

Klaus Maiwald

Vom Film zur Literatur

Moderne Klassiker
der Literaturverfilmung
im Medienvergleich

Reclam

Maiwald | Vom Film zur Literatur

Klaus Maiwald

Vom Film zur Literatur

**Moderne Klassiker der Literaturverfilmung
im Medienvergleich**

Reclam

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 17686

Alle Rechte vorbehalten

© 2015 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Gestaltung: Cornelia Feyll, Friedrich Forssman

Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 2015

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-017686-3

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de



Inhalt

1. »Ich habe das Buch vergessen und einen Film gesehen« –
Anliegen, Grundlagen und Perspektiven des Bandes 9
 - 1.1 Anliegen 9
 - 1.2 Fachliche Grundlagen 11
 - 1.3 Vermittlungsperspektiven 21

2. Ein Verfolger erhält Hilfe – *Emil und die Detektive*
im Film von Franziska Buch (2001) und im Roman von
Erich Kästner (1929) 27
 - 2.1 Die Story 27
 - 2.2 Hintergrundinformationen 27
 - 2.3 Transformationen: Das Zusammenrufen
der Detektive 31
 - 2.4 Lernperspektiven 38

3. Ein Junge steigt aufs Dach – *Die Vorstadtkrokodile*
im Film von Christian Ditter (2009) und im Roman von
Max von der Grün (1976) 41
 - 3.1 Die Story 41
 - 3.2 Hintergrundinformationen 41
 - 3.3 Transformationen: Die Mutprobe 45
 - 3.4 Lernperspektiven 54

4. Ein Müllerbursche flieht – *Krabat* im Film von
Marco Kreuzpaintner (2008) und im Roman von
Otfried Preußler (1971) 58
 - 4.1 Die Story 58
 - 4.2 Hintergrundinformationen 58
 - 4.3 Transformationen: Die Flucht 64
 - 4.4 Lernperspektiven 68

5. Freie Deutsche Jugend zwischen Liebe und Partei –
(*Am kürzeren Ende der Sonnenallee* im Film von Leander
Haußmann (1999) und im Roman von Thomas Brussig
(1999) 70
- 5.1 Die Story 70
- 5.2 Hintergrundinformationen 71
- 5.3 Transformationen: Der Diskussionsbeitrag 76
- 5.4 Lernperspektiven 82
6. Ein Liebespaar trifft sich zum letzten Mal –
Die Entdeckung der Currywurst im Film von
Ulla Wagner (2008) und in der Novelle von Uwe Timm
(1993) 86
- 6.1 Die Story 86
- 6.2 Hintergrundinformationen 87
- 6.3 Transformationen: Das Wiedersehen 94
- 6.4 Lernperspektiven 100
7. Ein Liebespaar macht einen Ausflug – *Der Vorleser*
im Film von Stephen Daldry (2008) und im Roman
von Bernhard Schlink (1995) 103
- 7.1 Die Story 103
- 7.2 Hintergrundinformationen 104
- 7.3 Transformationen: Der Fahrradausflug 112
- 7.4 Lernperspektiven 118
8. Eine Hinrichtung fällt aus – *Das Parfum* im Film
von Tom Tykwer (2006) und im Roman von
Patrick Süskind (1985) 121
- 8.1 Die Story 121
- 8.2 Hintergrundinformationen 122
- 8.3 Transformationen: Die verhinderte Hinrichtung 131
- 8.4 Lernperspektiven 138

9. Abspann	141
Zusammenfassende Empfehlungen für die Behandlung eines Films im Unterricht	143
Glossar verwendeter Fachbegriffe	144
Anmerkungen	147
Literatur	163
Filme	163
Bücher	163
Sekundärliteratur	163

1. »Ich habe das Buch vergessen und einen Film gesehen« – Anliegen, Grundlagen und Perspektiven des Bandes

1.1 Anliegen

Der Film ist eine über 100 Jahre alte Kunstform, die im 20. Jahrhundert zum Hauptmedium des Geschichtenerzählens avancierte. Dennoch genießt der Film im Vergleich mit der Literatur ein geringes kulturelles Prestige. Insbesondere herrscht an unseren Schulen nach wie vor ein ausgeprägt printmedialer Habitus, eine systematische Filmbildung findet nicht statt.

Hier setzt der vorliegende Band an. Er stellt sieben Verfilmungen moderner (Schul-)Klassiker vor: *Emil und die Detektive*, *Vorstadtkrokodile*, *Krabat*, (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee*), *Die Entdeckung der Currywurst*, *Der Vorleser*, *Das Parfum*. Den Begriff (Schul-)Klassiker verwende ich hier alltagssprachlich für einen Text, der (auch im Deutschunterricht) eine anhaltende und weite Verbreitung hat. Die auch einzeln lesbaren Kapitel bestehen jeweils aus vier Teilen:

- Zunächst wird medienübergreifend die gemeinsame *Story* zusammengefasst.
- Sodann erfolgen *Hintergrundinformationen* mit einer knappen Analyse zum jeweiligen Erzähltext und Film.
- Im dritten Teil werden anhand einer speziellen Szene oder Sequenz *Transformationen* zwischen Film und (Schrift-)Literatur genauer erschlossen. Entschieden geht es dabei nicht um Vorlagentreue, sondern um ästhetische Eigenwerte des Mediums Film. Die hier jeweils vorgestellten Ausschnitte sind besonders ergiebig und aufgrund ihrer Kürze besonders praktikabel für ein gezieltes medienvergleichendes Lernen.

- In Teil 4 jedes Kapitels werden *Lernperspektiven* eröffnet. Diese betreffen mögliche Herangehensweisen oder Umgangsformen, und sie verweisen auf weitere betrachtenswerte Textpassagen.¹

Der vorliegende Band versteht sich als Teil der kulturellen Bemühungen um den Film. Er richtet sich allgemein an Filminteressierte, besonders an angehende und praktizierende Lehrer(innen), und möchte dazu ermutigen, Literaturverfilmungen nicht abweichungsorientiert und nachträglich, sondern als eigenständige Rezeptionsform von Literatur wahrzunehmen. Im Vergleich filmischen und schriftlichen Erzählens ergeben sich *medienübergreifende*, aber auch *medienspezifische* Kategorien, wobei das Besondere des Films in seinen auditiven und visuellen Darstellungsmitteln liegt. Deren Analyse ist jedoch kein Selbstzweck, sondern dient stets der Klärung inhaltlich-interpretatorischer Fragen. Auch aus diesem Grund erfolgt hier keine systematische Einführung in Darstellungsmittel des Films, die andernorts leicht greifbar sind.² Als Verständnishilfe dient ein Glossar verwendeter Fachbegriffe im Anhang.

Was die Zielgruppe der Lehrer(innen) angeht, so baue ich darauf, dass es diesen weniger um vorfabrizierte Unterrichtsmodelle als um fachliche und didaktische Anregungen zu tun ist. Die hier vorgestellten Modelle sind daher keine Blaupausen für Unterricht, mit vorgezimmelter Zeitleiste, abgemischtem Methodencocktail und »direkt einsetzbaren« Kopierunterlagen. Guter Unterricht und gute Lehrer(innen) haben derlei nicht nötig – im Gegenteil.

Im folgenden werden die (fachlichen) Fundamente des Themas Film-/Literaturverfilmung gelegt und die (filmdidaktischen) Vermittlungsperspektiven näher erläutert.

1.2 Fachliche Grundlagen

In seinem Aufsatz »Der Film nach der Literatur ist Film« von 1989 würdigt Knut Hickethier die künstlerische Eigenständigkeit der *Blechtrummel*-Verfilmung von 1979 gegenüber dem gleichnamigen Roman von 1959. Dessen Autor Günter Grass soll zu Schlöndorffs Werk geäußert haben: »Eine geballte Ladung ... Ich habe das Buch vergessen und einen Film gesehen.«³ Hickethier wendet das Beispiel ins Grundsätzliche: »Von »Literaturverfilmung« zu reden, heißt, den ersten Schritt in die falsche Richtung zu tun: denn im Begriff der Verfilmung steckt bereits die erlittene *Verformung* des Kunstwerks, eines Originals, das dabei seine Originalität verliert.«⁴ Der Film dürfe nicht sekundär als Nachahmung ohne eigenen Kunstcharakter, sondern müsse als genuin eigenständiger Text aufgefasst werden: »Der Film aber ist immer zuerst Film« – weshalb der Bezug zu anderen Filmen möglicherweise wichtiger sei als der zur literarischen Vorlage.⁵

Allzu selten jedoch wird beim Sehen eines Films tatsächlich »das Buch vergessen«; allzu selten wird versucht, Filmen »als eigenständigen Artefakten mit jeweils spezifischer Ästhetik gerecht zu werden«⁶ bzw. ihren eigenständigen Werkcharakter zu würdigen. Allzu oft prägen Vorurteile über die Verfilmung als Verfälschung und über das Sehen als passiven Konsum sowie das fragwürdige Kriterium der Werktreue Abwertungen, die in Abweichungen von der Vorlage gründen.

Das ästhetisch-kulturelle Misstrauen gegen den Film im Vergleich zur Literatur hat gewiss mit den Anfängen und der Entwicklung des Mediums zu tun. Der Film begann seine Karriere um 1900 als »Jahrmarkt- und Wanderkino«⁷ auf Rummelplätzen und Kirchweihfesten. Noch das erste Berliner Kino trug 1899 den bezeichnenden Namen *Abnormitäten- und Biograph-Theater*,⁸ die frühen Filme dienten der Belustigung ei-

nes meist weniger gebildeten Publikums, in einer Reihe mit und nicht weit entfernt von der »Frau ohne Unterleib«. Allerdings entwickelte sich das frühe »Kino der Attraktionen«⁹ sehr rasch zu einem Ort des Geschichtenerzählens. Edwin S. Porters *The Great Train Robbery* von 1903 oder D. W. Griffiths *The Lonedale Operator* von 1911 zeigen trotz der knappen, für die Entstehungszeit jedoch enormen Lauflängen von 12 bzw. 17 Minuten bereits ein Erzählen einer kontinuierlichen Handlung. Mit Paech lässt sich der Film als das Medium sehen, welches im 20. Jahrhundert die Stelle der realistischen Erzählliteratur (eines Dickens oder Flaubert) übernimmt, bzw. das Kino als der Ort, an dem die das 19. Jahrhundert kennzeichnende »Hypertrophie des Sichtbaren [...] endlich ihren exemplarischen ›Ort‹ bekommen« hat.¹⁰ Stellan Ryes und Paul Wegeners fast anderthalbstündiger Kunstfilm *Der Student von Prag* von 1913 zählt zu den frühen Belegen für die These, dass der realistische Film in seinen narrativen Strukturen und in seiner kulturellen Funktion »der direkte Nachfolger des Romans des bürgerlichen Realismus« wird.¹¹

Schon in der Frühzeit, als Filme rein technikbedingt lediglich unverbundene Einzelszenen vorstellten, wurde bereits auf literarische Vorlagen zurückgegriffen:¹² 1896 drehte Louis Lumière den ersten *Faust*-Film, 1902 Edwin S. Porter Szenen nach *Uncle Tom's Cabin*, dem Roman von Harriet Beecher-Stowe von 1852. Ab 1907 verfolgte die französische Produktionsgesellschaft *Le Film d'Art* die Herstellung hochwertiger und anspruchsvoller Filme auf der Basis literarischer Stoffe oder Drehbücher angesehener Schriftsteller wie Anatole France und Edmond Rostand. Im selben Jahr entstanden *Fünf Bilder* nach Schillers *Die Räuber* als erste deutsche Literaturverfilmung.¹³ Der Anschluss an bekannte literarische Vorlagen war dreifach vorteilhaft: Er half, den »Stoffhunger« des neuen Mediums zu stillen,¹⁴ machte die zumal noch stummen Filme

leichter verständlich und ließ sie partizipieren »an der Reputation der literarischen Hochkultur.«¹⁵ Einschlägig zeigt dies etwa D. W. Griffiths Melodram *Enoch Arden* von 1911 nach der gleichnamigen Ballade von Alfred Tennyson von 1864. Andererseits markieren Enrico Guazzonis *Quo Vadis* von 1912 nach dem Bestseller von Henryk Sienkiewicz von 1896 oder die fünfteilige *Fantômas*-Reihe von Louis Feuillade 1913/14 nach Serienromanen des Autorenduos Pierre Souvestre und Marcel Allain bereits früh einen gegenläufigen Trend: Obwohl der Begriff Literaturverfilmung gemeinhin für Vorlagen von hohem literarischen Rang reserviert ist, beruht der weitaus größere Teil bis heute auf als trivial geltenden Vorlagen.¹⁶

So stellt sich die Frage, wann überhaupt von einer Literaturverfilmung oder sogar von Literaturverfilmung als Genre zu sprechen sei.¹⁷ In einem sehr allgemeinen Sinn ist eine Verfilmung »Prozeß und Produkt der Umsetzung eines schriftsprachlich fixierten Textes in das audiovisuelle Medium des Films«;¹⁸ in einem engeren Verständnis basieren Literaturverfilmungen auf hochliterarischen Vorlagen, deren Bekanntheit unabhängig vom Film vorausgesetzt wird und die eine »Auseinandersetzung mit der literarischen Gestalt ihrer Vorlage erkennen lassen.«¹⁹ Sichtet man einschlägige Monographien und Sammelbände zur Literaturverfilmung,²⁰ so fällt eine anhaltend starke, die medial-kulturelle Realität indes wenig spiegelnde Dominanz hochliterarischer Vorlagen auf: »Die Forschung zur Literaturverfilmung beschäftigt sich in erster Linie mit Höhenkammeispielen.«²¹ Ein breiteres (Kultur-) Verständnis zeigt die *Encyclopedia of Movies Adapted from Books*, in die Tibbett und Welsh (1999) auch Filme wie *The Firm*, *The Hunt for Red October* oder *The Shining* aufgenommen haben.

Bleibt die Frage, was »Auseinandersetzung mit der literarischen Gestalt« bedeutet, ob sie durch das kulturelle Prestige

der Vorlage automatisch angenommen wird bzw. wie sie zu identifizieren ist, wenn nicht in expliziten Verweisen im Film selbst oder in dessen Nebentexten.²² Es trifft zu, dass die Existenz und Bekanntheit einer Vorlage zum Produktions- wie zum Rezeptionskontext einer Verfilmung zählt. Filme mit dem Titel *Shining* (R: Stanley Kubrick, 1980) oder *Effi Briest* (R: Hermine Huntgeburth, 2009) standen natürlich im (Erwartungs-)Hintergrund der Romane von Stephen King bzw. Theodor Fontane (bzw. auch vorangehender Verfilmungen).

Wie sich die Existenz einer bekannten Vorlage auf Produktion und Rezeption einer Transformation aber auswirkt, dürfte von Fall zu Fall stark variieren: Wieweit nimmt der Autor der Vorlage Anteil an der Verfilmung? Wie groß ist der zeitliche und damit kulturelle Abstand zur Vorlage, und welche Notwendigkeiten der Aktualisierung erzeugt dies? Inwiefern ist nicht nur mit dem vagen Wissen, »dass da zuerst ein Buch war«,²³ sondern mit tatsächlicher Textkenntnis beim Publikum zu rechnen? Obwohl es zu Hitchcocks *Psycho* (1960) und *Vertigo* (1958) literarische Vorlagen gibt,²⁴ werden diese Filme kaum als Literaturverfilmungen wahrgenommen. Ich plädiere folglich dafür, *Literaturverfilmung* weniger als eine (wie auch immer geartete) interne Textqualität denn als eine externe Zuschreibung anzusehen. Filme werden zu Literaturverfilmungen erklärt: in Nebentexten wie Vorspannen, Trailern, Websites, Filmplakaten, DVD-Covern, Interviews, *Making Of's* etc.; in der kritischen Experten- und Laienrezeption (Rezensionen, Foren); in der wissenschaftlichen Beobachtung. Literaturverfilmungen wären so gesehen Filme, die im kulturellen Handlungssystem als Transformationen einer literarischen Vorlage deklariert sind. Der Genrebegriff scheint damit wenig kompatibel. Zwar steuern Genres ebenfalls das Entstehen und das Verstehen von Texten, doch gibt es bei Literaturverfilmungen keine für Genres konstitutive inhaltlich-strukturelle Ge-

meinsamkeit der »Erzählmuster, Themen und Motive«, wie etwa für den Western oder für den Thriller.²⁵

Unabhängig von der Vorlagen- oder von der Genrefrage ist die Bezeichnung Literaturverfilmung, wie bereits angeklungen, problematisch. Die Vorsilbe *ver-* suggeriert Ableitung und Verschlechterung gegenüber einem Original. In diesem Sinn sprach Fritz Martini 1965 im *Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte* von »Veränderungen«, die das »Wortkunstwerk erleidet bei der Verfilmung«,²⁶ oder Gero von Wilpert im *Sachwörterbuch der Literatur* von »je nach Ambition und Sachlage oberfl. oder tiefgreifende[n] Umformungen und Verzerrung der Vorlage [...], die fast überall zu e. Zerstörung wesentl. Züge und Strukturen des (zumal ep.) Werkes führen«²⁷. Folgte man dem, so hätte die wichtigste Ambition bzw. das erste Gütekriterium einer Verfilmung die Vorlagen- bzw. Werktreue zu sein. Um die abwertend normativen Konnotationen des Verfilmungsbegriffes zu umgehen und wertfrei eine Eigenständigkeit des Films zu signalisieren, werden alternative Bezeichnungen wie Adap(ta)tion, Lesart, Transformation oder Resultattext verwendet.²⁸ (Wobei auch die in der *Adaption* steckende Vorstellung der Anpassung latent abwertend ist.²⁹) Wenn im folgenden – und auch im Titel dieses Buches – dennoch von Literaturverfilmungen gesprochen wird, dann ist dies ausschließlich der Gebräuchlichkeit der Bezeichnung geschuldet. Entgegen der »Forderung nach möglichst werkgetreuer »Verfilmung« aber sollen »Literaturverfilmungen [vielmehr] als Interpretation betrachtet werden und stellen einen Teil der Rezeptionsgeschichte von Literatur dar.«³⁰

Dass sie ein Abziehbild der Vorlage zu sein habe, dies aber gar nicht sein kann, ist eine doppelte Diskreditierung der Literaturverfilmung. Die Forderung nach Treue gegenüber der »nobleren« Literatur ist nicht nur normativ fragwürdig, sondern auch zur Beschreibung des spezifisch Filmischen untaug-

lich. Gewiss lassen sich allgemeine Parallelen zwischen filmischer und schriftliterarischer Narration identifizieren: In beiden Fällen geht es um die Transformation eines Geschehens in eine fiktive Redeform;³³ in beiden Fällen erfolgt eine raumzeitliche Organisation dieses Geschehens in einem Erzähldiskurs; in beiden Fällen stellen sich dieselben erzählerischen Grundfragen: »Aufbau von Plot und Spannung, die Gestaltung von Charakteren und Dialogen, die Wahl einer Erzählperspektive, die Herstellung intertextueller und intermedialer Bezüge.«³⁴ Ausgehend von der Gemeinsamkeit des narrativen Anliegens lassen sich gleichwohl Fragen nach den spezifischen Mitteln des Films und der Schriftliteratur stellen.³⁵ Dass auch eine Verfilmung »immer zuerst Film« ist,³⁶ erzeugt meist weitreichende inhaltliche Änderungen sowie eine »visuelle Interpretation durch die dem Film eigenen erzählerischen Mittel.«³⁵ Zu Recht werden daher die Grenzen der Vergleichbarkeit bzw. mediale Eigenwerte des Films hervorgehoben, welche sich von grundlegenden semiotischen Qualitäten bis hin zu Modi der Produktion und Rezeption erstrecken. Der in der Literaturverfilmung stattfindende Medienwechsel kann nur dann angemessen nachvollzogen werden, wenn *prototypische Unterschiede zwischen filmischem und schriftliterarischem Erzählen* berücksichtigt sind:

- *Zeichentyp/Zeichenträger*: Der Film ist ein visuell-auditiver Zeichenträger. Dominant sind ikonische (Bild-)Zeichen, die in einem Ähnlichkeitsverhältnis zum Bezeichneten stehen. Hinzu treten auditive Zeichen wie Sprache, Musik, Geräusche. Abgesehen von den sprachlichen Anteilen (Figurenrede, Schrift als Teil der erzählten Welt, Zwischentitel, *voice-over*-Erzähler) sind die Zeichen nicht konventionalisiert. Es gibt keine distinkt isolierbaren und frei kombinierbaren kleinsten Einheiten, kein Lexikon und keine Grammatik im

linguistischen Sinn. Hingegen dominiert im schriftlichen Text mit der (Schrift-)Sprache ein konventionell systematisierter, symbolisch-arbiträrer, zufälliger Zeichencode.³⁶ Generell sind die Zeichen des Films konkret, die der Schriftliteratur abstrakt; das (Film-)Bild erzeugt eine »immediate visual synthesis«, die schriftliche Erzählung ein »linear detailing through time«.³⁷

- *Vermittlung*: In beiden Erzählformen gibt es »eine perspektivierende, selektierende, akzentuierende und gliedernde Vermittlungsinstanz«.³⁸ Trotz seiner grundsätzlichen Ikonizität wäre es naiv, »im Film ein Fenster zur Wirklichkeit, statt ein Schaufenster zu sehen«.³⁹ Ähnlich einem Schaufenster präsentiert der Film ein Arrangement, für welches vor allem die *Mise en scène* vor und in der Kamera sowie Schnitt und Montage nach der Kamera verantwortlich sind. Weitere, freilich eher unfilmische Erzählmittel sind der *voice-over*-Erzähler oder Zwischentitel. Unabhängig davon, ob man beim Film überhaupt von einem Erzähler sprechen mag, die Kamera als Erzähler auffasst oder einen virtuellen »grand imagier«⁴⁰ sieht, so ist die filmische Erzählinstanz doch anders beschaffen und stärker im Hintergrund, als dies (zumindest potentiell) beim schriftlichen Erzähltext der Fall ist. Der Film »zeigt«, und »der Signifikat ist das Gezeigte«;⁴¹ der literarische Erzähler hingegen reiht symbolisch-abstrakte Zeichen aneinander, kann sich »als Ambivalenz schaffende Instanz in das Gezeigte selbst integrieren«⁴² und so eine »reflexive Thematisierung der eigenen Mittelbarkeit«⁴³ vollziehen. Weil die filmische Erzählung immer etwas zeigen muss, kann sie die »Physiognomie der Dinge«⁴⁴ nicht ausblenden oder in dem Maße ambivalent halten wie ein Schrifttext. Immer wird sie einen Raum, das Aussehen und den Habitus einer Figur wenigstens umrisshaft erkennbar werden lassen. Auch ein Film kann verschiedene Zeitebe-

nen markieren (z. B. über Zwischentitel, Farbfilter oder Schwarzweiß, Überblendungen, verfremdeten Ton), und natürlich kann auch ein Film ironisieren, etwa über Musik und Montage. Derlei Möglichkeiten der erzählerischen Gestaltung sind jedoch andere und generell begrenzter als die des literarischen Erzählers. (Dies mag ein Grund sein, warum in Literaturverfilmungen häufig *voice over* genutzt wird.) Das Prototypische des filmischen Erzählens lässt sich mit Peter Christoph Kern zuspitzen:

»Kinonarrationen sind Erzählungen pur, ohne Adjektive, ohne Adverbien, ohne Präpositionen, ohne Nebensätze und schon gleich ohne Negation. Geschichten also in ihrer reinsten Form, die nicht durch Beschreibung und Erklärung, Wertung und Einschränkung, sondern durch unmittelbare Evidenz des Erzählten beim Beschauer ankommt.«⁴⁵

Allerdings ist die »unmittelbare Evidenz« eine nur »scheinbare Natürlichkeit«, welche nicht zu einer »naiven Auffassung vom Film als Widerspiegelung von Wirklichkeit«⁴⁶ führen dürfe. (Der Filmseher schaut nicht in die Wirklichkeit, sondern in ein »Schaufenster«.) Die Evidenz des Filmischen, also das aus sich selbst heraus zu Sehende, wirkt sich jedoch auf die Beschaffenheit der erzählten Welten aus:

- *Erzählte Welten*: Die Konkretheit des Visuellen im Gegensatz zur Abstraktion des verbalsprachlichen Zeichens führt den Film »näher an Handlung als an Reflexion, näher an Szene als an Resümee, näher an das Äußere als an das Innere.«⁴⁷ Der zeigende filmische Text weist eine stärkere Gebundenheit an die äußere Realität auf, während die abstrahierende schriftliche Erzählung eher eine innere Welt stilisiert. Zuspitzen lässt sich, dass es in den erzählten Welten des Films

eher »um unsere Emotionen und nicht um unsere Probleme« geht⁴⁸ bzw. dass der Film »die größte Emotions-Maschine des 20. Jahrhunderts gewesen« ist.⁴⁹

- *Rezeption*: Der Gegensatz von Emotionalität und Diskursivität⁵⁰ ist auch prägend für (allerdings eindimensionale) Typisierungen der Rezeptionsmodi. Danach steht gegen die (bedenkliche) Überwältigung durch große Bilder im dunklen Kino die (bekömmliche) Bewältigung kleiner Buchstaben im hellen Leselicht. Die feste Ablaufstruktur des filmischen Textes im Verbund mit den evidenten Bildern führt zum (Vor-)Urteil über das passiv-konsumierende, anstrengungslose, degradierende Sehen im Gegensatz zum aktiv-konstruierenden, aufwendigen, erhebenden Lesen.⁵¹ Hinzu kommt, dass Lesen etwas Individuelles, die Rezeption eines Filmes hingegen etwas Kollektives (im Kino) oder gar Massenhaftes (vor dem Fernseher) ist.⁵² Rechnet man noch die Anfänge des Films als Jahrmarktattraktion und Varieté-Nummer mit ein, so führen die skizzierten Modi der Rezeption rasch zu kulturellen Diskreditierungen des Films als billiges Vergnügen für die Masse im Gegensatz zur Schriftliteratur als wertvolle Bildungserfahrung für das Individuum.
- *Produktion*: Die kulturelle Aburteilung des Films wird weiter begünstigt durch die Umstände seiner Produktion. Die schriftliterarische Erzählung entspringt in der Regel dem Tun eines Individuums mit vergleichsweise geringem materiellem Aufwand. (Erst bei Vervielfältigung und Verbreitung kommen weitere Akteure ins Spiel.) Ein filmischer Text ist hingegen das meist sehr kostenintensive Produkt eines Kollektivs aus Drehbuchschreiber, Regisseur, Schauspielern, Kameralenten etc. Mit der Schriftliteratur verbinden sich (seit der Epoche des Sturm und Drang) genieästhetische Vorstellungen vom original geschöpften Werk eines erhabenen Autors: Der Dichter kehrt sein Innerstes nach außen

und will uns etwas Wichtiges, Tiefgründiges sagen – selbst wenn er dabei arm bleibt. Dagegen kann ein Film sehr leicht als kommerziell und daher ästhetisch kalkuliertes Konsumgut abgetan werden: Die Urheber sind keine Schöpfer, sondern *Filmmacher*; das Resultat ist kein Werk, sondern ein Produkt; der Zweck ist weniger die Erhebung des Geistes als der Erfolg am *box office*.⁵³

Die Differenzen zwischen schriftliterarischen und filmischen Texten sollen – einschließlich normativer Vergrößerungen – noch einmal pointiert werden (Tab. 1):

	Schriftliteratur	Film
Kriterium		
<i>Zeichentyp/Zeichenträger</i>	Sprachlich: Symbolisch- abstrakt-linear	Visuell-auditiv: Ikonisch-konkret- synthetisch
<i>Vermittlung</i>	Fiktive Erzählerfigur Metakommunikatives Erzählen	Vermittelnde Apparatur Zeigen
<i>Erzählte Welten</i>	Originalität Inneres, Reflexion Diskursivität	Nachahmung Äußeres, Handlung Emotionalität
<i>Rezeption</i>	aktiv-individuell	passiv-kollektiv
<i>Produktion</i>	individuell ästhetisches Kalkül	kollektiv kommerzielles Kalkül

Tab. 1: Prototypische Differenzen zwischen Schriftliteratur und Film

In ihrer Studie *Der verwandelte Text* von 1981 sieht Irmela Schneider die hier nachgezeichneten Gegensätze in eine fundamentale – oder möchte man sagen: fundamentalistische? – Unterscheidung zwischen (Literatur als) Kunst und (Film als) Nicht-Kunst einmünden⁵⁴. Dagegen setzt Schneider die Forderung, nicht »zwischen sog. literarischen und sog. medialen Texten« zu diskriminieren⁵⁵ und an die Stelle einer normativ-dichotomischen Aufteilung von Literatur in »Hohes« und »Niederes« eine »kommunikationstheoretische Analyse des literarischen Lebens«⁵⁶ zu setzen. Dies bringt uns zu Fragen der (Film-)Bildung.

1.3 Vermittlungsperspektiven

Was die institutionalisierte Filmbildung angeht, blieb der Widerhall von Schneiders Forderung in den letzten 30 Jahren gering. Im Zuge der Kommunikativen Wende um 1970 fanden Sachtexte und sogenannte Trivilliteratur Eingang in die Curricula. Zudem wurde über das Printmediale hinaus die »Dominanz der optischen Massenmedien wie Fotografie, Film, Fernsehen, Illustrierte, Werbung, Comics usw.«⁵⁷ stärker anerkannt. So ging es nun nicht mehr um die ehrfurchtsvolle Vermittlung hoher Kulturgüter, sondern um die kritische Reflexion auch »visuelle[r] Kommunikation im gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang«.⁵⁸ Nach der Ermüdung der Reformbewegungen der 1970er Jahre und trotz der Entwicklungen der Medienkultur seit den 1990ern mit PCs, Privatfernsehen, Internet, Web 2.0 usw. hat die schulische Integration von Medien indes nicht annähernd den didaktisch und kulturell erforderlichen Stand erreicht.⁵⁹ Als symptomatisch hierfür kann gelten, dass auch in den Bildungsstandards der Kultusministerkonferenz (KMK) für die Allgemeine Hochschulreife (2012) nach wie vor und doch wenig sinnvoll die Rede von

»Texten und Medien« ist – als ob (Schrift-)Texte nicht auch Medien wären bzw. eine eigene Medialität hätten; und dass literarische Texte geschieden werden von pragmatischen und von »Texten unterschiedlicher medialer Form« – als ob Literatur nicht in unterschiedlichen medialen Ausformungen vorliegen kann.⁶⁰

»Literaturverfilmungen sind Neuversinnlichungen literarischer Texte. [...] Literatur ist hier in einem anderen Aggregatzustand«⁶¹. Mitunter wird der Film sogar als eigene, vierte Großgattung der Literatur betrachtet,⁶² denn in der Tat: Im Gegensatz zu Hyperfiction oder narrativen Computerspielen hat der Film eine über 100jährige Geschichte, in der er distinkte Epochen durchlaufen, Genres ausgebildet, ihm eigene Darstellungsmittel entwickelt, künstlerische Potenz und kulturellen Rang erworben hat.⁶³ Der Spielfilm ist seit geraumer Zeit ein, wenn nicht *das* fiktionale Leitmedium unserer Kultur. Dennoch bleibt Spielfilmbildung an unseren Schulen, wie Matthias Kepser (2008) erhoben hat, weitgehend »Fehlanzeige«. Im günstigeren Fall dienen Literaturverfilmungen der abschließenden »Belohnung« für anstrengende Lektüre; im schlimmeren werden mit Popcorn-Kino die letzten Tage vor den Ferien totgeschlagen. Die Bildungsstandards der KMK legen diesbezüglich keinen grundlegenden Wandel nahe. Für den Mittleren Bildungsabschluss ist der Film kaum mehr als ein Anhängsel. Wo für den Umgang mit literarischen Texten detaillierte Standards formuliert sind, taucht der Film lediglich am Rande unter »medienspezifische Formen« auf.⁶⁴ Demgegenüber stellen die Standards für das Abitur einen – freilich kleinen – Fortschritt dar: Die Schüler(innen) analysieren und erstellen »Theaterinszenierungen, Hörtexte und Filme«, wobei sie sich mit »Welt- und Wertvorstellungen, auch in einer interkulturellen Perspektive, auseinandersetzen«.⁶⁵ Auf einem »erhöhten Niveau« geht es um ästhetische Qualität, um kulturelle und

historische Dimensionen und um Filmkritik und Filmtheorie. Ungeachtet solcher Ansätze herrscht in Bildungsplänen und Klassenzimmern nach wie vor ein printmedialer und buchkultureller Habitus vor.

Diese Einseitigkeit ist umso bemerkenswerter, als sie den kulturellen und fachdidaktischen Bemühungen um den Film keineswegs entspricht. Ein von der Bundeszentrale für Politische Bildung (BPB) 2003 vorgestellter Kanon aus 35 Filmen war ein wichtiger Schritt für die Bewusstmachung des Films als kulturellen Gegenstands und für eine verbesserte schulische Vermittlung von Filmkompetenz. »Das Medium Film als wesentliches Element unserer Kultur soll stärker als bisher im Schulunterricht verankert werden«⁶⁶ – so die explizite Zielsetzung.⁶⁷ Die Länderkonferenz Medienbildung hat ein kompetenzorientiertes Modell für die schulische Filmbildung vorgelegt;⁶⁸ und *last but not least* ist in den letzten Jahren eine ganze Reihe filmanalytischer und filmdidaktischer Publikationen erschienen.⁶⁹

Da es hier um den *Eigenwert des Mediums Film* geht, mag man fragen, warum keine genuinen Filmwerke herangezogen werden. Hierauf gibt es zwei Antworten: Einmal ist der Umgang mit Schriftliteratur für Lehrer(innen) wie Schüler(innen) vertraut; den vergleichsweise ungewohnten Umgang mit dem Film damit zu verknüpfen, schafft daher pragmatische wie auch fachliche Synergien. Der Fokus auf Verfilmungen begründet sich aber vor allem aus dem Lernpotential von Vergleichsoperationen: Was Film ist und kann, das wird besonders gut erfahrbar im Vergleich zu dem, was Schriftliteratur ist und kann.

In diesem Vergleich wird die Verfilmung nicht als zweitrangiges Derivat der Vorlage und nach dem Kriterium der Werktreue bemessen, sondern als eigenständiger Text. Es geht um Mehrwerte der Transformation bzw. des Medienwechsels, um

die »wechselseitige Erhellung des Unterschiedlichen«,⁷⁰ um die Frage: »Wie erzählen Schrifttexte und wie erzählen Filmtexte?«⁷¹ Immer wieder entpuppen sich die Verfilmungen als Erneuerung, Bereicherung und sogar Übersteigerung ihrer Vorlage. Um den Eigenwert der Verfilmung als Film zu unterstreichen (und den Werktreue-Reflex von vornherein auszuschalten), wird die übliche Fragerichtung *von der Vorlage zur Verfilmung* umgekehrt: Wir fragen also zunächst: *Was macht der Film als Film?*, und erst dann: *Was macht der Schrifttext?*

Der Fokus hierbei liegt auf Textanalyse und -deutung. Wie Texte entstehen, verbreitet und rezipiert werden, in welchen (auch historischen) ökonomischen und soziokulturellen Kontexten sie stehen, wird punktuell aufscheinen, aber nicht systematisch erhellt. Von Belang ist natürlich immer wieder die Frage, wie sich gesellschaftlicher, kultureller und ästhetischer Wandel niederschlägt. Der Betrachtung liegt – aber wie gesagt: *nicht* zum Zweck der systematischen Abarbeitung – ein Modell zugrunde, in dessen Zentrum textinterne Codes des Inhalts und des Ausdrucks stehen.⁷² Codes des Inhalts betreffen das *Was* des Erzählten (Story), Codes des Ausdrucks das *Wie* des Erzählens (Discourse).

Neben den textinternen Codes gibt es »außertextuelle Bezugssysteme«. ⁷³ Zum einen sind dies ästhetische Codes bestimmter Erzähltraditionen und Genres:⁷⁴ Kleine Erzählcodes wären das bereits im Stummfilm auftretende und seit den 1930ern etablierte Schuss-Gegenschuss-Verfahren als Standard der Dialogdarstellung,⁷⁵ der sich heute meist weit in die Handlung hineinziehende Titelvorspann (*main title sequence*)⁷⁶ oder die Autoverfolgung als Genremuster der Verbrecherjagd. Ein großer Code wäre das »Continuity-System des klassischen Hollywood-Erzählkinos«⁷⁷ mit Überblickseinstellungen (*master shots*), weichen Schnitten und Parallelmontage.

Bestimmt wird ein Text schließlich auch von den soziokul-

turellen Codes, also Diskursen, Normen, Werten, Ideologien. Beispiele hierfür sind etwa die gewandelten Geschlechterrollen, wie sie auch in der jüngsten *Emil und die Detektive*-Verfilmung von 2001 erkennbar sind (vgl. hier Kap. 2), oder das im Gefolge der »Wende« entstandene Genre der DDR- bzw. Ossi/Wessi-Komödie, das uns in *Sonnenallee* (1999) begegnet (vgl. hier Kap. 5). Filme nehmen den Zeitgeist ästhetischer und soziokultureller Codes nicht nur auf, sie prägen ihn auch mit: Die Verfilmung der *Vorstadtkrokodile* von 2009 (vgl. hier Kap. 3) zeichnet ein ganz anderes Bild von Behinderung als noch der Roman von 1976, und sie verhandelt dabei auch schon den Diskurs der Inklusion mit.

Betont sei noch einmal, dass dieses Modell (Tab. 2) nicht als (didaktisches) Ablaufraster für den Umgang mit Film, sondern als (sachlicher) Orientierungsrahmen für Deutungs- und Interpretationsprozesse zu verstehen ist.

2. Ein Verfolger erhält Hilfe – *Emil und die Detektive* im Film von Franziska Buch (2001) und im Roman von Erich Kästner (1929)

2.1 Die Story

Ein Junge fährt mit dem Zug aus seiner Kleinstadt ins große Berlin. Er trägt bei sich einen größeren Geldbetrag, den ihm jedoch ein zwielichtiger Mitreisender nach Verabreichung eines K.-o.-Mittels entwendet. Nach Ankunft des Zuges erwacht Emil aus seiner Bewusstlosigkeit und geht dem Dieb Max Grundeis nach. Alsbald gesellt sich ein Helfer dazu, der noch weitere Kinder zusammenruft. Gemeinsam organisieren Emil und die Detektive eine aufwendige Überwachung und Verfolgung des Bösewichts. Von der Kindermenge in die Enge getrieben, kann Grundeis schließlich des Diebstahls überführt und verhaftet werden. Emil und seine Freunde kommen in die Medien und erhalten zudem eine Belohnung für die Ergreifung des gesuchten Verbrechers.

2.2 Hintergrundinformationen

Mit seinen Romanen *Emil und die Detektive* von 1929, *Pünktchen und Anton* von 1931 und *Das fliegende Klassenzimmer* von 1933 bringt Erich Kästner (1899–1974) einen neuartigen Realismus in die damalige Kinderliteratur. Wo die Zeitschrift *Jugendchriften-Warte* jungen Leser(inne)n Titel wie *Däumelinchen*, *Das Moosmännchen* oder *Wunderwiese* anempfahl (und nebenbei *Emil und die Detektive* verriss),¹ thematisierte Kästner in seinen Büchern Alltagserfahrungen von Kindern: Emil

Tischbein ist Halbweise, das Geld ist knapp, in der Großstadt wird er Opfer eines Diebstahls; das Freundespaar Pünktchen und Anton stammt aus sozial und wirtschaftlich extrem ungleichen Verhältnissen; in der Schulgeschichte rund um das fliegende Klassenzimmer geht es um das richtige soziale Zusammenleben. Kästner hat sich u. a. in den Vorworten bzw. Erzählrahmen der betreffenden Romane programmatisch gegen Kindertümelei und heile Welt ausgesprochen. *Pünktchen und Anton* versteht er ausdrücklich als »wahre Geschichte«, *Das fliegende Klassenzimmer* tue gerade nicht so, »als ob die Kindheit aus prima Kuchenteig gebacken sei«, und statt eines exotischen »Südseeromans« entsteht in *Emil und die Detektive* ein ernster Großstadtroman.² Aus heutiger Sicht erscheint der realistische Wirklichkeitsbezug jener Kinderbücher stark idealisiert im »Mythos vom einsichtigen, hilfsbereiten, vernünftigen, sozial handelnden Kind«³ und durch die apolitische Utopie einer allein durch Menschlichkeit und Moralität zu bessernden Welt.

Der Kritiker und Aufklärer Kästner erhielt nach der sogenannten Machtergreifung der Nationalsozialisten Publikationsverbot und musste zusehen, wie am 10. Mai 1933 in Berlin auch seine Bücher verbrannt wurden. Kästner emigrierte jedoch nicht, sondern schlug sich mit unter Pseudonym verfassten Arbeiten, darunter das Drehbuch für den Ufa-Renommierfilm *Münchhausen* (1942), durch die 12 Jahre Nazi-Herrschaft. Nach 1945 gelangte er als Repräsentant eines »anderen Deutschland« zu hohen literarischen Ehren und moralischem Ansehen. Darauf deutet auch eine Reihe an Kästner-Verfilmungen in den 1950er Jahren hin: *Das doppelte Lottchen* (R: Josef von Báky, 1950), *Pünktchen und Anton* (R: Thomas Engel, 1953), *Das fliegende Klassenzimmer* (R: Kurt Hoffmann, 1954). Neu verfilmt wurde 1954 auch *Emil und die Detektive*, in der Regie von Robert A. Stemmle. Von der seinerzeit vorherr-

schenden Märchenproduktion im Kinderfilm stellen diese Adaptationen eine markante Ausnahme dar;⁴ sie sind aber auch »Teil eines harmlos-beiteren, eskapistischen Kinos« der Wirtschaftswunderjahre.⁵

In Deutschland wurde *Emil und die Detektive* drei Mal verfilmt.⁶ Bereits 1931 entstand eine erste Adaptation in Regie von Gerhard Lamprecht. Diese außerordentlich erfolgreiche Produktion gilt bis heute als Meisterwerk des frühen Tonfilms und wurde 2003 in den Filmkanon der Bundeszentrale für Politische Bildung aufgenommen.⁷ Zeigte sich Kästner angetan vom Vorlagenbezug des von Billy Wilder erstellten Drehbuchs – »Der Film wird nun ziemlich so wie das Buch«⁸ –, so geht die Verfilmung durch Franziska Buch aus dem Jahr 2001 bereits mit der Übertragung in die Gegenwart des wiedervereinigten Deutschland bzw. Berlin eigene Wege.

Die Aktualisierung erfordert auf der Ebene der Figuren, der Schauplätze und der Handlung notwendige, aber auch bewusst gesetzte Differenzen zum Roman: Im Jahr 2001 hat Emil nicht nur 140 Mark dabei – 1929 noch ein Monatslohn. In der Bahn lesen kaum noch Herren »im steifen Hut die Zeitunge« (S. 42), in der Jugendsprache findet man Dinge nicht mehr »kolossal« oder »knork« (S. 76). Schon 2001 brauchte man für die Koordination keine häusliche Telefonzentrale und diktierte kein Journalist mehr einem »Fräulein in die Schreibmaschine« (S. 139). Zu solch zwangsläufigen Modernisierungen treten gezielte Adaptationen: Emil hat einen alleinerziehenden, etwas chaotischen Vater, ist aber *keine* Halbwaise. (Passend dazu wartet in Berlin Gustavs hübsche, alleinerziehende und ebenfalls etwas desorganisierte Mutter.) Die Fahrt von dem (fiktiven) Ostseeneest Streiglitz in die Großstadt dient dazu, einen gefälschten Führerschein zu kaufen, damit der Vater den soeben erlangten Job als Vertreter nicht wieder verliert. Der Kreis der Detektive besteht nicht mehr nur aus deutschen Jungen,

sondern ist bunt gemischt – dazu gleich mehr. Patchworkfamilien, Arbeitslosigkeit auf dem flachen Land im Osten, eine enorme Heterogenität im Berlin nach der »Wende« – eindeutig atmet der Film den Zeitgeist um die Jahrtausendwende.

Bei der Übertragung in die heutige Zeit geriete eine werktreue Verfilmung zum Anachronismus. Gewiss könnte man Emil eine Friseurin als Mutter geben; aber was machte man beispielsweise mit der Figur eines Polizeiwachtmeisters Jeschke oder mit der Verunstaltung eines Großherzogdenkmals? Und sollte Pony Hütchen tatsächlich die einzige Mädchen- und zudem eine Nebenfigur bleiben, deren Hauptaufgabe in der Verköstigung der »Männer« besteht? (vgl. S. 116, 154) Der Film löst die Männergesellschaft des Romans in eleganter Weise auf, indem er Pony Hütchen in die Rolle des Jungen mit der Hupe und somit zur Anführerin der Detektive avancieren lässt. In einem Interview erklärte die Regisseurin dies mit dem »Bedürfnis, einem veränderten Rollenbild Rechnung zu tragen und eine Figur zu schaffen, die für die Mädchen von heute eine Identifikationsfigur und ein Rollenvorbild zugleich ist.«⁹ Gustav hingegen firmiert als leicht *nerdhafter* (Mutter-)Sohn einer chaotischen Pastorin. Mit den graffitimalenden Zwillingen Fee und Elfe werden sowohl der Frauenanteil als auch die urbane und jugendsprachliche *street credibility* der Gang gesteigert: »Die haben kein Zuhause. Denen ihre Familie sind wir«, sagt Pony (30:10). Insgesamt nimmt der Film die hohen Tugendansprüche des Romans zurück zugunsten einer Lässlichkeit kleiner moralischer Verfehlungen.¹⁰ Einem gewandelten Bild von Kindheit entsprechend wirken die jungen Detektive agiler, selbständiger und gewiefter als die Erwachsenen.

Wirkungsvollen Gebrauch macht diese Produktion von genuinen Darstellungsmitteln des Films: Dazu gehört einmal die vielfältige und stimmige Musikhinterlegung. Glücklicherweise singt Emils Vater einen beschwingten Musiktitel aus dem Autoradio

mit, während zu Emils Heimfahrt aus dem *Off* ruhiger Instrumentalrock erklingt. Zwei musikalische Leitmotive durchziehen den Film und prägen seine Atmosphäre: Neben dem Banden-Rap ist dies eine weich auf und ab fließende Melodie, deren Tonfolge g – c – d – e eine gängige musikalische Formel für Helligkeit und Freude ist.¹² In der Szene, in der Emil auf die Helferin Pony trifft, erzeugen rasch variierende Einstellungsgrößen und Perspektiven sowie eine hohe Schnittfrequenz sehr viel mehr an visueller Rasanz und Dynamik, als dies mit der schweren und schwerfälligen Filmtechnik 1931 möglich war.¹³

Sparsam wird hingegen Emils Ohnmacht dargestellt. Das vierte Kapitel des Romans schildert einen langen und wirren Traum (S. 48–55), in dem surreale Dinge geschehen: Eine Standuhr wird aus der Tasche gezogen, ein Mann isst seinen Hut, Pferde singen, ein Zug hüpft aus den Gleisen und jagt ein 200stöckiges Gebäude hoch, und der ohnmächtige Emil wird im Traum noch einmal ohnmächtig. Im Film gibt es lediglich einige optische und akustische Effekte wie verzerrte Gesichter sowie Musik und »Emil«-Rufe aus der Ferne. Warum zeigt der Film nicht Emils Traum aus dem Buch? Möglicherweise scheute man den (digitalen und finanziellen) Aufwand. Möglicherweise sollte auch verhindert werden, dass eine längere surreale Sequenz das Zeitbudget zu stark beansprucht und den realistischen Gestus des Films unterminiert.¹⁴

Die Szenenfolge, um die es nun detaillierter gehen soll, zeigt das Zusammenrufen der Detektive.

2.3 Transformationen: Das Zusammenrufen der Detektive

Besonders ergiebig erweist sich der Medienwechsel, wenn Gustav (im Roman und in den Filmen von 1931 und 1954) bzw. Pony (im Film von 2001) weitere Helfer zusammenruft (29:32–31:34). Pony (Anja Sommariva) pfeift durch ihre Finger und

spurtet dann eine Straße entlang (meistens parallel zur Blickachse auf die Kamera / den Betrachter zu). Zum Hintergrund eines Rap-Grooves stellt ihre *Off*-Erzählstimme nacheinander die Protagonisten vor, nämlich:

- Kebab: »unser türkischer Breakdance-Meister«,
- Krummbiegel: »liest nur Comics und spricht nur Comic-Sprache«,
- Fee und Elfe: »machen die besten Graffiti in der Stadt«,
- Flügel: »unsere Sportskanone«,
- der kleine Dienstag mit seinem Hund Lotte: »dem seine Eltern machen Karriere [und] sind nie da«,
- Gypsie: »frech wie Oskar und der beste Geschichtenerfinder auf der Welt«.

Parallel dazu sehen wir die Figuren in kurzen, zwischengeschnittenen Einstellungen in charakteristischen Situationen: Krummbiegel springt in *Superman*-Pose vom Balkon eines Mietshauses, der kleine Dienstag eilt vor einem Swimmingpool und einem Dienstmädchen davon, Gypsie bricht von einer feucht-fröhlichen Feier seines Clans aus einem Hinterhof auf. Von der Seite stoßen die Neuankömmlinge jeweils zu der laufenden Pony ins Bild, am Ende tragt und fährt eine bunte Kinderschar mit Skateboards, Tretrollern und Fahrrädern die Straße entlang (Abb. 1).

Sodann erklingt aus dem *Off* ein Rap-Song Ponys, in den die anderen Kinder einstimmen:

»Hey ich bin Pony / Ist doch klar.
Wenn ich durch meine Finger pfeife / sind sie alle da.
Es gibt keine Probleme / wenn ich das Kommando
übernehme.



Abb. 1: Heterogene Detektivbande unter der Führung eines Mädchens in Franziska Buchs *Emil und die Detektive* (31:10)

So soll es sein / Steig doch mit ein.
Das Schwein bringen wir ins Kittchen rein.

[...] durch die ganze Stadt / die Straßen auf und ab.
Wir sind ne coole Bande / die jüngsten Detectives
im Lande.

Wir geben nicht auf. / Wir sind gut drauf.
Wir machen nie schlapp.»

Am Ende biegt die ganze Truppe in einen Hinterhof ein, wo Emil (Tobias Retzlaff) den in einer Kneipe sitzenden Grundeis im Auge hatte und die eingetroffene Verstärkung »phantastisch, einfach genial« (31:30) findet.

Auch eine Literaturverfilmung ist zunächst und vor allem ein Film. Würdigen wir diese Szenenfolge also zunächst als eigenständiges audiovisuelles Erzählkonstrukt: Auf der Ebene des Inhalts *vor der Kamera* ist die multikulturell heterogene

und politisch korrekte Zusammensetzung der Bande zu notieren: Ihr gehören Jungen und Mädchen an, arme und reiche Kinder, Migranten und Deutsche. Zusätzlich zu ihrer ethnischen und sozialen Vielfalt werden die Figuren durch besondere Interessen, Fähigkeiten und Kleidungsstile individualisiert – und dadurch aufgewertet.

Dass die Kinderfiguren wegen Handys und »Designerklamotten« zu »Ikonen aus Werbespots oder Videoclips« geraten,¹⁴ sehe ich so nicht. Eher wäre zu monieren, dass sich die Wege von Kindern aus derart disparaten Milieus in der sozialen Wirklichkeit wohl kaum jemals kreuzen würden – geschweige denn, dass sie in einer Clique freundschaftlich miteinander verbunden wären. Andererseits wird hier in filmischer Montage etwas konstruiert, das sich in der *physischen* Realität schon gar nicht abspielen könnte, insofern die Figuren von entlegenen und weit auseinanderliegenden Orten – Sportplatz, Hinterhof, Swimmingpool, Graffitiwand etc. – im Handumdrehen zu Ponys Straßenlauf stoßen.

Das Zusammenrufen einer Gruppe zu einer gemeinsamen Aktion mit Kurzcharakterisierung ihrer Mitglieder ist ein eher im Film als in der Literatur gängiger Erzählcode.¹⁵ Die Musik suggeriert jugendkulturelle Dynamik, der Liedtext einen prosozialen Idealismus. Die durch die Straße laufende Pony und ihre Kleidung sind zudem ein intertextuelles Bildzitat der Titelfigur des Films *Lola rennt*, mit dem Tom Tykwer 1998 Aufmerksamkeit erregte. Lolas Freund sitzt in der Klemme, denn er muss umgehend 100 000 DM auftreiben, und so eilt Lola ihm zu Hilfe. Der Film erzählt diesen Handlungskern in drei Variationen mit unterschiedlichen Ausgängen, und er tut dies in einer temporeichen, fast rauschartigen Darstellung mit schnellen Schnitten, jähen Perspektivwechseln, einmontierten Schnappschussfolgen usw.

Wollte man hier etwas kritisieren, dann wie bereits an-

geklungen und unabhängig vom Bezug zur Vorlage die artifizielle, idealistische, wenn nicht ideologische Konstruktion der Detektivbande: Nicht nur würden Kinder aus derart gegensätzlichen Lebenswelten wohl kaum zusammenfinden; da sie es aber tun, muss man fragen, warum dabei sämtliche sich bietenden Klischees bedient werden müssen: Natürlich hat das Kommando ein Mädchen; natürlich sind Türken Breakdancemeister und heißen auch noch »Kebab«; natürlich vernachlässigen reiche Eltern mit Villa und Pool ihre Kinder; natürlich kommt ein Gypsie aus einer kinderreichen, lärmend-lustigen Großfamilie, ist zudem »frech wie Oskar« und ein toller Geschichtenerzähler. (Dabei sind es später vor allem Lügengeschichten, als er sich bei Gustav und seiner Mutter als Emil ausgibt.) Schleierhaft bleibt schließlich, wie eine Gruppe von Kindern als Ersatz-Zuhause und -Familie für zwei minderjährige Graffitimalerinnen fungieren soll.

Nun waren auch die Kinderbücher von Kästner nicht frei von optimistischem Idealismus und von mancher Fragwürdigkeit (wie z. B. die »Männerbünde« oder der in ihnen herrschende Kommandoton). Weiterhin ist zu bedenken, dass dieser Film kein aufklärerisches Sozialdrama, kein kritisches Autorenkino, sondern marktfähiges Entertainment für Kinder und möglichst für die sie begleitenden Erwachsenen sein will. Dass man hierfür – auch für den komischen Effekt – bestimmte Klischees bedient und prosoziale (Wohlfühl-)Botschaften versendet, kann man feststellen, ohne es gleich harsch verurteilen zu müssen.

Auf der Habenseite steht, wie das Medium Film hier sehr wirkungsvoll die ihm zu Gebote stehenden Darstellungsmittel ausspielt: Einstellungsgrößen (z. B. wiederholte Nahaufnahmen von laufenden Füßen), Perspektive (z. B. die auf den Betrachter zulaufende Pony), Montage (die parallel geschnittenen Einstellungen der einzelnen Figuren), visuelle Intertext-

tualität zu dem Erfolgsfilm *Lola rennt*, Erzählerstimme, Musik und Gesang aus dem *Off*. Der Film konstruiert mit diesen Mitteln die Gemeinschaft des Gegensätzlichen, den Elan der Jugend, die gute Sache.

Wie sieht diese Stelle in Kästners Roman aus? Eine kleine Überraschung wartet hier, denn es gibt sie nicht! Nachdem Gustav auf Emil getroffen ist, dessen Notlage und das Potential für eine »tolle Kiste« (S. 77) erfasst hat, macht er sich auf, um Verstärkung zu holen: »Und damit fegte er fort« (ebd.). Der Erzähler folgt nun aber nicht Gustav, sondern bleibt bei Emil und seinen aus Besorgnis über Grundeis und Erleichterung über den Helfer durchmischten Gefühlen. Zehn Minuten (bzw. eine halbe Seite) später »hörte Emil die Hupe wieder« (S. 77 f.):

»Er drehte sich um und sah, wie mindestens zwei Dutzend Jungen, Gustav allen voran, die Trautenaustraße heraufmarschiert kamen.

»Das Ganze halt! Na, was sagst du nun?« – fragte Gustav und strahlte übers ganze Gesicht.

»Ich bin gerührt«, sagte Emil und stieß Gustav vor Wonne in die Seite.«

Warum spart der Roman das Zusammenrufen der Detektive aus, warum investiert ein Film hingegen zwei Minuten Laufzeit, wo er doch in der Regel »gezwungen ist, Geschehnisse zusammenzufassen und zu bündeln«?¹⁶ Die Antwort liegt in der Differenz der Zeichensysteme: Kästners Roman wird heterodiegetisch in Nullfokalisierung erzählt. Das heißt, von Anfang tritt ein allwissender, auktorialer Erzähler auf, der sich im Prolog identisch mit dem Autor »Herr Kästner« setzt (S. 12), die Leser anspricht (»Euch kann ich's ja ruhig sagen [...]«, S. 7), den Realismusanspruch und die Genese der folgend erzählten Geschichte erläutert, wichtige Figuren und Schauplätze vor-

stellt, bevor er »nun endlich« anfangen will (S. 27). Auf den nächsten 50 Seiten bleibt dieser Erzähler durchgehend eng an der Hauptfigur Emil: Er gibt Aufschluss über seinen Charakter (»Er war ein Musterknabe, weil er einer sein wollte!«, S. 34); er lässt uns teilhaben an Gefühlen und Gedanken (»Und dann waren er und der Herr mit dem steifen Hut allein. Das gefiel Emil nicht sehr«, S. 44); er malt uns detailliert Emils Alptraum aus (S. 48–55); er gewichtet die Geschehnisse für Emil: »Er weinte wegen des Geldes. Und er weinte wegen seiner Mutter. [...] Emil wusste, wie seine Mutter monatelang geschuftet hatte, um die hundertvierzig Mark für die Großmutter zu sparen [...]« (S. 57). Natürlich wird dieser Erzähler die somit aufgebaute Nähe zur und Identifikation mit der Hauptfigur nicht brechen, um Gustav beim Holen von Verstärkung zu begleiten. Sehr viel stimmiger verbleibt er bei Emil und nutzt Gustavs zehnmünütige Abwesenheit für eine weitere Innensicht der Figur: »Emil fühlte sich wunderbar erleichtert. [...] Er behielt den Dieb scharf im Auge [...] und hatte nur eine Angst: dass der Lump dort aufstehen und fortlaufen könne. Dann waren Gustav und die Hupe und alles umsonst« (S. 77).

Eine derart präsente auktoriale Erzählerstimme wie hier im Roman gehört nicht zum angestammten Zeichensystem des Films. Gewiss kann auch ein Film Identifikation mit einer Figur aufbauen, z. B. indem er sie oft und groß ins Bild rückt oder in subjektiver Kamera ihre Perspektive wiedergibt. Generell ist es aber so, »dass im Film die Erzählinstanz im Vergleich zum schriftsprachlichen Erzähltext zurücktritt.«¹⁷ Damit einher geht eine andere und insgesamt reduzierte Darstellung des Innenlebens der Figuren, weshalb es nur konsequent und stimmig ist, dass die Kamera im Film nicht weiter auf (den beobachtenden, denkenden, fühlenden) Emil hält, sondern dahin mitgeht, wo sich etwas Äußeres tut. Eine Figur, die durch eine Großstadtszenerie spurtet und aus verschiedenen Ecken

mehr und mehr Mitstreiter um sich scharf und sie einem Hilfedürftigen zuführt – das ist, zumal mit einer emotionalisierenden Musik unterlegt, ein genuines Motiv für ein visuelles Medium. Nach Kern sind »Wettrennen, Verfolgungsjagden und Kämpfe aller Art« die Ursubstanz des bewegten Bildes.¹⁸ In diese Kategorie körperlicher Bewährungen gehört auch das Zusammenrufen der Detektivbande durch Gustav bzw. Pony. (Es überrascht daher nicht, dass der Detektivruf auch in den Verfilmungen von 1931 und 1954 in Szene gesetzt ist.)

2.4 Lernperspektiven

Das Vorliegen von drei, in größeren zeitlichen Abständen entstandenen Verfilmungen bietet Möglichkeiten nicht nur inter-, sondern auch intramedialen Lernens im Vergleich von Film zu Film.¹⁹ So herrscht in der Version von 2001 beim Detektivruf mit 35 Einstellungen in 2 Minuten und einer Einstellungslänge von im Schnitt etwa 3,8 Sekunden eine deutlich höhere Bildrasanz als in den älteren Filmen.

Wo 2001 Pony die Bande zusammenruft und anführt, da wird 1954 ein Mädchen von den Jungen unsanft vom Mitlaufen abgehalten. Auffällig setzt diese Verfilmung auch in der Detektivrufszene die Aufbauleistung und die Prosperität des Wirtschaftswunders in (West-)Berlin ins Bild: Der Weg führt durch saubere Straßen, an hergerichteten Wohnblöcken mit bunten Markisen und Sonnenschirmen mit Feinkostladen an der Ecke vorbei. (Im Produktionsjahr 1954 wird Deutschland Fußballweltmeister – man ist »wieder wer«.)

Kästners Roman ist eine gängige Schullektüre für die Jahrgangsstufen 4 bis 6. Lerner(innen) in diesem Alter werden nicht in der Lage sein, den Stemmler-Film in den Diskurs des Nachkriegskinos der 1950er Jahre einzuordnen, die Bildsprache von 1931 – fahrende Züge und Straßenbahnen, einander

verfolgende Taxidroschken – als modernen Realismus im Film zu würdigen oder Pony Hütchen von 2001 als Motivzitat aus *Lola rennt* zu deuten. Und natürlich werden 10- bis 12jährige im Vergleich schriftlichen und filmischen Erzählens nicht von Diegese und Fokalisierung sprechen.

Vielleicht haben die Ausführungen aber zeigen können, dass sich auch an einem kinderliterarischen Gegenstand grundlegende Erkenntnisse über das (semiotische) Funktionieren von Literatur und Film und über die Gebundenheit von Texten an den Zeitgeist, an herrschende Diskurse und Ideologien, gewinnen lassen.²⁰ Auch jüngere Lerner(innen) können anhand der Detektivrufsequenz visuelle und auditive Mittel des Films bzw. den Konstruktcharakter filmischer Wirklichkeit erkennen (z. B. Parallelmontage, *voice over*, Musik).²¹ Man kann nicht nur sich, sondern auch die Lerner fragen, warum es diese Sequenz im Film gibt, wo sie im Buch doch komplett fehlt. Auf einer inhaltlichen Ebene lassen sich die unterschiedlichen Zusammensetzungen der Detektivbanden erfassen und erklären. Hilfreich dabei könnte eine von Walter Triers Illustrationen aus dem Roman sein, in der Gustav Emil die zusammengerufene Helferschar präsentiert (Abb. 2).

Zu sehen sind hier zwar Große und Kleine, Kräftige und Schwächige, aber es herrscht doch die Uniformität »deutscher« Jungs, allesamt in kurzen Hosen, gerne mit Mützen. Was präsentiert der Film von Franziska Buch im Gegensatz dazu für eine Detektivgruppe? Wie tut er das, warum tut er das? Wie finden wir das? Die inhaltlichen wie auch formalen Besonderheiten der Szenenfolge aus dem Film von 2001 können im Vergleich mit der Version von 1954 sehr gut erkannt werden: Hier ist die Handlung deutlich kürzer und viel langsamer geschnitten, statt eines Rap ertönt schmetternde Symphonik, Gustav sammelt die Figuren direkt ein, die Vorstellung durch



Abb. 2: Emil und die Detektive in der Illustration aus dem Roman

die Erzählstimme fehlt, und was da am Ende recht militärisch vor Emil Aufstellung nimmt (»Das Ganze halt! Rüber, los!«), ist – wie in der Illustration von Trier – eine Schar kurzbehoster »deutscher« Jungs – die Emil »kolossal« findet.

3. Ein Junge steigt aufs Dach – *Die Vorstadtkrokodile* im Film von Christian Ditter (2009) und im Roman von Max von der Grün (1976)

3.1 Die Story

Die Vorstadtkrokodile sind eine Bande von Kindern, die gerne Rad fahren, auf Bäume und Dächer klettern, sich in ihrer Hütte im Wald treffen und sich in einer verlassenen Ziegelei herumtreiben. Ein Querschnittsgelähmter im Rollstuhl passt da nicht gut mit hinein; weil Kurt (im Film: Kai) aber herausgefunden hat, wer die Einbrecher sind, die in der Gegend ihr Unwesen treiben, wird er doch mit aufgenommen. In gemeinsamen Nachforschungen kommen die »Krokodiler« dem Diebesgut und den Tätern auf die Spur. Es sind nicht wie vermutet irgendwelche Ausländer bzw. Asylbewerber, sondern drei junge Männer aus der Siedlung, darunter heiklerweise der ältere Bruder eines Krokodiler-Mitglieds. Nach einer dramatischen Konfrontation werden die Diebe gefasst. Die Belohnung soll in ein Spezialfahrrad für Kurt/Kai investiert werden.

3.2 Hintergrundinformationen

Max von der Grün (*1926 in Bayreuth) stammte aus sehr einfachen Verhältnissen. Nach einer kaufmännischen Lehre war er Soldat und in amerikanischer Kriegsgefangenschaft, von 1951 bis 1964 arbeitete er als Bergmann im Ruhrgebiet, bevor er als Schriftsteller hervortrat. Von der Grün war Mitbegründer der *Gruppe 61*, deren Anliegen es war, schriftstellerisch tätige Arbeiter bzw. die literarische Auseinandersetzung mit deren Be-

rufswelt zu fördern. Bis zu seinem Tod im Jahr 2005 lebte von der Grün als freier Schriftsteller in Dortmund. Seine Texte umkreisen immer wieder Probleme der Arbeitswelt sowie politische und soziale Missstände. *Irrlicht und Feuer* von 1963 etwa handelt von den schlechten Arbeitsbedingungen in den Kohlezechen, *Stellenweise Glatteis* von 1973 von einer illegalen Abhöraktion in einem Betrieb, der letzte Roman *Springflut* von 1990 vom feindseligen Umgang mit Spätaussiedlern.¹

In Deutschland wurden von der Grüns Bücher über vier Millionen Mal verkauft, viele wurden für das Fernsehen verfilmt, so 1975 *Stellenweise Glatteis* von Wolfgang Petersen mit Günter Lamprecht in der Hauptrolle. Unter den Gegebenheiten der globalisierten und digitalisierten (Arbeits-)Welt sind von der Grüns Romane unfreiwillig aktuell geblieben. Seit 2009 sind eine zehnbändige Werkausgabe sowie eine Reihe von Einzeltiteln im Pendragon-Verlag erhältlich.

Anhaltende Popularität bescherte dem Autor auch sein Roman *Vorstadtkrokodile* von 1976, der als Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur gelten darf und auch für den Deutschunterricht verschiedentlich aufbereitet wurde.² Von der Grüns Vita und sein Engagement für eine kritische Literatur der Arbeitswelt sind auch für das Verständnis von *Vorstadtkrokodile* relevant. Der Text zählt zum in den 1970er Jahren verbreiteten Genre des problemorientierten Kinderromans.³ Entsprechend stammen die Figuren aus »niedrigen« Verhältnissen, die Väter sind Müllwerker oder Schleifer, manche machen Kurzarbeit oder sind arbeitslos (vgl. S. 36, 93). In den Familien herrschen traditionelle Rollenbilder, ein autoritärer Erziehungsstil und eine durchaus deftige (Umgangs-)Sprache, in der sich auch Vorurteile und Feindseligkeit gegenüber »Ausländern« äußern. Zum kritischen Befund zählt auch, dass Lebensräume für Kinder wie Baumhäuser und verlassene Fabrikanlagen zusehends eingeschränkt werden. Und natürlich – von der Grün

hatte selbst einen behinderten Sohn – thematisiert der Roman die Ausgrenzung von Behinderten bzw. den beschwerlichen Alltag im Rollstuhl (z. B. S. 101, 146).

Dass man keine vorschnellen Urteile über »Krüppel« fällen und Diffamierungen von »Spagetifressern« lassen sollte (S. 39, 44), dass auch ein Mädchen selbstverständlich zu einer Bande gehören und dass ein Behinderter mitmachen und mutig sein kann, dass jemand (wie Franks Bruder Egon) gleichzeitig ein Dieb und ein »feiner Kerl« (S. 86) sein kann, dass man zusammenhalten und zusammenlegen soll – dies sind die prosozialen, aber keineswegs rührseligen Botschaften des Romans.

1977 wurde *Vorstadtkrokodile* erstmals verfilmt. Die WDR-Produktion nach einem Drehbuch von der Grüns und unter Regie von Wolfgang Becker wurde wegen ihrer authentischen Milieudarstellung, ihrer spannenden Inszenierung und der Verwendung progressiver Pop- und Rockstücke als Filmmusik gewürdigt. Wie bei *Emil und die Detektive* (vgl. hier Kap. 2) gestattet die Existenz mehrerer Verfilmungen (bzw. deren Verfügbarkeit auf DVD) auch intramediale Vergleiche.⁴ 2009 entstand die Neuverfilmung in Regie von Christian Ditter, welche mit dem Deutschen Filmpreis als Bester Kinderfilm ausgezeichnet wurde. 2010 und 2011 folgten die nicht weiter auf der Romanvorlage basierenden Sequels *Vorstadtkrokodile 2* (R: Christian Ditter) und *3* (R: Wolfgang Groos).

Erwartbar nimmt die Verfilmung von 2009 zeitbedingte Aktualisierungen vor, so in der Zeichnung von Kindern und Kindheit: Die Protagonisten sind selbständiger und altklüger, sie nutzen souverän alle möglichen Medien und spinnen erste Liebesbände. Wo im Roman an entscheidenden Stellen Erwachsene das Sagen haben und hinzugezogen werden, sind die Kinder hier auf partnerschaftlicher Augenhöhe bzw. die Erwachsenen nicht immer auf der Höhe: So rührt Kais Behinderung nicht von einem Treppensturz, sondern daher, dass er

zusammen mit seinem Vater mit einem Einkaufswagen »Scheiße gebaut« (1:13:20) hat; Kais Mutter hat weit mehr psychosoziale Probleme als ihr behinderter Sohn, und auch Hannes kümmert sich mehr um seine alleinerziehende Mutter als umgekehrt. Wo die Krokodiler im Roman irgendwann die Erwachsenen einweihen (vgl. S. 142, 152), halten sie im Film die Eltern gezielt außen vor und bringen die Einbrecher in einer minutiös geplanten und durchgeführten Aktion eigenständig zur Strecke.

An die Stelle des im Roman vorgeführten Milieus aus Arbeitern und »Gastarbeitern« ist ein heterogener geschichtetes Figurenarsenal getreten. Noch immer gibt es unter den Krokodilern Beengung und Bedürftigkeit: Olli und Maria müssen sich ein Zimmer teilen, in Franks Familie herrscht nach wie vor ein brutaler Vater, Hannes muss die Kleider eines Cousins auftragen, zeitgemäß aber ist seine jobbende Mutter nebenbei am Studieren; ebenso bewohnt Kais Familie ein gepflegtes Einfamilienhaus. »Invaliden« (S. 23, 156) aus dem Zweiten Weltkrieg sind von der Bildfläche verschwunden, dafür ist jetzt ein Grieche unter den Krokodilern und ein Türke unter den Dieben. Sind es im Buch und auch in der Verfilmung von 1977 »noch italienische Kinder, die unter Verdacht geraten, die Einbrüche begangen zu haben, gehören die EU-Ausländer im Film schon zu den Krokodilern, während der Verdacht auf albanische Kinder fällt.«⁵ An die Stelle inkriminierter »Gastarbeiter« und »Ausländer« (S. 43) treten Asylbewerber vom Balkan.

Auch hat sich die Sprache der Figuren gewandelt. Kraftausdrücke wie »Schlappschwanz«, »dumme Ziege«, »die Hammelbeine stramm ziehen«, »Spagettifresser«, »Arsch mit Ohren«, »Großmaul« und »Affe« (S. 13, 15, 20, 44, 96, 111) sind teilweise überholt und wären heute zu unkorrekt für ein familientaugliches Kinderkino. Als Musik laufen nicht mehr Supertramp wie

noch in Beckers Film, sondern »Superhelden« von der Teenie-Band *Apollo 3*.

Insbesondere aber ist das Thema Körperbehinderung völlig anders gezeichnet: Im Roman wird die Querschnittslähmung »schrecklich« und »schlimm« genannt (S. 27 f.), Kurt erscheint stark hilfsbedürftig und eingeschränkt: Er wird getragen und gefahren und mit einer Decke gegen Auskühlung geschützt, er widmet sich eher stillen Hobbys wie dem Malen, oder er darf nicht zu lange der Sonne ausgesetzt sein (vgl. S. 27 f., 33, 46, 98). Im Gegensatz dazu ist Kai im Film sehr selbständig und selbstbewusst. Nicht nur ist er aktiv, sondern auch immer wieder in packende Action verwickelt, wenn er etwa in einer aberwitzigen Verfolgungsjagd mit seinem raketentriebenen Rollstuhl und im Sturzhelm durch eine Fußgängerzone und über rote Ampeln rast (1:02:40). Im Roman wird Kurt mit anderen behinderten Kindern »in eine Spezialschule gefahren« (S. 28); im Film will und wird sich Kai keinesfalls von seiner überfürsorglichen Mutter auf eine Sonderschule schicken lassen.

Die für den Film von 2009 vorgenommenen Aktualisierungen des Kinder- und Kindheitsbildes, der weiblichen Figuren, der Zusammensetzung der Bande und der Behindertenthematik spiegeln das Wechselspiel zwischen (gewandelten) soziokulturellen Codes und (gewandelten) Texten. Dass sich auch Codes der Erzähltraditionen und Genres nicht nur im Medienwechsel, sondern auch im zeitlichen Abstand wandeln, zeigt sich in der Detailanalyse der folgenden Sequenz.

3.3 Transformationen: Die Mutprobe

Um Mitglied der Krokodiler zu werden, muss man auf das Dach einer verlassenen, baufälligen Ziegelei steigen. Mit dieser Mutprobe beginnt *in medias res* der Roman (S. 13–21), sie bildet auch die Eingangssequenz beider Verfilmungen. Hannes klet-

tert, angestachelt vom Rest der Bande, an einer wackligen Leiter die Hauswand und dann zum Dachfirst hoch. Oben angekommen, ruft er eine Losung (Roman und Film 1977) bzw. findet er den ersehnten Krokodilanhänger (Film 2009). Beim Abstieg rutscht Hannes auf den lockeren Dachziegeln ab und kann sich gerade noch an der Regenrinne festhalten. In letzter Sekunde wird er von der herbeigerufenen Feuerwehr gerettet (0:35–9:41).

Bemerkenswert im Film von 2009 ist einmal die überaus bewegliche Kameraführung, die mit hoch variablen Perspektiven, Einstellungsgrößen und Bewegungen den Blick förmlich entfesselt. Die Kletterszene beginnt mit einer Nahaufnahme des Anhängers, geht dann über in eine Ranfahrt auf die Dachkante. Den kletternden Hannes sehen wir in einer Halbtotale in Aufsicht. Das Umhängen des Anhängers wird durch eine gefühlvolle Musik und einen langsamen Zoom auf die Figur stark emotionalisiert, bevor das jähe Abrutschen vom Dach abermals für Dramatik sorgt. Der Film geht »sehr nah an das Geschehen und seine Akteure heran; er bezieht den Zuschauer viel stärker [als der Film 1977] in Bewegungsabläufe ein.«⁶

Gesonderte Beachtung verdienen Schnitt und Montage. Nicht nur ist die Schnittfrequenz höher als in der entsprechenden Szene des Films von 1977; vor allem wird in einer Parallelmontage der behinderte Junge – anders als im Roman – sofort in die Handlung mit einbezogen. Die parallel geschnittenen Szenen zeigen nicht nur, dass Kai (Fabian Halbig) das Drama mit seinem Fernrohr beobachtet, die brenzlige Situation erfasst und die Feuerwehr alarmiert; sie stellen über die Bildsprache auch schon früh einen Einklang der beiden Jungen und späteren Freunde her: Beide streben bzw. strecken sich nach oben, beide kämpfen mit dem Wegkippen eines Gegenstandes – einmal einer Leiter, einmal eines Regals, in beiden Fällen nach rechts (2:30). Mit der Parallelschaltung Kais ist ne-

ben einem Ausdrucks- ein Inhaltsakzent gesetzt: Der Behinderte ist von Anbeginn mit dabei, er ist wie die anderen aktiv und ein Kämpfer.

Signifikant ist auch das Erscheinungsbild der Krokodiler-Figuren: Über ihr Äußeres werden sie – wie die Detektive in der *Emil*-Verfilmung von 2001 (vgl. hier Kap. 2) – stark individualisiert; in ihrer Sprache und ihrem Habitus wirken sie cool und erwachsen: Frank öffnet die besorgte Maria nach: »Ja, Hannes Schatz, komm runter« (3:33); Jorgo findet gut, dass Mädchen dabei sind, »emanzipadingsdamäßig« (4:13), und er »kann grad nicht« (8:10), als ihn seine Mutter auf dem Handy anruft; Anführer Olli schnauzt den »Spacko« (4:25) auf dem Dach an, er solle mal aufpassen, dass keine »saugefährlichen« Ziegel herunterfallen.

Stark mit Bedeutung aufgeladen sind die von den Kindern getragenen Krokodilanhänger, die der Film zu einem auffälligen visuellen Symbol entwickelt. Der Erhalt des Anhängers symbolisiert für Hannes Aufnahme in die Gruppe und »Groß-Sein«. Der Anhänger wird in der ersten Einstellung des Films groß gezeigt, er blinkt auf dem Dach, er wird weihevoll umgelegt, er entgleitet, wird auch in höchster Not wieder ergriffen und schließlich zum Lebensretter: Denn anders als im Roman und im Film 1977 rutscht Hannes auch noch von der Dachrinne und hängt am Ende nur noch von einem Wandhaken an seiner Krokodiler-Kette, wobei die Aufsicht auf die Figur den gefährlichen Abgrund unter ihr sehen lässt.

Bedeutsam ist weiter, dass die Anhänger einerseits die Gruppe definieren, andererseits Individualität stiften. Eine Serie von Großaufnahmen zeigt, dass *alle* einen Anhänger haben – aber eben *nicht den gleichen* (1:20). Die Anhänger werden in der Eingangssequenz stark mit Bedeutung aufgeladen und ziehen sich leitmotivisch durch die weitere Handlung: Hannes zeigt ihn stolz seiner Mutter und später Kai. Bei einem zwi-

schenzeitlichen Zerwürfnis wirft er ihn verächtlich in den Staub, und am Ende erhält auch Kai sein Krokodil.

Welche Codes der Erzähltraditionen und Genres lassen sich hier beobachten? Der Film hält sich (wie der Roman) nicht lange bei einer Vorgeschichte auf, schon nach zwei Minuten gibt es einen sogenannten *point of attack*, ein handlungsauslösendes Moment: Wir blicken von einem Dach in die Tiefe, eine Leiter kippt weg, ein Mädchen eilt herbei und protestiert, einer hänselt, der andere klettert weiter. Kurz darauf endet die Szene in einer Art *cliffhanger*: Hannes hängt nicht von einer Klippe, wir wissen ihn aber an der Dachkante baumelnd, während Kai Hilfe herbeitelefoniert, und sehen dann, wie sich langsam die Glieder seiner Anhänger-kette aufbiegen und wie er in ein in letzter Sekunde hingestelltes Sprungkissen abstürzt. Schon nach wenigen Minuten ist der Actionthriller angerichtet.

Herzensangelegenheiten zwischen einem zwölfjährigen Mädchen und einem jüngeren und dazu kleineren Jungen sind in der Realität höchst unwahrscheinlich, hier aber wird eine Liebesgeschichte zwischen Maria (Leonie Tepe) und Hannes (Nick Romeo Reimann) angedeutet. Einmal folgt dies einem Erzählcode des Mainstream-Kinos, wonach eine Liebesgeschichte und ein wenig Romantik stets mit dabei sein müssen. (Man kann die *Titanic* auch ohne Kate Winslet und Leonardo di Caprio sinken lassen – aber nicht im Hollywood-Film.) Die Liebesgeschichte als Erzählmotiv tangiert hier auch soziokulturelle Codes, insofern sie dem gewandelten, frühreiferen Kindheitsbild unserer Gesellschaft entspricht. Darüber hinaus betont der Film den Individualismus innerhalb einer pluralistischen Gesellschaft: Politisch korrekt gehören zur Bande nicht nur ein Mädchen (wie im Roman), sondern auch ein Kind mit Migrationsgeschichte und zwei etwas Korpulentere. Typisch für gewandelte Zeiten scheint auch, dass das Mädchen Maria

(nicht nur) hier eine starke kommunikative Position einnimmt. Während sie im Buch »Angst um Hannes hat« und sich nur »leise« (S. 13–15) an ihren Bruder wendet, so tritt sie nun sehr bestimmt auf. Sie nennt die Mutprobe »bescheuert« und fordert den Bruder auf, diese abubrechen: »Hol ihn sofort zurück oder ich sag Papa, dass du heimlich Internet surfst«. Während Hannes oben aufs Dach steigt, entwickelt sich unten ein Aushandlungsprozess über Geschlechterrollen, Männlichkeitsrituale und Hierarchien. Maria wird dabei »zur eigenständig agierenden Figur, die ihr Ziel (Abbruch der Aktion) sprachhandelnd zu erreichen versucht.«⁷ Dieser Versuch bleibt letztlich vergeblich; dennoch sieht gegen die weibliche argumentierende Vernunft das männliche Beharren auf Tradition (»So isses nun mal«) und Autorität (»Pass auf, wie du mit unserem Chef redest!«) auch in diesem Kinderfilm ziemlich angestaubt aus.

Fassen wir zusammen: Der Film erzeugt mit einer dynamischen Bildsprache eine spannende, thrillerartige Inszenierung der Mutprobe. Er bezieht über eine effektvolle Parallelmontage die Figur des Behinderten Kai sofort in die Handlung mit ein. Er entwickelt mit dem Krokodilanhänger ein bedeutungsvolles visuelles Symbol. Er hat ein sorgsam zusammengestelltes Figureninventar und legt eine Liebesgeschichte mit an. Er spiegelt aktuelle gesellschaftliche Vorstellungen über Kinder/Kindheit, Familie, Geschlechterrollen, über Individualismus und Pluralität, über diskursive Aushandlung statt autoritärer Verordnung, und natürlich über einen inklusiven Umgang mit Behinderung.

Blicken wir noch auf das Ende der Sequenz: Ein Feuerwehrmann fragt die »halben Portionen« erboht, wer sie denn seien. Die Kinder reihen sich nebeneinander auf und entgegnen im Chor: »Wir sind die Krokodile – die Vorstadtkrokodile!« (Abb. 3).



Abb. 3: Bedeutungsträchtige Aufstellung der »Superhelden« in *Vorstadtkrokodile* (2009) (9:40)

Typisch für heutige Erzählcodes folgt erst nach einer langen Eingangssequenz der Abschluss des Titelvorspanns mit dem Lied »Superhelden« und der (dann comicartigen) Vorstellung der Figuren bzw. Schauspieler. Das *line-up* der Krokodiler bzw. die Codes *vor der Kamera* verdienen eine kurze Betrachtung: Sportschuhe und Hosen sind uniform und betonen die aktionsorientierte Zusammengehörigkeit der Gruppe, während die Oberteile, Frisuren und Accessoires Individualität signalisieren. In den Oberteilen sind neben gedeckten Tönen und neutralem Weiß die Farben Blau, Gelb und Rot auffällig – die (Primär-)Farben des *Superman*-Kostüms. Das »Liebespaar« Hannes und Maria steht beieinander und ist über die Farben Rot und Weiß miteinander verbunden. Die Figuren sind in Untersicht, im Gegenlicht und in passenden Posen (Arme verschränkt oder leicht nach hinten gedrückt) aufgenommen, was sie größer und heldenhafter erscheinen lässt. Dieses *motion still* ist ein gutes Beispiel für visuelle Bedeutungsverdichtung

im Film – und für den Beleg der These, dass auch Sehen komplex sein kann und gelernt werden will.

Wollte man die übliche Argumentationsspitze umkehren, müsste man sagen, dass der Anfang des Romans deutlich von der Eingangssequenz des Filmes *abweicht* – und dagegen *abfällt*. Dies verwundert nicht, fehlen einem Schrifttext doch weitestgehend die visuellen und auditiven Effektmöglichkeiten. Immerhin nimmt uns auch der Roman ohne Umschweife in eine spannende Handlung mit hinein:

»Du traust dich ja doch nicht! Du Angsthase!«, rief Olaf, ihr Anführer. Und die Krokodiler riefen im Chor: »Traust dich nicht! Traust dich nicht!« (S. 13)

Zweitens enthält auch der Roman einen erheblichen Anteil an szenischer Figurenrede (vgl. S. 14), und natürlich präsentiert der Roman weitgehend denselben, aktions- und spannungsgeladenen Handlungsverlauf: Hannes klettert an die Dachkante, dann zum First, wo es ein »Hurra!« gibt, beim Abstieg lösen sich Ziegel, Hannes rutscht ab und kommt erst an der Dachrinne zum Halten: Hilfeschreie, Panik und Flucht der Krokodiler, ein Notruf von Maria (nicht von Kurt/Kai) aus einer Telefonzelle, eine Rettungsaktion der Feuerwehr und Ermahnungen der Feuerwehrleute: »Einen Dusel hast du gehabt ... dass du noch lebst, ist ein Wunder ... Ich dürfte nicht dein Vater sein, ich würde dir die Hammelbeine schon stramm ziehen ... hoffentlich tut er es auch« (S. 20; Auslassungen im Original).

Was der Erzähler im Schrifttext anschaulicher und ausgiebiger vermitteln kann, ist das Innenleben von Hannes, hierbei findet auch die erlebte Rede Verwendung:

»Hannes hatte Angst, das konnte man ihm ansehen, er war zudem nicht schwindelfrei, aber er wollte es den größeren

Jungen beweisen, dass er als Zehnjähriger so viel Mut besaß wie sie, die alle schon diese Mutprobe abgelegt hatten.« (S. 13)

»Hannes musste es schaffen, er musste den Krokodilern, die sich ihm gegenüber immer so herablassend benommen hatten, beweisen, dass er für die Bande weder zu jung noch zu schwächlich war. Wenn er unten auf dem Hof anlangte, dann war er einer der ihren, dann durfte keiner mehr sagen: Hau bloß ab, du halbe Portion.« (S. 17)

Ebenso baut der Erzähler bereits am Anfang ein umfassenderes narratives Situationsmodell auf. Im Film erhalten wir für die räumliche Orientierung als *master shot* ein Panorama der Ziegelei und des umgebenden Waldes (2:07), wir können erschließen, dass Kai und Hannes simultan an verschiedenen, über das Fernrohr verbundenen Schauplätzen sind, und im Diskurs zwischen Maria und den Jungs erweist sich, dass hier eine Mutprobe für die Aufnahme in eine Bande abläuft. Der Romanerzähler geht über diese Informationen weit hinaus: Er situiert die Ziegelei »zwei Kilometer von der Papageiensiedlung entfernt, in der sie alle wohnten« (S. 15), und erläutert, was es mit dem Gebäude auf sich hat: Der geplante Supermarkt ließ auf sich warten, und dass »die Krokodiler da spielten, lag einfach daran, dass sie nirgendwo einen geeigneten Spielplatz fanden« (S. 16). Zur Ziegelei gehen sie, »wenn ein Junge in ihre Bande aufgenommen werden wollte und die Mutprobe ablegen musste« (ebd.), daneben berichtet der Erzähler von der Hütte der Kinder im angrenzenden kleinen Wald: »Der Förster sah es nicht gerne, aber er verjagte sie auch nicht, weil sie keinen Schaden anrichteten« (ebd.).

Den auktorialen Einschüben lassen sich drei Funktionen zuschreiben: Zum einen erleichtern sie den kindlichen Le-

ser(inne)n die Situierung von Figuren, Schauplätzen und Handlungen, damit das Verständnis des Textes. Zweitens schafft der Exkurs über das Ziegeleigebäude, die Siedlung und die Waldhütte ein retardierendes, spannungsverzögerndes Moment. Drittens klingen hier erste sozialkritische Töne an, über kinderfeindliche Lebenswelten.

Man kann monieren, dass der Film der Krokodiler-Geschichte den ernstzunehmenden Realismus und damit auch die sozialkritische Spitze nimmt. Ein Stück weit trifft dies zu, allerdings wird das pädagogische Substrat des Romans doch mit herübergenommen: Es gibt sozial benachteiligte Menschen und Außenseiter, denen man vorurteilsfrei, achtsam und helfend begegnen sollte. Die Liebelei, die Action und die Komik sind wichtige Zugaben, die man diesem (Kinder-)Film nicht allzu sehr anlasten sollte.

Roman und Film zeigen hier jedenfalls »die medienspezifischen Ästhetiken von Schrift- und Filmtexten«. ⁸ Wie der Film kann ein Romanerzähler Figuren sprechen lassen und einen spannenden und handlungsreichen Geschehensablauf vergegenwärtigen. Zudem lässt er uns in die Figuren hineinblicken und teilhaben an ihren Beweggründen, Gedanken, Gefühlen; er ordnet und deutet das Erzählte, er kann mit wenigen Worten eine Topographie skizzieren oder weitreichende Geschehenshintergründe einholen. Dies leistet die Eingangssequenz des Films nicht, dafür spielt sie wirkungsvoll ihre Mittel aus, und zwar sowohl im Arrangement *vor der Kamera* als auch *in und nach der Kamera*. Der spannende Gegenschnitt zwischen Zimmer und Ziegelei, der dramatische *cliffhanger*, die emotionale Aufladung des Anhängers, das ausdrucksstarke *line-up* der Krokodiler, die suggestive Musik – in alledem zeigt sich auch diese Literaturverfilmung als »eigenständige medienspezifische Ausformung der literarischen Fiktion«. ⁹ Man könnte sogar etwas weiter gehen: Gegen diesen (nicht nur in der Ein-

gangssequenz) gut gemachten, an vielen Stellen auch lustigen Film sieht der Roman nicht nur wegen seines Alters ein wenig alt aus.¹⁰

3.4 Lernperspektiven

Die Geschichte der Vorstadtkrokodile bedient – medienunabhängig – wichtige Rezeptionserwartungen. Die Handlung um die Kinderbande bietet Identifikationsfiguren und attraktive Motive:

»Welches Kind träumt nicht davon, [...] aufregende Abenteuer zu erleben. Am besten in einer Bande, die fest zusammenhält, in einer coolen Clique mit Freunden, auf die man vertrauen kann, und mit Feinden, die es zu übertrumpfen gilt.«¹¹

Die Verbrecherjagd schafft Spannung und Action, daneben werden ernste Themen wie soziale Ungleichheit und der Umgang mit Körperbehinderung verhandelt.

In einem Unterrichtsmodell zu *Vorstadtkrokodile*¹² wird die Mutprobe auch thematisiert, die Verfilmung (hier von 1977) aber erst auf der vorletzten von 40 Seiten und in der herkömmlichen Denke angeschnitten: »Der Film kann im Anschluss an die Besprechung der Lektüre gezeigt und mit dieser verglichen werden.«¹³ Der Film bleibt also eine Option (»kann«), die *Ganzrezeption nach* und *vergleichend* mit der Buchlektüre programmiert die übliche Abweichungs- und »Abwertungsdidaktik«¹⁴ förmlich vor.¹⁵ Eine wichtige kulturelle Funktion und Legitimation hatten Literaturverfilmungen seit jeher in der »Popularisierung von Literatur und ihre[r] Verbreitung in ›literaturferne‹ Rezipientengruppen.«¹⁶ Ohne Frage profitiert ein zumal schon etwas älteres Kinderbuch wie von der Grüns

Vorstadtkrokodile davon, dass es auch in medialen Adaptationen bzw. im Medienverbund weitertradiert wird.¹⁷

Nun zeigt die Eingangssequenz der *Vorstadtkrokodile*-Verfilmung von 2009 aber sehr eindringlich, dass der Film weit mehr ist als ein bloßer »Literaturtransporteur«¹⁸ oder ein (mutmaßlich minderwertiges) mediales Vergleichsobjekt, nämlich ein eigen- und hochwertiger Text. Es lässt sich an diesen zehn Filmminuten sehr viel lernen: über inhaltliche Aktualisierungen einer Literaturverfilmung, über filmische Darstellungsmittel, über Erzähl- und Genretraditionen, über soziokulturellen Wandel. (Auf unterschiedlichen Niveaus bzw. Stufen didaktischer Reduktion ist das gleichermaßen mit Grund- wie mit älteren Schülern möglich.)

Für Erkenntnisse des genuin Filmischen schiene der Vergleich mit einer vorgestellten Theaterinszenierung besonders fruchtbar.¹⁹ Es gibt eine Einstellung, die ziemlich dem nahekommt, was man von einem Theatersitz aus zu sehen bekäme (1:20); kaum bis unmöglich wären im Theater aber die im Film in 50 Sekunden folgenden 14 Schnitte bzw. Wechsel der Einstellungsgrößen und Perspektiven, darunter Großaufnahmen der Krokodilanhänger, eine Kranfahrt mit Aufsicht auf den kletternden Hannes, die Panoramaansicht vom Schauplatz sowie der Parallelschnitt zum aus der Ferne beobachtenden Kai (Abb. 4).

Im Vergleich mit einer vorgestellten Theaterinszenierung ließen sich Mittel erarbeiten, mit denen der Film *in* und *nach der Kamera* eine ganz eigene Wirklichkeit schafft, und welche Wirkungen (Identifikation, Spannung, Rührung, Empörung) dabei entstehen können: Wie viele Kameras müsste man aufstellen, um die Kletterszenen am Stück zu filmen? Wie oft und auf welche Weise werden Krokodilanhänger gezeigt? An welcher Stelle wird die Spannung am größten und warum? Anstatt »sich mit der literarischen Vorlage *im Vorfeld* zu beschäfti-

gen«,²⁰ *beginnen* wir doch mit dem Film und schauen von da aus ins Buch:

- Wer sind die Krokodiler, was erfahren wir über sie? – In den mit Zeichnungen versehenen Kurzporträts im Romanvorspann (o. S.) erscheinen sie wenig individuell und allesamt »deutsch«. Dafür gibt uns der Erzähler Einblicke in ihr Inneres und Hintergrundinformationen. 1976 sind Kurt, Olaf, Rudolf und Egon noch gängige Namen, heute heißt man Kai und Olli.
- Worin unterscheidet sich Maria im Film von der im Roman? – Sie tritt sehr viel bestimmter auf und ist wohl etwas in Hannes verliebt.
- Wie reden die Figuren hier? – Man will kein »Angsthase« (S. 13) sein, im Film hingegen kein »Schisser« (1:34); man schimpft seine jüngere Schwester »Dumme Ziege« (S. 15), im Film hingegen muss man sich von ihr »bescheuert« (3:42) nennen lassen.²¹
- Wo ist hier der behinderte Kai? – Noch nicht auf der Bildfläche.
- Wo sind hier Geräusche und stimmungsvolle Musik? – Natürlich nicht zu hören.
- Die Bildsprache und die Musik erklären die Film-Kinder zu »Superhelden«. Sind diese Kinder auch Helden? Dürfen Helden Angst haben und weglaufen? Dürfen sie weinen, wie Hannes im Buch (S. 20)? Was macht einen Helden überhaupt aus?

Generell sollte man sich Texten über *inhaltliche* Fragen nähern. Vor allem sind die *Vorstadtkrokodile* eine »spannend erzählte Abenteuer- und Detektivgeschichte«.²² Erst mit den inhaltlichen Fragen stellen sich Fragen der Darstellung bzw. filmanalytische Erfordernisse.



Abb. 4: »Theaterblick« vs. »Filmblick« auf die Mutprobe in *Vorstadtkrokodile* (2009) (1:20, 2:02)

4. Ein Müllerbursche flieht – *Krabat* im Film von Marco Kreuzpaintner (2008) und im Roman von Otfried Preußler (1971)

4.1 Die Story

Krabat ist ein 14-jähriger Waisenjunge, der auf der Flucht vor Hunger und Krieg in die Dienste eines geheimnisvollen Müllers tritt. Bald begreift Krabat, dass sich der Meister der schwarzen Magie verschrieben hat und dass als Gegenleistung in jeder Neujahrsnacht einer der Gesellen einem unheilvollen »Gevatter« geopfert wird. Auch Krabat erwirbt magische Kräfte, distanziert sich aber zusehends vom Meister. Als dieser ihm anbietet, sein Nachfolger zu werden, spitzt sich der Konflikt zu. Am Ende gelingt es Krabat durch die Liebe einer jungen Frau, die Zauberkraft des Gegenspielers zu brechen und die Schreckensherrschaft der schwarzen Magie zu beenden.

4.2 Hintergrundinformationen

Otfried Preußler (1923–2013) arbeitete nach seiner Heimkehr aus dem Zweiten Weltkrieg bis 1970 als Volksschullehrer. 1956 erschien mit *Der kleine Wassermann* das erste von 32 Kinder- und Jugendbüchern. Mit weiteren, der phantastischen Literatur zuzurechnenden Titeln wie *Die kleine Hexe* von 1957, der erste Band vom *Räuber Hotzenplotz* von 1962, *Das kleine Gespenst* von 1966 und *Krabat* von 1971 avancierte Preußler zu einem der renommiertesten deutschen Kinder- und Jugendbuchautoren. Zur großen und anhaltenden Popularität seiner Werke trugen zahlreiche mediale Adaptationen für das Theater, für Hörmedien und als Film bei.

Die *Krabat*-Geschichte geht auf eine sorbische Volkssage zurück, die Jurij Brězan 1968 bereits in einer Erzählung mit dem Titel »Die schwarze Mühle« adaptierte, bevor Preußler sie verarbeitete.¹ Die Arbeit an dem 1971 erschienenen Roman, den Preußler als sein »Lebensbuch« bezeichnete, zog sich mühsame zehn Jahre hin, der Roman wurde dann aber ein in 31 Sprachen übersetzter Welterfolg.² Vor dem Hintergrund von Preußlers Jugend im sogenannten Dritten Reich, seinem Ostfronteinsatz als 19jähriger und seiner sowjetischen Kriegsgefangenschaft gewinnt der Roman auch eine, wenngleich mittelbare, autobiographische Dimension. Preußler bezeichnete *Krabat* als die

»Geschichte eines jungen Menschen, der sich mit finsternen Mächten einlässt, von denen er fasziniert ist, bis er erkennt, worauf er sich da eingelassen hat. Es ist zugleich meine Geschichte, die Geschichte meiner Generation, und es ist die Geschichte aller jungen Leute, die mit der Macht und ihren Verlockungen in Berührung kommen und sich darin verstricken.«³

Gegen die gesellschaftskritische Problemliteratur der 1970er Jahre (vgl. hier Kap. 3, S. 42) schienen Preußlers phantastische Geschichten aus der Zeit gefallen, ja eskapistisch. Gerade bei *Krabat* ist aber neben einer (indirekt) autobiographischen eine übertragene Leseweise als Allegorie der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft möglich. In einem allgemein anthropologischen Sinn geht es dem Roman um die

»moderne Erscheinungsweise des Bösen, das dem Individuum häufig erfahrbar wird als totalitäre Organisation, die infolge ihrer Undurchschaubarkeit Angst erzeugt und im politischen Bereich individuelle Entfaltung nur unter der Be-

dingung, sich vorbehaltlos den Normen ihrer Führer zu unterwerfen, zulässt. Daß sich totalitäre Systeme gerne pseudoreligiöser Rituale bedienen, findet ebenfalls seinen Niederschlag.«⁴

So ist *Krabat* über die spannende *Fantasy*-Abenteuergeschichte hinaus eine Parabel über die Mühen des Erwachsenwerdens, das Funktionieren von Macht und die Mechanismen von Verführung: ein legitimer Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur und auch des Deutschunterrichts.

Bemerkenswert an der 2008 erschienenen Verfilmung durch Marco Kreuzpaintner war die breite kulturpädagogische Unterstützung, die dem Projekt zuteilwurde: Der Vorspann listet Förderinstitutionen von vier Bundesländern, den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien sowie einen Programmtopf der Europäischen Union auf.⁵ Die *Stiftung Lesen* zeichnete auf der (nicht mehr verfügbaren) Webseite des Films und brachte eine umfangliche Broschüre mit Materialien und Unterrichts Anregungen für die Vor- und Nachbereitung eines Kinobesuches heraus,⁶ die *Deutsche Post* flankierte mit einem »Großen Schreibwettbewerb: Briefe von Krabat an Kantorka«. Die Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW) verlieh das Prädikat »besonders wertvoll« und pries ein »behutsam geschaffenes »Meisterwerk« im Stile *Nosferatus*,⁷ einen starken »ästhetischen Willen«, dem es gelingt,

»schwarze Magie und archaische Rituale vor dem Hintergrund der Not in Zeiten des Krieges [als] ein bedrückendes Abbild der gesellschaftlichen Verhältnisse zu zeigen, in der immer wieder Gefühle von Hoffnung, Menschlichkeit und Liebe aufflackern, die sich aber angesichts der Übermacht dunkler Mächte nur schwer behaupten können.«⁸

Der ultimative Ritterschlag kam von Preußler selbst. Kreuzpaintner habe »das Kunststück fertig gebracht, sowohl dem Medium Film als auch meinem Buch gerecht zu werden [...]. Es ist ein höchst anspruchsvolles, in sich stimmiges Ganzes entstanden«. ⁹

Dieser Begleitdiskurs verdeutlicht, wie sehr ein Film vom Prestige einer literarischen Vorlage und von einer kulturvermittelnden Funktion zu profitieren vermag. Die positive Emphase überrascht jedoch, denn dem Gehalt von Preußlers Roman wird der Film wenig gerecht. ¹⁰ Dabei geht es nicht so sehr um stoffliche Straffungen und Kürzungen – z. B. entfallen das komplette zweite Jahr auf der Mühle, Krabats Träume und die diversen Erzählungen des Meisters – als um die Dialektik von Einschüchterung und Verlockung, von Unterdrückung und Ermächtigung, von Angst und Macht. Stattdessen wehren die Müllerburschen etwa in einer albernen Action-Szene mit ihren Zauberstöcken selbstlos einen Soldatenangriff auf das Dorf ab (45:00). Laut Kreuzpaintners Audiokommentar auf der DVD sollte diese Szene erklären, »was das *excitement* [!] von denen auf der Mühle ist«. Nicht nur mit dieser Plattheit, auch mit seiner Rede von »mittelalterlichen« [!] Figuren und Kleidungsstücken und von der »süßen« Paula Kalenberg als Kantorka (ebd.) nährt der Regisseur Zweifel an seiner intellektuellen Durchdringung der Vorlage. ¹¹

Kompensiert werden kann der dünne Gehalt des Gezeigten auch nicht durch den häufigen *voice-over*-Erzähler. Schon Seymour Chatman kritisierte dieses Verfahren: »*offscreen voices in general have come to be thought obtrusive and in-artistic*« (1987, S. 194). In der Tat wirkt auch hier das *voice over* penetrant und unkünstlerisch, weil es dem Zuschauer fortwährend aufdrängt, was die Geschichte aus sich selbst heraus offenbar nicht zu zeigen vermochte, etwa dass es unter den Gesellen »keinen großen Zusammenhalt« (17:40) gab. Mehr als

nur aufdringlich ist der pathetische Schlusskommentar im Anschluss an die Explosion der Mühle:

»Die Burschen verließen die Mühle müde, aber voller Hoffnung auf eine eigene, selbstbestimmte Zukunft. Der Krieg in den deutschen Landen endete, und wenn ich, Krabat, heute die Geschichte erzähle, dann klingt das Wort für mich noch immer wie eine bittere Wahrheit: Alles auf der Welt hat seinen Preis. Und wenn wir auch die Zauberei aufgeben mussten und wieder gewöhnliche Burschen waren, so gewannen wir dafür doch etwas zurück, was gegen nichts auf der Welt einzutauschen ist: unsere Freiheit.« (1:49:08)

Ein Internetkommentator spottet mit Recht darüber, »dass der Krabat am Ende ein »selbstbestimmtes« Leben führen will – meine Güte, warum dann nicht gleich ein »sensibles, nachhaltiges und Ressourcen schonendes?«.¹² In der Tat ist der Schlussakkord des Films ein Missklang:

»Wenn die einst hungernden Müllergesellen am Ende in die Freiheit aufbrechen, dann stellt sich die Frage, in welchem gesellschaftlichen Kontext sich dieser Freiheitsappell entfalten soll. Welche Chance zu einem Wirken in Freiheit haben die Menschen, die aus Verhältnissen kommen, die von Hunger, Armut und Krankheit geprägt sind?«¹³

Der Film ist also nicht deshalb fragwürdig, weil er das Geschehen in den Dreißigjährigen Krieg zurückverlegt hat oder weil er einen Erzählerkommentar einfügt und damit von der Vorlage abweicht. Der Film ist fragwürdig, weil er den extradiegetischen (Er-)Erzähler jäh und unstimmig durch einen intradiegetischen (Ich-)Erzähler (»ich, Krabat«) ersetzt, der obendrein sozial-historisch unsinniges Pathos ventiliert,

und weil er gleich mehrere recht abgegriffene Erzählcodes bemüht:

- Um Haaresbreite retten sich Krabat und die Gesellen aus der explodierenden Mühle.
- Auch der vermeintliche Bösewicht Lyschko entpuppt sich als (heimlicher) Agent des Guten und kann ins Tableau der eingeschworenen Freunde aufgenommen werden.
- Schließlich schreitet Krabat Arm in Arm mit der Geliebten parallel zur Blickachse aus dem Bild (1:50:26).¹⁴

Preußlers Roman leuchtet hingegen den historischen Hintergrund aus und schließt doch offen und lakonisch: »Während sie auf die Häuser zuschritten, fing es zu schneien an, leicht und in feinen Flocken, wie Mehl, das aus einem großen Sieb auf sie niederfiel« (S. 256).

Nun ist es nicht so, dass Kreuzpaintners *Krabat* keine Stärken hätte. Man sollte aus dem Film nur nicht mehr machen wollen, als er ist: ein spannend inszeniertes *Fantasy*-Abenteuer mit teilweise beeindruckender digitaler Tricktechnik, atmosphärisch dichten Sets und guten Schauspielern in den Rollen der Antagonisten (David Kross und Christian Redl). Im Gegensatz dazu entrollt der Roman ein mehrschichtiges, existentielles Drama. Adaptationsentscheidungen wie Kürzungen, Inszenierung einer Liebeshandlung und Hervorhebung des Unheimlichen sind freilich nicht einseitig zu diskreditieren, sondern als medien- und marktbedingt zu markieren: Ein Film kann natürlich die Kantorka-Figur nicht unsichtbar lassen, sondern muss sie zeigen; eine viele Millionen Euro teure Filmproduktion muss auf die vermuteten Rezeptionsbedürfnisse eines möglichst großen Publikums abzielen (dürfen). In vielen Szenen findet Kreuzpaintner zudem eine beeindruckende audiovisuelle Sprache: Der Vorspann zeigt, wie Raben hinter

dem *20th-Century-Fox-Logo* auffliegen und eine weiße Schrift in (Mehl-)Staub zerstiebt.¹⁵ Die Mühle erscheint immer wieder in ein blaugraues Licht getaucht, also in einem Farbton, der generell »Kälte, Distanz und Fremdheit« evoziert.¹⁶ Eine große Intensität entwickeln auch die nächtlichen Vorfahrten des Gevatters mit dem Anfahren des Mahlwerkes (12:40), die Aufnahme Krabats in den Gesellenkreis und sein erster Freiflug als Rabe (38:40) oder die über Leben und Tod entscheidende Erkennungsszene mit der Kantorka (1:41:30). In diese Reihe gehört auch die nun näher zu betrachtende Fluchtszene.

4.3 Transformationen: Die Flucht

Eine sehr wirkungsvolle Darstellung zeigt der Film, als Krabat nach Tondas Tod einen vergeblichen Fluchtversuch unternimmt (1:09:50–1:13:14): Krabat macht sich des Nachts von der Mühle davon. Parallel montiert sind mehrfach Einstellungen, die den Meister über einer Karte zeigen, auf der er mit dem (kleinen) Finger Krabats (Flucht-)Weg mitverfolgt bzw. zu steuern beginnt (1:10:45; Abb. 5).

Die schnell geschnittenen, verschiedensten Einstellungsgrößen, Perspektiven und Bewegungsrichtungen des Weglaufenden sind passend begleitet von einer dramatischen Musik, die in raschen Triolen eines Viervierteltaktes vorantreibt.¹⁷ So erzeugen die Bilder einerseits Dynamik, verdeutlichen aber auch die letztliche Richtungs- und Ziellosigkeit der Flucht. Als Krabat erkennbar orientierungslos innehält, ist die Stimme des Meisters zu hören: »Krabat, kehre um!« (1:11:25, auch 1:11:54) Unterstrichen wird die Fernsteuerung des Flüchtlings durch eine Aufsicht auf die Figur sowie durch Mehrfachbelichtungen, in denen der hetzende Krabat, der Finger des Meisters auf der Landkarte und dessen riesenhaftes Auge übereinander gelagert sind (vgl. 1:11:40/46).



Abb. 5: Steuerung von Krabats Flucht (1:11:50)

Symbolträchtig gelangt Krabat zu einer Weggabelung, an der ihn der Finger und die Stimme des Meisters jedoch am Dorf Schwarzkolm vorbei und in die falsche Richtung ziehen (1:12:06). Aus dem engen Koselbruch hinaus erreicht Krabat ein Weizenfeld (Totale in Normalsicht) und scheinbar die »Weite der Freiheit« (so der *voice-over*-Erzähler). Damit hätte die Flucht neben dem Raum auch die Zeit überwunden, ist es doch plötzlich sonniger Tag und Sommer. Leider spricht auch hier der Erzähler penetrant das Offensichtliche aus, nämlich »dass das Korn bereits in Ähren stand und es über Nacht Sommer geworden war«. Ebenso überflüssig ist Krabats in erlebter Rede anschließende Frage »War das alles nur Trug?« (1:12:25), denn eine unmittelbar folgende Überblendung visualisiert den Trug: Krabat befindet sich wieder im Koselbruch, die Mühle liegt vor ihm, die Kamera fährt zurück in eine Totale mit starker Aufsicht von hinten auf die kniende Figur und die im Hintergrund zu sehende Mühle (1:13:10). Die Figur wirkt in dieser Einstellung wieder klein und verschmilzt in ihrer erdfarbenen Kleidung fast mit der Mühlenlandschaft. Der Flüchtende ist zurück am Ausgangspunkt, er ist geschlagen. Nach einer Schwarzblende sehen wir als nächste Einstellung Krabat im Gespräch mit Merten.

Reduzieren wir die Fluchtszene auf das äußere Geschehen, *vor der Kamera*: Krabat läuft von der Mühle weg durch einen Wald, verliert die Orientierung, nimmt eine falsche Weggabel, erliegt einem Trugbild und steht am Ende wieder da, wo er hergekommen ist. Weit darüber hinausgehend serviert der Film *in und nach der Kamera* eine breite Palette seiner Darstellungsmöglichkeiten: auditiv mit der Hintergrundmusik und dem *voice over* des Meisters; visuell mit variablen Einstellungen, Kamerabewegungen und Mehrfachbelichtungen; narrativ mit den raschen Gegenschnitten zwischen dem Fliehenden und seinem übermächtigen Gegner. Hier ist die filmische Gestaltung keine Effekthascherei, sondern transportiert eine wichtige Aussage über die Macht, die der Meister und die Mühle über Krabat haben.

Im Roman gibt es ein kurzes Kapitel mit dem Titel »Fluchtversuche« (S.183–188). Es ist jedoch nicht Krabat, sondern Merten, der sich davonmacht, und der Erzähler geht – ähnlich wie beim Zusammenrufen der Helfer in *Emil und die Detektive* (vgl. hier Kap. 2) – nicht mit dem Weggehenden mit, sondern bleibt beim Geschehen in der Mühle: Die Müllerburschen stellen fest, dass Merten weg ist, der Altgeselle Hanzo meldet es dem Meister und berichtet beim Mittagessen von dessen gelasener Reaktion:

»Der Merten spinnt eben« – das sei alles gewesen, was er dazu gesagt habe; und die Frage des Altgesellen, was nun zu tun sei, habe er mit den Worten beantwortet: »Laß mal – der kommt von alleine wieder.« (S. 183)

Jegliche Sorge um Merten tut Lyschko rigoros ab (»Ach was!«), sein Faustschlag auf den Tisch beschert ihm jedoch einen Spritzer heißer Suppe ins Gesicht. Nach einer Leerzeile im Text endet die Fluchtszene lapidar:

»Mit Merten kam es, wie Krabat befürchtet hatte: am Abend, bei Einbruch der Dunkelheit war er wieder da. Stumm stand er auf der Schwelle, den Kopf gesenkt.

Der Meister empfing ihn in Gegenwart der Gesellen. Er schalt ihn nicht, er verhöhnte ihn.« (S. 184)

Merten unternimmt am folgenden Tag erneut einen Fluchtversuch und schafft es länger als jemals ein Ausreißer vor ihm, am Morgen des dritten Tages aber kommt er »über die Wiesen herangewankt, auf die Mühle zu: blaugefroren und müde, mit einem Gesicht, das zum Fürchten war« (S. 186). Noch am selben Morgen unternimmt Merten den radikalsten Fluchtversuch: Er erhängt sich, wird aber vom Meister abgeschnitten, bevor er stirbt, und abermals verhöhnt: »Stümper! [...] Wer auf der Mühle stirbt, das bestimme ich!« (S. 187 f.)

Warum beschreibt der Roman die Flucht selbst nicht, die der Film so üppig ausgestaltet? Warum bündelt der Roman drei Fluchtversuche inkl. eines Suizidversuchs? Warum ist es im Film Krabat, der flieht? In solchen Fragen steckt eine *wertfreie* Betrachtung, die die jeweiligen Eigenheiten des filmischen und des schriftliterarischen Mediums würdigt:

Krabat läuft von der Mühle weg, verliert die Orientierung und landet am Ende wieder am Fluchtpunkt. Auch in einem schriftlichen Text ließe sich aus so einer Handlung mehr machen als dieser dürre Satz. In Preußlers Roman wäre dies jedoch wenig funktional, denn hier kommt es auf die innere Spannung an, auf die allmähliche Enthüllung der fatalen Gesetze der Mühle. Weniger die Flucht als das durch sie Ausgelöste ist daher wichtig: Der Meister bleibt gelassen, kalt, seiner Sache gewiss, was den Altgesellen »zu Eis erstarren« lässt (S. 184). In den weiteren Reaktionen der Müllerburschen offenbart sich deren Unsicherheit und Uneinigkeit. Dass sich der Fluchtvorgang zweimal mit ähnlichem Ergebnis wiederholt, demonstriert die to-

tale Kontrolle des Meisters bzw. das absolute Ausgeliefertsein der Burschen. Der Film entwickelt Krabat als starke Identifikationsfigur, und er akzentuiert deren persönlichen Zweikampf mit dem Meister. (Unmittelbar nach seiner Flucht sagt Krabat zu Merten: »Wir müssen dem Meister ein Ende machen!«, 1:14:00.) Von daher ist es folgerichtig, dass der Protagonist flieht und diese Flucht (mittels Parallelmontage) als Kräfte-messen mit dem Gegenspieler bzw. Antagonisten inszeniert ist. Zudem kann sich ein Film Aktionen wie »Wettrennen, Verfolgungsjagden und Kämpfe aller Art« als »Ursubstanz des bewegten Bildes«¹⁸ schwerlich entgehen lassen. (Zwei Weglaufversuche zu zeigen wäre indes antiklimaktisch.)

4.4 Lernperspektiven

Gegen Kreuzpaintners *Krabat* lassen sich mit guten Gründen manche Vorbehalte anführen: Er funktioniert als filmische Erzählung an etlichen Stellen nicht gut, und er verfehlt als *Fantasy*-Abenteuer, garniert mit Liebeshandlung und pathetischen Sprüchen (»Alles auf der Welt hat seinen Preis«), den gedanklichen Kern von Preußlers *Krabat*-Geschichte. »Kein Zauber gegen die Liebe. Die Hauptsache ist der Effekt: Otfried Preußlers »Krabat« gehört zu den schönsten Jugendbüchern, die wir haben. Jetzt hat Marco Kreuzpaintner den Klassiker ohne rechtes Gespür für die Zwischentöne verfilmt« – so betitelte Tilman Spreckelsen (2008) nicht zu Unrecht seine Rezension in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Bei allem Bemühen um das Weiterleben literarischer Klassiker rechtfertigt dieser Film kaum die ihm zuteilgewordene pädagogische *promotion*, einen Bayerischen Filmpreis (2009) oder die klassenweise Abführung junger Menschen ins Kino.

Dies schließt nicht aus, positiv zu würdigen, was diesen Film – als publikumstaugliches Kino – ausmacht. Dabei wäre

neben einer vergleichenden Betrachtung der beeindruckend gestalteten Fluchtszene (oder, kritischer: der Schlusszene) auch über die Texte hinauszublicken. Mehrfach wurde der Krabat-Stoff bereits filmisch adaptiert: als tschechischer Legetrickfilm (R: Karel Zeman, 1977) und als für das DDR-Fernsehen produzierter »Märchenfilm« (R: Celino Bleiweiß, 1975). Im Gegensatz dazu wurde Kreuzpaintners Film gezielt in einem Medienverbund lanciert:¹⁹ flankiert von weiteren Adaptationen, als Original-Hörspiel (Jumbo 2008), als Audio-CD mit dem Filmsoundtrack (Jumbo 2008), als Autorenlesung auf CD (Universal 2008) und als eigens produziertes Hörspiel (DAV 2010); flankiert aber auch von Sekundärtexten wie der Filmwebsite oder Unterrichtsmaterial. Sehr viel stärker als ein vergleichsweise billig herzustellender Roman muss ein Film (auch) ein marktfähiges Medienprodukt sein. *Krabat* spielte annähernd 9 Millionen Euro ein und eignete sich in der weiteren Verwertungskette auch für die Fernseh-*Primetime*.²⁰ Unmittelbar gefolgt von dem Teenie-Horror *Final Destination 3*, lief *Krabat* erstmals im Free-TV auf ProSieben, 2011 am Ostersonntag. (Termingerecht also ein Film mit einer stimmungsvollen Lichterprozession.) Es ist keineswegs nur abwertend gemeint, wenn man den medienkulturellen Ort von Kreuzpaintners *Krabat* passender im Privatfernsehen als im Schul kino sieht.

5. Freie Deutsche Jugend zwischen Liebe und Partei – (*Am kürzeren Ende der*) *Sonnenallee* im Film von Leander Haußmann (1999) und im Roman von Thomas Brussig (1999)

5.1 Die Story

Michael Ehrenreich (im Roman: Kuppisch) und seine Clique leben in den 1970ern am »kürzeren Ende« der geteilten Sonnenallee in Ost-Berlin, unmittelbar neben der Mauer. Der Alltag der Jugendlichen wird geprägt von den Zwängen der Verhältnisse, die sich ihnen in der Schule, auf FDJ-Veranstaltungen, in Gestalt des Grenzübergangs und in den kleinen Schikanen des allgegenwärtigen »Abschnittsbevollmächtigten« zeigen. Aus dem Westen kommen regelmäßige Konsum-Mitbringsel von Onkel Heinz, aber auch Hohn und Spott über die »Zonis« von einer Aussichtsplattform sowie die lässigen Galane, die bei der Schulschönheit Miriam das Rennen machen. Mit gewitzten Rebellionen und Provokationen ecken Micha und seine Freunde immer wieder an – so mit »verbotener« Musik, mit »Hunger!«-Rufen vor West-Touristen oder mit einem Spruchbanner im Klassenzimmer, auf dem sie aus der Partei bzw. der Vorhut die *Vorhaut* der Arbeiterklasse machen. Gegenräume öffnen sich in subversiver Rock- und Popmusik, auf Feten und in der Liebe: Wuschel richtet all sein Begehren auf das *Exile-on-Mainstreet*-Album der *Rolling Stones*; Michas bester Freund Mario fliegt von der Schule und lebt mit seiner Existentialisten-Freundin intensiv in den Tag hinein, bis diese schwanger wird; Micha selbst gewinnt durch beharrliches Werben schlussendlich die schöne Miriam.

5.2 Hintergrundinformationen

Hier geht der Film ausnahmsweise der schriftlichen Version voraus. Unter der Regie von Leander Haußmann entstand nach einem Drehbuch von Thomas Brussig, Detlev Buck und Haußmann der Film *Sonnenallee*. Noch im Erscheinungsjahr des Films (1999) veröffentlichte Brussig den Roman *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, in dem er manche Änderung vornahm: Ergänzt wird eine Tanzkursteilnahme Michas, während der Film – im audiovisuellen Medium passend – eine »Schuldisco« ausführlicher und mit einer lässigen Gruppentanzeinlage inszeniert (22:10). Im Roman wird Marios und seiner Freundin Plan entfaltet, stückweise das Gebiet der DDR aufzukaufen und einen Alternativstaat zu etablieren – was für einen Film keine großen Bilder hergibt. Dort hingegen tritt der werdende und von Existenzangst bedrängte Vater Mario der Stasi bei, was zu einem verzweifelten, tränenreichen Faustkampf der besten Freunde führt – ein dankbares Motiv für das Medium Film. Während Micha die Hauptfigur und der *voice-over*-Ich-Erzähler des Films ist, wird der Roman aus der Er-Perspektive erzählt. (Man müsste hier also einem Roman vorwerfen, dass er vom Film abweicht.)

Signifikant unterscheiden sich die jeweiligen Schlüsse, auch in ihrer medienspezifischen Ausformung: Das Filmende beginnt mit einer von den Luftgitarrierten Micha und Wuschel vom Balkon herab zu dem Song »The Letter« angeheizten, kollektiven Tanznummer am Grenzübergang (1:18:20). Nach einem harten Schnitt bleibt der tanzende Micha in der nun desolaten und schwarzweißen Szenerie allein zurück, und seine Erzählstimme setzt ein:

»Es war einmal ein Land, und ich hab dort gelebt. Wenn man mich fragt, wie es war? Es war die schönste Zeit meines Lebens, denn ich war jung und verliebt.« (1:20:20)

Noch während die Stimme spricht und die Figur aus dem Bildrahmen tänzelt, beginnt eine Musik, unter der sich die Kamera in langsamer Rückfahrt vom Schauplatz des Grenzübergangs entfernt. »Du hast den Farbfilm vergessen« war 1974/75 ein Hit und Nina Hagens größter Erfolg in der DDR. In dem Lied geht es beziehungsreich zur Filmhandlung um ein Urlaubsmissgeschick: »Du hast den Farbfilm vergessen / mein Michael / Nun glaubt uns kein Mensch, wie schön's hier war / Du hast den Farbfilm vergessen / bei meiner Seel' / Alles Blau und Weiß und Grün und später nicht mehr wahr!« Moritz Baßler sieht die Tanzeinlage skeptisch als typisches »Kultfilmende«, preist aber diesen Schlussklang, denn

»wenn am Ende plötzlich die Farbe ausgeht und eine leere klischeegraue, tumbleweeddurchwehte DDR zurückbleibt (und dann noch Nina Hagen einsetzt: »Du hast den Farbfilm vergessen, mein Michael«), dann ist man doch wieder, diesmal mit filmischen Mitteln der nichtliterarisierbaren Art, auf dem Niveau der Vorlage.«¹

Die Musik, der Tanz, die Luftgitarrennummer (zudem mit *stage dive* vom Balkon), der Wechsel zu Schwarzweiß, der über das *voice over* gelegte Songtext, die langsame Kamerarückfahrt aus der grauen, menschenleeren Szenerie – all das sind in der Tat »filmische Mittel der nichtliterarisierbaren Art«, die hier ein starkes Filmende ergeben.

In der letzten Szene des Romans entbindet hingegen ein Wunder vollbringender Russe aus einer Staatskarosse das Baby von Mario und der Existentialistin und bringt durch Hand-

auflegen auch deren Trabi wieder zum Laufen. Am Schluss des Textes steht eine dialektische Erzählerreflexion zum Verhältnis von Erinnerung und Gedächtnis: Menschliche Erinnerung sei stets »wohlig« und »nostalgisch«. »Wer wirklich bewahren will, was geschehen ist, der darf sich nicht den Erinnerungen hingeben« (S.156); andererseits hätten glückliche Menschen »ein schlechtes Gedächtnis und reiche Erinnerungen« (S.157). Im Gegensatz zum unmittelbaren Film endet der Roman also – mediengerechter – in einem reflexiven Diskurs des Erzählers, der den erinnerungsseligen Rückblick der Figuren problematisiert.²

Für das Verständnis des Films und des Romans sind zeitgeschichtliche und Genre-Codes zu bedenken. Zum einen gehört (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee* zur sogenannten Wendeliteratur, also zu den Texten, die sich im weiten Sinne mit dem Problem der deutschen Einheit auseinandersetzen.³ Zur Wendeliteratur zählen so unterschiedliche Romane wie Wolfgang Hilbig's *Ich* (1993), Erich Loests *Nikolai-kirche* (1995), Ingo Schulzes *Simple Storys* (1998) oder Jana Hensels *Zonenkinder* (2002). Beim Film reicht das Spektrum von Ossi-Klamotten wie *Go Trabi Go* (R: Peter Timm, 1991), Tragikomödien wie *Good Bye, Lenin!* (R: Wolfgang Becker, 2003) bis hin zu dem peinigenden Drama *Das Leben der Anderen* (R: Florian Henckel von Donnersmarck, 2006).

Ein herausragender Beitrag zur Wendeliteratur ist Thomas Brussigs satirischer Roman *Helden wie wir* (1995), dessen Ich-Erzähler mit dem (unmöglichen) Namen Klaus Uhltscht im autobiographischen Interview mit der *New York Times* die Geschichte richtigstellt: Nicht das Volk und die Demonstrationen hätten den Mauerfall herbeigeführt, sondern er und sein überdimensionales Geschlechtsteil. Man hat in *Helden wie wir* ein »Bemühen um einen analytischen Beitrag zum Wende-

diskurs⁴ oder den (vielleicht doch) »großen Wenderoman«⁵ gesehen.

Weit kritischer wurde (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee* bewertet. Der Film sei eine der »Entäußerungen der bundesdeutschen Spaßgesellschaft«;⁶ als »Rückblick auf den SED-Staat im Geist des Kalauers« habe er einen »Schleier der Nostalgie [...] über das gesamte Geschehen ausgebreitet.«⁷ Besonders rigoros urteilte die Rezensentin der *Neuen Zürcher Zeitung*, Ute Stempel (2000): Sie sieht eine »albern-versöhnliche »Mauerkomödie«, eine »effektvolle Krach- und Lachnummer«, eine »abgeschmackte Romangroteske«, in der sich der »Todeswall längst zur Alltagskulisse abgeschliffen« habe und die DDR als »biedere Juxbude« erscheine. Ostalgie und Klarnauk, Verharmlosung des Systems, Missachtung der Verfolgten und der (Mauer-)Opfer – dies war der Kern der Kritik.⁸

Dass Moritz Baßler *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* wohlmeinend einen »Pop-Versuch aus dem Osten«⁹ genannt hat, mag den Roman für manche nicht besser gemacht haben. Als Popliteratur versteht man Texte »meist junger Autoren, in denen die durch neue Medienformate und Konsumgüter geprägte Erfahrungswirklichkeit in Inhalt und Form thematisiert wird.«¹⁰ Die Popliteratur der 1990er Jahre¹¹ zeichnet sich durch »[f]ormale Eingängigkeit, [...] Umgangs- oder Szenesprache; inhaltlich ein affirmatives [...] Verhältnis zur zunehmend medial geprägten Alltagswelt jugendlicher und jung gebliebener Menschen« aus.¹² Popliteratur erforderte keine »schwierige[n] Lektüren«, trug keine tief »verborgene[n] Bedeutungen«¹³ und galt manchen daher ästhetisch und ethisch gleichermaßen als suspekt.

Kritisch betrachtet wären die Jugendlichen aus *Sonnenallee* wie die Helden der Popliteratur medien- und konsumorientiert, eher auf ihren Spaß als auf den Ernst des Lebens gerichtet. Die popliteraturtypische »Verwendung von Markennamen,

Popmusiktiteln, Fernsehsendungen«¹⁴ ist stark ausgeprägt, und man könnte dem Roman wie dem Film ankreiden, dass er – typisch Popliteratur – einfach zu rezipieren und in der humoristischen Zeichnung der Verhältnisse oberflächlich und unkritisch sei. An Spoerls *Feuerzangenbowle* fühlt sich Dieter Wrobel erinnert: »Generationenprobleme, Lausbubenstreiche und erste Liebe in Anwesenheit eher klischeehaft gezeichneter Erwachsener« – eine »Wahrnehmung der DDR als bloßes Kuriosum«.¹⁵

Möglicherweise greift die Kritik an *Sonnenallee* als unseriöser Wende-Ostalgie und affirmativ-oberflächlichem Pop aber doch etwas kurz. Leander Haußmann selbst konterte den Vorwurf des Unpolitischen durchaus plausibel mit der Bemerkung, der ganze Film sei »politisch, fast in jeder Szene werden die Figuren mit Politik konfrontiert«.¹⁶ Volker Hage nannte den Roman »ein eigenständiges und herrliches Stück Prosa [...] ein sehr stilles Buch«. Mit derlei

»Nostalgie der feinen Art [...] lässt sich der DDR, die ein Kuriosum war wie die einst geteilte Sonnenallee, [...] wohl am besten beikommen: fröhlich und mit Happy End – zumindest für Micha und Miriam«.¹⁷

Engagiert verteidigte Moritz Baßler den Roman mit dem Hinweis auf die grotesken Zuspitzungen und überzogenen Happy Ends,¹⁸ mit denen der Anspruch einer realistischen Darstellung klar aufgehoben wird. Brussig übe sich »in einer virtuosen Kunst des Engführens und des Kurzschließens«,¹⁹ generell würden in seinen Texten die

»Schrecken des Stasi- und Mauer-Staates jedenfalls nicht verharmlost, sondern in einer zugleich populären und komplexen Form codiert, die ein Verdrängen womöglich nach-

haltiger ausschließt als die gemessen-ernsten Prätexte, auf die sie reagieren«. ²⁰

Ergiebig für einen Medienvergleich wären, wie oben erläutert, die Schlüsse des Films und des Romans; lohnend sind aber auch die Szenen, in denen Micha auf der FDJ-Versammlung einen sogenannten Diskussionsbeitrag zu liefern hat.

5.3 Transformationen: Der Diskussionsbeitrag

Die schöne Miriam (Teresa Weißbach) hat sich auf der Schuldisco mit einem »Klassenfeind« aus dem Westen eingelassen und wird daher zu einem »selbstkritischen Beitrag« auf der nächsten FDJ-Versammlung verpflichtet. Als Mario (Alexander Beyer) wenig später aus der Partei bzw. aus der *Vorhut* die *Vorhaut* der Arbeiterklasse gemacht hat (25:55), wittert Micha (Alexander Scheer) seine Chance, nimmt die Schuld auf sich und bietet als Sühne ebenfalls einen selbstkritischen Vortrag an. So streift er alsbald das blaue Hemd der FDJ über, probt im Badezimmer seine Rede und trifft in der Versammlung auf die Angebetete (29:01–32:30).

Von Miriams Vortrag sehen wir nur noch den Schluss. Die 30sekündige Szene zeigt eine schnelle, bewegliche Kameraführung und macht im Zusammenspiel von Figurenrede, Bild und Ton das absurde und verlogene Ineinander von politisch gewünschter und tatsächlicher Realität deutlich:

»... was ich zu sagen hatte. Und nun noch etwas Persönliches: Ja, auch eine FDJlerin muss ihren Stolz haben. Eines jedenfalls weiß ich: Hätte ich einen Freund – ich hab aber gar keinen –

[Kunstpause, Bewegung unter den Zuhörern]

und würde er für drei Jahre zur Armee gehen, dann würde

ich ihm auch drei Jahre lang treu bleiben. *[Kreuzt dabei die Finger hinter dem Rücken.]*

Das gelobe ich.« (29:07)

Die Kameraeinstellungen zeigen Miriam (bzw. ihr Gesicht) nah bis groß (29:12, 29:17, 29:22, 29:33), aber auch Totalen bis Halbtotalen der Bühne bzw. des Auditoriums (29:08, 29:15, 29:20, 49:42). Zwischengeschnitten sind mehrere Nahaufnahmen Michas, der Miriam hingebungsvoll und verzückt lauscht (29:10, 29:21, 29:28). Als in Großaufnahme Miriams überkreuzte Finger zu sehen sind, verschwimmt Micha im Hintergrund (29:29), die letzte Einstellung zeigt ihn halbnah im Vordergrund, während Miriam stehend den Dank am Funktionäristisch entgegennimmt und dabei bereits ungeduldig mit dem Minirock wippt (29:36). Miriams linientreues Gerede wird von einer Mikrofonrückkopplung ironisiert, besonders ihr Bekenntnis, sie habe »gar keinen Freund« (29:22). Als sie abgeht, setzt eine Saxophonmelodie ein.

Miriam kommt zu Micha hinter (bzw. neben) die Bühne und stürzt ihn in peinliche Verlegenheit, indem sie mit dem Rücken zu ihm ihr FDJ-Hemd aus- und ein blaugeblühtes Oberteil anzieht. Um sich zu fassen und die Angebetete zu beeindrucken, rühmt sich Micha, er habe »Lenin angegriffen. Und die Partei. Und die Arbeiterklasse. – In aller Öffentlichkeit. Natürlich, klar. Da kriegste – Schwierigkeiten« (30:07). Das schmachtende Saxophon umspielt stilvoll die Szene, Miriam bleibt jedoch unbeeindruckt, wirft im Stil einer Hollywoodgöttin ihr Haar nach hinten und schaut blasiert drein (30:14).

Sodann erfolgt ein Schnitt zurück auf die Bühne, wo ein Gast aus der Volksrepublik Vietnam einen Vortrag »über den amerikanischen Aggressor« hält, dazwischen eine Einstellung, in der Miriam sich mit einer leichten Bewegung zu Micha hin erhebt und dem selig Lächelnden entschwebt.

Nun wird Micha aufgerufen und stolpert auf die Bühne. Nach der Anrede der »lieben FDJlerinnen und FDJler« beginnt er sichtlich beflügelt mit einer absurd langen Nominalphrase und einer leeren Behauptung: »Die gewachsene Rolle der Bedeutung der Schriften der Theoretiker der Arbeiterklasse, der Partei – ist gerade heute wichtiger denn je, besonders Marx, Engels und Lenin, die ...« – dann kommt er zu seinem eigentlichen Thema: »die LIEBE – zu ihrer Arbeiterklasse ...«. Michas weitere Worte sind nicht mehr zu hören. Die plätschernde Musik eines Klaviertrios untermalt seine fließenden Gesten und seine leuchtende Mimik und leitet in die folgende Szene auf dem Spielplatz hinüber, in der Mario seinen Freund zu-rechtweist: » ... als ob sie sich für dich ausgezogen hat! – Zuerst bindet man sich an eine Frau, und dann bindet man sich auch ganz schnell ans System« (32:12).

Zum einen profitiert der Film hier von der ihm eigenen Möglichkeit beiläufigen und dennoch bedeutungsvollen Zeigens (vor der Kamera) – so in der Kleidung der Figuren: Ein blaues FDJ-Hemd hat sich über Michas weißes, selbstbeschriftetes »Rock & Pop«-T-Shirt gelegt. Miriam trägt oben zunächst FDJ-Blau, unten aber einen (weniger kräftig blauen) Minirock mit Blumenmuster – ganz im Gegensatz zu den strengen Röcken am Funktionärstisch. Sofort nach ihrem Vortrag tauscht sie das unmodische Partei-Hemd gegen ein figurbetonendes weißes Oberteil mit zarten blauen Blümchen. Der Rebell Mario trägt das FDJ-Hemd offen und darunter ein weißes Shirt mit großen blauen Sternen. So repräsentiert eine dicke, deckende Kleidung in kräftigem Blau den staatlichen Einheitszwang; eine leichte, luftige in Hellblau und Weiß hingegen das jugendliche Streben nach Individualität und Freiheit. Auch im Bildaufbau wird dieser Gegensatz sinnfällig: Auf der Bühne vollzieht sich das staatliche Theater, daneben das private Glücksstreben (Abb. 6).



Abb. 6: Bedeutungsvolle Requisiten und suggestiver Bildaufbau in *Sonnenallee*: strenges FDJ-Blau vs. luftiges Jugend-Weiß; privates Glücksstreben vs. staatliches Theater auf der Bühne (31:00)

In der filmischen Inszenierung *vor, in und nach der Kamera* wird aus dem FDJ-Theater eine lächerliche Groteske. In der Totale sehen wir eine schmucklose Mehrzweckbühne, die mit einem skurrilen Arrangement aus Topfpflanzen, Wandbanner, Fahnen und rotgedecktem Tisch kümmerlich aufgehübscht wurde. Die beiden Funktionärinnen am Tisch wirken nicht eben feminin, der kleine Gast aus Vietnam wird bei seiner (auf Vietnamesisch gehaltenen und daher unverständlichen) Rede von Pult und Mikro überragt, der nicht gebrauchte Konzertflügel steht dahinter wie ein Fremdkörper. Im Gegenriss zeigt die Kamera immer wieder Totalen oder Halbtotale eines wenig enthusiastischen Publikums, welches die vorderen Sitzreihen entschlossen gemieden hat (z. B. 31:13, 31:30, 31:52).

Bei Michas Vortrag stößt die Prosa der »Theoretiker der Arbeiterklasse« in schnellen und harten Schnitten gegen die

Poesie des Verliebtseins. Die Funktionärinnen nicken ermunternd, das rückkoppelnde Mikrofon dröhnt leicht vor sich hin, die Zuhörer wirken ungerührt, die engelsgleiche Miriam jedoch sieht angetan zu, wie Micha sich mit ausladend fließenden Gesten und verzücktem Gesicht in Fahrt redet (Abb. 7). Aus dem *Off* perlt dazu eine heitere Musik im Dreiertakt.

Die Mittel der nicht oder schwer literarisierbaren Art, die Moritz Baßler am Schluss des Films lobt²² – sie fügen sich auch hier zu einer wirkungsvollen Darstellung. Diese macht das politische System als (absurdes) Theater lächerlich und beschwört dagegen ein nichtstaatliches (Liebes-)Glück. Die audiovisuelle Stilisierung und Verfremdung weist das Gezeigte jedoch klar als realitätsfernes ästhetisches Konstrukt aus.

Im Roman läuft im wesentlichen dieselbe Handlung ab (S. 27–31). Die Delinquenten treffen sich hinter der Bühne, Miriam zieht sich vor dem »gelähmten« (S. 28) Micha aus bzw. um, dieser prahlt mit seinem Angriff auf Lenin und die Partei, jene gibt ihren falschen Treueschwur für einen möglichen Armeefreund zum besten, und Micha hält »berauscht« (S. 29) eine Rede über die Schriften der Theoretiker und die Liebe.

Die Figur der Miriam gerät jedoch weniger enthoben als in den Bildern des Films. Sie kichert und flüstert mit Micha, erzählt, wie »die im Westen küssen« (S. 29), stellt in Aussicht, ihm das irgendwann zu zeigen, und nähert sich sogar zu einem »Beinahe-Kuß« (S. 30). Nach der Versammlung werden noch kurz die gekreuzten Finger besprochen, bevor sie als Beifahrerin auf einem Motorrad enteilt. Wo ein Film wortlos stimmungsvolle Bilder von ihr und Micha zeigen kann, lässt der Roman Miriam mehr reden, was freilich die Aura ihrer Unnahbarkeit schmälert.

Brussig schenkt sich die vor allem visuell herrlich absurde Gastrednerin aus Vietnam und gibt stattdessen – und wieder-



Abb. 7: Entrückter FDJ-Redner Micha in *Sonnenallee* (31:32, 31:59)

um gut passend im Medium der Schrift – »einen endlos langen Rechenschaftsbericht« wieder, der »von Prozentangaben nur so strotzte«: »Die Zahlen waren mehr oder weniger deutlich über einhundert; manche Angaben waren auch knapp unter einhundert Prozent« (S. 27). Alles wird in Prozenten er-

fasst, von den »Russischzensuren [bis zur] Pausenmilchversorgung« (ebd.), worüber die ersten einschlafen. Weil ein Roman einen tonlos Redenden mit Musikuntermalung nicht gut darstellen kann, bekommt auch Michas Liebesdiskurs hier mehr wörtlichen Raum: Die Gedanken der Theoretiker seien

»durchdrungen von einer großen, unsterblichen Liebe [...], die sie stark und unbesiegbar machte und sie wie Schmetterlinge aus dem Kokon schlüpfen ließ, in dem sie eingesponnen waren, auf daß sie frei und glücklich über diese herrliche Welt flatterten, über prachtvolle Wiesen voll duftender Blumen, die in den schönsten Farben blühten ...« (S. 30).

Die euphorische Rede gibt wiederum Anlass zu einer weiteren Ansprache, gehalten von der Schulleiterin Erdmute Löffeling zum Thema »Darf ein Revolutionär leidenschaftlich sein?«. Mediengerecht verlässt sich der Roman also stärker auf das (gesprochene) Wort, wo der Film einfach zeigen und hören lassen kann. Das Absurde der FDJ-Versammlung wird auch im Roman deutlich; den Kontrast zwischen der Prosa der herrschenden Propaganda und der Poesie der ersehnten Liebe bringt der Film m. E. jedoch besser zur Geltung.

5.4 Lernperspektiven

(Am kürzeren Ende der) *Sonnenallee* ist ein wichtiger Text der Wendeliteratur mit poplitterarischen Anklängen und daher von literaturgeschichtlicher Bedeutung. Gattungspoetisch ließe sich fragen, inwieweit es sich hier um eine Adoleszenz-Erzählung über Probleme des Heranwachsens und der Selbstfindung handelt oder was eine Komödie ausmacht (z. B. typisierte Figuren, Situationskomik).³ Auch mit Schüler(inne)n lassen

sich Fragen erörtern, welche die kritische Rezeption bewegen, also nach dem Realitätsbezug bzw. nach der Verharmlosung – aber vielleicht auch danach, warum man von einem fiktionalen Text eigentlich erwartet, dass er die Realität zeige. Die Story thematisiert jugendliche Probleme wie die erste große Liebe und die Auseinandersetzung mit Autoritäten, sie tut dies auf eine komische, ironische und unterhaltsame Weise. (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee* ist sicher ein ergiebiger Lese- und Sehstoff.

Das Hörbuch ist aktuell vergriffen, die CD mit dem Soundtrack kostet (unrealistische) 50 Euro, die Website des Films ist vom Netz genommen bzw. durch eine Facebookseite ersetzt worden.²⁴ Literatur bzw. Kompetenzerwerb im Medienverbund²⁵ bietet sich hier also nur noch eingeschränkt an. Dass freilich als erstes ein Film vorlag, der dann als Buch adaptiert wurde, kehrt die übliche Blickrichtung von vornherein und günstigerweise um.

Die vergleichende Analyse der FDJ-Szenen sollte zeigen, welche medienspezifischen Mittel besonders der Film wirkungsvoll anbietet – so dass das Buch hier fast etwas abfällt, andererseits aber wieder punktet mit einer absurden Prozentstatistik und einer sinnfreien Liebesbeschwörung. Wie in *Vorstadtkrokodile* und *Das Parfum* (vgl. hier Kap. 3, S. 55, bzw. 8, S. 131f.) lohnt ein Vergleich zwischen dem Blick auf eine Theaterbühne und dem durch die Kamera – gerade deshalb, weil der Film den Theaterblick in den Totalen auf die Bühne mit anbietet, aber durch variable Bildauswahl, Einstellungsgrößen, Schnitt und Montage weit darüber hinausgeht. Erkenntnisstiftend könnte auch die Frage sein, warum und mit welchem Effekt der Film die beiden Hauptfiguren sprachlos (werden) lässt, während sie im Roman mehr und auch miteinander reden. Den Filmauszug zunächst einmal komplett ohne Ton anzuschauen kann die Wahrnehmung auditiver Effekte schär-

fen (Saxophon, rückkoppelndes Mikro, Vortrag auf Vietnamesisch, heitere Klassik).

Neben dieser Textstelle bieten sich wie angedeutet die unterschiedlich gestalteten Schlüsse für eine nähere Betrachtung an. Eine weitergehende Beschäftigung lohnt auch der *music score* des Films.²⁶ Das Erscheinen Miriams wird leitmotivartig von einer Schmachtmusik im Elvis-Rockabilly-Stil der 1950er Jahre begleitet. Unter den Klängen des Liedes »Geh zu ihr (und lass deinen Drachen steigen)« fasst Micha sich ein Herz und fordert die Unnahbare zum Tanzen auf. Der Song stammt von der populären DDR-Rockband *Puhdys* und wurde 1973 durch *Die Legende von Paul und Paula* bekannt (R: Heiner Carow, DDR). Das »verbotene« »Moscow, Moscow«, welches den wackeren Abschnittsbevollmächtigten (Detlev Buck) seine Beförderung kostet, ist ein psychedelisches Lamento der Gruppe *Wonderland* von 1968 über das Entschwinden einer Herzensbrecherin in die Hauptstadt der Sowjetunion.

Auch im Roman wird die Funktion von Pop- und Rockmusik für jugendliche Identitätsbildung deutlich. Leitmotivartig erwähnte Lieder wie »Je t'aime« und »Moscow, Moscow« sowie Interpreten wie *The Doors* (S. 37), die *Rolling Stones* (S. 51) oder *Bachmann Turner Overdrive* (S. 54) weben einen jugendkulturellen Subtext der Abgrenzung und Auflehnung.²⁷ Der Erzähler selbst stellt diesen Zusammenhang explizit her:

»Man mußte sich [beim Überspielen von LPs auf Kassetten] gar nicht groß kennen, es reichte ja, daß die Leute dieselbe Musik gut fanden. Sie konnten reden oder der Musik zuhören und hatten alle Zeit der Welt. Sie fühlten, wie es ist, ein Mann zu werden, und die Musik, die dazu lief, war immer stark.« (S. 58)

Im digitalen Zeitalter von heute ist Musik allverfügbar und losgelöst von fragilen und teuren Tonträgern. Dahin ist damit aber auch ihre Aura als Sehnsuchts- und Sinnobjekt. Insofern lässt sich aus *Sonnenallee* auch ein Stück mediengeschichtliches Bewusstsein gewinnen.

6. Ein Liebespaar trifft sich zum letzten Mal – *Die Entdeckung der Currywurst* im Film von Ulla Wagner (2008) und in der Novelle von Uwe Timm (1993)

6.1 Die Story

Es sind die letzten Kriegstage in Hamburg, 1945. Die nicht mehr ganz junge Lena Brücker bewältigt auf sich gestellt ihren kargen Alltag. Bei einem Kinogang lernt sie den jungen Marinesoldaten Hermann Bremer kennen und nimmt ihn bei sich auf. Anstatt in den sinnlosen Endkampf zu gehen, wird Bremer ein Deserteur und Liebhaber. Tagsüber geht Lena ihrer Arbeit in einer Kantine nach, abends kehrt sie heim zu ihrem versteckten Geliebten auf das gemeinsame »Matratzenfloß« (S. 85). Draußen drohen Denunzianten und Eiferer, Hunger und Zerstörung; drinnen findet man Vertrautheit, kulinarische Genüsse, Glück und Leben. Nach Hitlers Selbstmord und der deutschen Kapitulation müsste Bremer sich nicht länger verstecken. Um ihren Liebhaber dennoch zu halten, schneidet Lena ihn von Radio und Zeitung ab und gaukelt ihm vor, dass Deutsche und Engländer nun gemeinsame Sache gegen die Russen machen. Bremer muss sich daher weiter verbergen und phantasiert auf Landkarten von großen, neuen Offensiven im Osten. Die Täuschung zerbricht, als Lena Zeitungsfotos von den KZ-Greueln sieht und Bremer damit konfrontiert: »Du mit deinem dämlichen Kriegsspiel. Der Krieg ist aus. Verstehste, aus. Längst. Aus. Vorbei. Futschikato. Wir haben ihn verloren, total. Gott sei Dank« (S. 147). Bremer macht sich davon, und Lena schlägt sich alsbald wieder mit ihrem heimgekehrten Ehemann herum, bis sie den Nichtsnutz nach erneuten Eska-

paden endgültig vor die Tür setzt. Da sie ihre Arbeit verliert, eröffnet sie einen Imbissstand, entdeckt im Zuge eines abenteuerlichen Schwarztauschhandels zufällig die köstliche Kombination von Ketchup und Curry und startet die Erfolgsgeschichte der Currywurst. Später taucht auch Bremer noch einmal an ihrem Stand auf und ordert »So eine kleingehackte Wurst« (S. 184).

6.2 Hintergrundinformationen

Diese Wiedergabe der Story trifft eher den Film als die Novelle, die Lena Brückers Geschichte »in einem kunstvoll erzählerischen Vexierspiel« präsentiert.¹ Die betagte Frau Brücker lebt in einem Altenheim, wo sie sieben Besuche eines ehemaligen Imbissstand-Besuchers erhält, während derer sie diesem ihre Geschichte erzählt. Der Text entspringt somit einer mündlichen Erzählung der Hauptfigur, die der Erzähler rahmt und dabei – nach eigenen Worten – immer wieder »auswählen, begründen, verkürzen, verknüpfen muss« (S. 16). Die Binnenerzählung der Hauptfigur, in der Rückblenden auf das Leben vor der Geschichte mit Bremer eine weitere narrative Ebene bilden, wird durch eine Rahmenerzählung erweitert und geordnet. Damit zeigt auch *Die Entdeckung der Currywurst* das für Timms Werk typische Changieren »zwischen der fingierten Mündlichkeit eines scheinbar unmittelbaren Erzählens und dem kunstvollen, bewusst fiktionalen Schreiben moderner Literatur«.²

Zudem strickt Lena Brücker beim Erzählen ihrer Geschichte einen Pullover mit einer grünen Tanne, einer gelben Sonne und einer weißen Wolke über hellbraunen Hügeln (vgl. S. 96, 115, 186 f.). Symbolisch kontrastieren also die »braunen« Verhältnisse mit einem hoffnungsvolleren Farbmotiv,³ das auch als positive Lebensbilanz gedeutet werden kann. Im parallelen

Stricken – eines Gewebes bzw. *textums* – wird das Erzählen zudem in seiner existentiellen Dimension versinnlicht, insofern die Erzählerin stirbt, als der Pullover fertig ist. Der Erzähler erhält ihn als Nachlass, zusammen mit einem Stück Papier, auf dessen Vorderseite die Zutaten für die Currywurst notiert sind und auf dessen Rückseite ein mutmaßlich von Bremer ausgefülltes Kreuzworträtsel steht. Fünf Wörter darauf

»sind noch ganz zu lesen: Kapriole, Ingwer, Rose, Kalypso, Eichkatz und etwas eingerissen – auch wenn es mir niemand glauben wird – Novelle« (S. 186).

Dieser letzte Satz der Novelle eröffnet diverse Deutungsperspektiven:

Die Rätselwörter *Kapriole*, *Ingwer*, *Rose* und *Eichkatz* verweisen auf Lena Brückers übermütige, sorglose, amouröse Lebenskraft, mit der sie gegen bedrückende Umstände (ihrer Ehe, ihrer Arbeit) aufbegehrt hat. So zeigen sich wie generell bei Uwe Timm auch in diesem Text »Motive des Widerstands und der Subversion, einer in der Sinnlichkeit und List, in Schlaueit und Liebe, in Mitgefühl und Empörung gründenden Rebellion.«⁴

Mit *Kalypso* wird explizit der Mythos markiert, der nach Timms eigenem Bekunden »als Subtext das Fundament der Novelle [bildet]«. ⁵ So wie die Zauberin Kalypso den Odysseus sieben Jahre lang (als Bettgefährten) gefangen hielt, so ähnlich auch Lena und ihr Bootsmann Bremer. Mythos als »kompakte Sinndeutung«⁶ wird hier und generell in Timms Werk dreifach wirksam: Zum einen grundiert und perspektiviert der antike Mythos die erzählte Gegenwart; zweitens greift Timm in seinem gesamten Werk auf »zentrale Mythen der deutschen Vergangenheit« zurück – in *Currywurst* ist es der Mythos der »Stunde Null«⁷ – und nimmt so eine »kritische Herkunftsana-

lyse der Gegenwart⁸ vor; drittens führt Timms Werk in seiner charakteristischen Mischung von Fakt und Fiktion den »lebensweltlichen Prozess der Mythisierung von Geschichte« vor; Mythos wird dabei aber nicht »als Gegenbild zur Geschichte verstanden, sondern als verinnerlichte und erinnerte Form eben dieser«. ⁹ Das »sinn- und identitätsstiftende Potential [dieser] Wirklichkeitsbildung«¹⁰ besteht darin,

»dass sie Erfahrungen früherer Generationen aus der Perspektive von Personen darstellt, in die sich die Leser hineinversetzen können, und damit Nähe zu subjektiven Lebenswelten herstellt.«¹¹

Wesentlich ist jedoch, dass die subjektiven Lebenswelten bei aller Nähe zu einer »mythisch-oralen Erzähltradition [und] zur sozialen Wirklichkeit«¹² durch das Wie des Erzählens überformt und verfremdet, Mythen und Mythisierungen also bearbeitet und gebrochen werden.

Besonders zu beachten ist das letzte Rätselwort – »etwas eingerissen« – und das zugleich letzte Wort des Textes: »Novelle«. ¹³ *Die Entdeckung der Currywurst* erfüllt das Gattungsschema in mehrerlei Hinsicht: Es gibt einen *Erzählrahmen* (die Besuche im Altenheim) um eine *Binnenerzählung* (die Lebensgeschichte Lena Brückers). Als *unerhörtes Ereignis* wird gemeinhin nicht die titelgebende Entdeckung angesehen, »sondern das Verhältnis, das sich [...] zwischen Lena und Hermann abspielt«, ¹⁴ bzw. die Lügengeschichte, mit der Lena den Liebhaber nach Kriegsende bei sich behält. Genau in der Mitte des Textes, im vierten von sieben Kapiteln, erfolgt mit der deutschen Kapitulation ein Umschwung bzw. wie im Drama eine *Peripetie*. Bedeutungsverdichtende *Symbole* bietet der Text eine ganze Reihe: ¹⁵ der Pullover, den Lena während des Erzählens strickt; das »Matratzenfloß« als Liebeslager, auf welches

Lena ihren »Helden« zieht, um sich mit ihm bis »zum Kriegsende treiben« zu lassen (S. 85, 98, 155); das Reiterabzeichen, welches der Marinesoldat absurderweise als Glücksbringer trägt (S. 27) und das später ein wertvolles Tauschobjekt wird (S. 169); oder die Currywurst, in der sich Gegensätzliches verbindet und die somit für genussvolle Erneuerung steht, für »Trümmer und Neubeginn, süßlichscharfe Anarchie« (S. 183). Der ordnende und deutende Erzähler macht »aus dem Chaotisch-Schweifenden das monumentale [sic] der ehrwürdigen Novellenform«. ¹⁶ Damit wird am Ende des 20. Jahrhunderts ein anachronistisch anmutender Anspruch erhoben (und mit der späteren Novelle *Freitisch* 2011 bekräftigt): dass nämlich die komplexe Welterfahrung des Menschen im Medium der Literatur nach wie vor zu ordnen und gleichsam »aufzuheben« sei.

Der 1940 in Hamburg geborene Uwe Timm ist einer der erfolgreichsten deutschen Gegenwartsautoren. Sein Werk thematisiert immer wieder das Verhältnis von Erinnerung und Geschichte, von Gedächtnis und Literatur. Von seinem Erstling über die Studentenbewegung *Heißer Sommer* von 1974 an lassen sich Timms Texte insgesamt als literarische Bearbeitung individueller, familiärer und kollektiv-nationaler Gedächtnisinhalte lesen, wobei besondere Aufmerksamkeit die dokumentarisch-fiktionale Rekonstruktion einer SS-Laufbahn in *Am Beispiel meines Bruders* von 2003 oder sein vielstimmiger Roman *Halbschatten* von 2008 u. a. über die Fliegerin Marga von Etzdorf erregte. ¹⁷ In Timms zugleich auto- bzw. familienbiographischem und erinnerungspolitischem Erzählprojekt werden die Texte über gemeinsame Figuren, Motive und Themen vielfach miteinander vernetzt – so taucht bereits in *Kopffjäger* (1991) die Figur der Lena Brücker auf. ¹⁸ Timm steht im Gegensatz zu einer sprachexperimentellen für eine wirklichkeitszugewandte Literatur, die »das menschliche Leben auch in seinen alltäglichsten Ausprägungen literaturfähig macht«. ¹⁹

Für Timm (2012) ist Schreiben mehr Handwerk als Kunst; seine »Ästhetik des Alltags« (1993) erfordert jedoch zugleich eine Distanz schaffende ästhetische Form. Es kommt nicht darauf an, das Alltägliche schlicht wiederzugeben, sondern darauf, ihm »Augenfälligkeit und Dauer zu verleihen. Und zwar [...] in ästhetisch gedeuteter Existenz.«²⁰ Dem entspricht auch *Die Entdeckung der Currywurst*, indem sie alltägliches Leben in einer »artistisch gebauten, intertextuell spielenden, poetologisch raffinierten Geschichte« vermittelt²¹ und sich so einer »glättenden Lektüre«²² widersetzt.

Nach dem Kinderbuch *Rennschwein Rudi Rüssel* (1989) und bis *Am Beispiel meines Bruders* hat *Die Entdeckung der Currywurst* dem Autor die größte Leserschaft beschert.²³ Zum Erfolg der Novelle dürfte die Adaptation als *graphic novel* durch Isabell Kreitz (1996),²⁴ als Theaterstück von Johannes Kaetzler und Gerhard Seidel (Uraufführung 1998) und als Hörbuch (2004) ebenso beigetragen haben wie ihre Verbreitung als Schullektüre.²⁵

Einen erneuten Popularitätsschub dürfte die 2008 erschienene Verfilmung der Novelle durch Ulla Wagner mit der Fassbinder-Schauspielerin Barbara Sukowa in der Hauptrolle ausgelöst haben. Der Film verzichtet komplett auf die Rahmenhandlung, verkürzt eine Reihe von Nebenhandlungen und deutet die vielfältigen Verstrickungen, Zwänge und Gratwanderungen eines Alltags im Nationalsozialismus nur an. Insofern ist auch diese Verfilmung *nicht* »werkgetreu« – zudem erweist sich in manchen Szenen die sprachliche Narration der filmischen durchaus überlegen: Sehen wir im Film Lena Brücker beim Rühren und Abschmecken des Curryketchups (1:35:05), so zündet der Schrifttext an dieser Stelle ein wahres Sprachfeuerwerk (vgl. S. 181). Der Erzähler spinnt ein dichtes Geflecht aus sinnlichen Attributen (»warmer, rötlichbrauner Matsch«), aus intertextuellen Referenzen (»Tau-

sendundeine Nacht»), aus Fragen und Mutmaßungen (»Ja, wie schmeckte das? Der Gaumen schien sich zu weiten«), bevor er dann paradox das Unaussprechbare ausspricht: »Dafür gab es keine Worte« (ebd.), sagt er – und hat doch soeben jede Menge Worte dafür gefunden. Schwer ins filmische Medium zu übersetzen sind auch komplexe Reflexionen des Erzählers:

»Damit begann der Siegeszug der Currywurst, [...] man muß sie im Stehen essen, so zwischen Sonne und Regenschauer, zusammen mit einem Rentner, einem ausgeflippten Mädchen, einem nach Pisse stinkenden Penner, der einem seine Lebensgeschichte erzählt, einem King Lear, so steht man und hört eine unglaubliche Geschichte, mit diesem Geschmack auf der Zunge, wie die Zeit damals war, aus der die Currywurst kam: Trümmer und Neubeginn, süßlichscharfe Anarchie.« (S. 182 f.)

Fällt der Film hier aus Gründen seiner semiotischen Verfasstheit notwendig ab, so punktet er mit den Mitteln, die ihm als Film zu Gebote stehen: Einmal inszeniert er die Protagonistin immer wieder in (Fort-)Bewegung und visualisiert dabei stimmig die Ambivalenz ihrer Lebenssituation zwischen Bewegung und Beengung (s. u.).

Zweitens macht der Film effektiv inneres Geschehen sichtbar. Als Lena realisiert, dass mit Hitlers Tod auch ihre Beziehung zu Bremer ein Ende haben wird, malt sie sich (in erlebter Rede) aus, was nun weiter geschehen würde (S. 88–90). Der Film hingegen greift zum Mittel eines *mind screen*, bei dem der Bildschirm zeigt, was im Kopf Lenas vor sich geht: In Zeitlupe und in Grünfilter sehen wir Bremer Lena herumwirbeln, das Fenster aufstoßen und zu einer abschiedwinkenden Figur auf der Straße werden. Als Lena später ihre Schwarz-

tauschwaren die Treppe hinaufträgt, wird ein kurzer *flashback* einmontiert, in dem sie Hand in Hand mit Bremer die Treppe emporsteigt. Offenbar in der Erinnerung daran lässt sie das Curry und das Ketchup fallen.

Drittens setzt der Film beiläufig bedeutungsträchtige Objekte und Sachverhalte in Szene, die in einem Schrifttext aufdringlich werden könnten: So signalisiert Lenas rote Bekleidung ihr sexuelles (Wieder-)Erwachen; ein ihr entgleitender Tellerstapel weist auf die Brüchigkeit ihres Arrangements mit Bremer hin; rigoros legt Lena die Zeitungsbilder der KZ-Greuel über Bremers infantile Landkartengespinste neuer Ost-Offensiven.

So macht der Film also effekt- und sinnvollen Gebrauch von filmischen Mitteln. Er spart aus, was er als Film nicht optimal kann, wie die Darstellungen von Geschmacksempfindungen und die Aufschichtung mehrerer Erzählebenen. Folglich entfallen intertextuelle Referenzen, v. a. die mythische Grundierung, ebenso wie die ästhetische Spannung zwischen Lena Brückers mündlicher Alltagserzählung und deren literarischer Formung durch den Erzähler.

Auf seine Weise treu bleibt der Film aber der Figur und der Geschichte der Lena Brücker als einer Frau, »die den Weltuntergängen der Männer ihre pragmatische Aufbauarbeit entgegenhält.«²⁶ Man kann zustimmen, dass der Film vor allem dank seiner Hauptdarstellerin »ohne Patina-Pomp und feierliches Getue [...] eine sehr deutsche Geschichte auf die Leinwand [bringt], ohne sie in neudeutschem Kinopathos zu ertränken« (ebd.). Ähnlich sieht Birte Lüdeking (2008) den Film

»dem Geist der literarischen Vorlage treu. Beide Werke sind in ihrem schlichten Ton die liebevolle Würdigung eines bewegten und mutigen Lebens, in dem sich Traurigkeit und Heiterkeit ergänzen und das auch stellvertretend für die

Epoche und ihre Frauen Einschränkung und Befreiung, Einbruch und Wiederaufbau repräsentiert.«

Dass ein einfaches Leben erzählwürdig ist und dass im Erzählen aus dem alltäglichen Einzelfall etwas epochal Gültiges wird – Timm selbst bezeichnet dies als »Übergang von den alltäglichen Dingen der Lebenswelt zum Monument«²⁷ –, damit träfe der Film durchaus das poetisch-poetologische Programm seiner Vorlage. Ulla Wagner geht, gewiss auch für die Publikumswirksamkeit, eigene Wege, ohne in sentimentale Klischees abzugleiten. Dies erweist sich auch in der Szene, in der Bremer und Lena ein letztes Mal aufeinandertreffen.

6.3 Transformationen: Das Wiedersehen

Einige Jahre nach Kriegsende kommt Bremer (Alexander Khuon) zum Imbissstand und isst eine Currywurst, womit nach der *main title sequence* mit einer frühmorgendlichen Fahrradfahrt Lenas durch den Hafen die eigentliche Handlung beginnt. Lena (Barbara Sukowa) öffnet ihren Stand, an dem sich alsbald eine buntgemischte Kundschaft eingefunden hat, die sie gutgelaunt und fix bedient. Als sie merkt, dass Bremer die Straße heraufkommt, wird sie sichtbar nervös, und ihre Hand zittert beim Kaffeeinschenken. Bremer nur halb zugewandt und ihre Verlegenheit damit überspielend, nimmt sie sehr sachlich die Bestellung auf (03:25):

L: *Und für Sie?*

B: So ne kleingehackte Wurst, bitte.

L: *Curry kommt, Kaffee auch? [...]*

Erst dann blicken die beiden einander lächelnd und wissend an. Lena wendet sich kurz ab, und die Kamera fokussiert den

dampfenden Topf, in dem sie rührt. In einem *match cut* (03:55) wird aus dem Currydampf der Wasserdampf aus einem anderen Topf in einer anderen Küche. Am Herd steht ein Koch, Lena führt im Hintergrund ein Telefonat, ein Zwischentitel erscheint: »Einige Jahre früher, kurz vor Kriegsende« (4:04).

Ähnlich wie in *Der Vorleser* und *Das Parfum* (vgl. hier Kap. 7, S. 119, und 8, S. 128f.) wird hier ein affekt- und spannungsreicher Startpunkt gesetzt – Wer sind diese Frau und dieser Mann? Welche Geschichte haben sie? Was macht die Frau so verlegen? –, von dem aus die Handlung analytisch im Rückblick erzählt wird. Der hiermit geöffnete Rahmen schließt sich mit einem weiteren Dampf-*match-cut* von Lenas ersten Curry-Experimenten zurück zum Imbissstand (1:35:30). Lena stellt Bremer die Wurst hin, er schaut etwas süffisant zurück, nach etwas *small talk* muss sich Lena kurz einem anderen Kunden zuwenden.

Bis zu diesem Punkt ähnelt die filmische Wiedersehensszene atmosphärisch und in der Figurenzeichnung sehr der novellistischen, im folgenden verändert sich jedoch ihr Gepräge. Bremer blickt sein Gegenüber bedeutungsvoll an und will etwas sagen: »Lena, ich weiß, dass ...«, doch Lena fällt ihm ins Wort:

L: Ja, wenn's hier einer weiß, dann bist du's ...

[Pause]

B: Viel früher wär' ich sowieso nicht rausgekommen.

L: Ich hätt' dich schon noch nach Hause geschickt.

[Pause]

B: Schmeckt aber.

L: Klar. Wie immer.

B: Ja. Wie immer. Du verstehst eben was davon.

L: Du aber auch.

[Pause]

B: Ja, ich glaub', ich muss dann mal wieder.

L: Ja. Ich auch. Mach's gut.

B: Ja. Du auch.

Dieser Dialog lässt den in der Novelle konstruierten, in deren Wiedersehensszene aber ausgesparten sinnlichen Zusammenhang von Schmecken und Erotik aufscheinen,²⁸ denn mit »schmeckt wie immer« und »verstehst was davon« sind natürlich weniger Lenas kulinarische Künste als gemeinsame erotische Erinnerungen gemeint. Die Kameraführung unterstreicht das augenzwinkernde Einvernehmen durch Großaufnahmen der Figurengesichter im Schuss-Gegenschuss-Verfahren. Die beiden haben nur Augen füreinander, wobei Lena deutlich stärker im Bann wehmütiger Erinnerungen steht als ihr damaliger Geliebter. Dessen Satz »Ja, ich glaub', ich muss dann mal wieder« bricht den Zauber, und Lena rückt zurück von der Groß- in eine Nahaufnahme, die nun auch wieder Kochutensilien mit ins Bild setzt. Mit einem »Ja. Ich auch« erkennt sie ihrerseits die Rückkehr aus der Erinnerung in die Realität an (Abb. 8).

Mit einem gegenseitigen »Mach's gut« geht man wehmütig, aber harmonisch auseinander. Das elegische Hauptmotiv der Filmmusik setzt ein, Bremer entfernt sich, dreht sich noch einmal kurz um zu Lena, die ihm in die Tür ihres Imbissstandes gelehnt nachschaut, und läuft die Straße entlang (Abb. 9,2).

Der am Ende entlang der Blickachse des Zuschauers entschwindende Held, dem eine Frau sehnsüchtig nachblickt, ist ein Urbild des Kinos, wird der behauptungsstarken Figur der Lena Brücker aber nicht gerecht. Der Film erliegt dem Klischee letztlich auch nicht: Die Currywurst-Esser am Stand (Abb. 9,1) zeigen, dass Lena nicht allein ist und eine eigene Aufgabe hat.



Abb. 8: Visuelle Rücknahme von Nähe in *Die Entdeckung der Currywurst* (1:37:53)

Anschließend fährt ein jäher Windstoß in die Szenerie. Bremer ist weg, das ist traurig, aber jetzt gilt es, die umherfliegenden Papierservietten wieder einzufangen. (Auch hier zeigt sich die Ambivalenz von Bewegung und Beengung der Figur.) Die letzte Szene des Films gehört also *Lena*, und zwar nicht passiv als traurig zurückgelassener Frau, sondern aktiv in eigener Sache, heiter, und anmutig in Zeitlupe. Der abschließende Kamerablick auf eine himmelwärts wehende Serviette zitiert den Federflug aus Richard Zemeckis' *Forrest Gump* (1994) – ein stimmiges Schlussbild.

Mit dem frischen Wind und der munteren Jagd auf die Papiertücher nimmt der Film die Kurve, aus der ihn die Abschiedsszene kurz zu tragen drohte. Denn nicht nur in Timms Novelle, auch in Wagners Film ist *Lena* die stärkere, die vitalere Figur. Sie ist es, die aus kargen Bedingungen klug das Beste macht, die sich gegen Widrigkeiten mit Anstand behauptet, die dem Leben entschlossen und gewitzt ein kleines Glück abringt.



Abb. 9: Blick zurück und entschwindender Held in *Die Entdeckung der Currywurst* (1:38:23; 1:38:40)

Entsprechend gerät die Darstellung des Wiedersehens in der Novelle (vgl. für das Folgende S. 184 f.): Auch hier löst das Erscheinen des ehemaligen Liebhabers Emotionen aus, so dass Lena durchatmen muss, um das Zittern ihrer Hände zu verbergen. Und auch hier isst Bremer eine Wurst und geht dann »etwas weiter und sah nochmals zum Stand hinübers«. Der aus dem Erzählerbericht rekonstruierbare Dialog bleibt jedoch

durchgehend geschäftsmäßig. Vielleicht wird mit der lakonischen Sachlichkeit die Verlegenheit überspielt, vielleicht ist die erotische Vergangenheit aber auch schlicht abgehakt. Von außen betrachtet, steht Bremer auch hier recht gut da:

»Das Geschäft ging gut. Fensterkitt war damals gefragt. Es waren ja viele Scheiben kaputtgegangen. Er hatte sich überhaupt nicht verändert, nur der Hut saß ihm tief über den Augen. [...] Er sah aus wie ein erfolgreicher Schieber.«

Doch Bremer ist noch immer ohne Geschmackssinn, und es ist Lenas Currywurst, die ihn heilt:

»Sie schob ihm die Wurstscheiben auf einen kleinen Blechteller. Und er pickte sich mit dem Holzstäbchen eine Wurstscheibe auf, tunkte sie nochmals in diese rostrote Soße. Und da, plötzlich, schmeckte er, auf seiner Zunge öffnete sich ein paradiesischer Garten.«

Mit dem Paradiesgarten des Geschmacks schärft sich auch Bremers Wahrnehmung für Lena, wie sie »freundlich und schnell« bedient, lachend mit den Leuten spricht, »leicht und mühelos« ihre Bewegungen vollzieht, ohne dass er selbst groß von Belang ist:

»Er aß die Wurst und beobachtete, wie sie bediente, freundlich und schnell, wie sie mit den Leuten sprach, wie sie einen Spaß machte, wie sie lachte, einmal sah sie zu ihm herüber, kurz nur und ohne jedes Erstaunen [...], dann gab er den Blechteller zurück. Ging etwas weiter und sah nochmals zum Stand hinüber. Sie strich sich mit dem Oberarm eine Haarsträhne aus der Stirn. Eine graue Haarsträhne, die in dem Blond kaum auffiel, nein, es sogar schöner abstufte,

aufhellte, sie griff die Kelle und goß über die Wurstscheiben diese rote Soße. Er sah, und so habe auch ich sie in Erinnerung, daß sie diese Bewegung tagtäglich wiederholte; es war eine elegante kurze Bewegung, leicht und mühelos.«

Lena ist hier die Gebende und Aktive, Bremer der Nehmende und Beobachtende. Er sieht eine Frau, die eins mit sich und bei der Sache ist, ihre Hände trotz des ehemaligen Liebhabers schnell wieder ruhig, ihr Haar trotz des Graus schön, ihre Bewegungen trotz der Alltäglichkeit elegant.

Der Film verzichtet sinnvollerweise darauf, Bremer seinen Geschmack, den er bis zu diesem Moment verloren hatte, wiedererlangen zu lassen, da sich dies nur schwerfällig in einer Figurenrede oder einem *voice over* hätte vermitteln lassen. Er führt die Hauptfiguren jedoch nah an den Rand einer klischeehaften Sentimentalität, die (auch im Film selbst) weder den Figuren noch ihrer Geschichte entspricht, insbesondere die Zeichnung Lenas als wehmütig Zurückbleibende. Die Schlusszene mit den windbewegten Papiertüchern nimmt aber eine ästhetisch wie inhaltlich befriedigende, zudem genuin filmische Wendung.

6.4 Lernperspektiven

Nicht oft lässt sich aus einem vergleichsweise kurzen Text wie Uwe Timms *Die Entdeckung der Currywurst* so viel lernen – über das Leben, über Geschichte, über Literatur. Weil Sprache hier kein bloßes Transportmittel für eine Story, sondern Mittel für eine komplexe literarische Konstruktion ist, kann die Rezeption des Films die Lektüre keineswegs ersetzen, wohl aber bereichern und den Eigenwert schriftlichen und audiovisuellen Erzählens erkennen lassen.

Dafür bietet sich ein Vergleich der Wiedersehensszenen in

besonderem Maße an. Der Ich-Erzähler vermengt hier äußere Gegebenheiten, die ihm Lena Brücker mitgeteilt haben kann (z. B. zur Kleidung Bremers oder die gewechselten Worte), mit ungesicherten Aussagen: Woher weiß der Erzähler, dass Bremer mit Fensterkitt handelt? Woher weiß er, wie Lena aus Bremers Sicht erscheint? Woher, dass Bremer seinen Geschmackssinn wiedererlangte? Hat ihm Lena mehr erzählt, was er hier aber ausspart? Oder hat er in erzählerischer Freiheit Dinge hinzuerfunden, die wiederum poetisch gegen den prosaischen Dialog der Figuren arbeiten? In jedem Fall verdeutlicht die Textpassage neben der äußeren Handlung die Komplexitäten des Erinnerns und des Erzählens. Der Film als audiovisuelles Medium bleibt davon unberührt: Er zeigt die Figuren und lässt hören, was sie sprechen. Stärker gerät das – bevor sich der Film in der Schlusszene rettet – zum gefühligen letzten Abschied eines Liebespaares (dessen Takt zudem der Mann vorgibt) als zur Bestätigung eines bewegten und mutigen Frauenlebens. Wie die Nähe der Figuren allein visuell hergestellt wird, lässt sich erkennen, wenn man die Szene ohne Ton lediglich schaut, dabei das Mienenspiel und die Kameraführung wahrnimmt, und mutmaßt, was gesprochen wird.

Das Entschwinden des/der Helden gleichermaßen ins Bild und aus dem Blick des Zuschauers ist ein gängiger filmischer Erzählcode. Eine Reihe von *motion stills*, beginnend mit Charlie Chaplins *The Tramp* (1915) über Fred Zinnemanns *High Noon* (1952), Mike Nichols' *The Graduate* (1967) und Volker Schlöndorffs *Die Blechtrommel* (1979) bis zu Marco Kreuzpaintners *Krabat* (vgl. hier Kap. 4, S. 63), kann diese Erkenntnis auf induktivem Weg anbahnen.²⁹ Der *Currywurst*-Film zeigt kurz einen weggehenden Mann und eine zurückbleibende Frau und bedient damit tieferliegende Geschlechterklischees, wonach der Mann aktiv in die Weite zieht und die Frau passiv in der Höhle bleibt. Zu fragen wäre aber, warum der Film so

nicht endet, sondern in der Szene mit den Papiertüchern die Frauenfigur wieder in ein anderes Licht rückt.

Sachte in der Luft bzw. im Wind fliegende Objekte haben im Film offenbar eine starke emotionale Symbolwirkung: Hier ist es ein Papiertuch, das in den weiten Himmel entschwebt; in *Forrest Gump* (R: Robert Zemeckis, 1994) ist es eine vom Wind weggetragene Feder; in *American Beauty* (R: Sam Mendes, 1999) eine minutenlang im Wind tanzende Plastiktüte; und in *Das Parfum* (vgl. hier Kap. 8, S. 131) gleitet ein parfümiertes Taschentuch magisch über eine verzückte Menschenmenge. Man kann derlei auch schriftlich erzählen; der genuine mediale Ort eines solchen Motivs ist freilich der Film.

Neben dem Ende dieses Films ist insbesondere sein Anfang näherer Betrachtung wert. In der *main title sequence* sehen wir Lena Brücker im Morgengrauen über eine Brücke und durch einen Hafen zu ihrem Imbissstand radeln, wobei neben der Kameraführung auch die Filmmusik von Belang ist. Passend zur Ambivalenz von Weite und Beengung, Bewegung und Stillstand, hören wir ein bedächtiges, aber nicht schwerfälliges, ein elegisches, aber nicht trauriges, ein sparsam, aber nicht dünn besetztes Instrumentalstück mit einer im Dreiertakt wiegenden Melodie.³⁰ Mit dem Stil klassischer Kammermusik wird das Prestige des Hochkulturschemas reklamiert. Die kleine Besetzung passt zu einem kleinen Leben. Die Melodie wirkt melancholisch, der Dreiertakt aber bewegt und offen. Die enorme rezeptionssteuernde Wirkung von Musik wird sinnfällig, wenn man diese Anfangsszene mit anderen Musikstücken unterlegt.³¹

In der *graphic-novel*-Adaption, deren Cover übrigens das Wiedersehen am Imbissstand zeigt, muss sich Bremer fragen lassen: »Was willst du denn im Kino?«³² Darauf wären gewiss einige gute Antworten zu geben.

7. Ein Liebespaar macht einen Ausflug – *Der Vorleser* im Film von Stephen Daldry (2008) und im Roman von Bernhard Schlink (1995)

7.1 Die Story

Michael Berg wächst in den 1950er Jahren behütet in einer bildungsbürgerlichen Familie auf. Sein Leben erfährt eine einschneidende Wendung, als der 15jährige von der über 20 Jahre älteren Trambahnschaffnerin Hanna Schmitz in ein sexuelles Verhältnis gezogen wird. Ein halbes Jahr lang frönen die beiden einem Ritual, bei dem Michael zunächst etwas vorliest, bevor sie sich duschen und lieben. Eines Tages freilich ist die Frau spurlos verschwunden. Es dauert Jahre, bis Michael als Jurastudent sie in einem Gerichtssaal wieder sieht, wo sie sich neben anderen Frauen für Untaten als KZ-Aufseherin verantworten muss. Hanna hat sich von Häftlingen vorlesen lassen, bevor sie sie nach Auschwitz ins Gas schickte, und sie hat bei einem Todesmarsch mehrere hundert Frauen und Kinder in einer bombardierten Kirche verbrennen lassen. In der Beobachtung des Prozesses und aus erinnerten Begebenheiten schließt Michael, dass Hanna nicht lesen und schreiben kann und lieber die Hauptschuld auf sich nimmt, als ihren Analphabetismus einzugestehen. Auch deshalb, weil Michael nicht eingreift, wird Hanna zu lebenslanger Haft verurteilt. Michael wird Jurist, heiratet, bekommt eine Tochter und wird wieder geschieden. Nach einigen Jahren beginnt er, mit von ihm selbst mit literarischen Texten besprochene Audiokassetten ins Gefängnis zu schicken, antwortet jedoch nie auf die kurzen Briefe, die Hanna ihm zurückschickt, nachdem sie sich mühevoll

das Lesen und Schreiben selbst beigebracht hat. Nach 18 Jahren soll Hanna entlassen werden, Michael trifft jedoch nur widerwillig Vorkehrungen für ihre Wiedereingliederung und verhält sich bei einem Besuch abweisend. Am Morgen ihrer Entlassung erhängt sich Hanna in ihrer Zelle. Auf ihren letzten Wunsch reist Michael nach New York, um ihre Ersparnisse einer Überlebenden des Todesmarsches und Zeugin aus dem Prozess zu übergeben. Diese überlässt Michael die Entscheidung über die Verwendung des Geldes, behält aber Hannas Teedose als Ersatz für eine Dose, die ihr im KZ gestohlen wurde.

7.2 Hintergrundinformationen

Schlinks 1995 erscheinener Roman wurde zu einem Sensationserfolg.¹ Am 1. April 1999 konstatierte *Die Weltwoche*: »Ein Buch geht um die Welt«. In Deutschland hatte die Auflage bereits die Grenze von einer halben Million überschritten, in Frankreich und Großbritannien waren insgesamt 300 000 Exemplare verkauft. Nach seiner Vorstellung in der Talkshow *Oprah* schnellte der Roman in den USA auf Platz 1 diverser Bestseller-Listen, der Vintage-Verlag ließ nach der Startauflage noch einmal 600 000 Exemplare nachdrucken. Schlink erhielt verschiedene Preise, neben dem *Hans-Fallada-Preis* würdigte der *Prix Laure Bataillon für übersetzte Literatur* die Wirkung des mittlerweile in 40 Sprachen übersetzten Romans außerhalb des deutschen Sprachgebietes. Von der Popularität des Textes als Schullektüre zeugt die Existenz zahlreicher didaktisch-methodischer Materialien.²

Wesentlich für den Erfolg des Romans dürfte der brisante Themenmix gewesen sein: Als Adoleszenzroman handelt er vom mühevollen Erwachsenwerden eines Jugendlichen, hier verkompliziert durch die Unerhörtheit der Beziehung (juristisch besehen ein sexueller Missbrauch) zu einer deutlich älte-

ren Frau. Von Bedeutung sind weiter der Analphabetismus und die Frage nach der humanisierenden Wirkung von Schriftlichkeit und Literatur. Diskutiert wurde *Der Vorleser* jedoch vor allem als literarische Auseinandersetzung mit dem Holocaust bzw. mit der Schuldfrage.

Die Kontroverse um Schlinks Roman³ bewegte hauptsächlich die Frage, ob durch die Liebesgeschichte und die Perspektive auf eine attraktive und analphabetische Frauenfigur die Taten des Holocaust unzulässig banalisiert und die Täter entschuldigt würden. Siegrid Löffler nannte den Text in der Fernsehsendung *Das literarische Quartett* 1995 »das Abstruseste, Abartigste und Konstruierteste [...], das man sich überhaupt vorstellen kann«;⁴ Rainer Moritz hingegen konstatierte ebenfalls 1995 einen »Roman von bestechender Aufrichtigkeit. Er fegt die bequemen Ausflüchte all derer hinfort, die einem »Aufarbeiten der Vergangenheit« eifertig das Wort reden.«⁵ Adolf Höfer hingegen sah 1998 den *Vorleser* als Beitrag zur literarischen »Entsorgung deutscher Vergangenheit«. Sieben Jahre nach seinem Erscheinen brach im *Times Literary Supplement* heftige Kritik an Schlinks Roman los.⁶ Der britische Germanist Jeremy Adler warf ihm vor, »Mitleid mit den Mördern zu erzwingen«,⁷ der Rezensent Willi Winkler griff 2002 die Debatte auf und tat den Roman als »Holo-Kitsch« und »Schund« ab.⁸ Zuletzt brandmarkte Klaus Köhler 2009 den *Vorleser*: Anstatt den »Referenzrahmen« nachzuzeichnen, aus dem heraus die NS-Taten möglich wurden, betreibe Schlink eine »Thematisierung des Dritten Reiches bei gleichzeitiger Aussparung seiner Realität« und somit ein »Herunterdimmen des Zivilisationsbruches«.⁹

Derlei Abwertungen verkennen womöglich die prinzipielle Differenz zwischen Erzähler und Autor sowie die für diesen Text wesentliche Differenz zwischen dem erlebenden (zuerst 15jährigen) und dem erzählenden (52jährigen) Ich.¹⁰ Die Wahr-

nehmungen und Reflexionen Michael Bergs sind nicht die Bernhard Schlinks, und sie bleiben stets die einer literarischen Figur mit einer zunächst pubertären, aber auch später höchst subjektiven Sicht. Michael Berg hat »eine Verbrecherin geliebt« (S. 129) und nie verwunden, dass sie ihn verlassen hat. Daher ist es plausibel, dass er Hanna (und damit sich selbst) entlastet, indem er etwa vom gemeinsamen »Betäubtsein« der Opfer und Täter spricht (S. 98) oder mutmaßt, Hanna sei »in die Tätigkeit als Aufseherin hineingeraten« und wollte ihren KZ-Vorleserinnen »den letzten Monat erträglich machen« (S. 128). Seine Auseinandersetzung »mit Hannas Schuld ist keine abstrakte Analyse von Täterschaft im Nationalsozialismus, es ist vielmehr der verzweifelte Versuch, die eigene Fehlbarkeit zu verstehen [...]«. ¹¹

Gleichnishaft führt die Geschichte von Hanna und Michael vor, wie die Tätergeneration nach dem Zivilisationsbruch weitgehend bruchlos ein »normales« Leben wiederaufnimmt und wie die erste nachgeborene Generation das Verbrechen und die Schuld entdeckt, eine tatsächliche Aufarbeitung aber ausbleibt. Textintern bleibt es bei der fragenden, quälenden Erinnerungsarbeit des Michael Berg, die aus verständlichen psychischen Gründen »auf Verstehen ausgelegt ist«. ¹² Indem der Erzähler am Ende die Niederschrift der Geschichte konstatiert (vgl. S. 205 f.), wird »der Verlust der geliebten Vergangenheit kompensiert durch den literarischen Text«. ¹³ Der Roman aber wird damit dem kulturellen Gedächtnis übergeben, für eine »ästhetische Erziehung, an deren Ende das Erinnern als un-abgeschlossenes Gedenken an die Fährnisse des Menschen steht«. ¹⁴

Dass die Erfahrungen und Deutungen des Erzählers gegen den Strich ihrer Subjektivität zu lesen sind; dass weniger die Geschichte von Hanna und Michael als der Roman *Der Vorleser* einen Erklärungs- und Erkenntniswert hat – dies erfordert

eine hinreichend differenzierte Lektüre, die der Text nicht eben leicht macht. Denn die *amour fou* und Hannas Analphabetismus – zumal gespiegelt im Erleben Michaels – wirken stark in Richtung Perspektivübernahme und Identifikation auch beim Leser. Überdies lassen es die auffälligen Parallelen zwischen dem Autor und der literarischen Figur – fast im selben Alter, Handlungsort erkennbar Heidelberg, beide Juristen – nicht abwegig erscheinen, Michael Berg als *alter ego* Bernhard Schlinks zu sehen.¹⁵ Der Leser muss also distanzierend-reflexiv anarbeiten gegen eine scheinbar autobiographische, affektgeladene und zur Identifikation einladende Story, um nicht einer banalisierenden Lesart zu erliegen.¹⁶

Die literarische Konstruktion, die es hierbei zu entschlüsseln gilt, weist neben dem Ineinander eines erlebenden und erzählenden Ichs eine Reihe von Leitmotiven und intertextuellen Bezügen auf. Dazu gehören die Symbolik der auch in Michaels Träumen immer wieder auftauchenden Häuser, die durchgängige Metaphorik des Wassers und die Texte, die Michael vorliest, insbesondere die *Odysee*. Sehr bedeutungsträchtig sind das ständige Baden und die peinliche Sauberkeit Hannas. Reale oder geträumte Häuser sind für Michael ersehnte und doch oft unzugängliche Behausungen. Und auch die *Odysee* steht für die Sehnsucht, eine Irrfahrt zu beenden und nach Hause zu kommen.¹⁷

Von besonderer Bedeutung ist das Vorleseprojekt bzw. die Auswahl der vorgelesenen Texte. Als Vorspiel zum Sex liest Michael neben der *Odysee* *Emilia Galotti*, *Kabale und Liebe*, den *Taugenichts*, *Krieg und Frieden*. Auf Kassetten spricht er später abermals die *Odysee*, daneben Schnitzler, Tschchow, Keller, Fontane, Mörike, ebenso Kafka, Frisch, Johnson, Bachmann, Lenz, aber dezidiert »keine experimentelle Literatur«. In den fast ausnahmslos kanonischen Titeln sieht Michael rückblickend »ein großes bildungsbürgerliches Urvertrauen«

(S. 176). Obwohl sich Hanna im Gefängnis noch das Lesen beibringt und in ihrer Zelle einschlägige KZ-Literatur hat (vgl. S. 193f.),¹⁸ muss das literarische Bildungsprogramm auf der Ebene der Handlung als gescheitert angesehen werden: Niemals kommen Michael und Hanna noch in einen klärenden Dialog, beide bleiben vereinzelt zurück, Hanna nimmt sich das Leben. Bezogen auf Text und Leser jedoch aktiviert der Roman »im Vorlesen einen Mythos: die Erzählung, die – wie gebrochen auch immer – zu einem [...] ursprünglichen Verständigungsmodus des Menschen zurückführt.«¹⁹ Die Suche nach Identität und das Erinnern vollziehen sich in der Aneignung von und in der Auseinandersetzung mit Literatur.

Wo also die Figuren scheitern, bleibt für den Leser doch ein Sinnangebot. Hätte Hanna zu ihrem Analphabetismus stehen müssen? Hätte Michael dem Richter davon berichten müssen? Hätte er sie im Gefängnis besuchen müssen? Oder hätte sie von sich aus den Kontakt abbrechen und Michael freigeben sollen? Warum hat sich Hanna umgebracht? In den »Spannungen dieser unaufgelösten Fragen ist Schlinks *Der Vorleser* eine Chance – und ein moralisches Buch.«²⁰

Sowohl für das Paar Hanna und Michael als auch für den Erzähler Michael Berg und schließlich mittels des Romans *Der Vorleser* findet menschliche Selbst- und Fremdverständigung zwar mehr oder weniger gelingend, aber grundsätzlich im Medium (vor-)gelesener Literatur statt. Schreibt der Roman der geschriebenen Literatur dergestalt eine privilegierte Position zu, indem er vorführt, was nur ein Roman kann, so fragt sich, wie eine Verfilmung überhaupt zu begründen ist. (Zumal gegen die gemeinsame Literaturerfahrung der »wahllose« Kinobesuch [S. 76] steht, auf den Hanna als Analphabetin beschränkt ist und den sie mit Michael nicht teilt.) Man könnte antworten, dass der Film lediglich die Vorgeschichte des eigentlichen, dann sprachlichen Erzählens darstellt: In der letz-

ten Szene besucht der ältere Michael Berg mit seiner Tochter das Grab Hannas und hebt an, ihr die Geschichte (die der Zuschauer eben gesehen hat) zu erzählen: »Ich war 15. Ich wollte von der Schule nach Hause. Ich fühlte mich krank ...« (1:52:08). Am Ende des Films und innerhalb der Filmhandlung entsteht offenbar eine der *sprachlichen* »Versionen« (S. 205) der Geschichte, und so besehen würde der Film den Roman nicht ersetzen, sondern zu ihm hinführen.

Für den 2009 in Deutschland erschienenen Film schrieb David Hare das Drehbuch, die Leitung übernahm der britische Theater- und Filmregisseur Stephen Daldry. Für die Hauptrollen waren Nicole Kidman und David Kross vorgesehen (der auch die Titelrolle in *Krabat* spielt), den älteren Michael Berg übernahm Ralph Fiennes. Dass Kidman wegen einer Schwangerschaft nicht zur Verfügung stand und Kate Winslet einsprang, kann man als Glücksfall ansehen. Für ihre Leistung erhielt Winslet einen Golden Globe und einen Oscar als beste Hauptdarstellerin. In Nebenrollen sind deutsche Kinostars wie Bruno Ganz, Karoline Herfurth, Hannah Herzsprung und Alexandra-Maria Lara zu sehen.

Der Film zog in Deutschland über zwei Millionen Zuschauer in die Kinos. In der kritischen Rezeption wiederholte sich die über den Roman geführte Diskussion: Martin Wolf klagte 2009, dies sei »kein Film über den Holocaust, sondern eher eine peinliche Studie über das Selbstmitleid eines irregeleiteten Liebhabers«, und empörte sich über die »Heiligsprechung der Hauptfigur«. Gemäßigter urteilte Thomas Lenz (o. J.): »Will man [...] von einem Täterfilm sprechen, ist man durchaus auf dem richtigen Weg. Inwiefern ein derartiges Urteil jedoch wertend ausfallen muss, ist eine ganz andere Frage.« Kritisch sah Margarete Padysz (o. J.) die Täterfrage und den Problemgehalt: »Der Film wird den im Roman angesprochenen Problemen nicht gerecht. [...] Eine wirklich ausgeprägte Auseinan-

dersetzung mit den Tätern und ihren Motiven findet nicht statt.« Hanns-Georg Rodek (o. J.) monierte den »Hochglanz«, würdigte aber einen »Film mit eminent europäischer Sensibilität, der in seinem Thema mehr Schattierungen von Grau entdeckt, als sich jener Gut/Böse-Ort namens Hollywood auch nur vorzustellen vermag«, und ein »Kino der reichen Nuancen«. Sebastian Walther (o. J.) sah gar eine »großartig gelungene Romanverfilmung mit einem hohen Wirkungsgrad, einer beispielhaften Vorlagentreue und einer absolut versierten Inszenierung«.

Vorlagentreue ist generell ein problematisches Kriterium; zudem fragt sich, wie ein Film einer Vorlage überhaupt treu bleiben kann, die so ausgesprochen (schrift-)literarisch ist wie Schlinks Roman. Norbert Berger²² benennt Probleme, die eine Verfilmung hier lösen muss: Wie kann die Spannung zwischen erlebendem und erzählendem Ich dargestellt werden? Wie geht der Film mit den Reflexionen und den Träumen des Erzählers um? Wie macht er das Älterwerden der Hauptfigur deutlich? Wie verhindert er, gerade bei einer attraktiven und populären Schauspielerin, eine zu große Identifikation und Sympathie mit der KZ-Täterin?

Der Film antwortet darauf mit diversen Adaptationen: Wie die Novelle *Die Entdeckung der Currywurst* und der Roman *Das Parfum* (vgl. hier Kap. 6 und 8) arbeitet er mit dem Erzählcode einer Rahmenhandlung, die gleich zu Beginn (Mit-)Gefühle, Neugier und Spannung weckt. Im Gegensatz zur dreiteiligen Chronologie des Romans mischen sich Szenen aus der Rahmenhandlung 1995 immer wieder in den Fluss des ab den 1950er Jahren Erzählten, wobei *match cuts* wirkungsvoll den Wechsel der Zeitebenen signalisieren. Überraschend angesichts des hohen Anteils an innerem Geschehen, verzichtet der Film auf einen distanzierenden *voice-over*-Erzähler und deutet das Innenleben der Figuren im Mienenspiel, über Einstel-

lungsgrößen, Lichtführung und musikalische Untermalung nur an. Selbst wenn man die Erzählerreflexionen als »gewundene Traktate über Schuld und Sühne«²² oder Schlink gar als »Phrasendrescher«²³ sehen will, so verliert der Film mit ihnen doch eine diskursive Schicht.

Wie häufig in Verfilmungen gibt es auch hier Auslassungen und Verdichtungen. Der Besuch Hannas in der für sie fremdartigen, mit Biedermeiermöbeln und Bücherregalen bestückten Wohnung Michaels entfällt (S. 60 f.); die Exkursionen des Jurastudenten in das KZ Struthof (S. 144 ff.) werden stark verknappt; die Figur des Vaters wird kaum entwickelt, den Part des Mentors übernimmt der Juraprofessor Rohl mit. Auch bleibt Hannas Kontakt mit Holocaust-Literatur ausgespart.

Wo Michael im Roman die durchgängige »Reflektorfigur«²⁴ ist, gewinnt Hanna im visuellen Medium zwangsläufig ein starkes Gewicht. (Die schauspielerische Präsenz von Winslet trägt dazu das Ihre bei.) Auch hier ist Hanna eine abwechselnd herrische und anlehnungsbedürftige, launenhafte und pragmatische, anziehende und schroffe Frau. Allerdings baut der Film durch die Streichung der Gürtelszene beim Fahrradausflug (s. u.), durch ihre mitleiderregende Zeichnung vor Gericht und durch die anrührenden Bilder ihrer Schreibversuche eine nicht unproblematische »melodramatische Gefühlsverknüpfung« des Zuschauers mit der Figur auf.²⁵ Ein Stück weit gekontert wird dies dadurch, dass Hanna keine KZ-Literatur in der Zelle hat, sondern sich v. a. mit Anton Tschechows Novelle *The Lady with the Little Dog* / *Die Dame mit dem Hündchen* beschäftigt, einer dramatischen Geschichte über eine Liebe gegen gesellschaftliche Widerstände. Gelernt, so sagt sie zu Michael, habe sie im Gefängnis (nur) das Lesen. Diese Uneinsichtigkeit lässt sich als Zugeständnis an die »kritischen Stimmen zur ambivalenten Täterfigur«²⁶ des Romans sehen. Profiliert wird die Täterfigur auch dadurch, dass das Gespräch mit der

überlebenden Tochter in New York deutlich ausgebaut wird und sich weniger um das persönliche Trauma Michael Bergs als um (eindeutige) Schuld und (unmögliche) Absolution der KZ-Verbrechen dreht.

Über den Roman hinausgehend bezieht der Film im unmissverständlichen Urteil eines Opfers, das die Holocaust-Schrecken nicht vergeben kann, hier eine klare moralische Position (1:44:40), die durch die sentimentale Schlusszene des Besuchs mit der Tochter an Hannas Grab allerdings wieder verwässert wird.

Die Ambivalenz des Films zeigt sich auch in der Sequenz, die folgend näher betrachtet werden soll.

7.3 Transformationen: Der Fahrradausflug

Michaels und Hannas Fahrradausflug umfasst im Roman das Kapitel 11 (S. 51–57), im Film vier Szenen (28:31–34:00):

- 1) Verkauf der Briefmarkensammlung
- 2) Einkehr im Gasthaus
- 3) Besuch der Kirche
- 4) Bad

1) Als Michael, um das Geld für den Ausflug zu beschaffen, seine Briefmarkensammlung verkauft, werden die Darstellungsmöglichkeiten des Mediums beeindruckend ausgespielt. Wo der Roman in indirekter Rede den Verlauf und das Ergebnis eines unersprißlichen Verkaufsgesprächs darstellt – »Am Ende bekam ich siebzig Mark. Ich fühlte mich betrogen, aber es war mir gleichgültig« (S. 52) –, legt der Film drei Zeichenstränge übereinander: Die Bildspur zeigt den nüchternen Verkaufsvorgang, in dem Geld gegen Briefmarken wechselt. In größtmöglichem Kontrast dazu hören wir Michaels Stimme aus

dem *Off* mit einem (angenäherten) Monolog Ferdinands aus Schillers Sturm-und-Drang-Drama *Kabale und Liebe*,²⁷ zusätzlich untermalt mit einer pathetisch-erhebenden Musik:²⁸

»Ich fürchte nichts – nichts – als die Grenzen deiner Liebe. Laß auch Hindernisse wie Gebirge zwischen uns treten, Gefahren werden dich nur reizender machen. Ich will sie für Treppen nehmen und drüber in deine Arme fliegen. An meinem Arm sollst du durchs Leben hüpfen. Schöner, als er dich von sich ließ, soll der Himmel dich wiederhaben und mit Verwunderung eingestehen: Die letzte Hand an die Seelen legt nur – die Liebe.«

2) Bei der Einkehr im Gasthaus werden zwei Motive gefestigt: zum einen die Verheimlichung der Beziehung vor der Gesellschaft, hier repräsentiert durch die spöttische Wirtin; vor allem aber die Bedrückung Hannas durch ihren Analphabetismus. Angestrengt überspielt sie ihre Unfähigkeit, die Speisekarte zu lesen (»Bestell du«); gekränkt und missgünstig bäugt sie die Pfadfinder, die lachend in ihren Speisekarten herumdeuten.

3) An einer Kirche wird Hanna vom Gesang eines Kinderchores angelockt, nimmt in einer Kirchenbank Platz, wechselt Blicke mit Michael und weint.

4) Die Sequenz schließt mit einer Szene, in der Hanna in einem Gewässer badet, während Michael am Ufer sitzt und ein Gedicht für sie in ein Heft schreibt. Per *match cut* führt das in seinen Händen gehaltene Heft in die Erzählgenwart zurück.

Der Film setzt in dieser Sequenz schon dadurch markante Eigenakzente, als es Szene 2 im Roman nur angedeutet (S. 54), Szenen 3 und 4 gar nicht gibt. Andererseits spart er die Nächte, einen Streit sowie das versöhnende Vorlesen aus dem *Tauge-*

nichts (S. 53–56) aus. Ambivalent ist, was es stattdessen zu sehen und zu hören gibt.

Beeindruckend inszeniert der Film – multimedial geschichtet und intertextuell angereichert – den Briefmarkenverkauf und führt damit die gefühlsbewegte Traumwelt des adoleszenten Helden vor. Ohne Worte drückt sich in nur einem Blick der Wirtin das missbilligende Erkennen eines nicht gesellschaftsfähigen Verhältnisses aus. Hoch suggestiv zeigt Winslets Gestik und Mimik über der Speisekarte das komplexe Gemisch aus Hilflosigkeit, Scham und Missgunst der Analphabetin. Die von dem *On-Ton* des Kinderchors untermalte Schuss-Gegenschuss-Montage in der Kirche dauert fast eine Minute, holt die Figuren bzw. die Gesichter immer näher heran und verdeutlicht so ihre wachsende Nähe.²⁹

Die Kirchenszene fehlt (glücklicherweise) im Roman, der Vergangenes und Tränen bei Hanna während des Ausfluges freilich in ganz anderer Weise hochquellen lässt: Eines Morgens hat sich Michael aus dem Zimmer gestohlen, um Frühstück und Blumen zu besorgen. Zur Information hat er Hanna einen Zettel hinterlassen, als er aber zurückkommt,

»stand sie im Zimmer, halb angezogen, zitternd vor Wut, weiß im Gesicht.

»Wie kannst du einfach so gehen!«

Ich setzte das Tablett mit Frühstück und Rose ab und wollte sie in die Arme nehmen. »Hanna ...«

»Faß mich nicht an.« Sie hatte den schmalen ledernen Gürtel in der Hand, den sie um ihr Kleid tat, machte einen Schritt zurück und zog ihn mir durchs Gesicht. Meine Lippe platzte, und ich schmeckte Blut. Es tat nicht weh. Ich war furchtbar erschrocken. Sie holte noch mal aus.

Aber sie schlug nicht noch mal. Sie ließ den Arm sinken und den Gürtel fallen und weinte.« (S. 54)

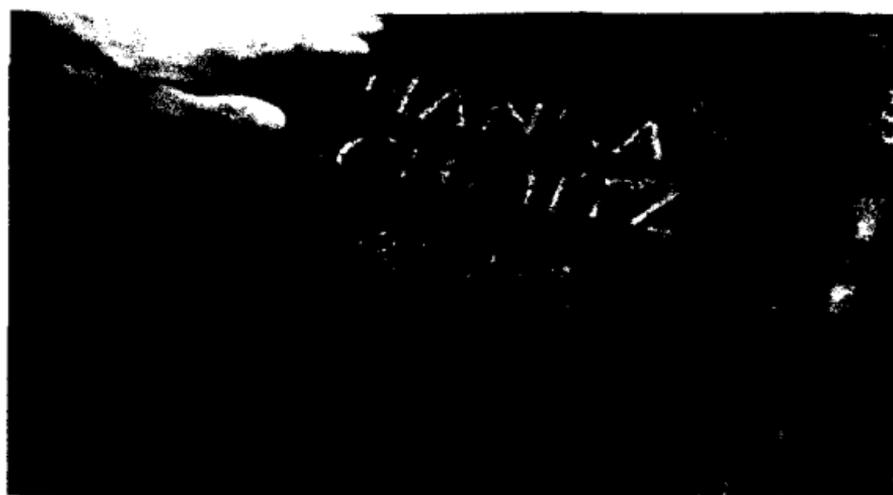


Abb. 10: Kirchen-Kitsch in *Der Vorleser* (32:41, 1:51:29)

Der Kontrast dieser Szenen zeigt den Unterschied zwischen Pathos (im Roman) und Rührseligkeit (im Film). Man kann einem Hollywoodprodukt nachsehen, dass es auf die Gewaltszene mit dem Ledergürtel verzichtet; nicht aber, dass es sie durch sentimental Kitsch ersetzt (Abb. 10, 1).

An die Stelle des Gewaltausbruchs treten Bilder, in denen Hanna verletzlich, kindlich, anrührend wirkt – untermalt von einem Kinderchor, der (auch das noch) Giovanni da Palestrinas Motette »Pueri Hebraeorum« (Kinder der Israeliten) von 1584 singt. Womöglich überwältigen Hanna Erinnerungen an die Nacht der brennenden Kirche und der 300 getöteten Frauen und Kinder; Mitleid erweckt der Film hier aber nicht mit den Opfern, sondern mit der Täterin. Schwer erträglich pflanzt sich dies fort, wenn sich in der Schlusszene der Friedhof eben dieser Kirche als Hannas letzte Ruhestätte entpuppt, der Vater zusammen mit seiner Tochter dieses Grab aufsucht, es behutsam vom nassen Herbstlaub säubert und dann seine Geschichte zu erzählen beginnt (Abb. 10, 2).

Zur ebenfalls hinzugefügten Badeszene fragt Thomas Lenz (o. J.), ob diese

»wirklich nötig ist, die Kate Winslet zusätzlich zu aller Nacktheit auch noch einmal mit nassem Oberteil im Gebirgsbach zeigt [...] (das Motiv des reinigenden Wassers ist bis dahin schon so übermäßig ausgereizt, dass sich Ermüdung einstellt). In solchen Momenten droht Daldrys Version zur kunstgewerblichen Spannerei zu degenerieren, und das hat sein Film eigentlich nicht nötig.«

Vielleicht übertreibt es der Film tatsächlich etwas mit dem Leitmotiv des Wassers bzw. der Reinigung. Freilich scheint die Badeszene vor allem und sehr anschaulich den Kontrast zwischen dem sorglosen Naturmenschen Hanna (fast nackt im Wasser) und dem skrupulösen Buchmenschen Michael (angezogen auf dem Ufer) anzuzeigen (Abb. 11).

Sinnvollerweise spart der Film den Gedichttext selbst ebenso aus wie die Erwähnung von Rilke und Benn (S. 57). Raffiniert aber macht er das Heft, in das der Junge schreibt, zum



Abb. 11: Naturmensch Hanna vs. Buchmensch Michael:
Visuelle Kontrastierung in *Der Vorleser* (33:27)

Objekt für den *match cut* in die Erzählgegenwart von Michael Bergs Wohnung, mit der die Ausflugssequenz endet (33:50).

Die schwelende Aggressivität und Grausamkeit der Romanfigur Hanna wird im Film generell zurückgenommen. Sie entlädt sich im Roman einprägsam, wenn Hanna mit einem Gürtel zuschlägt, weil sie sich verlassen glaubt. Im Kontrast hierzu inszeniert der Film den Ausflug beeindruckend als Intensivierung der Liebe, und der harmonisch verlaufende Urlaub mündet in – dem Roman unbekannte – Szenen, die nicht Hannas brutale, sondern im Gegenteil ihre sensible Ader hervortreten lassen. So zeigt sich der Film hier wie insgesamt als eine weitere, andere »Version« der Geschichte als die, die der Erzähler in Schlinks Roman aufgeschrieben hat.

7.4 Lernperspektiven

Die Rezeption der Ausflugssequenz hängt stark vom Vorwissen über die Handlung ab. Weiß man um Hannas Analphabetismus und ihre KZ-Vergangenheit, sieht man die Szenen am Lokaltisch und in der Kirche anders. In jedem Fall schiene es lohnend, Gestik und Mimik hier auszudeuten, indem man der Figur in einem passenden *motion still* eine Gedankenblase zuschreibt. (In der Kirchenszene bietet sich hierfür auch Michael an: Was geht ihm hier durch den Kopf?) Warum der Film statt der brutalen Gürtel-Szene diese sehr viel empfindsamere zeigt, ist zu erörtern: Wollte man Hanna positiv zeichnen? Wäre die – in einem Film tatsächlich zu *sehende* – Szene zu verstörend für ein (möglichst breites) Kinopublikum?

Die Verkaufsszene kann man zunächst ohne Ton laufen lassen, um bei einem zweiten Durchgang gezielt auf diesen zu achten. Den eigentlichen, realen Ton des Verkaufsgesprächs hört man nicht; entscheidend ist vielmehr der Sturm und Drang aus Liebespathos und Musik in Michaels Kopf. Über *motion stills* kann der größere Kontext des Briefmarkenmotivs erschlossen werden.³⁰ Bilder davon, wie Michael Hakenkreuz- und Hitler-Briefmarken sortiert und Transparentpapier über diese legt (5:40), haben einen so nur im visuellen Medium darstellbaren Symbolwert.

Warum gibt der Film die Badeszene hinzu? Ein nasses Oberteil an einer attraktiven Frau ist erotisch und steigert das (männliche) Gratifikationspotential. Möglicherweise nimmt der Film im Gegensatz zwischen dem Naturmenschen und dem Buchmenschen aber schlicht die vorher angedeutete Nähe der beiden wieder zurück. Hanna will das Gedicht »hören«, und Michael will es ihr »irgendwann« vorlesen. Ob dies jemals passiert (ist), bleibt aber ebenso unklar wie die Schrift, auf die der ältere Michael Berg nach dem *match cut* blickt. Von diesem

Beispiel aus lassen sich weitere *match cuts* beim Wechsel der Zeitebenen erkennen (1:55, 1:21:00).

Auch andere Szenen des Films sind der Betrachtung wert, z. B. als Michael nach dem ersten Sex mit Hanna verspätet nach Hause kommt und in das gesittete Abendessen der Familie kurze *flashbacks* des atemlosen Liebesaktes geschnitten werden (*cross cutting*) (14:45). Das Klappern der Bestecke im Geschirr wirkt unnatürlich laut, die essenden Münder seines Vaters (14:47), seiner Mutter (14:54) und seines Bruders (14:58) erscheinen Michael in absurden Groß- bis Detailaufnahmen – ein Hinweis auf verschobene Wahrnehmung und Verwirrung. In den Ganzansichten des bürgerlichen Esstisches bzw. Esszimmers (15:18, 15:46) zeigen sich symmetrische Ordnung und helles Licht, allerdings nur über dem weißgedeckten Tisch. Möglicherweise gibt es auch in dieser Familie Unausgeleuchtetes, in jedem Fall aber kontrastiert dieses Setting scharf mit der Badewanne, dem Bett und den roten Vorhängen in Hannas Wohnung.

Auch in der Einführung der Hauptfigur ist der Film sehenswert: In der Erzählgegenwart »Berlin 1995« (Zwischentitel) hat Michael Berg die Nacht mit einer Frau verbracht, für die er nun ein Frühstück herrichtet. Generell fällt die Ordnung auf, die auf dem Tisch, in der Wohnung und in der Kleidung herrscht. Farblich dominiert ein klarer Schwarz-Weiß-Kontrast. Die Ordnung und Bergs Blick (durch)kreuzt jäh eine Frau – nackt, mit offenem Haar. Der Figurendialog bestätigt, was bereits die Bilder wirkungsvoll verdeutlichen: Michael hält die Frau auf Distanz, wehrt durch starre Ordnung und trotz des zerwühlten Bettes jede Bindung von vornherein ab. Am Ende führt abermals ein *match cut* von einem Blick aus dem Fenster auf eine vorbeifahrende S-Bahn in die Erzählvergangenheit des jungen Michael in einer Straßenbahn.³

Bereits am Anfang dieses Films gäbe es also weitaus mehr zu bemerken als eine »Lebensgefährtin [...], von der im Buch nichts erwähnt wird«,³² nämlich eine suggestive, zugleich Neugier und Spannung aufbauende *Mise en scène* und *Montage*. Ein bloßes Registrieren von Abweichungen griffe auch hier zu kurz.

8. Eine Hinrichtung fällt aus – *Das Parfum* im Film von Tom Tykwer (2006) und im Roman von Patrick Süskind (1985)

8.1 Die Story

Paris 1738 – buchstäblich in einem Marktstand wird ein Baby geboren und kann sich nur durch einen rechtzeitigen Schrei seiner Entsorgung mitsamt den Fischabfällen durch die Mutter entziehen. Die Frau wird als Kindsmörderin entlarvt und hingerichtet, der kleine Jean-Baptiste Grenouille wird einem Waisenheim, später einem Gerber übergeben. Mit größter Zähigkeit und Genügsamkeit überlebt der unscheinbare Junge schlimmste Entbehnungen – und bemerkt schon bald seinen phänomenalen Geruchssinn, der allerdings gepaart ist mit eigener Geruchlosigkeit. Als er eines Tages dem verlockenden Duft eines Mädchens nachgeht, dieses tötet und es dann »abriecht« (S. 56), festigt sich seine Überzeugung, ein Genie zu sein, dessen höhere Bestimmung es sei, »die Welt der Düfte zu revolutionieren« (S. 57). Kurz darauf erlangt er eine Anstellung bei dem abgehalfterten Parfumeur Baldini, von dem er das Handwerk erlernt und dem er mit grandiosen Duftkombinationen zu neuem Ruhm und Reichtum verhilft. Nachdem Baldini sich der Rezepturen versichert hat, spricht er den Gesellen frei, stürzt kurz darauf jedoch mitsamt seinem Haus und seinem Geld von der Pont zu Change in die Seine. Grenouille zieht es nach Grasse, der Hochburg der Parfumherstellung. Im Bestreben, menschlichen (Geruchs-)Kontakt zu meiden, gelangt er jedoch auf einen Berg in der menschenleeren Auvergne, wo er für einige Zeit in einer Höhle haust. Schließlich in Grasse angelangt, tritt er in die Dienste einer Parfumeurs-

witwe und lernt ein Verfahren, Blüten und dann auch Körpern ihren Duft zu entnehmen und zu konservieren. Manisch verfolgt er alsbald das Projekt, ein »Menschenparfum« (S. 246) zu kreieren, und ermordet zu diesem Zweck eine Reihe junger Mädchen, für die Vervollkommnung des Parfums die bildschöne Tochter eines der reichsten Bürger der Stadt. Die Mordserie führt zu einer Massenhysterie, und nachdem der Täter gefasst und überführt worden ist, rüstet sich die Stadt freudig zu einem großen Hinrichtungsspektakel. Als Grenouille vorgeführt wird, löst der Duft des Mädchenparfums indes grenzenlose Verzückung und völlige Enthemmung aus. Die Masse huldigt ihm und gibt sich einem rauschhaften Sexualexzess hin. Grenouille befindet sich auf dem vermeintlichen Höhepunkt seines Strebens, bleibt aber dennoch unerfüllt zurück. Desillusioniert begibt er sich zurück nach Paris, wo er eine Horde zwielichtiger Gestalten mit seinem Parfum dazu bringt, über ihn herzufallen und ihn im Liebesrausch zu töten.

8.2 Hintergrundinformationen

Patrick Süskinds Roman von 1985 war eine literarische Sensation, die bis heute nachhält. Den Reigen positiver Rezensionen eröffnete Marcel Reich-Ranicki in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Er lobte einen

»Schriftsteller, der des Deutschen mächtig ist [...], der erzählen kann [...], der uns nicht mit dem Spiegelbild seines Bauchnabels belästigt [...], der trotzdem kein Langweiler ist.«¹

Der Roman wurde ein Welterfolg, hielt sich jahrelang in den Bestsellerlisten und erschien erst nach fast zehn Jahren als Ta-

schenbuch, mit der enormen Startauflage von 325 000 Exemplaren.² Folgt man Wikipedia, so ist *Das Parfum* aktuell mit »Übersetzungen in 48 Sprachen und bisher weltweit mehr als 20 Millionen verkauften Exemplaren [...] einer der größten Bucherfolge unter den deutschsprachigen Romanen des 20. Jahrhunderts.«³ Die Zeitschrift *Der Deutschunterricht* widmete dem Roman im Sinne der Lust am Lesen ein ganzes Heft,⁴ zahlreiche didaktische Materialien, Interpretationshilfen und Leseschlüssel⁵ sicherten seine Präsenz im Deutschunterricht.

Die wesentlichen Gründe für den Best- und Longseller-Erfolg sind bei Reich-Ranicki bereits angedeutet. Der Roman ist auf mehreren Ebenen rezipierbar: für ein breiteres Publikum als spannende Historien- und Kriminalgeschichte, für versiertere Leser(innen) als postmodernes Spiel mit kulturgeschichtlichen Diskursen und literarischen Referenzen. Ähnlich Umberto Ecos *Der Name der Rose* von 1980 kann *Das Parfum* »den literarisch weniger ambitionierten Leser in den Bann schlagen«,⁶ zeigt im Sinne einer ästhetischen Doppelcodierung aber zugleich die »postmoderne Qualität eines anspielungsgesättigten, die eigene Struktur bis zur Parodie offenlegenden, daher metafiktionalen Erzählverfahrens.«⁷ Um den Roman angemessen zu erfassen, sind die über die gemeinsame Story hinausgehenden Handlungselemente zu benennen.

Eine erste Amme gibt den gierigen und geruchslosen Säugling zurück, weil sie ihn für vom Teufel besessen hält. Ein Pater nimmt das Kind an sich und versucht, die Bedenken der Amme rational so zu entkräften, dass ein unschuldiges Kind noch keinen sündigen Menschenduft haben könne. In einer höchst unheimlichen Szene fühlt sich der Pater jedoch plötzlich von dem Säugling »abgerochen«, in seinem Innersten entblößt und angeekelt. Panisch entsorgt er das brüllende Bündel in ein Waisenhaus – und entschläft noch in derselben Nacht. (Damit

setzt er einen Reigen von Personen fort, die der Kontakt mit Grenouille das Leben kostet.)

Der Aufenthalt auf dem Berg in der Vulkanlandschaft der Auvergne zieht sich im Roman über sieben Jahre hin (und nimmt im Text 24 Seiten ein, S. 152–176). Während in der äußeren Welt Frankreich einen Krieg um sein Kolonialreich führt, verwildert Grenouille zu einem Höhlentier, gibt sich innerlich jedoch ausgedehnten und wonnevollen Geruchs- und Machtphantasien hin. Führt der Roman die Hauptfigur hier als zornigen, selbstgefälligen und ausschweifenden »Welten-erzeuger« (S. 163) vor, so zeigt der Film bzw. der *voice-over*-Erzähler sie in einer kürzeren Sequenz (55:30–58:40) eher in einer krisenhaften Empfindsamkeit. Will Grenouille im Film eine Identitätskrise lösen, so möchte er im Roman »der omnipotente Gott des Duftes« werden (S. 198).

Der Weg im Roman führt über eine weitere, im Film ausgesparte Station: In Montpellier präsentiert der Marquis de la Taillade-Espinasse höchst publikumswirksam die Wiederherstellung des verwilderten Grenouille als Beleg für (abstruse) wissenschaftliche Theorien. Grenouille lässt die Sache mehr oder weniger gleichgültig über sich ergehen – erhebend und entscheidend ist für ihn vielmehr die Erfahrung, dass er mit einem selbstgemischtem Menschenparfum seine Mitmenschen hinters Licht führen kann. Im »Bewußtsein der eigenen Macht« (S. 198) reift sein Entschluss, einen übermenschlichen »Engels-duft« zu schaffen, »so unbeschreiblich gut und lebenskräftig, daß, wer ihn roch, bezaubert war und ihn [...], den Träger dieses Dufts, von ganzem Herzen lieben mußte. Ja, lieben sollten sie ihn [...] bis zum Wahnsinn« (S. 198).

Mehr als der Film entwickelt der Roman schließlich die Figur des Antoine Richis über den besorgten Vater Laures/Lauras hinaus zum intellektuell detektivischen Gegenspieler. Mit seinen Mutmaßungen über den Täter als manischen Sammler,

über die Jungfräulichkeit als notwendige Eigenschaft der »Sammelobjekte« und über seine eigene Tochter als krönenden Abschluss der Sammlung kommt Richis der Wahrheit sehr nahe. Sein die Bewegungen des Gegenspielers klug einkalkulierendes Fluchtmanöver scheitert ironischerweise in dem Moment, als er seine Tochter in Sicherheit wähnt und in einen tiefen Schlaf fällt.

Jene im Film ausgesparten oder reduzierten Figuren bzw. Handlungselemente sind gerade für die »postmoderne Mehrfachkodierung«⁸ des Romans relevant. Über die aktionsgeladene und sinnliche Historien-, Duft- und Kriminalgeschichte hinaus ist *Das Parfum* eine scharfe Dekonstruktion des Menschen- und Weltbildes der Aufklärung. Der gebildete, vernünftige Pater Terrier fällt als erster der dämonischen Übersinnlichkeit Grenouilles zum Opfer. Der Marquis de la Taillade-Espinasse ist eine ätzende »Satire auf die Wissenschaftsirrtümer der Aufklärungszeit.«⁹ Grenouille wird nicht im Sinne aufklärerischer Ideale aus Rousseaus *Emile* (1762) erzogen, vielmehr reift er unter dem Einfluss durchweg gefühlloser und egoistischer Betreuer von seiner Mutter bis zum Marquis und getrieben von seiner unheimlichen Begabung zu einem – so der Erzähler – moralfreien, gottlosen, menschenverachtenden und -mordenen Monster heran. Die Masse wiederum folgt nicht der Vernunft, sondern erliegt willfährig irrationalen Vor- und Verführungen, so beim Feuerwerk zu Ehren eines ungeliebten Königs, bei den wissenschaftlichen Demonstrationen des Marquis und natürlich bei Grenouilles parfümierten Auftritten. Was Grenouille während seiner sieben Jahre in der Höhle an äußerer Verwahrlosung und innerer Ausschweifung vollzieht, ist das Gegenteil frommen und heiligen Einsiedlertums und in der Stilisierung des »Großen Grenouille« eine Anti-Schöpfungsgeschichte. Es ist auch eine groteske Umkehrung dessen, was Romane des 18. Jahrhunderts wie Samuel Richard-

sons *Pamela* von 1741, Henry Fieldings *Tom Jones* von 1749, Jean-Jacques Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* von 1761 oder Goethes *Werther* in der ersten Fassung von 1774 als empfindsame Subjektbildung vorführen. Und es ist ein höhnischer Gegenentwurf zu Hans Castorps sieben Jahre währendender Erziehung auf dem Zauberberg in Thomas Manns Roman von 1924.

Das Parfum ist ein Anti-Bildungsroman. Erhalten wir etwa in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von 1795/96 die »fortschreitende Selbstfindung des Helden, seinen Reifungsprozess und seine Integration in die Gesellschaft«,¹⁰ so zeigt Süskind den asozialen, amoralischen, selbstzerstörerischen Werdegang eines Monsters in einer zerfallenden Gesellschaft. Weiterhin steht *Das Parfum* in der Genre-Tradition des Künstlerromans, der die Spannungen zwischen Genie und bürgerlicher Existenz thematisiert. Die Figur des Goldschmieds Cardillac aus E. T. A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* (1819) repräsentiert die »asoziale Wesensstruktur des Künstlers«,¹¹ welche in *Das Parfum* eine drastische Radikalisierung erfährt.

Dass Grenouille in maßloser Verblendung der »größte Parfumeur aller Zeiten« (S. 58) werden will, wie er die Bürger von Grasse betört und zu einem besinnungslosen Bacchanal verleitet, wie diese das Vorgefallene verschämt verdrängen, rasch einen Unschuldigen zum Sündenbock machen und dann zur Tagesordnung übergehen – dies lässt sich schließlich auch lesen als Parabel auf die Deutschen und den Nationalsozialismus.¹²

Zum Romankontext gehören weitere Hauptfiguren aus dem Werk von Süskind. Diese sind (ihrem völlig abgeschieden lebenden Schöpfer nicht unähnlich) Sonderlinge, Menschenflüchter, Anti-Helden, Zwangscharaktere, die von außen ihren eigenen Blick auf das Treiben der Menschen werfen. In

dem Einakter *Der Kontrabaß* von 1981 ergeht sich ein mittelmäßig begabter Musiker in einer misanthropischen Tirade. Die Novelle *Die Taube* von 1987 handelt von einem in peniblen Routinen erstarrten Pariser Wachmann, dessen Leben unvermittelt aus den Fugen gerät.¹³ In *Die Geschichte von Herrn Sommer* von 1991 geht die Titelfigur, um endlich vor den Menschen Ruhe zu haben, in den Freitod. Es handelt sich jeweils um Figuren, die kaum identifikatorische Nähe aufkommen lassen.

Zu Recht wurde die sprachliche Kraft gelobt, mit der Süskinds Roman das Reich der Gerüche evoziert und eine »Feier des Geruchs«¹⁴ zelebriert. Ebenfalls zu notieren ist die Erzählweise: Auf der einen Seite übt der allwissende Erzähler ohne jegliche moderne Problematisierung des Erzählens eine souveräne und umfassende Kontrolle aus: Er erzählt in einer weit distanzierten Rückschau, in allen historischen, sozialen, kulturellen, technischen Fragen kundig, kommentierend und reflektierend. Er stellt ausführlich Innensichten der Figuren dar und gibt klare Bewertungen ihrer Handlungen ab.¹⁵ Andererseits zeigt sich der Erzähler als durchaus heterogene Instanz. Er frönt »Figuren der Ordnung [wie] Anapher, Parallelismus, Antithesen, Parataxe und [...] Wiederholung«,¹⁶ betreibt aber auch »Stilmischung« aus Hoch- und Umgangssprache, Fremd- und Fachsprache sowie ein ironisch-parodistisches intertextuelles »Stilmimikry«,¹⁷ so

- im häufigen Gebrauch des Superlativs (aus der Schauerliteratur),
- im verharmlosenden Ton aus dem Märchen: »Das Kostbarste jedoch, was Richis besaß, war seine Tochter. Sie war sein einziges Kind, gerade sechzehn Jahre alt, mit dunkelroten Haaren und grünen Augen« (S. 254). »Und die fünfundzwanzigste [...] wollte er sich heute holen. Er hatte schon ein Tiegelchen« (S. 267),

- im Gestus des Schöpfungsberichtes: »Siehe, ich habe ein großes Werk getan, und es gefällt mir gut« (S. 162),
- in den (preziösen) Zentralvokabeln der Empfindsamkeit: »Herz«, »Seele«, »Gemüt« (vgl. Kap. 27, S. 163–168).

Das Parfum ist somit kein Anachronismus des realistisch-allwissenden Erzählens aus dem 18. Jahrhundert, sondern es ist »das freie [und oft ironisch brechende] Spiel mit der Pluralität möglicher Sprach-Welten, das den Romanton bestimmt«. ¹⁸

Die »ironische Distanz zur menschlichen Kultur, die Süskind in der Erzählung nicht zuletzt mit seiner Sprache und zahlreichen Zitaten zum Ausdruck bringt«, ist in der Tat schwierig »auf die Leinwand zu bringen«¹⁹. Möglicherweise weigerte sich Süskind deshalb lange, die Filmrechte zu verkaufen. Angeblich hatte er nur Stanley Kubrick eine Adaptation zugetraut, der den Roman allerdings – und für manche wohl klugerweise – für unverfilmbar hielt.²⁰ Schließlich vergab Süskind die Rechte an den Produzenten Bernd Eichinger, am Skript wirkte Andrew Birkin mit, Regie führte Tom Tykwer, der auch die (von den Berliner Philharmonikern eingespielte) Filmmusik mitschrieb. Laut International Movie Database erzielte der Film zwölf nationale und internationale Preise und weitere 14 Preisnominierungen. Die insgesamt eingespielten gut 132 Millionen Dollar überstiegen bei weitem die geschätzten Produktionskosten von 60 Millionen. Binnen dreier Wochen nach der Premiere am 7. September 2006 hatten den Film in Deutschland 3,16 Millionen Zuschauer gesehen.²¹

Wie verhält sich der Film zu seiner Vorlage? Streichungen und Komprimierungen der Romanhandlung sind einerseits der Darstellungsökonomie geschuldet, der eine Literaturverfilmung in der Regel folgen muss, sie verändern aber auch den Gehalt der Geschichte – davon gleich mehr. Bemerkenswert ist weiter der Erzählrahmen, der sich zu Beginn mit einer Sze-

ne öffnet, in der ein Häftling nachts in Ketten vor einen Hetz-mob gezerrt wird und unter dessen hasserfühltem Jubel ein grausames Kreuzigungsurteil verlesen bekommt. Erst ein langsamer Zoom auf Grenouilles Nase und der einsetzende *voice-over*-Erzähler leiten in die Szenerie der Geburt auf dem Pariser Fischmarkt über. Auf diese Weise nicht chronologisch, sondern *in medias res* zu beginnen, ist ein geschickter Zug: Die unmenschliche Vorführszene heischt Mitleid für den »Helden«, und sie erzeugt Neugier und Spannung auf die Handlung: Wer ist der Arme? Wie kam es so weit? Der – freilich nur scheinbare – Anachronismus eines allwissenden und ordnenden Erzählers im Roman »findet im Film in der Erzählerstimme aus dem Off seine Entsprechung.«²² Man kann deren Einsatz »sehr dosiert« und als »Hommage an das Erzählen des Romans« verstehen,²³ man kann Otto Sander als Erzähler auch »ungeheuer betulich«²⁴ finden oder in der starken Präsenz des *voice over* ein Indiz für die Schwäche der Filmsprache sehen.²⁵

In einem Interview entzog sich Bernd Eichinger der Frage nach der »Essenz, die [er] in den Film übersetzen wollte«, und insistierte nicht zu Unrecht, es müsse

»ein neues Werk geschaffen werden. Man kann ein Buch nicht verfilmen, deshalb hasse ich auch diesen Ausdruck. Ich verfilme kein Buch. Ich schaffe ein neues Werk, das auf einem bestehenden Werk aufbaut.«²⁶

Gleichwohl haben die Macher des Films die literarische Vorlage in ihrem Gehalt eher um- als darauf aufgebaut. Bereits die allererste Szene erzeugt Identifikation mit einem an Ketten vor einen Mob gezerrten Menschen, während der Roman Jean-Baptiste Grenouille schon auf der ersten Seite in eine Reihe genialer, aber menschenverachtender »Finstermänner« und »Scheusale« stellt (S. 5). Sein erstes Opfer, das Mirabellenmäd-

chen, erwürgt er ungerührt mit geschlossenen Augen »und hatte nur die eine Sorge, von ihrem Duft nicht das geringste zu verlieren« (S. 56). Als menschliches Wesen bleibt sie ihm gleichgültig, sie zählt ausschließlich als Duftquelle bzw. -erinnerung (vgl. S. 58, 166, 215). Im Film erstickt Grenouille die junge Frau aus Versehen und hängt ihr mit nostalgischer Wehmut nach, als verpasster Chance auf Liebe und ein anderes Leben.

Vielleicht um dem Erzählcode einer Identifikationsfigur und einer (tragisch-unerfüllten) Liebesgeschichte des Mainstream-Kinos zu entsprechen, baut der Film einen zwar getriebenen, aber auch geschlagenen, einen verschlossenen, aber auch melancholischen Helden auf, »um dessen Schicksal der Zuschauer bangt«. ²⁷ Hierzu passt, dass der Darsteller Ben Whishaw mitnichten wie eine »Zecke« (S. 27, 29, 90, 114, 242), eine »Kröte« (S. 96), »klein, gebückt« (S. 141), wie ein »Scheusal« (S. 242) wirkt, sondern sogar noch verwildert in der Berghöhle oder schmutzig in Ketten ziemlich, wenn nicht zu gut aussieht. Hierzu passt weiter, dass wir im Film erst nach einer knappen Stunde vom (unmenschlichen und unheimlichen) Stigma der Geruchlosigkeit erfahren, welches der Roman sehr früh entdeckt: »Er riecht überhaupt nicht« (S. 14).

In der Umdeutung der Figur und insgesamt hebt der Film die »Sicht eines gleichgültigen, kontingenten Universums« und die »grandiose Widerlegung des Rationalitätsgedankens der Aufklärung« ²⁸ auf, die der Roman verbucht. In der Tat ist damit die »Essenz des Buches letztendlich stark verändert«, sein »Geist [...] ein anderer geworden«. ²⁹ »Das Wesen des Romans, dieses Klassikers des postmodernen Skeptizismus«, so Friderike Beyer, »findet im Film nicht die mindeste Entsprechung.« Sind Eichinger und Tykwer also »grandios gescheitert«? ³⁰ Diese Frage soll auch im Zuge der folgenden Detailbetrachtung erörtert werden.

8.3 Transformationen: Die verhinderte Hinrichtung

Besonders ertragreich für einen vom Film ausgehenden Medienvergleich ist die Sequenz mit der verhinderten Hinrichtung Grenouilles (Ben Whishaw) auf dem Marktplatz von Grasse (1:52:00–2:06:15, im Roman Kap. 49, S. 296–308):

- 1) Der in Ketten liegende Grenouille soll von einem Polizeileutnant und zwei Schergen zum Richtplatz geführt werden; er entkorkt sein Parfumfläschchen und stoppt damit den Vorgang.
- 2) Bilder von der Menschenmenge auf dem Marktplatz und vom Einzug des Bischofs (David Calder) wechseln mit Groß- bis Detailaufnahmen Grenouilles, der sich ein feines Gewand anlegt.
- 3) Grenouille trägt in einer vornehmen Equipage sein Parfum auf, fährt auf dem Richtplatz vor und entsteigt »der Kutsche wie ein freier Mann« (S. 299). Die Umstehenden beginnen ehrfürchtig niederzusinken und verzückt zu ihm aufzuschauen. Der Henker lässt die Eisenstange fallen, geht in die Knie, zieht die Maske ab und ruft: »Dieser Mann ist unschuldig« (1:56:10).
- 4) Vom Podest herab fixiert Grenouille die zusehends gebannte Menge, träufelt einige Tropfen Parfum in ein Taschentuch und führt es in der Manier eines Zauberkünstlers durch die Luft. Der Duft verzückt die Menge und erfasst auch die Tribüne mit den Honoratioren. Der Bischof wirft seinen Stab von sich, geht in die Knie und ruft: »Das ist ein Engel« (1:58:05). Die Menschen sinken gebetsartig nieder, brechen, animiert von messianischen Armbewegungen Grenouilles, in Jubel aus und drängen ekstatisch um das Podium.
- 5) Im Gestus eines gönnerhaften Herrschers lässt Grenouille das parfümierte Tuch über die Menge entschweben. Alsbald

gelten die gereckten Arme und die verzückten Mienen nicht mehr ihm, sondern allein dem duftenden Objekt. Die Menschen sinken nieder, beginnen sich zu entkleiden und einander zu lieblosen.

- 6) Ein umfallender Korb mit Mirabellen (2:02:56) inmitten der bald nackten Leiber erinnert Grenouille an sein erstes Opfer. In einem *mind screen* ist das Mirabellenmädchen (Karoline Herfurth) noch am Leben, schließt ihn behutsam in ihre Arme, lässt seinen Kopf an ihrer Schulter ruhen und liebt ihn zärtlich.
- 7) Der Tagtraum wird durch einen zornigen Ruf von Antoine Richis (Alan Rickman) beendet, der mit gezücktem Degen und der Ankündigung »Mich täuschst du nicht« auf das Podest und den offenbar todesbereiten Grenouille zuschreitet. Aber auch der Vater der getöteten Laure erliegt dem Duft. Er sinkt nieder und bittet weinend: »Vergib mir, mein Sohn« (2:05:40; S. 308). Eine Weißblende schließt die Sequenz ab.

Zum einen enthält diese Sequenz eine Fülle an wirkungsvollen filmsprachlichen Mitteln: Mit Grenouille blicken wir immer wieder auf die vom Duft Verzauberten hinab (Aufsicht) (1:55:07, 1:55:18, 1:57:16, 1:58:20) bzw. aus deren Sicht zu ihm hinauf (Untersicht) (1:56:14, 1:57:11, 1:59:32). Bedeutungstragend sind neben der Kameraperspektive auch die extremen Einstellungsgrößen, die den Gegensatz zwischen der gesichts- und willenlosen Menge und Grenouilles planvollem Tun markieren. Weite und totale Einstellungen zeigen den gefüllten Marktplatz aus der Vogelperspektive (1:53:03) oder wie der Bischof die Menge segnet (1:52:32). In Groß- und Detailaufnahmen sehen wir hingegen, wie Grenouille sein Parfumfläschchen entkorkt (1:52:38), die feine Samtjacke zuknöpf (1:53:16), die Schnallen seiner Schuhe schließt (1:53:40), in der Kutsche sein Parfum auflegt (1:54:12), behutsam seinen Fuß auf den

Trittbügel der Kutsche setzt (1:54:52) und auf dem Richtpodest das Taschentuch abermals mit seinem Parfum beträufelt (1:57:06).

Über den (Gegen-)Schnitt und die *Mise en scène* wird anders als im Roman ein Kräftemessen zwischen dem Mörder und dem höchsten Vertreter der menschlichen Ordnung suggeriert. (Der Zweikampf im Showdown gehört zu den klassischen Erzählcodes des Films.) Parallel zum prunkvollen Einzug des Bischofs rüstet sich Grenouille durch Anlegen der Kleidung für seinen Auftritt. Mehrmals sehen wir die beiden Figuren im Schuss-Gegenschuss (1:56:52, 1:57:50), vor allem aber werden Grenouilles Kutsche und er selbst immer wieder in vertikaler Blickachse mit dem thronenden Bischof im Hintergrund gezeigt (Abb. 12, weitere Beispiele 1:55:36, 1:56:06, 1:56:37, 1:56:47, 1:58:35).

Die triumphalen Gesten, mit denen Grenouille die Menge anheizt, erinnern an die Segnungsbewegungen des Bischofs (1:53:30, 1:58:38), und am Ende erliegt auch der Gottesmann im Liebesspiel mit einer nackten Schönen der Wirkung des Parfums.



Abb. 12: Visuelle Konstruktion eines Zweikampfes zwischen Grenouille und dem Bischof in *Das Parfum* (1:57:15)



Abb. 13: *Match cut* mit Mirabellenkorb als Überleitung in einen *mind screen* in *Das Parfum* (2:03:00, 2:03:18)

Die Ausbreitung des Dufts wird visualisiert, indem eine langsame Kamerafahrt über die Menge hinwegschwebenden Lichtern folgt (1:57:26). Nicht nur an dieser Stelle verdienen auch akustische Mittel Erwähnung: Als der Bischof den »Engel« ausruft, schwillt die getragene Orchestermusik pathetisch an (1:58:10). Die Zeitlupe, in der das Tuch über die Menge gleitet und in der sich – untermalt von sakral anmutendem Chorgesang – das erotische Bacchanal vollzieht (2:00:50), verdeutlicht die Übernatürlichkeit, ja Heiligkeit des Geschehens. Dumpf von ferne hallende Schläge zeigen akustisch Grenouilles Abdriften in die Erinnerung an das Mirabellenmäd-

chen an (2:03:02). Der folgende *mind screen* führt per *match cut* über einen Mirabellenkorb, der inmitten der nackten Leiber umstürzt, zu dem Mirabellen entsteinenden Mädchen (Abb. 13).

Die folgende imaginierte Liebesszene – im Gegensatz mit Grenouilles zusehends verzweifelter Gesicht in der Wirklichkeit – ist vergleichsweise langsam geschnitten und musikalisch von dem für die Figur des getöteten Mirabellenmädchens leitmotivartig verwendeten Chorgesang mit in Moll absteigenden Quinten unterlegt. Zum Abschluss des *mind screens* wird eine (sacht gezoomte) Aufnahme des starr blickenden, toten Mädchens in eine Großaufnahme von Grenouille überblendet, dem zwei Tränen über das Gesicht laufen (2:04:37).

Jan Schulz-Ojala (2006) sieht auch in dieser Hinrichtungsszene

»Langeweile – auf, zugegeben, gehobenem Niveau. [...] Angestrengt sieht es aus, wie sich da 750 Statisten aus ihren Kutten und Kaftanen, Häubchen und Höschen schälen, während Grenouille mit der offenen Phiole in der Hand sein einsames Fest des endlichen Geliebtwerdens feiert.«

Man muss diese Sicht schon deshalb nicht teilen, weil weniger Grenouille als dessen Parfum geliebt wird. Vor allem aber kann ein auf ein möglichst breites Publikum zielender Film nicht »unangestrengt« zeigen, was in einem nichtvisuellen Roman gefahrlos erzählt werden kann:

»Sittsame Frauen rissen sich die Blusen auf, entblößten unter hysterischen Schreien ihre Brüste, warfen sich mit hochgezogenen Röcken auf die Erde. Männer stolperten mit irren Blicken durch das Feld von aufgespreiztem Fleisch, zerrten mit zitternden Fingern ihre wie von unsichtbaren

Frösten steifgefrorenen Glieder aus der Hose, fielen ächzend irgendwohin, kopulierten in unmöglichster Stellung und Paarung [...].« (S. 303)

Auch der Film *Das Parfum* profitiert von und laboriert zugleich an der dem Medium eigenen »Faktizität des Optischen.«⁹ Dass er weder bei den zahlreichen getöteten Frauen noch an den 750 nackten Leibern in der Orgie jemals eine Vulva oder einen Penis sehen lässt (vgl. auch Abb. 13,1), war gewiss ratsam – es hat ihm in Deutschland eine gleichwohl bemerkenswerte Altersfreigabe »ab 12« beschert.¹⁰

Ästhetische Mittel des Films werden in dieser Sequenz sehr plan- und wirkungsvoll verwendet. Kritikwürdig schiene eher, was der Film auch hier aus der Hauptfigur und der Geschichte macht. Die Abholung aus dem Kerker schließt den in der Eingangsszene geöffneten Erzählrahmen, mit dem Erscheinen des Leutnants und seiner Schergen, dem Zerren an den Ketten und den Fußtritten wird auch die von vornherein angelegte Zeichnung der Figur als »eines genialen und zugleich bemitleidenswerten Jungen, der ein Opfer seiner selbst und seiner entmenslichten Umwelt wird«, fortgeführt.¹¹

Diese Umdeutung durchwirkt die gesamte Hinrichtungssequenz: Aus dem monomanischen, moralfreien, zynischen »Großen Grenouille« (S. 304 f.) – »klein, gebuckelt, hinkend, häßlich, gemieden, ein Scheusal innen wie außen« (ebd.) – wird ein leidender und bemitleidenswerter Mensch auf der Suche nach sich selbst und nach der Liebe. Der geänderten Psychologie der Figur entspricht eine geänderte Peripetie ihres Erlebens: Im Roman kann der gottgleich Angebetete »den größten Triumph seines Lebens« nicht genießen, weil ihm sein »Ekel vor den Menschen [den Moment] vergällt«; die Menschen lieben ihn nun, aber »er selbst liebte sie nicht, er haßte sie« (S. 305). Auch im Film sehen wir Grenouille mit ausladen-

der Pose triumphieren, bis er in der Erinnerung an das Mirabellenmädchen tränenvoll realisiert, dass die Zuwendung der Menschen letztlich nicht ihm, sondern dem Parfum gilt und dass ihm versagt bleibt, was die nackten Leiber vorführen, nämlich körperliche Nähe und Liebe. Ein zwar Schuldiger, aber Getriebener und vergeblich Liebe Suchender: Damit verändert der Film auch in der Hinrichtungsszene »entscheidend den Süskind-Entwurf eines ethisch indifferenten, monströsen Künstler-Täters als Spiegelung eines skeptischen Menschenbildes.«³⁴

Liegt in dieser Veränderung eine unzulässige »Verharmlosung«?³⁵ Haben Eichinger und Tykwer zwar »ganz großes Kino gemacht, das handwerklich überzeugt und beeindruckende Bilder von blühendem Lavendel, rothaarigen Schönheiten, fallenden Parfümtropfen oder von der Brücke stürzenden Häusern liefert«, während der Film als Verfilmung »gründlich misslungen«, wenn nicht »grandios gescheitert« ist?³⁶ Dies wohl nur dann, wenn man eine Verfilmung auf Vorlagentreue verpflichtet.

Man könnte es auch so sehen, dass die Macher des Films genau das genutzt und beansprucht haben, was man der Vorlage attestiert, nämlich eine mehrfachcodierte Polyvalenz, die unterschiedliche Lesarten zulässt. So wäre auch der Film eine (zugegeben eigene) Lesart des Romans, die legitimerweise die Erzählstruktur verändert, bestimmte Figuren und Handlungen ausspart oder komprimiert, sich entfernt »von Süskinds skeptischem Existenzialismus« und die Botschaft »humanisiert.«³⁷ Im übrigen könnte man auch den Roman selbst *gegen* den Strich der Sichtweisen und Deutungen des Erzählers lesen und dann zu anderen Bewertungen Grenouilles kommen.

8.4 Lernperspektiven

Schließen wir an die Einschätzung des Films als weitere, eigene Lesart des Romans gleich eine Lernperspektive an: Falls wir den Film zur Literatur zählen und die Literatur (postmodern) als intertextuellen Prozess des Aufgreifens von Diskursen und des Weitererzählens von Geschichten auffassen – wie es für Süskinds Roman nachdrücklich reklamiert wurde –, so hätte dies auch für Eichingers und Tykwers Film zu gelten. Problematisch schiene freilich, den Film *ersatzweise* für den Roman zu rezipieren, was diese »Geschichte eines Mörders« dann doch unzulässig verkürzen würde.

Generell lässt sich an *Das Parfum* als Roman und als Film viel lernen über spezifische Darstellungsmöglichkeiten schriftlichen und audiovisuellen Erzählens, über die Erfordernisse mainstreamtauglichen Kinos – und auch über die Subjektivität von Kritik. Besonders ergiebig hierfür wären die oft notierten Passagen, in denen der Film das Riechen visualisiert,³⁸ bzw. die Frage, »wie es gelingt, Gerüche und Grenouilles außerordentliche Riechfähigkeit darzustellen«.³⁹ Notorisch ist insbesondere die Szene, in der der eben entbundene, blutverschmierte Säugling »im soundtrack von Tykwers typischem heartbeat-Pochen«⁴⁰ und in einer rasenden Kaskade ekelreger Bilder die Gerüche des Fischmarkts aufnimmt (04:30–05:46). Sehr eindringlich ist auch der *mind screen* des Kindes in einer Kamerafahrt über und in verschiedene Hölzer, Gräser, Steine und Wasser (11:03–11:48). Bei Grenouilles erstem Gang durch das Duftrevier Paris sehen wir sein Gesicht mit oft geschlossenen Augen und seine Nase immer wieder im Gegenchnitt mit rasanten, wechselvollen, eindringlichen Bildern verschiedenster Geruchsquellen (13:44–15:30).⁴¹

Nicht zu Unrecht haben Tykwer und Eichinger darauf hingewiesen, dass auch in einem Buch nichts zu riechen sei.⁴² Ob

Grenouilles sensationelles olfaktorisches Erleben audio-visuell nachempfindbar wurde, ist umstritten. Jan Schulz-Ojala (2006) konstatiert trotz der »Verblüffungstechniken aus der visuellen Zauberkiste« kritisch: »Die Bilder dröhnen, die Töne tun meist lautmalerisch das ihre, und natürlich: kein Geruch, nirgends. Schlimmer noch: noch nicht einmal die Vorstellung davon.« Die »an Musikvideos oder Werbetrailer erinnernde, hektisch gegebene Überinformation lässt Entsprechendes nicht aufkommen«, monieren auch Delseit/Fricke eine an gängigen *Mainstream-Techniken* ausgerichtete Filmsprache.⁴³ Für Michael Staiger hingegen wird die Geruchsimagination »im Roman mit verbalsprachlichen Codes angeregt, im Film eben mit Bild-Ton-Kombinationen. In beiden Fällen entsteht der Geruch im Kopf des Rezipienten.«⁴⁴ Für Michael Althen entlockt der Film dem Roman »in atemberaubenden Bildern einen ganz eigenen Duft.«⁴⁵

Auch die Hinrichtungssequenz führt eindringlich vor, was ein Film visuell und auditiv vermag. Ähnlich wie in der Mutprobe aus *Vorstadtkrokodile* oder beim FDJ-Vortrag in *Sonnenallee* (hier Kap. 3, S. 55, bzw. 5, S. 83) ließe sich hier vorstellen, wie ein Beobachter von fester Warte aus das Geschehen überblicken würde. Auch hier bietet der Film eine solche Perspektive selbst an, wenn er über die Rücken von Zuschauern auf einem Dach hinunterblickt auf das Panorama des von Häusern umsäumten und gänzlich von Menschen gefüllten Richtplatzes (1:53:02). Die Zuschauer auf dem Dach(theater) und die des Films haben in dieser Einstellung alles im Blick, aber es entgehen ihnen etwa die Vorgänge im Kerker und in der Kutsche, die Parallelität zwischen dem einziehenden Bischof und dem sich rüstenden Gegenspieler, die verzückten Mienen der Umstehenden, die sphärischen Klänge, die das schwebende Dufttuch begleiten, der umstürzende Mirabellenkorb, Grenouilles Erinnerungen an das Mädchen oder die Überblendung ihres

toten mit seinem tränengezeichneten Gesicht. Weit über den Panoramablick hinaus bietet der Film *vor, in und nach der Kamera* eine vielschichtige ästhetische Konstruktion.

Ein Letztes: Das blaue, feine Samtgewand, welches Grenouille anlegt, ist das des Polizeileutnants, der ihn zur Hinrichtung hätte holen sollen. Was hat sich wohl in dem Kerker abgespielt, nachdem Grenouille sein Parfumfläschchen entkorkt hatte? Dies kann man nur ahnen, bzw. man muss es erschließen. Ein feiner Beleg dafür, dass auch ein Film Leerstellen öffnen und Imaginationsleistungen erfordern kann!

9. Abspann

Immer dann, wenn Filme literarische Texte verarbeiten, nehmen sie Aussparungen, Verschiebungen, Ergänzungen und damit Umdeutungen vor. Auch die in diesem Band besprochenen Verfilmungen sind nach einer von Kreuzer 1981 vorgeschlagenen und häufig zitierten Typologie »interpretierende Transformationen.«¹ Im Gegensatz zur bloßen »Aneignung von literarischem Rohstoff«, zur abbildenden »Illustration« sowie zur »Dokumentation« als »verfilmtes Theater«² zielt die interpretierende Transformation darauf,

»daß im andern [sic] Medium in der anderen Kunstart und der anderen Gattung aus einem anderen Zeichenmaterial ein neues, aber möglichst analoges Werk entsteht. [...] Der Terminus der Transformation hebt den Terminus der *Werktreue* zwar auf [...]. Der Terminus der Interpretation aber zeigt an, daß mit der Transformation der *Werkbezug* zum »Original« dennoch nicht negiert, sondern prinzipiell festgehalten wird.«³

Dieses Zitat bündelt noch einmal wesentliche Prämissen und Ergebnisse der hier versammelten Analysen: Buchliteratur und Film werden beide als *Medien* aufgefasst (und gleichgestellt);⁴ auch der Film ist eine *Kunstform*, freilich mit einem *anderen Zeichenmaterial*; damit wird die Kategorie der *Werktreue* hinfällig, nicht jedoch die Frage des *Werkbezugs*.

Die Werkbezüge unserer Verfilmungen prägen sich aus in Aktualisierungen historischer Settings, damit in veränderten Diskursen und Ideologien (z. B. über Geschlechterverhältnisse und Behinderung); in Neuordnungen der Erzählstruktur (z. B. durch Rahmenerzählungen); in eigenen Genre-Akzenten (z. B. Thriller, Action); und in Abwandlungen von

»Geist« und Gehalt der Vorlage (z. B. in *Krabat* und *Das Parfum*).

Nicht immer resultiert daraus Erneuerung, Bereicherung oder gar Übersteigerung. Neben Schwächen und Fraglichkeiten zeigten sich besonders in den Detailanalysen stets aber auch die Stärken und Mehrwerte des Films als audiovisuelles Medium. Auch dann, wenn ein Film eine Ganzrezeption vielleicht nicht lohnt, so lässt sich an einzelnen Szenen oder Sequenzen noch immer viel an ästhetischer und kultureller wie auch personaler Bildung gewinnen.⁵

In Kästners Roman schlagen die Detektive ihr Quartier neben einem »Lichtspieltheater« auf, und die Großstadt kommt dem Landei Emil wie »im Kino« vor (S. 94, 104). In Timms Novelle über die Currywurst ist »Knopfs Lichtspielhalle« ein Ort der Propaganda und der Wirklichkeitsflucht, mit Wochenschau und »Wunschkonzert« (S. 18). Die Analphabetin und KZ-Täterin aus Schlinks *Vorleser* geht »eigentümlich wahllos ins Kino« (S. 76). Hier schimmern sie durch, die hergebrachten kulturellen und pädagogischen Vorurteile gegen das Kino: als Scheinwelt, als minderwertiges Vergnügen, als unzureichender Ersatz für Wissen und Bildung. (Filme können all das sein – Bücher aber auch.) Falls die Leser(innen) dieses Bandes dagegen den Film als eigene Kunstform und die Verfilmung als produktive Rezeption von Literatur (an)erkennen, so hätte er nicht nur sein Ende, sondern auch sein Ziel erreicht.

Zusammenfassende Empfehlungen für die Behandlung eines Films im Unterricht

1. Schauen Sie zuerst einmal in den Film und erst später in die Vorlage.

2. Präsentieren und bearbeiten Sie den Film nicht zwangsweise in voller Länge, sondern ruhig in lohnenden Auszügen.

3. Suchen Sie nicht als erstes nach »Abweichungen« von der Vorlage.

4. Würdigen Sie den Film als einen eigenständigen, audiovisuellen Text mit eigenen Darstellungsmitteln (z. B. im gedachten Kontrast zu einer Theateraufführung).

5. Machen Sie aus der Filmanalyse keinen deduktiven Selbstzweck; gestalten Sie die Analyse induktiv von konkreten Textstellen aus, in denen es etwas Inhaltliches zu verstehen und zu deuten gilt.

6. Lassen Sie nicht nur Analyse-, sondern auch Genussfähigkeit zu ihrem Recht kommen.

7. Nutzen Sie Bezüge zu anderen Fächern (z. B. Kunst, Musik, Geschichte).

8. Bedenken Sie mit, dass ein Film (mehr als ein Buch) oft weniger als Kunstwerk denn als Marktprodukt intendiert ist, das auf bestimmte Publikumserwartungen antwortet (z. B. Liebesgeschichte und *happy ending*).

9. Und schließlich: Vergessen Sie nicht, dass gute Filme nicht immer und nur Literaturverfilmungen sind: *Sonnenallee*, *Lola rennt*, *Sophie Scholl*, *Das Leben der Anderen* ...

Glossar verwendeter Fachbegriffe

Aufsicht: → Perspektive

Blende: Szenenübergänge, die nicht durch harten → Schnitt erfolgen, z. B. Schwarzblende, Weißblende, Kreisblende, Lochblende, Wischblende, Überblendung

cliffhanger: → Einstellung, bei der eine Figur im wörtlichen oder übertragenen Sinn »von der Klippe hängt«; häufig als Spannungselement am Ende von Serienfolgen

continuity style: filmische Darstellungsästhetik, die dem Zuschauer z. B. mit → *master shots* und unsichtbarem → Schnitt einen kontinuierlichen, realistischen Handlungsfluss suggerieren will (Hollywoodstil)

cross cutting: → Montageform, bei der im Gegenschnitt zwischen zwei Handlungen hin und her geschnitten wird

Detailaufnahme: → Einstellungsgröße

Discourse: durch narrative Mittel überformte Erzählung

Einstellung: Filmabschnitt zwischen zwei → Schnitten

Einstellungsgröße: Bezeichnung der Entfernung zwischen Objekt und Kamera; reicht von Detail (z. B. Augenwimper), über Groß (Gesicht bildfüllend), Nah (Kopf bis Mitte Oberkörper), Halbnah/Amerikanisch (Mensch bis Hüfte/Oberschenkel), Halbtotale (Ganzansicht), Totale (Figurenumgebung mit Eigengewicht) bis zu Weit/Panorama (große Räume bzw. Landschaften)

flashbacks: Rückblenden; Form der → Montage

Gegenschnitt: → *cross cutting*

Genre: Bündel an stofflich-inhaltlichen und formalen Merkmalen, die eine Gruppe von Texten charakterisieren (z. B. Western, Thriller, Melodram)

Großaufnahme: → Einstellungsgröße

Halbnah: → Einstellungsgröße

Halbtotale: → Einstellungsgröße

Kamerabewegung: Bewegung des Kamerastandpunktes bei Ranfahrt, Rückfahrt, Parallelfahrt, Kranfahrt; oder der Kamerastellung bei Dreh und Schwenk

Kamerafahrt: → Kamerabewegung

Kranfahrt: → Kamerabewegung

main title sequence: Titelvorspann, erste → Sequenz eines Films, in der Filmtitel, Darsteller, Regie etc. (sog. *title credits*) eingeblendet sind; in neueren Filmen oft zu einer längeren Exposition ausgebaut

master shot: auch *establishing shot*; meist → weite oder → totale → Einstellung eines Handlungsortes zu Beginn einer → Szene oder → Sequenz; wichtiges Stilmittel des → *continuity style* bzw. Hollywoodstils

match cut: → Schnitt, der zwei verschiedene Szenen durch Wiederholung einer Handlung oder eines Objektes verbindet

Mehrfachbelichtung: Belichtung mehrerer Bilder auf ein und derselben Fläche mit dem Effekt einer Durchdringung und Überlagerung der einzelnen Bilder

mind screen: Darstellung von Bewusstseinsinhalten wie Gedanken und Träumen (*mind*) auf der Leinwand (*screen*)

Mise en scène: Sammelbegriff für Aspekte des Bildaufbaus in einer → Einstellung, also vor und in der Kamera (Raum, Objekte, Figuren; Licht und Farben; → Einstellungsgröße und → Perspektive)

Montage: Verbindung von → Einstellungen zu größeren Einheiten (→ Szenen, → Sequenzen); idealtypisch als → *continuity style* des sogenannten Illusionskinos vs. Verfremdungsästhetik des russischen Montagekinos der 1920er Jahre

motion still: aus dem Film genommenes Einzelbild (auch: *frame*)

Nahaufnahme: → Einstellungsgröße

Normalsicht: → Perspektive

Off-(Ton): Ton (Musik, Geräusche, Figurenrede) außerhalb des von der Kamera erfassten Bereiches (z. B. aus einem anderen Zimmer); kann Teil der Handlung sein oder aber von außen dazukommen (Filmmusik, → *voice over*)

On-(Ton): Ton, dessen Quelle anders als beim → Off-Ton im Bild sichtbar ist

Panorama: → Einstellungsgröße

Parallelmontage: Form der → Montage, bei der zwei Handlungen im Wechsel parallel geschnitten sind

Perspektive: Blickwinkel der Kamera zum Objekt: *Top shot*

- (senkrecht), Vogelperspektive, Aufsicht, Normalsicht (Augenhöhe),
 Untersicht, Froschperspektive
- Ranfahrt:** → Kamerafahrt
- Rückfahrt:** → Kamerafahrt
- Schnitt:** Schneiden und Zusammensetzen von → Einstellungen
- Schuss-Gegenschuss:** gängige → Montageform zur Dialogdarstellung,
 bei der meist in → Normalsicht, über die Schulter / *over the shoulder*
 zwischen den → groß oder → nah gezeigten Gesprächspartnern hin
 und her geschnitten wird
- Schwarzblende:** → Blende
- Sequenz:** Gruppe von mehreren zusammengehörigen → Szenen, die
 einen größeren Handlungsteil (Kapitel) eines Films bilden
- Story:** im Gegensatz zu → Discourse das narrativ ungeformte Substrat
 einer Erzählung (Raum, Figuren, Handlung, Zeit), Fabel
- Szene:** aus mehreren → Einstellungen bestehende Einheit aus Raum,
 Zeit und Handlung
- text insert:** → Zwischentitel
- Totale:** → Einstellungsgröße
- Überblendung:** → Blende
- Untersicht:** → Perspektive
- Vogelperspektive:** → Perspektive
- voice-over-Erzähler:** Stimme einer Figur oder eines Erzählers, die sich
 von außen als bloße Stimme über die gezeigte Handlung legt
- Weißblende:** → Blende
- Weit:** → Einstellungsgröße
- Zwischentitel:** eingeblendeter Text bzw. Texttafel, auch *text insert*

Anmerkungen

Kapitel 1

- 1 In der Zitation der Primärtexte beziehen sich Seitenangaben auf die jeweils im Literaturverzeichnis genannten Ausgaben. Zeitangaben bei Filmzitationen ergaben sich aus der Darstellung der DVDs im VLC-Mediaplayer, wobei in der Regel jeweils nur der Startpunkt der Filmstelle angezeigt wird.
- 2 Vgl. z. B. Gast 1993a; Volk 2004, S. 14–43; Staiger 2008; Korte 2010, S. 34–51; Maiwald 2010a; Pfeiffer/Staiger 2010 [bes. Glossar]; Frederking / Krommer / Maiwald 2012, S. 177–186. Vgl. auch <http://www.kinofenster.de/lehrmaterial/glossar/>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- 3 Zit. nach Hickethier 1989, S. 185; Auslassung im Original.
- 4 Ebd., S. 183.
- 5 Ebd., S. 184.
- 6 Staiger 2010, S. 9.
- 7 Faulstich 2005, S. 24.
- 8 Vgl. Pfeiffer/Staiger 2010, S. 5.
- 9 Tom Gunning, zit. nach Müller 2003, S. 112.
- 10 Paech 1997, S. 56, 61.
- 11 Ebd., S. 178.
- 12 Vgl. Tibbetts/Welsh 1999, S. XIII; Ruckriegel/Koebner 2011, S. 411 f.
- 13 Vgl. Albersmeier 1989, S. 27.
- 14 Gast /Hickethier /Vollmers 1993, S. 13.
- 15 Bohnenkamp 2012, S. 20.
- 16 Vgl. Ruckriegel/Koebner 2011, S. 412.
- 17 Vgl. Albersmeier 1989, S. 15; Spedicato 2008, S. 75; Volk 2010, S. 32.
- 18 Jahraus 2003, S. 751.
- 19 Bohnenkamp 2012, S. 17.
- 20 So Schneider 1981, Schachtschabel 1984, Albersmeier/Roloff 1989, Mundt 1994, Hurst 1996, Spedicato/Hanuschek 2008, Koch 2009, Volk 2010, Bohnenkamp 2012.
- 21 Friedrich 2008, S. 157.
- 22 R. W. Fassbinder markiert mit dem Titel *Fontane Effi Briest* (1972/74) ausdrücklich den »Roman als Bezugssystem der

filmischen Adaption« (Schachtschabel 1984, S. 159 f.). In der Verfilmung von *Das fliegende Klassenzimmer* von 1954 (R: Kurt Hoffmann) überreicht am Ende der leibhaftige Erich Kästner einer der Figuren ein Exemplar des gleichnamigen Romans (vgl. Maiwald 2013, S. 171 f.). Die propagandistische *Schimmelreiter*-Verfilmung von 1934 (R: Curt Oertel / Hans Deppe) vollzieht im Vorspann eine aufwertende »Selbstinszenierung des Filmes als »Buchtext« (Nies 2008, S. 66). Derart explizite Referenzen auf eine literarische Vorlage sind jedoch selten.

23 Bohnenkamp 2012, S. 17.

24 Vgl. Tibbett/Welsh 1999, S. 181, 253.

25 Hicketier 2007, S. 203; vgl. auch Kammerer 2009, S. 105 ff.

26 Zit. nach Schneider 1981, S. 13.

27 Wilpert 1989, S. 993.

28 Vgl. Schneider 1981, S. 17; Albersmeier 1989, S. 16; Jahraus 2003, S. 751 f.; Staiger 2010, S. 15; Volk 2010, S. 31 f.

29 Vgl. Schneider 1981, S. 12.

30 Ruckriegel/Koebner 2011, S. 413.

31 Vgl. Schneider 1981, S. 30.

32 Drexler 2010, S. 132.

33 So etwa nach Analogiebildungen zur Vorlage, die eine Verfilmung mit den ihr gebotenen kinematographischen Mitteln herstellen kann (Schneider 1981, Volk 2010), nach Äquivalenzen im filmischen Text (Spedicato 2008, Koch 2009), nach gemeinsamen narrativen (Tiefen-)Strukturen (Chatman 1978, Mundt 1994, Hurst 1996), nach Präsentationsformen verschiedener narrativer Medien wie Roman, Comic, Film, Hörspiel und Hyperfiktion (Mahne 2007) oder nach einer medienübergreifenden Narrationskompetenz (Leubner/Saupe 2006).

34 Hicketier 1989, S. 184.

35 Ruckriegel/Koebner 2011, S. 410.

36 Vgl. Mundt 1994, S. 17.

37 Chatman 1978, S. 107.

38 Pfister, zit. nach Bohnenkamp 2012, S. 30.

39 Bitomsky, zit. nach Schneider 1981, S. 109.

40 Metz, zit. nach Staiger 2010, S. 33.

- 41 Schneider 1981, S. 189.
- 42 Ebd., S. 268.
- 43 Hurst 1996, S. 23.
- 44 Ruckriegel/Koebner 2011, S. 411.
- 45 Kern 2012, S. 223.
- 46 Schneider 1981, S. 111 f.
- 47 Schepelern, zit. nach Bohnenkamp 2012, S. 32.
- 48 Kern 2012, S. 223.
- 49 Spedicato/Hanuschek 2008, S. 7.
- 50 Vgl. Schneider 1981, S. 32.
- 51 Vgl. Albersmeier 1989, S. 21; Gast 1993b, S. 9 f.; Staiger 2010, S. 10. Entgegen dem Vorurteil der Anspruchslosigkeit der vermeintlich passiven Filmrezeption muss der (versierte) Rezipient »die zugrundeliegenden kulturellen Bezugssysteme in ihrer Zeichenvermitteltheit wahrnehmen und im gestalteten Kontext interpretieren können; er muß die virtuelle Systemhaftigkeit redundanter Gestaltungsmittel (z. B. die Verwendung eines Musikmotivs oder den häufigen Einsatz von Spiegeln) erkennen und deuten und wenigstens einigermaßen mit filmtechnisch bzw. -ästhetisch erzielten Wirkmomenten wie Perspektivwechsel, Kamerafahrt, Einstellungsgröße, Anknüpfungsformalia bei Szenenwechseln vertraut sein« (Schachtschabel 1984, S. 45).
- 52 Gerade hier zeigt sich die Differenzierungsbedürftigkeit prototypischer Unterscheidungen: Eine kollektive Rezeption mit fester Ablaufstruktur findet sich bis heute im Kino; die Fernbedienung, die Speichermedien Videokassette und DVD sowie das digitale (Internet-)Fernsehen, welches zeitversetzt *on demand* möglich ist, haben das Filmsehen hingegen vollends flexibilisiert und individualisiert.
- 53 Abermals ist das Holzschnittartige der Gegenüberstellung einzuräumen: Natürlich gibt es seriell produzierte schriftliterarische Massenware ebenso wie anspruchreiches Autorenkino (z. B. in der französischen Nouvelle Vague der 1960er Jahre). Es geht hier um die vorherrschende kulturelle Paradigmatik.
- 54 Schneider 1981, S. 3.
- 55 Ebd., S. 6.

- 56 Ebd., S. 9.
- 57 Ehmer 1971, S. 8.
- 58 Ebd., S. 9.
- 59 Vgl. für das Fach Deutsch summarisch Frederking /Krommer / Maiwald 2012.
- 60 Vgl. Bildungsstandards Abitur 2012, S. 20 ff.
- 61 Gast/Hickethier/Vollmer 1993, S. 20.
- 62 Z. B. Abraham/Kepser 2009, S. 168; Staiger 2010, S. 12, 15.
- 63 Vgl. Gast 1993b, S. 9.
- 64 Vgl. Bildungsstandards Mittlerer Bildungsabschluss 2003, S. 15.
- 65 Bildungsstandards Abitur 2012, S. 24.
- 66 Filmkanon der BPB 2003.
- 67 Besprechungen der Filme des BPB-Kanons finden sich in Hologhaus 2005 sowie Pfeiffer/Staiger 2010.
- 68 Vgl. Länderkonferenz Medienbildung.
- 69 Exemplarisch genannt seien die Themenhefte »FilmDidaktik« der Zeitschrift *Der Deutschunterricht* 3 (2008) und »Kurzspielfilme im Deutschunterricht« der Zeitschrift *Praxis Deutsch* 237 (2013); sowie Abraham 2012, Kepser 2010, Josting/Maiwald 2010, Staiger 2010, Jost/Kammerer 2012, Kurwinkel/Schmerheim 2013.
- 70 Bohnenkamp 2012, S. 29.
- 71 Staiger 2010, S. 97.
- 72 Ein Code ist eine »Regel der Verknüpfung von Zeichen und ihrer Bedeutung, die einem jeweils mehr oder minder großen Kreis von Kommunikationspartnern bekannt ist« (Kuchenbuch 2005, S. 93). Ein Beispiel wären die drei Farbleuchten einer Ampel (Zeichen), ihre Kombinatorik und die damit jeweils verknüpften Bedeutungen. Im Sinne der Kultursemiotik von Umberto Eco (z. B. 1977, 1987) ordnen Codes bestimmten kulturellen/semantischen Einheiten bestimmte Ausdruckselemente zu. Semantische/kulturelle Einheiten organisieren in einer Kultur das Wahrnehmbare und Denkbare. In einer Dialektik legen Codes einerseits fest, was an Botschaften produziert werden kann, und können sie andererseits durch Botschaften verändert werden (vgl. hierzu ausführlicher Maiwald 2005, S. 107–117; auch Schneider 1981, S. 96). So unterläuft z. B. der Film *Open Water* (R: Chris Kentiss, 2003) den Code des »Happy

Ending durch Rettung in letzter Sekunde«. Auch filmische Darstellungsmittel sind codifiziert: Geld in einem Koffer ist kein neutrales Objekt, es konnotiert illegale Geschäfte (Geldwäsche, Erpressung) und Genres wie Krimi oder Thriller bzw. genretypische Handlungsmotive (Flucht, Geldübergabe). Vgl. ausführlicher Kuchenbuch 2005, S. 92 ff.

73 Schachtschabel 1984, S. 146 ff.

74 Vgl. Kuchenbuch 2005, S. 259.

75 Vgl. Korte 2010, S. 47.

76 Vgl. Kepser 2012.

77 Beicken 2004, S. 17.

Kapitel 2

1 Vgl. Haywood 1998, S. 212.

2 Vgl. resp. Erich Kästner, Pünktchen und Anton (1931), Hamburg 2000, S. 9; Das fliegende Klassenzimmer (1933), Hamburg 1999, S. 16; Emil und die Detektive (1929), München 1999, S. 7.

3 Doderer 2002, S. 72.

4 Vgl. Kurwinkel/Schmerheim 2013, S. 44–44.

5 Tornow 1998, S. 120.

6 Vgl. Maiwald 2010c.

7 Vgl. Reich 2005; Pfeiffer/Staiger 2010, S. 42–44.

8 Zit. nach Reich 2005, S. 53.

9 Vgl. <http://www.kinoweb.de/film2001/EmilUndDieDetektive/film05.php3>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.

10 Vgl. Volk 2004, S. 94.

11 Vgl. Bernstein o. J., S. 30–45.

12 Daher wäre diese Szene im Medienvergleich mit dem Schrifttext ebenfalls sehr ergiebig. Vgl. Maiwald 2010c, S. 131 f.

13 Der Film von 1931 behält hingegen die surrealistische Auflösung von Raum und Zeit bei, bebildert sie aber anders: »[D]ie Sitzbank des Abteils erscheint überdimensional lang. Grundeis' Gesicht verzerrt sich, extreme Untersichten wechseln mit Vogelperspektive, die Zigarre des Diebs sprüht Feuer, Emil fliegt mit einem Schirm durch die Luft« (Pfeiffer/Staiger 2010, S. 44).

- 14 Brunner 2002, S. 29.
- 15 Er findet sich etwa in *Blues Brothers* (R: John Landis, 1980), *Kleine Haie* (R: Sönke Wortmann, 1992) oder *Ocean's Eleven* (R: Steven Soderbergh, 2001).
- 16 Staiger 2010, S. 94.
- 17 Ebd., S. 33.
- 18 Kern 2012, S. 225.
- 19 Vgl. Maiwald 2010c.
- 20 Weitere Anregungen (auch) zur Verfilmung von 2001 finden sich 'in einem *Praxis Deutsch*-Artikel von Maria Brunner 2002, in einem »Film-Heft« des Instituts für Kino und Filmkultur von Horst Walther 2002, bei Volk 2004 (S. 88–106) oder in einem Aufsatz von Volker Frederking 2006. In der Regel ist Kinder- und Jugendliteratur weder im Deutschunterricht noch im Germanistikstudium Objekt weitergehender Analysen. Eine Ausnahme zu *Emil* ist ein Unterrichtsmodell von Inge Blatt (2001) für die Oberstufe, in dem Schüler(innen) zu Kästner recherchieren und auch die treugläubige Gefolgschaft der Detektive hinterfragen. In der Tat kann man – mit Ruth Klüger – in *Emil* und den Detektiven auch eine Bande Jungen sehen, »die einen Erwachsenen einfach deshalb hetzt, weil ihnen jemand gesagt hat, er sei ein Verbrecher« (zit. nach ebd., S. 53).
- 21 Gewinnbringend hinzunehmen lässt sich hierfür die unmittelbar vorangehende, sehr dynamisch gefilmte Szene des Aufeinandertreffens der beiden Figuren (vgl. 27:20–28:30 bzw. S. 74–77).

Kapitel 3

- 1 Für eine ausführlichere Biographie vgl. Tegtmeier 2007, S. 21 ff. Autobiographische Einblicke auch in das Selbstverständnis als Schriftsteller gewährt ein Gespräch, welches von der Grün 1974 – leider vor den *Vorstadtkrokodilen* – mit Heinz Ludwig Arnold (1990, S. 7–77) führte.
- 2 Vgl. etwa Lüthgens 1996, Waldherr 1997, Berens 2001.
- 3 Vgl. Armbröster-Groh 1997, S. 22 f.; Gansel 2010, S. 104 f., 111 ff. Weitere Klassiker der problemorientierten KJL sind Ursula Wölfels

Die grauen und die grünen Felder (1970), Hans-Georg Noacks *Rolltreppe abwärts* (1970) oder Peter Härtlings Behindertenroman *Das war der Hirbel* (1974).

- 4 Zur Verfilmung von 1977 vgl. ausführlicher Gast/Deiker 1993; zum Vergleich der beiden Verfilmungen Schepers 2009 und Abraham 2010.
- 5 Schepers 2009, S. 49.
- 6 Abraham 2010, S. 220.
- 7 Ebd., S. 221.
- 8 Staiger 2010, S. 97.
- 9 Albersmeier 1989, S. 15.
- 10 Während der Roman durchgehend und etwas angestrengt ernst bleibt, enthält auch der Film von 1977 (und damit von der Grüns Drehbuch) komische Elemente, etwa die im Kinderwagen mitgeschobene kleine Schwester eines Krokodilers, die Szene auf der Polizeiwache oder die Musikzitate aus dem Western *High Noon*.
- 11 Exner 2010, S. 71.
- 12 Waldherr 1997, S. 13 f.
- 13 Ebd., S. 39.
- 14 Staiger 2010, S. 8.
- 15 Fairerweise ist einzuräumen, dass frühere Trägermedien der Arbeit mit Filmen wenig zuträglich waren. Im Rahmen ihrer »Literaturkartei« würdigt Lüthgens (1997, S. 9, 68) die Eigenständigkeit der Becker-Verfilmung; aber natürlich ermöglichten 16-mm-Filme, die man erst bei der Landesbildstelle ausleihen musste (ebd., S. 9), keine differenzierten Medienvergleiche.
- 16 Bohnenkamp 2012, S. 28.
- 17 Vgl. Tegmeier 2007, S. 107 ff.
- 18 Schörkhuber 2003.
- 19 Mit dem Theater teilt der Film die Verkörperung der Handlung bzw. deren audiovisuelle Gegenwärtigkeit; dennoch bestehen zwischen den beiden Medien grundlegende Differenzen: Im Theater verfolgt der Zuschauer das Bühnengeschehen aus konstantem Blickwinkel. Obwohl auch ein Drama auf der Bühne nicht die Wirklichkeit, sondern eine inszenierte Realität zeigt, herrscht im Film doch sehr viel stärker »eine perspektivierende, selektierende,

akzentuierende und gliedernde Vermittlungsinstanz« (Pfister, zit. nach Bohnenkamp 2012, S. 30). Dem Zeigbaren sind im Theater engere Grenzen gesetzt – daher Behelfsmittel wie Botenbericht und Mauerschau; der betrachtende Blick bleibt vergleichsweise statisch und distanziert. Aus diesen Gründen sieht Kern (2012, S. 223) den Theatergänger in einem auseinandersetzungsorientierten ALS-OB-Modus, den Kinobesucher hingegen in einem einfühlungsorientierten SO-WIE-Modus.

20 Schepers 2009, S. 49, meine Hervorhebung.

21 Die unterschiedlichen Zeichnungen des Behindertenthemas lassen sich auch mit einer weitergehenden Sprachbetrachtung verbinden: »Krüppel« (S. 39; 53:45, 1:52:50), »Spasti(ke)«, »Behindia«, »Rolli«, »körperlich benachteiligt« (17:30) – was drückt sich in solchen Bezeichnungen aus?

22 Gast/Deiker 1993, S. 22.

Kapitel 4

1 Vgl. Richter 2010, S. 5 ff.

2 Vgl. Simon / Das Gupta 2013.

3 Vgl. <http://www.preussler.de/multimedia/krabat-index.html>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.

4 Raab 1984, S. 87.

5 Für ausführliche Informationen zum Film vgl. <http://www.media.biz.de/film/firmen/programm/krabat/87374>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015. Demnach betrug die Gesamtfördersumme rund 4 Millionen Euro.

6 Stiftung Lesen 2008.

7 *Nosferatu* (R: Friedrich Wilhelm Murnau, 1922) ist einer der ersten Horrorfilme und gilt als ein Meisterwerk des expressionistischen Stummfilms.

8 Vgl. <http://www.fbw-filmbewertung.com/film/krabat>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.

9 Zit. nach Stiftung Lesen 2008, S. 25.

10 Vgl. zum Folgenden ausführlicher Maiwald 2010b, S. 230 f.

11 Fälschlich verlegt der Film die Handlung zudem in den Dreißig-

jährigen Krieg. (Der Hintergrund der Krabat-Geschichte ist der Große Nordische Krieg um die Vorherrschaft im Ostseeraum 1700–1721.)

- 12 Vgl. »Darwin« unter <http://www.kino-zeit.de/filme/krabat?page=2#comment>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- 13 Richter 2010, S. 21.
- 14 Dass der Held am Ende gleichsam ins Bild und aus dem Blick des Zuschauers entschwindet, ist ein alter Erzählcode des Mediums Film. Zu sehen ist dies z. B. in Charlie Chaplins *The Tramp* (1915), in Mike Nichols' *The Graduate* (1967) oder auch in *Die Entdeckung der Currywurst* (vgl. hier Kap. 6).
- 15 Vgl. Maiwald 2010b, S. 233.
- 16 Schmidt-Maiwald 2014, S. 96.
- 17 Meist verdickt sich die Filmmusik indes zu einem melodramatischen »Klangbrei« (Spreckelsen 2008), und man fragt sich auch, warum im Abspann der Popsong »Allein Allein« von der Gruppe *Polarkreis 18* erklingt. Dieses Lied bricht stilistisch die vorherige orchestrale Symphonik, und semantisch kollidiert es mit der Schlusszene: Die vereint davonziehenden Burschen sind weder »allein«, noch dürften sie groß Gelegenheit haben, »to celebrate our loneliness«.
- 18 Kern 2012, S. 225.
- 19 Vgl. Maiwald 2007.
- 20 Vgl. <http://www.mediabiz.de/film/firmen/programm/krabat/87374>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.

Kapitel 5

- 1 BaKler 2002, S. 67. Eine »Vorlage« war Brussigs Roman aber wie gesagt nicht.
- 2 Ähnlich wie in Bernhard Schlinks *Der Vorleser* (vgl. hier Kap. 7) darf also die (beschränkte) Perspektive der Figuren nicht vereinfachend mit der des Romans bzw. des Autors gleichgesetzt werden.
- 3 Vgl. Igel 2005, S. 20–26; Kammler 2008, S. 28; Wrobel 2008.
- 4 Widmann 2009, S. 240.

- 5 Igel 2005, S. 59.
- 6 Schenk 2005, S. 32.
- 7 Igel 2005, S. 69 f.
- 8 Umstritten war insbesondere die Szene, in der Wuschel bei einem durch einen Kurzschluss ausgelösten Grenzalarm von einem Schuss getroffen wird. Das gerade endlich erlangte *Stones*-Album fängt jedoch das Geschoss auf, geht zu Bruch und rettet dem Untröstlichen das Leben. Die Hilfsorganisation »Help e. V.« erstattete Strafanzeige wegen angeblicher Beleidigung der Maueropfer (vgl. Igel 2005, S. 66).
- 9 Baßler 2002, S. 58.
- 10 Prombka 2007, S. 598.
- 11 Vgl. z. B. *Faserland* von Christian Kracht (1995), *Relax* von Alexa Hennig von Lange (1997), *Soloalbum* von Benjamin Stuckrad-Barre (1998) oder *Crazy* von Benjamin Lebert (1998).
- 12 Frank 2003, S. 6.
- 13 Baßler 2002, S. 14.
- 14 Obst 2008, S. 135.
- 15 Wrobel 2008, S. 181.
- 16 Haußmann 1999, S. 12.
- 17 Hage 1999.
- 18 Vgl. Baßler 2002, S. 58 f.
- 19 Ebd., S. 50.
- 20 Ebd., S. 67.
- 21 Vgl. etwa Rita Hayworth in *Gilda* (R: Charles Vidor, 1946) bzw. den Clip unter »Gilda, are you decent?« auf YouTube, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- 22 Vgl. Baßler 2002, S. 67.
- 23 Vgl. Leubner 2007, S. 195 f.
- 24 Vgl. <https://de-de.facebook.com/Sonnenallee.Film>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- 25 Vgl. Leubner 2007, Maiwald 2010e.
- 26 Unter <http://www.amazon.de/Sonnenallee-Ost/dp/B00002DE4C> lässt sich in sämtliche Titel hineinhören, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- 27 Vgl. Lexe 2006.

Kapitel 6

- 1 Wilczek 2000, S. 259.
- 2 Gerner 2012b, S. 42.
- 3 Vgl. Gockel 2007, S. 228.
- 4 Hielscher 2007, S. 158.
- 5 Timm 2007, S. 22.
- 6 Ebd., S. 20.
- 7 Gerner 2012a, S. 12.
- 8 Kammler 2006, S. 10.
- 9 Gerner 2012b, S. 38.
- 10 Timm 2007, S. 20.
- 11 Kammler 2006, S. 9.
- 12 Gerner 2012b, S. 41.
- 13 Eine Novelle ist eine Erzählung mittlerer Länge, die mit vorgeblichem Wahrheitsanspruch eine auf einen Höhepunkt zulaufende »unerhörte Begebenheit« (Goethe) darstellt. Typisch für die Novelle sind ein geschlossener dramatischer Aufbau, eine authentifizierende Rahmenerzählung sowie ein bedeutungsverdichtendes Dingsymbol (wie der Falke in Boccaccios »Falkennovelle«). Die Blütezeit der Novellentradition reicht von der italienischen Renaissance bis ins 19. Jahrhundert – im 20. Jahrhundert wird die Bezeichnung Erzählung vorherrschend.
- 14 Gockel 2007, S. 226.
- 15 Vgl. Zenner/Krapp 2004, S. 23 ff.
- 16 Hielscher 2007, S. 150.
- 17 Vgl. gleich vier Beiträge zu *Am Beispiel meines Bruders* in dem von Marx (2007) herausgegebenen Band; ebenso Kammler 2006, Bellmann 2011.
- 18 Vgl. Parr 2012, S. 79.
- 19 Hielscher 2007, 146.
- 20 Gockel 2007, S. 235.
- 21 Gerner 2012a, S. 55. Ein weiteres intertextuelles Spiel der Novelle ist das mit dem Kino. Das Durchhalteprogramm in *Knopfs Lichtspielhalle* (S. 18–20) und der Spitzname ihres Mannes »Gary« (nach Gary Cooper) stehen ironisch gegen den Alltag Lena Brückers.
- 22 Vgl. Kammler 2012.

- 23 Vgl. Hielscher 2007, S. 154; Kilb 2008.
- 24 Vgl. Schwarz 2014.
- 25 Vgl. Wilczek 2000; Zenner/Krapp 2004; Maiwald 2010d, S. 70–73; Schede 2010; Wrobel 2010, S. 222–233.
- 26 Kilb 2008.
- 27 Timm 1993, S. 17.
- 28 Vgl. Gerner 2012a, S. 57.
- 29 Für eine Analyse der Schlusszene von Nichols' Film vgl. Frederking / Krommer / Maiwald 2012, S. 150–154. Weitergehend zu fragen wäre nach der Bedeutung und der Funktion dieses Codes: Das langsame Entschwinden ermöglicht dem Zuschauer ein saches Loslassen der (Identifikations-)Figur, die er bzw. die ihn begleitet hat. Auch bedeutet es, dass der Weg – und vielleicht auch die Geschichte – noch nicht zu Ende ist, auf Fortsetzung hoffen lässt.
- 30 Auf der Webseite der Komponistin Christine Aufderhaar (<http://www.aufderhaar.com/de/music.html>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015) ist die Filmmusik als Titel 02 in der Sparte Melodrama abspielbar.
- 31 So z. B. »Last Train Home« von Pat Metheny, der zweite Satz aus Beethovens 7. Sinfonie und das Chanson »La mer« von Charles Trenet.
- 32 Kreitz 2008, S. 11.

Kapitel 7

- 1 Vgl. Köster 2000, S. 19; Berger 2011, S. 5.
- 2 Vgl. Köster 2000, Reisner 2005, Feuchert/Hofmann 2009, Mittelberg/Kammerer 2009, Egbers 2010, Berger 2011.
- 3 Vgl. hierzu ausführlicher Köster 2000, S. 19–25; Fricke 2003, S. 12–14; Feuchert/Hofmann 2009, S. 66–70; Morgenroth 2014, S. 238–242. Die die Meinungsvielfalt repräsentierenden Rezensionen von Rainer Moritz, Claus Ulrich Bielefeld und Gunhild Kübler finden sich abgedruckt bei Mittelberg/Kammerer 2009, S. 44 f.
- 4 Zit. nach Mittelberg/Kammerer 2009, S. 24.
- 5 Zit. nach ebd., S. 44.
- 6 Vgl. Fricke 2003, S. 12 f.

- 7 Zit. nach Mittelberg/Kammerer 2009, S. 45.
- 8 Vgl. Feuchert/Hofmann 2009, S. 67–69.
- 9 Köhler 2009, S. 267 bzw. 251.
- 10 Vgl. Köster 2000, S. 69–74; Feuchert/Hofmann 2009, S. 51; Berger 2011, S. 35–37.
- 11 Feuchert/Hofmann 2009, S. 48. Das analytische Gegenmodell hierzu wäre die SZ-Reportage von Torsten Schmitz (1996) über die KZ-Täterin Hermine Ryan, deren Fall in mancherlei Hinsicht Modell für den von Hanna Schmitz stand. (Auszüge der Reportage finden sich bei Berger 2011, S. 71–73.)
- 12 Köster 2000, S. 64.
- 13 Morgenroth 2014, S. 254.
- 14 Ebd. S. 274.
- 15 Zur Biographie und zum Werk Schlinks vgl. Köster 2000, S. 15–18; Feuchert/Hofmann 2009, S. 52–65; Mittelberg/Kammerer 2009, S. 42 f.
- 16 Hierzu gehörte auch, den im bürokratisierten KZ-System ohnehin kaum denkbaren Analphabetismus einer Aufseherin nicht als realistische Täterentschuldigung, sondern symbolisch als »Symptom eines mangelhaften kulturellen Gedächtnisses« zu sehen (Morgenroth 2014, S. 243).
- 17 Vgl. ausführlicher Köster 2000, S. 82–91; Berger 2011, S. 14, 44 f.
- 18 Gemeinhin wird angenommen, dass Hanna sich mit dieser Literatur und so auch mit ihren Taten und ihrer Schuld auseinandergesetzt und eine gewisse Läuterung erfahren hat. Es gibt für eine derartige »Konversion« von NS-Tätern freilich kein reales Vorbild; ebenso werden Analphabeten i. d. R. keine versierten Leser mehr (vgl. Köster 2000, S. 54). Vor allem aber antwortet die Gefängnisdirektorin auf Michaels Frage, ob Hanna das gelesen habe, lediglich: »Sie hat die Bücher jedenfalls mit Bedacht bestellt« (S. 194).
- 19 Morgenroth 2014, S. 275.
- 20 Fricke 2003, S. 15.
- 21 Berger 2011, S. 50 f.
- 22 Wolf 2009.
- 23 Köhler 2009, S. 261.
- 24 Ebd., S. 69.

- 25 Mittelberg/Kammerer 2009, S. 53.
- 26 Feuchert/Hofmann 2009, S. 70.
- 27 Für den Originalwortlaut siehe I. Akt, 4. Szene von Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* aus dem Jahr 1784 (z. B. Reclam-Ausgabe 2014, S. 15).
- 28 Über die von elegischen Klavierfiguren, seufzenden Streichern und einer klagenden Oboe geprägte Filmmusik lässt sich ansonsten geteilter Meinung sein.
- 29 Davon spricht auch der Erzähler im Roman: »Auf und seit unserer Fahrt haben wir nicht mehr nur Besitz von einander ergriffen«; und das Gedicht für Hanna zeige, »wie nah wir einander damals waren« (S. 57).
- 30 Vgl. Berger 2011, S. 55.
- 31 Vgl. für eine ausführlichere Aufbereitung dieser Szene inkl. *motion stills* Mittelberg/Kammerer 2009, S. 48 f.
- 32 Berger 2011, S. 54.

Kapitel 8

- 1 Zit. nach Frizen/Spancken 1996, S. 12. Die komplette Ranicki-Rezension findet sich bei Berger 2012, S. 88–90.
- 2 Vgl. Frizen/Spancken 1996, S. 9.
- 3 Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Das_Parfum, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- 4 *Der Deutschunterricht* 3 (1996) bzw. Kammler 1996.
- 5 Vgl. z. B. Frizen/Spancken 1996, Reisner 1998, Becker 2001, Schardt 2001, Bernsmeier 2005, Berger 2012.
- 6 Reisner 1998, S. 106.
- 7 Wehdeking 2008, S. 23.
- 8 Frizen/Spancken 1996, S. 146.
- 9 Reisner 1998, S. 50.
- 10 Ebd., S. 117.
- 11 Ebd., S. 128.
- 12 Vgl. ebd., S. 79 ff.
- 13 Vgl. Maiwald 2006.
- 14 Schulz-Ojala 2006.

- 15 Vgl. Reisner 1998, S. 96 ff.
- 16 Frizen/Spancken 1996, S. 112.
- 17 Ebd., S. 119 ff.
- 18 Ebd., S. 123.
- 19 Beyer o. J.
- 20 Vgl. Beyer o. J.; Lueken/Althen 2006; Schulz-Ojala 2006; Staiger 2010, S. 88.
- 21 Vgl. http://www.imdb.com/title/tt0396171/awards?ref_=tt_ql_4 bzw. http://www.imdb.com/title/tt0396171/business?ref_=tt_dt_bus, beide zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- 22 Staiger 2010, S. 90.
- 23 Ebd.
- 24 Schulz-Ojala 2006.
- 25 Delseit/Fricke 2012. Obwohl in beiden Filmen Otto Sanders etwas altväterlich-gefragene Erzählstimme zu hören ist, gerät das *voice over* in Tykwerts *Das Parfum* keinesfalls dermaßen gekünstelt und aufdringlich wie in Kreuzpaintners *Krabat* (vgl. hier Kap. 4).
- 26 Zit. nach Lueken/Althen 2006.
- 27 Delseit/Fricke 2012, S. 356.
- 28 Wehdeking 2008, S. 25.
- 29 Feldmann 2012, S. 120 f.
- 30 Beyer o. J.
- 31 Delseit/Fricke 2012, S. 365.
- 32 In den USA wurde *The Perfume* als R (*restricted*) eingestuft, so dass unter 17jährige den Film nur in Begleitung eines Erwachsenen sehen durften. Eine »unangestregte« dargestellte Orgie hätte womöglich die Einstufung NC-17 (*No One 17 and Under Admitted*) nach sich gezogen (vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Motion_Picture_Association_of_America_film_rating_system, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015).
- 33 Feldmann 2012, S. 119.
- 34 Wehdeking 2008, S. 25.
- 35 Ebd.
- 36 Beyer o. J.
- 37 Wehdeking, S. 35.
- 38 Vgl. Fieberg 2007, S. 49, 51.

- 39 Berger 2012, S. 30.
- 40 Wehdeking 2008, S. 33.
- 41 Bildbeispiele bei Staiger 2010, S. 92 f.
- 42 Vgl. Schulz-Ojala 2006.
- 43 Delseit/Fricke 2012, S. 360 f.
- 44 Staiger 2010, S. 95.
- 45 Alten 2006, S. 31.

Kapitel 9

- 1 Kreuzer 1993, S. 28.
- 2 Ebd., S. 27, 30, kursiv im Original.
- 3 Ebd., S. 28.
- 4 Und wie (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee* zeigt, kann die Transformation auch vom Film zum Buch gehen (vgl. hier Kap. 5).
- 5 Und nicht zu vergessen: Schwächen und Fraglichkeiten gibt es auch in Romanen: die stramme Männerwelt in *Emil und die Detektive*, die latente Ostalgie in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, die langatmigen Erzählerreflexionen in *Der Vorleser* etc.

Literatur

Filme

- Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. Regie: Tom Tykwer. D 2006.
- Der Vorleser. Regie: Stephen Daldry. USA/D 2008.
- Die Entdeckung der Currywurst. Regie: Ulla Wagner. D 2008.
- Emil und die Detektive. Regie: Franziska Buch. D 2001.
- Emil und die Detektive. Regie: Robert A. Stemmler. D 1954.
- Emil und die Detektive. Regie: Gerhard Lamprecht. D 1931.
- Krabat. Regie: Marco Kreuzpaintner. D 2008.
- Sonnenallee. Regie: Leander Haußmann. D 1999.
- Vorstadtkrokodile. Regie: Christian Ditter. D 2009.
- Vorstadtkrokodile. Regie: Wolfgang Becker. D 1977.

Bücher

- Brussig, Thomas: Am kürzeren Ende der Sonnenallee (1999). Frankfurt a. M. 2008.
- Grün, Max von der: Vorstadtkrokodile (1976). München 2006.
- Haußmann, Leander: Sonnenallee. Das Buch zum Farbfilm. Berlin 1999.
- Kästner, Erich: Emil und die Detektive (1929). Hamburg 1999.
- Kreitz, Isabell: Die Entdeckung der Currywurst. Nach einem Roman [sic] von Uwe Timm (1996). Hamburg 2008.
- Preußler, Otfried: Krabat (1971). Stuttgart 1981.
- Schlink, Bernhard: Der Vorleser (1995). Zürich 1997.
- Süskind, Patrick: Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders (1985). Zürich 1994.
- Timm, Uwe: Die Entdeckung der Currywurst (1993). München 2004.

Sekundärliteratur

- Abraham, Ulf: Vorstadtkrokodile. Einstieg in die Arbeit mit der Neuverfilmung (2008) oder einem Filmvergleich (1977/2008). In: Verfilmte Kinderliteratur. Hrsg. von Petra Josting und Klaus Maiwald. München 2010. S. 215–224.

- Abraham, Ulf: Filme im Deutschunterricht. Seelze 2012.
- / Kepser, Matthis: Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung. Berlin 2009.
- Albersmeier, Franz-Josef: Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik. In: Literaturverfilmungen. Hrsg. von F.-J. A. und Volker Roloff. Frankfurt a. M. 1989. S. 15–37.
- 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. 14. September 2006. S. 31.
- Armbröster-Groh, Elvira: Der moderne realistische Kinderroman. Themenkreise, Erzählstrukturen, Entwicklungstendenzen, didaktische Perspektiven. Frankfurt a. M. 1997.
- Arnold, Heinz Ludwig: »Ich will eine Geschichte erzählen« – Gespräch mit Max von der Grün [1974]. In: Schriftsteller im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold. Hrsg. von H. L. A. Zürich 1990. S. 7–77.
- Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München 2002.
- Becker, Elisabeth: Patrick Süskind: »Das Parfum«. Gymnasiale Oberstufe. EinFach Deutsch. Paderborn 2001.
- Beicken, Peter: Literaturwissen. Wie interpretiert man einen Film? Stuttgart 2004.
- Bellmann, Mirjam: Uwe Timm: Am Beispiel meines Bruders. Lektüreschlüssel. Stuttgart 2011.
- Berens, Hedi: Max von der Grün: Die Vorstadtkrokodile. Texte. Medien: Lesetagebuch. Hannover 2001.
- Berger, Norbert: Bernhard Schlink: Der Vorleser. Zeitgenössische Romane. Ideen und Materialien für den Literatur-Unterricht. Donauwörth 2011.
- Patrick Süskind: Das Parfum. Donauwörth 2012.
- Bernsmeier, Helmut: Patrick Süskind: Das Parfum. Lektüreschlüssel. Stuttgart 2005.
- Bernstein, Leonard: Von der unendlichen Vielfalt der Musik (1967). Übertragen von Else Winter. München o. J.
- Beyer, Friderike: Warum Kubrick gut daran tat, sich nicht zu trauen.

- Über Tom Tykwers »Parfum«. Online-Rezension o. J. unter http://www.tour-literatur.de/rezensionen/tykwer_parfuem.htm, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- Bildungsstandards Abitur (2012). Online-Dokument unter http://www.kmk.org/fileadmin/veroeffentlichungen_beschluesse/2012/2012_10_18-Bildungsstandards-Deutsch-Abi.pdf, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- Bildungsstandards Mittlerer Bildungsabschluss (2003). Online-Dokument unter www.kmk.org/fileadmin/veroeffentlichungen_beschluesse/2003/2003_12_04-BS-Deutsch-MS.pdf, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- Blatt, Inge: Emil und die Detektive – zwischen Begeisterung und Kritik. Recherchieren zu Erich Kästner im World Wide Web. In: Praxis Deutsch 167 (2001) S. 48–53.
- Bohnenkamp, Anne: Literaturverfilmung als intermediale Herausforderung [Vorwort]. In: Interpretationen: Literaturverfilmungen. Hrsg. von A. B. und Tilman Lang. Stuttgart 2012. S. 9–40.
- Brunner, Maria: Emil und die Detektive – damals und heute. Ein Vergleich der Verfilmungen des Kästner-Klassikers von 1931 und 2001. In: Praxis Deutsch 175 (2002) S. 28–34. (Auch als Online-Dokument unter http://www.friedrich-verlag.de/go/doc/doc_download.cfm?DA5B1FoDCEo24C5594379D5F2DCA5CCB, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.)
- Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca/London 1978.
- Delseit, Wolfgang/ Fricke, Hannes: Das Parfum (Patrick Süskind – Tom Tykwer). Positiver Held und unbegreifliches Genie: Über die Schwierigkeiten, der (eigenen) Filmsprache zu vertrauen. In: Interpretationen: Literaturverfilmungen. Hrsg. von Anne Bohnenkamp und Tilman Lang. Stuttgart 2012. S. 351–368.
- Doderer, Klaus: Erich Kästner. Lebensphasen – politisches Engagement – literarisches Wirken. Weinheim 2002.
- Drexler, Peter: Erzählen in verschiedenen Medien: MISERY. Stephen Kings Roman (1987) und Rob Reiners Film (1990). In: Helmut Korte: Einführung in die systematische Filmanalyse. Berlin 2010. S. 127–166.

- Eco, Umberto: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen* (1976).
Übersetzt von Günter Memmert. München 1987.
- *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte* (1973).
Übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt a. M. 1977.
- Egbers, Michaela: *Bernhard Schlink: Der Vorleser. Interpretationshilfe*
Deutsch. Hallbergmoos 2010.
- Ehmer, Hermann K.: *Zum Thema*. In: *Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie*. Hrsg. von H. K. E. Köln 1971. S. 7–8.
- Exner, Christian: *Von Alexander bis Zora. Cliques und Banden im Abenteuerfilm für Kinder*. In: *Verfilmte Kinderliteratur*. Hrsg. von Petra Josting und Klaus Maiwald. München 2010. S. 71–79.
- Faulstich, Werner: *Filmgeschichte*. Paderborn 2005.
- Feldmann, Charlotte: *Erzähltechniken in Literatur und Film – Medienspezifische Möglichkeiten und Grenzen. »Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders« (Patrick Süskind / Tom Tykwer)*. Marburg 2012.
- Feuchert, Sascha / Hofmann, Lars: *Bernhard Schlink: Der Vorleser. Lektüreschlüssel*. Stuttgart 2009.
- Fieberg, Klaus: *»Das Parfum« – die Literaturverfilmung im Unterricht*. In: *Deutschunterricht* 60, 3 (2007) S. 48–52.
- Filmkanon der Bundeszentrale für Politische Bildung* (2003).
Online-Dokument unter <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/filmbildung/43637/>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- Frank, Dirk: *Was ist Popliteratur?* In: *Popliteratur. Texte und Materialien für den Unterricht*. Hrsg. von D. F. Stuttgart 2003. S. 5–33.
- Frederking, Volker: *Symmedialität und Synästhetik. Begriffliche Schneisen im medialen Paradigmenwechsel und ihre filmdidaktischen Implikationen am Beispiel von Erich Kästners »Emil und die Detektive«*. In: *Filmdidaktik – Filmästhetik*. Hrsg. von V. F. München 2006. S. 204–229.
- / Krommer, Axel / Maiwald, Klaus: *Mediendidaktik Deutsch. Eine Einführung*. Berlin 2012.
- Fricke, Hannes: *Bernhard Schlink: Der Vorleser. Opfer und Täter [E-Book]*. Auch in: *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts*. Bd. 3. Stuttgart 2003. S. 274–294.

- Friedrich, Hans-Edwin: »[...] dies ist kein Märchen aus Tausendund-einer Nacht. Es ist eine böse Geschichte«. Alfred Vohrers Verfilmung von Johannes Mario Simmels Roman *Und Jimmy ging zum Regenbogen*. In: *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*. Hrsg. von Eugenio Spedicato und Sven Hanuschek. Würzburg 2008. S. 149–165.
- Frisen, Werner / Spancken, Marilies: *Patrick Süskind: Das Parfum*. München 1996.
- Gansel, Carsten: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur*. Berlin 2010.
- Gast, Wolfgang: *Film und Literatur. Grundbuch: Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*. Frankfurt a. M. 1993a.
- *Lesen oder Zuschauen? Eine kleine Einführung in den Problemkreis »Literaturverfilmung«*. In: *Literaturverfilmung*. Hrsg. von W. G. Bamberg 1993b. S. 7–11.
- Gast, Wolfgang / Deiker, Barbara: *Film und Literatur. Vorstadtkrokodile. Die verlorene Ehre der Katharina Blum. Die Ilse ist weg*. Frankfurt a. M. 1993.
- Gast, Wolfgang / Hickethier, Knut / Vollmers, Ralf: *Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen*. In: *Literaturverfilmung*. Hrsg. von Wolfgang Gast. Bamberg 1993. S. 12–20.
- Gerner, Kerstin: *(Ent-)Mythologisierung deutscher Geschichte. Uwe Timms narrative Ästhetik*. Göttingen 2012a.
- *(Ent-)Mythologisierung deutscher Geschichte. Erzählstrategien in ausgewählten Romanen Uwe Timms*. In: *Text + Kritik* 195 (2012b) S. 38–45.
- Gockel, Heinz: *Vom ästhetischen Nutzen der Currywurst*. In: *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms*. Hrsg. von Friedhelm Marx. Göttingen 2007. S. 223–235.
- Hage, Volker: *Der Westen küsst anders. Blick zurück ohne Zorn*. Thomas Brussig hat die Vorlagen für zwei Spielfilme geschrieben, in denen überraschend farbig vom Alltag in der DDR erzählt wird. Sein neues Buch erlaubt sich provozierend nostalgische Töne. In: *Der Spiegel* 53 (1999) S. 252–254. (Auch als Online-Dokument unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14718461.html>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.)
- Haywood, Susanne: *Kinderliteratur als Zeitdokument. Alltagsnormali-*

- tät der Weimarer Republik in Erich Kästners Kinderromanen. Frankfurt a. M. 1998.
- Hickethier, Knut: Der Film nach der Literatur ist Film – Volker Schlöndorffs »Die Blechtrommel« (1979) nach dem gleichnamigen Roman von Günter Grass (1959). In: Literaturverfilmungen. Hrsg. von Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff. Frankfurt a. M. 1989. S. 183–198.
- Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 2007.
- Hielscher, Martin: Uwe Timm. München 2007.
- Höfer, Adolf: Die endgültige Entsorgung deutscher Vergangenheit in der jüngsten Gegenwartsliteratur. In: Textnahes Lesen. Annäherungen an die Literatur im Unterricht. Hrsg. von Jürgen Belgrad u. a. Baltmannsweiler 1998. S. 148–159.
- Holighaus, Alfred (Hrsg.): Der Filmkanon. 35 Filme, die Sie kennen müssen. Berlin 2005.
- Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Tübingen 1996.
- Igel, Oliver: Gab es die DDR wirklich? Die Darstellung des SED-Staates in komischer Prosa zur »Wende«. Tönning 2005.
- Jahraus, Oliver: Verfilmung. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte). Bd. III. Hrsg. von Jan Dirk Müller. Berlin 2003. S. 751–753.
- Jost, Roland / Kammerer, Ingo: Filmanalyse im Deutschunterricht. Spielfilmklassiker. München 2012.
- Josting, Petra / Maiwald, Klaus (Hrsg.): Verfilmte Kinderliteratur. Gattungen, Produktion, Distribution, Rezeption und Modelle für den Deutschunterricht. München 2010.
- Kammerer, Ingo: Film – Genre – Werkstatt. Textsortensystematisch fundierte Filmdidaktik im Fach Deutsch. Baltmannsweiler 2009.
- Kammler, Clemens: »Monsieur Süskind, danke!« Oder: Kann die Schule die Lust am Lesen fördern? In: Der Deutschunterricht 48, 3 (1996) S. 5–10.
- Uwe Timm: Am Beispiel meines Bruders. München 2006.
- Das Thema Wende in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: Literatur zur Wende. Grundlagen und Unterrichtsmodelle für

- den Deutschunterricht der Sekundarstufen I und II. Hrsg. von Petra Josting, Clemens Kammler und Barbara Schubert-Felmy. Baltmannsweiler 2008. S. 28–38.
- Die Gefahr, glättend zu lesen. Über einige narrative Strategien in Uwe Timms Erzählung »Am Beispiel meines Bruders«. In: Text + Kritik 195 (2012) S. 67–74.
- Kepser, Matthis:** Spielfilmbildung an deutschen Schulen: Fehlanzeige? Spielfilmnutzung – Spielfilmwissen – Spielfilmdidaktik im Abiturjahrgang 2006. Eine empirische Erhebung. In: Didaktik Deutsch 24 (2008) S. 24–47.
- (Hrsg.): Fächer der schulischen Filmbildung. München 2010.
 - Der Filmvorspann im Deutschunterricht: Text oder Paratext? Mit einer Analyse der Titelsequenz von *Lola rennt*. In: Illustration und Paratext. Hrsg. von Michael Baum und Beate Laudenberg. München 2012. S. 75–93.
- Kern, Peter Christoph:** ALS OB und SO WIE. Semiotische Grundlagen von Theater und Kino. In: Drama. Theater. Film. Hrsg. von Joachim Pfeiffer und Thorsten Roelcke. Würzburg 2012. S. 219–236.
- Kilb, Andreas:** Im Kino: »Die Entdeckung der Currywurst«. Glück in kleinen Schlückchen. Online-Rezension vom 12. September 2008 unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/im-kino-die-entdeckung-der-currywurst-glueck-in-kleinen-schluueckchen-1699636.html>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- Köhler, Klaus:** Alles in Butter. Wie Walter Kempowski, Bernhard Schlink und Martin Walser den Zivilisationsbruch unter den Teppich kehren. Würzburg 2009.
- Korte, Helmut:** Einführung in die systematische Filmanalyse. Berlin 2010.
- Köster, Juliane:** Bernhard Schlink: Der Vorleser. München 2000.
- Kuchenbuch, Thomas:** Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik. Wien 2005.
- Kurwinkel, Tobias / Schmerheim, Philipp:** Kinder- und Jugendfilm-analyse. Konstanz 2013.
- Länderkonferenz Medienbildung: Kompetenzmodell.** Online-Dokument o. J. unter http://www.laenderkonferenz-medienbildung.de/091210_Filmbildung_LKM.pdf, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.

- Lenz, Thomas: Der Vorleser. Online-Rezension o. J. unter http://screenwrite.wordpress.com/2009/02/27/filmkritik_der_vorleser/, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- Leubner, Martin: Sonnenallee. Zur kombinierten Vermittlung von Texterschließungs- und Medienverbund-Kompetenzen (10. Jahrgangsstufe). In: *Kinder- und Jugendliteratur im Medienverbund*. Hrsg. von Petra Josting und Klaus Maiwald. München 2007. S. 193–205.
- Leubner, Martin / Saupe, Anja: *Erzählungen in Literatur und Medien und ihre Didaktik*. Baltmannsweiler 2006.
- Lexa, Heidi: Von Tom Waits zu den eels. Musikalisch provozierte Subtexte der Jugendliteratur. In: *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2005/2006*. Frankfurt a. M. 2006. S. 73–86.
- Lüdeking, Birte: Die Entdeckung der Currywurst. Online-Rezension o. J. unter <http://www.critic.de/film/die-entdeckung-der-currywurst-1336/>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- Lueken, Verena / Althen, Michael: Gespräch mit Bernd Eichinger. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 29. August 2006, Nr. 200, S. 31. (Auch als Online-Dokument unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/kino-das-muss-ich-haben-das-will-ich-haben-1103124.html>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.)
- Lüthens [geb. Neumeister], Stephanie: *Literatur-Kartei: Vorstadtkrokodile*. Mühlheim 1996.
- Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen 2007.
- Maiwald, Klaus: *Wahrnehmung – Sprache – Beobachtung. Eine Deutschdidaktik bilddominierter Medienangebote*. München 2005.
- »... weg von dem Entsetzlichen da draußen ...« – Patrick Süskinds Erzählung »Die Taube« (1987). In: *Der Deutschunterricht* 58,3 (2006) S. 51–57.
 - Ansätze zum Umgang mit dem Medienverbund im (Deutsch-)Unterricht. In: *Kinder- und Jugendliteratur im Medienverbund. Grundlagen, Beispiele und Ansätze für den Deutschunterricht*. Hrsg. von Petra Josting und K. M. München 2007. S. 35–48.
 - Grundlegende filmanalytische Begriffe und Kategorien. In: *Verfilmte Kinderliteratur. Gattungen, Produktion, Distribution, Rezeption*

- und Modelle für den Deutschunterricht. Hrsg. von Petra Josting und K. M. München 2010a. S. 168–176.
- »Viel digital geschraubt« und »totgelabert«? Marco Kreuzpaintners *Krabat* (2008). In: *Verfilmte Kinderliteratur. Gattungen, Produktion, Distribution, Rezeption und Modelle für den Deutschunterricht*. Hrsg. von Petra Josting und K. M. München 2010b. S. 225–235.
 - Der dreifache Emil – ästhetisches Lernen an den Verfilmungen von Erich Kästners Detektivklassiker. In: *Fächer der schulischen Filmbildung*. Hrsg. von Matthis Kepser. München 2010c. S. 123–145.
 - Kompetenzen und Unterrichtsziele im Lese- und Literaturunterricht der Sekundarstufe I. In: *Lese- und Literaturunterricht. Bd. II*. Hrsg. von Michael Kämper-van den Boogaart und Kaspar Spinner. Baltmannsweiler 2010d. S. 49–78.
 - Literatur im Medienverbund unterrichten. In: *Literarische Bildung im kompetenzorientierten Deutschunterricht*. Hrsg. von Heidi Rösch. Freiburg 2010e. S. 135–156.
 - »Sensationell am Buch«. Zur »Werktreue« der Verfilmungen von Erich Kästners Schulroman *Das fliegende Klassenzimmer*. In: *Literatur im Unterricht* 13,3 (2013) S. 169–185.
- Marx, Friedhelm (Hrsg.): *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms*. Göttingen 2007.
- Mittelberg, Ekkehart / Kammerer, Ingo: *Bernhard Schlink: Der Vorleser*. Berlin 2009.
- Morgenroth, Claas: *Erinnerungspolitik und Gegenwartsliteratur*. Berlin 2014.
- Müller, Corinna: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, München 2003.
- Mundt, Michaela: *Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung*. Tübingen 1994.
- Nies, Martin: *Zur NS-ideologischen Funktionalisierung von »Literaturverfilmungen«: DER SCHIMMELREITER*, Curt Oertel / Hans Deppe (D 1934). Mit einer Analyse zentraler Aspekte der Novelle von Theodor Storm. In: *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*. Hrsg. von Eugenio Spedicato und Sven Hanuschek. Würzburg 2008. S. 39–70.
- Obst, Helmut: *Die Entwicklung des Popromans mit seinen Verfilmungen*. In: *Medienkonstellationen: Literatur und Film im Kontext von*

- Moderne und Postmoderne. Hrsg. von Volker Wehdeking. Marburg 2008. S. 131–144.
- Padysz, Margarethe: Der Vorleser. Online-Rezension o. J. unter http://www.filmrezension.de/+frame.shtml?/filme/der_vorleser.shtml, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- Paech, Joachim: Literatur und Film. Stuttgart 1997.
- Parr, Rolf: Prospektive und retrospektive Vernetzungen. Oder: Was die Romanwelt von Uwe Timm im Innersten zusammenhält. In: Text + Kritik 195 (2012) S. 75–83.
- Pfeiffer, Joachim / Staiger, Michael: Grundkurs Film 2. Filmkanon – Filmklassiker – Filmgeschichte. Braunschweig 2010.
- Prombka, Stephan: Popliteratur. In: Metzler Lexikon Literatur. Hrsg. von Dieter Burdorf u. a. Stuttgart 2007. S. 598–599.
- Raab, Rudolf: Preussler [sic], Otfried. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. III. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim [u. a.] 1984. S. 85–87.
- Reich, Uschi: Emil und die Detektive. In: Der Filmkanon. 35 Filme, die Sie kennen müssen. Hrsg. von Alfred Holighaus. Berlin 2005. S. 51–56.
- Reisner, Hanns-Peter: Patrick Süskind: Das Parfum. Lektürehilfen. Stuttgart 1998.
- Bernhard Schlink: Der Vorleser. Lektürehilfen. Stuttgart 2005.
- Richter, Karin: Krabat und die Schwarze Mühle. Die sorbische Sage im literarischen, ethnischen, historischen und medialen Kontext. Baltmannsweiler 2010.
- Rodek, Hanns-Georg: »Der Vorleser« überzeugt trotz Hochglanz-KZ. Online-Rezension 2009 unter <http://www.welt.de/kultur/article3159478/Der-Vorleser-ueberzeugt-trotz-Hochglanz-KZ.html>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- Ruckriegel, Peter / Koebner, Thomas: Literaturverfilmung. In: Sachlexikon des Films. Hrsg. von T. K. Stuttgart 2011. S. 410–413.
- Schachtschabel, Gaby: Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung. Mit einer Beispielanalyse von Theodor Fontanes Roman *Effi Briest* und dessen Verfilmung von Rainer Werner Fassbinder. Frankfurt a. M. 1984.

- Schardt, Friedel: Patrick Süskind: Das Parfum. Interpretationshilfe Deutsch. Hallbergmoos 2001.
- Schede, Hans-Georg; Uwe Timm: Die Entdeckung der Currywurst. Interpretationshilfe Deutsch. Hallbergmoos 2010.
- Schenk, Ralf: Die DDR im deutschen Film nach 1989. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 44 (2005) S. 31–38.
- Schepers, Petra: »Vorstadtkrokodile« im Kino. In: *Deutschunterricht* 62,2 (2009) S. 48–51.
- Schmidt-Maiwald, Christiane: Film – tradierte Motive und bildnerische Mittel. In: *Kunst + Unterricht* 381/382 (2014) S. 93–96.
- Schmitz, Torsten: Die Stute von Majdanek. In: *Süddeutsche Zeitung*. 13. Dezember 1996. Magazin Nr. 50. S. 17–26.
- Schneider, Irmela: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen 1981.
- Schörkhuber, Wolfgang: Film im Deutschunterricht – Literaturtransporteur, Filmanalyse oder was? In: *Informationen zur Deutschdidaktik* 27,4 (2003) S. 8–16.
- Schulz-Ojala, Jan: Der Name der Nase. Geist aus der Flasche. Wie Tom Tykwer Patrick Süskinds Bestseller »Das Parfum« ins Kino bringt. In: *Der Tagesspiegel*. 7. September 2006. (Auch als Online-Dokument unter <http://www.tagesspiegel.de/kultur/der-name-der-nase/749104.html>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.)
- Schwarz, Thomas: Graphic Novels im Literaturunterricht. Bereicherung durch Transformation: Die Entdeckung der Currywurst. In: *Literatur im Unterricht* 15,1 (2014) S. 35–52.
- Sichtermann, Barbara: Fernsehen. Berlin 1994.
- Simon, Violetta / Das Gupta, Oliver: Tod eines Geschichtenerzählers. Nachruf auf Otfried Preußler. In: *Süddeutsche.de* vom 20. Februar 2013 (Online-Dokument unter <http://www.sueddeutsche.de/kultur/nachruf-zu-otfried-preussler-tod-eines-geschichten-erzaehlers-1.1605080>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015).
- Spedicato, Eugenio: Literaturverfilmung als Äquivalenz-Phänomen. Stefan Zweigs Novelle *Angst* und Roberto Rossellinis gleichnamiger Film. In: *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*. Hrsg. von E. S. und Sven Hanuschek. Würzburg 2008. S. 71–103.

- Spedicato, Eugenio / Hanuschek, Sven: Vorwort. In: Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen. Hrsg. von E. S. und S. H. Würzburg 2008. S. 7–8.
- Spreckelsen, Tilman: Kein Zauber gegen die Liebe. Online-Rezension 2008 unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/im-kino-krabat-kein-zauber-gegen-die-liebe-1707575.html>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- Staiger, Michael: Grundbegriffe der Filmanalyse. In: Der Deutschunterricht 3 (2008) S. 8–18.
- Literaturverfilmungen im Deutschunterricht. München 2010.
- Stempel, Ute: Keinerlei Erinnerungskultur. Thomas Brussigs albern-versöhnliche »Mauerkomödie«. In: Neue Zürcher Zeitung vom 8. Februar 2000. (Auch als Online-Dokument unter <http://www.bookcrossing.com/journal/8429584>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.)
- Stiftung Lesen (2008): Krabat – der Film. Ideen für den Unterricht. Online-Dokument unter <http://www.gew-hb.de/Binaries/Binary10848/KRABAT.pdf>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- Tegtmeier, Kathrin: Die Detektivgeschichte für Kinder. Eine medienübergreifende Analyse von Erich Kästners »Emil und die Detektive« und Max von der Grüns »Die Vorstadtkrokodile« als Buch, Hörbuch und Hörspiel. Saarbrücken 2007.
- Tibbetts, John C. / Welsh, James M.: Introduction: Why Study Film Adaptations of Novels? In: Novels into Film. The Encyclopedia of Movies Adapted from Books. Hrsg. von J. C. T und J. M. W. New York 1999. S. XIII–XXI.
- Timm, Uwe: Erzählen und kein Ende. Versuche zu einer Ästhetik des Alltags. Köln 1993.
- Mythos. In: Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Tims. Hrsg. von Friedhelm Marx. Göttingen 2007. S. 13–26.
 - Kunst und Handwerk. Rede bei der Entgegennahme des Heinrich-Böll-Preises. In: Text + Kritik 195 (2012) S. 3–7.
- Tornow, Ingo: Erich Kästner und der Film. München 1998.
- Volk, Stefan: Filmanalyse im Unterricht. Zur Theorie und Praxis von Literaturverfilmungen. Paderborn 2004.
- Film lesen. Ein Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen mit ihren Vorlagen. Marburg 2010.

- Waldherr, Franz: Max von der Grün: Vorstadtkrokodile. Paderborn 1997.
- Walther, Horst: Emil und die Detektive. Franziska Buch, BR Deutschland 2000. »Film-Heft«, hrsg. vom Institut für Kino und Filmkultur (IKF). Köln 2002. Auch als Online-Dokument unter http://www.materialserver.filmwerk.de/arbeitshilfen/emil_und_die_D_AH_IKF.pdf, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- Walther, Sebastian: Der Vorleser. Ein Film von Stephen Daldry. Online-Rezension o. J. unter <http://www.mannbeisstfilm.de/kritik/Stephen-Daldry/Der-Vorleser/1453.html>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- Wehdeking, Volker: Literatur in Medienkonstellationen: die Filmadaptionen von Hesses »Steppenwolf« durch Fred Haines (1974) und Süskinds »Parfum« durch Tom Tykwer (2006). In: Medienkonstellationen: Literatur und Film im Kontext von Moderne und Postmoderne. Hrsg. von V. W. Marburg 2008. S. 15–38.
- Widmann, Andreas Martin: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung. Untersuchungen an Romanen von Günter Grass, Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael Kleeberg, Philip Roth und Christoph Ransmayr. Heidelberg 2009.
- Wilczek, Reinhard: Die Entdeckung eines zeitgenössischen Erzählers für die Schule. Ausgewählte Prosa Uwe Timms im Unterricht. In: Deutschunterricht 53,4 (2000) S. 259–267.
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1989.
- Winkler, Willi: Vorlesen, Duschen, Durcharbeiten. Schlechter Stil, unaufrichtige Bilder: England begreift nicht mehr, was es an Bernhard Schlinks Bestseller *Der Vorleser* fand. In: Süddeutsche Zeitung vom 30. März 2002.
- Wolf, Martin: Strafe muss sein. Online-Rezension 2009 unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-64283874.html>, zuletzt aufgerufen am 14. 6. 2015.
- Wrobel, Dieter: Rückblicke auf die DDR im Film zwischen Erinnerungs- und Rekonstruktionsmodus. In: Literatur zur Wende. Grundlagen und Unterrichtsmodelle für den Deutschunterricht der Sekundarstufen I und II. Hrsg. von Petra Josting, Clemens Kammler und Barbara Schubert-Felmy. Baltmannsweiler 2008. S. 180–196.

Wrobel, Dieter: Analyse und Interpretation literarischer Texte – exemplarische Unterrichtsmodelle. In: Lese- und Literaturunterricht. Bd. III. Hrsg. von Michael Kämper-van den Boogaart und Kaspar H. Spinner. Baltmannsweiler 2010. S. 197–235.

Zenner, Cornelia / Krapp, Günter: Uwe Timm: Die Entdeckung der Currywurst. Rot a. d. Rot 2004.

»Eine systematische Filmbildung findet an der Schule nicht statt«: Diesem Missstand will dieser Band Abhilfe schaffen. Sieben Verfilmungen moderner (Schul-)Klassiker werden vorgestellt, u. a. »Emil und die Detektive«, »Krabat«, »Der Vorleser« und »Das Parfum«. Jedes Kapitel besteht aus vier Teilen, einer medienübergreifenden Zusammenfassung der Story, Hintergrundinformationen mit einer knappen Analyse zum Erzähltext und zum Film, einer Untersuchung einer Szene oder Sequenz und der Eröffnung von Lernperspektiven. Der Band eignet sich für eine Vorbereitung des Literaturunterrichts an allen Schultypen und für eine vertiefende Einarbeitung in das spannende Gebiet der Literaturverfilmung.

ISBN 978-3-15-017886-3



9 783150 176863 € [D] 6,80

Universal-Bibliothek