

Verbundkatalog Kalliope

Papa war durchaus einverstanden, sagt Erika, Tochter Thomas Manns, der Münchner Illustrierten zur Verfilmung des großen Romans: Die Buddenbrooks.

Mann, Erika

Nutzungsbedingungen

Bei zahlreichen Dokumenten auf monacensia-digital.de sind die Urheberrechte bereits abgelaufen. Sie sind gemeinfrei und dürfen ohne weitere Rücksprache mit der Monacensia weiterverwendet werden.

Bei den Dokumenten, bei denen noch Urheberrechte bestehen, müssen für eine Weiterverwendung stets die Rechteinhaber*innen angefragt werden sowie eine Publikationsgenehmigung der Monacensia eingeholt werden. Das Zitatrecht bleibt hiervon unberührt.

Zur Erteilung einer Publikationserlaubnis wenden Sie sich bitte an:

Monacensia im Hildebrandhaus

Literaturarchiv

Adresse: Maria-Theresia-Straße 23, 81675 München

E-Mail: monacensia.literaturarchiv@muenchen.de

Terms of use

The copyrights for numerous documents on monacensia-digital.de have already expired. They are in the public domain and may be reused without further consultation with Monacensia. In the case of documents for which copyrights still exist, the copyright holders must always be contacted for further use and publication permission must be obtained from the Monacensia. The right to quote under copyright law remains unaffected by this. To obtain permission for publication, please contact:

Monacensia im Hildebrandhaus:

Literaturarchiv

Address: Maria-Theresia-Straße 23, 81675 München

E-Mail: monacensia.literaturarchiv@muenchen.de

Es war im Frühling des Schiller-Jahres, - Mai, 1955.

Ich kutschierte meine Eltern zunächst von Zürich nach Stuttgart, dann von Stuttgart nach Weimar. Hier, wie dort hielt mein Vater seine große Schiller-Rede, - wörtlich gleichlautend im "Westen" und im "Osten". Die Stuttgarter Feier fand ihren krönenden Abschluß in der Ansprache des Bundespräsidenten. Theodor Heuß wußte sehr wohl, daß sein "Vortrag" im Begriffe stand, sich nach Weimar zu verfügen. Und nicht nur "fand er nichts dabei", - er billigte ausdrücklich einen Entschluß, der die Einheit und Unteilbarkeit des deutschen Geistes aller Welt vor Augen führen würde.

Bedurfte mein Vater irgendeiner amtlichen Erlaubnis, wenn er zu dem erwähnten, hochoffiziellen Zweck die Zonengrenze zweimal überschreiten wollte? Nein, auf derlei Zustimmung war er nicht angewiesen. Denn, was er da aus- und einführte, hatte amtlich wenig Gewicht. Es war "nur" Geist, und weder "Warenbegleitscheine" noch "Devisen-Transfer- Genehmigungen" mußten eingeholt werden.

Aber damals schon hatten in Bonn die Schwierigkeiten begonnen, die einer "gesamtdeutschen" Verfilmung der "Buddenbrooks" im Wege standen und das Unternehmen schließlich zu Falle brachten. Zwar waltete auch bezüglich dieser Zusammenarbeit und dieses Austausches am Rhein keinerlei Veto-Recht. "Verbieten" konnte man nicht und so tat man das Nächstbeste: man "verhinderte", und der humane Wunsch meines Vaters, die Filmversion seines "deutschesten Buchs" allen Deutschen zugänglich gemacht zu ~~werden~~^{sehen}, wurde den tristen, lebensfeindlichen Interessen des "Kalten Krieges" geopfert.

Die Vorgeschichte der "Buddenbrooks"-Verfilmung ist lang. Während sie abrollte, diese Geschichte, gingen wir im "Westen" natürlich nicht müßig. Auf Veranlassung meines Vaters enthielt der "Co-Produktionsvertrag" zwischen Filmaufbau und Defa die folgende Klausel: das Drehbuch, der Regisseur und mindestens drei Hauptdarsteller hatten "westlicher" Provenienz zu sein. Über-dies sollte seine (T. M.'s) Vertrauensperson in Filmdingen (die Unterzeichnete) das Drehbuch mitbestimmen, bei sämtlichen Dreharbeiten anwesend sein und, wo nötig, Sorge dafür tragen, daß - innerhalb der filmischen Gegebenheiten - absolute "Werktreue" herrsche.

Zunächst und vor allem galt unsere Sorge dem Drehbuch. Kaum hatte also der Plan dieser Verfilmung irgend Gestalt angenommen, als auch schon die erste Drehbuchbesprechung stattfand. Zahllose weitere Diskussionen folgten, und die eigentliche Arbeit an den beiden Büchern verschlang - einige Unterbrechungen und Atempausen eingerechnet - nicht weniger als drei Jahre.

Daß unser Film zweiteilig würde sein müssen, darüber wurden wir uns klar, als wir zum erstenmal beisammen saßen. Denn der Roman enthält eine solche Fülle von Handlungselementen, daß ein einziger "Streifen", sollte er auch nur das aller-Unentbehrlichste aufnehmen, keinen Raum hätte bieten können für Psychologie, Atmosphäre, geistigen Gehalt, sprachliche Charakteristik und was immer eine adäquate Verfilmung ^{außerdem} ~~ebenfalls~~ verlangt.

Zwei abendfüllende Teile, also! Aber wie war der Stoff überhaupt zu bändigen? Eine ganze Welt, die versunkene Welt des gebildeten deutschen Großbürgertums, war, dem Roman getreu, heraufzubeschwören, um, wiederum der "Vorlage" gemäß, mählich dem "Verfall" preisgegeben zu werden.

Im Lauf unserer Gespräche hatten wir uns diese Kernfragen zu stellen:

- 1.) Welche Figuren des Romans sind für den Film unentbehrlich?
- 2.) Welche Figuren des Romans wären zusätzlich für den Film von Nutzen?
- 3.) Welche Zeitstrecke soll im Film zurückgelegt werden, - will sagen, im Laufe wievieler Jahre kann und soll das "verfilmte" Schicksal der Buddenbrooks sich erfüllen?
- 4.) Wie bewegen wir den von uns gewählten Figurenbestand auf der von uns bestimmten Zeitstrecke? Oder, in anderen Worten, welche Romanszenen scheinen nunmehr sowohl unabdingbar als auch besonders geeignet für die Übertragung ins neue Medium?
- 5.) Erfordert - und gestattet - diese Übertragung, außer den gebotenen "Raffungen", irgendwelche Umstellungen innerhalb des Handlungsablaufs?
- 6.) Ist es erlaubt, die Handlung selbst gelegentlich dahin zu beeinflussen, daß zwar die oder jene Begebenheit auf der Leinwand dasselbe Resultat zeitigt wie im Roman, daß aber die Begebenheit im Film sich anderen Ortes und auf andere Manier zuträgt, als im Buch?

- 7.) Sind weitere "Korrekturen" innerhalb des Ablaufes dann zulässig, wenn sie sich, auf Grund der erforderlichen "Raffungen" oder im Interesse der Optik, als ratsam erweisen?
- 8.) Spart der Roman die eine oder andere Person oder Szene insofern aus, als er von besagter Person nur erzählt, ohne sie eigentlich "auftreten" zu lassen, und besagter Szene nur gedenkt, ohne sie dramatisch zu gestalten? Wenn ja, könnten solche Figuren oder Szenen dem Film zu erhöhter Wirkung verhelfen?
- 9.) Bis zu welchem Grade ist die Sprache der "Buddenbrooks" ~~auf der Leinwand vorzustellen~~? Sind gewisse Dialogstellen wörtlich zu übernehmen? Welche? Und soll oder muß der Versuch gemacht werden, sämtliche Dialoge dem Stil des Romans bestmöglich anzupassen?
- 10.) und endlich: Sollten gewisse, rein geistige Erlebnisse und Abenteuer eines oder mehrerer unserer "Helden" ~~im Film~~ ^{auf der Leinwand} nicht darstellbar sein, - was dann? Sind wir gehalten, das Unmögliche möglich zu machen, oder doch einen ~~Versuch zu~~ ^{Weg einzu-} ~~unternehmen, den wir als hoffnungslos erkennen~~ ^{schlagen, der uns als Sackgasse bekannt war}?

Zehn Kardinalfragen, also, wollten gestellt und beantwortet sein, ehe die Drehbucharbeit recht eigentlich beginnen konnte.

Die prekärsten dieser Fragen habe ich mit meinem Vater noch besprochen, - sehr zur Erleichterung meines Gewissens. Fragen 5, 6, 7 und 8, nämlich, bejahte er, ohne mit der Wimper zu zucken. Umstellungen innerhalb des Handlungsablaufes; die gelegentliche Beeinflussung der Handlung im Dienste erhöhter filmischer Wirksamkeit und Klarheit; zusätzliche Änderungen als Konsequenz des unerlässlichen "Raffungsprozesses", sowie die dramatische Verwertung gewisser Figuren oder Vorfälle, die der Roman im Hintergrund des Geschehens beläßt, all derlei "Eingriffe" erklärte er als durchaus legitim, solange sie dem Geist des Erzählwerkes nicht strikt zuwider-liefen.

Um aufzuzeigen, welcher Art die "Operationen" waren, die wir schließlich vornahmen, setze ich zwei Beispiele her:

Im Roman - man erinnert sich - überlebt der kleine Johann seinen Vater. Thomas Buddenbrook stirbt, lange ehe "Hanno", der zarte

für den
Film veränd-
ert?

Spätling und letzte Sproß seines Geschlechts - weniger dem Thyphus als dem Wunsche erliegt, einem Leben, dem er sich nicht gewachsen weiß und das er als gemein empfindet, den Rücken zu kehren.

Der Film will es, daß "Hanno" als erster dahingeht. Denn nicht nur treibt sein früher Tod einen weiteren Nagel in den schon gezimmerten Sarg des Vaters; "Hannos" Angst vor der Schule, den schlechten Zeugnissen und dem "Nicht-Versetztwerden", ja, seine ganze Lebensangst ist auf der Leinwand nur dann verständlich zu machen, wenn die liebevoll gefürchtete Respektsperson des Vaters ihren Schatten wirft auf die Existenz des Jungen. Verbliebe "Hanno", nach dem Hinscheiden von "Thomas", in der Obhut seiner Mutter, die Schule könnte ihm herzlich gleichgültig sein. Denn die musizierende "Gerda", ihrerseits so wenig geneigt, sich den Konventionen und konventionellen Forderungen des Lebens zu fügen, wäre - auf der Leinwand - kaum die Figur, den Zensuren ihres Söhnchens Wert beizumessen oder ihm zu zürnen, weil ~~er~~ seine Lehrer ihm ~~als~~ teils lächerlich-scheußlich, teils lachhaft-erbärmlich ~~verkommen~~ erscheinen.

Oder, 2.) Der Roman beläst die "Dame", mit der "Christian" sich eingelassen hat und die er schließlich ehelichen wird, im Hintergrund. "Aline Puvogel" gehört nicht zu den Charakteren des Buches, die der Dichter in voller Plastik erstehen läßt. Auch die Szene, in der "Aline" ihren närrischen "Christian" in einer Nervenklinik abliefert, - nicht weil er wirklich ~~verrückt~~ wäre, sondern weil sie seiner ^{milde} ~~Mutter~~ ist, gelangt in den "Buddenbrooks" nicht zur "Aufführung".

Für den Film aber birgt "Aline", und birgt die Irrenhaus-Szene Möglichkeiten typisch kinomatographischer Natur, die er sich nicht entgehen lassen darf. Weshalb denn auch das bunte Mädchen sowohl, wie die trübe Heilanstalt auf der Leinwand zu sehen sein wird.

T.M., dessen bin ich sicher, hätte nichts einzuwenden gehabt gegen diese Abweichungen vom Roman, da er sie nicht eigentlich als solche, vielmehr als erlaubte Mittel empfunden hätte, unentbehrlich bei der Transponierung vom Erzählerischen ins Filmische.

"Der Film", hat er etwa gesagt, "ist eine Kunstgattung für sich. Er untersteht seinen eigenen Gesetzen. Auch wer 'Literatur' verfilmt, muß diesen Gesetzen treu sein. Gewissermaßen hat er es

doppelt schwer: er soll und will einen guten Film machen und er soll und will möglichst viel hinüberretten von einem Medium ins andere."

"Andererseits", so fuhr er wohl fort, "hat die Literatur dem Film nicht die schlechtesten Dienste geleistet. Ihr unerschöpflicher Reichtum an 'stories', wie an unsterblichen Figuren macht sie zur wahren Fundgrube für das, was sich in Deutschland 'die Branche' und in Amerika 'the industry' nennt."

Im Übrigen hielt mein Vater dafür, Roman und Novelle stünden dem Film näher als das Drama. Letzteres - wenn es denn ein gutes, straff gebautes Stück sei und kein bloßer Bilderbogen - erfordert die Aufteilung in drei bis fünf Akte, deren jeder ein organisches, dramatisch wirksames Ende zu nehmen hat. Der "Akt-Schluß" vor der Pause", insbesondere, hat dafür zu sorgen, daß Spannung, Furcht, Hoffnung, psychologisches Interesse, Heiterkeit, etc. einen Höhepunkt erreichen, den selbst ^{Bier} ~~Witz~~, Schinkenbrot und geselliges Pausengeschätz nicht in Vergessenheit geraten lassen. Außerdem duldet das Drama nur eine sehr begrenzte Anzahl von Schauplätzen. Auch die Zeitspannen, die es zu umfassen vermag, sind limitiert.

Kurz, also, die Gebote und Tabus der Bühne stehen der Verfilmung von Theaterstücken nicht selten im Wege.

Das Erzählwerk, dagegen (um noch immer mit T.M. zu reden), kennt keine Grenzen. Es spielt auf jedwedem Schauplatz, der dem Dichter genehm ist. Ganz nach künstlerischem Belieben "verfügt" er über Raum und Zeit. Er bedarf keiner "Aktschlüsse", und die Architektur oder "Dramaturgie" seiner Arbeit ist nicht, wie die des Dramas, an gewisse unumstößliche Gesetze und Schemen gebunden. Die Erzählung fließt; ununterbrochen nimmt sie ihren Fortgang, wobei es dem Erzähler freisteht, hier aufs minutiöseste ins Detail zu gehen, dort aber Siebenmeilenstiefel anzulegen.

Und der Film? "Fließt" er nicht auch? Geht nicht auch er ins Detail, wenn und wann immer es ihm behagt, (Großaufnahmen! Füße, die sich - erschöpft, verstohlen oder beschwingt - übers Pflaster bewegen! Eine Hand, die streichelt oder zupackt!)? "Spielt" nicht auch er auf einer Anzahl von Schauplätzen, die prinzipiell keine Grenze kennen? Und "springt" nicht auch er von einem Ort zum andern und wieder zurück - ganz nach Belieben? Steht er nicht also dem

Epischen näher, als dem Dramatischen?

Soweit mein Vater.

Doch nun zurück zum "Buddenbrooks"-Film und seiner Entstehung!

Wie nicht anders zu erwarten gewesen, kosteten die beiden Drehbücher ein wahres Übermaß an Sorge, Mühe, Arbeit, erneuter Sorge und weiterer Liebesmüh'.

Eine knappe Inhaltsangabe, "filmisch" skizziert von Jacob Geis, machte den Anfang. Auf Grund dieses "treatments" schrieben Geis und ich die erste, "rohe" Fassung des Films. Dann kam Harald Braun zum Zuge und dichtete, seinerseits gestützt auf unsere Bücher, seine persönliche Leinwand-Version der "Buddenbrooks". Noch immer aber waren wir fern - sehr fern dem Ziele.

Eine Weile stagnierte das Ganze. Unser Co-Produktionsvertrag mit der Defa besaß volle Gültigkeit. Als "Gerichtsstand" war Zürich vorgesehen, und gelang es uns nicht, die "Ost-Partner" von der unverschuldeten Hoffnungslosigkeit unserer Lage zu überzeugen, - sie mochten uns einen Prozeß machen, - den sie spielend gewonnen hätten.

Man reiste, man korrespondierte; Anwälte waren unterwegs, und ein hochofreuliches Quantum an gutem Willen auf beiden Seiten gab schließlich den Ausschlag. Nun waren wir legal befugt, mit der Herstellung des Films zu beginnen, ganz, wie die Defa autorisiert war, auf eigene Faust ans Werk zu gehen. Bis heute ist nicht bekannt, ob die Firma von diesem, ihrem Rechte Gebrauch machen wird.

Die ~~XXXXXXXXXXXX~~ Drehbuch-Arbeit schritt fort. An den Beratungen, die neuerdings fällig waren, beteiligte sich auch Hans Abich, unser Produzent, - sehr zum Nutzen des Unternehmens, wie wahrheitsgemäß vermerkt sein will.

Schließlich war man sich in allen Punkten einig, und Harald Braun und ich machten uns an die finale Fassung der beiden Bücher.

Unser Arbeitstag hatte mindestens 11 Stunden (40 Minuten Mittagspause inbegriffen). Für mich verlief er, wie folgt: von 8.00 Uhr bis in den frühen Nachmittag hinein schrieb ich. Anschließend diktierte ich das Geschriebene und dann traf ich ~~xxxxxxx~~ mit dem Mitarbeiter-Regisseur, um, nach erfolgter "Lieferung" meinerseits, das Pensum für "morgen" genauestens mit ihm zu besprechen. Und während ich tags darauf diesem Pensum gerecht zu werden suchte,

saß Dr. Braun unermüdlich an der Schreibmaschine. Was "die linke Seite" der Bücher betraf, - alles, also, was nicht gesprochen, sondern gezeigt wird und was im Film von größter Bedeutung ist, so war er mir weit überlegen, - auch und besonders bezüglich der "Technik", der "Auflösung" jedes "Bildes" in Bewegung, der Einbeziehung der Dekoration oder Landschaft, der Unterteilung in "Einstellungen", usw..

Trat ich dann mit meiner neuesten "Lieferung" bei ihm ein, so hatte das gestern von mir Geschriebene schon die Gestalt angenommen, die es behalten würde. Die Drehbücher in ihrer definitiven Form wuchsen unaufhörlich heran.

Nicht anders erging es den Figuren des Films, die mit den entsprechenden Charakteren des Romas nicht immer durchaus identisch sein konnten. Und erst, als uns völlig feststand, wie diese oder jene Person sich auf der Leinwand verhalten, wieviele "Meter", ungefähr, sie beanspruchen würde und wieviele Drehtage sie uns demnach zur Verfügung stehen müßte, wurde die Besetzungsfrage wirklich akut.

Man besetzte zwar "teuer", doch vornehmlich im Hinblick auf "Stimmigkeit". Was nicht heißen will, man hätte unter allen Umständen auf dem "richtigen Typ" bestanden. Noch einmal führe ich zwei Beispiele an für die Art, in der man verfuhr. Und zwar tue ich dies keineswegs im Sinne vorwegnehmender Kritik oder positiv voreingenommenen "Lobes". Es ist ausschließlich die Prozedur als solche, die mir interessant erscheint:

- 1.) Liselotte Pulver ^{ist} schief für die "Tony" wie geboren. Außer Talent und Können, bringt sie alles mit, was der guten, ewig kindlichen, unfreiwillig drolligen und, trotz vielen Verwundungen, letztlich unverwundbaren "Antonie" nottut.
- 2.) Hansjörg Felmy, auf der anderen Seite, ist "von Natur" gewiß kein "Thomas". Dieser letzte Chef des Hauses Buddenbrook, hoch-sensitiv, vom Geiste gezeichnet und, bei aller Urbanität, allen Überlegenen Charme und aller "Beliebtheit", ohne rechten Kontakt zu Familie und Umwelt, sieht auf den ersten Blick dem jungen Felmy sehr unähnlich. Felmy, aber, ist ein Schauspieler, und schon die ersten Probeaufnahmen erwiesen, daß er sich ins "Fremde" nicht nur zu versetzen weiß, sondern, daß es ihn anzieht und seine nachbildnerischen Kräfte aufruft.

Viele, ungewöhnlich viele "Probeaufnahmen" wurden gemacht, ehe die Engagements zustande kamen. Und wiederholt ereignete es sich, daß ein Darsteller, der uns, seinem Typ gemäß, für den "Christian" geeignet schien, eben diese Rolle nicht spielen konnte, weil er sich zu sehr mit ihr identifizierte. Dergleichen kann schädlich sein. Wollte man etwa eine Posse besonders spaßhaft gestalten, indem man die Komiker-Rolle des Stotterers mit einem "echten" Stotterer besetzte, der Erfolg wäre gewiß enttäuschend. Wer wirklich stottert, wird auf der Bühne nicht komisch sein; er wird peinlich wirken und bestenfalls Mitleid erregen. Dies zur Illustrierung gewisser Besetzungen mit dem "Gegentyp".

Endlich war alles fertig.

Am 9. Juni flog ich zu einer abschließenden Beratung mit Harald Braun von Zürich nach München. Für den 12. Juni waren wir in Hamburg verabredet, wo es ^{besonders} ~~vor allem~~ galt, die Kinder zu finden, - "Hanno" und "Kai". Das würde nicht leicht sein, denn, 1.), wollten wir keine "Stars", 2.), wollten wir hanseatische Jungen (weshalb wir uns in Süddeutschland nicht umgesehen hatten nach den Knaben!); 3.), aber, ist besonders die Rolle des "Hanno" kaum zu "erspielen". Hier mußte de facto "der Typ" entdeckt werden, der, unbefangen sich selber darstellen würde, nicht beirrt durch "erwachsene" Selbst-Identifikationen.

Nun, - irgendwo hielt es sich zweifellos versteckt, das betreffende Kind, und wir würden eben suchen, bis wir es hatten.

Würden wir?

Am Nachmittag des 11. Juni erreicht mich in Kilchberg ^{am Zürichsee} ein Telefonat der Filmaufbau aus München. Inhalt: Harald Braun schwer erkrankt, - mußte "Buddenbrooks"-Regie niederlegen.

Und das genau 7 Tage vor'm geplanten Drehbeginn!

Am 12. traf ich, wie verabredet, in Hamburg ein. Sitzung folgte auf Sitzung, Ferngespräch auf Fernstgespräch. Das Riesenrad der Filmproduktion war nun einmal im Rollen, ihm in die Speichen zu greifen unmöglich, - und, schwer, wie uns allen ums Herz war, - Enttäuschung, Kummer, Sorge und Mitgefühl für unseren Patienten durften uns nicht daran hindern, auf der Stelle einen anderen Regisseur dingfest zu machen.

Mitten im Unglück wollte es das Glück, daß Alfred Weidenmann ~~bis~~ ^{auf weiteres} verfügbar war. Natürlich gab es auch bezüglich seiner noch die verschiedensten Hindernisse zu überwinden. Zu~~dem~~ stand er dem Stoff, mit dem Harald Braun nun seit sovielen Jahren aufs intimste gerungen, ganz fremd gegenüber. Der Drehbeginn verschob sich um 11 Tage, und selbst dann noch war es nicht eigentlich ein "Buddenbrooks"-Kenner, der die schwierige Verfilmung ^{unt} ~~unternahm~~.

Daß er sie freilich überhaupt unternahm, zeugt nicht nur für seine Couragiertheit, - es spricht überdies für die Annahme, daß ihn (wie Felmy) das "Fremde" reizte und anzog.

Wie er sich bewährte, werden wir nach der Uraufführung erst wissen. Soviel, immerhin, ist schon heute zu sagen: Mag es schwere Gefahren mit sich bringen, wenn, von einer anderen Front kommend, ein Lokal nicht versierter General im letzten Augenblick die Schlacht kommandiert. Bedeutende Vorteile hat es auch! Mit frischen Augen, unbeschwert von den tausend Erwägungen, die dem Schlachtplan zugrunde liegen, führt er eine Truppe, die ihrerseits seit langem "im Bilde ist".

Am 29. Juni begannen in Lübeck die Dreharbeiten, und wenn immer und überall die Leute zusammenlaufen, sobald "gefilmt" wird, - diese Verfilmung in dieser Stadt zog Menschenmengen auf sich, wie ich sie aus ähnlichem Anlaß bis dato nicht gesehen. Die Polizei funktionierte prächtig. Dennoch aber wurden immer wieder die Gordons durchbrochen, und die Aufnahmen im ehrwürdigen Senatssaal des Rathauses müssen sämtlich synchronisiert werden, da die Jugend der Stadt nicht ^{davon} ~~daran~~ zu ~~abzuhalten~~ ^{verhindern} war, von außen die Fenster zu erklettern und die Vorgänge drinnen laut lachend, begeistert oder kritisch zu kommentieren. Selbst unsere Nachtarbeiten, (von 21.00 Uhr bis 5.00 des morgens) standen im Zeichen der öffentlichen Neugier, - einer Neugier, übrigens, die im ganzen sehr sympathischen Charakters war. Dieselben Lübecker, die dem Dichter der "Buddenbrooks" dies Buch jahrzehnte lang nicht verziehen, sind heute stolz auf ihren Einzug in die Weltliteratur.

Und die Kinder, - und "Hanno" und "Kai"?

Wir haben sie, oder glauben doch, sie zu haben. Wie wir sie schließlich fanden, wäre eine "story" für sich.

Weder "Kai", noch "Hanno" sind je vor der Kamera gestanden. Alles in unserem Wandsbeker Ateliers ist ihnen neu, faszinierend und überaus merkwürdig. Das Ganze macht ihnen einen Riesenspaß.

Und wenn die künftigen Beschauer unsere Films nur halb soviel Interesse und Aufgeschlossenheit an den Tag legen, wie unsere klugen Bübchen dies tun, so will ich ^{außerst} froh und von Herzen dankbar sein.



ZUM TITELBILD

Aus dem Mädchen Rosemarie wurde eine vornehme Dame: Nadja Tiller (links) spielt die Rolle der Gerda Buddenbrook, geborene Arnoldsen. Endlich haben in Lübeck die Dreharbeiten zur Verfilmung des großen Romans von Thomas Mann begonnen. Für den erkrankten Dr. Harald Braun sprang Alfred Weidenmann (Mitte) als Regisseur ein. Erika Mann (rechts), die Tochter des Dichters, wacht über jede Szene

PAPA WAR DURCHAUS EIN

sagt Erika, Tochter Thomas Manns, der Münchner Illustrierten zur Verfilmung



VERSTANDEN

des großen Romans: Die Buddenbrooks

ERIKA MANN

Die Buddenbrooks im Film

Der Roman in zwei Drehbüchern

Thomas Mann hatte Verständnis für Änderungen

Nebenfiguren rücken in den Vordergrund

Hanno Buddenbrook muß früher sterben

Eines der größten und gewagtesten Projekte des deutschen Nachkriegsfilms wird jetzt verwirklicht: die Verfilmung des Romans „Die Buddenbrooks“ von Thomas Mann. Heute noch gilt dieser Roman, für den Mann 1929 mit dem Nobelpreis ausgezeichnet wurde, als eines der bedeutendsten Werke deutscher Zunge, die in diesem Jahrhundert entstanden. Sein Thema: Glanz und Niedergang des deutschen Großbürgertums, symbolisch dargestellt durch drei Generationen der Lübecker Kaufmannsfamilie Buddenbrook. Thomas Manns Sprache, seine hintergründigen, kunstvoll verflochtenen Sätze, der vielschichtige Aufbau der Handlung machten es den Filmleuten nicht leicht, die Schilderungen des Romans in das bewegte Bild umzusetzen. Was lag näher, als die Tochter des großen Dichters, Erika Mann, in die Bemühungen um eine Filmfassung des Werkes einzuschalten? In ihrer Hand lag ein Großteil der vorbereitenden Arbeiten, sie schrieb am Drehbuch mit. Heute schildert sie für die Münchner Illustrierte, welche Probleme bei diesen Vorarbeiten zu lösen waren:

„Zunächst und vor allem galt unsere Sorge dem Drehbuch. Kaum hatte der Plan dieser Verfilmung irgend Gestalt angenommen, fand auch schon die erste Drehbuchbesprechung statt. Zahllose weitere Diskussionen folgten, und die eigentliche Arbeit an den beiden Büchern verschlang — einige Unterbrechungen und Atempausen eingerechnet — nicht weniger als drei Jahre.

Daß unser Film zweiteilig würde sein müssen, darüber wurden wir uns klar, als wir zum erstenmal beisammensaßen. Denn der Roman enthält eine solche Fülle von Handlungselementen, daß ein einziger ‚Streifen‘, sollte er auch nur das Aller-Unentbehrlichste enthalten, keinen Raum hätte bieten können für Psychologie, Atmosphäre, geistigen Gehalt, sprachliche Charakteristik — und was immer eine angemessene Verfilmung außerdem verlangt. Zwei abendfüllende Teile also! Aber wie war der Stoff überhaupt zu bändigen? Eine ganze Welt, die versunkene Welt des gebildeten deutschen Großbürgertums, war getreu dem Roman heraufzubeschwören.

Die entscheidenden Fragen, die wir uns im Lauf unserer Gespräche zu stellen hatten, lauteten:

- Welche Figuren des Romans sind für den Film unentbehrlich?
- Welche Figuren des Romans wären zusätzlich für den Film von Nutzen?
- Welche Zeitstrecke soll im Film zurückgelegt werden, das heißt, im Laufe wie vieler Jahre soll das verfilmte Schicksal der Buddenbrooks sich erfüllen?
- Welche Szenen des Romans scheinen danach unbedingt erforderlich und auch besonders geeignet für die Übertragung in den Film?
- Erfordert — und gestattet — diese Übertragung außer den gebotenen Raffungen irgendwelche Umstellungen innerhalb des Handlungsablaufs?
- Ist es erlaubt, die Handlung selbst gelegentlich dahin zu beein-



1953 besuchte Thomas Mann mit Frau Katja Lübeck und die Ruine des Mannschen Hauses.



In Lübeck erwachte die Buddenbrook-Zeit



LÜBECKS JUGEND ist begeistert. Noch nie hatte sie so reiche Gelegenheit, kostbare Autogramme zu erjagen, wie jetzt, während der Verfilmung der „Buddenbrooks“. Liselotte Pulver (links) muß einen großen Teil der Drehpausen ihren hartnäckigen jungen Verehrern opfern.



KLEINE UNGEZOGENHEITEN darf man Tony Buddenbrook (Liselotte Pulver), diesem – laut Roman – mutwilligen und unbekümmerten Geschöpf, zwar durchaus zutrauen, die Zunge streckt sie hier jedoch nicht aus Frechheit heraus, sondern um dem Buddenbrook-Hausarzt Dr. Grabow (Hans Leibel) zu zeigen, daß die Halsentzündung auskuriert ist.



SCHLEPPDIENSTE muß die Garderobiere leisten, wenn sie Liselotte Pulver über das Lübecker Pflaster zu den Aufnahmen begleitet. Staub am Rocksaum wäre wenig vornehm für eine Buddenbrook. „Die Pulver ist eine ideale Tony“, sagt Erika Mann. „Sie spielt die Rolle genau so, wie sich das mein Vater vorgestellt hat.“



EIN WUNSCHTRAUM ging für Nadja Tiller (links beim Autogrammgeben) endlich in Erfüllung. Schon lange suchte sie eine große seriöse Rolle. Denn sie hatte Angst, im Film für alle Zeit auf den Typ des „leichten“ Mädchens vom Schlage einer Rosemarie festgelegt zu werden.



SCHÖN UND REICH ist Gerda Arnolds (Nadja Tiller), die Tochter eines Amsterdamer Handelsherrn. Als Frau des Konsuls Thomas Buddenbrook (Hansjörg Felmy) bringt sie das Musische, ja das Extravagante in die nüchterne Kaufmannsfamilie, zu der sie sich im Grunde ihres Herzens nie zugehörig fühlt, in der sie stets eine Fremde bleibt.



NUR ZUR PROBE schreitet Nadja Tiller als Konsulin die Treppe des Lübecker Rathauses herab. Bald wird sie den Gang noch einmal machen: bei der Aufnahme. Dann allerdings ohne die Garderobiere, die ängstlich darüber wacht, daß die Schleppe des kostbaren Ballkleids nicht verschmutzt und unnötig strapaziert wird.



Erika Mann: Einiges besprach ich noch mit Vater

flussen, daß sie zwar auf dasselbe hinausläuft wie im Roman, sich aber anderen Ortes und auf andere Weise zuträgt?

● Können Personen oder Szenen, die im Roman nur erwähnt, aber nicht dramatisch gestaltet werden, dem Film vielleicht zu erhöhter Wirkung verhelfen?

● Bis zu welchem Grade ist die Sprache der Buddenbrooks auf der Leinwand vorzustellen? Sind gewisse Dialogstellen wörtlich zu übernehmen? Welche? Und soll oder muß der Versuch gemacht werden, sämtliche Dialoge dem Stil des Romans bestmöglich anzupassen?

● Sollten gewisse, rein geistige Erlebnisse und Abenteuer der Hauptfiguren im Film nicht darstellbar sein — was dann? Sind wir gehalten, das Unmögliche möglich zu machen?

Einige dieser Fragen habe ich mit meinem Vater noch besprochen — sehr zur Erleichterung meines Gewissens. Thomas Mann zeigte sich den Forderungen, die der Film nun einmal stellen muß, sehr aufgeschlossen. Umstellungen des Handlungsablaufs, die gelegentliche Beeinflussung der Handlung zugunsten filmischer Wirksamkeit, Änderungen als Konsequenzen des unerläßlichen Raffungsprozesses und die dramatische Verwertung von Figuren und Vorfällen, die der Roman im Hintergrund des Geschehens beläßt, erklärte er, ohne mit der Wimper zu zucken, als durchaus gerechtfertigt. Sie durften nur dem Geist des Romans nicht strikt zuwiderlaufen.

Um aufzuzeigen, welcher Art die „Operationen“ waren, die wir schließlich vornahmen, setze ich hier zwei Beispiele her:

Aline Puvogels großer Auftritt

Im Roman überlebt der kleine Johann seinen Vater. Dieser, Thomas Buddenbrook, stirbt, lange ehe Hanno, der zarte Spätling und letzte Sproß seines Geschlechts, weniger dem Typhus als dem Wunsch erliegt, einem Leben, dem er sich nicht gewachsen weiß und das er als gemein empfindet, den Rücken zu kehren. Der Film will es, daß Hanno als erster dahingeht. Denn nicht nur treibt sein früher Tod einen weiteren Nagel in den schon gezimmerten Sarg des Vaters; Hannos Angst vor der Schule, den schlechten Zeugnissen und dem Nichtversetztwerden, ja seine ganze Lebensangst ist auf der Leinwand nur dann verständlich zu machen, wenn die liebevoll gefürchtete Respektperson des Vaters ihren Schatten wirft auf die Existenz des Jungen.

Eine andere Gestalt, die der Film mehr als der Roman in den Vordergrund stellt, ist die einstige Soubrette Aline Puvogel. Thomas Buddenbrooks Bruder, Christian, der Außenseiter in der Familie, ehelicht diese sogenannte Dame. Der Roman beläßt sie im Hintergrund. Aline Puvogel gehört nicht zu den Charakteren des Buches, die der Dichter in voller Phantasie erstehen läßt. Auch die Szene, in der Aline ihren närrischen Christian in der Nervenklinik abliefern, nicht weil er wirklich verrückt wäre, sondern weil sie seiner müde ist, gelangt im Buddenbrook-Roman nicht zur „Aufführung“. Nun aber bietet die Gestalt der Aline und auch die Irrenhausszene Möglichkeiten typisch filmischer Natur. Der Film darf sie sich nicht entgehen lassen. Weshalb denn auch das bunte Mädchen sowie die trübe Heilanstalt auf der Leinwand zu sehen sein werden.

Wie nicht anders zu erwarten gewesen, kosteten die beiden Drehbücher ein wahres Übermaß an Sorge, Mühe, Arbeit, erneuter Sorge und weiterer Liebesmüh. Eine knappe Inhaltsangabe, filmisch skizziert von Jacob Geis, machte den Anfang. Darauf schrieben Geis und

BITTE LESEN SIE WEITER AUF SEITE 10



STRENGE KRITIK übt Erika Mann. Sie will, daß jede Szene des Films genau mit der künstlerischen Absicht des väterlichen Romans übereinstimmt.



EINE STILLE BEGEGNUNG zwischen zwei Buddenbrooks — der „Tony“ des Films und der des Romans — findet hier statt. Liselotte Pulver (oben) liest während der Drehpausen das große Werk Thomas Manns. Zum erstenmal? Ihre Filmschwägerin Nadja Tiller spaziert unterdessen als Frau Gerda Buddenbrook durch Lübeck und besucht die Sehenswürdigkeiten der Stadt (Bild links). Die Polizei gibt ihr dabei das Geleit.



ZUM TITELBILD

Aus dem Mädchen Rosemarie wurde eine vornehme Dame: Nadja Tiller (links) spielt die Rolle der Gerda Buddenbrook, geborene Arnoldsen. Endlich haben in Lübeck die Dreharbeiten zur Verfilmung des großen Romans von Thomas Mann begonnen. Für den erkrankten Dr. Harald Braun sprang Alfred Weidenmann (Mitte) als Regisseur ein. Erika Mann (rechts), die Tochter des Dichters, wacht über jede Szene.

PAPA WAR DURCHAUS EIN

sagt Erika, Tochter Thomas Manns, der Münchner Illustrierten zur Verfilmung

ERIKA MANN

Die Buddenbrooks im Film

Der Roman in zwei Drehbüchern

Thomas Mann hatte Verständnis für Änderungen

Nebenfiguren rücken in den Vordergrund

Hanno Buddenbrook muß früher sterben

Eines der größten und gewagtesten Projekte des deutschen Nachkriegsfilms wird jetzt verwirklicht: die Verfilmung des Romans „Die Buddenbrooks“ von Thomas Mann. Heute noch gilt dieser Roman, für den Mann 1929 mit dem Nobelpreis ausgezeichnet wurde, als eines der bedeutendsten Werke deutscher Zunge, die in diesem Jahrhundert entstanden. Sein Thema: Glanz und Niedergang des deutschen Großbürgertums, symbolisch dargestellt durch drei Generationen der Lübecker Kaufmannsfamilie Buddenbrook. Thomas Manns Sprache, seine hintergründigen, kunstvoll verflochtenen Sätze, der vielschichtige Aufbau der Handlung machten es den Filmleuten nicht leicht, die Schilderungen des Romans in das bewegte Bild umzusetzen. Was lag näher, als die Tochter des großen Dichters, Erika Mann, in die Bemühungen um eine Filmfassung des Werkes einzuschalten? In ihrer Hand lag ein Großteil der vorbereitenden Arbeiten, sie schrieb am Drehbuch mit. Heute schildert sie für die Münchner Illustrierte, welche Probleme bei diesen Vorarbeiten zu lösen waren:

„Zunächst und vor allem galt unsere Sorge dem Drehbuch. Kaum hatte der Plan dieser Verfilmung irgend Gestalt angenommen, fand auch schon die erste Drehbuchbesprechung statt. Zahllose weitere Diskussionen folgten, und die eigentliche Arbeit an den beiden Büchern verschlang — einige Unterbrechungen und Atempausen eingerechnet — nicht weniger als drei Jahre.

Daß unser Film zweiteilig würde sein müssen, darüber wurden wir uns klar, als wir zum erstenmal beisammensaßen. Denn der Roman enthält eine solche Fülle von Handlungselementen, daß ein einziger ‚Streifen‘, sollte er auch nur das Aller-Unentbehrlichste enthalten, keinen Raum hätte bieten können für Psychologie, Atmosphäre, geistigen Gehalt, sprachliche Charakteristik — und was immer eine angemessene Verfilmung außerdem verlangt. Zwei abendfüllende Teile also! Aber wie war der Stoff überhaupt zu bändigen? Eine ganze Welt, die versunkene Welt des gebildeten deutschen Großbürgertums, war getreu dem Roman heraufzubeschwören.

Die entscheidenden Fragen, die wir uns im Lauf unserer Gespräche zu stellen hatten, lauteten:

- Welche Figuren des Romans sind für den Film unentbehrlich?
- Welche Figuren des Romans wären zusätzlich für den Film von Nutzen?
- Welche Zeitstrecke soll im Film zurückgelegt werden, das heißt, im Laufe wie vieler Jahre soll das verfilmte Schicksal der Buddenbrooks sich erfüllen?
- Welche Szenen des Romans scheinen danach unbedingt erforderlich und auch besonders geeignet für die Übertragung in den Film?
- Erfordert — und gestattet — diese Übertragung außer den gebotenen Raffungen irgendwelche Umstellungen innerhalb des Handlungsablaufs?
- Ist es erlaubt, die Handlung selbst gelegentlich dahin zu beein-



1953 besuchte Thomas Mann mit Frau Katja Lübeck und die Ruine des Mannschen Hauses.

VERSTANDEN

des großen Romans: Die Buddenbrooks



In Lübeck erwachte die Buddenbrook-Zeit



LUBECKS JUGEND ist begeistert. Noch nie hatte sie so reiche Gelegenheit, kostbare Autogramme zu erjagen, wie jetzt, während der Verfilmung der „Buddenbrooks“. Liselotte Pulver (links) muß einen großen Teil der Drehpausen ihren hartnäckigen jungen Verehrern opfern.



KLEINE UNGEZOGENHEITEN darf man Tony Buddenbrook (Liselotte Pulver), diesem – laut Roman – mutwilligen und unbekümmerten Geschöpf, zwar durchaus zutrauen, die Zunge streckt sie hier jedoch nicht aus Frechheit heraus, sondern um dem Buddenbrook-Hausarzt Dr. Grabow (Hans Leibelt) zu zeigen, daß die Halsentzündung auskurirt ist.



SCHLEPPDIENSTE muß die Garderobiere leisten, wenn sie Liselotte Pulver über das Lübecker Pflaster zu den Aufnahmen begleitet. Staub am Rocksäum wäre wenig vornehm für eine Buddenbrook. „Die Pulver ist eine ideale Tony“, sagt Erika Mann. „Sie spielt die Rolle genau so, wie sich das mein Vater vorgestellt hat.“



EIN WUNSCHTRAUM ging für Nadja Tiller (links beim Autogrammgeben) endlich in Erfüllung. Schon lange suchte sie eine große seriöse Rolle. Denn sie hatte Angst, im Film für alle Zeit auf den Typ des „leichten“ Mädchens vom Schlage einer Rosemarie festgelegt zu werden.



SCHÖN UND REICH ist Gerda Arnoldsen (Nadja Tiller), die Tochter eines Amsterdamer Handelsherrn. Als Frau des Konsuls Thomas Buddenbrook (Hans-Jörg Felmy) bringt sie das Musische, ja das Extravagante in die nüchterne Kaufmannsfamilie, zu der sie sich im Grunde ihres Herzens nie zugehörig fühlt, in der sie stets eine Fremde bleibt.



NUR ZUR PROBE schreitet Nadja Tiller als Konsulin die Treppe des Lübecker Rathauses herab. Bald wird sie den Gang noch einmal machen: bei der Aufnahme. Dann allerdings ohne die Garderobiere, die ängstlich darüber wacht, daß die Schleppe des kostbaren Ballkleids nicht verschmutzt und unnötig strapaziert wird.





Fortsetzung von Seite 9

Erika Mann: Die Buddenbrooks als Film

ich die erste Rohfassung des Films. Schließlich kam Harald Braun, der vorgesehene Regisseur, zum Zuge und dichtete, seinerseits gestützt auf unsere Bücher, seine persönliche Leinwandversion der Buddenbrooks.

Nicht leichter war es mit den Figuren des Films, die ja ihren Vorbildern im Roman gerecht werden sollten. Es dauerte lange, bis feststand, wie sich diese oder jene Person auf der Leinwand verhalten sollte und wie viele Filmmeter und Drehtage sie absolvieren mußte. Dazu kam die Frage, wer wen darstellen sollte. War es notwendig, daß der Schauspieler dem Vorbild aus dem Roman optisch glich, oder durfte man auch unähnliche, aber trotzdem überzeugende Darsteller einsetzen?

Man entschied sich für das Sowohl-als-auch. Schwerwiegende Entscheidungen waren natürlich für die Hauptpersonen zu treffen, zu denen die Tony Buddenbrook gehört. Tony, im Roman in erster Ehe mit dem bankrotten Bendix Grünlich verheiratet, in zweiter Ehe mit dem gemütlichen Permaneder, der betrunken einem Dienstmädchen nahetritt und seine Frau deshalb zur Flucht veranlaßt, ist eine der wenigen unerschütterlichen Figuren des Romans. Sie wurde mit Liselotte Pulver besetzt. Den Thomas Buddenbrook hat Hansjörg Felmy darzustellen.

Liselotte Pulver ist für die Tony wie geboren. Außer Talent und Können bringt sie alles mit, was der guten, ewig kindlichen, unfreiwillig drolligen und, trotz vielen Verwundungen, letztlich unverwundbaren Antonie nottut. Hansjörg Felmy, auf der anderen Seite, ist von Natur gewiß kein Thomas. Dieser letzte Chef des Hauses Buddenbrook, vom Geiste gezeichnet und bei aller Urbanität, allem überlegenem Charme und aller Beliebtheit ohne rechten Kontakt zu Familie und Umwelt, sieht auf den ersten Blick dem jungen Felmy sehr unähnlich. Felmy aber ist ein Schauspieler, und schon die ersten Probeaufnahmen erwiesen, daß er sich ins Fremde nicht nur zu versetzen weiß, sondern daß es ihn anzieht und seine nachbildnerischen Kräfte wachruft.

7 Tage vor Drehbeginn: Der Regisseur fällt aus

Am 9. Juli 1959 flog ich zu einer abschließenden Beratung mit Harald Braun von Zürich nach München. Für den 12. Juni waren wir in Hamburg verabredet. Am 11. Juni erreichte mich ein Telefonat der Filmaufbau in München. Inhalt: Harald Braun schwer erkrankt, mußte Regie der Buddenbrooks niederlegen. Und das genau sieben Tage vor dem geplanten Drehbeginn! Kummer, Sorge und Mitgefühl für unseren Patienten durften uns nicht daran hindern, auf der Stelle einen anderen Regisseur dingfest zu machen.

Mitten im Unglück wollte es das Glück, daß Alfred Weidenmann verfügbar war. Natürlich gab es auch mit ihm die verschiedensten Hindernisse zu überwinden. Zudem stand er dem Stoff, mit dem Harald Braun seit so vielen Jahren gerungen hatte, ganz fremd gegenüber. Der Drehbeginn verschob sich um elf Tage, und selbst dann noch war es nicht eigentlich ein Buddenbrook-Kenner, der die schwierige Verfilmung unternahm. Daß er sie freilich unternahm, zeugt nicht nur für seinen Mut — es spricht überdies für die Annahme, daß ihn (wie Felmy) das Fremde reizte und anzog.

Bei all diesen Schwierigkeiten begannen die Dreharbeiten in Lübeck etwas verspätet, aber sie begannen. Und wenn immer und überall Leute zusammenlaufen, sobald gefilmt wird — diese Verfilmung in dieser Stadt zog Menschenmengen auf sich, wie ich sie bei ähnlichen Anlässen bisher nicht gesehen habe. Die Polizei funktionierte prächtig. Dennoch aber wurden immer wieder die Absperrungen durchbrochen, und die Aufnahmen im ehrwürdigen Senatsaal des Lübecker Rathauses müssen sämtliche synchronisiert werden, da die Jugend der Stadt nicht davon abzuhalten war, von außen die Fenster zu erklettern und die Vorgänge drinnen laut lachend, begeistert oder kritisch zu kommentieren.

Dieselben Lübecker, die dem Dichter der Buddenbrooks dies Buch jahrzehntelang nicht verziehen, sind heute stolz auf ihren Einzug in die Weltliteratur."

Erika Mann: Einiges besprach ich noch mit Vater

flussen, daß sie zwar auf dasselbe hinausläuft wie im Roman, sich aber anderen Ortes und auf andere Weise zuträgt?

● Können Personen oder Szenen, die im Roman nur erwähnt, aber nicht dramatisch gestaltet werden, dem Film vielleicht zu erhöhter Wirkung verhelfen?

● Bis zu welchem Grade ist die Sprache der Buddenbrooks auf der Leinwand vorzustellen? Sind gewisse Dialogstellen wörtlich zu übernehmen? Welche? Und soll oder muß der Versuch gemacht werden, sämtliche Dialoge dem Stil des Romans bestmöglich anzupassen?

● Sollten gewisse, rein geistige Erlebnisse und Abenteuer der Hauptfiguren im Film nicht darstellbar sein — was dann? Sind wir gehalten, das Unmögliche möglich zu machen?

Einige dieser Fragen habe ich mit meinem Vater noch besprochen — sehr zur Erleichterung meines Gewissens. Thomas Mann zeigte sich den Forderungen, die der Film nun einmal stellen muß, sehr aufgeschlossen. Umstellungen des Handlungsablaufs, die gelegentliche Beeinflussung der Handlung zugunsten filmischer Wirksamkeit, Änderungen als Konsequenzen des unerläßlichen Raffungsprozesses und die dramatische Verwertung von Figuren und Vorfällen, die der Roman im Hintergrund des Geschehens beläßt, erklärte er, ohne mit der Wimper zu zucken, als durchaus gerechtfertigt. Sie durften nur dem Geist des Romans nicht strikt zuwiderlaufen.

Um aufzuzeigen, welcher Art die 'Operationen' waren, die wir schließlich vornahmen, setze ich hier zwei Beispiele her:

Aline Puvogels großer Auftritt

Im Roman überlebt der kleine Johann seinen Vater. Dieser, Thomas Buddenbrook, stirbt, lange ehe Hanno, der zarte Spätling und letzte Sproß seines Geschlechts, weniger dem Typhus als dem Wunsch erliegt, einem Leben, dem er sich nicht gewachsen weiß und das er als gemein empfindet, den Rücken zu kehren. Der Film will es, daß Hanno als erster dahingeht. Denn nicht nur treibt sein früher Tod einen weiteren Nagel in den schon gezimmerten Sarg des Vaters; Hannos Angst vor der Schule, den schlechten Zeugnissen und dem Nichtversetztwerden, ja seine ganze Lebensangst ist auf der Leinwand nur dann verständlich zu machen, wenn die liebevoll gefürchtete Respektperson des Vaters ihren Schatten wirft auf die Existenz des Jungen.

Eine andere Gestalt, die der Film mehr als der Roman in den Vordergrund stellt, ist die einstige Soubrette Aline Puvogel. Thomas Buddenbrooks Bruder, Christian, der Außenseiter in der Familie, ehelicht diese sogenannte Dame. Der Roman beläßt sie im Hintergrund. Aline Puvogel gehört nicht zu den Charakteren des Buches, die der Dichter in voller Phantasie erstehen läßt. Auch die Szene, in der Aline ihren närrischen Christian in der Nervenklinik ablieft, nicht weil er wirklich verrückt wäre, sondern weil sie seiner müde ist, gelangt im Buddenbrook-Roman nicht zur 'Aufführung'. Nun aber bietet die Gestalt der Aline und auch die Irrenhausszene Möglichkeiten typisch filmischer Natur. Der Film darf sie sich nicht entgehen lassen. Weshalb denn auch das bunte Mädchen sowie die trübe Heilanstalt auf der Leinwand zu sehen sein werden.

Wie nicht anders zu erwarten gewesen, kosteten die beiden Drehbücher ein wahres Übermaß an Sorge, Mühe, Arbeit, erneuter Sorge und weiterer Liebesmüh. Eine knappe Inhaltsangabe, filmisch skizziert von Jacob Geis, machte den Anfang. Darauf schrieben Geis und

BITTE LESEN SIE WEITER AUF SEITE 10



EINE STILLE BEGEGNUNG zwischen zwei Buddenbrooks — der „Tony“ des Films und der des Romans — findet hier statt. Liselotte Pulver (oben) liest während der Drehpausen das große Werk Thomas Manns. Zum erstenmal? Ihre Filmschwägerin Nadja Tiller spaziert unterdessen als Frau Gerda Buddenbrook durch Lübeck und besucht die Sehenswürdigkeiten der Stadt (Bild links). Die Polizei gibt ihr dabei das Geleit.

Süddeutsche Zeitung

REDAKTION

8 MÜNCHEN 3, 24.11.70
Postfach 300

Sendlinger Straße 80
Fernruf 21831

Sehr geehrte Frau Naef,

anbei das gewünschte Datum der MÜNCHNER ILLU-
STRIERTEN (Nr.37 v. 12.9.59) und eine Ablichtung.
Ich hoffe, Ihnen damit geholfen zu haben.

Mit freundlichen Empfehlungen

SÜDDEUTSCHE ZEITUNG
Feuilleton

i.A.

Lin. Bärner