

Teil 1

Thomas Mann und der Film

Thomas Manns Beziehung zum Film: »Ist das ein sehr ergiebiges Thema?« Mit dieser Frage eröffnete Jean Améry 1968 in einem Vortrag die Debatte – und wollte sie gleich im Keim ersticken: »Ich fürchte, es ist das ganz und gar nicht, denn Thomas Mann [...] hat sich in Wirklichkeit nur ganz obenhin für unseren Gegenstand interessiert.« Zwar habe er da und dort Stellung zu dem Medium bezogen, in den frühen 20er Jahren sogar ein Filmscript verfasst, aber dies alles, so Améry, »fast immer mit intellektuell belastetem Gewissen«: »Der Film war bis zum Ende für ihn das, als was er ihn parodistisch im *Zauberberg* dargestellt hat: ein etwas ordinäres Mittel zur Massenunterhaltung.« [1]

Noch im gleichen Aufsatz jedoch spricht der Redner von der »cinégene[n] Grunddisposition seiner Werke«, von Figuren und Charakteren, die der Dichter so plastisch und anschaulich entwickelt habe, »dass man sie sich geradezu auf Verfilmung hin konzipiert denken könnte, wüsste man nicht besser Bescheid.« Das verleitet Améry zu der Schlussfolgerung, Thomas Mann habe »nie erkannt, dass er, ohne es zu ahnen, auch für den Film schrieb« [2].

Fast 30 Jahre später setzte der Literaturwissenschaftler Bernhard J. Dotzler, ebenfalls in einem Vortrag, am Beispiel der spiritistischen Sitzung im *Zauberberg* hinzu, dass Thomas Mann hier tatsächlich dem Lesepublikum das »Kino vor Augen« geführt habe: Die Szene »wartet nicht nur auf ihre Verfilmung, sie macht ja eben selber schon die Technik des Films zu ihrer Sache.« Damit aber werde eine Adaption fürs Kino eigentlich hinfällig: »In gewisser Weise überholt ja *Der Zauberberg*

jede mögliche Verfilmung, indem er ihr in Eigenregie schon vorgreift.« [3]

Ein Dichter, der das Kino vorausahnt, es vor Augen führt – und dennoch soll seine Beziehung zu dem Medium kein ergiebiges Thema sein? Manns Verhältnis zum Film ist schon deshalb interessant, weil er noch nicht, wie die Generationen nach ihm, mit dem Medium groß geworden ist. Er war bereits 20 Jahre alt, als die Brüder Lumière in Paris und die Brüder Skladanovsky in Berlin fast gleichzeitig ihre Filmprojektoren entwickelten, und es sollte etliche Zeit verstreichen, bis er das Medium ernst nahm, blieb die Apparatur doch über anderthalb Jahrzehnte hinweg eine Schaubudensensation auf dem Jahrmakel, ein Vergnügen fürs einfache Volk, nicht aber für das Großbürgertum. Er hat sich dem Medium erst als Mittvierziger genähert, in einem Alter also, in dem die meisten, damals wie heute, ein Lichtspieltheater kaum noch besuchen, doch dann ein solches Interesse an den bewegten Bildern entwickelt, dass der Biograf Donald A. Prater »eine beinahe glühende Leidenschaft für das Kino« [4] ausmachte.

Dies blieb nicht auf passiven Konsum beschränkt, sondern hatte sogar zur Folge, dass der Dichter sich selbst als Drehbuchautor versuchte – eine Anstrengung, die weit mehr war als ein bloßer »Flirt mit dem Kino« [5], wie dies Hans R. Vaget in seiner Untersuchung von Manns Filmentwürfen bezeichnet hat. Darüber hinaus versuchte Mann auch, die Verfilmungen eigener Werke zu fördern, und dies weit früher, als bislang angenommen, nämlich bereits in den 10er Jahren.

Das Schlüsseldatum für Manns Beziehung zum Film ist aber 1923. In diesem Jahr hat der Dichter

die besagte »Kino-Episode« seines *Zauberberg*-Romans vorab veröffentlicht, die für Améry und viele andere Manns eigene Meinung zum Film wiedergab. Dennoch ließ er es im selben Jahr geschehen, dass eines seiner Werke – *Buddenbrooks* – verfilmt wurde. Zugleich äußerte er sich erstmals öffentlich über das Medium (in einem Essay, der noch nie in diesem Zusammenhang berücksichtigt wurde), und wiewohl er in jenem betont, dass das Medium seinem Wesen »zu fern« sei, hat er, nur drei Monate nach dessen Niederschrift, selbst als Drehbuch-Autor dilettiert.

Ein ergiebiges Thema? Und ob. Erweisen sich Manns Statements doch als bloße Stilisierungen oder strafen sich gegenseitig Lügen. Deshalb müssen seine privaten gegen seinen öffentlichen Äußerungen gelesen werden. Und deshalb muss auch die *Zauberberg*-Episode noch einmal genauer gelesen werden, auch wenn sie, wie Dotzler stöhnt, »ja notorischer Bestandteil aller Thomas-Mann-und-die-Medien-Abhandlungen« ist [6].

»Humanitätswidrige Darbietung«? Hans Castorp im Kino

Schlecht ist die Luft, die sich den Besuchern »schwer auf die Brust legte und einen trüben Nebel in ihren Köpfen erzeugte«; unruhig sind die Bilder, die über die Leinwand flimmern: »kleingehackt, kurzweilig und beeilt, in aufspringender, zappelnd verweilender und wegzuckender Unruhe«; pompös, aber unprofessionell klingt die »kleine [...] Musik, die ihre gegenwärtige Zeitgliederung auf die Erscheinungsfucht der Vergangenheit anwandte und bei beschränkten Mitteln alle Register [...] zu ziehen wusste« [7]. Der Kinogang, der hier geschildert wird, ist ein peinvoller Generalangriff auf alle Sinne. Und als hätte der Autor das Kino nicht schon pejorativ genug beschrieben, betont er noch einmal, der Stummfilm flirre »auf der Leinwand vor ihren schmerzenden Augen vorüber«.

Der Kinobesuch: ein Schmerz, seine Schilderung: ein Scherz, den sich Thomas Mann in sei-

nem Roman *Der Zauberberg* gönnte. Es ist die erste öffentliche Äußerung des Dichters über den Film und die einzige ausführliche in seinem literarischen Œuvre. Mit kurzen, schnellen Verben (»flirren«, »flimmern«) und Adjektiven, die das Holpernde, Stolpernde des Films hervorheben, treibt der Literat seinen Spott mit dem Medium. Hans Castorp, der passive Protagonist des Romans, der mit seinem Vetter Joachim Ziemßen und einer Patientin des Sanatoriums das »Bioskop-Theater von ›Platz‹« besucht, verfolgt die Vorführung mit kulturpessimistischer Skepsis, enthält sich aber wie stets einer eigenen Meinung. Stattdessen beobachtet er jene Frau Stöhr, die im Roman geradezu als Synonym für Unbildung agiert und dementsprechend im Kinosaal »ganz Hingabe« ist: »ihr rotes, ungebildetes Gesicht war im Genusse verzerrt.« Ihre Verzückung wird dem kritischen Verdikt von Castorps italienischem Freund und Erzieher, der selbstredend nicht anwesend ist, gegenübergestellt:

»Settembrini, als Mann des Urteils, hätte die humanitätswidrige Darbietung wohl scharf verneinen, mit gerader und klassischer Ironie den Missbrauch der Technik zur Belebung so menschenverächterischer Vorstellungen geißeln müssen, dachte sich Hans Castorp und flüsterte dergleichen seinem Vetter zu.«

Nicht Castorp, auch nicht Settembrini, vielmehr der Erzähler selbst geißelt, als »Mann des Urteils«, die »humanitätswidrige Darbietung« und spricht ihr jedweden Kunstanspruch kategorisch ab:

»Wenn aber das letzte Flimmerbild einer Szenenfolge wegzuckte, im Saale das Licht anging und das Feld der Visionen als leere Tafel vor der Menge stand, so konnte es nicht einmal Beifall geben. Niemand war da, dem man durch Applaus hätte danken, den man für seine Kunstleistung hätte hervorrufen können. Die Schauspieler, die sich zu dem Spiele, das man genossen, zusammengefunden, waren längst in alle Winde zerstoben; nur die Schattenbilder ihrer Produktion hatte man gesehen, Millionen Bilder und kürzeste Fixierungen, in die man ihr Handeln aufnehmend zerlegt hatte, um es beliebig oft, zu rasch blinzelndem Ablauf, dem Elemente der Zeit zurückzugeben.«

Diese Bilder sind keine einmalige Darbietung, sondern permanent reproduzierbar, und so verurteilt der Erzähler am Ende die damit einhergehende Beliebigkeit:

»Man rieb sich die Augen, stierte vor sich hin, schämte sich der Helligkeit und verlangte zurück ins Dunkel, um wieder zu schauen, um Dinge, die ihre Zeit gehabt, in frische Zeit verpflanzt und aufgeschminkt mit Musik, sich wieder begeben zu sehen.«

Die zwei Seiten Prosa, die Thomas Mann über das Kino verfasst hatte, schienen ihm so gelungen, dass er sie schon 1923, also noch vor der Fertigstellung des *Zauberbergs*, veröffentlichen ließ, als Vorabdruck im *Jahrbuch des Reußischen Theaters* [8]. Zwei Jahre später, als der Roman bereits im Handel war, brachte der Verlag Friedrich Blau & Cie. den Auszug nochmals in einem Sonderdruck heraus. Die *Frankfurter Zeitung* behauptete daraufhin in einer Glosse, Mann habe »ein neues Buch« auf den Markt gebracht, anscheinend ein »Studienblättchen« aus dem *Zauberberg*« [9] – und das ist eine Fehleinschätzung, die sich bis heute beharrlich hält. Immer wieder vermengen Interpreten Fiktion und Wirklichkeit und halten die kleine Roman-Replik für eine Studie, für Thomas Manns persönliche Einstellung zum Kino.

Jean Améry setzte 1968 bei seinem Vortrag über Thomas Mann und das Kino Autor und literarische Figur unbekümmert in eins, wenn er schildert, »wie Hans Castorp, also unser Dichter, den Film seiner Zeit [...] erlebt hat« [10]. Dem gleichen Irrtum verfällt Bernhard J. Dotzler noch 1996 in seiner Anspielung, man wisse bei Thomas Mann schließlich »um die ideologisch-ästhetische *Abfertigung*, die er dem Kino [...] oft und deutlich genug erteilte, nicht zuletzt sogar im *Zauberberg*« [11]. Ernest Prodoliet behauptet gar 1991, die Roman-Episode sei »ein vortreffliches Stimmungsbild, eine geradezu kulturhistorische Schilderung des sich ausbreitenden Kinozeitalters« [12].

Sie ist nichts weniger als das. Zunächst einmal ist die Frage zu stellen, welches Filmereignis da eigentlich festgehalten wird. Die nächstliegende Erklärung wäre biografischer Art: dass Thomas Mann

sich auf einen persönlichen Kinobesuch in Davos bezieht. Bekanntlich ist vieles, was er im *Zauberberg* niederschrieb, tatsächlich erlebt: überwiegend von seiner Frau Katia, die 1912 in einem der Lungenanatorien am Ort verweilen musste und brieflich von den Kuriositäten des Klinik-Alltags erzählte [13]; teils von ihm selbst, als er seine Frau im Mai jenes Jahres besuchte. Tatsächlich hat es 1912 in Davos-Platz schon ein Kino gegeben, den *Blatter's Kinematograph*. Doch in der fraglichen Zeit findet sich im Lokalblatt *Davoser Zeitung* keine Annonce des dort regelmäßig inserierenden Kinos. Erst für den 12. Juni 1912 zeigt es wieder eine »populäre volkswissenschaftliche Vorstellung« an [14]. Selbst wenn das *Blatter's* geöffnet gewesen wäre, hätte Thomas Mann aber wohl kaum ein Programm sehen können, wie er es beschrieb.

Erst recht nicht Hans Castorp. Das Romankapitel spielt im ersten der sieben Jahre, die der Romanheld auf dem Sanatorium verbringt; es knüpft unmittelbar an das Weihnachtsfest an, worauf das Kapitel *Walpurgisnacht* mit der Faschingsfeier folgt. Der Kinogang kann also auf den Januar 1908 datiert werden, fünf Jahre vor Manns Davos-Besuch. Damals war der »Kientopp«, wie das Kinematografen-Theater noch genannt wurde, nicht mehr ausschließlich eine Schaubuden-Sensation auf dem Jahrmarkt. Die ersten eigens zu diesem Zweck entworfenen Lichtspielhäuser wurden bereits errichtet, allerdings vorrangig in den Großstädten und auch hier überwiegend in Arbeitervierteln, als so genannte Ladenkinos im Erdgeschoss von Mietshäusern. Ein »Theater« mit einem richtigen Publikums-»Saal«, wie es *Der Zauberberg* ausdrücklich vorschreibt, hat es damals, zumindest in einer so kleinen Ortschaft wie Davos, noch nicht gegeben [15].

Auch das Programm, das in jenem »Bioskop-Theater« gegeben wird, entspricht kaum den damaligen Verhältnissen. Um 1908 sah man noch eine Reihe von Einaktern, die kaum eine längere Geschichte, höchstens einen Sketch, eine Szene erzählen konnten:

»Die Filme vor 1910 sind in der Regel zwischen 15 und 30 Meter lang, eine Begrenzung, die auch in der Größe der Filmrollen begründet liegt. [...] Diese

Meterlängen entsprechen einer Vorführdauer von etwa drei bis fünfzehn Minuten. Gekurbelt wurden meist Aktualitäten.« [16]

Der Übergang zum Mehrakter vollzog sich erst zwischen 1911 und 1914. Der »Monopolfilm« rückte an die Stelle der Kurzfilme, und eine solch aufwändige Produktion ist es, die Thomas Mann in seinem Kapitel schildert:

»Es war eine aufgeregte Liebes- und Mordgeschichte, die sie sahen, stumm sich überhaspelnd am Hofe eines orientalischen Despoten, gejagte Vorgänge voll von Pracht und Nacktheit, voll Herrscherbrunst und religiöser Wut der Unterwürfigkeit, voll Grausamkeit, Begierde, tödlicher Lust und von verweilender Anschaulichkeit, wenn es die Muskulatur von Henkersarmen zu besichtigen galt, – kurz, hergestellt aus sympathetischer Vertrautheit mit den geheimen Wünschen der zuschauenden internationalen Zivilisation.« [17]

Hier wird ein monumentaler Kostüm- und Ausstattungsfilm beschrieben, wie sie von 1912/13 an in Italien produziert wurden, ab 1915 in den USA und erst später in Deutschland, wo das Publikum überdies noch lange die Tendenz hatte, »verbietet am Modell des Kurzfilmprogramms festzuhalten« [18]: mit retardierenden Momenten (»verweilende Anschaulichkeit«) und Großaufnahmen (»Henkersarmen«), die bereits eine ausgereifte Kino-Ästhetik voraussetzen, wie sie D.W. Griffith erst Mitte der 10er Jahre entwickelte. Neben diesem Langfilm wird zudem ein Begleitprogramm angeboten:

»Man sah dann Bilder aus aller Welt: den Präsidenten der Französischen Republik in Zylinder und Großkordon, vom Sitze des Landauers auf eine Begrüßungsansprache erwidern; den Vizekönig von Indien bei der Hochzeit eines Radschas; den deutschen Kronprinzen auf einem Kasernenhofe zu Potsdam. Man sah das Leben und Treiben in einem Eingeborenenort von Neumecklenburg, einen Hahnenkampf auf Borneo, nackte Wilde, die auf Nasenflöten bliesen, das Einfangen wilder Elefanten, eine Zeremonie am siamesischen Königshof, eine Bordellstraße in Japan,

wo Geishas hinter hölzernen Käfiggittern saßen. Man sah verummte Samojuden im Rentierschlitten durch eine nordasiatische Schneeöde kutschieren, russische Pilger zu Hebron anbeten, an einem persischen Delinquenten die Bastonade vollziehen. Man war zugegen bei alldem; der Raum war vernichtet, die Zeit zurückgestellt, das Dort und Damals in ein huschendes, gaukelndes, von Musik umspieltes Hier und Jetzt verwandelt.« [19]

Was hier geschildert wird, ist eine Wochenschau. Die erste regelmäßige Schau dieser Art, die EIKO-WOCHE, wurde jedoch erst ab März 1914 angeboten; im Oktober desselben Jahres folgte die MESS-TER-WOCHE [20]. Die zeigten in ihren ersten Jahren aber nicht, wie im Roman beschrieben, Bilder von internationalen Ereignissen; die ersten Wochenschauen waren ein Instrument der Frontberichterstattung aus dem Ersten Weltkrieg. Das Kinopublikum des *Zauberbergs* konsumiert also im Jahr 1908 ein Kinoprogramm, wie es vor 1918 nicht üblich war: ein deutlicher Anachronismus.

Wenn aber die »humanitätswidrige Darbietung« im *Zauberberg* weder mit der Handlungszeit des Romans noch mit der Vorort-Recherche des Dichters übereinstimmt, bleibt nur eine dritte Möglichkeit: dass sich Thomas Mann auf einen Kinobesuch bezieht, den er während der Niederschrift des *Zauberbergs* absolvierte. Und wirklich findet sich in seinem Tagebuch ein aufschlussreicher Hinweis: »Die Kino-Episode im *Zbg.* wächst sich aus« [21], heißt es am 4. März 1921. Ein halbes Jahr zuvor, am 24. September 1920, notierte er: »Abends mit P. im Lichtspieltheater a/Sendlingerthor: SUMURUN. Ziemlich abgestoßen, übrigens müde.« [22]

Auf den Zusammenhang ist erstmals 1988 hingewiesen worden [23], noch 1991 aber findet es Prodollet lediglich »nicht ganz abwegig« [24], beides aufeinander zu beziehen. Dabei sind die Parallelen offensichtlich. SUMURUN, Ernst Lubitschs Verfilmung (1920) von Friedrich Frekas gleichnamiger Pantomime, ist tatsächlich »eine aufgeregte Liebes- und Mordgeschichte«, wie sie der *Zauberberg* beschreibt, und erst recht ein Kostümfilm: Das »orientalische Spiel in sechs Akten« (so

der Untertitel des Films) spielt im Bagdad des 9. Jahrhunderts, also wirklich »am Hofe eines orientalischen Despoten«. Der sorgt, in der Gestalt von Paul Wegener, schon bald dafür, dass die »Muskulatur von Henkersarmen« zu bewundern sind, findet aber schließlich jenes Ende, wie Mann es be-

staunlicherweise immer übersah: Hier gesteht er, ihn freue weniger das Filmdrama als »das herangeholte Leben, die Vergegenwärtigung des Fernen«, und zitiert nun fast wörtlich genau jene Beispiele, die er im *Zauberberg* beschrieb: »der Vizekönig von Indien bei der Hochzeit eines Radscha, ein



»Der Despot starb unter dem Messer«: Das Finale aus Ernst Lubitschs SUMURUN

schreibt: »Der Despot starb unter dem Messer, mit einem Gebrüll aus offenem Mund, das man nicht hörte.« [25] Auch sonst treffen alle im *Zauberberg* geschilderten Details auf den Stummfilm zu: die Kulisse des orientalischen Hofes, die Dramaturgie der »gejagten Vorgänge« und die Ausstattung »von Pracht und Nacktheit«.

Bei den Dreharbeiten wies Lubitsch seine Schauspieler an, sich explizit auf Gebärden und Körperspiel zu konzentrieren und Gesten sprechen zu lassen, um die Stummheit des Films zu überwinden. »Die Schauspielerei ist erdverbunden«, besagt eine Analyse des Films: »es wird gekrochen, geklettert, gebuckelt. Mehr jüdisch-germanische als arabische Nächte, es fehlen die Höhenflüge des Kino-Karnevals.« [26] Diese drastische Körpersprache wirkte damals neu, aber auch befremdlich. Gut möglich, dass Thomas Mann sich deshalb von dem Filmwerk »ziemlich abgestoßen« fühlte.

Der Dichter war damals aber auch mehr an den Wochenschauen interessiert. Das belegt sein Essay *Der Film, die demokratische Macht*, den die Forschung in diesem Zusammenhang bislang er-

Eingeborenendorf in Neumecklenburg, das Einfangen wilder Elefanten, Samojuden in Rentierschlitzen, russische Pilger zu Hebron anbetend, eine Bastonade in Persien.« Dem Film erkennt er hier plötzlich »künstlerisch-geistige Möglichkeiten« zu, und »gefilmte Operationen«, die ihm erst neulich vorgeführt worden seien, hätten »einen gewaltigen Eindruck« auf ihn gemacht [27]. Das passt nun freilich gar nicht zu dem herablassenden Ton, in dem dieselben Bilder im *Zauberberg* beschrieben werden. Schließlich führt Mann am Ende des Briefs im Hinblick auf eine Verfilmung seiner *Buddenbrooks* an, er sei »von Herzen neugierig [...], das fremd-vertraute Schattenspiel sich abhaspeln zu sehen« [28]. Auch diese freundliche Formulierung steht in scharfem Kontrast zum *Zauberberg*, wo er mit ähnlichem Wort die »stumm sich überhaspelnd[e]« Filmerzählung geißelt.

Der Essay, die erste öffentliche Stellungnahme Thomas Manns zum Kino überhaupt (und nicht etwa, wie in allen Untersuchungen zum Thema stets angegeben wird, die fünf Jahre später erschienene Antwort auf eine Rundfrage in *Schümanns Monatsheften*), wurde im Juli 1923 im *Mon-*

tag Morgen veröffentlicht [29]; im selben Jahr also, in dem der *Kino*-Vorabdruck im *Jahrbuch des Reußischen Theaters* erschien. Fast zeitgleich erschienen folglich eine persönliche Auffassung Manns vom Kino und eine literarische Verarbeitung dieses Themas, die sich grundlegend widersprachen.

Dass die Kino-Episode des *Zauberbergs* durchaus nicht Thomas Manns persönliche Einstellung zum Lichtspiel wiedergibt, lässt sich auch daran festmachen, dass die Argumente, die er ins Feld führt, nicht seine eigenen waren. Sie waren vorgefertigt – und stammen nun, im Gegensatz zu SUMURUN, tatsächlich aus der Zeit, da er Davos besucht hatte. Kaum waren die ersten Kinematografen-Theater ihrer ursprünglichen Jahrmarkts-Herkunft entkommen und machten als bürgerliche Institution dem Theater Konkurrenz, entbrannte in den 10er Jahren eine leidenschaftliche Kino-Debatte um die Vorzüge und Nachteile des Mediums. Nur wenige Schriftsteller bezogen dabei eine Position für das Kino, wie etwa Kurt Pinthus, der mit einigen Kollegen Filmszenarien entwarf, die zwar nie verfilmt wurden, 1914 aber im Sammelband *Das Kino-Buch* [30] erschienen und einen ersten, ernst zu nehmenden Schritt von Intellektuellen hin zum Medium Film bedeuteten. Der Großteil der Literaten hielt sich dagegen zurück und überließ das Feld jenen, die auf allerlei Risiken des Kinogangs hinwiesen. Mediziner wie Robert Gaupp etwa, der 1911/12 vor den »Gefahren des Kinematographen vom Standpunkte des Arztes und Psychologen« warnte:

»Eine länger dauernde Darbietung kinematographischer Bilder erzeugt Müdigkeit und Abspannung, weil der rasche Ablauf sich stets ändernder Bilder und die ausschließliche Einwirkung der Reize auf das Auge die Aufmerksamkeit enorm anstrengt.« [31]

Das entspricht Manns Verweis auf die »schmerzenden Augen« und nicht zuletzt auch der eigenen Ermüdung beim Betrachten von SUMURUN. Und die arme, ungebildete Frau Stöhr wirkt wie ein Musterbeispiel für die Zeitschrift *Die Gleichheit*, die 1912/13 gleich in zwei Artikeln *Gegen die Frauenverblödung* [32] im Kino kämpft. Thomas Manns Kritik wendet sich im Roman aber vor al-

lem gegen die Schattenwelt der Kinematografie: »nur die Schattenbilder ihrer Produktion hatte man gesehen«; und auch bei den Dokumentaraufnahmen der Wochenschau vermerkt er beim Anblick eines »marokkanischen Weib[s]«, das lächelnd in die Kamera winkt:

»Man starrte verlegen in das Gesicht des reizvollen Schattens, der zu sehen schien und nicht sah, der von den Blicken gar nicht berührt wurde und dessen Lachen und Winken nicht die Gegenwart meinte, sondern im Dort und Damals zu Hause war, so dass es sinnlos gewesen wäre, es zu erwidern.« [33]

Die fehlende Ursprünglichkeit hatte Georg Lukács bereits 1913 in seinen *Gedanken zu einer Ästhetik des Kino* bemängelt, weil die Gestalten des Films »eben nur Bewegungen und Taten von Menschen sind, aber keine Menschen« und diese Gestalten »bloß Bewegungen, aber keine Seele« haben« [34].

Die Beispiele mögen genügen, um aufzuzeigen, dass Thomas Mann durchaus keine neuen Ansichten zum Kino darlegte. Inwieweit er eines der zitierten Beispiele kannte, ist dabei nicht wesentlich: Die Argumente wurden immer wieder ins Feld geführt. Doch wie Mann bei den *Buddenbrooks* einen ganzen Lexikon-Artikel über den Typus und in *Der Tod in Venedig* einen über die Cholera einbaute, so zitierte er hier in gewohnt ironischer Distanz die vorformulierten Standpunkte der Kinodebatte. Diese Arbeitsmethode im *Zauberberg* hat der Literaturwissenschaftler Erkme Joseph auch anhand des Kapitels *Forschungen* nachgewiesen: Seine naturwissenschaftlichen Erkenntnisse hatte Thomas Mann aus einem Fachbuch von Oscar Hertwig bezogen und unbekümmert abgeschrieben. Interessant ist dabei vor allem die Erzählhaltung, die Joseph hinterfragt:

»Wer fragt hier? An wen wird die Frage gerichtet? Fragt der Erzähler oder Hans Castorp? Wird Hans Castorp oder der Leser angesprochen? – Die Meinung der Wissenschaft, der Lehrbücher wird kollektiv in ›man‹, ›niemand‹, ›es‹ geäußert. Teilt der Erzähler die Meinung? Teilt Hans Castorp sie? Man weiß es nicht. Die Perspektive ist vielschichtig und vieldeutig.« [35]

Dies lässt sich ohne weiteres auf die Kino-Episode übertragen. Hier werden zwar zwei Standpunkte eingenommen, doch keiner entspricht dem des Protagonisten oder des Erzählers. Für das Für und Wider der Kino-Debatte führt Thomas Mann die Figuren Stöhr und Settembrini kontrastreich ins Feld. Schon an einer früheren Stelle des Romans erhebt der Italiener den pädagogischen Zeigefinger gegen die Ungebildete, äußert den Verdacht »über gewisse dunkle Seiten ihrer Existenz«, und verrät, sie sei, statt dem Kurprogramm nachzukommen, »»zu derselben Stunde im cinematógrafo« (Herr Settembrini sprach das Wort italienisch aus, mit dem Akzent auf der vierten Silbe) – »im cinematógrafo der Kurhausarkaden gesehen worden« [36].

Auf diese Art ist die *Zauberberg*-Passage dann doch eine »kulturhistorische Schilderung des sich ausbreitenden Kinozeitalters«, nur nicht in dem Sinne, in dem Prodoliet es gemeint hat. Die Kino-Episode liest sich wie eine komprimierte Erörterung der Kinodebatte, ein wenig verspätet schon und nicht mehr ganz ernst zu nehmen, eher als erheiternde Replik gedacht. Dabei ist ein doppelter Anachronismus zu vermerken: Mann lässt sein Kinopublikum in der ersten Dekade des Jahrhunderts nicht nur einen Film aus den 20er Jahren sehen, er gebraucht dafür auch noch Argumente der 10er Jahre.

Im *Zauberberg* durfte eine Passage über das Kino nicht fehlen. Denn obschon der Roman vor dem Ersten Weltkrieg spielt, griff Thomas Mann darin politische, philosophische und pädagogische Strömungen auf, die sich erst danach in der jungen deutschen Republik entzündeten: ein gewollter, ein konstruierter Anachronismus, der die ganze Moderne umfassen sollte. Das Kino musste darin seinen Platz finden, denn welche Erfindung war damals folgenreicher als die des Filmprojektors? In seiner kurzen Filmgeschichte *Sinn und Industrie* setzt Lorenz Engell pointiert die Erfindung des Brühwürfels und die Entwicklung des Kinematografen nebeneinander; so wie die Tütensuppe die Essgewohnheiten bei den städtischen Mittelschichten veränderte, habe das Kino die Sehgewohnheiten des modernen Menschen beeinflusst: »Der

Brühwürfel ist mir die allgemeine Chiffre für die Zergliederung des Zusammenhängenden, die Bewegung im Fragmentarischen, die Abstraktion des Realen, für all diese Prägungen, die es im Hinblick auf das Kino zu beachten gilt.« [37] In einem Roman, der sich modern nennen wollte, musste der Film demnach eine Rolle spielen, mochte sie auch noch so marginal sein.

Mann nutzte seine Kino-Episode aber bezeichnenderweise nicht, um der Moderne das Wort zu reden, sondern um sein eigenes, künstlerisches Selbstbewusstsein in Abgrenzung zu ihr zu definieren. Ganz anders erscheinen da vergleichbare Kinogänge der deutschen Literatur. Die erste dieser Art findet sich schon 1909, 12 Jahre vor der Niederschrift der *Zauberberg*-Episode, in Hanns Heinz Ewers' Roman *Der Zauberlehrling oder Die Teufelsjäger*. Darin möchte ein junger Galan seine Angebotete ins Theater ausführen, sie aber will lieber einen »Rollfilm« sehen, woraufhin er zu einer flammenden Rede aufs Kino ausholt:

»Ach der Kientopp!« rief er begeistert. »Es ist das Herrlichste, was unsere Zeit schuf! [...] Der Kinema lässt uns Reisen machen in alle Länder, er ist der beste Historiker, ein Fanatiker der Wahrheit, der keinen Irrtum kennt. Und zugleich ist dieser selbe Kinema der echte Alchemist, der schlägt in Stücke, was die Vernunft predigt und ist der einzige Zauberer der Welt.« [38]

Das Programm, das zeitgemäß aus lauter kurzen Einaktern besteht, versagt nicht die erhoffte Reaktion auf das Mädchen: »Ihre kleine Hand streifte über seine Wange. Sie berührte leicht sein Ohr und ihr Finger fuhr unendlich weich rund um seinen Hals.« [39]

Auch in *Rheinsberg*, Kurt Tucholskys 1912 erschienenem *Bilderbuch für Verliebte*, darf, neben diversen anderen Unternehmungen des jungen Pärchens, der Kinogang nicht fehlen. Der Autor schildert diesen fast identisch wie Thomas Mann zehn Jahre später:

»Der Apparat schnatterte und warf einen rauchigen Lichtkegel durch den Saal. [...] Mochte die Handlung durchsichtig sein, hier war das Leben, aber konzen-

triert. Wenn das Meer, wenn die Brandung an Felsen schlug, wenn der Vorplatz eines Hauses einen Augenblick frei blieb und man an den Zweigen sehen konnte, wie der Wind geweht hatte, *der* Augenblick war dahin, unweigerlich dahin ...« [40]

Die Vorführung verfehlt auch hier ihre Wirkung nicht: »Die Claire war erschüttert« und »schnupfte [...] tief auf.« [41]

Ein letztes Beispiel, bereits nach dem *Zauberberg* verfasst, ist Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* von 1929. Gleich zu Beginn des Romans, im Kapitel *Tendenz lustlos*, führt der erste Weg des frisch entlassenen Sträflings Franz Biberkopf von der Tram ins Kino:

»Jawoll, das seh ich mir an. [...] Franz schob rin. Es war grade Pause. Der lange Raum war knüppeldick voll, 90 Prozent Männer in Mützen, die nehmen sie nicht ab. Drei Lampen an der Decke sind rot verhängt. [...] Das Orchestrion macht ununterbrochen Krach. Dann wird es finster und der Film läuft. [...] alles im Kino lachte. Lauter Menschen, freie Leute, amüsierten sich, hat ihnen keiner was zu sagen, wunderbar schön, und ich stehe mitten mang!« [42]

In all diesen Fällen werden die »kleinen Leute« beschrieben: Proletarier bei Döblin, Angestellte bei Ewers und Tucholsky, die unteren sozialen Schichten also, die in den ersten Dekaden des Filmzeitalters den Hauptanteil der Kinogänger stellten. Sie suchten im Kino nachzuholen, was sie selbst versäumten: das schönere, bessere Leben, die fantastischen Möglichkeiten nach Ladenschluss. In den 20er Jahren machte der Filmtheoretiker Siegfried Kracauer einen regelrechten »Kult der Zerstreuung« aus, der sich nicht nur in der Filmproduktion äußerte, sondern auch in der Architektur der Kinobauten niederschlug: »Paläste der Zerstreuung« und »Kultstätten des Vergnügens« [43].

Ein zweites Moment, das die Kinobeschreibungen von Ewers bis Döblin verbindet, sind die Technikbegeisterung und der optimistische Fortschrittsglaube: »Es ist das Herrlichste, was unsere Zeit schuf!« – ausgesprochen gerade von jenen, deren Existenz durch die Weiterentwicklung technischer Hilfsmittel und der damit einhergehenden

Rationalisierung der Arbeitskräfte am meisten bedroht ist. Ein weiteres wiederkehrendes Motiv ist das Kino als Begegnungsstätte, wobei sich die Männer als Kenner des technischen Ablaufs profilieren, während die weiblichen Zuschauer sich ganz unmittelbar dem Reiz ergeben und sich »erschüttern« lassen. Bei Döblin kommt noch eine soziale Komponente hinzu: die integrative Funktion, die der Einzelne im Saal als Teil der Masse erfährt: Lauter Menschen und ich mitten mang!

So skizziert es auch Thomas Mann in den beiden einzigen Novellen, in denen das Kino noch eine weitere Erwähnung findet. In der Erzählung *Unordnung und frühes Leid*, die er unmittelbar nach dem *Zauberberg* schrieb, wird dem Hausdiener das Kino geradezu als standesgemäßes Vergehen zur Last gelegt:

»Das Kino liebt er von ganzer Seele und neigt zu Schwermut, Sehnsucht und Selbstgesprächen, wenn er es besucht hat. Unbestimmte Hoffnungen, dieser Welt eines Tages persönlich anzugehören und darin sein Glück zu machen, bewegen ihn. Er begründet sie auf sein Schüttelhaar und seine körperliche Gewandtheit und Waghalsigkeit. Öfters besteigt er die Esche im Vorgarten, einen hohen, aber schwanken Baum, klettert von Zweig zu Zweig bis in den obersten Wipfel, so dass jedem angst und bange wird, der ihm zusieht. Oben zündet er sich eine Zigarette an, schwingt sich hin und her, dass der hohe Mast bis in seine Wurzeln schwankt, und hält Ausschau nach einem Kino-Direktor, der des Weges kommen und ihn engagieren könnte.« [44]

Das Cinéma, als Sphäre des Niederen, bleibt den unteren Bevölkerungsschichten vorbehalten, während sich das Großbürgertum in vornehmerem Verzicht übt. Noch 1930 heißt es in der Novelle *Mario und der Zauberer*: »Das Lokal, in dem der Cavaliere sich vorstellen sollte, war ein Saalbau, der während der Hochsaison zu wöchentlich wechselnden Cinema-Vorführungen gedient hatte.« Beinahe überflüssig lautet der Zusatz des Ich-Erzählers: »Wir waren nie dort gewesen.« [45]

Ganz anders erscheint dagegen die Kino-Episode im *Zauberberg*. Hier sind es nicht die unteren Schichten, hier geht das Bürgertum ins Kino, das



»Das Kino liebt er von ganzer Seele«: Im *Zauberberg* stilisierte Thomas Mann es zur Todes-Chiffre

allein sich den kostspieligen Aufenthalt in luxuriösen Lungensanatorien leisten kann. Statt sich der üblichen Technikbegeisterung anzuschließen, kritisiert der Autor hier die technischen Unzulänglichkeiten der noch unausgereiften Apparatur: Dass der Film stumm sei, wird gleich zweimal bemängelt; dass er flirrt und flimmert, zappelt und wegzuckt, wird immer wieder mit neuen Umschreibungen kritisiert. Auch kann hier keine Rede sein von Tucholskys zweckoptimistischen Ausruf: »Hier war das Leben«. Thomas Mann führt im Gegenteil das Kino als makabres Element ein, nicht als Synonym für das Leben, sondern als Chiffre für den Tod.

Nicht zufällig wird der Kinogang im Kapitel *Totentanz* absolviert. Aus lauter Langeweile beschließt Hans Castorp darin, sich um einige Moribunde des Sanatoriums zu kümmern, wie Karen Karstedt, mit der der blasse Held und sein Vetter Ziemßen »diese und jene außerordentliche Unternehmung zu dritt« in die Wege leiten, um ihre

letzten Tage zu versüßen. Es sind dies zunächst sportliche Veranstaltungen, »die Besichtigung einer Eislaufkonkurrenz, eines Bobsleighrennens« [46]. Die Steigerung aber ist der Gang ins Kino: »Selbst ins Bioskop-Theater von ›Platz‹ führten sie Karen Karstedt eines Nachmittags«, aber auch nur, »weil sie das alles so sehr genoss« [47]. Schon das erste Wort dieses Satzes offenbart, welch Zugeständnis sie der Todkranken damit machen.

Der Kinogang wird nicht als Vergnügen, sondern als Zumutung empfunden, quasi als vorletzter Wille einer Todkranken, der man nicht widersprechen will. Und wie eine Ahnung auf den nahenden Tod erscheint denn auch die Veranstaltung. Die Akteure sind »Schattenbilder«, ihre Aktionen »Dinge, die ihre Zeit gehabt«; die Leinwand verbleibt als »leere Tafel«, als »Feld der Visionen«, und »das Wort ›Ende‹ ward darauf geworfen, der Zyklus der Darbietungen hatte sich geschlossen, und stumm räumte man das Theater.« [48] In dieser makabren Parallelität wird der dunkle Kino-

saal zur Vorahnung des Sargs, die Bilder werden zu Halluzinationen einer Moribunden, und die Filmvorführungsgerät zu einer Allegorie aufs Sterben.

In seiner *Einführung in den Zauberberg* beschrieb Thomas Mann sein Werk als einen »Zeitroman in doppeltem Sinn: historisch, indem er das innere Bild einer Epoche, der europäischen Vorkriegszeit, zu entwerfen sucht, dann aber, weil die reine Zeit selbst sein Gegenstand ist.« [49] Immer wieder geht es darin um das Verfließen der Zeit, um den Verlust des Zeitgefühls, am eindringlichsten beschrieben im Kapitel *Schnee*. Dazu gehört aber auch die Auflistung von Möglichkeiten, wie die Patienten sich während ihrer langwährenden Sanatoriumsaufenthalte die Zeit *totschlagen* können.

Einmal mehr kommt hier Nietzsches Gegensatzpaar vom Apollinischen und Dionysischen zum Tragen, das im Werk Thomas Manns leitmotivisch wiederkehrt. Settembrini ist auf dem Zauberberg der einzige Apolliniker, der noch als Kranker an seinem Lebenswerk, einem Lexikon, arbeitet, während sich die restliche Patientenschar, einschließlich seines Zöglings Castorp, der Zerstreuung hingibt. Denkt man Manns Romankonzept konsequent zu Ende, über das Sanatorium das Sittenbild einer ganzen Generation aufzuzeigen, so befinden wir uns in einer »Vergnügungsgesellschaft«.

Das Kino ist dabei nur eines von vielen Zerstreuungsangeboten. Im Laufe des Romans wird ein ganzes Sammelsurium weiterer Freizeitgestaltungen offeriert. Gleich am ersten Tag seines Aufenthalts entdeckt Castorp im Salon »ein paar unterhaltende optische Gegenstände«:

»einen stereoskopischen Guckkasten, durch dessen Linsen man die in seinem Innern aufgestellten Photographien, zum Beispiel einen venezianischen Gondolier, in starrer und blutloser Körperlichkeit erblickte; zweitens ein fernrohrförmiges Kaleidoskop, an dessen Linse man ein Auge legte, um sich, nur durch leichte Handhabung eines Rades, buntfarbige Sterne und Arabesken in zauberhafter Abwechslung vorzugaukeln; eine drehende Trommel endlich, in die man kinematographische Filmstreifen legte und durch deren Öffnungen, wenn man seitlich hineinsah, ein Müller, der sich mit einem Schornsteinfeger prügelte, ein

Schulmeister, einen Knaben züchtigend, ein springender Seiltänzer und ein Bauernpärchen im Ländler-tanz zu beobachten waren« [50].

Es sind allesamt Vorfahren des Filmprojektors [51], auf den hier schon vorbereitet wird. Und Castorp blickt, wie der Autor ausdrücklich vermerkt, »längere Zeit in jeden der Apparate« [52] – erste Steinchen eines Mosaiks, das sich im Verlauf von sieben Jahren auffüllen wird. Zeitvertreibe und Gesellschaftsspiele aller Art kommen im Verlauf des Romans hinzu: vom Schweinchen-Zeichnen bis zur Liebhaberfotografie (auch dies ein Vorläufer zu den Laufbildern). Es sind dies fast immer Prozesse des Schauens, und sie summieren sich zu einer Apparatur der Zerstreuung, für die sich in einem späteren Kapitel eine abwertende Definition findet: »der Dämon, des Name Stumpfsinn war« [53].

Eine einzige Ausnahme macht der Erzähler bei seiner Aufzählung, eine Freizeitgestaltung bleibt von der üblichen Verachtung verschont: die Benutzung des Grammophons. Dem akustischen Gerät widmet er nicht nur ein ganzes Kapitel, *Die Fülle des Wohllauts*, er stellt es sogar in direkten Vergleich mit den von ihm kritisierten optischen Geräten:

»Ein sinnreicheres Spielzeug also von der Art des stereoskopischen Guckkastens, des fernrohrförmigen Kaleidoskops und der kinematographischen Trommel? Allerdings – und auch wieder durchaus nicht. Denn erstens war das keine optische Veranstaltung [...] und ferner waren jene leichten Attraktionen nach Klasse, Rang und Wert überhaupt nicht mit ihr zu vergleichen. Das war kein kindliches und einförmiges Gaukelwerk, dessen man überdrüssig war und das man nicht mehr anrührte, sobald man auch nur drei Wochen auf dem Buckel hatte.« [54]

Der Erzähler riskiert hier einen deutlichen Widerspruch: Das Grammophon weist wie die Filmprojektion technische Mängel auf; beim Abspielen der Schellackplatten ergibt sich eine ähnlich künstliche Wiedergabe, wie sie in der Kino-Episode eindringlich kritisiert wird. Auch hier ist niemand da, »dem man durch Applaus hätte danken, den man

