

Annette Simonis

Der Film als Kryptogramm - THE DA VINCI CODE.

Zur Dechiffrierung des Geheimen zwischen Mythos und Profanierung...

Dan Browns 2003 publizierter Bestsellerroman *The Da Vinci Code* erregte in den Medien einiges Aufsehen und löste eine heftige Kontroverse aus. Letztere war vorwiegend durch den Umstand bedingt, dass einige Romanfiguren in Dan Browns Text die These vertreten, Jesus und Maria Magdalena seien ein Liebespaar gewesen, die von Seiten konservativer Christen ungeachtet der fiktionalen Qualität des Werks als blasphemisch empfunden wurde. Ron Howards Verfilmung von Dan Browns Roman *The Da Vinci Code* hat die ambivalente Popularität des Buchs und die öffentliche Diskussion sicher noch gesteigert und von der Präsenz des Autors und Textes in der Presse und der Öffentlichkeit profitiert.

Oberflächlich betrachtet handelt es sich um die Verfilmung eines Thrillers, die jedoch bei genauerem Hinsehen eine interessante meta-semiotische und meta-mediale Ebene enthält. Der zum typischen Gattungsbild gehörende Mord wird auf geschickte Weise mit Decodierungsaufgaben verbunden - die Flucht der Verdächtigen, die auf der Suche nach dem wahren Mörder sind, entwickelt sich mehr und mehr zu einem Rätselspiel, innerhalb dessen es die geheimen Zeichen in den Gemälden Leonardo da Vincis sowie diverse Kryptogramme und geheime Botschaften zu entziffern gilt.

Brown und Howard greifen mit ihren fiktiven Konstrukten - sei es bewusst oder unbewusst - auf eine ältere Tradition der hermetischen Literatur und der Auffassung von der Zeichenhaftigkeit der Welt zurück, die in der frühen Neuzeit verbreitet war (Paracelsus, Tesaurus, Gracián) und in *The Da Vinci Code* über die Schnittstelle Leonardo da Vincis vermittelt war.

Durch die intermediale Konstellation im Film wird die semiotische Beobachtung besonders akzentuiert und gefördert, die Aufmerksamkeit der Zuschauer wird in potenziert Form auf die Zeichengene und die Zeichenlektüre gelenkt. Es lässt sich nämlich feststellen, dass hier die semiotische Reflexion und Selbstreflexion im Vergleich zu anderen Hollywood-Filmen gesteigert und überboten wird, was auch die Titelwahl in der englischen Originalfassung, die in der deutschen Version wie schon bei der Romanübertragung wohl aus marktstrategischen Erwägungen durch Sakrileg ersetzt wurde, deutlich zu erkennen gibt.

In *The Da Vinci Code* kommt es bezeichnenderweise zu einer Engführung und Potenzierung jener Reflexionen auf verschiedenartige Zeichensysteme, wie sie auch in anderen neuen Filmen, etwa denjenigen Peter Greenaways, zu beobachten sind. Dabei muss offen bleiben, ob es sich bei den vorhandenen Anknüpfungspunkten um unbewusste Übereinstimmungen oder gezielte Referenzen bzw. Filmzitate handelt. Zwar lenkt bereits die Romanfiktion selbst die Aufmerksamkeit der Leser auf jene semiotische Ebene, aber es lässt sich deutlich erkennen, dass die Fokussierung der Zeichendimension und die semiotische Reflexion in der filmischen Realisation erheblich verstärkt werden.

In *The Da Vinci Code* wird gleich eingangs bei der Darstellung des Mordes von Jacques Saunière die Verwendung des menschlichen Körpers als materieller Träger von Schriftzeichen, wie sie aus Peter Greenaways *The Pillow Book* vertraut ist, wieder aufgegriffen und in spezifischer Hinsicht modifiziert. Diente sie bei Greenaway neben der Selbstreflexion der konkret-materiellen Signifikantenstruktur einer Intensivierung der erotischen Dimension und einer Konturierung des Körpers der Frau als Objekt einer auch sexuell konnotierten Einschreibung, so erhält sie in *The Da Vinci Code* eher einen makaberen Akzent, der dem Genre des Thrillers entspricht. Insofern Jacques Saunière die geheime Botschaft mit dem eigenen Blut auf dem Boden des Louvre fixiert und kurz vor seinem Tod noch die Haltung von Leonardo Da Vincis „Vitruvian man“ einnimmt, instrumentalisiert er seinen Körper als Träger eines zeichenhaften Signals und versucht ihn in eine komplexe Schrift-Bild-Gestalt zu verwandeln. Während die Leiche sich als Bildzitat der berühmten Zeichnung Leonardos zu erkennen gibt, sind die Textzeichen anagrammatisch verschlüsselt und bedürfen einer subtilen und sorgfältigen Entzifferung. Zudem antizipiert Saunière seine prospektiven Rezipienten, insofern er nicht zu Unrecht vermutet, dass im Laufe der polizeilichen Ermittlungen der in Paris weilende Symbolforscher Professor Robert Langdon und seine Nichte Sophie Neveu mit der Entschlüsselung des Codes beauftragt würden.

Es gelingt Saunière also, noch im Sterben eine Botschaft an seine Enkelin Sophie Neveu zu hinterlassen, die als Kryptologin bei der Pariser Polizei tätig ist. Des weiteren erfährt der Zuschauer, dass der Kurator Mitglied eines Geheimbunds, der Priory of Sion, war, der auch berühmte Künstler und Gelehrte wie zum Beispiel Leonardo da Vinci, Victor Hugo, Claude Debussy oder Sir Isaac Newton angehört haben sollen. Der Kurator war Großmeister jener Bruderschaft; außer ihm wurden auch die drei Seneschalle durch den fanatischen Mönch Silas ermordet. Langdon wird - zunächst ohne es zu ahnen - von der Polizei fälschlicherweise verdächtigt, den Mord an Saunière begangen zu haben; es gelingt ihm indes, mit Neveus Hilfe aus dem Louvre zu fliehen und gemeinsam mit ihr die Verfolger während einer rasanten Verfolgungsjagd in Neveus Auto abzuschütteln. Bei ihren weiteren Erkundungen stoßen Robert Langdon und Sophie Neveu wiederholt auf verborgene Zeichen und Symbole, und zwar meist in den Werken Leonardo da Vincis, sowie auf eine geheime verschlüsselte Botschaft, die in einem Kryptex versteckt ist.^[1]

Ungeachtet des hohen Anteils an Medienreflexion ist das Handlungsgeschehen in *The Da Vinci Code* keineswegs peripher, noch wird es wie bei Greenaway von der semiotischen und symbolischen Schicht derart überlagert, dass es unkenntlich würde. Vielmehr ist es dem Film wie dem Buch in erster Linie darum zu tun, eine spannende Geschichte zu erzählen, die ihre Wirkung auf den Zuschauer nicht verfehlt.^[2] Eine Kinobesucherin resümiert ihre Eindrücke von dem unwiderstehlichen Sog, den die sich überstürzenden Ereignisse auf sie ausüben:^[3] "Immediately I was sucked into the film, as it unfolds Langdon gets involved in a murder mystery and becomes the immediate suspect as a crooked French police officer Captain Fache (Jean Reno) uses any means necessary to track him down. Langdon eventually hooks up with the murder victim's granddaughter Sophie Neveu (Audrey Tautou) who helps him try and put the pieces together of the true mystery of the whereabouts of The Holy Grail." Allerdings räumt die Besprechung kritisch ein, dass das Regiekonzept zu der einfachen Darstellung von Actionsszenen bis zu einem gewissen Grad quer liegt: "Ron Howard's directorial style is slow, meandering, and he can't direct action sequences."^[4] Die Beschäftigung mit symbolischen und zeichenhaften Repräsentationen gewinnt im Film streckenweise ein derartiges Übergewicht, dass sie dem Fortgang der Handlung^[5] mitunter im Wege zu stehen scheint. Mehr noch: Der filmischen Umsetzung eignet zuweilen ein Moment von nahezu aufdringlich expliziter Darstellung, das manche Kinobesucher als störend empfunden haben: "Ostensibly aimed at six year-olds and mental vegetables, the script explains everything twice, spelling out the big words three times, so that even if you've never heard of Jesus or Mary Magdalene you can still figure out this story."^[6]

Die sich in den zitierten Zeilen artikulierende Kritik mag, positiv gewendet, als ein aufschlussreiches Indiz für das hohe Maß an Medien- und Zeichenreflexion bzw. Dechiffrierung gelten, die im Film stattfinden und gemessen am Fortgang der Handlung notwendigerweise exkursartig anmuten. Gegenüber dem beschleunigten Tempo der Actionsszenen wirken sie als retardierende Momente, die indes eine für den Film charakteristische, strukturbildende Funktion haben. Nicht zufällig startet die Sequenz, die der Präsentation des Mordes als Initialzündung unmittelbar folgt, mit einer Pariser Vorlesung des Harvard Professors Robert Langdon über die Rolle und kulturelle Bedeutung der Symbole, die bezeichnenderweise als Powerpoint-Vortrag gestaltet ist. Uralte symbolische Figuren wie etwa die ägyptische Göttin Isis mit dem Horusknaben, die man als eine wirkungsmächtige mythische Präfiguration der Gottesmutter Maria mit dem Jesuskind betrachten kann, erscheinen im Medium moderner computerunterstützter Visualisierung. Der Film inszeniert eindrucksvoll die Konfrontation von Repräsentationsfiguren und symbolischen Zeichen aus den vormodernen Mythologien mit dem Einsatz von neuesten Hightech-Geräten. Damit eröffnet die betreffende Filmsequenz zugleich verschiedene Ebenen und Gradationen des Intermedialen: Nicht nur werden die antiken Symbolsysteme durch den Vortrag Langdons einer wissenschaftlichen Analyse unterzogen, überdies fokussiert die Filmkamera jenes Wechselspiel zwischen mythischer Zeichengene und perfektionierter digitaler Präsentation. Denn im Medium des Films wird beobachtet, in welcher Weise die computergestützte Darstellung vormoderner Mythologeme abläuft und welche Wirkungen sie beim innerfilmischen Publikum auslöst.

Später kommt es zu einer ähnlichen intermedialen Konstellation, wenn Robert Teabing seinen Gästen Langdon und Neveu sein gelehrtes Wissen über den Gral mitteilt. Er demonstriert seine Überlegungen zu Leonardo Da Vincis Darstellung des letzten Abendmahls optisch wirkungsvoll auf

einem großen Flachbildschirm. Die Computerpräsentation, erlaubt es ihm, elegant und effektiv einzelne Figuren wie Jesus und Maria Magdalena farbig zu kennzeichnen und visuell hervorzuheben. (Kunsthistorisch betrachtet ist Dan Browns Deutung übrigens nicht korrekt, da die Figur, die auf Leonardos Gemälde rechts neben Christus sitzt, gemäß der vertrauten Ikonographie des Abendmahls den Jünger Johannes, nicht Maria Magdalena, darstellt. Auch die ins Bild hineinprojizierte Gralsdeutung erscheint weit hergeholt. Vgl. dazu auch das ausführliche Interview mit Prof. Frank Zöllner (Kunstgeschichte, Universität Leipzig): <http://www.uni-leipzig.de/~kuge/zoellner/e-publikationen/brown.htm>

Vordergründig dient das gewählte Verfahren der anschaulichen Darstellung künstlerischer subtiler Sachverhalte. Darüber hinaus wird die Bildlektüre indes mit den Mitteln der Computeranalyse eingeleitet und durchgeführt, wodurch die digitale Technik im Film einmal mehr zum geeigneten Interpretationsmedium mythischer und semiotischer (symbolischer) Zusammenhänge avanciert. Sie legt dem Zuschauer eine der kanonisierten christlichen Deutung des Gemäldes gegenläufige, subversive Interpretationsmöglichkeit nahe. Ein interessantes Detail der Sequenz in Teabings Studierzimmer besteht darin, dass Sophie Neveus Oberkörper durch die gewählte Kameraführung einmal unvermittelt neben dem farblich konturierten Abbild der Maria Magdalena vor dem Computerbildschirm erscheint.

Jene Gegenüberstellung von innerfilmlich realem menschlichen Körper und künstlerischer Repräsentation fungiert so als subtile Antizipation der später enthüllten Erkenntnisse über die Familiengeschichte und Abstammung Sophie Neveus.

Aufschlussreich im Blick auf die intermediale Konfiguration, die in der Sequenz in Teabings Arbeitszimmer sicherlich ihren Höhepunkt erreicht, ist ferner ein interessantes Wechselspiel zwischen traditionellem Schriftbild und Computerbild. Zwischenzeitlich lässt Teabing auf seinem Bildschirm ein Tafelbild erscheinen, das signifikanterweise an eine schlichte Wandtafel und Kreide erinnert, um die Wortbedeutung und Etymologie von ‚sangreal‘ zu erläutern, die angenommene Herkunft des Wortes von ‚sang royal‘ / ‚royal blood‘. Das Prinzip der Ineinanderschachtelung der Medien wird als zugrunde liegendes Konstruktionschema deutlich.

Insgesamt bedient sich der Gelehrte und selbsternannte Gralsforscher der avancierten computergestützten Darstellung, die die Ebene der Visuellen, der perfektionierten, digitalisierten Vorführung und die Möglichkeiten der virtuellen Repräsentation sowie Simulation betont. Die medialen Interferenzen und Wechselwirkungen führen dabei eine beachtliche Informationsdichte und Komplexitätssteigerung herbei. Zudem deuten sie einen Zwiespalt und eine Ambivalenz an, die sich auch auf der Figurenebene niederschlägt, zumal sie mit der Charakterisierung des idiosynkratischen Gralsforschers Leigh Teabing offenbar in einem engen Zusammenhang steht. Sir Leigh Teabing erscheint als eigenwilliger, aber sympathischer, britischer Gelehrter, der spitzfindige Raffinesse mit der Eleganz und skurrilen Lebensart eines Gentleman zu verbinden weiß. In der Figur Teabings macht sich indes eine auffallende Doppelbödigkeit bemerkbar, die durch die Besetzung der Rolle mit dem Schauspieler Ian McKellen bestätigt wird, der als Filmstar sowohl in der Rolle von Shakespeares Richard III. als auch in der Gestalt des weisen Zauberers Gandalf in Peter Jacksons Filmtrilogie The Lord of the Rings überzeugte.

Die Sympathie lenkung der Kinoszahler im Blick auf Teabing erweist sich als wechselhaft und gerät zum Schluss ins Wanken, da er sich schließlich unerwartet als mysteriöser Drahtzieher und Auftraggeber der grausamen Morde entpuppt, als geheimnisvolle Gestalt des ‚Lehrers‘, dessen Befehle Silas ausführt.

Die intermediale Modellierung und der erhöhte Einsatz medialer Interferenzen bringt eine Situation der erhöhten semiotischen Komplexität, ja sogar der Unentscheidbarkeit hervor und stiftet durch die Überlagerung unterschiedlicher medialer und semiotischer Systeme sowie die plötzlich generierte Informationsdichte mitunter (gezielte) Verwirrung. Jene Neigung des Films, Ambivalenzen zu erzeugen, wird überdies durch die Technik des unzuverlässigen und unentscheidbaren Erzählens verstärkt, auf die noch zurückzukommen sein wird.

Neben Leonardos Gemälden fungieren im Film auch Monumente und Werke der bildenden Kunst - insbesondere Newtons Grabmal - das für die Dreharbeiten im Maßstab 1:1 aufwendig rekonstruiert wurde - als Objekte der kryptologischen Lektürearbeit und Decodierung. Die Spurensuche führt Langdon und Neveu schließlich in die Westminster Abbey zu Newtons Grabstätte und Denkmal, die durch Alexander Pope Jenes Monument soll Langdon und Neveu als Symbolträger und geheime Referenz für das Codewort des Kryptex dazu verhelfen, das Mysterium des Auftrags und des Gralsmythos zu lösen.

Der Film operiert dabei zunächst mit einer Überblendung verschiedener Zeitebenen, denn Robert Langdon und Sophie Neveu gehen gleichsam unbemerkt durch den Trauerzug der Teilnehmer an Newtons Beerdigung hindurch. Gegenwart und Vergangenheit verschmelzen in einer eigentümlichen Überblendung und phantastisch-unheimlichen Konstellation. Der Höhepunkt des Films, der zugleich die Auflösung des Mordfalls und des verschlungenen Knotens der Handlung mit sich bringt, wird in einem Modus der Ambivalenz präsentiert, der durch die Verschränkung der Dimensionen von Geschichte und Gegenwart symbolträchtig vorbereitet wird. Die Verunsicherung der Rezipienten wird dabei durch die Verwendung spezifischer narrativer Verfahren in der Filmerzählung erhöht, insbesondere durch instabiles, unzuverlässiges Erzählen, das seine Anregungen aus einer ähnlichen narrativen Vermittlung des Handlungsgeschehens in den entsprechenden Kapiteln der Romanfiktion bezieht. Dan Browns Roman bringt Momente eines instabilen und partiell unzuverlässigen Erzählens dabei vor allem bei der entscheidenden Konfrontation zwischen den ehemals befreundeten Kollegen Robert Langdon und Leigh Teabing in Westminster Abbey^[7] zum Einsatz. Der amerikanische Wissenschaftler versucht verzweifelt, das geheimnisvolle Schlüsselwort zu finden, das den Kryptex öffnen würde, um damit wiederum den fanatischen Teabing überreden zu können, Sophie aus seiner Gewalt frei zu lassen. Er ruft sich zu diesem Zweck die kryptischen Worte der letzten Aufgabenstellung nochmals in Erinnerung: „You seek the orb that ought be on his tomb / It speaks of rosy flesh and seeded womb.“^[8] Langdons Blick schweift sodann nachdenklich aus dem Fenster und sammelt die Eindrücke der umgebenden, idyllisch wirkenden Landschaft: „Gazing out at the rustling trees of College Garden Langdon sensed her playful presence. The signs were everywhere. Like a taunting silhouette emerging from the fog, the branches of Britain’s oldest apple-tree burgeoned with five-petalled blossoms, all glistening like Venus. The goddess was in the garden now. She was dancing... as if to remind Langdon that the fruit of knowledge was growing just beyond his reach.“^[9]

Die Beschreibung der Gartenszenerie, die aus der Sicht Langdons wahrgenommen wird, suggeriert dem Leser mit Hilfe der geweckten Assoziationen von weiblicher Fruchtbarkeit und spielerischer erotischer Verführungskunst, Langdon suche noch immer vergeblich nach dem Schlüsselwort für den Kryptex, das augenscheinlich außerhalb der Reichweite seiner Erkenntnisse liegt. An dieser Stelle vollzieht sich im Roman ein aufschlussreicher Perspektivenwechsel zur Sichtweise und den aktuellen Gedanken Leigh Teabings, ein abrupter Wechsel, der an die filmische Technik des Schnitts erinnert.

Wenig später bietet Langdon dem britischen Gelehrten an, ihm die Lösung des Rätsels zu verraten. Teabing bleibt allerdings skeptisch, wie sein innerer Monolog den Lesern indiziert: „It took me several seconds, but I can see now that you’re lying. You have no idea where on Newton’s tomb the answer lies.“^[10]

Die Leser werden dazu verleitet, jenen durch die Umstände berechtigten Verdacht Teabings, sein Kollege würde ihm etwas vormachen, zu teilen und wie jener anzunehmen, Langdon habe lediglich eine Notlüge erfunden und benutzt, um Sophie zu retten. Jener Verdacht erhärtet sich umso mehr, als der übergeordnete, auktoriale Erzähler bald darauf mitteilt, Langdon bemerke, dass seine Lüge versagt habe: „Langdon knew his lie had failed.“^[11]

Die folgenden Zeilen evozieren sodann den inneren Konflikt Langdons, der Sophie retten und zugleich das Geheimnis des Grals vor dem endgültigen Verlust bewahren will. In vager Umschreibung deutet der Text eine plötzliche Einsicht des Protagonisten an, deren genauer Inhalt allerdings im Dunkeln bleibt: „The stark moments of disillusionment had brought with them a clarity unlike any he had ever felt...He knew not from where the epiphany came.“ Es ist in den zitierten Zeilen von einem plötzlichen Lichtblick des Symbolforschers die Rede, der in einem emphatischen Vergleich mit einer Epiphanie gleichgesetzt wird.

Unklar bleibt an der zitierten Stelle jedoch, ob es sich bei der unvermutet gewonnenen Einsicht um eine ethische Entscheidung (etwa die Absicht, Sophie zu retten und zugleich das geheimnisvolle Wissen um den Gral aufzugeben oder umgekehrt) handelt, zu der Langdon sich mit einem Mal durchringt, oder um einen plötzlichen Erkenntnis- und Wissensgewinn. Jener Schwebezustand lässt innerhalb der Textgestalt gewisse ‚Leerstellen‘, gezielte Spielräume für die Imagination, welche die Rezipienten, sei es bewusst oder unbewusst, durch individuelle Ahnungen, Mutmaßungen oder Spekulationen füllen können. Erst im Nachhinein, nachdem Langdon den Kryptex nach oben zur Decke geworfen und dessen vollständige Zerstörung in Kauf genommen hat, um Teabing dazu zu bringen, ihn aufzufangen und den Revolver fallen zu lassen, erfährt der Leser, dass Langdon die Lösung des Rätsels entdeckt hat. Es ist ihm, wie die Zuschauer bzw. Leser erkennen, nicht nur gelungen unter dem erhöhten Zeitdruck und der nervlichen Belastung den richtigen Code zu finden, sondern auch den Kryptex heimlich zu öffnen, ehe er die vollständige Zerstörung der darin enthaltenen Schriftrolle riskiert hat: „Bewildered Teabing looked back at the keystone and saw it. The dials were no longer at

random. They spelled a five letter word: APPLE.

Die sich in den oben zitierten Zeilen artikulierende Verwirrung Teabings dürfte mit einer nicht minder großen Überraschung auf Seiten der meisten Leser koinzidieren, da die selektive bzw. sparsame Informationsvergabe durch die Erzählinstanzen die Rezipienten daran hindert, Langdons erfolgreiches Vorgehen vorher zu durchschauen. Im Film werden eine ähnliche Ambivalenz und Unsicherheit bzw. ein nachträglicher Überraschungseffekt auf Seiten der Zuschauer mit ähnlich subtilen, wenn auch etwas anders gelagerten Mitteln erzeugt. Die Kamera zeigt zwar, wie sich Langdon nachdenklich von Sophie und Teabing einige Schritte entfernt und wie er über die mögliche Lösung des Rätsels nachsinnt, spart aber den entscheidenden Moment aus, in dem Langdon den Kryptex heimlich öffnet. Es handelt sich um ein geschicktes Wechselspiel von Zeigen und Verbergen, von Visualisieren und Andeuten. Auf jene Aussparung wird der Rezipient des Films im Verlauf des Geschehens nicht vorbereitet, insofern die Kamera ansonsten die wichtigsten Ereignisse und Handlungen der Protagonisten Neveu und Langdon durchaus festhält und dem Zuschauer übermittelt. Auch die zur Haupthandlung um Langdon und Neveau parallel verlaufenden Handlungsstränge um den bedrohlichen Silas und den ominösen Bischof werden immer wieder eingeblendet, um die Zuschauer über die Aktionen der Gegenspieler gleichsam ‚auf dem laufenden‘ zu halten. Nur an jener entscheidenden Stelle auf dem Höhepunkt des Geschehens, im Moment von Langdons rettender Erkenntnis erfolgt eine solche signifikante Auslassung, die noch radikaler wirkt als die entsprechende Stelle im Buch. Die Instabilität der Filmerzählung passt indes wiederum sehr gut zu einer zweiten konsequenten ‚Irreführung‘, die dem kriminalistischen Genre entspringt. Leigh Teabing wird nämlich gemäß den Konventionen eines Thrillers erst verspätet als Verantwortlicher und Drahtzieher der mysteriösen Mordserie enthüllt, während er zuvor als eine besonders gewinnende Figur mit dem Charme eines eigenwilligen Sonderlings eingeführt wird und als vermeintlicher freundlicher Helfer der Protagonisten längere Zeit ein eindeutiger Sympathieträger der Zuschauer bleibt. [12]

Einige weitere Änderungen der Filmadaption gegenüber der Buchvorlage erscheinen systematisch durchdacht und dem Kontext der filmischen Interpretation angepasst. Es ist in gewisser Hinsicht konsequent, dass Robert Langdon und Sophie Neveu im Film - anders als im Roman, in dem eine sich anbahnende intime Beziehung angedeutet wird, nicht als Liebespaar zusammenkommen. Robert Langdon küsst Sophie beim Abschied lediglich feierlich auf die Stirn. Dies hängt zum einen damit zusammen, dass der Mythos der Magdalena-Genealogie im Film weitaus mehr Emphase erhält und Sophie Neveu als Nachfahrin Maria Magdalenas in direkter Linie stärker auratisiert wird, [13] ein Eindruck, der durch die Filmmusik und die Kameraführung unterstützt wird, insbesondere in der Sequenz nach der Aufklärung des Falls, in der Robert Langdon zur Pyramide am Louvre zurückkehrt und andächtig niederkniet, da er unter ihr das Grab der Maria Magdalena verborgen glaubt. Zum anderen treten die Figurenkonfiguration und die Beziehungsstrukturen tendenziell hinter dem intermedialen Netzwerk der Zeichengenealogie und Zeichenlektüre zurück, das sich als eigentliches Zentrum der Aufmerksamkeit des semiotisch interessierten Zuschauers erweist.

[1] Eine ausführliche und sachkundige Inhaltsangabe bietet: http://de.wikipedia.org/wiki/Da_Vinci_Code

[2] *Focus online* berichtete am 22.05.06 über den „zweitbesten Filmstart aller Zeiten“: „Trotz aller Proteste und schlechter Kritiken“ sei „der Hollywood-Thriller ‚Sakrileg - The Da Vinci Code‘ an den Kinokassen sensationell gestartet.“ Laut Mitteilung des Filmverleihs Columbia Pictures soll der Film in den ersten drei Tagen weltweit 224 Millionen Dollar eingespielt haben: Damit stieg er auf Rang zwei der erfolgreichsten Filme auf. Allein der „Star Wars“ - „Episode III - Die Rache der Sith“ habe, so *focus online*, im Jahr 2005 in den ersten Tagen nach seinem Start mit 253 Millionen Dollar eine noch größere Summe eingespielt. Vgl. http://focus.msn.de/panorama/welt/sakrileg_nid_29321.html

Vgl. auch die positive Bewertung durch William Arnold, der den Film als „much more entertaining and satisfying than the novel“ einschätzt: William Arnold: 'Da Vinci Code' deserves kudos for being a smart thriller in an era of dumb movies. *Seattle Post-Intelligencer*. http://seattlepi.nwsource.com/movies/270573_davinci19q.html

[3] Michelle Alexandria: Unlock the Intriguing The Da Vinci Code. 20. Mai 2006. <http://www.eclipsemagazine.com/node/1667>

[4] Ebd.

[5] Kritische Stimmen beklagen die Überlänge des Films, die durch den *plot* selbst kaum motiviert sei, und kritisieren zudem jene für das Medium des Film untypischen Darstellungsverfahren: „Dem Regisseur Ron Howard aber ist überhaupt nichts eingefallen. Er spielt die Geschichte vom Blatt, er läßt die Figuren ununterbrochen reden, erklären, dozieren, laut denken, wie sie es im Buch tun. Zwischendurch jagt er sie durch touristisch wohlverschlossenes Gelände und sorgt dafür, daß kein Staubkorn an ihren Schuhen hängenbleibt, kein Windhauch ihr Haar zerzaust und niemals ihre Nase glänzt. Vierundzwanzig Stunden dauert diese Jagd nach dem Heiligen Gral im Buch, im Kino fühlt es sich ebenso lang an, obwohl nach zweieinhalb Schluß ist.“ Alexandra Stäheli: Ausgedörrt. Ron Howard verfilmt Dan Browns Bestseller «The Da Vinci Code», *Neue Zürcher Zeitung*. 18. Mai 2006. <http://www.nzz.ch/2006/05/18/fe/articleE45YL.html>

[6] Jeffrey M. Anderson: Groana Lisa. <http://www.combustiblecelluloid.com/2006/davincicode.shtml>

[7] Im Film wurde als Drehort aus logistischen Gründen statt dessen Lincoln Cathedral gewählt.

[8] Dan Brown: *The Da Vinci Code*. Random House 2003. S. 549.

[9] Ebd., S. 549-550.

[10] Ebd., S. 553.

[11] Ebd., S. 553.

[12] Die Faszination, die im Film von der Rolle Teabings ausgeht findet ihre Bestätigung nicht zuletzt darin, dass er von einigen Kritikern sogar als die interessanteste Figur und gelungenste Besetzung eingestuft wird: "What works considerably better is the arrival of Sir Ian McKellan as the crippled English Holy Grail scholar Sir Leigh Teabing, who gives us a helpful slideshow ferreting out the secrets of Da Vinci's "Last Supper." McKellan arrives midway through the thriller, by which time it desperately needs his mischievous, over-the-top energy." David Ansen. A Disappointing 'Da Vinci Code'. *Newsweek*. 18. Mai 2006. <http://www.msnbc.msn.com/id/12853397/site/newsweek/page/2/>

Vgl. auch den aufschlussreichen Kommentar von Jeffrey M. Anderson: "Only Ian McKellan strikes the right note of joviality as a religious scholar with a twinkle in his eye," Groana Lisa. <http://www.combustiblecelluloid.com/2006/davincicode.shtml>

[13] Dieser Umstand wurde nicht zufällig von einigen Kinobesuchern als unpassend und unfreiwillig komisch empfunden. Die Stilisierung Sophie Neveus zur Heiligen grenzt derart ans Lächerliche, dass selbst der vermeintlich blasphemischen Provokation des Films der Wind aus den Segeln genommen wird. In diesem Sinne notiert Verena Lueken in ihrem scharfsinnigen Kommentar zu *The da Vinci Code* von den Filmfestspielen in Cannes: „Wenn die Vorabempörten das Gelächter hätten ahnen können, das den Kinosaal erfüllte, als gegen Filmende der entscheidende Satz fiel - „Du bist die letzte Nachfahrin Christi“ -, hätten sie geschwiegen.“ Verena Lueken: Fürchtet euch nicht: Der Auftakt von Cannes. *FAZ*. 16.9.2006.

Komparatistik Online © 2006



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de