

"Als Filmmacher ist man elementar auf Verführungsstrategien zurückgeworfen" : Gespräch mit Tom Tykwer

Autor(en): **Arnold, Frank / Tykwer, Tom**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **48 (2006)**

Heft 274

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-864531>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



«Als Filmmacher ist man elementar auf Verführungsstrategien zurückgeworfen»

Gespräch mit Tom Tykwer

«Die entscheidende Assoziationswelt zu Duft ist für mich Musik. Musik ist das einzige Medium, das uns ebenso heftig in Emotionen versetzt, obwohl es nicht visualisierbar und gar nicht greifbar ist. Musik besetzt unsere Erinnerungen ähnlich stark wie Düfte.»

FILMBULLETIN Zwischen der Flüchtigkeit eines Geruchs und der möglichen Ewigkeit einer filmischen Aufzeichnung liegen auf den ersten Blick Welten. Wie haben Sie beides zusammengebracht?

TOM TYKWER Dieser Spannungsraum ist ja auch das, was einen reizt, so einen Film zu machen und zu überprüfen, woher das Flüchtige kommt – es kommt von den Objekten, die es ausstrahlen. Diesen Vorgang – etwas strahlt etwas ab – kann man filmisch überprüfen. Man kann sich natürlich nur mit diesem Etwas beschäftigen – nicht mit dem Abgesonderten selbst, sondern nur mit dem Effekt. Aber irgendwie ist das für mich ein Vorgang, der mich eben auch an die Verfahrensweise des Films erinnert: der magische Vorgang im Kino findet eigentlich nicht auf der Leinwand statt, sondern in dem Zwischenraum zwischen der Leinwand und dem Zuschauer. Entweder lasse ich mich auf die Manipulation ein und lasse mich verführen oder eben nicht. Diese Denkfigur hatte ich während der Arbeit am Film immer wieder vor Augen, zumal es in *DAS PARFUM* ja auch inhaltlich um Verführung geht. Als Filmmacher ist man elementar auf Verführungsstrategien zurückgeworfen und beschäftigt sich ununterbrochen mit Manipulation. Diese Thematik anhand einer Figur zu untersuchen, die in einem Jahrhundert lebt, wo es noch kein Kino gab, ist interessant. War Grenouille so etwas wie ein massloser Hitchcock auf Crack? – ein Regisseur, der sich immer mehr

gesteigert hat in seinem Bestreben, das Publikum in seinen Händen zu halten, und dabei mit *PSYCHO* seinen Höhepunkt erreichte. Wenn ich Interviews mit Hitchcock lese, merke ich immer wieder, wie sehr er diesen Vorgang geliebt hat. Das kennt natürlich jeder Filmmacher, aber jeder geht auch unterschiedlich damit um: manche laden mehr zur Teilhabe ein an den Vorgängen, die der Film entfaltet, andere wollen total dominieren und die Zuschauer vollkommen unterwerfen.

Das war von Anfang an das Faszinierende: zu zeigen, wie irgend-etwas, das abstrakt ist, Menschen verzaubern kann. Das ist ja ein Vorgang, mit dem wir den ganzen Tag beschäftigt sind – als Filmmacher und Filmseher.

FILMBULLETIN Ein Visualisieren der Gerüche selber stand also nie zur Debatte?

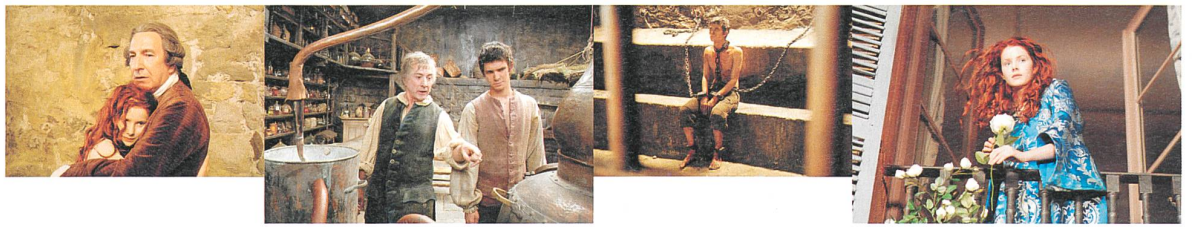
TOM TYKWER Natürlich wollten wir kein Riechkino, wie es John Waters bei *POLYESTER* praktiziert hat. Wir haben auch von vornherein entschieden, dass es nicht darum geht, Düfte zu “zeigen” – also etwa digital irgendwelche Nebelschwaden auf die Leinwand zu bringen. Sondern wir nehmen den physischen Vorgang ernst, zeigen Rezepte und Objekte und setzen die in eine möglichst dynamische Beziehung zueinander.

Im Buch steht eine Figur im Zentrum, deren Glaubenssystem auf den Satz hinausläuft: «Ich bin, wonach ich rieche». Wenn man das überprüft, stellt man fest, dass

dieser Satz – so absurd er auch ist – durchaus eine tiefere Wahrheit verbirgt, die damit zu tun hat, wie wir unser Ich zusammensetzen. Wenn das, was wir als unsere Identität begreifen, die Summe unserer geordneten Erinnerungen ist, dann werden Erinnerungen dadurch abrufbar, dass bestimmte Träger eingesetzt werden. Zentrale Träger in unserer Erinnerungsorganisation sind tatsächlich Düfte. Jeder weiss, dass ein Duft uns anzieht, nicht nur weil er angenehm ist, sondern auch weil er oft auch verknüpft ist mit einer Erinnerung an früher, die positiv besetzt ist. Ich bin in Wuppertal aufgewachsen, mitten im Bayer-Werk, das quer durch die Stadt geht, ein Chemiewerk, dessen Ausdünstung in Kombination mit der Stadtluft, der Vegetation und den Kohleöfen, die bei uns immer noch benutzt wurden, einen Duftbrei ergibt, den ich unheimlich attraktiv finde – aber das hängt natürlich damit zusammen, dass er für mich biografisch positiv gefärbt ist.

Die entscheidende Assoziationswelt zu Duft ist für mich Musik. Musik ist das einzige Medium, das uns ebenso heftig in Emotionen versetzt, obwohl es nicht visualisierbar und gar nicht greifbar ist. Musik besetzt unsere Erinnerungen ähnlich stark wie Düfte. Wir haben deshalb bereits während des Schreibens am Drehbuch mit den Kompositionen angefangen und hatten während des Drehs bereits achtzig Prozent der Musik fertig, so dass wir Teile von ihr auch





«Das visuelle Konzept hat viel mit Licht und Finsternis zu tun, auch wegen der Tatsache, dass der Film oft nachts spielt und es damals ja nur Kerzenlicht gab. Wir haben viele Filme angeschaut, die mit Dunkelheit und punktuelltem Licht arbeiteten.»

einspielen konnten, wodurch die atmosphärische Richtung deutlicher wurde.

FILMBULLETIN Bei *HEAVEN* haben Sie bereits in englischer Sprache und mit englischsprachigen Schauspielern gedreht. Das Genre des historischen Films ist für Sie aber ebenso neu gewesen wie ein Film dieser Grössenordnung.

TOM TYKWER Wenn Sie «Das Parfum» in die Hand nehmen, wissen Sie schon, da kostet das Verfilmen der ersten zehn Seiten mehr als die Budgets all meiner bisherigen Filme zusammengekommen. Denn diese Welt gibt es nicht mehr, die muss man erst rekonstruieren. Wir wollen aber keinen Film machen, der mit eindrucksvollen Sets klotzt, die er ständig ausstellt. Der Ansatz war eher: wir sind mit Marty McFly in die Vergangenheit geflogen und haben eine Kamera mitgenommen, laufen durchs achtzehnte Jahrhundert und schauen, wie das so wirkt, bleiben dabei aber immer auf Augenhöhe mit den Figuren.

Wenn wir sagten, wir wollen einen kleinen Reisschwenk machen über diese Wand, dann hiess das, wir mussten «Tommy Hilfiger» zubauen, «GAP» zubauen, man musste die ganzen Laternen abreißen. Egal, in welche Stadt der Welt man kommt, es gibt ungefähr fünfzehn global operierende Unternehmen, deren Geschäfte an jedem Ort vertreten sind. Das muss man also alles erst einmal entfernen und dann aber trotzdem den Mut haben, das alles nur kurz zu überschnellen und dadurch die Plausibilität dieser Welt erzeugen.

FILMBULLETIN Es gibt keinen grösseren Druck?!

TOM TYKWER Diesen Druck oder Respekt habe ich bei jedem Film, denn ein Film,

der kein Publikum hat, der ist ja gar nicht da. Auch wenn ich mich als Künstler begreifen würde, die Kunstrealisation findet ja in diesem Raum zwischen Leinwand und Zuschauer statt. Wenn der Zuschauer nicht da ist, gibt es den Raum nicht und gibt es auch keine Kunst. Natürlich will ich Zuschauer, aber immer angemessen zum Film. Und weil dieser Film teurer war als meine bisherigen, brauche ich mehr Zuschauer. Also versucht man eigentlich nichts anderes, als den besten deutschen Film zu machen – das macht man eigentlich jedes Mal. Das hat sich jetzt nicht wirklich anders angefühlt als sonst, ausser, dass der Film monumentaler und viel aufwendiger und für mich noch eine unvorstellbarere Herausforderung auf vielen Ebenen war. Aber am Ende des Tages war der einzige Druck, der mich wirklich beschäftigt hat, der, dass es ein Buch ist, von dem ich weiss, dass es sehr viele Menschen gelesen und es sehr in ihr Herz geschlossen haben, dass es nicht so ein Bestseller war, den man mal eben so weggelesen hat, weil es in war, sondern das ist ein Buch, das Menschen sehr tief in ihre Biografie eingepflanzt haben. Damit kann man nicht schlampig umgehen, das muss man so sorgfältig machen, wie Süskind es geschrieben hat. Also versucht man, vor allem das einzufangen, was wohl alle an diesem Buch ähnlich gefesselt hat, nämlich eine bestimmte Atmosphäre, die das Buch sehr eindringlich entfaltet – auch in der Drastik.

FILMBULLETIN Auch für Ihren langjährigen Kameramann *Frank Griebe* hatte dieses Projekt eine neue Dimension. Wie habt Ihr das visuelle Konzept entwickelt?

TOM TYKWER Nachdem ich mit dem Produzenten *Bernad Eichinger* und dem Co-Autor *Andrew Birkin* eine ausführliche Recherche betrieben hatte (wobei wir auch öfter in der Parfumstadt Grasse waren), habe ich mich mit Frank und dem Ausstatter *Uli Hanisch* hingesetzt. Wir haben Material gesucht, das uns fasziniert hat, also bestimmte Gemälde – nicht unbedingt aus der Epoche, sondern eher solche, die eine Stimmung vermitteln, die uns auch der Roman vermittelt hat. Schliesslich hatten wir einen riesigen Berg an Material und begannen, eine Richtung zu entwickeln. Frank und ich machen dann Storyboards; Uli hat sich bei diesem Film zusammen mit zwei Zeichnern hingesetzt und zusätzlich *mood boards* gemalt, die für jedes Kapitel die Stimmungen festhielten, die wir haben wollten. Das visuelle Konzept hat viel mit Licht und Finsternis zu tun, auch wegen der Tatsache, dass der Film oft nachts spielt und es damals ja nur Kerzenlicht gab. Wir haben viele Filme angeschaut, auch hier weniger solche, die mit der Epoche zu tun hatten, als solche, die mit Dunkelheit und punktuelltem Licht arbeiteten. Daraus wuchs dann so langsam ein Gesamtbild, aus dem die ersten Sets entstehen konnten. Gleichzeitig habe ich mit Frank die ganze Zeit überlegt, wie wir einerseits einen klassisch erzählten Film machen können (denn der Roman ist auch klassisch erzählt), aber andererseits auch einen sehr experimentierfreudigen Film, denn der Roman ist auch sehr vielschichtig in der Beschreibung dieser Welt, in der Subjektivität dieser Person.

Das Gespräch mit Tom Tykwer führte Frank Arnold

