
Rita Morrien

Sentimental Journeys

*Die Transformation der Heldenfigur in Tom Tykwers »Das Parfum«
(Patrick Süskind) und Stephen Daldrys »Der Vorleser« (Bernhard Schlink)*

Seit einigen Jahren setzt die Filmwirtschaft wieder verstärkt darauf, das breite Publikum mit der Adaption von literarischen Texten¹ in die Kinosäle zu locken. Das Interesse erstreckt sich sowohl auf Klassiker als auch auf Werke der Gegenwartsliteratur: Thomas Manns *Buddenbrooks*, Heinrich Manns *Henri IV*, Theodor Fontanes *Effi Briest*, Martin Walsers *Ein fliehendes Pferd*, Patrick Süskinds *Das Parfum* und Bernhard Schlinks *Der Vorleser* wurden innerhalb weniger Jahre auf die Leinwand gebracht. Die Liste lässt sich mit populären Titeln vor allem der jüngeren Literatur fortsetzen, etwa Thomas Brussigs *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, Judith Hermanns Erzählband *Nichts als Gespenster* (vielleicht die gelungenste der hier genannten ›Literaturverfilmungen²), Benjamin Leberts *Crazy*, Sven Regeners *Herr Lehmann*, Frank Goosens *Liegen lernen* und Martin Suters Romane *Small World* und *Lila Lila*. Dieses neu erstarkte Interesse an der Literatur mag auch eine Reaktion auf den florierenden Diskurs über den angeblichen oder tatsächlichen deutschen Bildungsnotstand sein: Wenn die Schule als Bildungsinstitution versagt, muss die Unterhaltungsindustrie versuchen, die klaffenden Löcher zu stopfen, das Heer der Leseunwilligen via Bild mit einem gewissen Maß an Kanonischem zu versorgen.

Ich konzentriere mich hier auf zwei ›Literaturverfilmungen‹, deren Macher offenbar auf eine in zahlreichen Ratgebern und Fachpublikationen zur filmischen Dramaturgie propagierte – aber auch kritisch diskutierte – ›Rezeptur‹ gesetzt haben, um die Chancen auf einen kommerziellen Erfolg zu erhöhen. Dabei geht es auch um die (rhetorisch gestellte) Frage, ob es eine universelle Formel gibt, um aus einem internationalen Best- und Longseller einen entsprechenden Leinwanderfolg zu machen, gelten doch für den Buchmarkt immer noch ganz andere Gesetze als für die Filmindustrie. Patrick Süskinds Roman *Das Parfum* (1985) wurde in über vierzig Sprachen übersetzt, Bernhard Schlinks *Der Vorleser* (1995) steht diesem Erfolg mit Übersetzungen in über dreißig Sprachen nur wenig nach. Beide Romane haben Eingang gefunden in den schulischen Kanon, was sich auch für die filmischen Adaptionen³ abzeichnet. Beide Verfilmungen sind in ihrer Erzählweise geprägt von dem aus der Mythenforschung auf die Hollywood-Filmdramaturgie⁴ transferierten Modell der Heldenreise (*The Hero's Journey*). Und in beiden Fällen erklären sich die zentralen

Abweichungen zur Romanvorlage aus eben dieser Prägung, genauer aus der mittels der Struktur der Heldenreise erzählten Wandlung der anfangs emotional verkrüppelten männlichen Hauptfiguren zu Liebenden bzw. zu menschlichen Subjekten, die sich ihr existentielles Begehren nach Liebe und Anerkennung eingestehen und am Ende praktische Konsequenzen aus dieser Selbsterkenntnis ziehen. Die Geschichte einer solchen Transformation zu zeigen scheint schon deshalb Erfolg versprechend zu sein, weil sie an den Trivialmythos⁵ vom *lonely wolf*, also vom beziehungsunfähigen oder -unwilligen einsamen Einzelkämpfer, der in seinem tiefsten Innern der Erlösung harrt, anknüpft – ein Thema, das seit jeher, vom Western- und Gangsterhelden der Stummfilm- und frühen Tonfilmzeit bis zum heutigen *global player* (etwa George Clooney in der Komödie *Up in the Air* und dem Thriller *The American* und Clive Owen in dem Thriller *The International*), zum festen Repertoire des Films gehört.

Die Idee der Heldenreise oder Heldenfahrt geht zurück auf den amerikanischen Mythenforscher, Psychologen und Literaturwissenschaftler Joseph Campbell (1904–1987), der Mythen unterschiedlicher Kulturen und Zeiten untersucht hat und dabei auf archetypische Figuren und universelle Erzählstrukturen gestoßen ist.⁶ Ein viele Geschichten miteinander verbindendes Grundmuster, Campbell spricht deshalb auch vom Monomythos, besteht in der zyklisch verlaufenden Heldenreise, die auf einer tiefenpsychologischen Ebene als universell gültiges Modell für die Individuation des Einzelnen gelesen werden kann. Der Zyklus der Heldenreise setzt sich nach Campbell aus den Stationen Aufbruch/Trennung, Initiation und Rückkehr zusammen: Am Anfang sehen wir den Helden in seiner gewohnten Alltagswelt, die jedoch von etwas Bedrohlichem – als Auslöser für die weitere Handlungsfolge – erschüttert wird. An den Helden ergeht ein »Ruf«, eine plötzliche Herausforderung, was häufig mit der Entdeckung eines existentiellen Defizits verbunden ist. Dieser Ruf wird zunächst verweigert, führt dann aber doch zu einem Aufbruch in eine andere, fremdartige Welt (1. Akt). Auf dem Weg müssen verschiedene innere wie äußere Widerstände bewältigt werden. Es gilt verschiedene Bewährungsproben zu absolvieren, die den Protagonisten nach dem Prinzip der stetigen Eskalation fordern (2. Akt). Am Ende erfolgt die Läuterung und Transformation des Helden, die einhergeht mit einer finalen Überwindung der antagonistischen Kräfte in ihm selbst, woraufhin er in seine alte Welt zurückkehren kann – gereinigt, geheilt, auferstanden von den Toten (3. Akt).

Die Bedeutung der Heldenreise erschöpft sich freilich nicht darin, dass dem Rezipienten eine Erzählstruktur präsentiert wird, die er intuitiv wiedererkennt und goutiert. Hinter der Plot-Oberfläche verbirgt sich vielmehr ein Subtext, ein psychodramatisches Substrat, das es – analog zur Freudschen Traumdeutung – zu entschlüsseln gilt: Die Heldenreise »schildert einen therapeutischen Prozess, eine tief greifende charakterliche Wandlung, einen Bruch mit alten Mustern,

ein Initiationsgeschehen – eine Reise, die letztlich zu Erfüllung, Glück und Frieden führt: zur Rückkehr ins Paradies, zu »Heldentum«, will Joachim Hammann die eigentliche Funktion der Heldenreise im Film verstanden wissen.⁷ Die äußere Reise, die mit vielen Widerständen, Hindernissen und Rückschlägen verbunden ist, steht in diesem Sinne für eine innere Transformation. Verhandelt wird, so könnte man Hammanns normative Funktionsbestimmung mit Blick auf die (post-)moderne westliche Kultur noch weiter zuspitzen, über das Erzählmuster der Heldenreise die vielleicht reizvollste und gewinnträchtigste Illusion überhaupt: die Idee, dass das Mangelwesen Mensch, zu früh (im Zustand der totalen Abhängigkeit) geboren und ewig leidend an der Unausweichlichkeit von Tod und Vergänglichkeit, sich neu erschaffen kann als ein starkes, unabhängiges und ganzheitliches Wesen, das gegenüber allen Widrigkeiten der menschlichen Existenz gewappnet ist.

Das in Anlehnung an Campbell entwickelte filmdramaturgische Modell der Heldenreise ist hier vor allem in zwei Punkten zu problematisieren. Der erste Einwand gilt dem Anspruch der universellen, also zeit- und kontextunabhängigen Gültigkeit von archetypischen Erzählstrukturen und -mustern im Film. Eine wirklich gute Story gestaltet nicht nur eine allgemein menschliche Erfahrung, sondern findet einen »einmaligen, kulturspezifischen Ausdruck« dafür.⁸ Zudem lässt sich der Erfolg von so unterschiedlichen Filmen wie Woody Allens *Annie Hall* (*Der Stadtneurotiker*), Quentin Tarantinos *Pulp Fiction*, Christopher Nolans *Inception* und – um auch einen deutschen Film zu nennen, der sich auf dem internationalen Markt behaupten konnte – Tom Tykwers *Lola rennt*⁹ gerade nicht auf eine allen Geschichten zugrunde liegende archetypische Formel zurückführen. Vielmehr rührt er daher, dass in diesen Filmen auf eine originelle Weise Elemente des klassischen Story-Designs mit alternativen Plotmodellen (Multiplot bei Tarantino, Miniplot und Antipplot bei Allen, Antipplot bei Nolan und Tykwer) verwoben werden.¹⁰ Der zweite Punkt betrifft Hammanns fast imperativisch formulierte Auffassung, Film sei keine Kunst im traditionellen Sinne, sondern habe in der oben zitierten Weise primär eine therapeutische Funktion und gehöre damit zur »Heil-Kunst«.¹¹ Abgesehen davon, dass eine solche Kategorisierung von einem sehr naiven Begriff psychotherapeutischer Theorien und Praktiken zeugt, bereitet sie in filmwissenschaftlicher Hinsicht Unbehagen, weil sie eine unüberbrückbare Kluft zwischen dem *art film* (Filme für Intellektuelle und Kunstkenner) und dem populären Spielfilm (Film als Massentherapie) impliziert. Natürlich gehört der Film – auch der Hollywood-Film – über die Ära des Stumm- und Schwarzweißfilms¹² hinaus potentiell zum Bereich der visuellen Kunst und gibt es eine lebhaftige Wechselbeziehung zwischen dem *independent film* und der großen Traumfabrik Hollywood,¹³ was Regisseure wie Wim Wenders, Tom Tykwer, Lars von Trier, Jim Jarmush, Quentin Tarantino und Steven Soderbergh (die Liste nur der Gegenwartsregisseure ließe sich

noch beträchtlich fortsetzen) dokumentieren. Dass die Früchte dieser Wechselbeziehung nicht immer wohlgeraten sind, lässt sich wiederum an Tykwers filmischer Interpretation von Süskinds Erfolgsroman zeigen – einer Adaption, die bei aller visuellen Opulenz anämisch und uninspiert wirkt, weil sie allzu formelhaft mit Elementen des *classical storytelling* arbeitet und die Komplexität der Romanvorlage zugunsten einer simplen Figurenpsychologie sträflich reduziert.¹⁴

Patrick Süskind/Tom Tykwer: »Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders«. – Vordergründig entspricht Patrick Süskinds Roman *Das Parfum* in seiner Erzählstruktur dem archetypischen Modell der Heldenreise: Sein Protagonist Jean-Baptiste Grenouille wird im Jahr 1738 am »allerstinkendsten Ort des gesamten Königreichs«,¹⁵ auf dem Pariser Fischmarkt geboren, von einer Frau, die ihn – wie vier Neugeborene zuvor – mit den Fischabfällen entsorgen will, dabei aber entdeckt und als Kindsmörderin hingerichtet wird. Grenouilles Eintritt ins Leben, sein instinktives, sich in einem buchstäblich verräterischen Schrei manifestierendes Festhalten an dieser menschenunwürdigen Existenz, bringt die Mutter aufs Schafott und macht ihn, dessen Vater unbekannt ist, zur Vollwaise. Süskind zeichnet also die zutiefst traumatische Ausgangssituation eines ungeliebten, von niemandem gewollten Kindes, dessen erste Lebensäußerung den Tod der Mutter verursacht. Dieses tragische Potential wird im weiteren Verlauf des Geschehens aber überhaupt nicht ausgeschöpft. Im Gegenteil, Süskind nimmt zwar gängige Bausteine einer Dramaturgie des Mitleidens in die Hand, macht es dem Leser durch die weitgehend einsträngige, lineare Handlungsstruktur auch leicht, am Ball zu bleiben, verweigert aber andererseits durch seine ironisch-distanzierte Erzählweise einen identifikatorischen Zugang zu Grenouille. Mitleidens- und liebenswert kann nur eine Figur sein, die selbst liebt oder zumindest ein Liebespotential, das es auszugraben und zu aktivieren gilt, in sich trägt. Süskinds Grenouille kann und soll uns genau in dieser Hinsicht nicht berühren. Er hat – zumindest im Sinne des klassisch-idealistischen Bildungskonzepts, auf das der Autor deutlich rekurriert¹⁶ – keine »authentische Identität«¹⁷ (was sich mit dem Ammenbefund seiner Geruchlosigkeit schon früh abzeichnet und durch die verschiedenen Duftmasken = Identitätskonstruktionen nur vordergründig beheben lässt). Er empfindet kein Begehren nach Liebe und Anerkennung, wie er im Moment seines größten Triumphes begreift, als seine geplante Hinrichtung als verurteilter Massenmörder dank seiner vollkommenen Duftkreation/-maske in eine dem Genie huldigende Massenorgie umschlägt: »Was er sich immer ersehnt hatte, dass nämlich die andern Menschen ihn liebten, wurde ihm im Augenblick seines Erfolges unerträglich, denn er selbst liebte sie nicht, er haßte sie.« (P 305) Daraufhin zieht er die »logische« Konsequenz, reist zurück nach Paris und lässt sich an dem Ort seiner Geburt auffressen wie einen

unerwarteten Festtagsbraten. Mit diesem Schlusstableau bricht Süskind das Tabu des Kannibalismus, doch damit nicht genug, assoziiert er das kannibalistische Motiv auch deutlich mit dem Eucharistiegedanken, mit dem Herzstück des christlichen Opfer- und Erlösermythos also.¹⁸ Der Kreis schließt sich, das Muster der Heldenreise schimmert in vielen Facetten durch, erweist sich aber als entlarvendes, die Illusion des sich selbst gebärenden, ganzheitlichen Menschen dekonstruierendes Spiel mit dem Mythos. Am Ende steht eben kein Gott, der menschliche Gestalt angenommen hat, und kein Mensch, der sich durch die »prometheische Tat« über die Niederungen der irdisch-sinnlichen Existenz hinweghebt, sondern die Pervertierung des Geniegedankens und des klassischen Bildungsideals.

In seiner filmischen Adaption des Romans,¹⁹ die ich hier nur an wenigen, im Hinblick auf die Transformation der Hauptfigur signifikanten Szenen diskutieren möchte,²⁰ orientiert sich Regisseur und Drehbuchautor²¹ Tom Tykwer weitgehend an dem linearen, einsträngigen Handlungsverlauf des Romans. Es gibt, abgesehen von einer Ausnahme, keine Rückblenden und nur wenige direkte Vorschauen. Das Personal wird etwas gestrafft, so werden die Amme Jeanne und der Pater Terrier getilgt, was den dramaturgisch wichtigen Effekt hat, dass das im Roman früh (vgl. P 14) gelüftete Geheimnis der Geruchlosigkeit bis zur krisenhaften Selbstergründung Grenouilles im Vulkangebirge Plomb du Cantal gewahrt bleibt. Durch diese für den Zuschauer anders als für den Leser überraschende Erkenntnis wird die Heldenstation der Schwelle wesentlich deutlicher konturiert als im Roman. Die wichtigste Plotänderung liegt aber sicherlich darin, dass Tykwers Film die Chronologie gleich am Anfang in einem entscheidenden Detail ändert. Während im Roman ein auktorialer Erzähler über eine thematische, topographische und zeitliche Verortung in die Geschichte des Geruchsgenies und Massenmörders Jean-Baptiste Grenouille einführt, beginnt der Film mit einem *cold opening*. Der Zuschauer wird unvermittelt in eine Szene aus dem Schlussteil des Romans hineinversetzt (Timecode 00.40–03.50): Die erste Einstellung des Films zeigt eine schemenhafte Gestalt (Ben Wishaw als Jean-Baptiste Grenouille), die aus einem schwarzen Nichts, aus dem Hintergrund eines dunklen Kerkers, auftaucht. Die zweite Einstellung (Kamerazoom von Groß auf Detail) fokussiert – als Einstimmung auf das Thema des olfaktorischen Genies – die Nase, die sich zwischen Gitterstäbe schiebt und kurz durch ein Spotlight erhellt wird. Die Nase schnuppert, nimmt offensichtlich etwas Bedrohliches wahr und zieht sich zurück. Mehrere Soldaten eilen herbei und zerren die Gestalt, einen schwächigen, abgesehen von einer zerschlissenen Kniehose nackten jungen Mann, dessen Körper Spuren von physischer Misshandlung (Folter) zeigt, an einer Halsfessel brutal heraus. Der Mann wird auf einen Balkon gebracht, der auf einen dicht bevölkerten Platz führt, und einer offenbar nach seinem Blut lechzenden Menge präsentiert. Ein Todesurteil wird

verkündet und die Auflistung der bevorstehenden Foltermaßnahmen von der Menge johlend aufgenommen. Das letzte Bild dieser Sequenz zeigt Grenouille in einer Naheinstellung, der sein gebeugtes Haupt leicht anhebt und in die blutrünstige Menge herabblickt, die Kamera zoomt auf die Nase. Die Sequenz wird durch eine Schwarzblende beendet, der Titel *Das Parfum* wird für wenige Sekunden eingeblendet. Erst danach folgt das durch ein *voice over* (Synchronstimme Otto Sander) kommentierte Szenario, das wir vom Anfang des Romans kennen.

Was leistet diese filmische Exposition? Welchen Effekt hat die Umstellung der Handlungsfolge? Offensichtlich ist, dass die Antizipation der Verurteilung Grenouilles die Wirkung eines dramaturgischen Paukenschlags hat. Der Zuschauer wird, unabhängig davon, ob er den Roman kennt oder nicht, mit den ersten Einstellungen zu einem der emotionalen Höhepunkte der Films gebeamt. Auch wenn er als Romanleser weiß, dass es sich bei dem Verurteilten um einen mehrfachen Frauenmörder handelt, kann er ob der Art und Weise, wie die Figur Grenouille in Szene gesetzt wird (allein in einer dunklen Zelle, nackt, wehrlos, geschunden), nicht umhin, Mitgefühl zu empfinden, den jungen Mann, eine fast noch knabenhafte Erscheinung, beschützen zu wollen gegenüber dem rohen Zugriff des Wachpersonals und der gewaltlüsternen Menschenmenge – in der sich das Kinopublikum bewusst oder unbewusst spiegelt. Verglichen mit der ebenfalls plastischen, aber ironisch-distanzierten Erzählweise des Romans, wird der Filmzuschauer also in ganz anderer Weise emotional gelenkt, er wird eingestimmt auf eine empathische, distanzlose Haltung gegenüber dem Geruchsgenie und Frauenmörder Grenouille. Die Messiasanalogie, die im Roman als Kontrafaktur der christlichen Heilslehre aufgebaut wird, verliert im Film vollständig ihren ironischen, mythendestruierenden Charakter. In der Darstellung Ben Whishaws ist Jean-Baptiste Grenouille Jesus, der von Pilatus am Vorabend seiner Kreuzigung einer unbarmherzigen, blutgierigen Menge vorgeführt wird. Auch diese biblische Referenz trägt zur Steigerung der Spannung bei: Wird Jean-Baptiste den Tod am Kreuz erleiden (so lautet tatsächlich der Hinrichtungsplan), oder wird sich sein Schicksal noch wenden, ist die göttliche Vorsehung diesmal eine andere?

Die Filmexposition hat also, neben dem dramaturgischen Effekt des Spannungsaufbaus, vor allem die Funktion, den Zuschauer emotional an die Hauptfigur zu binden. Damit leistet sie aber genau das, was im Roman durch die distanzierte Erzählweise meistens verhindert wird. Die im Roman vorherrschende auktoriale Erzählsituation wird im Film ersetzt durch eine *attached camera*, eine Kameraführung also, die häufig einen unvermittelten, intimen Blick auf die Hauptfigur suggeriert (viele Nah- oder Halbnaheinstellungen) oder aber deren Perspektive einfängt (subjektive Kamera).

Durch die Anfangssequenz wird erreicht, dass der Filmzuschauer betroffen,

schockiert, mitfühlend ist – das reicht aber nicht aus, um ihn über die Dauer eines Spielfilms an die Figur eines Massenmörders zu binden. Dafür bedarf es einer weiteren Steigerung: Grenouille seinerseits muss – anders als im Roman – »ein Wesen mit Gefühl werden«,²² er muss, so die Überlegung der Filmemacher, ein Liebender werden, um den Zuschauer verführen zu können. Die Geburt des Gefühlsmenschen Grenouille zeigt Tykwer – und hieraus resultiert das eigentliche Spannungspotential der Figur/des Films – in der Szene, in der der junge Mann auf sein erstes Opfer, das Mirabellenmädchen, trifft. Im Roman hat der Mord an dem Mirabellenmädchen die Funktion, die Entwicklung Grenouilles zu einem zutiefst asozialen Geruchsgenie und Künstler zu initiieren: »Jetzt aber [in der Nacht nach dem Mord] zitterte er vor Glück und konnte vor lauter Glückseligkeit nicht schlafen. Ihm war, als würde er zum zweiten Mal geboren, nein, nicht zum zweiten, zum ersten Mal, denn bisher hatte er bloß animalisch existiert in höchst nebulöser Kenntnis seiner selbst. I . . . J Er hatte den Kompaß für sein künftiges Leben gefunden.« (P 57)

Süskind gestaltet in entlarvender Weise einen Aspekt des Genie- und Künstlermythos des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts, den auch Elisabeth Bronfen in ihrer spektakulären Studie *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik* analysiert. Ausgehend von dem legendären Diktum Edgar Allan Poes, der Tod einer schönen Frau sei das poetischste aller Themen, liest Bronfen Poes Erzählung *The Oval Portrait* als eine metapoetische Geschichte über das Verhältnis von Kunst und Leben. Dieses Verhältnis sei wesentlich durch die Rivalität zwischen der materiellen Präsenz des (weiblichen) Körpers und der immateriellen Repräsentation in der Kunst gekennzeichnet. Poes Erzählung über das tödliche Verhältnis zwischen einem Maler und seinem Modell (zugleich Ehemann und Ehefrau) zeichnet paradigmatisch den Prozess einer Verwandlung nach, in dessen Verlauf der lebende Körper nicht im Medium der Kunst konserviert, sondern ausgelöscht wird. Dieser Prozess, der eine Umkehrung des Pygmalion-Mythos darstellt, illustriert außerdem die Rivalität zwischen natürlicher, mütterlich kodierter Schöpfung und einer künstlichen, willkürlichen, paternal kodierten.²³

Der von Bronfen analysierte Transformations- und Substitutionsprozess prägt auch das Verhältnis Grenouilles zum weiblichen Geschlecht/Körper. Die Geburt des Künstlers vollzieht sich am und aus dem toten Körper der Frau. Grenouille wird ›Mensch‹ – sich seiner selbst als Genie bewusst –, indem er den weiblichen Körper entmenschlicht und buchstäblich entmaterialisiert: »Als er sie *welkgerochen* hatte, blieb er noch eine Weile neben ihr hocken, um *sich zu versammeln*, denn er war übervoll von ihr. Er wollte nichts von ihrem Duft verschütten. Erst mußte er die *innern Schotten dicht verschließen*.« (P 56; Hervorhebung RM)

Der Künstler als monadisches oder vielmehr autistisches, zutiefst lebens-

feindliches und liebesunfähiges System, das ist das, was Süskind über das Initiationserlebnis ›Tod und Welkriechen des Mirabellenmädchens‹ verhandelt. Ganz anders sieht das in Tykwers Adaption des Stoffes aus. Auch hier geht es um die Bewusstwerdung der künstlerischen Bestimmung, um den – im Sinne der Heldenreise – Ruf zum Abenteuer, den ultimativen Duft zu kreieren. Die Initiation zum Künstler ist im Film aber gekoppelt an das Thema Liebe bzw. an die tragische Verkenning dessen, was eigentlich die Essenz des Lebens ist: Lieben und Geliebtwerden. Bei Tykwer ist die Tötung des Mirabellenmädchens (Timecode 17.11–25.33) ein Unfall. Sein Grenouille folgt dem Mirabellenmädchen blind, magisch angezogen von ihrem betörenden Duft, bis in einen nur indirekt beleuchteten, menschenleeren Hinterhof. Dass das Duftband auch ein Band der Liebe ist, was Grenouille, der in seinem Leben nie eine liebevolle Zuwendung erfahren hat, in diesem Moment nicht erkennen kann (wohl aber später), wird sowohl durch den Einsatz der Musik (eine ›Engelschormelodie‹ mit Sopranstimmen, die Tykwer im Drehbuch als das ›musikalische Liebethema‹²⁴ bezeichnet) als auch durch die *attached camera* deutlich. Grenouille sucht die Nähe des Mädchens, ist aber mangels Erfahrung mit der Liebe und dem anderen Geschlecht vollkommen überfordert von der Situation. Als plötzlich ein Liebespaar auf der Bildfläche erscheint, sich liebkost und küsst, zerrt Grenouille sie in den Schatten einer Häuserwand und hält ihr Nase und Mund zu. Erst als das Liebespaar weitergezogen ist, registriert er offensichtlich entsetzt, dass er das Mädchen erstickt hat. Nach einem Schreckmoment beginnt auch er (wie die Romanfigur), das Mädchen zu entkleiden und sich an ihrem Duft zu berauschen. In die olfaktorische Ekstase mischen sich jedoch schnell Hektik und Verzweiflung, als er bemerkt, dass sich der Duft des Mädchens unholdbar verflüchtigt. Anders als im Roman gibt es im Film keinen Moment der wohligen Satttheit, kein ›Nachzittern des Glücks‹. Tykwer ›rettet‹ seine Figur davor, die Gunst des Zuschauers zu verlieren, indem er auf die Tötungsszene nach einem harten Schnitt eine ungeheuer brutale, im Roman nicht vorgegebene Szene (Timecode 25.33–25.44) folgen lässt, die Grenouille (wie in der Exposition) als Opfer zeigt. Sein Meister, der grobschlächtige Gerber Grimal, prügelt mit einem großen Knüppel auf die am Boden kauernde, fötal zusammengerollte Gestalt ein, nicht weil er von dem Tod des Mirabellenmädchens weiß, sondern weil Grenouille einen Auftrag nicht termingerechtfertigt ausgeführt hat. Via Tonspur sind die beiden visuell und handlungslogisch nicht verbundenen Szenen durch das Geräusch dumpfer Schläge assoziiert. Durch diese bei der ersten Filmlektüre kaum bewusst wahrzunehmende Assoziation wird der Zuschauer akustisch darauf eingestimmt, dass sich über das Bild des Täters wieder das des Opfers Grenouille schieben wird.

An der Sequenz ›Geplante Hinrichtung und Bacchanal‹ (Timecode 1.55.52–2.04.25) lässt sich zeigen, wie Tykwer die Transformation vom olfaktorischen

Genie und Ungeheuer zum tragischen Leinwandhelden psychologisch stimmig abschließt. Diese Filmszene knüpft handlungslogisch an die oben besprochene Exposition an, folgt also direkt auf die Verkündung des Urteils. Der manifeste Handlungsverlauf stimmt mit dem Romangeschehen überein: Die Kutsche mit dem Verurteilten erreicht den Hinrichtungsplatz, wo »zehntausend Menschen« (P 299) auf das Spektakel warten. Grenouille steigt aus, trägt jedoch keine Fesseln mehr, sondern »einen blauen Rock, ein weißes Hemd, weiße Seidenstrümpfe und schwarze Schnallenschuhe. I. . I Und dann geschah ein Wunder. Oder so etwas Ähnliches wie ein Wunder I. . I.« (P 299) Über die eben noch rach- und blutgierige Menge kommt – buchstäblich unfassbar, da durch die ultimative Duftkreation Grenouilles ausgelöst – ein Sinneswandel. Plötzlich empfinden die Schaulustigen, Männer, Frauen und Kinder, »Liebe zu dem kleinen Mördermann« (P 300), die sich, nachdem Grenouille ein mit dem Parfum getränktes weißes Tuch über die Menge flattern lässt, auswächst zu einem unbändigen Bedürfnis, sich mit dem Nächsten sexuell zu vereinigen: »Die Folge war, daß die geplante Hinrichtung eines der verabscheuungswürdigsten Verbrecher seiner Zeit zum größten Bacchanal ausartete, das die Welt seit dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert gesehen hatte: Sittsame Frauen rissen sich die Blusen auf, entblößten unter hysterischen Schreien ihre Brüste, warfen sich mit hochgezogenen Rücken auf die Erde. Männer stolperten mit irren Blicken durch das Feld von geilem aufgespreiztem Fleisch, zerrten mit zitternden Fingern ihre wie von unsichtbaren Frösten steifgefrorenen Glieder aus der Hose, fielen ächzend irgendwohin, kopulierten in unmöglichster Stellung und Paarung, Greis mit Jungfrau, Tagelöhner mit Advokatengattin, Lehrbub mit Nonne, Jesuit mit Freimaurerin, alles durcheinander, wie's gerade kam. Die Luft war schwer vom süßen Schweißgeruch der Lust und laut vom Geschrei, Gegrünze und Gestöhn der zehntausend Menschentiere. Es war infernalisch. Grenouille stand und lächelte. I. . I Aber es war in Wirklichkeit kein Lächeln, sondern ein häßliches, zynisches Grinsen, das auf seinen Lippen lag und das seinen ganzen Triumph und seine ganze Verachtung widerspiegelte.« (P 303f.)

Diese Romanszene stellt für den Filmemacher sicher eine der größten ästhetischen Schwierigkeiten dar. Tykwer löst das Problem – auch das, für seinen Film das Prädikat FSK 12 zu bekommen –, indem er aus der »infernalischen« Massenorgie eine fast sakral anmutende Liebesutopie kollektiver wie individueller Art macht. Auf der Tonebene kommt wieder der engelsgleiche Chorgesang mit Sopranstimmen zum Einsatz, statt der im Roman beschriebenen haltlosen und gierigen Kopulationsbewegungen sehen wir im Film glücklich beseelte Menschen, die sich in *slow motion* aufeinander zu bewegen, dabei Standes- und Altersbarrieren sowie die heterosexuelle Norm und das klerikale Keuschheitsgelübde überwinden, um sich in Liebe, und nicht (wie im Roman) getrieben von »niederen« sexuellen Instinkten, zu vereinigen. Der aus der Menge herausgeh-

bene Grenouille, positioniert auf dem Podest, auf dem eigentlich seine Hinrichtung hätte stattfinden sollen, blickt auf das Geschehen mit einem zaghaften Lächeln herab. Die Kamera wechselt zwischen Naheinstellung auf Grenouille und seiner Perspektive auf die wogende Menge, bis sein Blick auf ein Detail, einen umstürzenden Korb mit Mirabellen, fällt. Es folgt eine Assoziationsmontage (Timecode 2.02.35–2.04.28), in der wir abwechselnd Grenouilles Gesicht groß und verschiedene Erinnerungsbilder (so scheint es zunächst) an die tödliche Begegnung mit dem Mirabellenmädchen sehen. Nach wenigen Einstellungswechseln wird dem Zuschauer deutlich, dass es sich nicht um Erinnerungsbilder, sondern um die Wunschvision einer Liebesvereinigung zwischen Grenouille und dem Mirabellenmädchen handelt. Das Mädchen sieht ihn liebevoll an, nimmt sein Gesicht zwischen ihre Hände, die Beiden streicheln und küssen sich. Die Vision wird unterbrochen durch eine Großeinstellung Grenouilles (im Heute), eine Träne rollt über sein Gesicht, sein Blick fällt auf die sich liebenden Menschen um ihn herum, zu denen er nicht gehört. Wieder erscheint das Mirabellenmädchen im Bild, diesmal handelt es sich um eine Rückblende: Das Mädchen liegt reglos und mit weit aufgerissenen Augen tot auf dem Boden. Grenouille (im Heute) weint, er wirkt tieftraurig und unendlich einsam – die Musik (das ›Liebesthema‹) wird langsam ausgeblendet, Stille, bis ein Schrei das Szenario abrupt unterbricht.

Die Botschaft, die Tykwer hier vermittelt, steht der entsprechenden Romanzene diametral entgegen. Süskinds Geruchsgenie erkennt am Ende seiner triumphalen Performance, dass ihm das Erreichte, die Liebe der Menschen um ihn herum und die Macht, sie manipulieren zu können mit nichts anderem als einem Duft, nichts bedeutet, weil er selbst keine Liebe empfinden kann: »Und plötzlich wußte er, daß er nie in der Liebe, sondern immer nur im Haß Befriedigung fände, im Hassen und Gehaßtwerden.« (P 305f.) Süskinds Geruchsgenie bleibt ein den ›contrat social‹ radikal verweigernder Unmensch, ein »solitäre[rl] Zeck«. ²⁵ Tykwer dagegen ›vermenschlicht‹ und psychologisiert die Figur. Er zeigt einen Grenouille, der am Ende seiner ›Heldenreise‹ erkennt, dass er einem fatalen Missverständnis erlegen ist: Nicht um öffentliche Anerkennung und Macht ist es ihm all die Jahre lang gegangen, sondern um der Liebe willen hat er den perfekten Duft kreierte. Die *Eine* aber, die er hätte lieben können und die seine Liebe vielleicht erwidert hätte, hat er vor langer Zeit getötet, versehentlich und weil er, der von Geburt an immer nur Ablehnung und Ausbeutung erfahren hat, damals nicht begreifen konnte, was ihm da gerade begegnet. Anders als bei Süskind erfährt Tykwers Grenouille sich am Ende als ein Liebender – dass diese Liebe einem jenseitigen Objekt gilt, macht ihn für den Zuschauer nur umso bemitleidenswerter. Einem solcherart vom ›Schicksal‹ um die Liebe Betrogenen können wir alles verzeihen – auch die stattliche Zahl von 13 (im Roman 25) Mädchenmorden.

Zu dieser von der Romanvorlage eklatant abweichenden emotionalen Steuerung des Rezipienten tritt noch ein weiterer Aspekt hinzu: die Ästhetisierung der Gewalt, die Inszenierung der weiblichen Leiche als Artefakt. Zwar ist der Topos der schönen weiblichen Leiche²⁶ auch bei Süskind angelegt, wird jedoch auf entlarvende Weise gebrochen: »Im Mai desselben Jahres fand man in einem Rosenfeld, halben Wegs zwischen Grasse und dem östlich gelegenen Flecken Opio, die nackte Leiche eines fünfzehnjährigen Mädchens. Es war mit einem Knüppelhieb auf den Hinterkopf erschlagen worden. Der Bauer, der es entdeckt hatte, war von dem grausigen Fund so verwirrt, daß er sich fast selbst in Verdacht brachte, indem er dem Polizeilieutenant mit zitternder Stimme meldete, er habe so etwas Schönes noch nie gesehen – wo er doch eigentlich hatte sagen wollen, er habe so etwas Entsetzliches noch nie gesehen.« (P 246f.) Der auktoriale Hinweis auf die Freudsche Fehlleistung des »glücklichen Finders« schafft analytische Distanz, reflektiert die dem Topos der schönen Leiche zugrunde liegende fatale Verwechslung von Kunst und Leben bzw. Tod und macht es dem Leser fast unmöglich, die nachfolgende Detailaufnahme der nackten Mädchenleiche voyeuristisch zu genießen. Hinzu kommt, dass der tote Mädchenkörper im Roman wie eine Platte mit Appetithappen präsentiert wird: Da ist von »dunklem Honig« die Rede, »glatt und süß und ungeheuer klebrig«, und von Brüsten »wie aus dem Ei gepellt« (P 247) – eine Anspielung sowohl auf den dem klassisch-romantischen Künstlermythos beigemengten Topos der Vereinnahmung/Inkorporation des weiblichen Körpers im Dienste der Kunst²⁷ als auch auf den die Idee der christlichen Eucharistie pervertierenden kannibalistischen Akt, mit dem der Roman schließt.

All diese Aspekte fehlen in der filmischen Adaption des Romans. Bei Tykwer liefert beinahe jede Einstellung, die den getöteten Mädchen gilt, ein ungebrochen schönes, gut zu konsumierendes Bild. Es gibt keinen Schmutz, kein Blut, keine Zeichen von Verletzung oder Schändung. Vielmehr sind die nackten Körper kunstvoll im Raum angeordnet: Wir sehen die nackten Körper der ermordeten Zwillingmädchen im Wasser treiben (ohne die ansonsten im Film gern gezeigten abstoßenden Attribute von Wasserleichen), ein totes Mädchen inmitten eines blühenden Lavendelfeldes, eine junge Frau anmutig auf einem Diwan drapiert, ein weiteres Mädchen auf dem Marmorboden der Kathedrale in Grasse, eine Leiche, die in einer Nische der Stadtmauer gefunden wird. Alle Mädchen sind leicht seitlich gelagert und haben ein Bein angewinkelt, so dass – unterstützt durch die Lichtführung – die jugendlichen Rundungen, der sanfte Schwung der Hüften und der Brüste auf das Vorteilhafteste zur Geltung kommen.

Emotional gesteuert – manipuliert – wird der Filmzuschauer aber nicht nur durch das perfekte Arrangement der schönen Leichen, sondern auch durch die Form der Parallelmontage²⁸ in der Sequenz, in der die Mädchenmorde seriell praktiziert werden (Timecode 1.26.47–1.29.45): In schnellem Wechsel sehen

wir: 1. den Rat und die Bürger der Stadt Grasse in ihren kopflosen Bemühungen, dem Morden Einhalt zu gebieten, 2. Grenouille, der ruhig und konzentriert mit verschiedenen Flacons hantiert, um sein »Duftdiadem« zum Abschluss zu bringen, und 3. die Auffindung der schönen Leichen. Schon allein durch die Art und Weise, wie die Szenen montiert sind, werden die Hüter von Recht und Ordnung der Lächerlichkeit preisgegeben und wird dem Künstler Grenouille Absolution erteilt. Der Zuschauer triumphiert mit Grenouille über die bornierten, bigotten Mitglieder des Stadtrats. Er wünscht sich, anders als der Leser bei Süskind, dass der »geniale« Massenmörder reüssiert.

»Ich [.] versuche Wege zu finden, um die Gewalt als das darzustellen, was sie letztlich ist, nämlich als nicht konsumierbar.«²⁹ Dieses Programm stammt nicht von Tom Tykwer, sondern von einem anderen deutschsprachigen Regisseur, dem Österreicher Michael Haneke (*Das weiße Band*, 2009). Zitiert sei es hier deshalb, weil es Patrick Süskinds Umgang mit der Gewaltthematik in der Essenz wesentlich näher kommt als Tykwers *Das Parfum*. Süskind erteilt der Ästhetisierung von Gewalt eine Absage, indem er, wie oben gezeigt, gängige Topoi der Gewalt (gegenüber dem weiblichen Körper) mimetisch durchkreuzt, in ihrer Funktionsweise offenlegt und dekonstruiert. Ebenso versucht Haneke der Desensibilisierung durch den medialen Bildersturm entgegenzuwirken, indem er in den Fokus rückt, was Gewalt wirklich ist: »Schmerz, eine Verletzung anderer.«³⁰ Zudem verstört er den Zuschauer in Filmen wie *Bennys Video* (1992) und *Funny Games* (1997) dadurch, dass er ihn durch eine offen gehaltene Dramaturgie (keine Vorhersehbarkeit) und durch den Verzicht auf psychologisierende Erklärungen zwingt, die eigene Rolle als Voyeur und (potentieller) Mittäter zu reflektieren. Tykwer dagegen schwimmt virtuos auf der Welle der Hollywood-Gewaltverharmlosung/-verherrlichung mit. Er gibt Süskinds Monster ein menschliches Antlitz (durchleuchtet ihn psychologisch) und hüllt das Grauen der zahlreichen Mädchenmorde in glänzendes Zellophan. Sein *Parfum* ist mitreißend und von wahrlich opulenter Bildgewalt, es ist schön anzusehen, hört sich gut an und riecht sogar³¹ – um den Preis, dass die Radikalität des Süskindschen Anti-Helden völlig auf der Strecke bleibt, das nachhaltig Verstörende dieser Inkarnation des genialischen Bösen bestenfalls noch eine homöopathische Wirkung entfalten kann und die serielle Jungfrauenabschlachtung als Teil eines ästhetischen Masterplans erscheint.

Bernhard Schlink/Stephen Daldry: »Der Vorleser«. – Bernhard Schlinks *Der Vorleser* ist vielleicht der deutschsprachige Gegenwartsroman zum Thema NS-Schuld, der international am meisten Aufsehen erregt hat. Der 1995 erschienene Roman wurde in mehreren Wellen rezipiert: Auf die anfänglich positive Resonanz, die Schlinks neuartigem, in mehrfacher Hinsicht Tabu brechendem Blick auf den Modus der »Vergangenheitsbewältigung« der Zweiten Generation

galt, folgte wenige Jahre später eine überaus kritische, zum Teil sehr polemisch geführte³² Auseinandersetzung mit dem Roman. Im Kern dieser zweiten Rezeptionswelle standen die Anschuldigungen, Schlink habe das Thema NS-Schuld in die Niederungen der Trivialität herabgezogen und mit der Figur der durch ihren Analphabetismus gehandicapten KZ-Wärterin Hanna Schmitz einen unverantwortlichen Beitrag zur Legitimierung einer NS-Täterin bzw. zur Nivellierung der Täter-Opfer-Positionen geliefert. Eine dritte Rezeptionswelle wurde jüngst durch die gleichnamige Romanverfilmung unter der Regie von Stephen Daldry ausgelöst, eine deutsch-amerikanische Koproduktion aus dem Jahr 2008.³³ Da mein Fokus auf die Bedeutung des Heldenmythos bei der Transformation von der literarischen Figur zum Leinwandhelden gerichtet ist, gehe ich hier allerdings nicht auf die Frage ein, welchen Stellenwert Schlinks Roman innerhalb der Shoah-Literatur der Zweiten Generation hat,³⁴ und nur punktuell darauf, wie Stephen Daldry den Diskurs um Schuld, Liebe und Scham adaptiert.³⁵

Ähnlich wie bei Tykwers *Das Parfum* ist eine der signifikantesten Abweichungen gegenüber der Romanvorlage gleich am Anfang des Films zu finden. Während wir bei Tykwer mit einem *cold opening* konfrontiert sind, also unvermittelt in eine Schlüsselszene aus dem letzten Teil der ›Thriller‹-Handlung hineingeworfen werden, bedient sich Daldry einer ganz anderen Strategie, um den Zuschauer auf die Problematik seiner Hauptfigur einzustimmen (Timecode 00.52–03.25). In der ersten Einstellung sehen wir, nur scheinbar banal, eine Hand, die ein gekochtes Ei vorsichtig in einen Eierbecher stellt. Die zweite Einstellung zeigt, wieder nah, ein benutztes Frühstücksgedeck, das in der Spüle steht. Die Kamera schwenkt auf das schon bekannte Paar Männerhände (weiße Hemdsärmel, Manschettenknöpfe), das *ein* Frühstücksgedeck mit äußerster Präzision auf dem Tisch drapiert. Der schwarz-weiße Eierbecher steht mittig auf einem weißen Teller, das Besteck ist auf den Millimeter genau ausgerichtet. Das Paar Hände räumt ein paar Abfälle in den Müll, gießt eine Tasse Kaffee ein und trägt die Tasse zu einem Schreibtisch. Erst jetzt sehen wir in einer halbnahe bis halbtotale Einstellung einen Mann in mittleren Jahren (Ralph Fiennes als Michael Berg im Jahr 1995), der hinter seinem Schreibtisch Platz nehmen will. In diese Bildeinstellung hinein erklingt eine weibliche Stimme aus dem Off. Eine Frau, die nackte Geliebte, wie wir in der nächsten Einstellung sehen, wirft dem Mann vor, sie nicht für ein gemeinsames Frühstück geweckt zu haben. »Kommt es je vor, dass eine Frau lange genug bei dir bleibt, um herauszufinden, was in deinem Kopf vorgeht«, erkundigt sich die Frau, bevor sie die Wohnung – ohne gefrühstückt zu haben – verlässt. Michael geht zum Schlafzimmer, bleibt aber auf der Schwelle stehen. Sein Blick fällt auf das zerwühlte Bett, das ihn an etwas zu erinnern scheint. Auf der Tonspur tritt nun eine Straßenbahn in das Szenario ein. Michael Berg geht zum Fenster und betrachtet, tief in Gedanken versunken, die vorbeifahrende Straßenbahn. Der Zuschauer folgt seinem Blick

und fokussiert durch die Scheibe des Fahrzeugs hindurch einen jungen Mann, bei dem es sich um den fünfzehnjährigen Michael Berg (David Kross) im Jahr 1958 handelt, wie im Verlauf der nun folgenden Montage deutlich wird. Im Wechsel sehen wir den emotional erstarrt wirkenden Mann in mittleren Jahren (nah, frontal und im Halbprofil) und den jungen Michael Berg (Halbtotale bis Groß), an dessen Fersen sich die Kamera heftet, als er die Bahn abrupt verlässt und sich auf offener Straße übergibt. Die Kamera folgt dem Jugendlichen, als dieser weitertaumelt, in die Hofpassage einer Häuserreihe mit bröckelnder Fassade flüchtet und sich dort erneut übergibt. Erst jetzt wird die Filmerzählung einsträngig, bleibt die Kamera (für die Dauer der ersten Rückblende, die der Entwicklung der Liebesgeschichte bis zu Hannas plötzlichem Verschwinden gilt) bei der Handlung, die wir aus dem Roman kennen.

Über diese ökonomisch komponierte Exposition, zu der es im Roman weder am Anfang noch an anderer Stelle ein Pendant gibt, wird ein erstes Persönlichkeitsprofil des Protagonisten (im Heute, also im Jahr 1995) erstellt – ein Profil, das mit dem Thema NS-Schuld/Aufarbeitung der Vergangenheit zunächst noch gar nichts zu tun hat. Dem Zuschauer wird – auch durch das kühle, steril wirkende Interieur – suggeriert, dass es sich bei Michael Berg um einen ordnungsliebenden bis pedantischen, allein lebenden Mann in mittleren Jahren handelt, der zwar sexuell mit Frauen verkehrt, aber keine tiefer gehenden emotionalen Beziehungen eingeht. Über den kurzen Dialog mit der namenlosen Geliebten (die später nicht wieder auftauchen wird) erfährt er außerdem, dass Michael Berg eine erwachsene Tochter hat, die lange im Ausland war, und dass ein Treffen der Beiden unmittelbar bevorsteht.

Das also ist die Ausgangssituation, man könnte auch sagen, der psychodramatische Standort, von dem aus der Protagonist sich auf die Reise begibt – eine Reise in die Vergangenheit, in die Phase seines Lebens, in der die Weichen für seine fast schon psychopathologisch zu nennende Persönlichkeitsstruktur gestellt wurden. Damit ist auch die Aufgabe des Helden vage umrissen: Es geht darum, den Weg zurück in die Vergangenheit zu machen, um an die Wurzeln des Übels zu gelangen und in einem selbsttherapeutischen Prozess vielleicht Heilung zu erfahren. Es geht um die Bewältigung eines Traumas, das zunächst rein individueller Natur zu sein scheint. Die Exposition verleiht noch keinerlei Aufschluss darüber, dass es sich – wie im Roman angedeutet – um ein *überindividuelles* Geflecht aus Liebe, Schuld und Scham handelt, das eine ganze Generation mehr oder weniger stark geprägt hat und das, wie in einigen psychoanalytisch ausgerichteten Forschungsbeiträgen vermutet wird, möglicherweise eine Erklärung für die unerbittlichen Schuldzuweisungen der 68er-Generation gegenüber der »NS-Täter-Generation« liefern könnte.³⁶ Dieser wesentliche Aspekt des Romans wird in der filmischen Adaption nicht einfach unterschlagen. Er wird in den insgesamt vier großen Rückblenden sogar erstaunlich differenziert

entwickelt. Das gilt vor allem für die zweite Rückblende, die im Jahr 1966 in Berlin spielt und Michael Berg als Studenten der Rechtswissenschaft und Beobachter eines Prozesses gegen ehemalige KZ-Aufseherinnen, darunter Hanna Schmitz, zeigt. In diesem Teil werden unterschiedliche Dimensionen der Schuld in Anlehnung an Karl Jaspers Essay *Die Schuldfrage*³⁷ (anders als bei Schlink) explizit zur Diskussion gestellt und die Spannungen zwischen der Ersten und der Zweiten Generation über das Verhältnis zwischen dem Juraprofessor Rohl (Bruno Ganz) und den Studierenden deutlicher noch als im Roman konturiert. Auch die Figur der Hanna ist im Film alles andere als holzschnittartig geraten, was nicht zuletzt der »sperrigen« Darstellung durch Kate Winslet zu verdanken ist, die es dem Zuschauer schwer macht, Hanna entweder zu verurteilen oder aber ihren Analphabetismus als mildernden Umstand oder gar Entschuldigung gelten zu lassen. Zwar verzichtet Daldry darauf, die umstrittene Romanszene umzusetzen, in der Hanna ihrem jungen Geliebten wegen eines durch ihren Analphabetismus bedingten Missverständnisses mit einem Gürtel blutige Striemen zufügt³⁸ – eine Szene, die nach der Enthüllung ihrer NS-Geschichte unweigerlich das Bild der Peitsche schwingenden KZ-Wärterin evoziert.³⁹ Dennoch ist Hanna auch im Film von Anfang an eine hochgradig ambivalente Figur. Zwar erscheint sie in einigen Szenen verletzlicher und emotionaler als in der Romanvorlage,⁴⁰ gegenüber dem völlig unerfahrenen Geliebten ist sie jedoch auch in der Darstellung Kate Winslets häufig grob, unberechenbar und herrisch. Dass es sich um einen gravierenden Fall von psychischer und physischer Misshandlung handelt, ist unübersehbar. Auch der Film ist also weit entfernt von einem Liebesmelodram, das die NS-Geschichte lediglich als reißerischen Aufhänger benutzt, was sich im Übrigen auch an der Filmtopographie genauer zeigen ließe, hier aber nur angedeutet werden soll: Brüchige Fassaden, die die Spuren der Geschichte nicht leugnen, der rituelle Kampf gegen den Schmutz, den Hanna in ihrer fast immer in diffuses Licht getauchten Wohnung und an ihrem Körper führt, die Kirche als Ort der Schuld und der unmöglichen Sühne und schließlich die Gefängniszelle, in der die inzwischen literalisierte – über die Geschichte »aufgeklärte« – Hanna ihrem Leben ein Ende setzt. Der Selbstmord geschieht, anders als im Roman, nicht im Off, sondern der Zuschauer sieht (Timecode 1.37.40–1.38.48), wie Hanna auf einen Stuhl und darauf gestapelte Bücher steigt, um sich zu erhängen. Dabei fokussiert die Kamera nicht ihr Gesicht (was unweigerlich ein Mehr an Betroffenheit und Mitleid bewirkt hätte), sondern die schmutzigen, ungepflegten Füße – Hanna, die Sünderin und Büßerin, das ist das letzte Bild, das wir von ihr sehen.

In der Exposition wie auf der gesamten Ebene der Gegenwartshandlung ist dagegen eine signifikante Reduktion von Komplexität zu verzeichnen. Hier geht es primär darum, so sah vermutlich das Kalkül der Macher aus, den Film auch für ein Massenpublikum tauglich zu machen, den Helden von seinen Kom-

munikations- und Beziehungsstörungen zu heilen. Um diesen von der *Roman*-figur Michael Berg nicht erfolgreich bewältigten Prozess⁴¹ absolvieren zu können, bedarf es im *Film* eines konkreten Auslösers: Die Rückkehr der Tochter nach langer Abwesenheit fungiert gewissermaßen als Ruf. Die unmittelbar bevorstehende Wiederbegegnung zwischen Vater und Tochter in Verbindung mit der entlarvenden Bemerkung der Geliebten veranlasst Michael Berg dazu, sich nach Jahren der Stagnation auf den Weg zu machen. Zwischen den Rückblenden, also auf der Gegenwartsebene, wird dann auch vor allem die Beziehung zwischen Vater und Tochter verhandelt. Der Zuschauer erfährt, dass Julia (Hannah Herzsprung), deren Existenz im Roman lediglich erwähnt, aber in keiner Weise ausgestaltet wird, sich für die Trennung der Eltern verantwortlich glaubt und sich von ihrem Vater zeitlebens unverstanden und ungeliebt gefühlt hat. Die Begegnungen zwischen Vater und Tochter sind herzerreißend und schreien nach Bekenntnis und Erlösung. Die Rahmenhandlung schließt dann auch damit, dass sich Michael Berg mit seiner Tochter gemeinsam auf den Weg macht, um ihr am Grab Hanna Schmitz' die Geschichte seiner fatalen Jugendliebe zu erzählen (Timecode 1.48.53–1.51.05): »Ich war fünfzehn. Ich wollte von der Schule nach Hause. Ich fühlte mich krank – und eine Frau half mir«. Diese mit getragenen Pianoklängen untermalten Worte gehen in die finale Schwarzblende über. Daldry nimmt hier die ersten Zeilen des Romans wieder auf: »Als ich fünfzehn war, hatte ich Gelbsucht. Die Krankheit begann im Herbst und endete im Frühjahr.« (V 5) Nur wird, anders als im Roman, durch die Platzierung dieser Worte am Ende der Filmhandlung – Reise – und vor allem durch den Umstand, dass Michael Berg sich gegenüber seiner Tochter öffnet, suggeriert, dass er im Begriff ist, die »Krankheit« zu überwinden. Damit schließt sich ein Kreis, wird der Zuschauer mit der hoffnungsvollen Perspektive entlassen, dass nun alles besser wird zwischen den Generationen und den Geschlechtern.

Um dem Zuschauer die Orientierung zwischen den unterschiedlichen Zeitebenen zu erleichtern, gibt es an zentralen Schaltstellen Inserts mit Angaben zu Ort und Zeit.⁴² Verbunden werden die Ebenen wiederum mit diversen visuellen und akustischen Motiven: Die Straßenbahn auf der Bild- und der Tönebene, das Bett mit den zerwühlten Laken, wiederkehrende musikalische Themen, Buchtitel, darunter Homers *Odysee*, um nur die wichtigsten zu nennen. Unter den von Michael Berg ausgewählten Lektüren kommt dem Homerschen *Versepos* nach Eleni Georgopoulou eine ganz besondere Bedeutung zu. In ihrer Auseinandersetzung mit Schlinks Roman stellt sie die These auf, dass »die *Odysee* für Michael die Geschichte eines permanenten Ankommens und Aufbrechens« des sich erinnernden Subjekts repräsentiert und, bezogen auf die Frage der NS-Schuld, für eine »Dynamik [steht], die aus der verfestigten, polarisierten Erinnerungskultur des Holocaust herausführt [.] und mit dem klassischen Täter-Opfer-Schema bricht.«⁴³ Diese These ließe sich auch auf den Film über-

tragen, allerdings mit einer etwas anderen Stoßrichtung, wie ich meine: Im Roman wie im Film begibt sich Michael auf eine Reise in die Vergangenheit, jedoch findet die Reise der Romanfigur einen anderen – weniger befriedigenden – Abschluss als die der Filmfigur. Schlinks Odysseus erreicht, metaphorisch gesprochen, niemals mehr den heimatlichen Hafen. Für ihn bleibt das Dilemma ›Verstehen oder Verurteilen‹ bis zum Ende bestehen: »Ich bin damit nicht fertig geworden. Beidem wollte ich mich stellen: dem Verstehen und dem Verurteilen [Hannas]. Aber beides ging nicht.« (V 152) Daldry dagegen popularisiert und profanisiert den Mythos, indem er die Erinnerungsreise seines Helden zumindest auf der Gegenwartsebene zu einem befriedigenden Ende im Zeichen der Verständigung und der Versöhnung führt. Im Roman gibt es einen solchen Befreiungsschlag – eine solche Heimkehr – nicht. Zwar versucht auch Schlinks Protagonist seine Geschichte aufzuarbeiten, indem er sie niederschreibt: »Zuerst wollte ich unsere Geschichte schreiben, um sie loszuwerden. Aber zu diesem Zweck haben sich die Erinnerungen nicht eingestellt. Dann merkte ich, wie unsere Geschichte mir entglitt, und wollte sie durchs Schreiben zurückholen, aber auch das hat die Erinnerung nicht hervorgelockt. Seit einigen Jahren lasse ich unsere Geschichte in Ruhe. Ich habe meinen Frieden mir ihr gemacht. Und sie ist zurückgekommen I . . . I.« (V 206) Das Schreiben aber ist, wie übrigens auch das Besprechen der Kassetten, ein ›einsames Geschäft‹, bei dem der Andere zwar als Idee (als Leser bzw. Zuhörer) existiert, aber eben nicht als lebendiges und leibhaftiges Gegenüber präsent ist, das spontan und unvermittelt reagiert. Genau dieses ›Defizit‹ behebt Daldry, indem er seine Filmhandlung mit der Aussprache zwischen Vater und Tochter enden lässt. Die orale und nicht medial vermittelte Form der Offenbarung hat so auch eine ganz andere Qualität als die schriftliche und beinahe nekrophil anmutende (an die tote Geliebte gerichtete) Offenbarung der Romanfigur. Erstere zeugt von dem optimistischen Glauben, dass Verständigung, Versöhnung (auch mit sich selbst) und Heilung möglich sind, Letztere scheint mir dagegen schwankend zwischen melancholischer Resignation und dem ethischen ›Gebot‹, sich der Herausforderung immer wieder zu stellen. Trotz dieser Unterschiede können Roman wie Film als Plädoyer verstanden werden, sich der Vergangenheit weiterhin zu stellen, sie nicht als vermeintlich ›bewältigt‹ ad acta zu legen. In beiden Fällen geht es um die Verständigung zwischen den Generationen, um die existentielle Relevanz der Tradierung von Geschichte/n.

Schlussbemerkung. – Die beiden hier vorgestellten ›Literaturverfilmungen‹ funktionieren nach dem Muster der Heldenreise – und brechen es zugleich. Stephen Daldry bedient sich bei seiner Adaption von Schlinks *Der Vorleser* einer Doppelstrategie, die darin besteht, dass er über die Aufspaltung in eine Rahmen- und eine Binnenhandlung zwei ganz unterschiedliche Entwicklungen bzw. Krank-

heitsverläufe erzählt: Die Rahmenhandlung bedient in affirmativer Weise das Modell der Heldenreise, der Protagonist ist – so darf der Zuschauer hoffen und getröstet den Kinosaal verlassen – am Ende von seiner Kommunikations- und Beziehungsunfähigkeit *geheilt* oder zumindest auf einem guten Weg. Dagegen erzählt die mit der Stoßrichtung der Romanvorlage korrespondierende Binnenhandlung die Geschichte einer unlösbaren, *heillosen* Verstrickung von Liebe, Schuld und Sühne.

Tom Tykwers *Das Parfum* zeigt insofern eine erfolgreiche Heldenreise, als das Geruchsgenie Jean-Baptiste Grenouille am Ende von seinem mörderischen Irrglauben geheilt ist, andere manipulieren und beherrschen zu müssen. Während Süskinds Grenouille den Tod wählt, weil er erkennt, dass er nicht lieben kann, ja die Liebe (Anerkennung) der anderen ihm im Grunde vollkommen gleichgültig und sein Leben damit sinnlos ist, stirbt Tykwers Held, weil er das »Wesen« der Liebe erst begreift, lange nachdem er diejenige, die er hätte lieben können und die diese Liebe vielleicht erwidert hätte, »versehentlich« getötet hat. Damit verwandelt sich Tykwers Grenouille, ganz im Gegensatz zur Romanfigur, in einen tragisch-romantischen Helden, dessen kannibalistischer Opfertod sinnvoll erscheint und frei ist von der Süskindschen Ironie.

In beiden Filmen wird mit dem eingangs erläuterten Trivialmythos des *lonely wolf* gearbeitet, wird also die Struktur der Heldenreise adaptiert, um dem Publikum eine ganz bestimmte Botschaft zu vermitteln – eine Botschaft, die in den Romanen nicht enthalten ist –, nämlich die, dass das in seiner Liebes- und Beziehungsfähigkeit geschädigte männliche Subjekt »geheilt« werden kann. Heute, im Zeitalter erzwungener oder erwünschter Mobilität und (emotionaler) Flexibilität, ist dieses Sujet erfolgsträchtiger denn je, so mag das wirkungsästhetische und kommerzielle Kalkül der Macher gewesen sein. In beiden Fällen ist dieses Kalkül jedoch nur bedingt aufgegangen.⁴⁴ Ob die sich widersprechenden Stimmen, die sich in Daldrys *Der Vorleser* vernehmen lassen (»Heilung ist möglich« versus »die Verletzungen, nicht nur die der Hauptfigur, sind irreparabel«), das Publikum für oder gegen den Film eingenommen haben, sei hier offen gelassen. Die Verfilmung von Süskinds *Das Parfum* krankt aber sicherlich daran, dass der Rezipient tendenziell unterschätzt wurde. Das ist umso bedauerlicher, als Tom Tykwer auch mit sehr viel subtileren und originelleren Mitteln verführen kann, wie insbesondere seine frühen Filme *Die tödliche Maria*, *Winterschläfer* und *Lola rennt* zeigen.

Anmerkungen

- 1 Der Fokus liegt in diesem Beitrag auf deutschsprachiger Literatur, bei den filmischen Adaptionen handelt es sich aber teilweise um internationale Koproduktionen.
- 2 Der Begriff ist insofern unzureichend, als er nicht deutlich macht, dass es sich bei der filmischen Umsetzung eines literarischen Textes um ein eigenständiges Kunstwerk handelt. Angemessener wäre es, von der filmischen Transformation literarischer Texte zu reden. Ich habe mich rein aus pragmatischen Gründen für den knappen Begriff der Literaturverfilmung entschieden. Zur Begriffsproblematik und zu unterschiedlichen Formen der Transformation vgl. Sandra Poppe, *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*, Göttingen 2007, 90ff.
- 3 Zu beiden Verfilmungen gibt es inzwischen Interpretationshilfen für Schüler und Lehrer: Andrea Wagener, Bernd Schurf, *Texte, Themen und Strukturen. Deutschbuch für die Oberstufe*, Berlin 2009, Kapitel 4 (Patrick Süskind/Tom Tykwer: *Das Parfum* - Literaturverfilmung); Michael Staiger, *Literaturverfilmungen im Deutschunterricht*, Berlin 2010, Kapitel 7. Zu Stephen Daldrys Verfilmung von Schlinks *Der Vorleser* liegt ein von der Filmverleihgesellschaft Senator erstelltes *Filmheft - Materialien für den Unterricht* (2009) vor.
- 4 Zu der in Anlehnung an den Mythos der Heldenreise entwickelten Filmdramaturgie Hollywoods vgl. Christopher Vogler, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers: Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos*, 2. aktualisierte u. erweiterte Aufl., Frankfurt/Main 1998; vgl. auch Michaela Krützen, *Dramaturgie des Films*, Frankfurt/Main 2004.
- 5 Den Begriff Trivialmythos verwende ich hier im Sinne von Roland Barthes' *Mythen des Alltags*, Frankfurt/Main 1964. Barthes beschreibt populäre Mythen als Instrumente zur Konstituierung und Stabilisierung von bürgerlicher Herrschaft. Gemeint sind Aspekte/Phänomene des alltäglichen Lebens, die bürgerliche Werte (romantische Liebe, Familie, Heimat etc.) affirmativ repräsentieren.
- 6 Joseph Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, Frankfurt/Main 1999.
- 7 Joachim Hammann, *Die Heldenreise im Film*, Frankfurt/Main 2007, 57.
- 8 Robert McKee, *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, Berlin 2009, 11.
- 9 Auf der Plotebene arbeitet diese »postmoderne Gangsterballade« aus dem Jahr 1998 mit der Frage, was wäre wenn. Tykwer erzählt nach dem Multiple-choice-Prinzip drei Varianten einer Geschichte und nutzt dabei verschiedene visuelle Techniken, kombiniert Digital-, Real- und Zeichentrickfilm, Farb- und Schwarzweißbilder und montiert Polaroidfotos ein, über die schlaglichtartig das Leben völlig randständiger Figuren erhellt wird.
- 10 McKee versteht unter *Archeplot* eine »Sammlung zeitloser Prinzipien«, dazu gehören Kausalität, geschlossenes Ende, lineare Zeit, äußerer Konflikt, einzelner Protagonist, konsistente Realität, aktiver Protagonist. Charakteristisch für den *Miniplot* sind ein offenes Ende, ein innerer Konflikt, mehrere Protagonisten und ein passiver Protagonist; als Merkmale des *Antiplots* nennt McKee Zufall, nichtlineare Zeit und inkonsistente Realitäten (McKee, *Story*, 52-79). *Multiplot*-Filme zeichnen sich dadurch aus, dass es nicht einen Hauptplot gibt, sondern eine Reihe von Storys im Subplot-Format (ebd., 246). McKee verwendet diese Begriffe nicht schematisch, sondern betont, dass nur wenige Filme ausschließlich *einem* Story-Design folgen.

- 11 Hammann, *Die Heldenreise im Film*, 62.
- 12 Unter dem programmatischen Titel *Film als Kunst* veröffentlichte der Medienwissenschaftler und Kunstpsychologe Rudolf Arnheim 1932 seine Materialtheorie des Films, die sich zwar in einigen Punkten ausschließlich auf den Stummfilm bezieht, die aber dennoch einen grundsätzlich Bruch mit dem rein mimetischen (im Sinne von simpler Wirklichkeitsabbildung) Verständnis von Film bedeutet.
- 13 McKee (*Story*, 100) äußert sich zu der Möglichkeit eines vom filmischen Mainstream gänzlich unberührten Kunstfilms wie folgt: »Die Vorstellung der Avantgarde von einem Schreiben außerhalb von Genres ist naiv. Niemand schreibt in einem Vakuum. Nach Tausenden von Jahren des Story-Erzählens ist keine Story so anders, als daß sie keine Ähnlichkeit mit irgend etwas hätte, was je geschrieben wurde.«
- 14 Ausdrücklich betonen möchte ich, dass der Grad der »Werktreue« für mich kein Qualitätsmerkmal darstellt.
- 15 Patrick Süskind, *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Zürich 1985, 7. Seitenangaben künftig unter Angabe der Sigle *P* direkt im Text.
- 16 Auf die Nähe zum Bildungsroman bzw. die Modi der Dekonstruktion dieser Gattung hat sich die Aufmerksamkeit eines großen Teils der Forschung gerichtet. Ich verweise hier nur auf den Beitrag von Gerhard Neumann, der Süskinds Roman als »ein auf die Wahrnehmungs- und Konstruktionskraft des Geruchssinns zugespitztes Experiment eines Bildungsromans« liest und äußerst kenntnisreich und luzide der Frage nachgeht, welche Möglichkeiten sich durch die Konzentration auf einen kulturell verkümmerten Sinn ergeben. Gerhard Neumann, *Patrick Süskind: »Das Parfum«. Kulturkrise und Bildungsroman*, in: Dieter Borchmeyer (Hg.), *Signaturen der Gegenwartsliteratur*, Würzburg 1999, 189.
- 17 Neumann stellt treffend fest, dass sich in dem Geruchsgenie und Massenmörder Grenouille Konstruktion und Instinkt kreuzen. Mittels seiner Duftkreationen konstruiert Grenouille sich »virtuelle Identitäten«, um die Abwesenheit von Geruch = Identität zu kompensieren. Bei der Wahl seiner Opfer, wohlriechender jungfräulicher Mädchen, geht er rein instinktiv – von seinem Geruchssinn geleitet – vor. »Was Grenouille, dem Helden des Bildungsromans zugeschrieben wird, ist das Verhaltens-, das Wahrnehmungs- und das Kommunikations-Konzept eines Insekts.« Ebd., 204.
- 18 Neumann spricht von einer »materialistische[n] Kontrafaktur zum abendländischen Ritual des Gott-Essens«. Ebd.
- 19 Die folgenden Timecodeangaben beziehen sich auf die DVD *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Premium Edition, Constantin Film, München 2006. Was die quantitative Erfassung des Films angeht, habe ich sehr von der von mir betreuten Magisterarbeit Carina Bodes⁷ profitiert: *Mediale Transformationen und ihre Auswirkungen auf das Storytelling am Beispiel der Metamorphose des Jean-Baptiste Grenouille vom literarischen Scheusal zum Kinohelden. »Das Parfum« - Patrick Süskinds Roman (1985) und Tom Tykwers Film (2006)*, München 2008.
- 20 Ich beschränke mich auf den Aspekt, wie die Figur des Grenouille im Sinne der Heldenreise gegenüber der Romanvorlage verändert wird. Weitgehend unberücksichtigt lasse ich die Frage »Warum riecht der Film?«. Vgl. hierzu Michael Gans, *Immer der Nase nach - Olfaktorik in Roman und Film am Beispiel von Patrick Süskinds Roman »Das Parfum« und der gleichnamigen Verfilmung von Tom Tykwer*, in: Michael Gans, Roland Jost, Ingo Kammerer (Hg.), *Mediale Sichtweisen auf Literatur*, Baltmannsweiler 2008, 46–58.
- 21 Tykwer schrieb das Drehbuch zusammen mit Andrew Birkin (Co-Produzent), Bernd Eichinger (Produzent) und Caroline Thompson nach dem Roman von Patrick Süskind.

- 22 Verena Lueken, *Das Parfum - vom Buch zum Film*, in: Andrew Birkin, Bernd Eichinger, Tom Tykwer, *Das Parfum - das Buch zum Film*, Zürich 2006, 10. Sehr ausführlich, aber auch sehr affirmativ zeichnet Bodes (*Mediale Transformationen und ihre Auswirkungen auf das Storytelling*) diesen Prozess nach.
- 23 Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994, 89–113. Bronfen geht in ihrer viel beachteten Studie nicht auf Süskinds Roman ein.
- 24 Birkin, Eichinger, Tykwer, *Das Drehbuch*, in: *Das Parfum - das Buch zum Film*, 40.
- 25 Neumann, *Patrick Süskind: »Das Parfum«*, 206.
- 26 Ich verweise an dieser Stelle nochmals auf Bronfens einschlägige Studie *Nur über ihre Leiche*.
- 27 Unverhüllt gestaltet in Brentanos *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter* (1801), anzutreffen aber auch bei Goethe (vor allem die Mignon-Figur in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795/96, und die Figur der Ottilie in *Die Wahlverwandtschaften*, 1809), Friedrich Schlegel (*Lucinde*, 1799), Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*, 1802), Tieck (*Vittoria Accorombona*, 1840), Gottfried Keller (*Der grüne Heinrich*, 1854/55), um nur einige bekannte Beispiele zu nennen. Vgl. zu diesen Texten Rita Morrien, *Sinn und Sinnlichkeit. Der weibliche Körper in der deutschen Literatur der Bürgerzeit*, Köln-Weimar-Wien 2001.
- 28 »Mit Killern ist die Menschheit bislang irgendwie fertig geworden – aber wer wird sich um die Cutter kümmern? Alle Gewalt geht vom Schnitt aus.« Mit dieser Zuspitzung sensibilisiert Peter Sloterdijk für die nicht zu unterschätzende Suggestivkraft der filmästhetischen Organisation von Bildern. Peter Sloterdijk, *Im Gespräch*, in: *Tempo*, 11/1994, 48.
- 29 Michael Haneke zitiert nach Karl Ossenagg, *Der wahre Horror liegt im Blick. Michael Hanekes Ästhetik der Gewalt*, in: Christian Wessely, Gerhard Larcher, Franz Grabner (Hg.), *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, Marburg 2008, 65.
- 30 Michael Haneke zitiert nach Ossenagg, ebd., 68.
- 31 Vgl. Gans, *Immer der Nase nach - Olfaktorik in Roman und Film*.
- 32 So zum Beispiel der Beitrag von Carl Wiemer, *Dichter und Richter. Bernhard Schlink überwindet die Vergangenheit*, in: *Tribüne*, 42(2003)167, 162–176. Wiemer geht davon aus, dass der Erfolg des Romans auch der »exorbitanten sprachlichen Dürftigkeit und seiner erschreckenden gedanklichen Armut« zuzuschreiben ist, 163. Weitere Beispiele zitiert Alison Lewis, *Das Phantasma des Masochisten und die Liebe zu Hanna. Schuldige Liebe und intergenerationelle Schuld in Bernhard Schlinks »Der Vorleser«*, in: *Weimarer Beiträge*, 52(2006)4, 554f.
- 33 Die Timecodeangaben in den folgenden Ausführungen beziehen sich auf die DVD *Der Vorleser*, Senator Home Entertainment, Berlin 2008.
- 34 Verwiesen sei auf eine Auswahl an Forschungsbeiträgen, die um diesen Aspekt kreisen: Lewis, *Das Phantasma des Masochisten und die Liebe zu Hanna*; Eleni Georgopoulou, »Brichst du auf gen Ithaka . . .«: *Erinnerung und Reflexion in Bernhard Schlinks »Der Vorleser«*, in: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch/A German Studies Yearbook*, 3/2004, 23–142; Beate M. Dreike, *Was wäre denn Gerechtigkeit? Zur Rechtsskepsis in Bernhard Schlinks »Der Vorleser«*, in: *German Life and Letters*, 55(2002)1, 117–129; Hans-Jörg Knobloch, *Eine ungewöhnliche Variante in der Täter-Opfer-Literatur: Bernhard Schlinks Roman »Der Vorleser«*, in: Gerhard Fischer (Hg.), *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999*, Tübingen 2001, 89–98; Miriam Moschytz-Ledgley, *Trauma, Scham und Selbstmitleid. Vererbtes Trauma in Bernhard Schlinks Roman »Der Vorleser«*, Mar-

- burg 2009; Micha Ostermann, *Aporien des Erinnerns - Bernhard Schlinks Roman »Der Vorleser«*, Bochum 2004.
- 35 Zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Beitrags lag zu Daldrys Verfilmung noch keine Forschungsliteratur vor. Hinweisen möchte ich aber auf die von mir betreute Masterarbeit von Leonie Schulte: *»Aber der Fingerzeig auf Hanna wies auf mich zu rück.« Das Unvergleichliche vergleichen? Zur Schuldproblematik der ersten und zweiten Generation in Bernhard Schlinks »Der Vorleser« und Stephen Daldrys gleichnamiger filmischer Adaption*, unveröffentlichte Masterarbeit, Universität Paderborn 2010.
- 36 Vgl. zu diesem im Roman verhandelten Konnex nochmals die Beiträge von Lewis (*Das Phantasma des Masochisten und die Liebe zu Hanna*) und Moschytz-Ledgley (*Trauma, Scham und Selbstmitleid*).
- 37 Karl Jaspers, *Die Schuldfrage*, Heidelberg 1946.
- 38 Bernhard Schlink, *Der Vorleser*, Zürich 1995, 34f. Die Seitenangaben in den folgenden Ausführungen beziehen sich auf diese Ausgabe (Sgile V).
- 39 Unbehagen bereitet diese Romanepisode deshalb, weil auf die physische Misshandlung unmittelbar ein sexueller Akt folgt, hier also unüberschbar ein Zusammenhang zwischen Gewalt und sexueller Lust konstruiert wird. Leider versäumt Schlink es auch nicht, das sadomasochistische Szenario explizit mit Hannas Vergangenheit als KZ-Aufseherin in Verbindung zu bringen: »Schlimm war, wenn die Bilder durcheinander gerieten. Hanna, die mich mit den kalten Augen und dem schmalen Mund liebt, die mir wortlos beim Vorlesen zuhört und am Ende mit der Hand gegen die Wand schlägt, die zu mir redet und deren Gesicht zur Fratze wird. Das schlimmste waren die Träume, in denen mich die harte, herrische, grausame Hanna sexuell erregte und von denen ich in Sehnsucht, Scham und Empörung aufwachte.« (V 141f).
- 40 Vor allem während des Prozesses wirkt sie hilfloser und schutzbedürftiger als bei Schlink. Als die Vorwürfe der Mitangeklagten auf sie niederprasseln und der Richter sie ins Kreuzverhör nimmt – Hanna befindet sich auch kameraperspektivisch mehrfach in der unterlegenen Position –, möchte der Zuschauer aufspringen und den ungerechtfertigten Vorwurf, sie habe als Hauptverantwortliche den Abschlussbericht verfasst, in Schutz nehmen (Timecode 1.06.30–1.10.12).
- 41 Zumindest gibt es keine Hinweise darauf, dass der Ich-Erzähler, nachdem er seine Geschichte mit Hanna niedergeschrieben hat, eine funktionierende Liebesbeziehung zu seiner Tochter oder einem anderen Menschen entwickelt. Der Roman endet mit der Information, dass Michael Berg mit dem Dankesbrief der Jewish League Against Illiteracy (Dank für die Spende aus der bescheidenen Hinterlassenschaft der Selbstmörderin Hanna Schmitz) in der Tasche auf den Friedhof gefahren ist: »Es war das erste und einzige Mal, daß ich an ihrem Grab stand.« (V 207).
- 42 Auf den Inhalt der ersten beiden Rückblenden, Neustadt/Westdeutschland 1958 und Berlin 1966, habe ich bereits kurz hingewiesen. Die dritte Rückblende ist 1976 in Neustadt angesiedelt und zeigt Michaels Leben nach dem Prozess, das Scheitern seiner Ehe und das Besprechen der Tonbänder für Hanna. Die vierte Rückblende spielt 1984 in Neustadt und New York und verfolgt die Vorbereitungen zu Hannas vorzeitiger Entlassung aus dem Gefängnis, Michaels Unfähigkeit, der früheren Geliebten offen zu begegnen, Hannas Selbstmord und Michaels Treffen mit der Holocaust-Überlebenden Ilana Matter in New York.
- 43 Georgopoulou, *»Brichst du auf gen Ithaka . . .«*, 123 u. 131.
- 44 *Das Parfum* spielte bei einem geschätzten Budget von 50 Millionen Euro weltweit 132 Millionen Dollar ein. In Deutschland erreichte der Film über 5,5 Millionen

Zuschauer. Das ist natürlich ein kommerzieller Erfolg. Gemessen an den Relationen im Fall von Tykwers *Lola rennt*, der bei einem geschätzten Budget von nur ca. 3,5 Millionen D-Mark in Deutschland rund 2 Millionen Zuschauer fand und in den USA mehr als 7 Millionen Dollar einspielte, mutet dieser Erfolg allerdings eher bescheiden an. *Der Vorleser* konnte sein geschätztes Budget von 32 Millionen Dollar in den USA, wo der Film rund 34 Millionen Dollar einspielte, nur knapp übertreffen. Alle Angaben laut *Internet Movie Database*.