



Yahya Elsaghe

Thomas Mann ohne Juden

Vergangenheitspolitik im westdeutschen Nachkriegskino

Abstract

Thomas Mann is the single best representative of German culture to authenticate the Federal Republic of Germany's foundation narrative. As an exile, he was beyond any suspicion that he might have in any way supported the Nazi regime. As an American residing in Switzerland, he was more easily included in the Western camp than, for example, his brother Heinrich. As a Nobel price winner and internationally respected author, he embodied the German cultural nation. As a member of the grandfathers' generation, he represented a better Germany with traditions that reached far beyond January 1933 – traditions which the Federal Republic wanted to latch onto. The desire to divorce this older tradition from the Nazi past via the person of Thomas Mann is demonstrated more than anything by the author's academic reception. His treatment in popular culture – the transposition of his works into the mass medium film – was obviously even more effective, however. This lecture addressed how the Jewish figures in his novels and novellas were successively made to disappear or vanished in the works' post-war film treatments.

Nie zuvor und auch nie wieder gelangten in der Bundesrepublik so viele Thomas Mann-Verfilmungen ins Kino wie während der Ära Adenauer. Allein in den Fünfzigerjahren waren es drei Romane: *Königliche Hoheit*, 1953; *Felix Krull*, 1957; *Buddenbrooks*, 1959. Im Jahr nach Adenauers Rücktritt kamen dann noch *Tonio Kröger* und *Wälsungenblut* hinzu, offenbar mit geringerem Erfolg. Danach verschwand Thomas Mann von der Leinwand, bis seine Verfilmungskarriere in den Siebzigerjahren vom Ausland beziehungsweise von der anderen Hälfte Deutschlands her wieder einsetzte, mit *Tod in Venedig* und *Lotte in Weimar*.

Aufschluss über die bundesrepublikanischen Anverwandlungen und über ihre mentalitätsgeschichtlichen Weiterungen gibt schon nur die Wahl der verfilmten Texte wie auch die Reihenfolge ihrer Verfilmungen. Abgesehen allenfalls von der etwas verwickelteren Genese des *Felix Krull*, gehörten sie alle ins Frühwerk. Die Handlung fiel deshalb jeweils notgedrungen in Zeiten, die so weit wie nur möglich von den nachkriegsdeutschen Verhältnissen entfernt waren; wobei die Entfernung von der Vorgeschichte der bald einmal so genannten ‚deutschen Katastrophe‘ bei den *Buddenbrooks* sogar noch gezielt vergrößert wurde. Denn die Geburt des letzten Buddenbrook wurde im Film um mehr als ein volles Jahrzehnt vorverlegt, vom 15. April 1861 auf den 18. September 1850. Und weil Hanno Buddenbrook auch hier früh sterben musste, ja gewissermaßen noch früher als im Roman – nach der Suggestion der mit einem noch kindlichen, gerade einmal zehnjährigen Jungen besetzten Rolle noch vor der Adoleszenz –, rückte die nicht oder nicht viel weiter laufende Handlung kaum an die Zeit des Deutschen oder selbst des Dänischen Kriegs heran; und schon gar nicht gelangte sie auch nur in die Nähe des Deutsch-Französischen Kriegs und der ihm folgenden Reichsgründung.

Wie kaum anders zu erwarten, betraf diese Flucht vor der Zeitgeschichte auch und vor allem anderen das finsterste Kapitel der deutschen Vergangenheit. Erinnerungen

an das Judentum, geschweige denn an den Antisemitismus blieben dem Kinopublikum konsequent erspart, so nahe solche Erinnerungen von den Texten her eigentlich gelegen hätten. In allen seinerzeit verfilmten Texten nämlich kommen jüdische Figuren vor: in *Königliche Hoheit*, abgesehen von einem flüchtig erwähnten Bankdirektor Wolfsmilch und der im Lauf der Konzeptionsgeschichte verunklärten Genealogie der weiblichen Hauptfigur, ein Doktor Sammet; in den *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull* zum Beispiel ein ‚Halsabschneider‘ von Bankier, der Krulls Deklassierung und halbe Verwaisung mit zu verantworten hat; in den *Buddenbrooks* unter anderen die Konkurrenten der titelgebenden Familie, die Hagenströms; in *Tonio Kröger* wiederum der Rivale des titelgebenden Protagonisten, Erwin Jimmerthal. Und in *Wälsungenblut*, was sich auch in der Forschungsliteratur nicht ebenso leicht übersehen oder unterschlagen ließ wie der ethnische Makel eines Jimmerthal oder Hagenström, ist das ganze Milieu jüdisch.

Aus den Verfilmungen waren alle diese Juden spurlos verschwunden. Oder vielmehr waren sie schrittweise zum Verschwinden gebracht worden. Denn an den erhaltenen Materialien lässt sich die Sukzessivität ihrer Beseitigung *in actu* beobachten.

Als Probe aufs Exempel hierfür kann bereits die allererste Verfilmung dienen: Für den Film *Königliche Hoheit* war die Figur eines Doktor Sammet zunächst unter diesem Namen noch verschiedentlich vorgesehen. So in einem ersten Treatment, obgleich auch dessen Verfasser sich vornahm, wie er an Thomas Mann schrieb: das „nationale Unterbewusstsein“ des Publikums zu schonen. Dennoch sah er etwa eigens vor, einen Dialog zu übernehmen, in dem Thomas Mann einen Großherzog erst nach Sammets beruflichen Plänen, dann aber auch nach seinem Judentum und nach den damit verbundenen Diskriminierungserfahrungen fragen und den Gefragten auf dieses Letzte wenig beschönigend antworten lässt. Die im Romandialog zweite Frage freilich, die dort als eine solche nur interpungiert ist und ansonsten die Form einer Aussage annimmt – „Sie sind Jude?“ –, diese Frage wurde nunmehr ganz naiv gestellt: „Sind Sie Jude?“; so als ob es die im Roman völlig selbstverständliche Option gar nie gegeben hätte, m sich quasi durch Blickdiagnose der ohnehin immer schon feststehenden Antwort auf solch eine Frage selber zu vergewissern: „Sie sind Jude?“ fragte der Großherzog, indem er den Kopf zurückwarf und die Augen zusammenkniff ...“

Vor allem aber wurde die Reihenfolge der drei großherzoglichen Fragen im Treatment umgestellt. Die Frage nach der beruflichen Zukunft Sammets trat zwischen die nach seinem Judentum und die nach der ‚Geltung des paritätischen Prinzips‘. Indem das Gespräch über Judentum und Diskriminierung damit durch ein vollkommen neues Thema unterbrochen wurde, war auch die Folgerichtigkeit verschleiert, mit der im Romandialog die eine, ernstgemeinte Frage nach Parität und Diskriminierung an die andere, rhetorische, nach Sammets jüdischer Identität anschließt. Auf solche Weise aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst, wäre die Frage nach der Geltung des Toleranzprinzips samt der ‚offen[en]‘ Antwort, die der Großherzog darauf auch im Treatment noch erhalten sollte, nun nicht mehr ganz so zwingend und unmissverständlich auf spezifisch antisemitische Intoleranz zu beziehen gewesen wie im Romandialog.

Auch in solch geschöner Form und Sequenzierung aber scheint das im Treatment vorgesehene Gespräch des Großherzogs mit dem Juden Sammet noch immer zu wenig Rücksicht auf das ‚nationale Unterbewusstsein‘ genommen zu haben. Im Drehbuch jedenfalls, das und obwohl es diesem Treatment ansonsten weitgehend entlanggeschrieben wurde, sucht man nach so einem Gespräch ganz vergebens.

Mehr noch: Sammet kommt als solcher, das heißt unter seinem typisch jüdischen Textilnamen, gar nicht mehr vor. Er figuriert nur mehr als ‚Arzt‘ oder, in den Dialogen, als ‚Herr Doktor‘. Und während sich eine Besetzungsliste erhalten hat, in der einer jeden Rolle die Namen der Schauspieler zugeordnet sind – so auch ‚Dr. Sammet Oskar Dimroth‘ –, wurden in den *credits* des Films dann nur noch die bloßen Schauspielernamen aufgeführt, wie eben ‚Oskar Dimroth‘.

Dabei im Übrigen, sollte man vielleicht hinzufügen, dürfte Dimroth der älteren Hälfte des deutschen Publikums aus der nationalsozialistischen Unterhaltungsfilmindustrie der Kriegszeit vertraut gewesen sein. Die Besetzung führte folglich keinerlei jüdische Konnotationen mit sich. Entsprechend schlecht passte sie auf den Steckbrief der Romanfigur. Weder fiel Dimroths Nase auffallend „flach auf den Schnurrbart“ beziehungsweise Bart ab; noch trug oder spielte er sonst welche der Besonderheiten, die den jüdischen Mediziner im Roman kennzeichnen und leicht lächerlich erscheinen lassen.

Aus dem bedenklichen Schicksal, das der Figur Sammet bei ihrer kinematischen Verwertung widerfuhr, kann man jetzt die drei Operationen abstrahieren, mittels derer die Nachkriegsverfilmungen das Publikum mit unliebsamen Vergegenwärtigungen der jüdisch-deutschen Geschichte verschonten: durch Streichung oder Verwischung der betreffenden Rollen, gegebenenfalls durch deren jeweilige Besetzung und endlich durch ihre Umbenennungen.

Erstens also: Entweder, und besonders makaber, wurden jüdische Rollen kurzerhand getilgt; oder aber sie waren nicht mehr als solche identifizierbar. Ersatzlos gestrichen wurde zum Beispiel die Rolle des jüdischen Halsabschneiders im *Felix Krull* (die übrigens, wenn es nach Erika Mann gegangen wäre, schon in der Nachkriegsausgabe des Romanfragments gefehlt hätte). Ganz entfiel ebenso in den Buddenbrooks die Rolle der Laura Hagenström-Semlinger. Dem gemäß erhielt Tony Buddenbrook auf dem Weg von Lübeck nach Travemünde auch keine Gelegenheit mehr, gegen deren semitische Herkunft zu sticheln und sie auf ihren hierauf transparenten Mädchennamen festzulegen; noch auch brauchte Thomas Buddenbrook seine Schwester dafür zu tadeln, dass sie ihr bei der Gelegenheit einen vorsätzlich falschen Vornamen anhängt, denselben, der den deutschen Jüdinnen später einmal tatsächlich aufgezungen werden sollte – unter maßgeblicher Mitwirkung von Adenauers nachmaligem Kanzleramtschef:

Tony: „Ha! – Natürlich! Wie wäre Sarah Semlinger wohl entbehrlich ...“

Thomas: „Sie heißt übrigens Laura, mein Kind, man muss gerecht sein.“

Wo die Rollen deutscher Juden doch beibehalten wurden, waren diese eben als solche, als Juden, nicht mehr kenntlich. So ließ der Erzähler des *Tonio Kröger*-Films in seiner sonst extensiven *Voice-Over*-Narration ehemals entscheidende Informationen weg, etwa dass Erwin Jimmerthal Sohn eines Bankdirektors zu sein hat; ganz abgesehen davon, dass der kaum Halbwüchsige nun nicht mehr als Wichtigtuier aufzutreten hatte („Ich muss zur Stadt“, „Nun muss ich aber wirklich zur Stadt“) und auch nicht mehr als Schmarotzer. Denn aus freien Stücken wurden ihm die Süßigkeiten nunmehr angeboten, nach denen er in der Novelle so aufdringlich fragt. („Das sind wohl Fruchtbonbons, die ihr da habt?“)

Zur Aufordnung der früher eindeutig jüdischen Rollen diene zweitens, wie bei Dimroth ja schon einmal gesehen, der Cast. Frank Michael Pingel, mit dem der Part des Erwin Jimmerthal besetzt war, hatte weder „krumme Beine“ noch „Schlitzaugen“. Und Wolfgang Wahl, der den prominentesten Rivalen der Buddenbrooks spielte, Hermann Hagenström, hatte keine auch noch so „wenig platt auf der Oberlippe“ liegende Nase. Auch hieß seine Rolle nicht mehr wie im Roman. Denn drittens wie ge-

sagt wurden selbst noch die *Telling Names* der ehemaligen Juden zum Schweigen gebracht.

Die Feinde der Buddenbrooks trugen nicht mehr das Kakonym Hagenström, das ehemals auf den Schurken im Ring des Nibelungen verwiesen hatte. Sondern die Familie mit dem einst so raffiniert sprechenden Namen hieß nun nur noch Wagenström. Dabei war die Manipulation des vordem stigmatischen Namens ebenfalls das Resultat eines Prozesses, der sich an den Zeugnissen der Produktionsvorgänge ablesen lässt. Oder in gewissem Sinn lässt er sich ihnen gerade nicht mehr entnehmen. Denn in den hier ganz besonders zahlreichen Entstehungszeugen, Exposés, Korrespondenzen, Protokollen, Drehbüchern – auch in einer von Erika Mann auf deren Protest hin mit umgeschriebenen Drehbuchfassung –, lautet der Name partout noch Hagenström. Seine Abänderung erfolgte also in allerletzter Minute, möglicherweise auch aus Gründen des Persönlichkeitsschutzes und aus Rücksicht auf Nachfahren der Lübecker Familie, der Thomas Mann den Namen einst abgeschaut hatte.

Aber was auch immer es mit solcher Schonung – wohlgerne nichtjüdischer – Zeitgenossen auf sich hatte: Ganz so noble Motive sind jedenfalls nicht allen Abänderungen zu supponieren, welche an den Namen jüdischer oder ehemals jüdischer Figuren fürs Kino vorgenommen wurden. Besonders drastische Beispiele dafür lieferte die Verfilmung von *Wälsungenblut*, erwartungs- und naturgemäß. Denn das Bedürfnis, alles Jüdische zu eskamotieren, musste sich natürlich nirgendwo so unverblümt oder so unverschämt verraten wie bei dieser einen Novelle, da deutsche Juden darin ja, das konnte auch ihren treuherzigsten Lesern nicht entgehen, das Hauptpersonal stellen und weil sich Thomas Manns früher, wenn auch vergleichsweise moderater Antisemitismus hier nun einmal nicht weginterpretieren lässt.

Im Handlungszentrum stehen hier schwerreiche Juden mit dem gleich mehrfach signifikanten Namen ‚Aarenhold‘: signifikant nicht nur als Anspielung auf einen besonders erfolgreichen jüdischen Magnaten, Eduard Arnhold, sondern in eins damit auch als Andenken an eine alttestamentliche Urfigur, Aaron; als ein Versuch zugleich, dieses Andenken durch Abschwächung der Nebensilbe zu löschen, ‚Aaren‘; durch die Namenskomposition davon abzulenken, ‚Aarenhold‘; durch die Ironie dieses zweiten Kompositionsglieds, ‚hold‘, obendrein noch die Malice der Namensträger zu camouflieren. Denn hold sind diese Juden gerade nicht und niemandem. Am allerwenigsten sind sie es den Deutschen, wie sie in der Person eines gutmütigen Adligen namens ‚von Beckerath‘ ans *receiving end* ihrer Bösartigkeit geraten.

Dieses *Emplotment* erfuhr aufgrund eines von Erika Mann mitverfassten Drehbuchs eine nun wirklich bemerkenswerte Metamorphose. Für deren Gewagtheit mag vielleicht schon bezeichnend sein, dass die Autorschaft des Drehbuchs vertuscht werden sollte. Denn nicht nur dass Erika Manns Koautor dafür lediglich unter einem Pseudonym Verantwortung oder eben gerade keine Verantwortung mehr übernahm: Sie selber bestand telefonisch und schriftlich darauf, dass ihr Name hier in den Para- und Epitexten ganz verschwiegen blieb; im Unterschied notabene zu allen anderen Fällen, in denen der Vorspann ihre Mitarbeit jeweils eigens ausweisen musste, meistens sogar an erster Stelle. Die Hintergründe dieser Verschweigung, auch die nicht unbeträchtlichen Opfer, die sie dafür zu bringen bereit war, ließen sich aus den erhaltenen Korrespondenzen zwar zu einem guten Teil ermitteln. Doch wurde mir leider, leider keine Erlaubnis erteilt, sie Ihnen hier offenzulegen. Schade!

Nach dem also gewissermaßen autorlosen Drehbuch wurde Thomas Manns Beitrag zur seinerzeit bereits so genannten Judenfrage in einen ganz anders gearteten Antagonismus transformiert, ohne dass auch nur ein einziger Rezensent daran Anstoß genommen hätte, auch die allerneueste Monographie zum Thema nicht. Die

Attacke der Juden gegen den adligen Deutschen oder ‚Germanen‘, wie ihr spöttischer Titel in den Novellendialogen für ihn lautet, um so das ethnische Motiv ihrer Aggression desto stärker hervorzutreiben, auch ihre Verachtung für all die ‚blonden Bürger des Landes‘, – dieses Arrangement wurde in der Verfilmung zu einem Anschlag einer adligen Familie auf einen Besitzbürger, von dem denn in einem ansonsten wortwörtlich übernommenen Dialog nicht mehr als einem Germanen, sondern nur noch süffisant als einem ‚Herrn‘ die Rede war.

Der deutsche Adel wechselte somit auf die Täterposition. An die Stelle der Anmaßungen seitens der jüdischen *Nouveaux Riches* – noch Vater Aarenhold „war ein Wurm gewesen, eine Laus, jawohl“ – rückten Adelsdünkel und die Demütigung eines nun seinerseits Neureichen von allerdings nach wie vor untadelig deutscher Herkunft. Dessen Großvater, hatte er nun zu gestehen, sei eine Laus gewesen und ein Wurm. Sein Vater hatte nun einen immensen Reichtum genau so angehäuft wie in der Novelle Aarenhold senior.

Diese Umkodierung des rassistischen Schemas in einen Standeskrieg, die Verbürgerlichung des Opfers wie die Nobilitierung der Täter, hatte zwangsläufig unmittelbare Auswirkungen auf die Namensgebung. Das Opfer hieß in Drehbuch und Film mit neuem und sprechendem Vornamen ‚Justus‘, mit Nachnamen aber ausdrücklich nicht mehr ‚von Beckerath‘ – es wurde eigens nach seinem Adelstitel gefragt und musste eigens verneinen, einen zu führen –; sondern sein Name schrieb sich nur noch schlicht und einfach ‚Beckerath‘. Die Täter dagegen hießen nun ‚Arnstatt‘ *anstatt* ‚Aarenhold‘, ihr Familienoberhaupt mit wiederum hinzuerfundem und gänzlich unverdächtigem Vornamen ‚Eugen‘, was die Abstammung des ‚Gutgeborenen‘ also schon *ex nomine* zu bereinigen geeignet war. Auch trugen ihre Bekannten, im Novellentext ehemals ‚Erlanger‘ genannt, keinen solchen typisch jüdischen Herkunftsnamen mehr. Sondern im Film hießen sie jetzt standesgemäß ‚Donnersmarck‘ (nachdem sie im Drehbuch auch schon gutdeutsch ‚Truchseß‘ geheißen hatten).

Dem Vorsatz, das Milieu von *Wälsungenblut* zu arisieren, gehorchte auch die Besetzung des nun judenfreien Personals. Sämtliche Rollen im Hause Arnstatt wurden mit Schauspielern und Schauspielerinnen besetzt, die weder physiognomisch noch von ihrer Geschichte her irgendwie jüdisch chargierbar waren. Darüber hinaus war das Casting der männlichen Hauptrolle nicht etwa an den Vorgaben des selten detaillierten Portraits orientiert, das der Novellentext für Siegmund Aarenhold liefert. Vielmehr scheint die Besetzung schon durch eine andere, etwas ältere, eine besonders erfolgreiche Thomas Mann-Verfilmung geleitet gewesen zu sein. Michael Maien in der Rolle des Siegmund Graf Arnstatt sollte offenbar, vermöge seiner in der Tat frappanten Ähnlichkeit mit diesem damals berühmten Schauspieler, an den Hauptdarsteller der *Felix Krull*-Verfilmung erinnern. Und nach Ausweis der Rezensionen erinnerte er das Publikum denn auch prompt an Horst Buchholz, der seinerseits keinerlei Berührungspunkte mit dem Judentum der Aarenholds hatte, weder vom Konnotat gleichsam seiner bisherigen Filmrollen her noch auch nur biographisch, ebensowenig wie Maien selber.

So gelang der Thomas Mann-Industrie mit *Wälsungenblut* eine Quadratur des Kreises, die die Thomas Mann-Forschung zu bewerkstelligen immer nur versuchte. Der Film *Wälsungenblut* schaffte es tatsächlich, die berühmte Novelle und ihren Autor von jedwedem Verdacht auf Antisemitismus zu entlasten. Und zwar muss eine solche Sanierung zu den vertraglichen Bedingungen gehört haben, unter denen die Verfilmungsrechte überhaupt erst abgetreten wurden. (Das musste ich notgedrungen aus zweiter Hand, aber aus zuverlässiger Quelle erschließen; weil mir nämlich, leider, eine Autopsie des Vertrags verwehrt wurde. Schade, schade!)

Dass Thomas Mann damit von der Vor- oder Vorvorgeschichte der deutschen und der jüdischen Katastrophe dissoziiert wurde, bediente selbstverständlich ein bestimmtes Narrativ der noch jungen Bundesrepublik oder ratifizierte, wenn man so will, eine Lebenslüge derselben. Es war der populärkulturelle Teil und Ausdruck einer ‚Vergangenheitspolitik‘, deren bürokratisch-institutionellen Aspekten Norbert Frei unter diesem Titel und Stichwort an den *Anfänge[n] der Bundesrepublik* nachgegangen ist. So gesehen war es durchaus kein Zufall, dass die ersten drei Romanverfilmungen unter der Direktion von Regisseuren entstanden, die ihre Spuren noch unter dem Nationalsozialismus verdient hatten.

Nur wäre es falsch, fahrlässig und auch selbstgerecht, in ihrem fragwürdigen Umgang mit den jüdischen Figuren und den antisemitischen Elementen der verfilmten Texte bloß ein historisches und als solches überwundenes Phänomen sehen zu wollen, das allein mit den Sachzwängen der Adenauer-Zeit zu tun gehabt hätte. Im Gegenteil. Die bundesdeutschen Thomas Mann-Verfilmungen der folgenden Jahrzehnte, und das müsste einem erst recht zu denken geben, liegen gerade in dieser einen Hinsicht allesamt wieder exakt auf der Trajektorie der ersten Nachkriegsadaptionen. Dafür nur ein Beispiel aus der allerjüngsten Verfilmung:

Heinrich Breloer, der nicht umsonst zu Protokoll gab, dass die Buddenbrooks der Fünfzigerjahre zu seinen formativen Kinoerlebnissen zählten, hat bei seiner eigenen Verfilmung des Romans im Merkmalsatz der Hagenströms jüdische Markierungen seinerseits so gut wie vollständig beseitigt. Symptomatisch dafür wäre zum Beispiel seine Abwandlung jenes Dialogs, in dem Tony Buddenbrook über Laura Hagenström-Semlinger herzog, um von ihrem Bruder wie ein unartiges Kind zurechtgewiesen zu werden. Von diesem Dialog bleibt in Breloers Verfilmung nur etwas von seiner zweiten Hälfte, also der Zurechtweisung stehen. So isoliert und verkürzt, ist die Zurechtweisung als solche nicht mehr erkennbar. Und noch dazu wird die beibehaltene Dialogzeile aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgebrochen und in einen ganz anderen Interaktionszusammenhang gestellt. Das Gespräch, worin die zitierte Zeile jetzt auftaucht, ist aus der Intimität der Buddenbrookschen Kutsche in einen halböffentlichen Raum verlegt und um eine Generation hinaufverschoben. „Sie sind tüchtig, die Hagenströms“, anerkennt Betsy Buddenbrook im Ballhaus ihrem Mann gegenüber – schon in der Eröffnungssequenz und übrigens unter etlichen Reminiszenzen an jene Nachkriegsverfilmung –, um dem hinzuzufügen: „Man muss gerecht bleiben.“

Das ungenaue Zitat des Verbs, ‚gerecht bleiben‘ statt ‚sein‘, kann einen dabei ziemlich zynisch anmuten, angesichts der hier vorgenommenen Ummodellierung der angeblich mit schöner Konstanz geübten Gerechtigkeit. Gerechtigkeit nämlich lassen die Buddenbrooks Seniores den Hagenströms in einem Moment widerfahren, da eine Generation weiter unten sich zwischen den beiden verfeindeten Familien eine Beziehung anbahnt, für die man so im Roman keine, aber auch wirklich gar keine Anhaltspunkte fände. Die Worte: „Man muss gerecht bleiben“ werden am Rand einer Tanzfläche gesprochen, auf der Tony Buddenbrook und Hermann Hagenström, gutaussehend beide, miteinander zu schäkern beginnen.

Nicht dass im Roman den Begegnungen zwischen den beiden sexuelle Energien gänzlich abgegangen wären. Sie waren dort sehr wohl im Spiel. Nur gehorchte das Spiel dort anderen Regeln. Und diese sind aus dem Arsenal antisemitischer Zwangsvorstellungen nur zu bekannt. Die Rivalität zwischen den neu zugezogenen Bourgeois und den alteingesessenen Patriziern, die Aspiration der einen auf das soziale, ökonomische und symbolische Kapital der anderen fand im Roman ihre persönlich-libidinöse Fortsetzung in einem ganz und gar unerwiderten Interesse, das Hermann

Hagenström von Kindheit an auf oder vielmehr gegen Tony Buddenbrooks Körper richtete.

Von jung auf nahm seine Begehrlichkeit die Gestalt versuchter Prostitutionsgeschäfte an und virtueller Vergewaltigungen. Das alles rief er Tony, geschiedener Permaneder, geschiedener Grünlich, dann folgerichtig und sinnigerweise in Erinnerung, als er sich seinen Kauf- und Penetrationswunsch symbolisch doch noch erfüllte. Er erwarb den Stammsitz gleichsam ihrer Familie und kam ihr dabei mit seinem verhassten „Gänseleberpastetengesicht“ „unanständig und unerträglich nahe“, „sodaß nun das schwere Pusten seiner Nase dicht unter der ihren ertönte.“

Solche notorischen Übergriffigkeiten des begehrlichen Juden hat Breloer in ein ganz anderes Narrativ transkribiert. Hermann Hagenströms im Roman völlig einseitiges Begehren, man höre und staune, wird in der Verfilmung erwidert. Er und Tony Buddenbrook sind oder wären nun das Traumpaar schlechthin. Das zu suggerieren scheut der Film keinen Aufwand: von den Einstellungen bereits seiner pretitile sequence über die Ballhaussequenz bis zu seiner letzten Rückblende, in der die dafür einschlägigste Tanzszene aus dieser Eröffnungssequenz als nostalgisch-wehmütiges *Flashback* wiedereingespielt wird; und zwar aus Anlass just jenes finalen Immobilien-geschäfts, bei dem sich der Käufer jetzt jedoch durchaus respektvoll benimmt und Tony keineswegs mehr zu nahe tritt.

Als der passende, aber dennoch versagte Mann für die stattdessen in ihren zwei, drei Ehen unglücklich gewordene Tony verdoppelt Hermann Hagenström eine eigentlich schon einmal vergebene Funktion. Er rückt in eine Stelle auf, die vom Roman her immer schon ein Morten Schwarzkopf besetzt hält; nur dass das bei Schwarzkopf noch gegebene Problem einer Mesalliance sich jedenfalls in seiner ökonomischen Form bei ihm, Hagenström, nicht mehr stellte. Das entbehrt nicht einer sehr besonderen Pikanterie, um es vorsichtig zu sagen.

Denn Schwarzkopf, den ausgerechnet ein Hagenström so gewissermaßen übertrifft oder mit dem er nunmehr zumindest in eine paradigmatische Äquivalenzbeziehung zu stehen kommt, nahm unter dem Romanpersonal, wenn man es ethnisch auffächert, eine Extremposition ein. Seine im Roman definierten Personalien – norwegische Vorfahren, „außerordentlich heller Teint“, „so blond wie möglich“ – widerlegten die Bedeutung seines Geschlechtsnamens, „Schwarzkopf“. Sie wiesen den so Heißenden als Hypergermanen aus. Als solcher stand Schwarzkopf dort, im Roman, dem Semiten Hagenström diametral gegenüber.

Im Film aber wird aus dieser Opposition so etwas wie eine nordgermanische Ebenbürtigkeit. Der ominöse Name „Hagenström“, mit dessen erster, so ungut sprechender Hälfte die Erzfeinde der Buddenbrooks im Roman noch förmlich geschlagen waren, erhält dadurch sozusagen eine andere Betonung. Es kommt nun quasi der Nennwert seiner zweiten Komponente zum Zug, die vorher für ihr Teil nur ironisch oder dann assimilationstaktisch deutbar gewesen wäre: das nordschwedische und also seinerseits ultragermanische Namenssuffix der Hagenströms.

Hiermit sind die antisemitischen Animositäten, die der Roman wie Thomas Manns Frühwerk überhaupt *suaviter in modo* zu schüren half, überschrieben durch die sentimentale Trauer um eine große Liebe, die nicht gelebt werden durfte. Einen gewissen Tiefsinn, zugegeben, kann man solch einer alternate history auch nicht ganz absprechen – wenn man sie etwa mit dem zusammenhält, was Goethe in Lotte in Weimar über „die allerwunderlichste Verwandtschaft“ von Juden und Deutschen zu sagen hat; eine in der DEFA-Verfilmung übrigens *tutta quanta* unterdrückte Stelle, wo auch das legendär gewordene Wort von dem „verzückten Schurken“ fehlt, dem die Deutschen „gläubig“ hinterherzulaufen sich bereit finden.

Unbeschadet solcher tieferen Sinndimensionen und ihrer Berührung mit dem Spätwerk des Autors ist die reale Vorgeschichte der jüdischen und der deutschen Katastrophe durch die verscherzte Liebe zwischen einer Buddenbrook und einem Hagenström wie in den Thomas Mann-Verfilmungen insgesamt bis auf die letzten Erinnerungsreste verleugnet oder verdrängt.

Verdrängungen jedoch, das braucht man am allerwenigsten hier vor Ort eigens zu betonen, kaum einen Büchenschuss von der Berggasse 19 entfernt, – Verdrängungen haben den unerwünschten, aber erwartbaren Effekt, dass das Verdrängte wiederkehren muss, in mutierter Form und an versetzter Stelle. Zum Schluss ein, zwei Beispiele auch dafür noch; und zwar aus einer fünfteiligen Verfilmung der *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, die Bernhard Sinkel ins ZDF und den ORF brachte, als der wichtigste Erbe Adenauers eben an die Macht kam.

Bemerkenswert sind hier gewisse Verwandlungen, die ziemlich randständige Chargen erfahren haben. Sie betreffen die Portraits der beiden Figuren, über die Krull mit der Halb- und Unterwelt in Berührung kommt, indem er selber eindeutig straffällig wird beziehungsweise nachdem er es schon geworden ist: eine Prostituierte, deren Liebhaber, Liebesschüler und Zuhälter Krull in den Frankfurter Kapiteln wird; und einen Pariser Hehler, bei dem er seinen ersten größeren Diebstahl in das Startkapital seiner Hochstaplerkarriere ummünzt und dessen also handlungstragende Rolle, anders als die der Frankfurter Prostituierten, in einer filmischen Nacherzählung nicht ohne weiteres gestrichen werden kann.

Die Prostituierte, Rózsa, soll „aus Ungarn gebürtig“ sein, über Wien nach Frankfurt gelangt und ansonsten von „ungewisser Herkunft“. Mit solch einer ungewissen, aber jedenfalls nicht deutschen Herkunft hat es hier eine besondere Bewandnis. Denn wie immer in Thomas Manns Erzählwerk, zum Beispiel im *Tod in Venedig*, in den Josephs-Romanen oder noch in seiner letzten Erzählung, *Die Betrogene*, entsteht die sexuelle Lust hier aus einem Kollaps der symbolischen Ordnung. Die erotische Ekstase geht auch hier mit einem Versagen der logisch fungiblen Rede einher und mit einem Versiegen insbesondere der deutschen Sprache. Es ließe sich hier sogar an den erhaltenen Romanmanuskripten im einzelnen und entstehungsgeschichtlich konkret nachweisen, dass und wie die sexuelle Begegnung gezielt auf das Moment des Sprachverlusts hin zugespitzt wurde. Die Prostituierte war zuerst nur „wortkarg“. Sie sprach erst einfach „mit ausländischem Tonfall“, dann „gebrochenen Tonfalles“. Endlich aber kann sie „eigentlich überhaupt kein Deutsch“ mehr. „[I]hre Worte“ entgleiten nun „sonderbar ins Unsinnige“.

Von einem Entgleiten der Sprache „ins Unsinnige“ hat der Erzähler eines Romans natürlich leicht reden, solange er es und weil er es ja mit keinem Zitat in direkter Rede exemplifizieren muss. Für die Dialoge eines Drehbuchs aber kann oder könnte es zumindest eine besondere Herausforderung darstellen. Bei jener ersten Verfilmung des Romans brauchten Erika Mann *et alii* diese Herausforderung gar nicht erst anzunehmen. Denn hier, 1957, fiel die ganze Episode aus unschwer zu supplierenden Rücksichten auf die zeitgenössische Sexualmoral und Prüderie holus bolus weg.

In der *Felix Krull*-Verfilmung aber, die Sinkel für das Zweite Deutsche Fernsehen und den Österreichischen Rundfunk drehte und die erstmals wie gesagt 1982 ausgestrahlt und dann verschiedentlich wiederholt wurde, hat das Problem eine so abwegige wie andererseits auch wieder naheliegende und auf ihre Weise einleuchtende Lösung gefunden. Sinkel lässt die Prostituierte weder *Unsinn* noch auch nur mit ungarischem Akzent reden. Sondern er lässt sie schlechtweg Jiddisch sprechen. Abwegig ist diese Lösung natürlich insofern, als man vom Jiddischen, als einer großen Nebensprache des Deutschen, doch wohl kaum behaupten kann, dass es „überhaupt

kein Deutsch“ sei. Nahe liegt sie andererseits deshalb, weil das Jiddische für das deutsche und österreichische Fernsehpublikum der Achtzigerjahre offensichtlich nicht mehr anschließbar und wirklich vollkommen fremd geworden war. Es war in der Nachkriegszeit durchaus geeignet, das schlechthin Andere alles Deutschen zu repräsentieren.

Kommt vielleicht noch hinzu, dass eine jüdische Identität der Prostituierten gewissermaßen auf dem Vektor der wenigen topographischen Informationen liegt, die man über deren Lebenslauf erhält: ihre Herkunft aus dem europäischen Osten; ihre Assoziation mit Wien als einem Zielort der jüdischen Migration nach Westen; ihre Situierung in Frankfurt als derjenigen deutschen Stadt, die schon in den Buddenbrooks so ‚jüdisch‘ konnotiert war wie keine andere, wenn etwa Laura Hagenström-Semlinger ausgerechnet von dort her einheiratete (wohingegen übrigens ihr historisches Modell eine gebürtige Hamburgerin war). Dabei scheint diese jüdische Konnotation Frankfurts bis in die Ära Kohl gereicht zu haben, mit deren Anfang Sinkels Verfilmung ja nahezu zusammenfiel. So bemäntelte ein christlich-demokratischer Ex-Schatzmeister die Herkunft geheimer Spenden an die Partei des neuen Bundeskanzlers, indem er sie als „Vermächtnisse“ nicht irgendwelcher, sondern ausgerechnet von Frankfurter Juden auszugeben versuchte.

Die jüdische Konnotation der Stadt, in der die Prostituierte ihr Gewerbe betreibt, passt nun sehr genau zu diesem Gewerbe selbst. Denn Rózsa – ein unter Jüdinnen nicht seltener Frauenname – entspricht einer spezifischen Form, die das Stereotyp der schönen Jüdin Ende des neunzehnten Jahrhunderts annahm. Das Stereotyp der jüdischen Prostituierten, der Jüdin als gewissermaßen geborener Dirne, und die antisemitische Energie, aus der es sich speiste, lässt sich besonders gut gerade für die Zeit dokumentieren, in der sich Krull und Rózsa kennenlernen, und für das Land, aus dem es Rózsa unmittelbar ins Deutsche Reich verschlagen hat. 1892 wollte der niederösterreichische Abgeordnete Ernst Schneider etwa beobachtet haben, dass an den „letzten jüdischen Feiertagen [...] die Straßen leer waren“; und darin sah er den „Beweis“ dafür, „daß die Jüdinnen das größte Contingent zu den [sic] Prostituirten stellen“. Und 1897 heißt es in einer Denkschrift des Auswärtigen Amtes zuhanden des deutschen Reichskanzlers, dass jüdische Prostituierte „aus [...] Österreich“ oder auch aus „Ungarn“, woher Rózsa ja „gebürtig“ sein soll, „bereits von Jugend auf der Unzucht ergeben [...] und als Opfer nicht mehr zu bezeichnen“ seien.

Ähnlich lässt sich die Freiheit motivieren, die sich Sinkel bei der anderen hier einschlägigen Figur der zweiten Romanhälfte herausnahm, obwohl oder gerade weil Thomas Mann darin – wie in allen Texten nach 1945 – keine Juden mehr auftreten ließ (abgesehen nur von einem Hoteldirektor „Stürzli“, den er schon in der älteren Hälfte des Krull-Fragments eingeführt hatte und dem er in der zweiten wenigstens den stigmatischen Vornamen erließ, „Isaak“).

Im Romantext wie in der ersten Verfilmung verkauft Krull seine erste namhafte Diebesbeute einem Uhrmacher Pierre Jean-Pierre beziehungsweise, in der ersten Verfilmung, Jean Pierre, dessen Identität er hier wie dort „späteshalber“ annehmen wird. Denn nach getätigtem Geschäft neu eingekleidet, lässt er seine abgetragenen Sachen nicht an seine wahre Anschrift schicken, sondern an „Pierre Jean-Pierre, quatre-vingt-douze, Rue de l'Échelle au Ciel“.

Diese Selbstidentifikation, mag sie ansonsten auch noch so ironisch sein, wird wohl nicht zuletzt mit den guten Omina zu tun haben, die aus der Adresse sprechen und die nachweislich gesucht und gewollt sind; stand doch im Manuskript erst ein anderer, seinerseits vorteilhaft sprechender, das ‚zunehmende‘ Glück anzeigender Straßenname, „Rue du Croissant“, und an Stelle der einen Glückszahl ‚Zwölf‘ ein an-

derer *numerus perfectus*, „Quatre-vingt-dix“. Dazu kommt vermutlich die Gottgefälligkeit der biblischen Anspielungen, die hier, vor allem seit der Korrektur des Manuskripts, versammelt sind: einerseits der Personennamen, „Pierre Jean-Pierre“, worin Christi Lieblings- mit dem kirchengeschichtlich wichtigsten Jünger zusammenfindet, der ja gleich doppelt auftaucht im Namen des offenbar katholischen Hehlers – während dieser im älteren Film wie gesagt immerhin noch „Jean Pierre“ hieß –; andererseits die Straße, die Himmelsleiter, deren Bedeutsamkeit im Roman wie in den Drehbüchern dieses älteren Films eigens expliziert wird und die auch noch von einer „Rue des Vierges prudentes“ abzweigt.

Außer seinem mutmaßlichen Katholizismus und seiner ominösen Adresse prädestiniert den Hehler aber herzlich wenig zu dem Spaß, den sich der seinerseits katholische Hochstapler mit ihm erlaubt, indem er postalisch seine Identität annähme. Denn seinem Namen und seiner Adresse zum Trotz ist Pierre Jean-Pierre eine widerwärtige Erscheinung und ein schlechter Charakter, habgierig, verschlagen und selbst in der Verliebtheit noch geizig. Die Uhrkette, die er Krull zu guter Letzt doch noch umsonst gibt, ist „rein gar nichts wert“ (während ihm „Jean Pierre“ in der älteren Verfilmung eine ganze Uhr schenkte. Und obendrein, so stand es im ältesten Drehbuch, „klebt[e]“ er ihm auch noch „einen schmatzenden Kuß auf jede Wange“.)

Ausgerechnet dieser „Halsabschneider“ nun, wie ihn Krull seinerseits einmal nennt, hat in der TV-Verfilmung eine sehr andere Identität erhalten, die es nun *a limine* zu verbieten scheint, dass Krull sie auch nur „späßeshalber“ annimmt. Diese neue Identität, samt ihrer nunmehr säuberlichen Disjunktion von der Person des Hochstaplers, geht schon aus der Nennung der jetzt modifizierten Adresse hervor, wo im Übrigen selbst noch die Glückszahl, die der französischen Hausnummer ehemals beschrieben war, revoziert ist: „Schicken Sie bitte meine alten Kleider an einen gewissen Herrn Jean-Pierre Blumenberg [...], Dreiundneunzig, Rue de l'Échelle au Ciel“; wobei diese rue zu allem Überfluss auch nicht mehr von einer Straße der klugen Jungfrauen abgeht, wie sie in der antijudaistischen Allegorese des hiermit anzitierten Matthäus-Gleichnisses den Gegensatz der Christenheit zum Judentum versinnbildlichen.

Dem nun also von den gutchristlichen „Vierges prudentes“ dissoziierten Hehler gab Sinkel einen Nachnamen, „Blumenberg“, der nicht von ungefähr auch schon im Frühwerk der Gebrüder Mann einmal figuriert, nämlich, versteht sich, als typisch jüdischer. Dieser Besetztheit des neuen Namens haben auch noch der Aufzug und der Habitus des jetzt so Heißenden zu entsprechen. Während seine Kleidung im Roman samt und sonders unter die Leerstellen fiel, lässt ihm Sinkel eine Kippah aufsetzen. Dazu vereindeutigt er die Habgier und den Geiz des Hehlers bis auf den allerletzten Rest einer menschlich-sympathischen oder auch nur homosexuell-verliebten Geste, wie sie im Film von 1957 ja noch verstärkt erschien, wo das im Roman vorgegebene Geschenk der Kette zu einer ganzen Uhr aufgewertet wurde. Denn der jetzt jüdische Geizhals, dem prominentesten unter den antisemitischen Charakterstereotypen entsprechend, schenkt Krull nun gar nichts mehr, nicht einmal eine Uhrkette, und sei sie noch so wertlos.

Die charakterologische Profilierung oder auch Verflachung der Hehler-Figur, ihre Umbenennung und die spezifische Füllung ihrer vestimentären Unbestimmtheit zeugen selbstverständlich vom Beharrungsvermögen einmal eingefleischter Antisemitismen oder eben von der zwanghaften Wiederkehr auch des kollektiv Verdrängten. In diesem einen Fall lässt sich die Kollektivität des Prozesses sogar sehr genau belegen, die Leichtigkeit auch, mit der solche stabilen Assoziationskonglomerate jederzeit wieder abrufbar sind. Denn dass Sinkel bloß kollektiven Phantasmen aufsaß,

als er dem Pariser Hehler gegen die Vorgaben des Romans eine ausgerechnet jüdische Identität verpasste, scheint selbst noch und leider auch die Forschungsgeschichte zu verraten. Der Lizenz nämlich, aus einem im Text als solcher unverdächtigen Katholiken einen Fernsehjuden zu machen, entspricht genau eine Fehlleistung und Fehllesung in der überhaupt jüngsten Monographie zum Thema *Thomas Mann [...] and the Jewish Question*. Auch ihrem Verfasser genügten die Merkmale der Habgier und der „dubiosen Moralität“, um den „clockmaker Jean-Pierre“ kurzerhand unter die „Jewish characters“ zu verbuchen.

Freilich steht die Aussagekraft dieser so oder so schlagenden Koinzidenz von produktiver und wissenschaftlicher Rezeption unter einem gewissen Vorbehalt. Ihr Evidenzwert sinkt natürlich in dem Maß, als man damit rechnen muss und jedenfalls nicht ausschließen kann, dass die produktive Rezeption hier den Erwartungshorizont der wissenschaftlichen Forschung immer schon mit festlegte; womit gegebenenfalls einmal mehr erwiesen wäre, dass die Verfilmungen der Texte mächtiger werden können als diese selbst und dass man also gut daran tut, sie ernster zu nehmen, als sie es an und für sich verdienten.

Yahya Elsaghe
Germanist
Universität Bern
elsaghe@germ.unibe.ch

Zitierweise: Yahya Elsaghe, Thomas Mann ohne Juden. Vergangenheitspolitik im westdeutschen Nachkriegskino, in: S:I.M.O.N. – Shoah: Intervention. Methods. Documentation. 1 (2014) 2, 144-155.

http://simon.vwi.ac.at/images/Documents/SWL_Reader/2014-2/2014-2_SWL_Elsaghe/SWL-Reader-Elsaghe.pdf

SWL-Reader – Simon Wiesenthal Lectures Reader

Lektorat: Jana Starek

S:I.M.O.N. – Shoah: Intervention. Methods. DocumentatiON.
ISSN 2408-9192

Herausgeberkomitee des Internationalen Wissenschaftlichen Beirats:
Gustavo Corni/Dieter Pohl/Irina Scherbakowa

Redaktion: Éva Kovács/Béla Rásky
Web-Editoren: Sandro Fasching/Éva Kovács/Béla Rásky
Webmaster: Bálint Kovács
PDF-Grafik: Hans Ljung

S:I.M.O.N. ist das halbjährlich in englischer und deutscher Sprache erscheinende E-Journal des Wiener Wiesenthal Instituts für Holocaust-Studien (VWI).