

Peter Zander: Thomas Mann im Kino

Berlin: Bertz + Fischer 2005, 304 S., ISBN 3-929470-69-1, € 25,-

„Der Zug hält am Bahnhof“ (S.7) – so beginnt Peter Zanders Zeitreise in die bürgerliche Welt des 20. Jahrhunderts aus der Perspektive von Thomas Mann. Das Zitat ist eine Anspielung auf Viscontis *Tod in Venedig* (1971) und verweist gleichzeitig auf die Anfangszeiten der laufenden Bilder und auf ihren Eroberungsfeldzug vom Jahrmarkt in die Kinosäle der Großstadt, ein Abenteuer, das Thomas Mann selbst als Zeitzeuge miterlebte und das ihn faszinierte wie befremdete: „Wie sich zeigte, ist Manns Zuwendung zum Film gleichermaßen von Neugierde und Furcht begleitet.“ (S.46) Zander beschreibt Thomas Manns ambivalentes Verhältnis zum Kino anhand von Tagebucheintragungen, historischen Rückblenden und Textauszügen und gibt Aufschluss über seine häufigen Kinogänge und seine Vorliebe für leichte Unterhaltungsfilme, u.a. für *Bambi* und *Das Dschungelbuch* (beide 1942). Im ersten Kapitel mit dem Titel „Thomas Mann und der Film“ finden sich Hinweise auf das Kino in Texten von Mann, u.a. auch auf eine zweiseitige Abfassung über die „Flimmerbilder am Zauberberg“ (S.14), sowie auf seine persönlichen Bekanntschaften mit berühmten Regisseuren und Schauspielern wie Ernst Lubitsch, Marlene Dietrich oder Charlie Chaplin. Als Drehbuchautor und Produzent konnte sich Thomas Mann offensichtlich weniger durchsetzen: „Mit all [seinen] Vorhaben konnte der Dichter weder einen Erfolg in der Öffentlichkeit verbuchen noch die erhoffte Gage einstreichen. So nahm er von weiteren Projekten Abstand.“ (S.46) Zanders mehrfacher Hinweis, dass Thomas Mann mehr ein „Ohren- als ein Augenmensch“ gewesen sei, führt in diesem Zusammenhang zu einer Überinterpretation, weil ein Zitat nie als Hinweis auf eine lebenslange Grundhaltung gelesen werden sollte, schon gar nicht im Fall von Thomas Mann und seiner Beziehung zum Kino, das sich vor allem in seiner frühen Phase laufend veränderte – sowohl was die technische Qualität, als auch was die Ästhetik betrifft.

Das Hauptthema des Buches wird im ersten Kapitel sowie im Abschnitt „Kino-Adaptionen“ bereits weitgehend ausgeschöpft und am Ende des Buches durch vier lose angehängte Filminterpretationen (zu *Tod in Venedig*, 1971, *Buddenbrooks*, 1965, *Königliche Hoheit*, 1953 und *Lotte in Weimar*, 1974) ergänzt. Dazwischen lässt Zander die Kino-Adaptionen „als Versuche einer unmöglichen deutschen Synthese“ (S.73) mehr oder weniger im Raum stehen, um sich den Fernseh-Adaptionen und anderen filmischen Formen zuzuwenden, welche er etwas unklar als „Adoptionen“ (vgl. S.187ff.) bezeichnet. Das Thema Musik, das in den Texten von Thomas Mann eine signifikante Rolle spielt, fließt in Zanders Analyse von Viscontis *Tod in Venedig* (vgl. S.92-100) zwar in die Interpretation mit ein, diese wird aber nur als ein begleitendes Element im Film erwähnt und nicht als elementarer Bestandteil der Montage. Den Spielfilm *Königliche Hoheit* ordnet Zander fälschlicherweise dem deutschen „Heimatfilm“ zu und beschreibt den Ausgang

des Films als: „Happy End. [...] Dramaturgisch geschieht wird die allzu resolute Frau nicht vom patriarchalischen System selbst umerzogen, sondern von einer mütterlichen Freundin.“ (S.205) – Bleibt zu hoffen, dass diese Darstellung nicht Zanders persönlicher Einstellung gegenüber der Frau in unserer Gesellschaft entspricht.

Methodisch zieht der Autor einen Kriterienkatalog von Helmut Schanze heran, der vier Erscheinungsformen von Adaptionen unterscheidet: „Transpositionen“, „>Adaptionen< im engeren Sinn“, „Transformationen“ und „Transfigurationen“ (vgl. S.61). Filmische Mischformen fasst Zander unter dem von Günther Rohrbach entlehnten Begriff „amphibische Filme“ zusammen und meint damit Mann-Verfilmungen im Fernsehen, die später im Kino gezeigt wurden und umgekehrt. Eigentlich handelt es sich dabei, wie sich später herausstellt, um (wieder-)verwertete ‚Directors Cuts‘, wie auch an dem angeführten Beispiel, *Das Boot* (1981), nachzuvollziehen ist. Auch unter dem Aspekt, mit dem Modell von Schanze möglicherweise Grenzbereiche ausloten zu können, erweisen sich die Kategorien (die Zander nur auf Kino-, nicht aber auf andere Verfilmungen anwendet) als sehr unscharf und führen eher zu weiteren Verwässerungen, weil Literatur (insbesondere Thomas Mann-Texte) immer bereits Adaption im engeren Sinne ist – der Schriftsteller bediente sich in seinen Texten immer wieder eigener ebenso wie antiker und anderer Vorlagen und zog auch Texte und Biografien anderer Dichter heran – und im Film zusätzlich in ein anderes Dispositiv transformiert wird. Themen, Figuren und/oder Handlungsmuster werden bei dieser Transformation automatisch aktualisiert und akzentuiert. Eine gute Adaption spiegelt nach André Bazin vor allem das kreative Potential des Autors wider, sozusagen als Resultat seiner geistigen Restauration der essentiellen Bestandteile der Vorlage. Bazin betrachtet die Adaption sehr differenziert als eigenständige Kunstform. Zander verwendet Bazins Begriff des ‚unreinen Kinos‘ jedoch unpräzise, indem er ihn für alle Formen von Adaptionen einsetzt. Das Heranziehen von vorangegangenen Konzepten aus der Filmgeschichte ist grundsätzlich ein hilfreiches Instrument, um Filme in ihrem gesellschaftlichen und historischen Kontext näher zu beleuchten, allerdings nur, wenn solche Rückbezüge für die Analyse auch fruchtbar gemacht werden können. Zanders Hinweis auf den Autorenfilm, insbesondere auf den Deutschen Autorenfilm der 70er Jahre, ist in diesem Zusammenhang allerdings problematisch, weil sich gerade die Regisseure des Neuen Deutschen Kinos wie Alexander Kluge, Wim Wenders, Werner Herzog und Rainer Werner Fassbinder explizit gegen den bürgerlichen Film und die Produktionsweisen des Standardkinos aussprachen, die viele Thomas Mann-Verfilmungen mit ihrem nostalgischen Romantizismus und ihrer zum Teil fehlenden politischen Distanz zum Zeitgeschehen (vgl. u.a. *Walsungenblut*, 1964 oder auch *Tod in Venedig*) prägen – ganz im Gegensatz zu den revolutionären Literaturverfilmungen der deutschen Autorengruppe, insbesondere die Fassbinder-Filme. Auch Zanders Vergleich einer Kameraeinstellung in den *Buddenbrooks* (1923) – die Pferdehufe in einer Nah-

aufnahme zeigt – mit den Soldatenstiefeln auf der Treppe von Odessa in Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) ist unglücklich gewählt, weil Zander damit die Mise-en-scène des Films mit der Kollisionsmontage gleichsetzt.

Im dritten Abschnitt greift der Autor noch einmal das wiederkehrende Interesse der Filmindustrie an Thomas-Mann-Stoffen auf („Kontinuität: Die Mann-Serie und ihre >Adepten<“). Ergänzend dazu finden sich im Abspann des Buches ausführliche Werkstattgespräche mit Filmproduzent Hans Abich (*Deutsche Filmaufbau*), Regisseur Franz Seitz (*Unordnung und Frühes Leid*, 1976, *Doktor Faustus*, 1981 und *Wälsungenblut*) und Heinrich Breloer, der *Die Manns - Ein Jahrhundertroman* (2001) in drei Teilen ins deutsche Fernsehen brachte. Die Intention hinter dem ‚Doku-Drama‘ über die Mann-Dynastie, einer dem Mainstream zugewandten Neukonzipierung von Video-History, welche Breloer aus Archivmaterialien, Interviews mit Zeitzeugen und eingestreuten Spielfilmsequenzen zusammennähte, war es, wie er selbst ausführt, junge Menschen wieder zum Lesen zu bringen. „was ihnen auf dem Gymnasium abtrainiert wird.“ (S.237) In einem dieser Werkstattgespräche erzählt Breloer von seinen Reisen mit der Zeitzeugin Erika Mann und eröffnet interessante Einblicke in sein Arbeitskonzept.

Der übersichtlich gegliederte Anhang enthält Anmerkungen, Filmo- und Bibliografien und einen hilfreichen Index, der dem interessierten Leser bei der Suche nach Fundstücken im Text als wertvolles Instrument zur Verfügung steht. Trotz der angesprochenen Ungereimtheiten und den nicht immer ganz nachvollziehbar strukturierten Kapiteln stellt Peter Zanders Materialsammlung eine aktuelle Bestandsaufnahme von teilweise noch unveröffentlichten Dokumenten zu dem Komplex ‚Thomas Mann und der Film‘ dar (insbesondere aus dem Thomas-Mann-Archiv in Zürich) und lädt Literatur- wie Filmfreunde zu einer erneuten Reflexion über das Mann’sche Œuvre ein.

Sabina Ibertsberger (Bayreuth)