

Jean-Claude Milner
HARRY POTTER UND DIE POLITIK
WISSEN, MACHT UND ZAUBEREI

Aus dem Französischen von Moritz Herrmann und Ines Abrecht



bors-série

Neue

Deutsch-Französische Jahrbücher

HARRY POTTER UND DIE POLITIK

hors-série

JEAN-CLAUDE MILNER

HARRY POTTER UND
DIE POLITIK

WISSEN, MACHT UND ZAUBEREI

Aus dem Französischen von Moritz Herrmann und Ines Abrecht



NEUE DEUTSCH-FRANZÖSISCHE JAHRBÜCHER
FRANKFURT AM MAIN

Titel der Originalausgabe: Jean-Claude Milner, *Harry Potter. À l'école des sciences morales et politiques*
© Presses Universitaires de France/Humensis, 2014

Umschlagsabbildung: © *Macht, Liebe und Vernunft* (2022)
von Ines Abrecht

Der Verlag bedankt sich herzlich bei Lydia Glock, Jens Hübertz, Robin Iltzsche, Alexandra Jugelt, Tamara Norkowski, Lucas Pohl, Hella Rabien, Viola Rabien und Nadia Sophie Westerwald.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über:
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic Information published by
Die Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the
Internet at: <http://dnb.ddb.de>.

ISBN 978-3-949153-04-4

Druck: Vereinte Druckwerke GmbH,
Stuttgarter Straße 18, 60329 Frankfurt am Main

© für die deutsche Ausgabe:
Neue Deutsch-Französische Jahrbücher, Frankfurt am Main 2022
Satz & graphisches Konzept: Neue Deutsch-Französische Jahrbücher
© 2020 Logo: Ines Abrecht

NEUE DEUTSCH-FRANZÖSISCHE JAHRBÜCHER
60489 Frankfurt am Main, Strubbergstraße 79
www.ndfj.de

INHALT

EINLEITUNG.....	9
I. DER BILDUNGSROMAN.....	23
II. DIE LEHREN DER TANTE MAGDA.....	35
III. DIE LEHRE VON ETON	51
IV. DIE LEHRE DER HUMANISTEN	65
V. DIE LEHRE VON VOLDEMORT.....	79
VI. DIE LEHRE DER HEXEN UND ZAUBERER	95
VII. DIE LEHRE DER MUGGEL UND DUMBLEDORES GEHEIMNIS.....	109
SCHLUSS.....	133
DANKSAGUNG UND ERLÄUTERUNGEN	149

EINLEITUNG

Joanne K. Rowling hat einen Bildungsroman geschrieben – dies ist den Leserinnen nicht entgangen. 1997, im Jahr der Veröffentlichung des ersten Buchs, waren seine ersten Leserinnen ungefähr so alt wie der Romanheld selbst. Sie beschritten ihren Bildungsweg im selben Zeitraum wie er und bisweilen ihm zu Dank. Leserinnen und Romanfiguren begaben sich gemeinsam auf regelrechte Wanderjahre, die in den Filmen nochmals ihre Fortsetzung fanden. Für Einige wiederum nahmen sie dort überhaupt erst ihren Anfang, da sich über die 2001 einsetzenden Filme neue Zuschauerinnen ihrerseits mit den jungen Schülerinnen der *Schule für Hexerei und Zauberei* identifizieren konnten. Der Bildungsroman wurde um bewegte Bilder erweitert.

Die Filmreihe stellt jedoch keine bloße Adaptation der Romane dar: Sie hängt zwar von der Buchreihe ab, tritt aber von Anfang an autonom auf. Welche Intentionen die Autorin und Filmemacherinnen auch verfolgt haben mögen, so lässt sich nicht davon sprechen, dass die filmische Erzählung das literarische Original – getreu oder nicht – widerspiegelt oder reproduziert. Vielmehr gilt es anzuerkennen, dass sich eine einzige Potter'sche Erzählung herausgebildet hat, von der zwei Fassungen existieren. Einerseits die geschriebene, die aus der zwischen 1997 und 2007 veröffentlichten Romanreihe besteht; andererseits die verfilmte Fassung, die sich von 2001 bis 2011 über acht Filme erstreckt. Jede der beiden Fassungen kann eine eigenständige Relevanz für sich beanspruchen.

Während ich diese Zeilen schreibe, befinden wir uns an einem Wendepunkt. Das, was man das »Phänomen Harry Potter« nennt, beginnt sich zu konsolidieren. Kaum eine Person kann sich noch vorstellen, wie es wäre, diesem Phänomen zum ersten Mal zu begegnen. Jede hat schon einmal eine andere davon reden hören, und sei es auch nur flüchtig. Über einige Jahre hinweg oblag es den Kindern, ihre Eltern in die Geheimnisse der Potter'schen Erzählung einzuweißen. Bald wird es umgekehrt Bestandteil dessen sein, was Eltern ihren Kindern mitgeben. Gerade das macht aus einer Erzählung eine Erzählung. Für die *Harry Potters* ist die Zeit der Erinnerung und das heißt auch die Zeit des Nachdenkens angebrochen. Es geht nicht länger darum, zu entdecken; es gilt nun zu verstehen.

10 Allein schon durch das schiere Ausmaß des Erfolgs drängt sich die Frage auf: Ist es, insbesondere gemessen an der hohen Zahl junger Leute, die sich für die Romane und Filme begeistern, plausibel, dass es dabei lediglich um Hexen, Zauberer und Magie geht? Was diese Frage angeht, kann man heute sogar noch einen Schritt weiter gehen: J. K. Rowling hat in der jüngeren Vergangenheit geschrieben. Die Ereignisse, von denen sie erzählt, sollen sich zwischen 1991 und 1998 abspielen. Sie gehen der Veröffentlichung der geschriebenen Erzählung nur um wenige Jahre voraus. Die verfilmte Erzählung wiederum stellt sich so dar, als wäre sie mit sich selbst zeitgenössisch. Die Zuschauerin gibt sich gerne der Illusion hin, dass die verfilmte Erzählung, die sie heute sieht oder erneut sieht, auch in der Gegenwart spielt. Gibt sich hinter dem Schein der magischen Surrealität eine realistische Reflexion über das Ende des 20. und den Beginn

des 21. Jahrhunderts zu erkennen? Allgemeiner ausgedrückt ist der Augenblick gekommen, sich die Frage zu stellen: Was besagt die Potter'sche Erzählung überhaupt?

Auf diese Frage habe ich versucht, eine Teilantwort zu geben. Ganz gleich, ob ich recht oder unrecht habe, ich kann die eingefleischten *Harry Potter-Fans* beruhigen: Ihre Leidenschaft galt keineswegs bloßem Unfug.

Jeder Bildungsroman [*roman d'éducation*] steht zugleich auch für Lehrjahre des Gefühls [*éducation sentimentale*]. In dem von Gustave Flaubert gewählten Titel¹ lässt sich ein

¹ [Wenige, wenn nicht gar keine Titel der großen Romane der Literaturgeschichte haben im Deutschen zu derart divergierenden und inkonklusiven Übersetzungen geführt wie Gustave Flauberts 1869 erschienene *L'Éducation sentimentale*. Denn die Titelvarianten sind fast ebenso zahlreich wie die Übersetzungen selbst: *Die Schule der Empfindsamkeit*, *Der Roman eines jungen Mannes*, *Die Erziehung des Herzens*, *Die Erziehung des Gefühls*, *Lehrjahre des Gefühls*, *Lehrjahre des Herzens*, *Die Erziehung der Gefühle*. Die augenscheinliche Unsicherheit mit Bezug auf den Titel lässt sich zweifellos auf die Frage zurückzuführen, wie man mit dem französischen Adjektiv *sentimentale* verfahren soll, dem mit dem deutschen »sentimental« nur schwer beizukommen ist. Einerseits stellte der Ausdruck schon damals Flauberts französische Zeitgenossenschaft vor Rätsel, nicht nur weil es sich um einen verhältnismäßig jungen Ausdruck handelte, der erst im 18. Jahrhundert dem Englischen (*sentimental*) entlehnt wurde, sondern auch weil im Französischen nicht direkt einsehbar ist, wie sich das besagte Adjektiv (*sentimentale*) zum Substantiv (*Éducation*) verhält. Nichtsdestotrotz geben Flauberts eigene Äußerungen zum Titel zu verstehen, dass damit am ehesten eine Art »Sittengeschichte« gemeint ist, im Zuge derer sich eine individuelle Lebensgeschichte mit der politischen Geschichte einer ganzen Generation verknüpft, was gerade auch den Einfluss des Goethe'schen Bildungsromans (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*) zu erkennen gibt. Dass besagte Generation für Flaubert unzweideutig die der Französischen Romantik ist, deren politischen Aspirationen sich 1848-1851 auf klägliche Weise erschöpfen, lässt schließen, dass es auch die romantische Überhöhung des *Sentiment* oder des »Gefühls« ist, die Flaubert mit diesem Werk ironisch aufs Korn

Aufruf und gleichsam eine Anweisung erkennen, denen auch die Potter'sche Erzählung entspricht. Die Leserin und die Zuschauerin können darin nachvollziehen, wie sich die Gefühle des Kindes zu erwachsenen Gefühlen entwickeln. Jedoch geht es dabei niemals nur um die Logik der Gefühle. Das Wechselbad der Gefühle wird durch öffentliche oder private Ereignisse, die sich der Kontrolle des Helden entziehen, in einen Sinnzusammenhang gebracht. Harry Potter verändert sich als Individuum, wobei diese Veränderung von dem abhängt, was er aus der Erfahrung lernt und das wiederum rührt an die Gesellschaft – die der Hexen und Zauberer sowie die der Menschen überhaupt. Wie bei Flaubert bedeuten die Lehrjahre seines Gefühls auch eine politische Bildung – mit dem einzigen Unterschied, dass das politische Modell dahinter ein anderes ist.

12 In der Potter'schen Erzählung bildet die Problematik der Revolutionen nicht den maßgeblichen Horizont. Vielmehr geht es um den Übergang vom Natur- zum Rechtszustand. Deshalb bemüht die Erzählung den Begriff der Regel in

nimmt. Zusammengefasst legt dies nahe, bei Flauberts Roman von den »Lehrjahren des Gefühls« zu sprechen. Mag diese Wahl auch anfechtbar bleiben, so läuft sie doch im Wesentlichen mit Milners Lektüre zusammen: Das »Gefühl«, von dem bei Frédéric Moreau wie auch bei Harry Potter die Rede ist, ist keine bloß individuelle Charaktereigenschaft, sondern verknüpft sich aufs engste mit dem politischen Geschehen, in das die beiden jeweils eingebettet sind.

Zur Übersetzungsgeschichte von Flauberts Titel, siehe Elisabeth Edls einleuchtenden Erläuterungen in ihrer kürzlich erschienenen Neuübersetzung, wenn auch ihre mutige Lösung, dem Umherirren der Übersetzungen durch einen Rückgriff auf Schlegels *Lucinde* ein Ende zu bereiten, hier nicht übertragen werden kann: Elisabeth Edl, »Nachwort«, in: Gustave Flaubert, *Lehrjahre der Männlichkeit. Geschichte einer Jugend*, übers. v. Elisabeth Edl, München: Hanser 2020, S. 579-590. A.d. Ü.]

seinen verschiedenen Formen: die Vorschrift, das juristische Gesetz, das Versprechen, die ethische Norm. Die Fragen, die dabei aufgeworfen werden, beziehen sich auf eine bestimmte Welt, die eine eigene Geschichte und Organisation aufweist: Es handelt sich um eine Welt, in der Hexen, Zauberer und Muggel koexistieren. Aber die Fragen, die in dieser Erzählung verhandelt werden, beziehen sich auch auf eine andere Welt: die unsrige. Ein wesentlicher Unterschied trennt die beiden: In der einen existiert die Zauberei, die auch in die Muggelwelt hineinwirkt, ohne dass deren Bewohnerinnen, die Muggel, sich dessen gewahr sind; in der anderen gibt es sie nicht. Trotz dieses Gegensatzes existiert ein gemeinsamer Bezugspunkt: Beide Welten beziehen sich auf Großbritannien, auf seine Geschichte, seine Sprache, sein Regierungssystem, auf die Prinzipien, die es für wesentlich hält. Die materielle Kulisse – Gebäude, Bräuche, Sitten – ist dabei ebenso relevant wie die klassische angelsächsische politische Philosophie. Wenn die Metonymie die rhetorische Figur ist, bei der ein Teil für das Ganze steht, ist Großbritannien in der Potter'schen Erzählung die metonymische Figur der gesamten menschlichen Welt.

13

Die Erzählung enthält eine politische Fabel. Diese muss durchgängig auf zwei Ebenen gelesen werden: Auf der einen Seite muss die Zauberei so dargestellt werden, wie sie die magische Welt beherrscht und die Muggelwelt, zu deren Unwissen, bestimmt; auf der anderen Seite muss man aus dieser Darstellung Konsequenzen ziehen, die auch für unsere Welt ohne Zauberei gelten. In einem ersten Schritt muss man die Charaktere und magischen Geschehnisse interpretieren, indem man sie auf eine direkte und realistische Weise betrachtet. In einem zweiten Schritt muss man

auf die Analogie zurückgreifen: Dieser oder jener Charakter wirft auf indirekte Weise einen Blick auf eine Welt ohne Zauberei. Die Potter'sche Erzählung stellt also insgesamt die Potter'sche Frage: Wurde in einer *direkten* Lektüre die Politik innerhalb der Welt der Zauberei einmal freigelegt, so stellt sich anschließend die Frage welche *indirekte* politische Lehre diese für unsere nicht-magische Welt bereithält? Die Welt ohne Zauberei erhellt sich so im Lichte der Zauberei.

14 Eingangs habe ich erklärt, die Potter'sche Erzählung kenne zwei Fassungen, eine verschriftlichte und eine verfilmte. Es ist an dieser Stelle der Leserin oder der Zuschauerin überlassen: Sie kann sich dazu entscheiden, sie zu kombinieren, um so die eine durch die andere zu vervollständigen, eventuelle Widersprüche zwischen beiden auszumachen oder zu reduzieren. Es ist ebenso möglich, sich ausschließlich auf eine der beiden Versionen zu konzentrieren und dabei die andere außen vorzulassen. Meine Entscheidung fiel auf Letzteres: Ich werde mich nur den Filmen widmen. Die Filme halten für die von mir gestellte politische Frage eine deutlichere Antwort bereit.

Damit bei der Leserin an dieser Stelle kein falscher Eindruck entsteht – ich habe die Romane sowohl im englischen Original als auch in französischer Übersetzung gelesen. Ich meine sie ausreichend gut zu kennen, wenngleich ich nicht den Anspruch erhebe, mich mit jenen messen zu wollen, die auf diesem Gebiet wahrhaft bewandert sind. Das geschriebene Werk von J. K. Rowling verdient es allemal, eigenständig untersucht zu werden. Es ist Aufgabe der Fachleute, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu den Klassikern eingehend zu studieren. Ich für meinen Teil vermute beispielsweise, dass eines seiner wichtigsten

literarischen Vorlagen das sumerische Gilgamesh-Epos bildet. Hat man dies einmal festgehalten, lässt sich meines Erachtens jedoch feststellen, dass die Filme den Romanen, was die Potter'sche *Erzählung* betrifft, in nichts nachstehen. Im Gegenteil: Die filmische Fassung eignet sich besser zur Analyse. Bündiger, aufs Wesentliche konzentriert, liefert sie eine eindeutigere und ausgewogenere Darstellung der Kräfteverhältnisse innerhalb der Potter'schen *Erzählung*.

Der Annahme folgend, dass die Filme sich selbst genügen, werde ich davon absehen, sie durch die Romane zu vervollständigen. Wenn dieses oder jenes Element des Plots, dieser oder jener Charakter in der geschriebenen Form der *Erzählung* entwickelt werden, wohingegen sie in der filmischen Version reduziert oder gar weggelassen werden, werde ich diese Gegebenheit so annehmen, wie ich sie vorfinde. Die Filme haben den Plot ausgedünnt. Deshalb liefern sie generell weniger Informationen über die Welt der Zauberei. Insbesondere über das Privatleben von Albus Dumbledore erfährt man nur sehr wenig. In den *Heiligtümern des Todes* kommen einige Details ans Tageslicht, jedoch werden viele wichtige Informationen ausgelassen, sodass die Motivationen des Charakters weitestgehend im Dunklen bleiben. In diesem Zustand muss man sie belassen.

In den Filmen tritt Dumbledores Charakter zweifellos anders auf als in den Romanen. Einige würden ihn als minder komplex sowie weniger interessant beschreiben. Der Charakter, den man auf der Leinwand sieht, hat seine eigene Kraft und Logik. Dass man wenig von ihm weiß, darf man nicht als einen Mangel betrachten, den es zu füllen gälte. Sobald man davon ablässt, die Filme mit den Romanen zu vergleichen, verliert der Begriff des *Mangels* seinen Sinn. Die filmische

Erzählung ist in einigen Punkten möglicherweise undurchsichtig, jedoch ist sie keineswegs unvollständig.

Entsprechende Bemerkungen ließen sich über alle Charaktere treffen. Die Antwort fällt jedes Mal gleich aus: Man kann und muss die Filme ausschließlich aus sich selbst heraus erklären. Stimmt die Erklärung nicht mit derjenigen überein, die durch die Romane geliefert wird, so ist dies zu vernachlässigen. Fehlt eine befriedigende Erklärung dort, wo doch die Romane eine bieten, so ist das ebenso nebensächlich. Umgekehrt kann es passieren, dass meine von den Filmen ausgehenden Interpretationen mit den Romanen kollidieren. Mögen die Expertinnen darüber urteilen. Wenn ihr Urteil zu meinen Gunsten ausfällt, kommt mir das nur zusätzlich zugute. Ich denke, es wurde nun klar, worum es mir geht: Wenn ich von der Potter'schen Erzählung spreche so ist darunter ab sofort die *verfilmte Potter'sche Erzählung* zu verstehen.

16

Auch wenn ich mich auf das filmische Material beziehe, ist es nicht meine Absicht, dieses einer kritischen Analyse zu unterziehen. Ich werde kein detailliertes Urteil über die Inszenierung treffen. Keiner der Regisseure hat sich als unzulänglich erwiesen; mehrere haben ihr Talent gezeigt; keiner beweist Genie. Anders konnte es nicht sein und dies letzten Endes aus einem einzigen Grund: Als die ersten Filme gedreht wurden, war die Romanreihe noch nicht abgeschlossen. Die Regisseure arbeiteten also im Unwissen über das, was folgen sollte, die wahrhafte Natur einiger Charaktere war ihnen unbekannt und es entging ihnen die Tragweite bestimmter Charaktere: Sie mussten eine Erzählung verfilmen, die sie nicht beherrschten. Diese Hypothese hält auch der Gegenprobe stand: Die Inszenierung von *Die Heiligtümer des Todes* zeugt von mehr Reflexion oder genauer gesagt von

mehr Kunst, eben weil die Autorin bereits den Großteil der Geheimnisse gelüftet hatte. Die Arbeit an der Inszenierung traf nun auf keinerlei Hindernisse mehr. Die plastische Schönheit des Resultats lässt sich nicht leugnen, ebenso wenig wie die Intelligenz der Umsetzung.

Was die Leistung der Schauspielerinnen betrifft, so beschränke ich mich auf eine einzige Bemerkung. Sie betrifft Michael Gambon. In der Rolle des Dumbledore hat er die Nachfolge von Richard Harris angetreten, der seiner Krebserkrankung erlag. Der renommierte Schauspieler hat seinen ersten Auftritt in *Der Gefangene von Askaban* und tritt schließlich in allen nachfolgenden Filmen auf. Umso weiter die Erzählung fortschreitet, desto mehr zeigt sich, dass der Ablauf der Geschehnisse von den Plänen abhängt, die der Leiter von Hogwarts geschmiedet hat. In der Ökonomie des Bildungsromans erscheint Dumbledore als der Erzieher schlechthin. Im Handlungsverlauf drängen sich zunehmend Zweifel auf: Ist er Erzieher oder Politiker? Nutzt er seine Position, um diejenigen, die er unterweisen soll, zu passiven Instrumenten seiner Strategie zu machen? Aus der Perspektive von Harry Potter trifft diese allgemeine Frage auf eine persönliche: Hat er Dumbledore wirklich *gekannt*? Er muss den Übergang von kindlicher Bewunderung und jugendlichem Vertrauen zu einem reflektierten Urteil meistern. Darüber hinaus wird er feststellen müssen, dass seine anfängliche Frage *per se* keinen Sinn aufwies. Vielmehr muss sie durch eine andere ersetzt werden: Hat er Dumbledore wirklich *verstanden*? In einer Unterhaltung mit seinem Sohn kommt am Ende der Filmreihe in wenigen Worten sein endgültiges Urteil zum Ausdruck. Die wenigen Worte reichen der Zuschauerin aus, um zu dem Schluss zu gelangen, dass

Harry Potter sich nunmehr gewiss ist, verstanden zu haben. Er ist nicht mehr vom Gefühl geleitet, sondern von der Vernunft. Dies beweist die Tatsache, dass sich in diesem Augenblick Dumbledore und Snape in ihm die Waage halten – der, den er geliebt, und der, den er niemals geliebt hat. Damit ist sein Bildungsweg abgeschlossen.

Nun muss jedoch Dumbledores Charakter auf der Leinwand präsent sein. Tatsächlich kommt man jedoch nicht umhin festzustellen, dass Michael Gambon sich geweigert hat, diesen Charakter darzustellen. Er hat dem Charakter seinen Körper, sein Gesicht, seine Stimme, seine professionelle und meisterhafte Diktion geliehen, aber mehr auch nicht. Er hat sich in einer vielzitierten Erklärung, ohne Angabe von Quellen, wie folgt dazu geäußert: »Es gibt bei Harry Potter eigentlich keinen *Subtext*. Alles ist Zauberei, alles kann passieren« – *es gibt bei Harry Potter keine implizite Bedeutung, alles ist Zauberei, alles Mögliche kann geschehen*. Ihm zufolge autorisiert die Zauberei alles Mögliche und Beliebige.

18

Dies stimmt jedoch nicht. Gewiss übersteigt die Zauberei die Naturgesetze. Sie kann mit Raum und Zeit spielen; sie kann sogar den Tod besiegen. Aber auch sie stößt an ihre Grenzen. Die wohl wichtigste Grenze bildet die Unmöglichkeit der Wiederbelebung. Auch wenn die Zauberei den Tod besiegen kann, bedeutet dies: Sofern noch ein Funke Leben vorhanden ist, kann sie einer Person das volle Leben wiedergeben. Voldemort wird sich dies zunutze machen. Dank des Steins der Auferstehung kann die Zauberei den Toten eine Form von Präsenz verleihen, aber es wird ausdrücklich betont, dass es sich dabei keinesfalls um eine Rückkehr zum Leben handelt. Die Auferstehung im eigentlichen Sinne – diejenige, die das Christentum für Christus und Lazarus

kennt und die es allen bei Ankunft des Himmelsreiches verspricht – setzt das *vollständige* Verschwinden des Lebens voraus, auf welches dann das volle Leben folgt. Angesichts eines solchen vollständigen Verschwindens ist die Magie machtlos. Wäre sie dazu fähig, müsste Voldemort den Tod nicht derart fürchten und auch der Tod Dumbledores wäre nicht weiter tragisch. Die gesamte Erzählung hängt voll und ganz von der Unmöglichkeit der Wiederbelebung ab.

Hat die Zauberei also einerseits im physischen Prozess eine Grenze, so ist sie, was die Gefühle betrifft, noch weitaus ohnmächtiger. Tatsächlich kann sie im Bereich der Gefühle überhaupt nichts ausrichten. Sie vermag es, bei Subjekten Empfindungen auszulösen, die der leidenschaftlichen Liebe oder dem Mut *ähneln*, aber sie kann nichts gegen wahrhafte Liebe oder wirklichen Mut ausrichten. Keine einzige Hexe kann aus Harry Potter einen Feigling machen oder in ihm das Mitgefühl auslöschen. Aber noch wichtiger ist, dass die Zauberei unentwegt auf den Unterschied zwischen Gut und Böse trifft. Gewisse Zauberer und Hexen mögen diesen Unterschied für vernachlässigbar halten, aber das vermag jeder Mensch. Umgekehrt gibt es keinen Zauber, der das Gute in Böses verwandeln kann oder umgekehrt.

Es stimmt auch, dass Michael Gambon sich darin gefiel, die Romane nicht gelesen zu haben. Die Aussage findet sich auf der Website *Harry Potter Wiki*.² Ihm genüge, wie er sagt, das Drehbuch. Prinzipiell kann ihm das genügen, darin pflichte ich ihm als Erster bei. Aber ein derartiger Mangel an Neugier vonseiten eines Schauspielers zeugt von einer tiefgreifenden Gleichgültigkeit gegenüber der Rolle, die er angenommen hat. Zusammenfassend lässt sich sagen: In seinen

² <http://harrypotter.wikia.com>

Augen gibt es keine Potter'sche Erzählung. Die Charaktere haben keine interne Logik. Sie sind nur die Sprachrohre für Zaubersprüche, die alles Mögliche und Beliebiges autorisieren.

20 Michael Gambon gibt zu verstehen, dass er in seinen Interviews nicht immer die Wahrheit sagt. Aber das, was er auf der Leinwand gezeigt hat, führt einen zu der Annahme, dass er in diesem Fall ehrlich war. Er mag seine Präferenzen haben, welche jedoch so wenig selbstverständlich sind, dass andere Schauspielerinnen den gegenteiligen Weg eingeschlagen haben. Alan Rickman beispielsweise zeigte für seinen Charakter, Severus Snape, leidenschaftliche Begeisterung. J. K. Rowling zufolge profitierte er von Hinweisen, die er für sich behalten musste, um den Spannungsbogen zu wahren. Er war über lange Zeit der Einzige, der das Geheimnis von Snape kannte, während selbst die Regisseure im Unwissen darüber gelassen wurden. So musste er dies nur noch schauspielerisch in die Tat umsetzen und das tat er auch. Zu diesem Zweck ging er von der genau gegenteiligen Hypothese aus wie Michael Gambon: Der *Subtext* existiert und ist absolut entscheidend.

Es steht mir nicht zu, diese Entscheidung Michael Gambons zu beurteilen. Aber sofern er sie getroffen hat – und die Tatsachen scheinen daraufhin zu deuten, dass er sie tatsächlich getroffen hat –, beinhaltet sie eine Konsequenz. Es lässt sich behaupten, dass, ausgehend von *Der Gefangene von Askaban*, die Rolle Dumbledores, die nach Harry Potter wichtigste Rolle, auf mechanische Abläufe reduziert wird. Seine aktive Teilnahme am Schauspiel ist kaum größer als die des Holzes der Zauberstäbe. Das macht etwas mit den Filmen und akzentuiert die Distanz, die sie von den Romanen trennt. In der Romanreihe gewinnt Dumbledores Charak-

ter zunehmend an Konturen. Diese Entdeckung fesselt die Leserin. Gewissermaßen lässt sich behaupten, dass die Romane drei Leben miteinander verflechten: das von Harry Potter, das von Snape und das von Dumbledore. In den Filmen lässt sich jedoch weder Tiefe, Kohärenz noch Biographie von Dumbledore rekonstruieren. Während das Fehlen einer Biographie sich den Drehbuchautoren zuschreiben ließe, denen es zukam, die enorme Menge Text der geschriebenen Version zu reduzieren, geht die fehlende Innerlichkeit und Kohärenz auf Michael Gambon zurück. Anstelle von drei Leben bleiben zwei. Der Kommentar kann und muss sich auf die tatsächlich vom Charakter getätigten Aussagen und auf seine Handlungen stützen, aber mangels eines Schauspielers, der all dies trägt, sollte er nicht versuchen, sie in einem beständigen Parcours zu organisieren.

Daran ist nichts zu bedauern. Es lässt sich sogar ein Vorteil daraus ziehen: Indem seine Distanznahme den mechanischen Charakter seiner Rolle betont, hat er das annulliert, was Louis Jovet »das Gefühl« bzw. »die Empfindung« nannte. Stützt man sich auf die Filme, ist es nicht mehr nötig sich zu fragen, ob Dumbledore Harry zugeneigt ist oder nicht, ob er überhaupt in der Lage ist, Zuneigung zu irgendetwas aufzubringen, ob er, kurz gesagt, gut oder böse ist. Daraus folgt mehr Klarheit. Aus diesem Grund schien es mir von Vorzug, sich an die Filmversion zu halten. Infolge seiner Einfachheit mit Blick auf den Plot, seiner Deutlichkeit mit Bezug auf die Politik und der weniger detaillierten Darstellung bestimmter Charaktere, erleichtert sie die Interpretation.

In der Potter'schen Erzählung gehen die Lehrjahre des Gefühls und die politische Bildung Hand in Hand. Was Dumbledore betrifft, tritt die erste Dimension in der verfilmten

Version aufgrund von Michael Gambons Entscheidung etwas zurück, die zweite dahingegen gewinnt an Profil. Die Dialogszenen zwischen Harry Potter und Dumbledore sind auf der Leinwand bemerkenswert platt. Daniel Radcliffe ist dabei der Einzige, der versucht zu spielen. Die Folge für den *Charakter*: Was Harry Potter lernt, zieht er aus sich selbst. Er ist sein eigener Erzieher. Auch das kann als eine gute Sache betrachtet werden.