



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Verfilmung zweier Bestseller -
Das Parfum und *Schlafes Bruder*“

Verfasserin

Katharina Florian

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Dezember 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

DANKSAGUNG

Das Studium war für mich eine Zeit voller neuer Erfahrungen, interessanter Bekanntschaften und spannender Diskussionen. Diese Diplomarbeit bezeichnet den Abschluss eines besonderen Lebensabschnitts.

An dieser Stelle möchte ich die Gelegenheit nutzen, um mich bei den Menschen zu bedanken, die mich in dieser Zeit mental, emotional und finanziell unterstützt haben und somit zur Entstehung dieser Arbeit maßgeblich beigetragen haben.

Ich bedanke mich bei meinen Eltern, die immer hinter mir gestanden sind, mich bei meinen Plänen unterstützt und mir mein Studium dadurch ermöglicht haben. Außerdem danke ich meinem Freund Markus, der mir immer emotional beigestanden ist und in dieser Zeit auch oft auf mich verzichten musste.

Mein Dank gebührt auch meinen beiden Betreuern, Dr. Christian Schulte und Dr. Murray Gordon Hall, für ihre Hilfestellung, die spannenden Diskussionen und wichtigen Hinweise über den gesamten Arbeitsverlauf hinweg. Weiters möchte ich dem Deutschen Literaturarchiv Marbach und dem Literaturhaus Wien für ihre uneingeschränkte Kooperation danken.

Nicht zuletzt möchte ich mich bei meiner Familie und meinen Freunden für die konsequente mentale und emotionale Unterstützung in der Zeit der Niederschrift meiner Diplomarbeit bedanken.

Katharina Florian

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	1
1.1 PROBLEMSTELLUNG	1
1.2 ZIELSETZUNG	1
1.3 METHODIK.....	2
1.4 AUFBAU DER ARBEIT.....	3
2. PROBLEMFELD „LITERATURVERFILMUNG“.....	5
2.1 HISTORISCHER ABRISS	5
2.1.1 Phase des Experimentierens.....	5
2.1.2 Phase des Stummfilms	7
2.1.3 Phase des Tonfilms.....	9
2.1.4 Gründe für die Adaption.....	11
2.2 VERSUCH EINER DEFINITION.....	13
2.2.1 Typologien.....	14
2.2.2 Definitionen	20
2.3 DIE WERKTREUE-DISKUSSION	23
2.3.1 Das Problem der Werktreue	23
2.3.2 Differenzen der Medien Literatur und Film.....	27
2.4 AUSWIRKUNGEN AUF DEN BUCHMARKT	30
2.5 AUSGEWÄHLTE METHODEN DES VERGLEICHS	34
2.5.1 Irmela Schneiders Theorie der Literaturverfilmung	34
2.5.2 Michaela Mundts Transformationsanalyse	36
2.5.3 Weitere ausgewählte Methoden.....	37
3. ZWEI DEUTSCHSPRACHIGE BESTSELLER DER POSTMODERNE: DAS PARFUM UND SCHLAFES BRUDER.....	41
3.1 DAS BESTSELLERPHÄNOMEN	41
3.2 DIE POSTMODERNE-DISKUSSION	45
3.3 PATRICK SÜSKIND: <i>DAS PARFUM</i>	50
3.3.1 Aspekte der Rezeption.....	50
3.3.2 Erfolgsfaktoren.....	53
3.3.2.1 Doppelcodierung.....	53
3.3.2.2 Ironisches Genre-Spiel.....	55
3.3.2.3 Intertextualität	62
3.3.2.4 Sprache und Erzählweise	65
3.4 ROBERT SCHNEIDER: <i>SCHLAFES BRUDER</i>	68
3.4.1 Aspekte der Rezeption.....	68
3.4.2 Erfolgsfaktoren.....	71

3.4.2.1	Doppelcodierung	71
3.4.2.2	Ironisches Genre-Spiel	73
3.4.2.3	Intertextualität	78
3.4.2.4	Sprache und Erzählweise	79
3.5	ABSCHLIEßENDER VERGLEICH DER ROMANE	83
4.	DIE VERFILMUNG ZWEIER BESTSELLER – <i>DAS PARFUM</i> UND <i>SCHLAFES BRUDER</i>	86
4.1	TOM TYKWERS <i>DAS PARFUM</i>	86
4.1.1	<i>Aspekte der Produktion und Rezeption</i>	86
4.1.2	<i>Vergleich mit der literarischen Vorlage</i>	89
4.1.2.1	Parallelen und Abweichungen im dramaturgischen Aufbau	89
4.1.2.2	Fazit der inhaltlichen Analyse	94
4.1.2.3	Versuch einer Zuordnung	98
4.1.3	<i>Die Konzeption der Hauptfigur</i>	100
4.1.4	<i>Visualisierung der Gerüche</i>	107
4.2	JOSEPH VILSMAIERS <i>SCHLAFES BRUDER</i>	113
4.2.1	<i>Aspekte der Produktion und Rezeption</i>	113
4.2.2	<i>Vergleich mit der literarischen Vorlage</i>	116
4.2.2.1	Parallelen und Abweichungen im dramaturgischen Aufbau	116
4.2.2.2	Fazit der inhaltlichen Analyse	119
4.2.2.3	Versuch einer Zuordnung	126
4.2.3	<i>Die Konzeption der Hauptfiguren</i>	128
4.2.4	<i>Das Problem der genialen Musik</i>	134
4.3	ABSCHLIEßENDER VERGLEICH DER FILME	139
5.	ABSCHLIEßENDE BEMERKUNGEN UND AUSBLICK	141
6.	LITERATURVERZEICHNIS	144
6.1	PRIMÄRLITERATUR	144
6.2	FILMOGRAPHIE	144
6.3	SEKUNDÄRLITERATUR	144
6.4	REZENSIONEN	153
7.	ANHANG	157
7.1	PATRICK SÜSKINDS <i>DAS PARFUM</i> - KAPITEL	157
7.2	ROBERT SCHNEIDERS <i>SCHLAFES BRUDER</i> - KAPITEL	165
7.3	TOM TYKWERS <i>DAS PARFUM</i> - SEQUENZEN	170
7.4	JOSEPH VILSMAIERS <i>SCHLAFES BRUDER</i> - SEQUENZEN	178
7.5	KURZFASSUNG	187
7.6	ABSTRACT	188
7.7	LEBENS LAUF	189

1. EINLEITUNG

1.1 PROBLEMSTELLUNG

Das Phänomen der Literaturverfilmung ist so alt wie der Film selbst. Die beiden unterschiedlichen Medien standen von Beginn an in einer Wechselbeziehung, aus der sich bald ein Diskurs entwickelte, der bis heute fortgeführt wird. Wir werden im Kino wie auch im Fernsehen ständig mit filmischen Adaptionen von literarischen Stoffen konfrontiert. In vielen Fällen wissen wir jedoch gar nicht, dass eine literarische Vorlage für einen Film existiert oder kennen diese nicht. Die filmische Adaption eines Bestsellers nimmt daher innerhalb der Diskussion einen besonderen Stellenwert ein, da sie sich mehr als sonst dem Vergleich mit ihrer literarischen Stoffquelle stellen muss.

In letzter Zeit werden wir mit Verfilmungen bekannter Werke regelrecht überschüttet, man denke nur an Dan Browns *Sakrileg* oder Joanne K. Rowlings *Harry Potter-Romane*. Was passiert nun aber, wenn ein Bestseller verfilmt wird? Mit dieser Frage will ich mich in meiner Diplomarbeit anhand zweier Beispiele beschäftigen. Patrick Süskinds *Das Parfum* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder* sind Romane der Postmoderne, die zu den größten Verkaufserfolgen der deutschsprachigen Literatur in den 80er und 90er Jahren zählen. Aufgrund der ähnlichen Erfolgsgeschichte und ihrer thematischen Parallelen werden die beiden Werke oft miteinander in Verbindung gebracht. Beide wurden schließlich zur Vorlage der gleichnamigen Filme von Tom Tykwer und Josef Vilsmaier.

1.2 ZIELSETZUNG

Die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Bestsellerverfilmung setzt zunächst eine Beschäftigung mit dem komplexen Forschungsfeld der Adaption voraus. Allein die Definition der Literaturverfilmung wirft unterschiedliche Fragestellungen auf, die ich im Laufe meiner Arbeit genauer beleuchten möchte. Wie weit darf sich eine Verfilmung von ihrer Vorlage entfernen, kann diese als eigenständiges Kunstwerk neben dem literarischen Werk überhaupt bestehen? Wie wirken sich die für die beiden Medien spezifischen Unterschiede auf die inhaltliche Aussage des Stoffes aus? Kann die

Literaturverfilmung aufgrund ihres Wesens als Grenzgegenstand eher der Literatur- oder der Filmwissenschaft zugeordnet werden? Dabei stellt sich mir auch die Frage, mittels welcher Methoden derartige Filme beschrieben werden können. Das Ziel meiner Arbeit ist hier, einen möglichst überschaubaren theoretischen Rahmen für die weitere spezifische Beschäftigung mit den beiden von mir gewählten Bestsellerverfilmungen zu schaffen.

Patrick Süskinds *Das Parfum* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder* können als Bestsellerphänomene der Postmoderne beschrieben werden. Mich interessiert besonders, welche Faktoren innerhalb der beiden ähnlichen Erfolgsgeschichten eine entscheidende Rolle gespielt haben. Außerdem verfolge ich hier das Ziel, den überaus weiten Bedeutungsspielraum und die Komplexität der beiden Romane aufzuzeigen, die für die Filmemacher eine große Herausforderung darstellen. Es geht mir vor allem um die Frage, wie sich die beiden Regisseure Tom Tykwer und Joseph Vilsmaier ihren überaus bekannten Vorlagen nähern. Werden die Autoren der Romane in den Bearbeitungsprozess eingebunden und was hat dies für Auswirkungen auf die Modifikationen des Ausgangsstoffes? Welche Veränderungen werden vorgenommen, um die Handlung auch für das Kinopublikum interessant zu machen? Dieser Teil der Arbeit soll dann auch dem Vergleich der beiden Bestsellerverfilmungen dienen, die mit ihrer Vorlage trotz der ähnlichen Thematik auf ganz unterschiedliche Weise umgehen und im Ergebnis doch Parallelen aufweisen.

1.3 METHODIK

Anhand der gängigen Forschungsliteratur werde ich am Anfang meiner Arbeit einen kurzen Einblick in das allgemeine Problemfeld der Literaturverfilmung geben. Bei der Beschäftigung mit den Romanen *Das Parfum* und *Schlafes Bruder* setze ich mich vorab anhand einschlägiger Literatur mit dem Phänomen des Bestsellers und der Postmoderne auseinander. Daraufhin greife ich auf ausgewählte Rezensionen zurück, um die Rezeptionsgeschichte der beiden Werke näher beleuchten zu können. Im Anschluss versuche ich, mittels Sekundärliteratur die wichtigsten externen und internen Erfolgsfaktoren der Bücher zu erläutern. Auch bei den beiden Filmen werde ich mich zu Beginn anhand ausgewählter Rezensionen mit der Rezeptions- und

Produktionsgeschichte auseinandersetzen. Danach versuche ich, mit Hilfe einer genauen Aufschlüsselung der einzelnen Romankapitel¹ sowie der Filmsequenzen² die Parallelen und Abweichungen im dramaturgischen Aufbau herauszuarbeiten. Darüber hinaus werde ich mit verschiedenen Interviews und Stellungnahmen der Regisseure, Produzenten und anderer am Film Beteiligten arbeiten.

1.4 AUFBAU DER ARBEIT

Das erste Kapitel meiner Arbeit widmet sich der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Problemfeld der Literaturverfilmung. Zu Beginn werde ich einen kurzen historischen Abriss über die Entwicklung des Phänomens geben und anschließend auf die Gründe für die Adaption eingehen. Außerdem versuche ich, mich mit Hilfe mehrerer Typologien den unterschiedlichen Begriffen und Definitionen der Literaturverfilmung zu nähern. Bei der Beschäftigung mit der filmischen Adaption literarischer Werke spielt auch der Diskurs über die *Werktreue* sowie die damit verbundenen Differenzen der beiden Medien Literatur und Film eine bedeutende Rolle. Da ich mich im Speziellen mit der Verfilmung von Bestsellern beschäftige, möchte ich auch die Auswirkungen des Phänomens auf den Buchmarkt genauer beleuchten. Um das theoretische Kapitel zur Literaturverfilmung abzurunden, stelle ich am Ende noch ein paar unterschiedliche methodische Konzepte vor, die sich auf unterschiedliche Weise mit dem komplexen Thema des Vergleichs der literarischen Vorlage mit der filmischen Adaption beschäftigen.

Im zweiten Kapitel meiner Arbeit möchte ich mich einer genauen Betrachtung der beiden literarischen Werke, Patrick Süskinds *Das Parfum* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder*, widmen. Beide Romane avancierten in kurzer Zeit zu großartigen Verkaufserfolgen, wobei ihre Popularität maßgeblich auf ihren postmodernen Charakter zurückgeführt werden kann. Nach einer theoretischen Einführung über das Phänomen des Bestsellers und der Postmoderne gehe ich auf einige Aspekte der Rezeption ein. Anschließend erläutere ich die verschiedenen externen sowie internen Erfolgsfaktoren, die beide Romane zu Bestsellern gemacht haben.

¹ Siehe Anhang S. 157ff. u. 165ff.

² Siehe Anhang S. 170ff. u. 178ff.

Das dritte Kapitel meiner Arbeit stellt schließlich die filmischen Adaptionen der beiden besprochenen Bestseller *Das Parfum* und *Schlafes Bruder* von Tom Tykwer und Joseph Vilsmaier vor. Ich gehe dabei zuerst auf einige Produktions- und Rezeptionsaspekte der Filme ein. Danach widme ich mich dem Vergleich der Verfilmungen mit den literarischen Vorlagen. Außerdem versuche ich, die Filme den im ersten Kapitel besprochenen Typologien zuzuordnen. Im Anschluss setze ich mich mit den größten Problemen und mit einigen interessanten Aspekten der Verfilmungen auseinander. Das ist zum einen die Konzeption der Hauptfiguren und zum anderen die Visualisierung der Gerüche im *Parfum* bzw. die Konkretisierung der genialen Musik in *Schlafes Bruder*.

2. PROBLEMFELD „LITERATURVERFILMUNG“

2.1 HISTORISCHER ABRISS

Von Anfang an wurde bei der Produktion von Filmen auf literarische Vorlagen zurückgegriffen, was im Laufe der Geschichte unterschiedliche Meinungen zu diesem Thema hervorgerufen hat. Es gibt verschiedene Abhandlungen, die sich mit der Entwicklung der Literaturverfilmung im Zusammenhang mit der allgemeinen Filmgeschichte auseinandersetzen. Alfred Estermann teilt diese in drei Abschnitte, den *Zeitraum des Experiments*, den *Zeitraum des Stummfilms* und den *Zeitraum des Tonfilms*. Er fügt seinen Ausführungen eine Tabelle³ aller Verfilmungen der deutschen Literatur der Jahre 1895 bis 1964 bei, die zur genauen Analyse der Häufigkeit nach Gattungen, Autoren und Epochen der verfilmten Werke beiträgt. Auch Christian-Albrecht Gollub erläutert in seinem Artikel die historischen Aspekte der Literatur auf der Leinwand in Deutschland im Zeitraum von 1880 bis 1980.⁴ Wesentlich kürzer geht Franz-Josef Albersmeier darauf ein, der jedoch auch auf die unterschiedliche Entwicklung in Frankreich, Deutschland und den USA hinweist⁵, auf die ich im Laufe meiner Arbeit nicht näher eingehen werde. Joachim Paech beschäftigt sich vor allem mit dem Verhältnis der beiden Medien Literatur und Film und deren Wechselwirkungen.⁶

2.1.1 Phase des Experimentierens

Der Rückgriff des Films auf die Literatur von Beginn an lässt sich auf unterschiedliche Gründe zurück führen. Für das neue Medium Film war es besonders wichtig, „sich aus seinen zunächst höchst primitiven Anfängen zu lösen, die nur bei der mimischen Illusion blieben. Sie bedeutete den Beginn, sich wenigstens stofflich am Künstlerischen

³ Vgl. Estermann, Alfred: Die Verfilmung literarischer Werke. Bonn: H. Bouvier u. Co 1965, S. 15-183.

⁴ Vgl. Gollub, Christian-Albrecht: Deutschland verfilmt. Literatur und Leinwand 1880-1980. –In: Film und Literatur. Literarische Texte und der neue Film. hrsg. v. Sigrid Bauschinger u.a.. Bern/München: Francke 1984. (13. Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur), S. 18-49.

⁵ Albersmeier, Franz-Josef: Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionenproblematik. –In: Literaturverfilmungen. hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier u. Volker Roloff. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 24-33.

⁶ Vgl. Paech, Joachim: Literatur und Film. 2. überarb. Aufl.. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997.

zu orientieren.“⁷ „Die Experimente jener Jahre sind Versuche, auch mit Hilfe der Literatur das Kino zu erobern; sie sind keine Bestrebungen, mit Hilfe des Kinos ‚Literatur‘ in Besitz zu nehmen.“⁸ Man bediente sich vor allem bekannter Werke, um sicher zu gehen, dass das Publikum wenigstens einen Teil der Handlung versteht. Der erste Film basierend auf einem literarischen Werk wurde 1896 von Louis Lumière gedreht, der sich an die Verfilmung von Goethes Faust wagte. Auch Georges Méliès griff bei seiner filmischen Arbeit auf die klassische Literatur zurück. In beiden Fällen kann jedoch vom heutigen Standpunkt aus nicht von Literaturverfilmungen gesprochen werden, da die Filme noch zu kurz dafür waren. Dennoch wird ersichtlich, dass die Filmpioniere bald bei den Stoffen der dramatischen und epischen Literatur fündig wurden. Die Mehrzahl der frühen Regisseure hatte zuvor auch mit dem Theater zu tun.⁹ Erst elf Jahre später, als auch die ersten Zwischentitel auf der Leinwand auftauchten, entstand die Verfilmung von Schillers *Kabale und Liebe* in Deutschland. Das Einfügen von Zwischentiteln näherte den Film weiter der Literatur an.¹⁰ Ein vehementer Gegner der Verbindungstexte war beispielsweise Arthur Schnitzler, der durch diese die Ästhetik des Kunstfilms beeinträchtigt sah.¹¹ Man griff vorerst noch häufig auf Bearbeitungen von Theaterstücken zurück, bis man schließlich zur Einsicht kam, „dass die Erfahrungen und Konventionen der klassischen Dramaturgie und ihres Bühnenstils nicht ohne weiteres auf den Film übertragen werden konnten“¹². Er musste nun ein „allgemeinverständliches Medium fiktionalen Erzählens“¹³ werden, indem er vor allem die Struktur der literarischen Erzählweise und ihre szenische Darstellung übernahm.¹⁴

⁷ Martini, Fritz: Literatur und Film. –In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begr. Von Paul Merker u. Wolfgang Stammeler. Hrsg. v. Werner Kohlschmidt u. Wolfgang Mohr. 2. Aufl.. Bd. 2: L – O. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2001, S. 106.

⁸ Estermann (1965), S. 187.

⁹ Vgl. Albersmeier (1989), S. 16-17.

¹⁰ Vgl. Gollub (1984), S. 18-22.

¹¹ Vgl. Hall, Murray G.: „...dass ich gegen das Raubgesindel nichts ausrichten werde“. Arthur Schnitzler und die Filmproduktion. –In: Filmarchiv Nr. 39. Wien: 12/06 – 01/07, S. 15-17.

¹² Martini (2001), S. 106.

¹³ Paech (1997), S. 86.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 85-103.

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. Dass in demselben Vorgang der Einschreibung des Kinos in die bürgerliche Kultur deren Repräsentanten einen Kulturverfall und eine Gefahr für ‚ihr‘ Theater sahen, wird in den entsprechenden Reaktionen sofort deutlich (und bildet bis heute das elitäre Korrelat zur populistischen Strategie in der Diskussion um die Verwertung von Literatur und Drama [Theater] durch Film und Fernsehen).¹⁵

Hier wird bereits die weit verbreitete Skepsis gegenüber der Adaption literarischer Stoffe durch den Film deutlich, die bis heute nicht vollständig aus der Forschung verschwunden ist.

2.1.2 Phase des Stummfilms

Die Stummfilmära von ca. 1912 bis 1929 gilt allgemein als Höhepunkt im deutschen Filmschaffen, da sich in ihr eine Art der kinematographischen Sprache entwickelte. Das Optische trat in den Vordergrund des Interesses und verdrängte das Schriftliche aus der filmischen Darstellung. Film- und Medienwissenschaftler wie André Bazin, Christian Metz oder Jan Marie Peters setzten sich ausführlich mit diesem Phänomen der Filmgeschichte auseinander. Trotz der Betonung der optischen Sprache des Mediums Film wurde das Phänomen der Literaturverfilmung nicht vernachlässigt. So meint auch Boris Eichenbaum 1926, dass wir „eine Epoche der Durchsicht des literarischen Materials unter filmischem Blickwinkel“¹⁶ erleben. Aufgrund der technischen Fortschritte war es von nun an möglich, literarische Vorlagen zusammenhängender darzustellen. Außerdem wurden diese oft auch nur als Anstoß verwendet, um ein eigenes künstlerisches Werk zu schaffen. „Es geht, das ist deutlich, dem Film um den attraktiven Stoff, der sich ‚bearbeiten‘ und ausnützen lässt.“¹⁷ Außerdem setzte sich die Tendenz der Romanverfilmung immer mehr durch, da man darauf aufmerksam wurde, dass uns der Film genau wie die Literatur Geschichten erzählt. Es gab jedoch nur wenige wirklich bedeutende filmische Werke dieser Zeit, die auf Literatur

¹⁵ Ebd., S. 90.

¹⁶ Eichenbaum, Boris: Literatur und Film [1926]. –In: ders.: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1965, S. 78.

¹⁷ Estermann (1965), S. 193.

zurückgingen.¹⁸ Die Kritik und Skepsis gegenüber Literaturverfilmungen blieb aufrecht und verhärtete sich sogar noch. So äußerten sich viele Autoren in einer Umfrage des Börsenblatts für den deutschen Buchhandel im Jahr 1913 eher negativ zum Aspekt der Romanverfilmung. Max Bruns nennt den „Buchroman in Kinovorführung [...] eine Barbarei“¹⁹. Er macht auf wesentliche Unterschiede der beiden Medien aufmerksam, die den künstlerischen Wert eines Romans bei der Bearbeitung zu einem Film wesentlich verringern. Vor allem die Verfilmung guter Romane sollte deshalb vermieden werden. Michael Georg Conrad beschreibt Film und Buch als „ein ungleiches und unverträgliches Paar: sie sollen auseinander bleiben und ihr Glück getrennt auf eigenen Wegen versuchen“²⁰. Joseph August Lux macht in seinem Beitrag jedoch auch auf die Abhängigkeit des Films von der Literatur und vor allem vom Roman aufmerksam.

Er [der Kino] ist zwar auf die Literatur angewiesen, genau so wie die Schmarotzerpflanze auf den Baum angewiesen ist, den sie nach und nach erstickt. Und zwar ist es eine bestimmte Gattung von Literatur, auf die der Kino seine größten Erfolge gründet, nämlich die epische Dichtung, vor allem der Roman. Der Roman wird immer die Hauptquelle der großen Filmerfolge sein, obgleich hinzugefügt werden muss, dass von hundert Romanen kaum drei für die Verfilmung geeignet und würdig befunden werden.²¹

Neben klassischen Stoffen entstanden nun auch Bearbeitungen von Werken der Gegenwartsliteratur. Außerdem beteiligten sich manche Schriftsteller aktiv am Medium Film, indem sie Drehbücher verfassten. Gollub nennt das dadurch neu entstandene Genre „Literatenfilm“²², während Estermann in diesem Zusammenhang von den sogenannten „Autoren-Filmen“²³ spricht.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 190-193.

¹⁹ Bruns, Max, Michael Georg Conrad, Richard Dehmel u. a.: Kino und Buchhandel. Eine Umfrage des Börsenblatts für den deutschen Buchhandel [1913]. –In: Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. hrsg. v. Anton Kaes. Tübingen: Max Niemeyer 1978, S. 85.

²⁰ Vgl. ebd., S. 91.

²¹ Lux, Joseph August: Über den Einfluß des Kinos auf Literatur und Buchhandel [1914]. –In: Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. hrsg. v. Anton Kaes. Tübingen: Max Niemeyer 1978, S. 95.

²² Gollub (1984), S. 22.

²³ Estermann (1965), S. 192.

2.1.3 Phase des Tonfilms

Die Entwicklung des Tonfilms bedeutet sicherlich eine wesentliche Zäsur in der Entwicklung des Films.

Das Jahr 1928 zeigt die stumme Kunst auf dem Gipfelpunkt ihrer Vollendung. Unter den Besten, die an der Zerstörung dieser vollendeten Bilderwelt mitgewirkt hatten, breitete sich Verzweiflung aus. Sie schien berechtigt. Von dem damaligen Stand der Ästhetik aus betrachtet, war für sie der Film eine Kunst, die sich ganz und gar dem ‚schönen Zwang‘ des Schweigens angepasst hatte; die Realität des Tons konnte daher nur ins Chaos führen.²⁴

Zu dieser Zeit beschäftigten sich Regisseure in Deutschland mit den drei wichtigsten Literaturverfilmungen der Weimarer Republik, die das wiederum skeptische Publikum von der hinzugewonnenen technischen Errungenschaft zu überzeugen halfen. Die Rede ist von den Filmen *Die Dreigroschenoper*, *Der Blaue Engel* und *Berlin Alexanderplatz*. Trotzdem litt die Literatur unter der neuen Errungenschaft auf der Leinwand.²⁵ Daher gab es auch immer wieder Kritiker, die sich negativ über die Bearbeitung literarischer Werke im Film aussprachen. So meint Edwin Arnet in der Neuen Zürcher Zeitung, dass „die dichterische Sprache [...] sich nicht verfilmen“²⁶ lasse. Auch Hermann Hesse äußert sich mit einem Beitrag zu diesem Thema mit ablehnender Haltung.

Es ist aber ein großer Unterschied zwischen einem Film, der von einem Dichter erdacht wird, und einem Film, der ein schon vorhandenes Werk der Dichtung sich aneignet und für seine Zwecke benützt. Das erste ist echte und legitime Leistung, das zweite Diebstahl oder, hübscher gesagt, Anleihe. Eine Dichtung, die rein mit den Mitteln der Dichtung arbeitet, rein mit der Sprache also, darf nach meiner Auffassung nicht als ‚Stoff‘ verwendet und von einer andern Kunst mit deren Mitteln ausgebeutet werden. Das ist in jedem Fall Degradierung und Barbarei.²⁷

Die entstandene Spannung zwischen Literatur und Film wurde in der Zeit zwischen 1945 und 1965 durch einen grundsätzlichen Auffassungswandel hervorgerufen. Mit dem

²⁴ Bazin, André: Die Entwicklung der kinematographischen Sprache [1958]. –In: Texte zur Theorie des Films. hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier. 3. durchgesehene Aufl.. Stuttgart: Reclam 2003, S. 256.

²⁵ Vgl. Gollub (1984), S. 23-26.

²⁶ Arnet, Edwin, Bernt von Heiseler, Hermann Hesse u.a.: Die Rundschau. Verfilmte Dichtung. –In: Freude an Büchern. Monatshefte für Weltliteratur. Jg. 2. Heft 9. Sept. 1951, S. 254.

²⁷ Ebd., S. 254.

Jungen deutschen Film, der auch als *Autorenkino* verstanden wird, wurden in Anlehnung an Vorläuferbewegungen wie die *Nouvelle vage* in Frankreich neue ästhetische Standards gefordert.²⁸ Es ist auffällig, dass sich mit Beginn der sechziger Jahre eine wesentlich schärfere Kritik der Literaturverfilmung breit machte. Die Autoren sollten sich nicht mehr an literarische Vorlagen klammern, sondern ihre eigenen Filme machen. Der Film wurde nun selbst als Literatur verstanden.²⁹ Trotzdem verschwanden die Literaturverfilmungen auch jetzt nicht von der Bildfläche. Als künstlerisch wertvolle und ästhetische Arbeiten stachen die Verfilmungen Volker Schlöndorffs, Jean-Marie Straubs und Alexander Kluges heraus.³⁰ Hervorzuheben ist hier noch Schlöndorffs *Die Brechtrommel* aus dem Jahr 1979 nach dem Roman von Günter Grass, der neben anderen Preisen sogar den Oscar als bester ausländischer Film erhielt.³¹

In der jüngeren Adaptionsforschung treffen wir immer öfter auf Beiträge zur Literaturverfilmung, in denen sich Wissenschaftler positiv gegenüber diesem Themenkomplex äußern. Das Verständnis des Verhältnisses von Literatur und Film veränderte sich im Lauf der Geschichte.

Wichtig erscheint [...] die Beobachtung, dass ein Wandel in der Auffassung von Literaturverfilmung stets auch eine veränderte Sicht der Wechselwirkungen von Literatur im Medium des Buches und Literatur im Medium des Filmes impliziert. [...] der Film erscheint nun selbst den Literaten als ein literaturfähiges Medium. Damit waren die Barrieren zwischen der alten Institution Literatur und der neuen Institution Film aufgehoben: die Einbahnstraße ‚von der Literatur (Ursache) zum Film (Wirkung)‘ kann der medialen Wechselwirkung weichen.³²

Der Literaturverfilmung wird im Weiteren auch die Aufgabe der Kulturvermittlung beigemessen.³³ „Das Aufgreifen bereits vorhandener, literarisch oder in anderer künstlerischer Form gestalteter Stoffe, Handlungen, Motive stellt eine Grundform kultureller Überlieferung und Traditionsbildung dar.“³⁴ Willy Michel verweist überdies

²⁸ Vgl. Faulstich, Werner: Filmgeschichte. Paderborn: Wilhelm Fink 2005, S. 172-182.

²⁹ Vgl. Hickethier, Knut: Literatur und Film. –In: Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967. hrsg. v. Ludwig Fischer. München/Wien: dtv 1986, S. 598-610.

³⁰ Vgl. Golub (1984), S. 37-45.

³¹ Faulstich (2005), S. 172-182.

³² Albersmeier (1989), S. 33-34.

³³ Vgl. ebd., S. 33-35.

³⁴ Gast, Wolfgang, Knut Hickethier u. B. Vollmers: Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen. –In: Gast, Wolfgang (Hrsg.): Literaturverfilmung. Bamberg: Buchners 1993⁴. (Themen – Texte – Interpretationen. Bd. 11), S. 12.

hinaus auf die interkulturelle Bedeutung der Literaturverfilmung, die vor allem seit den fünfziger Jahren einen wichtigen Platz in der Diskussion einnimmt.³⁵

2.1.4 Gründe für die Adaption

Die Adaption literarischer Werke für den Film durchzieht die gesamte Filmgeschichte, von den Anfängen des Experimentierens bis hin in die Ära des Tonfilms. Dass dieses Phänomen auch heute noch populär ist, beweisen jährlich zahlreiche Verfilmungen bekannter und weniger bekannter Werke der Literatur. Man hat dafür im Laufe der Geschichte unterschiedliche Gründe ausmachen können. Dabei sind sowohl ästhetische wie auch ökonomische Faktoren ausschlaggebend.

Ein Grund für die Adaption war in den Anfängen der Filmgeschichte sicherlich, den Film als Kunst zu etablieren. Daher versuchte er sich so gut wie möglich der Literatur anzunähern.

Der Film ist jung, aber die Literatur, das Theater, die Musik, die Malerei sind so alt wie die Geschichte. So wie die Erziehung eines Kindes an der Nachahmung der Erwachsenen, die es umgeben, ist die Entwicklung des Films notwendigerweise in Anlehnung an das Beispiel der traditionellen Künste verlaufen.³⁶

Außerdem musste das Publikum erst für das neue Medium Film gewonnen werden, da es vorerst sehr skeptisch darauf reagierte. Der Rückgriff auf bekannte und kulturell anerkannte Stoffe war dabei ein Mittel, den Film kulturell zu legitimieren und dem Publikum die neuen Darstellungs- und Wahrnehmungsweisen näher zu bringen.³⁷

Auch die schwer durchschaubare Handlung der Bilder erklärte die Verwendung bekannter Stoffe. Andererseits benötigt der Film zu seiner Herstellung weit mehr Kapital als ein Buch, weshalb der Erfolg möglichst bereits zu Beginn der Produktion gesichert sein musste. „Die Filmindustrie ist also genötigt, solche Stoffe für einen Film

³⁵ Vgl. Michel, Willy: Einschätzung und Funktionswandel der Literaturverfilmung. –In: Mannheimer Berichte 27. April 1985, S. 13-17.

³⁶ Bazin, André: Für ein ‚unreines‘ Kino – Plädoyer für die Adaption. –In: ders.: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Mit einem Vorwort von Eric Rohmer, „Die ‚Summe‘ von Bazin“, und einem Nachwort von Francois Truffaut, „Il faisait bon vivre“. hrsg. v. Hartmut Bitomsky u.a.. Köln: M. DuMont Schauberg 1975, S. 47.

³⁷ Vgl. Gast, Hickethier, Vollmers (1993), S. 14-16.

zu verwenden, von denen sie annehmen kann, dass sie die erforderlichen Einnahmen bringen werden.“³⁸ Daneben kann auch die Leichtigkeit der Auswahl als Grund für den Rückgriff auf literarisch bereits vorgeformte Stoffe gelten.³⁹ Dieser Faktor betrifft jedoch eher die ältere Filmgeschichte, als das Schreiben für den Film noch ein Neuland für die Autoren darstellte.

In allen Phasen der Filmgeschichte wird immer wieder auf den sogenannten *Stoffhunger* der Massenmedien hingewiesen.⁴⁰ Dieses ungelöste Stoffproblem stürzte vor allem den deutschen Film der fünfziger Jahre in eine schwere Krise. Daher griff man immer häufiger zu bewährter Literatur. „Dabei garantierte die Verfilmung eines erfolgreichen Romans oder Theaterstücks noch lange keinen guten Film.“⁴¹ Die Tendenz, sich berühmte Werke der Weltliteratur durch den Film anzueignen, hängt mit dem Gedanken der literarischen Verbürgtheit und mit den damit verbundenen finanziellen Erfolgchancen zusammen. Daher ist auch die große Menge an Filmen nach berühmten Vorlagen zu verstehen. Dabei ist auch wichtig, dass die erzählenden literarischen Gattungen vor den dramatischen und weit vor den lyrischen Werken am häufigsten vom Film adaptiert werden. Albersmeier führt für diese Vorliebe für epische Dichtung mehrere Gründe an.

...zumal der Roman bietet dem Film das, was dieser in seiner traditionellen Ausrichtung am Vorbild der Literatur immer gebraucht hat: Handlung (wenn nicht mehrere übereinandergelagerte Handlungsstränge), Schauplätze (der Wechsel von einem Schauplatz zum anderen etwa unterlag nie poetologischen Restriktionen wie beim klassischen Drama aufgrund der Einheitsregel), ein unbegrenztes Personenarsenal (auch hier wieder im Unterschied zum eher limitierten Personenkreis des Dramas), eine unbegrenzte Anzahl von (eingestreuten oder autonomen) Episoden mit ebenfalls unbegrenzten und auktorial-willkürlichen Digressionsmöglichkeiten.⁴²

³⁸ Eckert, Gerhard: Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel. Berlin: Junker und Dünhaupt 1936. (Neue deutsche Forschungen. Abteilung Neuere Deutsche Literaturgeschichte. Bd. 6), S. 19.

³⁹ Vgl. Eckert (1936), S. 20-23.

⁴⁰ Vgl. Gast, Hickethier, Vollmers (1993), S. 13-14.

⁴¹ Hickethier (1986), S. 600.

⁴² Albersmeier, Franz-Josef: Traditioneller Literaturbegriff oder Literatur im Zeitalter der Medien. Zur Einbeziehung des Films in literaturwissenschaftliche Theorie und Praxis. –In: ders.: Bild und Text. Beiträge zu Film und Literatur (1976 – 1982). Frankfurt/Main/Bern: Peter Lang 1983. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 30. Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften. Bd. 12), S. 77.

Trotzdem ist es nicht der Roman, der dem Film als das beliebteste literarische Genre diene, sondern die Novelle, die dem Film aufgrund ihrer Struktur am meisten entgegen kommt. Dies ist auch darauf zurückzuführen, dass Novellen meist kürzer als Romane sind und sich darüber hinaus auf eine Haupthandlung beschränken. Dadurch wird die Bearbeitung für den Film erheblich erleichtert.⁴³

Die starke Neigung zur Adaption und Transformation kann jedoch nicht nur auf ökonomische Aspekte und den unstillbaren Bedarf an Stoffen und Ideen zurückgeführt werden. Ihr liegt genauso ein ästhetisches Bedürfnis im produktiven und rezeptiven Bereich zugrunde. Ein Künstler sieht es als besonderen Reiz an, ein bereits geformtes Kunstwerk neu zu gestalten und es den Bedingungen und Möglichkeiten eines anderen Mediums zugänglich zu machen. Auch das Publikum kann sich der Neugier nicht entziehen, wie wohl das Bekannte in einer neuen Form aussehen mag.⁴⁴

Auch heute werden bekannte, vor allem erzählende Werke oft als Erfolgsgarant für die filmische Bearbeitung des Stoffes gesehen. Dabei spielen oft auch der Werktitel und der Name des Autors eine bedeutende Rolle. Meiner Meinung nach steht heute mehr der finanzielle Aspekt im Zusammenhang einer Literaturverfilmung im Vordergrund, vor allem dann, wenn man sich die Rechte an einem Bestseller sichert. Die Frage, was dies für den Buchmarkt bedeutet, soll später noch genauer erläutert werden.

2.2 VERSUCH EINER DEFINITION

In den verschiedenen Forschungsarbeiten, die sich mit dem Problem der Literaturverfilmung beschäftigen, stoßen wir auf unterschiedliche Begriffe, die für dieses Phänomen benutzt werden. In der Brockhaus-Enzyklopädie findet man unter *Literaturverfilmung* den Eintrag:

⁴³ Vgl. ebd., S. 73-79.

⁴⁴ Vgl. Buddecke, Wolfram u. Jörg Hienger: Verfilmte Literatur. Probleme der Transformation und der Popularisierung. –In: LiLi. hrsg. v. Helmut Kreuzer. Jg.9. Heft 36: Filmtheorie und Filmanalyse. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1979, S. 12-14.

Übertragung (→ Adaption) einer literar. Vorlage in das Medium Film. Schon seit den Anfängen des Films wurden Romane, Novellen, Kurzgeschichten oder Dramen verfilmt, wobei jede L., egal ob sie der Vorlage nahe bleiben oder aber vielmehr eigene, neue Akzente setzen will, neben ihrer Vorlage als eigenständiges Kunstwerk betrachtet wird. Die L. interpretiert ihre Vorlage schon allein durch die Auswahl der Textstellen, die in das Drehbuch Eingang finden, sowie durch die Art und Weise der film. Umsetzung nicht direkt übertragbarer Passagen. Weitere medienspezif. Änderungen sind die Konkretisierung der im Text imaginierten Bilder, das Hinzutreten von Ton, gesprochener Sprache und Musik sowie Kürzungen, Verdichtungen, Ergänzungen.⁴⁵

Allein dieser kurze Eintrag wirft einige Probleme der Adaptionsforschung auf, mit denen ich mich im Weiteren beschäftigen werde. Hier möchte ich vorerst auf das Problem der Begriffbestimmung eingehen. Um die verschiedenen Termini, die im Zusammenhang mit Literaturverfilmungen gebraucht werden, näher zu betrachten, scheint es mir ratsam, sich ein paar Typologien anzusehen.

2.2.1 Typologien

Siegfried Kracauer beschäftigt sich in seiner *Theorie des Films* in seinem kurzen *Zwischenspiel* mit der Verfilmung von Romanen und nimmt zuerst zu den Unterschieden der filmischen Qualität Stellung. Er führt diese auf die Beschaffenheit der Romane selbst zurück, da es nach ihm solche gibt, die dem Film ziemlich fern sind, und andere, die ihm nahe stehen. Aufgrund dieser Vorüberlegungen teilt Kracauer die Verfilmung von Romanen in *filmgerechte* und *unfilmische Bearbeitungen*. Erstere halten sich innerhalb der Grenzen des Films und kommen somit für die Transformation eher in Frage. Die Ähnlichkeiten überwiegen in diesem Fall die Unterschiede zwischen den beiden Medien. „Dass der Film dem Medium Rechnung trägt und sich gleichzeitig treu an den Roman hält, muss dessen unverwüstlicher filmischer Substanz zugeschrieben werden.“⁴⁶ *Unfilmische Bearbeitungen* gehen demgegenüber oft auf Romane zurück, deren Gestalt und Inhalte sich vom Film nur sehr schwer bewältigen lassen. Hier stellt sich eher die Frage, wie die Regisseure mit solch schwierigen Stoffen

⁴⁵ Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. völlig neu bearb. Aufl.. Bd. 17: LINL – MATG. Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus 2006, S. 54.

⁴⁶ Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975. (Schriften Bd. 3. hrsg. v. Karsten Witte), S. 318.

überhaupt umgehen.⁴⁷ Die Lösungen, die dabei meistens entstehen, sind „Bearbeitungen in theatralischem Stil“⁴⁸.

Alfred Estermann nennt drei Möglichkeiten der Verwertung einer literarischen Vorlage durch den Film.

Die erste Variante ist die *Dokumentation*, die im Wesentlichen eine unveränderte Aufnahme einer Theaterraufführung darstellt. Die uneigennützige Wiedergabe der Vorstellung ist dabei bedeutend. Die zweite Möglichkeit ist die Schaffung eines *Filmkunstwerkes*, von dem man sprechen kann, wenn durch die Bearbeitung des literarischen Stoffes etwas künstlerisch Neues entsteht.

Gelingt es, in einem Stoff das ihn bewegende ‚Prinzip‘ zu erkennen, und die bloße ‚Hülse‘ Stoff mit neuem Extrakt zu füllen, so vermag daraus Neues und Eigenes entstehen: Filmkunstwerke, die fern vom Abklatsch bloßer spekulierender Wiedergabe selbständig gearbeitet sind, die vollziehen, was in anderer Weise auch in der Vorlage seine Gestaltung fand.⁴⁹

Die dritte von Estermann genannte Form der Adaption ist schließlich die *Verfilmung*, welche die Mehrheit aller Literaturverfilmungen darstellt. Die Vorlage wird allen Anforderungen des Films unterworfen, um sie in ein „Film-Erzählerisches“⁵⁰ umzuformen. Man orientiert sich dabei an ihrer Aussage, verändert aber gleichzeitig die Gestalt der Figuren und Handlungen. Es entsteht demnach etwas anderes, obwohl es häufig als Wiedergabe des Originals ausgegeben wird. Diese Art der Literaturverfilmung nennt Estermann auch „Bearbeitungen für den Film“⁵¹.

Auch Franz-Josef Albersmeier entwickelt eine Typologie von Adaptionen, die er auf die Diskussion der *Werktreue* stützt. Kriterien sind das Ausmaß der quantitativen und thematisch-inhaltlichen Stoffverwertung und die Nähe zum oder die Ferne vom Ausgangstext. Als ersten Typ nennt er die *getreue Adaption*, die so gut wie möglich versucht, der literarischen Vorlage gerecht zu werden. Da jedoch jede Adaption

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 315-322.

⁴⁸ Ebd., S. 320.

⁴⁹ Estermann (1965), S. 205.

⁵⁰ Ebd., S. 205.

⁵¹ Ebd., S. 206.

zwingend etwas anderes als ihre Vorlage hervorbringt, gibt es einen konträren Typus, bei dem der Vorlage nur noch die Funktion der stofflichen Inspiration zukommt. Dadurch erlangt der Film auch den Status intellektueller und ästhetischer Selbständigkeit. Als eine Art Zwischentypus beschreibt Albersmeier schließlich eine Adaption, die sich weder vollkommen der Norm und dem Anspruch der literarischen Vorlage unterwirft, noch den Anspruch der Selbständigkeit ihr gegenüber geltend machen kann. Bei dieser Form liegt die größte Distanz zwischen den beiden Medien vor, da nur mehr einzelne Stimmungen, Empfindungen und Assoziationen, die durch die Lektüre des Textes ausgelöst werden, in den Film übertragen werden. Albersmeier spricht in diesem Zusammenhang auch vom „Verrat am literarischen Text“⁵². Nicht in eine selbständige Kategorie nimmt er jedoch Filme auf, welche die Adaption von vornherein als rein kommerzielles Unterfangen verstehen und die Berühmtheit ihrer literarischen Vorlage ausnutzen.⁵³

Eine weitere Typologie stellt Albersmeier mit Hilfe qualitativer Kriterien auf. Es kann zu einer *filmischen Erneuerung der literarischen Vorlage* kommen, indem bestimmte Aspekte einer Vorlage in das andere Medium übernommen werden, um aktuelle Begebenheiten zu beeinflussen. Eine *filmische Überhöhung* oder *Transfiguration der literarischen Vorlage* liegt vor, wenn der Film den literarischen Text nicht illustriert sondern ganz neu schafft. Ein im Text charakterisiertes individuelles Schicksal wird überhöht oder in andere historische und gesellschaftliche Dimensionen ausgeweitet. Bei einer *filmischen Degradierung der literarischen Vorlage* bleibt der Film weit hinter seiner Vorlage zurück und stellt eine bis zur Unkenntlichkeit verstümmelte Version des Textes dar.⁵⁴

Helmut Kreuzer entwickelt eine Einteilung in vier Arten der Literaturadaption. Die *Aneignung von literarischem Rohstoff* ist die früheste und bis heute häufigste Art der Adaption. Dabei werden Handlungselemente oder Personen, die für einen autonomen Filmkontext als brauchbar erscheinen, einfach in diesen übernommen. Es kommt vor allem darauf an, was der Film mit diesen literarischen Bestandteilen macht und ob er überhaupt den Anspruch erhebt, Literaturverfilmung zu sein. Als zweite Adoptionsart

⁵² Albersmeier (1983), S. 76.

⁵³ Vgl. ebd., S. 73-77.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 79- 80.

nennt Kreuzer die *Illustration*, die sich so gut wie möglich an den Handlungsverlauf und die Figurenkonstellation der Vorlage hält und sogar Dialoge wörtlich übernimmt. Hier besteht jedoch die Gefahr, dass die Verschiedenartigkeit der beiden Medien und ihres Zeichenmaterials unterschätzt werden. Die Lektüre eines geschriebenen Wortes wirkt immer anders als das im oder zum Film gesprochene. Die *interpretierende Transformation* ist der dritte Typus in Kreuzers Einteilung. Bei ihr wird der Sinn und die spezifische Wirkungsweise der Vorlage erfasst und in die andere Kunstart überführt, sodass ein neues, aber möglichst analoges Kunstwerk entsteht. Eine Interpretation erfolgt in der Weise, dass zuerst der Sinn des gesamten Werkes erfasst sein muss, um danach zu entscheiden, welche Details für die Umsetzung nötig sind. Die Verfilmung entspricht dadurch noch am ehesten der sinnlichen Konkretisierung des Textes im Buch durch die Einbildungskraft des Lesers. Der Begriff der *Transformation* steht zum einen im gespannten Verhältnis zum Begriff der *Werktreue*, da sich das in den Film transformierte Buch von seinem Original entfernt und zu einem anderen Werk wird. Der Werkbezug zur Vorlage wird jedoch auch nicht verneint, sondern es wird daran festgehalten, da sich der Film als Interpretation auf das ursprüngliche Werk bezieht. Die *interpretierende Transformation* geht in eine *transformierende Bearbeitung* über, wenn es beim Vergleich mit der Vorlage mehr auf die Abweichungen als auf die Übereinstimmungen ankommt. Diese Abweichungen kommen in diesem Fall nicht durch den Transformationsprozess an sich zustande, sondern sind das Resultat der Kritik an der Vorlage oder des Wirkungswillens, dem die Vorlage aus historischen Gründen nicht genügen kann. Die Grenzen zwischen *Transformation* und *Bearbeitung* sind jedoch fließend. Als letzte Adaptionartsart nennt Kreuzer die *Dokumentation*, die vor allem die Aufzeichnung von Theateraufführungen betrifft.⁵⁵

Im Gegensatz zu Kreuzer nennt Walter Hagenbüchle sogar 5 mögliche Umsetzungsvarianten, die sich in der Adaptationsforschung herausgebildet haben. Die *stofforientierte Adaptation* oder *Metaphrase* bemüht sich um die möglichst präzise Übernahme des Originals in stofflicher und formaler Hinsicht. Bei der *illustrierenden Adaptation* oder *Paraphrase* werden die tragenden Handlungselemente der Vorlage illustriert und zwar meist diejenigen, die sich konkreter Bildlichkeit nähern. Die

⁵⁵ Vgl. Kreuzer, Helmut: Arten der Literaturadaption. –In: Wolfgang Gast (Hrsg.): Literaturverfilmung.

analogisierende Adaptation besinnt sich vor allem auf die medienspezifischen Mittel des Films und übersetzt das literarische Werk in diese neue Sprache. Dahingegen demontiert der Regisseur einer *ideologisierenden Adaptation* bewusst die Vorlage, um daraus ein für die Zeit rezeptiv verfremdetes Produkt herzustellen. Die *dokumentarische Adaptation* kommt schließlich einer Abfilmung von Bühnentheater nahe.⁵⁶

Michaela Mundt stellt drei verschiedene Transformationskonzepte einer filmischen Literaturadaption vor. Bei der *analogen Wiedergabe* steht im Vordergrund, dass die filmische Botschaft die Neuformulierung einer bereits bestehenden literarischen ist. Dies soll jedoch nicht als Wertungskriterium gelten, da jeder Film immer ein eigenständiges Werk darstellt. Eine Adaption gilt als *konzeptionelle Interpretation*, wenn sie aus den Vorgaben der Vorlage nur diejenigen Elemente und Strukturen auswählt, die als besonders wichtig angesehen werden, und diese um eigenständige, hinzuerfundene Komponenten erweitert. Es handelt sich dann um eine ganz bestimmte Deutung des verwendeten Modells. Auch die filmspezifische *semiotische Interpretation* der literarischen Informationen kann hierzu gerechnet werden, da sich diese vorwiegend auf die gemeinsamen strukturellen Komponenten im Bereich der Stoffwahl bezieht. Wenn nun aber der Film vor allem versucht, eine originäre Botschaft zu vermitteln, bezieht er sich nicht mehr so sehr auf die vorangegangene literarische Vorlage sondern mehr auf die folgende filmische Kommunikation. Hier kann von einem Transformationskonzept der *Eigenständigkeit* gesprochen werden.⁵⁷

Diese Typologien sagen alle nichts über den Inhalt der jeweiligen Adaption aus. Da es auch innerhalb der bereits vorgestellten Grundtypen sehr unterschiedliche Relationen zwischen dem Film und seiner literarischen Vorlage gibt, stellt Wolfgang Gast eine Liste häufiger vorkommender Adaptionsformen auf, für die der Inhalt als entscheidendes Kriterium gelten kann. Im Rahmen meiner Arbeit möchte ich diese 8 Typen jedoch nur kurz erwähnen: aktualisierende, aktuell-politisierende,

Bamberg: Buchners 1993⁴. (Themen – Texte – Interpretationen. Bd. 11), S. 27-31.

⁵⁶ Vgl. Hagenbüchle, Walter: Narrative Strukturen in Literatur und Film. *Schilten* ein Roman von Hermann Burger. *Schilten* ein Film von Beat Kuert. Bern u.a.: Peter Lang 1991. (Narratio. Arbeiten zur Geschichte und Theorie der Erzählkunst. Bd. 4), S. 52.

⁵⁷ Vgl. Mundt, Michaela: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung. Tübingen: Max Niemeyer 1994. (Medien in Forschung + Unterricht. Serie A. Bd. 37), S. 37-40.

ideologisierende, historisierende, ästhetisierende, psychologische, popularisierende und parodierende Adaption.⁵⁸ Nach dieser Aufzählung wird jedoch auch klar, dass sich die meisten Literaturverfilmungen nicht nur einem Typ unterordnen lassen, sondern dass es sich meistens um Mischformen handeln wird.

Die Zuordnung einzelner Literaturverfilmungen zu bestimmten Kategorien ist sicherlich nicht immer eindeutig. Außerdem haben wir es mit einer Vielzahl unterschiedlicher Typologien zu tun, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Trotzdem helfen diese Einteilungen in verschiedene Arten der Literaturverfilmung, sich einen besseren Überblick über das Problemfeld zu verschaffen und sich mit den unterschiedlichen Begriffen auseinander zu setzen. Wir sehen, dass der Terminus der *Adaption* oder *Adaptation* ein gängiger Ausdruck ist, um die Verfilmung literarischer Stoffe zu beschreiben. Es muss jedoch auch klar sein, dass eine Adaption prinzipiell in allen Kunstarten möglich ist und somit kein spezifischer Ausdruck für die Literaturverfilmung ist. So müsste man eigentlich von „filmischer Adaptation literarischer Texte“⁵⁹ sprechen.

Die Verfilmung von Literatur, ‚Adaptation‘ genannt, ist eben eine Sonderform jener breiteren Adaptationsgeschichte, zu der auch die Dramatisierung epischer Stoffe für die Bühne, die Episierung dramatischer Stoffe oder das ‚Bildgedicht‘ (Umsetzung von bildender Kunst in Poesie) gehören. [...] Auch hier versteht sich ‚Adaptation‘ als Oberbegriff für Transformation von einem Medium ins andere, für mediale Flexibilität.⁶⁰

Wir stoßen noch auf weitere Termini wie *Transformation*, *Bearbeitung*, *Übertragung* oder auch *Umsetzung*. Klar davon abzugrenzen sind jedoch die *Illustration* und die *Dokumentation*, die uns Helmut Kreuzer als zwei von vier Adaptionarten nennt.

Joachim Paech lehnt prinzipiell Begriffe wie *Übertragung*, *Umsetzung* und vor allem den der *Verfilmung* ab, da man einen literarischen Text nicht in einen anderen,

⁵⁸ Vgl. Gast, Wolfgang: Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Frankfurt/Mainz: Moritz Diesterweg 1993. (Film und Literatur: Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge), S. 49-52.

⁵⁹ Albersmeier (1989), S. 35-36.

⁶⁰ Ebd., S. 16-17.

filmischen Text auflösen könne. Für die Analyse des Prozesses der Verarbeitung von Literatur im Film verwendet er aber auch den Terminus der *Transformation*.⁶¹

Ich werde in meiner Arbeit die Begriffe *Adaption* und *Literaturverfilmung* nebeneinander verwenden, ohne dass letzterer eine Abwertung des Films implizieren soll. Den Prozess der Verarbeitung werde ich mit dem Begriff der *Transformation*, aber auch als *Bearbeitung* und *Übertragung* bezeichnen.

2.2.2 Definitionen

Die Bezeichnung *Literaturverfilmung* hat in der Forschungsgeschichte von Beginn an Probleme aufgeworfen und häufig Kritik an diesem Phänomen hervorgerufen. „Der Begriff ist so problematisch wie der Gegenstand, den er, mangels besserer terminologischer Alternativen in der deutschen Sprache, behelfsmäßig umschreibt. Die Rede ist von der sogenannten ‚Literaturverfilmung‘.“⁶² Trotzdem gibt es bereits eine unüberschaubare Anzahl an Filmen, die diese Genrebezeichnung rechtfertigen. Mich beschäftigt hier die Frage, was eine Literaturverfilmung in ihrem Wesen ausmacht. Sie wird häufig als eine „Form der Verunreinigung von Film und Literatur“⁶³ gesehen. Daher rührt auch die generelle Ablehnung literarischer Adaptionen, die als Mischform der beiden Medien den Anspruch auf Kunst nicht erfüllen. Irmela Schneider beschreibt das Problem des Begriffes folgendermaßen:

Der Terminus Literaturverfilmung enthält nämlich zwei Weisen von Texten: Literatur und Film. Genau dieser Tatbestand und seine terminologische Fixierung als Literaturverfilmung oder filmische Adaption eines literarischen Werkes präjudizierte (und verhinderte) gleichzeitig zum Teil bis heute das Interesse an diesem und das Urteil über diesen Gegenstand. [...] Nach wie vor ist Literaturverfilmung das aus der Beziehung zwischen Film und Literatur abgeleitete Missverständnis: ein Bastard.⁶⁴

⁶¹ Vgl. Paech, Joachim: Literatur und Film: Mephisto. Einführung in die Analyse filmischer Adaption literarischer Werke. Ein Arbeitsbuch für die gymnasiale Oberstufe. hrsg. v. Joachim Paech. Frankfurt/Main u.a.: Moritz Diesterweg 1984. (Texte und Materialien zum Literaturunterricht), S. 11-16.

⁶² Albersmeier (1989), S. 15.

⁶³ Buddecke, Hienger: (1979), S. 12.

⁶⁴ Schneider, Irmela: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen: Max Niemeyer 1981. (Medien in Forschung + Unterricht. Serie A. Bd. 4), S. 11, 13.

Die Begriffe *Verfilmung* bzw. *verfilmen* geben die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *Film* nur mehr abgeschwächt wieder. Verfilmen beschreibt einen Bearbeitungsprozess, eine Adaption bedeutet einen Anpassungsprozess. Dem gegenüber steht das originäre Kunstwerk, in diesem Fall das literarische Werk. Dieser negative Beigeschmack der Literaturverfilmung hat dazu geführt, dass lange Zeit weder die Literaturwissenschaft noch die Filmwissenschaft großes Interesse an diesem Gegenstand aufbrachten.⁶⁵ Hier stellt sich mir auch die Frage, ob die Literaturverfilmung als Grenzgegenstand zwischen den beiden Medien mehr der einen oder anderen Wissenschaft zugeordnet werden kann.

Wer sich mit Literaturverfilmung beschäftigt, muss sich den Vorwurf der ‚Grenzüberschreitung‘ gefallen lassen: der Filmwissenschaftler, weil er es auch mit Buchliteratur zu tun hat; der Literaturwissenschaftler, weil er weiß, dass ‚verfilmte Literatur‘ in erster Linie Film ist.⁶⁶

So gibt es in der traditionellen Filmtheorie nur wenige Arbeiten, die sich genauer mit dem Gegenstand der Literaturverfilmung auseinandersetzen. Siegfried Kracauer beschäftigt sich damit nur kurz in seinem bereits erwähnten *Zwischenspiel: Film und Roman*, in dem er die Ähnlichkeiten und Unterschiede der beiden Medien herausarbeitet.⁶⁷ In der Filmgeschichtsschreibung findet die Adaption literarischer Werke vor allem dann Beachtung, wenn ihr Autor der Weltliteratur zugerechnet werden kann oder sich der Erwerb der Verfilmungsrechte als besonderer Werbecoup herausstellt.⁶⁸ Für die Literaturwissenschaft ergeben sich bei der Beschäftigung mit Literaturverfilmungen mehrere Probleme, die mit der unterschiedlichen Beschaffenheit der beiden Medien zusammenhängen. Trotzdem kann man auch hier wertvolle Aspekte für die literarische Analyse von Texten hinzugewinnen. So wird seit etwa Mitte der sechziger Jahre versucht, die Literaturwissenschaft in den umfassenderen Bereich der Medien- und Kommunikationswissenschaft zu integrieren.⁶⁹ Literaturwissenschaftler fragen sich oft, ob sie Filme überhaupt berücksichtigen sollten, da sie die Texte kennen und eine Verfilmung dem Original nach ihren Erfahrungswerten niemals gerecht werden

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 1-13.

⁶⁶ Albersmeier (1989), S. 15.

⁶⁷ Kracauer, Siegfried (1975) S. 307-322.

⁶⁸ Vgl. Albersmeier (1989), S. 15-16.

⁶⁹ Vgl. Albersmeier (1983), S. 66-97.

könne. „Die Literatur ist die e i n e, der Film die a n d e r e Sache.“⁷⁰ Trotzdem werden sie tagtäglich mit Filmen konfrontiert, die sich auf literarische Werke beziehen. Daher erfordert der Film die Einbeziehung medienspezifischer Aspekte in die literaturwissenschaftliche Analyse.⁷¹ Auch Irmela Schneider sieht in der Literaturverfilmung mehr als bloß den Gegenstand der Literaturwissenschaft. Wenn diese sich von einem kommunikationstheoretischen Ansatz her bestimmt, integriert sie auch die Literaturverfilmung.⁷²

Albersmeier streicht drei wichtige Faktoren in diesem Zusammenhang heraus und verweist auf die Nützlichkeit der Einbeziehung intermedialer Wechselwirkungen in die Literaturwissenschaft. Zum einen soll dies „eine Ausweitung ihrer Gegenstandsbereiche und eine Fundierung in sozio-ökonomischer Sicht“⁷³ bewirken. Die „Präzisierung ihrer Analyseverfahren durch die Berücksichtigung von Beschreibungsverfahren der empirischen Sozialwissenschaften“⁷⁴ soll daneben erreicht werden. Außerdem kann die Verbindung von Literatur- und Filmwissenschaft „eine soziale Verankerung von Gegenstand und Methode und damit verbunden (möglicherweise) eine Aufwertung der Literaturwissenschaft“⁷⁵ nach sich ziehen.

Wie kann man jedoch das Phänomen der Literaturverfilmung definieren? Boris Eichenbaum spricht von „keine[r] Inszenierung oder Illustration, sondern eine[r] Übersetzung in ein anderes Medium: die Filmsprache“⁷⁶. Die Sprache der Literatur und die des Films unterscheiden sich jedoch in vielfacher Hinsicht. Daher muss eine adäquate Vergleichsbasis geschaffen werden, auf der man die literarische Vorlage und ihre Verfilmung zueinander in Beziehung setzen kann. Auf einige Methoden des Vergleichs werde ich später in meiner Arbeit noch eingehen.

⁷⁰ Kanzog, Klaus: Erzählstrukturen, Filmstrukturen. Eine Einführung. –In: Erzählstrukturen – Filmstrukturen. Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation. hrsg. v. Klaus Kanzog. Berlin: Erich Schmidt 1981, S. 8.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 7-9.

⁷² Vgl. Schneider (1981), S. 26-30.

⁷³ Albersmeier (1983), S. 97.

⁷⁴ Ebd., S. 97.

⁷⁵ Ebd., S. 97.

⁷⁶ Eichenbaum (1965), S. 72.

2.3 DIE WERKTREUE-DISKUSSION

2.3.1 Das Problem der *Werktreue*

Ein großes Problemfeld der Literaturverfilmung betrifft die Frage der *Werktreue*. Dabei geht es auch um die Legitimation des Films als Kunst und um seine Beziehung zu anderen Kunstformen.

Wie ich bereits erwähnt habe, stellt die Literaturverfilmung nur eine mögliche Form der Adaption dar. Diese Transformation von einem Medium in das andere ist heute in unserer medialen Kulturproduktion fest verankert. Daher stellt das Aufgreifen bereits vorhandener künstlerischer Stoffe, Handlungen und Motive eine Grundform der kulturellen Überlieferung und Traditionsbildung dar. Lessings aufklärerische Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* aus dem Jahr 1766 wird oft als erstes Beispiel der Auseinandersetzung mit den Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Medien genannt. Darin geht es vor allem um die Transformation von Stoffen der bildenden Kunst in die Literatur und umgekehrt, wie auch um die Dramatisierung epischer Werke.⁷⁷ Die Abhandlung gilt als ein besonders wichtiger Punkt in der Diskussion um die Adaption. Seitdem ist der Diskurs um das Problem der Bearbeitung und der Transformation eines Kunstwerkes in eine andere Kunstgattung nicht mehr abgeklungen.⁷⁸

Die Fronten, gegen die sich seine [Lessings] Ausführungen in der ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ und im ‚Laokoon‘ richten, sind in ihrem Kern genau die, die man vorfindet, wenn man sich mit dem Phänomen der Literaturverfilmung auseinandersetzt: die Front, die gegen die Unterschiede die Gemeinsamkeiten der Kunstarten ins Feld führt und daraus Normen ableitet, und die Front, die mit dem Kriterium der Originalität die Bearbeitung diskreditiert.⁷⁹

Ein Teil der Probleme, die mit der Literaturverfilmung einhergehen, stehen demnach in einer langen Tradition und werden nicht von ihr selbst hervorgerufen.⁸⁰

⁷⁷ Vgl. Gast, Wolfgang, Knut Hickethier u. B. Vollmers (1993), S. 12-13.

⁷⁸ Vgl. Kargl, Reinhard: *Wie Film erzählt: Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm*. Frankfurt/Main: Peter Lang 2006, S. 14-15.

⁷⁹ Schneider, Irmela (1981), S. 43.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 38-43, 57ff.

In der traditionellen Wissenschaftsforschung herrschte lange Zeit die Überzeugung, dass das Medium Literatur als etwas qualitativ Höheres dem neuen Medium Film gegenüberstehe. Die Verfilmung von Literatur könne demnach nur eine Degradierung des Originals nach sich ziehen. Es war vor allem nicht selbstverständlich, dass die Literaturverfilmung als „eine eigenständige medienspezifische Ausformung der literarischen Fiktion“⁸¹ begriffen werden könnte.⁸² Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, welche Funktion die Kategorie der *Werktreue* überhaupt im Problemfeld der Literaturverfilmung einnimmt. Brigitte Jeremias meint dazu treffend: „Die Frage, wie weit sich Film von Literatur entfernen kann, ist leicht zu beantworten: so weit er will.“⁸³ Es gibt keine Normen, die dem Regisseur vorschreiben, wie er mit einer literarischen Vorlage umzugehen hat und wie er den Stoff in das neue Medium Film transferieren soll. Trotzdem ist die Diskussion um *Werktreue* nicht von vornherein sinnlos, da es das Prinzip der werkgetreuen Verfilmung sicherlich gibt.⁸⁴ Eine Literaturverfilmung ist immer in erster Linie ein Film und unterscheidet sich demnach von dem als Vorlage benutzten Werk. Sie ist nur eine mögliche Art der Interpretation des Romans und hat zugleich eine wiedergebende und interpretierende Funktion.⁸⁵ Daher wird die Debatte um die adäquate Wiedergabe eines literarischen Stoffes im Film auch oft zum Scheitern verurteilt.

Denn der Film kann einen Roman nicht werkgetreu wiedergeben, sondern immer nur etwas anderes, Neues daraus machen, weil er mit anderen ästhetischen Mitteln arbeitet. Auch der Ansatz, dass der Film den ‚Geist‘ des Buches kongenial umzusetzen habe, ist als Kriterium der Bewertung nur begrenzt tauglich, denn was als zentral an einem literarischen Werk erachtet wird, ist interpretationsbedürftig und kann damit in verschiedenen historischen Kontexten ganz unterschiedlich beurteilt werden.⁸⁶

Den vergleichenden Wissenschaftler interessieren die Probleme der *Werktreue* bei der Behandlung von Verfilmungen sowohl der klassischen Literatur wie auch von Werken

⁸¹ Albersmeier: Von der Literatur zum Film (1989), S. 15.

⁸² Vgl. ebd., S. 15-17.

⁸³ Jeremias, Brigitte: Wie weit kann sich Film von Literatur entfernen? –In: Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film. hrsg. v. Sigrid Bauschinger u.a. Bern/München: Francke 1984. (13. Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur), S. 9.

⁸⁴ Vgl. Albersmeier: Von der Literatur zum Film (1989), S. 17-21.

⁸⁵ Vgl. Gast, Hickethier, Vollmers: Literaturverfilmung als ein Kulturphänomen (1993), S. 14-16.

⁸⁶ Hickethier (1986), S. 106.

der Moderne. Es geht im Wesentlichen darum, ob der Film optische, filmsprachliche Äquivalente zur Textvorlage entwickeln kann.⁸⁷ Trotzdem muss auf die Differenz zwischen der Verfilmung älterer Werke und der Verfilmung von Gegenwartsliteratur hingewiesen werden. Bei jener ist das kritische Interesse aus der historischen Differenz zwischen Entstehungszeit und Zeit der Bearbeitung hervorgegangen. Dahingegen sind literarische Werke der Moderne zumindest in der Kenntnis des Mediums Film entstanden und beziehen sich auf denselben kulturellen Kontext wie ihre Verfilmungen. Dadurch treten die medialen Transformationsprobleme deutlicher hervor, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Medien können stärker ausdifferenziert werden.⁸⁸

Wichtig im Zusammenhang mit dem Phänomen der Literaturverfilmung ist auch die Beobachtung, dass sich das Verständnis vom Verhältnis von Literatur und Film im Laufe der Zeit verändert. Die alte Kategorie der *Werktreue* wird in letzter Zeit häufig durch die Überzeugung, dass es sich bei einer Literaturverfilmung primär um einen Film handelt, der als unabhängiges Werk neben der literarischen Vorlage besteht, ersetzt. Wie bereits angesprochen, wird die filmische Bearbeitung häufig gegenüber dem Original als eine Abwertung begriffen.⁸⁹ Literaturverfilmungen werden oft als eine Form der „Verunreinigung von Film und Literatur“⁹⁰ gesehen, was häufig zu einer negativen Einstellung ihr gegenüber führt. André Bazin wirkt dieser weitläufigen Meinung jedoch mit seinem Plädoyer für die Adaption *Pour un cinéma impure* entgegen. Er stellt sich darin ebenfalls die Frage, ob denn der Film nicht fähig sei, ohne die Hilfe der Literatur und des Theaters zu überleben. Das Problem dabei ist zunächst die wechselseitige Beeinflussung der Künste und das der Adaption im Allgemeinen. Was Bazin betont, ist die große Differenz des Films, der eine vergleichsweise junge Kunstform darstellt, zu den bereits sehr alten Medien wie Literatur, Theater, Musik und Malerei. Das eigentliche Problem der Adaption sieht er jedoch in der Popularisierung.⁹¹

⁸⁷ Vgl. Möller, Hans-Bernhard: Literatur und Film im medienüberschreitenden Produktionskontext. –In: Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965. hrsg. v. Paul Michael Lützeler u. Egon Schwarz. Königstein: Athenäum 1980, S. 90-94.

⁸⁸ Vgl. Gast, Hickethier, Vollmers: Literaturverfilmung als ein Kulturphänomen (1993), S. 14-16.

⁸⁹ Vgl. Albersmeier: Von der Literatur zum Film (1989), S. 17-21.

⁹⁰ Buddecke, Hienger (1979), S. 12.

⁹¹ Vgl. Bazin (1975), S. 45-55.

Es ist unsinnig, sich über die Verluste zu entrüsten, die literarische Meisterwerke bei der Übertragung auf die Leinwand erleiden, jedenfalls dann, wenn man das im Namen der Literatur tut. Denn die Adaption, wie groß auch immer ihr Annäherungswert an das Original sein mag, kann diesem in den Augen der Minderheit, die es kennt und schätzt, keinen Schaden zufügen; in bezug auf diejenigen, die das Original nicht kennen, gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder gefällt ihnen dieser Film, der ebenso gut wie die meisten anderen ist, oder aber sie haben Lust bekommen, das Modell kennenzulernen, und das bedeutet einen Gewinn für die Literatur.⁹²

Bazin betont hier, dass die Literatur durch ihre Verwertung im Film nichts zu verlieren hat, sondern im besten Fall etwas hinzugewinnt. Der Film eignet sich bereits erarbeitete Stoffe der anderen Kunstarten an, weil wir selbst den Wunsch haben, diese in anderer Form wiederzuentdecken. Die Vorlage wird dadurch jedoch nicht ersetzt und es kommt auch zu keiner Konkurrenz der beiden Medien. Bazin spricht eher von einer „Hinzufügung einer ganz neuen Dimension, die die Künste seit der Renaissance mehr und mehr verloren haben: das Publikum.“⁹³

Die Adaption soll nicht mit der Vorlage identisch sein, sie soll ihr jedoch entsprechen. „Literatur und Film werden von denjenigen verraten, die sich unter dem Vorwand bestehender Forderungen der Leinwand nicht im mindesten um Werktreue bemühen.“⁹⁴

Bazin sieht *Werktreue* nicht als die negative Verwendung fremder ästhetischer Gesetze.

Zweifelloos hat der Roman seine eigenen Mittel, sein Material ist die Sprache, nicht das Bild, seine auf den einzelnen Leser vertraute Wirkung ist nicht dieselbe wie die des Films auf die Masse im verdunkelten Kinosaal. Gerade die Unterschiede in den ästhetischen Strukturen machen die Bemühungen um möglichst vollkommene Entsprechungen noch schwieriger. Sie verlangen sowohl mehr Erfindungen als auch mehr Fantasie von dem Regisseur, der sich wirklich um eine werkgetreue Arbeit bemüht. Man kann davon ausgehen, dass in bezug auf Sprache und Stil der Film in einem direkt proportionalen Verhältnis zur Werktreue steht. Aus den gleichen Gründen, aus denen eine Wort-für-Wort-Übersetzung untauglich und auch eine zu freie Übersetzung zu verurteilen ist, muss eine gute Adaption das Original in seiner Substanz nach Wort und Geist wiederherstellen können.⁹⁵

⁹² Ebd., S. 55.

⁹³ Ebd., S. 67.

⁹⁴ Ebd., S. 59.

⁹⁵ Ebd., S. 57-58.

Das Phänomen der Literaturverfilmung befindet sich, wie bereits erwähnt, an einer Grenze zwischen Literatur- und Filmwissenschaft. Die Transformation eines literarischen Stoffes in das Medium Film wird jedoch immer als Endprodukt einen Film erzeugen, der sich zwar auf die Vorlage bezieht, jedoch in erster Linie als ein filmisches Werk betrachtet werden soll. Die häufig gestellte Frage, ob das literarische oder das filmische Werk qualitativ besser oder schlechter zu bewerten sei, lässt sich nur schwer beantworten, da beide Medien völlig unterschiedliche produktions- und rezeptionsästhetische Voraussetzungen haben.⁹⁶

Es gibt innerhalb der *Werktreue*-Debatte unterschiedliche Meinungen, die von der Unmöglichkeit der werkgetreuen Umsetzung bis zu der Forderung einer filmisch adäquaten Wiedergabe des Geistes eines literarischen Werkes reichen. Bei der Aufstellung von Typologien spielt dies eine wichtige Rolle, was ich bereits an einigen Beispielen erläutert habe. Anerkannte Regeln und Normen, die bestimmen, wie weit sich ein Film von seiner literarischen Vorlage entfernen darf und wie er mit ihr umzugehen hat, gibt es jedoch nicht. Die Diskussion um *Werktreue* kann im Zusammenhang mit der Literaturverfilmung sehr aufschlussreich sein, sie kann jedoch nicht als Maßstab für ihre Qualität gelten.

2.3.2 Differenzen der Medien Literatur und Film

Der Begriff der *Werktreue* ist insofern problematisch, als es aufgrund der medialen Differenzen zwischen Literatur und Film oft gar nicht möglich ist, ein Werk getreu umzusetzen. Bevor ich mich mit den Unterschieden auseinandersetze, möchte ich noch kurz die Ähnlichkeiten der beiden Medien erwähnen. Kracauer streicht in seinem kurzen Kapitel über den Film und den Roman die beiden auffälligsten Gemeinsamkeiten heraus. „Wie der Film, so strebt auch der Roman danach, Leben in seiner Fülle darzustellen. [...] Wie der Film, so erstrebt auch der Roman Endlosigkeit.“⁹⁷ Diese beiden Kriterien, die den Roman von anderen Gattungen wie dem Drama und der lyrischen Dichtung unterscheiden, machen ihn auch besonders attraktiv für den Film, worauf ich oben bereits hingewiesen habe. Danach betont Kracauer jedoch sofort die

⁹⁶ Gast (1994), S. 8-11.

⁹⁷ Kracauer (1975), S. 307-308.

vorhandenen Unterschiede und kommt zu dem Schluss, dass der Roman keine filmgerechte Form ist. Er stützt sich hier vor allem auf die These Etienne Souriaus, der behauptet, „dass der Roman vier formale (oder strukturelle) Eigenschaften aufweise, die sich einer Übertragung in die Sprache des Films hartnäckig widersetzen“⁹⁸. Dazu zählen die Elemente der Zeit, des Tempos, des Raums und des Gesichtswinkels oder *point de vue*, von denen Kracauer das erste und letzte als besonders wichtig erachtet. Dem Film stehen im Hinblick auf die Darstellung der Zeit weniger Möglichkeiten offen als dem Roman. Auch das Innenleben der Figuren kann mit Hilfe sprachlicher Ausdrucksformen leichter dargestellt werden, als auf der Leinwand. Trotzdem betont Kracauer, „dass im allgemeinen die Unterschiede zwischen den formalen Eigenschaften von Film und Roman nur graduelle Unterschiede sind“⁹⁹. Weitaus problematischer sieht er jedoch den Umstand, dass der Film ein überwiegend materielles Kontinuum, der Roman jedoch in erster Linie ein geistiges Kontinuum darstellt.¹⁰⁰ Die Sprache des Films unterscheidet sich vor allem darin von der Sprache der Literatur, dass diese vor allem mit Bildern, jene aber ausschließlich mit Wörtern ihre Botschaft vermitteln. Der Film hat eine eigene filmsprachliche Struktur, die sich aus Bild, Sprache und Ton zusammensetzt. Diese muss auch bei der Beschäftigung mit einer literarischen Adaption berücksichtigt werden. Deshalb sind letztlich auch Veränderungen bei der Transformation eines literarischen Werks in einen Film unvermeidbar, was jedoch nicht zwangsläufig zu einem weniger anspruchsvollen Kunstwerk führen muss. Es ist jedoch auch klar, dass die Transformierbarkeit einer Form in eine andere Einfluss auf deren Erscheinung und Wirkung nimmt. Die Literaturverfilmung stößt oft sehr schnell an ihre Grenzen. Die Beschreibung sinnfälliger Erscheinungen oder die Übersetzung eines Vorgangsberichts in ein Bild stellen keine großen Schwierigkeiten dar. Erörterungen einigermaßen komplexer Zusammenhänge sind jedoch so gut wie gar nicht visuell darstellbar. Daher kann auch nicht behauptet werden, dass sich schlichtweg jedes literarische Werk adaptieren lässt, obwohl die Grenzen der Visualisierbarkeit viel enger sind als die der verfilmbaren Literatur.¹⁰¹ Auf die Verfilmbarkeit literarischer Texte geht auch Irmela Schneider kurz ein, die dabei drei Kriterien nennt. Erstens ist der Umfang eines Textes

⁹⁸ Ebd., S. 309.

⁹⁹ Ebd., S. 312.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 307-315.

¹⁰¹ Vgl. Buddecke, Hienger (1979), S. 16-19.

entscheidend, woraus sich ableitet, dass die Novelle die Gattung ist, die sich am leichtesten verfilmen lässt.¹⁰² Der zweite Aspekt ist die Technik des Erzählens, weshalb sich ein Roman leichter als ein Theaterstück adaptieren lässt. Drittens nennt Schneider den Grad der sprachkünstlerischen Gestaltung, da weniger künstlerische Texte für den Film leichter zugänglich sind. Dass solche Texte jedoch häufiger verfilmt werden, hängt nicht nur von den ästhetischen Möglichkeiten der Transformation ab, sondern vor allem von den Bedingungen ihrer Produktion, Distribution und Rezeption.¹⁰³

Was mir im Zusammenhang mit der *Werktreue* noch als wichtig erscheint, sind die verschiedenen Rezeptionsbedingungen, die für beide Medien charakteristisch sind.

Wir lesen einen literarischen Text und rufen damit vor unserem inneren Auge bestimmte Bilder hervor. Wir sehen einen Film und versuchen, für uns aus der Flüchtigkeit der Bilder eine kontinuierliche Geschichte zusammenzusetzen, die sich erzählen und (mehr oder weniger distanziert) reflektieren lässt.¹⁰⁴

Der Sinn eines Textes ist keine feste Größe, sondern er wird während der Lektüre durch die funktionale Verknüpfung der einzelnen Textelemente und der auf sie beziehbaren Kontexte gebildet. Dieser Prozess ergibt aufgrund der unterschiedlichen Voraussetzungen der Leser, ihrer Erfahrungen, Kenntnisse und Interessen verschiedene Lösungen. Auch der Filmemacher deutet den literarischen Text nach seinem Ermessen, weshalb seine Filmversion „dessen nicht-begriffliche Interpretation“¹⁰⁵ ist. Eine mögliche Lösung wird durch sie wiedergegeben, wobei niemals alle Interpretationsmöglichkeiten erfasst werden können. Dies ist auch der Grund für die häufig erwähnte Enttäuschung des Lesers von der filmischen Bearbeitung.¹⁰⁶

Für schlichtweg unmöglich hält im Gegensatz dazu Rolf Busch die Verfilmung von Literatur, was er auf die unterschiedliche Rezeption beider Medien zurückführt. „Das ästhetische Reizerlebnis Literatur ist etwas ganz anderes als das ästhetische Reizerlebnis

¹⁰² Siehe S. 12

¹⁰³ Vgl. Schneider (1981), S. 157-158.

¹⁰⁴ Rußegger, Arno: Mimesis in Wort und Bild. Der fruchtbare Widerspruch. –In: Die Ungetrennten und Nichtvereinten. Studien zum Verhältnis von Film und Literatur. Ergebnisse der 33. Literaturtagung des Instituts für Österreichkunde St. Pölten, 30. Oktober – 2. November 1993. hrsg. v. Friedbert Aspöcklberger u. Arno Rußegger. Innsbruck/Wien: Studien-Vlg. 1995. (die-extra. Bd. 3), S. 11.

¹⁰⁵ Ebd., S. 21.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 20-21.

Film.“¹⁰⁷ Er nennt dafür drei Gründe, welche die Verschiedenheit der Medien Film und Literatur betonen. Erstens wird die Fantasie des Rezipienten durch den Film eingeschränkt, da er ihm nicht die Möglichkeit gibt, den Rhythmus der Aufnahme zu bestimmen. Die dargestellten Vorgänge, Figuren und Verhältnisse sind in ihm so, wie sie auf der Leinwand zu sehen sind. Bei der Lektüre eines Werkes verfestigen sich diese Komponenten erst im Bewusstsein des Lesers. Zweitens weist Busch auf die Schwierigkeiten des Films hin, räumliche, zeitliche und gedankliche Beziehungszusammenhänge abzubilden. Auf diese andere Materialität des Films gegenüber der Literatur hat bereits Kracauer aufmerksam gemacht. Auch der dritte Punkt Buschs findet sich bereits in den Ausführungen Kracauers, nämlich der Aspekt der Erzählhaltung oder des Blickwinkels. In der epischen Literatur zählt dieser zu den wesentlichen Mitteln zur Herstellung des ästhetischen Reizes. Im Film ist diese Reizmöglichkeit nur abgeschwächt möglich.¹⁰⁸

Man hat gesehen, dass es für die Beschäftigung mit der Literaturverfilmung wichtig ist, sich diese medialen Unterschiede vor Augen zu halten, um die Veränderungen der literarischen Vorlage in der Verfilmung nicht ausschließlich als qualitative Verluste anzusehen. *Werktreue* wird damit nicht hinfällig, sondern nur genauer definiert. Eine filmische Adaption wird immer nur eine mögliche Interpretation des Literaturwerks sein können. Wie weit sich der Regisseur dabei von ihm entfernt, hängt vor allem auch von seiner eigenen Deutung und der von ihm intendierten Aussage ab.

2.4 AUSWIRKUNGEN AUF DEN BUCHMARKT

Im Laufe der Geschichte war oft von einem Konkurrenzverhältnis zwischen den beiden Medien Literatur und Film die Rede. So sah man das neue Bildmedium, das sich nach und nach ein Massenpublikum schuf, als Bedrohung für die elitäre Sprachkunst literarischer Werke. Boris Eichenbaum äußert sich zu diesem Problem folgendermaßen:

¹⁰⁷ Busch, Rolf: Über Verfilmung von Literatur. –In: Akzente. Zeitschrift für Literatur, hrsg. v. Hans Bender. Jg. 20. München: Hanser 1973, S. 305.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 305-306.

Die Rivalität zwischen Film und Literatur ist ein unbestreitbares Faktum unserer heutigen Kultur. Die Entwicklung des Films bedroht zweifellos die Kultur des Lesens, denn sein Erfolg hängt mit der Abwendung der Massen vom Buch zusammen. Der Trend des Films zur Literatur ist also nicht nur als Ergebnis synkretistischer Tendenzen aufzufassen, sondern auch als ein Kampf um die Macht.¹⁰⁹

So betont Max Bruns in der bereits zitierten Umfrage des Börsenblattes im Jahr 1913 die „Gefahr“ für die Büchererzeugenden, die sich um dieser ‚Gefahr‘ willen zur ‚Abwehr‘ rüsten sollten“¹¹⁰. In den frühen Jahren des Films ist die Meinung, dass die Verfilmung literarischer Werke keinen positiven Einfluss auf den Buchhandel ausübt, noch stärker vertreten. So meint Michael Georg Conradi, dass die „Ausschlachtung literarischer Werke“¹¹¹ weder für die dichterische Erzählkunst noch für den Buchhandel von Nutzen sein könne. Julius Bab geht in seiner Äußerung sogar noch weiter.

Die kinematographische Verarbeitung eines literarischen Werks bedeutet für die Buchpublikationen einen schweren Schaden, da der rohstoffliche Reiz vorweggenommen wird, und gerade das Publikum solcher Darbietungen kaum Anlass nehmen wird, im Buch nach dem künstlerisch intimen Sinn des Stoffes zu suchen.¹¹²

Auch Josef August Lux spricht in seinem Artikel von der Verminderung der Lesefreude durch die Schaulust. Er sieht weniger einen gesamten buchhändlerischen Rückgang, als einen „Rückgang der literarischen Produktion im edelsten Sinne“¹¹³. Er sieht die Gefahr darin, dass das Kino im Gegensatz zum Buch besser dazu geeignet ist, das Bedürfnis nach Unterhaltung der Menschen auf rasche und bequeme Weise zu decken. Eine positive Auswirkung auf die Nachfrage könne er jedoch nur bei der trivialen und nicht wertvollen Dichtung erkennen.

Demgegenüber gibt es jedoch auch schon früh Stimmen, die den positiven Nutzen der Literaturverfilmung für den Verkauf literarischer Werke erkennen. Ferdinand Gregori meint dazu in seinem Beitrag in der Umfrage des Buchreports:

¹⁰⁹ Eichenbaum (1965), S. 77.

¹¹⁰ Bruns, Conrad, Dehmel u. a. (1987), S. 87.

¹¹¹ Ebd., S. 91.

¹¹² Vgl. ebd., S. 92.

¹¹³ Lux (1987), S. 93.

Die Zerrissenheit aber der Kinodarstellung mag sogar diese buchfremden Menschen ab und zu veranlassen, sich beim Dichter über die Lücken und über den genauen Wortlaut der Hauptszenen Rat zu holen. So könnte das Kino eine Brücke vom Schauen zum Lesen und Denken werden, wie etwa der mündliche Vortrag oft zum gedruckten Werke des Vortragenden hinleitet.¹¹⁴

Und auch Heinz Tovote sieht die Literaturverfilmung als „beste Reklame“¹¹⁵ für den Autor und sein Werk, denn die Bekanntmachung des Stoffes durch den Film kann der Verbreitung des Buches nur nützlich sein.

Diese positive Auswirkung auf den Buchmarkt hat sich in den darauffolgenden Jahrzehnten nur bestätigt, sodass von einer direkten Konkurrenz der Medien im Zusammenhang der Literaturverfilmung nicht gesprochen werden kann. Das betont auch Friedrich Schreyvogel in einem Gespräch über das Verhältnis von Literatur und Film. „Ist der Film aus einem Roman oder Stück entstanden, steigt der Verkauf sprunghaft an, ja, wenn nach der ‚Story‘ eines Films ein Roman geschrieben wird, so gibt es sehr oft als Nachwirkung noch einen großen Bucherfolg.“¹¹⁶

Hierher gehört auch die Diskussion um den Medienwechsel und die Intermedialität unserer Zeit. Viele Autoren sind heute mit diesen Phänomenen vertraut und sind oft schon aus finanziellen Gründen dazu gedrängt, sich ihnen zu unterwerfen. „Glücklicherweise ist es noch so, dass die gute Verfilmung eines Romans die Buchnachfrage gewaltig steigert, sodass man noch nicht von einem ausgesprochenen Antagonismus der beiden Medien sprechen kann.“¹¹⁷ Trotzdem sollte auf ein positives und konstruktives Verhältnis der Medien hingearbeitet werden.¹¹⁸ An anderer Stelle wird die gesteigerte Auflagenzahl eines literarischen Werkes sogar als „einzige Legitimation des Bildmediengenusses“¹¹⁹ gesehen. Man kann demnach feststellen, dass sogar Kritiker der Literaturverfilmung die positiven Auswirkungen auf den Buchmarkt registrieren und ihr diese auch einräumen.

¹¹⁴ Bruns, Conrad, Dehmel u.a. (1987), S. 87.

¹¹⁵ Ebd., S. 88.

¹¹⁶ Die Dichtung und das optische Zeitalter. Ein Gespräch mit Friedrich Schreyvogel. –In: Freude an Büchern. Monatshefte für Weltliteratur. Jg. 2. Heft 10. Okt. 1951, S. 272.

¹¹⁷ Wieselhuber, Franz: Das literarische Werk im Medienwechsel. Ein Beitrag zur Funktionalisierung der Medien für die Ästhetik literarischer Werke. –In: Literatur in Film und Fernsehen. Von Shakespeare bis Beckett. hrsg. v. Herbert Grabes. Königstein/Ts.: Scriptor 1980, S. 137.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 136-137.

Albersmeier zählt einige Beispiele für die Rückwirkungen auf, welche die auflagensteigernde Wirkung von filmischen Adaptionen belegen sollen. Zum Beispiel stieg die Auflage von Thomas Manns Novelle *Tod in Venedig* durch die Verfilmung Viscontis allein 1971 von 24.000 Exemplaren pro Jahr auf 77.000 an.¹²⁰

Obwohl Literaturverfilmungen seit jeher und auch heute noch mit Skepsis betrachtet werden, kann ihnen der auflagensteigernde Effekt nicht abgesprochen werden. Diese Wirkung werde ich auch bei den von mir besprochenen Beispielen deutlich machen. Zuletzt soll hier noch erwähnt werden, dass Literaturverfilmungen im Allgemeinen ein lukratives Geschäft für Verlage darstellen, da der Verkauf von Filmrechten meist ein Geschäft ohne Risiko ist.

Im Idealfall verdienen sie am Erfolg mit, im schlimmsten Fall haben sie zwar Arbeit in die Auswahl der Produktionsfirma oder die Vermittlung des Stoffes gesteckt, finanziell erleiden sie aber keinen Verlust, da es nicht üblich ist, einen Verlag an den Filmproduktionsrisiken zu beteiligen.¹²¹

Außerdem ist eine Literaturverfilmung auch durch den Effekt der Rückkoppelung für den Verlag meist äußerst gewinnbringend. Auch Schriftsteller können sich bei der Verfilmung ihrer Werke meist über ein Grundhonorar und eine Erfolgsbeteiligung freuen. Werktreue wird ihnen dabei jedoch nicht garantiert, da sie meist sehr geringen Einfluss auf die filmische Umsetzung haben.¹²² Die größte Nachfrage besteht an Bestsellern, die bereits einen bestimmten Marktwert erzielt haben. „Sobald ein erfolgsversprechender Roman die Verlags- und Medienwelt in Aufruhr versetzt, beginnt das Feilschen um die Filmrechte.“¹²³ Meistens vergehen dann ein paar Jahre, bis der Film nach der Romanvorlage in die Kinos kommt, was dann wiederum eine gute Möglichkeit für die Verlage ist, die Backlist zu aktivieren. Ein guter Film kann sogar einem Buch erst zu dessen Durchbruch verhelfen. Dass der Film negative Auswirkungen auf den Absatzmarkt haben könne, glauben demgegenüber Verlage

¹¹⁹ Blumensath, Heinz u. Stephan Lohr: Verfilmte Literatur – literarischer Film. –In: Praxis Deutsch. Jg. 10. Heft 57. Jan. 1983, S. 12.

¹²⁰ Vgl. Albersmeier (1989), S. 17.

¹²¹ München, Brit: Vom Papier zum Zelluloid: Film, wie er im Buche steht. –In: Buchreport. November 2003, S. 56.

¹²² Vgl. ebd. S. 56-58.

¹²³ Grün, Kathrin: Bücher vor der Kamera. –In: Börsenblatt. Heft 15. 2003, S. 30.

nicht.¹²⁴ Auch die Wechselwirkungen der beiden Medien erzeugen eine positive Resonanz. „Erfolg erzeugt Erfolg. Bestseller-Leser warten auf die Visualisierung ihrer Lesefreude, begeisterte Kinobesucher reißen den Buchhändlern das Begleitbuch zum Film aus den Händen.“¹²⁵ Auf diese Weise können sich Film- und Buchbranche gegenseitig helfen und voneinander profitieren.

2.5 AUSGEWÄHLTE METHODEN DES VERGLEICHS

Es wird immer wieder darauf hingewiesen, dass ein angemessener Vergleich eines literarischen Werks mit seiner filmischen Bearbeitung aufgrund der unterschiedlichen Beschaffenheit der Medien viele methodische Probleme mit sich bringt. Es gibt keine allgemein gültigen Regeln, die bei der Beschäftigung mit Literaturverfilmungen angewendet werden können. Außerdem kann jede entwickelte Methode nur an einem bestimmten Beispiel vollzogen werden und keine übergreifende Analyse bieten. In diesem Teil meiner Arbeit stelle ich ein paar repräsentative Herangehensweisen an das Thema des Vergleichs von literarischer Vorlage und filmischer Adaption vor.

2.5.1 Irmela Schneiders *Theorie der Literaturverfilmung*

Im Vorfeld ist zu klären, wie Irmela Schneider den Begriff der Literaturverfilmung für ihre Arbeit definiert.

Es geht um die Umsetzung einer literarischen Vorlage in filmische Bilder, bei der intentionale Analogien zum literarischen Text feststellbar sind, die es verbieten, die literarische Vorlage als puren Stofflieferanten zu bestimmen. Der Prozess der Verfilmung selbst wird als eine ästhetische Arbeit verstanden.¹²⁶

Sie versucht den Prozess der Textstrukturierung einer Literaturverfilmung zu verfolgen und sieht die Literaturverfilmung selbst als semiotische Praxis an. Ihr Ziel ist dabei keine Analyse einzelner Adaptionen, sondern der Versuch, eine Theorie der

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 30-34.

¹²⁵ Bröker, Reinhard: Gute Stories sind gefragt. –In: Börsenblatt Heft 7. 1999, S. 6.

¹²⁶ Schneider (1981), S. 119.

Literaturverfilmung aufzustellen. Den Prozess der Textstrukturierung beschreibt sie folgendermaßen:

Ein wortsprachlich-erzählender Text, der sich als ein Bedeutungsgefüge bestimmen lässt, das auf der Basis unterschiedlicher Codes aufbaut, wird in einen filmischen Text transformiert, der gleichfalls ein Bedeutungsgefüge bildet, das auf der Basis unterschiedlicher Codes beruht.¹²⁷

Der Film wird dabei durch den kinematographischen Code, der literarische Text jedoch durch den Code der verbalen Sprache definiert. Es ist vor allem wichtig, dass man sowohl im literarischen als auch im filmischen Werk die Realisation eines singulären Systems sieht, das dann transformiert wird. Somit sollen die Textsysteme beider Realisationen ermittelt werden, die dann miteinander verglichen werden können. Dabei definiert Schneider die literarische Vorlage als *Transform*, dem durch die Verfilmung entweder neue Erfahrungen hinzugefügt werden oder welches dadurch ideologisch festgeschrieben wird. Die Textstrukturierung der Literaturverfilmung umfasst eine große Anzahl an *Transformen*, woraus sich auch ihre Intertextualität konstituiert. Damit ist die Bestimmung der Literaturverfilmung als eine Interpretation des literarischen Werkes gemeint. Hier ist vor allem wichtig, was mit dem literarischen Text im Transformationsprozess geschieht und wie ein wortsprachlich-erzählender Text in einen filmisch-erzählenden Text umgewandelt werden kann, ohne dass der Effekt des Wiedererkennens verloren geht.¹²⁸ In diesem Zusammenhang geht Schneider auf diejenigen Codes ein, die der literarische und filmische Text gemeinsam haben können und solche, die verschieden sein müssen. Außerdem weist sie darauf hin, dass es für das Verständnis eines Textes nicht ausreichend ist, die sprachlichen bzw. kinematographischen Codes zu kennen, da sich eine Vielzahl anderer Codes in ihn einschreiben. Im Folgenden geht sie auf unterschiedliche Codes ein, die bei der Transformation eine Rolle spielen. Dazu zählen narrative, kulturelle und sprachlich-spezifische Codes.¹²⁹

¹²⁷ Ebd., S. 120.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 119-136.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 136-161.

Im nächsten Abschnitt ihrer Arbeit setzt sich Schneider mit dem Problem der Erzähltechnik in Literatur und Film auseinander. Ihnen gemeinsam ist, dass eine Ereignisfolge in eine Rede transformiert wird und dass dieser Vorgang bestimmte Erzähltechniken erfordert. Bei der Textstrukturierung einer Literaturverfilmung wird nun aber eine bereits transformierte Rede nochmals transformiert. Auch die Erzählperspektive spielt hierbei eine wichtige Rolle. Schneider beschäftigt sich mit dem Verhältnis zwischen Rezipient, Erzählgeschehen und Autor des Films genauso wie mit der Schicht der Kamerahandlung und der *mise-en-scène*. Klar wird hier jedoch, dass das Beziehungsgefüge zwischen Autor, Erzählgeschehen und Rezipient, wie es sich in einem literarischen Text bildet, nicht als Vergleichspunkt zwischen literarischer und filmischer Erzählung gelten kann, da die kommunikative Situation im Transformationsprozess stark verändert wird. Bei den Überlegungen zur Erzählform stehen die zeitlichen Aspekte der Ordnung, der Häufigkeit und der Dauer von erzählten Ereignissen im Mittelpunkt. Schneider fragt dabei nach Analogien des Sinns, die zwischen einer literarischen Erzählung und ihrer Transformation bestehen.¹³⁰ In einem nächsten Abschnitt setzt sie sich noch kurz mit der Transformation dialogischer Redeformen auseinander.¹³¹

Das Besondere der Literaturverfilmung liegt laut Schneider darin, „dass sich in [sie] zwei Weisen von Texten, besser: zwei unterschiedliche Semiosebildungen, einschreiben“¹³². Diese zwei unterschiedlichen Texte sollen auf der Ebene ihrer Textsysteme miteinander verglichen werden. Wichtig ist auch die Annahme, „dass Literaturverfilmungen Analogiebildungen zur literarischen Vorlage sein sollten“¹³³.

2.5.2 Michaela Mundts Transformationsanalyse

Irmela Schneiders Ausführungen sind sehr theoretisch und werden nur marginal von Beispielanalysen ergänzt. Daher will ich mich mit einer anderen Methodenkonzeption beschäftigen, die sich auf die hier entwickelte Theorie stützt, sich aber mehr einer praktischen Analyse widmet. Mundts „Ausführungen können über weite Strecken als

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 161-265.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 266-273.

¹³² Ebd., S. 291.

¹³³ Ebd., S. 293.

der Versuch gelesen werden, die bei Schneider aufgezeigten Möglichkeiten einer Auseinandersetzung mit dem Problemfeld Literaturverfilmung für die praktische Analyse nutzbar zu machen.“¹³⁴ Mundt konzentriert sich dabei auf eine schematische Rekonstruktion der Textsysteme Literatur und Film auf einer Strukturebene. Auf dieser soll dann der filmische und literarische Text direkt miteinander verglichen werden können. Dieser Strukturvergleich dient dann als Ausgangspunkt für eine interpretierende Auseinandersetzung mit dem Thema der Literaturverfilmung. Die einzelnen Aspekte werden neben ihrer theoretischen Begründung am konkreten Fall der vier filmischen Adaptionen des Romans *Effi Briest* von Theodor Fontane dargestellt. Mundt arbeitet dabei vorerst drei konzeptionelle Transformationsrelationen heraus, die ich bereits unter dem Punkt der Typologien besprochen habe. Sie nennt dabei die möglichst *analoge Wiedergabe*, und die beiden konzeptionellen Interpretationen, die *semiotische Interpretation* und das Transformationskonzept der *Eigenständigkeit*. Diese Typen kommen natürlich meist in Kombinationen vor. Bei der Transformationsanalyse soll es darum gehen, die dominante Relation herauszuarbeiten.¹³⁵

In den nächsten Teilen ihrer Arbeit geht Mundt auf die traditionellen Erzählparadigmen von Raum, Figur, Geschehen und Zeit in Zusammenhang mit der Transformationsanalyse ein.¹³⁶ Die Funktion der Erzählebene, die formale Gliederung der Erzählung und der medienspezifische Erzählvorgang innerhalb der Transformation sind weitere wichtige Aspekte ihrer Analyse.¹³⁷ Sie versucht auf der Grundlage der allgemeinen narrativen und direkt vergleichbaren Strukturen der beiden Textsysteme das Konzept einer textimmanenten Transformationsanalyse zu entwickeln.¹³⁸

2.5.3 Weitere ausgewählte Methoden

Die zwei näher vorgestellten Analysemodelle beziehen sich auf die Analyse des Transformationsprozesses, indem sie versuchen, die verschiedenen Textsysteme der literarischen Vorlage und der filmischen Adaption zu rekonstruieren und zueinander in Beziehung zu setzen. Im Folgenden möchte ich noch kurz vier weitere Methoden des

¹³⁴ Mundt (1994), S. 3.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 8-40.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 41-132.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 133-208.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 209-217.

Vergleichs vorstellen, die sich auf andere Weise dem Themenkomplex Literaturverfilmung nähern.

Matthias Hursts Modell zur vergleichenden Analyse stützt sich auf den Vergleich der literarischen und filmischen Erzählstrukturen. Er stellt mit seiner Arbeit ein Kriterium vor,

das möglicherweise mehr leistet als der weitläufige Begriff ‚Werktreue‘, ein Kriterium, das als Fundament eines neuen Modells zur Analyse von Literaturverfilmungen einen angemessenen Vergleich zwischen den beiden Medien Literatur und Film erlauben könnte: die Erzählsituation.¹³⁹

Wichtig ist für ihn die nach ihren spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten entsprechende Behandlung der beiden Medien. Denn nur auf dieser Ebene sieht er den Vergleich einer literarischen Vorlage mit der filmischen Adaption als gerechtfertigt an. Die komparative Analyse der Erzählsituationen in der Literatur und im Film erfüllen laut Hurst diese Forderung.¹⁴⁰ Auch Walter Hagenbüchle unternimmt seinen kontrastiven Vergleich auf der narrativen Ebene, da sich sowohl der Film als auch die Literatur der Grundkategorien fiktionalen Gestaltens bedienen. Der narrative Strukturvergleich setzt die beiden Sprachsysteme zueinander in Beziehung und beobachtet, wie in der Verfilmung, die Hagenbüchle stets als „eigenständige Kunstform“¹⁴¹ bezeichnet, die Übernahme der narrativen Strukturen gelungen ist.¹⁴²

Klaus Kanzog gründet seine Modellanalyse darauf, dass

narrative Strukturen in der Tiefenstruktur aller Erzählungen eine, letztlich auf elementaren Bedeutungsstrukturen beruhende autonome Schicht, die nicht unmittelbar zugänglich ist, sondern erst durch die Analyse der

¹³⁹ Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen: Max Niemeyer Vlg. 1996. (Medien in Forschung + Unterricht. Serie A. Bd. 40), S. 9.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 284-286.

¹⁴¹ Hagenbüchle (1991), S. 50.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 48-57, 158-163.

konkreten Oberflächenstruktur der einzelnen Werke erschlossen werden kann¹⁴³,

bilden. Im Bereich der Literaturverfilmung wäre somit ein Parameter für den Vergleich des Films mit der literarischen Vorlage geboten. Auch er geht von unterschiedlichen Codes der sprachlichen und filmischen Zeichensysteme aus, die strukturell nicht vergleichbar sind. Der Film soll als eine „zeitlich organisierte Kombination von visuellen und akustischen Zeichen“¹⁴⁴ verstanden werden, „die über Bild und Schrift sowie Geräusch, Musik und Sprache spezifisch filmische Bedeutungseinheiten, d. h. ikonisch-visuelle und tonale (auditive) Codes bilden“¹⁴⁵. Mittels der Filmanalyse soll dann die Zeichenstruktur, die narrative Struktur und die Struktur der zeitlich organisierten Kombination rekonstruiert werden. Die literarische Vorlage dient im Nachhinein zur Bestimmung der Varianten und Invarianten. Kanzog betont auch, dass jede Verfilmung zwangsläufig zur Umgestaltung bzw. Neugestaltung des literarischen Werkes und seines Diskurses führt. Es müssen jedoch die Minimalbedingungen erhalten bleiben, die eine Identifizierung mit der Vorlage erlauben.¹⁴⁶

Gaby Schachtschabel verfolgt in ihrer Arbeit das Ziel, die filmische Adaption als eigenständiges von der literarischen Vorlage losgelöstes Werk zu legitimieren. Sie hebt sich dadurch von der Hypothese Schneiders ab, die eine Literaturverfilmung als eine mögliche Interpretation der Vorlage deutet. Schachtschabel analysiert auf der Grundlage der Peirceschen Zeichentheorie die spezifische Steuerung möglicher Objekt- und Sinnkonstitutionen durch die Literaturverfilmung, was auch dazu dient, ihren Ambivalenzcharakter zu belegen. Sie ist eben einerseits eine Interpretation der Vorlage, andererseits aber ein eigenständiger Werktext.¹⁴⁷ Am Ende ihrer Ausführungen hebt Schachtschabel noch die Vorzüge ihres Ambivalenzkonzepts gegenüber der von Schneider vorgeschlagenen Beschreibung des Transformationsprozesses hervor. Schneiders Modell ist laut Schachtschabel ungeeignet, das Phänomen der literarischen

¹⁴³ Kanzog (1981), S. 14.

¹⁴⁴ Ebd., S. 13.

¹⁴⁵ Ebd., S. 13.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 7-24.

¹⁴⁷ Vgl. Schachtschabel, Gaby: Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung. Mit einer Beispielanalyse von Theodor Fontanes Roman *Effi Briest* und dessen Verfilmung von Rainer Werner Fassbinder. Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang 1984. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 30: Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften. Bd. 16), S. 9-17.

Adaption ausreichend zu beschreiben, da es das literarische und filmische Werk jeweils auf deren Textcharakter beschränkt und andere wesentliche Faktoren unberücksichtigt lässt.¹⁴⁸ Ihr Konzept hingegen sieht die Literaturverfilmung als

eine Produktion [...], die die Chancen ihres ambivalenten Charakters zu nutzen versucht, indem sie dem Rezipienten eine mögliche Sinnbildung ihrer Vorlage nicht-begrifflich, anschaulich präsentiert bzw. nachvollziehen lässt und ihm darüber hinaus Sinnbildungsspielräume eröffnet, die ihn, perspektivisch geleitet, zu eigenen Interpretationen gelangen lassen.¹⁴⁹

Ich habe versucht zu zeigen, dass es unterschiedliche Methoden gibt, die sich mit der Analyse von Literaturverfilmungen beschäftigen. Die dargestellten Herangehensweisen an dieses Thema sind nur eine kleine Auswahl der bereits existierenden Analyseverfahren und sollen einen kurzen Einblick in das Problemfeld der Adaptionforschung geben.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 177.

¹⁴⁹ Ebd., S. 177.

3. ZWEI DEUTSCHSPRACHIGE BESTSELLER DER POSTMODERNE: *DAS PARFUM* UND *SCHLAFES BRUDER*

3.1 DAS BESTSELLERPHÄNOMEN

Patrick Süskinds *Das Parfum* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder* gelten beide als großartige Verkaufserfolge innerhalb der deutschsprachigen Literatur der 80er und 90er Jahre. Was macht jedoch allgemein einen *Bestseller* aus und wie lässt sich dieses Phänomen beschreiben?

Im Brockhaus finden wir unter dem Eintrag *Bestseller* folgende Definition: „Buch mit überdurchschnittl. Verkaufszahlen (i.d.R. 100 000 und mehr Exemplare), v.a. Werke aus den Bereichen -> Unterhaltungsliteratur und (populäres) Sachbuch.“¹⁵⁰ Die hier genannte Grenze von 100.000 verkauften Exemplaren wird auch bei anderen Autoren als „Grenze zum Bestsellererfolg“¹⁵¹ angegeben. Dabei kommt es jedoch auch auf die Größe des Gebiets, in dem ein Buch abgesetzt wird, und den Zeitraum, innerhalb dessen es verkauft wird, an. Daher erweitert Ernst Fischer den Definitionsspielraum.

Im engeren Sinn des Begriffs versteht man unter Bestseller ein belletristisches Werk oder ein Werk der populären Sachliteratur, das einen vergleichsweise weit überdurchschnittlichen Verkaufserfolg innerhalb eines begrenzten Zeitraumes und eines bestimmten Absatzgebietes erzielt.¹⁵²

Aus diesem Grund kann man komplementär zum Begriff *Bestseller* von *Longsellern* und *Steadysellern* sprechen, die literatursoziologisch auf ein unterschiedliches Lese- und Nutzungsinteresse hinweisen. Das Bestsellerwesen bildete sich innerhalb des 20. Jahrhunderts als ein spezifisches System des Buchmarkts heraus, obgleich das

¹⁵⁰ Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. völlig neu bearb. Aufl.. Bd. 3: AUSW – BHAR. Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus 2006, S. 744.

¹⁵¹ Zimmermann, Bernhard: Das Bestseller-Phänomen im Literaturbetrieb der Gegenwart. –In: Literatur nach 1945 II. Themen und Genres. hrsg. v. Jost Hermand. Wiesbaden: Athenaion 1979, S. 102.

¹⁵² Fischer, Ernst: Bestseller in Geschichte und Gegenwart. –In: Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. 1. Teilband. hrsg. v. Joachim-Felix Leonard u.a.. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1999, S. 764.

Phänomen schon lange vor der Herausbildung des Begriffs existierte.¹⁵³ Die Bezeichnung *Bestseller* wurde zum ersten Mal 1895 in der amerikanischen Zeitschrift *The Bookman* gebraucht, als der Herausgeber Harry Thurston Peek eine systematische Liste der meistverkauften Bücher veröffentlichte, die von da an bis 1933 jeden Monat erschien. Bereits 1902 hatte sich der Begriff aufgrund der Werbewirksamkeit der Bestsellerliste im Sprachbewusstsein der Öffentlichkeit etabliert. 10 Jahre später begann dann die Zeitschrift *The Publishers Weekly*, separate Listen für Fiction und Sachbuch zu erstellen.¹⁵⁴ Im deutschsprachigen Raum bürgerte sich der Begriff in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre ein, nachdem 1927 im Rahmen eines Preisausschreibens der Zeitschrift *Die Literarische Welt* erfolglos nach einem deutschen Synonym gesucht worden war.¹⁵⁵

Auf die Frage, was ein *Bestseller* nun eigentlich sei, lassen sich verschiedene Ansatzmöglichkeiten in der Forschungsliteratur ausfindig machen. Werner Faulstich gibt auf die Frage verschiedene Antworten, die unterschiedliche Bereiche des Phänomens beleuchten. Die älteste und ursprüngliche Auffassung ist die, dass der Bestseller der *Listen-Bestseller* ist, was auch auf die Entstehung des Begriffs zurückgeführt werden kann. Der „absolut ‚echte‘ Bestseller“¹⁵⁶ ist hingegen das Buch, das sich unabhängig vom Listenplatz am besten verkauft hat, was jedoch auch nicht genau zu bestimmen ist. Ähnlich wie die Definition Fischers bezeichnet die dritte Antwort Faulstichs den Bestseller als „das beste literarische Werk in einer bestimmten Zeitspanne in einem bestimmten geographischen Raum“¹⁵⁷. Hier werden jedoch der künstlerische und kommerzielle Erfolg zusammengebracht, die oft als widersprüchliche Aspekte angesehen werden. Der Bestseller als „Buchmarkt-Phänomen“¹⁵⁸ meint im Vergleich zu den anderen Definitionen komplexere Erscheinungen mit unterschiedlichen Strukturen, wie beispielsweise den Bestseller als Bestseller-Autor, als neues Genre und als System.¹⁵⁹ Neben diesen unterschiedlichen Definitionen kann man

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 764-765.

¹⁵⁴ Vgl. Zimmermann (1979), S. 99-103.

¹⁵⁵ Vgl. Fischer (1999), S. 764.

¹⁵⁶ Faulstich, Werner: Bestandsaufnahme Bestseller-Forschung. Ansätze – Methoden – Erträge. Wiesbaden: Harrassowitz 1983. (Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv München. Bd. 5), S. 14.

¹⁵⁷ Ebd., S. 17.

¹⁵⁸ Ebd., S. 24.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 7-32.

den Bestseller aber auch unter Bezugnahme auf einen bestimmten Fall untersuchen und daraus typische Fallbeschreibungen herausfiltern. Dabei unterscheidet Faulstich drei Arten von Bestsellertypen. Erstens nennt er den Bestseller als „ein durch Werbung ‚gemachtes‘ Buch“¹⁶⁰, das von einer systematischen und finanziell aufwendigen Promotionkampagne getragen wird. Als Betrug am Leser wird der zweite Typ gesehen, der „Manipulation, falsche Ideologie, Opium für die Massen“¹⁶¹ bedeutet. Eine Sonderform stellt in diesem Zusammenhang das Phänomen des Bestseller-Autors dar. Als dritten Aspekt nennt Faulstich den Bestseller als „geschmacksprägenden, kulturgeschichtlich relevanten Faktor“¹⁶², der mit der Geschichte der populären Literatur und Unterhaltungsliteratur in Verbindung steht.¹⁶³ Diese unterschiedlichen Deutungsansätze zeigen deutlich, wie vielschichtig das Phänomen des *Bestsellers* ist und wie schwierig es ist, eine eindeutige Definition des Begriffs aufzustellen.

Was macht nun aber ein Buch eigentlich zum Bestseller, lassen sich Erfolgsfaktoren überhaupt allgemein festhalten? Klaus Gerth nennt in diesem Zusammenhang drei Bedingungen, die ein erfolgreiches Buch seiner Meinung nach erfüllen müsse. Erstens muss das Werk eine Antwort auf eine bestimmte geschichtliche oder gesellschaftliche Situation geben. „Sein Thema muss in der Luft liegen und den Nerv der Zeit treffen.“¹⁶⁴ Zweitens müssen die Bedürfnisse des einzelnen Lesers gestillt werden, wobei fünf Ansätze unterschieden werden können. Die *Trivialitätsthese* setzt eine einfache, leicht zu deutende Welt voraus, während die *Kompensationsthese* eine heile Ersatzwelt konstruiert. Die These der *Dissonanzreduzierung* nimmt an, dass der Leser lieber Inhalte liest, die nicht im Widerspruch zu seiner eigenen Einstellung stehen. Der Wunsch des Lesers nach Information, Orientierung und vielleicht sogar einer Botschaft bezieht sich auf die *Informations- oder Botschaftsthese*. Als fünften Ansatz fügt Gerth noch die *Intensitätsthese* an, die mit dem Bedürfnis des Lesers, berührt zu werden, zusammenhängt. Als dritte Bedingung für ein erfolgreiches Buch nennt Gerth eine

¹⁶⁰ Ebd., S. 32.

¹⁶¹ Ebd., S. 36.

¹⁶² Ebd., S. 46.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 32-69.

¹⁶⁴ Gerth, Klaus: Bestseller. –In: Praxis Deutsch. Zeitschrift für den Unterricht 86. Jg. 14. Seelze: Friedrich/Klett 1987, S. 13.

handwerklich gute Machart des Werkes. Der Schriftsteller muss demnach das Handwerk des Schreibens beherrschen.¹⁶⁵

Auch Ernst Fischer zählt unterschiedliche Erfolgsfaktoren von Bestsellern auf, die er in vier Aspekte gliedert. Zum einen nennt er das Phänomen des *Bestsellerautors*, der als Persönlichkeit hinter dem erfolgreichen Buch steht. *Textinterne Faktoren* beziehen sich hingegen auf die spezifische Beschaffenheit der Texte. So lässt sich ein Vorzug spezifischer Themenbereiche wie Liebe, Glück und Unglück, Reichtum und Erfolg, aber auch Darstellungsstrategien wie polarisierende Schwarzweißzeichnungen und ein Happy End feststellen. Daneben werden leichte Lesbarkeit und ein gewisser Aktualitätsbezug des Stoffs als weitere Voraussetzungen für eine potentielle Massenwirkung des Buches gesehen. Dabei gilt, dass „ein bestimmtes Maß an Aktualität und eine zwischen Schema-Literatur und Hochliteratur angesiedelte ‚mittlere‘ ästhetische Komplexität“¹⁶⁶ für die Bestsellerliteratur charakteristisch ist. Als dritten Erfolgsfaktor hebt Fischer die *Bestsellerkampagne* hervor, die mit verschiedenen Marketingstrategien einhergeht. Zuletzt sind vor allem *Rezeptionsaspekte* ausschlaggebend für den Erfolg eines Werkes, da dieser letztlich mit der Bedürfnisbefriedigung der Leser zusammenhängt. Dabei muss jedoch auch die Beeinflussung des Publikums von außen berücksichtigt werden. Da der Bestseller im Wesentlichen ein Kommunikationsphänomen darstellt, kommen den Institutionen der Literaturkritik, aber besonders den Massenmedien eine immer wichtigere Rolle im Bereich der Leserlenkung zu.¹⁶⁷

Der Bestseller stellt ein sehr umstrittenes Phänomen des Buchmarktes dar, das auf der einen Seite Anhänger findet, auf der anderen Seite jedoch auch mit der Missgunst vieler Literaturkritiker zu kämpfen hat. Uwe Wittstock macht besonders auf die Schwierigkeiten der deutschen Literatur in den 80er und 90er Jahren aufmerksam, erfolgreiche Bücher auf den Markt zu bringen. Wichtig ist, mit dem weitverbreiteten Missverständnis aufzuräumen, dass erfolgreiche Werke immer triviale Produkte sein müssen. Denn ein Buch sollte doch vor allem Vergnügen bereiten und die *Leselust* wecken.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 13-15.

¹⁶⁶ Fischer (1999), S. 768.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 767-770.

¹⁶⁸ Vgl. Wittstock, Uwe: Für die Lust an der Literatur. Ein Plädoyer. –In: ders.: *Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur?* Ein Essay. München: Luchterhand 1995, S. 7-35.

Unterhaltsam zu sein kann auch heißen - und so soll es hier verstanden werden -, mit literarischen Mitteln beim Publikum Interesse für ein Thema, Anteilnahme an einer Figur, Neugier auf ein Geschehen oder auch Lust an einem ungewöhnlichen Sprachspiel zu wecken und wachzuhalten. [...] Die Forderung, Literatur müsse das Interesse der Leser gewinnen, oder, schlichter formuliert, Vergnügen bereiten, legt es also [...] nicht darauf an, das Niveau der Literatur zu senken. Es geht vielmehr darum, dass ein literarisches ernst zu nehmendes Buch neben großen ästhetischen Qualitäten auch Unterhaltungsqualitäten haben sollte.¹⁶⁹

Mit dieser Forderung schließt Wittstock an den Diskurs der *Postmoderne* an, in dem auch die von mir behandelten Romane stehen.

3.2 DIE POSTMODERNE-DISKUSSION

Patrick Süskinds Roman *Das Parfum* wird oft neben Umberto Ecos *Der Name der Rose* als Paradebeispiel postmodernen Erzählens genannt, und auch Robert Schneiders Roman *Schlafes Bruder* wird häufig zur postmodernen Literatur gezählt. Aus diesem Grund möchte ich mich vorerst näher mit dem Begriff der *Postmoderne* beschäftigen, der in der heutigen Diskussion meist sehr umstritten ist, da eine einheitliche Definition des Phänomens eigentlich nicht existiert.

Die Herausbildung des Begriffs *Postmoderne* erfolgte in der nordamerikanischen Literaturdebatte im Jahr 1959 bei Irving Howe und Harry Levin, die ihn jedoch im negativen Sinn als „Abflachen der Bewegung der Moderne“¹⁷⁰ verwendeten. Die negative Diagnose der Postmoderne zu dieser Zeit wandelte sich bereits in der Mitte der sechziger Jahre zu einer positiven Neubewertung, vor allem durch Leslie Fiedler und Susan Sontag. Fiedler sieht als Funktion des neuen Romans die „Überbrückung der

¹⁶⁹ Ebd., S. 22.

¹⁷⁰ Huyssen, Andreas: Postmoderne – eine amerikanische Internationale?. –In: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. hrsg. v. Andreas Huyssen u. Klaus R. Scherpe. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 13.

Kluft zwischen Elite- und Massenkultur“¹⁷¹. 1969 bildet sich laut Welsch eine Grundformel der Postmoderne heraus:

Postmodernes liegt dort vor, wo eine grundsätzliche Pluralität von Sprachen, Modellen, Verfahrensweisen praktiziert wird, und zwar nicht bloß in verschiedenen Werken nebeneinander, sondern in ein und demselben Werk, also interferentiell. ‚Postmoderne‘ – zunächst ein sporadischer und höchst disparater Ausdruck ist dabei [...] von einer Negativ-Vokabel, die Erschlaffungsphänomene registrierte, zu einer Positiv-Variable aufgestiegen, die gegenwärtige und zukünftige Verbindlichkeiten benennt und entschiedene Pluralität zum Inhalt hat.¹⁷²

Der Begriff wurde im Folgenden nicht nur auf die Literatur, sondern auch auf die Bereiche der Architektur, Soziologie, Malerei und Skulptur, sowie der Philosophie angewendet.¹⁷³ Mich interessiert hier jedoch vor allem die Postmoderne-Diskussion in der Literatur. Es wird dabei immer wieder betont, dass sich die Postmoderne keinesfalls gegen die Moderne stellt, sondern vielmehr als eine Weiterentwicklung dieser verstanden werden muss.

Das richtige Programm für den Postmodernismus besteht weder in einer bloßen Erweiterung des modernistischen Programms [...], noch in einer bloßen Intensivierung bestimmter Aspekte des Modernismus und auch, umgekehrt, nicht in pauschaler Zerstörung oder Ablehnung des Modernismus oder dessen, was ich Prämodernismus nenne – des ‚traditionellen‘ bürgerlichen Realismus.¹⁷⁴

Der Begriff *Postmoderne* ist demnach nicht wirklich glücklich gewählt, da postmodern weder als *anti-* noch als *trans-modern* verstanden werden soll, sondern vielmehr als *pro-modern* aufgefasst werden muss.¹⁷⁵ Die Postmoderne lässt sich nur schwer einheitlich definieren, da sie anders als andere Epochen, „keine zeitlich begrenzbare Strömung,

¹⁷¹ Fiedler, Leslie A.: Überquert die Grenze, schließt den Graben! (1968). Über die Postmoderne. –In: Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. hrsg. v. Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam 1994, S. 21.

¹⁷² Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Berlin: Akademie 1993⁴. (Acta humaniora. Schriften zur Kunstgeschichte und Philosophie), S. 16-17.

¹⁷³ vgl. ebd., S. 9-39.

¹⁷⁴ Barth, John: Die Literatur der Wiederbelebung. –In: Falsche Dokumente. Postmoderne Texte aus den USA. hrsg. v. Utz Riese. Leipzig: Reclam 1993, S. 356.

¹⁷⁵ Vgl. Welsch (1993), S. 43.

sondern eine Geisteshaltung oder eine Vorgehensweise, ein Kunstwollen“¹⁷⁶ ist. Trotzdem versuchen Autoren wie Wolfgang Welsch, Paul Michael Lützeler¹⁷⁷ oder Ihab Hassan¹⁷⁸ der Postmoderne bestimmte Merkmale zuzuordnen. Welsch nennt als Kern des Postmodernen den radikalen Pluralismus und die „Vision der Pluralität“¹⁷⁹, was wiederum als grundlegend positives Phänomen zu begreifen ist. „Pluralität ist nicht nur der Kampfruf, sondern auch das Herzwort der Postmoderne. [...] Pluralität ist das gegenwärtige Paradigma. [...] Denn Pluralität war zwar ein Stichwort schon der Moderne, aber erst ihre Radikalisierung führt zur Postmoderne.“¹⁸⁰ Dieser Pluralismus wirkt sich wiederum auf verschiedene andere Merkmale der postmodernen Literatur aus. Hassan nennt als einen Punkt seiner Merkmalreihe die *Hybridisierung* oder *Reproduktion von Genre-Mutationen*, wie die Parodie, Pastiche und Travestie. Das Klischee und das Spiel mit dem Plagiat, Pop und Kitsch bereichern dabei die literarischen Darstellungsformen.¹⁸¹

Der Schriftsteller der Postmoderne sieht sich mit der schier endlosen Klaviatur von Sprachebenen in unserer Gegenwart konfrontiert. Statt einen zusätzlichen, mit seinem persönlichen Signum versehenen Ton zu etablieren, reizt es ihn, auf der gesamten vorhandenen Klaviatur zu spielen – was ihn nicht daran hindert, seinem Spiel einen unverwechselbaren Rhythmus und Charakter zu geben.¹⁸²

Die Vorliebe für das Zitat hat bereits Umberto Eco hervorgehoben, indem er Handlung auch in der Gestalt von Zitaten anderer Handlungen sieht.¹⁸³ Wichtig ist jedoch, dass die Vergangenheit nicht einfach nachgeahmt wird, sondern in die Gegenwart geholt wird.

¹⁷⁶ Eco, Umberto: Nachschrift zum „Namen der Rose“. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München/Wien: Carl Hanser 1984, S. 77.

¹⁷⁷ Vgl. Lützeler, Paul Michael: Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur. Diskurs-Analyse-Kritik. Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 36-49.

¹⁷⁸ Vgl. Hassan, Ihab: Postmoderne heute. –In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. hrsg. v. Wolfgang Welsch. Weinheim u.a.: VCH 1988. (Acta humaniora), S. 47-56.

¹⁷⁹ Welsch (1993), S. 39.

¹⁸⁰ Welsch, Wolfgang: Einleitung. –In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. hrsg. v. Wolfgang Welsch. Weinheim u.a.: VCH 1988. (Acta humaniora), S. 13-14.

¹⁸¹ Vgl. Hassan (1988), S. 52-53.

¹⁸² Wittstock, Uwe: Über das Schreiben ohne Gewissheit. Postmoderne in der deutschen Literatur. –In: ders.: Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? Ein Essay. München: Luchterhand 1995, S. 49-50.

¹⁸³ Vgl. Eco (1984), S. 76-84.

Mein idealer postmodernistischer Autor lehnt seine modernistischen Eltern des 20. Jahrhunderts oder seine prämodernistischen Großeltern aus dem 19. Jahrhundert weder ab noch ahmt er sie einfach nach. Er hat die erste Hälfte unseres Jahrhunderts zwar im Kopf, aber nicht auf dem Hals.¹⁸⁴

Eco erweitert diese Forderung um den Aspekt der *Ironie*, die ein weiteres hervorzuhebendes Kennzeichen postmoderner Literatur darstellt.

Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, dass die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefasst werden muss: mit Ironie, ohne Unschuld.¹⁸⁵

Diese ironische Haltung hat lange Zeit die Skepsis gegenüber dem Postmodernismus im deutschen Literaturbetrieb aufrechterhalten, was auch die relativ späte Postmoderne-Debatte im deutschsprachigen Raum erklären würde.

Die Fülle der Anspielungen und die Aneignung aktuell verbreiteter und historischer Schreibweisen haben zum Begriff der *Intertextualität* geführt, der häufig mit postmoderner Literatur in Verbindung gebracht wird. Mit Intertextualität oder Interdiskursivität wird die Teilnahme eines literarischen Textes am tradierten Diskurs bezeichnet. Dieses Phänomen hat es in der Dichtung schon immer gegeben, die Art und Weise, wie der Bezug hergestellt wird, ist in der Postmoderne jedoch ein anderer als zuvor. In ihr geht es um die Unterschiede und nicht um die Identifikation mit dem geschichtlichen Vorbild, sondern um die ironische Brechung in der Anspielung. Daher bezeichnen Begriffe wie Korrektur, Zurücknahme, Dekomposition und Parodie das postmoderne Verhältnis zur Tradition. Die Originalitäts-Ästhetik spielt daher in der Postmoderne eine eher untergeordnete Rolle, da sie als unhaltbarer Anspruch der Genieästhetik empfunden wird. Denn ein Werk kann ohne Intertextualität, ohne den Dialog mit anderen Texten gar nicht mehr existieren.¹⁸⁶

Zentral für postmoderne Literatur ist auch ein verändertes Verhältnis zwischen Autor und Leser. Diesem wird nun die entscheidende Arbeit zugemutet und er wird dadurch

¹⁸⁴ Barth (1993), S. 359.

¹⁸⁵ Eco (1984), S. 78.

¹⁸⁶ Vgl. Lützel (2005), S. 46-47.

zum „intellektuellen Komplizen“¹⁸⁷ des Autors. Der Leser erhält aufgrund eines komplizierten Systems von Anweisungen nicht nur eine, sondern mehrere Möglichkeiten, einen Text zu lesen.¹⁸⁸ Diese Pluralität der Lesarten führt mich zum wohl wichtigsten Merkmal der Postmoderne, die bereits oben bei Fiedler erwähnte Verbindung von elitärer und populärer Kultur. Charles Jencks prägte in diesem Kontext den Begriff der *Doppelcodierung*, den er vorwiegend auf die Architektur bezog, den er als „in einer Hälfte modern, der anderen etwas anderes [...], gekoppelt mit dem Versuch, eine Kommunikation sowohl mit einer breiten Öffentlichkeit, als auch einer engagierten Minderheit [...] herzustellen“¹⁸⁹ definierte. Auch Umberto Eco sieht diese Grenzüberschreitung als wesentlichen Aspekt postmoderner Literatur und betont in diesem Zusammenhang die Bedeutung der Unterhaltung. Er verabschiedet die langläufige Meinung, dass der Anklang beim Publikum mit Minderwertigkeit gleichzusetzen sei. Man muss davon abkommen, dass der äußere Skandal bzw. die Inakzeptabilität der Botschaft als Prüfstein für den Wert eines Werkes gelten. Seit 1965, als die Pop Art aufkam, wurde die traditionelle Unterscheidung zwischen experimenteller Kunst und Massenkunst hinfällig.¹⁹⁰ Der zeitgenössische Schriftsteller darf sich demnach nicht auf eine Sprachebene beschränken, sondern muss den Lesern eine Vielzahl an sprachlichen Angeboten zur Verfügung stellen. Auf diese Weise gelingt es ihm, sowohl den literarischen Kenner wie auch die große Öffentlichkeit anzusprechen. Tatsächlich erwiesen sich mehrere hoch künstlerische Werke der Postmoderne als überaus erfolgreich beim Publikum.¹⁹¹ Zu diesen zählen, wie ich noch erläutern werde, auch die von mir behandelten Romane *Das Parfum* und *Schlafes Bruder*, die sich lange Zeit auf den Bestsellerlisten halten konnten.

¹⁸⁷ Ortheil, Hanns-Josef: Was ist postmoderne Literatur (1987). –In: Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. hrsg. v. Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam 1994, S. 126.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 125-134.

¹⁸⁹ Jencks, Charles: Post-Modern und Spät-Modern. Einige grundlegende Definitionen. –In: Falsche Dokumente. Postmoderne Texte aus den USA. hrsg. v. Utz Riese. Leipzig: Reclam 1993, S. 256.

¹⁹⁰ Vgl. Eco (1984), S. 69-75.

¹⁹¹ Vgl. Wittstock, Uwe: Nachwort. Schreiben in den Zeiten des Zweifels. –In: Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. hrsg. v. Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam 1994, S. 326-331.

3.3 PATRICK SÜSKIND: *DAS PARFUM*

3.3.1 Aspekte der Rezeption

Der Roman *Das Parfum* von Patrick Süskind erschien im Februar 1985 und wurde zu einem der größten deutschsprachigen Bucherfolge. Fast zehn Jahre hielt er sich auf der *Spiegel*-Bestsellerliste und wurde in mehr als 39 Sprachen übersetzt.¹⁹² Die Startauflage von 100.000 Exemplaren war innerhalb mehrerer Monate vergriffen. Nur zwei Jahre später waren allein in Deutschland bereits 600.000 Bücher verkauft, in Frankreich 200.000 und in Spanien immerhin 150.000. Bis zum Erscheinen der Taschenbuchausgabe im Jahr 1994 erreichte das Werk eine Gesamtauflage von über sechs Millionen Exemplaren.¹⁹³ Die zahlreichen Übersetzungen des Romans, darunter auch exotische Sprachen wie Katalanisch, Finnisch und Japanisch, bezeugen den internationalen Erfolg des Buches. Im Jahr 2006 umfasste die weltweite Gesamtauflage bereits rund zwanzig Millionen Exemplare.¹⁹⁴ Die Verfilmung durch Tom Tykwer im selben Jahr kurbelte den Verkauf noch einmal mächtig an. Am Tag nach der Kinopremiere wurden allein 70.000 Taschenbücher abgesetzt.¹⁹⁵ Da sich das Werk neben den hohen Verkaufszahlen auch erstaunlich lange auf allen möglichen Bestsellerlisten hielt, reicht der Begriff des *Bestsellers* hier nicht mehr aus, sondern es ist längst zum *Steady*- und *Longseller* geworden.¹⁹⁶

Patrick Süskind gehört aufgrund seines Welterfolgs wohl zu den bekanntesten Autoren der deutschen Gegenwartsliteratur. Trotzdem weiß man über ihn selbst und seine Biographie erstaunlich wenig, da er es wie kein anderer Schriftsteller geschafft hat, sich von der Öffentlichkeit fernzuhalten. Geschickt entzieht er sich dem Medienapparat mit seinen Interviews, Fototerminen und Hintergrundberichten. Genauso wenig unterwirft er sich den Ritualen des Literaturbetriebs, indem er mehrere Literaturpreise ablehnt,

¹⁹² Vgl. Scholl, Joachim: 50 Klassiker Romane des 20. Jahrhunderts. Die wichtigsten Romane der Moderne. dargestellt v. Joachim Scholl unter Mitarb. v. Ulrike Braun. Hildesheim: Gerstenberg Vlg. 2001, S. 257.

¹⁹³ Vgl. Delseit, Wolfgang u. Ralf Drost: Patrick Süskind. Das Parfum. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 2005, S. 48.

¹⁹⁴ Vgl. Matzkowski, Bernd: Erläuterungen zu Patrick Süskind. Das Parfum. 5. aktualisierte Aufl.. Hofffeld: Bange Vlg. 2007. (Königs Erläuterungen und Materialien. Bd. 386), S. 15.

¹⁹⁵ Vgl. Uebelhöde, Rainer: Mit frischer Duftnote auf den Bücher-Laufsteg. –In: buchreport.magazin Oktober 2006, S. 68-69.

¹⁹⁶ Vgl. Pokern, Ulrich: Der Kritiker als Zirku(lation)sagent. Literaturkritik am Beispiel von Patrick Süskind „Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders“. –In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Heft 100: Über Literaturkritik. München: edition text + kritik 1988, S. 70.

darunter den Gutenberg-, den Tukan- und den FAZ-Literaturpreis. Dass der Roman überhaupt einen Verleger fand, ist vermutlich dem Hinweis einer Sekretärin des Züricher Diogenes Verlags zu verdanken, die den Verleger Daniel Keel auf Süskinds Theaterstück *Der Kontrabass* aufmerksam machte. Dieser wollte das Stück verlegen und nahm Kontakt mit dem Autor auf, der ihm bei einem Treffen sein Romanprojekt vorstellte, welches er selbst nicht für sehr gelungen hielt. Süskind mahnte sogar, die Erstauflage nicht höher als 5.000 Stück anzusetzen. Aus Vorsicht, die sich im Nachhinein jedoch als gelungene Marketingstrategie erwies, wurde der Roman ab Oktober 1984 zunächst als Fortsetzungsroman in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* abgedruckt. Ab November desselben Jahres schloss sich auch die *Schweizer Illustrierte Zeitung* den Vorabdrucken an, sowie auch die Tageszeitung des Mailänder *Corriere della Sera* im August 1985. Gleichzeitig wurden Besprechungsexemplare mit einem Vorwort von Umberto Eco an namhafte Rezensenten versandt.¹⁹⁷ Nach dem vorwiegend positiven Echo der Vorabdrucke in den verschiedenen Zeitungen wurde die darauf erschienene Buchfassung „best-besprochen“¹⁹⁸. Den Anfang machte niemand geringerer als Marcel Reich-Ranicki in der *FAZ* gleich nach dem Erscheinen der Buchausgabe.

Also das gibt es immer noch oder schon wieder: einen deutschen Schriftsteller, der des Deutschen mächtig ist; einen zeitgenössischen Erzähler, der dennoch erzählen kann; einen Romancier, der uns nicht mit dem Spiegelbild seines Bauchnabels belästigt; einen jungen Autor, der trotzdem kein Langweiler ist. [...] Unsere Literatur hat ein Talent mehr – und ein erstaunliches obendrein.¹⁹⁹

Gerühmt werden vor allem Süskinds Erzähltalent und sein sprachlicher Stil. So spricht Wolfram Knorr davon, dass Süskind den Leser „spannend und mit sinnlicher Kraft in die betörende Exotik eines extrem authentischen und ganz fiktiven Kunstgebildes“²⁰⁰ führt. Reich-Ranicki lobt den „ausgeprägten Sinn für den Rhythmus der Sprache, den er oft mit insistierenden und doch nicht störenden Wortwiederholungen erreicht und der

¹⁹⁷ Vgl. Delseit u. Drost (2007), S. 47.

¹⁹⁸ Pokern (1988), S. 76.

¹⁹⁹ Reich-Ranicki, Marcel: Des Mörders betörender Duft. Patrick Süskinds erstaunlicher Roman „Das Parfum“. –In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 52 v. 2. 3. 1985, o. S.

²⁰⁰ Knorr, Wolfram: Aus Zwerg Nase wird ein Frankenstein der Düfte. Der deutsche Autor Patrick Süskind macht Furore mit seinem ersten Roman „Das Parfum“. –In: Die Weltwoche Nr. 12 v. 21. 3. 1985, S. 47.

weder hämmernd noch stampfend wirkt und gleichwohl unüberhörbar ist.“²⁰¹ Jürgen P. Wallmann führt den Erfolg des Buches vor allem auf die Erzählweise zurück. Der Reiz der Geschichte liegt darin, „dass Süskind auch das Phantastischste, das eigentlich Unglaubliche derart erzählt, dass ihm der Leser willig folgt“²⁰². Auch Gabriele Alings nennt es ein „spannendes, intelligentes, klug konstruiertes Lesefieber-Buch!“²⁰³. Einen anderen Erfolgsfaktor sieht Niels Höpfner im Programm des Romans. „Delectare sine prodesse. Dieses Buch passt haargenau in die restaurative Gegenwart. Und zeigt gleichzeitig, aus welchem Stoff Bestseller sind, deren übliches Mittelmaß jedoch weit hinter sich lassend (ähnlich Umberto Ecos Roman „Der Name der Rose“).“²⁰⁴ Wie hier wird innerhalb der Rezensionen auch immer wieder auf den postmodernen Charakter des Buches hingewiesen. „Traditionell erzählt, spannend auf die Handlung orientiert, akzeptabel für das breite Publikum, vergnüglich dabei, aber mit Ironie, ohne Unschuld – das ist das literarische Programm des Postmodernismus.“²⁰⁵ Auch auf die Intertextualität des Romans wird aufmerksam gemacht. „Süskind schreibt wie aus dem Fundus großer Romankunst des bürgerlichen Zeitalters.“²⁰⁶ Stadelmaier kritisiert diese Vorgehensweise jedoch an anderer Stelle. „Grenouille plündert tote Häute, Süskind tote Dichter.“²⁰⁷ Außerdem betont er, dass Süskinds Prosaerstling nicht mehr als ein „wenn auch glänzend formulierter – Dutzendroman“²⁰⁸ sei. Auch Reich-Ranicki macht nach seiner Lobeshymne darauf aufmerksam, dass die zweite Hälfte des Buches einiges an Reiz verliere. „Wer die erste Hälfte dieses Buches geradezu mit roten Backen zur Kenntnis genommen hat, der muss später einige Enttäuschungen in Kauf nehmen.“²⁰⁹ Trotz einiger negativer Kritiken überwiegt doch die Vielzahl positiver Stimmen innerhalb der Rezensionen. Diese Präsenz in den Medien hat zum Erfolg des Romans

²⁰¹ Reich-Ranicki (1985), o. S.

²⁰² Wallmann, Jürgen P.: Der des großen kleinen Genies. Patrick Süskinds erster Roman. –In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt Nr. 15 v. 14. 4. 1985, S. 27.

²⁰³ Alings, Gabriele: Dufte. Patrick Süskinds „Parfum“ – ein Mörder auf der Suche nach dem Duft der Dufte. –In: Die Tageszeitung Nr. 1578 v. 4. 4. 1985, S. 8.

²⁰⁴ Höpfner, Niels: Grenouille – das Nasenmonster. Irdische, himmlische und höllische Dufte. –In: Die Presse Nr. 11120 v. 6./7./8. 4. 1985, S. 7.

²⁰⁵ Götzke, Karl-Heinz: Mörderischer Wohlgeruch. Patrick Süskinds Roman „Das Parfum“. –In: Deutsche Volkszeitung/die tat Nr. 35 v. 30. 8. 1985, S. 11.

²⁰⁶ Stadelmaier, Gerhard: Bilder riechen und Dufte malen. Gert Hofmanns „Blindensturz“, Patrick Süskinds „Parfum“ und die Literatur der Sinne. –In: Stuttgarter Zeitung Nr. 86 v. 13. 4. 1985, S. 50.

²⁰⁷ Stadelmaier, Gerhard: Lebens-Riechlauf eines Duftmörders. Patrick Süskinds Roman „Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders“. –In: Die Zeit Nr. 12 v. 15. 3. 1985, S. 55.

²⁰⁸ Ebd., S. 55.

²⁰⁹ Reich-Ranicki (1985), o. S.

sicherlich auch beigetragen. Patrick Süskinds Roman *Das Parfum* erfüllt somit alle formalen Voraussetzungen, um als *Bestseller* bezeichnet zu werden. Seine Auflage übersteigt die Grenze zum Bestsellererfolg von 100.000 Exemplaren bei weitem und auch auf unterschiedlichen Bestsellerlisten konnte er sich erstaunlich lange halten. Außerdem blieb er lange Zeit ein Gesprächsthema der Öffentlichkeit. Mich hat im Folgenden interessiert, welche Faktoren ausschlaggebend für den weltweiten Erfolg dieses Buches sind.

3.3.2 Erfolgsfaktoren

Patrick Süskinds Roman *Das Parfum* erfüllt zu einem großen Teil die Anforderungen der Postmoderne, wie ich sie oben beschrieben habe. Das Werk hat von Beginn an sowohl ein Massenpublikum wie auch eine Leselite angesprochen, was maßgeblich zum Erfolg des Buches beigetragen hat. Es erfüllt somit den Anspruch der *Doppelcodierung*, wie ihn Charles Jencks definiert hat. Außerdem erfüllt es Ecos Kriterien des „neuen, nicht versöhnlerischen, hinreichend problemhaltigen und dabei amüsanten Roman[s]“²¹⁰, indem er „ein ironisches Spiel mit literarischen Motiven, Stilen und Gattungen“²¹¹ darstellt. Der Reichtum an Anspielungen und Zitaten weisen auf die charakteristische *Intertextualität* der Postmoderne hin. Mithilfe der unterschiedlichen Lesarten, die der Roman anbietet, schafft es Süskind, eine breite Leserschaft zu erreichen und diese für sein Werk zu begeistern. Nicht zuletzt tragen die Sprache und der Erzählstil, der wiederum postmoderne Züge trägt, zur Erfolgsgeschichte des Buches bei. Ich werde mich nun genauer mit diesen Erfolgsfaktoren des Romans auseinandersetzen.

3.3.2.1 Doppelcodierung

Patrick Süskind schafft es, mit seinem Roman die Kluft zwischen einer Massen- und Elitekultur zu überbrücken²¹² und so eine breite Leserschaft für sein Werk zu begeistern. Auf das Bestsellerpublikum wirkten wohl zu aller erst das reizvolle Umschlagbild und

²¹⁰ Eco (1984), S. 76.

²¹¹ Förster, Nikolaus: Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, S. 28.

²¹² Vgl. Fiedler (1994), S. 21.

der Untertitel *Die Geschichte eines Mörders*. Das Haus Fragonard, wo Patrick Süskind Recherchen durchführte, nannte später seinerseits ein Produkt *Le Parfum* und warb dafür mit demselben Gemälde, welches auch der Diogenes Verlag zum Coverbild des Romans machte. Antoine Watteaus *Nymphe und Satyr* oder *Jupiter und Nymphe* stammt genau aus der Epoche, in der auch der Roman spielt. Bezeichnenderweise beschränkte man sich nur auf einen Ausschnitt des Bildes, der den hässlichen Satyr bzw. Jupiter nicht zeigt, sondern das Bild auf die makellose Schönheit beschränkt.²¹³ Dabei ist nicht auszumachen, ob das Mädchen gerade schläft oder ob es soeben ermordet worden ist. Der Untertitel *Die Geschichte eines Mörders* zieht den potentiellen Leser dann vollkommen in seinen Bann, da er glaubt, es mit einem Kriminalroman mit pikant-erotischen Zügen zu tun zu haben.²¹⁴ Der gebildete Leser fühlte sich im Gegensatz dazu durch andere Aspekte angesprochen, wie zum Beispiel durch Süskinds reiches Vorstellungsvermögen oder seine stilistische Virtuosität. So wurde eine Lesergruppe von dem scheinbar Sensationellen der Geschichte, die an das Genre des Kriminalromans angelehnt ist angesprochen, während sich andere vor allem durch die intertextuellen Anspielungen angezogen fühlten.²¹⁵ Dazwischen lassen sich noch eine Vielzahl anderer Lesergruppen ausfindig machen:

Leser, die durch die detaillierte Heraufbeschwörung vom Paris des achtzehnten Jahrhunderts fasziniert waren; Leser, deren Interesse für das Parfümmotiv schon durch eine ganze Reihe sozialgeschichtlicher Darstellungen der Intim- und Privatsphäre angeregt wurde; Leser, die sich vom Perversen und Gewalttätigen sowie von der grotesken Hauptgestalt des Romans auf makabre Weise angezogen fühlten; Leser, die von der hochliterarischen Sprache in den Text hineinverlockt wurden; Leser, die im Roman ein allegorisches Puzzlespiel sahen, und dergleichen mehr. [...] An diesem breiten Interessenspektrum lässt sich die Vielfachkodierung des *Parfums* leicht erkennen.²¹⁶

²¹³ Vgl. Cersowsky, Peter: Patrick Süskind: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. –In: Lektüren für das 21. Jahrhundert. Klassiker und Bestseller der deutschen Literatur von 1900 bis heute. hrsg. v. Sabine Schneider. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. (Würzburger Ringvorlesung Bd. 4), S. 129-130.

²¹⁴ Vgl. Fritzen, Werner: *Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus*. Patrick Süskinds *Das Parfum*. –In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. hrsg. v. Richard Brinkmann u.a.. Jg. 68. Stuttgart/Weimar 1994, S. 758-760.

²¹⁵ Vgl. Ryan, Judith: *Pastiche und Postmoderne*. Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*. –In: Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. hrsg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt/Main: Fischer 1991, S. 92-94.

²¹⁶ Ebd., S. 93.

Der Roman bietet dem Leser demnach mehrere Möglichkeiten an, mit dem Text umzugehen und diesen zu deuten.

3.3.2.2 Ironisches Genre-Spiel

Süskinds Roman kann man auf ganz unterschiedliche Weisen lesen, da er sich in mehrere literarische Traditionen einreihen lässt. Er enthält Elemente des historischen und erotischen Romans, des Reiseromans und auch des olfaktorischen Romans. Am wichtigsten erscheinen mir jedoch die Lesarten des Kriminal-, des Künstler- und Entwicklungs- bzw. Bildungsromans, mit denen ich mich im Folgenden näher beschäftigen möchte. Wolfgang Hallet nennt die Geschichte Süskinds einen „Kommentar zu all den Bildungs- und Entwicklungsromanen, Künstlernovellen und Kriminalgeschichten“²¹⁷. Ein weiterer postmoderner Zug des Romans wird hier jedoch deutlich, indem Süskind sich zwar bestimmter klassischer Muster bedient, diese gleichzeitig aber auch parodiert und aufhebt.

- Kriminalroman

Wie bereits erwähnt, weckt der Untertitel des Romans *Die Geschichte eines Mörders* Erwartungen, die sich in Richtung des Kriminalgenres bewegen. Die Struktur ist tatsächlich die des klassischen Kriminalromans oder Thrillers, wie er im Untertitel angekündigt wird. Der Mörder und die Entwicklung des Verbrechens stehen im Vordergrund, nicht wie im Detektivroman der Detektiv und die Aufklärung des Verbrechens. Es geht um die Durchleuchtung der Psyche des Mörders. Dabei versucht Süskind gar nicht erst, Spannung im Sinn des Detektivromans aufzubauen, da er gleich zu Beginn den Täter nennt.

Im achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen Gestalten nicht armen Epoche gehörte. Seine Geschichte soll hier erzählt werden. Er hieß Jean-Baptiste Grenouille,...²¹⁸

²¹⁷ Hallet, Wolfgang: Das Genie als Mörder. Über Patrick Süskinds *Das Parfum*. –In: Literatur für Leser. Zeitschrift für Interpretationspraxis und geschichtliche Texterkenntnis. Heft 3,4. Oldenbourg 1989, S. 288.

²¹⁸ Süskind, Patrick: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich: Diogenes 1994, S. 5.

Mit diesem Einstieg in den Text weckt Süskind auf jeden Fall das Interesse der Leser, die jedoch im Folgenden auf die beliebte „Mischung von sex and crime“²¹⁹ verzichten müssen. Obwohl Grenouille im Laufe der Geschichte 26 Morde an ausgesucht schönen jungen Mädchen begeht, kommt der Liebhaber des Kriminalromans bzw. Thrillers nicht auf seine Kosten. Es werden keine Effekte des Schauderns erzeugt und auch für Voyeurismus ist kein Platz, da der Mörder nicht am Körper seiner Opfer, sondern nur an deren Duft interessiert ist. Die Mordschilderungen werden durch nüchterne Erzählerberichte vom Auffinden der Leichen ersetzt. „Im Mai desselben Jahres fand man in einem Rosenfeld, halben Weges zwischen Grasse und dem östlich gelegenen Flecken Opio, die nackte Leiche eines fünfzehnjährigen Mädchens. Es war mit einem Knüttelhieb auf den Hinterkopf erschlagen worden.“²²⁰ Nur den ersten und letzten Mord schildert der Autor genauer. Dabei scheint jedoch selbst der letzte Mord an Laure Richis, auf den letztendlich alles zusteuert, den Autor wie auch den Täter nur zu ekeln.²²¹ „Das Geräusch des Schlages war dumpf und knirschend. Er hasste es.“²²²

Der dritte Teil des Romans, der zur Entwicklung der Kriminalhandlung dient, ist zunächst wie ein klassischer Kriminalroman aufgebaut. Am Beginn herrscht ein friedlicher Zustand in der Stadt Grasse, der durch die Morde gestört wird. Daraufhin werden falsche Schlüsse gezogen, so werden beispielsweise gewohnte Sündenböcke wie Zigeuner, Fremdarbeiter oder Juden verdächtigt. Als schließlich der wahre Mörder scheinbar verbannt und vertrieben wird, kehrt der friedliche Zustand in die Stadt zurück. Hier wird jedoch die Analyse der Detektion durch den Aberglauben der Menschen ersetzt, indem durch die erzbischöfliche Verbannung nur ein Scheinfriede erzeugt wird.²²³ Mit Antoine Richis wird dann eine Figur eingeführt, der den Kampf mit dem Verbrecher aufnehmen will, indem er versucht, sich in den Mörder hineinzusetzen. Nach dem Mord an Laure lassen sich sogar Elemente einer Detektion finden, indem nach Zeugen gefragt und Indizien zusammengetragen werden, die schließlich zur Identifikation und Verhaftung des Mörders führen.²²⁴ Die eigentliche Lösung des Falles

²¹⁹ Frizen (1994), S. 760.

²²⁰ Süskind (1994), S. 246-247.

²²¹ Vgl. Frizen (1994), S. 760-762.

²²² Ebd., S. 275.

²²³ Vgl. Frizen, Werner u. Marilies Spancken: Patrick Süskind. *Das Parfum. Interpretation*. München: Oldenbourg 1996. (Oldenbourg Interpretationen Bd. 78), S. 40-42.

²²⁴ Vgl. Willems, Gottfried: Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählens und der Kriminalroman. Über den Darstellungsstil von Patrick Süskinds *Das Parfum*. –In: Experimente mit dem Kriminalroman. Ein

wird jedoch letztendlich dem Zufall überlassen und vom Erzähler nur kurz geschildert. Die gattungsspezifische Befriedigung bei der Festnahme des Täters und der Herstellung der Gerechtigkeit kommt nicht auf, da der friedliche Zustand bereits im Moment des letzten Mordes eingetreten ist. Eigentlich hätte die Kriminalgeschichte hier ihr Ende, nicht so jedoch in diesem Roman. „Doch dann geschah ein Wunder.“²²⁵ Dieses Wunder, das Bacchanal, eröffnet den letzten Höhepunkt der Geschichte vor dem überraschenden Ende.²²⁶

Wir haben es bei Süskinds *Das Parfum* demnach mit keinem klassischen Kriminalroman zu tun, wie wir ihn uns durch den Untertitel erwartet hätten. Indem Süskind das gewohnte Schema nicht einfach übernimmt, sondern parodiert und pervertiert, hebt er sich auch von der konventionellen Unterhaltungsliteratur ab, zu der das Genre des Kriminalromans üblicherweise zu rechnen ist. Die Motive und Strukturen, die in den Roman eingewoben sind, werden vom Leser anders wahrgenommen und verarbeitet als bei einem gewöhnlichen Unterhaltungsroman.²²⁷ Man könnte hier auch von einer „inszenierten Trivialromanmaske“²²⁸ sprechen.

- Künstlerroman

Titel und Untertitel von Süskinds Roman geben sich eigentlich als „Falle“²²⁹ zu erkennen, die den Leser geschickt anlockt und sein Interesse für sich gewinnt. „Süskind will nicht die Geschichte eines ‚geilen‘ Olfaktologen und auch nicht die Geschichte eines Mörders, sondern die Geschichte eines Genies erzählen, er will den Künstlerroman vom Künstler der Duftmaske – in der Maskerade des Kriminalromans.“²³⁰ Geruch spielt zwar im Roman eine wichtige Rolle, er ist jedoch nicht das zentrale Thema. Der Autor erzählt den olfaktorischen Roman nicht um seiner selbst willen, sondern wegen der Vielzahl der Beziehungen zum Künstlerroman.²³¹ „Der

Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. hrsg. v. Wolfgang Dising. Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang 1993. (Studien zur Deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts Bd. 21), S. 234.

²²⁵ Süskind (1994), S. 299.

²²⁶ Vgl. Frizen u. Spancken (1996), S. 40-42.

²²⁷ Vgl. Willems (1993), S. 241-244.

²²⁸ Hoesterey, Ingeborg: Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne. Frankfurt/Main: Athenäum 1988. (Athenäums Monographien: Literaturwissenschaft Bd. 92), S. 173.

²²⁹ Frizen u. Spancken (1996), S. 55.

²³⁰ Ebd., S. 56.

²³¹ Vgl. ebd., S. 55-56.

Roman stellt in unseren Augen nichts Geringeres als einen kunstfertig verschlüsselten Versuch über Wesen und Bewegung des künstlerischen Bewusstseins dar.“²³²

Süskind lässt von Beginn an keine Illusionen über seine Hauptfigur Jean-Baptiste Grenouille aufkommen. Er nennt ihn bereits im Untertitel seines Romans einen Mörder und beschreibt ihn gleich zu Beginn seiner Geschichte als Scheusal. Andererseits bezeichnet er ihn aber auch als genial und betont seine überaus außergewöhnlichen Fähigkeiten. Solch ein Zwiespalt macht zum einen neugierig und dient vor allem zur präzisen Charakterisierung der Figur. Wir haben es hier mit einem „Paradebeispiel des einerseits extrem begabten, andererseits nicht gesellschaftsfähigen, moralisch verantwortungslosen Künstlers“²³³ zu tun. Er scheitert in der zivilisierten Welt, herrscht jedoch uneingeschränkt in einer anderen Welt, nämlich der Welt der Gerüche und Düfte, in der er sein vollkommenes Werk vollbringt.²³⁴

Grenouille lässt sich sehr gut in die Konzeption des Genies einfügen.²³⁵ Süskind erzählt die Geschichte eines Genies im Mantel des Kriminalromans, weshalb der Roman auch oft mit E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* in Verbindung gebracht wird.²³⁶ Das gemeinsame Thema ist hier der „Künstler als problematische Existenz“²³⁷. Darum spinnen sich von allen historischen Seiten Genie-Geschichten, die sich mit der Mordgeschichte verbinden und einen überdimensionalen, phantastischen Genie-Mythos bilden. Grenouille ist dabei keinesfalls eine Figur, deren Aufstieg von ganz unten plausibel dargestellt werden soll, sondern vielmehr „eine kristallklare Kunstfigur, die ein Gedankenspiel exerziert und mit der nahezu alles geschieht, was mit literarischen Geniefiguren bisher geschehen ist“²³⁸. Die Parfumeurkunst tritt damit nur als Metapher für die Kunst überhaupt auf.²³⁹ Man kann *Das Parfum* demnach als eine „exemplarische

²³² Hoesterey (1988), S. 173.

²³³ Wittstock, Uwe: Vom Duft der Literatur. Patrick Süskind – und die deutsche Genieästhetik. –In: Leselust. *Wie unterhaltsam ist die deutsche Literatur?* Ein Essay. München: Luchterhand 1995, S. 140-141.

²³⁴ Vgl. ebd., S. 139-145.

²³⁵ Vgl. Frizen u. Spancken (1996), S. 55-78.

²³⁶ Vgl. Withinger, R. G. u. M. Herzog: Hoffmann's *Das Fräulein von Scuderi* and Süskind's *Das Parfum*: Elements of Homage in a Postmodernist Parody of a Romantic Artist Story. –In: *The German Quarterly* Vol. 67. Nr. 2 1994, S. 222-234.

Vgl. Jacobson, Manfred R.: Patrick Süskind's *Das Parfum*: A Postmodern *Künstlerroman*. –In: *The German Quarterly* Vol. 65. Nr. 2 1992, S. 201-211.

²³⁷ Frizen (1994), S. 766.

²³⁸ Ebd., S. 767.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 765-775.

Passionsgeschichte eines Genies“²⁴⁰ lesen, das an seinen inneren Widersprüchen scheitert. Das Buch lässt jedoch auch parodistische Züge einer solchen Geschichte erkennen, was sowohl der immer leicht überzeichnete Lebensweg des Protagonisten als auch der leicht überspitzte Tonfall des Erzählers vermuten lassen. Durch die ständigen Verweise auf Vorbilder der Literaturgeschichte stellt sich Süskind bewusst in eine Tradition der Genieästhetik, mit der er gleichzeitig deutlich bricht.²⁴¹ Die traditionellen Formen des Künstlerromans werden wie schon die des Kriminalromans nicht einfach übernommen. „Statt der Geschichte eines Mörders wird die Geschichte eines Genies erzählt. Hinter der Maskerade des trivialen Kriminalromans verbirgt sich ein Künstlerroman, hinter dem Künstlerroman [...] eine bewusste Inszenierung von Künstlichkeit.“²⁴²

- Bildungs- und Entwicklungsroman

Der Handlungszusammenhang der Geschichte ist an eines der großen Strukturmuster des Romans angelehnt, nämlich an das des Entwicklungsromans. Wie auch in den großen Entwicklungsromanen der Tradition sind verschiedene Episoden, die sich Im Verlauf des Lebens der zentralen Figur aneinanderreihen, durch einen begrenzten Kreis von Motiven miteinander verbunden. In Süskinds Werk *Das Parfum* finden wir hier vor allem die Motive des Mords und des Geruchs. So beginnt die Geschichte am „allerstinkendsten Ort des gesamten Königreichs“²⁴³ und endet genau an derselben Stelle, jedoch in einer Wolke aus dem herrlichsten Duft. Dazwischen ereignen sich Begebenheiten, in denen Grenouilles Leben entweder selbst bedroht ist oder er andere Menschenleben vernichtet. Innerhalb dieser Stationen entwickelt er sich jedoch auch zum Herr über alle Gerüche der Welt. Unterstrichen wird dieser Zusammenhalt der einzelnen Episoden noch durch ein dichtes Netz an Vorausdeutungen und Rückwendungen.²⁴⁴

Trotz der offensichtlichen Anlehnung an die Tradition des Bildungs- und Entwicklungsromans lassen sich auch hier parodistische Züge wie bereits beim Kriminal- und Künstlerroman erkennen. Das Leben des Protagonisten wird von Geburt

²⁴⁰ Wittstock: Duft der Literatur. Patrick Süskind – und die deutsche Genieästhetik (1995), S. 144.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 148-151.

²⁴² Förster (1999), S. 13.

²⁴³ Süskind (1994), S. 7.

²⁴⁴ Vgl. Willems (1993), S. 230-231.

an bis zu seinem Tod geschildert. Dabei durchläuft Grenouille mehrere Entwicklungsphasen. Der erste Teil des Romans berichtet von seiner Geburt am Fischmarkt, seiner entbehrungsreichen Kindheit bei Madame Gaillard und dem Gerber Grimal und schließlich seinen Lehrjahren bei Guiseppe Baldini. Dabei wird seine Ausgrenzung aus der Gesellschaft, aber auch sein unbedingter Lebenswille von Fall zu Fall dokumentiert. Dieser Ausgrenzung durch seine Mitmenschen stehen die Sozialisationsinstanzen des Entwicklungsromans gegenüber. Grenouille wird von seiner Amme und sogar von Pater Terrier verstoßen und zu Madame Gaillard gebracht, die ihm keine Zuneigung entgegenbringt. Seine Sozialisation, von der man eigentlich nicht sprechen kann, besteht demnach nur aus dem Kampf um sein Dasein. Bereits mit acht Jahren wird er an den Gerber Grimal verkauft, bei dem er wie ein Sklave gehalten wird und trotzdem ein „Muster an Fügsamkeit, Anspruchslosigkeit und Arbeitswillen“²⁴⁵ ist. Die folgende Krise, die Erkrankung am Milzbrand, entstellt ihn zwar noch mehr als zuvor, bedeutet für ihn aber auch eine Steigerung seines Wertes für den Gerber, da er nun resistent dagegen ist. Er hat nun die Möglichkeit, sein Duftlexikon zu erweitern, indem ihm nun „das größte Geruchsrevier der Welt“²⁴⁶ offen steht, nämlich die Stadt Paris. Der Mord am Mirabellenmädchen und die Entdeckung des höheren Prinzips seines Duftuniversums bringen ihn schließlich zur ersten Entwicklungsstufe seiner Ausbildung.

Mit dem heutigen Tag aber schien ihm, als wisse er endlich, wer er wirklich sei: nämlich nichts anderes als ein Genie; und dass sein Leben Sinn und Zweck und höhere Bestimmung habe: nämlich keine geringere, als die Welt der Düfte zu revolutionieren; [...] Er musste ein Schöpfer sein. Und nicht nur irgendeiner. Sondern der größte Parfumeur aller Zeiten.²⁴⁷

Bei Baldini lernt er dann einerseits das nötige handwerkliche Wissen der Parfumeurkunst, andererseits erwirbt er sich den Deckmantel seiner bürgerlichen Existenz, den Gesellenbrief. Als er jedoch erkennt, dass die Techniken nicht ausreichen, um sein Ziel zu erreichen, stürzt er erneut in eine tiefe Krise. Trotzdem überlebt er die

²⁴⁵ Süskind (1994), S. 41.

²⁴⁶ Ebd., S. 43.

²⁴⁷ Ebd., S. 57-58.

lebensbedrohliche syphilitische Krankheit, nachdem ihm Baldini von weiteren Methoden seiner Kunst berichtet.²⁴⁸

Im zweiten Teil des Romans durchlebt Grenouille seine Wander- und Wandlungsjahre, in denen die Bewegung jedoch zu einem siebenjährigen Stillstand kommt. Er zieht sich in eine Höhle am „menschenfernste[n] Punkt des ganzen Königreichs“²⁴⁹ zurück und schafft sich eine eigene Welt aus Düften. Erst eine weitere Krise reißt ihn aus dem Einsiedlerdasein, die zum ersten Mal nicht von anderen verursacht wird, sondern von ihm selbst. Er, der die beste Nase der Welt besitzt und alles erriechen kann, stellt fest, dass er selbst keinen Geruch hat. Diese Fundamentalkrise bringt ihn dazu, seine eigene Menschwerdung zu verlangen. Der Marquis de Taillade-Espinasse vollzieht schließlich diesen Schritt zwischen Grenouilles ehemaliger und neuer Existenz. Taillades Betrug gelingt jedoch nur, da sich Grenouille zuvor durch einen eigens kreierte Duft zu einem akzeptierten Individuum macht.²⁵⁰

Nach diesem mehr statischen Teil, der auch als Vorbereitung für den finalen dritten Teil dient, beginnen nun Grenouilles Meisterjahre. Er entwickelt und perfektioniert seine Methode der Duftgewinnung bis zur Meisterschaft. Er passt sich dabei jedoch so gut wie möglich seiner Umwelt an, indem er als Gehilfe von Druot bei Madame Arnulfi arbeitet und sich eine Fassade der Unscheinbarkeit aufbaut. Frizen sieht hier den Höhepunkt der Pervertierung des Entwicklungsromans erreicht. „Der Held hat sich scheinbar in die Gesellschaft integriert, die ihrerseits auf dem Schein gegründet ist, und inszeniert seine Kleinbürgerlichkeit, um nach gebotener Frist desto erfolgreicher das Tier loszulassen, das in ihm lauert.“²⁵¹ Danach erst setzt die eigentliche Kriminalhandlung ein, mit der ich mich bereits näher beschäftigt habe.

Die Geschichte des Mörders ist rein äußerlich wie ein Entwicklungsroman aufgebaut und spielt daher auch mit den Erinnerungen des Lesers an klassische epische Formen. An die Stelle von Entwicklung, Werden und Bildung treten aber Metaphern der Resistenz, des Überwinterns und der Verkapselung. Das Erriechen der Welt ersetzt die Bildung des Bildungsromans und auch das Bildungsziel, das Erlernen aller Techniken der Parfumeurkunst, ist sehr einseitig. Anstatt der Integration strebt der Protagonist nach

²⁴⁸ Vgl. Frizen u. Spancken (1996), S. 28-33.

²⁴⁹ Süskind (1994), S. 152.

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 33-37.

²⁵¹ Ebd., S. 39.

Macht und endet als Massenmörder. Daher zerstört der Roman das Wertesystem, das den Entwicklungsroman ausmacht. Auch das Ende entspricht nicht dem der klassischen Form. Am Ziel seiner Wünsche muss Grenouille erkennen, dass er nicht einmal am Höhepunkt seines Werdegangs in seiner wahren Existenz wahrgenommen wird. Das Ergebnis ist hier die völlige Desillusionierung.²⁵²

Er erlebte in diesem Augenblick den größten Triumph seines Lebens. Und er wurde ihm fürchterlich. [...] Was er sich immer ersehnt hatte, dass nämlich die andern Menschen ihn liebten, wurde ihm im Augenblick seines Erfolges unerträglich, denn er selbst liebte sie nicht, er hasste sie. Und plötzlich wusste er, dass er nie in der Liebe, sondern immer nur im Hass Befriedigung fände, im Hassen und Gehasstwerden.²⁵³

Der Roman belässt es schließlich nicht bei der Katastrophe des Bacchanals, sondern schließt den Kreis seiner Erzählung mit einer zweiten ab. Grenouille kehrt nach Paris zurück, mit dem Vorhaben zu sterben. Es ist die letzte Krise seines Lebens, dass er die Vergeblichkeit all seiner Versuche, sich den Menschen durch die Kunst zu nähern, erkennen muss. Dadurch wird auch die lineare Struktur eines Entwicklungs- und Bildungsromans durch die Zirkelstruktur aufgehoben.²⁵⁴

3.3.2.3 Intertextualität

Ein weiterer Erfolgsfaktor, der wiederum ein Charakteristikum des postmodernen Schreibens darstellt, ist die breitgefächerte Intertextualität des Romans *Das Parfum*. Die häufig verwendeten Zitate der großen Literatur unserer Vergangenheit haben besonders im deutschsprachigen Raum dazu geführt, dass der Roman mit geteilter Meinung aufgenommen wurde. Es stellt sich die Frage, ob es sich um „einen außergewöhnlichen Anspielungsreichtum oder eine skandalöse Abhängigkeit von berühmten literarischen Vorgängern“²⁵⁵ handelt. Jürgen H. Petersen spricht in diesem Zusammenhang von der „Gefahr des Epigonalen“²⁵⁶ und Frank Hofmann vom „Vorwurf des Eklektizismus oder

²⁵² Vgl. ebd., S. 25-28.

²⁵³ Süskind (1994), S. 305-306.

²⁵⁴ Vgl. Frizen u. Spancken (1996), S. 43-45.

²⁵⁵ Ryan (1991), s. 95.

²⁵⁶ Petersen, Jürgen H.: Statt eines Nachworts: Moderne, Postmoderne und Epigonentum im deutschen Roman der Gegenwart. –In: ders.: Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1991, S. 408.

des Synthetischen“²⁵⁷. Diese Diskussion hat dem Erfolg des Romans jedoch keineswegs geschadet. Wie bereits erwähnt, fühlten sich vor allem die gebildeten Leser durch die intertextuellen Anspielungen angezogen. Diese Bezüge sind jedoch nicht willkürlich gewählt, sondern folgen einem bestimmten System. So lassen sich die meisten Verweise mit nur wenigen Ausnahmen in der Romantik, im Symbolismus und im Ästhetizismus festmachen. Aber auch realistische und naturalistische Züge kommen durchaus vor, da sich Süskind auch an traditionelle Erzähltechniken hält und moderne weitgehend vermeidet. Die Entwicklung der Künstlerfigur ist besonders durch Anspielungen auf eine sich von der Vorromantik bis zur Neuromantik erstreckenden Tradition geprägt.²⁵⁸ Judith Ryan sieht *Das Parfum* als „zweideutige Existenz an der Grenze zwischen Pastiche und Parodie, zwischen zwei literarischen Formen also, die sich mit der Vergangenheit auseinandersetzen“²⁵⁹.

Im Rahmen dieser Arbeit will ich nur einige Autoren und Werke erwähnen, um auf den enorm großen Intertextualitätsspielraum des Romans hinzuweisen. Süskind nimmt auf die gesamte Tradition des Pikaro- und Künstlerromans Bezug. Darunter fallen Goethe mit seinem *Prometheus* und *Zauberlehrling*, aber auch mit *Faust*, mit dem *Das Parfum* Terriers Studium der Fakultäten, Grenouilles Heilschlaf und sein faustisches Streben verbinden. Außerdem verweist Süskind auf E.T.A. Hoffmanns Novelle *Das Fräulein von Scuderi*, die Werner Frizen neben Joris K. Huysmans *A Rebours* als Rahmenmodelle des Romans beschreibt. Daneben findet man Anspielungen auf die Werke von Balzac, Nietzsche und Thomas Mann. Auf die französischen und deutschen Lyriker, wie Baudelaire, Rilke und Rimbaud, wird außerdem Bezug genommen. Das *La belle et la bête* - Motiv lässt sich genauso gut erkennen wie Grimms *Bärenhäuter*, Hauffs *Zwerg Nase*, Wagners *Ring*, Victor Hugos *Quasimodo*, Chamisso's *Peter Schlemihl* und die *Kaspar Hauser* – Geschichte, was den Roman auch in die Tradition des Märchens stellt. Auf Kleists *Michael Kohlhaas* nimmt Süskind vor allem mit seinem ersten Satz Stellung: „Im achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und

²⁵⁷ Hofmann, Frank: „Postmodernes“ Erzählen? – Postmodernes Erzählen!. Untersuchungen zur Entwicklung „postmoderner“ Erzählformen und zu ihrer Rezeption in der deutschen Literatur. Rüsselsheim: Frank Hofmann 1994. (Schriften zu Literatur, Film und Philosophie), S. 115.

²⁵⁸ Vgl. Ryan (1991), S. 91-101.

²⁵⁹ Ebd., S. 97.

abscheulichen Gestalten nicht armen Epoche gehörte.“²⁶⁰ Kleist eröffnet seine Novelle mit „An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Rosshändler, namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffendsten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit.“²⁶¹ Neben *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis sind noch Seversons *Doctor Jekyll und Mr. Hyde*, Shaffers *Amadeus* und Albert Camus *Der Fremde* zu nennen. Außerdem wird häufig auf die Verbindung mit Grass' *Blechtrommel* hingewiesen, die viele Motive mit dem *Parfum* gemeinsam hat. Die Liste der literarischen, philosophischen und kulturhistorischen Texte, auf die Süskind Bezug nimmt, kann noch sehr lange weiter fortgesetzt werden.²⁶² Man kann demnach sagen, dass wohl jeder Leser in Süskinds Roman etwas aus seiner früheren Leseerfahrung wiederentdecken wird, was wohl auch einen besonderen Reiz dieses Buches ausmacht. Dies wirkt auch dem Ausspruch Volker Hages entgegen, der meint, „die Anziehungskraft des Romans verfliegt schneller, als man beim ersten Lesen glauben mag. [...] Kein Buch jedenfalls, das man in der Hoffnung ein zweites Mal lesen würde, ihm noch tiefere Geheimnisse entlocken zu können.“²⁶³ Was das hohe Maß an Intertextualität jedoch verursachen kann, ist eine Beunruhigung der Leser durch die scheinbare Ausschachtung früherer Texte.²⁶⁴ Durch die Fülle an Anspielungen und Verweise auf unterschiedliche Werke der Vergangenheit erfüllt *Das Parfum* auf jeden Fall die Ansprüche eines postmodernen Romans, wie ich ihn oben beschrieben habe. Süskinds Werk ist dabei jedoch nicht nur ein Beispiel der Postmoderne, sondern trägt auch zu dessen Diskussion bei.

Das Parfum ist somit in unserer Typologie intertextueller Strukturen in der neueren deutschsprachigen Prosa ein wichtiges Bindeglied zu auswärtigen Vorstellungen eines postmodernen Textes, die aufgrund mannigfaltiger und gutbegründeter Sperren [...] in der bundesdeutschen Diskussion keine Wurzeln schlagen konnten.²⁶⁵

²⁶⁰ Süskind (1994), S. 5.

²⁶¹ Kleist, Heinrich von: Michael Kohlhaas. Aus einer alten Chronik. Stuttgart: Reclam 1993, S. 3.

²⁶² Vgl. Frizen u. Spancken (1996), S. 123-129.

²⁶³ Hage, Volker: Zur deutschen Literatur 1985. –In: Deutsche Literatur 1985. Jahresrückblick. hrsg. v. Volker Hage. Stuttgart: Reclam 1986, S. 10.

²⁶⁴ Vgl. Ryan (1991), S. 95.

²⁶⁵ Hoesterey (1988), S. 176.

Wichtig für den Erfolg des Romans ist jedoch auch, dass es Süskind trotz der Fülle und Verschiedenartigkeit seiner literarischen Bezugsquellen gelungen ist, einen einheitlichen Text zu verfassen und somit eine kontinuierliche Lektüre zu gewährleisten.²⁶⁶ „Der Schriftsteller [...] muss sich zwar obsessiv in der Literatur umtun, letztlich sich jedoch ohne Rücksicht von der nährenden Quelle lösen, also morden um das eigene Phantasiegebilde erbringen zu können.“²⁶⁷ So verbindet Hoesterey die Technik Süskinds beim Schreiben mit der seiner Hauptfigur bei der Herstellung seines Parfums.

3.3.2.4 Sprache und Erzählweise

Wenn man die Kritiken und Rezensionen zu Süskinds Roman betrachtet, fällt auf, dass vor allem das erzählerische Können und sein Sprachstil gelobt werden. Ich möchte hier als letzten Erfolgsfaktor des *Parfums* auf den besonderen Stil des Werkes eingehen.

Mit dem bereits zitierten Einstieg in die Geschichte verspricht der Erzähler dem Leser bereits einiges: „einen historischen Stoff, ein erzählerisches Programm, ein menschliches Exempel, Suspense und Spannung, die sich zwischen Genialität und Abscheulichkeit seines Helden ergeben.“²⁶⁸ Es ist ein Erzählen, dass sich von der zeitgenössischen Literatur abhebt und zugleich an konventionelle Erzählmuster in Anlehnung an die realistischen Romane des 19. Jahrhunderts erinnert. Dies wird wiederum mit dem Genre der Unterhaltungsliteratur gleichgesetzt, wie es auch schon beim Schema des Kriminalromans vorkam. Mit dieser neuen Tendenz des Erzählens gewinnt der Roman *geradezu* „*exemplarischen Charakter für eine Erzählstrategie, die vielfach mit dem Etikett der Postmoderne versehen worden ist*“²⁶⁹. Wir haben es im *Parfum* mit einer „auktorialen Erzählinstanz als Organisationszentrum der ‚Mittelbarkeit des Erzählens‘“²⁷⁰ zu tun, die das gesamte Geschehen überblickt und es aus einer zeitlichen Distanz heraus schildert, woraus der Eindruck eines genau konstruierten Ganzen entsteht. Der Autor verzichtet dabei auf den inneren Monolog, den *stream of consciousness* oder eine Montagetechnik. Anstelle dieser modernen

²⁶⁶ Vgl. Willems (1993), S. 242-243.

²⁶⁷ Hoesterey (1988), S. 174.

²⁶⁸ Schütte, Wolfgang: Parabel und Gedankenspiel. Patrick Süskinds erster Roman „Das Parfum“. –In: Deutsche Literatur 1985. Jahresüberblick. hrsg. v. Volker Hage. Stuttgart: Reclam 1986, S. 240.

²⁶⁹ Förster (1999), S. 16.

²⁷⁰ Willems (1993), S. 231.

Techniken dominiert der Erzählerbericht, in dem Ereignisse, Figuren und Räume genauso beschrieben werden wie Gedanken und Gefühle.²⁷¹

Da waltet ein allwissender Erzähler seines Amtes, als habe es Joyce und Kafka, Dos Passos und Döblin, als habe es alle diese gemeinhin als Väter des modernen Romans apostrophierten Autoren nicht gegeben, als könne man ohne inneren Monolog, ohne Rückblendungen und Brechungen gut auskommen.²⁷²

Dadurch tritt Süskind als „klassischer Erzähler [auf], bei dem die literarische Welt glücklicherweise noch nicht (oder nicht mehr) wie in der Moderne ‚aus den Fugen‘ sei“²⁷³. Süskinds Roman bietet eine Handlung als Kompositionsprinzip, der Held dominiert das Geschehen und eine Spannungsdramaturgie regiert das Erzählverfahren. Der Autor bleibt jedoch trotzdem nicht hinter der Moderne zurück, da man seine Geschichte immer unter dem Aspekt der Ironie verstehen muss, die den Referenzrahmen des Romans darstellt. Er unterwirft sich nicht irgendeiner Konvention, sondern spielt mit unterschiedlichen Stilen. Er schreckt beispielsweise nicht davor zurück, hochsprachliches Vokabular mit Dialektausdrücken und Barbarismen zu mischen. Im gleichen Maße überschreitet er das Sprachniveau, indem er den Figuren, wie auch dem Erzähler fremdsprachliche Ausdrücke in den Mund legt. Auch Wissenschaftlichkeit und Fachsprachlichkeit sind keine Seltenheit, vor allem wenn es darum geht, Grenouille die Terminologie der Parfumeurkunst beizubringen. Die sprachliche Grenzüberschreitung gehört jedoch auch zum Prinzip des Erzählens und allgemein zu Süskinds Stil.²⁷⁴

Der Autor setzt häufig die gängigen Mittel der Rhetorik ein. Dazu zählen Alliterationen, Anaphern, Vergleiche, Antithesen, Aufzählungen, Superlative und Wiederholungen. So gehört Grenouille zu den „genialsten und abscheulichsten Gestalten“²⁷⁵ seiner Epoche, wird am „allerstinkendsten Ort des gesamten Königreichs“²⁷⁶ in Paris, wo „der Gestank am größten“²⁷⁷ ist, geboren. Er verbringt sieben Jahre am „menschenfernsten Punkt des gesamten Königsreichs“²⁷⁸, um dann der „größte Parfumeur aller Zeiten“²⁷⁹ zu werden.

²⁷¹ Vgl. Förster (1999), S. 16-21.

²⁷² Götze (1985), S. 11.

²⁷³ Schütte (1986), S. 239.

²⁷⁴ Vgl. Frizen u. Spancken (1996), S. 111-123.

²⁷⁵ Süskind (1994), S. 5

²⁷⁶ Ebd., S. 7.

²⁷⁷ Ebd., S. 6.

²⁷⁸ Ebd., S. 152.

Zur Beschreibung von Gerüchen und Düften dienen immer wieder Vergleiche. „...ja sogar der König stank, wie ein Raubtier stank er, und die Königin wie eine alte Ziege, sommers wie winters.“²⁸⁰ Ein anderes Beispiel dazu wäre die Beschreibung des Duftes des Mirabellenmädchens. „Ihr Schweiß duftete so frisch wie Meerwind, der Talg ihrer Haare so süß wie Nussöl, ihr Geschlecht wie ein Bouquet von Wasserlilien, die Haut wie Aprikosenblüte.“²⁸¹ Bei der sprachlichen Darstellung von Düften karikiert er jedoch meist auch die Versuche der Werbung, der Verkümmern des Geruchswortschatzes durch blumig-edle Erfindungen entgegenzutreten.²⁸²

Baldini wünschte, es wäre von ihm, dieses ‚Amor und Psyche‘. Es war keine Spur ordinär. Absolut klassisch, rund und harmonisch war es. Und trotzdem faszinierend neu. Es war frisch, aber nicht reißerisch. Es war blumig, ohne schmalzig zu sein. Es besaß Tiefe, eine herrliche, haftende, schwelgerische, dunkelbraune Tiefe – und war doch kein bisschen überladen oder schwülstig.²⁸³

Diese Stilmittel dienen einerseits der Herstellung von Ordnung und andererseits der Suggestierung des Vertrauten. Süskind baut sprachlich keine historische Distanz auf.²⁸⁴

Neben der leserfreundlichen sprachlichen Gestaltung trägt auch Süskinds systematischer Aufbau des Romans zum Erfolg bei. Er erzählt linear-chronologisch und im Präteritum die Geschichte der Hauptfigur von deren Geburt bis zum Tod. Dabei verzichtet er auf Umgruppierungen, Verschachtelungen und Nebenhandlungen. Da der Autor auch ein erfolgreicher Drehbuchschreiber ist, verwendet er routiniert die Mittel des Films, wie beispielsweise eine Zoom- und Schnitttechnik oder die Szenarienbildung, was den Roman sehr übersichtlich macht.²⁸⁵

Wir sehen demnach, dass Patrick Süskinds *Das Parfum* von der sprachlichen Gestaltung her durchaus Bestsellerqualitäten aufweist, jedoch trotzdem nicht ins Triviale abrutscht. Der konventionelle Aufbau und Stil werden immer wieder durchbrochen und durch die Ironie aufgehoben.

²⁷⁹ Ebd., S. 58.

²⁸⁰ Ebd., S. 6.

²⁸¹ Ebd., S. 54.

²⁸² Vgl. Frizen u. Spancken (1996), S. 117-118.

²⁸³ Süskind (1994), S. 79.

²⁸⁴ Vgl. Cersowsky (2005), S. 132-135.

3.4 ROBERT SCHNEIDER: *SCHLAFES BRUDER*

3.4.1 Aspekte der Rezeption

Robert Schneiders Roman *Schlafes Bruder* zählt neben dem bereits besprochenen Werk von Patrick Süskind zu den größten Verkaufserfolgen der deutschsprachigen Literatur in den 80er und 90er Jahren. Nachdem das Manuskript von mehr als 20 Verlagen abgelehnt worden war, erschien es schließlich im August 1992 im Leipziger Reclam-Verlag in einer zurückhaltenden Auflage von 4.000 Exemplaren. In einem Interview beschreibt der Autor den Weg dorthin folgendermaßen:

Meine Freundin Pascale und ich schickten das Buch an 25 deutsche und österreichische Verlage. Die Bücher wurden zurückgeschickt. Durch einen Zufall bekam der Reclam-Verlag, dem wir das Manuskript gar nicht geschickt hatten, den Roman in die Hand.²⁸⁶

Daraufhin reagierten die Tages- und Wochenzeitungen sofort mit einem überaus positiven Echo und auf der Frankfurter Buchmesse kursierte das Buch als Geheimtipp aus Leipzig. Am 19. November 1992 gelang ihm der Einzug ins *Literarische Quartett*, was unter anderem dazu führte, dass die Gesamtauflage am Ende des Jahres bereits 40.000 Exemplare betrug. Außerdem hatte Schneider das Glück, in einem Verlag zu debütieren, dem das Feuilleton immer schon gut gesonnen war. Der Roman erhielt als einziges Hardcover im Leipziger Herbstprogramm 1992 große Aufmerksamkeit und besaß zusätzlich einen „Ost-Bonus“²⁸⁷, da bekannte Neuigkeiten aus ostdeutschen Verlagen nach der Wende oftmals besonders unterstützt wurden. Entscheidend für den großen Erfolg des Romans war sicherlich auch die ständige Medienpräsenz des Autors. Einerseits blieb das Werk durch seine Bearbeitungen für ein Ballett, eine Oper und den Film im Gespräch der Öffentlichkeit.²⁸⁸ Andererseits liebt Robert Schneider selbst öffentliche Auftritte und den Kontakt zum Publikum. Er stellt sich den Fragen von

²⁸⁵ Vgl. Frizen u. Spancken (1996), S. 131-148.

²⁸⁶ Rathmeier, Judith: Schneiders „Schlafes Bruder“: Hit der Buchmesse in Frankfurt?. Ein Romandebüt sorgt für Aufsehen: „Schlafes Bruder“ des Meschacher Robert Schneider in Fachkreisen bereits als Entdeckung des Jahres gehandelt. –In: Neue Vorarlberger Tageszeitung v. 21.8.1992, S. 34.

²⁸⁷ Moritz, Rainer: Nichts Halbherziges. *Schlafes Bruder*: das (Un-)Erklärliche eines Erfolgs. –In: Über „Schlafes Bruder“. Materialien zu Robert Schneiders Roman. hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³, S. 13.

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 11-15.

Kritikern, lässt sich fotografieren und gibt so oft es geht Interviews.²⁸⁹ Evelyne Polt-Heinzl bezeichnet ihn als „medial geschickte[n] Marketing-Strategie[n]“²⁹⁰, dessen häufige Auftritte in der Öffentlichkeit sicherlich der Breitenwirkung seines Romans nicht geschadet haben. Vom Erfolg seines Debütromans zeigt er sich selbst nicht sehr überrascht. „Also der Erfolg hat mich, wenn ich ganz ehrlich bin, nicht überrascht. Ich bin schon ein Autor, der Geschichten schreibt, von denen er annimmt, dass Menschen sie gerne lesen.“²⁹¹ Bis Ende 1994 waren bereits 100.000 Taschenbücher verkauft, die Verfilmung des Romans sorgte im folgenden Jahr für einen weiteren Anstieg der Verkaufszahlen. Im letzten Quartal 1995 wurden so durchschnittlich 90.000 Exemplare pro Monat abgesetzt.²⁹² Bis zum Jahr 2006 erschien *Schlafes Bruder* in einer Auflage von über 1,3 Millionen Exemplaren und ist in 24 Sprachen übersetzt worden.²⁹³ Wie auch *Das Parfum* erfüllt somit auch Schneiders Debütroman die formalen Anforderungen eines Bestsellers.

Wie bereits erwähnt, folgte auf das Erscheinen des Romans von Robert Schneider eine Fülle von Rezensionen in allen möglichen Printmedien, wobei die meisten überaus positiv ausfielen. So spricht Herbert Ohrlinger beispielsweise in der *Presse* von einem „meisterhaften Roman“²⁹⁴ und selbst eher verhaltene Kritiker wie Volker Wieckhorst nennt *Schlafes Bruder* nichtsdestotrotz einen „über die Maßen erstaunliche[n] Roman“²⁹⁵. Michael Meinhard lobt das Werk als einen „prächtigen Roman. Er ist präzise, sinnlich, wunderbar, er erzählt leicht vom Schweren, hat Humor und Schmerz und einen weiten Horizont in der kleinen, fernen Welt.“²⁹⁶ Auffällig ist, dass vor allem Schneiders Erzähltalent und Sprachstil hervorgehoben werden, die im Weiteren auch zum Erfolg des Romans beigetragen haben. „Schlafes Bruder ist ein eindringlicher und dabei überaus lesbarer Text. Er ist erzähltechnisch perfekt gebaut.“²⁹⁷ Christian Seiler

²⁸⁹ Vgl. Steets, Angelika: Robert Schneider. *Schlafes Bruder*. München: Oldenbourg 1999. (Oldenbourg Interpretationen. Bd. 69), S. 7-10.

²⁹⁰ Polt-Heinzl, Evelyne: Robert Schneider: *Schlafes Bruder*. –In: Romane des 20. Jahrhunderts. Interpretationen. Bd. 3. Stuttgart: Reclam 2003, S. 260.

²⁹¹ Kruse, Bernhard Arnold: Interview mit Robert Schneider. –In: Der Deutschunterricht. Heft 2: Literatur und Lebenswelt: Inszenierte Gefühle. hrsg. v. Helmut Scheuer. 1996, S. 99.

²⁹² Vgl. Moritz (1998), S. 15.

²⁹³ Vgl. Möckel, Magret: Erläuterungen zu Robert Schneider. *Schlafes Bruder*. Hollfeld: Bange 2006³. (Königs Erläuterungen und Materialien. Bd. 390), S. 15.

²⁹⁴ Ohrlinger, Herbert: Ein Neuer aus Österreich. –In: Die Presse v. 22.8.1992, S. 7.

²⁹⁵ Wieckhorst, Volker: Denn im Schläfe liebt man nicht. –In: Rheinischer Merkur v. 25.12.1992, o. S.

²⁹⁶ Meinhard, Michael: Was Liebe meint oder Vita cordis amor est. Robert Schneiders erster Roman ist ein Meisterwerk. –In: Leipziger Volkszeitung v. 19.9.1992, S. 19.

²⁹⁷ Schmidt, Thomas E.: Das Genie, das keines wurde. –In: Frankfurter Rundschau v. 10.10.1992, o. S.

betont in der Weltwoche die „spielerische Entrüstung“²⁹⁸, mit der die Geschichte erzählt wird. Schneiders „sprachliche Präzision“²⁹⁹ wird ebenso gelobt wie seine Virtuosität. „Virtuos zieht Schneider alle Register des professionellen Romanciers.“³⁰⁰ Auch Erich Hackl spricht von der „bezwingenden Komposition dieser Prosa“³⁰¹ Der Erfolg des Romans wird bereits vorausgesehen. „Dieser Roman wird wie eine Droge wirken. Der Entzug ist bitter, groß aber auch der Bedarf nach neuem Stoff aus derselben Feder.“³⁰² Die wenigen negativen Kritiken, wie beispielsweise die von Iris Radisch, die den Roman als „großartige[n] Schmarren“³⁰³ bezeichnet, haben dem Werk genauso wenig geschadet, wie die eher kontrovers verlaufene Diskussion im *Literarischen Quartett*, in dem wiederum Radisch anwesend war. Dort wurde bereits die Parallele zu Patrick Süskinds *Das Parfum* gezogen, wie es auch in mehreren Rezensionen der Fall ist. Sigrid Löffler meinte dazu: „Ich halte das Ganze für ein Kunsthandwerk. Das steht für mich auf einer Ebene mit Patrick Süskinds ‚Parfum‘. ‚Das Parfum‘ ist ein Buch über ein Geruchsmonster und das ist ein Buch über ein Gehörsmo-
nster.“³⁰⁴ Die immer wieder betonte Verwandtschaft mit dem *Parfum* stellt Schneiders Roman auch in die Tradition des postmodernen Erzählens.

Und was Wunder, dass dieses Erweckungsbuch dem Publikum gefällt, dem breiten wie dem professionellen. Bedient es doch ein weitverbreitetes Bedürfnis nach einer erbaulichen Geschichte in alter Erzählsprache und ist zugleich in seiner ganzen gekonnten Sentimentalität überdreht künstlich und also zeitgemäß. [...] Das war es auch schon bei einem vergleichbaren Roman, bei Patrick Süskinds *Parfum*. Es ist ein Coup. Hoffentlich auch für Robert Schneider selbst, der sich mit seinen Fähigkeiten jetzt über unsere gegenwärtige Welt hermachen sollte.³⁰⁵

²⁹⁸ Seiler, Christian: Die Geschichte lächelt durch ihre Tragik. Robert Schneiders Debütroman „Schlafes Bruder“: Denkmal für die vergessenen Genies. –In: Die Weltwoche Nr. 48 v. 26.11.1992, S. 57.

²⁹⁹ Schröder, Julia: Denn wer liebt, schläft nicht. –In: Stuttgarter Zeitung v. 30.10.1992, o. S.

³⁰⁰ Doerry, Martin: Ein Splittern von Knochen. –In: Der Spiegel v. 23.11.1992, o. S.

³⁰¹ Hackl, Erich: Legende vom schlaflosen Musiker. „Schlafes Bruder“: Ein aufregendes Debüt des Österreichers Robert Schneider. –In: Die Zeit v. 2.10.1992, o. S.

³⁰² Doerry (1992), o. S.

³⁰³ Radisch, Iris: Schlafes Brüder. Pamphlet wider die Natürlichkeit oder Warum die junge deutsche Literatur so brav ist. –In: Die Zeit Nr. 46 v. 6.11.1992, S. 3.

³⁰⁴ Reich-Ranicki, Marcel, Sigrid Löffler u. Hellmuth Karasek: ...und alle Fragen offen. Das Beste aus dem Literarischen Quartett. hrsg. v. Stephan Reichenberger. mit einem Vorwort v. Johannes Willems. München: Heyne 2000². (Heyne Sachbuch 19/706), S. 242-243.

³⁰⁵ Winkels, Hubert: Hörwunder. –In: Tempo v. 11.1992, o. S.

Neben den geschickten Marketingstrategien und der Medienpräsenz des Autors begründen jedoch auch textinterne Faktoren den Erfolg von *Schlafes Bruder*. Auf diese möchte im Folgenden genauer eingehen.

3.4.2 Erfolgsfaktoren

Ähnlich wie bei Süskinds Bestsellerroman *Das Parfum* kann man viele Erfolgsfaktoren des Werkes *Schlafes Bruder* auf seinen postmodernen Charakter zurückführen. Auch hier spielt die *Doppelcodierung* nach Charles Jencks eine wesentliche Rolle für den ökonomischen Erfolg. Außerdem wird dem Leser ein breites Angebot an Lesarten gemacht, was auch mit dem für die Postmoderne so charakteristischen ironischen Spiel mit den Gattungen und Traditionen zusammenhängt. Die intertextuellen Anspielungen und Zitate, sowie die Erzählweise und der Sprachstil sind weitere Aspekte, die wiederum mit den Anforderungen des postmodernen Schreibens in Verbindung stehen. *Schlafes Bruder* ist ein Roman, „der für die neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts maßgeschneidert ist“³⁰⁶. Ich möchte mich im Folgenden mit den genannten Erfolgsfaktoren des Romans näher beschäftigen.

3.4.2.1 Doppelcodierung

Robert Schneider schafft es mit seinem Roman wie auch Patrick Süskind den Graben zwischen Massenpublikum und Leserelite zu überbrücken, obwohl bei *Schlafes Bruder* seltener auf diese Eigenschaft hingewiesen wird als beim *Parfum*.

Die Kriterien der „Doppelcodierung“, also der Verwendung einer elitären und zugleich populären Sprache, und der Intertextualität, als leserfesselndem Dialog von Kunstwerken, lassen sich auch für *Schlafes Bruder* festmachen – im gleichen Sinn, wie für das *Parfum*, das sicherlich einen gewissen Vorbildcharakter für Schneiders Roman gehabt hat.³⁰⁷

³⁰⁶ Moritz (1998), S. 29.

³⁰⁷ Werner, Mark: Die Konzeption des Genies in Robert Schneiders *Schlafes Bruder*. Interpretation. Marburg: Tectum 2003. (Diplomica Bd. 1), S. 133-134.

Jutta Janda nennt ihn daher einen „Breitband-Bestseller“³⁰⁸. Andreas Brandtner und Thomas Degener führen die *Doppelcodierung* des Romans und somit auch den Erfolg des Buches vor allem auf die „Varianz von Einfachheit und Komplexität“³⁰⁹ zurück. Die überschaubare lineare Handlung wird dabei nur punktuell durch postmoderne Relativierungen verkompliziert, die die Erzählung distanzieren und problematisieren. Das Spiel mit verschiedenen Versatzstücken und Ebenen weckt das Interesse breitgefächelter Publikumschichten. Andererseits wird der Anschluss an die Traditionen einer modernen Literatur durch die permanente Brechung der Perspektive ermöglicht. Durch diese Zweidimensionalität entstehen letztendlich auch die unterschiedlichen Lesarten des Romans, die unterschiedliche Lesertypen für sich beanspruchen.³¹⁰ Es ist nicht leicht zu entscheiden, ob das Buch ernst oder heiter, neorealistisch oder parodistisch gemeint ist. Robert Schneider greift mit seinem Roman auf jeden Fall eine Vielzahl unterschwelliger Ängste und Sehnsüchte auf, die er in eine scheinbar entlegene Welt transportiert.³¹¹

Wer will, kann in Robert Schneiders Roman zuhauf Vorwissenschaftliches, Spirituelles und Metaphysisches finden. Die Konzeption des Buches lädt dazu ausdrücklich ein, und die ‚postmodernen‘ Relativierungen, die der Text im gleichen Atemzug einschiebt, geben demjenigen Distanzierungsmöglichkeiten, der sie haben möchte.³¹²

Wichtig ist jedoch auch, dass der Roman einen gewissen Unterhaltungsanspruch erfüllt und somit das Bestsellerpublikum auf seine Seite zieht. „Er [der Roman] zieht uns beim Lesen in seinen Bann, wie es so oft bei Büchern nicht geschieht,...“³¹³ Das Erfolgskonzept des Romans beschreibt Mark Werner folgendermaßen:

Eine scheinbar neue, herausragende Figur, die trotzdem in alte Schemata passt, spannende Unterhaltung, die zumindest oberflächlich auch den literarischen Intellekt des Lesers anspricht, gekleidet in eine sprachliche

³⁰⁸ Janda, Jutta: Robert Schneiders *Schlafes Bruder*: Dorfchronik aus Kalkül?. –In: Modern Austrian Literature. Vol. 29. Nr. 3/4 1996, S. 167.

³⁰⁹ Brandtner, Andreas u. Thomas Degener: Ästhetische Konstruktion und kultureller Status des intermedialen Zeichenkomplexes „Schlafes Bruder“. –In: Studia Austriaca VI 1998, S. 78.

³¹⁰ vgl. ebd., S. 78-79.

³¹¹ vgl. Moritz (1998), S. 18-29.

³¹² Ebd., S. 29.

³¹³ Drommer, Günther: Genie zum Fürchten. –In: Wochenpost v. 1.10.1992.

Form, die außergewöhnlich ist, künstlerisch vollendet wirkt, aber nie so avantgardistisch oder kompliziert, dass sie verunsichern oder gar langweilen könnte.³¹⁴

Auch hier wird die Nähe zu Süskinds Roman *Das Parfum* deutlich, dessen Vorbildcharakter Robert Schneider selbst nicht ganz von sich weist. In einem Interview betont er, es sei „ja nicht von der Hand zu weisen, dass der Autor von ‚Schlafes Bruder‘ ‚Das Parfum‘ gelesen haben muss, das ist ganz klar“³¹⁵.

3.4.2.2 Ironisches Genre-Spiel

Wie bereits erwähnt, ist es möglich, *Schlafes Bruder* auf unterschiedliche Weise zu lesen, da der Text einen großen „interpretatorischen Spielraum“³¹⁶ eröffnet und nicht eindeutig einer Gattung zugeordnet werden kann. So kann man den Roman in die Tradition der Dorfgeschichte bzw. des Heimatromans stellen und gleichzeitig Elemente des Künstlerromans im Gewand des Bildungsromans, einer Heiligenlegende oder tragischen Liebesgeschichte entdecken. Robert Schneider selbst macht jedoch darauf aufmerksam, dass diese Gattungen zwar angerissen werden, dass der Roman jedoch gleichzeitig mit ihnen spielt.³¹⁷ Ich möchte im Folgenden darauf eingehen, inwieweit *Schlafes Bruder* den verschiedenen Traditionen zugeordnet werden kann, und inwieweit er mit ihnen bricht.

- Dorfgeschichte bzw. Heimatroman

Eine mögliche Lesart, in deren Tradition sich *Schlafes Bruder* stellt, ist ohne Zweifel die Dorfgeschichte bzw. der Heimatroman. Julia Janda sieht im Rückgriff auf die Dorfchronik sogar den „Schlüssel zum Romanerfolg“³¹⁸ und ein „literarisches Kalkül“³¹⁹ des Autors. Vor allem die üblichen Spannungsfelder der Heimatliteratur

³¹⁴ Werner (2003), S. 138.

³¹⁵ Kruse (1996), S. 99.

³¹⁶ Moritz (1998), S. 28.

³¹⁷ Vgl. Kruse (1996), S. 93.

³¹⁸ Janda (1996), S. 158.

³¹⁹ Ebd., S. 157.

zwischen Kompression und Expansion, Idyllisierung und Denunzierung, sowie Historisierung und Aktualisierung lassen sich im Werk wiederfinden.³²⁰

Robert Schneider erzählt in seinem Roman die Geschichte eines entlegenen Bergdorfs namens Eschberg in Vorarlberg, die er in die bäuerliche Welt des 19. Jahrhunderts zurückverlegt. Die Chronik des Dorfes geht ins Jahr 1785 zurück und endet schließlich 1912 mit dem letzten Bewohner Cosmas Alder. Die Entrückung in die Vergangenheit erklärt Schneider selbst als das notwendige „Korrektiv gegen meine eigene Biographie“³²¹, was für die immer wieder betonten autobiographischen Elemente des Romans spricht. Es wird dadurch auf die Tradition der Dorfgeschichte bzw. des Heimatromans Bezug genommen, die sich gerade im 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum herausgebildet hat. Der Zusammenhang zur vormärzlichen Dorfgeschichte ist in der Nähe-Ferne-Ambivalenz als autobiographische Voraussetzung gegeben. Die Erzählung hat ihren Fokus auf dem Dorf, das zum Schauplatz allgemeiner Vorgänge wird. Auch der Objektivitätsanspruch wird durch die Rolle des Erzählers als Chronist und eine genaue Datierung des Geschehens bis zu einem gewissen Grad eingelöst.³²² Klaus Zeyringer macht jedoch darauf aufmerksam, dass sich *Schlafes Bruder* nur zum Teil in den Bahnen der Dorfgeschichte bewegt. „Hier wird der leise Klang einer alten Gattung aufgenommen und mit Pauken und Trompeten als Ton einer neuen Melodie angestimmt.“³²³ Schneider setzt im Bereich des *Anti-Heimatromans* der 70er und 80er Jahre an, in dem die ländliche Welt als Ort des Schreckens und der Finsternis, als ein soziales Gefängnis dargestellt wird.³²⁴ Er kann demnach auf ein „verstärktes Interesse traditioneller Leserschichten für eine ‚ursprüngliche‘ (und dazu, noch besser, ein wenig geheimnisvolle) Lebensform und deren Geschichten(n) bauen“³²⁵. In der Negativzeichnung des Anti-Heimatromans geht Robert Schneider jedoch noch weiter als die Autoren der 70er und 80er Jahre, da er durch die pathetische und ins Parodistische weisende Überhöhung sehr stark auf narrative Effekte abzielt, die im Leser eher wohliges Schaudern als Betroffenheit auslösen. Aus der ursprünglichen

³²⁰ Vgl. ebd., S. 157-166.

³²¹ Kruse (1996), S. 95.

³²² Vgl. Steets (1999), S. 20-25.

³²³ Zeyringer, Klaus: Versuch einer literaturwissenschaftlichen Autopsie eines Bestsellers – Zu Robert Schneider: *Schlafes Bruder*. –In: ders.: Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke – Einschnitte – Wegmarken. Innsbruck: Haymon 1999, S. 505.

³²⁴ Vgl. ebd., S. 502-504.

³²⁵ Ebd., S. 505.

Intention der Transformation des Heimatromans wird demnach eine deutliche Trivialisierung. Auch den Anspruch kritischer Objektivität und Authentizität löst er zugunsten der Trivialisierung und Idyllisierung auf.³²⁶ In der Überspitzung der gängigen Muster lässt sich, wie Schneider selbst zugibt, sicherlich auch „ein gewisses, ganz klares Kalkül“³²⁷ erkennen. Aus diesen Gründen wird der Roman auch öfter als Kitsch³²⁸ bezeichnet, was der Autor natürlich von sich weist.

„Schlafes Bruder“ ist sehr nuanciert und schlau gemacht. Kitsch dagegen ist eine grobe Vereinfachung, ein Klischee, das immer funktioniert. Mein Text spielt mit diesen Dingen. Er operiert mit dem Klischee des Heimatromans und den Verkleinerungsformen. Je öfter diese Dinge im Text passieren, desto mehr fällt natürlich auf, dass das Ironie ist.³²⁹

Er entwirft somit eine historische Dorfgeschichte, bricht mit deren Tradition jedoch gleichzeitig, indem er den „Freund der Heimatgeschichte“³³⁰ einen ironischen Seitenhieb verpasst. Anstatt „Leben und Bräuche der Lamparter und Alder in einem Buch niederzulegen“³³¹, widmet er sich der Geschichte eines Genies.

- Künstlerroman

Im Roman *Schlafes Bruder* wird uns die Geschichte eines außergewöhnlichen Musikers erzählt und er stellt sich somit auch in die Tradition des Künstlerromans. Die Biographie wird uns gleichzeitig im Gewand eines Bildungs- bzw. Entwicklungsromans präsentiert, dessen Strukturmuster jedoch wie bei Süskind gebrochen werden. „Die negative Künstler-Biographie scheint in einem Anti-Bildungsroman, der die Unmöglichkeit persönlicher Entfaltung und die zwangsläufige Entwicklung zum frühen Tod als durch Eigenaktivität und den Willen Gottes gesteuert darstellt, aufgehoben.“³³² Die Figur des Elias ist dabei an jene Künstler aus der Literatur angelehnt, die aufgrund ihrer widrigen Umwelt an der Ausführung ihrer Kunst gehindert werden und somit ohne

³²⁶ Vgl. Steets (1999), S. 25-26.

³²⁷ Kruse (1996), S. 99.

³²⁸ Vgl. Zeyringer (1999), S. 517-519.

³²⁹ Koelbl, Herlinde: Im Schreiben zu Haus. Wie Schriftsteller zu Werke gehen. Fotografien und Gespräche. München: Kneesebeck 1998, S. 244.

³³⁰ Schneider, Robert: *Schlafes Bruder*. Roman. Leipzig: Reclam 2007, S. 12.

³³¹ Ebd., S. 12.

³³² Brandtner u. Degener (1998), S. 83.

Werk bleiben. Dieses vor allem „romantische Genie-Paradigma“³³³ rückt den außergewöhnlichen Einzelnen in den Mittelpunkt des Geschehens und macht seine Umwelt zur bloßen Kulisse.³³⁴ Schneider selbst sieht als innere Haltung des Romans die „Sehnsucht, Sehnsucht nach der Schönheit, nach der Vollendung, Sehnsucht nach einem ganz dichten gelebten Leben“³³⁵. Solche Sehnsüchte werden auch in vielen Künstlerromanen der Romantik thematisiert, auf die der Autor im Besonderen Bezug nimmt. Es fällt dabei vor allem die Nähe zu Wilhelm Heinrich Wackenroders *Josef Berglinger* und E.T.A. Hoffmanns *Johannes Kreisler* auf. Die drei Musiker verbinden Ähnlichkeiten in ihrer Lebensgeschichte und die ähnlichen Widerstände der Gesellschaft, gegen die sie ankämpfen müssen. Diese Parallelen sind jedoch meist intertextueller als kunsttheoretischer und intellektueller Art. Außerdem werden sie letztlich durch die ironischen Abwandlungen in Frage gestellt.³³⁶

Schneider greift [...] romantische Motive auf, entleert sie, zumindest zu einem Teil, ihrer ursprünglichen Bedeutung und macht sie dadurch frei, neues narratives Potenzial aufzunehmen. Reduktion und Expansion, Trivialisierung und Überhöhung gehen Hand in Hand.³³⁷

Elias ist ein Genie der Musik, im übertragenen Sinne jedoch eher eines der Liebe, da er zuletzt nicht als Musiker scheitert, sondern an der Unmöglichkeit seiner Liebe zu Elsbeth. Der Aspekt der unerfüllten Liebe ist dem Erzähler wichtiger als das musikalische Genie der Hauptfigur, was bereits zu Beginn des Romans deutlich wird. Hier ist lediglich von der „Geschichte des Musikers Johannes Elias Alder“ die Rede, der in „unsägliche und darum unglückliche Liebe zu seiner Cousine Elsbeth entbrannt“ ist und daher „zweiundzwanzigjährig sein Leben zu Ende brachte“³³⁸. Die Liebesthematik wird hier stärker betont als die des Genies.³³⁹ Andererseits übernimmt auch die Todesthematik einen wichtigen Stellenwert in der gesamten Geschichte. „Der Tod ist das Thema des Romans. Genie, Kunst, Liebe – alles zielt in letzter Konsequenz darauf

³³³ Polt-Heinzl (2003), S. 269.

³³⁴ Vgl. ebd., S. 268-269.

³³⁵ Kruse (1996), S. 101.

³³⁶ Vgl. Werner (2003), S. 128-131.

³³⁷ Steets (1999), S. 34.

³³⁸ Schneider (2007), S. 9.

³³⁹ Vgl. Werner (2003), S. 131-132.

hin, die Sterblichkeit zu überwinden.“³⁴⁰ Die ursprünglich romantischen Erzählanliegen verschwinden somit in Schneiders postmodernem Erzählen. Von der Kunstfrömmigkeit Berglingers und der extremen künstlerischen Zerrissenheit Kreislers ist bei Elias nichts mehr auszumachen. Dieser ist mehr noch als ein Opfer Gottes und seiner rückständigen Umgebung ein Geschöpf des Erzählers, der die Genialität der Figur als Ausgangspunkt für eine außergewöhnliche, faszinierende Lebensgeschichte wählt. Um diese für den Leser glaubhaft zu machen, nimmt der Erzähler die Banalisierung der romantischen Motive in Kauf.³⁴¹

- Heiligenlegende

In Robert Schneiders Roman *Schlafes Bruder* lassen sich immer wieder märchenhafte Züge erkennen, die vor allem mit der ins Mythische überhöhten Genialität der Hauptfigur zusammenhängen. Daher kann Elias auch als Legenden-Figur und in Zusammenhang mit der religiösen Thematik des Romans als Held einer Heiligenlegende gesehen werden.³⁴² Mark Werner beschäftigt sich mit einigen Merkmalen des Romans, die ihn in die Nähe dieser Gattung rücken. Bereits Elias Geburt wird als „ein doppeltes Wunder“³⁴³ beschrieben, „das der Mensch- und das der Geniewerdung“³⁴⁴. Er ist von Gott auserwählt und mit einer besonderen Begabung ausgestattet worden. Hier ist vor allem die Szene des Hörwunders zu betrachten, in dem die Auserwähltheit des Kindes besonders deutlich wird. Neben der dauerhaften Bewusstseinsweiterung erlebt Elias im selben Augenblick auch eine körperliche Veränderung, die seine Außenseiterrolle noch verstärkt. Im Laufe seines Lebens entdeckt er noch weitere Begabungen, wie die mit Tieren sprechen oder andere Stimmen imitieren zu können. Erstere ist eine klare Anspielung auf die Vita des Franziskus von Assisi. Die zweite Fähigkeit führt jedoch zu einer Passage, in der die Nähe zur Heiligenlegende wiederum relativiert und der Vergleich mit dem Heiligen Assisi als Ironie entlarvt wird. Elias gibt sich hier als „Prophet Elias“³⁴⁵ aus, um seinem Vater zu helfen.³⁴⁶ In erster Linie zeigt sich jedoch

³⁴⁰ Moritz (1998), S. 28.

³⁴¹ Vgl. Steets (1999), S. 27-34.

³⁴² Vgl. ebd., S. 34-40.

³⁴³ Schneider (2007), S. 19.

³⁴⁴ Ebd., S. 19.

³⁴⁵ Ebd., S. 59.

³⁴⁶ Vgl. ebd., S. 58-60.

die Auserwähltheit der Hauptfigur durch sein unglaubliches musikalisches Talent, mittels dessen er predigt und die menschliche Seele berühren kann. Einen weiteren Bezug zur Heiligenlegende bietet die Szene, in der Elias Gott in der Gestalt eines nabellosen Kindes erscheint.³⁴⁷ Außerdem lassen sich Bezüge zur Weihnachts- und Passionsgeschichte Christi erkennen. Am Ende seines Lebens wird Elias schließlich vom Erzähler als „Märtyrer“³⁴⁸ bezeichnet. Neben diesen vielen Bezügen zur Heiligenlegende nimmt die Lebensbeschreibung des Helden manchmal sogar messianische Züge an. Trotz dieser vielschichtigen Anspielungen auf ein Heiligenleben kann *Schlafes Bruder* nicht vollständig mit der Gattung gleichgesetzt werden. Der Erzähler rückt seine Figur zwar in die Nähe eines Heiligen, meint jedoch nicht das Heiligmäßige im strengen Sinn. Elias ist heilig im Sinne seiner Auserwähltheit durch Gott, die jedoch auch negative Substanz haben kann und keinerlei Verehrung nach sich zieht. Seine Geschichte stirbt mit dem letzten Bewohner aus Eschberg.³⁴⁹ Somit kann die religiöse Prägung des Romans eher als „sakrale Begleitmusik“³⁵⁰ verstanden werden.³⁵¹

3.4.2.3 Intertextualität

Das Merkmal der *Intertextualität*, das als charakteristisch für die Postmoderne bezeichnet wird, lässt sich auch in Schneiders Roman *Schlafes Bruder* erkennen. Es handelt sich hier wiederum um ein „ironisches Spiel von Versatzstücken, eine Vermengung von Andeutungen“³⁵². Der Autor verwendet Zitate, Anleihen und Strukturelemente verschiedener literarischer, religiöser und mythologischer Traditionen, die er jedoch nicht einfach übernimmt, sondern geschickt einbaut oder umwandelt, um neue Bedeutungsschichten aufzubauen.³⁵³ Im Zusammenhang mit der Genie- und Herzthematik wird vor allem auf romantische Bezüge aufmerksam gemacht, wie beispielsweise Goethes *Die Leiden des jungen Werther*, aber vor allem die bereits

³⁴⁷ Vgl. ebd., S. 142-149.

³⁴⁸ Ebd., S. 196.

³⁴⁹ Vgl. Werner (2003), S. 25-47.

³⁵⁰ Ebd., S. 47.

³⁵¹ Vgl. Steets (1999), S. 38-40.

³⁵² Brandtner u. Degener (1998), S. 80.

³⁵³ Vgl. Gottwald, Herwig: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz 1996. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 333), S. 157-169.

erwähnten Künstlerfiguren *Kreisler* und *Berglinger*. Im 20. Jahrhunderts lassen sich Vorbilder wie Thomas Manns *Doktor Faustus* und Günter Grass *Blechtrommel* erkennen. Außerdem wird die Genialität der Hauptfigur mit der eines *Glenn Gould* in Thomas Bernhards *Untergeher* verglichen. Neben Bernhard stellt sich Schneider bezüglich seiner Kritik an der Rückständigkeit der ländlichen Bevölkerung auch in die österreichische Tradition von Felix Mitterer und Manfred Deix. Außerdem scheint er in einigen Punkten geistesverwandt mit Peter Turrini, Werner Schwab und Elfriede Jelinek zu sein. In der für Schneider typischen Mischung aus Sentimentalität und Gewalt in seiner Figurenzeichnung ist auch Ödön von Horváth zu erkennen.³⁵⁴ Klaus Zeyringer macht im Besonderen auf die Verbindung zu Franz Michael Felders Biographie *Aus meinem Leben* und Roman *Sonderlinge*, auf die nicht nur Gattung, Zeit und Ort verweisen, sondern zusätzlich noch der Name Alder und dessen Schicksal verweisen, aufmerksam. Auch Büchners *Woyzeck* meint er in *Schlafes Bruder* zu erkennen.³⁵⁵ Nicht zuletzt wird immer wieder auf die Verwandtschaft des Romans mit anderen Werken der Postmoderne hingewiesen, allen voran mit Patrick Süskinds *Das Parfum*, aber auch mit Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* und mit Gabriel Garcia Márquez' *Hundert Jahre Einsamkeit*.

Die alte Melodie, das ist die Dorfgeschichte, das sind Bruchstücke von Schneiders Landsmann, des Bregenzerwälder Bauern und Dichters Franz Michael Felder [...], sind kleine Bestseller-Vorbild-Scherben von dem Oskar Matzerath des Günter Grass (*Die Blechtrommel*; 1959), dem Grenouille des Patrick Süskind (*Das Parfum*; 1985). Die „neue Melodie“ entsteht aus alten Brüchen und neuen Stücken, geordnet und festgehalten vom allgegenwärtigen Erzähler.³⁵⁶

Dieser Erzähler nimmt in Schneiders Roman eine wichtige Rolle ein, auf die ich im letzten Punkt der Erfolgsfaktoren genauer eingehen möchte.

3.4.2.4 Sprache und Erzählweise

Der eigenwillige Sprachstil Schneiders und die verschiedenen Rollen, in die der Erzähler innerhalb der Geschichte schlüpft, sind ein weiteres postmodernes

³⁵⁴ Vgl. Steets (1999), S. 88-90.

³⁵⁵ Vgl. Zeyringer (1999), S. 503-516.

Kennzeichen des Romans *Schlafes Bruder*, das wiederum zu dessen Erfolg beigetragen hat.

Robert Schneider greift bei seiner Erzählweise auf traditionelle Muster zurück und scheint sich somit der „Restauration traditioneller Erzählformen“³⁵⁷ verschrieben zu haben, wie auch Ransmayr, Eco, Nadolny oder Süskind.³⁵⁸ Trotz dieser Rückgriffe kann der Roman jedoch nicht mit realistischem Erzählen gleichgesetzt werden, da er die sogenannte Wirklichkeit nicht einfach nachahmt, sondern sie auf spielerische Art und Weise in den Blick nimmt. Der Autor inszeniert ein „metafiktional[e] Spiel“³⁵⁹ und schafft durch die Verwendung mehrerer Sinn-Bilder den „Eindruck einer ästhetischen Geschlossenheit“³⁶⁰. Gleichzeitig lässt sich der Konstruktcharakter des Romans deutlich erkennen, der vor allem durch den doppelten strukturellen Rahmen der Geschichte herausgestellt wird. Das erste Kapitel, das auch als „Exposé“³⁶¹ bezeichnet wird, entfaltet bereits den zentralen Gedanken des Romans in der Überschrift: *Wer liebt, schläft nicht*. Der erste Satz gibt dann sogleich eine Art Inhaltsangabe des Romans und nimmt demnach das Ende der Geschichte vorweg. „Das ist die Geschichte des Musikers Johannes Elias Alder, der zweiundzwanzigjährig sein Leben zu Tode brachte, nachdem er beschlossen hatte, nicht mehr zu schlafen.“³⁶² Darauf folgt *Das letzte Kapitel*, in dem der Tod des letzten Bewohners aus Eschberg Cosmas Alder und die anschließende *Auslöschung* des gesamten Dorfes beschrieben werden. Im vorletzten Kapitel werden diese Begebenheiten wiederholt und der Roman schließt mit dem Kapitel *Frau Mutter, was mein Liebe?*, in dem das Grundthema noch einmal aufgegriffen wird. Elsbeth erzählt hier ihren Kindern in Form eines „Märchen[s]“³⁶³ Elias Geschichte am Flussbett der Emmer. Innerhalb dieses strukturellen Rahmens wird die Geschichte noch ein weiteres Mal als musikalische Improvisation während des Eschberger Orgelfestes erzählt. Dem Leser werden demnach vier Versionen der Geschichte geboten.³⁶⁴

³⁵⁶ Ebd., S. 503.

³⁵⁷ Gottwald (1996), S. 157.

³⁵⁸ Vgl. ebd., S. 157-160.

³⁵⁹ Förster (1999), S. 148.

³⁶⁰ Ebd., S. 155.

³⁶¹ Kosmitsch-Lederer, Marion: Robert Schneiders „*Schlafes Bruder*“ – Eine Analyse des Romans. –In: Österreich in Geschichte und Literatur mit Geographie. Jg. 40. Heft 5b-6 1996, S. 340.

³⁶² Schneider (2007), S. 9.

³⁶³ Ebd., S. 203.

³⁶⁴ Vgl. Förster (1999), S. 147-157.

Als Voraussetzung für eine „breite Rezeption“³⁶⁵ sieht Rainer Moritz die überschaubare Struktur des Romans, der zwar nicht immer chronologisch, jedoch durch genaue Orts- und Zeitangaben eindeutig gegliedert und leicht zu erfassen ist. Die Handlungsmuster, auf die der Text zurückgreift, garantieren ein „Déjà-lu“³⁶⁶ und sind in der Lage, den Schrecken des „Alpin-Exotische[n]“³⁶⁷ zu mindern. Der Leser wird vom allwissenden Erzähler bei der Hand genommen und von ihm durch die Geschichte geführt, so als hätte es die Zweifel der modernen Literatur nie gegeben.³⁶⁸ Dies ist jedoch nicht die einzige Rolle, in die der Erzähler in *Schlafes Bruder* schlüpft, denn dieser ist besonders vielfältig und gilt zudem als „wichtigste Figur des Romans“³⁶⁹. Er schlüpft innerhalb der Geschichte in verschiedene Rollen, die sich ergänzen, jedoch auch gegenseitig aufheben. Dabei werden Brüche und Widersprüche in der Spannung zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert sichtbar. Der auktoriale Erzähler überblickt, kommentiert und interpretiert auf der einen Seite das gesamte Geschehen. Auf der anderen Seite ist er sich bei manchen Aspekten seiner Erzählung selbst nicht sicher und muss sich manchmal die Dinge erst klar vor Augen führen. Die Rolle als Chronist nimmt er ein, indem er die Biographie seiner Hauptfigur als Teil einer Bauernchronik entwirft. Die historische Objektivität geht jedoch oft gegenüber den subjektiven Interessen des Erzählers unter. „Und der Bruder Fritz? Wir geben ohne Hehl zu, dass er uns nicht interessiert.“³⁷⁰ Wichtig scheint mir noch die Rolle des Erzählers als Vertrauter seines Publikums zu sein. Er bezieht den Leser in die epische Kommunikation mit ein und steht in ständiger Zwiesprache mit ihm, in dem er beispielsweise von „unser[em] Held[en]“³⁷¹ erzählt oder den Leser direkt anspricht und ihn in das Geschehen integriert. Als weitere Rollen des Erzählers in *Schlafes Bruder* nennt Angelika Steets noch den Erzähler-Regisseur und den Moralisten.³⁷² „Die Überstrapazierung der Erzählerfunktion ist eine (postmoderne) Antwort auf die Frage der Möglichkeit des Erzählens in heutiger Zeit.“³⁷³

³⁶⁵ Moritz (1998), S. 16.

³⁶⁶ Ebd., S. 16.

³⁶⁷ Ebd., S. 16.

³⁶⁸ Vgl. ebd., S. 15-17.

³⁶⁹ Gottwald (1996), S. 164.

³⁷⁰ Schneider (2007), S. 51.

³⁷¹ Ebd., S. 168.

³⁷² Vgl. Steets (1999), S. 44-50.

³⁷³ Ebd., S. 49-50.

Auch Erich Hackl macht auf die vielschichtige Funktion des Erzählers im Roman aufmerksam.

...der Chronist, der sich im Majestätsplural an den Leser wendet, stellt sich als eigenständiges literarisches Wesen zwischen Fabel und Autor. Mit großer Gebärde breitet er sein Wissen um den Helden und die schier endlose Zahl an Nebenfiguren vor uns aus. Immer wieder unterbricht er den Fortgang der Handlung, schweift ab, belehrt, mengt sich ein, fasst zusammen, sieht voraus, warnt, seufzt, tröstet. Trotzdem folgt der Leser dem Geschehen mit wachsender Erregung.³⁷⁴

In der Überladung der Erzählerfigur sieht Frank Hofmann jedoch andererseits auch eine „Parodie des auktorialen Erzählers, der sich schon selbst nicht ernst nimmt und seine Figuren nur mehr in denzunziatorischer Weise darstellen kann“³⁷⁵.

Was bei der umfassenden Betrachtung des Bestsellers *Schlafes Bruder* sofort auffällt, ist Schneiders ungewöhnliche Verwendung von Sprache. „Maßlos ist nicht nur Elias mit seiner genialen Musikalität und seiner absoluten Liebe zu Elsbeth, sondern auch die Sprache.“³⁷⁶ Die Stilmischung wird zum dominierenden Prinzip innerhalb der Kunstsprache Schneiders und auch der Stilbruch wird als Wesenselement anerkannt. So werden Anarchismen mit Modernismen gemischt, Schneider bedient sich der Sprache des Märchens und der Bibel und mischt unterschiedliche Dialektformen. Außerdem bildet er Neologismen vor allem durch die Verbalisierung von Substantiven, wie beispielsweise „nasen“³⁷⁷, oder verwendet ungewöhnliche Adjektivkomposita. Darüber hinaus bedient sich Schneider der gängigen rhetorischen Mittel, wie Reihung, Doppelung, Klimax, Alliteration, Assonanz, Superlativ und Wiederholungen, wobei er diese meist miteinander mischt. Wenn es darum geht, die Bereiche der Musik und speziell das Wahrnehmen von Geräuschen, Tönen und Klängen sprachlich zu erfassen, kommt ein musikwissenschaftliches Fachvokabular zum Einsatz, welches das Sprachniveau der Hauptfigur deutlich übersteigt.³⁷⁸ Und „wo die Beschreibung der

³⁷⁴ Hackl (1992), o. S.

³⁷⁵ Hofmann (1994), S. 119.

³⁷⁶ Förster (1999), S. 150.

³⁷⁷ Schneider (2007), S. 11.

³⁷⁸ Vgl. Steets (1999), S. 52-60.

musikalischen Technik nicht mehr hinlangt, müssen Bilder kommen.“³⁷⁹ Genau dazu kommt es beim Orgelfest in Feldberg, wo Elias von seiner Kindheit träumt.³⁸⁰

Schneider ist zweifellos ein Vertreter des gleichberechtigten Nebeneinanders postmodernen Sprechens und stellt sich der Alltagssprache entgegen. Der Roman will auf diese Weise verzaubern und den Leser in eine ferne Welt entführen.³⁸¹ Was der Autor dabei immer betont, ist der ironische Grundton seiner Sprache und Erzählweise, der als Referenzrahmen seines gesamten Romans dienen soll. Nicht zuletzt sieht Schneider selbst die Nähe seines Romans zum Film als einen bedeutenden Erfolgsfaktor an.

„Schlafes Bruder“ hat einen Autor, der versucht, dem Leser tatsächlich etwas zu erzählen, den Leser durch Spannung bei der Stange zu halten; ein Autor, der natürlich auch, und das ist sehr, sehr wichtig für diesen Roman, vom Film gelernt hat. Also, dieser Roman hat sehr viel filmische Technik. Das letzte Kapitel dieses Romans beispielsweise ist nichts anderes als eine filmische Retrospektive. Hier wird praktisch am Schluss noch einmal die Geschichte in kurzen Bildern auf eine andere Weise erzählt. Weiterhin ist es ein kurzes Buch, was auch wiederum, so meine ich, mit gewissen Schnitttechniken des Films zu tun hat.“³⁸²

Dass der Roman einer filmischen Adaption dennoch nicht sonderlich entgegen kommt, werde ich an späterer Stelle dieser Arbeit noch aufzeigen.

3.5 ABSCHLIEßENDER VERGLEICH DER ROMANE

Patrick Süskinds *Das Parfum* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder* werden aufgrund ihrer ähnlichen Erfolgsgeschichten oft miteinander in Verbindung gebracht. Beide werden nicht ohne Grund als herausragende Bestseller der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur bezeichnet. Sie übersteigen die sogenannte Grenze zum Bestsellererfolg von 100.000 verkauften Exemplaren bei weitem, sind international erfolgreich, hielten sich erstaunlich lange auf allen möglichen Bestsellerlisten und werden mit einem positiven Presseecho bedacht. Vor allem *Schlafes Bruder* schafft es wegen seiner vielfältigen medialen Bearbeitungen, lange im öffentlichen Gespräch zu

³⁷⁹ Kruse (1996), S. 96.

³⁸⁰ Vgl. Schneider (2007), S. 173-179.

³⁸¹ Vgl. Moritz (1998), S. 20-21.

bleiben. Außerdem steht hinter dem Buch ein Autor, der sich als großes Marketing-Talent entpuppt, indem er im Medienbetrieb immer präsent bleibt. Beim *Parfum* erweist sich hingegen die Veröffentlichung des Romans als Vorabdruck in verschiedenen Zeitungen als gelungenes Marketing-Konzept. Um den Autor, der sich so gut wie möglich der Öffentlichkeit verwehrt, entsteht nach kurzer Zeit ein Mythos, der wiederum das Interesse auf sein Werk zieht.

Was zum Erfolg beider Romane neben diesen textexternen Faktoren beigetragen hat, ist sicher die postmoderne Schreibweise beider Autoren, die es mittels ihrer Mischung aus literarisch hochwertiger Qualität und trivialen Unterhaltungseffekten schaffen, einen großen Leserkreis für sich zu gewinnen. Die Bedürfnisse des einzelnen Lesers werden durch das Angebot vielfältiger Interpretationsmöglichkeiten bedient. Daneben bewirkt das breitgefächerte Netz aus Anspielungen und Zitaten ein *Déjà-lu-Erlebnis*, welches die Leser auf eine Entdeckungsreise durch die literarische Geschichte einlädt.

Ein in der Forschung mehrmals genanntes Kriterium für einen Bestsellererfolg ist ein gewisser Grad an Aktualität. Obwohl beide Romane ihre Geschichten in vergangenen Jahrhunderten ansiedeln, greifen sie aktuelle Themen auf, die unsere Gegenwart berühren. Die zeitliche und örtliche Distanzierung des Geschehens macht es für uns jedoch glaubhafter und leichter konsumierbar. Die Genie-Thematik, die sowohl Süskind als auch Schneider in die Vergangenheit des 18. bzw. 19. Jahrhunderts verlegen, trifft genau den Nerv unserer Zeit, in der es immer schwieriger wird, sich von seinen Mitmenschen abzuheben. Wir haben den Wunsch, etwas besonders gut zu können und dieses Talent unter Beweis zu stellen. *Schlafes Bruder* wird in diesem Zusammenhang für die in der Gegenwart erfahrene Problematik von Sinnverlust, Sinnfindung und Lebensgestaltung aktuell.³⁸³ Schneider greift dadurch eine Vielzahl unterschwelliger Ängste und Sehnsüchte auf, welche die Leser aus der zeitlichen und örtlichen Entfernung heraus leichter erfahren können.³⁸⁴ *Das Parfum* hingegen realisiert mit seiner Hauptfigur den narzisstischen Traum, universelle Macht zu erlangen und von allen geliebt zu werden und das gerade in einer Welt der Gefühllosigkeit. Für Grenouille

³⁸² Kruse (1996), S. 100.

³⁸³ Vgl. Klingmann, Ulrich: Sprache und Sprachlosigkeit: Zur Deutung von Welt, Schicksal und Liebe in Robert Schneiders „Schlafes Bruder“. –In: Deutschsprachige Gegenwartsliteratur, hrsg. v. Hans-Jörg Knobloch u. Helmut Koopmann. Tübingen: Stauffenburg Vlg. 1997. (Stauffenburg Colloquium. Bd. 44), S. 205-221.

³⁸⁴ Vgl. Moritz (1998), S. 29.

stellen seine Mitmenschen nur Hindernisse oder auch Mittel zum Zweck seiner Selbstverwirklichung dar.³⁸⁵ Auch das Scheitern des Genies an der Menge scheint unserem Zeitalter entsprungen zu sein. Die Unternehmung des Genies, die Weltherrschaft an sich zu reißen, kann für uns heute nur mehr als Schreckensvision dienen und das dargestellte autonome Individuum ist nur mehr im Scheitern vorstellbar. Da die menschlichen Beziehungen meist nur auf die Frage des wirtschaftlichen Nutzens und des Besitzes ausgerichtet sind und wahre Liebe kaum zum Vorschein kommt, erkennt der Leser im Roman vielleicht eher sein eigenes Jahrhundert wieder als das optimistische achtzehnte.³⁸⁶

Ein Aspekt, der vor allem das Lob der Kritiker nach sich zog, ist die außergewöhnliche Sprache Süskinds und Schneiders. Diese trägt vor allem dazu bei, dass sich die Romane vom Trivialen distanzieren und nicht so einfach in die Schublade der gewöhnlichen Unterhaltungsliteratur gesteckt werden können. Nicht zuletzt begünstigen die leichte Lesbarkeit und der strukturell leicht nachvollziehbare Aufbau beider Romane ihre Massenwirkung. Trotz ihrer Vielschichtigkeit und ihres Interpretationsreichtums werden zwei in sich geschlossene Geschichten erzählt, die ein zügiges Lesen ermöglichen. In beiden Fällen wird in diesem Zusammenhang auf die Verwendung filmischer Techniken angespielt. Ob sich die Werke *Schlafes Bruder* und *Das Parfum* dadurch auch leichter in das Medium des Films übertragen lassen, soll in meinem nächsten Kapitel behandelt werden.

³⁸⁵ Vgl. Cersowsky (2005), S. 125-127.

³⁸⁶ Vgl. Hallet (1989), S. 286-288.

4. DIE VERFILMUNG ZWEIER BESTSELLER – *DAS PARFUM* UND *SCHLAFES BRUDER*

4.1 TOM TYKWERS *DAS PARFUM*

4.1.1 Aspekte der Produktion und Rezeption

Die Verfilmung des Weltbestsellers *Das Parfum* von Patrick Süskind ließ erstaunlich lange auf sich warten. Ausschlaggebend dafür ist, dass der Autor sich über 15 Jahre weigerte, die Filmrechte an seinem Buch zu verkaufen. Seit dem Erscheinen des Romans im Jahr 1985 und seinem weltweiten Erfolg bemühten sich eine Reihe renommierter Produktionsfirmen und Filmemacher um die Rechte. Aber auch Angebote von Regisseuren wie Martin Scorsese, Milos Forman, Tim Burton, Ridley Scott, Jean-Jacques Annaud oder Jean-Pierre Jeunet beeindruckten Süskind nicht.³⁸⁷ In Helmut Dietls Film *Rossini oder Die mörderische Frage, wer mit wem schlief*, für den Süskind das Drehbuch zusammen mit Dietl verfasste, geht es in gleicher Weise um einen öffentlichkeitsscheuen Autor, der sich weigert, die Filmrechte für sein Buch einem hartnäckigen Produzenten zu überlassen.³⁸⁸ Es entstand daneben das Gerücht, dass Süskind nur Stanley Kubrick als geeignet ansah, sein Werk adäquat zu verfilmen. Dieser lehnte jedoch ab, da er die Geschichte als unverfilmbar einstufte.³⁸⁹ Der Produzent Bernd Eichinger, der sich auch von Beginn an um die Rechte bemüht hatte, erhielt diese schließlich 2001 für die stolze Summe von 10 Millionen Euro. In einem Interview betont er: „Als ich das Buch gelesen habe, dachte ich, das ist mein Buch und das ist mein Film. Und diesen Film will ich machen.“³⁹⁰ Patrick Süskind selbst lehnte jedoch von Anfang an jede Mitarbeit ab und weigerte sich sogar, den Film zu sehen.³⁹¹ Als Regisseur wählte Eichinger Tom Tykwer, der aus der Reihe der sonstigen Eichinger-

³⁸⁷ Vgl. Vorausgesehen. Demnächst im Kino oder auf dem Bildschirm. –In: buchreport.express Nr. 37 v. 14.09.2006, S. 40.

³⁸⁸ Vgl. Lueken, Verena: „Das Parfum“ – vom Buch zum Film. –In: Das Parfum. Das Buch zum Film. Zürich: Diogenes 2006, S. 9-10

³⁸⁹ Vgl. Knorr, Wolfram: Film. Pfft. Nach jahrelangem Neinsagen und Gerüchtekochen durfte der Superseller „Das Parfum“ von Patrick Süskind umgesetzt werden. Es riecht nach Mainstream, aber doch ganz gut. –In: Die Weltwoche Nr. 37 v. 14.09.2006, S. 74.

³⁹⁰ Making of. Regie: Larissa Trüby. München: Constantin Film Produktion GmbH, 54’.

³⁹¹ Vgl. Marz, Eva: Zwischendurch Schwäne. Ein Filmporträt über Patrick Süskind, den öffentlichkeitsscheuen Autor des „Parfums“. –In: Süddeutsche Zeitung Nr. 206 v. 07.09.2006, S. 15.

Regisseure sofort heraus sticht. „Eichinger hat erkannt, dass es andere Regisseure braucht, wenn man mehr will als den durch geschickte internationale Vorverkäufe gesicherten Kassenerfolg, wenn man das Etikett Literaturverfilmungsweltmeister loswerden möchte.“³⁹² Immerhin hat er Filme wie *Der Name der Rose*, *Das Geisterhaus* oder *Fräulein Smillas Gespür für Schnee* gemacht. Die Entscheidung für Tykwer begründet er mit zwei Qualitäten des Regisseurs, die ihn für dieses Projekt prädestinieren.

Zum einen besitzt er eine ausgeprägte künstlerische, ja innovative Ader, zum anderen hat er auch ein sehr populäres Verständnis von Kino. Diese beiden Komponenten – das Experimentelle und das Populäre – muss man bei einem solchen Projekt, das definitiv kein Arthaus-Film ist, verinnerlicht haben, ansonsten kann man so einen großen Film mit internationalen Top-Darstellern gar nicht zustande bringen.³⁹³

Das Drehbuch schrieben Bernd Eichinger und Tom Tykwer zusammen mit dem erfahrenen Autor Andrew Birkin. Vom 12. Juli bis zum 16. Oktober 2005 fanden schließlich die Dreharbeiten in den Bavaria-Studios in München sowie in den spanischen Städten Barcelona, Girona und Figueras statt. Eingeleitet wurden diese Ende Juni durch einen dreitägigen Ausflug in die Provence, um die typische Landschaft mit ihren Lavendelfeldern abzulichten.³⁹⁴ Die Produktion soll 50 Millionen Euro gekostet haben und ist mit Dustin Hoffmann und Alan Rickshaw in zwei wichtigen Nebenrollen mit international bekannten Schauspielern besetzt.³⁹⁵ Die Premiere von *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* fand am 7. September 2006 in München statt. Trotz der weitgehend negativen Kritiken in den Medien avancierte der Film bald nach seinem Erscheinen zum Kassenschlager.³⁹⁶

Wie schwierig es jedoch ist, bei der Verfilmung eines Weltbestsellers wie Süskinds *Das Parfum* zu bestehen, zeigt sich bereits in den Kritiken zum Film. So ist hier von

³⁹² Körte, Peter: Du spürst kaum einen Hauch. Bernd Eichinger, unser größter und mutigster Produzent, hat „Das Parfum“ verfilmt – an der Unsterblichkeit muss er aber noch arbeiten. –In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung Nr. 36 v. 10.09.2006, S. 27.

³⁹³ Gespräch mit Bernd Eichinger. –In: *Das Parfum. Das Buch zum Film*. Zürich: Diogenes 2006, S. 27.

³⁹⁴ Vgl. Das ‚Making of‘. –In: *Das Parfum. Das Buch zum Film*. Zürich: Diogenes 2006, S. 139.

³⁹⁵ Vgl. Hallensleben, Silvia: Der Duft nach Nichts. Tom Tykwer und Bernd Eichinger versuchen mit der Verfilmung des Süskind’schen Erfolgsromans „Das Parfum“ die Massen statt zum Lesen zum Schauen zu verführen. –In: Freitag Nr. 37 v. 15.09.2006, S. 13.

³⁹⁶ Vgl. Geld stinkt nicht. –In: Der Spiegel Nr. 39 v. 25.09.2006, S. 168.

„solide[m] Romanverfilmungsstandard“³⁹⁷, einem „soliden ‚Kostümfilm‘“³⁹⁸ oder „spektakuläre[m] Kommerzkino – allerdings auf hohem Niveau“³⁹⁹ die Rede, was einerseits auf den Einfluss des Produzenten Bernd Eichinger zurückgeführt wird. „Was wir insgesamt sehen, ist eine Eichinger-Produktion, kein Tykwer-Film. [...] Das ‚Parfum‘ illustriert einmal mehr die Marke Eichinger, aber wir erfahren wenig darüber, wofür eigentlich der Name Tykwer steht.“⁴⁰⁰ Andererseits wird dem Buch eine „genuine Unverfilmbarkeit“⁴⁰¹ zugesprochen, die zum einen mit dem Protagonisten, zum anderen mit der Visualisierung der Düfte zu tun hat. Außerdem wurde dem Film oft vorgeworfen, sich zu sehr auf die Vorlage zu versteifen. „...sie filmen, als müsste ständig beglaubigt werden, dass es sich tatsächlich um Süskinds Romanvorlage handelt. Nicht weil das Buch unverfilmbar ist, ist ‚Das Parfum‘ gescheitert, sondern weil es den Roman zu sehr verfilmt.“⁴⁰² Trotzdem gibt es auch positive Stimmen, die sich vor allem auf die Arbeit des Regisseurs Tom Tykwer und einzelne Szenen beziehen. Vor allem die Darstellung von Grenouilles Geburt und seiner Kindheit werden in mehreren Berichten lobend hervorgehoben. „Es ist dies die mitreißendste Phase des gesamten Films: eine überbordende Folge optischer ‚Sensationen‘.“⁴⁰³ Koll spricht des weiteren sogar davon, dass „Tykwer vielleicht die Geburtsstunde des bislang schmerzlich vermissten deutschen Großkinos einleitet: als legitimen Parallelweg neben dem Autorenkino, vor allem aber neben dem Einheitsbrei der öden Fernsehkonfektionsware“⁴⁰⁴.

Was sich in diesem kurzen Absatz über die Rezeption des Films *Das Parfum* bereits abzeichnet, sind auch die Hauptproblemfelder, um die sich die nächsten Kapitel meiner Arbeit drehen werden.

³⁹⁷ Körte (2006), S. 27.

³⁹⁸ Knorr (2006), S. 74.

³⁹⁹ Koll, Horst Peter: Liebe ist nur ein Duft. Tom Tykwer inszeniert Patrick Süskinds Weltbestseller „Das Parfum“. –In: Rheinischer Merkur Nr. 36 v. 07.09.2006, S. 22.

⁴⁰⁰ Rodek, Hanns-Georg: Kein Grund zur Beunruhigung. Hier stößt das Kino an seine Grenzen: Die „Parfum“-Verfilmung von Tykwer und Eichinger. –In: Die Welt Nr. 213 v. 12.09.2006, S. 23.

⁴⁰¹ Hallensleben (2006), S. 13.

⁴⁰² Körte (2006), S. 27.

⁴⁰³ Koll (2006), S. 22.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 22.

4.1.2 Vergleich mit der literarischen Vorlage

4.1.2.1 Parallelen und Abweichungen im dramaturgischen Aufbau

Wie bereits erwähnt, wird in den Kritiken zum Film oft bemängelt, dass sich Tykwer zu genau an die Vorlage hält. So schreibt beispielsweise Peter Körte, dass „es Momente gibt, in denen der Film den Roman auf groteske Weise wörtlich“⁴⁰⁵ nehme. Tatsächlich werden nur der erste Teil und das Schlusskapitel des Buches sehr detailgetreu übernommen. Gleich zu Beginn jedoch bricht Tykwer die Chronologie des Süskindschen Erzählens auf, indem er uns in der ersten Szene Grenouille als Gefangenen im Kerker in Grasse vorstellt. Wir sehen somit den Beginn des Finales in einem Prolog vorweggenommen, von dem aus mehr als zwei Drittel der Handlung als lange Rückblende entwickelt werden. Wir begegnen dem Protagonisten demnach nicht wie im Buch als Säugling zum ersten Mal, sondern nachdem er bereits sein Werk vollbracht hat und vor seiner Urteilsverkündung steht.

Als erstes Bild des Films sehen wir einen Lichtkegel, der sich als Nase des Protagonisten entpuppt. Somit wird uns unmissverständlich klargemacht, dass es sich hier um dieses Organ drehen wird. Grenouille sitzt in seiner Zelle und wird von einigen Wachen abgeholt, um der grölenden Menge am Platz vor der Zitadelle vorgeführt zu werden. Erst als er am Balkon ins Licht geschoben wird, erkennen wir sein Gesicht. Die Menge hält kurz inne, fährt dann jedoch umso mehr mit ihren Beschimpfungen fort. Diese Szene übernimmt der Film aus dem 48. Kapitel des Buches.

Nach der Urteilsverkündung, die Grenouille völlig gleichgültig hinnimmt, fährt die Kamera allmählich näher an sein Gesicht heran. Das Geschrei der Leute klingt ab und die Erzählerstimme aus dem Off beginnt mit der Erzählung der Geschichte. Die Kamera kommt Grenouilles Nase immer näher, während die Erzählerstimme fortfährt und uns den Protagonisten vorstellt: „Er hieß Jean-Baptiste Grenouille, und wenn sein Name heute in Vergessenheit geraten ist, so nur aus dem einen Grund, weil sich sein Genie und sein einziger Ehrgeiz auf ein Gebiet beschränkte, welches in der Geschichte keine Spuren hinterlässt...das flüchtige Reich der Düfte.“⁴⁰⁶ Während dieses Satzes zieht uns

⁴⁰⁵ Körte (2006), S. 27.

⁴⁰⁶ Birkin, Andrew, Bernd Eichinger u. Tom Tykwer: Das Drehbuch. –In: Das Pafum. Das Buch zum Film. Zürich: Diogenes 2006, S. 32.

die Kamera in Grenouilles Nasenloch hinein, bis es auf schwarzem Grund den Haupttitel des Films einblendet: *DAS PARFUM. Die Geschichte eines Mörders*.

Im weiteren Verlauf der Handlung übernimmt die Erzählerstimme immer wieder Teile des Süskindschen Romans in etwas abgeänderter Form. Die folgenden Sequenzen, die im Film insgesamt 52 Minuten Spielzeit einnehmen, halten sich vom inhaltlichen Ablauf her sehr genau an die literarische Vorlage. Grenouille wird am Fischmarkt in Paris geboren und bringt seine Mutter mit seinem ersten Schrei an den Galgen. Im Roman kommt der Säugling jedoch zuerst zur Amme Jeanne Bussie, die ihn zum Pater Terrier ins Kloster zurückbringt. Sie empfindet aufgrund der Geruchlosigkeit des Kindes nur Ekel und will es so schnell wie möglich los werden. Auch der Pater, der die Beteuerungen der Amme zuerst als Hirngespinnste abtut, kann den Knaben nicht riechen. Die Kapitel 2 und 3 werden demnach nicht in den Film übernommen, wodurch sich die Zuseher nicht wie im Buch erst gleichzeitig mit Grenouille dessen Geruchlosigkeit bewusst werden. Als der Säugling ins Waisenhaus der Madame Gaillard kommt, setzt auch die Filmhandlung wieder ein. Er mustert hier ein anderes Kostkind mit seiner Nase, wie er es im Roman mit dem Pater macht. Den genauen Grund für die Ablehnung der anderen Kinder erfahren wir jedoch nicht. Es ist nur die Rede davon, dass diese spüren, dass Grenouille anders sei. Wie auch im Buch lernt er durch seinen Geruchssinn sprechen. Im Film wird er mit 13, in der Vorlage bereits mit 8 Jahren an den Gerber Grimal verkauft. Madame Gaillard findet anders als im Buch gleich darauf ihren Tod, indem ihr die Kehle durchgeschnitten wird. Die Arbeitszeit in der Gerberei wird im Film mit nur zwei Sätzen des Off-Erzählers und sechs Einstellungen erwähnt. Dass er den Milzbrand überlebt und bereits mit 13 beginnt, die Stadt Paris mit seiner Nase zu erkunden, wird ausgespart.

Im Film betritt Grenouille die Stadt Paris zum ersten Mal als junger Mann und genau an dem Tag, als er den Duft des Mirabellenmädchens wahrnimmt, der sein weiteres Leben prägen wird. Nach dieser Schlüsselszene, auf die ich später noch genauer eingehe⁴⁰⁷, fahren Film und Buch mit der Einführung der Figur Guiseppe Baldini fort. Mit Hilfe des Erzählers wird uns der Parfumeur in seiner Umgebung vorgestellt. Danach wird der Dialog zwischen ihm und seinem Gesellen Chénier, der als einziger im Buch die Prosa des Erzählers aufbricht, in die Filmhandlung fast wortwörtlich übernommen. Auch die

⁴⁰⁷ Siehe S. 102f.

darauffolgenden Sequenzen unterscheiden sich nur in Details von der Romanhandlung, abgesehen von den im Roman ausführlich dargelegten Gedanken Baldinis über die alte Zeit. Der Parfumeurmeister versucht in seinem Arbeitszimmer die Formel für Pélissiers *Amor und Psyche* ausfindig zu machen und scheitert kläglich. Irgendwann am späten Abend wird er von Grenouilles Klopfen an der Hintertür geweckt, der ihm das bestellte Ziegenleder vorbeibringt. Der Gerbergeselle mischt Baldini daraufhin das gewünschte Parfum des Konkurrenten und verbessert es. Sogar die Erinnerungen, die im Buch beschrieben werden, als Baldini den neuen Duft testet, versucht Tykwer im Film umzusetzen. Am nächsten Tag kauft er Grimal seinen Gesellen ab und leitet so den Aufstieg seines Unternehmens ein. Der Gerbermeister stürzt noch in derselben Nacht volltrunken in den Fluss und stirbt. Die Lehrzeit in der Parfumerie werden im Film durch Parallelsequenzen gerafft, die immer wieder das Aufblühen von Baldinis Geschäft und Grenouille bei der Arbeit zeigen. Die Aussage der Bilder wird zusätzlich von der Erzählerstimme ergänzt. Eines Tages erklärt Baldini seinem Lehrling die Zusammensetzung eines Parfums aus 12 Essenzen und fügt die Legende der 13. Essenz hinzu. Diese Szene finden wir im Buch nicht. Im Film wird darauf später Bezug genommen, wenn Grenouille beschließt, sein göttliches Parfum herzustellen. Das Holzkästchen, in dem sich die 13 Flakons befinden, wird dann als dramaturgisches Mittel eingesetzt. Außerdem ist der Traum Grenouilles vom Mirabellenmädchen im Film hinzugefügt worden, der ihn dazu bewegt, nach der Herstellung von Düften zu fragen. Im Roman lernt er den Vorgang der Destillation im Alambic innerhalb seiner Lehrjahre ganz von alleine. Er führt Experimente mit dem Alambic durch, im Film versucht er sogar Baldinis Katze zu destillieren. Im Buch verwendet er lebende Wesen für seine Zwecke erst im dritten Teil der Geschichte, als er bereits mit der Methode der Enfleurance vertraut ist. Als er erkennt, dass seine Versuche ohne Erfolg bleiben, wird er lebensbedrohlich krank. Er genest erst durch die Aussicht auf weitere Methoden der Duftgewinnung in Grasse. Im Buch bleibt er weitere drei Jahre bei Baldini, um sich den Gesellenbrief zu erwerben, während er im Film seinem Meister lediglich 100 Formeln für weitere Parfums zu diktieren braucht. In der Nacht, als Grenouille Paris verlässt, stürzt das Haus Baldinis in sich zusammen.

So detailgetreu Tykwer den ersten Teil von Süskinds Werk übernimmt, so sehr weicht er bei den beiden nächsten von ihm ab. Den Teil, in dem sich Grenouille in die Höhle

am Plomb du Cantal zurückzieht, dort sieben Jahre fast ausschließlich in seiner inneren Gedankenwelt lebt und sich schließlich seiner Geruchlosigkeit bewusst wird, zeigt uns der Film in knappen fünf Minuten. Die restliche Handlung wird dann sogar zur Gänze ausgespart. Grenouille trifft nicht auf den Marquis de la Taillade-Espinasse und hat auch nicht die Gelegenheit, sich einen Menschenduft zu mischen. Im Film gelangt er hingegen direkt aus seiner Höhle nach Grasse, wo er bereits vor den Stadtmauern zum ersten Mal Lauras Duft erschnuppert. Von nun an werden nur mehr kleine Teile, Ideen und Ausschnitte getreu übernommen. Wesentlich dabei ist, dass Tykwer auch seinen Nebenfiguren Leben einhaucht. Süskinds Figuren im dritten Teil seines Werks sind eigentlich nur Statisten, die für Grenouilles Schaffen von Bedeutung sind. Vor allem Laure schreibt er keinerlei Persönlichkeit zu, da es nur ihr Duft ist, der für die Handlung interessant ist. Alleine ihr Vater, Antoine Richis, scheint für kurze Zeit als sein Gegenspieler aufzutreten und die Detektion aufzunehmen. Im Film wird diese Rolle noch deutlicher ausgebaut. So werden Richis und seine Tochter, hier Laura, schon sehr viel früher in die Geschichte eingeführt als im Buch. Dort werden die beiden erst nach der Verbannung des Mädchenmörders und dem wieder eingekehrten Frieden in Grasse namentlich erwähnt. Laura wird im Film ebenfalls viel mehr Beachtung entgegengebracht. Viele Szenen, in denen sie auftritt, sind demnach nicht dem Roman entnommen, wie beispielsweise die Balkonszene oder ihr Geburtstagsfest mit dem anschließenden Versteckspiel. Auch die Figuren der Madame Arnulfi und ihres Gesellen Druot werden ausgebaut, indem sie Grenouille immer wieder bei der Vollendung seines Werkes stören und ihn beinahe auf frischer Tat ertappen. Außerdem führt Tykwer neue Nebenrollen in die Geschichte ein, wie Lucien und Jeanne, die beide auf den Lavendelfeldern arbeiten. Das Mädchen dient Grenouille später für eines seiner Experimente, indem er es in den Glastank der Enfleurage steckt. Die Szene mit der Prostituierten, an der schließlich auch seine Technik der kalten Enfleurage demonstriert wird, ist ebenfalls im Roman nicht enthalten. Dort führt er zwar Experimente mit Tieren und Menschen durch, die er jedoch, bis auf einen kleinen Hund, noch nicht tötet. Erst als er eine wirksame Methode gefunden hat, beschließt er, ein Parfum nach allen Regeln der Kunst zu kreieren, mit Laures Duft als Herznote. Im Film wird dieses Vorhaben durch das bereits erwähnte Holzkästchen mit den 13 Flakons demonstriert. Seine ersten Opfer sind dann nicht wie im Buch unbekannte Mädchen, sondern zwei Freundinnen

von Laure, die Zwillinge Albine und Françoise. Die darauffolgende Mordserie kombiniert Tykwer mit Sitzungen im Rathaussaal, in denen Richis versucht, sich in den Mörder hineinzudenken. Er übernimmt hier eine sehr aktive Rolle in der Geschichte. Beendet wird diese Parallelsequenz durch die Exkommunikation des Mörders durch den Bischof und die Botschaft der Verhaftung eines Mörders aus Grenoble. Doch wie im Buch hat Richis Zweifel und beschließt nach einem Alptraum die Abreise nach Grenoble. Er versucht, den Mörder auf eine falsche Fährte zu locken, indem er mit seiner Tochter nicht wie der Rest der Belegschaft nach Norden sondern nach Süden reitet. Seinen Plan, Laura so schnell wie möglich zu verheiraten, eröffnet er ihr beim Abendessen im Gasthaus am Meer. Die Szene im Stall, in der Richis sich von der Harmlosigkeit Grenouilles überzeugt, wird gestrichen. Der Mord an Laura, der im Roman als einziger genau beschrieben ist, wird nur angedeutet. Man sieht nur, wie er sich unbemerkt durch das Haus und in Richis Zimmer schleicht, um den Schlüssel zu holen. Als er vor ihrem Bett steht, dreht sie sich um und blickt ihn an. Er zögert einen Moment. Am nächsten Tag findet Richis seine Tochter tot im Bett. Währenddessen sind bereits die Kleider und Haare der Opfer in Grenouilles Schuppen entdeckt worden. Im Roman setzen die polizeilichen Ermittlungen erst nach dem Mord an Laure wieder ein. Die Aussage einer Stadtwache überführt Grenouille, die Beweisstücke werden erst daraufhin bei ihm gefunden. Dahingegen wird er im Film gleich nach der Fertigstellung seines Parfums auf einem Plateau an der Küste verhaftet. Hier übernimmt nun Antoine Richis das Verhör Grenouilles, während er sich im Buch aus allen Ermittlungen heraushält. Es folgt die Verurteilung und die Urteilsverkündung, mit der Tykwer die Geschichte begonnen hat. Im Film endet an diesem Punkt die lange Rückblende, die mit dem Tag der Hinrichtung weiter erzählt wird. Das folgende Bacchanal nimmt im Film genauso wie im Roman eine zentrale Rolle ein. Die Verführung der Massen gelingt Grenouille durch sein einzigartiges Parfum. Er steht am Ziel, kann seine Macht und seinen Erfolg jedoch nicht genießen. Im Film erinnert sich Grenouille an dieser Stelle an das Mirabellenmädchen. Doch es ist nicht tot, sondern küsst ihn zärtlich. Bei diesem Gedanken läuft ihm eine Träne über die Wange. Danach stürzt Richis mit gezogenem Degen auf ihn zu. Doch als er vor ihn tritt, fällt er vor dem Mörder seiner Tochter auf die Knie und bittet diesen um Vergebung. Die Szene in Laures Bett, in der Richis Grenouille als seinen Sohn adoptieren will, kommt im Film nicht vor. Der Rest der

Handlung des dritten Teiles wird wiederum von der Erzählerstimme geschildert. Die Menschen erwachen am nächsten Tag und gehen beschämt nach Hause. Druot wird wenig später für die Morde in Grasse in einem Hinterhof gehängt.

Der vierte Teil des Romans wird schließlich wieder sehr getreu übernommen. Grenouille kehrt zurück nach Paris an den Ort seiner Geburt. Dort übergießt er sich mit dem gesamten Inhalt des Flakons und wird vom Gesindel, das sich dort aufhält, aufgefressen. Die letzte Einstellung zeigt, wie sich der Fischmarkt am Morgen mit Menschen füllt. Der Flakon liegt am Boden, der letzte Tropfen des Parfums fällt auf die Erde.

4.1.2.2 Fazit der inhaltlichen Analyse

Patrick Süskinds Roman *Das Parfum* stellt dramaturgisch keine große Herausforderung dar. Die Geschichte dreht sich um eine Hauptfigur, Jean-Baptiste Grenouille, der mit allen Nebenfiguren in irgendeiner Verbindung steht. Sein Leben wird von seiner Geburt bis zu seinem Tod chronologisch vor uns ausgebreitet. Nur um uns das Ableben der Madame Gaillard und des Marquis de la Taillade-Espinasse zu schildern, greift der Erzähler weiter in die Zukunft. Ansonsten erzählt er uns die Geschehnisse vom 17. Juli 1738 bis zum 25. Juni 1767 geradlinig und ohne viele Nebenhandlungen in drei übersichtlichen Teilen und einem kurzen Schlusskapitel. Von den insgesamt 320 Seiten des Buches umfassen ganze 140 den ersten Teil der Geschichte, in dem von Grenouilles Geburt und Kindheit, seiner Zeit beim Gerber Grimal und seinen Lehrjahren bei Guiseppe Baldini berichtet wird. Der dritte Teil, in dem es um die Morde in Grasse, die Herstellung des Parfums und das Bacchanal geht, umfasst hingegen nur 105, der zweite Teil nur mehr 61 Seiten. Für das kurze Schlusskapitel, in dem Grenouille nach Paris zurückkehrt und dort seinen Tod findet, reichen Süskind dann überhaupt nur mehr fünf Seiten. Im Vergleich dazu nimmt bei Tykwer die Zeit in Grasse über 70 Minuten ein, wenn man den Prolog am Anfang hinzurechnet. Dieser ist, wie bereits erwähnt, eine Vorwegnahme des Finales und dient dazu, Spannung aufzubauen. Wir wissen von Beginn an, dass Grenouille gefangen wird. Ob er sein Ziel erreicht und sein Werk vollbracht hat, bleibt jedoch offen. „Chronologisches Erzählen also wie im Roman, dort immer wieder unterbrochen von den rasant belehrenden Abschnitten und weitergetrieben von der überschnappenden Schreibweise des Autors, wäre im Film ein

sicheres Schlafmittel.“⁴⁰⁸ Grenouilles Geburt, Kindheit und die Arbeitszeit in der Gerberei, die im Buch 45 Seiten einnehmen, werden in nur 10 Minuten durch die Stimme aus dem Off berichtet. Diese Erzählerstimme, gesprochen von Otto Sander, verleiht der ganzen Geschichte etwas Märchenhaftes, was in den Kritiken mit geteilter Meinung aufgenommen wurde. Da heißt es zum einen bei Silvia Hallensleben, dass die Erzählerstimme „mit dem Otto Sanderschen Märchenonkelton [...] auf hohem Niveau fehlbesetzt“⁴⁰⁹ sei. Andererseits lobt Horst Peter Koll diese als „'rationalisierendes' Gegengewicht“⁴¹⁰ zu dem „schwelgerischen, rauschhaften Erzählen mit Bildern und Tönen“⁴¹¹. Die knappe Erzählung bringt jedoch auch eine Komik mit sich, die im Film sogar noch deutlicher ausgearbeitet ist als im Roman.⁴¹² Madame Gaillard, der Gerber Grimal und der Parfumeur Baldini kommen, sofort nachdem sie Grenouille und somit auch die Handlung verlassen haben, ums Leben. Lueken spricht hier von einem „tödliche[n] Running Gag, eine[r] weiteren Leichenspür, die Grenouille hinter sich zieht“⁴¹³.

Die weiteren Geschehnisse des ersten Teiles des Buches nehmen immerhin 40 Minuten der Spielzeit ein, in denen die Begegnung mit dem Mirabellenmädchen und die Lehrzeit Grenouilles bei Guiseppe Baldini geschildert werden. Die Begegnung mit dem Mädchen in der Rue des Marais nimmt sowohl im Buch als auch im Film eine besondere Rolle ein. Sie wird im Film sogar noch mehr zur Schlüsselszene der gesamten Handlung hochstilisiert.⁴¹⁴

In diesem Teil der Geschichte findet Tykwer auch Platz für experimentelle Szenen, wie beispielsweise die Visionen Baldinis. Er hat gerade Grenouille zur Hintertür hinausgelassen und betritt abermals sein Labor. Dort steht das Parfum, das der Gerbergeselle gemischt hat. Er öffnet den Verschluss und nimmt den Duft in sich auf. Die Geräuschkulisse verändert sich. Wir hören Vogelgezwitscher. Die Kamera fährt um Baldini herum und die Kulisse verändert sich vom Labor der Parfumerie zu einem neapolitanischen Garten. Eine Blumenpracht umgibt ihn und von hinten tritt eine junge

⁴⁰⁸ Lueken (2006), S. 13.

⁴⁰⁹ Hallensleben (2006), S. 13.

⁴¹⁰ Koll (2006), S. 22.

⁴¹¹ Ebd., S. 22.

⁴¹² Vgl. Lueken (2006), S. 15.

⁴¹³ Ebd., S. 15.

⁴¹⁴ Siehe S. 102f.

Frau mit schwarzen Locken ins Bild. Sie kommt auf ihn zu, küsst ihn auf die Wange und flüstert ihm „Ich liebe dich“ ins Ohr. Dieses Bild kommt etwas abgeändert auch im Buch vor.

Baldini schloss die Augen und sah sublimste Erinnerungen in sich wachgerufen. Er sah sich als jungen Menschen durch abendliche Gärten von Neapel gehen; er sah sich in den Armen einer Frau mit schwarzen Locken liegen und sah die Silhouette eines Strauchs von Rosen auf dem Fenstersims über das ein Nachtwind ging; er hörte versprengte Vögel singen und von Ferne Musik aus einer Hafenschenke; er hörte Flüsterndes ganz dicht am Ohr, er hörte ein Ichliebdich und spürte, wie sich ihm vor Wonne die Haare sträubten, jetzt! jetzt in diesem Augenblick!⁴¹⁵

In solchen Szenen entspricht Tykwer dem Anspruch Eichingers, der einerseits einen populären Film drehen, andererseits trotzdem experimentelle Teile zulassen möchte, die die Geschichte auch erfordert.⁴¹⁶

Der zweite Teil des Romans wird im Film auf wenige Minuten gekürzt. Die sieben Jahre, die Grenouille zurückgezogen in der Höhle am Plomb du Cantal verbringt, werden mit Hilfe des Erzählerkommentars aus dem Off zusammengefasst. Von Bedeutung ist hier nur, dass Grenouille erkennt, dass er selbst keinen Geruch besitzt. Um dies auch bildlich darzustellen, wird wiederum auf die Szene mit dem Mirabellenmädchen zurückgegriffen. Er verfolgt es in den Gassen von Paris. Aber als es sich umdreht, sieht es Grenouille nicht, sondern blickt nur ins Leere. Daraufhin schreckt er auf und versucht, seinen eigenen Geruch wahrzunehmen. Als ihm das nicht gelingt, plagen ihn Existenzängste, die ihn schließlich weiter nach Grasse treiben. Seine Geruchlosigkeit, die dem Leser von Beginn an bekannt ist, wird dem Zuseher erst gemeinsam mit dem Protagonisten in der Höhle bewusst. Dies führt dazu, dass wir nicht wissen, warum Grenouille von Anfang an von seinen Mitmenschen gemieden und verabscheut wird. Die Episode mit dem Marquis de la Taillade-Espinasse, der an Grenouille seine letale Erdfluidumtheorie demonstrieren will, streicht der Film zur Gänze. Im Roman baut er sich in diesen Kapiteln eine bürgerliche Existenz auf. Er mischt sich ein menschliches Parfum, mit dessen Hilfe er nun von seinen Mitmenschen

⁴¹⁵ Süskind (1994), S. 111.

⁴¹⁶ Vgl. Making of. Regie: Trüby.

akzeptiert wird. Außerdem erlangt er die Erkenntnis, dass diese durch Gerüche manipulierbar sind. In Folge dessen fällt auch die Passage aus dem dritten Teil des Buches, in der sich Grenouille eine ganze Reihe eigener Duftnoten zulegt, vollkommen weg. Ruprecht Saska-Weiß sieht hier ein Manko des Films. „Die Irrlehren der Zeit, die fluidale Theorie, die damals viele gelehrte Anhänger fand, all dies konstituiert Süskinds Roman wesentlich mit. Im Film kommt es nicht vor.“⁴¹⁷

Der dritte Teil des Romans, die Kriminalhandlung, nimmt im Film die meiste Zeit in Anspruch. Da die Handlung im Buch jedoch sehr oft statisch ist, führt Tykwer neue Szenen ein, baut die Funktionen und Charakterzüge der Nebenrollen aus und schafft sogar neue Figuren. Besonders die Rolle des Antoine Richis wird zu einem wichtigen Gegenspieler Grenouilles, der immer wieder aktiv ins Geschehen eingreift. Für einen Film ist eine dynamische Abfolge von Szenen anders als für einen Roman unerlässlich. Daher baut Tykwer auch die Figur der Laura aus, die Süskind als bloßes Objekt der Begierde darstellt. Daneben wird Grenouille während seiner Experimente mehrmals fast erwischt, was zusätzlich für Spannung sorgt. Marianne, die eine Lieferung für Madame Arnulfi bringt, versucht unter die Plane des Glastanks zu sehen, wo er die ermordete Jeanne aufbewahrt. Als Druot und Madame Arnulfi die Werkstatt betreten, rettet ihn nur das Wohlwollen seiner Arbeitgeberin. Ihr Geselle, der Grenouille hingegen von Beginn an wie einen Sklaven behandelt, wird wenig später auf einmal ganz zahm und freundlich, als er den konservierten Duft eines getöteten Mädchens wahrnimmt.

Das Bacchanal und der Schluss der Geschichte werden wiederum sehr detailgetreu in den Film übernommen. Die Massenszene ist für Tykwer neben der ersten Begegnung zwischen Grenouille und Baldini eine der beiden Schlüsselszenen.⁴¹⁸ Gerade diese wird jedoch von der Kritik in den Medien eher negativ aufgenommen. So spricht Saska-Weiß von einem „FSK-tauglich choreografierte[n] Nudisten-Woodstock“⁴¹⁹ und Rodek von einer „Ästhetisierung, die Tykwer zum Wohle der investierten 50 Millionen Euro betreibt“⁴²⁰. Was die Konzeption des Romans jedoch am meisten verändert, ist die Träne, die Grenouille am Ende dieser Szene vergießt. „...und diese Regung bringt eine klebrige Sentimentalität ins Spiel, die alles, was man bis dahin gesehen hat,

⁴¹⁷ Saska-Weiß, Ruprecht: Ruchlos, aber auch geruchlos. Das Duo Eichinger-Tykwer verfilmt Süskinds „Parfum“. –In: Stuttgarter Zeitung Nr. 212 v. 13.09.2006, S. 27.

⁴¹⁸ Vgl. Making of. Regie: Trüby.

⁴¹⁹ Saska-Weiß (2006), S. 27.

⁴²⁰ Rodek (2006), S. 23.

dementiert.“⁴²¹ Was hier jedoch tatsächlich versucht wird, ist die verfälschte Darstellung des Protagonisten weiterzuführen, worauf ich später noch genauer eingehen werde.⁴²²

Was den Schluss betrifft, spricht Körte von Momenten, „in denen der Film den Roman auf groteske Weise wörtlich nimmt“⁴²³. Im Roman heißt es an dieser Stelle:

Dies war das erste, woran sich alle erinnern konnten: dass da einer stand und ein Fläschchen entstöpselte. Und dann habe er sich mit dem Inhalt dieses Fläschchens über und über besprenkelt und sei mit einem Mal von Schönheit übergossen gewesen wie von strahlendem Feuer.⁴²⁴

Süskind schildert dieses Erlebnis aus der Perspektive des Gesindels, die Grenouille später zerfetzen und auffressen. Im Film wird er jedoch tatsächlich mit einer in Gold schimmernden Aura umgeben, als er sich mit dem Parfum übergießt.

4.1.2.3 Versuch einer Zuordnung

Im ersten Kapitel meiner Arbeit habe ich mich ausführlich mit einigen unterschiedlichen Typologien der Literaturverfilmung auseinander gesetzt. Ich stelle mir nun die Frage, ob es überhaupt möglich ist, eine spezielle Verfilmung wie *Das Parfum* einer solchen zuzuordnen.

In Alfred Estermanns Einteilung in drei mögliche Formen der Adaption lässt sich Tykwerts Film vor allem der dritten Form zusprechen, der *Verfilmung*. Tykwer orientiert sich ganz klar an der Aussage der literarischen Vorlage, verändert jedoch auch Figuren und Handlungen. Wie bereits mehrmals angedeutet, stützt er sich teilweise zu sehr auf Süskinds Roman. Dass er gleichzeitig auch ein eigenes *Filmkunstwerk* schafft, welches die zweite Möglichkeit der Adaption bei Estermann darstellt, ist nicht abzustreiten. Da es sich jedoch hier um die Verfilmung eines Bestsellers handelt, muss sich der Film unweigerlich mit seiner Vorlage messen.

Bei Franz Josef Albersmeier kommt Tykwerts Verfilmung dem Typ der *getreuen Adaption* am nächsten, die versucht, der literarischen Vorlage gerecht zu werden. Das Problem der *Werktreue* spielt in diesem Zusammenhang sicherlich eine wesentliche

⁴²¹ Körte (2006), S. 27.

⁴²² Siehe S. 100ff.

⁴²³ Ebd., S. 27.

⁴²⁴ Süskind (1994), S. 319.

Rolle. Dass es nicht möglich ist, den gesamten, breitgefächerten Bedeutungsspielraum des Romans in einen Film zu übertragen, liegt auf der Hand. Dafür lässt Süskind als Autor der Postmoderne zu viele Interpretationsmöglichkeiten anklingen. Tykwer versucht deshalb, seinen eigenen Ansatz zur Deutung der Vorlage darzustellen, ohne sich zu sehr von ihr zu lösen. Am deutlichsten fällt dabei die Veränderung in der Konzeption des Protagonisten aus.

Aus Helmut Kreuzers Typologie lassen sich gleich drei verschiedene Möglichkeiten der Literaturadaption für *Das Parfum* nachweisen. Der erste Teil des Buches wird in großen Strecken wie eine *Illustration* umgesetzt. Tykwer hält sich so gut wie möglich an den Handlungsverlauf und die Figurenkonstellation. Daneben werden Dialoge teilweise wörtlich übernommen. Die Gefahr, die durch die Verschiedenartigkeit der beiden Medien besteht, wird mittels des Erzählerkommentars entschärft. Dieser greift da ein, wo die Geschichte alleine durch Bilder nicht den Sinn des Süskindschen Textes vermitteln könnte. Teile der Verfilmung können auch dem Typ der *interpretierenden Transformation* zugeordnet werden. Es entsteht dann ein neues, jedoch möglichst analoges Kunstwerk. Tykwer gelingt dies jedoch nur teilweise, da er der Vorlage oft zu sehr, manchmal jedoch zu wenig entspricht. Bei der Umsetzung des dritten Teiles des Romans kann schließlich auch von einer *Aneignung von literarischem Rohstoff* gesprochen werden, da oft nur kurze Ausschnitte oder Ideen übernommen werden. Da jedoch immer klar bleibt, dass es sich um die Verfilmung von Süskinds *Das Parfum* handelt, ist diese Bezeichnung hier eher unpassend.

Auch bei Hagenbüchle könnte man dem Film gleich drei der fünf Umsetzungsvarianten zusprechen. Der erste Teil ähnelt am meisten einer *stofforientierten Adaption*, während der Rest auch als *illustrierende Adaption* gesehen werden kann. Vor allem aus der Kriminalhandlung des Romans werden nur mehr Elemente übernommen. Manche Teile des Films haben auch den Charakter einer *analogisierenden Adaption* bei Hagenbüchle. So wird bei der Visualisierung der Gerüche sehr stark mit medienspezifischen Mitteln des Films gearbeitet.

Michaela Mundts Transformationskonzept der *Eigenständigkeit* kann Tykwers *Parfum* schwer zugeordnet werden, da in ihm keine originäre Botschaft übermittelt wird. Dafür hält sich der Film zu sehr an die literarische Vorlage. Er befindet sich eher im Mittelfeld zwischen *analoger Wiedergabe* und *konzeptioneller Interpretation*.

Wie wir sehen, ist es nicht möglich, Tykwerts Film einem bestimmten Typ der Literaturverfilmung zuzuordnen, da die Art der Umsetzung zu vielseitig ist. Neben teilweise sehr getreu übernommenen Passagen aus dem Buch, werden andere extrem verändert oder überhaupt zur Gänze gestrichen. Mit der wohl gravierendsten Änderung der Süskindschen Aussage werde ich mich im nächsten Kapitel dieser Arbeit auseinander setzen.

4.1.3 Die Konzeption der Hauptfigur

Das größte Problem bei der Verfilmung von Süskinds *Das Parfum* ist nicht, wie vielleicht immer gedacht, die Visualisierung der Gerüche, sondern vor allem die Konzeption und Besetzung des Protagonisten. Jean-Baptiste Grenouille wird uns im Roman von Beginn an als verabscheuungswürdig und ekelerregend vorgestellt. Süskind lässt keinen Zweifel darüber, dass die Hauptfigur, um die sich die gesamte Handlung dreht, keine Moral und keinerlei Gefühle besitzt. Grenouille führt ein Dasein wie ein Zeck, bis er schließlich den höheren Sinn seines Lebens erkennt. Daraufhin verfolgt er seine Ziele, ohne Rücksicht auf andere zu nehmen. Im zweiten Teil des Romans kommt sein dunkler Charakter besonders zur Geltung, als ihm schließlich bewusst wird, dass er seine Mitmenschen mit Hilfe seiner außergewöhnlichen Gabe manipulieren kann. Erst durch diese Gewissheit fasst er den Entschluss, einen Engelsduft zu erschaffen, „so unbeschreiblich gut und lebenskräftig, dass, wer ihn roch, bezaubert war und ihn, Grenouille, den Träger dieses Dufts, von ganzem Herzen lieben musste“⁴²⁵. Dass er dafür 25 Mädchen ermorden muss, ist ihm völlig gleichgültig. Als er jedoch am Ziel angekommen ist und von allen tatsächlich geliebt wird, kann er seinen Erfolg nicht genießen. Denn er selbst empfindet nichts als Hass für seine Mitmenschen und er kann nur im Hassen und Gehasstwerden Befriedigung finden.

Bei der Verfilmung dieses Stoffes stellt sich nun die Frage, wie eine solch bösertige, monströse Gestalt der Held eines Films werden soll. „...kaum eine andere literarische Figur hat wohl je weniger das Zeug zum Filmhelden gehabt.“⁴²⁶ Die Konzeption dieser

⁴²⁵ Süskind (2006), S. 198.

⁴²⁶ Lueken (2006), S. 8.

Figur bereitete den Drehbuchautoren Eichinger, Tykwer und Birkin die größten Probleme, da die gesamte Handlung an ihr hängt und von ihr geleitet wird.

Der Aspekt, dass wir nur diese eine Figur haben, die den Film leitet, hat das Drehbuchschreiben wirklich schwer gemacht. Es war unheimlich kompliziert, den Film so zu konstruieren, dass man wirklich immer in dieser intimen Kenntnis dieser Figur bleibt, die ja gleichzeitig auch ein Schattenwesen ist, die auch noch obendrein ein falsches Selbstverständnis pflegt, die einem immer tiefer und essentieller werdenden Irrtum aufsitzt, und den aber so fanatisch verfolgt, dass sie den fast wie eine religiöse Dimension empfindet. Und sich trotzdem nicht zu distanzieren von dem, obwohl er ja eigentlich ein Fanatiker ist und man Angst vor ihm haben könnte, das war irrsinnig schwer.⁴²⁷

Zudem kommt noch, dass der Protagonist zu fast niemandem spricht, auch nicht zu sich selbst. Man könnte ihn auch als einen zwanghaften Autisten bezeichnen, der sich von der Außenwelt so gut wie möglich abschottet.⁴²⁸ „Eine Extremfigur, aber das populäre Kino à la Eichinger erlaubt solche Figuren nicht.“⁴²⁹ Im Film darf das Publikum nicht allzu sehr auf Distanz zu Grenouille gehen, da es ihm sonst nicht über zwei Stunden lang folgt. Die Lösung des Problems ist demnach, dass er zu einem Wesen mit Gefühl gemacht werden muss.⁴³⁰ Im gesamten Roman lassen sich dafür jedoch nur zwei schwache Anhaltspunkte finden. Als Grenouille zum ersten Mal den Duft des Mädchens aus der Rue des Marais wahrnimmt, der ihm immer wieder entweicht, leidet sein Herz. „Zum ersten Mal war es nicht nur sein gieriger Charakter, dem eine Kränkung widerfuhr, sondern tatsächlich sein Herz, das litt.“⁴³¹ Den zweiten Hinweis, dass er auch Gefühlsregungen besitzt, finden wir an der Stelle, wo er sich seiner Geruchlosigkeit bewusst wird. „Was er jetzt empfand, war die Angst, über sich selbst nicht Bescheid zu wissen.“⁴³² Diese zwei Andeutungen werden für den Film dermaßen stark betont, dass sich die Gesamtkonzeption des Protagonisten von Grund auf ändert. Grenouille wird dadurch zu einer Figur, mit der wir uns trotz seiner abgründigen Seite und seiner fehlenden Moral identifizieren können. Denn irgendwie wollen wir dasselbe tun wie er,

⁴²⁷ Making of. Regie: Trüby.

⁴²⁸ Vgl. Lueken (2006), S. 9.

⁴²⁹ Rodek (2006), S. 23.

⁴³⁰ Ebd., S. 8-13.

⁴³¹ Süskind (1994), S. 50.

⁴³² Ebd., S. 175.

nämlich uns im Leben verwirklichen. Deshalb ist auch sein Geniecharakter nicht unbedingt etwas, was ihn vom Publikum entfernt. Dies bezeichnet Lueken als „kleine[n] Widerhaken, den Süskind uns da hinwirft und den die Filmemacher aufnehmen, an dem wir weiter in die Geschichte gezogen werden“⁴³³. Denn wer möchte nicht etwas besonders gut können oder besser machen als alle anderen? Dadurch beginnen wir ihn irgendwie sympathisch zu finden und auch zu verstehen.

Wie kommt nun aber die Veränderung der Hauptfigur Grenouille zustande? Bereits der berühmte Einleitungssatz des Romans, der ein wenig abgeändert in den Film übernommen wird, zielt darauf ab, den Protagonisten in ein besseres Licht zu stellen. Hier wird Grenouille von einer der „genialsten und abscheulichsten Gestalten“⁴³⁴ zu einer der „genialsten und zugleich berüchtigtsten Gestalten jener Epoche“⁴³⁵. Während Süskind uns das Kind Grenouille mit Hilfe der Metapher des Zecks unzugänglich macht, empfinden wir im Film eher Mitleid mit dem Säugling, der beinahe von den anderen Kindern erstickt wird, oder mit dem Fünfjährigen, der ausgestoßen und gehänselt wird. Die Erzählerstimme erläutert uns, dass er für die anderen unheimlich sei, was dadurch untermauert wird, dass er an einer toten Ratte riecht. Bei der Arbeit in der Gerberei wird er als „zäh wie ein resistentes Bakterium“⁴³⁶ beschrieben. Wir empfinden jedoch an keiner Stelle die Abneigung, die uns Süskind von Beginn an nahelegt.

Der Schrei nach seiner Geburt, der Schrei unter dem Schlachttisch hervor, mit dem er sich in Erinnerung und seine Mutter aufs Schafott gebracht hatte, war kein instinktiver Schrei nach Mitleid und Liebe gewesen. Es war ein wohlerwogener, fast möchte man sagen ein reiflich erwogener Schrei gewesen, mit dem sich das Neugeborene *gegen* die Liebe und dennoch *für* das Leben entschieden hatte.⁴³⁷

Die Begegnung mit dem Mirabellenmädchen gewinnt im Film, wie bereits erwähnt, mehr noch als im Roman besonders an Bedeutung. Dort nimmt die Szene nur acht Seiten ein, wo Grenouille den Duft des Mädchens erschnuppert, ihm durch einige Gassen in Paris folgt und es schließlich erwürgt, um danach seinen Geruch in sich

⁴³³ Lueken (2006), S. 17.

⁴³⁴ Ebd., S. 5.

⁴³⁵ Birkin, Eichinger, Tykwer (2006), S. 32.

⁴³⁶ Ebd., S. 37.

⁴³⁷ Süskind (2006), S. 28.

aufzusaugen. Im Film dauert die Sequenz mehr als acht Minuten, also länger als die Umsetzung des gesamten zweiten Teils des Buches. Wir sehen Grenouille, der vor der Parfumerie von Pélissier steht. Auf einmal dreht er sich der Kamera zu und nimmt etwas Außergewöhnliches mit seiner Nase wahr. Die Kamera verfolgt nun den Schritt eines Mädchens. Es folgen schnelle Schnitte auf eine Schulter, eine Hand, die einen Korb mit Mirabellen trägt. Grenouille beginnt, der Duftspur zu folgen. Wir sehen schnelle Schnitte auf eine rote Locke, auf die Hand und das Dekolleté. Endlich findet er es in einer Gasse. Männer, Frauen und Kinder drehen sich nach dem Mädchen um. Er nähert sich ihm bis auf einige Zentimeter. Als es sich umdreht, erschrickt es kurz, bietet ihm jedoch dann Mirabellen an. Er nimmt jedoch die ganze Hand und riecht daran. Das Mädchen erschrickt und läuft davon. Wenig später findet er es in einem Hinterhof wieder und schleicht sich abermals heran, um den Duft in sich aufzunehmen. Die Kamera fährt über die Schulter in das Dekolleté. Es bemerkt ihn vorerst nicht, hat nur langsam das Gefühl, beobachtet zu werden. Es erschrickt erneut, als es sich zu Grenouille umdreht, und will zu schreien beginnen. Hier kann man nun einen gravierenden Unterschied zur Szene im Roman erkennen, der wiederum auf die Veränderung der Gesamtkonzeption der Hauptfigur hinweist. Im Film tötet Grenouille das Mädchen durch Zufall. Er möchte nicht auffallen und versteckt sich vor einem Liebespaar, das über die Treppe in den Innenhof kommt. Damit das Mädchen nicht laut los schreit und ihn verrät, hält er ihm den Mund zu. Als er dann entdeckt, dass es nicht mehr atmet, ist er vollkommen erschrocken und zögert zuerst, bevor er sich zu ihm kniet, um den exquisiten Duft in sich aufzusaugen. Dahingegen hält er es im Buch nicht einmal für nötig, das Mädchen anzusehen. Er ist auch nicht verzweifelt, als er es „welkgerochen“⁴³⁸ hat, denn er hat nun die Erkenntnis über den Sinn seines Lebens gewonnen.

Dass am Anfang dieser Herrlichkeit ein Mord gestanden hatte, war ihm, wenn überhaupt bewusst, vollkommen gleichgültig. An das Bild des Mädchens aus der Rue des Marais, an ihr Gesicht, an ihren Körper, konnte er sich schon nicht mehr erinnern. Er hatte ja das Beste von ihr aufbewahrt und sich zu eigen gemacht: das Prinzip ihres Duftes.⁴³⁹

⁴³⁸ Süskind (1994), S. 56.

⁴³⁹ Ebd., S. 58.

Die Erkenntnis, die Grenouille aus diesem Erlebnis zieht ist hier, dass er zu Höherem bestimmt ist, dass er die Welt der Düfte revolutionieren muss und zum größten Parfumeur aller Zeiten aufsteigen wird. Im Film hat er ein bescheideneres Ziel. „Er muss lernen, wie man einen Duft bewahrt, um nie wieder etwas von solch erhabener Schönheit zu verlieren.“⁴⁴⁰

Bernd Eichinger erklärt die Änderungen dieser Szene in einem Interview.

Ja, wir wollten der Hauptfigur im Film einen weniger zynischen Charakter als im Buch verleihen. [...] Allerdings haben wir die Psychologie der Charaktere neu arrangiert. Wir wollten in diesem Fall den Nebenfiguren und ihren Handlungen mehr Raum geben, um rückwirkend dadurch den Protagonisten und seine Motive und Obsessionen besser verstehen zu können.⁴⁴¹

Was hier noch auffällt, ist, dass das Mirabellenmädchen aus der Masse der anderen Menschen deutlich heraus sticht, was auch durch die Blicke der Passanten noch einmal betont wird. Man soll das Gefühl haben, dass sie etwas Besonderes ist, an dem Grenouille sein ganzes Leben lang hängen wird. Tatsächlich kehrt die Szene in unterschiedlicher Ausführung an drei weiteren Stellen des Films wieder. In Baldinis Labor träumt er von der Begegnung mit dem Mädchen und erinnert sich an den Verlust ihres Dufts. Er schreckt aus dem Alptraum auf und fleht Baldini an, ihm zu zeigen, wie man einen Duft konservieren kann. In der einsamen Höhle wird ihm durch die Erinnerung an das Mädchen, die ihn nicht sieht, seine eigene Geruchlosigkeit bewusst. Auch während des Bacchanals kreisen Grenouilles Gedanken um diese Begegnung, als er einen Korb Mirabellen inmitten der Massen entdeckt. Das Mädchen ist jedoch nicht tot, sondern umarmt ihn. Er öffnet die Augen und sieht die Menschen um sich herum, die sich einander hingeben und denkt daran, wie er es zärtlich küsst. In dem Moment rinnt ihm eine Träne über die Wange und er sieht das Mädchen wieder tot vor sich liegen. Er träumt hier von Liebe, die ihm immer verwehrt geblieben ist. Dass er wie im Roman in diesem Augenblick nur Hass empfindet, wird im Film nicht klar. Das Mirabellenmädchen wird auf diese Weise zu seinem Schicksal und demnach auch zum roten Faden, der sich durch die gesamte Geschichte zieht. Es ist der Inbegriff seiner

⁴⁴⁰ Birkin, Eichinger, Tykwer (2006), S. 43.

⁴⁴¹ Gespräch mit Bernd Eichinger (2006), S. 27.

Wunschträume, denn es verkörpert die Seiten, die sich Grenouille so sehr wünscht. Im Film wird diese erste Begegnung mit dem Mirabellenmädchen zu seinem Trauma, an dem er schließlich zerbricht. Gerade diese Veränderung hat in der Kritik viele negative Stimmen hervorgerufen. So spricht Peter Körte gar von einem „Verrat an seinem Helden“⁴⁴².

Der zweite Anhaltspunkt für die vorhandene Gefühlswelt Grenouilles ist der Moment, an dem er erkennt, dass er selbst keinen Geruch besitzt. Die Angst, über sich selbst nicht Bescheid zu wissen, wird im Film genutzt, um den Protagonisten zur Identifikationsfigur zu machen.

Das Parfum erzählt ja vor allem von der katastrophalen Einsamkeit eines Mannes, der als Heranwachsender keinerlei Liebes- oder Zuneigungserfahrung macht und dadurch unfähig wird, mit den irgendwann in ihm aufkeimenden Gefühlen umzugehen. [...] Zentral für mich war also das Bild der völligen Einsamkeit eines Menschen mitten unter anderen; sein ebenso unbewusstes wie rastloses Streben nach Anerkennung, das in eine Katastrophe mündet. In jedem Alter, aber besonders um die 20, beschäftigt einen dieses Problem: Wie kann ich mit der eigenen scheinbaren Bedeutungslosigkeit umgehen?⁴⁴³

Das ist ein Thema, mit dem sich die Zuseher identifizieren können und wodurch Grenouille, der fanatische Mädchenmörder ohne jegliche Moral, für uns doch sympathisch wird. Im Film wird der eine Satz des Buches, in dem seine Angst beschrieben wird, durch die Erzählerstimme noch ausgebaut. „Grenouille begriff, dass er sein Leben lang für alle ein Niemand gewesen war. Was er jetzt empfand, war die Angst, tatsächlich nicht vorhanden zu sein – gerade so, als existiere er nicht.“⁴⁴⁴ Die Suche nach sich selbst und die Sehnsucht, sich selbst zu verwirklichen, werden somit zu zentralen Themen des Films. Im Buch heißt es ebenfalls: „Er wollte seines Innern sich entäußern, nichts anderes, seines Innern, das er für wunderbarer hielt als alles, was die äußere Welt zu bieten hatte.“⁴⁴⁵ Verena Lueken beschreibt die damit einhergehende Veränderung treffend: „Im Kino wird aus der Geschichte eines Mörders die Tragödie der einsamen Kreatur.“⁴⁴⁶ Man könnte auch sagen, dass aus der Geschichte eines Genies

⁴⁴² Körte (2006), S. 27.

⁴⁴³ Gespräch mit Tom Tykwer. –In: *Das Parfum. Das Buch zum Film*. Zürich: Diogenes 2006, S. 19.

⁴⁴⁴ Birkin, Eichinger, Tykwer (2006), S. 106.

⁴⁴⁵ Süskind (2006), S. 140.

⁴⁴⁶ Lueken (2006), S. 18.

ohne jegliche Moral und Skrupel die Tragödie eines Genies wird, das auf der Suche nach sich selbst scheitert.

Das zweite Problem, das sich im Zusammenhang mit dem Protagonisten von *Das Parfum* ergibt, ist seine Besetzung. Grenouille muss im Film schließlich ein Gesicht bekommen. Im Roman überlebt er als Kind „die Masern, die Ruhr, die Windpocken, die Cholera, einen Sechsmetersturz in einen Brunnen und die Verbrühung der Brust mit kochendem Wasser. Zwar trug er Narben davon und Schrunde und Grind und einen leicht verkrüppelten Fuß, der ihn hatschen machte, aber er lebte.“⁴⁴⁷ Außerdem bleiben ihm Narben der schwarzen Karbunkel vom Milzbrand und der Eiterkrater von der syphilitischen Spielart der schwarzen Blattern. Nach allem, was ich bereits über die Konzeption der Figur dargelegt habe, kann Grenouille jedoch nicht ausgesprochen hässlich sein, da er sonst als Identifikationsfigur nicht mehr in Frage kommt. Es gibt auch im Roman Anhaltspunkte, dass er keineswegs wie ein Monster aussieht. „Dabei besaß er, objektiv gesehen, gar nichts Angsteinflößendes. Er war, als er heranwuchs, nicht besonders groß, nicht stark, zwar hässlich, aber nicht so extrem hässlich, dass man vor ihm hätte erschrecken müssen.“⁴⁴⁸ Als er sich beim Marquis de la Taillade-Espinasse zurechtgemacht im Spiegel erblickt, wundert er sich sogar, „dass er so unglaublich normal aussah“⁴⁴⁹. Genau an diesen beiden letzten Darstellungen knüpft der Film an, um dem Hauptdarsteller den Schrecken zu nehmen.

Es war eigentlich eine unlösbare Aufgabe. Er musste diese sehr spezielle Kreuzung aus Unschuld und Abgründigkeit in sich vereinen. er musste jung sein und doch Geschichte im Gesicht tragen. Er musste möglichst unbekannt und doch in der Lage sein, einen Film dieses Ausmaßes zu schultern.⁴⁵⁰

Die Wahl fiel schließlich auf Ben Wishaw, den Tykwer bei einer Aufführung des Hamlet in London gesehen hatte. Eichinger meint, er verkörpere beides: „den Unschuldengel und den Mörder“⁴⁵¹. In manchen Szenen vermisst man jedoch dieses abgrundtief Böse, welches der Grenouille Süskinds besonders oft ausstrahlt. Trotzdem

⁴⁴⁷ Süskind (2006), S. 27.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 31.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 185.

⁴⁵⁰ Gespräch mit Tom Tykwer (2006), S. 21.

⁴⁵¹ Gespräch mit Bernd Eichinger (2006), S. 26.

ist er keine schlechte Wahl, wie auch Peter Körte zugeben muss. „Ben Whishaw als Grenouille ist keine schlechte Wahl: kein Schönling, nicht zu derb – und leider ohne den leisesten Anflug von Dämonie.“⁴⁵² Der Protagonist erntet jedoch auch positive Kritiken, wie die von Michael Althen. „Ben Whishaw, der die geduckte Kreatur genauso spielen kann wie die Arroganz des Bösen, der auf hässliche Weise schön ist und auf anrührende Art tumb. Er füllt das Vakuum aus und bleibt doch ein unbeschriebenes Blatt.“⁴⁵³ Whishaw ist auch deshalb eine gute Wahl, da er den Zuschauern relativ unbekannt ist. Da es sich bei Süskinds Roman um einen Weltbestseller handelt, haben viele Menschen auf der Welt eine gewisse Vorstellung, wie dieser Grenouille auszusehen hat. „Daher mussten wir einen Darsteller finden, der nicht nur für uns passte, sondern gleichzeitig auch das Bedürfnis abdeckt, das alle nach dieser Figur haben.“⁴⁵⁴ Für Tykwer ist der Hauptdarsteller daher der „große Glücksfall dieses Films. Er hat es uns ermöglicht, dem Zuschauer Zugang zu einem so bizarren Charakter wie Grenouille zu verschaffen – und hat damit dem Film eine Seele gegeben“⁴⁵⁵.

Man erkennt, dass auch bei der Besetzung des Protagonisten ganz genau auf seine Konzeption als eine Figur mit Gefühlen und einer Art Seele geachtet wurde. Er soll uns nicht erschrecken, sondern uns dazu bringen, ihm mehr als zwei Stunden lang durch die Geschichte zu folgen.

4.1.4 Visualisierung der Gerüche

Patrick Süskinds Bestseller *Das Parfum* ist neben seinen unzähligen Bedeutungsebenen auch ein olfaktorischer Roman, in dem es um die Beschreibung der verschiedensten Gerüche und Düfte geht. Bei der Verfilmung dieses Stoffes denkt man deshalb sofort an die große Herausforderung, diese Sinneseindrücke am Bildschirm darzustellen. Viele sehen darin das größte Problem der Umsetzung. „Film ist antiimaginativ – er stellt ja Bilder selber her. Er nimmt uns Fantasie ab, wir sollen schauen. Und das Geschaute hat

⁴⁵² Körte (2006), S. 27.

⁴⁵³ Althen, Michael: Ich will doch nur, dass ihr mich liebt. Tom Tykwer entlockt Patrick Süskinds „Parfum“ in atemberaubenden Bildern einen ganz eigenen Duft. –In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 214 v. 14.09.2006, S. 31.

⁴⁵⁴ Zit. n. Das „Making of“ (2006), S. 156.

⁴⁵⁵ Gespräch mit Tom Tykwer (2006), S. 21.

alles, nur keinen Geruch.“⁴⁵⁶ Was man dem jedoch entgegenhalten kann, ist das Argument, dass ja auch das Buch an sich keinen Geruch hat, sondern die Dufteindrücke mit Wörtern beschreibt. Eichinger äußert sich zu diesem Problem: „Natürlich lassen sich Geruch und Duft nicht sichtbar machen. Jeder *special effect* würde hier ein unsinniges Unterfangen bedeuten. Andererseits muss man aber zugeben, dass ein Buch beim Lesen eben auch nicht riecht.“⁴⁵⁷ So wie Süskind die Sprache der Wörter benutzt, kreiert Tykwer eine Sprache der Bilder, der Musik und der Geräusche, um uns in die Welt der Gerüche zu entführen. Wichtig sind vor allem die ersten Szenen des Films auf dem Fischmarkt, wo Grenouille „am allerstinkendsten Ort des gesamten Königreichs“⁴⁵⁸ geboren wird. Die ersten Seiten des Romans hinterlassen beim Leser einen bleibenden Eindruck, vor allem die Passage, in der Süskind den unermesslichen Gestank der damaligen Zeit beschreibt.

Es stanken die Straßen nach Mist, es stanken die Hinterhöfe nach Urin, es stanken die Treppenhäuser nach fauligem Holz und nach Rattendreck, die Küchen nach verdorbenem Kohl und Hammelfett; die ungelüfteten Stuben stanken nach muffigem Staub, die Schlafzimmer nach fettigen Laken, nach feuchten Federbetten und nach dem stechend süßen Duft der Nachttöpfe. Aus den Kaminen stank der Schwefel, aus den Gerbereien stanken die ätzenden Laugen, aus den Schlachthöfen stank das geronnene Blut. Die Menschen stanken nach Schweiß und nach ungewaschenen Kleidern; aus dem Mund stanken sie nach verrotteten Zähnen, aus ihren Mägen nach Zwiebelsaft und an den Körpern, wenn sie nicht mehr ganz jung waren, nach altem Käse und nach saurer Milch und nach Geschwulstkrankheiten. Es stanken die Flüsse, es stanken die Plätze, es stanken die Kirchen, es stank unter den Brücken und in den Palästen. Der Bauer stank wie der Priester, der Handwerksgeselle wie die Meistersfrau, es stank der gesamte Adel, ja sogar der König stank, wie ein Raubtier stank er, und die Königin wie eine alte Ziege, summers wie winters.⁴⁵⁹

Dieses Ambiente musste auch im Film von Beginn an geschaffen werden. Tykwer meint dazu, der Film müsse „eine haptische Qualität entwickeln, anfassbar sein. Das heißt, der Zuschauer soll wirklich mit dem Kopf des Kindes Grenouille direkt in die Gülle des Pariser Fischmarkts hineingeboren werden.“⁴⁶⁰

⁴⁵⁶ Saska-Weiß (2006), S. 27.

⁴⁵⁷ Gespräch mit Bernd Eichinger (2006), s. 27.

⁴⁵⁸ Süskind (1994), S. 7.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 5-6.

⁴⁶⁰ Zit. n. Das „Making of“ (2006), S. 142.

Zu Beginn der Szene folgen wir mit der Kamera dem Gang eines Mannes durch das rege Treiben am Pariser Fischmarkt. Die Erzählerstimme stimmt uns auf die Zeit, in der wir uns befinden, ein:

Zu der Zeit, von der wir reden, herrschte in den Städten ein für uns moderne Menschen kaum vorstellbarer Gestank. Und natürlich war in Paris der Gestank am größten, denn Paris war die größte Stadt Europas. Und nirgendwo in Paris war dieser Gestank so über alle Maßen widerlich wie auf dem Fischmarkt der Stadt.⁴⁶¹

Der Mann leert die Fische auf einen Tisch. Eine heruntergekommene Frau steht dahinter. Sie bricht schreiend zusammen und hält sich ihren schwangeren Bauch. Dann presst sie ein Kind aus ihrem Leib, durchtrennt die Nabelschnur mit ihrem Fischmesser und schiebt es von sich. Sie steht auf und sieht einem Kunden ins Gesicht, der sie fragt, ob etwas nicht stimme. Wir sehen wie das Neugeborene, das inmitten von Fischresten liegt, anfängt, leicht zu atmen. Die Kamera fährt näher zum Kopf des Säuglings heran. Man hört ein Geräusch wie sein Herzklopfen. Darauf folgen kurze harte Schnitte auf Fischinnereien, Fleisch, Fischköpfe. Wieder sehen wir das Kind atmen. Ein Hund frisst verdorbenes Fleisch, Maden und Ratten tummeln sich auf den Abfällen, ein Tierkopf liegt auf der Straße. Das Kind atmet immer stärker. Eine Hand lässt ein Schlachtbeil fallen, aus einem herabhängenden Schwein werden die Innereien herausgerissen. Das Kind gibt ein leises Geräusch von sich. Noch mehr Innereien kommen zum Vorschein, ein Mann übergibt sich. Dann fängt der mit Blut verschmierte Säugling an zu schreien, bis die umherstehenden Leute auf ihn aufmerksam werden.

Tykwer schafft es hier mit einer Reihe von Bildern und kurzen Eindrücken, uns den durch den Erzählerkommentar angekündigten Gestank visuell zu vermitteln. Verstärkend wirken hier die Hack- und Schnittgeräusche, sowie das Herzpochen des Kindes. Für Wolfram Knorr „triumphiert das Requisit, aber nicht der Geruch“⁴⁶². Aber ich glaube, dass es genau darum geht, dass uns durch verschiedene schnell hintereinander geschnittene Bilder ein unbegreiflicher Gestank vor Augen geführt werden soll. So wie sich Süskind der Worte und der rhetorischen Mittel bedient, verwendet Tykwer die Sprache der Bilder und Geräusche, sowie die ihm zur Verfügung

⁴⁶¹ Birkin, Eichinger, Tykwer (2006), S. 33.

⁴⁶² Knorr (2006), S. 74.

stehenden filmischen Gestaltungsmöglichkeiten. Verena Lueken sieht *Das Parfum* als „Buch der Illusionen. Dazu gehört, dass wir glauben zu riechen, was wir lesen. Und genau das kann das Kino auch – uns zeigen, was wir dann zu riechen meinen.“⁴⁶³

Um eine Atmosphäre, die Süskind im Roman beschreibt, zu schaffen, gehört natürlich auch, dass die Menschen und ihre Kleidung authentisch wirken. Da der Film mit vielen *close-ups* arbeitet, muss dabei vor allem auf Details Wert gelegt werden. So sehen wir oft Schweißbränder an den Kleidern, die vernarbten und geschundenen Gesichter sowie dreckige Fingernägel. Während Tykwer auf diese Dinge bei den Szenen in Paris besonders achtet, wirkt in Grasse alles zu sauber. Er drückt hier einen Kontrast zwischen den beiden Städten aus, der vielleicht darauf zurückgeht, dass Grasse doch als „ein Rom der Düfte [...], das gelobte Land der Parfumeure“⁴⁶⁴ beschrieben wird.

Schon vor der Premiere wurde von Kritikern am Film oft bemängelt, dass dieser andauernd die Nase des Protagonisten ins Bild rücke.⁴⁶⁵ Das erste Bild, das wir sehen, ist eben auch das Riechorgan Grenouilles, das uns auch im Verlauf der Geschichte immer wieder in Großaufnahmen präsentiert wird. Man muss jedoch sagen, dass es im Roman wie auch im Film eben um das Riechen geht, was wir alle mit unserer Nase machen. Die Idee dabei ist, dass uns die Nase der Hauptfigur durch Motive, Gassen, Straßen und Innenräume führt.⁴⁶⁶ Grenouille nimmt die Welt nicht wie wir mit den Augen, sondern mit der Nase wahr, und das soll auch im Film vermittelt werden. Die Szene, in der Grenouille zum ersten Mal die Stadt Paris betritt, bietet dafür ein anschauliches Beispiel.

Grenouille betritt mit Grimal und anderen Gerbergesellen die Stadt. Musik setzt ein. Man sieht eine Straße in Paris, wo sich viele Menschen tummeln. Er wird von den unterschiedlichsten Dingen angezogen und schließt die Augen. Eine Kutsche mit feinen Damen fährt vorüber, man sieht die Pferdehufe auf den Asphalt schlagen. Eine vornehme Dame hält einen Fächer in der Hand, Wein wird eingeschenkt. Man sieht den geöffneten Mund einer alten Frau, einen Mann, der sich ein Tuch vors Gesicht hält. Männer schlürfen Austern, in einem Geschäft werden Stoffe angeboten. Ein Mann am Balkon pudert seine Perücke. Die Kamera zeigt uns in schnellen Schnitten getrocknete

⁴⁶³ Lueken (2006), S. 14.

⁴⁶⁴ Süskind (2006), S. 211.

⁴⁶⁵ Vgl. Althen (2006), S. 31.

⁴⁶⁶ Vgl. Making of. Regie: Trüby.

Blumen, Pilze, Hülsenfrüchte, verschiedene Gewürze, Brot und Schnecken. Wir sehen Grenouilles Nase in Großaufnahme, er schnuppert weiter. Danach kommen Bilder von Käse, Schinken, Holzkohle und Kinderfüßen im Dreck. Ein Mann bietet Fotos und Bilder an, die Seiten eines Buches werden umgeblättert. Grenouilles Duftreise wird schließlich durch Grimals Ruf unterbrochen, er öffnet die Augen.

Der Protagonist entdeckt hier die Stadt Paris auf seine ganz spezielle Weise. Dabei werden Dinge ins Bild gerückt, die wir kennen, und die in uns bestimmte Assoziationen wecken. Es werden viele Details gezeigt, die er wahrnimmt. Die begleitende Erzählerstimme wäre hier gar nicht nötig, sie wirkt sogar etwas störend, da wir uns nicht voll und ganz auf die Bilder konzentrieren können. Wir folgen seiner Nase sozusagen mit unseren Augen. Tykwer macht jedoch darauf aufmerksam: „Die Kamera folgt zwar der Idee der Nase, übernimmt aber nicht immer ihre Bewegung.“⁴⁶⁷ An bestimmten Stellen macht sie das aber doch. Im Waisenhaus liegt er auf Holzbrettern und versucht durch die Gerüche, die er wahrnimmt, sprechen zu lernen. Die Kamera fährt über seinen Kopf über Wiesen, Steine und Bäche hinweg in einen kleinen Teich bis zu den Froschlaichen, für die Grenouille kein passendes Wort einfällt. Noch eindrucksvoller ist jedoch die Szene, in der er versucht Laura, die Grasse verlassen hat, mit seiner Nase aufzuspüren. Er steht mit geschlossenen Augen auf einem Hügel. Die Kamera fährt um ihn herum, wird immer schneller und fliegt schließlich über seine Schulter hinweg über mehrere Hügel bis zum Weg, wo Laura und ihr Vater auf den Pferden reiten. Sie werden von der Kamera eingeholt, bis diese in einem *close-up* Lauras Gesicht zeigt. Grenouille hat sie gefunden und öffnet die Augen.

Eine weitere wichtige Rolle bei der Visualisierung der Düfte spielt neben den Bildern auch die Musik. Sie soll zusätzlich Gerüche widerspiegeln. Auch Süskind zieht den Vergleich zwischen Grenouilles Begabung zu der eines musikalischen Wunderkindes. „Am ehesten war seine Begabung vielleicht mit der eines musikalischen Wunderkindes vergleichbar, das den Melodien und Harmonien das Alphabet der einzelnen Töne abgelauscht hatte und nun selbst vollkommen neue Melodien und Harmonien komponierte.“⁴⁶⁸ Eine besondere Bedeutung hat das Liebesthema, das den Duft sowohl

⁴⁶⁷ Making of. Regie: Trüby.

⁴⁶⁸ Süskind (1994), S. 35.

des Mirabellenmädchens als auch Lauras ausdrücken soll. In Süskinds Beschreibung merken wir, dass dieser Duft eigentlich unbeschreiblich ist.

Dieser Geruch hatte Frische; aber nicht die Frische der Limetten oder Pomeranzen, nicht die Frische von Myrrhe oder Zimtblatt oder Krauseminze oder Birken oder Kampfer oder Kiefernadeln, nicht von Mairegen oder Frostwind oder von Quellwasser..., und er hatte zugleich Wärme; aber nicht wie Bergamotte, Zypresse oder Moschus, nicht wie Jasmin und Narzisse, nicht wie Rosenholz und nicht wie Iris...Dieser Geruch war eine Mischung aus beidem, aus Flüchtigem und Schwerem, keine Mischung davon, eine Einheit, und dazu gering und schwach und dennoch solid und tragend, wie ein Stück dünner schillernder Seide...und auch wieder nicht wie Seide, sondern wie honigsüße Milch, in der sich Biskuit auflöst – was ja nun beim besten Willen nicht zusammenging: Milch und Seide! Unbegreiflich dieser Duft, unbeschreiblich, in keiner Weise einzuordnen, es dürfte ihn eigentlich nicht geben.⁴⁶⁹

Doch genau dieser unbeschreibliche Duft soll nun im Film dargestellt und fassbar gemacht werden. Als Grenouille zum ersten Mal den sanften Hauch des Duftes in den Gassen Paris wahrnimmt, setzt das Liebesthema ganz leise ein und wird immer stärker, je näher er der Quelle kommt. Auch bei der ersten Begegnung mit Laura, die in einer Kutsche auf ihn zufährt, ist es zu hören. Bei der Balkonszene, in der Laura das Fenster öffnet und eine Rose zum Grab ihrer Mutter bringt, entfaltet es sich dann schließlich mit voller Intensität. Es handelt sich dabei um eine Sopranstimme, „eine Art Sirenengesang“⁴⁷⁰, wie es der Komponist Reinhold Heil ausdrückt, welche die Faszination dieses einmaligen Geruchs auf metaphorische Weise widerspiegeln soll. Natürlich ist die Mischung aus Musik und Bildkomposition hier besonders wichtig. Der Kameramann Frank Griebe meint dazu, dass „auch visuell noch etwas passieren“⁴⁷¹ müsse. Er fährt an manchen Stellen ganz nah an das Geschehen heran, wie beispielsweise, wenn Grenouille den Duft des ersten Opfers in sich aufsaugt. Außerdem wird eine Figur oft zuerst nur in kleinen Ausschnitten gezeigt. So sehen wir vom Mirabellenmädchen zuerst nur seine Schulter, eine rote Locke, seine Hand, die den Korb mit den Früchten trägt. Wenn Grenouille Laura zum ersten Mal riecht, wird sie nicht ganz sondern nur Teile ihres Körpers ins Bild gerückt. Zuerst sehen wir ihre Schulter

⁴⁶⁹ Ebd., S. 52.

⁴⁷⁰ Making of. Regie: Trüby

⁴⁷¹ Ebd.

mit dem roten Haar und ihr Dekolleté, dann Teile ihres Gesichts, ihr Auge, ihren Mund. Erst als sie an ihm vorbeifährt, erblicken wir ihr ganzes Gesicht. So wird auf eher unkonventionelle Weise aus vielen Details ein Ganzes, was sehr oft im Film vorkommt. Totalen werden hingegen eher selten eingesetzt, nur wenn es darum geht, die Landschaft einzufangen.

Es gibt jedoch etwas, was Tykwer weder mit Bildern noch mit Musik eindeutig darzustellen vermag. Hallensleben macht darauf aufmerksam, dass „die für Grenouille existenzbedrohende Mangelhaftigkeit als Duftobjekt eine Leerstelle [bleibt], die an die Grundsubstanz der Geschichte rührt“⁴⁷². Hier ist es jedoch wiederum die Erzählerstimme, die uns Klarheit über das wichtige Detail der Geschichte verschafft, obwohl auch Spiel des Hauptdarstellers dazu beiträgt.

Bei der Visualisierung der Düfte und Gerüche kann man am ehesten Tykwers Handschrift erkennen, während bei der Konzeption der Hauptfigur und der Veränderung der Handlung sicherlich Eichingers Einfluss eine wesentliche Rolle gespielt hat.

4.2 JOSEPH VILSMAIERS *SCHLAFES BRUDER*

4.2.1 Aspekte der Produktion und Rezeption

Anders als bei Patrick Süskinds *Das Parfum* ließ die Verfilmung des Bestsellers *Schlafes Bruder* von Robert Schneider nicht sehr lange auf sich warten. Bereits im März 1993, nicht einmal ein Jahr nach dem Erscheinen des Romans, wurde das Vorhaben in den *Vorarlberger Nachrichten* angekündigt. Bis zur Premiere im September 1995 blieben somit das Buch und das Projekt der Verfilmung ständig in den Medien vertreten, was sicherlich auch zu der Erfolgsgeschichte beider beigetragen hat. Daneben scheint auch der Regisseur Joseph Vilsmaier, der sich durch Filme wie *Herbstmilch* oder *Stalingrad* einen Namen gemacht hat, ein Mediengarant zu sein.⁴⁷³ Die Initiative der Verfilmung des Bestsellers ging jedoch nicht von ihm, sondern von Norbert Schneider aus, der sich später für die Filmmusik verantwortlich zeigt. Er machte Vilsmaier in

⁴⁷² Hallensleben (2006), S. 13.

⁴⁷³ Vgl. Polt-Heinzl, Evelyne: Robert Schneider „Schlafes Bruder“. Eine Verlaufsskizze zum Erfolg von Roman und Film. –In: Robert Schneider. *Schlafes Bruder*. Buch und Film. Materialien. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur 1995. (Doku Dossier 6), S. 5-6.

einem Brief auf den Roman aufmerksam und legte diesem die Lektüre desselben ans Herz. „Ich habe mir sofort das Buch besorgt und es in einem Atemzug gelesen. Ich wusste: das ist das Buch für einen Film, den ich drehen muss.“⁴⁷⁴ Vilsmaier, der später nicht nur die Regie, sondern auch die Produktion und die Kamera übernahm, rief Robert Schneider im Frühjahr 1993 an und fragte ihn um die Filmrechte. Nach einem Treffen in München wurden sich die beiden schnell einig. Schneider erklärte sich sogar bereit, das Drehbuch zum Film selbst zu verfassen.⁴⁷⁵ Er blieb dadurch von Anfang an in den Prozess der Verfilmung involviert und war auch bei den Dreharbeiten fast durchgehend anwesend. Diese Einbindung des Autors trägt natürlich auch dazu bei, dass dieser mit der filmischen Umsetzung seines Romans bedingungslos einverstanden ist, obwohl er viele Änderungen und Streichungen innerhalb seiner Geschichte vornehmen musste.⁴⁷⁶ Dazu meint er in einem Interview: „Man wird mit Dingen konfrontiert, an die man beim Romanschreiben gar nicht gedacht hat.“⁴⁷⁷ Auch Vilsmaier zeigt sich mit der Wahl des Drehbuchautors sehr zufrieden. „Wer solch einen grandiosen Roman schreibt, der schafft auch das Drehbuch. Für die filmische Ebene halfen Jürgen Büscher und Dana Vávrová, aber der Stil, die Sprache, die Kraft des Archaischen – da war der Robert ideal.“⁴⁷⁸

Nach einer längeren Suche nach geeigneten Drehorten entschied man sich schließlich für das Montafoner Garneratal bei Gaschurn in Vorarlberg. Im Vorfeld mussten einige bürokratische, regionale sowie umweltpolitische Hürden überwunden werden, bei denen der Gaschurner Bürgermeister Heinrich Sandrell eine wichtige Rolle einnahm. Mitte Juni 1994 konnte mit dem Bau des Filmdorfes begonnen werden. Nur zwei Monate später starteten die Dreharbeiten, die innerhalb von 56 Tagen abgeschlossen waren. Die Landschaft musste nach dem Dreh wieder in ihren ursprünglichen Zustand zurückgebracht werden. Die Stadtszenen wurden anschließend im Oktober 1994 im tschechischen Kutná Hora in sechs Tagen gedreht. Die Stadt bot eine historische Kulisse

⁴⁷⁴ Vilsmaier, Joseph: Kamera, Regie und Produktion. In: ders.: *Schlafes Bruder. Der Film*. Mit einem Vorwort von Robert Schneider. Leipzig: Gustav Kiepenheuer 1995, S. 113.

⁴⁷⁵ Vgl. Schneider, Robert: Warum ich mich verkauft habe. –In: Joseph Vilsmaier: *Schlafes Bruder. Der Film*. Leipzig: Gustav Kiepenheuer 1995, S. 8-10.

⁴⁷⁶ Vgl. Polt-Heinzl (1995), S. 5-6.

⁴⁷⁷ *Schlafes Bruder – Die Entstehungsgeschichte eines außergewöhnlichen Films*. Regie: Angela Bittner u. Peter Sydow. Österreich: ORF u. IDUNA FILM 1995, 45’.

⁴⁷⁸ Vilsmaier (1995), S. 114.

und Platz für das Elendsviertel, das dort eigens aufgebaut wurde. Im Dom wurde mit bis zu 500 Komparsen gearbeitet.⁴⁷⁹

Ein halbes Jahr bevor der Film in die Kinos kam, wurde er durchaus werbewirksam angekündigt. Heinrich Sandrell hatte die Idee, die Stadtmauer des Silvrettasees zur größten Cinemascope-Leinwand der Welt zu machen und dort die Premiere zu inszenieren. Obwohl dieses Vorhaben nicht realisiert werden konnte, signalisiert es doch den medialen Aufwand, der den Film von Anfang an begleitete.⁴⁸⁰ Im August 1995 wurde der Film als deutscher Beitrag beim Filmfestival in San Sebastian nominiert, für die darauffolgenden Festspiele in Cannes wurde er jedoch abgelehnt. Die offizielle Premiere fand schließlich am 9. September 1995 als Großereignis in Gaschurn statt, wo der Film auf die größte Open-air-Leinwand Europas projiziert wurde.⁴⁸¹ „Das Megaspektakel mit 6000 Zuschauern am Samstag und 3000 am Sonntag versetzte Gaschurn in Begeisterung.“⁴⁸² Die Kosten für die Veranstaltung betrugen immerhin fünf Millionen Schilling, fielen jedoch im Vergleich zum Gesamtbudget von 105 Millionen Schilling eher gering aus.⁴⁸³

Die Kritik zur Verfilmung fiel jedoch in den meisten Fällen negativ aus. Bemängelt wird vor allem die Arbeit des Regisseurs, dem „mittlerweile wie vergiftet mit plakativen Effekten“⁴⁸⁴ jedes Mittel recht ist, um einen ganz großen und vor allem internationalen Film zu machen. „Und der Tod dieses Filmes ist zuallererst sein Regisseur Joseph Vilsmaier.“⁴⁸⁵ Auch Wolfram Knorr unterstellt ihm einen „eklatanten Fehler [...]: Er meinte offenbar, Literatur umsetzen zu können, in dem er sich einerseits im Schlamm des Naturalismus suhlt und andererseits darin die Gebetsmühle zu drehen versucht. Das geht nicht.“⁴⁸⁶ Christoph Schneider bezeichnet die Arbeit Vilsmaiers sogar als „eine filmische Unzüchtlerei mit einem erfolgreichen Stück Literatur“⁴⁸⁷ und Andreas Kilb

⁴⁷⁹ Vgl. Polt-Heinzl (1995), S. 6-7.

⁴⁸⁰ Vgl. Steets (1999), S. 91-92.

⁴⁸¹ Vgl. Lepuschitz, Rainer: Montafoner Kinokathedrale unterm Sternenhimmel. 9000 erlebten in Gaschurn größtes Kino-Open-air Europas – Uraufführung von „Schlafes Bruder“ bis auf die Berggipfel zu hören und sehen. –In: Tiroler Tageszeitung v. 11.09.1995, S. 4.

⁴⁸² Ebd., S. 4.

⁴⁸³ Vgl. Polt-Heinzl (1995), S. 7.

⁴⁸⁴ Philipp, Claus: Armseligkeit hinter den sieben Bergen. Der Film zum Buch „Schlafes Bruder“: Kitsch ist stärker als Literatur. –In: Der Standard v. 13.09.1995, S. 11.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 11.

⁴⁸⁶ Knorr, Wolfram: Der Film: Ackerschollen-Poesie. –In: Profil Nr. 37 v. 11.09.1995, S. 72.

⁴⁸⁷ Schneider, Christoph: Geniekult im Montafon. Joseph Vilsmaiers Verfilmung von „Schlafes Bruder“. – In: Neue Zürcher Zeitung v. 13.10.1995, S. 35.

spricht in seiner Rezension von einem „Bauernkinoschmaus“⁴⁸⁸ oder schlicht und einfach von „Kitsch“⁴⁸⁹. Daneben gibt es jedoch auch positive Stimmen, die den Film beispielsweise als eine „unfromme Liturgie, die bannt, aber auch auf Distanz hält“⁴⁹⁰ oder als einen „sehr gute[n], ein[en] sehenswerte[n] Film“⁴⁹¹ bezeichnen, „der genauso hinreißend endet, wie er begonnen hat.“⁴⁹² Anton Gugg rechnet ihn gar zum „sogenannten Kunstkino“⁴⁹³, das „mit ‚Schlafes Bruder‘ zweifellos ein publikumswirksames Juwel“⁴⁹⁴ gewonnen hat. Daneben wird auch das Spiel des Hauptdarstellers André Eisermann loblich hervorgehoben.

Die kommerzielle Erfolgsgeschichte des Filmes wie auch des Buches setzt sich jedoch trotz des eher schlechten Pressechos unaufhaltsam fort. Allein im September 1995 wurden 102.000 Exemplare des Romans abgesetzt. Ende Oktober erreichte die Filmversion sogar eine Nominierung als deutschsprachiger Beitrag zur Oscar-Verleihung.⁴⁹⁵

4.2.2 Vergleich mit der literarischen Vorlage

4.2.2.1 Parallelen und Abweichungen im dramaturgischen Aufbau

Der Roman beginnt, indem der Erzähler im ersten Kapitel die Geschichte des Protagonisten auf einer Seite zusammenfasst. Darauf folgt eine Vorausdeutung auf das Jahr 1912 und die Auslöschung Eschbergs durch das dritte Feuer. Im dritten Kapitel distanziert sich der Erzähler klar von der Dorf- und Heimatgeschichte und beschreibt Elias Leben als „satanischen Plan“⁴⁹⁶ Gottes. Erst im vierten Kapitel des Romans setzt die Filmhandlung ein. Fritz treibt die Hebamme den Berg hinauf. Das musikalische Leitmotiv, der Choral *Komm, o Tod, du Schlafes Bruder* von Johann Sebastian Bach,

⁴⁸⁸ Kilb, Andreas: Kömm, o Kitsch!. Ein Bauernkinoschmaus: Joseph Vilsmaier verfilmt Robert Schneiders Roman „Schlafes Bruder“. –In: Die Zeit v. 06.10.1995, o. S.

⁴⁸⁹ Ebd., o. S.

⁴⁹⁰ Seidel, Hans-Dieter: Komm, o Tod und führe mich nur fort. Unheilige Liturgie: Joseph Vilsmaiers Film „Schlafes Bruder“ nach dem Roman von Robert Schneider. –In: FAZ v. 05.10.1995, S. 43.

⁴⁹¹ Baumann, Gunther: Tristesse und Leidenschaft. „Schlafes Bruder“. –In: Kurier v. 14.09.1995, S. 28.

⁴⁹² Ebd., S. 28.

⁴⁹³ Gugg, Anton: Blut, Schweiß und Tränen. Musentränengewitter in der Gletscherregion: Der Film „Schlafes Bruder“ ist ab heute in den Kärntner Kinos zu sehen. –In: Kleine Zeitung v. 15.09.1995, S. 99.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 99.

⁴⁹⁵ vgl. Polt-Heinzl (1995), S. 7-8.

⁴⁹⁶ Schneider (2007), S. 13.

setzt ein und die Kamera fährt über schneebedeckte Bergkämme hinweg, um die Landschaft, aber auch die extreme Abgeschiedenheit des Bergdorfes zu demonstrieren. Immer wieder werden dazwischen die keuchende Hebamme und Fritz, der sie immer schneller vorwärtstreibt, gezeigt. Der Köhler Michel sieht sie schließlich ankommen und blickt ihnen auf ihrem Weg ins Dorf nach. Die Seffin liegt bereits in ihren Wehen und gebärt das Kind, während die Hebamme noch dabei ist, sich über ihren Beruf zu beschweren und ihre Geräte vor sich auszubreiten. Der Säugling atmet zuerst nicht. Erst als die Hebamme anfängt zu singen, beginnt er endlich zu schreien. Die Mutter nimmt ihn an sich, dreht sich jedoch weg. Ihre Ablehnung ist von Anfang an zu spüren. Das Kind wird bald darauf, nicht wie im Buch mit Peter zusammen, in der Kirche auf den Namen Johannes Elias getauft. Während es im Roman zu schreien beginnt, als es zum ersten Mal den Klang der Orgel wahrnimmt, hört es im Film in diesem Moment endlich auf zu weinen. Seine „gläserne Stimme“⁴⁹⁷, von dem in der literarische Vorlage die Rede ist, wird durch das schrille Gekreische des Säuglings in der Kirche verdeutlicht. Auch das nächtliche Singen Elias wird in die Filmhandlung übernommen. Dort spricht die Seffin davon, dass ihr der Junge aus diesem Grund unheimlich sei. Im Roman folgt hier bereits das Hörwunder, welches einige Veränderungen des Kindes nach sich zieht. Sein Körper pubertiert, seine gläserne Stimme wandelt sich in eine volltönige Bassstimme und seine Pupillen färben sich gelb. Erst daraufhin sperren ihn seine Eltern für zwei Jahre in den Gaden, da sie sich in der Öffentlichkeit für das Kind schämen. Die Kinder des Dorfes verhöhnen ihn aufgrund seines merkwürdigen Aussehens. Nur Peter, Nulf Alders Sohn, bleibt vor seinem Fenster stehen. Diese Szene wird auch in den Film übernommen, allerdings beschimpfen ihn die Dorfkinder hier aufgrund der Tatsache, dass er der Sohn des Kuraten ist. Seine Mutter sperrt ihn aufgrund seines nächtlichen Gesangs und, weil es sie bei seinem Anblick friert, in den Gaden. Das Hörwunder ereignet sich im Film erst später, gleichzeitig mit der Geburt Elsbeths. Er erhält auch hier seine gelben Augen, was auf die weitere Handlung jedoch keinen großen Einfluss hat.

Im Roman werden nun die weiteren Stationen in Elias Leben geschildert. Mit zehn Jahren ist er bereits zum Mann gereift. Er trainiert seine Stimme so lange, bis er eine Kopfstimme gefunden hat, die so schön ist, dass er sogar als Lektor für die sonntägliche

⁴⁹⁷ Schneider (2007), S. 31.

Epistelverkündigung bestimmt wird. Aufgrund des unglücklichen Todes des Blasebalgreters Warmund Lamparter übernimmt er mit zwölf Jahren diese Funktion. Zu dieser Zeit spielt er zum ersten Mal die Orgel, als er sich nachts in die Kirche schleicht und sich darin einsperren lässt. Er beginnt in dieser Nacht zu komponieren. Am 24. Dezember desselben Jahres legt Peter das erste Feuer, um sich an seinem Vater zu rächen, der ihm den Arm gebrochen hat. Im Film kommt diese Szene auch vor, bleibt jedoch ohne Konsequenzen. Elias rettet im Roman die siebenjährige Elsbeth aus den Flammen und verliebt sich in sie, als ihre Herzen aufeinander liegen. Die Männer im Dorf geben dem Schnitzer Roman Lamparter, der auch Meistenteils genannt wird, die Schuld an dem verheerenden Brand und zünden ihn an. Während der Notunterkunft im Wirtshaus bringt die Seffin ihr drittes Kind, Philipp, zur Welt. In den Jahren nach der Katastrophe beginnt Elias, sich das Orgelspiel selbst beizubringen. Er entscheidet sich jedoch nicht für die Musik, sondern für Elsbeth und spielt nur für sie. Eines Nachts repariert er die Orgel, die daraufhin jeden Fehler Oskars preisgibt. Am Ostermontag 1820 spielt er sie zum ersten Mal anstelle Oskars, der sich ohnmächtig gesoffen hat. Danach kommt er im Dorf zu großem Ansehen. Er übernimmt nicht nur das Amt des Organisten, sondern auch das des Schullehrers, während seine Liebe für Elsbeth immer stärker wird, er sie ihr jedoch niemals eröffnet.

Diese Schilderungen über die Kindheit und Jugend des Protagonisten nehmen im Roman ca. 130 Seiten ein und umfassen somit mehr als die Hälfte der gesamten Geschichte. Im Film wird uns Elias in drei Lebensabschnitten gezeigt, nämlich als Säugling, als Kind von 5 Jahren und dann als Erwachsener. Von den guten zwei Stunden Laufzeit des Films nimmt die Kindheit Elias nur 28 Minuten ein. Darin werden seine Geburt, Taufe, die Verspottung der anderen Kinder, die Ablehnung seiner Mutter und die Verachtung durch den Lehrer Oskar geschildert. Er spielt in der Kirche zum ersten Mal die Orgel und die Freundschaft zu Peter entwickelt sich. Am Ende dieser Episode stehen das Hörwunder und die Geburt Elsbeths. Danach springt die Handlung etwa 17 Jahre in die Zukunft und zeigt uns Elsbeth als junge Frau. Die restlichen eineinhalb Stunden des Films zeigen uns die drei Hauptdarsteller als Erwachsene. Im Buch hat Elias zu dieser Zeit die Hoffnung auf Elsbeth bereits aufgegeben, da es ein Gerücht über die baldige Heirat zwischen ihr und Lukas gibt. Bei einer Fahrt nach Götzberg gerät sie in Atemnot und Elias fängt sie auf. Als ihre Herzen wiederum

aufeinander liegen, fasst er neuen Mut. Als ihm Peter jedoch zehn Wochen später eröffnet, dass Elsbeth von Lukas ein Kind erwartet, sagt er sich von Gott los und gewinnt dadurch seine natürliche Augenfarbe zurück. Danach ist er zwar befreit von seiner Liebe, erkennt jedoch gleichzeitig die Sinnlosigkeit seines Lebens. Erst beim Orgelfest in Feldberg beginnt er wieder zu lieben und beschließt, nicht mehr zu schlafen. Sein Tod bewirkt die Läuterung Peters zu einem rechtschaffenen jungen Mann. Im vorletzten Kapitel des Romans wird noch einmal von der Auslöschung des Dorfes Eschberg berichtet. Zum Schluss wandert Elsbeth mit ihren sechs Kindern zur Stelle des wasserverschliffenen Steines, der jedoch verschwunden ist. Sie erzählt ihnen darauf Elias Geschichte als Märchen.

Im Film gibt Elsbeth die Liebe zu Elias ganz klar zu. Obwohl Peter die Heirat mit Lukas bereits beschlossen hat, versucht sie immer wieder Elias näher zu kommen. In der Kirche berühren sich ihre Fingerspitzen und auf dem Weg nach Feldberg versucht sie, ihn zu küssen. Er wendet sich jedoch im letzten Moment von ihr ab. Als er dann durch den Tod Oskars zum Schullehrer und Organisten wird, kümmert er sich nicht mehr um Elsbeth sondern nur mehr um seine Musik. Als er zum ersten Mal während der Messe die Orgel spielt, schläft Elsbeth mit Lukas. Als er das sieht, schreit er Gott in sich zu Tode und hört von nun an auf zu spielen. Am Heiligen Abend will Elsbeth ihm seine Liebe gestehen, doch Peter sperrt sie in ihr Zimmer und zündet den Hof an. Als Elias sie rettet, schöpft er neuen Mut, aber sie ist bereits schwanger und verlässt schließlich mit Lukas Eschberg. Elias verwaht immer mehr, wird dann jedoch vom Cantor Goller nach Feldberg zum Orgelfest eingeladen, bei dem er vom Publikum gefeiert wird. Elsbeth ist anwesend und hört ihn ein letztes Mal spielen. Danach wandert er zum wasserverschliffenen Stein und beschließt, nicht mehr zu schlafen. Als Schlusssequenz sehen wir Elsbeth mit ihrer Tochter Anna zum Bachbett der Emmer wandern. Der Stein ist jedoch verschwunden und sie gehen weiter.

4.2.2.2 Fazit der inhaltlichen Analyse

Robert Schneiders Roman *Schlafes Bruder* ist mit seinem Umfang von gerade einmal 204 Seiten nicht besonders lang. Trotzdem kommt er einer Verfilmung aufgrund seiner Struktur nicht gerade entgegen. Die Geschichte wird nicht linear erzählt, es gibt eine Fülle an Figuren, die näher beschrieben werden, und darüber hinaus viele

abschweifende Passagen und Nebenhandlungen. Er arbeitet in seinem Roman viel mit Rückblenden und Vorausdeutungen und baut immer wieder Zeitsprünge in die Handlung ein. Dies ist vor allem durch den allgegenwärtigen Erzähler möglich, der die Geschichte maßgeblich prägt. Durch den Wegfall dieser Figur wird vor allem die Linearität der Geschehnisse verstärkt, aber auch die selbstreferentiellen und ironischen Elemente ausgeblendet.⁴⁹⁸ Daneben kann auch die Komplexität des Handlungsgeflechtes im Roman nicht aufrecht erhalten werden. Vilsmaier erklärt die Entscheidung, ohne eine Erzählerstimme aus dem Off zu arbeiten, folgendermaßen: „Ich mag es nicht, wenn dem Zuschauer immerzu etwas erklärt wird. Ich wollte, dass die Handlung von den Bewohnern getragen wird, dass sich nicht noch jemand darüber stellt, der alles ausbügelt und wegmogelt, was ich filmisch nicht bewältigt habe.“⁴⁹⁹ Daraus ergeben sich wohl auch die vielen zeitlichen Verschiebungen, die aus einer Geschichte über ein Musikgenie, die sich wesentlich in der Kindheit und Jugendzeit des Protagonisten abspielt, ein Drama zwischen Erwachsenen machen. Viele Episoden aus seiner Kindheit, die für sein Leben ausschlaggebend sind, werden nach hinten verschoben. Es entsteht dadurch eigentlich ein Drama zwischen den drei Hauptfiguren Elias, Peter und Elsbeth. Die Liebesgeschichte wird dadurch in den Mittelpunkt des Geschehens gestellt. Elias Talent wirkt hier als Hindernis für seine Gefühle für Elsbeth. Er entscheidet sich für die Musik und wendet sich gleichzeitig von Elsbeth ab. Die Parallelszene verdeutlicht diesen Konflikt.

Elias spielt in der Kirche zum ersten Mal vor den gesamten Dorfbewohnern, die vollkommen erstaunt zu ihm auf die Empore blicken. Peter tritt den Blasebalg und sieht Elias begeistert bei seinem Spiel zu. Dieser hält die Augen geschlossen. Ein Greis flüstert im Publikum: „Von weit her werden die Leute noch kommen, um unseren Elias spielen zu hören.“ Man sieht Elias glückliches Gesicht. Danach schneidet die Kamera auf Elsbeths Mieder, welches sie hektisch aufschnürt. Über die Musik lagert sich allmählich das Geräusch eines Herzschlagens. Elsbeth beginnt Lukas ausziehen und zu küssen. Man hört ihren schnellen Atem. Elias öffnet die Augen, seine Musik wird immer unruhiger und schneller. Die Schnitte zwischen Elias in der Kirche und Elsbeth mit Lukas im Heu werden immer schneller, bis die Musik kurz abbricht. Die Seffin ruft aus: „Mei Bub, das ist mein Bub!“ Er schlägt einige Akkorde in die Tasten, Elsbeths

⁴⁹⁸ Brandtner, Degener (1998), S. 85 – 87.

Herzschlagen wird immer lauter. Als er das Spiel abbricht, zittert er am ganzen Körper. Die Bewohner feiern ihn, aber er läuft aus der Kirche, um Elsbeth zu suchen. Leise Musik aus dem Off setzt ein und mischt sich mit den Klängen des Donners. Elias findet die beiden schließlich auf dem Heuboden. Die Musik wird immer lauter, bis er sich die Ohren zuhält. Er läuft zur Emmer. Hier hören wir das einzige *voice-over* des gesamten Films.

Warum hast du mich, den Johannes Elias Alder, geschaffen? Warum weidest du dich an meiner Trauer, an der Missgeburt meiner Augen, meiner Hände, am Kummer meiner Liebe? Wisse, dass ich nicht aufhören werde, Elsbeth zu lieben, wisse, dass ich mich gegen deine Fügungen stelle. Von nun an soll deine Macht nicht mehr in mir wirken. Und wenn ich, Johannes Elias Alder, untergehe, so ist es mein Wille, nicht dein Wille.⁵⁰⁰

Dabei sieht man Elias, der wütend aufwärts blickt. Die Kamera fährt danach dem Himmel entgegen, der sich immer mehr verdunkelt. Im Hintergrund hört man überdeutliche Wasser- und Sturmgeräusche. Das *voice-over* an dieser Stelle wirkt befremdlich, da der Film ansonsten ganz ohne diese Mittel auszukommen versucht. Einige Sätze werden hier wörtlich aus dem Roman übernommen, was den Anschein erweckt, als wolle man doch etwas eins zu eins in den Film übernehmen. Außerdem wird die Gottverbundenheit des Protagonisten nie so klar herausgestellt wie im Buch. Dort gibt es dafür mehrere Anhaltspunkte, wie die Kirchenlieder, die er singt, seine Kenntnisse der Bibel oder die Marienverehrung. Im Film erlangt er an dieser Stelle seine natürliche Augenfarbe nicht zurück. Er wird keineswegs von seiner Liebe zu Elsbeth befreit, sondern schließt sich in seinen Gaden ein und vernachlässigt seine Musik. Erst als er Elsbeth aus den Flammen rettet, schöpft er neue Hoffnung.

Wie wir sehen, liegen Triumph und Niederlage nah beieinander. An dieser Szene wird die Sentimentalisierung, die Vilsmaier von Anfang an anstrebt, am deutlichsten. Der Regisseur ist vor allem auf eine emotionale Wirkung aus, um auch den Geschmack des Publikums zu treffen. Auch die Szene, in der Peter das Feuer legt, wird zu diesen Zwecken in der Chronologie der Ereignisse nach hinten verlegt. Während er im Roman

⁴⁹⁹ Vilsmaier (1995), S. 114.

⁵⁰⁰ Schlafes Bruder. Regie: Joseph Vilsmaier. Drehbuch: Jürgen Büscher, Robert Schneider, Dana Vávrová. BRD/Österreich: Senator Film 1995.

das Feuer aus Rache an seinem Vater legt, will er im Film verhindern, dass Elsbeth Elias ihre Gefühle offenbart. Die Rettung wird dadurch spektakulärer, da er kein Kind von sieben Jahren, sondern eine junge Frau in Armen hält, die er begehrt. Für die beiden Liebenden ist es jedoch zu spät. Im Buch scheint es nun so, als würde er diesen Umstand akzeptieren, nachdem er von der Liebe zu Elsbeth befreit worden ist. Er spielt auf ihrer Hochzeit die Orgel und wird sogar zum Paten ihres Kindes.

Im Film wird die Liebesgeschichte anders als im Roman noch weiter fortgesetzt, indem Elsbeth beim Orgelfest in Eschberg anwesend ist. Sie lebt im Elend und muss sich prostituieren, um die Medizin für Lukas zahlen zu können. Aber als sie Elias Musik im Dom hört, fühlt sie sich für einen kurzen Moment wieder glücklich. Als er das Gebäude verlässt, ruft sie ihn, erreicht ihn aber nicht durch die Menschenmasse. Elias vernimmt zwar eine vertraute Stimme inmitten der jubelnden Leute um ihn herum, er wird jedoch nach draußen geschoben und fährt mit der Kutsche ab. Hier wird noch einmal die Hoffnung geweckt, dass sich die beiden doch noch finden. Die „lebensgeschichtliche Tragik der verhinderten Beziehung“⁵⁰¹ wird dadurch in der Filmhandlung zusätzlich hervorgehoben.

Neben den zeitlichen Verschiebungen kann man auch viele Änderungen im Figureninventar des Romans erkennen. Viele Nebenhandlungen und oft auch ganze Themenblöcke werden geändert oder gestrichen. So wird beispielsweise das Verhältnis zwischen Seff und Elias im Buch sehr genau beschrieben. „Seff und der Bub hatten sich lieb, das ist wahr.“⁵⁰² Als Elias Seffs Stimme unter den Mördern des Meistenteils erkennt, wird er lebensbedrohlich krank, da er einen geliebten Menschen verloren hat. Nach der Versöhnung erleidet Seff einen Schlaganfall und verbrennt schließlich beim 2. Feuer in seinem Haus. Im Film wird die Zuneigung des Vaters nur dadurch ausgedrückt, da er sich gegen seine Frau dafür einsetzt, dass Elias als Kind nicht mehr in den Gaden gesperrt wird.

Einige Figuren werden in ihren Charakterzügen verändert und bekommen damit andere Funktionen innerhalb der Handlung. Burga ist im Roman die Dorfhure, die in einer Vollmondnacht von Peter und Elias gedemütigt und beleidigt wird. Die beiden locken sie unter dem Vorwand, ihre große Liebe Gottfried zu sein, zum Hirschweiher. Elias

⁵⁰¹ Brandtner, Degener (1998), S. 87.

⁵⁰² Schneider (2007), S. 71.

ahmt die Stimme Gottfrieds nach und bringt Burga dazu, sich ihre Haare abzuschneiden und sich nackt im Dreck zu wälzen. Durch dieses Ereignis entdeckt Elias die Sünde, die er wiederum in seinem dissonanten Orgelspiel verarbeitet. „Er hatte die Sünde entdeckt und fing an, sie auszukosten. Sein ehemals naives Spiel erlangte die Kraft des Dämonischen.“⁵⁰³ Auch Robert Schneider bedauert die Streichung solcher Szenen. „Auch viele Episoden des Romans fielen der Straffung zum Opfer. Die grausig-schöne mitternächtliche Szene etwa, in der Peter und Elias mit Burga ihr böses Spiel treiben, sie durch Täuschung demütigen, gibt es im Film nicht, obwohl sie vielleicht nicht ohne Reiz gewesen wäre.“⁵⁰⁴ Die Figur der Burga erhält im Film eine ganz andere Funktion. Sie ist Nulf Alders Magd und Elsbeths Vertraute. Dadurch erfährt der Zuseher von deren Gefühlen durch die Gespräche mit Burga.

Eine wesentliche Veränderung betrifft auch die Figur des Oskar Alder, der in Eschberg das Amt des Dorflehrers und Organisten besetzt, bis er sich an einer Kälberkette erhängt. Im Roman ist Elias ein Musterschüler mit einem ausgeprägten Gedächtnis. Oskar muss ihn nur einmal auf die Finger schlagen, weil er zu vorlaut ist. Trotzdem ist er kein strenger Lehrer. Nur einmal hat er ein Kind grausam zugerichtet. Diese Szene wird in den Film übernommen, wo jedoch Elias verprügelt wird, da er Oskars Orgelspiel kritisiert. Im Buch ist er jedoch kein grausamer und selbstgefälliger Mensch wie im Film. Er wirkt eher bedauernswert, als durch die reparierte Orgel sein falsches Spiel nicht mehr entschuldigt werden kann. In der Nacht des Karsamstags säuft er sich daraufhin ohnmächtig. Im Film kommt sein Charakter vor allem in einer Szene zur Geltung, in der er den Kindern in der Schule das Wesen der Erbsünde erklärt. Als Demonstrationsobjekt dient ihm der geistig behinderte Philipp, der während der abfälligen Äußerungen des Lehrers herzlich lacht. Claus Philipp hebt in seiner durchwegs negativen Rezension genau diese Szene positiv hervor. „Für einen Moment kommt eine Saite zum Klingen, die man die übrige Zeit verstimmt oder schlicht nicht vorhanden wähnte.“⁵⁰⁵

Elias anderer Bruder Fritz wird im Roman als völlig uninteressant beschrieben. „Und der Bruder Fritz? Wir geben ohne Hehl zu, dass er uns nicht interessiert. Fritz war zeitlebens ein so unbedeutender Mensch, dass wir ihn dem Leser am liebsten überhaupt

⁵⁰³ Ebd., S. 130.

⁵⁰⁴ Schneider (1995), S. 13.

⁵⁰⁵ Philipp (1995), S. 11.

unterschlagen möchten.“⁵⁰⁶ Im Film wie im Buch tritt er das einzige Mal in Erscheinung, als er zu Beginn der Handlung die Hebamme den Berg hinaufführt. Im Film wird sein Name dann noch einmal von seiner Mutter erwähnt, von der wir beim Kirchgang erfahren, dass Fritz bereits gestorben ist. Kommentare des Erzählers im Roman werden so in rationale Äußerungen der Figuren umgewandelt.

Um die Anzahl der Nebenfiguren zu reduzieren, werden auch mehrere Personen zu einer zusammengelegt. Der Köhler Michel ist im Roman lediglich ein brotloser geistlicher Dichter, der sich später auf die Suche nach dem Volk der Kalifornier macht. Im Film wird seine Rolle mit der des Schaupredigers Corvinus Feldau von Feldberg und mit der des Meistenteils zusammengelegt. Außerdem erhält er einige Züge des Kuraten Benzer, der im Buch leidenschaftliche Feuerpredigten hält und drei Tage nach Elias Taufe auf grausame Weise zu Tode kommt. Zwei Reden hält der Köhler Michel in der Kirche, in denen er sich über das Betragen der Dorfbewohner auflehnt. Durch seine zweite Predigt macht er sich verdächtig, den Brand gelegt zu haben. Er wird danach von einigen Männern aus Eschberg verbrannt und übernimmt hier die Rolle des Meistenteils. Dieser wird im Roman aufgrund der Wut der anderen Dorfbewohner, aber vor allem durch ein Gerücht, welches das Aldersche Plappermaul in Umlauf bringt, für das Feuer zur Verantwortung gezogen. Der Köhler Michel übernimmt im Film außerdem die Rolle des Schaupredigers, der für die weitere Handlung eine wichtige Rolle spielt, da er auf das Ende des Protagonisten verweist. Er hält in Eschberg eine aufwühlende Rede über Wollust und die Liebe. Sein Satz „Wer schläft, liebt nicht!“⁵⁰⁷ wird in den Film übernommen. Elias bittet Michel um Rat, wie er Elsbeth zurück gewinnen könne. Dieser wirft ihm jedoch vor, das Mädchen nie ernsthaft geliebt zu haben, da er sie nur am Tag, nicht aber in der Nacht liebt. Im Roman erinnert sich Elias am Beginn seines qualvollen Todes an die Worte des Schaupredigers, während er im Film Michels Worte wiederholt. Die Figur des Köhler Michel wirkt innerhalb der Filmhandlung fast wie ein Erzähler, der immer wieder das Geschehen beobachtet. Auch Angelika Steets spricht im Zusammenhang mit ihr von „einer durchgängig konzipierten Person mit leitmotivischer Funktion, die einen Teil der im Roman so intensiv durchgespielten Leitmotivtechnik ersetzt“⁵⁰⁸.

⁵⁰⁶ Schneider (2007), S. 51.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 103

⁵⁰⁸ Steets (1999), S. 94.

Auch der Figur des Kuraten im Film entsprechen zwei verschiedene Personen im Roman. Kurat Benzer ist Elias leiblicher Vater und hält die bereits erwähnten leidenschaftlichen Feuerpredigten. Am Ende der Beschreibung seines Lebens folgt ein Kommentar des Erzählers an den Leser. „Ein Leser, der uns zwischenzeitlich bis an diesen Punkt gefolgt ist, mag sich die Frage vorlegen, weshalb wir uns so ausführlich über den hitzigen Kuraten verbreiten und nicht endlich die Erzählung auf jenes sonderliche Kind hinführen. Er möge sich diese Frage bewahren.“⁵⁰⁹ Eine Antwort auf diese Frage erhält der Leser jedoch nicht mehr. Der Kurat stirbt bereits zehn Tage nach Elias Taufe. Im Film werden seine Person und die seines Nachfolgers zu einer zusammengelegt. Vom Kuraten Beuerlein im Buch übernimmt er den Charakterzug, dass er im Laufe der Handlung verrückt wird. Im Roman spricht er bei der Beerdigung der Brandopfer das Taufgebet, im Film bei der Beerdigung Oskars. Er verlässt Eschberg mit den meisten Personen nach dem Feuer.

Mit Hilfe dieser Techniken wird aus dem breiten Personeninventar des Romans eine überschaubare Anzahl an Charakteren, wodurch die Konzentration auf die Haupthandlung ermöglicht wird. Durch die vielen zeitlichen Verschiebungen rückt die Liebesgeschichte zwischen den drei Hauptfiguren ins Zentrum des Interesses. Die Romanhandlung fällt auf diese Weise nicht nur der Sentimentalisierung, sondern auch einer Trivialisierung zum Opfer.

Außerdem werden durch die realistische Darstellung der Handlung die vielen phantastischen und wunderbaren Elemente, die vor allem den Protagonisten umgeben, eliminiert. Auf die damit einhergehenden Veränderungen der Hauptfigur werde ich später noch genauer eingehen.⁵¹⁰ Zusätzlich wird die naturalistische Perspektive verstärkt, wodurch sich der Film dem Charakter der Dorfgeschichte nähert.⁵¹¹ Vilsmaier selbst distanziert sich jedoch von dieser Aussage. „Es ist ein Film von rasanten Spannungsmomenten mit grandiosen Landschaften und bizarren Bergformationen jenseits des Klischees ‚Heimatifilm‘.“⁵¹² Er bezeichnet Schlafes Bruder als „Kunstfilm,

⁵⁰⁹ Schneider (2007), S. 27-28.

⁵¹⁰ Siehe S. 128ff.

⁵¹¹ Vgl. Brandtner, Degener (1998), S. 87.

⁵¹² Vilsmaier, Joseph: Der Filmstoff. In: ders.: Schlafes Bruder. Der Film. Leipzig: Kiepenheuer 1995, S. 27.

mit dem Anspruch, vielen Menschen eine unglaubliche und aufregende Geschichte zu erzählen“⁵¹³.

4.2.2.3 Versuch einer Zuordnung

Bei der inhaltlichen Analyse des Films *Schlafes Bruder* im Vergleich zu seiner literarischen Vorlage wird deutlich, dass sich der Regisseur sehr viele Freiheiten nimmt, um den Stoff nach seinen Vorstellungen zu gestalten. Interessant dabei ist, dass der Romanautor selbst das Drehbuch verfasst hat. Dieser meint jedoch selbst: „Ich wollte ein Drehbuch für Joseph Vilsmaier schreiben, ich wollte dem Regisseur gefallen...“⁵¹⁴ So entsteht schließlich „eine erste bombastische Fassung, ganz weit weg von der Handlung des Romans. Das war nämlich unsere Idee: Die Geschichte des Elias Alder völlig neu zu erzählen.“⁵¹⁵ Trotzdem spricht Vilsmaier davon, dass „die Substanz des Romans [...] nicht verloren gehen“⁵¹⁶ dürfe. Schneider ist sich der großen Veränderungen und Zugeständnisse, die er der Verfilmung gegenüber machen muss, durchaus bewusst. Er reagiert darauf, indem er sich selbst die kleine Rolle des Kutschers in das Drehbuch schreibt. Dieser bekommt vom Cantor Goller eine Ohrfeige, da er sich über ihn lustig macht. „Die Ohrfeige, die ich mir als Drehbuchautor selbst ins Gesicht praktiziere, war für mich ironisches Spiel mit dem ganzen Unterfangen der Romanverfilmung.“⁵¹⁷

Inwieweit lässt sich Vilsmaiers Verfilmung nun in die bereits vorgestellten Typologien einordnen? Jürgen Wolff nennt sie als Beispiel für eine stofforientierte Adaption. „Für diese Adoptionsform ist die literarische Vorlage lediglich ein Steinbruch, dem einzelne Handlungselemente und Motive, teilweise auch ganze Handlungsstränge entnommen werden, die dann zu einer eigenständigen filmischen Handlung zusammengefügt werden.“⁵¹⁸ In Estermanns Unterscheidung wäre der Film demnach ein *Filmkunstwerk*, da etwas künstlerisch Neues entsteht. Da manche Szenen jedoch den Wortlaut des

⁵¹³ Ebd., S. 27.

⁵¹⁴ Schneider (1995), S. 13.

⁵¹⁵ Ebd., S. 10-11.

⁵¹⁶ Vilsmaier (1995), S. 113.

⁵¹⁷ Schneider (1995), S. 15.

⁵¹⁸ Wolff, Jürgen: Die Literaturverfilmung. –In: Medien in der Schule. Anregungen und Projekte für die Unterrichtspraxis in der Sekundarstufe I und II. hrsg. v. Werner Faulstich u. Gerhard Lippert. Paderborn: Schöningh 1996, S. 142.

Romans sehr genau übernehmen, kann man wohl auch von einer *Bearbeitung für den Film* sprechen, die der Romanautor selbst vornimmt.

Dem Typ der *getreuen Adaption* bei Albersmeier wird man Vilsmaiers Film nur schwer zuordnen können, da er gar nicht erst versucht, der Vorlage so gut wie möglich gerecht zu werden, sondern die Geschichte ganz bewusst aus einer anderen Perspektive erzählt. Die Romanhandlung dient hier lediglich als stoffliche Inspiration, sie bleibt jedoch trotzdem noch erkennbar.

Wenn man sich Kreuzers Typologie genauer ansieht, ist es möglich, der Verfilmung mehrere Arten der Adaption zuzuordnen. Man kann von einer *Aneignung von literarischem Rohstoff* sprechen, muss dabei jedoch berücksichtigen, dass sich der Film doch explizit auf die Romanvorlage bezieht. Am ehesten kann man ihn dennoch zum Typ der *transformierenden Bearbeitung* zählen, da es bei der Analyse mehr auf die Unterschiede als auf die Parallelen ankommt. Es werden zwar Figuren, Motive und sogar Handlungsstränge übernommen, diese werden jedoch oft grundlegend verändert und innerhalb der Geschichte anders angeordnet.

In Hagenbüchles Aufzählung würde ich *Schlafes Bruder* in weiten Teilen der *illustrierenden Adaption* oder *Paraphrase* zuordnen. Es werden die tragenden Elemente der Handlung illustriert, und zwar besonders diejenigen, die sich dafür eignen. Für diese Definition spricht, dass Vilsmaier beispielsweise die meisten phantastischen Elemente rund um die Hauptfigur verschwinden lässt.

Schwierig wird eine Zuordnung des Films in Michaela Mundts Typologie. Von einer *analogen Wiedergabe* kann aufgrund der zahlreichen Veränderungen innerhalb des Stoffes nicht gesprochen werden. Auch der Begriff der *Eigenständigkeit* wirkt irreführend, da keine originäre Botschaft vermittelt wird, sondern lediglich Teile der Romanhandlung für das Publikum attraktiv gemacht werden. Am ehesten trifft noch die Beschreibung der *konzeptionellen Interpretation* auf die Verfilmung zu, da er die für ihn wichtigen Komponenten der Vorlage übernimmt und mit neuen, hinzuerfundenen Elementen ergänzt.

Wie wir sehen, ist es auch für Vilsmaiers Film nicht möglich, eine genaue Zuordnung zu einem bestimmten Typ der Literaturverfilmung vorzunehmen. Zwar überwiegen die Unterschiede innerhalb des Stoffes, trotzdem werden immer wieder Passagen getreu übernommen, wie beispielsweise Elias Geburt oder das bereits erwähnte *voice-over* des

Protagonisten. Mit den teilweise sehr auffälligen Veränderungen der drei Hauptfiguren möchte ich mich nun genauer auseinander setzen.

4.2.3 Die Konzeption der Hauptfiguren

Joseph Vilsmaiers Film *Schlafes Bruder* dreht sich vor allem um die Dreiecksgeschichte der drei Hauptfiguren, Elias, Elsbeth und Peter. Diese heben sich bereits durch ihr Auftreten und ihre Sprache vom Rest der Dorfbewohner ab. Ihre Beziehung zueinander wird im Drehbuch stärker als im Roman herausgearbeitet, was einige Veränderungen der Charaktere nach sich zieht.

Elias Alder ist im Film, aber besonders im Roman, der Protagonist, um den sich die gesamte Handlung dreht. Sein Darsteller André Eisermann bemühte sich im Vorfeld der Dreharbeiten sehr um die Rolle, die er letztendlich auch bekam.⁵¹⁹ Sein Spiel wird selbst in den Rezensionen, die zum Großteil negativ ausfallen, positiv hervorgehoben. So nimmt ihn beispielsweise Christoph Schneider „als Darsteller des Elias Alder, der mitten im aufgeplusterten Pathos eine fast schon entrückte, inwärts gerichtete Konzentration ausstrahlt“⁵²⁰, von seiner durchwegs negativen Kritik aus. Interessant ist auf jeden Fall, wie die Konzeption des Protagonisten im Film im Vergleich zur literarischen Vorlage angelegt worden ist. Im Roman zieht das Hörwunder, das bereits sehr früh in Elias Lebensgeschichte stattfindet, gespenstische Veränderungen an seinem Körper nach sich. Seine Pupillen färben sich gelb und seine gläserne Stimme wandelt sich zu einer volltönigen Bassstimme. Er verliert seine Zähne sowie seine Haare am Hinterkopf. Dafür wachsen diese an den Schläfen, auf der Oberlippe, am Kinn, unter den Achseln und am Geschlecht. „Der Körper des Elias Alder hatte pubertiert.“⁵²¹ Elias wird dadurch mit fünf Jahren zum Mannkind und zum „vielbetuschten Rätsel von Eschberg“⁵²². Diese äußerlichen Entstellungen machen den Jungen zum Außenseiter und veranlassen seine Eltern, ihn für zwei Jahre in den Gaden zu sperren. Als er danach wieder in die Öffentlichkeit tritt, wird er von den Bewohnern Eschbergs verspottet und beleidigt. Er spricht solange nicht, bis er gelernt hat, seine Kopfstimme zu benutzen.

⁵¹⁹ Vgl. *Schlafes Bruder – Die Entstehungsgeschichte eines außergewöhnlichen Films*. Regie: Bittner, Sydow.

⁵²⁰ Schneider, Christoph (1995), S. 36.

⁵²¹ Schneider (2007), S. 39.

⁵²² Ebd., S. 41.

Das einzige, was davon im Film übrig bleibt, sind Elias gelbe Augen. Er wird deshalb jedoch nicht ausgestoßen oder verspottet. Die Ablehnung der anderen Kinder, sowie seiner Eltern, erfährt er bereits vor dem Hörwunder. Gleich nach diesem springt die Filmhandlung in die Zukunft und zeigt uns Elias als Erwachsenen. Zu dieser Zeit haben sich alle Bewohner bereits an seinen Anblick gewöhnt. Die verfärbten Augen des Protagonisten erfüllen im Roman und Film verschiedene Aufgaben. Im Buch erlangt er seine natürliche Augenfarbe wieder, als er sich von Gott lossagt und er von der Liebe zu Elsbeth erlöst wird. Im Film passiert dies erst nach seinem Tod, da er erst in diesem Moment von seiner unglücklichen Liebe befreit ist. Hier haben die gelben Augen eher eine Verweisfunktion auf den Roman, da sie die Person des Elias maßgeblich prägen.

Dass Elias Leben als Mannkind im Dorf im Film nicht gezeigt wird, sehen Brandtner und Degener als eine „notwendige Normalisierung des Protagonisten“⁵²³, der immerhin auch als Identifikationsfigur dienen soll. Die Erscheinung des Kindes, wie sie im Buch beschrieben wird, würde dem jedoch entgegen wirken. Indem er aus anderen Gründen von seinen Mitmenschen gemieden wird, verstärkt sich jedoch das Mitleid, das die Zuseher für den Jungen entwickeln. Der erwachsene Elias gleicht schon eher der Gestalt der Romanfigur. „Verglichen mit den gespenstischen Physiognomien des Eschberger Menschengeschlechts muss man den Elias dennoch einen schönen Mann nennen.“⁵²⁴ Seine „Vorliebe für schwarze Gehröcke“⁵²⁵ und sein angeeigneter „präventiöse[r] kurzschrittige[r] Gang“⁵²⁶, die im Buch seine Nähe zu Gott widerspiegeln, werden in der Verfilmung jedoch nicht realisiert.

Mit der angesprochenen Normalisierung der Hauptfigur ergeben sich außerdem weitere Veränderungen innerhalb der Handlung. Die phantastischen, unbegreiflichen Elemente, die Elias im Roman umgeben, werden nicht, oder abgeändert in den Film übernommen. Im Buch kann er mit den Tieren sprechen, Stimmen imitieren, und er besitzt ein absolutes Gehör. Einige dieser Eigenschaften werden in Ansätzen auch in den Film übernommen. Als Elias Elsbeth den Stein am Bachbett der Emmer zeigt, hält er sich die Ohren zu und öffnet den Mund ganz weit, als wolle er schreien. Auf einmal fliegt ein Schwarm Vögel über sie hinweg und er erklärt ihr, dass er Dinge zum Klingen bringen

⁵²³ Brandtner, Degener (1998), S. 87.

⁵²⁴ Schneider (2007), S. 94.

⁵²⁵ Ebd., S. 94.

⁵²⁶ Ebd., S. 94.

könne. Auch seine Begegnung mit Gott in der Gestalt des nabellosen Kindes wird im Film nicht visuell dargestellt. Ganze Sätze dieses Kapitels werden zwar in das bereits erwähnte *voice-over* übernommen, die Anwesenheit Gottes wird jedoch nur durch den sich verdunkelnden Himmel und den aufkommenden Donner verdeutlicht. Sein Gehör ist nicht so ausgeprägt wie im Roman. Er hört zwar das Feuer brennen, Elsbeths Herz schlagen und erkennt außerdem ihren Gang nur an dessen Klang. Andererseits muss er aber Lukas und Elsbeth erst suchen, als diese miteinander am Heuboden schlafen. Diese Modifizierungen haben wohl mit dem Vorhaben Vilsmaiers zu tun, das Geschehen auf realistische Weise darzustellen.

Ein weiterer bedeutender Unterschied zwischen Film und Vorlage liegt im Charakter des Protagonisten selbst. Im Roman musiziert er nur für Elsbeth. „Mit dem letzten Quentchen seines begrenzten Willens entschied er sich für Elsbeth und somit gegen sein musikalisches Genie.“⁵²⁷ Er verliert sie nur durch seine Sprachlosigkeit, da er ihr seine Gefühle nicht offenbart. Die meiste Zeit liebt er auch ein Kind von erst sieben Jahren und als Elsbeth siebzehn wird und auch über die Liebe nachzudenken beginnt, hat er die Hoffnung auf sie bereits aufgegeben. Sie ist bereits Lukas versprochen, da sich ihr Vater diesen zum Schwiegersohn wünscht. Der Film findet einen anderen Weg, warum sich Elsbeth mit Lukas einlässt. Elias ist zwar auch schüchtern und entflieht den Annäherungsversuchen der jungen Frau. Der eigentliche Auslöser ist jedoch, dass er sich scheinbar mehr für die Musik zu interessieren scheint und Elsbeth ignoriert. Erst als er sie tatsächlich verliert, erkennt er die Schwere seines Verhaltens und gibt auch die Musik wieder auf. Anders als im Roman hört er jedoch niemals auf sie zu lieben. Als er sie aus den Flammen rettet, schöpft er neue Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft. Daher ist er umso enttäuschter, als es bereits zu spät ist, und Elsbeth mit Lukas zusammen Eschberg verlässt. Die Schuld am unglücklichen Ausgang wird im Film demnach mehr als im Roman Elias Verhalten zugeschoben. Er lehnt sie trotz ihrer eindeutigen Gefühle ab, um sich auf die Musik zu konzentrieren, die er andererseits für sie komponiert. Vilsmaier sieht daher auch die bereits beschriebene Parallelszene als Schlüsselszene an, da der Konflikt zwischen Elias Liebe zu Elsbeth und seinem musikalischen Genie hervorgehoben und dramatisiert wird.⁵²⁸

⁵²⁷ Ebd., S. 96.

⁵²⁸ Vgl. Schlafes Bruder. Die Entstehungsgeschichte eines außergewöhnlichen Filmes. Regie: Bittner, Sydow.

Die veränderte Konzeption der beiden anderen Hauptfiguren Elsbeth und Peter sind jedoch für den Verlauf der Filmhandlung noch entscheidender als die des Elias. Bei der Gestaltung der weiblichen Protagonistin war auch die Darstellerin Dana Vávrová, die Lebensgefährtin Vilsmaiers, stark beteiligt. Schneider äußert sich dazu folgendermaßen: „Dana Vávrová legte großen Wert darauf, die Elsbeth-Figur schillernder zu zeigen als in der Romanvorlage.“⁵²⁹ Elsbeth ist die meiste Zeit im Buch ein Kind, das die Gefühle ihres Freundes Elias nicht versteht. Sie wird beschrieben als „stilles Kind von ausgeglichener Art und gutem Charakter“⁵³⁰. Elias zieht sie zwar mit seinen Worten in seinen Bann, sie ist jedoch noch zu jung und auch zu naiv, um seine Andeutungen zu verstehen. Erst als Elsbeth siebzehn wird, beginnt sie über die Liebe nachzudenken. Sie ist sehr bescheiden und verschenkt ihre selbst gestickten Tücher und Deckchen solange, bis sie Peter dazu zwingt, sie in Götzberg zu verkaufen. Auf der Fahrt nach Götzberg malt sie sich in Gedanken eine Zukunft mit Elias aus, der aber nur stumm neben ihr auf dem Kutschbock sitzt. Sie hat jedoch zu dieser Zeit bereits ein aufregendes Abenteuer mit Lukas erlebt, mit dem sie ihr weiteres Leben verbringen wird. Sie würde ihre Gefühle nie klar aussprechen. Im Film ist die Figur von Beginn an ganz anders angelegt. Man sieht sie zum ersten Mal bei ihrer Geburt und gleich darauf als junge, selbstbewusste Frau, die sich gegen die altmodischen Sitten des Bauernvolks auflehnt. Sie möchte ihr Haar offen tragen, aber ihre Mutter verbietet es ihr. Peter hat bereits Lukas als ihren Mann ausgesucht. Sie wehrt sich jedoch dagegen und möchte selbst darüber entscheiden können. Bei der Messe wird dann klar, dass ihr Herz bereits Elias gehört, da sie immer wieder zu ihm auf die Empore sieht. Lukas lehnt sie vorerst aufgrund seiner groben Art ab und lässt ihn das auch deutlich spüren. Auf der Fahrt nach Feldberg, wo sie ihre Stickereien anbieten will, versucht sie immer wieder Elias näher zu kommen. Sie will ihn sogar küssen, aber er wendet sich im letzten Moment von ihr ab. Als er sie wegen seiner Musik ignoriert, besucht sie ihn in der Schule und fordert ihn auf, sich für sie zu entscheiden. Er sieht sie aber nur böse an, als sie seine Geige zertrümmert. Im Film ist sie es, die sich schließlich mehr aus Trotz für Lukas entscheidet. Trotzdem hört sie nicht auf, Elias zu lieben, und will ihm ihre Liebe gestehen. Zu diesem Zeitpunkt ist sie jedoch bereits von Lukas schwanger. Die Figur

⁵²⁹ Schneider (1995), S. 12.

⁵³⁰ Schneider (2007), S. 99.

der Elsbeth wird vom stillen, bescheidenen Mädchen zur selbstbewussten, unabhängigen Frau, die ihre Entscheidungen im Leben selbst trifft und sich von niemandem etwas sagen lässt. Die Liebesgeschichte zwischen Elias und Elsbeth wird vor allem dadurch ausgebaut und dramatisiert, da Elsbeth während der Liebesgeschichte bereits erwachsen ist und selbst die Initiative ergreift. Eine weitere Sentimentalisierung erfährt die Handlung durch die Anwesenheit Elsbeths beim Orgelfest in Feldberg, worauf ich bereits eingegangen bin.⁵³¹ Im Film gehen jedoch wesentliche Eigenschaften der Elsbeth im Roman verloren. Die Kindlichkeit, Naivität und Unerreichbarkeit der Figur wird durch eine ungezügelte Leidenschaft ersetzt.⁵³²

Auch die Figur des Peter, Elsbeths Bruder, trägt maßgeblich zur veränderten Dynamik der Filmhandlung bei. Im Buch wie auch im Film wird die Freundschaft Peters zu Elias bereits sehr früh geknüpft. Er ist der einzige, der den Außenseiter nicht verspottet und schon früh sein geniales Talent erkennt. Die Beschreibung, die wir im Roman von Peter erhalten, passt jedoch nicht zur Figur im Film.

Peter war kein Mann. Er hatte keinen Bartwuchs, war klein von Gestalt, im Gesicht die Spuren der Blattern, am Körper drahtig. Er hatte krauses Haar, und das unverkennbare Mal war sein verkrüppelter Unterarm. Seine Augen glänzten nussbraun. Es waren schöne Augen, wenn nicht das Licht des Abgründigen in ihnen flackerte.⁵³³

Er wird als grausam und brutal im Umgang mit seinen Tieren beschrieben und wird erst durch den Tod seines Freundes geläutert. Seine Aufgabe im Buch beschränkt sich darauf, Elias Talent zu erkennen und zu fördern. Im Film ist er jedoch so etwas wie die treibende Kraft der Geschichte. Seine Motivation für seine Handlungen ist die Liebe zu Elias. Er legt, nicht wie im Roman als Rache an seinem Vater, sondern aus Eifersucht auf seine Schwester das Feuer. Er will sie davon abhalten, Elias ihre Liebe zu gestehen. Peter ist es auch, der Lukas immer wieder antreibt, zu handeln und sich um Elsbeth zu bemühen. Zu diesem Zweck wird auch die Figur des Lukas genauer charakterisiert. Im Buch nimmt der zukünftige Mann Elsbeths nur eine Statistenrolle ein und kommt nur in

⁵³¹ Siehe S. 122.

⁵³² Vgl. Wörgrötter, Bettina: Hörwunder wunderbar sichtbar gemacht. Der Film „Schlafes Bruder“ vereinfacht die Geschichte des einzigartigen Romans. –In: Der Standard v. 13.09.1995, S. 11.

⁵³³ Schneider (2007), S. 122.

Erzählungen anderer Figuren vor. Dagegen wird er im Film zum Konkurrenten für den Protagonisten, der sich aktiv in das Geschehen einmischt.

Peters Zuneigung für Elias wird im Roman an vielen Stellen angedeutet, vor allem in der Szene beim Hirschweiher. „Peter nahm den Kopf des Weinenden in seine Hände, hielt ihn fest und fing an, dessen dürre Lippen zu küssen. Und er fuhr mit den Händen zärtlich über Schultern und Brust und tastete Elias’ Geschlecht.“⁵³⁴ Daraufhin stößt er ihn jedoch von sich und läuft davon. Der Film geht hier nicht so weit. Peter sieht Elias immer verliebt und verträumt an, wenn dieser die Orgel spielt. Eines Nachts, als sie das Instrument in der Kirche reparieren, berührt er zärtlich seine Hand und seinen Hals. Er wagt es jedoch erst, ihn zu küssen, als er vor seinen Augen gestorben ist. Peters Liebe zu Elias wird im Film eher zärtlich und nicht unbedingt sexuell dargestellt. Dies wird auch deutlich, als sich die beiden in der Kirche über die Liebe unterhalten. Elias spricht von Elsbeth und ihrem gemeinsamen Herzsclagen. Deshalb ist sie der einzige Mensch, der zu ihm gehört. Peter erwidert darauf, dass es doch auch vielleicht ein anderer Mensch gleichen Blutes sein könne und meint damit sich selbst. Im Buch hingegen wirft er Elias nach der Hochzeit seiner Schwester mit Lukas vor, es bei Elsbeth nie probiert zu haben und beschimpft ihn als Lügner. Als sein Freund ihm entgegen hält, dass auch er nie sein Begehren ausgesprochen habe, läuft er wütend davon. Im Roman schämt er sich für seine Liebe.

Aufgrund der ausgebauten Rolle des Peter von einer Nebenfigur zum allgegenwärtigen und dominierenden Charakter, sowie durch das Spiel des Darstellers Ben Becker wird er zur „heimlichen Hauptfigur des Films“⁵³⁵. Auch Hans-Dieter Seidel macht in seiner Rezension darauf aufmerksam.

André Eisermann glüht nach seinem Kaspar Hauser zum zweitenmal geradezu als Außenseiter, Dana Vávrová ist als Elsbeth nicht nur Getriebene, sondern mindestens so sehr hilflos Treibende, und Ben Beckers Feuer brennt dem Rotschopf Peter eine Intensität ein, die ihn – darin dem Roman unterschieden – insgeheim zur Hauptfigur macht.⁵³⁶

⁵³⁴ Ebd., S. 129.

⁵³⁵ Steets (1998), S. 93.

⁵³⁶ Seidel (1995), S. 43.

Wir sehen, dass durch die charakterlichen Veränderungen der Protagonisten die Liebeshandlung in den Mittelpunkt des Interesses gerückt und darüber hinaus dramatisiert wird. Durch Elsbeths selbstbewusste Art und Peters egoistische Handlungsweise wird die Geschichte dynamischer und entwickelt gleichzeitig eine größere emotionale Wirkung.

4.2.4 Das Problem der genialen Musik

Das größte Problem bei der Verfilmung von Robert Schneiders Roman *Schlafes Bruder* ist mit Sicherheit die Konkretisierung der genialen Musik Elias Alders. Diese musste schließlich im Film tatsächlich realisiert und hörbar gemacht werden. Im Buch wird sie mit Hilfe von Worten beschrieben, der Leser kann sich in seiner Fantasie selbst die Melodien und Klänge zusammenreimen. Im Film stellt die musikalische Genialität des Protagonisten jedoch nach Robert Schneider ein „schier unlösbares Problem“⁵³⁷ dar. Auch Norbert Schneider, der für die Filmmusik verantwortlich ist, betont die große Schwierigkeit seiner Aufgabe. Ihm kommt die Aufgabe zu, eine übernatürliche, fast göttliche Musik zu komponieren.

Das ist die Suche nach dem Stein der Weisen oder die Suche nach dem Allereinfachsten und Natürlichsten und mithin ja bekanntlich das Schwerste, was zu finden ist. Es muss so eine simple, einfache Melodie sein, die es eigentlich gar nicht gibt, dass jeder denkt, ja so einfach ist es.⁵³⁸

Unterstützung bei seiner Arbeit bekommt er von Hubert von Goisern, der sich auf ähnliche Weise zu dem Problem äußert.

Das Schwierigste ist, dass er so göttlich und übernatürlich hört. Wie kann man dem Ausdruck vermitteln, ohne dass es banal wird. Das heißt, [...] man muss sehr auf die Zwischenräume achten, dass einfach Platz ist für die Fantasie, dass man nicht alles zupflastert mit noch so schönen Melodien, weil die schönste Melodie ist eigentlich nicht göttlich, göttlich ist, was noch drüber ist, und das kann man halt nicht komponieren.⁵³⁹

⁵³⁷ Schneider (1995), S. 12.

⁵³⁸ *Schlafes Bruder*. Die Entstehungsgeschichte eines außergewöhnlichen Filmes. Regie: Bittner, Sydow.

⁵³⁹ Ebd.

Das Vorhaben der beiden Komponisten wird dann auch im Film verwirklicht. Es wird nicht ständig mit Musik gearbeitet, sondern nur an ausgewählten Stellen. Einen besonderen Stellenwert haben dabei natürlich die drei großen Musikstellen, das Hörwunder, Elias erstes Konzert vor den Bewohnern Eschbergs und das Orgelfest in Feldberg.

Es ist nämlich nicht, wie vielleicht manche erwarten, ein Musikfilm geworden. Im Gegenteil, wir sind mit Musik sehr sparsam umgegangen. Natürlich gibt es die Orgelpassagen, ansonsten aber kaum Musik – als ‚Teppich‘, als nur illustrierendes Moment gar nicht. Es gibt sogar vollkommen stumme Szenen.⁵⁴⁰

Wenn Musik zur Untermalung einer Szene benutzt wird, dann nur sehr dezent, oft hört man auch nur einen leisen Ton im Hintergrund, der über dem Geschehen schwebt. „Dadurch entsteht eine ungeheure Wirkung, eine Spannung, die man manchmal kaum aushält.“⁵⁴¹ Außerdem wird an manchen Stellen nur mit einzelnen Geräuschen gearbeitet, die dann jedoch überdeutlich aus dem Off zu kommen scheinen. So wird beispielsweise die grölende Menge im Dom durch ein immer lauter werdendes Summen dargestellt, über dem die Rufe Elsbeths nach Elias und später der Knall der Kutscherpeitsche zu hören sind. Vor allem beim Hörwunder wird mit solchen Effekten gearbeitet.

In dieser Szene treibt es den fünfjährigen Elias zum wasserverschliffenen Stein an der Emmer. Auf dem Weg dorthin nimmt er die Stimmen und Geräusche um ihn herum wie aus weiter Ferne wahr. Seine Schritte im Matsch tönen überdeutlich. Vor einem Fenster hört er ein Herzklopfen, immer wieder unterbrochen von den Schreien der Nulfin. Er läuft davon, entkleidet sich und legt sich nackt auf den Stein. Peter folgt ihm und beobachtet das ganze folgende Geschehen. Die Kamera nähert sich Elias und entfernt sich wieder, sie fährt durch das Schilf, dass man dabei laut knacken hört. Der Himmel und die Landschaft tauchen in ein rötliches Licht und im Hintergrund erklingt ein hoher, lang anhaltender Ton. Mit kreisenden Bewegungen nähert sich die Kamera Elias Ohr, die Naturgeräusche werden überdeutlich. Kurze Schnitte auf Peter und die Landschaft

⁵⁴⁰ Vilsmaier (1995), S. 117.

⁵⁴¹ Ebd., S. 117.

werden begleitet von einem Summen. Elias Körper fängt an zu zittern. Ruckartige Bewegungen fangen verschiedene Teile des Jungen ein, man hört ein lautes Peitschen. Die Kamera wechselt in schnellen Schnitten zwischen Peter, Elias und Aufnahmen der Umgebung. Die Grenze zwischen Tag und Nacht verschwimmt, einmal ist das Bild dunkel, dann wieder hell. Man sieht und hört, wie ein Blatt auf die Wasseroberfläche fällt. Elias Gesicht verschwimmt, die Kamera zeigt uns das Wasser und eine Überblendung auf einen Tropfen, der auf einen Stein fällt. Sein Fall und Aufprall übertönt die gesamte Szenerie. Da fängt Elias an zu schreien, das Herzklopfen wird wieder deutlich. Schnelle Schnitte zwischen Elias und dem Himmel folgen. Ein knatterndes Geräusch mischt sich unter die hohen Töne der Musik. Elias setzt sich auf und sein Schrei verklingt allmählich, Orgelmusik setzt währenddessen ein. Man sieht wieder das Fenster und vernimmt die Schreie der Nulfin sowie das Herzklopfen des Säuglings. Elias hält sich die Ohren zu, der Himmel färbt sich abermals rötlich. Elsbeth wird geboren und fängt an zu schreien. Aus Elias Augen und Ohren rinnt Blut, er beginnt zu lächeln. Die Kamera fährt an sein Gesicht heran, seine blauen Augen färben sich gelb. Die Orgelmusik klingt langsam ab.

Dieselbe Szene im Roman ist jedoch von einer anderen Intensität geprägt. „Dann geschah das Wunder. An diesem Nachmittag hört der fünfjährige Elias das Universum tönen.“⁵⁴² So beginnt Schneider seine sprachgewaltige Schilderung des Hörwunders. Was jedoch nun mit dem fünfjährigen Jungen passiert, ist ein entsetzlicher Anblick. Sein Körper verrenkt sich, sein Glied wird steif, alle möglichen Exkreme trete aus ihm hervor. Die Augäpfel treten aus seinen Höhlen, ihm fallen die Zähne und Haare aus. Solche Bilder kann Vilsmaier in seinem Film, genau so wie die gespenstischen Entstellungen, die das Kind im Roman davonträgt, nicht darstellen. Er ästhetisiert das gesamte Geschehen, indem er es wie eine Art Traum wirken lässt.⁵⁴³ Daraufhin versucht er jedoch zu sehr die sprachlichen Bilder Schneiders in filmische zu übertragen. Im Roman heißt es zwar, „Elias hörte nicht bloß, er sah das Tönen“⁵⁴⁴, trotzdem lässt sich diese Metapher nicht eins zu eins umsetzen. Es ist von einem „riesenhaften Ohr [...], Klangwetter[n], Klangtürme[n], Klangmeere[n] und Klangwüsten“⁵⁴⁵ die Rede, die

⁵⁴² Schneider (2007), S. 34.

⁵⁴³ Vgl. Brandtner, Degener (1998), S. 87.

⁵⁴⁴ Schneider (2007), S. 36.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 36.

Vilsmaier mithilfe von Detailaufnahmen von Elias Ohr und vielfältigen Naturaufnahmen darzustellen versucht. Darauf folgt im Roman noch eine Aufzählung der verschiedensten Geräusche, die der Erzähler schließlich mit dem Ausruf „Was sind Worte!“⁵⁴⁶ enden lässt. Der Film versucht, uns das von Schneider mit gewaltigen Sprachbildern beschriebene tönende Universum mittels schneller Schnitttechnik, ruckartiger Kamerabewegungen, surreal wirkender Bilder, ungewöhnlicher Geräusche und sanfter Musikklänge näherzubringen. Es wirkt jedoch sehr angestrengt und fällt letztendlich aus dem sonst so realistischen Darstellungsstil heraus.

Während es im Hörwunder mehr um die Schwierigkeit geht, ein ganzes Universum von Klängen hör- und sichtbar zu machen, stellt die Szene des Orgelfestes in Feldberg andere Herausforderungen an die Komponisten. Der Protagonist improvisiert im Roman zwei Stunden lang eine Musik, die die Macht hat, Menschen in Hypnose zu versetzen und sie in ihrer Seele zu erschüttern. Sein Orgelspiel nimmt bei Schneider ganze 10 Seiten ein, in denen seine genialen musikalischen Fähigkeiten herausgestellt werden. Es ist von einer „gewaltigen Tonsprache“⁵⁴⁷ die Rede, die im Film nun konkretisiert werden muss. Norbert Schneider spricht in diesem Zusammenhang davon, „Kompromisse zu finden: Zum einen zwischen dem Anspruch der Einfachheit des Naturmenschen Elias und dem Anspruch des übermenschlichen Virtuosen [...]; zum anderen zwischen dem Anspruch der Musikkenner und dem Anspruch des am kommerziellen Film orientieren Kinopublikums.“⁵⁴⁸ Wichtiger als die Musik werden jedoch die Bilder dieser Szene, die die Wirkung der Musik nicht nur unterstützen, sondern maßgeblich beeinflussen sollen.

Elias wird beim Orgelwettbewerb in Feldberg als zweiter Kandidat aufgerufen. Peter tritt an ihn heran und spricht ihm Mut zu. Die zwei Mitbewerber und Blasebalgtreter machen sich über Elias Aussehen lustig. Elsbeth steht inmitten der Menschenmassen und sieht erwartungsvoll nach oben. Wir sehen Elias ausgemergeltes, aschfahles Gesicht. Er spielt die ersten Akkorde und schließt dabei die Augen. Die Kamera zeigt uns eine Großaufnahme seiner Hände, dann Bilder des empörten Publikums und der Gesichter von Peter und Elsbeth. Er spielt Dissonanzen. Eine Dame im Publikum ruft

⁵⁴⁶ Ebd., S. 38.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 179.

⁵⁴⁸ Schneider, Norbert: *Per aspera ad astra*. –In: Joseph Vilsmaier: *Schlafes Bruder*. Der Film. Mit einem Vorwort von Robert Schneider. Leipzig: Kiepenhauer 1995, S. 54.

empört: „Das ist Gotteslästerung!“ Es folgen schnelle Schnitte auf Elias Gesicht, seine Hände auf der Tastatur, seine Füße auf den Pedalen und auf Teile der Orgel. Sein Spiel steigert sich ins Ekstatische. Peter und Elsbeth schließen die Augen. Die Kamera überblendet von Elias Gesicht auf die Orgeltastatur und die Gemäuer des Doms. Dann schlägt seine Musik in harmonische Töne um. Bilder von den Stationen seines Lebens werden über sein Gesicht geblendet. Man sieht seine Geburt, Taufe, Elsbeth als Säugling, das Hörwunder, seine Erlebnisse mit Elsbeth, das Feuer und den Abschied von ihr. Seine Lippen flüstern den Namen seiner Geliebten. Abwechselnd schneidet die Kamera auf Elsbeth, Peter und Elias. Als sich sein Spiel dem Ende zuneigt, kommt ein Sturm im Dom auf, der die Kerzen auslöscht, die am Boden in Form eines Kreuzes aufgestellt sind. Darauf folgt das Finale seiner Improvisation. Wir sehen sein Gesicht in Großaufnahme und blicken in das gespenstische Gelb seiner Augen.

Vilsmaier versucht hier viele Eindrücke aus dem Roman umzusetzen. Dort werden Elias Erinnerungen zu Musik und er beginnt Elsbeths Melodien zu spielen. Im Film wird das durch die Einblendung von Filmszenen dargestellt. Wo die Genialität der Musik nicht ausreicht, versucht der Regisseur diese mit seiner Bildsprache zu kompensieren. Vor allem die häufigen Schnitte auf die Gesichter Elsbeths und Peters, die an eine Mauer gelehnt mit geschlossenen Augen den Melodien lauschen, tragen dazu bei, Elias Orgelspiel als etwas Besonderes wirken zu lassen.

Die Musik der Verfilmung wird in den verschiedenen Rezensionen unterschiedlich aufgenommen. Es ist von einer „trostlosen Visualisierung des übernatürlichen Hörwunders“⁵⁴⁹, aber auch vom „Geschick der Komponisten Norbert J. Schneider und Hubert von Goisern sowie der auf einem Dutzend Tonspuren voller nie gekannter Geräusche hexenden Techniker“⁵⁵⁰ die Rede. Es ist jedoch anzumerken, dass die geniale Musik des Protagonisten nicht die wichtigste Rolle einnimmt. Stimmig ist jedoch der Choral *Komm, o Tod, du Schlafes Bruder* von Johann Sebastian Bach, der als Einleitungs- und Sterbemusik die Geschichte dramaturgisch zusammenhält. Hier wird zumindest ein Teil der zirkularen Handlungsstruktur des Romans übernommen.

⁵⁴⁹ Eggebrecht, Harald: Inbrunst voller Dampf und Dunst. „Schlafes Bruder“ von Joseph Vilsmaier. –In: Süddeutsche Zeitung v. 05.10.1995, S. 15.

⁵⁵⁰ Seidel (1995), S. 43.

4.3 ABSCHLIEßENDER VERGLEICH DER FILME

Tom Tykwers *Das Parfum* und Joseph Vilsmaiers *Schlafes Bruder* sind nur zwei Beispiele von unzähligen Bestsellerverfilmungen der vergangenen 100 Jahre. Man kann an ihnen jedoch erkennen, auf wie unterschiedliche Weise sich die beiden Regisseure dem Stoff ihrer Vorlage nähern. Während Tykwer sich oft zu sehr bemüht, Süskinds Roman gerecht zu werden, nimmt sich Vilsmaier sehr viele Freiheiten bei der filmischen Umsetzung. Ersterer übernimmt weite Strecken aus dem Buch sehr detailgetreu, wohingegen letzterer nur Motive, Figuren und ein paar Handlungsstränge zu einer neuen Geschichte zusammensetzt. Auch der Einsatz bzw. der Verzicht auf eine Erzählerstimme aus dem Off verdeutlicht diesen unterschiedlichen Zugang. Interessant dabei ist, dass im Fall von *Schlafes Bruder* der Romanautor Robert Schneider selbst das Drehbuch verfasst hat, während sich Süskind vollkommen aus dem Projekt der Verfilmung heraushält und sich sogar weigert, den Film zu sehen. Dies hängt sicherlich auch mit den entgegengesetzten Einstellungen der Schriftsteller gegenüber der medialen Öffentlichkeit zusammen.

Beide Filme nehmen eine Dramatisierung der Handlung vor, was gleichzeitig eine Trivialisierung des Stoffes nach sich zieht. Einerseits muss eine Verfilmung Streichungen und Kürzungen in Kauf nehmen, um den begrenzten zeitlichen Rahmen nicht zu sprengen. Bei Romanen der Postmoderne, die sich durch ihre Mehrfachkodierung auszeichnen, ist es darüber hinaus unmöglich, den gesamten Bedeutungsspielraum im Film umzusetzen. Dieser kann nur einen bestimmten Deutungsansatz visuell veranschaulichen. Die Folge ist, dass die Verfilmungen oft hinter ihren schriftlichen Vorlagen zurückbleiben. Bei den von mir behandelten Beispielen wird dies in der überwiegend negativen Kritik in den Medien deutlich. Andererseits sind die Filmemacher auch auf einen kommerziellen Erfolg aus und versuchen deshalb den in beiden Fällen schwer zugänglichen Stoff für das Kinopublikum attraktiv zu machen. Dabei spielt die Identifikation mit der Hauptfigur eine wesentliche Rolle. In beiden Romanen haben wir es mit Außenseitern, Sonderlingen und gleichzeitig außergewöhnlichen Genies zu tun, um die sich das gesamte Geschehen dreht. In *Schlafes Bruder* wird der gespenstisch wirkende Protagonist normalisiert, indem seine Entstellungen und sein Leben als Mannkind aus der Handlung gestrichen werden. Nur die gelben Augen erinnern noch an den Elias aus

dem Buch. Noch schwieriger ist die Konzeption des Süskindschen Protagonisten, der ein grausamer Mädchenmörder ohne jegliche Moral ist. Damit der Zuseher dieser Kreatur folgen kann, wird Grenouille zu einem zerbrechlichen Wesen mit Gefühlen umgestaltet.

In beiden Geschichten steht das geniale Talent der Hauptfiguren im Zentrum der Handlung. So verfügt Grenouille über den absoluten Geruchssinn, während Elias ein absolutes Gehör besitzt. Bei der Darstellung dieser beiden Sinne setzen sowohl Tykwer als auch Vilsmaier bestimmte filmästhetische Mittel ein. Beide arbeiten viel mit *close-ups* und einer schnellen Schnitttechnik, sowie mit rasanten Kamerafahrten. Die Sprache der Bilder soll uns die Eindrücke der verschiedensten Gerüche und Düfte bzw. Melodien und Geräusche näherbringen. Tykwer setzt zusätzlich auf die Wirkung von Musik, um vor allem den unbeschreiblichen Duft des Mirabellenmädchens und Lauras zu untermalen. Interessanterweise versucht Vilsmaier, vor allem durch seine Bilder das zu kompensieren, was die Filmmusik nicht auszudrücken vermag. Daher arbeitet er auch viel mit gänzlich stummen Szenen oder nur einzelnen Geräuschen aus der Natur.

Wie wir sehen, gibt es neben den großen Unterschieden der beiden Filme auch eindeutige Parallelen. Eine weitere Gemeinsamkeit ist, dass sowohl Vilsmaiers *Schlafes Bruder* als auch Tykwers *Das Parfum* trotz der überwiegend negativen Kritiken zu Kassenerfolgen geworden sind und auch unterschiedliche Filmpreise erhalten haben.

5. ABSCHLIEßENDE BEMERKUNGEN UND AUSBLICK

Das Phänomen der Literaturverfilmung bietet ein sehr komplexes, aber auch überaus spannendes Forschungsfeld, das immer wieder durch neue Aspekte ergänzt wird. Die Skepsis gegenüber filmischen Adaptionen von literarischen Stoffen zieht sich durch die gesamte Filmgeschichte und ist auch heute noch deutlich spürbar. Die in der jüngeren Adaptionforschung aufkommende Meinung, dass eine Literaturverfilmung in erster Linie als Film und damit als eigenständiges Kunstwerk anzusehen ist, setzt sich jedoch immer mehr durch und wirkt der überwiegend abwertenden Haltung entgegen. Bei der Adaption eines Bestsellers muss sich der Film jedoch unweigerlich mit der erfolgreichen Vorlage messen, da das Kinopublikum meist mit dem Stoff des Buches vertraut ist und sich während der Lektüre eine eigene Vorstellung der Geschichte gemacht hat.

Für meine Analyse habe ich Patrick Süskinds *Das Parfum* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder* herangezogen, da sie eine ähnliche Erfolgsgeschichte aufweisen, die neben einigen externen Faktoren maßgeblich mit ihrem postmodernen Charakter zusammenhängt. Die Romane begeistern aufgrund ihres weiten Interpretationsspielraums, ihrer Intertextualität, ihres ironischen Grundtons sowie ihrer Sprache und Erzählweise unterschiedliche Leserschichten. Für den Regisseur stellt sich nun die Herausforderung, diese Faktoren in der filmischen Adaption umzusetzen.

Tom Tykwer und Joseph Vilsmaier nähern sich ihrer jeweiligen literarischen Vorlage auf ganz unterschiedliche Weise. Tykwer hält sich in weiten Strecken sehr genau an Süskinds Roman. Ihm wird sogar vorgeworfen, zu sehr am literarischen Text zu hängen und einige Passagen zu wörtlich zu nehmen. Daneben verändert er jedoch auch den strengen chronologischen Aufbau des Romanautors, kürzt und streicht Textpassagen und baut Charaktere für die Filmhandlung aus. Sein Film bleibt jedoch immer eindeutig als Adaption des berühmten Bestsellers von Süskind erkenntlich. Dahingegen greift Vilsmaier dermaßen in die Romanstruktur ein, dass Schneiders Werk nur mehr schwer darin wiederzufinden ist. Er weist allerdings mit Hilfe einiger Szenen und auffälliger Merkmale auf seine erfolgreiche Vorlage hin. Aufgrund der unterschiedlichen Bearbeitung des Stoffes innerhalb der beiden Filme ist es nicht möglich, diese einer bestimmten Form der Adaption, wie sie in den verschiedenen Typologien beschrieben werden, zuzuordnen. Es können nur einzelne Sequenzen oder überhaupt nur Szenen den vorgestellten Typen der Literaturverfilmung zugewiesen werden.

Trotz der sehr unterschiedlichen Herangehensweise der Regisseure an ihre Buchvorlagen lassen sich auch Parallelen innerhalb der Filme erkennen. Die Genie-Thematik der beiden Romane, die auch wesentlich zu deren Aktualität beiträgt, wird für die Verfilmungen herangezogen, um die Protagonisten zu Identifikationsfiguren für die Zuseher zu machen. Zu diesem Zweck werden jedoch auch Veränderungen vorgenommen, welche in die Gesamtkonzeption der Geschichte eingreifen. Jean-Baptiste Grenouille wird dadurch von einem unmoralischen Mädchenmörder zu einem Wesen mit Gefühlen, Ängsten und unerfüllten Wünschen. Die Figur des Johannes Elias Alder wird für das Kinopublikum normalisiert, indem alle wunderbaren, mystischen Elemente um ihn herum und seine körperlichen Modifikationen gestrichen werden. Beide Regisseure legen Wert auf eine Dramatisierung der Handlung, die dadurch gleichzeitig einer wesentlichen Trivialisierung zum Opfer fällt. Im *Parfum* wird aus der Geschichte eines Genies ohne jegliche Moral und Skrupel die Tragödie eines Genies, das auf der Suche nach sich selbst scheitert. In *Schlafes Bruder* wird nicht die Geschichte eines Genies erzählt, das an seiner Herkunft und der ignoranten Bauernwelt zerbricht, sondern die Tragödie einer unerfüllten Liebe. Um dem Bestsellerpublikum auch im Kino zu gefallen, gehen Tykwer und Vilsmaier bei ihren Adaptionen wenig Risiko ein. Sie setzen auf eine emotionale Wirkung und auf filmspezifische Effekte, um die Zuseher in ihren Bann zu ziehen. Tykwer arbeitet bei der Visualisierung der Gerüche viel mit leuchtenden Farben, Geräuschen, schnellen Schnitten und vor allem mit dem Einsatz von Musik. Bei Vilsmaier müssen vor allem die Bilder das kompensieren, was die Konkretisierung der genialen Musik nicht leisten kann. Klar ist jedoch auch, dass der überaus große Bedeutungsspielraum, den die beiden postmodernen Romane vor uns ausbreiten, in einem Film nicht umgesetzt werden können und die Handlung bis zu einem gewissen Grad vereinfacht werden muss. Die Verfilmung kann nur einen möglichen Deutungsansatz realisieren, der dem des Regisseurs bzw. Produzenten entspricht.

Die Beschäftigung mit dem Phänomen der Literaturverfilmung bietet viele unterschiedliche Angriffspunkte und wirft immer wieder neue Fragestellungen auf. Auch in Zukunft wird es wichtig sein, sich mit dem komplexen Thema auseinanderzusetzen und andere Zugänge zum Problem des Vergleichs zwischen der literarischen Vorlage und der filmischen Adaption zu finden. Eine einheitliche Methode

wird nur schwer zu entwickeln sein, da es keine allgemein gültigen Regeln für die Transformation eines Stoffes von einem in ein anderes Medium gibt. Für jedes Beispiel muss daher eigens eine adäquate Vergleichsbasis geschaffen werden.

6. LITERATURVERZEICHNIS

6.1 PRIMÄRLITERATUR

Birkin, Andrew, Bernd Eichinger u. Tom Tykwer: Das Drehbuch. –In: Das Parfum. Das Buch zum Film. Zürich: Diogenes 2006, S. 31-137.

Kleist, Heinrich von: Michael Kohlhaas. Aus einer alten Chronik. Stuttgart: Reclam 1993.

Schneider, Robert: Schlafes Bruder. Roman. Leipzig: Reclam 2007.

Schneider, Robert: Szenen aus dem Drehbuch. –In: Joseph Vilsmaier: Schlafes Bruder. Der Film. Mit einem Vorwort von Robert Schneider. Leipzig: Gustav Kiepenheuer 1995, S. 60-109.

Süskind, Patrick: Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. Zürich: Diogenes 1994.

6.2 FILMOGRAPHIE

Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. Regie: Tom Tykwer. Drehbuch: Andrew Birkin, Bernd Eichinger, Tom Tykwer. Frankreich/Spanien/Deutschland: Constantin Film 2006. 141’.

Making of. Regie: Larissa Trüby. München: Constantin Film Produktion GmbH, 54’.

Schlafes Bruder. Regie: Joseph Vilsmaier. Drehbuch: Jürgen Büscher, Robert Schneider, Dana Vávrová. BRD/Österreich: Senator Film 1995. 127’.

Schlafes Bruder – Die Entstehungsgeschichte eines außergewöhnlichen Films. Regie: Angela Bittner u. Peter Sydow. Österreich: ORF u. IDUNA FILM 1995, 45’.

6.3 SEKUNDÄRLITERATUR

Literatur zum Problemfeld der Literaturverfilmung

Albersmeier, Franz-Josef: Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik. –In: Literaturverfilmungen. hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier u. Volker Roloff. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 15-37.

Albersmeier, Franz-Josef: Traditioneller Literaturbegriff oder Literatur im Zeitalter der Medien. Zur Einbeziehung des Films in literaturwissenschaftliche Theorie und Praxis. – In: ders.: Bild und Text. Beiträge zu Film und Literatur (1976 – 1982).

Frankfurt/Main/Bern: Peter Lang 1983. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 30. Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften. Bd. 12), S. 65-108.

Arnet, Edwin, Bernt von Heiseler, Hermann Hesse u.a.: Die Rundschau. Verfilmte Dichtung. –In: Freude an Büchern. Monatshefte für Weltliteratur. Jg. 2. Heft 9. Sept. 1951, S. 253-255.

Bazin, André: Die Entwicklung der kinematographischen Sprache [1958]. –In: Texte zur Theorie des Films. hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier. 3. durchgesehene Aufl.. Stuttgart: Reclam 2003, S. 256-274.

Bazin, André: Für ein ‚unreines‘ Kino – Plädoyer für die Adaption. –In: ders.: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Mit einem Vorwort von Eric Rohmer, „Die ‚Summe‘ von Bazin“, und einem Nachwort von Francois Truffaut, „Il faisait bon vivre“. hrsg. v. Hartmut Bitomsky u.a.. Köln: M. DuMont Schauberg 1975, S. 45-67.

Blumensath, Heinz u. Stephan Lohr: Verfilmte Literatur – literarischer Film. –In: Praxis Deutsch. Jg. 10. Heft 57. Jan. 1983, S. 10-19.

Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. völlig neu bearb. Aufl.. Bd. 17: LINL – MATG. Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus 2006.

Bröker, Reinhard: Gute Stories sind gefragt. –In: Börsenblatt Heft 7. 1999, S. 6-8.

Bruns, Max, Michael Georg Conrad, Richard Dehmel u. a.: Kino und Buchhandel. Eine Umfrage des Börsenblatts für den deutschen Buchhandel [1913]. –In: Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. hrsg. v. Anton Kaes. Tübingen: Max Niemeyer 1978, S. 83-93.

Buddecke, Wolfram, Jörg Hienger: Verfilmte Literatur. Probleme der Transformation und der Popularisierung. –In: LiLi. hrsg. v. Helmut Kreuzer. Jg.9. Heft 36: Filmtheorie und Filmanalyse. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1979, S. 12-30.

Busch, Rolf: Über Verfilmung von Literatur. –In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. hrsg. v. Hans Bender. Jg. 20. München: Carl Hanser 1973, S. 300-309.

Die Dichtung und das optische Zeitalter. Ein Gespräch mit Friedrich Schreyvogel. –In: Freude an Büchern. Monatshefte für Weltliteratur. Jg. 2. Heft 10. Okt. 1951, S. 272-274.

Eckert, Gerhard: Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel. Berlin: Junker und Dünnhaupt 1936. (Neue deutsche Forschungen. Abteilung Neuere Deutsche Literaturgeschichte. Bd. 6)

Eichenbaum, Boris: Literatur und Film [1926]. –In: ders.: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1965, S. 71-78.

Estermann, Alfred: Die Verfilmung literarischer Werke. Bonn: H. Bouvier u. Co 1965.

Faulstich, Werner: Filmgeschichte. Paderborn: Wilhelm Fink 2005.

Gast, Wolfgang: Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Frankfurt/Mainz: Moritz Diesterweg 1993. (Film und Literatur: Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge).

Gast, Wolfgang: Lesen oder Zuschauen?. Eine kleine Einführung in den Problemkreis „Literaturverfilmung“. –In: Literaturverfilmung. hrsg. v. Wolfgang Gast. Bamberg: Buchners 1993⁴. (Themen – Texte – Interpretationen. Bd. 11), S. 7-11.

Gast, Wolfgang, Knut Hickethier u. B. Vollmers: Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen. –In: Literaturverfilmung. hrsg. v. Wolfgang Gast. Bamberg: Buchners 1993⁴. (Themen – Texte – Interpretationen. Bd. 11), S. 12-20.

Gollub, Christian-Albrecht: Deutschland verfilmt. Literatur und Leinwand 1880-1980. – In: Film und Literatur. Literarische Texte und der neue Film. hrsg. v. Sigrid Bauschinger u.a.. Bern/München: Francke 1984. (13. Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur), S. 18-49.

Hagenbüchle, Walter: Narrative Strukturen in Literatur und Film. *Schilten* ein Roman von Hermann Burger. *Schilten* ein Film von Beat Kuert. Bern u.a.: Peter Lang 1991. (Narratio. Arbeiten zur Geschichte und Theorie der Erzählkunst. Bd. 4)

Hall, Murray G.: „...dass ich gegen das Raubgesindel nichts ausrichten werde“. Arthur Schnitzler und die Filmproduktion. –In: Filmarchiv Nr. 39. Wien: 12/06 – 01/07, S. 14-23.

Grün, Kathrin: Bücher vor der Kamera. –In: Börsenblatt. Heft 15. 2003, S. 30-34.

Hickethier, Knut: Literatur und Film. –In: Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967. hrsg. v. Ludwig Fischer. München/Wien: dtv 1986, S. 598-610.

Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen: Max Niemeyer 1996. (Medien in Forschung + Unterricht. Serie A. Bd. 40)

Jeremias, Brigitte: Wie weit kann sich Film von Literatur entfernen? –In: Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film. hrsg. v. Sigrid Bauschinger. Bern/München: Francke 1984. (13. Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur), S. 9-17.

Kanzog, Klaus: Der Film als philologische Aufgabe. –In: Literaturverfilmung. hrsg. v. Wolfgang Gast. Bamberg: Buchners 1993⁴. (Themen – Texte – Interpretationen. Bd. 11), S. 40-46.

Kanzog, Klaus: Erzählstrukturen, Filmstrukturen. Eine Einführung. –In: Erzählstrukturen – Filmstrukturen. Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation. hrsg. v. Klaus Kanzog. Berlin: Erich Schmidt 1981, S. 7-24.

Kargl, Reinhard: Wie Film erzählt: Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm. Frankfurt/Main: Peter Lang 2006.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975. (Schriften Bd. 3. hrsg. v. Karsten Witte)

Kreuzer, Helmut: Arten der Literaturadaption. –In: Literaturverfilmung. hrsg. v. Wolfgang Gast. Bamberg: Buchners 1993⁴. (Themen – Texte – Interpretationen. Bd. 11), S. 27-31.

Lux, Joseph August: Über den Einfluß des Kinos auf Literatur und Buchhandel [1914]. –In: Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. hrsg. v. Anton Kaes. Tübingen: Max Niemeyer 1978, S. 93-96

Martini, Fritz: Literatur und Film. –In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begr. Von Paul Merker u. Wolfgang Stammler. Hrsg. v. Werner Kohlschmidt u. Wolfgang Mohr. 2. Aufl.. Bd. 2: L – O. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2001, S. 103-111.

Meixner, Horst: Filmische Literatur und literarisierter Film. Ein Mannheimer Projekt zur Medienästhetik. –In: Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft. hrsg. v. Helmut Kreuzer. Heidelberg: Quelle & Meyer 1977. (Medium Literatur. Bd. 6), S. 32-43.

Michel, Willy: Einschätzung und Funktionswandel der Literaturverfilmung. –In: Mannheimer Berichte 27. April 1985, S. 13-17.

Möller, Hans-Bernhard: Literatur und Film im medienüberschreitenden Produktionskontext. –In: Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965. hrsg. v. Paul Michael Lützel u. Egon Schwarz. Königstein: Athenäum 1980, S. 85-98.

München, Brit: Vom Papier zum Zelluloid: Film, wie er im Buche steht. –In: Buchreport. November 2003, S. 56-58.

Paech, Joachim: Literatur und Film. 2. überarb. Aufl.. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997.

Paech, Joachim: Literatur und Film. –In: Mephisto. Einführung in die Analyse filmischer Adaption literarischer Werke. Ein Arbeitsbuch für die gymnasiale Oberstufe. hrsg. v. Joachim Paech. Frankfurt/Main u.a.: Moritz Diesterweg 1984. (Texte und Materialien zum Literaturunterricht)

Prümm, Karl: Vom Buch zum Fernsehfilm (und umgekehrt). Varianten der *Literaturverfilmung*. –In: Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland. hrsg. v. Helmut Kreuzer u. Karl Prümm. Stuttgart: Reclam 1979, S. 94-114.

Rußegger, Arno: Mimesis in Wort und Schrift. Der fruchtbare Widerspruch. –In: Die Ungetrennten und Nichtvereinten. Studien zum Verhältnis von Film und Literatur.

Ergebnisse der 33. Literaturtagung des Instituts für Österreichkunde St. Pölten, 30. Oktober – 2. November 1993. hrsg. v. Friedbert Aspöckberger u. Arno Rußegger. Innsbruck/Wien: Studien-Vlg. 1995. (die-extra. Bd. 3), S. 11-29.

Schachtschabel, Gaby: Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung. Mit einer Beispielanalyse von Theodor Fontanes Roman *Effi Briest* und dessen Verfilmung von Rainer Werner Fassbinder. Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang 1984. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 30: Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften. Bd. 16)

Schneider, Irmela: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen: Max Niemeyer 1981. (Medien in Forschung + Unterricht. Serie A. Bd. 4)

Wieselhuber, Franz: Das literarische Werk im Medienwechsel. Ein Beitrag zur Funktionalisierung der Medien für die Ästhetik literarischer Werke. –In: Literatur in Film und Fernsehen. Von Shakespeare bis Beckett. hrsg. v. Herbert Grabes. Königstein/Ts.: Scriptor 1980, S. 131-148.

Wolff, Jürgen: Die Literaturverfilmung. –In: Medien in der Schule. Anregungen und Projekte für die Unterrichtspraxis in der Sekundarstufe I und II. hrsg. v. Werner Faulstich u. Gerhard Lippert. Paderborn: Schöningh 1996, S. 141-168.

Literatur zum Bestsellerphänomen

Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. 21. völlig neu bearb. Aufl.. Bd. 3: AUSW – BHAR. Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus 2006.

Faulstich, Werner: Bestandsaufnahme Bestseller-Forschung. Ansätze – Methoden – Erträge. Wiesbaden: Harrassowitz 1983. (Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv München. Bd. 5)

Fischer, Ernst: Bestseller in Geschichte und Gegenwart. –In: Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. 1. Teilband. hrsg. v. Joachim-Felix Leonard u.a.. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1999, S. 764-776.

Gerth, Klaus: Bestseller. –In: Praxis Deutsch. Zeitschrift für den Unterricht 86. Jg. 14. Seelze: Friedrich/Klett 1987, S. 12-16.

Wittstock, Uwe: Für die Lust an der Literatur. Ein Plädoyer. –In: ders.: Leselust. *Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur?*. Ein Essay. München: Luchterhand 1995, S. 7-36.

Zimmermann, Bernhard: Das Bestseller-Phänomen im Literaturbetrieb der Gegenwart. –In: Literatur nach 1945 II. Themen und Genres. hrsg. v. Jost Hermand. Wiesbaden: Athenaion 1979, S. 99-123.

Literatur zur Postmoderne-Diskussion

Barth, John: Die Literatur der Wiederbelebung. –In: Falsche Dokumente. Postmoderne Texte aus den USA. hrsg. v. Utz Riese. Leipzig: Reclam 1993, S. 346-364.

Eco, Umberto: Nachschrift zum „Namen der Rose“. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber. München/Wien: Carl Hanser 1984.

Fiedler, Leslie A.: Überquert die Grenze, schließt den Graben! (1968). Über die Postmoderne. –In: Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. hrsg. v. Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam 1994, S. 14-39.

Förster, Nikolaus: Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999.

Hassan, Ihab: Postmoderne heute. –In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. hrsg. v. Wolfgang Iser. Weinheim u.a.: VCH 1988. (Acta humaniora), S. 47-56.

Hofmann, Frank: „Postmodernes“ Erzählen? – Postmodernes Erzählen!. Untersuchungen zur Entwicklung „postmoderner“ Erzählformen und zu ihrer Rezeption in der deutschen Literatur. Rüsselsheim: Frank Hofmann 1994. (Schriften zu Literatur, Film und Philosophie)

Huyssen, Andreas: Postmoderne – eine amerikanische Internationale?. –In: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. hrsg. v. Andreas Huyssen u. Klaus R. Scherpe. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 13-44.

Jencks, Charles: Post-Modern und Spät-Modern. Einige grundlegende Definitionen. –In: Falsche Dokumente. Postmoderne Texte aus den USA. hrsg. v. Utz Riese. Leipzig: Reclam 1993, S. 251-286.

Lützel, Paul Michael: Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur. Diskurs-Analyse-Kritik. Bielefeld: Aisthesis 2005.

Ortheil, Hanns-Josef: Was ist postmoderne Literatur (1987). –In: Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. hrsg. v. Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam 1994, S. 125-134.

Petersen, Jürgen H.: Statt eines Nachworts: Moderne, Postmoderne und Epigonentum im deutschen Roman der Gegenwart. –In: ders.: Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1991, S. 403-412.

Iser, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Berlin: Akademie 1993⁴. (Acta humaniora. Schriften zur Kunstgeschichte und Philosophie)

Welsch, Wolfgang: Einleitung. –In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. hrsg. v. Wolfgang Welsch. Weinheim u.a.: VCH 1988. (Acta humaniora), S. 1-43.

Wittstock, Uwe: Über das Schreiben ohne Gewissheit. Postmoderne in der deutschen Literatur. –In: ders.: Leselust. *Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur?* Ein Essay. München: Luchterhand 1995, S. 37-66.

Wittstock, Uwe: Nachwort. Schreiben in den Zeiten des Zweifels. –In: Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. hrsg. v. Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam 1994, S. 315-340.

Literatur zu *Schlafes Bruder*

Brandtner, Andreas u. Thomas Degener: Ästhetische Konstruktion und kultureller Status des intermedialen Zeichenkomplexes „Schlafes Bruder“. –In: *Studia Austriaca* VI 1998, S. 75-96.

Gottwald, Herwig: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz 1996. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. Nr. 333)

Janda, Jutta: Robert Schneiders *Schlafes Bruder*: Dorfchronik aus Kalkül?. –In: *Modern Austrian Literature*. Vol. 29. Nr. 3/4 1996, S. 157-167.

Klingmann, Ulrich: Sprache und Sprachlosigkeit: Zur Deutung von Welt, Schicksal und Liebe in Robert Schneiders „Schlafes Bruder“. –In: *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur*. hrsg. v. Hans-Jörg Knobloch u. Helmut Koopmann. Tübingen: Stauffenburg 1997. (Stauffenburg Colloquium. Bd. 44), S. 205-221.

Koelbl, Herlinde: Im Schreiben zu Haus. Wie Schriftsteller zu Werke gehen. Fotografien und Gespräche. München: Knesebeck 1998.

Kosmitsch-Lederer, Marion: Robert Schneiders „*Schlafes Bruder*“ – Eine Analyse des Romans. –In: *Österreich in Geschichte und Literatur mit Geographie*. Jg. 40. Heft 5b-6 1996, S. 340-355.

Kruse, Bernhard Arnold: Interview mit Robert Schneider. –In: *Der Deutschunterricht*. Heft 2: Literatur und Lebenswelt: Inszenierte Gefühle. hrsg. v. Helmut Scheuer. 1996, S. 93-101.

Möckel, Magret: Erläuterungen zu Robert Schneider. *Schlafes Bruder*. Hollfeld: Bange 2006³. (Königs Erläuterungen und Materialien. Bd. 390)

Moritz, Rainer: Nichts Halbherziges. *Schlafes Bruder*: das (Un-)Erklärliche eines Erfolgs. –In: Über „Schlafes Bruder“. Materialien zu Robert Schneiders Roman. hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³, S. 11-29.

Polt-Heinzl, Evelyne: Robert Schneider: *Schlafes Bruder*. –In: Romane des 20. Jahrhunderts. Interpretationen. Bd. 3. Stuttgart: Reclam 2003, S. 260-273.

Polt-Heinzl, Evelyne: Robert Schneider „Schlafes Bruder“. Eine Verlaufsskizze zum Erfolg von Roman und Film. –In: Robert Schneider. *Schlafes Bruder*. Buch und Film. Materialien. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur 1995. (Doku Dossier 6), S. 4-8.

Reich-Ranicki, Marcel, Sigrid Löffler u. Hellmuth Karasek: ...und alle Fragen offen. Das Beste aus dem Literarischen Quartett. hrsg. v. Stephan Reichenberger. mit einem Vorwort v. Johannes Willems. München: Heyne 2000². (Heyne Sachbuch 19/706)

Schneider, Robert: Warum ich mich verkauft habe. –In: Joseph Vilsmaier: *Schlafes Bruder*. Der Film. Mit einem Vorwort von Robert Schneider. Leipzig: Kiepenheuer 1995, S. 8-19.

Schneider, Norbert: Per aspera ad astra. –In: Joseph Vilsmaier: *Schlafes Bruder*. Der Film. Mit einem Vorwort von Robert Schneider. Leipzig: Kiepenhauer 1995, S. 53-59.

Steets, Angelika: Robert Schneider. *Schlafes Bruder*. München: Oldenbourg 1999. (Oldenbourg Interpretationen. Bd. 69)

Vilsmaier, Joseph: Der Filmstoff. –In: ders.: *Schlafes Bruder*. Der Film. Mit einem Vorwort von Robert Schneider. Leipzig: Gustav Kiepenheuer 1995, S. 20-27.

Vilsmaier, Joseph: Regie, Kamera und Produktion. –In: ders.: *Schlafes Bruder*. Der Film. Mit einem Vorwort von Robert Schneider. Leipzig: Gustav Kiepenheuer 1995, S. 110-123.

Werner, Mark: Die Konzeption des Genies in Robert Schneiders *Schlafes Bruder*. Interpretation. Marburg: Tectum 2003. (Diplomica Bd. 1)

Zeyringer, Klaus: Versuch einer literaturwissenschaftlichen Autopsie eines Bestsellers – Zu Robert Schneider: *Schlafes Bruder*. –In: ders.: Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke – Einschnitte – Wegmarken. Innsbruck: Haymon 1999, S. 499-519.

Literatur zu *Das Parfum*

Cersowsky, Peter: Patrick Süskind: *Das Parfum*. Die Geschichte eines Mörders. –In: Lektüren für das 21. Jahrhundert. Klassiker und Bestseller der deutschen Literatur von 1900 bis heute. hrsg. v. Sabine Schneider. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. (Würzburger Ringvorlesung Bd. 4), S. 123-139.

Das ‚Making of‘. –In: Das Parfum. Das Buch zum Film. Zürich: Diogenes 2006, S. 139-157.

Frisen, Werner: Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*. –In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. hrsg. v. Richard Brinkmann u.a.. Jg. 68. Stuttgart/Weimar 1994, S. 757-786.

Frisen, Werner u. Marilies Spancken: Patrick Süskind. Das Parfum. Interpretation. München: Oldenbourg 1996. (Oldenbourg Interpretationen Bd. 78)

Gespräch mit Bernd Eichinger. –In: Das Parfum. Das Buch zum Film. Zürich: Diogenes 2006, S. 25-29.

Gespräch mit Tom Tykwer. –In: Das Parfum. Das Buch zum Film. Zürich: Diogenes 2006, S. 19-24.

Hage, Volker: Zur deutschen Literatur 1985. –In: Deutsche Literatur 1985. Jahresrückblick. hrsg. v. Volker Hage. Stuttgart: Reclam 1986, S. 7-47.

Hallet, Wolfgang: Das Genie als Mörder. Über Patrick Süskinds *Das Parfum*. –In: Literatur für Leser. Zeitschrift für Interpretationspraxis und geschichtliche Texterkenntnis. Heft 3,4. Oldenbourg 1989, S. 275-288.

Jacobson, Manfred R.: Patrick Süskind's *Das Parfum*: A Postmodern *Künstlerroman*. – In: The German Quarterly Vol. 65. Nr. 2 1992, S. 201-211.

Lueken, Verena: „Das Parfum“ – vom Buch zum Film. –In: Das Parfum. Das Buch zum Film. Zürich: Diogenes 2006, S. 7-18.

Matzkowski, Bernd: Erläuterungen zu Patrick Süskind. Das Parfum. 5. aktualisierte Aufl.. Hollfeld: Bange 2007. (Königs Erläuterungen und Materialien. Bd. 386)

Pokern, Ulrich: Der Kritiker als Zirku(lation)sagent. Literaturkritik am Beispiel von Patrick Süskind „Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders“. –In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Heft 100: Über Literaturkritik. München: edition text + kritik 1988, S. 70-76.

Ryan, Judith: Pastiche und Postmoderne. Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*. –In: Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. hrsg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt/Main: Fischer 1991, S. 91-103.

Scholl, Joachim: 50 Klassiker Romane des 20. Jahrhunderts. Die wichtigsten Romane der Moderne. dargestellt v. Joachim Scholl unter Mitarb. v. Ulrike Braun. Hildesheim: Gerstenberg 2001.

Schütte, Wolfgang: Parabel und Gedankenspiel. Patrick Süskinds erster Roman „Das Parfum“. –In: Deutsche Literatur 1985. Jahresüberblick. hrsg. v. Volker Hage. Stuttgart: Reclam 1986, S. 237-245.

Uebelhöde, Rainer: Mit frischer Duftnote auf den Bücher-Laufsteg. –In: buchreport.magazin Oktober 2006, S. 68-69.

Vorausgesehen. Demnächst im Kino oder auf dem Bildschirm. –In: buchreport.express Nr. 37 v. 14.09.2006, S. 40.

Willems, Gottfried: Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählens und der Kriminalroman. Über den Darstellungsstil von Patrick Süskinds *Das Parfum*. –In: Experimente mit dem Kriminalroman. Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. hrsg. v. Wolfgang Düsing. Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang 1993. (Studien zur Deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts Bd. 21), S. 223-244.

Withinger, R. G. u. M. Herzog: Hoffmann's *Das Fräulein von Scuderi* and Süskind's *Das Parfum*: Elements of Homage in a Postmodernist Parody of a Romantic Artist Story. –In: The German Quarterly Vol. 67. Nr. 2 1994, S. 222-234.

Wittstock, Uwe: Vom Duft der Literatur. Patrick Süskind – und die deutsche Genieästhetik. –In: Leselust. *Wie unterhaltsam ist die deutsche Literatur?* Ein Essay. München: Luchterhand 1995, S. 139-154.

6.4 REZENSIONEN

Alings, Gabriele: Dufte. Patrick Süskinds „Parfum“ – ein Mörder auf der Suche nach dem Duft der Düfte. –In: Die Tageszeitung Nr. 1578 v. 4. 4. 1985, S. 8.

Althen, Michael: Ich will doch nur, dass ihr mich liebt. Tom Tykwer entlockt Patrick Süskinds „Parfum“ in atemberaubenden Bildern einen ganz eigenen Duft. –In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 214 v. 14.09.2006, S. 31.

Baumann, Gunther: Tristesse und Leidenschaft. „Schlafes Bruder“. –In: Kurier v. 14.09.1995, S. 28.

Doerry, Martin: Ein Splittern von Knochen. –In: Der Spiegel v. 23.11.1992, o. S.

Eggebrecht, Harald: Inbrunst voller Dampf und Dunst. „Schlafes Bruder“ von Joseph Vilsmaier. –In: Süddeutsche Zeitung v. 05.10.1995, S. 15.

Geld stinkt nicht. –In: Der Spiegel Nr. 39 v. 25.09.2006, S. 168.

Götze, Karl-Heinz: Mörderischer Wohlgeruch. Patrick Süskinds Roman „Das Parfum“. –In: Deutsche Volkszeitung/die tat Nr. 35 v. 30. 8. 1985, S. 11.

Gugg, Anton: Blut, Schweiß und Tränen. Musentränengewitter in der Gletscherregion: Der Film „Schlafes Bruder“ ist ab heute in den Kärntner Kinos zu sehen. –In: Kleine Zeitung v. 15.09.1995, S. 99.

Baumann, Gunther: Tristesse und Leidenschaft. „Schlafes Bruder“. –In: Kurier v. 14.09.1995, S. 28.

Hackl, Erich: Legende vom schlaflosen Musiker. „Schlafes Bruder“: Ein aufregendes Debüt des Österreichers Robert Schneider. –In: Die Zeit v. 2.10.1992, o. S.

Hallensleben, Silvia: Der Duft nach Nichts. Tom Tykwer und Bernd Eichinger versuchen mit der Verfilmung des Süskind'schen Erfolgsromans „Das Parfum“ die Massen statt zum Lesen zum Schauen zu verführen. –In: Freitag Nr. 37 v. 15.09.2006, S. 13.

Höpfner, Niels: Grenouille – das Nasenmonster. Irdische, himmlische und höllische Düfte. –In: Die Presse Nr. 11120 v. 6./7./8. 4. 1985, S. 7.

Kilb, Andreas: Kömm, o Kitsch!. Ein Bauernkinoschmaus: Joseph Vilsmaier verfilmt Robert Schneiders Roman „Schlafes Bruder“. –In: Die Zeit v. 06.10.1995, o. S.

Knorr, Wolfram: Aus Zwerg Nase wird ein Frankenstein der Düfte. Der deutsche Autor Patrick Süskind macht Furore mit seinem ersten Roman „Das Parfum“. –In: Die Weltwoche Nr. 12 v. 21. 3. 1985, S. 47.

Knorr, Wolfram: Der Film: Ackerschollen-Poesie. –In: Profil Nr. 37 v. 11.09.1995, S. 72.

Knorr, Wolfram: Film. Pfft. Nach jahrelangem Neinsagen und Gerüchtekochen durfte der Superseller „Das Parfum“ von Patrick Süskind umgesetzt werden. Es riecht nach Mainstream, aber doch ganz gut. –In: Die Weltwoche Nr. 37 v. 14.09.2006, S. 74.

Koll, Horst Peter: Liebe ist nur ein Duft. Tom Tykwer inszeniert Patrick Süskinds Weltbestseller „Das Parfum“. –In: Rheinischer Merkur Nr. 36 v. 07.09.2006, S. 22.

Körte, Peter: Du spürst kaum einen Hauch. Bernd Eichinger, unser größter und mutigster Produzent, hat „Das Parfum“ verfilmt – an der Unsterblichkeit muss er aber noch arbeiten. –In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung Nr. 36 v. 10.09.2006, S. 27.

Lepuschitz, Rainer: Montafoner Kinokathedrale unterm Sternenhimmel. 9000 erlebten in Gaschurn größtes Kino-Open-air Europas – Uraufführung von „Schlafes Bruder“ bis auf die Berggipfel zu hören und sehen. –In: Tiroler Tageszeitung v. 11.09.1995, S. 4.

Marz, Eva: Zwischendurch Schwäne. Ein Filmporträt über Patrick Süskind, den öffentlichkeitsscheuen Autor des „Parfums“. –In: Süddeutsche Zeitung Nr. 206 v. 07.09.2006, S. 15.

Meinhard, Michael: Was Liebe meint oder Vita cordis amor est. Robert Schneiders erster Roman ist ein Meisterwerk. –In: Leipziger Volkszeitung v. 19.9.1992, S. 19.

Ohrlinger, Herbert: Ein Neuer aus Österreich. –In: Die Presse v. 22.8.1992, S. 7.

Philipp, Claus: Armseligkeit hinter den sieben Bergen. Der Film zum Buch „Schlafes Bruder“: Kitsch ist stärker als Literatur. –In: Der Standard v. 13.09.1995, S. 11.

Radisch, Iris: Schlafes Brüder. Pamphlet wider die Natürlichkeit oder Warum die junge deutsche Literatur so brav ist. –In: Die Zeit Nr. 46 v. 6.11.1992, S. 3.

Rathmeier, Judith: Schneiders „Schlafes Bruder“: Hit der Buchmesse in Frankfurt?. Ein Romandebüt sorgt für Aufsehen: „Schlafes Bruder“ des Meschacher Robert Schneider in Fachkreisen bereits als Entdeckung des Jahres gehandelt. –In: Neue Vorarlberger Tageszeitung v. 21.8.1992, S. 34.

Reich-Ranicki, Marcel: Des Mörders betörender Duft. Patrick Süskinds erstaunlicher Roman „Das Parfum“. –In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 52 v. 2. 3. 1985, o. S.

Rodek, Hanns-Georg: Kein Grund zur Beunruhigung. Hier stößt das Kino an seine Grenzen: Die „Parfum“-Verfilmung von Tykwer und Eichinger. –In: Die Welt Nr. 213 v. 12.09.2006, S. 23.

Saska-Weiß, Ruprecht: Ruchlos, aber auch geruchlos. Das Duo Eichinger-Tykwer verfilmt Süskinds „Parfum“. –In: Stuttgarter Zeitung Nr. 212 v. 13.09.2006, S. 27.

Schmidt, Thomas E.: Das Genie, das keines wurde. –In: Frankfurter Rundschau v. 10.10.1992, o. S.

Schneider, Christoph: Geniekult im Montafon. Joseph Vilsmaiers Verfilmung von „Schlafes Bruder“. –In: Neue Zürcher Zeitung v. 13.10.1995, s. 35-36.

Schröder, Julia: Denn wer liebt, schläft nicht. –In: Stuttgarter Zeitung v. 30.10.1992, o. S.

Seidel, Hans-Dieter: Komm, o Tod und führe mich nur fort. Unheilige Liturgie: Joseph Vilsmaiers Film „Schlafes Bruder“ nach dem Roman von Robert Schneider. –In: FAZ v. 05.10.1995, S. 43.

Seiler, Christian: Die Geschichte lächelt durch ihre Tragik. Robert Schneiders Debütroman „Schlafes Bruder“: Denkmal für die vergessenen Genies. –In: Die Weltwoche Nr. 48 v. 26.11.1992, S. 57.

Stadelmaier, Gerhard: Bilder riechen und Düfte malen. Gert Hofmanns „Blindensturz“, Patrick Süskinds „Parfum“ und die Literatur der Sinne. –In: Stuttgarter Zeitung Nr. 86 v. 13. 4. 1985, S. 50.

Stadelmaier, Gerhard: Lebens-Riechlauf eines Duftmörders. Patrick Süskinds Roman „Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders“. –In: Die Zeit Nr. 12 v. 15. 3. 1985, S. 55.

Wallmann, Jürgen P.: Der des großen kleinen Genies. Patrick Süskinds erster Roman. – In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt Nr. 15 v. 14. 4. 1985, S. 27.

Wieckhorst, Volker: Denn im Schläfe liebt man nicht. –In: Rheinischer Merkur v. 25.12.1992, o. S.

Winkels, Hubert: Hörwunder. –In: Tempo v. 11.1992, o. S.

Wörgrötter, Bettina: Hörwunder wunderbar sichtbar gemacht. Der Film „Schlafes Bruder“ vereinfacht die Geschichte des einzigartigen Romans. –In: Der Standard v. 13.09.1995, S. 11.

7. ANHANG

7.1 PATRICK SÜSKINDS *DAS PARFUM* - KAPITEL

Nr.	Seitenanzahl	Zeit	Ort	Figuren	Handlung
1. Teil					
1	S. 5 – 11	18. Jahrhundert, 17. Juli 1738	Frankreich, Paris, Cimetière des Innocents/Marktplatz für Viktualien, Place de Grève, Kloster von Saint-Merri, Rue Saint-Denis	Grenouille als Säugling, seine Mutter, Polizeioffizier La Fosse, Amme Jeanne Bussie	Einführung der Hauptfigur; Beschreibung der Stadt Paris; Grenouille wird geboren; Mutter wird wegen Kindsmordes hingerichtet; das Kind wechselt mehrere Male die Amme und kommt ins Kloster; dort wird es getauft; er wird der Amme Jeanne Bussie übergeben
2	S. 11 – 18	einige Wochen später	Pforte des Klosters von Saint-Merri	Amme Jeanne Bussie, Pater Terrier, Grenouille als Säugling	Amme bringt dem Pater das Kind zurück; es riecht nicht; Amme meint, es sei vom Teufel besessen; Pater nimmt es an sich
3	S. 18 – 25		Zimmer des Paters	Pater Terrier, Grenouille als Säugling	Grenouille mustert den Pater mit seiner Nase; dieser beginnt sich zu ekeln und will das Kind loswerden; er bringt es zu Madame Gaillard
4	S. 25 – 31	Verlauf seiner Kindheit	Waisenhaus der Madame Gaillard	Madame Gaillard, Grenouille, Waisenkinder	Grenouille wird Kostkind bei Madame Gaillard; er ist von Beginn an ein Scheusal; Metapher: Zeck; die anderen Kinder haben Angst vor ihm; sie unternehmen Mordversuche gegen ihn
5	S. 31 – 40	Verlauf seiner Kindheit bis 1747; Vorausdeutung bis ins Jahr 1799	Waisenhaus der Madame Gaillard, Gerberei von Grimal	Grenouille als Kind (3 – 8 Jahre), Madame Gaillard, Gerber Grimal	Grenouille lernt durch Gerüche sprechen; mit 6 Jahren hat er seine Umgebung olfaktorisch vollkommen erfasst; mit 8 Jahren verkauft ihn Madame Gaillard an Grimal; Madame Gaillard

					stirbt viele Jahre später
6	S. 40 – 43	5 Jahre	Gerberei von Grimal	Grenouille (8 – 13 Jahre)	Arbeitszeit bei Grimal; Grenouille überlebt den Milzbrand, wodurch seine Arbeit aufgewertet wird; mit 12 sieht er zum ersten Mal die Stadt Paris
7	S. 43 – 49		Stadt Paris	Grenouille	Grenouille erkundet Paris mit seiner Nase; er riecht zum ersten Mal ein Parfum
8	S. 49 – 58	1. September 1753	Paris; Pont Royal, Rue des Marais	Grenouille (15 Jahre), Mirabellenmädchen, Bürger von Paris	Feuerwerk; Grenouille nimmt den Duft des Mirabellenmädchens wahr und verfolgt ihn; er begeht seinen 1. Mord; er erkennt den Sinn seines Lebens und will der größte Parfumeur aller Zeiten werden
9	S. 59 – 62		Pont au Change	Guiseppe Baldini	Vorstellung Guiseppe Baldinis
10	S. 62 – 66		Baldinis Geschäft	Baldini, Chénier	Dialog Baldini mit Chénier über <i>Amor und Psyche</i> von Pélissier; Baldini zieht sich zurück, um ein neues Parfum zu entwerfen
11	S. 66 – 77		Baldinis Arbeitszimmer	Baldini	Kritik Baldinis an der neuen Zeit
12	S. 78 – 82		Baldinis Arbeitszimmer	Baldini	Baldini versucht, die Formel des Parfums <i>Amor und Psyche</i> ausfindig zu machen und es nachzuahmen
13	S. 82 – 88	zwei Stunden später	Baldinis Arbeitszimmer, Dienstboteneingang	Baldini, Grenouille	Baldini gibt auf; er beschließt sein Haus und Geschäft zu verkaufen; Grenouille bringt ihm Ziegenleder von Grimal
14	S. 88 – 104		Baldinis Geschäft, Werkstatt und Labor	Baldini, Grenouille	Grenouille betritt die Werkstatt Baldinis; Grenouille überredet Baldini, für ihn <i>Amor und Psyche</i> zu mischen
15	S. 104 – 112		Baldinis Werkstatt und Labor; Dienstboteneingang;	Baldini, Grenouille, Baldinis Frau	Grenouille mischt <i>Amor und Psyche</i> und macht daraus ein besseres Parfum; Baldini schickt ihn weg; zurück in der Werkstatt probiert er den

			Baldinis Wohnung		neuen Duft und fühlt sich an seine Jugend erinnert; Nachtmahl mit seiner Frau
16	S. 112 – 114	nächster Morgen	Gerberei von Grimal	Baldini, Grimal	Baldini kauft Grimal Grenouille um 20 Livre ab; Grimal betrinkt sich, stürzt in den Fluss und stirbt
17	S. 114 – 122	Verlauf mehrerer Wochen	Baldinis Geschäft	Baldini, Grenouille, Chénier	Aufstieg Baldinis zu nationalem, europäischen Ansehen; Grenouille lernt die Messgeräte zu bedienen und Formeln zu schreiben
18	S. 122 – 127		Baldinis Werkstatt und Labor	Baldini, Grenouille	Grenouille eignet sich die Techniken der Parfumerstellung an; Destillation im Alambic; Baldini erzählt von seiner Lehrzeit in Genua und von der Stadt Grasse
19	S. 128 – 130	wenige Zeit später	Baldinis Werkstatt und Labor	Grenouille	Grenouille ist Spezialist auf dem Gebiet des Destillierens; er führt Experimente mit Glas, Messing, Porzellan, Leder, Korn, Kiesel durch; er erkennt, dass sich nicht alle Gerüche einfangen lassen
20	S. 130 – 137	Verlauf einiger Wochen	Schlafzimmer im Obergeschoß in Baldinis Haus	Grenouille, Baldini, Doktor Procope	Grenouille wird lebensbedrohlich krank; Baldini fürchtet um die Durchführung seiner Pläne; der Doktor prognostiziert Grenouilles Tod; als Grenouille von anderen Methoden der Duftherstellung in Grasse erfährt, genest er innerhalb einer Woche
21	S. 137 – 141	Verlauf von drei Jahren; 1756	Baldinis Geschäft	Grenouille, Baldini	Grenouille bleibt weitere drei Jahre bei Baldini, um sich den Gesellenbrief zu verdienen; Baldini steigt zum größten Parfumeur Europas auf; Grenouille verlässt ihn im Frühjahr 1756
22	S. 141 – 145	in derselben Nacht	Baldinis Haus auf der Pont au Change	Baldini, Baldinis Frau, Chénier	Baldinis Haus stürzt in sich zusammen in den Fluss; er und seine Frau sterben; Chénier

					kommt erst in den frühen Morgenstunden zurück
2. Teil					
23	S. 147 – 152	zur selben Zeit	Straße nach Orléans	Grenouille	Grenouille flüchtet vor den Menschen; es treibt ihn zum Magnetpol der größtmöglichen Einsamkeit
24	S. 152 – 155	Augustnacht 1756	Plomb du Cantal im Zentralmassiv der Auvergne	Grenouille	Grenouille erreicht den Plomb du Cantal; er ist überglücklich
25	S. 155 – 158	die nächsten Tage	Plomb du Cantal, Höhle	Grenouille	Grenouille richtet sich auf dem Berg ein; er entdeckt eine Höhle im Inneren des Berges und zieht sich in sie zurück
26	S. 158 – 163	Verlauf von 7 Jahren	Grenouilles inneres Imperium	Grenouille	Grenouille lebt nur mehr in seinem Inneren; er baut sich ein eigenes Universum auf
27	S. 163 – 168	Verlauf von 7 Jahren	Grenouilles inneres Imperium	Grenouille	Grenouille erinnert sich an erfahrene Gerüche und besonders an den Duft des Mirabellenmädchens
28	S. 169 – 170	Verlauf von 7 Jahren	die äußere Welt		Während Grenouille sieben Jahre in seiner Höhle verbringt, herrscht in der Welt außerhalb Weltkrieg
29	S. 170 – 176	Nach 7 Jahren	Plomb du Cantal, Höhle	Grenouille	Katastrophe ereignet sich; Grenouille kann sich selbst nicht riechen; er hat Angst, über sich selbst nicht Bescheid zu wissen; er verlässt den Berg
30	S. 176 – 186	Verlauf mehrerer Tage	Pierrefort, Montpellier, Keller im Palais des Marquis de la Taillade-Espinasse, Aula der Universität, Speicher des	Grenouille, Bürgermeister von Pierrefort, Marquis de la Taillade-Espinasse, gelehrtes	Grenouille gelangt nach Pierrefort; der Bürgermeister berichtet dem Marquis von dem Vorfall; der Marquis bringt Grenouille nach Montpellier; er soll als Beweis der letalen Erdfluidumtheorie gelten; er hält einen Vortrag;

			Palais	Publikum	Grenouille wird gewaschen und eingekleidet
31	S. 186 – 194	am folgenden Tag	Palais des Marquis, Atelier von Runel	Grenouille, Marquis, Parfumeur Runel	Grenouille täuscht einen Schwächeanfall vor; er darf ins Atelier des Parfumeurs Runel; dort kreiert er sich einen eigenen Menschenduft
32	S. 194 – 200	am selben Tag	Straßen von Montpellier	Grenouille, Bürger von Montpellier	Grenouille wird dank seines Menschenparfums als Mensch akzeptiert; er empfindet ein Triumphgefühl; er fasst den Entschluss, einen Engelsduft zu kreieren
33	S. 200 – 204	eine Woche nach dem 1. Vortrag	Aula der Universität	Grenouille, Marquis, gelehrtes Publikum	Grenouille wird dem Publikum vorgeführt; seine Aura verändert die Zuseher; sie empfinden Sympathie für ihn
34	S. 204 – 208	Verlauf einiger Wochen; Vorausdeutung auf 1764	Montpellier, Pic du Canigou	Grenouille, Marquis	Grenouille wird in Montpellier eine Berühmtheit; Anfang März verlässt er die Stadt; Taillade-Espinasse kehrt von einer Expedition auf den Pic du Canigou nicht zurück
3. Teil					
35	S. 209 – 219	7 Tage später	Le Grau-du-Roi, Grasse, Antoine Richis Garten in der Rue Droite	Grenouille, Bürger von Grasse, Laure	Grenouille gelangt nach Grasse; in einem Garten nimmt er einen ähnlichen Duft wie den des Mirabellenmädchens wahr; aber das Mädchen ist noch ein Kind; Grenouille hat noch zwei Jahre Zeit
36	S. 219 – 225	die nächsten Tage	Rue de la Louvre, Atelier der Madame Arnulfi	Grenouille, Madame Arnulfi, Druot	Grenouille fragt bei Madame Arnulfi um Arbeit und wird aufgenommen; er lernt die Techniken der Mazeration
37	S. 226 – 231	April	Atelier der Madame Arnulfi	Grenouille, Madame Arnulfi, Druot	Grenouille lernt die Technik der kalten Enfleurage; er stellt sich dumm; er wirkt für seine Mitmenschen völlig uninteressant
38	S. 231 – 240	Verlauf mehrerer Monate	Atelier der Madame Arnulfi	Grenouille, stumme Bettlerin	Grenouille stellt viele persönliche Düfte her; er führt Experimente mit leblosen Dingen durch;

					dann geht er zu lebenden Objekten über; dabei muss er töten; ein Experiment mit einem Hund wird zu seinem Triumph; Annäherung an die Menschen; er führt mehrere Tests durch
39	S. 240 – 246	Januar bis März des nächsten Jahres	Straßen in Grasse, Mauer an der Rue Droite	Madame Arnulfi, Druot, Gildenmeister, Gesellen, Grenouille	Hochzeit der Madame Arnulfi mit Druot; Grenouille steht an der Mauer vor Richis Anwesen; der Duft des Mädchens ist bereits stärker geworden; er hat Angst, den Duft zu schnell wieder zu verlieren; er will ihn als Herznote für sein Parfum verwenden
40	S. 246 – 253	Mai bis September desselben Jahres	Rosenfeld, verschiedene Orte bei Grasse	Mädchenleichen, Bürger von Grasse	Mordserie in Grasse; 24 Mädchenleichen werden aufgefunden; der Mörder wird mit Bann und Fluch belegt; danach werden keine Leichen mehr gefunden; die Menschen vertrauen dem Frieden
41	S. 253 – 257	September desselben Jahres	Grasse	Antoine Richis, Laure	Vorstellung Antoine Richis und seiner Tochter Laure (16 Jahre); er traut dem Frieden nicht
42	S. 257 – 261	März des nächsten Jahres	Salon und Garten des Palais von Richis	Richis, Laure	Richis hat einen fürchterlichen Traum; er durchschaut den Mörder beinahe; er weiß, dass sein Werk ohne die Schönheit Laures nichts wert ist; er fühlt sich dem Mörder überlegen
43	S. 262 – 266	Nacht und nächster Morgen	Palais Richis	Antoine Richis, Bedienstete	Richis bereitet die Reise nach Grenoble vor; er will jedoch eigentlich mit Laure in Richtung Cabris reiten; er hat sich einen genauen Plan ausgedacht; er wird Laure verheiraten und sie so für den Mörder uninteressant machen
44	S. 267 – 272	nächster Morgen	Atelier der Madame Arnulfi, Stadttor von Grasse, La Napoule;	Grenouille, Wache, Richis, Laure, Bedienstete des	Grenouille bemerkt die Abwesenheit Laures; er folgt ihrer Fährte nach La Napoule; Richis und Laure kommen zwei Stunden nach ihm beim

			Gasthof, Stall	Gasthofs	Gasthof an; Richis vergewissert sich im Stall, dass Grenouille harmlos ist
45	S. 272 – 279	in der Nacht desselben Tages	Stall, Laures Zimmer	Grenouille, Laure	Grenouille bereitet alles sorgsam vor; er begeht den Mord an Laure; Beschreibung der Prozedur; Grenouille wacht die ganze Nacht an Laures Bett; er erinnert sich an seine Vergangenheit
46	S. 279 – 282	nächster Morgen	Richis Zimmer, Laures Zimmer	Grenouille, Laure, Richis	Grenouille bringt sein Werk zu Ende; Richis entdeckt wenig später Laure tot auf ihrem Bett; es ist wie in seinem Traum
47	S. 282 – 287	wenige Tage später	Grasse und andere Städte Frankreichs	Bürger von Grasse, Obrigkeit von Grasse, Mann der Stadtwache, Grenouille	Polizeiliche Ermittlungen setzen ein; die Aussage eines Mannes der Stadtwache überführt Grenouille; alle Haare und Kleider der Opfer werden bei ihm gefunden; die Indizien sind überwältigend
48	S. 287 – 295	nächster Tag, wenige Tage später, 15. April 1766	Kirchplatz vor der Prévôté, Fenster des ersten Stocks der Prévôté, Verlies, Folterkammer, Hinrichtungsplatz, Richis Haus	Bürger von Grasse, Grenouille, Wachen, Präsident, Priester, Scharfrichter Monsieur Papon, Richis	Grenouille wird der Menge präsentiert; nach einem kurzen Prozess und dem Vollzug der Folter wird am 15. April 1766 das Urteil verkündet; die Bürger von Paris bereiten sich auf die Hinrichtung wie auf ein Fest vor; nur Richis beteiligt sich daran nicht
49	S. 296 – 308	Tag der Hinrichtung	Hinrichtungsplatz, Rue Droite	Bürger von Grasse, Landbevölkerung, Papon und seine Gehilfen, Polizeileutnant, Offizier der Wache, Grenouille, Richis	Menschenmassen strömen zum Richtplatz; Grenouille steigt aus der Kutsche wie ein freier Mann; alle Menschen auf dem Platz lieben ihn; Bacchanal; Grenouille erkennt, dass sein Unterfangen gescheitert ist; er hasst die Menschen; Richis kommt auf ihn zugelaufen; er nennt ihn seinen Sohn und bittet ihn um Verzeihung; Grenouille verliert das Bewusstsein

50	S. 308 – 314	Abend, Nacht desselben Tages, die nächsten Tage	Laures Schlafzimmer, Hinrichtungsplatz, Straße nach Westen, Prévôté, Grasse	Richis, Grenouille, Bürger von Grasse, Magistrat von Grasse, Druot	Grenouille erwacht in Laures Bett; Richis möchte ihn als seinen Sohn adoptieren; Grenouille verlässt in der Nacht die Stadt; am nächsten Morgen erwachen die Bürger von Grasse; Druot wird als Mädchenmörder ganz im Stillen verhaftet, verurteilt und gehängt; Grenouille wird schnell vergessen
4. Teil					
50	S. 315 – 320	Verlauf einiger Monate, 25. Juni 1767	Weg von Grasse nach Paris, Paris; Cimetière des Innocents	Grenouille, Gesindel in Paris	Grenouille kehrt nach Paris zurück, um zu sterben; er geht zum Ort seiner Geburt; dort begießt er sich mit dem gesamten Inhalt seines Flacons; das Gesindel reißt ihn in Stücke und frisst ihn auf

7.2 ROBERT SCHNEIDERS *SCHLAFES BRUDER* - KAPITEL

Nr.	Seitenanzahl	Zeit	Ort	Figuren	Handlung
1	S. 9				<i>Wer liebt, schläft nicht</i> ; Zusammenfassung der Geschichte
2	S.10 – 12	5. September 1892; 1912	Eschberg	Cosmas Alder, Bewohner von Eschberg	<i>Das letzte Kapitel</i> ; Tod des letzten Bewohners Eschbergs (Cosmas Alder); 3. Feuer
3	S. 12 – 14	Beginn des 19. Jahrhunderts	Eschberg	Johannes Elias Alder, Cantor Goller	<i>Die Ungeborenen</i> ; Vorstellung Johannes Elias Alders
4	S. 14 – 20	Nachmittag Johannis 1803	Eschberg; Zimmer der Seffin	Seff, Seffin, Fritz, Ellensönin, Elias	<i>Die Geburt</i> ; die Seffin liegt in den Wehen, die Hebamme schleppt sich den Berg hinauf; Elias wird geboren; das Kind atmet nicht, erst das Tedeum rettet ihm das Leben; Schicksal der Ellensönin
5	S. 20 – 30	Pfingstfest 1800; 2 Wochen nach Elias Geburt, drei Tage später	Eschberg; Kirche	Kurat Elias Benzer, Zilli Lamparter, Elias, Peter, Seff, andere Bürger von Eschberg	<i>Ein Vater seinen Kindern</i> ; Vorstellung des Kuraten Elias Benzer; Feuerpredigt; Doppeltaufe von Elias und Peter; Elias schreit, als er die Orgel hört; Kurat stirbt drei Tage nach der Taufe
6	S. 30 – 42	5 Jahre später	Eschberg; Bubengaden, wasserverschliffener Stein an der Emmer	Elias, Seffin, Oskar	<i>Das Wunder seines Hörens</i> ; Elias hat eine gläserne Stimme; mit 5 Jahren zieht es ihn an das Flussbett der Emmer; Hörwunder; er vernimmt das Herzschiagen seiner Geliebten; seine Pupillen färben sich gelb, er bekommt eine Bassstimme, sein Körper pubertiert; er wird zum vielbetuschten Rätsel Eschbergs
7	S. 42 – 52	Zeit nach dem Hörwunder; Verlauf von 2 Jahren; Weißer	Eschberg; Bubengaden	Elias, Seff, Seffin, Peter, Eschberger Kinder, Köhler Michel, Fritz, Nulfin,	<i>Die Gadenzeit</i> ; Elias Eltern sperren ihn für zwei Jahre in seinen Gaden; die Freundschaft zwischen ihm und Peter beginnt; Elias

		Sonntag; Frühjahr 1808		Elsbeth	Kommunion; Festo Trinitatis (Kirchweihfest); die Seffin wird verrückt; Elias kommt dadurch frei; Rückkehr zum Frühjahr 1808 – Elsbeth wird geboren
8	S. 53 – 71	5 Jahre später (1813), Zeit bis 1815; Fronleichnam; Adventu Domini; Vorausdeutung auf Ostertag 1820	Mehrere Orte in Eschberg	Elias, Oskar, Eschberger Weiber, Burga, Haintz, Haintzin, Kurat Beuerlein, Warmund Lamparter, Köhler Michel, Peter, Seff	<i>Die Stimme, die Tiere und die Orgel</i> ; Elias (10 Jahre) ist zum Mann gereift; er trainiert seine Kopfstimme; kann mit Tieren sprechen und fremde Stimmen imitieren; er gibt sich als Prophet Elias aus; er wird Lektor für die sonntägliche Epistelverkündung; Blasebalgtreter Warmund stürzt von der Brüstung; Köhler Michel fühlt sich zum geistlichen Dichter berufen; Elias wird Blasebalgtreter; Oskar verwährt ihm aber das Orgelspiel; Elias bleibt über Nacht in der Kirche und spielt zum ersten Mal; Peter fasst den Plan, sich an seinem Vater zu rächen
9	S. 71 – 84	24. Dezember 1815; Morgen des Stephanustages	Eschberg; Petrifels, Kirche, Nulfs Anwesen, Haus des Meistenteils	Peter, ein Lamparter, Schaulustige aus dem Rheintalischen, Nulf, Köhler Michel, Schulkinder, Seffin, Kurat Beuerlein, Oskar, Elias, Elsbeth, Meistenteils, Aldersches Plappermaul, Bewohner Eschbergs, Seff	<i>Der Tag ist so freudenreich</i> ; Peter legt während der Mette das Feuer; Elias rette Elsbeth; ihr Herz liegt auf seinem und er verliebt sich in sie; Haus des Meistenteils bleibt vom Feuer verschont; einige Familien verlassen Eschberg; am Morgen des Stephanustages verbrennen einige Männer aus Eschberg den Meistenteils; Elias hört seinen Vater als Anführer der Mörder heraus
10	S. 85 – 92	Winter 1815; Neujahrstag; Sommer desselben Jahres	Eschberg; Chorraum der Kirche, Schankstube, andere	Eduard Lamparter, Eduardin, Bewohner Eschbergs, Kurat Beuerlein, Götzberger	<i>Der Winter 1815</i> ; die Toten werden begraben; Kurat Beuerlein nimmt ihnen das Taufversprechen ab; Seffin bringt ihr drittes

			Orte in Eschberg	Pfarrer, Seffin, Philipp, Elias, Peter, Seff, Mörder des Meistenteils	Kind Philipp in der Schankstube zur Welt; es ist ein Närrisches; Elias steht unter Schock; Plünderung des Hauses des Meistenteils; Bewohner Eschbergs helfen einander, doch bereits im Sommer holen sie sich ihr Geld zurück; Elias denkt in den Nächten immerzu an Elsbeth
11	S. 92 – 118	Zeit bis Frühling 1820; Gründonnerstag, Nacht des Karsamstag und Ostermontag; Zeit danach	Eschberg; Nulfs Haus, Seffs Hof, Kirche, wasserverschliffener Stein	Eschberger Bauern, Nulf, Elias, Philipp, Oskar, Elsbeth, Schauprediger Corvinus Feldau von Feldberg, Peter, Seff, Lukas, Plappermaul, Kirchenvolk	<i>Elsbeth und der Frühling</i> ; Elias wird zum Mann; er entscheidet sich für Elsbeth und gegen sein musikalisches Talent; er bringt sich das Orgelspiel selbst bei und komponiert nur für Elsbeth; er repariert die Orgel; Oskars Spiel ist von nun an hörbar falsch; Rede des Schaupredigers: „Wer schläft, liebt nicht!“; gemeinsame Wanderung Elsbeths und Elias mit Philipp zum wasserverschliffenen Stein; Peter folgt ihnen; am Karsamstag bleibt die Orgel stumm; Oskar hat sich ohnmächtig gesoffen; am Ostermontag jubiliert Elias; er gelangt zu Ansehen, wird Schulleiter und baut eine innige Freundschaft zu Elsbeth auf
12	S. 119 – 130	Zeit danach; Novembernacht 1824	Eschberg; Hirschweiher	Elias, Peter, Nulf, Burga, Köhler Michel, Gottfried	<i>Das Weib im Mondschein</i> ; Elias wird ein herzenguter Lehrer; Liebe zu Elsbeth ist wie eine Krankheit; zunehmende Marienverehrung; Nulf überschreibt Peter den Hof; Burga wird von Peter und Elias gedemütigt; Peter küsst Elias und streichelt ihn; Elias experimentiert mit Dissonanzen; er hat die Sünde entdeckt
13	S. 131 – 142	Zeit danach; Frühling	Eschberg;	Elias, Seff, Elsbeth, Lukas,	<i>Die Lichte der Hoffnung</i> ; Elias liegt krank im

		1825	Bubengaden, Weg nach Götzberg	Peter	Bett; Versöhnung mit Seff; dieser erleidet wenig später einen Schlaganfall und bleibt gelähmt; Elsbeth (17 Jahre) denkt oft an Elias; sie ist sich über seine Gefühle nicht klar; Elias hat die Hoffnung bereits aufgegeben; Elias und Elsbeth machen sich auf den Weg nach Götzberg; sie gerät in Atemnot, ihre Herzen liegen aufeinander; er fasst neuen Mut; 10 Wochen später erfährt er von Peter, dass Elsbeth von Lukas schwanger ist; Elias schreit Gott in sich zu Tode
14	S. 142 – 149	in derselben Nacht; Morgen danach	Eschberg; Kirche	Elias, nabelloses Kind, Köhler Michel, Seffin, Seff	<i>Gott fürchtet den Elias</i> ; Elias spricht zu Gott in der Kirche; Gott erscheint ihm in der Gestalt eines nabellosen Kindes; am nächsten Morgen rüttelt ihn der Köhler Michel wach; Elias hat die Farbe seiner Pupillen wiedererlangt; Seff kann für eine halbe Stunde wieder sprechen
15	S. 149 – 167	kurze Zeit später	Eschberg; Kirche und andere Orte; mehrere Orte auf der ganzen Welt, Feldberg; Musiksalon Gollers	Elias, Cantor Goller, Elsbeth, Lukas, Peter, Nulf, Köhler Michel, Markus Huffer, Bewohner Feldbergs	<i>In der Fremde</i> ; Elias Herz ist befreit von seiner Liebe; er spielt auf Elsbeths Hochzeit und übernimmt die Patenschaft für ihr Kind; er erkennt jedoch gleichzeitig die Sinnlosigkeit des Lebens und will sterben; er will es mit der Liebe noch einmal versuchen; Schicksal des Köhler Michel; Cantor Goller entdeckt Elias in Eschberg und lädt ihn zum Orgelfest nach Feldberg ein; Peter begleitet seinen Freund
16	S. 168 – 188	Tag des Orgelfestes; Vorausdeutung 40 Tage später	Feldberg; Dom, Weg zurück nach Eschberg;	Elias, Peter, Cantor Goller, fünf Studenten, Generalvikar, Ministranten,	<i>Das Orgelfest</i> ; das Orgelfest in Feldberg findet im Dom statt; Elias soll über das Lied „Kömm, o Tod, du Schlafes Bruder“ extemporieren; er

			wasserverschliffener Stein	Zuhörer im Dom, Blasebalgtreter, Seffin	drückt sein ganzes Leben mit seiner Musik aus; Elsbeths Melodien; er liebt wieder; er setzt die Leute unter Hypnose; Improvisation dauert mehr als 2 Stunden; die Menschen feiern ihn und er gewinnt den Wettbewerb; 40 Tage später erhält die Seffin einen Brief vom Domvikariat; Peter und Elias wandern zum wasserverschliffenen Stein; Elias schickt seinen Freund nach Hause
17	S. 188 – 199	am selben Tag, nächster Abend; Verlauf von 7 Tagen bis zum 9. September 1825	Eschberg; wasserverschliffener Stein	Peter, Lukas, Seffin, Plappermaul, Elias	<i>Kömm, o Tod, du Schlafes Bruder</i> ; Peter erzählt im Dorf, dass Elias in Feldberg geblieben sei; am Abend kehrt er zu ihm zurück; er wird Zeuge von Elias Selbstmord; Elias erinnert sich an den Schauprediger und seine Worte; er hat beschlossen, nicht mehr zu schlafen; 7 Tage später stirbt er zur Zeit des vormittäglichen Angelusläutens
18	S. 199 – 202	Zeit nach Elias Tod bis zum 5. September 1892	wasserverschliffener Stein, Eschberg	Peter, Elias, Seffin, Seff, Fritz, Philipp, Cosmas Alder	<i>Die Auslöschung</i> ; Peter begrabt Elias; er wird durch den Tod seines Freundes geläutert; er stirbt am Sankt-Antonius-Feuer; beim zweiten Feuer verbrennt Seff; drittes Feuer in Eschberg; nur Cosmas Alder bleibt am Leben
19	S. 203 – 204	Neun Jahre nach Elias Tod; Maisonntag	an der Stelle des wasserverschliffenen Steins	Elsbeth, Cosmas, Elsbeths andere Kinder	<i>Frau Mutter, was meint Liebe?</i> ; Elsbeth wandert mit ihren 6 Kindern zum wasserverschliffenen Stein; dieser ist jedoch verschwunden; sie erzählt ihnen Elias Geschichte als ein Märchen

7.3 TOM TYKWERS *DAS PARFUM* - SEQUENZEN

Nr.	Dauer	Zeit	Ort	Figuren	Musik/Geräusche	Handlung
1	0' – 0,40'				Musik	Vorspann
2	0,41' – 3,57'	18. Jahrhundert; Abend	Kerker in Grasse, Gang und Balkon der Zitadelle, Platz vor der Zitadelle	Grenouille, hoher Justizbeamter, Wachen, Bischof, Bürgermeister, oberste Richter, Einwohner von Grasse	Einsatz Erzählerstimme, Musik	Grenouille wird der gröhrenden Menge vorgeführt; Urteilsverkündung;
3	3,58' – 6,34'	17. Juli 1738	Fischmarkt in Paris, Place de Grève	Grenouilles Mutter, Grenouille als Säugling, Kunde, Bürger von Paris	Erzählerstimme, Hack- und Schnittgeräusche, Herzklopfen	Grenouille wird geboren; seine Mutter wird wegen Kindsmordes hingerichtet
4	6,35' – 8,45'	am selben Tag; Nacht	Waisenhaus der Madame Gaillard, vor der Pension und im Schlafraum	Kutscher, Madame Gaillard, Grenouille als Säugling, Hauswart, Waisenkinder	Erzählerstimme, Einsatz Filmmusik	Grenouille wird auf richterlichen Beschluss ins Waisenhaus gebracht; Mordversuch der anderen Kinder wird von Madame Gaillard verhindert
5	8,36' – 10,31'	5 Jahre später	Waisenhaus, im Hinterhof und im Schlafraum	Grenouille als Kind (5 Jahre), andere Waisenkinder	Erzählerstimme, Fortsetzung Filmmusik	Grenouille besitzt eine außergewöhnliche Gabe; er riecht an allen Dingen; er ist den anderen Kindern dadurch unheimlich
6	10,32' – 11,39'	8 Jahre später; Frühling	Waisenhaus, Hof	Grenouille als Jugendlicher (13 Jahre)	Erzählerstimme, Fortsetzung Filmmusik	Grenouille lernt durch die Gerüche sprechen
7	11,40' – 13,00'	kurze Zeit später;	Paris; Gerberei von Grimal, Färberhütte, Arkaden bei der Gerberei	Madame Gaillard, Grenouille, Gerber Grimal, Gerbergesellen, Räuber	Erzählerstimme, Fortsetzung Filmmusik	Madame Gaillard verkauft Grenouille an den Gerber Grimal; sie wird gleich darauf ermordet und ausgeraubt; Arbeit in der Gerberei
8	13,01' – 17,02'	einige Jahre	Gerberei von	Grimal, Grenouille als	Erzählerstimme,	Grimal nimmt Grenouille mit in die

		später	Grimal, Stadt Paris, Pélissiers Parfümerie	junger Mann, Bürger von Paris	Fortsetzung Filmmusik – wird lauter	Stadt; dort riecht er zum ersten Mal ein Parfum (<i>Amor und Psyche</i>) von Monsieur Pélissier
9	17,03' – 25,33'	Nacht	Straßen und Gassen in Paris, Innenhof	Grenouille, Mirabellenmädchen, Bürger von Paris, Liebespaar	Musikalisches Liebesthema setzt ein	Grenouille folgt dem Duft des Mädchens; Feuerwerk in Paris; Grenouille tötet das Mädchen, als es schreien will; er riecht solange an ihm, bis kein Duft mehr an ihm haftet
10	25,34' – 26,16'	in derselben Nacht	Gerberei von Grimal, Grenouilles Verschlag	Grimal, Grenouille	Erneuter Einsatz Erzählerstimme	Grimal verprügelt Grenouille; Grenouille erlangt zur Erkenntnis seiner höheren Bestimmung
11	26,17' – 31,39'	wenig später	Paris; Pont au Change, Baldinis Geschäft, Arbeitszimmer	Baldini, Chénier, Baldinis Frau	Erzählerstimme	Vorstellung Guiseppe Baldinis; Dialog mit Chénier; Baldinis zieht sich ins Arbeitszimmer zurück; er versucht Pélissiers <i>Amor und Psyche</i> nachzuahmen, kommt aber nicht auf die Formel
12	31,40' – 42, 06'	am selben Tag; Nacht	Arbeitszimmer, Hintertür, Baldinis Geschäft, Labor	Baldini, Grenouille	teilweiser Einsatz Musik	Grenouille bringt Baldini Ziegenleder und folgt ihm ins Labor; Grenouille mischt <i>Amor und Psyche</i> und macht daraus ein besseres Parfum; Baldini schickt ihn weg
13	42,07' – 43,19'	in derselben Nacht, nächster Morgen	Labor, Gerberei von Grimal (Hütte), Kai von Paris	Baldini, Grimal, Grenouille	Vogelzwitschern, Musik, Erzählerstimme	Baldini fühlt sich wie im Paradies, als er das Parfum probiert; er kauft Grimal Grenouille ab; Grenouille stürzt betrunken in den Fluss und stirbt
14	43,20' – 45,51'	Verlauf mehrerer Wochen/Monate	Baldinis Geschäft und Labor	Baldini, Kunden, Grenouille, Chénier	Erzählerstimme mit Musik	Baldinis Geschäft blüht auf; Zusammensetzung des Parfums aus drei Akkorden; Holzkästchen mit 12

						Essenzen; Baldini erzählt Grenouille die Legende der 13. Essenz
15	45,52' – 47,25'	einige Zeit später	Innenhof Paris, Baldinis Labor	Grenouille, Mirabellenmädchen, Baldini	Musik	Traumrückblende – Grenouille träumt vom Mirabellenmädchen; er schreckt auf; er muss von Baldini lernen, wie man Gerüche festhält
16	47,26' – 50,22'	ein Tag später	Pont au Change, Baldinis Labor	Arbeiter, Baldini, Grenouille	Musik	Arbeiter liefern Rosen; Grenouille lernt Gerüche mittels eines Alambics zu konservieren; Baldini erzählt ihm von Grasse
17	50,23' – 53,12'	kurze Zeit später	Pont au Change, Fluss vor Baldinis Haus, Labor, Baldinis Schlafzimmer	Grenouille, Baldini, Baldinis Frau	Musik	Grenouille führt Experimente mit Eisen, Kupfer, Glas und Holz durch; er destilliert Baldinis Katze; Gerüche von Tieren und Menschen können nicht destilliert werden; Grenouille wird ohnmächtig
18	53,13' – 55,00'	am nächsten Tag;	Pont au Change, Baldinis Schlafzimmer	Grenouille, Baldini, Arzt, Baldinis Frau		Grenouille liegt krank im Bett; der Arzt prognostiziert seinen Tod; Grenouille denkt wieder an das Mirabellenmädchen; als er Baldini nach einer anderen Art der Duftgewinnung fragt, erzählt ihm dieser von der Enfleurage
19	55,01' – 55,57'	1 Woche später; Morgen danach; Nacht	Baldinis Arbeitszimmer, Tür zu seinem Geschäft	Grenouille, Baldini	Erzählerstimme mit Musik	Grenouille diktiert Baldini 100 Formeln für neue Parfums; Grenouille reist mit Gesellenbrief ab; am selben Tag stürzt Baldinis Haus in sich zusammen
20	55,58' – 58,10'		Feld, Weggabelung,	Grenouille	Erzählerstimme	Grenouilles Nase führt ihn immer

			steiler Hang, Bergplateau, einsame Höhle		mit Filmmusik	weiter weg von den Menschen; er findet eine Höhle, in der Gerüche so gut wie abwesend sind
21	58,11' – 1,00,16'	einige Zeit später	Innenhof in Paris, Höhle, Bergplateau	Grenouille, Mirabellenmädchen	Erzählerstimme mit Filmmusik	Grenouille erinnert sich an das Mirabellenmädchen; sie nimmt ihn aber nicht wahr; er erkennt, dass er selbst keinen Geruch besitzt
22	1,00,17' – 1,03,03'	nächster Morgen	Gebirge, Straße nach Grasse, Stadttor und Straßen von Grasse, Anwesen von Richis, Badezimmer	Grenouille, Kutscher, Laura	Erzählerstimme mit Filmmusik, Einsatz des Liebesthemas	Grenouille setzt Reise nach Grasse fort; 1. Begegnung mit dem Geruch von Laura in ihrer Kutsche; er verfolgt ihn bis zum Haus von Richis; Laura steigt aus der Badewanne
23	1,03,04' – 1,05,30'	am selben Tag; Nacht	Anwesen von Richis, Garten	Grenouille, Laura, Antoine Richis	Fortsetzung und Steigerung des Liebesthemas	Laura steht am Balkon; sie steht am Grab ihrer Mutter; Grenouille ist ihr ganz nah; Richis ruft sie ins Haus
24	1,05,31' – 1,06,05'	kurze Zeit später	Lavendelfelder bei Grasse	Plücker, Lucien, Jeanne	Musik	Lucien flirtet mit Jeanne
25	1,06,06' – 1,07,59'		Grasse; Scheune von Madame Arnulfi, Arbeitsraum der Enfleurage	Madame Arnulfi, Druot, Landarbeiter, Grenouille		Grenouille wird von Madame Arnulfi für seine Arbeit gelobt; Druot behandelt ihn dagegen wie einen Sklaven; Grenouille sieht nach den Blüten
26	1,07,60' – 1,09,47'	Nacht	Scheune bei den Lavendelfeldern	Jeanne, Lucien, Grenouille	Musik	Lucien und Jeanne streiten miteinander; Grenouille taucht vor ihr auf
27	1,09,48' – 1,13,00'	nächster Morgen	Scheune von Madame Arnulfi, Arbeitszimmer der Enfleurage	Marianne, Grenouille, Madame Arnulfi, Druot	Musik	Jeanne treibt im Glastank der Enfleurage; Grenouille wird von Marianne unterbrochen; er deckt den Behälter ab; Madame Arnulfi und

						Druot kommen hinein; Grenouille spricht von einem Experiment
28	1,13,01' – 1,18,33'	Abend, nächster Morgen	Grasse; Straße und Schenke, Natalies Zimmer, Arbeitsraum der Enfleurage	Natalie, Grenouille, Leute auf der Straße	Musik	Grenouille bezahlt eine Prostituierte für ein Experiment; als sie ihn hinauswirft, erschlägt er sie mit einem Knüttel; Beschreibung seiner Technik der Duftgewinnung; Natalies Hund erkennt ihren Duft; Grenouille betrachtet das Schränkchen mit den 13 Duftflakons
29	1,18,34' – 1,25,40'	Abend	Anwesen von Richis; Terasse, Garten, Arbeitsraum der Enfleurage, Hof der Madame Arnulfi	Richis, Laura, Albine und Francoise, Marquis de Montesquieu, Festgesellschaft, Grenouille, später Madame Arnulfi und Druot	Musik; später Einsatz des Liebesthemas	Laura feiert ihren 16. Geburtstag; Grenouille beobachtet sie; Versteckspiel; Albine und Francoise sind verschwunden; Grenouille konserviert ihren Duft und stellt die ersten zwei Flakons in sein Kästchen; Druot nimmt Duft wahr und behandelt Grenouille auf einmal freundlich
30	1,25,41' – 1,25,50'	nächster Morgen	Brücke bei Grasse	Marquis de Montesquieu, Landarbeiter		Der Marquis verlässt die Stadt; Landarbeiter finden zwei Mädchenleichen im Fluss
31	1,25,51' – 1,26,48'	kurze Zeit später	Rathausaal in Grasse	Stadträte, Adelige, Kaufleute, Bürgermeister von Grasse, Richis		Richis verlangt Ausgangssperre; er beginnt bereits mit der Detektion
32	1,26,49' – 1,29,43'	Verlauf mehrerer Tage	verschiedene Orte in und um Grasse	Grenouille, Richis, Bürgermeister, Mädchen, Bürger von Grasse, Soldaten, Bischof	Musik	Mordserie in Grasse; Ausgangssperre wird verhängt; Verdächtigungen; Richis durchschaut den Mörder beinahe; 12 Morde hat er bereits bereits begangen; Grenouille fehlt nur

						noch die 13. Essenz
33	1,29,44' – 1,32,07		Kathedrale von Grasse, Arbeitsraum der Enfleurage, Straßen von Grasse	Bischof, Laura, Richis, Bürger von Grasse, Grenouille, Bote	Fortsetzung Musik	Exkommunikation; Grenouille mischt Essenzen zusammen; Bote bringt eine Nachricht aus Grenoble, dass der Täter gefasst sei
34	1,32,08' – 1,32,42'		Rathausaal in Grasse	Richis, Bürgermeister		Richis bezweifelt die Identität des gefassten Massenmörders
35	1,32,43' – 1,35,06'	am selben Abend	Marktplatz von Grasse, dunkle Gasse in Grasse	Laura, Julien und andere Bürger von Grasse, Musiker, Richis	Musik der Musikanten	Laura tanzt ausgelassen auf dem Fest; Grenouille beobachtet sie; Richis holt sie grob zur Seite; sie läuft in eine dunkle Gasse, wo sie Grenouille beinahe ergreift
36	1,35,07' – 1,37,15'	in derselben Nacht	Lauras Schlafzimmer, Flur in der Villa Richis, Richis Schlafzimmer	Laura, Richis, Grenouille	Musik	Richis macht sich Sorgen um seine Tochter; Grenouille lauert bereits im Dunkeln; er steht bei Lauras Bett; Richis schreckt aus dem Schlaf auf und stürmt zu Laura; das Schlafzimmerfenster steht offen
37	1,37,16' – 1,40,13'	nächster Morgen	Richis Villa, Schuppen im Hof Madame Arnulfis, Vorgebirge bei Grasse, Stadttor von Grasse	Richis Bedienstete, Richis, Laura, Grenouille, Druot	Einsatz Musik	Richis verlässt mit Laura die Stadt, um sie zu verheiraten; Grenouille merkt, dass sich ihr Geruch von ihm entfernt; er folgt ihrer Spur nach Süden; ein Hund findet die Kleidung und Haare der Opfer
38	1,40,14' – 1,43,31'	Abend	Gasthaus am Meer, Zimmer, Speisesaal, Hof von Madame Arnulfi	Personal des Gasthauses, Laura, Richis, Madame Arnulfi, Druot, einige Bürger von Grasse, Grenouille	teilweise Musik	Richis und Laura kommen zu einem abgelegenen Gasthaus; Haare und Kleider der Opfer werden zusammengetragen; Grenouille nähert sich Laura; Abendessen im Gasthaus;

						Richis erzählt Laura von seinem Traum und seinen Heiratsplänen für sie
39	1,43,32' – 1,47,06'	Nacht	Gasthaus am Meer, Stall, Gang, Zimmer	Grenouille, Laura	Musik	Laura geht zu Bett; Grenouille bereitet im Stall alles vor, schleicht sich an Mägden und Hunden vorbei und holt den Schlüssel aus Richis Zimmer; Laura dreht sich noch zu ihm um; er zögert; sie sieht ihn an
40	1,47,07' – 1,49,08'	nächster Morgen	Gasthaus am Meer, Zimmer, Plateau an der Küste	Richis, Laura, Grenouille, Hauptmann, Soldaten	Liebesthema	Richis findet Laura tot auf dem Bett; Grenouille vollendet sein Parfum; er wird verhaftet
41	1,49,09' – 1,52,08'	kurze Zeit später	Folterkammer in Grasse	Grenouille, Richis, Wachen		Richis befragt Grenouille
42	1,52,09' – 2,04,28'		Straßen und Marktplatz in Grasse, Kerker	Menschenmassen, Schafrichter, Grenouille, Wachen, Bürgermeister, Richis	Musik; dann Liebesthema	Tag der Hinrichtung, Menschenmassen strömen auf den Marktplatz; Grenouille wird abgeholt; er öffnet den Flakon; die Kutsche fährt vor; Grenouille steigt im Gewand des Bürgermeisters aus; Bacchanal – Grenouille erinnert sich an das Mirabellenmädchen
43	2,04,29' – 2,05,57'		Marktplatz von Grasse	Richis, Grenouille, Menschenmassen		Richis läuft mit seinem Degen auf Grenouille zu; er fällt vor ihm auf die Knie und bittet ihn um Vergebung
44	2,05,58' – 2,08,01'	nächster Morgen	Marktplatz von Grasse, Stadtsaal, Gasse, Innenhof der Zitadelle,	Menschenmassen, Stadträte, Druot, Henker	Erzählerstimme setzt ein	Bürger von Grasse erwachen; Tagung des Stadtrates; Druot wird verhaftet und still und heimlich hingerichtet; Grenouille befindet sich bereits auf

			Vorgebirge			dem Weg nach Paris
45	2,08,02' – 2,11,20'	ca. 11:00 Uhr nachts	Stadttor von Paris, Fischmarkt	Grenouille, Gesindel am Lagerfeuer	Erzählerstimme	Grenouille betritt Paris; er übergießt sich am Ort seiner Geburt mit dem gesamten Inhalt des Flakons; das Gesindel stürzt sich auf ihn und frisst ihn auf
46	2,11,21' – 2,12,11'	nächster Morgen	Paris; Fischmarkt	Bürger von Paris		Der letzter Tropfen des Parfums tropft aus dem Flakon auf den Boden
47	2,12,12' – 2,22,00'				Musik	Abspann

7.4 JOSEPH VILSMAIERS *SCHLAFES BRUDER* - SEQUENZEN

Nr.	Dauer	Zeit	Ort	Figuren	Musik/Geräusche	Handlung
1	0' – 0,18'					Vorspann
2	0,19' – 3,39'		Bergwiese, Weg nach Eschberg; verschneite Bergketten	Fritz, Hebamme	Filmmusik setzt ein	Die Hebamme schleppt sich den Berg hinauf; Fritz treibt sie immer wieder voran
3	3,40' – 9,36'	derselbe Tag	Eschberg; Zimmer der Seffin	Köhler Michel, Fritz, Hebamme, Bewohner Eschbergs, Seff, Seffin		Köhler Michel sieht Fritz und der Hebamme nach, wie sie ins Dorf gehen; Seff bezahlt die Hebamme; Elias wird geboren; er schreit erst, als die Hebamme das Tedeum anstimmt; Ablehnung durch die Mutter
4	9,37' – 12,11'	Tag der Taufe	Eschberg; Kirche	Köhler Michel, Elias, Kurat, Seff, Seffin, Bewohner Eschbergs, Oskar	Gesang; dann Orgelspiel Oskars	Köhler Michel geht auf die Kirche zu; Elias wird vom Kuraten getauft; das Kind schreit mit schriller Stimme; es hört erst auf, als das Orgelspiel beginnt
5	12,12' – 13,53'	Winter; 5 Jahre später	Eschberg; Elias Gaden	Elias (ca. 5 Jahre), Kinder aus Eschberg, Seffin, Peter		Elias spielt im Gaden auf einer Flöte; einige Kinder werfen Schneebälle auf sein Fenster; sie beschimpfen ihn, der Sohn des Kuraten zu sein; Seffin scheucht sie weg; nur Peter bleibt stehen; Elias weint; die Seffin lehnt Elias ab, sie lässt keine Berührung zu
6	13,54' – 15,21'	Abend	Eschberg; Elias Gaden, Wohnstube	Kinder aus Eschberg; Seff, Seffin, Elias		Elias singt in seinem Gaden; Seff und Seffin sprechen über ihn; Seff wirft ihr die Sünde des Ehebruchs vor; er verteidigt Elias und lässt ihn frei
7	15,22' – 17,37'	kurze Zeit später	Eschberg; Schule	Elias, Kinder aus Eschberg, Oskar,	Gesang mit Orgelspiel Oskars	Die Kinder singen in der Schule; Elias singt hoch weiter, bis Oskar ihn unterbricht; Elias

				Oskarin		übt Kritik am Orgelspiel Oskars; er verprügelt ihn; Oskarin kommt Elias zu Hilfe
8	17,38' – 21,20'		Eschberg; Kirche	Kurat, Elias, Peter	Orgelspiel Elias	Elias geht in Richtung Kirche; der Kurat spricht mit der Statue der Maria; Elias versteckt sich; der Kurat verlässt das Gotteshaus; Elias trifft auf der Empore Peter, der sein Balgtreter wird; er spielt zum ersten Mal und lächelt dabei
9	21,21' – 24,15'		Eschberg; Burgas Kammer, Elias Gaden, Zimmer der Nulfin; wasserverschliffener Stein an der Emmer	Kinder aus Eschberg, Peter, Burga, Elias, Nulfin, Nulf, Köhler Michel	Herzklopfen	Nulfin liegt in den Wehen; Elias hört das Herzklopfen des Kindes; er läuft davon; Peter will ihm nacheilen; Nulf zertrümmert ihm den Arm und verbietet ihm den Kontakt mit Elias; Elias zieht es zum wasserverschliffenen Stein; er geht beim Köhler Michel vorbei; Peter folgt ihm
10	24,16' – 28,08'	am selben Tag	Bachbett der Emmer; wasserverschliffener Stein; Zimmer der Nulfin	Elias, Peter, Burga, Nulf, Nulfin, Elsbeth	Geräusche der Natur überdeutlich; Musik – dazwischen mehrere Geräusche; Herzklopfen	Elias entkleidet sich und legt sich nackt auf den Stein; er zittert; dann fängt er an zu schreien; er hält sich die Ohren zu; Elsbeth wird geboren; Elias blutet aus den Ohren und Augen; seine Augen färben sich gelb; er lächelt
11	28,09' – 30,15'	im selben Moment/ca. 18 Jahre später	Nulfs Haus	Nulf, Nulfin, Burga, Elsbeth, Peter		Burga dreht sich mit dem Säugling im Kreis; Zeitsprung; Elsbeth blickt zu Elias Haus; sie macht sich für die Kirche zurecht; Peter hat die Heirat mit Lukas bereits besprochen; Elsbeth möchte ihr Haar offen tragen; ihre Eltern verbieten es ihr

12	30,16' – 31,40'	zur selben Zeit	Elias Gaden	Elias als Erwachsener, Philipp, Peter	Flötenspiel Elias	Elias spielt auf seiner Flöte; Philipp hört ihm zu und lacht; Elias spielt für Elsbeth – er spielt ihre Melodien; Peter kommt
13	31,41' – 35,33'		Eschberg; Weg zur Kirche, Kirche	Peter, Seff, Seffin Elias, Philipp, Bewohner von Eschberg, Elsbeth, Lukas, Nulf, Nulfin, Kurat, Oskar, Köhler Michel	in der Kirche Orgelspiel Oskars, später Gesang	Peter holt Elias zur Kirche ab; die Seffin nimmt ihm Philipp ab und beschimpft ihn; Fritz ist bereits gestorben; Kirchgang; Elias ist Oskars Balgtreter; Oskar ist betrunken und spielt grauenvoll; Gesang; Elsbeth sieht zu Elias; Lukas bekommt es mit; der Kurat gibt den Segen, obwohl die Messe noch nicht begonnen hat; Menschen verlassen die Kirche; Köhler Michel fängt an zu predigen; Oskar bedroht ihn
14	35,34' – 38,19'		Eschberg; vor und in der Kirche	Elsbeth, Lukas, Elias, Philipp, Peter, andere Bewohner Eschbergs	leise Musik	Elsbeth gibt vor ihr Gebetbuch vergessen zu haben; Peter sucht Elias; sie trifft Elias und Philipp in der Kirche; sie blicken einander an, ihre Fingerspitzen berühren sich; Peter beobachtet sie; er blickt sie böse an und sie läuft aus der Kirche; Elias verlässt mit Philipp die Kirche; Peter läuft ihm nach; sie reden über ihr Vorhaben, die Orgel zu restaurieren; Elias hat nur Augen für Elsbeth; Lukas und Elsbeth streiten sich
15	38,20' – 39,56'	Abend	Wirtshaus	Oskar, Nulf, Seff, andere Männer aus Eschberg; Peter, Lukas		Oskar beschwert sich über den Kuraten; die anderen Männer unterhalten sich über Oskars falsches Orgelspiel; er verlässt das Wirtshaus; die jüngeren Männer sehen sich pornographische Bilder an; Peter interessieren diese nicht; er fordert Lukas auf, endlich zu

						handeln
16	39,57' – 40,51'	kurze Zeit später	vor Nulfs Haus	Elsbeth, Elias		Elsbeth will den Esel antreiben; Elias erklärt ihr, dass der Esel das Gewitter hört; er flüstert dem Tier etwas ins Ohr und es trabt ab; sie verabreden sich für den nächsten Tag
17	40,52' – 41,35'	ein paar Stunden später	vor Nulfs Haus	Elsbeth, Nulfin		Es regnet; Elsbeth wäscht mit ihrer Mutter die Wäsche; sie unterhält sich mit ihr über ihre Gefühle
18	41,36' – 42,54'	Nacht	Kirche	Elias, Peter	leise Musik	Elias und Peter basteln an der Orgel; Elias versucht zu komponieren; Peter berührt zärtlich seine Hand; Elias kann keine Noten schreiben
19	42,55' – 47,16'	nächster Morgen	Eschberg; Weg nach Feldberg; Bergwiese	Elias, Elsbeth, Peter	Fortsetzung leise Musik; Flötenspiel	Elsbeth und Elias treffen sich heimlich und fahren zusammen nach Feldberg; Peter beobachtet sie; Elsbeth versucht Elias näher zu kommen; beide sitzen auf der Wiese; sie küssen sich fast; Elias dreht sich im letzten Moment weg
20	47,17' – 49,49'	kurze Zeit später	Flussbett der Emmer, wasserverschliffener Stein	Elias, Elsbeth	Klänge, Vogelgezwitscher	Elias zeigt Elsbeth den Stein an der Emmer; er sieht aus wie der Abdruck von Gottes Fuß; er zeigt ihr seine außergewöhnliche Gabe; er kann alles zum Klingen bringen; er macht ihr damit Angst
21	49,50' – 51,17'		Eschberg	Kinder aus Eschberg, Köhler Michel, Oskar		Die Kinder verprügeln den Köhler Michel; Oskar sieht zu; er verhöhnt ihn, weil er sich sein Brot nicht ehrlich verdient; er ertränkt ihn beinahe im Schlamm
22	51,18' – 54,40'		Schule	Kinder aus Eschberg, Oskar,		Oskar unterrichtet die Kinder in der Schule; Philipp kommt zu spät; Oskar demonstriert an

				Philipp		ihm die Erbsünde
23	54,41' – 55,26'		Eschberg; Stall	Peter, Lukas		Lukas kommt zu Peter in den Stall; sie unterhalten sich über Elsbeth; Lukas beginnt zu weinen
24	55,27' – 58,01'	kurze Zeit später	Feldberg; Markt, Elendsviertel	Elsbeth, Elias, Verkäufer, Menschen am Markt	Musik und Geräusche vom Wochenmarkt	Elsbeth bietet ihre Stickereien an; Elias kauft eine Spieluhr; sie reiten zurück und kommen am Elendsviertel der Stadt vorbei
25	58,02' – 1,02,53'	Nacht	Eschberg; vor Nulfs Haus, Kirche, Oskars Zimmer	Elias, Elsbeth, Lukas, Peter, Philipp, Oskar, Oskarin	in der Kirche Orgelspiel Elias	Elias bringt Elsbeth nach Hause; Lukas überrascht sie vor ihrer Tür und fasst sie grob an; sie droht ihm; Elias geht in die Kirche; Philipp schläft am Boden; Elias beginnt zu spielen; Oskar setzt sich in seinem Bett auf; Peter und Elias reparieren die Orgel; sie sprechen über die Liebe; Elias gibt der Orgel den Namen Elsbeth und spielt darauf; Oskar liegt wach in seinem Bett
26	1,02,54' – 1,04,49'	nächster Morgen	Kirche	Oskar	Orgelspiel Oskars	Oskar setzt sich an die Orgel und spielt; er merkt den Unterschied zu vorher und beginnt zu weinen
27	1,04,50' – 1,06,52'	am selben Tag	Eschberg; Oskars Haus	Peter, Lukas, andere Bewohner Eschbergs, Elsbeth, Köhler Michel, Oskar, Oskarin		Lukas weidet eine Kuh aus; Peter drängt ihn zu einer baldigen Heirat mit Elsbeth; sie beobachtet die beiden im Hintergrund; Köhler Michel berichtet, dass Oskar sich gehängt hat; als sie ihn herunterholen wollen, bricht der Balken
28	1,06,53' – 1,09,55'	kurze Zeit später	Eschberg	Kurat, alle Bewohner Eschbergs		Oskars Begräbnis; der Kurat spricht das Taufgebet statt der Totenwache; Elias wird zum Organisten ernannt; er lässt Elsbeth einfach stehen

29	1,09,56' – 1,11,10'	Abend; die nächsten Wochen	Kirche, Elsbeths Zimmer, Schule, vor Nulfs Haus	Elias, Elsbeth, Kinder, Burga	Orgelspiel Elias; dann Musik	Elias spielt die Orgel; Elsbeth liegt im Bett und ist unglücklich; Elias wird der neue Dorflehrer; Elsbeth spricht mit Burga; sie erkennt, dass er sich für die Musik entschieden hat; Elias bringt den Kindern das Geigespielen bei
30	1,11,11' – 1,13,23'	Abend	Schule, Lukas Hof	Elias, Philipp, Elsbeth, Lukas,		Elsbeth besucht Elias in der Schule; sie will mit ihm sprechen; sie streiten sich über die Musik; Elsbeth zerschlägt die Geige; er sieht sie nur böse an; sie läuft zu Lukas und verabredet sich mit ihm
31	1,13,24' – 1,18,38'	nächster Morgen, Sonntag	Eschberg; Weg zur Kirche, Kirche, Heuboden	Bewohner von Eschberg, Kurat, Messdiener, Elias, Peter, Elsbeth, Lukas, Seff, Seffin, Philipp, Nulf, Nulfin, Oskarin, Köhler Michel	Kirchenglocken; dann Orgelspiel Elias; Herzschnagen; dann Musik	Kirchgang; Elias spielt die Orgel; alle blicken erstaunt zu ihm hoch; Lukas und Elsbeth schlafen währenddessen miteinander; Elias hört ihr Herzschnagen; er bekommt Anerkennung, sogar von seiner Mutter; er läuft zu Elsbeth und sieht sie mit Lukas im Heu
32	1,18,39' – 1,19,08'		Weg zum wasserverschliffenen Stein	Elias	Voice over; Geräusche der Natur	Elias läuft zum Stein; er spricht zu Gott und sagt sich von ihm los
33	1,19,09' – 1,20,16'	Abend	Eschberg; Michels Haus	Elias, Köhler Michel		Elias sucht den Köhler Michel; er spricht mit ihm über Elsbeth; er ist verzweifelt und spricht seine Liebe für sie aus; der Köhler Michel sagt: „Wer liebt, schläft nicht!“
34	1,20,17' – 1,22,07'	Winter; kurze Zeit vor Weihnachten	Eschberg, Elias Gaden	Peter, Philipp, Elias		Peter besucht Elias; er hat sich in seinem Gaden eingeschlossen und resigniert; Peter redet auf ihn ein, mit ihm Eschberg zu

						verlassen
35	1,22,08' – 1,23,38'	zur selben Zeit	Elsbeths Zimmer	Elsbeth, Burga		Elsbeth fragt Burga nach Elias; sie erzählt ihr, dass er nicht mehr spielt; sie kann ihn nicht vergessen; sie erzählt die Geschichte vom heiligen Uriel
36	1,23,39' – 1,29,48'	Heiliger Abend	Eschberg; Kirche, Nulfs Haus	Bewohner Eschbergs, Messdiener, Kurat, Elias, Peter, Elsbeth, Köhler Michel		Kurat betritt die Kirche; die Orgel bleibt stumm; Elsbeth will Elias ihre Liebe gestehen; Peter sperrt sie in ihr Zimmer ein; Elsbeth bemerkt, dass sie schwanger ist; Peter zündet das Dorf an; der Köhler Michel platzt in die Messe und hält eine Rede; Elias hört das Feuer und stürzt hinaus; er rettet Elsbeth aus den Flammen; Peter sieht sich das Geschehen aus der Ferne an
37	1,29,49' – 1,31,35'	nächster Morgen	Eschberg; Kirche	Bewohner von Eschberg, Elias, Elsbeth	leise Musik	Das Dorf ist fast zur Gänze abgebrannt; die Menschen sitzen in der Kirche; Elias hält Elsbeth in seinen Armen; er malt sich die Zukunft mit ihr aus; sie läuft weinend davon
38	1,31,36' – 1,33,34'	kurze Zeit später	Eschberg; vor dem Haus des Köhler Michel	Nulf, Seff, Lukas, Peter, andere Männer aus Eschberg, Köhler Michel		Die Männer verdächtigen den Köhler Michel, das Feuer gelegt zu haben; Peter versucht, sie zu beruhigen; sie verbrennen ihn am lebendigen Leib
39	1,33,35' – 1,36,16'		Eschberg; Weg nach Feldberg	Einige Bewohner aus Eschberg; Lukas, Elsbeth, Nulf, Burga, Elias, Kurat, Messdiener, Seff, Seffin, Philipp	am Ende leise Musik	Die meisten Menschen verlassen Eschberg; Nulf versucht, Lukas und Elsbeth aufzuhalten; Elias hält die Spieluhr in den Händen; Elias und Elsbeth unterhalten sich ein letztes Mal; Nulf, Peter, Seff, Seffin, Philipp und Elias bleiben zurück

40	1,36,17' – 1,38,08'	einige Zeit später	Weg nach Eschberg; Eschberg	Cantor Goller, Kutscher, kleines Mädchen		Cantor Goller kommt nach Eschberg, um die Orgel zu inspizieren; er fragt ein Mädchen nach dem Weg; er gibt dem Kutscher eine Ohrfeige
41	1,38,09' – 1,40,52'		Eschberg; Kirche	Elias, Philipp, einige Kinder, Goller, alte Frau, Peter, Philipp, Bewohner Eschbergs	Orgelspiel Gollers; später Orgelspiel Elias	In der Kirche sind Tiere und Gerümpel untergebracht; Elias schläft; einige Kinder spielen; Goller und der Kutscher treten ein; Peter findet draußen Elias Spieluhr; er hört die Orgel und läuft zur Kirche; Peter überredet Elias zu spielen; als er beginnt, kommen die Menschen in die Kirche
42	1,40,53' – 1,42,07'	am selben Tag	Stube	Seff, Seffin, Peter, Kutscher, Goller, Philipp		Goller spricht mit Elias Eltern; er nennt Elias ein Naturgenie; er lädt ihn nach Feldberg ein und zahlt eine große Summe dafür; Philipp kommt geschminkt mit der Spieluhr in den Raum
43	1,42,08' – 1,44,08'	kurze Zeit später	Feldberg; Domplatz, Elendsviertel	Bewohner von Feldberg, Marktschreier, Bettler, Elsbeth, Lukas, ihre Tochter		In Feldberg wird der große Orgelwettbewerb angekündigt; Elsbeth hört davon; sie läuft zu Lukas ins Elendsviertel und gibt ihm seine Medizin; sie muss dafür prostituieren
44	1,44,09' – 1,55,58'		Feldberg; Domplatz, im Dom	Menschenmassen, Goller, Elsbeth, ihre Tochter, feine Herren, Elias, Peter, Generalvikar, zwei Organisten, Blasebalgtreter, Bettler vor dem Tor	zuerst Spiel eines Organisten; danach Orgelspiel Elias; beim Hinausgehen Geschrei der Menschen, dann Summen	Menschenmassen strömen in den Dom; der erste Kandidat wird angekündigt; Elsbeth hat kein Geld und kommt nicht hinein; ein Freier bezahlt für sie; Peter sieht Elsbeth; Elias wird aufgerufen, über den Choral „Komm oh Tod, du Schlafes Bruder“ zu extemporieren; er kennt die Melodie nicht; er spielt Dissonanzen; die Leute sind empört; Elias

						erinnert sich an die Stationen seines Lebens und vor allem an Elsbeth; ein Sturm löscht die Kerzen im Dom; am Ende seines Spiels herrscht Stille; dann wird er gefeiert; die Menschen jubeln, als er sich über die Empore lehnt; Goller, Elias und Peter drängen sich durch die Menge nach draußen; Elsbeth ruft nach ihm; er dreht sich um, wird aber nach draußen geschoben; Elsbeth bleibt mit ihrer Tochter in der Kirche zurück
45	1,55,59' – 1,57,12'	kurze Zeit später	Weg nach Eschberg	Elias, Peter	am Ende setzt leise die Filmmusik ein	Peter und Elias wandern zurück nach Eschberg; Peter spricht von Elias prunkvoller Zukunft; Elias möchte zum wasserverschliffenen Stein an der Emmer
46	1,57,13' – 2,01,13'	kurze Zeit später; Verlauf der nächsten Tage	wasserverschliffener Stein und seine Umgebung	Elias, Peter	Musik wird fortgesetzt; als Elias stirbt, endet die Musik	Elias zermalmt Pilze auf dem Stein; er hat den Entschluss gefasst, nicht mehr zu schlafen; Peter wacht mehrere Tage bei ihm, bis er schließlich stirbt; Elias hat wieder grüne Augen; Peter küsst ihn, zerzt ihn in die Wiese und bedeckt ihn mit Gras
47	2,01,14' – 2,03,28'	ein paar Jahre später	Weg zur Emmer, wasserverschliffener Stein	Elsbeth, ihre Tochter	leise Musik	Elsbeth wandert mit ihrer Tochter zu Elias Lieblingsplatz; aber der Stein ist verschwunden; sie erzählt von dem Stein; danach gehen sie weiter
48	2,03,29' – 2,06,49				Musik	Abspann

7.5 KURZFASSUNG

Das Phänomen der Literaturverfilmung ist so alt wie der Film selbst. Aus der permanenten Wechselwirkung der beiden Medien Literatur und Film hat sich bald ein Diskurs entwickelt, der unterschiedliche Angriffspunkte und interessante Fragestellungen aufwirft. Innerhalb der Diskussion nimmt die Bestsellerverfilmung eine besondere Rolle ein, da sie sich unweigerlich mit ihrer literarischen Vorlage messen muss.

Die Diplomarbeit dient zunächst der Auseinandersetzung mit dem komplexen Forschungsfeld der Adaption. Ein kurzer Einblick in die Entwicklung des Phänomens, in die Problematik der Begriffsbestimmung und Definition, sowie die Beschäftigung mit der Werktreue-Debatte und einzelner Vergleichsmethoden stellen den theoretischen Rahmen der Arbeit dar. In einem zweiten Schritt werden die zwei ausgewählten deutschsprachigen Bestseller, Patrick Süskinds *Das Parfum* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder* auf ihre externen und internen Erfolgsfaktoren hin untersucht. Aufgrund ihres postmodernen Charakters bieten sie dem Lesepublikum einen weiten Interpretationsspielraum an, der für die filmischen Adaptionen eine große Herausforderung darstellt. Tom Tykwers *Das Parfum* und Joseph Vilsmaiers *Schlafes Bruder* sind zwei Beispiele der Bestsellerverfilmung, die auf sehr unterschiedliche Weise mit ihren Vorlagen umgehen. Neben dem Vergleich der Filme mit den literarischen Werken werden auch einzelne Probleme der Verfilmungen genauer beleuchtet. Trotz der großen Unterschiede in der Herangehensweise an den Stoff weisen die Filme in ihrem Ergebnis Parallelen auf, die auf die Dramatisierung und die damit verbundene Trivialisierung zurückgehen.

Die Diplomarbeit spannt einen Bogen von der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Problemfeld der Literaturverfilmung über die Vorstellung zweier postmoderner Romane und ihrer Erfolgsgeschichten hin zu der detaillierten Analyse der Verfilmung zweier Bestseller.

7.6 ABSTRACT

The phenomenon of the picturization of literature is as old as the movie itself. The interplay of both types of media, films and books, has eventually developed a discourse raising various points of action and research questions. The film adaption of best sellers is particularly highlighted in the discussion of this field of research due to the fact that the film has to match the literary artwork.

This diploma thesis focuses on that discussion. In the first place, the research is based on an altercation with the complex field of adaption. In this section I provide an insight to its definition and the most influential ranking methods of this field, which serves as a theoretical framework for subsequent research. In a second step, the internal and external success factors of two German best sellers, Patrick Süskind's *Das Parfum* and Robert Schneider's *Schlafes Bruder* are identified and discussed. These literate masterpieces have been selected due to their post modern characters that grant a wide spectrum of interpretation to the reading audience inflicting a certain challenge on the film adaption. Tom Tykwer's *Das Parfum* and Joseph Vilsmaier's *Schlafes Bruder* are using their literate artworks in very different ways. Apart from an inter-media comparison between book and film, also specific problems that occurred during the film adaption are elaborated. Despite the different adaption approaches of picturization, the results are found to bear resemblances that can be ascribed to the dramatization and trivialization.

This diploma thesis draws a bow from the theoretical discussion of the field of literature picturization discussing two post-modern novels and their success stories to a detailed analysis of the film adaption of two best sellers.

7.7 LEBENSLAUF

PERSÖNLICHE DATEN

Name	Katharina Florian
Staatsbürgerschaft	Österreich
Geburtsdatum, Ort	04.04.1985, Villach

AUSBILDUNG

Seit Februar 2007	Wirtschaftsstudium an der Wirtschaftsuniversität Wien , Österreich
Seit Oktober 2003	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien , Österreich
	Spezialisierung: Film- und Medienforschung, Kulturmanagement
	Studium der deutschen Philologie an der Universität Wien , Österreich
	Spezialisierung: Neuere deutsche Literatur
	Diplomarbeit: Die Verfilmung zweier Bestseller – <i>Das Parfum</i> und <i>Schlafes Bruder</i>
	Betreuer: Dr. Murray-Gordon Hall, Dr. Christian Schulte
Juni 2003	Matura mit ausgezeichnetem Erfolg absolviert (Notenschnitt 1,2), BRG Spitta/Drau, Österreich
	Prüfungsfächer: Informatik, Mathematik, Deutsch, Französisch

BERUFSERFAHRUNG

Seit November 2008	Praktikum beim ORF, ORF/3sat Programmkoordination , Würzburggasse 30 1130 Wien, Österreich
	Tätigkeiten: Administrative Tätigkeiten, Wartung des 3sat-Sendeprogramms, Korrekturlesen des Sendeprogramms, Versand von Pressetexten
Oktober 2008	Redaktionspraktikum bei Radio 88.6 , Heiligenstädter Länder 39 1190 Wien, Österreich
	Tätigkeiten: Telefoninterviews, Schneiden von Beiträgen für die Sendung (Digas), Pressekonferenzen, Meinungsumfragen, Hörserservice, Organisation von Gewinnerlisten
Juli – September 2007	Nachhilfe in Deutsch und Französisch im Lernhilfe-Studio von Florian Selimov , Florianigasse 1080 Wien, Österreich
Juli – September 2006	Nachhilfe in Deutsch und Französisch im Lernhilfe-Studio von Florian Selimov , Florianigasse 1080 Wien, Österreich
2005 - 2006	Theatertournee mit „ Indien “, Theaterstück von Hader und Dorfer, gespielt von Franz Suhrada, Klaus Schöch und Udo Kröll; Spielorte: 6x Rankweil (Vorarlberg), 2x Mattsee (Salzburg), 1x Wattens (Tirol), 1x Kufstein (Tirol), 3x Liechtenstein, 2x Amstetten (Niederösterreich), 3x Baden (Niederösterreich)
Juli – September 2005	Engagement als Regieassistentin unter Peter Pickl und Werner Schneyder bei zwei Stücken bei den Komödienspielen Porcia , Mitarbeit an den Stücken „ Das Konzert “ und „ Die goldene Nase “, sowie Aufsicht während den Vorstellungen, Spittal/Drau, Österreich
Juli – September 2004	Engagement als Regieassistentin unter Peter Pickl und Werner Schneyder bei zwei Stücken bei den Komödienspielen Porcia , Mitarbeit an den Stücken „ Liebe auf Spanisch “ und „ Indien “ bei den Proben, sowie Aufsicht während den Vorstellungen; Mitarbeit in der Endprobenphase des Stückes „ Ein idealer Gatte “, Spittal/Drau, Österreich
Juli – September 2003	Nebenrolle im Kinderstück „Der Zauberer von Oz“ bei den Komödienspielen Porcia unter der Regie von Georg Clementi , Spittal/Drau, Österreich