

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

"Alles verpestet!" : Strukturen der Kontamination in Josef von Sternbergs "Der Blaue Engel" und Heinrich Manns "Professor Unrat"

Datum der Zweitveröffentlichung: 13.08.2026

Akzeptiertes Manuskript (Postprint), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116763x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2016): "Alles verpestet!" : Strukturen der Kontamination in Josef von Sternbergs "Der Blaue Engel" und Heinrich Manns "Professor Unrat", in: Jörn Glasenapp (Hrsg.), Weltliteratur des Kinos, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 37–57, doi: 10.30965/9783846760505_004.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

ANDREA BARTL

»ALLES VERPESTET!«

Strukturen der Kontamination in Josef von Sternbergs *DER BLAUE ENGEL* und Heinrich Manns *Professor Unrat*

Die Kleinstadt erwacht. Nach einer kurzen Einstellung auf ihre Dächer sehen wir drei charakteristische Szenen: Auf der Straße verlädt eine Frau Gänse zum Abtransport auf einen Wagen – im Hintergrund der Szene putzen zwei Figuren unabhängig voneinander die Fenster ihrer Häuser. Schnitt. Das Thema Putzen wird in der nächsten Einstellung wieder aufgenommen: Eine Frau zieht den Rollladen ihres Geschäftes auf, auf dessen Schaufensterscheibe ein freizügiges Werbeplakat der Tingeltangel-Künstlerin Lola Lola prangt. Die Frau schüttet Wasser über die Scheibe und reibt sie mit einem Lappen ab. Dabei scheint sie nicht nur den Straßensaub, sondern indirekt auch den moralischen ›Schmutz‹ des Erotik-Varietés wegwischen zu wollen. Ihr offensichtliches Reinigungsbedürfnis hält sie aber nicht durch: Beim Putzen stutzt die Frau, betrachtet das Plakat genauer und wird davon so affiziert, dass sie selbst probeweise die laszive Haltung der Tänzerin Lola einnimmt. Schnitt. Die nächste größere Szene zeigt uns die Wohnung des Gymnasialprofessors Immanuel Rath. Er selbst ist noch nicht zu sehen, sondern scheint gerade im Nebenzimmer dem Bett zu entsteigen. Wir sehen aber seine Hauswirtschafterin, die Raths Wohnung erstmals an diesem Morgen betritt, um ihm sein Frühstück zu bringen. Sie zeigt sich über den leicht unaufgeräumten Zustand der Wohnung, insbesondere den übervollen Aschenbecher und die Reste des abendlichen Zigarrenrauchs, entrüstet und stößt angewidert hervor: »Alles verpestet!« – Die Kleinstadt erwacht. Aber wie? Mit Putzen und damit dem (fast neurotisch wirkenden) Wunsch, die eigene Sphäre von ›Schmutz‹ aller Art zu säubern, ja einer offensichtlich befürchteten Kontamination durch Unrat und Amoral entgegenzuwirken. Eine ›Verschmutzung‹ des ›sauberen‹ Städtchens steht aber bevor – das deuten die Szenen an – und diese Kontamination hat ihr Epizentrum in Lola Lola und ihrer Tingeltangel-Truppe.

So beginnt Josef von Sternbergs *DER BLAUE ENGEL* (1930), der bekanntlich eine Adaption von Heinrich Manns Roman *Professor Unrat* (1905) darstellt, und damit führt Sternbergs Film von den ersten Minuten an dezidiert ein Thema ein: die Angst eines bürgerlich geprägten Ordnungssystems vor dem Kontakt mit dem Ausgegrenzten und Verdrängten, das als Schmutz, Schädling, Verpestung stigmatisiert wird. Diese Struktur der Kontamination bzw. der Angst davor und der Abwehr dagegen durchzieht Sternbergs Film von den ersten bis zu den letzten Szenen und soll

im Folgenden genauer aufgezeigt sowie in einem Ausblick mit möglichen Kontaminationsstrukturen in Heinrich Manns Roman verglichen werden.¹

1. Kontamination: Ein Definitionsversuch

Von der aktuellen Wortbedeutung her, wie sie das *Deutsche Wörterbuch* von Brockhaus-Wahrig und weitere ähnliche Wörterbücher verzeichnen, betrifft Kontamination einen Ablauf, der in verschiedenen semantischen Feldern, jedoch in vergleichbarer Struktur auftreten kann: die »(fehlerhafte od. absichtliche) Verschmelzung zweier« Substanzen. Dies kann in der Linguistik (dann als »Verschmelzung zweier bedeutungsverwandter Wörter od. Wortteile zu einem neuen Wort, z. B. [...] »smog« aus »smoke« u. »fog«) vorkommen² oder in allgemeinerem Kontext (als »Verschmelzung zweier Bestandteile einer Sache bzw. zweier Sachen zu einer neuen«) und ist dann weder negativ noch positiv konnotiert. Häufiger tritt jedoch in der gegenwärtigen Sprachverwendung eine negative Konnotation hinzu, die der Verwendung des Substantivs Kontamination in den semantischen Feldern der Kerntechnik, Medizin, Ökologie etc. entstammt: Kontamination meint dann das Eindringen einer (zumeist: radioaktiven, infektiösen, verschmutzten etc.) Substanz in eine andere, was mit »Vergiftung«, »Verunreinigung«, »Verseuchung« verbunden wird. Das Verb kontaminieren bedeutet demnach »beimengen, verschmelzen, eine Kontamination bilden«, häufig im Sinne von: »radioaktiv, chemisch od. biologisch verunreinigen, verseuchen«. Auch der lateinische Wortstamm lässt eine neutrale und eine negativ konnotierte Verwendung zu: *contaminatio* (»Berührung, Verschmelzung«) bzw. *contaminare*: »(mit Fremdartigem) in Berührung bringen, verschmelzen, verderben«.³ Kontamination ist somit mit verwandten Begriffen wie Verschmutzung, Verpestung, Infizierung oder Assoziationen wie Schmutz, Krankheit, Gefährdung verbunden.⁴ Interessant in der linguistischen Annäherung an das

1 Die Grundidee zu diesem Beitrag verdanke ich Jörn Glasenapp und den inspirierenden Diskussionen mit ihm und den Studierenden in dem gemeinsamen Hauptseminar »Befall« (Wintersemester 2013/14, Otto-Friedrich-Universität Bamberg), das anhand mehrerer Text- und Filmbeispiele mögliche Strukturen von Befall erarbeitete.

2 Alle Zitate (dort kursiv): Gerhard Wahrig, Hildegard Krämer und Harald Zimmermann (Hrsg.): *Brockhaus Wahrig: Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden*, Wiesbaden und Stuttgart 1982, Bd. 4 (K-OZ), S. 251. Ähnlich auch: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, München und Berlin 1997, S. 711. Vgl. dazu auch Helmut Glück (Hrsg.): *Metzler Lexikon Sprache*, Stuttgart und Weimar 2010, S. 345 sowie Hadumod Bußmann (Hrsg.): *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart 2008, S. 367-368.

3 Alle Zitate (dort kursiv): Wahrig/Krämer/Zimmermann: *Brockhaus Wahrig*, S. 251. Ähnlich auch *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, S. 711.

4 Die meisten naturwissenschaftlichen Fachlexika unserer Gegenwart und auch bereits Meyers Konversations-Lexikon von 1877 verzeichnen gar nur diese negativ konnotierte Variante: Verschmutzung, Verseuchung, Infizierung, Vergiftung. Vgl. Peter Reuter: *Springer Wörterbuch Medizin*, Berlin u. a. 2001, S. 484 sowie *Meyers Konversations-Lexikon: Eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens*, Leipzig 1877, Bd. 10 (Kirschbaum-Luzy), S. 238.

Phänomen Kontamination ist die implizit gestellte Frage, ob die beiden Substanzen, die sich in der Kontamination verbinden, semantisch-strukturell verwandt oder, im Gegenteil, sich wechselseitig fremd sind. Zudem deuten diese Wörterbuchdefinitionen an, dass aus der kontaminierenden Verbindung zweier Substanzen eine (wie immer zu bewertende) dritte Substanz hervorgeht. Kluges etymologisches Wörterbuch betont außerdem über die Verwandtschaft der lateinischen Verben *contaminare* und *tangere* das haptisch-taktile, körperliche Moment der Kontamination; kontaminieren bedeutet somit »durch Berührung beflecken«.⁵

Universal- und Spezial-Lexika legen einer solchen Begriffsverwendung von Kontamination weitere Aspekte bei, beispielsweise ein Actio-Reactio-Muster: eine (giftige, radioaktive, infektiöse) Substanz verunreinigt aktiv eine andere, bislang nicht belastete Substanz, die passiv bleibt. Diese Kontamination ist für den Kontaminierten stets unerwünscht, ja schädlich. Sie kann sich (in Bezug auf den Kontaminierenden und den Kontaminierten) auf organische und anorganische Elemente beziehen.⁶ Kontamination ist außerdem auf Nachhaltigkeit ausgerichtet; die kontaminierende Substanz verbindet sich zumeist fest mit der kontaminierten Substanz. Eine Reinigung, Spaltung, Trennung ist häufig nicht oder nur unter hohem chemischen, steriltechnischen Aufwand möglich, die Kontamination zeitigt anhaltende nachteilige Folgen. Kontamination betrifft zudem existenzielle Bereiche des Lebens (zum Beispiel Lebensräume, Lebensmittel, Wasser, Erdboden, Luft) und beinhaltet den Prozess des Fest-Anhaftens oder Eindringens, auch der Weiterverbreitung.⁷

In Auseinandersetzung mit dem semantisch verwandten Begriff der Infektion lassen sich Ablaufstrukturen beschreiben: Es liegen zumeist infektionsfördernde Vorbedingungen vor, die die Erkrankungswahrscheinlichkeit vergrößern und die Infektion erleichtern. Eine Infektion ist erfolgt, sobald pathogene Organismen in einen anderen, größeren Organismus eingedrungen sind. Die Pathogene breiten sich dort (oft durch Vermehrung) aus, was beim Infizierten zum Ausbruch der Krankheit und Bildung einschlägiger Symptome führt. Sollten sich die Pathogene soweit vermehren, dass sie massenhaft weitere Organismen infizieren, spricht man von einer Epidemie.⁸ Dieser Verlauf einer Infektion ist natürlich *per se* vom Verlauf einer Kontamination abzugrenzen, wird in vielen Kunstwerken aber motivisch mit einer Kontaminationssemantik verbunden. Der gängige Verlauf einer Kontamination kann je nach Einzelfall abrupt oder schleichend, punktuell oder sich explosiv

5 Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin und New York 1995, S. 473. Ähnlich auch *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, S. 711.

6 Hartmut Leser u.a. (Hrsg.): *Diercke-Wörterbuch Ökologie und Umwelt*, München und Braunschweig 1993, Bd. 1 (A-M), S. 185.

7 Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden*, Leipzig und Mannheim 2005, Bd. 15 (Kind-Krus), S. 148 sowie *Meyers enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden*, Mannheim, Wien und Zürich 1975, Bd. 14 (Ko-Les), S. 177. Psyhyrembel-Redaktion (Hrsg.): *Psyhyrembel-Wörterbuch Radioaktivität, Strahlenwirkung, Strahlenschutz*, Berlin und New York 1987, S. 41-42.

8 Vgl. Horst Börner: *Pflanzenkrankheiten und Pflanzenschutz*, Stuttgart 1983, S. 13.

vermehrend auftreten. Die klassische Entwicklung einer Infektionskrankheit kann daher hier ein mögliches Strukturmodell unter mehreren sein.

Manche Lexika betonen die psychologische Grundierung von Kontaminationsprozessen, die nicht rein chemisch oder radioaktiv verlaufen: Psychologische Abläufe (beispielsweise bei der linguistischen Kontamination im Sinne des zeitgleichen Aufscheinens zweier Begriffe oder Bilder im Bewusstsein des Sprechers, insbesondere bei Ermüdung, im Traum oder bei Schizophrenie) sind dann wichtige Auslöser von Kontamination. Auch die Kontaminationsangst, die diffuse Angst davor, sich verschmutzt zu haben oder sich künftig zu verschmutzen, ist hier zu nennen, die sich in gesteigerter, oft ritualisierter Wasch- oder Putz-Aktivität zeigt und bis zur pathologischen Zwangsstörung führen kann.⁹

Schon hier deutet sich an, dass Kontamination kein rein ökologisch-biologisches oder medizinisches Phänomen ist, sondern stets im kulturgeschichtlichen, kulturelle Diskurse verbindenden Kontext gesehen werden muss. Kontamination, Verschmutzung, Infektion sind in Europa seit der Antike, seit der Schilderung der Pest-Epidemie der Archaier in Homers *Ilias*, Teil literarischer Inszenierungen und kultureller Codierungen.¹⁰ Mit dem Motiv werden häufig ethische Fragen oder soziale Sanktionierungen verbunden: Gilt die Verseuchung gar als ›Strafe Gottes‹ für moralische Verfehlungen? Ist mit dem Schmutz ein moralisches Versagen impliziert? Mit welcher inneren Einstellung und mit welchen äußeren (Quarantäne-) Mechanismen reagieren die Betroffenen (= Einzelne und Verbünde)? Welche sozialen Abwertungsstrategien sind mit dem befallenden Schädling verbunden? Welche Rolle wird dem Körper (im Gegensatz zum Geist) bei Kontaminationsprozessen zugewiesen? Welche geschlechtsspezifischen Unterschiede ergeben sich in Bezug auf die Verunreinigung? Welche Funktion haben Dekontaminationsmechanismen im Akt kultureller Identitätsbildung? Und: Kann literarisches Erzählen (wie in Giovanni Boccaccios *Il Decamerone*) eine mögliche Therapie gegen, ein möglicher Schutz vor Verseuchung, Kontamination, Infektion sein?

Neben diesen kulturtheoretischen, kulturwissenschaftlichen und insbesondere literarhistorischen Implikationen von Kontamination sei an dieser Stelle noch auf eine literaturwissenschaftliche Verwendung des Kontaminationsbegriffs hingewiesen, die sich – im übertragenen Sinne – auch auf die hier untersuchten Kunstwerke, Sternbergs Film und Manns Roman, anwenden lässt: eine integrative Verarbeitung unterschiedlicher Vorlagen bei der Textproduktion oder die Kombination verschiedener Lesarten bzw. Handschriften bei der Text-Überlieferung.¹¹ In diesem

9 Vgl. Jürgen Margraf u.a. (Hrsg.): *Psyhyrembel: Psychiatrie, Klinische Psychologie, Psychotherapie*, Berlin und New York 2009, S. 452, Friedrich Dorsch (Hrsg.): *Psychologisches Wörterbuch*, Bern u.a. 1994, S. 402, Hoffmann-La Roche AG und Urban & Schwarzenberg (Hrsg.): *Roche-Lexikon Medizin*, München u.a. 1993, S. 932 sowie *Meyers enzyklopädisches Lexikon*, S. 177.

10 Vgl. das Lemma »Ansteckung« in: Bettina von Jagow und Florian Steger (Hrsg.): *Literatur und Medizin: Ein Lexikon*, Göttingen 2005, Sp. 67-71.

11 Vgl. Jan-Dirk Müller (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin und New York 2003, Bd. 3 (P-Z), S. 603 und 865 sowie Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 2001, S. 430 und *Meyers enzyklopädisches Lexikon*, S. 177.

Sinne taugt ›Kontamination‹ durchaus als Alternativbegriff zu dem von Gerard Genette texttheoretisch aufgeladenen Terminus ›Palimpsest‹.¹²

2. Kontaminationsstrukturen in Josef von Sternbergs DER BLAUE ENGEL

Sternbergs Film zeigt, wie eingangs erläutert, in den ersten Szenen eine Stadt, in der zarte Ansätze einer Kontamination mit einer ›unreinen‹ Substanz schon begonnen haben; man versucht – prophylaktisch oder als ersten Abwehr-Mechanismus – sich durch exzessive Selbst-Säuberung dagegen zu wehren: Die Stadt putzt. Trotzdem: Lolas Plakat hängt bereits in einem Schaufenster und die Frau, die eigentlich das Schaufenster reinigen soll, verfällt dessen Faszination¹³ und ahmt Lolas Pose nach. Das Charakteristikum der – als moralischer ›Schmutz‹ ausgegrenzten – Tingeltangel-Welt ergreift von der Bürgersfrau, noch dazu der ›Reinigerin‹ von Schmutz, Besitz. Geradezu wie ein viraler Infekt dringt die Tingeltangel-Welt immer mehr in das Städtchen ein. Das passiert – und hier liegt in der Tat die Assoziation eines Virus nahe – durch eine epidemieartige Vermehrung von Werbemitteln (Plakaten, Werbepostkarten) und deren körperlich-haptische Übergriffe auf die Männer der Stadt. Wobei gerade die Eingangsszene der scheiben-putzenden Frau zeigt, dass Lolas Faszination nicht nur wie ein Virus die Männer befällt, sondern sogar Frauen erfasst.

Das eine Lola-Lola-Plakat zu Beginn des Films vervielfältigt sich in dessen Verlauf in explosionsartiger Weise, was erneut an virale Infektion gemahnt: Zunächst taucht mit der Werbepostkarte, die unter den Gymnasiasten kursiert, ein zweites Werbemittel auf. Kurz darauf sind noch zwei weitere im Umlauf (sie fallen aus dem Stapel mit Heften, den der Klassenprimus Angst hinter Rath herträgt). Schließlich entströmen Lolas Koffer, den Rath in der Hochzeitsnacht wie eine Büchse der Pandora öffnet, gleich Dutzende davon. Am Ende bietet Rath noch weitere Karten während Lolas Auftritten den Zuschauern zum Kauf an. Hinzu kommen die Lola-Plakate, die in den Episoden des Films, in denen Rath den Blauen Engel aufsucht, in vielen Einstellungen im Hintergrund an den Wänden hängen. Wie in einer epidemieartigen, viralen Ausbreitung vervielfältigen sich die verführerischen Werbe-Produkte Lolas und erfassen mehr und mehr Personen und Räume der Kleinstadt. Lola scheint (vermittelt über Plakate und Bilder) irgendwann in der Stadt allgegenwärtig zu sein. Dass ihr Einfallweg (die ersten Plakate und Bilder tauchen in Schaufenstern von Läden und in einem Klassenzimmer des Gymnasiums auf) gerade über Ökonomie und Schule (= Bildung, Ausbildung) führt, ist stimmig: Beide Diskurse sind Kernzonen im Selbstbild des Bürgertums im Kaiserreich und in der Weimarer Republik, und beides sind Achilles-Fersen des Systems: Wer im bürger-

12 Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main 1993 ('1982).

13 Vgl. eine Deutung dieser Szene bzw. der Affizierung der Putzfrau aus anderer Perspektive in Elisabeth Bronfen: *Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood*, Berlin 1999, S. 115-117.

lichen Ordnungssystem die ökonomische Basis und die Ausbildung der jungen Generation kontrolliert, besetzt wichtige Zentren der Macht.

Auch zeigen Lolas Werbematerial¹⁴ und seine Wirkung als unerhörte Neuigkeit, dass Lolas Wander-Truppe von außen kommt und nicht schon länger in der Stadt ansässig ist. Es handelt sich daher in der Tat um eine Infektion durch Pathogene von außen bzw. um ein Hinzukommen einer Substanz, die von der Ursprungssubstanz getrennt ist und nachträglich, extern auf diese auftritt. Dies stellt ein charakteristisches Definitionsmerkmal von Kontamination dar.

Interessant ist in dem Kontext, wie die Figuren mit diesen Postkarten umgehen: Der Kontakt zwischen Karte und Betrachter gestaltet sich auf stark körperliche Weise. Die Karten werden eben nicht nur angeschaut, sondern angefasst, aus den Händen der anderen gerissen, angeblasen (um mit dem Lufthauch Lolas Federröckchen zu heben) und – im Falle Raths – tief in die Kleidung hinein, nah an den eigenen Körper in eine Innentasche gesteckt. Dieser Umgang assoziiert nochmals einen somatischen Kontakt, ein Eindringen der Werbekarten als ›gefährliche Viren‹ in den Körper. Infiziert werden, neben Rath, zunächst die Schüler, die erwachsenen Männer, einzelne Frauen (wie die Scheiben-Reinigerin zu Beginn des Films) und am Ende, bei Raths Rückkehr in die Kleinstadt und seinem letzten Auftritt im Blauen Engel, Männer und Frauen aller Altersgruppen und Schichten; sie alle sitzen im Publikum, warten auf Raths Auftritt und jubeln Lola Lola zu. Die Kontamination ist vollendet und hat weite Teile der Stadt erfasst.

Ja, sie greift gar auf die Zuschauerin und den Zuschauer des Films über, die im Grunde genauso in Lolas Publikum sitzen wie die Bürger von Raths Kleinstadt im Blauen Engel und, so Siegfried Kracauer, von den »Ströme[n] sexueller Erregung, die von Lola Lola ausgehen«, ¹⁵ elektrisiert werden. In einer Mehrzahl von Szenen lenkt die Kameraführung durch ausschnittshafte Darstellung (beispielsweise von Lolas Beinen unter dem Tisch, auf der Wendeltreppe etc.) oder das Einfangen scheinbar unbemerkter erotischer Bewegungen Lolas (wenn sie sich zum Beispiel vor dem Auftritt gedankenverloren ihr Höschen zurechtzupft) den begehrenden Blick des Zuschauers voyeuristisch auf Lolas Körper.¹⁶ Auf die Spitze getrieben wird diese ›Infektion‹ des Zuschauers durch dessen Analogisierung mit dem voll-

14 Patrice Petro liest dieses Motiv zudem als ästhetiktheoretische Reflexion über das Verhältnis von Original und Kopie, Modell und künstlerischer Reproduktion. Vgl. Patrice Petro: »National Cinemas / International Film Culture: THE BLUE ANGEL (1930) in Multiple Language Versions«, in: Noah Isenberg (Hrsg.): *Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films of the Era*, New York und Chichester, West Sussex 2009, S. 255-270, hier: S. 261-262.

15 Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main 2012 (1947), S. 261.

16 Durchaus auch im Sinne einer medienkritischen Reflexion über *per se* die voyeuristische Lust des Filmzuschauers im Kino, die übrigens auch reizvoll auf den Leser eines Romans, beispielsweise von Heinrich Manns *Professor Unrat*, zu übertragen wäre. Vgl. zum Voyeurismus von Filmzuschauern aus gender- und filmtheoretischer Sicht die psychoanalytische Studie von Laura Mulvey: »Visuelle Lust und narratives Kino« (1975), in: Franziska Bergmann u.a. (Hrsg.): *Gender Studies*, Bielefeld 2012, S. 295-309.

kommen geschwächten Rath am Ende des Films: Rath schminkt sich als Clown und blickt dabei in den Spiegel – in allen Spiegel-Szenen vorher, als Lola sich schminkte, fing die Kamera Lolas Gesicht, aber nicht ihr Spiegelbild ein. Bei Rath ist das anders: Die Kamera fokussiert Raths Spiegelbild. Der Zuschauer des Films blickt somit aus der Position Raths heraus in den Spiegel und sieht (in Rath) sozusagen sich selbst – als pathogen ›infizierte‹, zerstörte Existenz, die sich gerade zu einem traurigen, lächerlichen Clown zurechtschminkt. Eine provokante Gleichsetzung – oder: Rath ist in uns allen.

Anhand der Hauptfigur des Professor Rath erzählt der Film eine besondere, doppelte Kontaminationsgeschichte: Zum ersten wird Rath in seinem Niedergang zum Extrembeispiel, aber durchaus auch zum Repräsentanten der Stadt, die ebenfalls – wie gerade skizziert – der möglichen Kontamination durch Lola und ihre Truppe ausgesetzt ist. Seine Rolle als Gymnasialprofessor und damit zentraler Instanz der bürgerlichen Ordnung macht ihn noch stärker zum charakteristischen Vertreter der Kleinstadt, als das bei einer Figur mit einem anderen Beruf der Fall wäre. Zum zweiten ist Rath, trotz seiner Machtstellung, von Anfang an selbst als ›Unrat‹ Teil einer möglichen Kontamination und damit sozial geächtet. Rath ist Kontaminierter und potenziell Kontaminierender. Diese Doppelstruktur der Kontamination entstammt thematisch Heinrich Manns Roman, aber wird bei Sternberg zugespitzt.

Zunächst zu Rath, dem mehr und mehr Infizierten: Sein erster Kontakt mit Lola findet über eines der ›virusartig agierenden‹ Bilder statt, das er bei seinem Schüler Lohmann findet. Kaum hat er dieses ›infektiöse Material‹ in der Hand, laufen in ihm gleichzeitig ein sozial sanktionierter Prozess der Infektions-Abwehr und ein fortschreitender Prozess der Infizierung ab: Sobald Rath das Bild entdeckt hat, verschließt er sofort das offene Fenster, um die kontaminierte Sphäre des Klassenzimmers fast als Quarantänemaßnahme abzuschotten – so, als wolle er die ›saubere‹ Umwelt draußen (= in dieser Szene symbolisiert durch den Gesang eines Kinderchors vor dem Fenster) vor dem infektiösen Keim, der seine Schüler erfasst hat, schützen. Danach nimmt er das Bild an sich (wohl auch zum Schutz der Schüler) und schließt es in seine Brieftasche ein, um es noch weiter zu isolieren und eine Verbreitung zu verhindern. So weit, so gut, doch Rath selbst zeigt ab sofort deutliche Anzeichen des Infizierten: Zunächst einmal steckt er das Bild (in der scheinbar sicheren Ummantelung der Brieftasche) in die Innentasche seines Anzugs und führt den ›Virus‹ somit gleichsam in seinen Körper ein, was eine Ansteckung impliziert.

Von nun an potenzieren sich die Gegenstände, die wie Viren das Verdrängte in die bürgerliche Ordnungsstruktur und in Raths bisheriges Leben implantieren: Neben den Fotos, die über das Klassenzimmer in Raths Wohnung und ins Innere seines so aufwendig gepflegten, bürgerlichen Anzugs gelangen, sind es noch stärker erotisch aufgeladene, fetischartige Gegenstände wie Lolas Höschen, das es über Raths Anzugtasche sogar bis in sein Bett schafft. Diese ›infizierten‹ Gegenstände dringen mehr und mehr in Raths Körper und damit stellvertretend in das bürgerliche Ordnungssystem der Kleinstadt ein. Und sie nehmen von Rath wuchernd

Besitz. So beginnt Rath öfter und mit wachsender Faszination, Lolas Werbebild anzuschauen, dessen kokettes Federröckchen wegzupusten und darunter Lolas Strapse zu betrachten. Das Foto als Beweismittel gegen die Schüler und als zu unterdrückendes Manifest des Lasters erlangt Fetisch-Charakter für Rath. Auch sein Blick auf das Foto ändert sich: vom zunächst analytisch-straftenden Blick des Lehrers auf ein *corpus delicti* zum voyeuristisch-genießenden Blick des Begehrens, ja der Lehrer Rath nimmt nun gar die Rolle der Schüler ein und tastet – mit mehrfachem Kontrollblick über die Schulter, ob auch ja niemand die Regelübertretung beobachtet – lüstern mit ›verbotenem‹ Blick Lolas Körper auf der Fotografie ab.

Der nächste Schritt der zunehmenden Kontamination ist, dass Rath von der Existenz des Lokals zum Blauen Engel erfährt (der Begriff »Der blaue Engel« verstärkt Raths Affizierung und erhält für ihn, Lolas Fotos analog, fetisch-artigen Charakter) und zum ersten Mal dorthin geht – zunächst vor allem, um die Schüler zu ›fassen‹ und ›vor dem Bösen zu retten‹. Im Blauen Engel wird die Motivik der Verseuchung und Infizierung mit visuellen Symbolen aus dem Bereich des Fischfangs unterstrichen: In der Hafenkneipe hängen Netze, präparierte Fische und Anker sowie Haken von der Decke. Rath verfängt sich bei seinem ersten Betreten des Lokals in einem solchen Netz und bewegt sich später (unter Kieperths Führung – sozusagen an der Leine Lolas und Kieperths) zwischen den toten Fischen. Vor der Bühne hängt zudem während Lolas Auftritten ein Anker, der fast schon an einen großen Angelhaken gemahnt. In diesen Symbolen zeigt sich: Der kapitale Hecht Rath wird geködert, geangelt und ausgenommen – ebenso wie die anderen Bewohner der Stadt dem Blauen Engel ins Netz gehen.

Nach dieser visuellen Affizierung durch Lolas Bilder und Bühnenauftritte sowie den medial vermittelten Körperkontakt (mit Lola über deren Werbebilder) kommt es nun zum tatsächlichen Körperkontakt von Lola und Rath, der sich von kurzen flirtenden Berührungen über fast mütterlich-versorgende Gesten Lolas bis zum Kuss und zur gemeinsamen Liebesnacht steigert. Eine wichtige Funktion übernehmen hier wiederum von Lola ›infizierte‹ Gegenstände, die zunehmend in Raths Sphäre eindringen und sich mit dieser kontaminierend vermischen: Rath lässt bei Lola seinen (ihm als korrekt gekleidetem Bürger so wichtigen) Hut zurück und nimmt stattdessen im Austausch ihr Höschen mit zu sich nach Hause. Generell ist Rath zu Beginn des Films symptomatisch mit phallischen Objekten umgeben; hier ist vor allem der Stock in verschiedenen Variationen zu nennen. Sobald Lola in sein Leben tritt, greifen ihre (zum Teil vaginal wirkenden) Gegenstände in Raths Sphäre aus: Lolas Höschen, die Sektflöte in Lolas Garderobe, die Nelke, die Lola Rath als Zeichen ihrer Verbindung nach der ersten Liebesnacht ans Revers steckt, Lolas Strümpfe, die Rath ihr kniend anzieht, die Clownsnase, die seinen Untergang besiegelt. Parallel dazu gehen Gegenstände aus Raths früherem Leben verloren oder werden beschädigt: Er tritt immer weniger mit Stock auf, verliert seinen Hut, sein zweiter Hut wird im Keller von Lolas Garderobe demoliert, am Ende trägt Rath keine Brille mehr etc. Im Gegenzug treten die Tingeltangel-Künstler mit Zylindern auf. Dieser tauschartige Wechsel der Objekte zeigt eine gegenseitige Durchdrin-

gung, gleichsam Kontamination der Bereiche an und manifestiert die maskenartige Farce bürgerlicher Selbst-Inszenierung.¹⁷

In Bezug auf die symbolische Semantik der Gegenstände stellt jene Episode aus dem Anfang der ›Infektionszeit‹, in der Rath Lola erstmals beim Schminken zusieht, eine Schlüsselszene dar. Dabei wird er von ihr – in Umkehrung von Rath's Interaktion mit Lolas Federröckchen-Bild – mit Puder bepustet. Sein Gesicht, seine Brille und sein Anzug sind von ihrem Puder befleckt; der Puder dringt in seine Atmung ein und verursacht ihm Husten: Ein akkurat gekleideter, auf Sauberkeit achtender Bürger wird beschmutzt, mehr noch: Der ›Schmutz‹ penetriert seine Atemorgane, seinen Körper. Rath's Reaktion auf die Puder-Szene ist bezeichnend. Sobald Kiepert dazukommt und damit eine Art von Öffentlichkeit geschaffen ist, reagiert Rath wie die Stadt zu Beginn des Films: Ganz vorbildlicher Bürger, eilt er zum Spiegel, schüttelt den Puder ab und reinigt sich und seine Brille.

Trotz der peniblen Einhaltung des bürgerlichen Sauberkeitspostulats und präventiver Hygiene-Regeln gegen die Gefahr der Verschmutzung stellen sich bei Rath körperliche Folgen des Kontaktes mit Lola ein: Sein – psychischer wie somatischer – Widerstand gegen Lola wird immer geringer und Rath zeigt wachsende Anzeichen körperlicher Schwäche. Das erste Zusammentreffen mit Lola löst bei ihm einen Schwächeanfall in ihrer Geraderobe aus; als er später nach Hause zurückkehrt, ist er stark erschöpft. Das sind psychosomatische Reaktionen des in seinem Ordnungsmuster bedrohten Bürgers, zugleich assoziieren diese Schwächeanfälle die ersten Krankheitssymptome eines infizierten Körpers.¹⁸ Lola verstärkt Rath's psychische und somatische Verwirrung in vielen Verführungsszenen: So dreht sie ihn beispielsweise auf einem Drehstuhl im Kreis oder initiiert flirrende Drehbewegungen beim Betreten der Wendeltreppe zu ihrem Schlafzimmer, was Rath's (auch aufgrund der erotischen Verführung) visuelle Wahrnehmung schwindelartig durcheinander bringt.

Diese zunehmende mentale Verwirrung eines rationalen Bürgers unterstützen erneut symbolisch aufgeladene Gegenstände aus Lolas Umfeld, die ansteckend in Rath's Leben eindringen und ihn körperlich schwächen: die Schnapsflaschen, Biergläser, Sektpullen im Blauen Engel. Rath beginnt im Kontakt mit Lola zunehmend

17 Die Genderthematik des Films kann hier nur angedeutet werden und fand auch bereits vielfache Diskussion in der Forschung: Lola überschreitet in ihrer Inszenierung als *Femme fatale*, Vamp oder Neue Frau der Weimarer Republik die codierten Geschlechterrollen der Vorkriegszeit bzw. des Bürgertums – im Sinne einer Virilisierung. Rath hingegen wird durch den Kontakt mit Lola – aus Sicht traditioneller Genderzuschreibungen – effeminiert. Hier ist McCormick's These zuzustimmen, der den Film als kritische Hinterfragung und Parodie traditioneller Männlichkeits- und Weiblichkeitskonzepte interpretiert. Vgl. Richard W. McCormick: *Gender and Sexuality in Weimar Modernity: Film, Literature, and 'New Objectivity'*, Houndmills und Basingstoke 2002, S. 127 sowie Bronfen: *Heimweh*, S. 95-142.

18 Eva Jaeggi liest Unrats Entwicklung als Krankheitsgeschichte in anderer Hinsicht: als fortschreitende anankastische Persönlichkeitsstörung nach ICD-10 F60.5. Vgl. Eva Jaeggi: »Gefrorenes Leben: Anankastische Persönlichkeitsstörung (ICD-10 F60.5)«, in: Stephan Döring und Heidi Möller (Hrsg.): *Frankenstein und Belle de Jour: 30 Filmcharaktere und ihre psychischen Störungen*, Heidelberg 2008, S. 295-303.

Alkohol zu trinken: eine Flasche Sekt mit Lola, ein Bier mit Frau Kiepert, einen hochprozentigen Cocktail mit Kiepert etc. Rath ist in allen Szenen dabei eher passiv, verlangt nicht nach Alkohol, sondern nimmt zögerlich den angebotenen Drink entgegen. Über den Alkohol geht der bewusstseinsverändernde Einfluss der Tingeltangel-Welt in Raths Körper über und verstärkt Raths somatische Schwäche. So führt beispielsweise Kieperths Schnaps-Gemisch erneut zu einem Hustenanfall Raths. Parallel zur abnehmenden Leistungsfähigkeit des Körpers steigt freilich dessen Lust: Rath lächelt beseelt nach seinem Hustenanfall und scheint Kieperths Cocktail sehr genossen zu haben – ähnlich wie Lolas körperliche Zuwendungen. Der Alkohol wirkt auf Rath enthemmend, bricht sein Korsett des bürgerlichen Moralkodex auf und öffnet den Zugang zu Raths verdrängtem Begehren. So gibt Rath erstmals zu, Lola singen hören zu wollen, nachdem er Kieperths Schnaps-Cocktail getrunken hat, und die erste Liebesnacht von Rath und Lola ist die Folge mehrerer »Pullen Sekt«.

Desgleichen sieht man Rath unter Lolas Einfluss immer öfter rauchen: Zu Beginn wird nur indirekt (über den Ekel der Haushälterin vor einem Aschenbecher voller Zigarren) Raths Faible für das Rauchen bekannt, zudem verbietet Rath in einer Szene Lohmann massiv das Rauchen. Der Zuschauer sieht aber Rath selbst erst dann rauchen, als dieser seine Zeit mit Lola verbringt. Dann raucht er aber – parallel zu seinem körperlichen Niedergang – mehr und mehr. Interessant ist hier auch, was Rath raucht: Die Zigarren zu Beginn weichen rasch billigeren Zigaretten und erst am Ende, als Rath körperlich stark gealtert und geschwächt ist, tauchen im Film wieder Zigarren auf – zum einen als Verführungsobjekt, mit welchem Kiepert Rath zu einem Auftritt im Blauen Engel überreden will, und zum anderen unter den gutbürgerlichen Gästen des Blauen Engels, die voyeuristisch auf Rath's Auftritt warten. Alkohol und Zigaretten markieren daher symbolisch Rath's Übertritt in eine antibürgerliche Sphäre und stellen Mittel zur Auflösung seiner gutbürgerlichen Existenz wie zur Schwächung seines Organismus dar.

An dieser Stelle müssen freilich grundlegende Bemerkungen gemacht werden: Die Darstellung Lolas als Epizentrum der Kontamination, als Quelle des Bösen, als Inkarnation des Schmutzes wird aus der Perspektive eines bürgerlichen Ordnungs- und Moralkodex vorgenommen, der im Film *DER BLAUE ENGEL* deutlich als Doppelmoral und fragwürdige Verkrustung kritisiert, ja (beispielsweise durch das leitmotivisch eingebrachte Glockenspiel »Üb immer Treu' und Redlichkeit«) satirisch verhöhnt wird. So verliert Rath zwar durch seine Verbindung mit Lola seine gesellschaftliche Reputation, seine berufliche Tätigkeit und seine körperliche wie seelische Gesundheit, gewinnt aber Momente des Glücks und somatischen Genusses, überwindet punktuell seine Einsamkeit und kommt ephemer in Kontakt mit dem Leben, das sich in der leib- und lebensfeindlichen Ethik des Bürgertums nicht erfahren lässt. Das zeigt sich beispielsweise in zwei Szenen, die rasch aufeinander folgen: Eines Morgens betreten wir mit Rath's Hauswirtschafterin das Schlafzimmer des Gymnasialprofessors, entdecken das leere, unbenutzte Bett – und machen uns zusammen mit der Zugehfrau so unsere Gedanken. Hat Rath die Nacht etwa bei Lola verbracht? Die Reaktion der Hauswirtschafterin (einer emotionslosen, kühlen Frau mit starkem

Bewusstsein für so genannte Wohlanständigkeit und bislang des einzigen weiblichen Wesens, das Rath's Schlafzimmer betreten darf – und das nur zum Putzen und Frühstück-Bringen) ist moralische Entrüstung. Diese soziale Stigmatisierung wird widerlegt, wenn wir nun den – zugegeben lächerlich schnarchenden – Rath entspannt in Lolas Bett erwachen sehen und Zeuge des liebevollen Umgangs werden, mit dem Lola ihrem »Professorchen« das Frühstück zubereitet. Die Musik der Spieluhr in der Puppe, die in Lolas Bett liegt, entkräftet in ihrer Fröhlichkeit das Glockenspiel der Turmuhr, das mit »Üb immer Treu' und Redlichkeit« den bürgerlichen Tugendkanon der Stadt zu jeder vollen Stunde in Erinnerung ruft.

Weiter versinnbildlicht wird diese ambivalente Gewinn-Verlust-Struktur der »Kontamination« erneut in Symbolen, beispielsweise dem Motiv des Vogels: Rath's Vogel, sein einziger Gefährte, liegt eines Morgens tot im Käfig und wird von der Wirtschafterin sofort als unnützes Objekt (»Na, gesungen hat er sowieso nicht mehr«) und potenzieller Seuchenherd im Ofenfeuer entsorgt. Nach der ersten Liebesnacht mit Lola sieht man in ihrem Boudoir das Gegenbild dazu: einen vor Lebensfreude nur so strotzenden, fröhlich singenden Vogel. Die Stigmatisierung Lolas als Pandora, aus deren Büchse die Seuchen über eine an sich gute, gesunde Welt kommen, wird damit in DER BLAUE ENGEL über die Motivik der Kontamination und der Infektion zwar aufgerufen, aber als ethisch höchst fragwürdige, ja todbringende Ideologie kritisiert. Rath versucht mit Lola auszuleben, was natürlicherweise in ihm ist und was in seiner Zugehörigkeit zu den Honoratioren der bürgerlichen Ordnung nicht (oder nur phasenweise, unter dem Deckmantel des Illegitimen und mit dezidiertem Doppelmoral) ausagiert werden kann: Sexualität, Körperlichkeit, Weiblichkeit, zudem Liebe, menschliche Anteilnahme und Solidarität. Keines davon zeigt sich im Verhalten der bürgerlichen Figuren rund um Rath. Das beweist: Das vom Bösen infizierte System ist durch einen eigenen Systemfehler in seinem Immunsystem geschwächt, mehr noch: Die kontaminierte Substanz verfügt über eine spezifische Grundstruktur, die die Kontamination chemisch erst ermöglicht. Lola ist nicht Zentrum des Bösen, sondern Katalysator eines verfehlten, dem eigenen Verfall zuarbeitenden Systems. – Diese These äußert Heinrich Manns Roman noch deutlicher als Josef von Sternbergs filmische Adaption, indem Manns Rosa Fröhlich deutlich ambivalenter angelegt ist als die – dann doch eher dem Typus der Femme fatale zugehörige – Lola Lola des Blauen Engel.

Auch wenn die Stadt daher noch so häufig putzt und der Verseuchung den Kampf ansagt, ist dieser Kampf von vornherein zum Scheitern verurteilt, weil der Ansatz zur Auflösung des Systems dem System längst inhärent ist. Bestes Beispiel dafür ist Rath, der, wie erläutert, als Kontaminierter und Kontaminierender Bild einer Doppelmatrix der Kontamination in Josef von Sternbergs DER BLAUE ENGEL ist. Heinrich Manns Roman differenziert diese Doppelmatrix noch weit stärker aus als Sternbergs Film. Indem Sternberg die Figur Lola Lola als Inkarnation der Femme fatale (mit etwas mütterlich-empathischen Zügen) und die Figur Rath als sympathisches, bemitleidenswertes Opfer und an sich guten Kerl (mit hin und wieder leicht tyrannischen Zügen) zuspitzt, verschiebt sich auch die Gewichtung innerhalb der Doppelmatrix der Kontamination: Rath ist eher der Kontaminierte und relativ selten ein Kontami-

nierender. Letzteres ist aber dennoch leicht vorhanden: in Rath's Unterjochung der Schüler, in deren Stigmatisierung Rath's als »Unrat«, in Kiepert's Vorwürfen, Rath lebe wie ein Schmarotzer auf Kosten Lolas etc.

Rath fällt von Anfang an bis zum Ende aus der bürgerlichen Sphäre der Kleinstadt und gleichermaßen aus der Tingeltangel-Welt heraus und bleibt in beiden Welten tragischerweise Außenseiter, ja wird von beiden als unnützer, lästiger, schmutzbringender Schädling stigmatisiert. Für die Schüler ist er, selbst auf dem Höhepunkt seiner Macht als Lehrer, »Unrat«. Nach dem Wegfall seines Einkommens und dem Verlust seiner Lehrerposition steigert sich diese Ausgrenzung aus der Stadt, weswegen sich Rath wohl Lola's Wandertruppe anschließt. Aber auch dort wird er, nun ohne Besoldung und ohne soziales Ansehen, zum Schmarotzer, der keine Funktion und keinen Mehrwert für die kleine Gemeinschaft hat, sondern, wie Kiepert ihm vorhält, parasitenartig vom Geld Lola's profitiert. Rath agiert somit seinerseits im Film ein wenig, im Roman stark als Parasit, der seinen Wirt belastet und schwächt. Allerdings zeigen Lola, Kiepert und die anderen Varietémitglieder in Sternberg's Film keine größeren Schwächeerscheinungen, Rath ist ihnen höchstens etwas lästig oder peinlich. Zudem werden Rath's Ausgrenzung als Unrat sowie seine finanzielle Abhängigkeit von Lola als ungerechte Momente der Demütigung funktionalisiert, die – anders als in Manns Roman – Rath's tragischen Niedergang und die Empathie der Zuschauer für diese Figur verstärken.

Wie geht der Film aus? Rath's Identität löst sich endgültig in beiden Substanzen (seiner bürgerlichen wie antibürgerlichen Existenz) auf: Sein Name prangt als Tingeltangel-Attraktion auf Lola's Plakaten (»Persönliches Auftreten von Professor Immanuel Rath«) und er steckt – nach einigen Katastrophen – in der Zwangsjacke des Irren, zugleich entzieht er sich der Varieté-Welt und endet schließlich festgekrallt am Schulkatheder in seiner alten Wirkungsstätte, dem Gymnasium. Der Hausmeister vermag nicht, die Finger des wahrscheinlich Toten vom Pult zu lösen. Hier wird nochmals die Doppelmatrix der Kontamination bei Rath sichtbar: Er scheint der »vampirischen« Lola bis zur völligen körperlichen Entkräftung und psychischen Zerrüttung verfallen, er ist kontaminiert vom Schmutz – und will sich sterbend mit letzter Kraft dieser »Verpestung« entziehen und in die »saubere« bürgerliche Ordnung zurückkehren. Das Opfer der Kontamination stirbt tragisch an seiner von außen herbeigeführten Schwächung. Zugleich ist Rath's finale Tat eine Aktion der Kontamination: Er torpediert den Auftritt im Blauen Engel und stört dort, wenigstens kurz, die Ordnung der Tingeltangel-Truppe, zudem stürzt er sich auf Lola und zerschlägt das Interieur der Garderobe. Ironischerweise steckt den Tobenden daraufhin nicht die Polizei als bürgerliche Ordnungsmacht in die Zwangsjacke, sondern der Gaukler Mazeppa, der dafür zudem ein Theaterrequisit benutzt. Ähnlich wie Rath die Zugehörigkeit zur Tingeltangel-Welt torpediert, lässt er es auch nicht mehr zu, aus der bürgerlichen Ordnung als Unrat ausgegrenzt und als fremdes Kuriosum begafft zu werden. Er entzieht sich in einer Verzweiflungs- und gleichermaßen Befreiungstat dem Publikum, verlässt (nach einigen Minuten in der Zwangsjacke) den Blauen Engel und kehrt – als Einbrecher – gewaltsam in sein altes Klassenzimmer zurück. Der verdrängte, ausgegrenzte Andere drängt massiv ins Zentrum der bür-

gerlichen Ordnung und setzt, sterbend, ein letztes Zeichen seiner Existenz. Auch wenn Rath's (vermeintlicher) Tod sicher keine konstruktive Entwicklung darstellt, sondern als letzte Verzweiflungstat des zutiefst Gedeimühten wirkt, ist ihr doch ein doppeltes Emanzipationspotenzial inhärent: Rath befreit sich aus der binären Struktur von einerseits einer bürgerlichen Ordnung mit ihrer Sauberkeitsideologie und Kontaminationsangst, andererseits von den als Schmutz- und Krankheitserreger stigmatisierten Tingeltangel-Künstlern. Er sucht sich seinen eigenen Ort: besudelt und halb geschminkt, in der Pose des Lehrers am Katheder – im Tode glücklich lächelnd und so in das Pult verkrallt, dass er nicht mehr so leicht als Schmutz und Unrat entsorgt werden kann. Mit diesem Bild des Dritten, des Anderen, des Widerständigen, des Trotzdem schließt Sternbergs Film, der im Ganzen eine sehr kritische Sozialdiagnose des Bürgertums der Zwischenkriegsjahre und seiner neurotischen Kontaminationsangst sowie seiner brutalen Ausgrenzungsstrategien zeigt und zugleich die »kontaminierende« Gegenkraft, Lolas Tingeltangel, trotz deutlicher Sympathie nicht unkritisiert lässt. Rath erfährt zweimal einen kurzen, ungetrübten Moment des Glücks: in der ersten Liebesnacht mit Lola, was im Film nur implizit erschließbar, nicht jedoch explizit auserzählt ist, und sterbend in seiner Emanzipationstat am Ende, die der Film geradezu in ikonischer Überhöhung als Schluss- und Zielpunkt in Szene setzt. Dabei steht der zerzauste Rath am Schulkatheder nicht für eine billige Bekräftigung des bürgerlichen Tugendkanons (nach dem Motto: Hätte er sich mal besser nicht auf Lola eingelassen...), auch nicht für, im Gegenteil, einen tragischen Märtyrer, der an den Folgen des bürgerlichen Tugendrigorismus zu Grunde geht. Hier löst sich die binäre, doppelte Kontaminationsstruktur von Rath als Kontaminiertem und Rath als Kontaminierendem auf – in etwas Drittes, eine Position, die beide Sphären erlebt / erlitten und nun einen eigenen Standpunkt gefunden hat. Einen Standpunkt, über den sowohl Rath's Hauswirtschafterin als auch Lola abschätzig den Kopf schütteln würden und der doch für Rath der einzig mögliche (und zugleich durch den Tod nicht realisierbare) ist.

3. Kontaminationsstrukturen in Heinrich Manns *Professor Unrat*?

Sternberg schuf, sich mit Heinrich Manns Roman auseinandersetzend,¹⁹ ein eigenes Kunstwerk mit zum Teil deutlich anders gesetzten Schwerpunkten. Eine Debatte über Sternbergs angeblichen »Missbrauch« und eine Reduzierung des Romans

19 Welche Rolle Heinrich Mann genau bei der Entstehung der Film-Texte (Film-Novelle, Treatment, Drehbuchfassungen) hatte, ist heute in der Forschung leicht umstritten bzw. nicht mehr exakt festzuhalten. Vgl. dazu Werner Sudendorf: »Üb immer Treu und Redlichkeit: Zum BLAUEN ENGEL von Josef von Sternberg«, in: Hans Wißkirchen (Hrsg.): *Mein Kopf und die Beine von Marlene Dietrich: Heinrich Manns Professor Unrat und DER BLAUE ENGEL*, Lübeck 1996, S. 94-128, hier: S. 99-101, Luise Dirscherl und Gunther Nickel: »Loise flöhen meine Lieda...«: Die Drehbuchentwürfe zum BLAUEN ENGEL«, in: Luise Dirscherl und Gunther Nickel (Hrsg.): *DER BLAUE ENGEL: Die Drehbuchentwürfe*, St. Ingbert 2000, S. 7-50, hier: S. 14-28 sowie Michael Grisko: *Heinrich Mann und der Film*, München 2008, S. 230-235.

durch den Film, wie es Zeitgenossen wie Carl von Ossietzky, Theodor W. Adorno und Siegfried Kracauer formulierten,²⁰ geht daher natürlich fehl. Vielmehr zeigt ein vergleichender Blick beispielsweise auf die Kontaminationsmotivik, dass Sternbergs Film zwar einige Details aus Manns Roman aufgreift, aber doch in eine eigenständige, stärker ausgeprägte Kontaminationsstruktur überführt. Heinrich Manns *Professor Unrat* ist zwar deutlich von einer Motivik der Kontamination, Verseuchung, Verschmutzung bestimmt, verbindet diese jedoch zu einer diffuseren, komplexeren Struktur, die übrigens auch die Grenzen des Kontaminationsbegriffs für eine sinnvolle Deutung des Romans aufzeigt.

Deutlich dominanter noch als im Film ist das Motiv des Mülls und Schmutzes, das zudem auf Raat als sozial geächteten Kontaminierer übertragen wird. Der Roman beginnt mit dem Satz »Da er Raat hieß, nannte die ganze Schule ihn Unrat.«²¹ und führt damit prominent das Motiv des kontaminierenden, von dem Reinlichkeitspostulat der bürgerlich-wilhelminischen Ordnung ausgegrenzten Unrats ein. Die Hauptfigur wird mit diesem radikal gleichgesetzt; bis auf sehr wenige Stellen²² im Roman nennen sie fast alle Figuren und selbst der Erzähler nur »Unrat«. Damit ist vom ersten Satz an die changierende Doppelgesichtigkeit dieser Figur als Kontaminiertem und Kontaminierer angelegt: Raat ist einerseits als Gymnasiallehrer zentrales Mitglied der spätbürgerlich-wilhelminischen Gesellschaft²³ und wird somit stellvertretend für diese von dem Ausgegrenzten, personifiziert von Rosa Fröhlich, kontaminiert. Andererseits ist Raat aber auch »Unrat« und kontaminiert – insbesondere in der zweiten Hälfte des Romans – selbst die Stadt. Der Roman errichtet damit in seiner Hauptfigur eine doppelte Kontaminationsstruktur, die Sternbergs Film leise andeutet, aber stärker auf Rath als Kontaminiertem vereinheitlicht.

Unrat als Kontaminierter: Heinrich Manns Unrat wird – wie die anderen bürgerlichen Figuren in Manns Roman und in Sternbergs Film – mit dem Streben nach Sauberkeit, Ordnung, Reinigung, ja dezidierten Kontaminationsängsten verbunden. Das infektiöse Material, vor dem er sich und die wilhelminische Ordnung »seiner« Schule wie »seiner« Stadt schützen möchte, sind einige seiner Meinung nach moralisch verderbte Schüler; er hegt den Wunsch, dass »die [Schul-]Anstalt wenigstens von dem schlimmsten Abschaum der menschlichen Gesellschaft befreit werde!«,²⁴ ja

20 Vgl. dazu ausführlich Dirscherl/Nickel: »Loise flöhen meine Lieder...«, S. 8-14 sowie Klaus Kanzog: »Mißbraucher Heinrich Mann? Bemerkungen zu Heinrich Manns *Professor Unrat* und Josef von Sternbergs *DER BLAUE ENGEL*«, in: *Heinrich-Mann-Jahrbuch*, Jg. 14 (1996), S. 113-138.

21 Heinrich Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, Frankfurt am Main 2008 (1905), S. 9.

22 Neben dem ersten Satz fällt nur noch im Hünengrabprozess Raats korrekter Familienname, was ihn indirekt zum Angeklagten macht. Vgl. ebd., S. 159-160.

23 Helmut Koopmann: »Der Tyrann auf der Jagd nach Liebe: Zu Heinrich Manns *Professor Unrat*«, in: *Heinrich-Mann-Jahrbuch*, Jg. 11 (1993), S. 31-51, hier: S. 38.

24 Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 11-12.

arbeitet insbesondere daran, »von *diesem* Ansteckungsstoff [= bestimmten Schülern, hier: insbesondere Lohmann, A. B.] die menschliche Gesellschaft zu behüten.«²⁵

Der selbsternannte Dezimierer des Schmutzes wird dann aber selbst »kontaminiert« – und das läuft in ähnlichen Schritten ab, wie es auch Sternbergs Film zeigt. Unrat stößt zum ersten Mal in Lohmanns Schulheft auf Spuren der Varietékünstlerin Rosa Fröhlich – freilich in anderer Form als in *DER BLAUE ENGEL*. Im Roman sind es nicht frivole Bilder, die Unrat »infizieren«, sondern es ist ein Gedicht-Fragment mit dem Titel »Huldigung an die hehre Künstlerin Fräulein Rosa Fröhlich«,²⁶ das Lohmann verfasste. Unrats Reaktion gleicht jedoch der seines filmischen Pendants: Zunächst begegnet er dem mit angstvoller Verdrängung (»Er schloß das Heft, rasch und verstohlen, als wolle er nichts gesehen haben«²⁷), kann es aber dann doch nicht lassen, das Heft mehrfach durchzusehen²⁸ und zeigt von nun an wachsende Symptome der Affizierung – auch psychosomatisch, denn Unrats Gesichtsfarbe wechselt, wie es im Roman ironisch heißt, zu »rosa«.²⁹ Übrigens wird dieser Kontakt, wie im Film, als stark körperlicher inszeniert. Unrat betrachtet den Hefteintrag nicht nur, er betastet ihn permanent mit seinen Händen: »Er griff zum drittenmal nach Lohmanns Heft«;³⁰ Unrat »mußte danach greifen und an die Künstlerin Fröhlich denken. [...] Er sah sich, im Kampfe mit diesem Elenden [= Lohmann, A. B.], wieder weit zurückgeworfen und keuchte vor einsamer Erregung.«³¹

Zeigt sich die filmische Hauptfigur durch ein Bild Lolas affiziert, so ist es in der Literaturvorlage ein Text, der die Kontamination Unrats auslöst – in beiden Kunstwerken verbindet sich damit das (ambivalent bewertete) Kontaminationsmotiv mit einer kritischen Selbstreflexion des Mediums Film bzw. Literatur. Die fatale Verführung, die in Heinrich Manns Roman von Rosa ausgeht, entsteht neben ihren körperlichen Reizen gerade auch im Wort – so wirkt allein der Name Rosa Fröhlich auf Unrat und auf andere Figuren wie beispielsweise den Oberlehrer Wittkopp wie ein Zauberwort, ein magischer Begriff,³² der den Bann über die von Rosa »Besessenen« ausspricht.

Auch das Wort »Unrat« wirkt auf den Gymnasiallehrer wie solch ein Zauberwort, ein Startpunkt der Kontamination: Erlebt er zunächst die Benennung mit »Unrat« als leidvolle soziale Stigmatisierung (die Verwendung des Spitznamens »Unrat« erscheint geradezu wie eine idealtypische Exemplifizierung von Judith Butlers Idee der Benennung als verbalem Gewaltakt³³), so übernimmt er mehr und mehr den Namen wie die dadurch vorgegebene Rolle.³⁴ Von diesem Namen scheint, neben

25 Ebd., S. 21.

26 Ebd., S. 34.

27 Ebd., S. 22.

28 Vgl. etwa ebd., S. 22 und 46.

29 Ebd., S. 22 und 24.

30 Ebd., S. 22.

31 Ebd., S. 46.

32 Vgl. ebd., S. 38.

33 Judith Butler: *Haß spricht: Zur Politik des Performativen*, Frankfurt am Main 2006 (1997).

34 Vgl. Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 28.

Rosas Verführungskünsten, ein zweites Moment der Kontamination auf Unrat überzugehen: »Gegen so'n Namen kann auf die Dauer keiner an«; die Bezeichnung macht Raat »schmutzig«.³⁵ In sehr moderner Weise reflektiert Manns Text über die ambivalente Struktur von Literatur und Sprache – als gleichsam identitätsstiftendes und identitätsvernichtendes Medium.

Davon abgesehen, verläuft Unrats Kontamination durch die Tingeltangel-Welt jedoch ähnlich wie in Sternbergs Film. Neben der »kontaminierenden« Kraft des Wortes ist es natürlich auch der (für Unrat ebenso erregende wie lebensbedrohliche) Körperkontakt, mit dem Rosa auf Unrat »übergreift«: »Sie beugte unerwartet ihre Büste vor, tastete mit ganz leichten Fingern unter Unrats Kinn [...]; er sah aus, als ob ihre zwei leichten Finger ihn erdrosselten.«³⁶ Dieser zunehmende Kontakt zwischen Unrat und Rosa geht bei Unrat mit somatischen Symptomen (Schwäche,³⁷ Zusammenbrüche,³⁸ eine »rätselhafte Aufregung«,³⁹ »Keuchen und einen Schweißausbruch«⁴⁰) und, im Gegenzug, verstärkten körperlichen Rauschzuständen einher. Heißt es von Unrat noch zu Beginn des Romans, »er rauchte nicht stark, er trank selten; er hatte keines der bürgerlichen Laster...«, ⁴¹ so beginnt er nach der Bekanntschaft mit Rosa größere Mengen Alkohol zu trinken.⁴² Generell bricht Unrat ab sofort aus seiner gewohnten Routine aus (»Er war heute auf merkwürdige Weise aus den Schienen seines Tages herausgeworfen«⁴³), wandelt »auf verbotenen Wegen«⁴⁴ und entfernt sich mehr und mehr von der bürgerlichen Ordnung der Stadt: »Unrat hatte mit den Leuten [= seinen Lehrerkollegen, A. B.] da drinnen nichts zu tun, gar nichts; es ward ihm jetzt klar, zu seiner Genugtuung. Da hockten nun *die* beisammen und waren in der Ordnung; er aber dünkte sich fragwürdig, gewissermaßen, und ausgestoßen, sozusagen. Und der Gedanke an die dort war ihm kein böser Stachel mehr.«⁴⁵ Zu diesem Zeitpunkt hat Unrat Rosa noch gar nicht gesehen, aber allein der bloße Kontakt mit ihrem Namen zeitigt bei ihm solche Wirkungen – ab diesem Zeitpunkt trägt Unrat, fast wie bei einer Infektion, den Keim des Anderen in sich und damit ist er zugleich selbst »ansteckend«.

Bevor diese zweite Ebene der Kontaminationsmotivik weiter verfolgt werden soll, sei an dieser Stelle nochmals eine ähnliche Zwischenbemerkung wie bereits in Bezug auf den BLAUEN ENGEL gemacht: Die Gleichsetzung von Lolas weiblicher Erotik und ihrer Varietězugehörigkeit mit Motiven der Kontamination wird im Roman deziert als soziale Ächtung kritisiert, die ein fragwürdiges gesellschaftliches System,

35 Ebd., S. 37.

36 Ebd., S. 71.

37 Vgl. ebd., S. 108.

38 Vgl. ebd., S. 161-162.

39 Ebd., S. 47.

40 Ebd., S. 50.

41 Ebd., S. 34.

42 Bier: Vgl. ebd., S. 54, 66 und 113; Wein: Vgl. ebd., S. 87; Sekt: Vgl. ebd., S. 103.

43 Ebd., S. 34.

44 Ebd., S. 46.

45 Ebd., S. 47.

das wilhelminische Bürgertum, an ›Andersartigen‹ auf neurotische, inhumane Weise ausführt. Unrat gewinnt durch den Kontakt zu Lola und den Kiepers auch viel: Er ist im Blauen Engel erstmals integriert, erfährt »liebevoll[e]«⁴⁶ Zuwendung und Zärtlichkeit, ja ist glücklich.⁴⁷ Auch findet an ihm ein »Verlebensprozess«⁴⁸ statt.

Unrat als Kontaminierer: Freilich geht von Unrat nicht erst seit dem kontaminierenden Kontakt mit Rosa Fröhlich für die bürgerlich-wilhelminische Stadtgemeinschaft eine Gefahr aus, auf die die Bewohner mit zunehmender sozialer Ächtung Unrats reagieren (so jedenfalls stellt es der Film dar). In Manns Roman wird Unrat vielmehr vom ersten Satz an mit kontaminierendem Material (eben Unrat, Müll, Schmutz) assoziiert und von den Stadtbewohnern als Gefährdung erlebt: »Anders als schmutzig hab ich ihn [= Unrat, A. B.] nie gekannt. [...] Ich kann ihn mir überhaupt nicht sauber vorstellen«;⁴⁹ die Schüler »sahen ihrem Ordinarius zu wie einem gemeingefährlichen Vieh, das man leider nicht totschiessen durfte.«⁵⁰ Am Ende gar ist Unrat für die anderen Bürger der Schmutz, »von dem die Schüler sich nicht ergreifen lassen sollten.«⁵¹

Hier zeigt sich die Doppelstruktur der Kontamination in Manns Roman, denn dieser entwirft generell das janusköpfige Vexierbild eines (die herrschende gesellschaftliche Ordnung stützenden) Tyrannen und eines (die herrschende gesellschaftliche Ordnung stürzenden) Anarchisten.⁵² Im Grunde drückt diese Doppelung aus, dass der systemzersetzende Faktor bereits dem System inhärent ist oder, anders gewendet, dass ein Systemfehler die mögliche Zerstörung des Systems begünstigt bzw. dessen chemische Grundkonstitution die Kontaminationsanfälligkeit erhöht. An dieser Stelle ist die abschließende Analyse Lohmanns von Bedeutung, der Unrats Entwicklung vom Tyrannen zum Anarchisten wie gleichzeitig Unrats Verseuchung der Stadt ironisch durchschaut: Alle Anlagen, um Opfer der Kontamination zu werden, sind in Unrat wie der Stadt bereits vorab vorhanden. »Es braucht nur noch einen Anstoß, eine zufällige Widersetzlichkeit von Umständen [...]; es braucht nur noch die Überreizung seiner Anlagen und Triebe, zum Beispiel durch eine Frau –, und der Tyrann, von Panik erfaßt, ruft den Pöbel in den Palast, führt ihn zum Mordbrennen an, verkündet die Anarchie!«⁵³ Rosa ist nur eine Katalysatorin für

46 Ebd., S. 62.

47 Vgl. ebd., S. 106.

48 Ariane Martin: *Erotische Politik: Heinrich Manns erzählerisches Frühwerk*, Würzburg 1993, S. 80.

49 Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 37.

50 Ebd., S. 11. Vgl. auch ebd., S. 168: »So'n altes Ekel hätt man schon lange totschiessen sollen.«

51 Ebd., S. 151.

52 Vgl. etwa ebd., S. 114, 123 und 211. Vgl. auch diese Szene: Unrat steht im Dunkeln und beobachtet die anderen »wie ein höhnischer Strolch, der unerkannt und drohend aus dem Schatten heraus der schönen Welt zusieht und das Ende von alledem in seinem Geist hat, wie eine Bombe.« (Ebd., S. 48).

53 Ebd., S. 228.

Unrats Entwicklung, das illegale Spielkasino von Unrat und Rosa nur ein beschleunigender Faktor in der »Entsittlichung einer Stadt«. ⁵⁴ Auch in der Raumsymbolik wird das durch die Analog-Setzung des Blauen Engels mit einem »alten Bürgerhaus« ⁵⁵ und dessen Nebenzimmer mit einem Schul-»Kabuff« ⁵⁶ ausgedrückt. Kontaminierende und kontaminierte Substanz sind sich nicht so fremd, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag – Rosa kommt zwar von außen, assimiliert sich aber so schnell an die bürgerlichen Konventionen, dass sie äußerlich und vom Habitus her bald nicht mehr von einer »wohlanständigen« Bürgersfrau zu unterscheiden ist.

Zudem greift nicht nur Rosas Sphäre »kontaminierend« auf Unrat über, auch Unrat verändert Rosa. Die – in der Farbsymbolik stets als so bunt gestaltete ⁵⁷ – Rosa wird im Kontakt mit Unrat grau und schmutzig; ⁵⁸ Rosa trägt des Weiteren nun plötzlich Grün – Grün und Grau sind die einzigen beiden Farben, die leitmotivisch mit Unrat assoziiert sind. ⁵⁹ Unrat hingegen errötet immer öfter. ⁶⁰ Nach dem ersten Geschlechtsverkehr zeigen sich Unrat und Rosa dann »in eins verschmolzen«, ⁶¹ Rosa ist »ein Stück von ihm«. ⁶² Die Verbindung der kontaminierenden mit der kontaminierten Substanz ist erfolgt und es lässt sich nicht mehr unterscheiden, wer von beiden Kontaminierer und wer Kontaminierter ist. Das zeigt desgleichen das Motiv der Schminke: Rosa schminkt sich, lässt sich von Unrat schminken, ja schließlich schminkt sich Unrat selbst ⁶³ – beide gestalten den anderen pygmalionartig zu ihrem Geschöpf. Mit dieser wechselseitigen Durchdringung gewinnt Unrat deutlich an Jugend, Kraft und Macht, ⁶⁴ wohingegen Rosa an Lebensstärke einbüßt ⁶⁵ – hier drängt sich als Nebenmotiv der Kontamination das Bild eines Energieaustauschs, eventuell gar im vampirischen Sinne des Kraftaussaugens auf. Rosa ist, in anderer Motivik, nun nicht mehr »rein«, sondern »bedeckt mit Unrat«. ⁶⁶ Das zeigt: Rosa »kontaminiert« nicht nur Unrat, sie wird auch von ihm »kontaminiert«.

Beide verbinden sich, um durch Unterminierung der Normen »in der Stadt Verderben aus[zu]säen.« ⁶⁷ Dabei nutzen sie den bereits genannten Systemfehler: die Doppelmoral der wilhelminischen Spießbürger und deren Triebunterdrückung, die sie in Unrats Etablisement vor den Toren der Stadt phasenweise umgehen kön-

54 Ebd., S. 213.

55 Ebd., S. 51.

56 Ebd., S. 57.

57 Vgl. hierzu Martin: *Erotische Politik*, S. 79.

58 Vgl. etwa Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 64, 90, 131 und 152.

59 Vgl. etwa ebd., S. 98.

60 Vgl. etwa ebd., S. 86, 94, 105 und 149.

61 Ebd., S. 135. Vgl. auch ebd., S. 100.

62 Ebd., S. 165.

63 Vgl. ebd., S. 112.

64 Vgl. ebd., S. 136.

65 Vgl. ebd.

66 Ebd., S. 145.

67 Ebd., S. 172.

nen. Unrat verwertet die geradezu »fanatische Selbstvernichtungswut«⁶⁸ des Provinzstädtchens und inszeniert Rosa (durchaus im erotischen Sinne verstanden) zur Büchse der Pandora, die Pest und Seuchen über die Stadt bringt.⁶⁹ Unrat selbst wird (von Beginn des Romans an, jedoch zunehmend in der zweiten Hälfte) mit dem Adjektiv »giftig« beschrieben: Er wirft giftige Blicke, zeigt ein giftiges Lächeln etc.⁷⁰ Das alles deutet auf den Motivkreis der Kontamination hin, die Unrat gezielt an der Stadt vornehmen möchte.

So komplex und ausgefeilt diese Kontaminationsmotivik in Heinrich Manns Roman auch ist, das grotesk-komödiantische Ende bricht mit ihr. Eine Kontamination ist auf Nachhaltigkeit ausgelegt und kann nur schwer, das heißt: mit hohem technischem Aufwand, wieder rückgängig gemacht werden. Doch der Roman endet anders: In einer billigen Schmierenkomödianten-Szene greift Unrat nach Lohmanns Brieftasche, dieser reagiert sehr bürgerlich⁷¹ und ruft die Polizei. Unrat wird verhaftet und die Stadt jubelt: »Der Druck ihres eigenen Lasters ward von 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.«⁷² Ein komplexer, durchdringender Kontaminationsprozess ist von einer Minute zur anderen, noch dazu durch einen minimalen Eingriff der Exekutive aus der Welt geschafft. Wie kann das gehen? Nun, indem der Leser zunehmend erkennt: Die ganze Stadt und mit ihr das kritisierte wilhelminische Spießbürgertum ist eine Kloake, in der es mitunter kleinere chemische (Kontaminations-)Prozesse geben kann, die die Grundsubstanz aber kaum stark schädigen können, weil diese bereits an sich vergiftet ist. Unrat und Rosa, die ja auch eminent bürgerliche Züge hat und diese im Verlauf des Romans weiter ausbaut, sind beide Teil des Systems. Sie dringen nicht als Krankheitserreger in einen an sich gesunden Organismus ein, sondern provozieren als systemimmanente Katalysatoren kleinere chemische Reaktionen, die aber die bereits vorhandene Vergiftung weder beheben noch nennenswert verstärken können. Helmut Koopmann geht hier zu Recht vom Gegenteil aus: »[E]ntwickelt gar die bürgerliche Gesellschaft [selbst] hier ihre spezifischen Antikörper [...]«⁷³ Nach Lektüre des Romans ist klar: Zwar ist Unrat ausgemerzt, aber es kann im Prinzip jeden Tag von einem anderen »Unrat« ein neues Etablissement vor den Toren der Stadt eröffnet

68 Ebd., S. 212. Scheuer betont ganz zu Recht, dass diese »Entsittlichung einer Stadt« (ebd., S. 213) eben nicht durch Rosa oder allgemein von außen, sondern durch die Stadt selbst geschieht, »da ja die eigentliche »Entsittlichung« durch die Doppelmoral der gutbürgerlichen Schichten betrieben wird«. (Helmut Scheuer: »Der überreizte Zärtlichkeitstrieb des Menschenfeindes: Der Gefühls- und Sittlichkeitsdiskurs in Heinrich Manns *Professor Unrat*«, in: *Heinrich Mann-Jahrbuch*, Jg. 23 [2005], S. 105-123, hier: S. 110).

69 Vgl. Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 174.

70 Vgl. etwa ebd., S. 198, 210 und 213.

71 Im Sinne eines Spießbürgers, gerade nicht eines Bourgeois. Vgl. Martin: *Erotische Politik*, S. 103-106.

72 Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 238.

73 Koopmann: »Der Tyrann auf der Jagd nach Liebe«, S. 43.

werden.⁷⁴ Heinrich Manns *Professor Unrat* zeigt von Anfang an eine kontaminierte Substanz, deren chemische Zusammensetzung sich durch unterschiedliche Einflüsse phasenweise leicht ändert, im Ganzen aber durchgehend vergiftet erscheint.

* * *

Heinrich Manns Roman *Professor Unrat* und Josef von Sternbergs filmische Adaption *DER BLAUE ENGEL* operieren – mit unterschiedlichen semantischen wie strukturellen Schwerpunkten, aber doch in ähnlicher Weise – mit der Motivik der Kontamination, Vergiftung, Verseuchung und beschreiben desgleichen eine bürgerliche Angst davor. Zusätzlich zu dieser Kontaminationsmotivik und -thematik sind beide Kunstwerke von einer Kontaminationsstruktur bestimmt. Sternbergs Film zeigt seine Hauptfigur Rath vor allem als Opfer einer Kontamination, Heinrich Manns Roman seine Hauptfigur Raat gleichberechtigt als deren Opfer wie Täter. In beiden Fällen ist die kontaminierende Gefährdung, die Lola bzw. Rosa verkörpert, nicht eindeutig negativ bewertet, sondern es wird evident, dass die Abwertung weiblicher, antibürgerlicher Sexualität eine höchst problematische, auch kontraproduktive soziale Stigmatisierung und Verdrängung bedeutet. Sternbergs Film und Manns Roman zeichnen ein sozialkritisches Porträt einer *per se* labilen und ethisch fragwürdigen bürgerlichen Ordnung (des Kaiserreichs bzw. der Weimarer Republik). Diese Ordnung basiert in ihrem Selbstverständnis auf Verdrängung (der Sexualität, des Lebensgenusses, generell: des Anderen) und daraus resultierender Angst: Angst vor dem Kontakt mit dem Fremden, Angst vor der Kraft des Eros, Angst vor sozialer Deklassierung. All diese Ängste führen zu neuerlichen Ausgrenzungsmechanismen und einer neurotischen Sauberkeitsdoktrin, die der befürchteten Kontamination durch Schmutz und Krankheiten vorbeugen will – freilich vergebens, denn das Verdrängte und Ausgegrenzte kehrt in Sternbergs Film und Manns Roman mit zerstörerischer Wucht in das Zentrum der bürgerlichen Ordnung zurück: hier in die Schule und die Ökonomie. Die bürgerlichen Figuren (und mit ihnen zu Beginn teilweise die Figur Unrat) setzen als prophylaktische Kontaminationsabwehr auf Werte wie Ordnung und Sauberkeit, im Ganzen: auf Statik, verfestigte Strukturen, das Bewahren des Althergebrachten. Alles Dynamische wird, so Matthias Luserke-Jaqui, als existentielles »Bedrohungspotenzial« erlebt, dem man nur mit radikaler »Erhaltung des Bestehenden«, ja mit einem »Disziplinierungsprogramm«⁷⁵ begegnen kann. Dieses Verhalten macht – im Sinne eines kulturanthropologisch-

74 Auch Scheuer betont, dass am Ende des Romans in *Unrat*, Rosa, Lohmann und den anderen eben »keine ideale Individuation« (S. 119) stattfindet, vielmehr hat keine Figur etwas Positives gelernt und »die alte Borniertheit und Doppelmoral« bleiben bestehen. (Scheuer: »Der überreizte Zärtlichkeitstrieb des Menschenfeindes«, S. 118-119).

75 Matthias Luserke-Jaqui: »Literatur- und kulturgeschichtliche Aspekte einer Abwehr der Moderne am Beispiel von Heinrich Manns Roman *Professor Unrat*«, in: *Heinrich Mann-Jahrbuch*, Jg. 23 (2005), S. 65-77, hier: S. 74. Auch Scheuer betont dies, indem er eine Äußerung von Erich Mühsam (»Bohème«, in: *Die Fackel*, 1906, Nr. 122, S. 4-10, hier: S. 4) wiederaufgreift: Der wilhelminische Bürger sei von der »schlotternde[n] Angst vor der sittli-

gesellschaftskritischen Psychogramms des Kaiserreichs und der Zwischenkriegszeit verstanden – das System jedoch noch schwerfälliger und angreifbarer gerade für solch dynamische Faktoren wie Vitalität, Sexualität, Aggression.

Um in unserem Bildbereich zu bleiben: Die Angst vor der Kontamination führt zu einem neurotischen Programm der hygienischen Disziplin und Infektionsprophylaxe und öffnet gerade damit dem mit Angst Belegten Tür und Tor, ja arbeitet in Art der Lemminge dem eigenen Untergang zu. Solche Strukturen lassen sich treffend mit dem Analyseraster der Kontamination sichtbar machen, selbst wenn ein Roman wie *Professor Unrat*, der das Kontaminierte provokant zum Alltag der wilhelminisch-bürgerlichen Gesellschaft erklärt, den Kontaminationsbegriff als Analyseraster auch an seine Grenzen führt – das sei selbstkritisch eingeräumt, schließlich soll der Begriff Kontamination hier literaturwissenschaftlich erprobt werden, ohne ihn in seinen (durchaus begrenzten) Möglichkeiten überzustrapazieren.

Neben sozialdiagnostischen wie kulturanthropologischen Aspekten wird in der Kontaminationsmotivik von *DER BLAUE ENGEL* und *Professor Unrat* jedoch noch etwas anderes sichtbar: Sternberg und Manns Unrat-Figuren werden nicht nur durch Lola/Rosa konkret affiziert, sondern zunächst durch (im Film *DER BLAUE ENGEL*) ein Bild, Lolas Foto-Karte, und (im Roman *Professor Unrat*) einen Text, Lohmanns Gedicht-Fragment über Rosa. Dann greift Lolas/Rosas Faszination epidemieartig auf andere Figuren und sogar den Zuschauer/Leser über – erneut aufgrund dieser Medien: Bild respektive Text. Der Film und der Roman reflektieren daher selbstkritisch mit der Kontaminationssemantik die Grenzen ihres eigenen Mediums und dessen Wirkung auf den Rezipienten. Birgt die Kunst konstruktive Abwehrkräfte gegen eine schädliche Infektion oder trägt sie selbst sogar zu deren Anwachsen bei? Die Entscheidung dieser Frage lassen beide Werke offen und übergeben sie zur Klärung ihren Zuschauern bzw. Lesern.

Das alles zusammengekommen, taugen die Struktur, Semantik und Motivik der Kontamination, die sprachgeschichtlich durchaus als neutrales, nicht stets nur negatives Substantiv eingeführt ist, zum einen als Analyseraster auch für weitere Romane und Filme. Zum anderen müsste konkret der philologische Fachbegriff Kontamination⁷⁶ kunsttheoretisch weiter ausdifferenziert werden – könnte er doch einen neuen, anderen Blick ermöglichen: auf die Interaktion zweier Texte oder eine Inter-Art-Beziehung wie hier zwischen Josef von Sternbergs Film *DER BLAUE ENGEL* und Heinrich Manns Roman *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*.

chen Entgleisung de[r] Zeitgenossen und ihrer psychologischen Unkontrollierbarkeit« geprägt. (Scheuer: »Der überreizte Zärtlichkeitstrieb des Menschenfeindes«, S. 123).

⁷⁶ Vgl. dazu, wie gesagt, die Nebenbedeutung von Kontamination als ein Ineinander-Arbeiten verschiedener Vorlagen bei der Textproduktion oder die Kombination unterschiedlicher Lesarten bzw. Handschriften bei der Text-Überlieferung. Vgl. Müller: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, S. 603 und 865, Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, S. 430 sowie Meyers *enzyklopädisches Lexikon*, S. 177.