

VOM BUCH ZUM FILM:
ZUR FRAGE DER ADAPTATION BEI
STERNBERG,
SCHLÖNDORFF UND TYKWER.

A Thesis presented to the Faculty of the
Graduate School at the University of
Missouri-Columbia

In Partial Fulfillment of the Requirements for
the Degree

Master of Arts

by OLGA ISTOMINA

Prof. Sean Ireton, Thesis Supervisor

DECEMBER 2007

The undersigned, appointed by the dean of the Graduate School, have examined the [thesis or dissertation] entitled

VOM BUCH ZUM FILM:
ZUR FRAGE DER ADAPTATION BEI
STERNBERG,
SCHLÖNDORFF UND TYKWER.

presented by Olga Istomina,

a candidate for the degree of master of German Literature,

and hereby certify that, in their opinion, it is worthy of acceptance.

Professor Monika Fischer

Professor Sean Ireton

Professor Signe Cohen

I would like to thank Dr. Joachim Sontheimer for his friendly support of my
` German Studies.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank the entire department of German and Russian Studies at the University of Missouri - Columbia, but in particular Prof. Sean Ireton and Dr. Monika Fischer, for guiding me through the difficulties of conceptualizing and creating my Master Thesis. In particular, Prof. Ireton, who provided me not only with the necessary guidance, but also motivation, support needed to successfully complete this work.

TABLE OF CONTENTS

Acknowledgements	ii
Chapter	
I. Introduction.....	1
II. KAPITEL 1. <i>PROFESSOR UNRATH VS DER BALUE ENGEL</i>	11
III. KAPITEL 2. <i>DIE BLECHTROMMEL</i>	32
IV. KAPITEL 3. DAS PARUM. DIE GESCHICHTE EINES MÖRDERS..	48
ANHANG.....	72
Bibliography.....	77

I. Einführung.

Die Geschichte des Films reicht gerade hundert Jahre zurück, trotzdem hat sich diese Kunstform zu einem der bedeutendsten Medien entwickelt. Der Anspruch des Films war zunächst auf reine Unterhaltung beschränkt, dabei hat der gebildete Bürger das Filmmedium zuerst abgelehnt. Filme wurden meistens auf Messen gezeigt, was auch mit dem Format zusammenhing. Die ersten Filme waren wegen der Materialbeschaffenheit des Trägermediums nur 1 bis 1,5 Minuten lang und wurden in mobilen Cinemakasten gezeigt. So ist man zur Vorführung von Ort zu Ort gereist und hat die Filme im Rahmen kleinerer Vorstellungen gezeigt. Es handelte sich um überwiegend einzelne Szenen, die den Zuschauer beeindrucken sollte: „Fütterung eines Bébés“ oder „die Einfahrt eines Zuges“. Die technische Entwicklung erfolgte in mehreren Ländern parallel; es wurden Aufnahme- und Wiedergabegeräte entwickelt.

Whether the camera was as heavy as a 500-pound Kinetoscope or as light as the 16-pound Cinématographe, it was set up as a stationary device. There was only one shot, one point of view, and one scene. It was difficult to tell a story with beginning, middle, and end using one short scene as a single, motionless, usually long shot to frame the action. (Desmond 10)

Die weitere Technologieentwicklung war entscheidend für die Frage, ob sich diese Unterhaltungsart durchsetzen würde. Die ersten Filme hatten weder eine „Story“ noch Entwicklung der Handlung. Nach einer anfänglichen Welle der Begeisterung hatte das Interesse für das neue Medium beim Publikum deutlich nachgelassen, was die Filmemacher dazu veranlasst hat, nach neuen Formen zu suchen. Die Filme bekamen mit dem Kino einen eigenständigen Platz, an dem sie inszeniert wurden. Im französischen Film wurden viele Elemente aus der Varieté übernommen, genauso setzten etliche

Schauspieler, die im Varieté begonnen hatten, ihre Karriere im Film fort. Da es sich bei den Filmen am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts um Stummfilme handelte, wurden diese als ein Teil der Vorstellung gezeigt, umrahmt von einem Programm mit Musik und Liedern und häufig begleitet von Live Musik.

Der Film wurde anfänglich als ein Ersatz für das Theater gesehen, und zwar als einer, der auf der Skala des künstlerischen Anspruchs unter der des Theaters rangiert. Bis in das zwanzigste Jahrhundert hinein war das Theater das Unterhaltungsmedium des Bildungsbürgertums. Die breiten proletarischen Massen waren jedoch von diesem Prozess ausgeschlossen. Der Film hat den Weg zum breiten Publikum in den Zeiten um den ersten Weltkrieg gefunden. Die Filmindustrie in den USA entwickelte sich zu diesem Zeitpunkt sehr dynamisch. Es mangelte an den Themen und Sujets. Man konnte zwar weiter Dokumentarfilme über verschiedene Ereignisse drehen, aber man kämpfte mit der Schwierigkeit, dass man nicht immer rechtzeitig an Ort und Stelle des Geschehens mit der Kamera sein konnte. Außerdem waren die Menschen nach einer Weile nicht mehr von einem bloßen bewegten Bild zu faszinieren. So kam man auf die Idee, Filme zu drehen, die eine Geschichte, eine Handlung, also ein Drehbuch haben sollten. Man hatte den Blick auf kleinere Literaturformen geworfen: Kurzgeschichte, Theaterstück, Novelle. Die Vorteile waren offensichtlich: in den Werken gab es eine Handlung, Charaktere und Entwicklung. Ein anderer Grund, warum sich Film auf Literatur fokussiert hatte, ist, dass Literatur beim Bürgertum hoch angesehen war und zur klassischen Bildung gehörte. „Das Kino sollte zum „Theater“ werden, der Film zur „Literatur“, damit das Kino als Medium bürgerlicher Wertvorstellungen fungieren konnte, die noch immer durch Literatur und Theater repräsentiert wurden“ (Paech 90)

Auch wenn Paech hier von den Bürgern spricht, sollte man nicht vergessen, dass der Film sehr schnell an Popularität bei den breiten proletarischen Massen gewonnen hat. Zusammen mit der Weiterentwicklung der gedruckten Medien verschaffte der Film den Zugang unter anderem zum literarischen Gut für eine große Zahl von Menschen. „Die Anschaulichkeit, die der Film „den dicken Bänden des Romans“ (Paech 129) voraus hat, ist besonders für „die Leute aus dem Volke sehr wesentlich“ (Paech 91). Das ist der dritte Grund, warum der Film Literatur als Vorlage benutzen wollte (siehe Desmond). Man sollte sich aber bewusst sein, dass es einen wesentlichen Unterschied zwischen Film und Theater gibt:

Einerseits ist das Medium Film – aufgrund der gemeinsamen Eigenschaften der Plurimedialität und der Kollektivität von Produktion und Rezeption – dem Theater strukturell eng verwandt; andererseits [...] wird im Theater das Geschehen zumeist aus konstanter Perspektive wahrgenommen – im Film können demgegenüber diese Relationen durch Veränderungen der Kameraposition und –einstellungen variiert werden. (Bohnenkamp 28)

Der Stummfilm ist immer noch eng mit dem Theater verbunden. Da es nur Untertitel gab, die die Dialoge ersetzen sollten, war es die Aufgabe des jeweiligen Schauspielers, mit Emotionen und handlungsbedingter Gestik den Plot voranzutreiben. Ansonsten verschaffte der Film eine größere Illusion als ein Theaterspiel. Durch verschiedene *angles, points of view* und diverse Linsen konnte man entweder sehr nah an die Charaktere herankommen, oder einen Panoramanschnitt machen, oder wiederum durch eine Szene einige Dialoge ersetzen. Wenn man das epische Theater von Brecht bedenkt, so hat sich das Theater, wie man es von der Antike her über das bürgerliche Trauerspiel bis zu den naturalistischen Dramen kannte, Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts deutlich gewandelt. Nachdem der Ton eingeführt wurde, haben sich die Wege dieser zwei

Kunstformen, Film und Theater, weiter getrennt. Der Film entwickelte sich zu einer selbständigen Kunstform, mit einer Idee, einer Handlung, einer Entwicklung und Charakteren.

In der vorliegenden Arbeit soll untersucht werden, inwiefern man sich bei der filmischen Bearbeitung der drei Bücher: *Professor Unrat*, *Die Blechtrommel*, *Das Parfum* eng an die literarische Vorlage gehalten hat, oder ob es durch die Bearbeitung und Interpretation zu einer substantiellen Veränderung des Originals und dessen Aussage gekommen ist, sowie auch worin ästhetischer Wert des Filmmediums besteht:

Filmwissenschaftler neigen dazu, die Nase zu rümpfen, weil ihr Interesse dem Film als eigenständiger Kunstform gilt. Das Vehikel Literatur, heißt es, habe der Film nur in seinen Anfängen gebraucht; Literaturverfilmungen werden als abgeleitete Werke wenig geschätzt und als hybride Kunstform grundsätzlich misstrauisch betrachtet. (Bohnenkamp 9)

Es wird hier ein Terminus „hybride Kunstform“ eingeführt, der sinnvoll erscheint. Es impliziert, dass der Film als Kunst anerkannt wird. Hybrid klingt auch treffend, das es sich um eine Wechselbeziehung von Film und Literatur handelt. Man befinde sich bei der Verfilmung an der Grenze zwischen einem literarischen Werk, der Vorlage, die einen gewissen Einfluss auf das Endergebnis hat, und dem Film als solchen. Der Film gehört zu einem anderen Typ von Medien, und zwar zum visuellen, und kann nicht einem geschriebenen Buch gleichgestellt werden. Das bedeutet nicht, dass das Buch oder der Film besser oder schlechter ist. Es ist einfach etwas anderes. Es gibt verschiedene Arten und Weisen dasselbe Element wie zum Beispiel Erzählperspektive, in einem Buch und in einem Film darzustellen.

Kriterium wäre hier also die Voraussetzung, dass der Film seine Vorlage nicht lediglich als Stoffquelle ausbeutet und für eigene Zwecke

nutzt, sondern in der filmischen Realisation ein Interesse an der spezifischen Werk-Gestalt der Vorlage erkennbar ist. (Bohnenkamp 13)

Dies geschieht zumindest in zwei von den drei in dieser Arbeit integrierten Werken: *Die Blechtrommel* wurde in Zusammenarbeit mit dem Autor Günter Grass gedreht. Volker Schlöndorff, der Regisseur, ist mit dem Drehteam nach Danzig gefahren und hat in Archiven recherchiert, um den Geist der Epoche dieser vielseitigen Stadt zu rekonstruieren. *Das Parfum* stellt eine Vision dar, wie Tom Tykwer den Hauptcharakter gesehen hat, ein Spagat zwischen Held und Abgrund. Paris wird als eine Großstadt im 18. Jahrhundert dargestellt, so dass es keine Kostümgeschichte ist, sondern ein realistisches Bild der Enge, Dunkelheit und mangelnden Hygiene. Man könnte also den Film bzw. die Verfilmung als eine andere Art des Lesens von einem Buch betrachten. Man versucht das Bild, das bei dem Leser im Kopf entsteht, auf den Bildschirm zu projizieren. Man muss aber bedenken, dass es jeweils eine subjektive Wahrnehmung ist: vom Drehbuchautor, vom Regisseur, und manchmal auch von den Schauspielern.

Bei dem Film *Der Blaue Engel* ist es etwas problematisch, weil der Film weit von der Romanvorlage abweicht. Allerdings war Heinrich Mann mit der Verfilmung ganz zufrieden, weil er der Meinung war, man könne generell nur bestimmte Aspekte von einem Buch verfilmen, und so gesehen war das Endergebnis seiner Meinung nach gar nicht so schlecht.

Der literarische Film ist daher der besondere Autorenfilm eines literarischen Autors im Gegensatz zum künstlerischen Urheber des Films (Drehbuchautor und Regisseur), der nun ebenfalls als Autor bezeichnet wird. (Paech 97)

Ein gutes Beispiel dafür ist von Sternberg. Er betrachtet seinen Film als eigene Kreation, und wollte einen erfolgreichen Film drehen. Er hat der Welt eine neue Sexdiva

Marlene Dietrich vorgestellt, und legte dabei ungleich mehr Emphase auf diese Figur, als auf die soziale Kritik, die die literarische Vorlage *Professor Unrat* auszeichnet. Auch Tom Tykwer hat seine eigene Vorstellung, wie ein Film gedreht werden soll. Für ihn sind es die Charaktere, durch deren Weltempfindung die Handlung dargestellt wird. Man bedenke seinen berühmten Film *Lola rennt*, wo die Geschichte aus dem Blickwinkel der jungen Frau erzählt wird, und solange variiert wird, bis die Geschichte die einzig richtige Lösung für Lola gefunden hat.

Auch wenn ein Film zur eigenen Vision des Regisseurs wird, lässt er sich immer noch als eine Adaptation betrachten, wenn er auf einer literarischen Vorlage basiert. Die Kriterien, nach denen eine Verfilmung analysiert werden kann, sind etwas vage und ungenau:

Aus der Konzentration der Filmwissenschaft auf das originär „Filmische“ des Films resultieren stetig verfeinerte Beschreibungskategorien und die Entwicklung eines eigenständigen, von literaturwissenschaftlichen Kategorien unabhängigen Analyseinstrumentariums, das sich als unverzichtbar erweist, um die Mediendifferenzen als solche zu beschreiben und zu reflektieren. (Bohnenkamp 18)

Die Terminologie der Filmanalyse bedient sich aber hauptsächlich immer noch der für die Literaturforschung entwickelten Termini. Man bedenke nur *point of view*, *flashback*, *plot vs. story etc.* Hingegen gibt es einige, die nur im Bezug auf den Film benützt werden können: *angle of framing*, *back light*, *iris shot*. Spezifisch bei der Definition der Verfilmung wird in dieser Arbeit die Klassifikation von J.M. Desmond genommen, da sie als kompakt und gleichzeitig eingehend genug erscheint. Dieser Klassifikation nach gibt es drei verschiedene Stufen, nach denen das Verhältnis zwischen der Vorlage und dem Film beschrieben werden kann.

1. "A film is close adaptation when most of the narrative elements in the literary text are kept in the film, few elements are dropped, and not many elements are added" (Desmond 44). Das ist eine selten zu treffende Art von der Verfilmung. Wenn der Film genau Satz für Satz das Buch nacherzählt, wird er langatmig, und auf Dauer langweilig. Viele unnötige Details werden in die Handlung integriert. Dabei wird öfters als Vorlage eine Kurzform der Literatur ausgewählt, die höchstens 90 Seiten beträgt, zum Beispiel der Film *The Swimmer* (1968) von Frank Perry, nach der gleichnamigen Kurzgeschichte von John Cheever. (siehe Desmond).

2. "A film is a loose adaptation, when most of the story elements in the literary text are dropped from the film and most elements in the film are substituted or added" (Desmond 44). Ein Film solcher Art kann öfters nicht ohne explizite Andeutung unmittelbar mit dem Buch verbunden werden, das als Grundlage benützt wurde. Zum Beispiel *Memento* (2001) von Christopher Nolan, nach *Memento Mori* Jonathan Nolan. (siehe Desmond).

3. "A film is an intermediate adaptation when it is in the fluid middle of the sliding scale between close and loose. Some elements of the story are kept in the film, other elements are dropped, and still more elements are added" (Desmond 44). Das ist ein Typ, der wohl am meisten anzutreffen ist. Es können Nebenhandlungen ausgelassen werden, wenn sie keine entscheidende Rolle spielen, zumindest nach der Meinung des Regisseurs. Dabei kann die Vorlage immer noch erkannt werden. Zum Beispiel *What's Eating Gilbert Grape* (1993) von Lasse Hallström, nach dem gleichnamigen Roman von Peter Hedges. (siehe Desmond)

Die Entscheidung, ein Buch zu verfilmen, stellt man viele Herausforderungen:

Adapters cut, combine, condense, truncate, and rearrange narrative elements; they find cinematic equivalents, contemporize references, and adjust the plot and ending of the novel to fit the film medium and to appeal to a mass audience. (Desmond 99)

Der Filmautor kann nicht nur seine Vision der Geschichte darstellen. Er muss auch das Publikum in Betracht ziehen, und sich die Frage stellen, wer sich den Film anschauen wird. Dazu kommt noch die Frage der Finanzierung. Man muss nicht nur selbst davon überzeugt sein, dass der Film Anerkennung beim breiten Publikum finden wird, man muss als Autor auch im Stande sein, einen Produzenten davon zu überzeugen.

Als Grundlage für die vorliegende Arbeit dienen drei Bücher und die entsprechenden drei Filme. Alle drei literarischen Werke sind Romane, und diese Gattung wurde absichtlich ausgewählt. Bei einem Roman, da er mindestens zwei oder dreihundert Seiten beträgt, müssen bestimmte Elemente bei der Verfilmung ausgelassen werden. Trotzdem kann der Film als eine gelungene Adaptation betrachtet werden, wie später festgestellt werden wird.

Das erste Werk der chronologischen Folge nach ist *Professor Unrat* von Heinrich Mann (1904) und dessen Verfilmung *Der Blaue Engel* von Joseph von Sternberg (1930). Wie man gleich bemerken kann, fallen die Titel nicht zusammen, was man als Hinweis darauf verstehen kann, dass sich der Film von der Vorlage weit entfernt hat. *Der Blaue Engel* wurde ausgewählt, weil er einer der ersten deutschen Tonfilme war. Von Sternberg war zu dem Zeitpunkt schon seit etlichen Jahren in Hollywood tätig, und hatte dort schon einen Tonfilm gedreht. Dadurch, dass er sich nicht in Deutschland bzw. in Europa aufgehalten hat, ist er sich nicht der politischen Situation in Deutschland Anfang der dreißiger Jahre bewusst gewesen, zumindest wird es in seinem Film nicht deutlich. Unter anderem wurde dieser Film zum Durchbruch für Marlene Dietrich, so wie die

Welt sie kennt – dämonische Schönheit. Wie weit er von der Romanvorlage abweicht, und was es zu bedeuten hat, wird in Kapitel 1 eingehend besprochen.

Im zweiten Kapitel werden zwei Werke der späteren Periode vorgestellt. Die *Blechtrommel* von Günter Grass (1959) und der gleichnamige Film von Volker Schlöndorff (1979). Eine moderne Version eines Schelmenromans ist hier deutlich zu erkennen: das Buch beinhaltet siebenhundert Seiten, voll mit verschachtelten Geschichten, in denen sich der Leser leicht verlieren kann. Dabei sollte man sich dessen bewusst sein, dass man sich auf den Wahrheitsgehalt des Erzählers nicht immer verlassen kann wie zum Beispiel wenn der Protagonist behauptet, schon seine eigene Geburt beim vollen Bewusstsein miterlebt zu haben. Durch die groteske Darstellung des Alltags übt der Autor Kritik an dem Bürgertum, das alles andere als der Träger einer hohen Moral ist. Der Film gilt als interessantes Beispiel, dass man sehen kann, wie man einen derartig komplexen Roman in eine visuelle Form verwandeln kann. Historisch gesehen hat der Roman für Aufmerksamkeit gesorgt, weil der Autor von der nach dem zweiten Weltkrieg ausgeübten Tradition des einfachen Schreibens abgewichen ist. Dazu konfrontierte er die Öffentlichkeit mit der Tatsache, dass man sich mit der Vergangenheit auseinandersetzen muss, anstatt sie im Arbeitsrausch zu verdrängen.

Das dritte Beispiel gehört zu den zeitgenössischen Werken. *Das Parfum* beschreibt ein Geschehen, das nicht mit der Gegenwart oder frühen Geschichte von Deutschland verbunden ist. Der Roman wurde zu einem Welterfolg. In diesem Roman trifft man auf den Geist der Aufklärungsepoche. Wobei der Autor beide Seiten mit der gewissen Distanz vorstellt: Baldini wird wegen seiner Neigung zum Konservatismus und Ablehnung des technischen Fortschritts als ein Repräsentant der vergangenen Epoche

dargestellt. Dem eifrigen Anhänger der Wissenschaft, dem Forscher Marquis de la Taillade-Espinasse, ergeht es nicht anders. In seiner Figur kann man die Anhänger der heutigen Esoterikbewegung wieder erkennen. Der Protagonist ist eine Mischung aus einem Naturgenie und einem Naturbösewicht.

Es gibt zwei Gründe, warum der Roman erst elf Jahre später verfilmt wurde. Zum einen, ist der Autor, Patrick Süskind, medienscheu. Es gibt kaum ein Bild von ihm aus den letzten zehn Jahren, und gegen Journalisten hegt er ohnehin eine Abneigung. Er lebt sehr zurückgezogen, weicht der Öffentlichkeit aus und versucht jeglichen Kontakt mit den Medien zu vermeiden. Es hat also eine Weile gedauert, bis er dazu überredet werden konnte, sein Plazet zur Verfilmung zu geben. Zum anderen gilt der Film wegen des Geniephänomens, der besten Nase von Paris, als schwer verfilmbar. Aber wie der Regisseur, Tom Tykwer richtig sagte, das Buch hat schließlich auch nicht gerochen.

Es gibt ein Motiv, das meiner Ansicht nach in allen zu analysierenden Werken vorhanden ist, das allerdings auf verschiedene Weise realisiert wird, und zwar handelt es sich um Sexualität. In allen Romanen ist diese ein bewusster oder unbewusster Drang, der die Handlung vorantreibt. *Der Blaue Engel* zelebriert Marlene Dietrich als neue Sexikone. *Die Blechtrommel* wurde kurz nach ihrem Erscheinen grenzwertig als Pornografie eingestuft, und der Film wurde im Bundesstaat Oklahoma, USA, wegen Beschuldigungen der Kinderpornografie verboten. *Das Parfum* greift das Thema des Unbewussten an. Sympathien und Beziehungen werden auf biochemischem Niveau verknüpft, auf der Ebene der Nase. Zu welchen tragischen Folgen es führen kann, wenn man sich dessen nicht bewusst ist, wird im Kapitel drei besprochen.

Was die Struktur der Arbeit betrifft, wird folgendermaßen vorgegangen: zuerst werden die einzelnen Werke analysiert, wobei das Hauptgewicht auf den Film gelegt wird. Es wird verfolgt, inwiefern der Film sich an die Vorlage hält, welche Elemente ausgelassen und hinzugefügt werden, und welche Bedeutung dies haben könnte. Die Liste der jeweils ausgelassenen und zugefügten Elemente findet sich im Anhang. Es wird entschieden, zu welchen der drei Verfilmungstypologien das jeweilige Werk gehört, wobei auch eine Begründung vorgelegt wird. Es wird auch unter die Lupe genommen, wie die Sexualität vom Roman in den Film übertragen wurde. Im Abschlusswort werden alle drei Werke im Bezug auf den Grad des Verfilmungserfolgs verglichen, genauso wie einzelne Motive des jeweiligen Romans im Film wieder zu finden sind.

Was die Terminologie angeht, wird es folgenderweise vorgegangen. Da in der Sekundärliteratur meistens englische Termini benutzt werden, so wird diese Vorgehensweise auch für die vorliegende Arbeit übernommen. Die Termini, die für die Filmanalyse relevant sind, werden auf Englisch geschrieben, aber kursiv.

II. Kapitel 1. *Professor Unrat vs. Der Blaue Engel.*

Professor Unrat von Heinrich Mann.

Der Roman erzählt die Geschichte eines alternden Schullehrers, welcher seine Machtansprüche nicht mehr realisieren kann, über seine Machtsucht und seine Rache. Schon in den ersten Zeilen wird der Hauptcharakter als Unrat dargestellt, und das besagt viel. Er wird als solcher nicht nur von seinen jetzigen Schülern betrachtet, sondern über Generationen von Stadtbürgern hinweg. Auch seine Kollegen können der Versuchung

nicht widerstehen, ihn manchmal hinter seinem Rücken mit diesem Namen zu bezeichnen. Was viel wichtiger ist, er identifiziert sich selbst mit diesem Namen, auch wenn nicht bewusst. Er wird als Schuldespot beschrieben, der sich nur in dieser Eigenschaft ausdrückt und sonst keine weitere im Leben hat.

Mit den Schülern liest er seit einem dreiviertel Jahr ein Drama, was darauf hinweist, dass hier weniger das Erlernen einer Sprache im Mittelpunkt steht, sondern die Einübung von Disziplin. Das Drama wurde schon von vorne nach hinten und umgekehrt gelesen, und er stellt ein Aufsatzthema, das gar nicht im Werk präsent ist. Für ihn ist es wichtiger, die jungen Männer unter Kontrolle halten zu können, seine Stärke und Macht zum Ausdruck zu bringen, anstatt Literatur- und Sprachkenntnisse zu vermitteln. Zudem hasst er alle Schüler, bis auf ein paar Unterwürfige. Dieses Gefühl ist gegenseitig. Die Schüler interessieren sich nicht im Geringsten für den Stoff, dafür aber sehr, wie man dem Lehrer schaden könnte. Dabei gewinnt keine von den beiden Seiten. Die Schüler lernen sehr wenig bis gar nichts, und der Lehrer wird von den Schülern zutiefst verachtet.

Der Lehrer bildet sich trotzdem ein, dass er als Autorität angesehen wird, weil er die missliebigen Schüler ins Kabuff einsperren und ihnen dann noch hinterher eine Strafe aufbrummen kann. Wenn man das auf eine Gesellschaft projiziert, so kann man das als die Beziehung zwischen Bürgern und Staat betrachten. Der Staat versucht, Macht über die Bürger auszuüben und macht Übergriffe, die in Tyrannei übergehen. Hier kommt die Kritik von Mann an der Militärmentalität zum Ausdruck, das am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts in Deutschland sehr präsent ist.

Durch einen Zufall lernt der Protagonist eine junge Kabarett­sängerin, Künstlerin Fröhlich genannt, kennen. Auch wenn rein logisch und sprachlich gesehen Unrat und

Fröhlich gar nicht zusammenpassen, was sich sogar an den Namen merken lässt, entwickelt sich eine romantische Beziehung zwischen ihnen, die dem Schullehrer seinen Arbeitsplatz kostet. Als Rache lässt er mit Hilfe seiner Frau die Stadt in eine tiefe Sündenfalle geraten. Die Künstlerin Fröhlich wird im Laufe der Handlung zu einer femme fatale, die die vornehmsten Männer der Stadt in den moralischen Abgrund hinabzieht. Ihr Mann wird von den inneren Widersprüchen gequält. Zum einen überfällt ihn maßlose Eifersucht, die ihn zu Wutanfällen veranlasst. Andererseits ist der Wunsch nach Rache übermächtig. Der letzte überwiegt letztlich, und so opfert er seine Liebe dem großen Gott der Rache, indem er seine Frau für seine Zwecke wirken lässt. Zum Schluss wird er verhaftet, und die Bürger erhoffen nun eine automatische Erlösung von ihren Sünden, obwohl sie diesen sich freiwillig hingegeben haben.

Interessanterweise ist auf dem Buchumschlag einer Rowohltausgabe eine Szene aus dem Film abgebildet mit dem folgenden Titel: *Heinrich Mann. Professor Unrat (Der Blaue Engel)*. Dies weist darauf hin, dass dieses Werk eher als Film bekannt ist. Hier sieht man deutlich, dass der Film, spezifisch aber auch generell als Medium, die Literatur als Kunstform dominiert, zumindest in unserem heutigen Zeitalter der Medien.

Der Blaue Engel (1930) von Josef von Sternberg.

Einer der ersten deutschen Tonfilme, ist auch heute noch in den Programmkinos zu finden. Basierend auf dem Roman von Heinrich Mann, weicht der Film doch wesentlich von der Vorlage ab. Josef von Sternberg hatte damals schon Erfahrungen im Hollywood gesammelt, und wollte hiermit nicht nur seinen ersten Tonfilm drehen, sondern auch einen wirklich erfolgreichen Film. „Es war eine große

Zeit, so ziemlich die größte für den deutschen Film; Babelsberg war wie Hollywood“
(Bandmann 16)

Da der Film auch auf das englischsprachige und somit internationale Publikum abzielte, musste man eine Geschichte darstellen, die für ein breites Publikum einerseits verständlich, andererseits aber auch unterhaltsam sein sollte. So kann man die Charaktere zwar im Film wieder erkennen, und Professor Unrat ist unverwechselbar, es wurden aber auch etliche Veränderungen vorgenommen. So deutet schon der Titel des Filmes darauf hin, dass die Aufmerksamkeit im Film nicht allein Professor Unrat gewidmet ist, sondern auch der weiblichen Hauptfigur. Auch der Ort, an dem sie sich kennen gelernt haben, spielt eine wichtige Rolle. Tatsächlich wird die weibliche Protagonistin in die Mitte des Geschehens gestellt. Man sagt, dass es diese Rolle war, die Marlene Dietrich zum Welterfolg verholfen und den Weg nach Hollywood geebnet hat.

Wenn man sich den Film anschaut, kann man sagen, dass es zwischen dem Film und dem Roman mehr Unterschiede als Ähnlichkeiten gibt. Während im Buch Unrat sehr detailliert und eingehend beschrieben wird, unter anderem als dünn und fast wie eine Hexe, aber männlich, bekommt man als Zuschauer einen ganz anderen Charakter zu sehen. Unrat im Film ist ein etwas molliger Mann, der seine Autorität nicht zuletzt durch seine Größe zu erwerben scheint. Durch die visuelle Wahrnehmung kann man auf Erklärungen in der Form von den Dialogen oder Erzählstimme verzichten. Die Figur des Schauspielers spricht für sich selbst. Man könnte sagen, er verkörpert Autorität.

Im Buch dagegen wird diese Figur als ein klassischer Tyrann dargestellt, vergleichbar mit meist kleinen und oft unsympathischen Menschen, man bedenke das Beispiel Napoleon oder Stalin, die in der Psychologie mit „little man syndrome“

beschrieben werden. Diese Unvollkommenheiten, die sie von Natur mitbekommen haben, versuchen sie dann auf diverse Weise zu kompensieren. Im Film ist Unrat hingegen kein kleines Wesen, sondern eher beleibt, hoch und stattlich aussehend. Er ist jedoch ein einsamer Mann, der in späten Jahren seine Liebe gefunden hat. Er leidet zum Schluss darunter, und stirbt daran. Im Buch wird Unrat zu einem Verführer, der die ganze Stadt in tiefen, moralischen Verfall bringt. Er drückt sogar ein Auge bei den Seitensprüngen seiner Frau zu, weil diese letztlich seinem Ziel dienen. Allerdings klappt es nicht so, wie er es sich wünscht, da er immer noch in seine Frau sehr verliebt ist. Diese Tatsache schadet ihm gewaltig, aber er kann damit leben. Sogar sein inniger Schatz, seine Frau, wird seinem Ziel geopfert, dem Ziel, eine Macht über die Menschen ausüben zu können, und die, die es seiner Ansicht nach verdient haben, in die Tiefe zu stürzen. Dies fehlt im Film komplett. Hingegen wird sehr viel Aufmerksamkeit der Frauenfigur geschenkt, die auch im Film einen anderen Namen hat. Erwähnenswert ist, dass Heinrich Mann mit der Verfilmung zufrieden war:

Gerade ein wirklicher Roman ist nicht ohne weiteres verfilmbar. Er hat viele Seiten, und nur eine ist dem Film zugewendet. Er muss richtig gedreht werden. Das ist hier meines Erachtens auch geschehen. (Bandmann 18)

Wenn man bedenkt, dass der Roman sich mit dem Thema der autoritären Macht auseinandersetzt, erscheint es schon sonderbar, dass sich der Autor mit der Interpretation zufrieden gibt, die nur den Unterhaltungsaspekt betont. Anscheinend wurde der Film zu diesem Zeitpunkt immer noch mehr als Unterhaltung und nicht als Träger politischer Ideen betrachtet. Dazu muss man erwähnen, dass Josef von Sternberg damals Zeit im Ausland verbracht hat, und sehr wahrscheinlich die politische Situation in Deutschland Ende der zwanziger – Anfang der dreißiger Jahre nicht wahrgenommen hat. Deswegen

finden sich im Film nur wenige Anspielungen auf die politischen Ereignisse der damaligen Zeit.

Handlungsort. Die erste Szene im Film setzt den Handlungsort fest: eine mittelgroße Stadt. Auf den ersten Augenblick hat das Bild dieser Stadt etwas Expressionistisches: die Häuser sind alle etwas schief, es gibt keine geraden Linien. Es ist nur ein Umriss einer Stadt. Dann aber kommt zu diesem Bild ein *diagetic sound*: die Gänse. Dieser Ton verschafft den Übergang zu der nächsten Szene, die am Markt stattfindet. Allerdings passiert da nichts mehr, es wird nur mit Gänsen gehandelt. Das vermittelt dem Zuschauer, dass man sich jetzt in einer eher kleineren Stadt befindet, und wird in eine Geschichte innerhalb des Bürgertums versetzt.

Der Grossteil der Handlung verläuft innerhalb dieser Stadt. Da sich fast der ganze Film im Inneren der Häuser abspielt, bekommt man von der Stadt über den Gänsemarkt hinaus nicht viel zu sehen. Es werden drei Fußwege von Rath gezeigt: zwei mal zum „Blauen Engel“, und einmal weg von dieser Anstalt. Auf dem ersten Hinweg sieht Rath eine Dirne. Auf dem zweiten begegnet ihm eine schwarze Katze. Beide sind kein gutes Zeichen, dabei geschieht alles in Dunkelheit. Dieser Weg führt ihn zu seinem Untergang. Das dritte Mal nimmt Rath denselben Weg, aber in eine andere Richtung. Am Ende stirbt er zwar, aber ihm kommt es wie eine Erlösung vor. Trotz der Fußwege bekommt man nicht viel von der Stadt zu sehen, außer dass sie gewundene Strassen hat. Diese räumliche Begrenztheit steht für Raths begrenzte Weltanschauung. Er kann innerhalb von seinem Lebensraum, der sich zwischen seiner Wohnung und dem Klassenzimmer ausbreitet,

seine Macht ausüben. Sobald sein Weg durch die dunklen krummen Strassen schlägt, verliert er an seiner Autorität.

Auf jeden Fall ist Professor Rath ein Teil dieser Stadt, und sie präsentiert somit seine kleine Welt. Man lernt den Mann durch seine Namensklänge kennen, und während das Bild mit dem Namensschild durch den *dissolve shot* verschwindet, läutet es und man sieht einen Schüler, der die Treppe hoch läuft. Auf diese Weise weiß man schon Bescheid: Herr Rath ist ein vornehmer Herr und ein Schullehrer dazu. Mis-en-scene in seinem Wohnzimmer, wo er frühstückt, verrät auch viel von seiner Natur: es ist sehr eng, weil der ganze Raum mit Büchern vollgestellt ist. Die Lage der Wohnung verstärkt diesen Effekt, da sie sich im Dachgeschoss befindet. Das Zimmer ist laut der Wirtschafterin verstaubt und „alles ist hier verpestet“. Das steht eindeutig dafür, dass es sich hier um einen Junggesellen handelt. Seinen einzigen Freund, einen Singvogel, findet Rath im Käfig tot. Das ist ein mitleiderregender Moment, der der Figur von Rath eine positive Seite verleiht.

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

Zuschauer wird zum Teil der Klasse. Als Rath ins Klassenzimmer hereinmarschiert, wird er mit einem *low angle* erfasst, so wie die Schüler ihn womöglich sehen. Dadurch wird betont, dass er derjenige ist, der die Autorität in diesem Raum besitzt.

Der nächste Handlungsort, und wohl auch der letzte, ist der „Blaue Engel“ selbst. Man sieht zwar noch einige Szenen, die in Räumen von anderen Kabarettts stattfinden, aber man kann sie nicht genauer definieren. Man erfährt lediglich, dass es nicht die Heimatstadt von Rath ist. „Der Blaue Engel“ ist kein erstklassiges Lokal. Auch wenn es viele Künstler gibt, die immer wieder durch Lolas Zimmer laufen, scheint die Kunst eher von niedriger Qualität zu sein. Die Sänger betrinken sich während der Proben. Während der Vorstellung wird am Hintergrundbild hantiert, der Bühnenarbeiter macht noch seine Arbeit, als bereits gesungen wird.

Charaktere/Personen. Da der Film wesentlich vom Buch abweicht, ist es nicht überraschend, dass nicht nur einige Personen ausgelassen oder hinzugefügt wurden, sondern sich auch die Hauptpersonen von ihren ursprünglichen Charakteristiken unterscheiden. So ist zwar Professor Rath eine machtausübende Figur, wird aber nicht so offensichtlich in Verbindung mit „Unrat“ gebracht. Während im Roman dieser Name ein Teil der Identität des Schullehrers ist, wird im Film der Name „Unrat“ nur von den Schülern, und zwar als ein Witz gebraucht. Ein Roman verfügt über ein breites Spektrum von Sprachmitteln, um diesen Effekt zu betonen. Hingegen ist der Film als eine andere Kunstart dazu verpflichtet, andere Methoden zu benutzen, wie verschiedene *shots*, Kamerabewegungen und Beleuchtung. Hier ist Unrat auch eine leidende Figur, die zum Schluss den Entschluss bereut, auch wenn nicht offensichtlich, sich von dem etwas faden

aber immerhin stabiles Leben des Schullehrers verabschiedet zu haben. Dadurch, dass der Film nur die Liebesgeschichte vom Roman übernommen, und das Sozialkritische, das heißt, die Kritik an der absoluten Macht der Autorität, ausgelassen hatte, tritt Unrat als Machtmissbrauchender nur im Klassenzimmer in Erscheinung. Dabei wird offensichtlich, wie die Unsicherheit ihn dazu treibt, in der Autoritätsausübung nachzulassen. In der ersten Sequenz schaut er auf die Schüler herab, und kommuniziert mit ihnen nur im Kommandoton. Dabei benutzt er ausschließlich nur den Imperativ: „Setzen! Stehen Sie auf! Schweigen Sie!“

Sehr spektakulär ist die Szene mit dem Naseputzen. Man bekommt das Gefühl, es sei ein Ritual, das in jahrelanger Übung perfektioniert wurde: langsam zieht er das Tuch heraus, faltet es auseinander, putzt die Nase, dabei sehr laut, faltet es wieder zusammen und steckt es weg. Dabei wird er durch *medium close shots* aufgenommen, im Kamerafokus ist er die einzige Person. Alle die Schüler müssen dabei leise sitzen und abwarten. Diese Szene zeigt sehr anschaulich das Prinzip, das in der Schule praktiziert wird: „Ich bin Chef, du bist Nichts“. Als Zuschauer identifiziert man sich in dem Moment mit den Schülern.

Die andere Hauptfigur hat einen anderen Namen im Film. Der Name erscheint im Film noch bevor der Zuschauer die Figur zu sehen bekommt. In einer der ersten Szenen wird ein Poster von Lola Lola, die weiterhin als Lola genannt wird, gezeigt, und wie ein Dienstmädchen versucht, ihre Stellung nachzumachen. Es ist ein Hinweis darauf, dass Lola als weibliche Schönheit der damaligen Zeit betrachtet werden sollte. Dieser Motiv kommt in der ganzen Reihe anderer Filme vor: in „M“ sieht man einen Steckbrief an der Säule, der von der Menschenmenge gelesen wird. In „Maria Braun“ sieht man sie

Hauptprotagonistin mit dem Plakat, auf dem steht, dass sie ihren Ehemann sucht, was sie zu ihrer Lebensaufgabe macht. Der Film benutzt seine visuellen Möglichkeiten, um mit wenigen Aufnahmen Kulisse zu verschaffen.

Lola wird auf dem Poster als eine junge schlanke Frau dargestellt, in einem Minirock und mit einem großen Hut. Man bekommt den Eindruck, sie sei die einzige Künstlerin in diesem Variete. Auch ihr Name ist auf dem Plakat zu sehen. Der Doppelname hat einige Bedeutungen. Zum einen weist er auf die künstlerische Natur der Sängerin hin. Wahrscheinlich ist ihr echter Name Lola, und auf diese einfache Weise versucht sie ihre Besonderheit zu betonen. Zum anderen würde der Name der Künstlerin Fröhlich diesen Charakter nicht genau treffen. Auch wenn Lola etwas von der Fröhlichkeit in sich hat, ist es nicht ihr wichtigster Charakterzug. Der Name wird in der weiteren Geschichte des deutschen Filmes verwendet. Im Jahre 1981 taucht dieser Name im Film von Rainer Fassbinder *Lola* als ein Künstlername einer Prostituierten auf, die in einem Bordell tätig ist und auch auf der Bühne singt. Fassbinders Lola hat allerdings mehr Gemeinsamkeiten mit der Künstlerin Fröhlich, da sie auch ein Kind hat und von ihrem Liebhaber missbraucht wird. In 1998 dreht Tom Tykwer seinen berühmten Film *Lola rennt*, in dem Lola auch als eine abstrakte Figur dargestellt wird. Letztendlich wird seit dem Jahr 1999 der deutsche Filmpreis mit der Statuette von Lola ausgezeichnet, was ja Marlene Dietrich zu Ehren gewählt wurde. (siehe <http://www.deutscherfilmpreis.de/>)

Lolas Zimmer wird als ein sehr buntes Ort dargestellt. Es gibt sehr viele Sachen, die herumliegen. Die mise-en-scène ist gut durchgedacht. An den Wänden hängen Plakate mit Lola darauf. Man sieht ihre Abbildungen relativ oft im Film: am Anfang auf den Plakaten im Fenster, und dann später am Blauen Engel. Man sieht sie auf Postkarten,

die als Leitmotiv im ganzen Film immer wieder auftauchen. Dann sieht man die Plakate in ihrem Zimmer, und gegen Ende wieder an den Plakatsäulen.

Einerseits weist es daraufhin, dass sie der richtige Star im provinziellen Varieté ist. Und andererseits, dass die gedruckten Medien in den zwanziger und dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts eine bedeutende Rolle gespielt haben. Die Postkarten sind dann auch eine wichtige Einnahmequelle. Außer diesen Poster gibt es noch viel Interessantes zu sehen. Ihre Kleidung liegt auf Stühlen und auf dem Boden. Die Kleider sind meistens mit glitzerndem Schmuck verziert. Da der Film schwarz-weiß ist, kann man die ganze bunte Palette nicht zeigen, und so versucht man durch gewisse Lichttechniken die Welt der glitzernden Varieteszene dem Zuschauer näher zu bringen.

Die Kamera zeigt einen voyeuristischen Blick in das Leben der jungen Frau. All die Sachen, die in einem Roman durch etliche lange Beschreibungen zur Vorschau kommen, werden hier mit einem kurzen Schnitt gezeigt. Da die Zeiten des Stummfilmes nicht so lange zurücklegen, legt man einen besonderen Wert auf *mise-en-scène* und *setting*. Dialoge spielen zwar auch eine gewisse Rolle, aber Visualität steht hier im Vordergrund.

Einmal ins Netz der femme fatale eingefangen, kann das Opfer sich nicht mehr entziehen. Bei seinem zweiten Besuch wird Rath unmittelbar in den Prozess des Schminkens miteinbezogen. Lola behandelt Rath wie ein Kind, pustet ihm erst Puder ins Gesicht, um ihm dann zu helfen, sich abzuklopfen. Sie kitzelt ihn unterm Kinn, und spricht in einem süßlichen Ton, in dem man normalerweise mit ganz kleinen Kindern oder geistig zurückgebliebenen Menschen redet. Rath seinerseits merkt das gar nicht und

fühlt sich hingegen noch geschmeichelt. Als er dann unter dem Tisch auf der Suche nach Zigaretten Lolas Beine zu Gesicht bekommt, ist er ganz entzückt und fühlt sich gleichzeitig für alles entlohnt.

Nichts desto trotz bekommt Rath eine Möglichkeit, sich ritterlich der Frau gegenüber zu verhalten. Nachdem er zuerst den betrunkenen Kapitän zusammen mit dem Direktor gehohlet hatte, und dann sehr geschickt den ersteren noch der Polizei auslieferte, hat Lola etwas Respekt vor ihm. Die Szene wird auch bemerkenswert dargestellt: Rath sitzt, vergnügt mit der eigenen Bravour, Lola steht und schaut ihn mit Bewunderung an. Auch wenn sie steht, nimmt sie eher eine untergeordnete Stellung ein, und es sieht aus, als ob sie ihn bedienen würde. Daraufhin lädt sie Rath in den Saal ein, damit er sich ihr Lied anhören kann. Lola singt hier ihr berühmtes Lied, dass sie ganz und komplett auf die Liebe eingestellt ist, und erscheint wie eine etwas naive, hübsche Frau. Sie hat einen weißen Zylinder an, helle Kleidung, einen Minirock und die unentbehrliche Strapse. Dabei ist sie von den anderen Frauen umgeben, und ist ein Teil der Vorstellung. Rath sitzt auf einem privilegierten Platz, der etwas höher ist als die Bühne. Trotzdem scheint Lola die Kontrolle über das Geschehen zu behalten. Rath ist verzaubert, hingerissen, nimmt den Inhalt des Liedes wahr, und projiziert ihn auf sich selbst.

Im zweiten Teil des Filmes wird der Untergang von Rath deutlich. Ohne weitere Kommentare wird dargestellt, dass das Geld alle ist: er selbst verkauft die Postkarten an die Zuschauer. Lola verhält sich ihm gegenüber kalt, aber nicht immer gefühllos. Man merkt, dass sie in den vergangenen Jahren an Schönheit und Eleganz gewonnen hat, während Rath vollkommen verfallen ist: er hält nicht einmal rasieren für nötig. Als Rath dazu überzeugt werden muss, einen Clown zu spielen, behandelt ihn Lola wie eine

Mutter ihr Kind. Zuerst sagt sie, dass keiner ihn zwingen wird, wenn er nicht will, und dann, wenn es soweit ist, sagt sie ihm in einem kalten und definitiven Ton, dass er das machen muss. Zwischendurch dreht sie eine Affäre mit dem Schönling Mazeppa. Wie sie mit Mazeppa spricht: „Aber langsam! Wir haben doch Zeit!“ weist darauf hin, dass sie Erfahrungen auf dem Gebiet der Untreue hat, und die Anwesenheit ihres eigenen Ehemannes hindert sie nicht im Geringsten:

The masses are irresistibly attracted by the spectacle of torture and humiliation, and Sternberg deepened this sadistic tendency by making Lola Lola destroy not only Jannings himself but his entire environment. (Kracauer 217).

Hier behauptet Kracauer, die Zuschauer, die er als „Masse“ bezeichnet, werden in erster Linie durch eigenen Voyeurismus in den Film hineingezogen. Der Untergang der Menschen erzeugt mehr Interesse als Lola selbst. Dies erscheint mir etwas problematisch. Lola ist zwar ein gut ausgeprägter *femme fatale* Charakter, ist aber nicht ganz kaltblütig und herzlos. Es ist auch bedenklich, dass Kracauer Lola zwar als Figur betrachtet, den Rath aber mit dem Schauspieler identifiziert. Es wird somit nicht die Welt vom Schullehrer zerstört, sondern die Welt von Jannings. Es ist nicht ganz klar, wo die Grenze zwischen Fiktion und realem Leben gelegt wird.

Die Welt von Rath gerät auf jeden Fall weiter ins Schwanken. Besonders deutlich wird es am Beispiel der Uhr. Die Uhr mit den Heiligenfiguren schlägt einige Male im Film, und stellt hiermit ein durchgehendes Motiv dar. Jedes Mal wird der *shot closer and closer*, bis man nur noch die einzelnen Figuren sieht, und kein ganzes Bild von der Uhr mehr. Auf diese Weise zerfällt auch die innere Welt vom Schullehrer, je genauer man hinschaut, desto unklarer wird das Ganze. Rath erlebt sein Leben bis ins kleinste Detail, erfährt späte Liebe, und dann bleibt für ihn nichts anderes übrig, als der Untergang.

Während Rath sich auf den Weg zum einzigen Ort, an dem er sich in seinem Leben richtig wohl gefühlt hat, macht, singt Lola ihr Lied über ihr Wesen zum zweiten Mal. Diesmal sieht sie ganz anders aus. Sie ist reifer geworden, schöner und dämonischer. Sie ist allein auf der Bühne, beherrscht über das ganze Publikum, auch wenn die Kamera dieses Publikum nicht zeigt. Sie sitzt auf dem Stuhl mit den gespreizten Beinen, ist schwarz angezogen, hat einen dunklen Hut auf, und trägt dunklen Lippenstift. Sie ist eine reife femme fatale, mit einer etwas schwierigen Sexualität, die die Männer an sich reißt. Ihr erstes offizielles Opfer erreicht die Schule und wird dort von einem seltsamen Licht verfolgt. Das Licht ist genau so wie am Anfang im Blauen Engel, als er Lola ins Netz ging. Hier ist er wieder gefangen, und bleibt auch hier, an dem Ort, wo seine Seele auf den Erinnerungen aus der Vergangenheit ruhen kann.

Von den anderen Figuren ist der Clown von Interesse. Auch wenn es sich hier um einen Tonfilm handelt, ist er eine Figur, die kein Wort über die Lippen fallen lässt. Er ist immer da, wenn Rath den „Blauen Engel“ besucht, ist im Hintergrund und scheint keine große Rolle zu spielen. Die letzte Szene, in der man ihn sieht, ist in Lolas Zimmer, als Rath dabei ist, einen Teufelscocktail zu trinken, der von Kiepert zusammengemischt wurde. Kurz darauf heiratet Rath Lola, und obwohl er ein Teil der Truppe wird, sieht man den Clown nie wieder. Diese tonlose Figur ist dazu da, die Zukunft Raths vorauszusagen. Eines Tages wird er auch ton- und wortlos sein. Gegen Ende wird Rath zum Clown geschminkt, und nach der demütigenden Vorstellung wird er wortlos und irrsinnig.

Einige Personen wurden im Film ausgelassen. So sind keine Kinder im Film präsent. Im Roman wirft die Erwähnung des Sohnes von Rath, die nicht wirklich als eine Nebenhandlung genannt werden kann, einen negativen Schatten auf den Schullehrer. Er

hat keinen Kontakt zum Sohn, der sich in der Gesellschaft einer verfallenen Frau diskreditieren lässt. Rath selbst begeht denselben Fehler, auch wenn er den eigenen Sohn dafür getadelt hat. Das Kind von Künstlerin Fröhlich verschafft einen positiven Eindruck, weil man in dieser Person mütterliche Züge zu erkennen erhofft, obwohl sie das Kind relativ früh bekommen haben soll, und die Frage der Vaterschaft offen bleibt. Allerdings sollte man in Betracht ziehen, dass die Kinder zu den Charakteren im Film wenig gepasst hätten. Rath wird dort als ein alter Junggeselle vorgestellt, und eine femme fatale hat traditionsgemäß keine Kinder.

Andere Personen werden zwar erwähnt, weisen aber keine besondere Entwicklung auf. So treten zwar drei Schulfreunde im Film auf, spielen aber dabei eine unbedeutende Rolle.

Der Ton. Da es einer der ersten Tonfilme in der deutschen Tradition ist, lohnt es sich der Tonbegleitung besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Es gibt so gut wie keinen *non digetic sound* hier. In den Szenen, die Raths Haus darstellen, verhilft es eine engere und freudlose Atmosphäre zu verschaffen. Denselben Effekt sieht man im Klassenzimmer. Es herrscht eine lebendige Aufregung, bevor Rath eintritt, und die Totenstille, nachdem er da ist.

Im Lokal des „Blauen Engel“ gibt es zwar auch keinen *non digetic sound*, dafür drängt aber immer wieder die Musik von der Bühne in alle Räume hinein. Die Musik wird abgeschnitten, wenn die Tür zugemacht wird. Allerdings hört man sie immer wieder, was darauf hindeutet, dass die private Atmosphäre ständig gestört wird. Diese aufregende Musikatmosphäre stellt einen Kontrast zu Raths ruhiger und ereignisloser

Atmosphäre. Der einzigen Tonquelle in seiner Wohnung, dem Vöglein, begegnet man als Zuschauer erst nach dessen Tod. Die Wirtschafterin gibt ihren Kommentar dazu ab: „Gesungen hat sie sowieso nicht mehr!“. Es ist also immer ruhig, tonlos und monoton in Raths Leben. Einmal kommt die Musik von außerhalb ins Klassenzimmer, indem Rath das Fenster aufmacht. Dabei lässt er sich durch das romantische Lied gedanklich treiben. Sobald er aber seine Macht ausüben muss, als er bei Lohmann die Postkarte von Lola konfisziert, kehrt er zur Realität zurück, und macht das Fenster wieder zu.

Non diagetic sound erscheint erst ganz am Ende, als Rath sich durch die dunkle Stadt zu seiner alten Schule begibt. Er wird durch eine traurige Melodie begleitet, was auf sein baldiges Ende hindeutet.

Noch einige Ausführungen zu der Rolle der Lieder und Musik im Film: Lola singt einige Lieder, und sie tragen gewissermaßen zum Inhalt des Filmes bei. Man kann einige Parallelen mit dem Theater von Brecht sehen. Das erste Lied dringt in das Klassenzimmer, und hiermit auch in die heimlichen Gedanken von Professor Rath. Er hört dem Lied zu und wird ein bisschen sentimental, und das Lied appelliert an seinen tief im Bewusstsein versteckten Wunsch nach Veränderung in seinem Leben, wenn nicht gleich nach einem Abenteuer. Das zweite Lied singt Lola selbst, und es wird dort angekündigt, was Lolas Wesen ausmacht: „Ich bin die fesche Lola“ Das dritte Lied folgt dem zweiten, und da wird Lolas Wunsch bekannt gegeben: sie will sich einen Mann, einen richtigen Mann aussuchen: „Kinder, heute Abend such ich mir was aus“. Diese Lieder waren so eine Art Einführung. Der Prozess von Raths Verführung wird mit dem Lied „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe

eingestellt“ gekennzeichnet. Die ersten paar Zeilen sind auf Französisch, was dem Ganzen eine charmante Note verleiht. Durch die Musik definiert sich Lola als Künstlerin, im Gegensatz zu anderen Kabarettvertreter.

Die zwei letzten Lieder werden als Wiederholung gesungen, allerdings haben sie eine bestimmte Funktion: sie werden von Lola nach vier Jahren wieder gesungen. Man sieht, wie sie sich verändert hat. Sie singt ein Lied, das man sich in Acht vor blonden Frauen nehmen sollte: „Nimm dich in acht vor blonden Frauen“. Dabei tritt sie zum ersten Mal in einem langen Kleid auf der Bühne auf. Sie hat es nicht mehr nötig, jedes Mal mit einem kurzen Rock die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Sie ist selbstbewusst und weiß sich zu schätzen.

Ihre Gesangkunst lässt einiges zu wünschen übrig, aber wenn man Brecht bedenkt, hat es eine bestimmte Funktion: das Lied sollte die Handlung unterstützen und so eine Art Verfremdungseffekt erzielen. Das erste Lied diente dazu, Rath zu preisen und ihm zu zeigen, dass sie für die Liebe offen ist, so dass er auch daran teilnehmen kann. Das zweite Lied deutet darauf hin, dass sie frei von beliebigen Verpflichtungen ist, außer ihren eigenen Wünschen, und so hat Rath keine Chance, ein glückliches Leben neben dieser Frau zu erhoffen. So geht er in der Nacht weg, und sie geht ihren Weg weiter, ohne jegliche Rücksicht auf ihn zu nehmen.

Ganz zum Schluss übernimmt die *non diagetic* Musik das Erzählen. Rath wird in seinem letzten Zug nach der Suche eigener Identität von trauriger Musik begleitet, die die Zuschauer dazu veranlassen sollte, mit ihm zu sympathisieren.

Erzählperspektive. Im Gegensatz zur *Blechtrommel* und zum *Parfüm* gibt es im *Blauen Engel* keinen Erzähler. Es ist unklar von welcher Perspektive die Geschichte dargestellt wird. Es gibt keinen *voice-over*, und man erfährt die innerlichen Gedanken der Charaktere nicht. Hier muss man in Betracht ziehen, dass der Filme auch als Unterhaltung gedacht wurde. Man hat absichtlich komplizierte Zusammenhänge wie Raths Rachepläne oder seinen Hass gegen die Stadtbürger ausgelassen. Man hat sich darauf konzentriert, die Geschichte äussere Mittel zu erzählen. Dabei ist Licht ein wichtiges Hilfsmittel. Man bedenke, wie Rath zweimal von dem Projektorlicht gefangen wird: zum ersten Mal passiert es im „Blauen Engel“, als er von Lola durch das Licht aus der Masse herausgerissen wird. Er zeigt sich irritiert und gestört. Er fühlt sich wie einer seiner Schüler, der auf frischer Tat erwischt wird und nicht genau weiß, wie er sich verhalten sollte. Er verfügt über keine Autorität und es kommt wie ein Machtverlust vor. Zum zweiten Mal begleitet ihn das Licht in sein altes Klassenzimmer zurück. *Key light* versucht in diesem verfallenen Mann die Züge von seiner früheren Persönlichkeit zu finden. Deswegen fängt das Licht ihn zuerst vom Rücken auf, bevor auch der Kopf und hiermit der ganze Körper in den Lichtbereich gerät. Rath erhält für einen Augenblick seine frühere und vielleicht auch wahre Identität, indem er sich an den Lehrerpult lehnt.

In einer anderen Szene wird das Licht so verteilt, dass man das Gefühl bekommt, eine andere Person sei hier wichtig. Als Rath sich das Lied von Lola vom Balkon anhört, wird er dorthin von Kiepert begleitet. Als dieser Rath verlässt, gibt er Rath einen langen zweideutigen Blick. Dabei kann Rath diesen Blick nicht wahrnehmen, weil er so vom

Auftritt fasziniert ist, der Zuschauer aber bekommt diesen Blick zu spüren, nicht zuletzt dadurch, dass Kiepert in diesem Moment mehr im Fokus vom Licht steht.

Lola als Sexsymbol.

The film's international success [...] was decidedly Marlene Dietrich. Her Lola Lola was a new incarnation of sex. This petty bourgeois Berlin tart, with her provocative legs and easy manners, showed impassivity which incited one to grope for the secret behind her callous egoism and cool insolence. (Kracauer 217).

Lolas Sexualität kommt auf verschiedene Weise zum Ausdruck. Eine wichtige Rolle spielt dabei ihre äußere Erscheinung. Sie trägt kurze Röcke, oft mit grotesken Ausschnitten vorne, oder ganz ohne Rückenteil. Dabei vertritt sie nicht das heutige Ideal der Schönheit: ausgehungerte Körper, enorm große Brüste, Silikonmund und künstlich verlängerte Haare. Lola ist zwar nicht besonders schlank, aber der Film nivelliert diesen kleinen Makel: in einer der ersten Szenen, in der man sie trifft, steht sie auf der Bühne, umgeben von den anderen Künstlerinnen. Sie sind alle etwas molliger, so dass Lola mit diesem Hintergrund in einer günstigen Position erscheint. Als sie später ihr berühmtes Lied „Ich bin vom Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt“ allein auf der Bühne singt, ist sie schwarz gekleidet, und diese Farbe kann schon einiges verhüllen. Sie hat auch kurze Haare, was darauf hindeutet, dass sie zu dem neuen Kanon der Schönheit gehört. Bis in das zwanzigste Jahrhundert hinein war es üblich für eine Frau, lange Haare zu behalten. Mit den neuen Tendenzen und weiblicher Emanzipation hat sich auch das Bild der Frau verändert. Sie schminkt sich gern, sie trägt kurze Röcke, sie sucht sich einen Mann aus, falls sie dazu Lust hat. Von dieser Seite betrachtet, repräsentiert Lola tatsächlich die neue Art der Frau.

Wie Kracauer in dem oben eingeführten Zitat sagt, sind Lolas Beine im Film viel und gern dargestellt, was ja auch ein Teil der äußeren Erscheinung ist. Auf diversen Postern und Postkarten nehmen die Beine von Lola mindestens zwei Drittel des Körpers ein. Man bedenke auch das Kunstwerk, das von den Schülern auf der Tafel abgebildet wurde: der Lehrer und die Beine von Lola. Lola selbst wird auf der Bühne meistens von einem *low angle shot* gefilmt, wobei die Aufmerksamkeit auf die Beine gezogen wird.

Lola entwickelt sich als Charakter im Laufe der Handlung. In der zweiten Hälfte des Filmes benützt sie nicht mehr auffallende Kleidung für primäre Beachtung, weil sie ihrer ausstrahlenden Weiblichkeit sicher ist. Sie trägt Pelzmäntel und lange elegante Kleider. Sie braucht nicht mehr ihre Beine zu zeigen, weil die Aura der *femme fatale* vollkommen genügt, das Publikum in Ekstase zu versetzen, und zwar ohne großen Aufwand, wie man das bei ihrem letzten Lied „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt“ sehen kann. Dabei wird sie in einem *top lighting* gefilmt, so dass ihr die ganze Aufmerksamkeit geschenkt wird: „Top light [...] where the spotlight shines down from almost directly above Marlene Dietrich’s face. Von Sternberg frequently used such a high frontal light to bring out the line of his star’s cheekbones“ (Bordwell 165).

Wenn man hier den Roman mit heranzieht, so wird dort ein etwas anderes Bild präsentiert. Es wird das Liebesleben von den Schülern eingehend besprochen: von Erztum bekommt seine ersten sexuellen Erfahrungen und glaubt wegen mangelnder Lebenskenntnisse, Sex stehe allgemein für die Liebe. Zum gleichen Urteil kommt auch Unrat, auch wenn nicht ganz bewusst, da seine Zuneigung zur Künstlerin Fröhlich eben durch seine heimlichen erotischen Fantasien beeinflusst wird.

Wie ihm die Worte wieder einfielen, errötete Unrat. Denn die Worte brachten auch die Stimme der Künstlerin Fröhlich zurück, ihren kitzelnden

Blick, ihr ganzes buntes Gesicht und die zwei leichten Finger, mit denen sie unter Unrats Kinn tastete...Unrat sah sich scheu nach der Tür um und beugte sich, wie ein Schüler, der „Nebendinge“ verbirgt, mit geheucheltem Eifer über seine Arbeit. (Mann 65-66).

Dies löst eine große Leidenschaft in Unrats Leben aus mit Höhen und Tiefen, mit Riesenskandalen und Eifersuchtsszenen. Hingegen wird die Beziehung im Film asexuell dargestellt. Man bekommt deutlich soziale Unterschiede und Altersunterschiede zu sehen. Leidenschaft zeigt Lola außerhalb der Ehe: mit Mazeppa oder mit dem Publikum. Rath darf ihr lediglich die Strümpfe anziehen und den Lockenwickler heiß machen. An den Schülern hat Lola auch wenig Interesse. Sie ist ihnen überlegen, und behandelt sie wie Kinder, während sie im Roman im Zentrum des Geschehens stehen. Sie fühlt sich zu Lohmann hingezogen, hat aber mit Kieselack eine Affäre, und von Erztum ist in sie verliebt. So gesehen steht die Künstlerin Fröhlich zwar als Sexsymbol da, aber weniger für das breite Publikum.

Zwischen ihr und ihrem Publikum, der Stadt, hatte augenscheinlich eine Art von gegenseitiger Beschwindelung stattgefunden. Sie hatte sich als repräsentative Schönheit gebärdet, war allmählich dafür angesprochen worden und hatte es selbst wieder den Leuten geglaubt. (Mann 175)

Sie ist, genauso wie Unrat, in ein sehr kompliziertes Verhältnis verwickelt. Erstens betrachtet sie das Ganze wie eine unendliche Show, in der sie die Hauptrolle spielt. Die Stadt ist das Publikum, und sie ist die Primadonna. Das könnte auch ein Grund sein, warum sie Unrat nicht verlassen möchte: nur zusammen mit ihm bleibt sie mitten im Rampenlicht stehen. Ihre Seitensprünge entschuldigt sie für sich selbst durch ihren Beitrag zu Unrats hohem Ziel. So hat sie keinerlei Gewissensbisse. Wie ihr Name schon besagt, ist sie von Natur aus fröhlich, und beschäftigt sich nicht mit überflüssigen Dingen, wie der Sinn des Lebens, oder die Sünde, oder Untreue.

Es gibt weitere männliche Figuren, wie zum Beispiel, den jungen Lehrer vom Gymnasium, oder einige Offiziere. Alle werden von Rosa verführt und gehen hiermit zu Grunde. Diejenigen, die sich als resistent zeigen, werden von Unrat mit Spielen verführt. Zusammen bilden Unrat und seine Frau ein komplettes Laster, dem keiner in der Stadt zu entkommen scheint, außer dem Schuhmacher. Der Schuhmacher repräsentiert eine religiöse Erklärung von Sexualität als eine reine Fortpflanzungstätigkeit. Seine Argumente erscheinen Unrat als auch dem Leser jedoch ungenügend.

So kann man sagen, dass sexuelle Wünsche die Charaktere in diesem Roman zu Taten treiben, die etwas fragwürdig sind. Ein Heilmittel dagegen scheint es nicht zu geben, da nicht ein mal die Kirche im Stande ist, diese teilweise unbewussten Strömungen zu zügeln. So lässt sich behaupten, dass auch wenn im Roman als auch im Film die Sexualität eine wichtige Rolle spielt,. Sie wird jedoch von verschiedenen Standpunkten beleuchtet, und ihr Einfluss auf die Menschen wird verschieden gemessen.

Eine gelungene Verfilmung? Wie Heinrich Mann bemerkte, ist der Film eine ganz andere Kunstform. Die Geschichte wird anders im gedruckten und gefilmten Medium dargestellt. *Der Blaue Engel* genießt immer noch die Popularität der Zuschauer und hält einen prominenten Platz in der Geschichte des deutschen Films inne. Ob es aber als eine gelungene Verfilmung bezeichnet werden kann, ist fraglich. Im Film werden ganz andere Themen angesprochen, und die politische Botschaft geht völlig verloren. Es gibt keine Gesellschaftskritik, außer dem autoritären Lehrertyp. Die ungleiche Ehe wird so dargestellt, dass man Mitleid mit Rath erlebt und nicht wirklich kritisch den Normen der Gesellschaft gegenüber steht. Als Zuschauer steht man eher auf der Seite des

Schuldirektors, der besagt, so was hätte nicht unbedingt sein sollen. Im Film ist Rath ein Opfer, zumindest in der zweiten Hälfte. Im Roman hingegen wird er gerade in der zweiten Hälfte zu einem bösen Ungeheuer, der absichtlich gegen gesellschaftliche Normen verstößt, um seine Rache auszuüben. Wenn, laut Kracauer, die Zuschauer durch die Demütigung von Rath fasziniert werden, so ist es Unrat im Buch, der den moralischen Verfall der ganzen Stadt kaltblütig beobachtet und sich daran erfreut.

Es erscheint mir also, dass der Film, auch wenn sehr berühmt und einflussreich, eine eher ungelungene filmische Adaptation darstellt. Es wurden nur recht wenige Elemente von der Romanvorlage benutzt. Die Themen sind anderes, die Botschaften unterscheiden sich, die Charaktere werden sehr verschieden dargestellt.

III. Kapitel 2. *Die Blechtrommel.*

Die Blechtrommel von Günter Grass.

Der im Jahre 1959 erschienene Roman umfasst eine Zeitspanne von ca. 60 Jahren. Die Geschichte wird von der Hauptfigur Oskar Matzerath erzählt. Der Wahrheitsgehalt der Geschichte wird allerdings dadurch in Frage gestellt, dass sich Oskar in einer Pflegeanstalt befindet. Als verwirrend wirkt auch der Wechsel von der Ich-Erzählweise zu der Perspektive der dritten Person, wenn der Erzähler über Oskar spricht, und nicht als Oskar. Dadurch entsteht eine Art von Verfremdungseffekt, der den Leser dazu veranlassen sollte, sich kritisch mit dem Text auseinander zu setzen.

Die Handlung beginnt im Jahre 1899 mit der Zeugung seiner Mutter, und so werden alle Ereignisse in der Rückblickperspektive dargestellt. Es gibt

Gegenwartsbezüge wie Maria oder der Pfleger Bruno, der auch einen Abschnitt im Buch verfasst, und zwar aus der der Perspektive der dritten Person. Die ersten zwei Teile des Buches beschreiben die Zeit zwischen dem Jahr 1899 und 1945, und die Handlung des dritten Buches spielt in Westdeutschland, von 1945 bis 1957. Wenn man Oskar glauben kann, war er schon bei seiner Geburt bei vollem Verstand und hat seitdem nur absichtlich und bewusst gehandelt.

Mit drei Jahren bekommt er eine Blechtrommel, die für ihn eine zentrale Rolle im Leben spielt. Alle Menschen sind Trommler, sie wollen es einfach nicht gestehen. Er betrachtet die sich rasch wechselnde Welt aus der Sichtweise eines Dreijährigen und mit der Wahrnehmungsstärke eines Erwachsenen. Was ihm die Welt bietet, ist offensichtlich nicht wert, erwachsen zu werden. Die Umwelt besteht nur aus Schein, Zweideutigkeit und Betrug: seine Mutter hat eine permanente Affäre mit ihrem Cousin, so dass Oskar nicht genau weiß, wer sein Vater ist. Genauso unklar ist die Vaterschaft von Kurt. Oskar selbst täuscht vor, ein kleines Kind zu sein, wenn er es nötig hat, und in der Tat verfügt er über eine Denkweise, die einigen Erwachsenen überlegen sein mag. Der Pfandfinder ist ein Pädophile, der Führer versagt am Ende des Krieges, aus der Nationalidee wird Nichts. Oskar selbst landet bei einem Liliputanertruppe im Zirkus. Das Bürgertum als solcher scheint sich nicht viel um die moralische Seite des Lebens zu kümmern.

Das Kriegsende scheint das Ganze wenig beeinflusst zu haben. Die Menschen leben weiter so, als sei nichts Entscheidendes passiert. Oskar emigriert in den westlichen Teil Deutschlands, wo er unter anderem weiterhin als Artist bei einer Kunstakademie und als Trommler auf Tournee auftritt. In den letzten Kriegstagen entscheidet sich Oskar, wieder zu wachsen. Aber die Welt hat ihm wiederum wenig zu bieten. Am Ende fürchtet

er sich immer noch vor der schwarzen Köchin, die er nie aus den Augen verlor und die tief in seinem Bewusstsein saß.

Der Roman ist durch seine erlesene Sprache und vierfaltige Symbolik bekannt. Unter anderem zieht sich das Motiv der Vorliebe Oskars zu Krankenschwestern durch das ganze Buch. Sie haben eine starke erotische Anziehungskraft für Oskar, besonders durch ihre weiße Tracht. Sie mögen ihm hiermit rein und unschuldig vorkommen. Auch in die Pflegeanstalt gerät er durch den Verdacht, eine Krankenschwester umgebracht zu haben, was sich allerdings nie beweisen lässt. Am Ende des Romans steht er vor der magischen Zahl „30“ und überlegt sich, was man im Alter von dreißig Jahren im Leben anfangen sollte.

Die Blechtrommel. (1979) von Volker Schlöndorff

Der Film wurde 20 Jahre nach dem Erscheinen des Buches gedreht. Abgesehen von der Tatsache, dass dieser Film mit einem *Oscar* ausgezeichnet wurde, fand der Film Anerkennung beim breiten Publikum. Genauso wie *Das Parfum* ist es eine internationale Produktion gewesen. Der Film wurde in Deutschland, Frankreich, Polen und Jugoslawien gedreht. Die Schauspieler sind teilweise deutsch wie Mario Adorf (Alfred Matzerath), Angela Winkler (Agnes Matzerath), oder Katharina Thalbach (Maria Matzerath). Manche kommen aus Frankreich: Andréa Ferréol (Lina Greff) und Charles Aznavour (Sigismund Markus), oder aus Polen: Daniel Olbrychski (Jan Bronski), Tadeusz Kunikowski (Onkel Vinzenz). Der Hauptdarsteller, David Bennent kommt aus der Schweiz, obwohl sein Vater, Heinz Bennent (Greff) ein Deutscher ist. Das verhilft der Produktion zu einem

Film zu werden, der bei dem breiten internationalen Publikum an Anerkennung gewinnen konnte.

Der Film fasziniert den Zuschauer durch seine ungewöhnliche Erzählperspektive, durch die Offenheit, mit der er solche Themen wie den Zweiten Weltkrieg, die Verschmelzung des Individuellen und der Masse, etc. behandelt. Es ist ein sehr ambitioniertes Vorhaben, einen vielseitigen Roman wie *Die Blechtrommel* zu verfilmen.

Grass betonte, „dass es sich nicht um eine Verfilmung der „Blechtrommel“ handeln kann, sondern um einen Film nach dem Roman. [...] Schlöndorff stellte fest: „Wichtig für mich ist, dass ich einen guten Film mache, nicht, dass ich dem Autor gefalle“. (Friedrich 255)

Die DTV-Ausgabe des Buches umfasst 707 Seiten. Daraus lässt sich schließen, dass nicht alles vollständig ohne Abstriche im Film dargestellt werden konnte. Das dritte Buch wurde komplett herausgenommen, mögliche Gründe – außer Zeitmangel – werden später besprochen. Es bleiben immerhin noch etwa 510 Seiten, was immer noch zu lang für einen Film ist (ca. 140 Min). Es mussten also einige Charaktere und sogar einzelne Handlungslinien geopfert werden. Die Liste der Charaktere und Handlungslinien, die beibehalten und weggelassen wurden, findet sich im Anhang.

Handlungsort. Die Handlung, sowohl im Buch als auch im Film, spielt in und um Danzig. Wie der Regisseur selbst berichtete:

Wir haben nicht die Sprache von Grass analysiert, [...] sondern wir sind nach Danzig gefahren und sind in die Archive gegangen und haben Materialien gesammelt über die Zeit, die G. Grass beschreibt. D.h., wir haben versucht dahin zurückzukommen. (Friedrich 256)

Die wichtigsten Orte bleiben also im Film erhalten: das Kolonialwarengeschäft als ein Schauplatz für verschiedene Charakterentwicklungen; die polnische Post, wo der

Krieg ausbricht und offiziell die Grenze zwischen den Deutschen und allen Nichtdeutschen eingeführt wird; der Kartoffelacker, der im Film für eine Art Rundkomposition sorgt: die Menschen kommen und gehen, große und kleine Ereignisse folgen einander, aber ein echter Kaschube bleibt auf seinem Acker und lässt sich nicht bewegen. Zusammen mit der Omafigur repräsentiert dieser Acker etwas Stabiles, worauf man in allen unruhigen Zeiten zurückgreifen kann. All diese Orte verleihen dem Film ein Gepräge der Authentizität. Dazu trägt auch gewissermaßen der Ton bei. Die Szenen, wie bei der polnischen Post, werden zwar auf Polnisch dargestellt, aber ohne Untertitel. Auch wenn der Regisseur bewusst die vielseitige Sprache von Grass außer Acht lässt, benutzt er Polnisch und Russisch gegen Ende, um das Nationalkolorit zu unterstreichen.

All die anderen Handlungsorte werden relativ kurz aber nicht desto trotz sehr präzise gezeigt: die Maiwiese, wo Oskar die Kraft seiner Trommel ausmessen kann; der Zirkus, wo Oskar zuerst als Zuschauer, und dann als Mitwirkender teilnimmt; die Schule als ein absolut überflüssiges Element in Oskars Leben; die Arztpraxis, in der Oskar eine offizielle Bestätigung seiner außerordentlichen Fähigkeiten erhält. Es bleibt die praktische Anwendung dieser Fähigkeiten im Film aus. Man sieht nicht, dass Oskar mit seiner Zauberstimme Schaufenster zerspringen lassen kann, und hierdurch zu einem Bandenführer wird. Man sieht lediglich im Film, dass er mit seiner Stimme die Macht in der Familie gewinnt, indem er die Eltern damit terrorisiert, oder die Fenster am Stadttheater in Scherben zerbrechen lässt.

Charaktere/Personen. Wie die Liste im Anhang zeigt, wurde versucht, möglichst alle Charaktere beizubehalten, was manchmal dazu führt, dass es dem Zuschauer nicht

klar ist, woher einige Personen kommen, und warum man ihre Namen kennen sollte. So ist zum Beispiel Herbert Truczinski zwar im Film präsent, sein Charakter wird aber sehr stark reduziert. Während ihm im Roman die ganze Geschichte des Museumswachtdienstes gewidmet wird, und auch sein tragisch-grotesker Tod geschildert wird, ist er im Film nur einer aus der Nachbarschaft. Die ganze Familie Truczinski wird auch kaum erwähnt, was dazu führt, dass Maria nicht als eine aus der Truczinski Familie, sondern als ein Mädchen aus dem Dorf der Oma vorgestellt wird.

Die Hauptpersonen werden auf jeden Fall beibehalten, allerdings wird es nicht deutlich genug gemacht, dass Onkel Vinzenz ein Bruder von Anna Koljaiczek ist. Dadurch, dass die Familie von Jan Bronski gar nicht erwähnt wird, bekommt man das Gefühl, Jan habe nur eine Verpflichtung im Leben – bei Agnes zu sein. Wenn man die Szene beim Familienfest anschaut: Anna und Vinzenz sind Geschwister, Agnes und Jan haben eine Affäre, deren wahrscheinlicher Sohn Oskar ist, ein Liliputaner – es hört sich an wie ein Familienuntergang. Allerdings wird dieser Effekt im Buch durch die Familie von Jan etwas vertuscht, und im Film durch eine unklar definierbare Verwandtschaft reduziert.

Ein interessantes Beispiel stellt Agnes dar, gespielt von Angela Winkler. Zum einen ist Agnes nicht mollig, wie sie im Roman dargestellt wird, und zum anderen wird sie zu einer ausgeprägten *femme fatale* im Film. Mit ganz kleinen Details schafft der Film eine klassische tragische Frauenfigur: Agnes liebt einen Mann, heiratet aber einen anderen. Sie trägt nur dunkelrote Kleider und ist immer passend geschminkt. Diese visuelle Darstellung hilft, ohne viele Dialoge ein Bild dieser Frau zu schaffen. Sie gehört vielleicht nicht so gut in ein Kolonialwarengeschäft, dafür aber perfekt zu einer Frau, um

die mindestens drei Männer werben (Alfred Matzerath, Jan Bronski und Sigismund Markus).

Szenen. Dadurch, dass auf das dritte Buch des Romans komplett verzichtet wird, wird die Pflegeanstalt ausgelassen, und hiermit die Rückblickerzählung. Und so beginnt der Film auf dem Kartoffelacker und die Geschichte entwickelt sich von Agnes' Zeugung bis zum Ende des Krieges logisch und konsequent. Es werden einige Szenen hinzugefügt, wie zum Beispiel der zweite Gang von Sigismund Markus zum Friedhof. Diese Figur wird sehr sorgfältig dargestellt. Herr Markus erwähnt, dass er sich hat umtaufen lassen, in der Hoffnung, dass er dadurch sein Leben erleichtern würde. Als er aber alleine zum Friedhof kommt und für Agnes betet, liest er jüdische Gebete. Auch als er sich das Leben nimmt, kurz bevor sein Spielzeugladen vernichtet wird, trägt er seine Judenmütze. Dadurch kommt sein Dilemma zur Schau: er würde sehr gern seine Religion und seine Identität bewahren, kann es sich aber nicht leisten angesichts der politischen und gesellschaftlichen Situation.

Die Beerdigung von Agnes hat auch eine andere interessante Seite. Man fährt nach der Zeremonie aufs Land zum Leichenschmaus, angeblich in das Dorf, in dem Oma wohnt. Die Szene wird in einem pseudoalten Stil gedreht: schwarz-weiß, die Bilder bewegen sich sehr schnell, als ob man einen 16 mm Film in einem modernen Projektor zeigen würde. Dies sollte wahrscheinlich dazu dienen, den Ortwechsel zu betonen, dass man sich nicht mehr in der Stadt, sondern auf dem Land befindet. Eine andere Erklärung wäre die Rückblickperspektive, die im Film völlig verloren geht. Die Geschichte wird zwar in der Vergangenheitsform erzählt, es fehlen aber die Zwischenkommentare von Oskar, die im Roman immer wieder eingefügt sind, und die den Bezug zur Gegenwart

schaffen. Diese auffallende Szene sollte zeigen, dass dieses Ereignis zur Vergangenheit gehört, und dass Oskar sich daran erinnert.

Ein anderes Beispiel dieses nostalgischen Stilles ist der *iris shot*, der die Zeitspanne zwischen den Kriegen trennt. Die Zeit verging, und Anna Koljaiczek saß immer noch am Markt, nur das Assortiment der Ware hat sich verändert. Ein anderes Beispiel ist die Legende über den Joseph Koljaiczek, die auch durch den *iris shot* von der Haupthandlung getrennt wird.

Eine sehr interessante Auflösung hat die Maiwiesenszene. Dank der Trommel von Oskar wird die ganze Kundgebung zu einer Tanzveranstaltung. Man hätte entweder direkt von dem Tanzpanorama zu einer anderen Szene einen Schnitt machen müssen, oder – wie man es im Film sehr elegant gemacht hat – es kommt der Regen als Auflösung dieser Situation. Der Regen kommt und zwingt die Menschen Schutz zu suchen. Das erspart den Teilnehmenden die peinliche Verlegenheit, in die sie geraten würden, wenn die Musik aus wäre. Im Buch wird zwar auch ein Gewitter erwähnt, aber erst am Abend, als die Kundgebung schon abgeschlossen wurde, und außerdem bezieht sich dieses Gewitter auf eine Eifersuchtsszene, die von Matzerath ausgegangen ist.

Themen. Dadurch dass der Film nur die ersten zwei Bücher umfasst, bleibt das Thema des zweiten Weltkrieges erhalten, genauso die Frage der Schuld. Allerdings ist die Selbstbeschuldigung von Oskar, dass er seine Mutter und seine beiden vermeintlichen Väter ins Grab verholten hat, etwas fraglich. Nur bei Matzerath kann man es nachvollziehen.

Es wird die Entwicklung des Nationalsozialismus dargestellt, insbesondere die Auswirkung auf die Bevölkerung. In der ersten Hälfte des Filmes wird die Naziparade ausgepiffen und mit dem Lied „Ist die schwarze Köchin da?“ begleitet, was darauf hindeutet, dass diese Erscheinung erst der Anfang ist und später an Kraft gewinnen wird. Ebenfalls ist die Kundgebung an der Maiwiese schon recht gut besucht. Es wird auch am Beispiel von Matzerath gezeigt: zuerst versichert er Jan Bronski den ewigen Frieden, der nach dem Ersten Weltkrieg für immer herrschen sollte. Später wird er von der Nazibewegung mit hineingezogen, und nach einer Weile betrachtet er den polnischen Verwandten mit Misstrauen. Der Film zeigt die Angehörigkeit von Matzerath zu der Naziartei durch seine Uniform. Die mise-en-scène präsentiert eine detaillierte Darstellung dieser Uniform: das Hemd, die Socken, man bräuchte auch richtige Stiefel, wenn sie nicht so teuer wären. Die ganze Familie ist in dem Ankleidungsprozess verwickelt. Es wird klar, dass Matzerath es sehr ernst meint. Durch die mise-en-scène werden lange Erklärungen dadurch erspart.

Was das dritte Buch enthält, und was entsprechend im Film fehlt, ist die Tatsache, dass die Menschen nach dem Krieg einfach weiter gelebt haben, ohne nachzudenken, was gerade passiert war. Man war damit beschäftigt, das Land aus den Ruinen wieder herzustellen. Es kam schon das Wirtschaftswunder, die Schuldgefühle für das Vorgefallene blieben unterdrückt. Der Film hingegen vermittelt durch die Endszene ein ganz anderes Gefühl: der Zug fährt Richtung Deutschland, und zwar Westdeutschland, eine ältere Frau, die man für die zurückgelassene Oma halten könnte, ist auf ihrem Kartoffelacker beschäftigt. Man fährt Richtung Zukunft, Hoffnung, neues Leben. In dieser Hinsicht kommt mir das Ende im Film eher positiv vor.

Symbole. Im Film sind es oft Requisitstücke, die als visuelle Verwirklichung der literarischen Symbole auftreten. Eine interessante Rolle spielen Portraits von Beethoven und Hitler. Im Buch hängen sie eine Weile einander gegenüber und jeder betrachtet den anderen sehr misstrauisch. Da es im Film nicht so anschaulich wäre, hat man eine andere Lösung gefunden: zuerst hängen sie beide eine Weile nebeneinander, dann wird der Komponist abgehängt, und zwar unter folgenden Umständen: Matzerath hat ein Radio gekauft, und während alle davon fasziniert waren, hat er das Bild entfernt. Das Radio hat an sich zwei Bedeutungen: zum einen würde eine Übertragung ein Konzert oder Selbstmusizieren ersetzen, so dass die Musik zu einer Begleiterscheinung wird. Zum anderen repräsentiert das Radio die Massenmedien und Propaganda, die im Dritten Reich von besonderer Bedeutung waren. Man bedenke das Ausmaß von Filmen, die zwischen 1933 und 1945 produziert worden sind. Man brauchte ein Mittel, um das Volk zu betäuben und gleichzeitig zu unterhalten. Das Radio steht hier für eine Unterhaltung und Propaganda. Es ist auch bemerkenswert, dass Polen per Radio Krieg erklärt wurde. Dabei werden die Dächer von Danzig am frühen Morgen gezeigt. Es wird klar, dass diese Stadt ab sofort offiziell in zwei Teile geteilt wird: die Deutschen und Nichtdeutschen.

Eine weitere Anspielung auf die Massenmedien des Dritten Reiches ist der Einzug der deutschen Truppen in Danzig. Es ist eine eindeutige Anspielung auf den Film „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl. Zuerst wird das begeisterte Volk mit Kindern und feierlich angezogen dargestellt. Im nächsten Schnitt sieht man eine Hand, die man als das Einzige von dem Menschen sieht, der vom Volk bejubelt wird. Es bleibt

zwar unklar, wer zu der Hand gehört, aber es ist sicher, dass ist ein Führer ist. Im dritten Schnitt sieht man das Panoramabild der Danziger Gebäude im gotischen Stil – genau wie Leni Riefenstahl Nürnberg gefilmt hat.

Ein anderes Detail, das interessant ist, ist das Glas, aus dem Matzerath gegen Ende trinkt. Zum einen betrinkt er sich mit Weißwein, ich wage zu vermuten, einem Rhein-Hessen Wein, vielleicht aus seinen besten Vorräten. Er stellt den enttäuschten deutschen Bürger dar, der sich von dem Führer irreführt und verlassen fühlt. Der Weißwein hilft ihm, womöglich seine Identität zu bewahren, und das Glas, aus dem er trinkt, ist ein „Römervglas“. Matzerath gibt mit diesem Glas den letzten Segen an den Führer, bevor er dessen Portrait verbrennt. Es war ein Traum gewesen, römerhaft die Welt zu erobern, und dann wurden sie doch von den Barbaren erschlagen. Als Barbaren treten dann einige Minuten später die sowjetischen Soldaten auf, indem sie in den Keller marschieren, Lina Greff vergewaltigen und Matzerath erschießen.

Als der Krieg gegen Polen im Radio angekündigt wird, wird das Panorama der nächtlichen Stadt gezeigt. Dabei bekommt man außer Dächern auch einige Schornsteine mit schwarzen Rauch zu sehen. Einerseits geht das auf das Lied „Ist die schwarze Köchin da?“ zurück, das im Film öfters zusammen mit den Nazis auftaucht. Die schwarze Köchin ist da und sie kocht ihre geheime Suppe, die dann meistens aus ganz ekligen Sachen besteht. Andererseits kann es als Krematorium betrachtet werden, wohin all die Menschen gebracht wurden, die nicht erschossen wurden, aber für das Leben trotzdem nicht taugten.

Ein interessantes Motiv in diesem Film ist das Spiel selbst. Eine Person ist immer etwas anderes, als was sie versucht darzustellen. Agnes ist eine verheiratete Frau und

Verkäuferin im Kolonialwarengeschäft, ihre wahre Identität ist aber ihre Liebe zu ihrem Cousin. Oskar wird erwachsen, spielt aber einen dreijährigen Unmündigen vor. Man bedenke die Sequenz nach der Sexszene zwischen Maria und Matzerath. Oskar versucht, die Aufmerksamkeit von Maria auf sich zu lenken, was ihr nicht gefällt. Anstatt sich damit auseinander zu setzen, zieht Oskar vor, in der Ecke zu weinen, dabei beobachtet er heimlich Maria und eine mögliche Auswirkung seines Weinens. Oskar steht nur drei Personen im Film in seiner wahren Identität gegenüber: Sugar Leo, Bebra und Roswitha.

Andere Personen täuschen ebenfalls eine Identität vor: Markus versucht ein Christ zu sein. Jan redet sich Heldentum ein und bleibt bei der polnischen Post. Matzerath scheint nichts vorzutäuschen. Er glaubt an den Frieden, später glaubt er genau so fest an den Führer, und zum Schluss weiß er nicht mehr, was er glauben soll. Er wird aber auch als derjenige dargestellt, der weiß, dass er betrogen wird, zieht aber vor, es nicht zu merken. Also täuscht auch er seine Unwissenheit vor.

Erzählperspektive. Genau wie der Roman, bedient sich der Film der Erzählperspektive von Oskar. Allerdings geht durch das Auslassen der Rückblickperspektive der Bezug auf die Gegenwart verloren. Nichtsdestotrotz bleibt der historische Kontext erhalten.

Unterschiedlich wird der Grad der Zuverlässigkeit im Roman und im Film behandelt. Im Roman ist Oskar ein Insasse einer Pflegeanstalt und erzählt die Geschichte, streng genommen, seinem Pfleger Bruno. Es ist fraglich, ob man dem Erzähler, der von seinen pränatalen Erlebnissen und seiner eigenen Geburt berichtet, glauben sollte. Dazu trägt auch das Irrenhaus, in dem sich Oskar befindet, bei. All die

Fragen werden überflüssig, wenn man die Erzählperspektive von Oskar im Film unter die Lupe nimmt. Als *voice-over* kommentiert Oskar die ersten 20 Minuten des Geschehens. Er erzählt seine Familiengeschichte, berichtet über seine Geburt, den dritten Geburtstag etc.

Schlöndorff, der kein experimenteller Regisseur ist, hat vor allem in den Phasen vor Oskars Geburt, die der Erzähler nicht aus eigenem Erleben kennt, Filmtechniken des Stummfilms als verfremdende Mittel eingesetzt. Die auf Identifikation und Illusion zielende Inszenierung wird langsam durch distanzierende Mittel gebrochen. (Friedrich 256-257)

So kommentiert Oskar seine eigene Geburt, obwohl es fraglich ist, ob er schon als Ungeborener bei vollem Bewusstsein gewesen ist. Die Stimme klingt dabei sehr erwachsen, mündig, deutlich und oft schrill. Die Kommentare sind meistens sehr präzise und sinnvoll. Es ist aber schwer, die Stimme mit dem Neugeborenen in Verbindung zu bringen, deswegen entsteht ein Verwirrungseffekt.

Der Wechsel von der ersten Person zur dritten Person, die im Roman zu Verwirrung führt und den Leser zweifeln lässt, ob man dem Erzähler glauben sollte, wird im Film durch die Kameraarbeit deutlich. Mal werden die Dinge aus der Perspektive eines Dreijährigen gezeigt, also aus dem *low angle*, und das entspricht dann der Ich-Erzählperspektive. Mal wird Montage eingesetzt, *shot – reverse shot*. Dadurch wird gezeigt, dass Oskar sich selbst von der Seite zu beobachten vermag, und so könnte man hier die Dritte Person-Perspektive sehen.

Voice-over kommt immer wieder vor – als Oskar beispielsweise von Markus' Tod berichtet oder sich an Roswitha erinnert. Dazu versucht die Kamera, die Erzählperspektive von Oskar zu unterstützen: die Welt, meistens das spießbürgerliche und trügerische Familienleben, wird oft aus der Perspektive eines dreijährigen Kindes

gezeigt, also aus der Froschperspektive. Die Kamera zeigt dem Zuschauer die Ereignisse der Welt der Erwachsenen, so dass es klar wird, warum Oskar sich entscheidet, das eigene Wachstum einzustellen.

Im Film hingegen beobachtet Oskar an seinem dritten Geburtstag das spießig verlogene Treiben der kleinbürgerlichen Welt. Die ausführlich inszenierte voyeuristische Beobachtung des verachtenden dreijährigen Jungen motiviert seinen Entschluss, sich der kleinbürgerlichen Sozialisation zu verweigern. (Friederich 258)

Die Geburt, die in grotesken Bildern dargestellte Gebärmutter, verschafft eine Art von Verfremdungseffekt, so dass man als Zuschauer auf kritische Distanz gehen kann. Das veranlasst den Zuschauer, auch zu zweifeln, ob man Oskar wirklich glauben sollte. Es bleibt auch offen, ob er tatsächlich seine Mutter ins Grab getrommelt hat, zumindest schien Agnes nicht sehr durch den Trommellärm gestört gewesen zu sein.

Ein gutes Beispiel für Kameraarbeit ist die Darstellung der Liliputaner. Als Bebra im Zirkus seine Kunst mit den Gläsern zeigt, wird er aus der Perspektive von Oskar gezeigt, das heißt, man merkt nicht, dass Bebra so klein ist, solange sich keine gewöhnlichen Menschen neben ihm aufhalten. Als Oskar sich mit Bebra unterhält, werden sie wiederum aus Oskars Perspektive gedreht – *long and medium shot*. All die anderen Personen, die sich im Hintergrund befinden, bewegen sich in einer Distanz, so dass sie auf dem Bild nicht größer als die beiden erscheinen. Als Agnes und Alfred Oskar aufsuchen, und mit ihm den Zirkus verlassen, wechselt die Kamera zu einem *extreme long shot*, wobei alle Personen klein erscheinen. Als Oskar Bebra zum zweiten Mal trifft, sitzen sie in einem Cafe, und werden von dem *low angle* aufgenommen, was dazu beiträgt, dass alle drei Personen größer vorkommen, als sie in Wirklichkeit sind. Das dient dazu, die hohe Position von Bebra zu betonen, die er beim Propagandaministerium

genoss. Als Oskar zurück nach Hause kehrt, wechselt *angle of framing* von *straight-on angle* zu einem *high angle*. Hiermit kehrt Oskar in die Welt der Erwachsenen zurück und wird wieder zu einem Dreijährigen.

Die Frage der Sexualität. Es erscheint, dass sich in punkto Sexobsession der Roman und der Film wesentlich unterscheiden. Im Roman zeigt Oskar mehrmals die Vorliebe zu den Krankenschwestern, zu deren weißen Trachten, sowohl im Dienst als auch außerhalb, Hauptsache die Berufskleidung bleibt erhalten. Die sexuellen Verwirrungen, die in seiner eigenen Familie vorkommen, stören ihn wenig, bis auf das Verhältnis zwischen Maria und Matzerath. Im Film hingegen werden die Akzente etwas verschoben. Oskar beobachtet Agnes und Jan sehr aufmerksam: zum Beispiel bei seinem dritten Geburtstag, als die beiden ein Liebeslied vorsingen, was einer der Gründe ist, warum er sich gegen das bürgerliche Leben entscheidet. Oder bei ihrem heimlichen Treffen im Hotel donnerstags, als Oskar den Spielzeugladen verlässt, und die Kamera Agnes folgt. Da Oskar dann dem Hotel gegenübersteht, und allein wegen seines Blicks der Postbote vom Fahrrad fällt, kann man davon ausgehen, dass Oskar diese Affäre als negativ empfindet. Die weitere Montage des Hotelzimmers und des Turmes, von dem aus Oskar die Theaterfenster demoliert, untermauert den Standpunkt, dass Oskar dies aus Rachengründen tut, und nicht um die spießigen Mitbürger zu empören. Die Szene, als Oskar zufällig Zeuge einer Liebesszene wird, während er sich im Kleiderschrank versteckt, wird durch *long shot* aufgenommen. Die Schrankentür wird geöffnet, man sieht Matzerath im Spiegel, und in der Türspalte das Pärchen auf dem Bett. So wird das Dreieck visuell dargestellt. Die Kamera bleibt für mehrere Sekunden durch

den *close-up* auf seinem Gesichtsausdruck. Dabei wird dieser Ausdruck unfreundlich, und teilweise absichtlich böse.

Sowohl im Roman als auch im Film wird die kleinbürgerliche Mittelklasse in einem fragwürdigen Licht dargestellt. Es gibt keine wirklich intakten Familien. Die meisterwähnte Beziehung ist eine Dreieckbeziehung. Die zentrale ist dabei Agnes vs. Jan vs. Matzerath. Dabei wird auch ein politischer Aspekt implementiert. Agnes Mutter ist Kaschube, ihr Vater ist vielleicht ein Pole. In einem Kaschuben, der sich für die polnische Post engagiert, kann sie einen sensiblen Mann finden. Finanzielle Sicherheit bringt ihr ein Deutscher, der dann aber zu den Nazis wechselt. Ihre Unfähigkeit, dieses Dilemma zu lösen, zeigt sich bei der Aalszene. Agnes weigert sich, die Aale zu essen, und macht es aber freiwillig, nachdem sie von Jan sexuell befriedigt wird. Bald darauf stirbt sie.

Eine andere Dreieckbeziehung ist Maria vs. Matzerath vs. Oskar. Dabei ist Matzerath um die Fünfzig, Maria ist sechzehn, genauso wie Oskar. Hier wiederholt sich die Geschichte mit der Vaterschaft, da man nicht genau weiß, wer der Vater von Kurt ist. Diese Beziehung wird von Oskar freiwillig verlassen. Es bleibt auch unklar, ob Oskar sexuelle Erfahrungen mit Maria hatte, auch wenn der Film deswegen als pornographisch eingestuft wurde.

Es wird nicht expliziert dargestellt, aber anscheinend ist Oskar auch ein Teil der Beziehung Roswitha vs. Bebra vs. Oskar. Und die letzte Dreieckbeziehung wäre dann Lina vs. Greff vs. Oskar, wo Greff sich viel mehr für die Jungs interessiert als für die eigene Frau. Diese Beziehung wird etwas derb und sehr genau im Roman beschrieben:

Von seinem Kinderstühlchen rutschte Oskar, hielt sich dabei am Rock der Greffschen fest, blieb ihr, die oben löffelte, zu Füßen liegen und genoss zum erstenmal jene der Lina Greff eigene Ausdünstung, die jede Vanille sofort überschrie, verschluckte, tötete. (Grass 360)

Auf jeden Fall sind all diese Beispiele ein Teil des Alltags. Ein wirklicher Moralträger ist das Bürgertum also nicht. Dabei gelingt es dem Film als visuelles Medium, diese negativen Tendenzen besser darzustellen. Geschriebene Sprache nimmt jeder Mensch anders wahr, aber der Film hat nur eine Perspektive, die gezeigt wird, und die als einzig richtige akzeptiert werden müsste. Wenn die Szenen der Unzucht von Lina Greff mit den russischen Soldaten im Film ausgelassen werden, so ist sie nur ein Opfer der Vergewaltigung, ein Teil der Kriegbrutalität.

Zurück zu Oskar. Er wird im Film mit den Affären seiner Eltern konfrontiert, dabei scheint er eine engere Verbindung mit der Mutter zu haben, als im Roman. Im Buch hingegen ist Oskar viel zynischer und gelassener. Er betrachtet alle Ereignisse aus einer Froschperspektive, ohne tief betroffen zu sein. Er wird auch in etliche Affären verwickelt, nimmt sie aber auch eher gelassen. Er hat seine eigenen Vorlieben, wie die Krankenschwestern, die für ihn eine starke erotische Anziehungskraft haben. Dieser Wunsch bleibt jedoch unerfüllt.

Eine gelungene Verfilmung? Genau wie Heinrich Mann, hat Günter Grass zum Film geäußert, dass es keine wirkliche Adaptation ist, sondern eher ein anderes Werk, das nach dem Roman geschaffen wurde. Allerdings muss man sagen, dass *Die Blechtrommel* sich viel mehr an die Romanvorlage hält, als *Der Blaue Engel*. Es wird zwar nicht das ganze Buch in die Arbeit integriert, und es wurde absichtlich auf das dritte Teil des Romans verzichtet, mit der Aussicht, in der Zukunft den Film mit einer Fortsetzung zu

ergänzen. Pläne für eine Fortsetzung des Films gibt es schon lange, bislang bleibt es allerdings ein Projekt in der Schublade liegen.

Es kann sein, dass die Rezeption mit den Jahren ganz anders geworden ist, und deswegen würde sich die Fortsetzung wesentlich vom ersten Film unterscheiden. Schon der Film hat nicht für so viel Aufregung gesorgt, wie der Roman, weil er dreißig Jahre nach dem Krieg gedreht wurde.

Zurück zu der Frage der wirklichen Adaptation. Meiner Meinung nach ist es eine gelungene Verfilmung. Die meisten Charaktere haben ihren Platz im Film gefunden; die Hauptthemen wie die Frage der Mitläufer, Verspottung des Bürgertums und allgemein die Frage der Vergangenheitsbewältigung sind erhalten geblieben. Durch die nicht übersetzten Einblendungen der polnischen Sprache wurde die Eigentümlichkeit von Danzig betont, genauso wie die russische Sprache hier für die Authentizität des Geschehens sorgt.

IV. Kapitel 3. *Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders*

Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders von Patrik Süskind.

Der Roman, geschrieben im Jahre 1985, versetzt den Leser in das 18. Jahrhundert. Genaue Zeitangaben, wie Geburt – und Todestag des Hauptprotagonisten, sind wichtig, um die Zeitspanne, in der sich die Welt zwischen Aberglauben und wissenschaftlichem Denken, zwischen Mittelalter und Renaissance befand, zu definieren. Der Hauptprotagonist, Jean-Baptiste Grenouille, stellt einen absolut bösen Charakter dar. Er entscheidet sich zum Leben aus reinem Trotz und reiner Bosheit, und mit seinem ersten

Schrei führte er seine Mutter in den Tod. Er wird als ein Außenseiter dargestellt, der zum einen danach strebt, sich von der Welt fern zu halten, zum anderen aber nach Anerkennung von dieser Welt sucht. Sein Verhältnis zu anderen Menschen ist eine Mischung aus Angst und Verachtung. Dabei wird er explizit als ein äußerst unattraktiver Mann dargestellt: Windpocken und Masern haben ihre Spuren auf seinem Gesicht hinterlassen. Er hinkt auf einem Fuß, was in gewisser Hinsicht Assoziationen mit dem Teufel wecken.

Jean-Baptist erweist sich als ein zähes Wesen, ein ideeller Arbeiter für die schwerste Körperarbeit – er beschwert sich nie und ist mit der geringsten Verpflegung vollkommen zufrieden. Nichts desto trotz verfügt er über eine reiche und bunte Fantasie. Während seines siebenjährigen Aufenthalts in den Bergen, am Ort einer fast absoluten Geruchlosigkeit, stellt er sich als einen Herrscher in einem Palast dar, umgeben von der Schönheit und Wollust. Das Leben in dieser imaginären Welt wird bis in die höchsten Bacchanalien hochgetrieben.

Der Wendepunkt seiner Existenz kommt, als er wahrnimmt, dass er selbst keinen Geruch besitzt. Das motiviert ihn, den besten Duft zu entwickeln, den je ein Mensch besessen hat. Es wird im Roman detailliert dargestellt, dass Menschengeruch gewisse Steigerungen hat - vom Katzenmist und faulen Käse bis zu dem Aroma einer Jungfrau. Jean-Baptist erprobt sein Parfüm dreimal, was auf einen bestimmten Zyklus hindeutet, wie es bei Märchen üblich ist. Hiermit hört die Parallele zu einem Märchen aber auf, weil die Geschichte kein gutes Ende nimmt. Wenn es aber ein Märchen sein sollte, dann in der besten Tradition der Romantik – dunkel, unheimlich und nicht selten in einer Katastrophe endend.

Die erste Wirkung seines Parfüms hat Jean-Baptist bei der Wissenschaftlerversammlung in Montpellier ausprobiert. Wenige Tropfen seines ersten Versuches haben solch eine Art der Gedächtnisschwung und Glückstaumel bewirkt, sodass auf die besten Professoren an die unglaublichsten Theorien glaubten. Der zweite Versuch fand am Tage der geplanten Hinrichtung von Jean-Baptiste statt. Die Wirkung war wieder überzeugend. Der Duft hat die Menschen dazu veranlasst, sich vollkommen glücklich zu fühlen, was den Ausdruck in einer allgemeinen Orgie gefunden hat. Allerdings wurde Jean-Baptist dadurch keineswegs glücklich. Er wurde zwar als Engel gefeiert, und es wurde ihm bewusst, dass er etwas besaß, was ihm Macht über die ganze Welt geben könnte. Aber das minderte weder seine Einsamkeit noch seine Menschenverachtung. Im Grunde genommen hat er bekommen, was er wollte: nämlich die Jungfrauen „entduften“, ohne dafür bestraft zu werden. Er wollte der Menschheit zeigen, wozu er fähig war, und die Massen haben ihn als Messias gefeiert. In dem Moment, als er mit dem Leben fertig war – er hatte kein Ziel mehr in diesem Leben – hatte er sich verabschiedet, indem er sich den Bettlern und übrigem Gesindel übergab, die ihn im Glückstaumel in einzelne Teile zerrissen. Das war der dritte Versuch seines Duftes.

Seine Existenz ist sehr eng mit Paris verbunden. Das ist die Stadt, in der er geboren wurde und gestorben war. Hier hat er die Grundprinzipien gelernt, wie man einen Duft entwirft, sowie den Duft seiner Begierde entdeckt. Das Zurückkehren verschafft dem Roman eine Rundkomposition – alle Wege führen nach Paris, auch wenn Jean-Baptiste diese Stadt für eine Weile verlässt.

Perfume. The Story of a Murderer (2006) von Tom Tykwer.

Es hat etwa zwanzig Jahre gedauert, bis der Roman verfilmt wurde.

Das Erstlingswerk des medienscheuen Autors ist nach Erich Maria Remarques "Im Westen Nichts Neues" der erfolgreichste in deutscher Sprache verfasste Roman der Nachkriegszeit. Mehr als 15 Millionen verkaufte Exemplare, des in 45 Sprachen übersetzten Werkes, das schrie schon kurz nach dem Erscheinen 1985 nach einer Leinwandfassung. (Wellinski <http://www.filmszene.de/kino/p/parfum1.html>)

Das Buch wurde jedoch für unverfilmbar gehalten, und von daher als erfolgloses Vorhaben eingestuft. Ausserdem willigt der Autor bis in das Jahr 2001 hinein nicht ein, die Filmrechte zu verkaufen. (siehe *Alles über Das Parfüm*). Das hing auch damit zusammen, dass das Hauptmotiv, die beste Nase in der ganzen Welt, schwer in einem Medium wie dem Film zu realisieren war. Deswegen entscheidet sich der Regisseur, die Handlung in die Sphäre der Psychologie zu geleiten. „Träume sind [...] der Schlüssel zur Innenwelt der Figuren – Träume wohlgermerkt mit einer strikt egomanischen Tendenz“ (Kissler 143). Wie weit es Tom Tykwer gelungen ist, wird desweiteren ausführlich besprochen.

Der Film an sich stellt eine unglaubliche Mischung aus Sprachen und Nationalitäten dar. Tom Tykwer, der Regisseur, kommt aus Deutschland. Genauso wie einer der Drehbuchautoren und Produzenten, Bernd Eichinger. Auch aus diesem Land stammen einige Schauspieler: Corinna Harfouch (Madame Arnulfi), Karoline Herfurth (Mirabellenmädchen), Jessica Schwarz (Natalie, die Prostituierte). Manche, hingegen, unter anderen auch der Hauptdarsteller, kommen aus Großbritannien: Ben Whishaw (Jean-Baptiste Grenouille), Alan Rickman (Antoine Richis), Rachel Hurd-Wood (Laura

Richis). Daneben gibt es auch Schauspieler aus den USA und Österreich. Der Romanautor kommt aus Deutschland, die Originalsprache des Filmes ist jedoch Englisch. Dies alles trägt dazu bei, eine bestimmte Atmosphäre zu kreieren, man könnte fast sagen, einen besonderen Duft, der den Zuschauer durchfließen sollte.

Da das Buch 320 Seiten beträgt, und der Film nur 147 Minuten zählt, mussten auch einige Momente und Handlungslinien ausgelassen werden.

Handlungsort. Genau wie im Roman, sind im Film mindestens drei wichtige Handlungsorte eingebunden: Paris, der Weg nach Grasse und hiermit auch der Aufenthalt in den Gebirgen, und Grasse selbst. Montreal wird komplett ausgelassen, samt Marquise de la Taillade-Espinasse und der Universität.

Paris wird keineswegs als ein schöner Ort dargestellt. Die mise-en-scène verschafft den Eindruck, den eine Großstadt im 18. Jahrhundert vermitteln sollte: es ist dunkel und der ganze Film wird von dunklen Farben und Schatten dominiert. Das dient einerseits dazu, die Dichte und Enge der Stadt zu betonen, und andererseits wird dadurch die dunkle innere Welt des Hauptprotagonisten dargestellt. Die Handlung fängt in einem Gerichtshof an. Dabei dominieren dunkle Farben, solche wie braun, grau, schwarz etc in der Bekleidung der Menschen dieses Hofes. Man bekommt das Gefühl, es sei später Abend, weil kein Tageslicht mehr wahrzunehmen ist, nur graue Dämmerung. Schon in den ersten Sequenzen wird Jean-Baptiste der Masse gegenüber gestellt. Es sind keine einzelnen Menschen für ihn. Sein Gesicht zeigt keine Emotionen, weder Angst noch Neugier noch Verachtung. In dem Moment führt die Kamera den Zuschauer in seine Nase, wo man als erstes den Titel des Filmes sieht: „Parfüm. Die Geschichte eines

Mörders“. Hiermit wird klar und deutlich gezeigt, dass es um diese konkrete Person handelt, dass er ein furchtbares Verbrechen begangen haben soll, und dass er jetzt dafür hingerichtet werden soll.

Die nächsten Szenen gehen zurück zu der Geburt von Jean-Baptist, aber im Gegensatz zu Oskar Matzerath war er sich bei seiner Geburt nicht bewusst. Auch wenn er sich für das Leben aus reiner Bosheit entschieden haben sollte, deutet es drauf hin, dass er womöglich auch relativ früh mit Absicht gehandelt hat.

Die Bilder von Paris, die diese Ereignisse begleiten, sind alles andere als eine positive Darstellung einer Stadt: Es dampft, es raucht, es wird ein Fischmarkt gezeigt, mit den toten Fischen und den Menschen, die handeln und kaufen.

Auf dem Fischmarkt (eine der interessantesten Locations des Films) wurden zum Beispiel vor Drehbeginn 2,5 Tonnen Fisch und eine Tonne Fleisch verteilt. Den Schauspielern und Tom Tykwer hat es wohl ziemlich gestunken, doch dadurch entwickelte sich eine Dynamik, die auch den Zuschauer den Duftkosmos einer vergangenen Epoche einmal hautnah erleben lässt. (Semenowicz <http://www.filmszene.de/kino/p/parfum1.html>)

Die Geburt selbst stellt auch kein schönes Beispiel dar. Wenn man wiederum an Oskar denkt, dann war seine Geburt etwas grotesk, die Darstellung einer Gebärmutter von innen, das Neugeborene 2 Sekunden nach der Geburt, Oskar schaut aus dem Wasserbad und weiß Bescheid, dass er zum dritten Geburtstag eine Blechtrommel bekommen wird. Das war sein Ziel, das ihn motivierte, am Leben zu bleiben. Jean-Baptiste war hingegen dazu bestimmt, zusammen mit den Fischresten am Ende des Tages in den Fluss gespült zu werden. Als er sich für das Leben entscheidet, liegt er mitten im Abfall, noch von dem Mutterblut bedeckt. Man versucht dabei keinesfalls das Mitleid zu diesem Kind zu erwecken. Man fühlt eher Abscheu. Die Bilder, die danach folgen: Die Fische und Fleischreste, Ratten, Hunde, Würmer – alles in einer Montageserie mit der

Nase von dem Kind zusammengefügt – können den Effekt nur steigern. Das ist der erste Hinweis, dass dieses Kind eher mit seiner Nase sieht, als mit den Augen. Durch die Montage tritt der Verfremdungseffekt auf, so dass man als Zuschauer sich nicht mit diesem Charakter identifiziert, sondern eher kritisch nachdenkt. Seine Mutter, die er mit seinem ersten Schrei zum Galgen gebracht hat, hat keinerlei Reue gezeigt. Sie hat denselben Gesichtsausdruck bei der Hinrichtung, als sie ertappt wurde. Dieser Effekt wird durch die Montage erreicht.

Der erste helle Fleck in dieser grauen Stadt ist eine Parfümerie. Das Fenster ist hell beleuchtet, und das Innere steht in Kontrast zu der Außenwelt: drinnen sitzen vornehme Damen mit weißer und sauberer Haut. Sie tragen bunte Kleidung und es gibt viel Licht. Durch das Fenster beobachtet Jean-Baptist zum ersten Mal die Wirkung eines Parfüms: durch die Montage von den *extreme close-ups* sieht man zuerst die Flasche mit dem Parfüm - das Handgelenk einer Dame – die etwas hochnäsig lächelnden Augen Duftherstellers – die geschlossenen Augen von der Dame – ihre halbgeöffneten Lippen. Die Botschaft ist hier eindeutig zu erkennen: ein Parfüm kann auf Frauen eine starke Wirkung haben. Es wird hier bildhaft dargestellt, was Jean-Baptist im Roman durch seinen Menschenduft bei der Professorenversammlung in Montreal erzielt hat: man war von ihm begeistert.

Der zweite helle Fleck wird durch die Wirkung des Parfüms erzielt, das von Jean-Baptist kreiert wird. Baldini steht auf einmal mitten in einem Blumengarten, überwältigt von den Farben und der Schönheit. Das stellt einen Kontrast zu seinem finsternen Laden, und auch zu seinem Leben dar. Es wird eine ganz andere mise-en-scène kreiert: bunter Blumenbogen, intensive Beleuchtung, eine hübsche schwarzhaarige Frau.

Der zweite Handlungsort wird relativ kurz im Film dargestellt: Jean-Baptist wandert nach Grasse aus und bleibt unterwegs im Gebirge hängen, weil er den ideellen Ort gefunden zu haben glaubt, der fast keine Gerüche kennt. Sobald er die Stadt verlässt, wird es heller und heller. Die Umgebung bekommt verschiedene Farben: grün und gelb, blau und hellbraun. Dadurch wird der Kontrast zur Stadt deutlich.

In den Gebirgen verfällt er in seinen Träumen, allerdings sind es keine bacchustischen Orgien, sondern Träume vom Mirabellenmädchen, das er in Paris ermordet hat. Der Wendepunkt ist gekommen, als ihn das Mirabellenmädchen in seinem Traum nicht erkennt oder nicht wahrnimmt. Dann wird ihm bewusst, dass er womöglich keinen eigenen Geruch besitzt. Jean-Baptists Aussehen beurteilend, sind lediglich ein paar Monate vergangen, und er sieht relativ akzeptabel, nur etwas mitgenommen aus. Daher war die Zaubertherapie vom Marquis nicht nötig, und so wurde seine Geschichte im Film ausgelassen.

Der dritte Ort, eine Stadt, diesmal Grasse, lernt Jean-Baptist wiederum im Nachlicht kennen. Er verfolgt ein schönes Mädchen bis in ihren Garten hinein und späht ihr nach. Die dunklere Atmosphäre deutet darauf hin, dass etwas Grausames geschehen wird. Genau wie das Mädchen eine Rose pflückt, weil sie damit das Grab ihrer Mutter schmücken will, wird sie eines Tages als Opfer von Jean-Baptist fallen, weil er sie für die Vollkommenheit seines Duftes benötigen wird. Die Schönheit wird hier konsumiert, sowohl von der Blume als auch von dem Mädchen.

In der nächsten Szene sieht man dann farbenfrohe und bunte Lavendelfelder, aus denen man kostbare Essenzen gewinnt. Eine Liebesaffäre scheint zu kommen, alles

deutet auf eine friedliche Entwicklung hin. Bis die Leiter in der Scheune von einer fremden Hand bedient wird.

Charaktere/Personen. Die meisten Charaktere des Romans haben ihren Platz im Film gefunden. Dies ist auch darauf zurückzuführen, dass nur eine relativ geringe Zahl von Personen im Roman existiert. Manche wurden jedoch weggelassen, wie zum Beispiel, die erste Amme, die den kleinen Jean-Baptist zurück ins Kloster gebracht hat. Sie war diejenige, die als erste entdeckt hatte, dass das Kind nicht riecht. So wurde auch die Figur vom Pater Terrier ausgelassen. Seine Erlebnisse aber finden im Film Eingang. Als Jean-Baptiste in das Waisenhaus gebracht wird, wird er von den Insassen beobachtet. Ein Junge streckt den Finger aus, und das Kind riecht an diesem Finger. Es kommt durch den *extreme close shot* zum Ausdruck. Das kleine Neugeborene riecht die Umgebung. So wird die Motivation von den anderen Kindern einigermaßen verständlich, die versuchen, es umzubringen.

Wie schon erwähnt wurde, ist die Handlungslinie, die Jean-Baptist nach Montpellier führt, in der Verfilmung ausgelassen. Das hängt wahrscheinlich damit zusammen, dass der Regisseur sich eher auf die innere Welt des Protagonisten konzentrieren wollte. Die Verwandlung, die im Hause des Marquis stattfand, bezieht sich aber nur auf die äußerliche Erscheinung. Die Geschichte des Marquis hätte dem Film eine Prise Humor verliehen, was dem Geist des Filmes jedoch widersprochen hätte. Der Film beschäftigt sich mit einem dunklen Helden, der keinerlei positive Eigenschaften besitzt. Im Roman hingegen wird es Jean-Baptist bewusst, dass der Begriff eines zivilisierten Menschen in erster Linie mit dem Eindruck zusammenhängt, den der Mensch auf die

Umgebung macht. Gewissermaßen fühlt sich Jean-Baptist schon an dieser Stelle in der Lage, die Menschen zu manipulieren. Das wird im Film ausgelassen, und umso größer ist der Endeffekt, den Jean-Baptist mit seinem idealen Parfüm erzeugt.

Es gibt auch Elemente, die hinzugefügt wurden. Das erste, und vielleicht das wichtigste, ist die Legende, die Baldini Jean-Baptiste erzählt. Diese Geschichte hilft, die Motivation von Jean-Baptiste zu verstehen. Zum anderen erschafft es eine Art Mythos um die Herstellung eines Parfüms. Es kommen 12 Fläschchen zur Schau, die sich dann als Motiv durch den ganzen Film verfolgen lassen. Es sind auch nur 12 bzw. 13 und nicht 24 wie im Roman. 24 wäre erstens viel zu lang, und zweitens viel zu gewaltig. Das Füllen der Fläschchen verschafft eine psychologische Steigerung: der Zuschauer sollte gespannt sein, wer als nächstes Opfer fällt. Durch die Montage, wenn die Opfer und das kleine Fläschchen zusammengefügt sind, wird vermittelt, wie groß das Opfer für nur ein paar Tropfen einer Essenz ist.

Eine Szene wird hier hinzugefügt, und zwar das Haus von Richis, und besonders dessen Garten. Es wird der Geburtstag von Laura gefeiert, und man bekommt einige Opfer zu Gesicht, die in absehbarer Zukunft sterben werden. Im Garten gibt es ein Labyrinth, das etwas Unheimliches und Geheimvolles an sich hat, besonders bei Dunkelheitsanbruch. Es wird ein Spiel gespielt, das ganz harmlos hätte sein sollen, aber wer in diesem Spiel verloren hat, musste es mit dem Leben bezahlen.

Die Funktion der Kirche im Film besteht darin, die Relikte des Mittelalters darzustellen. Es wird viel gepredigt, und man glaubt an die Nachricht, dass der Täter weit weg von dieser Stadt verhaftet wurde, und dass dieser Täter auch alles gestand. Der mächtige Gott hat die Gebete wahrgenommen, und deswegen ist die Stadt jetzt erlöst.

Um so tiefer wird der Absturz des Priesters, als er dem allgemeinen Rausch bei der Hinrichtung verfällt. Jean-Baptist bleibt dieser Institution fremd, sie bedeutet ihm nichts. Eines seiner Opfer wird nicht zufällig auf dem Boden in einer Kirche gefunden. Genauso wenig Aufmerksamkeit schenkt Oskar Matzerath der Kirche: er erwartet von der Jesusfigur wahre Wunder, die in der lebhaften Trommelei münden sollten.

Die Kirche bekommt im Film mehr Aufmerksamkeit als im Roman. Das hängt damit zusammen, dass das man den historischen Kontext betonen wollte. Im 18. Jahrhundert spielte Kirche eine wesentliche Rolle im Leben der Gemeinde. Ihre Darstellung trägt allerdings eher negative Züge. Im Roman übernimmt Baldini die Rolle des zurückgebliebenen Altertums – es wird offen gesagt, dass er selbst in seinem Leben noch nichts geschaffen hat. Alles, was er kann, ist die alten Kenntnisse zu konservieren und sich gegen Modernisierung zu wehren. Er ärgert sich über den modischen Parfümmeister, der nicht einmal diesen Namen tragen darf, weil er nicht ganz zu der Zunft der Parfümerie gehörte. Pellissier entwickelt jede Saison einen neuen Duft, während man noch vor 10 Jahren sich nur mit dem Welkenwasser und der Lavendelseife zufrieden gab. Im Film aber ist Baldini, gespielt von Dustin Hoffman, ein netter Geselle, der nur etwas in Verfall geraten ist. Er wird auch teilweise als Opfer dargestellt, abgesehen von der Tatsache, dass er stirbt, wie die meisten Menschen, mit denen Jean-Baptiste in Berührung kommt. Sogar Baldinis Katze fällt dem Experiment zu Opfer, als Jean-Baptiste versucht, einem Lebewesen den Duft zu entnehmen.

Die Darstellung eines Duftes. Eine der wohl vielen grossen Herausforderungen, die die Dreharbeiten zu lösen hatte, war sicher die Frage, wie man einen Duft auf dem

Bildschirm darstellen kann. Ein Film adressiert nur zwei Wahrnehmungseigenschaften eines Menschen: das Sehen und das Hören. Es existieren zwar schon 3D und sogar 4D Versionen von manchen Filmausgaben, allerdings beinhaltet keine von diesen Variationen die Geruchsoption. So musste der Geruch in ein visuelles Bild verwandelt werden, mit der Unterstützung von Ton. „Wer immer Tom Tykwer die Frage stellte, wie er Düfte filmisch darstellen wollte, erhielt zur Antwort: „Das Buch hat auch nicht gerochen“ (Kissler 156).

Die ersten Gerüche, die der neugeborene Jean-Baptiste wahrnimmt, sind allerfeinste Nuancen von dem Gestank am Fischmarkt. Der Erzähler weiht den Zuschauer rechtzeitig ein, wie es damals an so einem Platz aussah, und, noch wichtiger, wie es dort roch. Die Montage verschiedener Geruchsquellen wie das rohe Fleisch, Fischinnereien, der ganze Dreck am Boden, und die Nase des Kindes stellt eine anschauliche Verbindung dar, ganz im Sinne von Eisenstein. Dann erkundigt Jean-Baptiste die Umgebung mit seiner Nase. Er sieht einen Apfel, er riecht ihn, und in demselben Moment spürt er einen anderen Apfel, der in Richtung seines Kopfes fliegt. Es wird auf eine anschauliche Weise die Verbindung zwischen dem Apfel, den er in der Hand hat, und dem anderen, dem er entweichen konnte, dargestellt. Das heißt, er hörte nicht diesen kommenden Apfel, er roch ihn.

Weitere Beispiele im Film sind ebenso anschaulich: Jean-Baptist weiß ganz genau, womit sich seine Chefin beschäftigt, was durch *cross-cutting* verwirklicht wird: sein Gesicht / Schnitt / die Sexszene zwischen Madame Arnulfi und Drout / wieder sein Gesicht, alles innerhalb von Sekunden. Drout sagt Jean-Baptiste, er solle die Blumen im Kessel nachschauen – Jean-Baptistes Gesicht / Schnitt / der Kessel / sein Gesicht wieder:

„They are not ready yet“. Diese kurze Montage, als Gegensatz zu einer sich mäßig entwickelnden Handlung, soll zeigen, dass Jean-Baptist nur einen Atemzug benötigt, um die Information zu bekommen, das heißt, er riecht die Antwort.

Der erste Stadtbesuch wird für Jean-Baptiste ein Erlebnis. Was er riecht – er sieht es nicht einmal, und manchmal macht er sogar die Augen zu, um besser die Düfte wahrzunehmen – wird dem Zuschauer in einer Reihe von Bildern vorgeführt.

Das sind keine zufälligen Bilder, die aufgeführt werden. Man muss sich vorstellen, welche Düfte und Gerüche bei den meisten Menschen dieselbe Reaktion auslösen würden. Es werden Düfte sein, die man mit anderen nicht verwechseln könnte: Kaffee, Braunkohle, alte Bücher, die gerade aufgemacht werden, frisches Brot. Die Bilder haben intensive Farben, die Reihenfolge geht sehr schnell, so dass jedes Bild nur für wenige Sekunden auf der Leinwand bleibt. Sie stellen einen Kontrast zu den übrigen Farben, die im Film dominieren, dar.

Während dieses Besuches geschehen zwei wichtige Ereignisse: Jean-Baptiste lernt eine Parfümerie als ein Geschäft kennen, und er begegnet dem besten Duft seines Lebens. Die Parfümerie zieht ihn durch ihren Duft an. Visuell wird dies durch die Beleuchtung des Geschäfts dargestellt, die es von der Umgebung abhebt. Ein anderes gutes Beispiel ist die Hinrichtung von Jean-Baptiste. Als er das duftende Tuch über die Menschen wehen lässt, springen die Blicke, wie Sonnenstrahlen von Mensch zu Mensch. Die Menschen werden beleuchtet, ihre Gesichter werden heller, reiner und fröhlicher. Jean-Baptiste wirft das Tuch weg, und es fliegt gemächlich über die Köpfe hinweg, so dass die Aufmerksamkeit von allen Menschen darauf gelenkt wird. Die Kamera fokussiert auf das Tuch, und die Menschen sind im Hintergrund, so dass man den Eindruck bekommt,

das Tuch sei leicht wie der Hauch des Windes, und genauso wie dieses weiße Stück aus Batist Unschuld darstellen soll, was der Realität nicht im Geringsten entspricht, so vermittelt der Geruch das Gefühl, Jean-Baptiste sei ein Engel.

Die Erzählperspektive. In diesem Film wird man genau wie bei der *Blechtrommel* von einem *voice over* begleitet. Diese Stimme ist allerdings nicht mit dem Hauptcharakter identisch. Es ist ein allwissender Erzähler, der die Geschichte kennt, und auch die Gedanken verschiedener Charaktere bleiben ihm nicht geheim. Der Erzähler begleitet das Geschehen von der ersten Minute an, als er den Hauptprotagonisten vorstellt und zusammen mit dem Zuschauer den größten Teil der Geschichte als Rückblick durch die Nase des Protagonisten verfolgt. Der Erzählton bleibt neutral. Er versucht weder Jean-Baptiste zu verurteilen noch ihn freizusprechen. Es ist es ein Mittel zum Zweck, die Erzählzeit zu verkürzen, und diejenigen Passagen, die schwer zu verfilmen sind, zu umgehen. Die Stimme ist fast genau so lange präsent, wie in der *Blechtrommel*. Sie kommt als erstes im Film, d.h. sie kommentiert die ersten 20 Minuten, dann verschwindet sie und lässt die Handlung für sich sprechen. Der Erzähler kommentiert gegen Mitte des Filmes nur die Szenenwechsel, damit dem Zuschauer klar wird, was Jean-Baptiste dazu getrieben hat, in die Berge zu gehen, und was ihn dann veranlasst, diesen Ort wieder zu verlassen. Einmal wird der Erzähler etwas ironisch, oder vielleicht sogar sarkastisch, als er über die Begegnung von Jean-Baptiste mit Laura berichtet: „The God began to smile at him again“. Jean-Baptiste wurde mit Freude erfüllt, weil er dem Mädchen begegnet war, das er später umbringen würde. Gegen Ende begleitet die Stimme das Geschehen, kommentiert die inneren Erlebnisse des Hauptcharakters. Allein durch Schauspielerkunst

würde es nicht gelingen, innere Leere und Unzufriedenheit zu zeigen. Rein äußerlich gesehen war Jean-Baptiste nicht am Ende, sondern ganz am Anfang. Er hatte Macht, die ihm erlauben würde, die Welt zu Füßen zu haben. Warum er davon keinen Gebrauch genommen hat, wäre ohne *voice over* nicht ganz klar.

Elemente vom Thriller. Im Vergleich zum Roman weist der Film die Elemente eines Thrillers auf. Das hängt wahrscheinlich damit zusammen, dass der Film eine gewisse Spannung beinhalten sollte, um den Zuschauer zu fesseln. Der Film hat keine Liebesgeschichte, zumindest nicht im traditionellen Sinne. Thriller ist auch ein Genre, das beim breiten Publikum oft beliebt ist. Der Roman an sich ist auch keine neutrale Dokumentation darüber, wie ein ideales Parfüm kreiert wird. Es ist eine Geschichte über einen Menschen, der zwar die beste Nase in der Welt besaß und wunderbare Düfte schaffen konnte, der aber zugleich ein Mörder war. Es bleibt offen, ob es daran lag, dass er im Waisenhaus aufgewachsen war und keine Mutterliebe genossen hatte, oder ob er schon von Geburt an dazu veranlagt war.

Der Film erweitert das Unheimliche und Ungeheure der Geschichte. Erstens dominieren dunkle Farben im Film. Das Dunkel der Nacht legt einen Schleier über viele Verbrecher und Untaten, so geschieht der erste Mord am Mirabellenmädchen am späten Abend. Jeder Mensch, der in Kontakt mit Jean-Baptiste kommt und von ihm zu profitieren glaubt, stirbt, sobald Jean-Baptiste ihn nicht mehr brauchen kann – die Menschen werden wie ausgepresste Rosenblüten einfach weggeworfen. Madame Gaillard, Grimal, Baldini, Drout, alle gehen unter.

Ein anderes Merkmal eines Thrillers ist das Mysteriöse. Die Szene in der Scheune ist ein gutes Beispiel. Das Mädchen braucht die Leiter, um herunterzukommen, aber ihr Liebhaber ist weg. Auf einmal hört sie Schritte, und die Leiter wird angelehnt, und man sieht nicht, wer hochklettert, nur das erschrockene Gesicht des Mädchens. Jean-Baptiste bekommt zwar einige Tropfen von ihrem Duft, lernt aber gleichzeitig, dass das Opfer nicht erschrocken sein darf, weil der Geruch sich ändert. Deswegen muss sein nächstes Opfer, die Prostituierte, sich entspannen, sonst würde sie alles ruinieren.

Das beste Beispiel für einen Thriller ist natürlich das Labyrinth. Das ist eines der hinzugefügten Elemente im Film. Seine Bedeutung kann man auf verschiedene Weisen interpretieren. Zum einen könnte es für das Innere des Hauptcharakters stehen. Der Zuschauer geht mit ihm durch sein Labyrinth und ist trotzdem unvorbereitet auf das Ende. Oder es kann auch für eine Vorahnung stehen. Auch wenn sich dieses Labyrinth in einem wohlgeordneten und gepflegten Garten befindet, verhindert dies nicht, dass zwei schöne junge Mädchen dem Mörder zum Opfer fallen. Genauso kann der Vater von Laura ihren Tod nicht verhindern, auch wenn er es versucht. Der Kopf eines Verbrechers ist ein Labyrinth, dessen dunkle Abzweigungen dem Antoine Richis geheim bleiben.

Als Steigerung der Handlung wird das Fläschchenmotiv benützt. Es werden nicht alle Opfer gezeigt, und nicht jeder Mord erwähnt, aber jedes kleine Fläschchen steht für ein Mädchenleben. Es wird immer als *extreme close ups* gefilmt, um es deutlich zu machen, dass wegen weniger Tropfen Duftes ein Mädchen ihr Leben verloren hat. Man verfolgt diese Mörderserie mit der inneren Hoffnung, dass jemand im Stande sein wird, sie zu verhindern. Jedoch findet sich keiner, der dazu fähig ist. Das Böse gewinnt.

Wie die Sexualität im Film zum Ausdruck kommt. Auffallend in diesem Zusammenhang ist die Orgie am Hinrichtungsplatz. Auch wenn diese Szene wichtig ist, schließt sie nicht die anderen Elemente aus. Hier wird deutlich gezeigt, dass eine erotische Anziehungskraft im Duft liegt. Als erstes sieht man die erotische Wirkung, die ein Parfüm erreichen kann, in der Parfümerie von Pellissier. Es sind zuerst die Frauen, die sich davon faszinieren lassen. Der nächste ist Baldini. In seinen Träumen, beeinflusst von Jean-Baptistes Parfüm, sieht er außer bunten Blumen auch eine schwarzhäarige Schönheit, die ihm einen Kuss gibt. So wird es deutlich, dass der Duft etwas ist, was beide Geschlechter beeinflussen kann. Jean-Baptiste selbst wird von dem Geruch des Mirabellenmädchens angezogen. Dass es für ihn eine erotische Bedeutung hat, wird erst gegen Ende klar, als er sie in seinen Armen hält. Im Roman hingegen gibt es davon keine Hinweise:

Er wollte sich *ein* Mal im Leben entäußern. Er wollte ein Mal im Leben sein wie andere Menschen auch und sich seines Inneres entäußern: wie sie ihrer Liebe und ihrer dummen Verehrung, so er seines Hasses. Er wollte ein Mal, nur ein einziges Mal, in seiner wahren Existenz zur Kenntnis genommen werden und von einem anderen Menschen eine Antwort erhalten auf sein einziges wahres Gefühl, den Hass. (Süskind: 306)

Das einzige Gefühl, das in Jean-Baptiste herrscht, ist Hass. Er denkt weder an das Mirabellenmädchen noch an ein anderes Mädchen zurück. Er steht einfach da und will anerkannt werden, von allen diesen Menschen, für die er nichts anderes als Verachtung empfindet. Im Film hingegen sagt der Erzähler, dass Jean-Baptiste sich die Liebe gewünscht hat, und auch wenn er von den Menschen vergöttert wird, fühlt er sich allein, und denkt an sein erstes Opfer zurück, das für ihn so eine Art erste Liebe ist.

Die wohl auffallendste Szene im Film ist die Szene auf dem Hinrichtungsplatz. Es ist schwer nachzuvollziehen, wie genau sich Jean-Baptiste die Wirkung seines Parfüms vorgestellt hat. Das Paradoxon der Geschichte besteht darin, dass die Menschen sich glücklich fühlten, auch wenn dafür etliche Frauen umgebracht wurden. Die Reaktion der Menschen ist der nächste Schritt nach der Begeisterung der Damen in der Parfümerie von Pellissier und von Baldini. Jetzt wird die allgemeine Begeisterung vom Volk dargestellt. Hier wird die Zwischenstufe ausgelassen, wie sich die hochgebildeten Professoren von einer Mischung von Katzendreck und faulem Käse haben anziehen lassen.

Dafür werden in der Schlüsselszene nicht nur wildfremde Menschen gezeigt, sondern praktisch alle Einwohner von Grasse, die in früheren Szenen zu sehen waren: Madame Arnulfi und Druot, der ganze Stadtrat und Gerichtshof. Natürlich konnte der Kirchenvertreter das Schicksal nicht wenden. Damit man ihn mit keinem anderen verwechselt, ist der Priester eine der dicksten Personen im ganzen Film und trägt auch noch violette Bekleidung zur Hinrichtung. Hier kommt also der visuelle Effekt vor. Violett ist die Farbe der Trauer und der Buße in der katholischen Kirche; sie wird in der Fastenzeit und in der Adventszeit, an Allerseelen sowie bei Beerdigungen und beim Sakrament der Beichte getragen. Es wird um die gefallenen Opfer getrauert, vielleicht auch um die verlorene Seele von Jean-Baptiste.

Die Szene wird im Freien gedreht, es herrscht ein helles Licht, Jean-Baptiste trägt eine grell blaue Kleidung, die im Kontrast zu seinen üblichen Lumpen steht. In dem Moment, in dem er denkt, er sei ein Gott für dieses nichtstaugliche Volk, wird der Hof vom *high angle* gedreht, um diesen Effekt zu verstärken. Wenn die Kamera hinter Jean-Baptiste steht, streckt er die Arme aus, so dass man das Gefühl bekommt, man sähe

Jesum, aber ohne Kreuz. Die Menschen fallen auf die Knie und die ganze Szene wird wieder aus dem *high angle* gedreht, um das Gefühl zu vermitteln, die ganze Menschenmasse stehe unter der Wirkung des Duftes. Die Tatsache, dass Antoine Richis es bis zum Schafott schafft, kann lediglich dadurch erklärt werden, dass er Schnupfen gehabt haben sollte. Die ganze Szene ist eine Illustration zum Begriff „des Unbewussten“. Die Menschen handeln nicht bewusst, was ihr Entsetzen am Tag danach bezeugt. Das unbewusste Glück soll demzufolge die rein körperliche Liebe sein. Sie wird dann von moralischen Normen unterdrückt, allerdings bleibt sie auch im Unterbewusstsein der zölibatären Menschen erhalten. Die äußerste Form des körperlichen Zusammenseins ist der Wunsch, den anderen komplett zu sich zu nehmen. So verschwindet Jean-Baptiste von der Erde.

Die letzte Szene – *very close shot* von dem Fläschchen und dem letzten Tropfen vom Parfüm. Das ist eine visuelle Darstellung der Essenz, die ein Parfüm ausmacht, also eine bildhafte Darstellung des Duftes. Das ist auch ein Hinweis darauf, dass Paris als die Stadt der ewigen Liebe bekannt ist. Es ist etwas in der Luft in dieser Stadt, was die Menschen dazu veranlasst, die in der Unbewusstheit verankerten Wünsche frei zu lassen.

Eine gelungene Verfilmung? Dieser Film ist mehr eine Interpretation des Regisseurs, als eine wahre Adaptation. „Die Hauptfigur Jean-Baptiste Grenouille muss eine ganz besondere Mischung sein, jene aus „Unschuld und Abgrund“ (Tykwer)“ (Kissler 156). Während der Protagonist im Roman ein eher negativer Charakter ist, der sich zum Leben aus reiner Boshaftigkeit entscheidet, tendiert Tom Tykwer dazu, eine eigene Interpretation des Charakters darzustellen. Für ihn ist er keine reine Bosheit, sondern ein

verlorener Mensch, der sich nach etwas Glück sehnt. Was dabei als Unschuld betrachtet werden soll, ist fraglich. Anscheinend wurden durch seine Nase einige Triebe in ihm geweckt, über die er keine Macht hatte. Auf jeden Fall ist Jean-Batiste am Ende ein verzweifelter, einsamer, sich nach der Liebe sehender Mensch. Dies unterscheidet sich von dem Charakter aus dem Roman, der konsequent negativ dargestellt wird, frei von jeglichen moralischen Normen und Verpflichtungen.

Die Darstellung des Duftes kann durchaus als gelungen betrachtet werden. Wie Tom Tykwer richtig bemerkte, das Buch röche auch nicht. Es ist die Kraft des geschriebenen Wortes, die dem Leser ermöglicht, ein Bild von einem Duft zu bekommen. Der Film benützt dazu andere Mittel, zum Beispiel: der Kommentar des Erzählers; Einblendungen von Bildern, die bei den meisten Menschen dieselben Assoziationen hervorrufen und Visualität der Stadt.

Der Film ist nicht wie es mit dem *Blauen Engel* der Fall ist, frei nach dem Roman *Das Parfum* gedreht. Man kann die Romanvorlage im Film wieder erkennen, auch wenn die Geschichte aus einer anderen Perspektive gedreht wird.

V. Schlusswort.

In dieser Arbeit wurde ein Versuch unternommen, die Eigenart von Verfilmungen zu analysieren. Es gibt Diskrepanzen zwischen den literarischen Vorlagen und Adaptationen. Das hängt damit zusammen, dass der Film als visuelles Mittel über andere Optionen verfügt als das Buch. Im *Blauen Engel* hat von Sternberg die Möglichkeit

gesehen, Marlene Dietrich als laszive Schönheit darzustellen. Deswegen wurde Künstlerin Fröhlich aus einer Nebenfigur zu Lola Lola, die im Zentrum des Geschehens steht. Der Film hat den Weg für die Schauspielerin nach Hollywood geöffnet. Die Männer umfliegen Lola wie Motten das Licht, wie sie in ihrem berühmten Lied „Ich bin vom Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt“ singt. Während *Professor Unrat* die preußische Militärmentalität kritisiert, die schon in der Schule stark eingesetzt wird, was anhand der Figur von Unrat deutlich ist, beschäftigt sich der Film mit anderen Themen. Es wird die Tatsache, dass ein Gymnasiallehrer nicht die Frau seiner Wahl heiraten darf, ohne seine Stelle zu verlieren, indirekt kritisiert. Andererseits wird die Rachsucht des entlassenen Lehrers im Film ausgelassen. Die Stadt und die Bürger spielen eine geringe Rolle im Film. Es werden nur einige Fußwege gezeigt, was die Enge und Beschränktheit des Protagonisten aufweist.

Einer der ersten Tonfilme spielt bewusst mit dem neuen Mittel. Es gibt wenig *non digetic sound*, da der Ton in Verbindung mit Kabarett gebracht wird. Das trockene bürgerliche Leben außerhalb vom Lokal wird nicht von der Musik begleitet, um den monotonen Stil von Raths Leben zu betonen. Seine Figur wird im Film auf das Lehrerdasein reduziert, und später auf eine konsequente Degradation als Lolas Ehemann. Er ist einer der Opfer, die von Lolas Licht angezogen wurden.

Auch wenn der Film Marlene Dietrich zum Star gemacht hat, ist die Idee einer englischen Version nicht gelungen. Obwohl bei den Dreharbeiten die gleichen Kulissen und Requisite benutzt wurden, und die gleichen Schauspieler engagiert wurden, fand die englischsprachige Version keinen Erfolg. Dies gehört zu den Experimenten der frühen Tonfilme, als noch unklar war, wie ein Film, gedreht in einer Sprache, internationale

Anerkennung gewinnen konnte. Auch wenn der Film als einer der besten seiner Zeit angesehen wird, wird er in Bezug auf die Adaptation des Romans als *loose* verstanden, da er weit von der Vorlage abweicht. Es bedeutet nicht, dass er deswegen an ästhetischen Werten verliert. Dieses Urteil beschränkt sich lediglich auf die Frage des Zusammenhangs mit dem Roman.

Hingegen wird *Die Blechtrommel* als *close* Adaptation eingestuft. Es ist eine Herausforderung, ein Buch zu verfilmen, das siebenhundert Seiten zählt. Daher wurden nur die ersten zwei Teile des Romans verfilmt. Durch sein offenes Ende vermittelt jedoch der Film eine andere Aussage, als der Roman. Der Zug, Richtung Zukunft und Hoffnung fahrend, symbolisiert neuen Anfang und Optimismus. Der Film behält aber die wichtigen Themen, die den Roman auszeichnen: den zweiten Weltkrieg und die Frage der Mitläufer, zum Beispiel wie zum Beispiel ein sympathisch erscheinender Alfred Matzerath der nationalsozialistischen Partei beitreten konnte.

Auf einer anderen Ebene etwa aus der Froschperspektive des Protagonisten gelingt der Film. Durch verschiedene Techniken wie *extrem close-ups* oder *low angle* wird die Perspektive von Oskar als eines Dreijährigen wiedergegeben. Die fehlende Rückblickperspektive, die im Roman durch den Ich-Erzähler geschaffen wird, wird im Film durch nostalgischen Stil verwirklicht. Die Szenen, als Oskars Grosseltern einander kennen lernen, die Fahrt aufs Land nach Agnes' Beerdigung werden durch *iris shot* eingeführt und mit einem 16mm Film gedreht. Dabei entsteht der Effekt der schnelleren Bewegung, der frühere Filme auszeichnet. Dadurch wird Vergangenheit von Gegenwart getrennt.

Der Film genoss internationalen Erfolg und bekam sowohl die *Goldene Palme* in Cannes, sowie den ersten *Oscar* für einen deutschsprachigen Film. Die hervorragende Leistung der internationalen Besetzung der Schauspielertruppe ist ausschlaggebend, so wie die Arbeit des Regisseurs, der nah am Text des Romans blieb, auch wenn einige Dinge geändert wurden. Lange Abweichungen, in denen Oskar beispielsweise über das Leben philosophiert, sind im Film nicht präsent. Der Film hat das Ziel, die Ereignisse und Objekte visuell darzustellen. Philosophische Ablenkungen sind durch *voice over* realisierbar. Dieses Mittel hat in diesem Film eine andere Funktion. Oskar erklärt den Hintergrund des Geschehens und die komplizierten Zusammenhänge, die sich visuell nicht realisieren ließen.

Das Parfum ist mit fünfzig Millionen US Dollar bisher die teuerste deutsche Produktion bis 2006 gewesen. Auch wenn es theoretisch eine deutsche Produktion ist, in der Praxis ist es eine Mischung. Die Originalsprache ist English und die Besetzung ist mehrsprachig. Der Roman und der Regisseur sind jedoch beide deutscher Abstammung, deswegen wird der Film als deutsch eingestuft.

Die hohen Kosten wurden offensichtlich nicht für prächtige Kostüme und Requisite, die das 18. Jahrhundert repräsentieren sollten, ausgegeben. Der Film zeigt Paris, wie eine Großstadt damals aussah: eng, dunkel, unhygienisch und voll von verschiedenen Gerüchen, die meistens als Gestank eingestuft werden können. Diese unattraktiven Seiten der Stadt werden durch dunkle Farben realisiert. Die einzigen hellen Flecken sind Parfümerien. Später werden die Szenen, die unter dem Einfluss des Parfums, das von Jean-Baptiste kreiert wird, durch helle Farben gekennzeichnet, wie zum Beispiel der italienische Garten in Baldinis Fantasien, oder die Hinrichtungsszene. Bei

der letzteren wird es noch heller, weil es im Freien stattfindet, und auch die Wirkung des Duftes ist viel stärker als bei Baldini.

Es sind einige Elemente, hinzugefügt worden. Es gibt eine Legende, wie ein ideales Parfüm entsteht. Das Motiv der zwölf Fläschchen geht durch den ganzen Film. Dieses Element hilft, die Bewegungsgründe von Jean-Baptiste nachzuvollziehen. Er braucht zwölf Essenzen von Jungfrauen, und noch eine besondere Note, die das hübscheste Mädchen besitzen soll. Das zusammen mit dem Labyrinth sind die Elemente des Thrillers, die dazu dienen, den Zuschauer in Spannung zu behalten.

Genau wie in der *Blechtrommel* gibt es *voice over* im *Parfum*. Es ist aber keine Figur, die das Geschehen aus ihrer Sicht kommentiert, sondern eine dritte Person. Der Erzähler hilft, die Zeitrahmen festzuhalten und einige Motive zu erklären, zum Beispiel, warum Jean-Baptiste in die Berge ausgewandert ist. Der Erzähler kommentiert auch die Szene, als die Menschen vom Glücksgefühl überwältigt sind, das durch den Duft von Jean-Baptistes ausgelöst wird. Der Höhepunkt des menschlichen Glückes ist der Koitus, die Glücksszene wird bei guter Beleuchtung, im Gegensatz zu den dunklen Szenen der Stadtdarstellung, gedreht. Es wird die Freiheit von der Bekleidung und von den moralischen Normen der Gesellschaft zelebriert.

Es wird erwähnt, dass die Seele jedes Wesens ihr Duft ist. So gesehen, hatte Jean-Baptiste keine Seele, da er keinen Duft hatte. Deswegen kann ihm weder von anderen Menschen noch von der Kirche geholfen werden. Am Ende verschwindet er von der Erde, er wird von der Masse zerstückelt. Er hatte keine Seele, es blieb kein Körper nach seinem Tod, nur ein Tröpfchen der kostbaren Essenz, die in der Stadtluft aufgenommen wurde.

Der Film kann als *close adaptation* eingestuft werden. Der Hauptcharakter ist zwar eine eigenartige Interpretation von Tykwer, aber der Roman lässt sich im Film wieder erkennen. Der Versuch, Düfte und Gerüche visuell darzustellen, die vorher schriftlich erfasst wurden, kann als gelungen betrachtet werden.

Anhand der drei Filme kann behauptet werden, dass eine *close adaptation* möglich ist. Man soll auch bedenken, dass eine *loose adaptation* dem Film nichts am Erfolg wegnimmt. Der Film kann sich zu einem anderen Werk entwickeln, das mit der literarischen Vorlage wenig Gemeinsames hat, wie es am Beispiel des *Blauen Engels* zu sehen ist. Es lässt sich feststellen, dass je tiefer die Interpretation des jeweiligen Regisseurs ist, desto weiter vom Buch das Endergebnis fällt. Dabei bekommt der Film den Status eines selbständigen Kunstwerkes, das zwar auf die literarische Vorlage zurückgreift, aber eine selbstständige Kunstform ist

Anhang.

Der Blaue Engel

Elemente, die behalten wurden.

1. Charaktere.

1. Professor Emmanuel Rath
2. Künstlerin Fröhlich unter den Namen Lola Lola
3. Kiepert, der Zauberer.
4. Guste Kiepert, seine Frau.
5. Der Schuldirektor
6. Lohmann
7. Erztum (aber ohne „von“)
8. Kieselack (im Film Goldstaub)
9. Rath's Wirtschaftlerin

2. Situationen.

1. Der Schulunterricht
2. Die Aufsatzaufgabe
3. Das Treffen von Rath und der Sängerin
4. Der Heirat

Elemente, die hinzugefügt wurden:

1. Charaktere

1. Der Wirt
2. Der Kapitän
3. der Polizist

4. der ganze Kabarettpersonal
5. Mazeppa
6. der Clown

2. Situationen

1. Rath bleibt beim Kabarett und reist vier Jahre lang damit herum.
2. Die Affäre seiner Frau mit Mazeppa
3. Rath wird dazu gezwungen, als Clown aufzutreten.
4. Er bereut seinen Heirat und wahrscheinlich stirbt in seiner alten Klasse.

Elemente, die ausgelassen wurden

1. Charaktere.

1. Die Tochter von der Sängerin
2. der Sohn von Rath
3. die Stadtbürger, die sich in dem Spielhaus aufhalten
4. Frau Breetpoot.

2. Situationen:

1. Das Gericht
2. Die Reise zur Ostsee
3. Das Lusthaus am Stadtrande
4. Lohmanns Verliebtheit
5. Lohmanns Abreise und Rückkehr in die Stadt.

Die Blechtrommel.

Elemente, die behalten wurden.

1. Charaktere.

I. Die Familie

1. Alfred Matzerath
2. Agnes Matzerath
3. Oskar Matzerath
4. Jan Bronski
5. Maria Matzerath
6. Anna Koljaiczek
7. Joseph Koljaiczek
8. Onkel Vinzenz (wird nicht explizit vorgestellt)

II. Die Nachbarn

1. Lina Greff
2. Greff
3. Gretchen Scheffler
4. Scheffler
5. Mutter Truczinski (wird nicht vorgestellt)
6. der alte Heiland (wird nicht vorgestellt)

7. Musiker Meyn
8. Herbert Truczinski

II. Liliputaner und Zwerge

1. Roswitha
2. Bebra
3. 1. Clown
4. 2. Clown
5. Felix

III. Leute aus Danzig

1. Sigismund Markus
2. Schugger-Leo
3. Löbsack
4. Fajngold (ist nur beim Begräbnis von A. Matzerath präsent, wird nicht vorgestellt)
5. Frl Spollenhauer
6. Hochwürden Wiehnke
7. Dr Hollatz
8. Dr Michon
9. Kobyella
10. Obergefreiter Lankes
11. Obergefreiter Herzog
12. Stauer
13. 1. Gendarm
14. 2. Gendarm
15. Oberarzt

2. Situationen.

- Agnes' Zeugung
- Oskars Geburt
- Oskars dritter Geburtstag
- Die Kundgebung, verwandelt in eine Tanzveranstaltung
- Agnes' Affäre
- Der Tod von Sigismund Markus
- Flucht von Koljaiczek
- Einschulungsversuch
- Ruinieren der Sammelstücke des Doktors.
- Die Teufelssuppe
- Demolieren vom Glas des Theaters.
- Zirkusbesuch und Kennen lernen von Bebra
- Aalenangeln und Aalenkochen
- Jesus trommelt bzw trommelt nicht
- Agnes zweite Schwangerschaft und Tod
- Beerdigung und Leichenschmaus
- Postverteidigung und Tod von Jan

- Einzug der deutschen Truppen in Danzig
- Schwangerschaft und Heirat der Maria
- Oskars wahre oder eingebildete sexuelle Erfahrung mit Maria
- Verhältnis mit Lina Greff
- Kurts Taufe
- Oskar beim Liliputanerzirkus
- Beziehung mit Roswitha
- Picknick am Bunker
- Einzug der Amerikaner in Paris
- Oskars Rückkehr zum dritten Geburtstag von Kurt
- Einzug der russischen Truppen
- Matzeraths Tod
- Sein Begräbnis
- Oskars Wachstum
- Abreise nach (West)deutschland.

Elemente, die hinzugefügt wurden:

- Der zweite Gang von Sigismund Markus zum Friedhof
- Der Postbote, der vom Fahrrad gefallen ist
- Der Regen am Ende der Kundgebung (im Buch gab es zwar ein Gewitter, aber erst am Abend, als die Kundgebung schon längst vorbei war)
- Agnes isst Aale.
- Maria kommt aus dem Dorf, von Oma mitgebracht

Elemente, die ausgelassen wurden (meistens resultierend durch den Auslass des dritten Buches):

1. Charaktere

1. die ganzen Charaktere aus dem dritten Buch
2. die Raubbande
3. Omas zweiter Ehemann
4. die Familie von Jan Bronski (die Frau und 2 Kinder)
5. andere Kinder von Frau Truczinski

2. Handlungsorte

- Pflegeanstalt
- Gretchen Haus
- Das Museum mit der geheimnisvollen Holzfigur Niobe

3. Situationen

- Verwandlung von Joseph Koljaiczek von einem Brandstifter zu einem freiwilligen Feuerwehrmann.
- Oskars Vorliebe für sein Fotoalbum
- Oskars Ausbildung
- Der Ladenraub durch Schaufenster.

- Agnes im Krankenhaus
- Die zweite Begegnung mit Bebra (bevor Oskar bei ihm angefangen hat zu arbeiten)
- Herbert Truczinski und seine Arbeit im Museum
- Meyn und seine Katzen
- Der Tod von Greff
- Marias steigende Religiosität – sie ging zu den Protestanten und zu den Katholiken.
- Jesus trommelt
- Oskar betrachtet sich als Nachfolger von Jesus.
- Die Behörden wollten Oskar einweisen, die Matzeraths (Alfred und Maria) weigern sich.
- Ankommen von Polen nach Danzig– darunter auch Fajngold
- Lina Greff und ihre sexuelle Eskapaden mit den russischen Soldaten

Das Parfum.

Elemente, die behalten wurden.

1. Charaktere.

1. Jean-Baptiste Grenouille
2. Seine Mutter
3. Madame Gaillard (die Pflegemutter)
4. Grimal (der Gerber)
5. Pellissier (der erste Parfümer)
6. das Mirabellenmädchen
7. Baldini
8. Seine Frau
9. Chenier (Baldinis Mitarbeiter)
10. Laura Richis
11. Antoine Richis (Lauras Vater)
12. Marquise, der potenzielle Verlobte von Laura
13. Bürgermeister von Grasse
14. Der Stadtrat von Grasse
15. Madame Arnulfi
16. Druot (ihr Liebhaber)
17. Der Wirt und seine Frau im abgelegenen Schloss
18. Die Wächter im Gefängnis
19. Die Bürgen von Grasse, unter anderem am Hinrichtungsort.
20. Das Strassengesindel von Paris

2. Situationen.

1. Die Geburt von Jean-Baptist
2. Sein Leben bei Madame Gaillard
3. Sein Wechsel zu Grimal
4. Der Mord vom Mirabellenmädchen

5. Der Tod von Grimal
6. die Ausbildung von Jean-Baptiste bei Baldini
7. Der Tod von Baldini
8. Der Aufenthalt von Jean-Baptiste in den Gebirgen
9. Sein Aufenthalt in Grasse
10. der Mord der 11 Jungfrauen in Grasse
11. Seine nicht stattgefundene Hinrichtung
12. Die Glückssorgie
13. der Tod von Jean-Baptiste.

Elemente, die hinzugefügt wurden:

1. Jean-Baptiste sieht bei seinem Gang in die Altstadt von Paris den Laden von Pellissier.
2. die Destillation einer Katze
3. Baldinis Legende über 12 Bestandteile eines ideellen Parfüms.
4. der Mord an einer Prostituierten
5. Jean-Baptiste hatte die Papiere von Baldini dabei
6. Der Ball bei Richis.
7. Predigt in der Kirche

Elemente, die ausgelassen wurden

1. Charaktere

1. Die erste Amme
2. der Pater Terrier
3. der Marquise de la Taillade-Espinasse

2. Handlungsorte

1. das Kloster beim Pater Terrier
2. Montpellier

3. Situationen

1. Verwandlung von Jean-Baptiste in einen Menschen nach seinem Aufenthalt in den Bergen.
2. Sein erster Versuch des Menschenduftes.
3. 12 Opfer wurden ausgelassen.

Bibliographie.

1. *Der Blaue Engel*. Regie: Josef von Sternberg. Deutschland 1930.
2. *Die Blechtrommel*. Regie: Volker Schlöndorff. BRD 1979

3. *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Regie: Tom Tykwer. Deutschland 2006.
4. Grass, Günter. *Die Blechtrommel*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993.
5. Mann, Heinrich. *Professor Unrat*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1951.
6. Süskind, Patrick. *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich: Diogenes Verlag, 1985.
7. Bandmann, Christa, Hembusm Joe. *Klassiker des Deutschen Tonfilms 1930-1960*. München: Goldmann Verlag, 1980.
8. Bordwell, David, Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction. Sixth Edition*. New York: The McGraw-Hill Companies, 2001
9. Boyum, Joy Gould. *Double Exposure. Fiction into Film*. New York: Universe Books, 1985.
10. Crowther, Bosley. *The Great Films. Fifty Golden Years of Motion Pictures*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1967
11. Desmond, John M., Hawkins, Peter. *Adaptation. Studying Film & Literature*. New York: The McGraw-Hill Companies, 2006.
12. Eisner, Lotte H. *The Haunted Screen*. Berkeley: University of California Press, 1969.
13. Friedrich, Hans-Edwin. *Die Blechtrommel (Günter Grass – Volker Schlöndorff)* in „Interpretationen. Literaturverfilmungen“, herausgegeben von Bohnenkamp, Anne. Stuttgart: Philipp Reclam, 2005.
14. Kissler, Alexander, Leimbach, Carsten L. *Alles über Patrick Süskinds Das Parfum*. München: Wilhelm Heime Verlag, 2006.
15. Koch, Gertrud. *Between two worlds: von Sternberg's The Blue Angel (1930)* in "German Film & Literature", ed. Rentschler, Eric. New York: Methuen, 1986.
16. Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press, 2004.
17. McCormick, Richard. *Gender und Sexuality in Weimar Modernity*. New York: Palgrave, 2001.

18. Paech, Joachim. *Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler Verlag, 1997.
19. Reimer, Robert C., Zachau, Reinhard. *German Culture Through Film. An Introduction to German Cinema*. Newburyport, MA: Focus Publishing, 2005.
20. Scott, James F. *Film. The Medium and maker*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1975.
21. Sohn, David A. *Film: The Creative Eye*. New York: Vail-Ballou Press, 1970.
22. *Der Deutsche Filmpreis. Offizielle Webseite*. 27 Oktober 2007
<http://www.deutscherfilmpreis.de/>
23. Fleischlen, Petra. *Bilder, die duften*. (08/31/2007) 23 September 2007.
<http://www.europolitan.de/cms/?aid=2344&tid=4&>
24. Semenowicz, Margarete. *Gegenposition*. 23 September 2007.
<http://www.filmszene.de/kino/p/parfum1.html>
25. Wellinski, Patrick. *Rezension*. 23 September 2007.
<http://www.filmszene.de/kino/p/parfum1.html>

