

Vorspann

Der Zug hält am Bahnhof. Alma Mahler tippelt aus dem Waggon, um am Kiosk ein Modemagazin zu erstehen. Ihr Mann Gustav bleibt, geschwächt und angeschlagen, im Abteil sitzen. Es ist April 1911, der Komponist befindet sich auf seiner letzten Reise von Paris nach Wien. Der Todkranke schaut seiner Frau hinterher und wird dabei eines Jungen im Matrosenanzug gewahr, der sich um eine der Säulen auf dem Bahnsteig dreht. Mahler verfolgt den Knaben mit seinem Blick. Da erklingen die ersten Harfentöne des Adagiettos aus seiner Fünften Sinfonie, und er bemerkt, dass er nicht der Einzige ist, der den Jungen beobachtet. Auf einer Bank sitzt ein Mann mittleren Alters, mit weißem Anzug und Goldrandbrille, Thomas Mann nicht unähnlich, der sich nach dem Knaben umdreht und, halb vergnügt, halb verschämt den Schnurrbart streichend, stumm in sich hinein lächelt. Der Junge bemerkt das durchaus und umkreist ihn mit übertrieben ausladenden Bewegungen. Gustav Mahler verfolgt all dies und hat dabei stets das Adagietto in den Ohren. Und nun lächelt auch er: Jaja, was man mit seiner Musik so alles anstellen kann ...

Gleich zu Beginn seines anspielungsreichen Komponisten-Films MAHLER (1974) zitiert Ken Russell ironisch und lustvoll die drei Jahre ältere Thomas-Mann-Verfilmung MORTE A VENEZIA (Der Tod in Venedig; 1971; R: Luchino Visconti) [1], rekonstruiert sie bis in einzelne Gesten und Körperhaltungen hinein und erahnt bereits, welche Symbiose der Satz aus Mahlers Sinfonie mit Manns Novelle *Der Tod in Venedig* eingehen sollte.

Schon im August 1971, nur zwei Monate nach dem deutschen Kinostart von Viscontis Film, brachte die Deutsche Grammophon das Adagietto der Fünften und das Misterioso der Dritten Sinfonie

(auch dieser Satz wurde in MORTE A VENEZIA angespielt) unter dem Titel *Der Tod in Venedig / Death in Venice* heraus und pries ihr Produkt auf dem Cover als »schönste aller Filmmusiken« [2]. Andere Tonträger-Firmen verkauften später sogar Gesamteinspielungen der Fünften Sinfonie unter dem Filmtitel. Selbst bei der Hörbuchaufnahme der Novelle mit Gerd Westphal durfte Mahler nicht fehlen, ebenso wenig wie bei einer Lesung in den Kammerspielen des Deutschen Theaters Berlins am 26. Juni 1997 anlässlich des Zentenariums von Thomas Mann als Hausautor des S. Fischer Verlages [3]. Die Musik wurde von der Novelle vereinnahmt, diese aber im Gegenzug auch von der Musik: eine beispiellose Verschmelzung von Text und Ton, die sich verselbstständigte und weit über das Medium Film hinauswuchs. Etwas Vergleichbares ist noch keiner anderen Literaturverfilmung gelungen.

Eine Wirkungsgeschichte ganz anderer Art erfuhr der Film BEKENNTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL (R: Kurt Hoffmann). Nicht der Roman, der 1954 erschienen war, wohl aber die Adaption, die drei Jahre später in die Kinos kam, löste einen Plagiatsprozess aus.

Der deutsche Schriftsteller Hans Kafka, der in Hollywood unter dem Namen John Kafka als Drehbuchautor arbeitete, erkannte in dem Handlungsmotiv, dass Krull anstelle des Marquis de Venosta auf Weltreise geht, deutliche Analogien zu seiner Kurznovelle *Welt und Kaffeehaus*, die er 1930 in der Münchener *Illustrierten Presse* publiziert hatte und die – so seine Mutmaßung – Thomas Mann, der damals in München gelebt hatte, gelesen haben muss. »Da ich in erster Linie Filmautor bin und seit 1930 meinen Lebensunterhalt durch den Verkauf von Filmstories und Drehbuchaufträgen bestreite«, so Kafka in einer öffentlichen



Da muss selbst der Komponist schmunzeln: Das MORTE A VENEZIA-Zitat in Ken Russells MAHLER-Film

Stellungnahme, »bin ich durch die Verfilmung dieser Story geschädigt.« [4] Der von ihm beauftragte Rechtsanwalt stellte deshalb nur zwei Wochen nach dem Kinostart beim Landgericht Berlin einen Antrag auf eine einstweilige Verfügung gegen jede weitere Vorführung des Films, solange Kafka nicht als Mitautor im Vorspann genannt werde.

Die 17. Zivilkammer des Berliner Landgerichts wies die Klage am 20. Mai 1957 ab. Ausschlaggebend dafür war eine eidesstattliche Erklärung von

Katia Mann, der Witwe des Dichters, ihr Mann habe bereits 1909, nach der Niederschrift der ersten Kapitel, den Weitergang der Geschichte immer wieder, auch in größeren Kreisen, erzählt. Die Filmanwälte kehrten daraufhin die Anklage um und mutmaßten öffentlich, »ob John Kafka etwa seinerseits davon gehört und das Motiv aufgegriffen habe« [5]. Auch die Berufung wurde am 5. September vom Fünften Senat des Kammergerichts zurückgewiesen.

Auf die berechtigte Frage, warum er nicht schon gegen den Roman gerichtlich vorgegangen sei, entgegnete der Kläger damals, dass »Thomas Manns dichterische Sprache die ursprüngliche Story verschleiert habe. Erst im Film sei das Handlungsgerüst klar hervorgetreten.« [6] Kritiker hegten jedoch eine ganz andere Vermutung: »Erst musste der amüsante Schelmenroman verfilmt werden, ehe der Schriftsteller John Kafka gewisse Verwandtschaften seiner Novelle mit Thomas Manns geistigem Sohn auffielen. Das sieht fast so aus, als ob man in Hollywood nur Filme ansieht, aber keine Bücher liest.« [7]

Dies sind nur zwei pittoreske Beispiele, aber sie zeigen deutlich, wie stark die oft geschmähten Literaturverfilmungen zuweilen nachwirken und welchen Stellenwert sie, weit über die Vorlage hinaus, im öffentlichen Bewusstsein einnehmen können. Trotzdem ist die Adaption, diese ewige Liason zwischen Literatur und Film, nach wie vor ein ungeliebter Bastard. Die Filmwissenschaft beschäftigt sich mit dem Phänomen nur ungern, weil sie sich lieber auf genuin »filmische« Methoden konzentriert und die Adaption, die sich auf eine andere Kunstform beruft, hierbei als einen künstlerisch-ästhetischen Rückschritt empfindet. Die Literaturwissenschaft wiederum hat den Film lange als eine niedere Kunstform betrachtet, die zudem als populäre Massenunterhaltung verdächtig schien. Das pauschale Urteil in Günter Peter Strascheks *Handbuch wider das Kino* von 1975, die Adaption sei ein »Akt der Ausschlichtung« [8], wirkte lange nach. Noch 1986 las sich der Untertitel einer Studie über eine Thomas-Mann-Verfilmung fast programmatisch: »Die Zerstörung eines Mythos durch das Massenmedium Film. Der Fall LOTTE IN WEIMAR« [9]. Erst in jüngster Zeit schießt die akademische Zunft, über die Umleitung Medienwissenschaft, mit zunehmendem Interesse auf das einst verpönte Medium. Man kokettiert, man dient sich ihm an, man nimmt es großzügig als Seitenaspekt in größere Gesamtbehandlungen mit auf, ohne dabei immer das Handwerk, das Fachvokabular oder einfach: andere Filme zu kennen.

Obwohl fast die Hälfte aller Kinofilme auf literarischen Vorlagen beruhen, wird dies erst bei den Klassikern der Weltliteratur zum Reibungspunkt.

Nicht bei Edgar-Wallace-, nicht bei Karl-May-, auch nicht bei Stephen-King-Adaptionen: Die ordnet man getrost dem jeweiligen Genre des Kriminal-, des Western-, des Horrorfilms zu. Beunruhigt ist die Fachwelt erst, wenn beispielsweise ein Thomas Mann ins Spiel kommt, »ein Werk der so genannten Höhenkammliteratur« [10], das möglichst schon im Titel auf den Kanon traditioneller Literatur verweist.

Dabei lebt die Branche längst davon. Wenn immer ein »Film zum Buch« ins Kino kommt, kommt unweigerlich auch das »Buch zum Film« wieder in den Buchhandel. *Der Tod in Venedig* etwa verkaufte sich kurz nach dem Filmstart zehnmal häufiger als in den Jahren davor. »Ohne den Film von Visconti«, so eine damalige Mutmaßung, »hätte man das Buch eben jetzt kaum wieder gelesen, ja vielleicht wäre es in einem kurzen menschlichen Leben überhaupt nicht ein zweites (oder drittes) Mal geschehen.« [11] Schon 1954 hatte der S. Fischer Verlag, zeitgleich zum Filmerfolg KÖNIGLICHE HOHEIT (1953; R: Harald Braun), den Roman als erstes Taschenbuch des Hauses herausgegeben. In den 70er Jahren wurden die Cover aller Taschenbücher Thomas Manns, so weit möglich, mit einem Filmfoto illustriert. Als die BUDDENBROOKS-Fernsehserie (R: Franz Peter Wirth) 1979 über elf Wochen im deutschen Fernsehen lief, verkaufte der Verlag eine gebundene Sonderauflage des Romans von 100.000 Exemplaren; eine zusätzliche Taschenbuchausgabe von weiteren 120.000 Stück war innerhalb von sechs Wochen vergriffen. Bei dem TV-Fünfteiler BEKENNTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL (R: Bernhard Sinkel) rechnete der Verlag 1982 pro Sendefolge mit 10.000 verkauften Büchern. Und 2001, als Heinrich Breloers Familiensaga DIE MANNs im Fernsehen lief, gingen innerhalb von zwei Wochen erneut 50.000 Exemplare der *Buddenbrooks* über den Ladentisch.

Die Literaturverfilmung ersetzt nicht, wie es ein altes Klischee will, das Lesen, sie regt es neu an. Und die Verwertungsmaschinerie ist damit noch längst nicht am Ende. Mit steter Regelmäßigkeit gerade bei Literaturverfilmungen kommt analog zum Film auch eine TV-Dokumentation darüber heraus, also der »Film zum Film zum Buch«



Das Buch zum Film: Taschenbuchausgaben der Werke Manns mit entsprechendem Cover-Motiv

– und, als deren Verlängerung oder Ergänzung, immer auch gern ein »Buch zum Film zum Buch« [12]. Nicht jeder kommt bis auf den Höhenkamm, aber auch auf den unteren Wipfeln lässt sich ganz gut von ihm leben.

Im Gegenzug ist der Film auch für Literaten längst Teil ihres Wirkungsbereichs geworden. Tantiemen für Verfilmungsrechte hat schon ein Thomas Mann gerne eingesteckt. Heutige Autoren entwickeln aber auch Drehbücher, entwickeln ihre Stoffe teils für beide Medien zugleich (wenn sie nicht gleich selbst Regie führen wie beispielsweise Peter Handke), oder verbuchen ihre Kino-Erfah-

rungen wiederum (wie etwa John Irving in *My Movie Business* [13]); sodass man von einer »medialen Flexibilität«, ja von einem »Veröffentlichungs-Pluralismus« [14] heutiger Autoren sprechen kann. Deren Standpunkt– gegenüber dem Film im Allgemeinen wie der Adaption im Speziellen – ist denn auch meist klarer und offener als der der Literatur- und Filmwissenschaft. So bezeugte etwa Martin Walser: »Gegenüber der literarischen Form gibt es überhaupt keine Verpflichtung. Das wäre ja lächerlich, das ist so banal, dass man fast gar nicht darüber reden kann. Ein Roman ist kein Film, und ein Film ist kein Roman.« [15]

Die Einstellung deckt sich mit derjenigen der Filmschaffenden, wie sie etwa in *Screenplay*, Hollywoods Standardwerk für künftige Drehbuchautoren, nachzuschlagen ist:

»Es geht nicht darum, ein Buch oder ein Stück abzufilmen, sondern zu *verfilmen*. [...] Eine Adaption sollte wie ein Originaldrehbuch gesehen werden. Der Roman, das Stück usw. sind nur *Ausgangspunkt*, *Quelle*, *Materialsammlung*, nichts weiter. Der Bearbeiter ist der Vorlage gegenüber nicht zur Treue verpflichtet.« [16]

Und dennoch hat der schwammige Begriff der »Werktreue« über Jahrzehnte hinweg die Debatte um die Literaturadaptionen bestimmt. Dabei ging es ausschließlich um den Vergleich mit der Vorlage, zunächst unter dem Primat des Textes, was unweigerlich die Schlussfolgerung nach sich zog, dass die Verfilmung lediglich eine »Verzerrung« [17] der Vorlage darstelle. In den 70er Jahren fand immerhin ein entscheidender Perspektivwechsel statt, als man nicht mehr länger die Analogie des *Erzählten*, sondern der *Erzähltechniken* destillierte und die Adaption als »Transformation eines Textsystems von einem Zeichensystem in ein anderes« [18] analysierte. Beim Vergleich blieb es gleichwohl, und immer nur an einem zwischen Vorlage und Umsetzung, was den Blick von vornherein verengte.

Dabei hat schon Thomas Mann 1954, hierin manchem Forscher um Jahrzehnte voraus, anlässlich der Verfilmung von *KÖNIGLICHE HOHEIT* festgestellt: »Mein Buch ist kein Film – der Film nicht mein Buch. Man sollte tunlichst nicht vergleichen! Und wenn schon Vergleiche: dann also nicht Film mit Buch, sondern Film – mit anderen deutschen Filmen aus jüngster Zeit.« [19]

Dieser Vergleich soll hier einmal unternommen werden: exemplarisch am *Œuvre* von Thomas Mann. Das bietet sich schon aus zweierlei Gründen an. Erstens erweist sich die filmische Rezeption seines Werks als ausgesprochen konstant und fruchtbar: Bislang wurden nicht weniger als 23 Verfilmungen für Kino und Fernsehen produziert [20], vom ersten Stummfilm bis zur elfteiligen Fernsehserie,

von einer fast werkidentischen Abfilmung bis hin zur freiestmöglichen Transformation. Gar nicht zu reden von dem Doku-Drama *DIE MANN*S, in der 2001 nicht mehr das Werk, sondern der Autor selbst, nebst seiner Familie, den Plot lieferte.

Dann aber zeichnen sich Manns Werke eben vorrangig nicht durch handlungsintensive Momente aus; ihre langen reflexiven Passagen sperren sich dem reinen »Stoffhunger«, der gern als Kinderkrankheit des Films angesehen wird. Mehr noch: Das, was seine Romane und Novellen auszeichnet, widersetzt sich der einfachen Verfilmung geradezu. Der bewusste und virtuose Manierismus der Sprache; das Kunstmittel, immer wieder den Akt des Erzählens selbst zum Bestandteil der Erzählung zu erheben; und, vor allem dies, die ihm eigene Ironie, »das Pathos der Mitte«, wie er sie selbst einmal bezeichnet hat, »welche verschlagen und unverbindlich, wenn auch nicht ohne Herzlichkeit, zwischen den Gegensätzen spielt und es mit Parteinahme und Entscheidung nicht sonderlich eilig hat« [21]. »Ironie ist nicht zeigbar« [22], schalt folgerichtig ein Kritiker anlässlich der TV-Serie *BUDDENBROOKS*: eine Behauptung, die kanonartig auch in Rezensionen zu anderen Adaptionen nach Thomas Mann wiederkehrt. Doch es ist gerade diese scheinbare Unverfilmbarkeit jener Werke, die ihre Umsetzung so interessant macht: die ästhetische Herausforderung also, wie »der Streifen aus photographierten Konserven die Konkurrenz mit der Druckerschwärze besteht« [23].

Aber eben nicht nur diese Konkurrenz: Die Verfilmungen werden hier tatsächlich einmal als Produkt ihrer Zeit, die filmische Rezeption also im Kontext anderer Filme untersucht, und wie ein Karl-May- oder Stephen-King-Film auch mal unter den Gesetzmäßigkeiten entsprechender Filmgenres. Dabei soll nicht nur gezeigt werden, inwieweit Adaptionen zuweilen dem Zeitgeist entsprechen, ob sie also gewissen Moden folgen – sondern auch, dass diese mit jenen der Literaturwissenschaft nicht selten konform gehen. Und schließlich wird das rege Interesse des Films an Thomas Mann noch mit jenem von Thomas Mann am Film verglichen.

Einzelne dieser Aspekte sind bereits anderweitig untersucht worden. Erstmals hat Gabriele Seitz,



Seit' an Seit': Thomas Mann 1946 und Armin Mueller-Stahl in DIE MANNs 2001

die Tochter des Filmproduzenten Franz Seitz, 1981 drei Mann-Verfilmungen in einen Zusammenhang gestellt [24], Stephan Wessendorf tat es ihr 1998 mit drei anderen Filmen nach [25]. Einen ersten analytischen, wenngleich nicht vollständigen Überblick über die Filme gab Rolf G. Renner 1990 im *Thomas-Mann-Handbuch* [26]. Dort findet sich auch ein erster Abriss von Hans R. Vaget über Manns Drehbuchentwürfe (und dies noch vor den dramatischen und lyrischen Arbeiten des Dichters!) [27]. Nach der Veröffentlichung sämtlicher Tagebücher haben sich jüngere Arbeiten auch mit dem Kinogänger Thomas Mann beschäftigt [28]. Einige Einzelaspekte zumindest ansatzweise zu verbinden hat als bisher Einziger Ernest Prodolliet 1991 in *Das Abenteuer Kino* versucht [29]. Allerdings konnte er noch nicht auf alle Tagebücher zurückgreifen und beschränkte sich obendrein bei den Verfilmungen auf jene zwei, die Thomas Mann noch selbst gesehen hat.

Bis heute also wurden weder alle Verfilmungen vollständig untersucht noch diese auch auf den passionierten Kinogänger, Beinahe-Drehbuchautor und Verfilmungs-Promoter Thomas Mann bezogen. Dabei ist gerade diese Gegenüberstellung von außergewöhnlichem Reiz. Thomas Mann und der Film: Das ist, wie sich zeigen wird, eine Geschichte steter Anziehung und Distanzierung.

Nur zwei Jahre nach MORTE A VENEZIA, also schon ein Jahr vor MAHLER, hat auch Paul Mazursky Viscontis Film zitiert: In seiner Komödie BLUME IN LOVE (Heirat ausgeschlossen) ließ er 1973, jegliche Verzichts-und-Vergeh-Wehmut der Novelle ignorierend und alle gesellschaftlichen Tabus überwindend, Aschenbach und Tadzio Arm in Arm fröhlich über den Markusplatz schlendern. Ganz so einfach lassen sich Thomas Mann und der Film zwar nicht Seit' an Seit' stellen. Aber sie waren sich doch näher, als dies den Anschein hatte. □