vor allem an seine Schriftstellerkollegen.
Er meinte, dass das Ziel eine Form des politischen Handelns sei, die sich in weiterer Folge aus dem philosophischen Primat des Geistes ergibt.[29]
Der Weg, den Heinrich Mann vorschlug, resultierte aus der spezifischen politischen Konstellation des wilhelminischen Kaiserreichs. Dieser Weg war ausschließlich auf den einzelnen Menschen gerichtet. Er sollte individualisiert werden und jedem Individuum sollte die Würde seiner Person bewusst gemacht werden. Somit sollte der einzelne Mensch zu autonomem und ethischem Handeln erzogen werden.
Heinrich Mann sprach hierbei primär den geistigen Menschen eine Schlüsselfunktion zu. Insbesondere Philosophen und Schriftsteller sollten die Tradition der Intellektuellen fortführen. Seiner Meinung nach besaßen sie vor allem durch ihre Profession, die nicht an die Zwänge des Alltages gekoppelt war, eine gesteigerte Erkenntnisfähigkeit.[30]

---

[28] Berle (1983), S. 27.
[29] Vgl. Berle (1983), S. 37.
[30] Vgl. Berle (1983), S. 290f.

2.3. Zur Entstehung von *Professor Unrat*

Von den meisten Schriftstellern bleiben einige wenige Werke in prägender Erinnerung und kaum ihr Gesamtwerk. Bei Heinrich Mann verhält es sich nicht anders: *Der Untertan* sowie *Professor Unrat* sind die Romane, die der Nachwelt wohl am meisten im Gedächtnis bleiben.
Diesen Schluss kann man sowohl aus Auflagenzahlen als auch über den Umfang der Sekundärliteratur und der Universitätsseminare über ihn ziehen.[31]
Professor Unrat wurde 1904 verfasst und gilt somit als ein Werk aus Heinrich Manns früher schriftstellerischen Schaffensperiode. Den Durchbruch schaffte er laut eigenen Angaben mit seinem zweiten Roman *Im Schlaraffenland.* Dieser entstand 1900 und gilt als das Resultat eines mehrjährigen Aufenthaltes in Rom.[32]

> *„Somit konnte Heinrich Mann seine Publizistik der 1890er Jahre abtun, weil er sich erst ab dem „Schlaraffenland" als Künstler gelten ließ."*[33]

Mit seinem Bruder Thomas verwickelte er sich öfters in Streitigkeiten, die fortlaufend in den sogenannten „Bruderzwist" ausarteten. Die Grundlage dieses Streites bildete die Frage, was denn ein Schriftsteller sei und was er demzufolge leisten solle.

> *„Beide Brüder sehen sich als den zeitgemäßeren kranken Künstler und unterstellen dem anderen kunstabträgliches „Gesundsein": Heinrich zufolge ist das bei Thomas wegen seiner Ehe und des bürgerlich - konventionellen Lebensstils seit 1905 der Fall; Thomas zufolge ist das bei Heinrich wegen seiner Genußsucht und Sexualität der Fall. Jeder von beiden unterstellt dem anderen Verrat der Kunst durch Streben nach zu leichtem Erfolg und bloßem Unterhaltungswert."*[34]

---

[31] Vgl. Stein (2002), S. 5.
[32] Vgl. Stein (2002), S. 8.
[33] Stein (2002), S. 61.
[34] Stein (2002), S. 81.

Forschungen lassen vermuten, dass sich Heinrich Mann zu seinem *Professor Unrat* von dem bedeutsamen Werk seines Bruders, den *Buddenbrooks,* hat inspirieren lassen. Auch hier bildet die Kritik am damaligen Schulsystem einen wesentlichen Themenkomplex. So bestand offenbar für Thomas Mann ein Zusammenhang zwischen der Geschichte des Verfalls der Familie und dem Verfall der Kultur, beziehungsweise des Staates. In seinem Schulkapitel in den *Buddenbrooks* übt Thomas Mann möglicherweise Staatskritik im Sinne von Schulkritik. Die genaue Interpretation dieses Ansatzes wird allerdings dem Leser überlassen.[35]

> *„Es war die Beschränkung auf den Verfall einer Familie, die andere Perspektiven einengte oder sogar aussschloss: Kulturkritik, politische Aspekte der Genereszenz, Kritik an den aufkommenden Diktaturen. Die Schule war eine Katastrophe, aber man konnte sie überleben. Der Niedergang war biologisch ablesbar, Kulturkritik eher eine Begleiterscheinung. Das mochte Heinrich Mann bewogen haben, auf seine Weise mit der Schule abzurechnen: in Professor Unrat."*[36]

Zweifelsohne lässt sich in beiden Romanen die Schul- und Bildungsthematik als wesentlicher Bestandteil erkennen. In den *Buddenbrooks* ist es die Geschichte von Hanno, einem Opfer, das sich nicht wehren kann, bei Heinrich Mann steht statt einem Schüler ein Lehrer im Fokus. In *Professor Unrat* geht es nicht bloß mit einem Schüler abwärts, sondern gleich mit einer ganzen Welt. Der Roman erscheint im direkten Vergleich zu den *Buddenbrooks* jedoch in gewisser Hinsicht radikalisierter zu sein. In *Professor Unrat* wird nicht der allmähliche Zerfall einer Familie über einige Generationen hinweg geschildert, sondern der eines einzelnen Menschen, der den damaligen Zeitgeist wiederspiegelt.[37]

[35] Vgl. Koopmann (2005), S. 166ff.
[36] Koopmann (2005), S. 167-168.
[37] Vgl. Koopmann (2005), S. 171f.

„[...] bei Heinrich Mann ist der Absturz ein symbolischer Weg aus den besseren Wohnvierteln in die verrufene Hafengegend, aus der Stadt bis vor die Stadt, ein Abstieg in eine Unterwelt. Ein verkommenes Dasein gerät immer stärker ins Abseits und schließlich in Ausweglosigkeit hinein, alles demonstriert am Beispiel eines einzelnen, der in seinem Reich nichts anderes als ein Weltherrscher mit dämonischen Zügen ist, ein Oberlehrer-Zeus."[38]

Thomas Mann äußerte sich demnach bereits 1904, noch vor der Veröffentlichung von *Professor Unrat*, negativ über das Werk seines Bruders. Er schrieb unter dem Stichwort „Anti-Heinrich" in sein Tagebuch: „Das Buch ist nicht auf Dauer berechnet. [...] Es ist das [...] leichtfertigste Zeug, das seit langem in Deutschland geschrieben wurde."[39]

Vor dem Hintergrund des „Bruderzwistes" zwischen Heinrich und Thomas Mann wurde auch die Rezeption in Mitleidenschaft gezogen und die zweite Auflage aus dem Jahre 1906 verkaufte sich bereits kaum mehr. Als Gründe kann man wohl zum einen die durchwegs negativen Abhandlungen einiger Literaturkritiker nennen, zum anderen die weitgehende Ablehnung der Leser. Die Lübecker Bürger konnten nicht viel mit der satirischen Darstellung des Schulwesens in ihrer Stadt anfangen. „ [...] der Satiriker Heinrich Mann setzt seinen Stachel an eine sehr empfindliche Stelle des öffentlichen Bewusstseins, worauf die national-konservative Kritik lange mit äußerster Gereiztheit reagierte."[40]

Die generellen Umschichtungen während des Ersten Weltkrieges brachten später allerdings ein Publikum hervor, das bereit war, sich mit dem wilhelminischen Zeitalter kritisch auseinanderzusetzen.
Schließlich nahm sich 1917/18 der Verleger Kurt Wolff des Romans an, indem er ihn mit durchdachten Werbestrategien an die Öffentlichkeit brachte. So kam

[38] Koopmann (2005), S. 173.
[39] zit.n.: Epple, Thomas: Heinrich Mann. Professor Unrat. Hg. Bogdal, Klaus-Michael; Kammler, Clemens. München: Oldenbourg, 1998 (= Oldenbourg Interpretationen, 86) S. 9.
[40] Epple (1998), S. 18.

es bis 1917 zu einem Anstieg der Auflagenhöhe auf insgesamt 32.000 Stück. Durch Kurt Wolffs Initiativen erlangte Heinrich Mann weitreichenden Bekanntheitsgrad. Dennoch erreichte der Roman bis nach Ende des Ersten Weltkrieges nur eine Gesamtauflage von unter 60.000 Stück.[41]

Die Verfilmung des Romans durch den Regisseur Josef von Sternberg im Jahre 1930 trug im weiteren Verlauf einen wesentlichen Teil zum weltweiten Erfolg des Romans bei. 1930 brachte die „Ullstein-AG“ eine Taschenbuchausgabe zum Film *Der Blaue Engel* heraus, welche für eine Mark käuflich erwerbbar war.[42]

2.4. Ausbürgerung und Exil

Nach der Machtübernahme Hitlers 1933 in Deutschland war Heinrich Mann als bekennender Nazi-Gegner schließlich gezwungen zu emigrieren. Er „war Demokrat und Sozialist [...], aber auch vor allem ein individualistischer Intellektueller, der sich sozialer Zugehörigkeit entzogen hatte und politischer Einvernahme verweigerte.“[43]

Die Nationalsozialisten ließen die Werke von Heinrich Mann verbrennen und dieser entschied sich, Deutschland alsbald zu verlassen.

1933 floh er aus Deutschland nach Frankreich, wo er sich vorerst in Sanary-sur-Mer und in Nizza aufhielt. Heinrich Mann war zu diesem Zeitpunkt bereits 62 Jahre alt und obwohl er finanziell nicht abgesichert war - er besaß kaum Privatvermögen oder regelmäßige Einkünfte - legte er weiterhin ein beachtliches Arbeitspensum vor.

Obwohl Mann bei seiner Emigration nur seine Vorarbeiten zu *Henri Quatre* mitnahm, konnten die verbleibenden Manuskripte aus seiner Münchner Wohnung durch erfolgreiche Vermittlung der tschechischen Regierung nach

[41] Vgl. Klein, Albert: Heinrich Mann. Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen. Paderborn, Wien u.a.: Schöningh, 1992. S. 95f.
[42] Vgl. Klein, Albert: Heinrich Mann. Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen. Paderborn, Wien u.a.: Schöningh, 1992. S. 96.
[43] Berle (1983), S. 1.

Prag transportiert werden. Zuvor hatte die Gestapo sein gesamtes Eigentum beschlagnahmt.[44]

Wie sein Bruder Thomas nahm Heinrich nach seiner Ausbürgerung im Jahre 1936 die tschechische Staatsangehörigkeit an, nachdem ihm 1933 die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt worden war.[45]

Am 12. September 1940 musste er unter abenteuerlichen Umständen aus Frankreich fliehen. Mit fast 70 Jahren gelangte er mit seiner Frau Nelly von Cerbère aus auf einem Bergpfad über die Pyrenäen und kam so illegal nach Spanien. Von Barcelona aus konnte er eine Lufthansa-Maschine nach Lissabon bekommen. Schließlich gelang Heinrich Mann 1940 mit seiner Frau die Fahrt über den Atlantik mit dem griechischen Schiff *Nea Hellas* und am 13. Oktober 1940 kam er in New York an. Von dort aus zog er über Princeton weiter nach Beverly Hills, wo er bis Herbst 1941 einen Drehbuchvertrag mit der Hollywood-Filmgesellschaft Warner Bros. hatte. Trotz seines schriftstellerischen Erfolges, der sich nicht zuletzt seit der Verfilmung von *Professor Unrat* in internationaler Beliebtheit seiner Werke äußerte, lebte Heinrich Mann ab 1941 nahezu mittellos in Los Angeles, zum Teil wurde er sogar von seinem Bruder finanziell unterstützt. Am 17. Dezember 1944 beging seine Frau Nelly Selbstmord. 1950 plante er noch, mit dem polnischen Schiff *Bartory* nach Berlin zurückzukehren, er verstarb jedoch am 12. März 1950. Sein Begräbnis fand am Woodlawn-Cemetery in Santa Monica statt.[46]

1961 wurde Heinrich Manns Urne nach Prag überführt und am 25. März 1961 wurde sie am Dorotheenstädtischen Friedhof in Berlin beigesetzt.[47]

[44] Vgl. Anger, Sigrid: Heinrich Manns literarisches Erbe in der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. In: Arbeitshefte. Deutsche Akademie der Künste zu Berlin. Internationale wissenschaftliche Konferenz. Heinrich Mann am Wendepunkt der deutschen Geschichte. 1971.
[45] Vgl. Stein (2002), S. 169.
[46] Vgl. Stein (2002), S. 169.
[47] Vgl. Stein (2002), S. 169.

2.5. Rezeption und Forschung von Heinrich Mann im deutschen Sprachraum

Heinrich Manns literarisches Schaffen stand für ihn als Schriftsteller immer im Vergleich zu dem seines Bruders. Dieser konnte schon mit seinen ersten Werken große Erfolge erzielen, während Heinrich selbst bis ca. 1916 kein umfangreiches Leserpublikum besaß. Erst durch den Roman *Der Untertan* erlangte er einen beachtlichen Erfolg, der ihm sowohl wachsende Popularität als auch einen gewissen Grad an Ruhm brachte. Vor allem in Schriftstellerkreisen war der Autor im kritischen Gespräch, seine damaligen Kollegen taten oftmals ihr Interesse an seinen Werken kund und setzen sich mit ihnen in Diskussionen auseinander. So erkannte zum Beispiel Rainer Maria Rilke bereits 1907 in Mann einen großen Künstler, wenngleich er selbst zu diesem Zeitpunkt noch kaum bekannt war. Franz Kafka zog es nach 1900 geschmacklich mehr auf die Seite von Thomas Mann, auch die Schriftsteller Arthur Schnitzler und Frank Wedekind gehörten zu den Personen, die sich mit dem Werk Heinrich Manns auseinandersetzten.[48]

Ab den 1970er Jahren begann man sich in der Bundesrepublik Deutschland intensiv mit einer konstruktiven Heinrich-Mann-Forschung zu beschäftigen. So entstanden einige Dissertationen, die sich mit den Werken des Schriftstellers beschäftigten, vor allem in Bezug auf sein politisches Denken und Wirken: Dittberner 1972, Werner 1972, Trapp 1975, Dietzel 1978, Emrich 1981, Berle 1983 u.a.[49]

1971 wurde in Lübeck der *Arbeitskreis Heinrich Mann* gegründet, Initiator war Siegfried Sudhof, der sich bis zu seinem Tod 1980 um die Rehabilitierung Heinrich Manns bemühte. Allerdings ließ er dabei Mann als politischen Schriftsteller weitgehend außer Acht.[50]

1996 entstand aus diesem Arbeitskreis dann die „Heinrich-Mann-Gesellschaft", die seit 1983 das Heinrich Mann-Jahrbuch herausgibt.[51]

---

[48] Vgl. Stein (2002), S.159ff.
[49] Vgl. Stein (2002), S. 161.
[50] Vgl. Stein (2002), S. 162.
[51] Vgl. Stein (2002), S. 162.

1993 wurde im Lübecker „Buddenbrookhaus" das „Heinrich und Thomas Mann-Zentrum" gegründet, hier ist seither eine Dauerausstellung über Leben und Werk der Schriftsteller-Brüder zu sehen.[52]

In Berlin wurde 1953 der Heinrich-Mann-Preis ins Leben gerufen, der zu DDR-Zeiten mit dem bundesdeutschen Georg-Büchner-Preis gleichgesetzt wurde.[53]

Was grundsätzlich ein Problem bei der Rezeption von Heinrich Manns Werken darstellt, ist die Gegebenheit, dass sein Nachlass in mehrere Länder verstreut ist. Eine Zusammenführung seiner hinterbliebenen Werke und Schriften stellt deshalb eine große Herausforderung für Forscher und Archivare dar.[54]

[52] Vgl. Stein (2002), S. 162.
[53] Vgl. Stein (2002), S. 162.
[54] Vgl. Stein (2002), S. 163.

3. Die Literaturvorlage *Professor Unrat* von Heinrich Mann

> *„Da er Raat hieß, nannte die ganze Schule ihn Unrat. Nichts konnte einfach und natürlicher sein."*[55]

Der 1905 erstmals veröffentlichte Roman von Heinrich Mann behandelt die Geschichte von Professor Raat, einem Gymnasiallehrer in Lübeck.
Die Handlung des Romans ist eingebettet im Lübeck des wilheminischen Zeitalters. Heinrich Mann möchte in seinem damals sehr zeitgemäßen Roman vor allem auf die im deutschen Bürgertum vorherrschende Doppelmoral und die Stimmung vor den Weltkriegen hinweisen.

3.1. Inhalt

Professor Raat, der von seinen Schülern bloß *Unrat* genannt wird, ist siebenundfünfzig Jahre alt und lebt alleinstehend und zurückgezogen. Er ist verwitwet und bezahlt eine Haushälterin, die ihm das Essen zubereitet und die anfallenden Arbeiten in seiner Wohnung erledigt.
Als Professor ist Raat jedoch stadtbekannt, fast jeder Hochschüler der unmittelbaren Umgebung ist zumindest einmal in seiner schulischen Laufbahn in den Genuss von Raats Unterricht gekommen.
Das Hören seines Spitznamens, der schon seit vielen Jahren auf dem Schulhof kursiert, versetzt ihn in Rage, da er die Verunglimpfung seines Namens als tiefste Beleidigung und Entwertung seiner Person sieht.
Unrat verkörpert die strenge schulische Autoritätsperson, doch als seine Methoden und mit ihnen auch seine Autorität ihre Wirkung verlieren, beginnt Raats individuelle Welt Stück für Stück zusammenzubrechen.
Unrat wird als wilhelminischer Schultyrann und -despot bekannt und laufend mit der Missgunst konfrontiert, die seine Schüler ihm gegenüber hegen.[56]

[55] Mann, Heinrich: Professor Unrat. Der Blaue Engel. Hamburg: Rowohlt, 2008. S. 9.

Auf die Schüler Lohmann, Kieselack und von Erztum ist Raat nicht besonders gut zu sprechen, denn es steht für sie quasi an der Tagesordnung, ihren Professor durch schlechtes Benehmen und Ungehorsam zu ärgern.
Raat weiß sich allerdings auf seine Art und Weise zu rächen, indem er ihnen das schulische Fortkommen erschwert.
Auf direkten Konfrontationskurs geht er vor allem mit dem 17-jährigen Schüler Lohmann, der genau weiß, wie er Unrat am besten in Aufregung versetzt. Er ist der Sohn eines angesehenen Konsuls, der vor allem durch seine Intelligenz und seine Unverfrorenheit dem Professor ein Dorn im Auge ist. Raat „rächt" sich an den Schülern mit besonders strengen Unterrichtsmethoden; so schickt er negativ auffallende Schüler regelmäßig ins „Kabuff", eine dunkle Kammer, die auch als Garderobe verwendet wird. Während Lohmann sich gerade in besagtem Kabuff befindet, entdeckt Raat in dessen Aufsatzheft ein Gedicht mit dem Titel *Huldigung an die hehre Künstlerin Fräulein Rosa Fröhlich*. Um etwas gegen Lohmann in der Hand zu haben, beschließt Raat, sich auf die Suche nach dem beschriebenen Fräulein Rosa zu machen, das für die allgemeine Ablenkung seiner Schüler verantwortlich ist. Seine Spurensuche führt ihn über Umwege an dem berüchtigten Lokal *Der Blaue Engel* vorbei, wo er eine Ankündigung eines Auftrittes der „Barfusstänzerin" Rosa Fröhlich findet. Raat will die Dame finden und betritt unter dem Vorwand, seine Schüler zu suchen, das Lokal. Dort wird er auch fündig; als jedoch die Schüler seine Anwesenheit bemerken, flieht er durch eine Tür, hinter der er dann zufällig auf die gesuchte Künstlerin trifft. Raat nutzt sofort die Gelegenheit, Rosa zu beschwören, sie möge doch aufhören, seine Schüler zu verführen.
Diese jedoch nimmt die umtriebigen Schüler in Schutz und bietet dem Professor ein Glas Wein in ihrer Garderobe an. Von diesem Augenblick an ist auch Raat der reizenden Schönheit verfallen.
Diese Tatsache führt sogar so weit, dass er sich am nächsten Tag beeilt, um auch mit Sicherheit vor seinen Schülern bei Rosa zu sein. Er kann den Gedanken, dass die Schüler womöglich mehr Zeit mit ihr verbringen als er selbst, nicht ertragen. Rosa erkennt dies und umgarnt daraufhin den verliebten

[56] Vgl. Epple (1998), S. 52f.

Professor, der sie in der Folge mit Geschenken überhäuft. Sogar ein möbliertes Appartement befindet sich unter Raats „Huldigungen", außerdem sorgt er dafür, dass seine Schüler der schönen „Künstlerin" fern bleiben.

Raat beginnt zu seiner Liaison zu stehen, beziehungsweise wird ihm die Meinung anderer Menschen immer gleichgültiger. Er verteidigt Rosas Ehre öffentlich und wird kurz darauf aus dem Schuldienst entlassen. Er heiratet Rosa folglich dennoch und versucht ihr ein möglichst komfortables Leben zu bieten. Leider sind bereits nach knappen zwei Jahren seine Ersparnisse aufgebraucht, sodass er privaten Unterricht geben muss. Die Situation wird immer beklemmender, da das Paar jahrelang über seine Verhältnisse lebt und anfallende Rechnungen nicht mehr bezahlen kann. Zu guter Letzt bietet Raats ehemaliger Schüler Lohmann dem Ehepaar an, seine Schulden zu begleichen. Dies führt zu einem völligen Ausraster von Raat, der im Affekt sogar versucht, Rosa zu würgen, nachdem sie ein Gedicht Lohmanns gesungen hat. Kurz darauf wird das Ehepaar verhaftet, Professor Raat endgültig zum Stadtgespött und auf der Straße von den Bürgern beschimpft.[57]

[57] Vgl. Mann (2008).

3.2. Die handlungstragenden Charaktere in *Professor Unrat*

3.2.1. Immanuel „Professor Unrat" Raat

Als Professor an einem Lübecker Gymnasium personifiziert Immanuel Raat quasi das wilhelminische Schulsystem. Er definiert sich über seinen Beruf, der ihm in der Stadt Ansehen bringt, auch wenn sein Leben nicht so schillernd ist, wie es von vielen seiner Zeitgenossen angenommen wird. Raat lebt nach dem Tod seiner Frau in eher bescheidenen Verhältnissen, die Einsamkeit seiner Abende versucht er durch Grübeleien über seine Unterrichtsmethoden zu stillen. Er definiert sich vor allem über seine bürgerliche Tugend und bemüht sich stets, ein aufrichtiges, ehrenwertes Leben zu führen und jeglichen Versuchungen zu entsagen. Er hat es sich zur Lebensaufgabe gemacht, den Schülern seine Lehrmethoden zu unterbreiten und ihr vermeintliches Fehlverhalten artgerecht zu „bestrafen".
Raat macht im Laufe der Handlung im Vergleich zu den anderen Figuren die bemerkenswerteste charakterliche Entwicklung durch. Man kann seine Figur interpretativ als Sinnbild für das Ablaufdatum der wilhelminischen Denkweise und der vorherrschenden bürgerlichen Moralzustände bezeichnen.
Raat fühlt sich durch seinen Spitznamen in seiner Würde angegriffen, deswegen hat er es sich zur Aufgabe gemacht, jedem seiner Schüler zu beweisen, dass er diesem Namen dann auch Folge leisten wird. Ganz nach dem Motto „ihr bekommt, was ihr wollt", ist Raat mit seinen gestrengen Erziehungsmethoden bei den Schülern gefürchtet. Er hat es sich außerdem zum Ziel gesetzt, besonders widerspenstige Schüler zu „fassen", um etwas gegen sie in der Hand zu haben:

> *„Es war ein guter Tag, an dem er einen „gefasst" hatte, besonders, wenn es einer war, der ihm „seinen Namen" gegeben hatte. Dadurch ward das ganze Jahr gut. Leider hatte er schon seit zwei Jahren keinen der heimtückischen Schreier mehr „fassen" können. Das waren schlechte*

Jahre gewesen. Ein Jahr war gut oder schlecht, je nachdem Unrat einige „fasste" oder ihnen „nichts beweisen" konnte."[58]

Raat selbst scheint von seiner Autorität jedoch überzeugt zu sein, zumindest weiß er diese in seinen Unterrichts- und Erziehungsmethoden auszukosten:

„Was in der Schule vorging, hatte für Unrat Ernst und Wirklichkeit des Lebens. Trägheit kam der Verderblichkeit eines unnützen Bürgers gleich, Unachtsamkeit und Lachen waren Widerstand gegen die Staatsgewalt, eine Knallerbse leitete eine Revolution ein, „versuchter Betrug" entehrte für alle Zukunft. Aus solchen Anlässen erbleichte Unrat. Schickte er einen ins „Kabuff", war ihm dabei zumute wie dem Selbstherrscher, der wieder einmal einen Haufen Umstürzler in die Strafkolonie versendet und, mit Angst und Triumph, zugleich seine vollste Macht und ein unheimliches Wühlen an ihrer Wurzel fühlt."[59]

Im Schüler Lohmann findet Raat einen Gegenspieler, da dieser seinen Anweisungen nicht Folge leisten will. Lohmann nutzt beinahe jede Gelegenheit, den Professor beim Unterrichten durch sein auffälliges Verhalten zu stören und dessen mahnende Worte zu ignorieren. Diesen erzieherischen Misserfolg will sich Raat jedoch nicht eingestehen und lässt seine Wut an Lohmann aus:

„Unrat hasste Lohmann beinahe mehr als die anderen, wegen seiner unnahbaren Widersetzlichkeit, und fast auch deshalb, weil Lohmann ihm nicht seinen Namen gab; denn er fühlte dunkel, das sei noch schlimmer gemeint. Lohmann vermochte den Hass des armen Alten beim besten Willen nicht anders zu erwidern als mit matter Geringschätzung. Ein wenig von Ekel beträufeltes Mitleid kam auch hinzu."[60]

[58] Mann (2008), S. 15-16.
[59] Mann (2008), S. 16-17.
[60] Mann (2008), S. 18-19.

Trotz der ihm von seinen Schülern entgegengebrachten Missgunst hält Raat viel von sich selbst und empfindet sich auf jeden Fall gebildeter und somit höherstehend als „normale" Bürger:

> *„Nach einer Schauspielerin fragen, in seiner eigenen Straße! Er durfte die Klatschsucht solcher tiefstehenden, in den humanistischen Wissenschaften unerfahrenen Bürger, nicht außer Acht lassen."*[61]

Diese Ansichten Raats mögen mit der allgemeinen sozialen Stellung der Lehrer und Universitätsprofessoren in der damaligen Zeit zusammenhängen. Diese galten ungeachtet ihrer faktischen wirtschaftlichen Verhältnisse als gesellschaftlich besonders angesehen und hochgestellt.[62]
Raat steigert sich in den Kampf zwischen ihm und seinen Schülern hinein und sein Leben ist geprägt von ständigen Rachegelüsten. Diese verdeutlichen seine große persönliche Unzufriedenheit vor allem dann, wenn er befürchtet, seine Methoden bleiben erfolglos:

> *„Er sagte wohl: „Ich leg euch Bande noch mal hinein!" Aber da er seine Ohnmacht fühlte, kam der Hass auf diese Tausende fauler, boshafter Schüler, die ihm immer die schuldige Arbeit vorenthalten, ihn immer bei seinem Namen genannt, immer nur auf Unfug gesonnen hatten: die ihn jetzt mit der Künstlerin Fröhlich ärgerten, sie und den Schüler Lohmann nicht angaben, sondern sich benahmen wie eine „gemeine" Klasse, die zusammenhält gegen den Lehrer; die jetzt alle beim Abendessen saßen, ihn aber nötigten, hier unten herumzuschleichen; und die überhaupt, es ahnte ihm in dieser Stunde, etwas Übles aus ihm gemacht, ihn in den langen Jahren, die er bei ihnen war, fragwürdig zugerichtet hatten."*[63]

[61] Mann (2008), S. 25.
[62] Vgl. Berghahn (2003), S. 10.
[63] Mann (2008), S. 36.

3.2.2. Die „Künstlerin" Rosa Fröhlich

Rosa Fröhlich verdient ihren Lebensunterhalt mit künstlerischen Darbietungen als Chanteuse im Lübecker Etablissement *Der Blaue Engel*. Heinrich Mann gestaltete die Figur relativ lebensnahe und psychologisch leicht zu deuten.[64]
Das Wesen der „Künstlerin" wirkt auf viele Männer sehr anziehend, sowohl jüngere als auch ältere Herren können sich nur schwer ihrer erotischen Ausstrahlung entziehen. Im Ensemble führt sie ein eher mittelloses, aber behütetes Leben und sie verbringt ihre Zeit vor allem damit, sich mit Dingen zu beschäftigen, die ihr Spaß machen. Insbesondere amüsiert sie sich gerne mit dem anderen Geschlecht und genießt die Aufmerksamkeit, die ihr ständig von diesem entgegen gebracht wird. Auch Professor Raat ist Rosa von der ersten Begegnung an verfallen und ausgerechnet ihm als Verfechter der bürgerlichen Moral fällt es besonders schwer, sich ihrer Ausstrahlung zu entziehen.

> *„Rosa Fröhlich hatte etwas Aufgeweichtes, Müdwarmes, Verkindlichtes, wie sie, an ihn geschmiegt, über den Tisch hing. Ihr Aussehen war eine Kränkung für jeden unbeteiligten Mann, weil es ein allzu entschiedender Triumph Unrats war."*[65]

Offenbar fällt Unrat in das Beuteschema der Kleinstadtkünstlerin, denn er schafft es bald, ihre volle Aufmerksamkeit zu gewinnen und kurz darauf gelingt es ihm sogar, sie für eine Ehe mit ihm zu bewegen. Im Laufe der Beziehung kommt jedoch die gegenseitige Abhängigkeit der beiden voneinander immer mehr an die Oberfläche. Unrat braucht Rosa wegen ihrer jugendlichen Schönheit. Sie hingegen wird von dem alternden Professor finanziert, doch ob Rosa ihn wahrhaftig liebt, ist angesichts der vorliegenden Umstände stark zu bezweifeln:

[64] Vgl. Klein (1992), S. 63.
[65] Mann (2008), S. 136.

„Sie küßte ihn und es sah aus wie die Parodie einer Zärtlichkeit. Und doch war es eine echt gemeinte. Er hatte sie ehrgeizig gemacht; und sie verlangte, ihm zu Ehren, statt des Lateinischen das Griechische, weil es schwerer war. Ihr Verlangen war eine Liebeserklärung - die vorweggenommene Erklärung einer Liebe, zu der sie sich nötigen wollte. Schwer genug fand sie's ja, ihr altes Unratchen zu lieben. Griechisch war auch nicht schwerer. Sie strich immer, als wollte sie ihn sich recht zu eigen machen, mit den Fingern um den Umriß seiner hölzernen Maske, um die klappenden Kiefer, die eckigen Höhlen, aus deren Winkeln seine Augen hervorschielten, giftig nach allen anderen und nach ihr voll kindlicher Dienstfertigkeit. Das gab ihr Mitleid ein und leichte Zärtlichkeit. Seine Gebärden und seine Worte, die hilflose Komik der einen und die umständliche Geistigkeit der andern: alles rührte sie. Auch an die Hochachtung, die er verdiente, erinnerte sie sich oft. Aber weiter kam sie nun einmal nicht."[66]



Abb.1

Rosa Fröhlich ist die Beziehung zu Unrat unter der Vorstellung eingegangen, sie habe endlich einen Gönner gefunden, der ihr eine gesicherte Zukunft in Wohlstand ermöglichen wird. Als die Fassade zu bröckeln beginnt, verliert auch Rosa immer mehr den Halt unter den Füßen. Sie bleibt bei Unrat, obwohl er ihr schon längst nicht mehr das bieten kann, wonach sie sich immer gesehnt hat. Nach zwei Ehejahren schon ist Unrat finanziell ruiniert und sie hat bis zuletzt mit

[66] Mann (2008), S. 180-181.

der starken Eifersucht ihres Ehemannes, vor allem gegenüber dessen Erzfeind Lohmann, zu kämpfen. Sie scheitert letztendlich an dem Unglück, in das sie sich selbst hineinmanövriert hat. Am Ende wird sie sogar gemeinsam mit ihrem Mann verhaftet und somit endgültig zum Gespött der Stadt.

> *„Die Künstlerin Fröhlich, wirr, zerzaust, ganz in Tränen, zuckendem Jammer, Reue und unerhörter Unterworfenheit, klammerte sich an ihn, lag über ihn hingehängt, löste sich auf in ihm. Sie war mitverhaftet worden, was Lohmann nicht vorausgesehen hatte. Unrat hob sie in den geschlossenen Wagen, der ganz verfinstert war mit Gardinen; und er suchte zerfahren umher im Geheul. Einer hinterm Lederschurz, der Bierkutscher, reckte seinen bleichen Schlingelkopf heraus und quäkte: „'ne Fuhre Unrat!".*[67]

3.2.3. Der Schüler Lohmann

Der siebzehnjährige Schüler Lohmann ist der Sohn eines angesehenen Konsuls. Er kann nur schwer mit Autorität umgehen und widersetzt sich regelmäßig den Anweisungen des Professors. Gemeinsam mit seinen Klassenkameraden Kieselack und von Erztum fällt er häufig unangenehm im Unterricht auf, was den Professor jedes Mal zur Weißglut bringt.

> *„Lohmann war ein Mensch mit schwarzen Haaren, die über der Stirn sich bräunten und zu einer schwermütigen Strähne zusammenfielen. Er hatte die Blässe Luzifers und eine talentvolle Mimik. Er machte Heinesche Gedichte und liebte eine dreißigjährige Dame. Durch die Erwerbung einer literarischen Bildung in Anspruch genommen, konnte er der Schule nur wenig Aufmerksamkeit gewähren. Das Lehrerkollegium, dem es aufgefallen war, dass Lohmann immer erst im letzten Quartal zu arbeiten begann, hatte ihn trotz seiner zum Schluss gegründeten Leistungen sitzenlassen, schon in zwei Klassen. So saß Lohmann,*

[67] Mann (2008), S. 238.

grade wie sein Freund, mit siebzehn Jahren noch unter lauter Vierzehn- und Fünfzehnjährigen. Und wenn von Erztum dank seiner körperlichen Entwicklung zwanzig zu sein schien, so erhöhten sich Lohmanns Jahre dadurch, dass ihn der Geist berührt hatte."[68]

Lohmann wird im Laufe der Handlung allerdings nicht nur durch sein aufmüpfiges Verhalten ein besonders unangenehmer Zeitgenosse für Unrat. Vor allem durch seine intensive Zuneigung gegenüber der Künstlerin Fröhlich steht der Professor mit dem Schüler in ständiger Konkurrenz. Auch Lohmann schwärmt für sie und versucht, besonders viel Zeit mit ihr zu verbringen, indem er sich auffallend oft in ihrer Nähe aufhält und sie mit schmeichelhaften Worten umgarnt. Dadurch erkennt Unrat in ihm einen direkten Widersacher. Außerdem ist es für Unrat selbstverständlich, seine Angebetete vor den Aufdringlichkeiten der Schüler Lohmann, von Erztum und Kieselack zu bewahren. Der Schüler scheint für Unrat sogar eine dermaßen große Bedrohung zu sein, dass er seiner Ehefrau jeglichen Kontakt zu ihm untersagt. Als die Ehe von Unrat und Rosa im weiteren Verlauf schon sehr auf der Kippe steht und vor allem die finanzielle Lage der beiden immer schlechter wird, ist es ausgerechnet Lohmann, der ihr unter die Arme greifen will.

„Da ich einmal begonnen habe, dreist zu sein - gnädige Frau, man schildert Sie mir, ich weiß nicht, ob mit Recht, als in einige peinliche Geldfragen verwickelt." Die Künstlerin Fröhlich schlang krampfhaft die Finger ineinander und löste sie wieder. Sie wendete den Kopf ratlos hin und her auf dem steifen Kragen ihres tea-gown. Die tausend Plackereien ihrer von Lieferanten, Liebhabern und Wucherern gehetzten Tage stürzten ihr alle auf einmal durch den Sinn - und dort, in der ihr hingehaltenen Brieftasche, war ein dicker Packen brauner Scheine
„Wieviel [sic]?" fragte Lohmann ruhig; und immerhin vorsichtig: „Ich würde so weit gehen, wie ich kann."[69]

[68] Mann (2008), S. 18.
[69] Mann (2008), S. 232-233.

Lohmann hat nicht damit gerechnet, dass seine Hilfeleistungen letztendlich zur Eskalation zwischen Rosa und Unrat führen. Das Anbieten seiner finanziellen Unterstützung ist wohl nur der Tropfen, der das Fass endgültig zum Überlaufen bringt.

4. Die Literaturverfilmung *Der Blaue Engel*

4.1. Eckdaten zum Film

Der Blaue Engel ist ein deutscher Spielfilm, der, basierend auf der Romanvorlage *Professor Unrat* von Heinrich Mann, zwischen 1929 und 1930 unter der Regie von Josef von Sternberg in den Studios der Universum Film AG (UFA) entstand. Die deutsche Uraufführung fand am 1. April 1930 im Gloria Palast in Berlin statt. Die Premiere der englischen Fassung, die mit den Schauspielern parallel erarbeitet wurde, fand am 4. Juli 1930 in London statt.
In der Online-Filmdatenbank IMDB (Internet Movie Database) sind Eckdaten und Detailinformationen bezüglich der produktionsspezifischen Einzelheiten wie Besetzung und Stabliste zu finden.[70]

4.2. *Der Blaue Engel* (UFA 1929/30: Deutschland; Regie: Josef von Sternberg) - Stabliste und Besetzung

Produzent	Erich Pommer
Regie	Josef von Sternberg

[70] Vgl. http://www.imdb.com/title/tt0020697/fullcredits#cast; (Zugriff: 25. 06. 2011)

Drehbuch	Carl Zuckmayer, Karl Vollmöller, Robert Liebmann
Kamera	Günther Rittau, Hans Schneeberger (engl. Version)
Musik	Friedrich Hollaender
Schnitt	Walter Klee, Sam Winston

Schauspieler/Rollen

Emil Jannings	Prof. Immanuel Rath
Lola Lola	Marlene Dietrich
Kiepert, Zauberkünstler	Kurt Gerron
Rosa Valetti	Guste, Frau des Zauberkünstlers
Hans Albers	Mazeppa
Reinhold Bernt	Clown
Eduard von Winterstein	Schuldirektor
Hans Roth	Pedell
Rolf Müller	Gymnasiast Angst
Roland Varno	Gymnasiast Lohmann
Carl Balhaus	Gymnasiast Erztum
Robert Klein-Lörk	Gymnasiast Goldstaub

Charles Puffy	Wirt
Wilhelm Diegelmann	Kapitän
Gerhart Bienert	Polizist
Ilse Fürstenberg	Raths Wirtschafterin

4.3. Zur Entstehungsgeschichte des Films

Der Blaue Engel war 1930 einer der ersten Tonfilme, die eine bedeutsame internationale Verbreitung fanden. Er soll sogar 1929 von der Universum Film AG (UFA) entwickelt worden sein, „um das Ansehen des deutschen Films zu verbessern". Somit sollte er „einer Synthese von Kunst und Kommerz auf dem internationalen Markt zum Durchbruch verhelfen."[71]

Die UFA galt damals als größtes Filmunternehmen in Europa und mit der Verfilmung von *Professor Unrat* wollte die Firma mit der amerikanischen Filmindustrie auf dem noch jungen Markt des Tonfilms konkurrieren. Im Vorfeld der Produktion kam es jedoch zu Unstimmigkeiten, vor allem, was den Verfasser der Literaturvorlage betraf. Heinrich Mann galt als sich bekennender politischer Linker, der nie ein großes Geheimnis um seinen persönlichen Standpunkt machte. Die Tatsache, man wolle einen Roman von Heinrich Mann verfilmen, löste vor allem in den Führungsetagen der UFA Unbehagen aus. Die Firma gehörte mehrheitlich zum Medienkonzern des deutschnationalen Politikers Alfred Hugenberg, dessen ideologische Überzeugung nicht mit der von Mann einherging. Um seine Anhänger zufrieden zu stellen, ließ Hugenberg durch Friedrich Hussong, dem damaligen Chefredakteur des *Berliner Lokal-Anzeigers*, folgende Meinung an die Öffentlichkeit bringen:

[71] Dirscherl, Luise; Nickel, Gunther (Hrsg.): Der blaue Engel. Die Drehbuchentwürfe. St. Ingbert: Röhrig 2000. S. 8.

> *Professor Unrat sei kein Film mit, sondern definitiv einer gegen Heinrich Mann. So konnte die UFA letztendlich rechtfertigen, ausgerechnet eine Romanvorlage des umstrittenen Dichters zu verfilmen.*[72]

Der deutsche Publizist und Schriftsteller Carl von Ossietzky beschäftigte sich mit den Gegebenheiten rund um die Verfilmung von *Professor Unrat*. Er verwies in seiner Kritik vor allem auf die Vorgehensweise von Hugenberg. In seinem Artikel *Der Film gegen Heinrich Mann* in der *Weltbühne* vom 29. April 1930 schrieb er unter dem Pseudonym „Celsus"[73] folgendes:

> *„Wenn Herr Geheimrat Hugenberg zurzeit auch als Politiker einige Unannehmlichkeiten einstecken muss, so hat er doch als UFA-Beherrscher einen vollen Sieg errungen. Der „Blaue Engel" ist nicht nur ein Geschäft, sondern auch ein christlich-germanischer Triumph über den Dichter Heinrich Mann. Das hat Herr Hussong, kurz vor der Premiere, mit unhöflicher Deutlichkeit ausgesprochen. Herr Hussong hat recht: es ist ein Film gegen Heinrich Mann."*[74]

Auffallend ist, dass einige Zeit nach dem Erscheinen des Films der Roman nach dem Film benannt wurde. *Professor Unrat* von Heinrich Mann kam 1948 unter dem Titel *Der Blaue Engel* im Weichert Verlag auf den Markt. Diese Idee fand ihre Fortsetzung 1950 im Aufbau Verlag und auch in der Büchergilde Gutenberg. 1951 nahm der Rowohlt Verlag den Roman in sein Programm und veröffentlichte ihn als Band 35 in der Reihe der rororo-Taschenbücher.[75]
Da Heinrich Mann ein Schriftsteller war, der schon zu Beginn seiner Karriere seine politische Gesinnung öffentlich kundtat und sich als Linksintellektueller deklarierte, war er vor allem den Nationalsozialisten ein Dorn im Auge. Mit der Machtübernahme der NSDAP 1933 wurde Deutschland für Mann demnach zu einem gefährlichen Terrain. Die damaligen Machthaber setzten alles daran, die

[72] Vgl. Dirscherl; Nickel (2000), S. 9.
[73] Vgl. http://www.deutsche-biographie.de/sfz73879.html. (Zugriff: 05. 08. 2011)
[74] zit.n.: Werner (1977), S. 120.
[75] Vgl. Dirscherl; Nickel (2000), S. 9.

Verbreitung von Manns Werken zu verhindern. So kam es zu einem Publikations- und Aufführungsverbot von *Professor Unrat* und dem *Blauen Engel* im Deutschen Reich von 1933-1945. Selbst dieses konnte in weiterer Folge jedoch nicht verhindern, dass sowohl Roman als auch Film international erfolgreich wurden.[76]

Professor Unrat ist auch der erste Roman, der die wachsende soziale Sensibilität des Schriftstellers Heinrich Mann verrät:

> *„Unrat verkörpert zwar ein wahres Lehrerscheusal, einen Tyrannen, der aber als einsamer Mensch, als gleichfalls gesellschaftlich isolierter, auch die Sympathie des Autors besitzt. Nicht nur Satire, sondern auch mildere Ironie umgibt ihn, und scheint auf Heinrich Manns erneute Öffnung hinzudeuten."*[77]

[76] Vgl. Berle (1983), S. 19f.
[77] Berle (1983), S. 21.

4.4. Film vs. Roman

Der Film *Der Blaue Engel* weist im direkten Vergleich zu seiner Literaturvorlage einige Änderungen und Unterschiede bezüglich des Handlungsverlaufes auf. Der Publizist Carl von Ossietzky war der Meinung, dass der Professor „Im Film dem Zuschauer menschlich näher gebracht und damit vom pädagogischen Torquemada zum Biedermann zurechtgestutzt wurde."[78]

Ossietzky ging in seiner Kritik sogar noch viel weiter und vertrat folgende Ansicht: „Der Blaue Engel hat mit Heinrich Manns Professor Unrat so wenig zu tun wie der amerikanische Sinflut-Film [sic] mit der richtigen Sinflut. [sic]"[79]

Generell schnitt der Film im genaueren Vergleich mit der Romanvorlage eher negativ ab und Ossietzky war mit seiner Kritik keineswegs alleine. Der Philosoph und Soziologe Theodor W. Adorno bemängelte vor allem die Titeländerung des Romans nach dessen Verfilmung. Dies stellte für ihn bloß eine kulturindustrielle Marketingstrategie dar. Für ihn ist eine derartige Handlung/Entscheidung/Taktik vor allem ein Hinweis dafür, dass der Film im Vergleich zum Roman an Qualität eingebüßt habe. Die Filmschaffenden sollen in einer Konferenz mit ihren Wirtschaftsbeauftragten über den Titel des Films mit dem Vorwand entschieden haben, dass *Professor Unrat* nicht interessant genug wäre:

> *„Professor Unrat? Kommt überhaupt nicht in Frage. In so was geht kein Mensch hinein. Außerdem kann man den Professorentitel nicht öffentlich herabwürdigen. Tonfilm ist ja schön und gut, aber Gestank kauft sich keiner. Der Blaue Engel, das ist was anderes. Da stellt sich jeder gleich was mit Mädchen drunter vor."*[80]

Adorno kritisiert in einem Artikel in der *Neuen Zeitung - Die Amerikanische Zeitung in Deutschland*, in der Ausgabe vom 25. Januar 1952, die Darstellung

[78] zit.n.: Dirscherl; Nickel (2000), S. 9.
[79] zit.n.: Dirscherl; Nickel (2000), S. 9.
[80] zit.n.: Dirscherl; Nickel (2000), S. 10.

des Professors im *Blauen Engel*, vor allem was die Situation der Figur am Ende der Handlung betrifft:

> *„Bei Heinrich Mann endet Unrat im Gefängniswagen. Größe gewinnt er, als Verkommener, durch die Obsession der Rache an einer Welt, die sich ihm aus unbotmäßigen Schülern zusammensetzt. Er behält Recht gegen die Gesellschaft, sobald er aus der absurden Konsequenz ihres eigenen Autoritätsprinzips heraus mit ihr den Kampf aufnimmt. Der Held des Films aber schleppt sich, weil sein pädagogischer Eros es schon gar nicht mehr aushält, mit gebrochenem Herzen in seine Klasse und stirbt dort eines verklärten Todes."*[81]

Auch der deutsche Philosoph und Filmkritiker Siegfried Kracauer beäugte schon 1930 die Verfilmung kritisch und stellte sich die Frage, warum dieser Roman Heinrich Manns als Vorlage verwendet wurde. Er sah *Der Untertan* für weitaus verfilmbarer an.[82]
Kracauer übte vor allem im Hinblick auf die Unterschiede zur Literaturvorlage eine ziemlich scharfe Kritik an der Verfilmung in seinem Artikel *Der Blaue Engel,* erschienen in der *Neuen Rundschau* aus dem Jahre 1930:

> *„Während in Wahrheit Professor Unrat lautlos zerbröckeln muss, geht er im Film lärmend unter. Die seelischen Vorgänge, die heute mehr denn je ins durchschaute Gehäuse gehören, werden nach außen gezerrt und mit Hilfe optischer und akustischer Großaufnahmen zu den Hauptereignissen der Oberfläche gestempelt. So hat es seine Richtigkeit; sollen die äußeren Bedingungen unseres Daseins aus dem Bewusstsein zurücktreten, dann muss freilich die Innerlichkeit die äußere Welt rauschend erfüllen und zur Prunkfassade anwachsen, hinter der das eigentliche Außen unbemerkt verschwinden kann. Ein umgestülpter Handschuh: Jannings darf so gewaltig krähen, wie er nur mag. Der Schein der verlorenen Innerlichkeit, die zu sonst nichts mehr gut wäre,*

[81] zit.n.: Werner (1977), S. 127.
[82] Vgl. Dirscherl; Nickel (2000), S. 11.

taugt gerade noch zum Ersatz der äußeren Wirklichkeit. Die Umkehr der Ordnung rächt sich zum Glück. Im Vergleich mit den breiten Schulszenen etwa stürzt Unrat viel zu plötzlich und sprunghaft in die Tiefe. Das kommt davon, wenn man seelisches Geschehen dekorativ verwenden möchte, seine Kontinuität lässt sich nicht überall hin mitnehmen."[83]

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich die Handlung des Films mit der des Romans im Großen und Ganzen bis zur Hochzeit von Rosa und dem Professor deckt. Ab diesem Moment unterscheidet sich der weitere Verlauf der Geschichte in signifikanten Punkten. Die Drehbuchautoren Carl Zuckmayer, Karl Vollmoeller und Robert Liebmann ließen in die zuvor eher satirisch angehauchte Geschichte melodramatische Elemente einfließen. Vor allem der Handlungsausgang des Films stellt den größten Unterschied zum Buch dar. Genaueres hierzu werde ich in der anschließenden Sequenzanalyse behandeln.

Im Vorspann des Films wird darauf hingewiesen, dass er als freie Adaption eines Romans von Heinrich Mann zu verstehen sei, nach einem Drehbuch von Robert Liebmann in der Bearbeitung von Carl Zuckmayer und Karl Vollmoeller. Laut Regisseur Josef von Sternberg, der gemeinsam mit Hauptdarsteller Emil Jannings den Plan entwickelte, *Professor Unrat* zu verfilmen, gilt ohnehin der Regisseur als eigentlicher Autor eines Films.[84]

Der Dramatiker Carl Zuckmayer wurde im Übrigen von der Filmgesellschaft aufgefordert, seinen Namen für die Bearbeitung herzugeben. Es wurde nämlich befürchtet, dass die Änderungen durch Josef von Sternberg in der deutschen Presse für besondere Aufregung sorgen würden. Dafür gab es zwei herausragende Gründe: Zum ersten Mal wurde ein Regisseur, der zwar deutscher Herkunft war, jedoch vor allem mit amerikanischen Produktionen in den USA Erfolge feierte (somit galt er offiziell als amerikanischer Regisseur), in seine Heimat geholt um den damals aktuell wichtigsten Film in Deutschland zu

[83] zit.n.: Werner (1977), S. 124.
[84] Vgl. Werner, Renate (Hrsg.): Heinrich Mann. Texte zu seiner Wirkungsgeschichte in Deutschland. Tübingen: Max Niemayer Verlag 1977. S. 117.

drehen. Außerdem stand Heinrich Mann als Linksintellektueller politisch auf der schwarzen Liste der nationalistischen Presse.[85]
Zu Beginn der Dreharbeiten waren sich die Beteiligten nach einigen Diskussionen und einer eingehenden Auseinandersetzung mit der Literaturvorlage einig, dass ein solcher Stoff in den jeweiligen Medien unterschiedlich behandelt werden müsse. Diese Unterschiede lösten in weiterer Folge zum Teil besonders kritische Reaktionen aus:

> *„[...] doch wurde Heinrich Manns schneidende Attacke auf die spätbürgerliche deutsche Spießerwelt so sehr in einen tragisch-individuellen Fall umgemodelt und damit die Satire derart entschärft, dass namhafte Kritiker Einspruch erhoben und auch Heinrich Mann seine anfängliche Zustimmung einschränkte: „Unrat als Clown und sterbend auf dem Katheder war falsch, so wirksam Jannings den Tod gespielt hat [...], der Komödienschluss des Romans ist zweifellos der richtige.""*[86]

Heinrich Mann selbst hielt sich dennoch anfangs mit eingehenden kritischen Bemerkungen bezüglich der Verfilmung zurück und äußerte sich diesbezüglich eher widersprüchlich:

> *„Er sah ein, dass der Film den Roman nicht kopieren könne, bestand aber darauf, dass es nicht bloß um einen Clown von Mann in den Wechseljahren gehe, der nicht mehr leben mag, sondern um einen „Intellektuellen und Menschenverächter".*[87]

Der Blaue Engel wurde zum Welterfolg und war zu guter Letzt mitunter auch verantwortlich für die Geburt eines neuen Weltstars mit dem Namen Marlene Dietrich. Josef von Sternberg war in Berlin auf der Suche nach einer Darstellerin für seinen Film und entdeckte die Schauspielerin zufällig in Georg Kaisers Revue *Zwei Kravatten*. Josef von Sternberg sah sich die Aufführung in

[85] Vgl. Werner (1977), S. 117.
[86] Werner (1977), S. 118.
[87] Stein (2002), S. 67.

Berlin an und war sofort begeistert von der bis dato noch ziemlich unbekannten Darstellerin. In seinen Augen brachte sie vor allem das richtige Quantum an Charme und Keckheit mit, wie es die weibliche Hauptrolle im Film verlangt.[88]
Vor allem dieser Charme und die Attraktivität Marlene Dietrichs waren mitunter ein Hauptgrund, weshalb der Film einen derartigen Erfolg verbuchen konnte. Diese Erkenntnis ließ auch Heinrich Mann im gedanklichen Rückblick auf die Verfilmung andeuten:

> *„Kein Zweifel, ich war verhasst, populär machte mich gerade der Hass. Viel Nachfrage fand ein Hampelmann: mein Kopf und die Beine einer Schauspielerin. Ein Filmstoff von mir hatte alle drei, das Talent der Frau und ihre zwei reizenden Gliedmaßen, berühmt gemacht. Wenn alles, was ich gewesen war, von einer Menge so freigebig anerkannt worden wäre wie damals meine Verhasstheit."*[89]

[88] Vgl. George, Manfred: Wie Marlene Dietrich entdeckt wurde. In: DIE ZEIT. 29. 04. 1960, Nr. 18. (Online Archiv der ZEIT: http://www.zeit.de/1960/18/wie-marlene-dietrich-entdeckt-wurde/seite-2; Zugriff: 19. 07. 2011)
[89] zit.n.: Werner (1977), S. 118f.

5. *Der Blaue Engel* als Theaterstück

5.1. Allgemeines zur Bühnenfassung

Der Film *Der Blaue Engel* findet auch noch über 80 Jahre nach seiner Entstehung großen Anklang beim Publikum. Die Direktion des Wiener Theaters in der Josefstadt begann sich für die Geschichte des alternden Gymnasialprofessors Raat zu interessieren. Sie beschloss daraufhin, den Stoff in einer adaptierten Version auf die Bühne zu bringen.

Die Erarbeitung des Stückes *Der Blaue Engel* entstand in einer Koproduktion mit den Bregenzer Festspielen. Die Premiere fand am 17. August 2009 im Theater am Kornmarkt statt, die erste Aufführung im Theater in der Josefstadt am 17. September 2009.[90]

Das Theaterstück wurde als Uraufführung bezeichnet und der Stoff aus der Romanvorlage von Heinrich Mann und dem Film von Josef von Sternberg wurde unter Verwendung des Drehbuches von Carl Zuckmayer, Robert Liebmann und Karl Gustav Vollmoeller für die Bühnenversion neu bearbeitet. Dramaturgische Unterstützung holte sich die Josefstadt dabei von Peter Turrini.

[90] Vgl. http://www.josefstadt.org/Theater/Stuecke/Archiv/Josefstadt/DerblaueEngel.html (Zugriff am 04. 06. 2011).

5.2. *Der Blaue Engel* im Theater in der Josefstadt (Saison 2009/10; Regie: Herbert Föttinger, dramaturg. Bearbeitung: Peter Turrini)

Die Homepage des Theaters in der Josefstadt[91] führt in ihrem Web-Archiv relevante Detailinformationen zu vergangenen Produktionen an, wie zum Beispiel genaue Daten zur Besetzung des Stückes:

Besetzungsliste *Blauer Engel*

Regie	Herbert Föttinger
Bühnenbild und Kostüme	Rolf Langenfass
Musikalische Einrichtung	Bela Koreny, Michael Rüggeberg
Prof. Immanuel Rath, genannt Unrat	Erwin Steinhauer
Lohmann, Schüler	Rasmus Borkowski
von Erztum, Schüler	Ferdinand Stahl
Angst, Schüler	Rafael Schuchter
Der Direktor des Gymnasiums	Christian Futterknecht
Rosa Fröhlich, genannt Lola Lola	Katharina Straßer

[91] Vgl. www.josefstadt.org (Zugriff: 29. 07. 2011)

Herr Kiepert, Zauberkünstler und Leiter der Kiepert'schen Kompanie	Peter Scholz
Frau Kiepert, seine Frau, genannt Guste, Artistin	Sona MacDonald
Ein Clown	Rafael Schuchter
Der Wirt vom „Blauen Engel"	Alexander Strobele
Ein Kapitän, Besucher des Varietés	Alexander Waechter/Peter Moucka
Sascha Samolevic, Pianist	Bela Koreny
Eine Tänzerin	Beata Vavken

6. Analyse einer Sequenz aus *Der Blaue Engel*: Eine Handlungsabfolge im medienspezifischen Vergleich

Da der *Blaue Engel* sowohl eine Literaturverfilmung ist als auch die Vorlage für ein Theaterstück bildet, eignet sich dieser dramatische Stoff besonders für eine eingehende Untersuchung der Unterschiede in der jeweiligen medienspezifischen Bearbeitung. Ich gehe bei meiner analytischen Betrachtung von der Literaturvorlage als „Original" aus, da diese die Basis für die Transformation des erzählten Stoffes in Film und Theaterstück bildet.
Literatur, Film und Theater sind drei völlig unterschiedliche Medien, die über einen individuellen Erzählrhythmus verfügen. Ich versuche in meiner Analyse, die Unterschiede in der erzählten Handlung durch die jeweiligen Medien darzustellen. Die Ungleichheiten sollen anschließend anhand der Sequenzanalyse eines Handlungsstranges, der eine signifikante Relevanz für den dramaturgischen Verlauf der Geschichte beinhaltet, erläutert werden.

6.1. Die Schlusssequenz in Roman, Film und Theaterstück: Das Ende des Professors als Ende der Geschichte

Ich habe mich bei *Professor Unrat/Der Blaue Engel* dazu entschieden, den Schluss der Handlung einer genaueren Analyse zu unterziehen, da man an der Szenenabfolge im letzten Abschnitt besonders gut die Unterschiede in den medienspezifischen Bearbeitungen erkennen kann. Außerdem verweist der Schluss der Geschichte sozusagen auf dramatisches Potential. Erst durch das Ende kommt die völlige Tragweite der Dramatik der Handlung zum Ausdruck. Es scheint so, als möchte uns Heinrich Mann als Autor der Literaturvorlage von Beginn an zu diesem Ende hinleiten. Als der Professor dann jedoch in aller Öffentlichkeit abgeführt wird, wirkt das Ende überraschend, da man als Leser, beziehungsweise als Zuseher noch immer auf eine positive Wende im Schicksal des Professors zum Schluss hin gehofft hatte.

Die letzten Szenen in der Handlung schildern gewissermaßen den endgültigen Niedergang des Professors, dessen gesamte Welt nach und nach zusammenzubrechen scheint. Er selbst realisiert es spätestens ab dem Zeitpunkt, als er als „besondere Attraktion" auf die Bühne des von ihm stets verhassten Etablissements *Der Blaue Engel* muss, um einen Zauberlehrling in einer Kabaretteinlage zu spielen.

Am Ende der Geschichte wird der Niedergang des Titelhelden anhand seines persönlichen Scheiterns in Beruf und Gesellschaft demonstriert. Der ehemalige „Schultyrann" mutiert vom angesehenen Professor zum gebrochenen Mann, der sein eigenes Versagen nicht mehr verkraftet. Nicht zuletzt die blinde Liebe zu einer flatterhaften Künstlerin hat den ehemals gut situierten Junggesellen in einen sowohl finanziell als auch psychisch ruinierten Mann verwandelt. Professor Unrat ist ein Mann, der alles verloren hat, weil er seinen haltlosen Sehnsüchten und Trieben gefolgt ist.[92]

Auch wenn das Ende eine besondere Tragik innehat, so kann es auch im Sinne einer belehrenden Wirkung rezipiert werden. Unrat ist ein sehr gutes Beispiel dafür, wie man scheitern kann, wenn man über einen langen Zeitraum hinweg seine Bedürfnisse unterdrückt, nur um dann wider jede Vernunft wegen einer verhängnisvollen Affäre seine gesamte Existenz aufs Spiel zu setzen.

Das Ende beinhaltet für keine der handlungstragenden Figuren einen guten Ausgang, dennoch unterscheidet sich die Tragweite des Handlungsfinales in der jeweiligen medialen Darstellung.

[92] Vgl. Mann (2008).

6.2. Das Ende der Handlung in der Literaturvorlage

Wenn man das Ende der Geschichte als demonstratives Beispiel für die medienspezifischen Unterschiede in der Bearbeitung des Stoffes heranzieht, kann man daran sehr gut die Transformation von der Literaturvorlage zu deren Verfilmung erkennen.

Der wesentlichste Unterschied ist der, dass Heinrich Mann seinen Titelhelden in *Professor Unrat* am Ende zwar verhaften und zum Stadtgespött verkommen lässt, jedoch sein weiteres Schicksal offen bleibt, während ihm in der Verfilmung ein einsamer Tod zuteil wird.

Auffallend ist auch, dass Unrat im Roman erst relativ spät versucht, Rosa zu würgen. Dies geschieht als Lohmann, mit dem er seiner Frau zuvor jeglichen Kontakt untersagt hatte, versucht, Rosas und Unrats Schulden bei ihren Gläubigern zu begleichen. Im Film und auch im Theaterstück bekommt er seinen „Ausbruch" unmittelbar nach seinem erniedrigenden Bühnenauftritt und würgt Rosa, die im Film und im Theaterstück nicht Rosa sondern Lola genannt wird, in der Garderobe. Im Film schleppt sich Unrat erschöpft in seine alte Schule, um dort eines einsamen Todes am Katheder liegend zu sterben, im Roman wird das Ende der Geschichte folgendermaßen erzählt:

> *„Ein Stündchen verrann; dann wälzte sich ein immer noch anschwellender Haufe um die Straßenecke. Die Stadt war im Jubel, weil Unrats Verhaftung beschlossen war. Endlich! Der Druck ihres eigenen Lasters ward ihr genommen, da die Gelegenheit dazu entfernt ward. Man warf, zu sich kommend, einen Blick auf die Leichen ringsumher und entdeckte, dass es höchste Zeit sei. Warum man eigentlich so lange gewartet hatte.*
>
> *Ein Bierwagen, hoch voll Fässern, versperrte schon die halbe Straße, da musste noch eine Droschke hindurch; und darin kamen die Beamten. Die Obstfrau von der Ecke lief mit; Herr Dröge, der Krämer, schleppte den Gummischlauch herbei. Vor Unrats Hause johlte das Gedränge. Endlich erschien er, inmitten der Beamten. Die Künstlerin Fröhlich, wirr, zerzaust, ganz in Tränen, zuckendem Jammer, Reue und unerhörter*

Unterworfenheit, klammerte sich an ihn, lag über ihm hingehängt, löste sich auf in ihn. Sie war mitverhaftet worden, was Lohmann nicht vorausgesehen hatte. Unrat hob sie in den geschlossenen Wagen, der ganz verfinstert war mit Gardinen; und er suchte zerfahren umher im Geheul. Einer hinterm Lederschurz, der Bierkutscher, reckte seinen bleichen Schlingelkopf heraus und quäkte: „'ne Fuhre Unrat!" Unrat warf sich herum, nach dem Wort, das nun kein Siegeskranz mehr war, sondern wieder ein ihm nachfliegendes Stück Schmutz - und erkannte Kieselack. Er schüttelte die Faust, er schnappte, den Hals vorgestreckt, in die Luft: aber Herrn Dröges Strahl prallte ihm gerade in den Mund. Er sprudelte Wasser, empfing von hinten einen Stoß, stolperte das Trittbrett hinan und gelangte kopfüber auf das Polster neben der Künstlerin Fröhlich und ins Dunkel."[93]

Anschließend lässt sich noch feststellen, dass die Schüler Lohmann und Kieselack im Film am Ende der Geschichte keine relevante Rolle mehr spielen. Unrat gerät im Film außer Kontrolle, als er Lola erwischt, wie sie mit einem fremden Mann flirtet. Dieser Moment leitet quasi seinen emotionalen Niedergang ein. Am Schluss ist er zwar in der Schule, doch von den Schülern ist weit und breit keine Spur. Im Roman hingegen ist Unrats Erzfeind Lohmann der eigentliche Auslöser für sein aggressives Verhalten. Außerdem erkennt Unrat, als er im Gefängniswagen abgeführt wird, Kieselack als einen der Bürger in der Menge, die Zeuge seines Scheiterns ist.

Obwohl der Film *Der Blaue Engel* auf der Literaturvorlage *Professor Unrat* basiert, wurde in der filmischen Bearbeitung vor allem das Ende dramaturgisch abgeändert. Dies geschah vermutlich deshalb, weil vor allem das Ende des Romans damals einer der hauptsächlichen Kritikpunkte war.
So analysiert zum Beispiel Albert Klein in seiner *Modellanalyse* zu *Professor Unrat* den Schlussteil besonders kritisch:

[93] Mann (2008), S. 209.

„Den Übergang von der sich am Rande des Anarchismus bewegenden Gesellschaft zur Restitution ihres alten Zustandes bewerkstelligt die satirische Verwandlung des wütenden Unrat vor seiner Verhaftung. Unrat wird zu dem Wesen, mit dem ihn die zur Karikatur gesteigerte Satire bis dahin verglichen hatte. Der Anarchist endet als wahnsinniges Monstrum. Zurück bleibt Unrat als ein ausgemachter Verbrecher. Mit dieser Konstruktion wird der morbide gesellschaftliche Zustand ausgeblendet."[94]

6.3. Die Sequenz als Element der filmischen Gestaltung

Eine Sequenz ist ein wesentliches Element der filmischen Gestaltung, die in engem Zusammenhang mit der filmischen *Einstellung steht*:

„Die Einstellung bezeichnet die kleinste kontinuierlich belichtete filmische Einheit. Sie besteht in der Regel aus mehreren Phasenbildern und beginnt bzw. endet jeweils mit einem Schnitt. Mehrere Einstellungen bilden als kleines dramaturgisches Element eine Subsequenz, mehrere Subsequenzen eine Sequenz, mehrere Sequenzen ergeben den Film."[95]

Bei meiner Analyse eignet sich deshalb besonders das Heranziehen einer Sequenz als deskriptives Beispiel, da man anhand einer Handlungsabfolge die Unterschiede der Bearbeitung des dramatischen Stoffes im jeweiligen Medium gut erkennen kann.
Zu bedenken ist auch, dass man die erzählte Handlung als Zuseher eines Films anders wahrnimmt als als Leser eines Buches, wenngleich beide Medien zum Ziel haben, den Inhalt nachvollziehbar zu vermitteln. Während die Leser eines Romans eine lebhafte Phantasie haben sollten, da sie sich die Bilder der Handlung selbst vorstellen müssen, sind beim Film die Gestaltungsmittel etwas vielfältiger:

[94] Klein (1992), S. 93.
[95] Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2010. S. 58.

„Filme oder Fernsehsendungen vermitteln ihre Botschaft bekanntlich über das Bild bzw. über Bildfolgen und über den Ton (Dialoge, Musik, Geräusche), wobei die auditiv gegebenen Informationen die visuellen ergänzen und effektvoll unterstreichen oder auch konterkarieren, ironisch oder ahnungsvoll zuspitzen können."[96]

6.4. Szenische Abfolge der Filmsequenz[97]

01:27:17	Theaterdirektor Kiepert kündigt den Professor als besondere Attraktion im *Blauen Engel* an.
01:28:03	Schnitt zum Professor, wie er hinter der Bühne auf seinen Auftritt wartet. Er trägt einen Zylinderhut und ist geschminkt wie ein Clown. Dazwischen wird wieder zum Publikum geschnitten, das sich jubelnd im Theatersaal befindet. Unrat geht langsam auf die Bühne.
01:29:13	Kiepert präsentiert Professor Unrat als „August, seinen Zauberlehrling" und führt einige Zaubertricks dem begeisterten Publikum vor. Widerwillig lässt der Professor die Tricks über sich ergehen.

[96] Korte (2010), S. 15.
[97] *Der Blaue Engel*: Regie: Josef von Sternberg. Drehbuch: Robert Liebmann nach dem Roman „Professor Unrat" von Heinrich Mann. Deutschland: Universum-Film AG (UFA) 1930. Fassung: DVD UFA Klassiker-Edition: digital restaurierte Fassung mit völlig neuer Bild- und Tonqualität. München: BMG/UFA 2001, 106'.

01:29:49	Schnitt hinter die Bühne: Man sieht wie Lola hinter der Bühne dem Auftritt von Unrat zusieht, ein Liebhaber streicht ihr zärtlich über den Arm.
01:29:53	Kiepert will eine Taube aus Unrats Zylinderhut hervorzaubern. Er nimmt ihm den Hut vom Kopf und gibt ihm einen Klaps auf die kahle Stirn mit den Worten: „Alles leer.”
01:30:13	Schnitt ins Publikum, das das Geschehen auf der Bühne sehr lustig findet.
01:30:16	Kiepert macht den Trick mit einem Dolch. Er zaubert einen Vogel aus Unrats Hut hervor und sagt dann: „Und schon hat mein August keinen Vogel mehr.”
01:31:21	Unrat will von der Bühne weggehen, Kiepert hält ihn davon ab und zieht ihn zurück. Er sagt, dass er Eier unter Unrats Hut hervorzaubern möchte. Das Publikum lacht.
01:31:44	Kiepert „zaubert” noch einen Vogel unter Unrats Hut hervor, wieder erfolgt ein Schnitt ins Publikum, das von der Darbietung sehr amüsiert ist.
01:31:57	Jetzt holt Kiepert ein Ei unter Unrats Hut hervor. Kiepert fordert den Professor nun eindringlich auf, zu krähen. Es ist schließlich ein „echtes Hühnerei”. Kiepert lässt nicht locker, doch Unrat will nicht folgen.

01:32:18	Es folgt ein Schnitt zu Lola hinter die Bühne. Ihr Verehrer hält sie in den Armen, zieht sie näher zu sich heran und küsst sie. Das Publikum wird wieder gezeigt, wie es erwartungsvoll in die Richtung der Bühne blickt.
01:32:33	Kiepert droht, Unrat „totzuschlagen", wenn er jetzt nicht gleich kräht. Er nimmt das Ei und schlägt es Unrat an den Kopf. Kiepert bedrängt Unrat weiter, doch dieser geht langsam auf den Vorhang hinter der Bühne zu.
01:32:56	Schnitt hinter die Bühne: Lola und ihr Verehrer küssen sich innig. Sie blicken auf, als sie merken, dass Unrat näher kommt.
01:33:00	Kiepert zieht Unrat zurück auf die Bühne und nötigt ihn wieder, endlich zu krähen. Unrat beginnt nun, hysterisch zu krähen. Er wickelt sich in den Vorhang hinter der Bühne ein und hört nun nicht mehr mit dem Krähen auf. Lola und ihr Liebhaber gehen in die Garderobe und schließen die Tür. Unrat bemerkt dies und eilt zur Garderobentür. Er kräht noch immer und schlägt die Türe auf.
01:33:46	Lola sitzt am Boden in der Garderobe und fragt Unrat, was er denn eigentlich von ihr will. Dieser kräht noch immer, jetzt kommt auch Lolas Verehrer dazu. Unrat drängt Lola in eine Ecke und beginnt, sie zu würgen, dabei kräht er noch immer. Lolas vermeintlicher Liebhaber muss einlenken und ihn von ihr wegzerren.

01:34:19	Kiepert kommt in die Garderobe hinein, Lola läuft davon. Es erfolgt ein Schnitt zum Ausgang des Theatersaals, die Leute beginnen, hinauszugehen. Kiepert versucht, die Situation unter Kontrolle zu haben. Diese Szene endet in einem Black.
01:35:14	Unrat kauert verzweifelt in einer Ecke der Garderobe. Kiepert kommt herein und redet ihm gut zu. Als Kiepert weg ist, steht Unrat auf und zieht sich seinen Mantel an. Er schleicht sich hinaus, während man Lola im Hintergrund singen hört.
01:37:59	Lola sitzt auf einem Stuhl auf der Bühne und singt „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt."
01:38:57	Unrat verlässt den *Blauen Engel* und macht sich auf den Weg zum Gymnasium, an dem er bis vor wenigen Jahren noch unterrichtet hatte. Er läutet an der Türe zum Schulgebäude an.
01:39:59	Kiepert leuchtet sich mit seiner Taschenlampe den Weg durch das dunkle Treppenhaus im Gymnasium aus.
01:41:00	Der Professor liegt regungslos über den Katheder gebeugt. Das Klassenzimmer ist leer. Im Hintergrund ertönen Glockenschläge. Kiepert betritt den Raum, er versucht vergeblich, die steifen Finger des Professors zu bewegen. Die Finger wirken so steif, als wären sie bei dem Versuch, den Katheder zu umklammern, eingefroren. Kiepert verlässt den Raum.
01:41:45	Unrat liegt nach wie vor auf dem Katheder, die Kamera bewegt sich von ihm weg. Sein Kopf bleibt im Lichtkegel, während der Scheinwerfer auch über die leeren Tische im Klassenzimmer leuchtet. Die Glockenschläge ertönen weiterhin.
01:42:14	Ein Insert wird eingeblendet mit der Aufschrift „ENDE"

6.5. Die Filmsequenz in der szenischen Adaption

Bei der genaueren Untersuchung der ausgewählten Sequenz aus *Der Blaue Engel* kann man im Allgemeinen feststellen, dass sich die szenische Umsetzung inhaltlich im Großen und Ganzen an der Filmvorlage orientiert. Sowohl im Film als auch im Theaterstück beginnt die Sequenz damit, dass Theaterdirektor Kiepert den Professor als „Attraktion" im Blauen Engel ankündigt und dem Publikum als August, seinen Zauberlehrling, vorstellt.
Im Film kann man durch Schnitte in den voll besetzten Theatersaal erkennen, wie das Publikum auf den Auftritt des ehemaligen „Schultyranns" reagiert. Die Zuseher sind durch ihr lautstarkes Grölen und Gelächter der eigentliche Motor, weshalb Unrat immer mehr in Rage gerät, je länger der Auftritt andauert. Im Theaterstück hingegen spricht Erwin Steinhauer alias Professor Unrat das Publikum direkt an. Diese Art der unmittelbaren Kommunikation mit der Zuhörerschaft verleiht dem Theaterstück einen gewissen Grad an Spannung und Interaktivität. Das „reale" Theaterpublikum verhält sich allerdings, zumindest bei den Aufführungen, die ich besucht habe, im Vergleich weniger enthusiastisch als die Zuhörerschaft in der Filmsequenz.

Um die genaueren Unterschiede im Text aufzuzeigen, stelle ich in einer Tabelle den Text im Film[98] mit dem auf der Bühne und den des Theaterstücks[99] gegenüber. Zur visuelleren Gestaltung der Dramaturgie im filmischen Dialog für die Leser füge ich einige Handlungsschritte in kursiver Schrift in der Tabelle hinzu. Anhand der eingehenden Betrachtung dieses Textes kann man bereits die wesentlichen Unterschiede zwischen Film und Theaterstück erkennen:

[98] *Der Blaue Engel*: Regie: Josef von Sternberg. Drehbuch: Robert Liebmann nach dem Roman „Professor Unrat" von Heinrich Mann. Deutschland: Universum-Film AG (UFA) 1930. Fassung: DVD UFA Klassiker-Edition: digital restaurierte Fassung mit völlig neuer Bild- und Tonqualität. München: BMG/UFA 2001, 106'.
[99] Vgl. *Der Blaue Engel*. Regiefassung Theater in der Josefstadt (Bearbeitung: Peter Turrini).

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
Kiepert: „Meine sehr verehrten Damen und Herren. Ich bitte Sie für diese kurze Pause um Entschuldigung. Eine kleine technische Störung. Sie werden aber sofort entschädigt werden durch die jetzt auftretende, wahrhaft internationale Zaubernummer. Innerhalb dieser Darbietung gestatte ich mir, Ihnen als ganz besondere Attraktion einen Mann vorzustellen, den Sie hier alle durch seine jahrelange, hervorragende pädagogische Tätigkeit *(tosender Applaus aus dem Publikum ertönt) am hiesigen Gymnasium kennen (Ruf aus dem Publikum: „Raus mit dem Professor!")*."	21. Bild: *Der Saal im „Blauen Engel". Kiepert steht auf der Bühne.* Kiepert: „Die Spannung steigt, was? (*Er macht eine kurze Pause)* So muss es sein. Ich präsentiere Ihnen einen Mann, den Sie alle kennen. Als Sie, geschätztes Publikum, noch grün waren hinter den Ohren, hat er Sie das Fürchten gelehrt. Vor diesem Mann haben Sie gezittert und geschwitzt. Ich sehe schon, meine Damen und Herren, ich brauche nichts weiter zu erzählen, ich will Ihre Ungeduld nicht länger auf die Folter spannen. Sie wissen, um wen es sich handelt? Es handelt sich um meinen treuen Assistenten, um einen tollpatschigen Clown, der in Ihrer Stadt eine große Persönlichkeit, eine wissenschaftliche Leuchte am hiesigen Gymnasium war. Begrüßen Sie mit mir Professor Immanuel Rath! *(Das Publikum beginnt zu lachen und zu klatschen. Ängstlich betritt Unrat die Bühne)*
„Ich sehe schon, meine Damen und Herren, ich brauche Ihnen gar nichts weiter zu erzählen. Ich will ihre Ungeduld nicht länger auf die Folter spannen. es handelt sich um unseren beliebten Professor Immanuel Rath."	

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
Kiepert: „Meine Damen und Herren, darf ich vorstellen: August, mein Zauberlehrling. Also Sie sehen, meine Damen und Herren, ich arbeite ohne äußere Hilfsmittel, lediglich mit meinen beiden Händen und meinen zehn Fingern. Was ich Ihnen jetzt zeige, meine Damen und Herren, ist ein ganz gewöhnlicher Zylinderhut. Ein original englischer Zylinderhut ohne doppelten Boden, ohne Geheimtür. Diesen Zylinderhut, meine sehr verehrten Damen und Herren, setze ich jetzt auf den Kopf meines August und werde mir erlauben, Ihnen sofort eine lebende Taube darunter hervorzuzaubern. Meine sehr veehrten Damen und Herren, ich weiß, dass Sie alle annehmen, der Zauberkünstler hat jetzt schon die Taube darunter gesetzt. O nein, Sie irren sich. Bitte: Leer, leer, alles leer (er schlägt Unrat auf seinen Kopf). Bitteschön, hier noch ein anderer Beweis: Ein Dolch. Bitte: Eins, zwei, drei, vier. Meine Damen und Herren, bekommen Sie keinen Schreck, wenn Sie diesen Revolver in meiner rechten Hand sehen *(Kiepert schießt, eine Taube flattert unter dem Hut hervor)*. Und schon hat mein August keinen Vogel mehr.”	Kiepert *(leise zu Unrat):* Mach, was ich dir sage, dann kann nichts schief gehen. *(Zum Publikum)* Diese Nummer, die Sie jetzt sehen werden, hat schon Kaiser und Könige in Erstaunen versetzt. Ich arbeite ohne Apparat, ganz ohne Hilfsmittel, lediglich mit meinen beiden Händen und mit meinen zehn Fingern. Ich zaubere alles aus der Luft. Sehen Sie diesen Hut, meine Herrschaften? Einen original englischen Zylinder, kein doppelter Boden, keine Geheimtür, keine Versenkung, nichts. Nichts ist präpariert, bitte sehr. Diesen Zylinder, meine sehr verehrten Damen und Herren, setze ich nun auf den Kopf meines Assistenten, auf das Haupt des ehemaligen Professors und nunmehrigen Clowns und werde mir erlauben, Ihnen sofort eine lebendige Taube aus diesem Hut hervorzuzaubern. Meine sehr verehrten Damen und Herren, ich weiß, dass Sie alle denken, der Zauberkünstler hat jetzt schon die Taube unter dem Hut versteckt. Nein, nein. Sie irren sich! *(Er nimmt Unrat den Zylinder ab, zeigt ihn herum)* Bitte! Leer! *(Er schlägt Unrat auf die Stirn.)* Alles leer! *(Das Publikum lacht und johlt.)* Bitte schön, ein weiterer Beweis *(Er zieht einen Dolch aus seinem Sakko.)* Eins, zwei, drei! *(Er sticht mit dem Dolch in den Zylinder)* Kein Trick, kein doppelter Boden. *(Er setzt den Zylinder wieder auf den Kopf von Unrat und zieht einen Revolver aus der Tasche. Er schießt auf Unrats Kopf, eine weiße Taube flattert davon.)* Und schon hat der dumme August keinen Vogel mehr.

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
Zuseher aus Publikum: „Herr Direktor! Meine Eier sind mir alle geworden. Möchten Sie mir welche herzaubern?”	Des Weiteren, meine Damen und Herren, werde ich diesem Clown noch ein paar Eier aus der Nase ziehen. *(Unrat wird immer unruhiger, sein Kopf wankt hin und her. Er gibt jammernde Laute von sich.)* Jetzt nimm dich zusammen, August. Du warst schließlich mal Professor! *(Kiepert fährt mit einer Hand vor Unrats Gesicht.)* Eins, zwei, drei! Ein Ei! (*zu Unrat)* August, wo bleibt dein Kikeriki, Mensch? Das ist ein echtes Hühnerei! Bitte! *(Er zerschlägt das Ei auf Unrats Stirn.)* Jetzt machen wir das ganze nocheinmal, du dummer August. Wenn du jetzt nicht krähst, schlag ich dich tot. Eins, zwei, drei! Ein Ei! Kräh endlich! Kikeriki! Kikeriki! Ich bring dich um, wenn du nicht endlich Kikeriki machst! Kikeriki! Mach dein Kikeriki!
Kiepert: „Aber selbstverständlich, mit großer Freude, natürlich kann ich das. Meine Damen und Herren, ich werde mir sofort erlauben, einige Eier aus der Nase meines August...”	
(Unrat will weggehen, Kiepert holt ihn zurück)	
Kiepert: „...hervorzuzaubern. Da brauchst du dir doch keine Gedanken machen, August. Warst ja schließlich mal Professor.”	
(Schallendes Gelächter aus dem Publikum)	
Kiepert: „Meine sehr verehrten Damen und Herren. Ich weiß, Sie nehmen alle an, mein August hat die Eier bereits unter seinem Zylinder. Weit gefehlt.”	

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
(Er nimmt den Hut von Unrats Kopf hinunter, ein Vogel flattert hervor)	
Kiepert: „Noch ein Täubchen."	
(Gelächter im Publikum)	
Kiepert: „Sofort, meine sehr verehrten Damen und Herren, sofort. Sie werden gleich bedient. Eins, zwei, drei, Ei, Ei. Wo bleibt denn dein Kikeriki, Mensch? Ein echtes Hühnerei. Bitte."	
(Kiepert schlägt Unrat das Ei an die Stirn)	
Kiepert: „Nocheinmal: Eins, zwei, drei. Ein Ei. Ein original echtes Hühnerei. Bitte."	
(Kiepert schlägt Unrat das Ei wieder an die Stirn)	
„Nocheinmal. Kräh! Kikeriki, Mann! Kikeriki, kikeriki, kikeriki! Wenn du jetzt nicht gleich kikeriki machst, ich bring dich um! Kikeriki! Mach dein Kikeriki!"	Unrat *(kaum zu verstehen)*: „Kikeriki..." Kiepert: „Lauter!" Unrat *(voller Verzweiflung)*: „Kikeriki!" Kiepert: „Lauter!"
(Unrat versucht ein paar gequälte Krählaute)	
Unrat: „Kikeriki! Kikeriki! Ki! Kikeriki! Kikeriki! Kikeriki!"	Unrat *(schreit wie ein verwundeter Vogel)*: „Kikeriki! Kikeriki! Kikeriki! Kikeriki! Kikeriki!" *Die Leute lachen, klatschen und gröhlen. Die Bühne dreht sich.*
(Unrat stürmt in die Garderobe zu Lola)	22. Bild: *In der Garderobe des „Blauen Engel". Unrat hastet durch die Garderobe, als würde er jemanden suchen, der sich versteckt hat. Lola beobachtet ihn dabei.*

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
Lola: „Was hast du denn, ich hab doch nichts getan? Was willst du denn von mir?”	Unrat: Fassen! Ich werde sie fassen, wo immer ich es vermag! *(Er belibt vor Lola stehen.)* Lola: Was hast du denn? Ich hab doch nichts getan. Was willst du von mir? Unrat: Nicht Lohmann. Er hat gewusst, dass meine Macht vor den Schultoren endet. Er hat mich durchschaut. Du hast mir versprochen, dass du ihn nie wieder siehst. Lola: Jetzt komm mal zu dir. *(Sie gibt ihm Wasser zu trinken.)* Ich hab ihn doch schon weggeschickt. Immer artig sein. Hast du denn gar kein Herz mehr für deine Lola? Unrat: Ich will fort! Lola: Mal an die frische Luft? Die kann nicht schaden. Unrat: So leben Sie denn wohl, Lola, die ich geliebt habe. Künstlerin Fröhlich, lebe wohl! Lola: Du musst ja nicht gleich so tragische Dinge sagen. Wenn wir hier fertig sind, dann bring ich dich nach oben, leg dich ins Bett und bring dir wie früher einen Kaffee. Schön, was? Unrat: Nichts ist schön. *(Er attackiert sie, sie schreit und versucht zu flüchten. Es gelingt ihr nicht, Kiepert kommt aufgeregt in die Garderobe. Er hält Unrat fest. Es gelingt ihm, ihn ein wenig zu beruhigen.)* Kiepert *(ruhig)*: Ich versteh dich nicht. Du bist doch a priori ein gebildeter Mann. Kommt alles wieder in Ordnung. Kommt alles wieder in Ordnung. Lola: Kiepert, ich hab Angst. Ich hab Angst vor ihm.
Unrat: „Kikeriki! Kikeriki! Kikeriki!” *(Lola kreischt entsetzt, als Unrat versucht, sie zu würgen)*	*Unrat verlässt langsam und scheinbar friedlich die Garderobe, Kiepert und Lola schauen ihm nach. Die Bühne dreht sich.*

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
Unrat: „Kikeriki! Kikeriki! Kikeriki!" *(Im Zuschauersaal bricht Unruhe aus)*	
	23. Bild: *In der Schulklasse des örtlichen Gymnasiums. Unrat steht neben der Tafel. Auf der Tafel, mit Kreide geschrieben, eine lange mathematische Formel.* Unrat: Setzen! Ich kenne Sie, von Ihrer Familie hab ich bereits drei gehabt! Noch heute werde ich von Ihrer Tat dem Herrn Direktor Anzeige erstatten. Was in meiner Macht steht, soll geschehen, -Zigarette weg!- damit diese Anstalt wenigstens vom schlimmsten Abschaum der menschlichen Gesellschaft befreit wird. Ich und die Künstlerin Fröhlich verweisen Sie ins Exil! Wo sind wir stehen geblieben? *Er wischt die Formel mit dem Ärmel weg, nimmt eine Kreide und schaut auf die verwischte, leere Tafel. Er hebt die Hand, in der sich die Kreide befindet. Schweigen. Er lässt die Kreide fallen. Die Bühne dreht sich. Die Damenkapelle spielt die ersten Takte eines Liedes.*
(Unrat sitzt zusammengekauert am Fußboden in der Garderobe)	
„Komm her. Das hast du nötig gehabt. Ich versteh dich gar nicht, bist doch ein feiner, gebildeter Mann. Alles wegen einem Weib. Ruh dich aus. Du wirst das schon alles in Ordnung bringen."	

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
Kiepert verlässt den Raum, Unrat steht auf und zieht sich den Mantel an. Er lauscht an der Türe, die zur Bühne führt.	
Lola singt: „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt, denn das ist meine Welt und sonst gar nichts. Das ist, was soll ich machen, meine Natur. Ich kann halt lieben nur und sonst gar nichts. Männer umschwirrn 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." *(Applaus aus dem Publikum)*	*24. Bild:* *Der Saal im Blauen Engel. Lola steht auf der Bühne und singt. Die Damenkapelle begleitet sie.* Lola: Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt, denn das ist meine Welt und sonst gar nichts. Das ist, was soll ich machen, meine Natur: Ich kann halt lieben nur und sonst gar nichts. Männer umschwirr'n mich wie Motten 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 meinem Händen, in ihrem heißen Druck? Sie möchten sich verschwenden, sie haben nie genug. Ihr werdet es verzeihen, ihr müsst es halt versteh'n, es lockt mich stets von neuem, ich find' es so schön! Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt, denn das ist meine Welt und sonst gar nichts. Das ist, was soll ich machen, meine Natur: Ich kann halt lieben nur und sonst gar nichts. *Die Damenkapelle spielt die letzten Takte des Liedes. Die Bühne dreht sich.*

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
(Unrat geht aus dem Theater heraus und macht sich auf den Weg zur Schule)	25. Bild: *Garderobe, leer.* 26. Bild: *In der Schulklasse des örtlichen Gymnasiums. Unrat steht neben der Tafel.* Unrat: Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt... *Er greift sich ans Herz und bekommt immer weniger Luft. Er stirbt.*
	27. Bild: *Bühne. Lola singt.*
	28. Bild: *Garderobe, leer.*

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
(Kiepert geht die Stufen im dunklen Schulgebäude hinauf und leuchtet sich mit einer Taschenlampe den Weg aus. Er findet Unrat, wie er regungslos am Katheder liegt. Er versucht noch, den Professor zu bewegen, doch dieser scheint nicht mehr am Leben zu sein. Kiepert lässt den Professor im leeren Klassenzimmer zurück, draußen ertönen Glockenschläge)	29. Bild: *Schulklasse. Unrat liegt tot auf dem Boden.* 30. Bild: *Bühne, Lola singt.* 31. Bild: *Garderobe, leer.* 32. Bild: *Schulklasse, leer.* 33. Bild: *Bühne, leer.* VORHANG

6.6. Kritik und Rezensionen zum Theaterstück

Herbert Föttinger, Direktor des Theaters in der Josefstadt, ist erleichtert, nach intensivem Bemühen schließlich die Rechte für die Dramatisierung des Filmes *Der Blaue Engel* als theatrale Inszenierung bekommen zu haben. Hierbei musste sich die Bühne im 8. Wiener Gemeindebezirk angeblich gegen einige Mitstreiter durchsetzen. Die Rechte an diesem dramaturgischen Stoff waren durchaus begehrt und die amerikanischen Eigentümer der Rechte überlegten sich die Freigabe dieser Rechte sehr genau. Einer der Gründe für die selektive Übertragung der Rechte war mitunter, dass ein Musical aus dem selbigen Filmstoff in Planung war.
Föttinger selbst war jedoch von seinem Vorhaben überzeugt, den dramaturgischen Stoff des *Blauen Engels* für die Theaterbühne zu inszenieren:



Abb. 2

„Mich fasziniert das Sichausliefern des Professors an die erotische Obsession und das grausame Zugrundegehen daran. Ich suche jetzt irre Besetzungen für die Rollen von Emil Jannings und Marlene Dietrich. Inszenieren werde ich selber."[100]

Diese „irren" Besetzungen hat Herbert Föttinger dann in Jungschauspielerin Katharina Straßer als Lola und in Publikumsliebling Erwin Steinhauer als Professor Unrat gefunden.

[100] Sichrovsky, Heinz: Jetzt kommt der „Blaue Engel"! In: News. 25. 09. 2008. S. 127.

Bevor die Inszenierung dem Wiener Theaterpublikum näher gebracht wurde, wurde sie vorab bei den Bregenzer Festspielen am 17. August 2009 unter dem Titel *Lola - Der Blaue Engel* zum ersten Mal in dieser Form aufgeführt.[101]
Vor allem die Premiere in Bregenz fand bei Kritikern durchwegs mittelmäßigen Anklang.
Obwohl die *Kronen Zeitung* die Premiere bei den Bregenzer Festspielen aufgrund der Übernahme der Produktion nach Wien als Erfolg bezeichnet, hat Oliver A. Lang einige Kritikpunkte, insbesondere für Katharina Strassers Darstellung der Lola, übrig:

> *„Und man bringt diese Lola als unheilvolle Lola, als Dietrich-Antityp auf die Bühne. Nur um ja nicht an den Film zu erinnern. So legt Katharina Straßer die Figur an: Ein sommerliches Dummerchen, das da zunächst die Motten ins Gesicht lockt, nicht ganz astrein im Gesang, ohne Geheimnis, aber irgendwie drall. Hier hat Regisseur Herbert Föttinger seiner Darstellerin eine Low-Sex-Lola erlaubt."*[102]

Wolfgang Ölz von den *Salzburger Nachrichten* verfasste nach dem Besuch der Bregenzer Uraufführung eine weitaus bessere Kritik, vor allem hinsichtlich der darstellerischen Leistungen: „Die schauspielerischen Leistungen sind hervorragend. Erwin Steinhauer steht als tragisches Talent ganz im Vordergrund, auch Katharina Straßer als Lola Lola beweist nicht nur stimmliche Stärke."[103]

[101] http://www.josefstadt.org/Theater/Stuecke/Archiv/Josefstadt/DerblaueEngel.html (Zugriff am 17.10. 2011)
[102] Lang, Oliver A.: Eine allzu brave, biedere Lola! In: Kronen Zeitung. 21. 08. 2009. S. 35.
[103] Ölz, Wolfgang: Vom Buch über den Film auf die Theaterbühne. In: Salzburger Nachrichten. 21. 08. 2009. S. 3.



Abb. 3



Abb. 4

Scheinbar hat sich Herbert Föttinger dieses gemischte Echo auf seine Inszenierung zu Herzen genommen, denn schon die Wiener Premiere am 17. September 2009, erlangte im Allgemeinen eine weitaus positivere Resonanz, wie zum Beispiel folgende Kritik in der Zeitschrift *News* zeigt:

> *„Die Aufführung wurde schon zur Bregenzer Festspielpremiere sehr gelobt - jetzt weiß man weshalb. Peter Turrini half bei der Theaterwerdung von Heinrich Manns „Professor Unrat", Herbert Föttinger orientierte sich am Film und formte die Geschichte des tyrannischen Lehrers und der Nachtklubsängerin als beklemmende Revue. Fabelhaft ist Erwin Steinhauer, dem man den autoritären Pädagogen, den verzweifelten Liebhaber und am Ende den gedemütigten Clown in jedem Augenblick abnimmt. Katharina Strasser an ihrer Filmvorgängerin Marlene Dietrich zu messen, wäre töricht. Sie ist eine Lola, die mit der Kraft der Verzweiflung*

verführt und agiert. Feines, sehenswertes Theater."[104]

Die Zeitschrift *Musicals* feierte ebenfalls Erwin Steinhauers Darstellung des Professor Unrat:

> *„Mit Erwin Steinhauer übernahm einer der angesehensten österreichischen Schauspieler die Jannings-Rolle. Wie zu erwarten, wurde seine Darstellung ein Meisterwerk. Weit sadistischer und unnachgiebiger seinen Schülern gegenüber als die Filmfigur, weicht sein Professor im Laufe des Abends immer mehr auf und menschelt als frischverliebter Ehemann sehr. Die Bühnenfassung macht auch weit besser als der Film klar, warum Lola Lola diesen ältlichen komischen Kauz heiratet."*[105]

Bernd Freimüller hat in *Musicals* auch für Katharina Straßer als Lola Lola in der Wiener Inszenierung eine durchwegs lesenswerte Kritik übrig:

> *„Katharina Straßer als Lola Lola sah sich zumindest in Bregenz einigen unfreundlichen Kritiken ausgesetzt, für mich nicht ganz verständlich. Zugegeben, aus heutiger Sicht passt die immer etwas kindlich wirkende Straßer weit besser zu den frühreifen Schülern der Bühnenfassung als zum angegrauten und fülligen Professor Rath. Doch Straßer macht deutlich, dass unter ihrer rauen Schale eine junge Frau steckt, die sich zu einem älteren und angesehenen Mann hingezogen fühlt."*[106]

Im Hinblick auf die allgemeine Inszenierung schreibt Ronald Pohl im *Standard* eine Kritik mit dem Titel: „Was Unrat war, muss Langeweile werden. <Der Blaue Engel>" im Wiener Josefstadt -Theater":

---

[104] Lola - Der Blaue Engel von Heinrich Mann. In: News. Nr. 39/09. S. 106.
[105] Freimüller, Bernd: Der Blaue Engel. Großartig besetzt. In: Musicals. 12, 2009. S. 16.
[106] Freimüller, Bernd: Der Blaue Engel. Großartig besetzt. In: Musicals. 12, 2009. S. 17.

„Eine gar nicht schlechte, aber doch eher mediokre Inszenierung stützt sich granitgrau auf ihren wahren Helden: auf das „Professorchen" Steinhauers, der zu Herzen rührt, wenn er frühmorgens, nach vollbrachter Tat, nach dem Verbleib der Hose unter der Couch fahndet. Der, weil es Heinrich Mann und Sternberg 1930 so wollten, als „dummer August" im Unrat der Selbstentwürdigung versinkt. Zwiespältig nannte man solche Abende früher, heute deckt man sie mit Applaus zu."

Guido Tartarotti lobt zwar im *Kurier* die Darbietungen Erwin Steinhauers, hat jedoch für Katharina Straßer eine relativ vernichtende Kritik übrig:

„Trotz alledem hängt diese Inszenierung schief, und das liegt an der Hauptdarstellerin. Katharina Straßer ist eine großartige Schauspielerin. Und sie kann auf eine sehr spannende Art nicht singen. Aber: Sie ist auf keinen Fall eine Lola. Das hat nichts mit unfairen Vergleichen mit Marlene Dietrich zu tun. Die Regie zeigt die Lola richtigerweise nicht als Vamp, sondern als moderne, lebenshungrige Frau. Aber Straßer ist zu ungefährlich, kann die magische Wirkung dieser Frau nie glaubhaft machen."[107]

6.7. Katharina Straßer als Lola Lola

Katharina Strasser gilt seit ihrer Darbietung der *Eliza* in *My Fair Lady* an der Wiener Volksoper als der weibliche Shootingstar am österreichischen Theaterhimmel schlechthin. Mit fünfundzwanzig Jahren spielt sie 2009 in der Inszenierung des *Blauen Engels* von Herbert Föttinger die Varietésängerin Lola Lola und tritt somit in die Fußstapfen von Marlene Dietrich. Für Marlene Dietrich war diese Rolle im Jahre 1930 der Weg zu internationalem Ruhm. Die Jungschauspielerin Katharina Straßer lässt sich jedoch nicht allzu sehr von den Spuren ihrer bekannten Vorreiterin beirren. Im Seitenblicke-Magazin vom

[107] Tartarotti, Guido: Josefstadt: Großartiger Unrat und keine Lola. In: Kurier. 19. 09. 2009. S. 29.

13. 08. 2009 gibt Straßer in einem Interview zu verstehen, dass sie der Vergleich mit dem Weltstar relativ unberührt lässt:

> *„Ich denke auch nicht: das hat jetzt die Dietrich gespielt. Natürlich bin ich auch blond, aber das ist es auch schon. Für mich ist die Dietrich eine längst verstorbene Schauspielerin, und für viele in meiner Generation bedeutet sie gar nicht mehr viel. Das ist leider so."*[108]

Katharina Straßer kann bereits einige Jahre an professioneller Theatererfahrung an den Wiener Bühnen vorweisen. Die Rolle der Lola Lola ist dennoch eine Herausforderung für die junge Tirolerin, die hierbei vor allem ihre weiblichen Reize gekonnt zur Schau stellen muss.
In *Drama - Das Magazin des Theaters in der Josefstadt* schildert Strasser ihre anfänglichen Schwierigkeiten mit der Rolle:

> *„Männer umschwirrn mich wie Motten das Licht". Am Probenbeginn hab ich mich sehr schwer getan, die Verführerin zu spielen. Ich bin nämlich keine Frau, die mit ihrer Weiblichkeit kokettiert, die sich sexy fühlt. Am Anfang war mir das richtig peinlich, dass ich so sexy spielen sollte."*[109]

Es ist demnach mit Sicherheit falsch, einen direkten Vergleich zwischen Katharina Strasser und Marlene Dietrich zu ziehen. Beide Schauspielerinnen verkörpern einen unterschiedlichen Typ und entstammen aus komplett verschiedenen Zeitaltern, die sich nur schwer gegenüberstellen lassen.
Liebhaber des Filmklassikers *Der Blaue Engel* werden womöglich jede Darstellerin der Lola mit der grandiosen Darbietung von Marlene Dietrich vergleichen, während Theaterbesucher, die den Film nicht gesehen haben, Katharina Strasser vielleicht als erste Lola auf der Bühne in guter und vorbildhafter Erinnerung behalten.

---

[108] Seitenblicke Magazin. Nr. 33, 13. 08. 2009. S. 54 - 55.
[109] Drama - Das Magazin des Theaters in der Josefstadt. Ausgabe September 2009. S. 7.

6.8. Allgemeine Erkenntnisse aus dem Vergleich der Sequenz in Roman, Film und Theaterstück

Es lässt sich grundlegend feststellen, dass die Unterschiede in der dramaturgischen Bearbeitung des narrativen Stoffes zwischen Film und Bühne nicht so groß sind wie die zwischen Roman und Verfilmung, beziehungsweise zwischen Roman und Theaterstück. Der Hauptgrund, an dem sich diese Behauptung aufstellen lässt, ist der, dass der Professor sowohl im Film als auch in der Bühnenversion am Ende stirbt, im Roman jedoch nicht.

Auffallend ist auch, dass der Professor im Roman Immanuel Raat heißt, wenngleich man ihn im Film Immanuel Rath nennt. Im Theaterstück wird die Schreibweise der Filmversion übernommen.

Die Tatsache, dass Unrat gesellschaftlich und psychisch verwahrlost ist und nichts mehr mit dem berüchtigten „Schultyrann" gemein hat, bleibt in allen drei Medien erhalten.

Ich gelange interpretativ bei direktem Vergleich der Schlusssequenz in den jeweiligen Medien zu folgender Erkenntnis: Der Roman hält das „sanftere" Ende der Geschichte parat, während sowohl in der Verfilmung als auch im Bühnenstück die Geschichte ihren dramatischen Höhepunkt im Tod Unrats erlebt. Film und Theater schließen die Handlung gewissermaßen mit einem scharfen Schnitt ab, wohingegen Unrat im Roman weiterlebt und im Gefängnis über sein Schicksal sinnieren kann. Ich empfinde das Ende der Film- und Theaterversion für „überdramatisiert", wenngleich diese Tatsache die Ebene der im dramatischen Stoff vorhandenen Gesellschaftskritik erhöht. Es ist schockierend festzustellen, dass persönliche Beziehungen und Sehnsüchte, sowie einige Fehlentscheidungen zur gesellschaftlichen Verwahrlosung und mitunter auch zum Tod führen können.

Wenn ich mich nun auf den direkten Vergleich von Verfilmung und Theaterstück beziehe, kann ich den allgemeinen Schluss ziehen, dass sich beide Versionen nicht allzu sehr voneinander unterscheiden. Natürlich ist hier abermals auf die unterschiedlichen Gegebenheiten in den jeweiligen Medien hinzuweisen. Die

visuellen Möglichkeiten im Theater sind weitaus begrenzter als im Film, in dem jede Situation bis ins kleinste Detail inszeniert ist. In der Bühnenversion ist das Geschehen auf der Bühne zwar auch durchinszeniert, jedoch lässt sich eine gewisse Interaktion zwischen Publikum und Darstellern feststellen. Bei einem Theaterbesuch kann man nahezu immer die direkte Reaktion der Zuhörerschaft auf das Bühnengeschehen im Zuschauerraum wahrnehmen.

Zu Beginn der Schlusssequenz kann man im Film durch Rufe aus dem Publikum wie zum Beispiel „Raus mit dem Professor" die angespannte Neugierde auf den ehemaligen Gymnasialprofessor Raat als Überraschungsgast des Abends gut erkennen. Im Theater kann man hingegen eine belustigte Reaktion wahrnehmen, wenn Unrat als Zauberlehrling auf die Bühne tritt.

Ich habe mich bei meiner Analyse vor allem auf die Unterschiede im Dialog im Film und auf der Bühne konzentriert, hierbei ist mir aufgefallen, dass die Unterschiede gering sind. Meistens sind die Sätze nicht wortwörtlich übernommen, jedoch entsprechen sie sich inhaltlich überwiegend.

Ein Beispiel ist, dass in der Bühnenversion Kiepert zu Unrat, nachdem er ihm eine Taube aus dem Hut gezaubert hat, sagt: „Und schon hat der dumme August keinen Vogel mehr." In der Verfilmung heißt es hingegen: „Und schon hat mein August keinen Vogel mehr." Das Wort „dumm" verstärkt hier die Geringschätzung Kieperts gegenüber Unrat. Außerdem kann man die Tatsache, dass Unrat jetzt keinen Vogel mehr hat, auch doppeldeutig verstehen. Schließlich bedeutet der Ausspruch „jemand hat einen Vogel" im Volksmund, dass jemand dumm ist. Durch diese abfälligen Aussagen Kieperts wird der Szene eine zusätzliche Dramatik verliehen und die untergeordnete Position Unrats verstärkt.

Kiepert wirkt als Theaterdirektor und als Unrats Vorgesetzter im Theaterstück etwas brutaler und gehässiger als im Film. Er reagiert beispielsweise schnell ziemlich aufbrausend, als Unrat sich weigert, auf der Bühne seine Anweisungen zu befolgen. So sagt er zu ihm: „Wenn du nicht sofort dein Kikeriki machst, dann schlag ich dich tot", im Film dauert es ein bisschen länger bis Kiepert den Professor mit den Worten „Wenn du jetzt nicht gleich Kikeriki machst, ich bring

dich um!" zurechtweist. Kiepert macht zwar auch hier einen sehr unsympathischen Eindruck, jedoch scheint sich hinter seiner rauen Art ein weicher Kern zu verbergen.

Im Bühnenstück brüllt Kiepert lauter und wirkt im Allgemeinen etwas furchteinflößender als im Film.

Unrat bekommt seinen emotionalen Ausbruch im Film auf der Bühne, von der er dann in die Garderobe läuft, wo sich Lola befindet. Im Theaterstück führen die beiden hier einen längeren Dialog, in dem Lola ihren verwirrten Ehemann noch zu besänftigen versucht. Dies scheint den Professor allerdings nur noch mehr aufzuregen, bis er schließlich Lola bedrängt und versucht, sie zu würgen. Im Film läuft diese Szene ein wenig anders ab: Unrat sieht bereits von der Bühne aus, wie Lola mit einem anderen Mann flirtet. Das versetzt ihn derartig in Rage, dass er, scheinbar ohne viel darüber nachzudenken, von der Bühne direkt in die Garderobe läuft. Dort hämmert er zuerst an die geschlossene Tür, die dann von Lolas Verehrer geöffnet wird. Lola kommt nur mehr dazu, ihren Ehemann verängstigt zu fragen, was er denn von ihr wolle, sie habe ja nichts getan. Wenige Augenblicke später wird sie von ihm gewürgt und Lolas Verehrer muss Unrat von ihr losreißen.

Die Tatsache, dass diese Szene im Film und in der Bühnenfassung unterschiedlich gestaltet ist, hat vermutlich etwas mit den jeweiligen Dynamisierungsprozessen zu tun. Im Film kann man nahezu alles durch angemessen gesetzte Schnitte zeigen, während im Theaterstück jeder Schritt, den die Figuren auf der Bühne machen, der Echtzeit entspricht. So ist es beim Bühnenspiel auch adäquater, wenn man die Angespanntheit der Situation kontinuierlich auf den Höhepunkt treibt und die Szene nicht im Eiltempo eskalieren lässt.

Auch auf der Bühne ist die Handlung auf einige rasche Ortswechsel angewiesen, um den Spannungsverlauf nicht zu unterbrechen. So schafft man sich im Theater in der Josefstadt vor allem durch den Einsatz einer Drehbühne Abhilfe von der Gefahr, die Kontinuität der Geschichte zu durchbrechen.

So sieht man im Film, wie Unrat sich nach seinem „Ausbruch" vom *Blauen Engel* entfernt, um sich auf den Weg zu dem Gymnasium zu machen, in dem er

unterrichtet hatte. Im Theater wird mithilfe der Drehbühne die Szene in der Garderobe im wahrsten Sinne des Wortes weggedreht.
Im Film zeigt sich auch, dass Kiepert eine sanfte Persönlichkeit zu Grunde liegt, als er versucht, dem Professor, der in der Garderobe in einer Ecke auf dem Boden kauert, gut zuzureden.
Am Ende der Sequenz lassen sich wieder einige Unterschiede in der szenischen Umsetzung erkennen. Der Professor befindet sich im Film alleine im leeren Klassenzimmer. Sein Körper ist über den Katheder gebeugt. Mit seinen Fingern hält er die Tischkante eng umklammert, ganz so, als würde er die Erinnerung an sein ehemaliges Leben festhalten wollen. Hier werden auch die filmischen Mittel gekonnt eingesetzt, um die Dramatik der Situation zu verdeutlichen. So ist es im Klassenzimmer völlig still, nur in der Ferne ertönen Glockenschläge, die allmählich lauter werden. Ein Lichtkegel ist auf Unrats Kopf, der leblos am Katheder liegt, gerichtet und entfernt sich sodann, um langsam über die leeren Stühle und Bänke im Klassenzimmer zu fahren.
Im Theaterstück werden vor allem in der letzten Szene die Vorteile der Drehbühne angewendet und so sieht man Lola, wie sie im *Blauen Engel* singt. Durch das Drehen der Bühne sieht man sodann den Professor im leeren Klassenzimmer vor der Tafel stehen. Diese Szene ist im Theater im Vergleich zum Film etwas modifiziert. Unrat liegt nicht sofort regungslos auf dem Katheder, sondern spricht noch zu seinen Schülern, die jedoch nicht anwesend sind. Man kann hier auch sehr deutlich sehen, wie viel ihm sein Beruf als Lehrer bedeutet haben muss und wie schwer es ihm fällt, sich damit abzufinden, dass seine berufliche Laufbahn vorbei ist. Zum Schluss sieht man Lola noch singen und ihre Stimme wirkt sehr traurig und emotional, ganz so, als würde sie spüren, was gerade mit ihrem Ehemann passiert. Während im Film Marlene Dietrich als Lola eher ruhig und nachdenklich auf einem Stuhl sitzt, als sie singt, wirkt Katharina Strassers Darstellung hingegen sehr aufgeregt. In ihrem Gesang mischt sich große Traurigkeit mit einem gewissen Maß an Aggressivität gegenüber den Ereignissen in ihrem Leben, die sie nun nicht mehr rückgängig machen kann. Obwohl es nicht eindeutig aus der Handlung hervorgeht, warum Unrat stirbt, kann man vermuten, dass er einen Herzinfarkt erleidet, denn er

greift sich an die Brust, ehe er zusammenbricht. Davor summt er noch einige Takte des Liedes, das Lola unmittelbar gesungen hat: „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt, ich kann halt lieben nur und sonst gar nichts." Diesem Lied kann man eine besondere Bedeutung zuschreiben, denn es zieht sich wie ein roter Faden durch das gesamte Stück. Sein Inhalt trifft sowohl auf Lola als auch auf Unrat zu. Beide sind der Liebe verfallen und machen ihre Entscheidungen im Leben, so folgenschwer sie auch sein mögen, von diesem Gefühl abhängig. *Der Blaue Engel* ist ein dramatischer Stoff, der veranschaulicht, wie sehr irrationale Liebschaften Menschen in ihr persönliches Unglück treiben können.

Am Ende dreht sich die Bühne wieder und Unrat liegt tot am Boden im Klassenzimmer. Als sie sich abermals dreht, ist sowohl die Garderobe als auch das Klassenzimmer leer, bis der fallende Vorhang das Ende der Vorstellung demonstriert. Im Film hingegen findet eine Kamerafahrt weg vom Katheder statt und die Glockenschläge im Hintergrund werden immer leiser, bis sie verhallen.

Schließlich wird ein Insert eingeblendet, in weißer Schrift steht auf schwarzem Hintergrund das Wort „Ende". Sowohl im Film als auch in der Bühnenversion ist für mich ein klarer Abschluss der Geschichte erkennbar, wenn er auch auf der Bühne durch ein Black, nachdem der Vorhang sofort fällt, etwas abrupter wirkt. Wie ich in Kapitel 4.4. bereits erwähnt habe, wird bei der Rezeption von Film und Roman vor allem das Ende der Geschichte kritisch kommentiert. Ich persönlich halte den Abschluss des Romans in Bezug auf die erzählte Handlung treffender, wenngleich die Dramaturgie durch den eindeutigen Ausgang im Film und auf der Bühne abgeschlossen und vollständig wirkt.

7. *Some Like It Hot* - ein Filmklassiker als Vorlage für ein Bühnenstück

7.1. Eckdaten zum Film

Some Like It Hot ist ein amerikanischer Spielfilm, der 1959 in Kalifornien unter der Regie von Billy Wilder gedreht wurde. Wilder war auch Produzent des Filmes.
In der Internet Movie Database finden sich relevante Informationen bezüglich Besetzung und Produktionsdaten:[110]

Some Like It Hot (USA 1959, Regie u. Produktion: Billy Wilder) - Stabliste und Besetzung

Produzent	Billy Wilder
Regie	Billy Wilder
Drehbuch	Billy Wilder, I.A.L. Diamond
Kamera	Charles Lang
Musik	Adolph Deutsch, Matty Malneck
Schnitt	Arthur P. Schmidt

[110] Vgl. http://www.imdb.com/title/tt0053291/fullcredits#cast. (Zugriff am 25. 08. 2011).

Rollen/Schauspieler

Sugar Kane Kowalczyk	Marilyn Monroe
Tony Curtis	Joe
Jack Lemmon	Jerry
George Raft	Spats Columbo
Pat O’Brien	Det. Mulligan
Joe E. Brown	Osgood Fielding III.
Neremiah Persoff	Little Bonaparte
Joan Shawlee	Sweet Sue
Billy Gray	Sig Poliakoff
George E. Stone	Toothpick Charlie
Dave Berry	Bienstock

7.2. Geschichtliche Hintergründe zum Zeitpunkt der Filmhandlung - die Prohibition in den USA

Die späten 1920er Jahre wurden in den USA vor allem durch einige signifikante geschichtliche Ereignisse geprägt. Amerika befand sich zu dieser Zeit am Weg zum Aufstieg zur Weltwirtschaftsmacht Nummer Eins. Präsident Herbert Hoover sagte kurz nach Antritt seines Amtes sogar voraus, dass alle Armut in den USA alsbald ein Ende finden würde. Leider wurde seine Vision nicht wahr, denn der Börsencrash im Jahre 1929 stürzte die USA in eine der größten wirtschaftlichen Krisen ihrer Geschichte. Zu diesem Zeitpunkt besaßen die reichsten Ein Prozent aller Amerikaner über ein Drittel des gesamten Vermögens der Vereinigten Staaten.[111]

Aufgrund der erschwerten wirtschaftlichen Bedingungen kam es in den USA zu einem rapiden Anstieg des organisierten Verbrechens. Ein weiterer Grund hierfür war mitunter auch die Prohibition (1920-1933), das staatliche Verbot von alkoholischen Getränken, beruhend auf dem 18. Zusatz der amerikanischen Verfassung.[112] Vor allem in Chicago, Detroit und New York City bildeten sich vermehrt Banden, die gegenseitige „Kriege" im Zuge der illegalen Beschaffung von Alkohol anzettelten. Einer der bekanntesten Bandenführer war Al Capone aus Chicago.[113]

Der Film *Some Like It Hot* zeigt vor allem, dass die Menschen auch in Zeiten bitterer Armut und finanzieller Engpässe die Lust am Feiern und die Hoffnung auf bessere Zeiten nicht verloren haben.

[111] Vgl. http://www.ushistory.org/us/48.asp. (Zugriff: 05. 09. 2011).
[112] Vgl. http://www.livinghistoryfarm.org/farminginthe30s/life_27.html. (Zugriff: 05. 09. 2011).
[113] Vgl. http://www.u-s-history.com/pages/h1596.html. (Zugriff: 05. 09. 2011).

7.3. Zur Entstehung des Films

Tony Curtis, der von Billy Wilder persönlich für *Some Like It Hot* entdeckt wurde, erzählt in seinem Buch *The Making of Some Like it Hot - My Memories of Marilyn Monroe and the Classic American Movie*, einige relevante Details, die sich im Vorfeld der Produktion des Hollywoodfilmes abspielten. Billy Wilder hatte die Idee, einen Film zu machen, in dem zwei Musiker sich als Mädchen verkleiden müssen, damit sie nicht erkannt werden und so den Fängen eines Mafiabosses entkommen können.

Wilder ließ sich hierbei von einem französischen Film aus dem Jahre 1935, *Fanfares of Love*, inspirieren. Da er keine Filmkopie des Originals auftreiben konnte, musste er mit einer Kopie des 1951 gedrehten deutschen Remakes, *Fanfaren der Liebe*, Vorlieb nehmen. Wilder hatte Kontakt zu den Verfassern der Originalgeschichte, Michael Logan und Robert Thoeren und bemühte sich erfolgreich, die Rechte von der deutschen Produktionsfirma zu bekommen. Mithilfe des Autors I.A.L. Diamond wurde die Geschichte noch optimiert, so wurde zum Besipiel der Grund, warum die beiden Hauptdarsteller zu Transvestiten werden, in der Handlung noch verstärkt: Weil sie absolut keine andere Wahl haben und umgebracht werden, wenn man sie als sie selbst findet.[114]

Ursprünglich hatte Billy Wilder für die Besetzung der beiden Musiker die Schauspieler Bob Hope und Danny Kaye im Auge, beide hatten schon Erfahrung beim Verkörpern von Männern, die sich als Frauen verkleiden. Allerdings entsprachen die beiden nicht zu hundert Prozent den erforderlichen Kriterien, denn der Regisseur wollte Männer, die damals noch relativ jung waren. Tony Curtis schien mit zweiunddreißig Jahren gerade noch im richtigen Alter zu sein.

Damit der Film zumindest einen großen Star in der Besetzungsliste aufweisen konnte, war sogar Frank Sinatra längere Zeit im Gespräch, einen der Musiker zu spielen. Sinatra war zu diesem Zeitpunkt bereits einer der einflussreichsten

[114] Vgl. Curtis, Tony: The making of Some Like It Hot. My Memories of Marilyn Monroe and the Classic American Movie. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc., 2009. S. 13.

Männer im Showgeschäft Hollywoods. Nachdem er jedoch zu dem vereinbarten Mittagessen, bei dem Billy Wilder ihm die Filmidee präsentieren wollte, nicht erschien, wurde Sinatra als Darsteller in *Some Like It Hot* nicht mehr ins Auge gefasst. Tony Curtis meinte daraufhin, dass Sinatra durch sein Fernbleiben mit Sicherheit Wilders Stolz verletzt haben musste.[115]

Der Druck von der Seite der Produktionsfirma, einen bereits etablierten Star für eine der Rollen zu besetzen, wurde jedoch nicht geringer. Wilder überlegte, die Rolle der Stella Kowalczyk (erst später wurde der Name in Sugar Kowalczyk umgeändert) mit einem weiblichen Star zu besetzen, im Gespräch hierfür war zuerst Mitzi Gaynor, die Wilder schon in *South Pacific* durch ihre beachtliche Leistung aufgefallen war. Allerdings wollte Billy Wilder nach reiflicher Überlegung für die Rolle der Sugar eine „besondere" Darstellerin, die sich von den übrigen Akteuren vor allem durch ihre Einzigartigkeit abhebt. Der Name Marilyn Monroe fiel hierbei relativ früh, jedoch hatte Wilder große Bedenken, mit der bekannten Schauspielerin zu arbeiten, die schon seit zwei Jahren keinen Film mehr gedreht hatte und keine „dummen Blondinen" mehr spielen wollte. Außerdem sei es kompliziert, mit ihr zu drehen, da sie mit großen Konzentrationsschwierigkeiten zu kämpfen hatte. Bereits nachdem Wilder den Kinofilm *The Seven Year Itch* mit Monroe in der Hauptrolle abgedreht hatte, schwor sich damals der Regisseur, nie wieder mit ihr zu arbeiten. Diesmal stand jedoch für Wilder viel auf dem Spiel: Entweder er bekommt einen Star, oder er verliert die Erlaubnis der Produktionsfirma, *Some Like It Hot* überhaupt zu drehen.
Wie das Schicksal so spielt, bekam Wilder kurz darauf einen Brief von Marilyn Monroe, in dem sie großes Interesse daran bekundete, wieder mit ihm zusammenzuarbeiten. Daraufhin setzte Wilder alle Hebel in Bewegung, um Marilyn für die Rolle der Sugar zu bekommen. Mit Erfolg.[116]
Einige Jahre später erzählte Wilder den angeblichen Grund, warum er sich dazu entschloss, abermals mit Marilyn zu arbeiten: Wenn man das Glück hatte, sie an einem ihrer „guten Tage" in das Studio zu bekommen, konnte man

[115] Vgl. Curtis (2009), S. 26.
[116] Vgl. Curtis (2009), S. 27.

erkennen, wie sie vor der Kamera wirkt. Laut Wilder war Greta Garbo die einzige vor Marilyn, die diese einzigartige, fesselnde Ausstrahlung ebenfalls hatte.[117]

Entgegen ihrem Ruf, bloß ein Sexsymbol und eine naive Blondine zu sein, schien noch einiges mehr hinter dieser Fassade von Marilyn zu stecken. So schrieb Tony Curtis über sie:

> *„Marilyn was not unintelligent. She was bright, perceptive, and insightful- but only about other people. When it came to herself, or issues relating to herself, she didn't have a clue. She needed constant reassurance."*[118]

Nachdem also zumindest die Frage der Besetzung eines Stars im Film geklärt war, konnte die Vorproduktion endlich richtig starten. Also machten sich Billy Wilder und I.A.L. „Izzy" Diamond daran, den genauen Handlungsablauf und das Drehbuch zu konzipieren. Eine Besonderheit hierbei war es, dass die Dreharbeiten begannen, noch bevor es ein vollständiges Skript gab. Der Grund hierfür war, dass sich die Handlung in eine andere Richtung entwickelte, als urprünglich vorgesehen. Jack Lemmon, der den Musiker Joe spielte, wurde von Billy Wilder in einem Restaurant die Rolle angeboten, auch zu ihm sagte er, er würde das vollständige Drehbuch erst zu Drehbeginn bekommen. Hier wurde klar, dass Wilder tatsächlich mit einem unvollständigen Skript zu drehen begann.[119]

Billy Wilder schien mit seiner Strategie jedoch auf dem richtigen Weg zu sein. Obwohl der Film in der ersten Woche nach seiner Premiere eher langsam anlief, stiegen schon ab der zweiten Woche die Zuschauerzahlen um das Doppelte. Auch sprechen sechs Oscarnominierungen für die Qualität des Filmes, allerdings gewann letztendlich nur George Orry-Kelly den *Academy Award for Best Costume Design*.[120]

---

[117] Vgl. Curtis (2009), S. 28.
[118] Curtis (2009), S. 39.
[119] Vgl. Curtis (2009), S. 43.
[120] Vgl. Curtis (2009), S. 212f.

Tony Curtis beschreibt den herausragenden Erfolg der Filmkomödie, die „nur" einen Oscar gewann, folgendermaßen:

> *„What am I saying? „Some Like It Hot" may be the most profitable comedy in the history of motion pictures. Certainly the most beloved. With affection like that, who needs recognition?"*[121]

7.4. Inhalt

Die Spielhandlung von *Some Like It Hot* ereignet sich im Szenario der Prohibitionszeit in Chicago gegen Ende der 1920er Jahre.
1929 befindet sich die organisierte Kriminalität in Chicago auf ihrem Höhepunkt. Gangsterbosse machten ein Vermögen damit, den verbotenen Alkohol in illegalen Nachtclubs zu vertreiben, so wie auch der Unterweltsboss „Gamaschen-Columbo".
Gerald, genannt „Jerry" und Joe sind zwei Jazzmusiker, die sich mit gelegentlichen Auftritten in Clubs und Etablissements aller Art über Wasser halten. Sie spielen hauptsächlich in illegalen Lokalen, in denen heimlich Alkohol ausgeschenkt wird. Als es bei einem Auftritt in einem solchen verbotenen Nachtclub, der als Beerdigungsinstitut getarnt ist, zu einer Razzia kommt, müssen sie sich aufgrund der Ereignisse einen neuen Job suchen. Da Joe Jerry sogar noch überredet hat, das letzte Geld der beiden für ein Hunderennen zu verwetten, müssen sie sofort wieder arbeiten, um das nötige Einkommen zum Überleben zu verdienen. Joe und Jerry suchen ihre Künstleragentur auf, die momentan nur einen Job außerhalb der Stadt zu vergeben hat, wo sie die Anreise selbst zu organisieren hätten. Den beiden kommt beim Besuch der Agentur von Sig Poliakoff noch zu Ohren, dass außerdem in der Band von Sweet Sue noch dringend zwei Frauen für eine Konzertreise mit mehreren Auftritten in einem Luxushotel in Florida gesucht werden, die Bass und Saxophon spielen, also genau die Instrumente der beiden Musiker. Joe und

[121] Curtis (2009), S. 213.

Jerry bekunden ihr Interesse an dem Job, es wird ihnen jedoch zu verstehen gegeben, dass dieser Job ausnahmslos für Frauen sei. Die beiden beschließen daraufhin, den einen Job außerhalb der Stadt anzunehmen, da sie es sich nicht leisten können, gar nichts zu arbeiten. Joe gelingt es mit seinem Charme, die Sekretärin der Agentur zu überreden, ihnen ihr Auto für die Anreise zum Gig zu borgen. Als sie das besagte Auto aus der Autowerkstatt, die von „Zahnstocher-Charlie" betrieben wird, abholen möchten, werden Joe und Jerry zufällig Zeugen eines blutrünstigen Massakers, bei dem der Gangster „Gamaschen-Columbo" mit seinen Komplizen Zahnstocher-Charlie und seine Gefolgschaft erschießen lässt. Damit es keine Zeugen gibt, wird auch der Tankwart noch umgelegt. Joe und Jerry gelingt es zu fliehen, sie werden jedoch von „Gamaschen-Columbo" bemerkt. Die beiden bekommen es nun mit der Angst zu tun und sehen als einzigen Ausweg, sich als Mädchen zu verkleiden und mit der Truppe von Sweet Sue nach Florida zu fahren, um so vor Gamaschen-Columbo zu flüchten. Joe verstellt seine Stimme und gibt vor, sie seien die zwei noch fehlenden Frauen, die von der Agentur geschickt werden, so erfahren sie den Abfahrtsort der Truppe. Joe und Jerry stellen sich dem Mädchenensemble als Josephine und Daphne vor und werden von den anderen jungen Frauen herzlich begrüßt. Auf der Zugfahrt nach Florida lernen die beiden die hübsche Sängerin und Ukulele-Spielerin Sugar kennen, die mit ihrem Charme die beiden „falschen Frauen" sofort begeistert. Da im Ensemble Alkohol streng verboten ist und sogar als sofortiger Kündigungsgrund gilt, bleibt Sugar nur mehr die Möglichkeit, heimlich auf der Damentoilette aus ihrem Flachmann zu trinken. Dort wird sie von Daphne erwischt, Sugar erzählt ihr gleich von ihren Problemen mit Männern und dass sie bisher nur unglücklich verliebt war. Als Sugar dann beim Proben der Flachmann aus dem Strumpfband fällt, nimmt Daphne sie in Schutz und gibt vor, die Besitzerin des Flachmannes zu sein. Daraufhin schleicht Sugar in der Nacht zu Daphne in die Schlafkabine hinein und bedankt sich bei ihr, von nun an scheint der Grundstein für eine innige, vertraute Mädchenfreundschaft gelegt zu sein.

Kaum angekommen in Florida, stehlen Jerry und Joe alias Daphne und Josephine einen Männerkoffer, um nicht die ganze Zeit hindurch ihre weibliche

Identität spielen zu müssen.

Kurz nach der Ankunft der Truppe scheint der alternde Milliardär Osgood Fielding III. sofort von Daphne hingerissen zu sein und lädt sie ein, am Abend mit ihm tanzen zu gehen.

Während Daphne mit den Mädchen im Meer badet und Wasserball spielt, begibt sich Joe im gediegenen Männeroutfit an den Strand. Dort kommt er mit Sugar ins Gespräch, er gibt vor, ein Millionär und ein Mitglied der Familie Shell zu sein. Er erzählt Sugar von seiner Yacht und seinen Öl-Geschäften, Sugar ist sofort von ihm hingerissen und lässt sich von seinen Erzählungen verzücken. Joe alias Shell Junior lädt Sugar ein, den Abend auf seiner Yacht zu verbringen, die in Wahrheit Osgood gehört. Joe überredet im Hotelzimmer Jerry, ihm zuliebe am Abend doch mit Osgood tanzen zu gehen, damit er freie Bahn auf der Yacht mit Sugar hat. Auf der Yacht kommen sich Joe und Sugar dann näher, Joe erzählt ihr von seinem Problem, sich seit dem tragischen Unfall seiner ersten Liebe nicht mehr verlieben zu können. Er behauptet auch, dass er die erste Frau, die dieses Problem lösen kann, heiraten wird. Sugar versucht daraufhin, ihn zu „heilen". Als Joe Sugar im Morgengrauen zurück zum Hotel begleitet, sieht man den angeheiterten, aber sehr glücklich wirkenden Osgood in sein Motorboot steigen, welches ihn zu seiner Yacht bringt. Während Jerry aufgeregt plant, wie er Osgood heiraten wird um sich von ihm aushalten zu lassen, haben sich Sugar und Joe bereits ineinander verliebt. Am nächsten Tag jedoch taucht im Hotel plötzlich „Gamaschen-Columbo" mit seinem Gefolge auf, da er bei einer Konferenz der Mafia, die im Hotel stattfindet und die als „Jährliche Konferenz der Freunde der italienischen Oper" getarnt ist, teilnimmt.

Als Daphne und Josephine ihn im Hotel entdecken, denken sie nur mehr daran, so schnell als möglich zu fliehen. Im Lift hören sie noch, wie „Gamaschen-Columbo" zu einem Kumpel sagt, er muss die zwei Zeugen finden und umbringen. Als er den Basskoffer mit den drei Schusslöchern entdeckt, enttarnt er die beiden als Zeugen seiner Tat. Die beiden verstecken sich in ihrer Not genau unter den Tischen, an denen die Konferenzmitglieder speisen und werden Zeugen eines weiteren Massakers, nachdem ein Attentäter aus einer übergroßen Torte springt und sämtliche „Freunde der italienischen Oper"

liquidiert. Jerry und Joe haben es abermals geschafft, zu Zeugen zu werden und müssen nun wieder fliehen.

Joe beschließt in seiner Panik, sich als Shell Junior von Sugar zu verabschieden, mit dem Vorwand, er müsse geschäftlich asbald nach Venezuela reisen. Sugar ist daraufhin sehr enttäuscht und kann es nicht fassen, dass Shell ihr das Herz bricht indem er sie nun tatsächlich verlässt.

Am Ende fliehen Daphne, Joe und Sugar gemeinsam mit Osgood in dessen Motorboot, Jerry gibt Osgood zu verstehen, dass er ihn nicht heiraten kann, da er ja ein Mann ist. Als er die Perrücke vom Kopf zieht um diese Tatsache zu beweisen, entgegnet Osgood bloß: „Nobody is perfect". Das Ende scheint für alle doch noch gut ausgegangen zu sein.[122]

[122] Vgl. *Manche mögen's heiß.* Regie: Billy Wilder. Drehbuch: Billy Wilder, I.A.L. Diamond. USA: MGM 1959. (Orig.: Some Like It Hot.) Fassung: UA- United Artists; Celebrating 90 years of film. DVD: MGM 2009, 117'.

7.5. Die handlungstragenden Charaktere

7.5.1. Sugar Kane Kowalczyk

Sugar Kane, die eigentlich Sugar Kowalczyk heißt und ursprünglich aus Polen kommt, ist 24 Jahre alt und verdient als Sängerin und Ukulele-Spielerin des Mädchenorchesters „Sweet Sue and the Syncopaters" ihren Lebensunterhalt. Sugar zieht mit ihrer liebevollen Art und mit ihrem gewaltigen Sexappeal Männer leicht in ihren Bann. Leider ist sie bisher von Männern nur enttäuscht worden, ihre große Schwäche sind vor allem Saxophonspieler, die ihr jedoch immer nur Kummer und Herzschmerz bereitet hatten. Nicht zuletzt um weiteren unglücklichen Liebschaften zu entfliehen, hat Sugar beschlossen, mit dem Damenorchester von Sweet Sue auf Konzertreise nach Florida zu fahren. Außerdem lässt sich bei Sugar ein ausgeprägter Hang zum Alkoholismus erkennen. Da Alkohol im Orchester streng verboten ist, versteckt sie sich öfters auf der Damentoilette, um dort heimlich aus ihrem Flachmann zu trinken. Sugar verfolgt das große Ziel, sich auf der Reise nach Florida einen Millionär zu angeln, da sie vermutlich eine Ehe mit einem wohlhabenden Mann als einzigen Ausweg sieht um ihre gesellschaftliche und finanzielle Situation zu verbessern. Außerdem möchte sie unbedingt einen Millionär mit Brille, da sie eine Brille als Zeichen besonderer Verletzlichkeit und Hilflosigkeit bei einem Mann betrachtet.
Sugar wirkt trotz ihrer Probleme sehr fröhlich, liebenswert und lebensbejahend, sie geht offen auf Menschen zu und bezaubert die Leute in ihrer Umgebung mit ihrem natürlichen Charme. Sie schließt schnell Bekanntschaften, wie zum Beispiel mit Jerry/Daphne und schenkt diesen Freundschaften dann auch ehrliche Bedeutung. Sugar ist im Grunde genommen auf der Suche nach der großen Liebe, die sie letztendlich auch in Joe findet. Als Joe sich dann als genau der Millionär ausgibt, der in Sugars Beuteschema fällt, weiß Sugar sofort, wie sie ihren Charme und ihre weiblichen Reize am besten einsetzen soll, damit es ihr gelingt, ihn zu verführen und um den Finger zu wickeln.

Sugars persönliche Entwicklung im Laufe der Spielhandlung ist folgende: Obwohl sie zu Beginn nur auf der Suche nach einem reichen Mann ist, der sie aushalten kann, erkennt sie am Ende, dass diese Dinge letztendlich nicht ausschlaggebend sind, wenn man sich wirklich verliebt, so wie das bei Joe nun eben der Fall ist. Sie wirft ihre Bessessenheit, sich einen Millionär zu angeln, über Bord, um mit Joe den Versuch zu starten, ernsthaft glücklich zu werden.[123]

7.5.2. Joe

Joe spielt Saxophon und versucht sich mit gelegentlichen Auftritten über Wasser zu halten. Gemeinsam mit seinem Freund Jerry spielt er immer wieder in diversen Clubs und Etablissements, die beiden gehen auch meistens zusammen auf Jobsuche. Joe macht sich vor allem durch seinen Charme und seine zuvorkommende Art bei vielen Frauen beliebt, diesen Umstand nutzt er manchmal zu seinen Gunsten aus. Joe ist ein sehr spontaner junger Mann, der oft unüberlegt und aus seinem momentanen Gefühl heraus handelt und so sich selbst und Jerry manchmal in unangenehme Situationen hineinmanövriert. Joe ist jedoch stets von seinen verrückten Ideen überzeugt, es gelingt ihm auch immer wieder, Jerry zu überreden, an seinen Vorhaben teilzunehmen. So ist es auch er, der die Idee hat, dass die beiden sich als Frauen verkleiden um den Job in Florida zu bekommen. Aus Joe wird Josephine und das Abenteuer kann auf seine Initiative hin beginnen.

Als Josephine zeigt sich der sonst so schelmische Joe von einer anderen Seite: Er genießt es, die feine Dame zu spielen und wird in dieser Rolle zu der Person, die Daphne alias Jerry vor unüberlegtem Handeln schützt. Allerdings schafft er es abermals, dass Jerry nach seiner Pfeife tanzt und ihm den Weg ebnet, Sugar erobern zu können. Er schafft es, Sugars geheime Wünsche zu erkunden und gibt vor, der Mann zu sein, auf den sie immer gewartet hat. Er behauptet, einer der Erben des Shell-Imperiums zu sein, woraufhin ihm Sugar

[123] Vgl. *Manche mögen's heiß.* Regie: Billy Wilder. Drehbuch: Billy Wilder, I.A.L. Diamond. USA: MGM 1959. (Orig.: Some Like It Hot.) Fassung: UA- United Artists; Celebrating 90 years of film. DVD: MGM 2009, 117'.

dann den Spitznamen Shell Junior gibt. Joe geht bei seinem Vorhaben, Sugar zu erobern, sogar ziemlich raffiniert vor: Er gibt vor, dass er aufgrund eines tragischen Unfalles seiner ersten Liebe nicht mehr fähig ist, sich zu verlieben und behauptet, dass er die Frau, die es schafft, ihn von seinem Leid zu erlösen, heiraten werde. Er geht natürlich stark davon aus, dass Sugar diese Herausforderung nicht scheuen wird.
Letztendlich gelingt es Joe auch mit seiner Methode, Sugars Herz zu erobern. Trotz seiner vorgespielten Identität hat sich Sugar unsterblich in ihn verliebt. Sein größter Wunsch geht damit in Erfüllung, als Sugar am Ende des Films mit ihm in eine gemeinsame Zukunft startet.

7.5.3. Jerry

Jerry ist, wie sein bester Freund Joe, ebenfalls Berufsmusiker, er spielt Bass. Er macht sich weitaus größere Gedanken um die finanzielle Situation der beiden, als Joe das tut. Er handelt überlegter und fungiert quasi als das schlechte Gewissen der zwei Musiker. Trotz seiner vernünftigen Vorgehensweise lässt er es dann immer wieder zu, dass Joe die Oberhand hat und letztendlich seine Vorhaben in die Tat umgesetzt werden.
Jerry genießt es sichtlich, in die Rolle der Daphne zu schlüpfen, da er es plötzlich schafft, den Frauen so nah zu sein, wie es ihm kaum im „echten" Leben möglich ist. Er versucht sofort, mit Erfolg, eine freundschaftliche Beziehung zu Sugar aufzubauen, um so das Vertrauen der hübschen Ukulelespielerin zu gewinnen. Er muss aber schließlich einsehen, dass auch hier Joe am längeren Ast sitzt. Er kann sein Glück kaum fassen, als sich der Milliardär Osgood in ihn als Daphne verliebt, er beschließt in weiterer Folge, seinen Heiratsantrag anzunehmen und sich von ihm aushalten zu lassen. Am Ende des Films will er dann doch mit der Wahrheit herausrücken, doch Osgood lässt sich selbst von der Tatsache, dass Daphne in Wirklichkeit ein Mann namens Jerry ist, nicht von seinen Heiratsplänen abbringen. So scheint auch Jerry sein wahres Glück gefunden zu haben und für die Zukunft finanziell

abgesichert zu sein.[124]

7.6. Allgemeines zum Theaterstück

An den Kammerspielen in Wien entschied man sich 2009, *en suite* zu spielen. Hierbei beschloss man, das Stück *Sugar - Some Like It Hot* zu inszenieren.
Der Begriff *en suite* stammt aus dem Französischen und wird folgendermaßen definiert:

> *„In der Theatersprache Bezeichnung für eine Bühne, die Aufführungen eines und desselben Stücks in Serien (daher auch „Serientheater"), d. h. in ununterbrochener Folge über einen bestimmten Zeitraum spielt. Besonders verbreitet am Broadway und bei den Boulevardtheatern."*[125]

Das Theaterstück *Sugar - Some Like It Hot* basiert auf dem Hollywoodfilm *Some Like It Hot* aus dem Jahre 1959 mit Marilyn Monroe in der Hauptrolle.
Die Musik stammt von Jule Styne, die Gesangstexte sind aus der Feder von Bob Merrill. Für die Story zum Theaterstück zeichnet sich Robert Thoeren verantwortlich.
In den Kammerspielen wurde die österreichische Moderatorin Mirjam Weichselbraun für die Rolle der Sugar Kane besetzt, die Premiere fand am 10. September 2009 statt.[126]

---

[124] Vgl. *Manche mögen's heiß.* Regie: Billy Wilder. Drehbuch: Billy Wilder, I.A.L. Diamond. USA: MGM 1959. (Orig.: Some Like It Hot.) Fassung: UA- United Artists; Celebrating 90 years of film. DVD: MGM 2009, 117'.
[125] Brauneck, Manfred; Schellein, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2007. S. 346.

[126] Vgl. http://www.josefstadt.org/Theater/Stuecke/Archiv/Kammerspiele/Sugar.html. (Zugriff: 30. 09. 2011).

***Sugar - Some Like It Hot* (Wiener Kammerspiele, Saison 2009/10; Regie u. dramaturg. Bearbeitung: Werner Sobotka) - Besetzungsliste**[127]

Regie	Werner Sobotka
Bühnenbild	Amra Bergman
Kostüme	Elisabeth Gressel
Musikalische Leitung	Christian Frank
Choreografie	Ramesh Nair
Sugar Kane, Sängerin und Ukulele-Spielerin	Mirjam Weichselbraun
Joe, ein arbeitsloser Saxophonist	Martin Niedermayr
Jerry, ein arbeitsloser Bassist	Boris Pfeiffer
Sir Osgood Fielding, ein Millionär	Siegfried Walther
Sweet Sue, Chefin der “Society Syncopaters”-Girl-Band	Susanne Draxler
Spats Palazzo, ein Gangsterboss	Toni Slama

[127] Vgl. http://www.kultur-channel.at/kammerspiele-wien-sugar-manche-moegens-heiss/. (Zugriff: 30. 09. 2011).

8. Analyse einer Sequenz aus *Sugar - Some Like It Hot:* Eine Handlungsabfolge im medienspezifischen Vergleich

Ich habe bei *Some Like it Hot* eine Filmsequenz ausgewählt, die ich einer genaueren Beobachtung unterziehen möchte. Ich werde anhand einer Szenenabfolge deskriptiv erläutern, welche Unterschiede ich im direkten Vergleich zu derselben Sequenz bei der Bühnenfassung des Stoffes erkennen kann.

Ich habe diese Sequenz deshalb gewählt, weil dieser Handlungsausschnitt besonders kennzeichnend für die Unterhaltsamkeit der dargestellten Komik ist. Joesephine und Daphne alias Joe und Jerry versuchen während des ganzen Films, ihre „zweite Identität" als weibliche Bandmitglieder aufrecht zu erhalten. Joe legt sich noch eine dritte Identität zu indem er versucht, als Shell Junior Sugar mit seiner Herkunft und seinen Besitztümern, wie vor allem seiner Yacht, zu beeindrucken. Das alles schafft er nur, weil ihm sein bester Freund Jerry unter die Arme greift, indem er als Daphne den echten Inhaber der Yacht, Osgood Fielding III., ablenkt, sodass Shell und Sugar freie Bahn haben.

Im Hinblick der Tatsache, dass Osgood von der größeren und nicht unbedingt weiblich wirkenden Daphne so sehr beeindruckt ist, gerate ich als Zuseherin sofort ins Schmunzeln. Noch komischer wird es allerdings, wenn Joe alias Shell Junior versucht, Sugar nach Strich und Faden zu verführen.

Womöglich ist es auch die lieblich-naive Art, mit der Marilyn Monroe die Rolle der Sugar verkörpert und die vor allem großes Interesse bei den männlichen Zusehern weckt. Für mich als Zuseherin mündet die Hintergrundgeschichte der Sängerin Sugar in gewisser Hinsicht in Mitgefühl, man möchte sie am liebsten vor einer weiteren enttäuschenden Liebesgeschichte bewahren. Sie scheint jedoch nicht unbedingt aus ihren Fehltritten zu lernen und lässt sich abermals von den offensichtlich übertriebenen Erzählungen eines vermeintlichen Millionärs blenden. Die Komik in dieser Szenenabfolge besteht vor allem darin, dass Shell es mit sehr einfachen und oberflächlichen Mitteln schafft, seine Traumfrau zu verführen. Er erzählt ihr einfach das, was sie hören möchte.

Zusätzlich spornt er sie durch die Tatsache, dass er eine Frau sucht, die es wieder schafft, ihn in den Zustand der Verliebtheit zu versetzen, an.
Die Gegebenheit, dass er dabei Sugar in dem Glauben lässt, sie habe endlich ihren Millionär gefunden, scheint momentan nicht relevant zu sein.
Diese Szene ist auch von dramaturgischer Relevanz im Hinblick auf das Ende der Geschichte, da am Schluss Joe und Jerry ihre „wahre" Identität preisgeben und dennoch mit ihren Partnern, die sie während ihrer Verkleidungsaktion kennen gelernt haben, zusammen bleiben. So bleibt Sugar bei Joe und der Milliardär Osgood Fielding will Daphne trotzdem heiraten, obwohl sie am Ende zugibt, ein Mann zu sein.[128]
Man kann aus dieser Filmsequenz den inhaltlichen Schluss ziehen, dass wahre Liebe auch derartige Hindernisse wie mittlere bis große Flunkereien und vorgetäuschte Identitäten überwinden kann.

[128] *Manche mögen's heiß.* Regie: Billy Wilder. Drehbuch: Billy Wilder, I.A.L. Diamond. USA: MGM 1959. (Orig.: Some Like It Hot.) Fassung: UA- United Artists; Celebrating 90 years of film. DVD: MGM 2009, 117'.

8.1. Szenische Abfolge der Filmsequenz[129]

01:06:18	Sugar singt „I wanna be loved by you", die Band, unter anderem mit Daphne und Joesephine, begleitet sie auf ihren Instrumenten. Es erfolgt ein kurzer Schnitt zu Osgood, der an einem Tisch im Publikum sitzt und Daphne mit einem Glas zuprostet. Daphne und Josephine unterhalten sich über Osgood.
01:08:13	Ein Bote kommt auf die Bühne und übergibt Daphne einen großen Blumenstrauss. Osgood gibt mit einer Handbewegung zu verstehen, dass die Blumen von ihm sind. Joe alias Josephine beschließt nun, so zu tun, als seien die Blumen ein Geschenk von Junior für Sugar.
01:09:08	Sugar glaubt, dass ihr Millionär (Shell Junior) nicht mehr zur Verabredung erscheint, dann bekommt sie Blumen, die angeblich von ihm sind.
01:10:20	Daphne eilt nach dem Auftritt ins Hotelzimmer und zieht sich das Frauenkostüm aus, um gleich darauf als Shell Junior aus dem Fester zu klettern.
01:11:14	Sugar läuft aus dem Hotel, um schnell bei dem Treffen mit Shell zu sein.
01:11:21	Shell (alias Joe) schwingt sich von der Dachrinne des Hotelgebäudes hinunter und nimmt ein Rad, um vor Sugar am vereinbarten Treffpunkt zu sein.

[129] *Manche mögen's heiß.* Regie: Billy Wilder. Drehbuch: Billy Wilder, I.A.L. Diamond. USA: MGM 1959. (Orig.: Some Like It Hot.) Fassung: UA- United Artists; Celebrating 90 years of film. DVD: MGM 2009, 117'.

01:11:33	Während sich Osgood und Daphne über die Abendgestaltung unterhalten, sehen sie Shell, wie er mit dem Rad vorbeifährt. Osgood will unbedingt Daphne dazu bringen, mit ihm tanzen zu gehen.
01:12:09	Sugar läuft noch immer zum Treffpunkt, es wird zu Joe geschnitten, der sich bemüht, schnell mit dem Rad zu fahren. Während Sugar am Pier entlangläuft, kommt Joe von hinten mit dem Rad angefahren und schafft es, in ein Motorboot zu klettern, ohne, dass Sugar ihn bemerkt.
01:12:56	Joe alias Shell Junior begrüßt Sugar mit den Worten „Ahoi, meine Dame!”. Sugar ist sehr erfreut, ihn zu sehen und steigt zu ihm in das Motorbot, mit dem sie zur Yacht fahren. Shell überspielt dabei gekonnt, dass er sich mit dem Boot nicht auskennt.
01:14:27	Shell zeigt Sugar die Yacht. Auch hier gelingt es ihm, sich nichts davon anmerken zu lassen, dass er zum ersten Mal auf der Yacht ist und sich nicht auskennt. Shell bietet Sugar Champagner an, sie unterhalten sich dann über einige Gegenstände, die Sugar im Wohnzimmer der Yacht bemerkt.
01:17:24	Die beiden führen Smalltalk, Shell erzählt Sugar von seinem Liebesleid. Er küsst sie, doch es scheint nichts zu helfen. Sugar versucht, ihn zu „heilen”, nachdem ihr Shell seine Leidensgeschichte erzählt.
01:21:47	Schnitt zu Daphne und Osgood, die Tango in einem Tanzlokal tanzen. Er ermahnt sie dabei, dass sie schon wieder beim Tanzen führt.

01:22:16	Schnitt zurück auf die Yacht: Dort versucht Sugar noch immer, Shell mit ihren Küssen zu „heilen”. Inzwischen sind die Küsse zwischen den Beiden intensiver.
01:23:11	Wieder Schnitt zu Daphne und Osgood. Sie tanzen noch immer Tango.
01:23:23	Sugar und Shell küssen sich innig, diesmal funktioniert Sugars Taktik, sie scheint Shell nun endgültig in ihren Bann gezogen zu haben.
01:23:11	Daphne und Osgood tanzen noch immer, das Lokal ist jedoch mittlerweile leer, nur die Band spielt noch Musik für die beiden, die sich prächtig amüsieren.
01:23:23	Shell und Sugar küssen sich noch immer. Shell gibt Sugar zu verstehen, dass ihre „Therapie” geholfen hat. Auf seine Frage, wo sie denn gelernt habe, so gut zu küssen, antwortet Sugar nur, sie habe Küsse für den Milchfonds verkauft. Shell sagt dann, er möchte gerne einhunderttausend Dollar für den Milchfonds spenden.
01:24:13	Daphne und Osgood tanzen noch immer Tango in der mittlerweile leeren Bar, die Band spielt noch ein letztes Lied für die Beiden.
01:24:41	Das Motorboot fäht von der Yacht wieder weg, Shell bringt Sugar zurück an den Pier. Während die beiden die Stufen hinaufgehen, torkelt Osgood beschwingt zu seinem Motorboot, mit dem er dann zu der Yacht fährt.
01:25:23	Shell spaziert mit Sugar im Morgengrauen zum Hotel zurück, sie verabschieden sich mit leidenschaftlichen Küssen. In dem Moment, wo Sugar im Hoteleingang verschwunden ist, klettert Joe über die Säulen und das Dach über dem Eingang in sein Hotelzimmer hinauf, dort liegt Daphne noch in ihrer Abendgarderobe auf dem Bett und summt fröhlich die Melodie des Liedes, zu dem sie und Osgood den Abend lang getanzt haben.

8.2. Umsetzung der Sequenz in Film und Theater

Als Quelle für den direkten Vergleich der Sequenz in Film und Theater ziehe ich neben der DVD der Verfilmung vor allem die Strichfassung der Bühnenversion heran. Diese wurde mir vom Theater in der Josefstadt freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

Ich selbst habe mehrmals eine Aufführung des *Blauen Engels* im Theater in der Josefstadt besucht, dies allein reicht jedoch nicht aus, um eine Theateraufführung detailgetreu zu analysieren.

Ich habe deshalb in der anschließenden Tabelle den szenischen Dialog sowohl aus dem Film als auch aus der Bühnenfassung aufgelistet. Anhand der Dialogabfolge kann man die dramaturgischen Unterschiede im gesprochenen Text gut erkennen.

Wenn man von einem rein inhaltlichen Blickwinkel ausgeht, dann hält sich die Bühnenadaption ziemlich genau an die Filmvorlage.

Die Anfangsszene in der Sequenz unterscheidet sich darin, dass sie im Film direkt bei einem Auftritt der Band, in der Sugar singt, beginnt. Auf der Bühne hingegen fängt die Szene damit an, dass sich Sweet Sue und Bienstock über den Auftritt der Mädchen unterhalten. Sugar wird von Bienstock dabei ertappt, wie sie zu ihrem Treffen mit dem Millionär aufbricht. Im Film zweifelt sie unmittelbar nach ihrem Auftritt noch daran, ob der Millionär überhaupt zu der Verabredung erscheint.

Im Film ist auch viel deutlicher zu erkennen, wie Daphne und Josephine alias Jerry und Joe ihre Pläne schmieden. Joe bittet Jerry um den Gefallen, er solle doch Osgood ablenken, damit er einen schönen Abend mit Sugar verbringen kann, mit dem Ziel, sie zu verführen. Im Theaterstück fragt Sugar bloß, was denn mit Josephine los sei, da sie so schnell aufgebrochen ist.

Die Szene zwischen Daphne und Osgood spielt sich ähnlich ab, wobei Daphne versucht, dem Milliardär einzureden, dass sie auf hoher See schnell krank wird,

damit er nicht auf die Idee kommt, sie dort hinzuführen. Osgood schlägt daraufhin eine kubanische Bar zum Tanzen vor.

Man kann feststellen, dass sich der Dialog im Theaterstück teilweise inhaltlich mit dem aus der Verfilmung deckt, jedoch wurde er bei der Bühnenversion nicht wörtlich übernommen. Maximal überschneiden sich einzelne Satzstrukturen, nie aber der gesamte Dialog einer Szene.

Weitere Unterschiede begründen sich auf den verschiedenen Möglichkeiten der Darstellung einer Handlung im Medium Film und im Theater. Weiters ist es nicht möglich, die dramatische Handlung auf der Bühne genauso authentisch wie im Film nachzustellen. Im Film läuft zum Beispiel Sugar an den Pier, wird dort von Shell im Motorboot abgeholt und sie fahren zur Yacht. In der Bühnenversion bauen Matrosen die Bühne zur Yacht um, nachdem sie ein choreografiertes Reprise von „I wanna be loved by you" im Chor singen.

In der Bühnenversion singen Osgood und Daphne das Lied mit, sie fungieren hier quasi als Pausenfüller, bis der szenische Umbau vollendet ist. Im Theater ist es nicht umsetzbar, die Szene so wie im Film auf einer echten Yacht spielen zu lassen. Man kann sich jedoch aufgrund der Konstellation des Bühnenbildes sofort vorstellen, dass diese Szene auf einer Yacht stattfindet. Zwei rote Lederchaiselongues, ein kleiner Tisch mit Essen und Getränken befindet sich in der Mitte und der dunkelblaue Bühnenhintergrund suggeriert erfolgreich einen Nachthimmel. An dem weißen Stangengerüst, das eine Schiffsbrüstung darstellen soll, hängt ein Rettungsring mit der Aufschrift *New Caledonia*. Man erkennt also sofort, dass es sich hier um ein Schiff handelt. Von der Bühnendecke baumelt eine Attrappe eines ausgestopften Fisches herab, der sich im Film in einem oberen Regal an einer Wand im Speisezimmer befindet. In beiden Versionen bewundert ihn Sugar und Shell alias Joe behauptet, diesen „Hering" selbst gefangen zu haben.

Im Film sucht Shell zuerst den Raum auf der Yacht, in den er Sugar am besten hineinführt. Im Theaterstück fällt dieser Dialogteil weg, da auf der Bühne die

räumlichen Möglichkeiten, mehrere Zimmer der Yacht zu zeigen, nicht vorhanden sind.[130]

Ein besonderes Kennzeichen einer Theateraufführung ist die Tatsache, dass die Darbietung vor Publikum, also *live,* stattfindet. So kann man auch meistens die direkte Reaktion des Publikums auf das Bühnengeschehen erkennen. Daher kommt es, dass man amüsiertes Gelächter im Publikum, vor allem bei der Szene, in der Shell Sugar von seinem Liebesleid erzählt, wahrnehmen kann. Diese Interaktivität macht eine Bühnenaufführung zu einem besonderen Erlebnis, da auch die Akteure und Akteurinnen auf der Bühne die Reaktionen aus dem Publikum wahrnehmen und unbewusst auf die allgemeine Stimmung im Theatersaal eingehen.

Im Film zieht sich die Szene, in der Shell Sugar erzählt, dass er sich nicht verlieben kann, ein wenig in die Länge. Im Theaterstück wirkt sie hingegen gestrafft und im Großen und Ganzen etwas dynamischer, vermutlich deshalb, da in den szenischen Dialog auch kleine Musiknummern eingebaut werden. So singt zum Beispiel Shell ein schwungvolles Lied mit dem Titel „Ich habe alles probiert", während er im Film lang und ausführlich seine Geschichte über sein persönliches Liebesleid erzählt.

Im Film wird während der Szene mit Sugar und Shell kurz zu Daphne und Osgood geschnitten, die euphorisch Tango tanzen, im Theater wird der filmische Schnitt durch einen schnellen Licht- und Musikwechsel ersetzt. Das Ergebnis ist dasselbe, man wird als Zuseher kurz an einen anderen Ort der Handlung versetzt und kann diesen Schritt auch logisch nachvollziehen.

Als Sugar es am Ende der Sequenz schafft, bei Shell durch ihre Küsse echte Gefühle auszulösen, ist diese Szene im Film sehr privat, nur die beiden sind zu sehen, was die besondere Intimität dieses Momentes hervorhebt. In der Bühnenfassung wirkt dieser Schluss, bei dem sich Sugar und Shell leidenschaftlich küssen, beinahe übertrieben kitschig. Sie stehen dabei auf einer Seite der Bühne, während auf der anderen Seite Daphne und Osgood

[130] *Manche mögen's heiß.* Regie: Billy Wilder. Drehbuch: Billy Wilder, I.A.L. Diamond. USA: MGM 1959. (Orig.: Some Like It Hot.) Fassung: UA- United Artists; Celebrating 90 years of film. DVD: MGM 2009, 117'.

hereintanzen und ebenfalls ihre gegenseitige Zuneigung demonstrieren. Im Hintergrund tritt dann noch ein Mädchenchor auf und abschließend singen alle den letzten Satz von „Das was mir gefehlt hat, bist du". Auf dem Fisch, der von der Bühnendecke herabbaumelt, leuchtet das Wort *Love*. Im Film wird nach Shells Versprechen, einhunderttausend Dollar für den Milchfonds zu spenden, die Szene abgeblendet.

Um die medienspezifischen Unterschiede anhand des szenischen Textes genau ablesen zu können, habe ich den Dialogtext tabellarisch aufgelistet.[131] Der Wortlaut entspricht dabei dem der Strichfassung der Inszenierung in den Wiener Kammerspielen:[132]

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
Hotelboy: „Hallo! Wer von euch Süßen hier ist Daphne?" Josephine: „Die Bassgeige." Hotelboy: „Das ist von dem Froschmaul an Tisch 7. So Puppe, und das ist von mir." Josephine: „Hau ab, du Zwerg!" Sugar singt das Lied weiter. Hotelboy: „Du brauchst deine Türe nicht offen lassen. ich hab einen Schlüssel."	

[131] *Manche mögen's heiß.* Regie: Billy Wilder. Drehbuch: Billy Wilder, I.A.L. Diamond. USA: MGM 1959. (Orig.: Some Like It Hot.) Fassung: UA- United Artists; Celebrating 90 years of film. DVD: MGM 2009, 117'.

[132] Stone, Werner: *Sugar - Some Like It Hot.* Regiefassung Wiener Kammerspiele (Bearbeitung: Werner Sobotka).

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
Daphne: „Hey, was machst du mit meinen Blumen?” Josephine: „Ich borg sie mir von dir, du kriegst sie in ein paar Tagen wieder.” Sugar singt den Song fertig. Sugar: „Ich glaube, er wird nicht mehr kommen. Es ist fünf Minuten vor Eins. Ob er’s vergessen hat?” Josephine: „Du weißt ja, wie diese Millionäre sind. Die Blumen hier sind für dich.” Sugar: „Für mich? Oh! Von Junior!” Daphne: „Nein!” Sugar: „Ja!” Josephine: „Du hast sie doch gehört: Ja!”	SUGAR Daphne! Du siehst toll aus! Was hast du vor? JERRY Ich hab ein Rendezvous. SUGAR Das muss ja ein heißes Rendezvous sein! JERRY Oh ja, sehr heiß. SUGAR Meines auch. Ich treff mich mit Junior. Er hat angerufen und gefragt, ob wir uns gleich nach der Show am Hafen treffen können. *(Will ab, dann)* Sag mal, was ist eigentlich mit Josephine los? Nach der letzten Nummer ist sie losgerannt wie ein wildes Kaninchen. Ist etwas nicht in Ordnung? JERRY Doch, doch – alles okay. Sie hat’s auch eilig, zum Hafen zu kommen. SUGAR Ach so? JERRY Da steht sie jeden Abend am Tor und wartet auf die Matrosen! Egal!
Sugar: „Oh Josephine, stell dir das mal vor. Ich, Sugar Kowalczyk aus Sandusky in Ohio auf einer Millionärsyacht. Wenn das meine Mutter miterleben könnte.” Daphne: „Ich hoffe, meine Mutter erfährt nie etwas davon.”	SUGAR Ach Daphne! Die kleine Sugar Kowalczyk aus Ohio speist heute Nacht auf einer Millionärsyacht! Wenn meine Mutter das jetzt sehen könnte! *(Sie geht nach rechts ab wie im Traum.)*
Sweet Sue: „Das war’s für heute, meine Herrschaften. Sweet Sue sagt Ihnen gute Nacht. Die anwesenden Herren haben sicher festgestellt, dass jedes Mädchen in meiner Band eine Virtuosin ist. Private Überprüfung erübrigt sich also.”	

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
Josephine: „Viel Vergnügen!” Sugar: „Danke!”	
Osgood: „Aber das ist doch Jammerschade. Es ist Vollmond und auf der Yacht wären wir allein.” Daphne: „Da wird mir übel.” Osgood: „Dann wollen wir besser tanzen gehen. Ich kenne ein verschwiegenes Lokal an der Küste.” Daphne: „Dieser Teufelsbraten. Er hat wirklich ein Fahrrad.” Osgood: „Wer?” Daphne: „Oho, ein verschwiegenes Lokal?” Osgood: „Die haben da eine Band aus Kuba, die ist super kubanisch. Die verbinden den Musikern die Augen und tanzen Tango bis zum Morgengrauen.” Daphne: „Wissen Sie was, Mr. Fielding?” Osgood: „Was?” Daphne: „Sie sind wie Dynamit.” Osgood: „Sie sind aber auch ein flotter kleiner Sprengkörper.”	OSGOOD *(gleichzeitig von der anderen Seite auftretend)* Daphne! JERRY *(zu sich)* Ich hoffe, meine Mutter erfährt das nie! OSGOOD Mein Augenstern! Du siehst toll aus!! Komm schnell, das Boot liegt am Pier. JERRY Ich fürchte, ich kann nicht mit Ihnen auf die Yacht, Mr. Fielding! OSGOOD Aber warum denn nicht? JERRY Ich werde sofort seekrank. OSGOOD Aber die See ist spiegelglatt. JERRY Wenn ich mich im Spiegel sehe, wird mir erst recht schlecht. OSGOOD Wie schade! Der volle Mond, die leere Yacht – kein Mensch an Bord außer uns beiden! JERRY Mir kommt’s jetzt schon hoch… OSGOOD Dann gehen wir tanzen! Ich kenne da einen reizenden kleinen Club unten an der Küste, die haben eine tolle argentinische Band. Gehen wir hin, verbinden wir den Musikern die Augen und tanzen bis in den frühen Morgen. JERRY Wissen Sie was, Mr. Fielding? OSGOOD Was? JERRY …Sie sind umwerfend!

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
	Musik I WANNA BE LOVED BY YOU-Reprise OSGOOD Du bist aber auch ein ganz schön heißer Feger! I WANNA BE LOVED BY YOU, JUST YOU, AND NOBODY ELSE BUT YOU, I WANNA BE LOVED BY YOU ALONE! BOOP-BOOP-A-DOO!

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
Junior: „Naja, das kommt darauf an, ob man kommt oder geht." Verstehen Sie mich richtig. Normalerweise ist der Bug auf der anderen Seite vom Heck. Und da ist die Brücke, damit man von der einen Seite des Schiffes auf die andere kommen kann. Tja. ie wär's mit einem Glas Champagner?" Sugar: „Liebend gern. Wo geht's lang? Hach, Sie haben ja zwei Etagen in ihrem Yachthaus." Junior: „Ja, das ist der Orkankeller. Oh, noch etwas Angenhemes an dieser Yacht: Sie hat viel Abstellraum." Junior: „Gehen wir rein. Wo mag denn der Stuart wohl für uns gedeckt haben?" Sugar: „Hier drin!" Junior: „Oh ja, natürlich. Ich hab nicht dran gedacht. Donnerstags wird hier immer im kleinen Salon gedeckt." Sugar: „Oh, fantastisch! Ein schwimmender Palast!" Junior: „Ja, für mich als Junggesellen reichts." Sugar: Oh, was für ein wundervoller Fisch." Junior: „Ich hab ihn bei Cape Hatteras gefangen." Sugar: „Was ist das für einer?" Junior: „Oh...der. Der gehört zur Familie der Heringe."	

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
Sugar: „Ein Hering? Ist das nicht verblüffend, dass man so kleine Fische in so große Dosen reinbekommt?”	
Junior: „Sie schrumpfen ein beim Marinieren. Champagner?”	JOE Sie schrumpfen, wenn man sie mariniert…
Sugar: „Champagner ist nie verkehrt.”	SUGAR *(sieht einen Silberpokal)* Und wofür ist diese Trophäe?
Junior: „Also, hinter die Kiemen, wie wir auf See sagen.”	JOE Oh ... Wasserpolo.
Sugar: „Seemann ahoi!”	SUGAR Wasserpolo? Das muss doch unheimlich gefährlich sein.
Sugar: „Oh! was für hübsche Silbersachen!”	JOE Absolut! Mir sind schon zwei Ponys ertrunken. *(Er prostet ihr zu.)* Warum setzen wir uns nicht?
Junior: „Lauter Preise. Sie wissen doch, Tontaubenschießen, Windhundzucht, Wasserpolo.”	
Sugar: „Wasserpolo. Ist das nicht sehr gefährlich?”	
Junior: „Und ob. Zwei Ponys sind schon unter mir ertrunken.”	
Sugar: „Wo ist Ihre Muschelsammlung?”	SUGAR So, und wo ist jetzt Ihre Muschel-Sammlung?
Junior: „Die Muschelsammlung, ja richtig. Wo hab ich die wohl hingetan? Wissen Sie, donnerstags finde ich mich überhaupt nicht zurecht.”	JOE *(schaut sich hilflos um)*…Tja, wo haben sie die wohl hingetan? Am Donnerstag bin ich hier immer völlig hilflos.
Sugar: „Was ist denn donnerstags?”	SUGAR Was ist am Donnerstag?
Junior: „Da hat die Mannschaft Nachturlaub.”	JOE Da hat die Crew Landgang.
Sugar: „Sind wir beide ganz allein auf dem Schiff?”	SUGAR Heißt das, wir beide sind jetzt ganz allein auf dem Schiff?
Junior: „Mutterseelenallein.”	JOE Vollkommen.
	SUGAR Oh! Ich war noch nie vollkommen allein mit einem Mann... mitten in der Nacht… mitten auf dem Ozean…

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
Sugar: „Ich bin bis jetzt noch nie mit einem Mann allein gewesen mitten in der Nacht, mitten auf dem Ozean."	
Junior: „Es ist völlig ungefährlich. Wir sind fest verankert. Das Schiff ist in vorbildlicher Verfassung. Und die Küstenwache hat versprochen, mich anzurufen, wenn Eisberge auftauchen."	JOE Oh, das ist ganz ungefährlich. Wir sind fest verankert. Das Schiff ist tipptopp. Und sollten irgendwo Eisberge auftauchen, gibt uns die Küstenwache sofort Bescheid. Sie haben also nichts zu befürchten.
Sugar: „Ich denke nicht an Eisberge. Aber es gibt Männer, die versuchen würden, eine solche Situation aszunutzen."	SUGAR Es sind weniger die Eisberge. Aber manche Männer nutzen so eine Situation leicht aus...
Junior: „Oh, Sie schmeicheln mir."	JOE Oh, Sie schmeicheln mir.
Sugar: „Ich weiß, Sie sind ein Gentleman."	SUGAR Nein, nein, Sie sind sicher ein Gentleman.
Junior: „Das will ich nicht sagen. Aber wissen Sie, ich bin harmlos."	JOE Das mein ich gar nicht. Es ist nur so: ich bin…harmlos....
Sugar: „Harmlos? Wieso?"	SUGAR Wie – harmlos?
Junior: Tja, wie soll ich sagen - die Beziehung zu den Frauen hat bei mir einen Haken."	JOE Ich weiß nicht, wie ich sagen soll... Ich hab da ein Problem – mit Frauen
Sugar: „Was für einen Haken?"	

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
Junior: „Ja, sie lassen mich einfach kalt." Sugar: „Sie meinen, Sie sind frigid?" Junior: „Es ist mehr ein seelisches Versagen. Wenn ich mit einem Mädchen zusammen bin, dann regt sich nichts bei mir." Sugar: „Haben Sie's schon versucht?"	SUGAR Was für ein Problem? JOE Sie lassen mich kalt. Eine Art seelischer Blockade. Mit einer Frau zusammen zu sein, löst bei mir nichts aus. SUGAR Haben Sie's schon einmal versucht? JOE Einmal?? Ich versuch's immer wieder. *(Er küsst sie plötzlich.)* Sehen Sie? – Nichts. SUGAR Überhaupt nichts? JOE Totale Ebbe. SUGAR Wie schrecklich! JOE Es ist nicht Ihre Schuld! Irgendetwas in mir läuft falsch. SUGAR Wollen Sie damit sagen, Sie können sich nicht verlieben?

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
Junior: „Was glauben Sie? Ich versuche es doch unentwegt." Junior: „Sehen Sie, gar nichts." Sugar: „Nicht ein Bisschen?" Junior: „Absolute Fehlanzeige." Sugar: „Das ist mir aber peinlich." Junior: „Das ist nicht Ihre Schuld, meine Gnädigste. Es passiert im Leben eben ab und zu, dass Mutter Natur jemandem ein Bein stellt." Sugar: „Sie meinen, Sie können sich nicht verlieben?" Junior: „Jedenfalls nicht mehr. Ich war einmal verliebt, aber ich möchte lieber nicht darüber sprechen. Darf ich Ihnen kalten Fasan anbieten?" Sugar: „Was ist denn passiert?" Junior: „Ich möchte Sie nicht langweilen." Sugar: „Sie können mich gar nicht langweilen." Junior: „Na schön. Es war in meinem ersten Semester in Princeton. Und da war ein Mädchen. Sie hieß Nellie. Ihr Vater war der Vizepräsident von Hupmobil. Sie trug auch eine Brille. Die Semesterferien verbrachten wir gemeinsam im Grand Canyon. Wir standen auf dem höchsten Gipfel und betrachteten den Sonnenuntergang. Plötzlich packte uns das Verlangen, uns zu küssen. Ich nahm meine Brille ab. Sie nahm ihre Brille ab.	JOE Nicht mehr! Ich habe mich einmal verliebt…auf dem College in Princeton, Großbritannien. Und da war dieses Mädchen. Sie hieß Nellie. Und sie trug auch Brillen. Im Sommer haben wir unsere Ferien gemeinsam im Grand Canyon verbracht. Wir standen da so, am höchsten Punkt und haben den Sonnenuntergang betrachtet... Und plötzlich hatten wir den Impuls, einander zu küssen. Wir nahmen unsere Brillen ab. Ich ging auf sie zu, sie ging auf mich zu….dachte sie jedenfalls…. SUGAR Oh nein!! JOE Acht Stunden später haben sie sie gefunden. Es war nichts mehr zu machen. SUGAR Wie schrecklich! JOE Und seit damals…*(er greift an sein Herz)* völlig tot – kein Gefühl. Wenn ich eine Frau sehe - wie betäubt. Dabei habe ich alles versucht.

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
Ich machte einen Schritt auf sie zu. Sie machte einen Schritt auf mich zu." Sugar: „Nein!" Junior: „Ja. Acht Stunden später wurde sie von einem Maultier heraufgeholt. Ich spendete ihr drei Mal Blut. Wir hatten dieselbe Blutgruppe. Blutgruppe Null. Aber es war zu spät."	
Sugar: „Oh nein, wie schrecklich." Junior: „Und seit der Zeit taub, kein Gefühl, als ob mein Herz eine Betäubungsspritze bekommen hätte." Sugar: „Sie armer, armer Mensch." Junior: „Ja. Ich habe alle Güter dieser Welt und was nützen sie mir? Mögen sie Preiselbeeren zum Fasan?" Sugar: „Wie können Sie in so einem Augenblick ans Essen denken?" Junior: „Was hab ich denn sonst noch vom Leben?" Sugar: „Ist es so hoffnungslos?"	**Musik ICH HABE ALLES PROBIERT** SUGAR Sie müssen zum Psychiater! JOE Da war ich, bei den besten. Reine Geldverschwendung! ICH HAB PROBIERT, WAS EIN MANN NUR PROBIEREN KANN, WAR ÜBERALL, BEI VERSCHIEDENSTEN DOKTOREN. DIE ANALYSE MEINER PSYCHE HAT NICHTS GEBRACHT -SELBST SIGMUND FREUD HAT DIE LUST VERLOREN. ICH WAR IN ENGLAND AUF KUR - UND AUCH IM BORDELL - UND WURDE HYPNOTISIERT. ALLE METHODEN WAR'N ANFÄNGLICH HOFFNUNGSFROH, ICH WAR ENTZÜCKT, TOTAL BEGLÜCKT, DOCH BALD AUCH FRUSTRIERT, WEIL JEDE BEHANDLUNG DOCH LETZTLICH VERGEBLICH WAR. ICH HAB SCHON ALLES PROBIERT!

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
Junior: „Meine Familie hat alles für mich getan. Sie hat die bezauberndsten französischen Stubenmädchen engagiert. Einen Psychologen haben sie eingestellt, der musste mir das Liebesleben des Casanova vorlesen. Eine Gruppe balinesicher Tänzerinnen wurde importiert, Sie wissen doch, mit Glöckchen an den Füßen und so langen Fingernägeln. Alles nur rausgeschmissenes Geld." Sugar: „Haben Sie es schon mal mit amerikanischen Mädchen versucht?" Junior: „Zwecklos." Sugar: „Spüren Sie etwas?" Junior: „Ich danke Ihnen trotzdem." Sugar: „Sie müssen zum Arzt gehen. Zu einem guten Arzt." Junior: „Da war ich schon. Ich habe sechs Monate bei Professor Freud in Wien verbracht. Flach auf dem Rücken. Ich bekam sämtliche psychotherapeutische Behandlungen, Injektionen, Hypnose, Mineralbäder. Wenn ich nicht zu feige dazu wäre, würd ich mich umbringen." Sugar: „Oh nein! Sagen Sie nicht so etwas. Es muss doch irgendwo ein Mädchen geben, das es schafft!" Junior: „Wenn ich jemals eine fände, die es schafft, die würd ich heiraten. Und zwar vom Fleck weg."	SUGAR Auch ein <u>amerikanisches</u> Mädchen? JOE …..Warum? SUGAR *(küsst ihn ziemlich leidenschaftlich – nichts passiert.)* Und? JOE *(eigentlich hingerissen – aber)* Nichts. Aber vielen Dank für den Versuch. SUGAR Darf ich's noch mal etwas sanfter versuchen? JOE Wenn Sie darauf bestehen…*(Sie tut es.)* SUGAR Wieder nichts? JOE *(eigentlich immer mehr hingerissen – aber:)* Tut mir furchtbar leid – wieder nichts!
Sugar: „Würden Sie mir einen Gefallen tun?"	

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
Junior: „Gern. Was möchten Sie?”	SUGAR *(initiativ)* Wir brauchen mehr Champagner. Wo kann man das Licht löschen?
Sugar: „Ich bin zwar nicht Dr. Freud, oder bei wem Sie sonst noch waren, ich bin auch kein französisches Stubenmädchen. Dürfte ich es nochmal versuchen?”	JOE Wirklich sehr nett von Ihnen, dass Sie mir da so helfen wollen. Aber ich fürchte, es hat keinen Sinn - der Lichtschalter ist da hinten. Schade, dass es so hoffnungslos ist...
Junior: „Na schön, wenn Sie unbedingt wollen.”	SUGAR Sie brauchen sich nur etwas zu entspannen ... *(Sie küsst ihn wieder.)* Na?
Sugar: „Irgendetwas gespürt?”	JOE Wie wenn man raucht, ohne zu inhalieren.
Junior: „Ich muss Sie enttäuschen. Tut mir furchtbar leid.”	SUGAR Dann inhalieren Sie!!! *(Sie küsst ihn noch leidenschaftlicher.)*
Sugar: „Möchten Sie nicht noch ein Glas Champagner? Vielleicht wäre Musik ganz gut und etwas gedämpftes Licht?”	
Junior: „Es ist sehr lieb von Ihnen, dass Sie mir helfen wollen, aber es hat keinen Zweck. Ich glaube, der Lichtschalter ist dort drüben and er Wand. Da ist auch das Radio. Es ist so, als ob Sie mit jemandem ins Konzert gehen, der stocktaub ist.”	
Sugar: „Machen Sie es nicht selbst schwer. Kämpfen Sie nicht dagegen an. Ganz ruhig.”	
Junior: „Es ist, als ob man raucht, ohne zu inhalieren.”	
Sugar: „Dann inhalieren Sie doch.”	

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
Osgood: „Daphne? Sie führen schon wieder." Daphne: „Oh, Verzeihung."	*Lichtwechsel. JERRY und OSGOOD kommen Tango tanzend von links herein.* OSGOOD *(nach einer Weile)* Daphne? JERRY Ja, Osgood? OSGOOD *(liebevoll)* Du führst schon wieder… JERRY Oh, Entschuldigung. *Sie tanzen nach rechts ab. Lichtwechsel, Joe und Sugar lösen sich aus dem Kuss.*
Sugar: „Na?" Junior: „Ich bin nicht ganz sicher. Würden Sie's nochmal versuchen? ich habe ein komisches Gefühl in meinen Zehen. Als ob sie über einer kleinen Flamme geröstet würden." Sugar: „Werfen wir noch ein Stück Holz ins Feuer." Junior: „Ich glaube, Sie sind auf dem richtigen Wege." Sugar: „Ich glaube, auch, Ihre Brillengläser fangen an, zu beschlagen." Junior: „Ich hätte soetwas nie für möglich gehalten." Sugar: „Danke."	SUGAR Und? JOE Ich weiß nicht ... Versuchen Sie's noch mal. *(Sie tut es.)* Jetzt hab ich so ein seltsames Kribbeln im Fuß. Als würde ich ganz langsam gegrillt werden. SUGAR Na, dann legen wir noch etwas nach. *(Sie küssen sich wieder.)* JOE Ich glaube, Sie sind auf dem richtigen Weg! SUGAR Scheint so. Ihre Brille ist zumindest schon ganz beschlagen! JOE *(rubato)* ICH HAB PROBIERT, WAS EIN MANN NUR PROBIEREN KANN…

Dialog im Film	Dialog im Theaterstück
Junior: „Man hat mir gesagt, ich wäre kaputt. Fertig, völlig ausgebrannt. Und Sie sind kaum eine halbe Stunde hier und strafen alle Experten Lügen.”	*Während des folgenden a tempo-Gesanges queren JERRY und OSGOOD wieder Tango tanzend die Bühne- diesmal von rechts nach links, sie bleiben tanzend auf der Bühne.*
Sugar: „Mineralbäder! Ja sowas!”	JOE ICH WAR FRUSTRIERT,
Junior: „Sagen Sie mal, wo haben Sie gelernt, so zu küssen?”	HAB RESIGNIERT - DOCH JETZT KOMMT DER CLOU *(rubato)* GANZ KLAR, WARUM JEDE BEHANDLUNG VERGEBLICH WAR….
Sugar: „Ich hab Küsse für den Milchfonds verkauft.”	*JERRY und OSGOOD tanzen eng, SUGAR küsst JOE leidenschaftlich.*
Junior: „Bitte erinnern Sie mich daran, dass ich dem Milchfonds einen Scheck von über einhunderttausend Dollar schicke.”	JOE Wo hast du so küssen gelernt?
Black.	SUGAR Ich hab mal Küsse für den Milchfond verkauft.
	JOE Erinnere mich morgen, dass ich 100.000 Dollar an den Milchfond überweise. *(Er küsst sie.)*

8.3. Kritik und Rezensionen zum Bühnenstück *Sugar - Some Like It Hot*

Am 10. September 2009 fand die feierliche Premiere von *Sugar - Some Like It Hot* in den Wiener Kammerspielen statt. Dieses Ereignis löste vor allem in der sogenannten Wiener Society großes Interesse aus. So konnte man an diesem Abend zum ersten Mal eine der prominentesten österreichischen Moderatorinnen, Mirjam Weichselbraun, bei ihrem Bühnendebüt bewundern.
Wenn man nun, wie Weichselbraun, bereits seit mehreren Jahren regelmäßig in der Öffentlichkeit steht, wird derartigen Auftritten besondere Beachtung geschenkt. So kommt es auch, dass die Kritiken nach dem verheißungsvollen Abend durchwegs ernüchternd waren. Die *Live*-Kolumnistin und „Hollywoodkorrespondentin" Elisabeth Sereda betitelte ihre Kritik über Weichselbrauns Darbietung folgendermaßen: „Manche mögen's lauwarm - Man muss nicht immer aus Hollywood kommen, um in legendären Rollen kläglich zu versagen."



Abb. 5

Wie schon der Titel ihrer Kolumne vermuten lässt, hat sie für die Moderatorin in der Rolle der Sugar Kane nicht unbedingt positive Worte übrig: „Das Fräulein Weichselbraun ist keine Monroe. Dazu fehlt ihr nicht nur die Oberweite, sondern vor allem Sex-Appeal."[133]

[133] Sereda, Elisabeth: Manche mögen's lauwarm. Man muss nicht immer aus Hollywood kommen, um in legendären Rollen kläglich zu versagen. In: Live. 02. 10. 2009. S. 15.

Sereda zieht sogar einen Vergleich zu Katharina Straßer's Darbietung im *Blauen Engel*, denn auch hier wurde vor allem die Hauptdarstellerin mit durchwegs mittelmäßigen Kritiken bedacht:

> *„Monroe war ein Vollblutweib, Weichselbraun ist ein Mädi, das nicht singen kann und dadurch wirkt sie wie in einer schlechten Schulaufführung. Was sie wiederum mit Kollegin Katharina Straßer gemeinsam hat, die sich unter Herbert Föttingers armseliger Regie doch glatt an die Lola in Der Blaue Engel wagt. Auch hier kann der arme hochtalentierte Erwin Steinhauer nicht wettmachen, dass dieses Stück ohne großartige Hauptdarstellerin einfach nicht funktioniert."*[134]



Abb. 6

Die *Tiroler Tageszeitung* (Ausgabe Unterland) betitelte den Artikel über das Stück mit *Manche mögen's seicht* und auch hier bezieht sich die Kritik vor allem auf Weichselbrauns darstellerische Leistung:

[134] Sereda, Elisabeth: Manche mögen's lauwarm. Man muss nicht immer aus Hollywood kommen, um in legendären Rollen kläglich zu versagen. In: Live. 02. 10. 2009. S. 15.

„Weniger Spaß macht das eher beschränkte Gesangstalent des Ensembles und die zu sehr mit Nachdruck ausgespielten Pointen. Mirjam Weichselbraun ist eine zwar sympathische, aber rechtschaffen blasse Sugar. Sie schlägt sich bewundernswert tapfer - Devise „Nobody is perfect" - durchs Liedgut, großen Eindruck hinterlässt ihre Darbietung allerdings nicht."[135]

In der Zeitschrift *News* wird die Darbietung Mirjam Weichselbrauns ebenfalls negativ kommentiert:

„Das Problem ist die Hauptdarstellerin. Mirjam Weichselbraun (Sugar) wurde in eine aussichtslose Partie mit Marilyn Monroe gehetzt. Auch das Singen ist nicht ihre Stärke."[136]

Florian Krenstetter von der *Kronen Zeitung* schreibt sogar, dass es sich bei *Some Like It Hot* um einen „zeitlosen Klassiker handelt, den man sich immer gerne ansehen möchte." Dann fügt er noch hinzu: „Doch so wie in der Besetzung der Eröffnungspremiere der Kammerspiele sicherlich nicht!"[137]
Auch hier basiert diese negative Kritik vor allem auf der Besetzung der Hauptrolle:

„Sugar hingegen ist dank der Fehlbesetzung mit Mirjam Weichselbraun nicht überzeugend. Ein TV-Star macht also noch lange keinen Bühnensommer! Weichselbraun demonstriert in Schauspiel, Gesang und Bewegung, dass sie sich in diesem Metier über Regeln und Disziplinen gern hinwegsetzt. Der Text bleibt Papier, kalt und emotionslos, der Witz

[135] Lietzow, Bernadette: Manche mögen's seicht. Die Musicalfassung von Billy Wilders Kultfilm „Some like it hot" in den Kammerspielen der Wiener Josefstadt: ein braves Abziehbildchen mit Unterhaltungswert. In: Tiroler Tageszeitung Unterland. 12. 09. 2009. S. 13.
[136] Zobl, Susanne: Sugar - Manche mögen's heiss von Peter Stone. In: News. Nr. 38/09. S. 116.
[137] Krenstetter, Florian: Kammerspiele: Premiere „Sugar - Manche mögen's heiß." Zwei schräge Welten im Clinch. In: Kronen Zeitung. 12. 09. 2009. S. 31.

der Rolle wirkt synthetisch. Erotik sucht man vergebens."[138]

Im Vergleich zu den bisher genannten Kritiken hat die *Kleine Zeitung Ennstal* erstaunlich gute Worte für Weichselbrauns Bühnenshow übrig:

„*Weichselbraun überzeugte in der legendären Marilyn-Monroe-Rolle der Sugar Kane. Ihr vorheriges Tiefstapeln („Ich bin keine Schauspielerin") wäre nicht nötig gewesen. In der von Werner Sobotka klug und flott eingerichteten Inszenierung gelingt es ihr mit Mikroport-Unterstützung auch den legendären Hadern „I Wanna Be Loved By You" souverän hinzubringen."*[139]

Auch Daniela Tomasovsky von der *Presse* scheint den Premierenabend in durchwegs guter Erinnerung behalten zu haben:

„„*Ich bin naiv. Wenn ich etwas glauben soll, dann glaub ich es", singt Mirjam Weichselbraun alias Sugar Kane bei ihrem ersten Bühnenauftritt - und auch ihr nimmt man ihre Rolle voll und ganz ab. Sie gibt das süße Mädel, das völlig unbedarft ins Leben geworfen wird und durch ihren Sex-Appeal sowohl geliebt als auch ausgenützt und angefeindet wird. Weichselbraun meistert ihre Aufgabe gut - nur einmal kann sie sich vor Lachen nicht mehr halten...Aber das spricht ja für ihre Bühnenpartner Pfeifer und Niedermair."*[140]

Dem *Kurier* sind vor allem die Leistungen von Martin Niedermair (Joe) und Boris Pfeifer (Jerry) sehr positiv aufgefallen:

„*Wie diese beiden Vollblutmusiker vor der Mafia flüchten, auf elegante*

[138] Krenstetter, Florian: Kammerspiele: Premiere „Sugar - Manche mögen's heiß." Zwei schräge Welten im Clinch. In: Kronen Zeitung. 12. 09. 2009. S. 31.
[139] Kleine Zeitung Ennstal. 12. 09. 2009. S. 36.
[140] Tomasovsky, Daniela: Viel Charme, viele Lacher. Kammerspiele. Werner Sobotka brachte die Billy-Wilder-Komödie „Sugar - Manche mögen's heiß" auf die Bühne. In: Die Presse. 12. 09. 2009. (http://diepresse.com/home/kultur/news/507837/Keine-Monroe_Viel-Charme-viele-Lacher, Zugrif: 10.09.2011.)

Damen oder noble Milliardäre machen, sorgt für Lachsalven ohne Ende. Da sitzt jede Pointe perfekt, da bleibt kein Auge trocken, das ist Comedy vom Feinsten. Fabelhaft."[141]

Auch von der Regie ist *Kurier*-Kritiker Peter Jarolin begeistert:

„Großes Lob gebührt aber auch Regisseur Werner Sobotka, der seine Bühnenfassung sehr flott, rasant, spritzig wie witzig ablaufen lässt, der sein spielfreudiges Ensemble zu Höchstleistungen animiert."[142]

Anhand der ausgewählten Kritiken lässt sich erkennen, wie widersprüchlich die Kritiken über die Bühnenfassung von *Some Like it Hot* ausfallen. Im Mittelpunkt dieser Polarität steht fast ausschließlich die künstlerische Darbietung von Schauspielerin Katharina Straßer und die restliche Inszenierung wirkt medial in den Hintergrund gerückt. Die Besetzung des weiblichen Stars scheint immerzu eine bestimmte Faszination auf Publikum und Kritiker auszuüben. So kommt wahrscheinlich auch bei dem Gedanken an die Filmvorlage dem Publikum vor allem zuerst ein Name in den Sinn: Marilyn Monroe.

[141] Jarolin, Peter: Schau mal, wer hier die Ukulele zupft. In: Kurier. 12. 09. 2009. S. 4.
[142] Jarolin, Peter: Schau mal, wer hier die Ukulele zupft. In: Kurier. 12. 09. 2009. S. 4.

8.4. Mirjam Weichselbraun als Sugar Kane

Wie schon die bereits erwähnten Kritiken zeigen, hatte Mirjam Weichselbraun vor allem mit eher negativen Resonanzen nach ihrem Theaterdebüt zu kämpfen. Dies mag wohl wenig erstaunlich sein, wenn man bedenkt, dass sie zwar „regulär" ein Vorsprechen bei Herbert Föttinger absolvierte, aber schon alleine durch ihre große mediale Präsenz eine aufsehenerregende Besetzung für die Produktion in den Kammerspielen ist. Schließlich dreht sich in den Kritiken nach der Premiere nahezu alles um die Moderatorin aus Tirol.
Weichselbraun selbst blickt ihrem Ausflug in das Bühnenschauspielfach ziemlich realistisch entgegen:

> *„Es ist das Schwierigste, was ich je gemacht habe. Total spannend, weil ich komplett von vorne beginne. Wie erster Schultag. Ich freu mich, dass ich die Chance habe, mich selber wieder auf den Prüfstand zu stellen. Vielleicht flieg ich auf die Nasen, vielleicht wirds ganz toll."*[143]

Weichselbraun, gibt selbst im Interview zu, dass die eher freizügige Darstellung der Lola etwas für sie bis dato komplett Ungewohntes ist:

> *„Da gibt es eine Stelle im Stück, da muss ich den Rock übers Knie schieben und so lasziv dastehen. Das fühlte sich bei der Probe sehr komisch an. Ich bin in meinem Leben noch nie so aufreizend dagestanden. Ich hab dem Regisseur gesagt: „Frauen, die so dastehen, die gibt's doch nicht." Aber der Werner Sobotka hat gelacht, „Oh ja, solche gibt es.""*[144]

Auf die Frage der Zeitschrift *News*, wie zufrieden die Moderatorin und Neo-Schauspielerin denn mit dem Jahr 2009, also dem Jahr ihres Bühnendebüts sei, antwortet sie:

---

[143] Drama - das Magazin des Theaters in der Josefstadt. Ausgabe September 2009. S. 6.
[144] Drama - das Magazin des Theaters in der Josefstadt. Ausgabe September 2009. S. 7.

„Mir macht meine Rolle der „Sugar Kane" in den Wiener Kammerspielen richtig Spaß! Obwohl ich vor der Premiere unglaublich nervös war. Im Gegensatz zu TV-Moderationen, bei denen ich mich im Zweifelsfall immer auf mich selbst verlassen kann, wusste ich ja beim Theater nicht, was da auf mich zukommt..."[145]

Mirjam Weichselbraun scheint also ihren Ausflug auf die Theaterbühne sehr realistisch zu betrachten, was sie durchwegs sympathisch macht. Man kann von einer jungen Frau, die nie zuvor eine Bühnenausbildung genossen hat, kaum eine perfekte Darbietung erwarten. Auch der direkte Vergleich zu Marilyn Monroe ist genau wie der bei Katharina Straßer zu Marlene Dietrich fatal und demnach überflüssig. Es ist kaum möglich, diesen Idolen das Wasser reichen zu können. Also kann man es Straßer und Weichselbraun mitunter hoch anrechnen, dass sie sich dieser nahezu unbesiegbaren Konkurrenz gestellt haben. Jedenfalls ist es ein gutes Zeichen, wenn der Geist der Ikonen Monroe und Dietrich in Theaterproduktionen weiterlebt und sie so im Gespräch bleiben, denn herausragende Leistungen sollten schließlich unvergesslich bleiben.



Abb. 7

[145] News. Nr. 49, 03. 12. 2009. S. 142.

8.5. Erkenntnisse aus der Analyse von Film und Bühnenfassung

Zuerst möchte ich anmerken, dass mir bei der eingehenden Betrachtung des Films S*ome Like It Hot* und dem Bühnenstück *Sugar - Some Like It Hot* aufgefallen ist, dass die Unterschiede der jeweiligen Adaption nicht so gravierend sind, wie ich mir ursprünglich erwartet hatte. Der dramaturgische Verlauf der Handlung wird bei der szenischen Umsetzung des Filmstoffes im Großen und Ganzen beibehalten. Es sind vielmehr die Feinheiten im gesprochenen Text, die die Unterschiede kennzeichnen, die aber keinen großen Einfluss auf den Inhalt haben. Im Film ist es aufgrund der technischen Gegebenheiten möglich, die Szenen auf authentischen Schauplätzen spielen zu lassen. Auf der Bühne muss hingegen der dramaturgische Inhalt an die räumlichen und zeitlichen Bedingungen angepasst werden. Ich persönlich halte die Tatsache, musikalische Stücke in die Spielhandlung einzubetten, für eine besonders gelungene Idee. Auf diese Weise wirkt die Theateraufführung in gewisser Hinsicht dynamischer. Außerdem kann man bei den gesanglichen Darbietungen ein zusätzliches Leistungsspektrum der Darsteller und Darstellerinnen erkennen, was auch den gespielten Figuren einen additiven Interessantheitsgrad verleiht.

Die künstlerische Leitung der Wiener Kammerspiele hat sich mit der erfolgreichen szenischen Adaption dieses Filmklassikers ein hohes Ziel gesteckt, das in vielerlei Hinsicht auch erreicht wurde.

Aus meiner persönlichen Sicht ist es auf jeden Fall gelungen, den Filmstoff dem Wiener Theaterpublikum näherzubringen. Trotzdem gilt es für mich immer als eine nahezu unlösbare Aufgabe, sich qualitativ an Darbietungen von Stars wie Marilyn Monroe oder Tony Curtis anzunähern. Hierbei sind aus meiner Sicht sowohl Mirjam Weichselbraun als auch Martin Niedermayer sozusagen erfolgreich gescheitert. Ihre Darstellungen zeichneten sich auf jeden Fall durch künstlerische Professionalität aus, jedoch kommen sie an die Darbietungen der Filmstars nicht heran. Der Besuch einer Aufführung von *Sugar - Some Like It*

Hot bleibt mir auf jeden Fall als unterhaltsamer Theaterabend in guter Erinnerung.

9. Resümee

Diese Arbeit hat sich damit beschäftigt, Filmklassiker, die als Vorlage für Theaterstücke dienen, hingehend auf ihre Umsetzung in ein anderes Medium zu untersuchen.

Es war von Interesse, inhaltliche und dramaturgische Differenzen in der jeweiligen medialen Bearbeitung aufzuzeigen. Wie sehr unterscheiden sich die Theaterstücke von der Filmvorlage und wie stark wird das Ausgangsmaterial verändert? Welche Unterschiede finden sich im Dialog, in der Darstellung oder im narrativen Verlauf der Handlung?

Anhand einer deskriptiven Analyse habe ich versucht, die relevanten Unterschiede aufzuzeigen. Dabei wurden zwei Filmklassiker als Fallbeispiele gewählt, aus denen ich jeweils eine für den Charakter des Films signifikante Sequenz einer vergleichenden Analyse herangezogen habe.

Am Beispiel *Der Blaue Engel* galt es, folgende Besonderheit in Betracht zu ziehen: Da dieser Filmklassiker selbst auf einer Literaturvorlage basiert, war es mir ein Anliegen, den Roman *Professor Unrat* von Heinrich Mann in meine Analyse miteinzubeziehen, um so einen intermedialen Kontext zwischen Roman, Verfilmung und Bühnenfassung herzustellen.

Hierbei war es mir auch wichtig, einen Überblick über die historischen Hintergründe zum Zeitpunkt der Entstehung des Romans zu geben, um somit ein Grundlagenverständnis für die spätere Analyse zu schaffen. Für mich war hier vor allem die eingehende Beschäftigung mit Heinrich Mann als Gesellschaftskritiker von Bedeutung, sowie die allgemeine Rezeption des Romans, insbesondere im Hinblick auf seine Verfilmung.

Es hat sich gezeigt, dass Heinrich Mann als Verfasser der Literaturvorlage vor allem bei der Verfilmung des Romans in gewisser Hinsicht ein Hindernis darstellte, dessen Überwindung sich in der Umbenennung des Filmtitels von *Professor Unrat* zu *Der Blaue Engel*, sowie in der dramaturgischen Modifikation der Handlung seines Romans äußert.

Beim *Blauen Engel* konnte ich vor allem feststellen, dass sich das Theaterstück vor allem an der Verfilmung orientiert und nicht an der Literaturvorlage. Besonders deutlich kommen die medienspezifischen Unterschiede im Handlungsausgang zur Geltung, das Ende im Film weicht besonders vom Ende im Roman ab, während im Theater die inhaltlichen Unterschiede aus den unterschiedlichen Realisierungsbedingungen in den jeweiligen Medien heraus resultieren. Da im Theater die Darstellungsmöglichleiten beschränkt sind, kommt es zu einer Vereinfachung der Handlung im Sinne der technischen Umsetzung. Im Film besteht die Möglichkeit zu einer Kamerafahrt von Unrat weg, der tot auf dem Katheder liegt, um so die Szene mit großer Dramatik abzublenden. Im Theater wird dies mit einem Black auf der Bühne, beziehungsweise mit dem Fall des Bühnenvorhanges gelöst. Sowohl beim *Blauen Engel* als auch bei *Sugar* wurde das Bestmögliche versucht, den Inhalt der Filme bühnengerecht wiederzugeben.

Als zweites Beispiel für einen Filmklassiker, der seine Umsetzung auf einer Wiener Theaterbühne findet, habe ich *Some Like It Hot* herangezogen. Auch hier galt es, die Unterschiede zwischen dem Filmklassiker und der Theaterversion zu untersuchen. Dabei habe ich mich auch in diesem Fall auf die Dramaturgie des szenischen Dialogs konzentriert, der eine gute Basis für die Erkenntnisse der Unterschiede in den jeweiligen Medien bildet. Ich habe mich im Zuge meiner Analysen auch mit den Rezensionen und Kritiken zu beiden Theaterstücken beschäftigt. Hierbei konnte ich feststellen, dass vor allem die Darstellung der weiblichen Hauptrollen im Mittelpunkt der Auseinandersetzung stand. Sowohl *Der Blaue Engel* als auch *Some Like It Hot* sind vor allem der Nachwelt durch ihre bekannten Hauptdarstellerinnen ein Begriff. Meiner Meinung nach ist dies der Hauptgrund, weshalb man bei den beiden Stücken auf bekannte Stoffe zählte, um das Publikum zu Theaterbesuchen zu animieren. Das Vorhaben ist sowohl bei *Der Blaue Engel* im Theater in der Josefstadt als auch bei *Sugar - Some Like It Hot* in den Wiener Kammerspielen erfolgreich geglückt.

10. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Mann, Heinrich: Professor Unrat. Der blaue Engel. Hamburg: Rowohlt, 2008.

Der Blaue Engel: Regie: Josef von Sternberg. Drehbuch: Robert Liebmann nach dem Roman “Professor Unrat” von Heinrich Mann. Deutschland: Universum-Film AG (UFA) 1930. Fassung: DVD UFA Klassiker-Edition: digital restaurierte Fassung mit völlig neuer Bild- und Tonqualität. München: BMG/UFA 2001, 106’.

Manche Mögen’s heiß. Regie: Billy Wilder. Drehbuch: Billy Wilder, I.A.L. Diamond. USA: MGM 1959. (Orig.: Some Like It Hot.) Fassung: UA- United Artists; Celebrating 90 years of film. DVD: MGM 2009, 117’.

Der Blaue Engel. Regiefassung Theater in der Josefstadt. Nach dem Roman „Professor Unrat“ von Heinrich Mann und dem Film „Der blaue Engel“ von Josef von Sternberg, unter Verwendung des Drehbuches von Carl Zuckmayer, Robert Liebmann und Karl Gustav Vollmoeller. Dramaturgische Bearbeitung für das Theater in der Josefstadt: Peter Turrini.

Sugar - Some Like It Hot. Regiefassung Wiener Kammerspiele: von Peter Stone. Nach dem Film „Some Like It Hot“ von Billy Wilder und I. A. L. Diamond, basierend auf einer Story von Robert Thoeren; Musik: Jule Styne, Gesangstexte: Bob Merrill. Dramaturgische Bearbeitung für die Kammerspiele: Werner Sobotka.

Sekundärliteratur

Internet

http://www.bender-verlag.de/lexikon/suchergebnis.php?sid=1aa6f686f4f605ffbfda3dc97560e691 (Zugriff: 30. 11. 2011)

http://www.imdb.com/title/tt0020697/fullcredits#cast; (Zugriff: 25. 06. 2011)

http://www.deutsche-biographie.de/sfz73879.html. (Zugriff: 05. 08. 2011)

http://www.zeit.de/1960/18/wie-marlene-dietrich-entdeckt-wurde/seite-2; (Zugriff: 19. 07. 2011)

http://www.josefstadt.org/Theater/Stuecke/Archiv/Josefstadt/DerblaueEngel.html (Zugriff: 04. 06. 2011)

http://www.josefstadt.org/Theater/Theater/Historisches.html; (Zugriff: 29.07.2011)

http://www.imdb.com/title/tt0053291/fullcredits#cast. (Zugriff: 25. 08. 2011)

http://www.ushistory.org/us/48.asp. (Zugriff: 05. 09. 2011)

http://www.livinghistoryfarm.org/farminginthe30s/life_27.html. (Zugriff: 05. 09. 2011)

http://www.u-s-history.com/pages/h1596.html. (Zugriff: 05. 09. 2011)

http://www.josefstadt.org/Theater/Stuecke/Archiv/Kammerspiele/Sugar.html. (Zugriff: 30. 09. 2011)

http://www.kultur-channel.at/kammerspiele-wien-sugar-manche-moegens-heiss/. (Zugriff: 30. 09. 2011)

http://www.josefstadt.org/Theater/Theater/Historisches.html#section2. (Zugriff: 30. 09. 2011)

Allgemein

Koebner, Thomas: Filmklassiker 1-4. Stuttgart: Reclam, 1995.

VomBruch, Rüdiger, Müller, Rainer A. (Hrsg.): Deutsche Geschichte in Quellen und Darstellung. Stuttgart: Reclam 2000.

Berghahn, Volker: Das Kaiserreich 1871-1914. Industriegesellschaft, bürgerliche Kultur und autoritärer Staat. Stuttgart: Klett-Cotta 2003 (=Gebhardt. Handbuch der Deutschen Geschichte, 16)

Berle, Waltraud: Heinrich Mann und die Weimarer Republik. Zur Entwicklung eines politischen Schriftstellers in Deutschland. Bonn: Bouvier, 1983.

Stein, Peter: Heinrich Mann. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002.

Koopmann, Helmut: Thomas Mann - Heinrich Mann. Die ungleichen Brüder. München: C.H. Beck, 2005.

Epple, Thomas: Heinrich Mann. Professor Unrat. Bogdal, Klaus-Michael; Kammler, Clemens (Hrsg.) München: Oldenbourg, 1998 (= Oldenbourg Interpretationen, 86)

Klein, Albert: Heinrich Mann. Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen. Paderborn, Wien u.a.: Schöningh, 1992. S. 95f.

Anger, Sigrid: Heinrich Manns literarisches Erbe in der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. In: Arbeitshefte. Deutsche Akademie der Künste zu Berlin. Internationale wissenschaftliche Konferenz. Heinrich Mann am Wendepunkt der Deutschen Geschichte. 1971.

Mann, Heinrich: Professor Unrat. Der blaue Engel. Hamburg: Rowohlt, 2008.

Dirscherl, Luise; Nickel, Gunther (Hrsg.): Der blaue Engel. Die Drehbuchentwürfe. St. Ingbert: Röhrig 2000.

Werner, Renate (Hrsg.): Heinrich Mann. Texte zu seiner Wirkungsgeschichte in Deutschland. Tübingen: Max Niemayer Verlag 1977.

Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2010.

Brauneck, Manfred; Schellein, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2007.

Curtis, Tony: The making of Some Like It Hot. My Memories of Marilyn Monroe and the Classic American Movie. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc., 2009.

Kritiken Der Blaue Engel

Sichrovsky, Heinz: Jetzt kommt der „Blaue Engel!" In: News. 25. 09. 2008. S. 127.

Lang, Oliver A.: Eine allzu brave, biedere Lola! In: Kronen Zeitung. 21. 08. 2009. S. 35.

Ölz, Wolfgang: Vom Buch über den Film auf die Theaterbühne. In: Salzburger Nachrichten. 21. 08. 2009. S. 3.

Freimüller, Bernd: Der Blaue Engel. Großartig besetzt. In: Musicals 12, 2009. S. 16.

Lola - Der Blaue Engel von Heinrich Mann. In: News. Nr. 39/09. S. 106.

Tartarotti, Guido: Josefstadt: Großartiger Unrat und keine Lola. In: Kurier. 19. 09. 2009. S. 29.

Seitenblicke Magazin. Nr. 33, 13. 08. 2009. S. 54 - 55.

Drama - Das Magazin des Theaters in der Josefstadt. Ausgabe September 2009.

Kritiken Sugar - Some Like It Hot

Sereda, Elisabeth: Manche mögen's lauwarm. Man muss nicht immer aus Hollywood kommen, um in legendären Rollen kläglich zu versagen. In: Live. 02. 10. 2009. S. 15.

Neue Freie Zeitung. Nr. 38, 24. 09. 2009.

Lietzow, Bernadette: Manche mögen's seicht. Die Musicalfassung von Billy Wilders Kultfilm „Some like it hot" in den Kammerspielen der Wiener Josefstadt: ein braves Abziehbildchen mit Unterhaltungswert. In: Tiroler Tageszeitung Unterland. 12. 09. 2009. S. 13.

Zobl, Susanne: Sugar - Manche mögen's heiss von Peter Stone. In: News. Nr. 38/09. S. 116.

Krenstetter, Florian: Kammerspiele: Premiere „Sugar - Manche mögen's heiß." Zwei schräge Welten im Clinch. In: Kronen Zeitung. 12. 09. 2009. S. 31.

Kleine Zeitung Ennstal. 12. 09. 2009. S. 36.

Tomasovsky, Daniela: Viel Charme, viele Lacher. Kammerspiele. Werner Sobotka brachte die Billy-Wilder-Komödie „Sugar - Manche mögen's heiß" auf die Bühne. In: Die Presse. 12. 09. 2009.

Jarolin, Peter: Schau mal, wer hier die Ukulele zupft. In: Kurier. 12. 09. 2009. S. 4.

Drama - das Magazin des Theaters in der Josefstadt. Ausgabe September 2009. S. 6.

News. Nr. 49, 03. 12. 2009. S. 142.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1, S. 36: Filmplakat *Der Blaue Engel*: http://www.imdb.com/title/tt0053291/; Zugriff: 10.01.2012.

Abb. 2, S. 72: Szenenfoto aus *Der Blaue Engel* im Theater in der Josefstadt: Katharina Strasser als Lola. Fotografiert von Sepp Gallauer.

Abb. 3, S. 74: Szenenfoto aus *Der Blaue Engel* im Theater in der Josefstadt: Katharina Strasser als Lola: Fotografiert von Sepp Gallauer.

Abb. 4, S. 74: Marlene Dietrich als Lola: http://blog.modernmixers.co.uk/2010/05/marlene-dietrich-in-der-blaue-engel.html; Zugriff: 10.01.2012.

Abb. 5, S. 121: Szenenfoto aus *Sugar - Some Like It Hot* aus den Wiener Kammerspielen: Mirjam Weichselbraun als Sugar. Fotografiert von Sepp Gallauer.

Abb. 6, S. 122: Szenenfoto aus *Sugar - Some Like It Hot* aus den Wiener Kammerspielen: Mirjam Weichselbraun als Sugar und Martin Niedermair als Shell Junior. Fotografiert von Sepp Gallauer.

Abb. 7, S. 127: Marilyn Monroe als Sugar und Tony Curtis als Shell Junior: http://lovethoseclassicmovies.blogspot.com/2011_01_01_archive.html; Zugriff: 10.01.2012.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

ABSTRACT

In meiner Arbeit untersuche ich die Vorgänge, die bei der Transformation eines Ausgangsmediums in ein anderes Medium stattfinden. Im konkreten Fall beschäftige ich mich mit Theaterstücken, die auf einem Filmklassiker basieren.
Ich führe meine Untersuchungen anhand von zwei Fallbeispielen durch, das erste ist *Der Blaue Engel* im Theater in der Josefstadt aus der Spielsaison 2009/10 unter der Regie von Herbert Föttinger. Das Bühnenstück basiert auf dem gleichnamigen Film von Josef von Sternberg. Als zweites Beispiel untersuche ich *Sugar - Some Like It Hot* in den Wiener Kammerspielen, ebenfalls aus der Saison 2009/10. Hier bildet der Hollywood-Film *Some Like It Hot* aus dem Jahre 1959 die Vorlage.
Im Fall des *Blauen Engels* liegt dem Film noch ein Roman, *Professor Unrat* von Heinrich Mann, als Vorlage zu Grunde. Ich habe anhand von deskriptiven Analysen versucht, jeweils eine Handlungssequenz im medienspezifischen Vergleich zu untersuchen. Es galt hierbei Unterschiede in den verschiedenen Bearbeitungen festzustellen. Ich habe mich vor allem auf die Unterschiede im Dialog konzentriert, sowie die Umsetzung des Inhaltes auf der Bühne im Vergleich zu den Filmen, die die Vorlage zu den Bühnenstücken bilden. Ich bin hierbei zu dem Schluss gekommen, dass bei dem *Blauen Engel* die Verfilmung von der Romanvorlage abweicht, insbesondere wurde der Schluss der Geschichte im Film abgeändert. Die Bühnenversion weist dieselbe dramaturgische Struktur wie die Verfilmung auf, hierbei lässt sich feststellen, dass es zu einer Vereinfachung der dargestellten Handlung aufgrund der differenzierten Realisierungsbedingungen in Theater und Film kommt. Dasselbe gilt für *Sugar - Some like it Hot*. Hier fällt als besonderer Unterschied auf, dass der Text in der Bühnenversion um Musikstücke ergänzt wurde. Ich habe meine Erkenntnisse auch unter Einbeziehung von Theaterkritiken und Rezensionen zu den Stücken und aus wissenschaftlichen Abhandlungen zu Heinrich Mann als Autor der Literaturvorlage gewonnen. Auch habe ich versucht, meine Betrachtungen in einen historischen Kontext zu stellen, um so interessante Hintergründe zur Entstehung der Inhalte aufzuzeigen.

CURRICULUM VITAE

PERSÖNLICHE DATEN

Name: Verena Wahlandt

Geburtsdatum/-ort: 14.11.1985 in Steyr

SCHULISCHE AUSBILDUNG

2005-2012	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
2006-2008	1st Filmacademy Wien: Studienlehrgang für Film- und Medienschauspiel
2004-2006	Vienna Konservatorium: Studienfach Musical
1996-2004	Bundesgymnasium Steyr Werndlpark (Matura mit Auszeichnung)
1992-1996	Volksschule Steyr-Gleink

BERUFLICHE TÄTIGKEITEN

2012	Audio-Redaktion bei O-TON.AT
08/09 2011	Praktikum bei der Kinofilmproduktion *Autumn Blood*; Mountain Film GmbH: Drehbuch-Übersetzung; Produktionsassistenz
2010/2011	freie Redakteurin/Kolumnistin bei medieninsider.at
2010/2011	krone.tv: Beitragsgestaltung, Redaktion, Sprechen und Schreiben von (Off-)Texten
2010	Redaktion Society/Events bei Radio Antenne Wien
seit 2008	freie Schauspielerin und Sängerin