
Yahya Elsaghe

Die Wiederkehr des Verdrängten ›out of the closet‹

*Michael Blumes »Heiligendamm« in der Tradition
der deutschen Thomas-Mann-Verfilmungen*

I.

Die bald einmal hundertjährige Geschichte der Thomas-Mann-Verfilmungen fand 2009 ihren sicherlich nur vorläufigen Abschluss mit *Heiligendamm*, »Nach der Erzählung *Der Kleiderschrank* von Thomas Mann«¹, verantwortet von Michael Blume, Jahrgang 1960, dem bisher jüngsten unter den deutschen Verfilmern Thomas Mann'scher Romane und Erzählungen. Blumes Kurzfilm nimmt innerhalb dieser Geschichte und ihrer filmästhetischen Weiterungen eine besondere Stelle ein. Im Gegensatz zumal zu den deutschen Verfilmungen bricht er radikal mit dem Gebot der Werktreue. Mit anderen Worten und positiv gewendet, löst er den verfilmten Text aus *dessen* historischem Kontext heraus, um ihn aufs Hier und Heute hin zu aktualisieren. Er versetzt die Handlung in die Zeit und an den Ort seiner Entstehung.

Die Versetzung hat einerseits zur Folge, dass der Film dem liberalen Zeitgeist seiner Gegenwart desto leichter Rechnung tragen kann. Dazu, das wird sich gleich zeigen, gehört ein kritisches Sensorium für Misogynie oder Homophobie, *agism* und Rassismus. Andererseits reflektiert der Film den historischen Abstand, der ihn von der Entstehungszeit der verfilmten Novelle trennt. Wiederholt verweist er auf Ereignisse, die erst in dieses Intervall fielen. Gerade in solchen Referenzen erweist er sich als Ausnahme von einer bedenklichen Regel der deutschen Thomas-Mann-Verfilmungen – um insbesondere von den geplanten und realisierten Filmen Luchino Viscontis einmal ausdrücklich abzuweichen. Die *deutschen* Thomas-Mann-Verfilmungen zeichnen sich, wenn man so sagen darf, dadurch aus, dass sie einen bestimmten Aspekt der nationalen Geschichte systematisch ausblenden.² Jüdische Figuren, wie sie auf Schritt und Tritt vor allem in Manns Frühwerk auftauchen, zu dem auch *Der Kleiderschrank* zählt, wurden in den Verfilmungen in aller Regel als solche unkenntlich gemacht.

In eins damit hatten alle antisemitischen Spitzen zu entfallen; gleichgültig, ob sie auf das Konto der Erzähler- oder der Figurenreden gingen. In Harald Brauns Film *Königliche Hoheit* (1953) trug ein »Arzt«³, der im Roman »Doktor

Sammet⁴ heißt und dort auch explizit als »Jude«⁵ oder »jüdisch l«⁶ gekennzeichnet ist, keinen verräterischen Textilnamen mehr; geschweige denn, dass solche expliziten Markierungen vorgenommen worden wären oder dass er, in den Dialogen auf seine Herkunft angesprochen, sich über antisemitische Diskriminierung so hätte äußern dürfen wie im Roman. In Rolf Thieles *Tonio Kröger* (1964) hatte Erwin Jimmerthal weder Schlitzaugen noch krumme Beine, noch war er Sohn eines Bankdirektors, noch auch ein aufdringlicher und wichtigtuerischer Schmarotzer. Die Verfilmungsrechte an der frühen Novelle, *Wälsungenblut*, die Thiele als nächste verfilmte (1965), waren nur unter der Bedingung abgetreten worden, dass alle Hinweise auf eine jüdische Identität der Protagonistenfamilie zu unterbleiben hätten – und das obwohl sie Thomas Mann von allem Anfang an als »Judengeschichte«⁷ konzipiert hatte.⁸ In den *Buddenbrooks*-Verfilmungen sowohl Alfred Weidenmanns (1959) als auch Franz Peter Wirths (1979) und auch noch Heinrich Breloers (2008) entfielen Tony Buddenbrooks gehässige Sticheleien gegen Laura Hagenström alias »Sarah Semlinger.«⁹ Auch die Wucherer und »Halsabschneider«, denen nach Thomas Buddenbrooks Wissen etliche Edelleute zum Opfer fallen, waren jeweils keine »Juden«¹⁰ mehr – und so weiter, und so fort.

Eine gewisse Ausnahme von dieser Regel bildet Hans W. Geißendörfers amphibische Verfilmung des *Zauberbergs* (1982/84); eines Romans, der seine lange Entstehungsgeschichte auch *in puncto* Judentum und Antisemitismus reflektiert.¹¹ Denn einerseits verschleppt er gewisse Antisemitismen des Frühwerks, um andererseits zuletzt aber doch eine klarsichtige Analyse der antisemitischen Ressentiments zu liefern. Einen Dialog über den hässlichen und »zweifelhaften«¹² Juden Naphta ließ Geißendörfer wenigstens in der einen, längeren Fassung seiner Verfilmung stehen. Stehen ließ er auch die Karikatur eines Antisemiten, die einem in der Figur eines Herrn Wiedemann vorgeführt wird; den Angaben der *Internet Movie Database* zufolge von Buddy Elias gespielt – eine insofern makabre Verwechslung, als Buddy Elias, der Cousin Anne Franks, im Gegenteil tatsächlich das notorische *Opfer* von Wiedemanns Hass spielt, einen typischen Juden namens Sonnenschein.¹³ Aber trotz seinem Vorsatz, auch »die Rolle Naphtas von einem semitischen Schauspieler darstellen«¹⁴ zu lassen, besetzte Geißendörfer diese dann letztlich doch ganz anders. Gerade durch diese Besetzung gelang es ihm, die antisemitischen Aversionen zu unterbinden, aus denen sich die Romanfigur speist und an die sie appelliert. Den Film-Naphta spielt nun ein Sympathieträger des deutsch-französischen *show business*, ein Franzose armenischer – und also gewissermaßen urchristlicher¹⁵ – Abstammung: Charles Aznavour, der gegen die Vorgaben des Romantexts mit Akzent spricht, ohne dass sich klar entscheiden ließe, ob es der französische

des Schauspielers ist oder ein jiddischer der gespielten Figur sein soll. Dabei waren Besetzung und Akzent möglicherweise dadurch motiviert, dass Aznavour ein paar Jahre zuvor, 1979, in einer sehr erfolgreichen Literaturverfilmung bereits eine jüdische Figur gespielt hatte, den *nota bene* seinerseits rundum sympathischen Spielzeughändler Sigismund Markus in Volker Schlöndorffs *Blechtrommel*, von demselben Franz Seitz produziert wie Geißendörfers *Zauberberg* und etliche andere Thomas-Mann-Verfilmungen.

II.

Das in den vorhergehenden Verfilmungen weitgehend Unterdrückte, wie gleich *en détail* zu zeigen, kehrt in *Heiligendamm* zu guter Letzt wieder. Allerdings bestätigt auch diese Ausnahme die Regel. Denn Blumes 2009 erscheinener Film ist in keiner Weise repräsentativ, weder für den Publikumsgeschmack noch für die Mentalität der Produzenten, Investoren und Verbreitungsinstitutionen. Er entspricht nicht der »aktuellen Programmstruktur« der Rundfunkanstalten, wo die Verantwortlichen schwere Zweifel hegen, ob so ein Film daselbst »sein Publikum [...] finden würde«. ¹⁶

Heiligendamm konnte denn auch nur an den Rändern der Kulturindustrie entstehen, mit offenbar sehr bescheidenen Mitteln. Das merkt man dem Film leider auch an. Die Tonqualität ist teilweise so dürftig, dass die Dialoge rein akustisch kaum zu verstehen sind; was sicherlich geeignet war, die Selektionschancen des Films auf dem »Markt«, soweit es einen solchen für diese Art Kurzfilm überhaupt gibt, noch einmal zu senken.

Seine Randständigkeit, die man dem kurzen Film also durchaus ansieht oder eben auch *anhört*, ist äußerer Ausdruck einer ansonsten wohlthuenden Distanz zum Mainstream der Verfilmungsgeschichte. Dazu gehört schon die Wahl eines so abgelegenen Vortexes, für den die Rechte naturgemäß günstig zu haben waren, fürs Erste für nur fünfhundert Euro. ¹⁷ Sie ließen sich also sehr viel günstiger erwerben als etwa diejenigen für einen »Jahrhundertroman« ¹⁸ wie die *Buddenbrooks*, die damals in Breloers Version soeben in die Kinos gekommen waren (und die Blume in dieser Version seinerzeit noch nicht gesehen hatte, während er diejenige Weidenmanns sehr wohl kannte ¹⁹).

Thomas Manns vergleichsweise wenig erfolgreiche Erzählung, im Erstdruck noch mit einem Untertitel versehen: *Der Kleiderschrank. Eine Geschichte voller Räthsel*, entstand im November 1898. ²⁰ Obwohl Mann damals noch ein ziemlich unbeschriebenes Blatt war, durfte sie 1899 in der *Neuen Deutschen Rundschau* erscheinen, der Literaturzeitschrift des Fischer-Verlags. Dann wurde sie, ab jetzt ohne Untertitel, in den zweiten Novellenzyklus des sich damals

auf dem literarischen Feld schon durchsetzenden Autors aufgenommen, *Tristan* (1903), wiederum bei S. Fischer. Von neuem hatte sich der Spürsinn des Verlegers langsam, aber sicher bewährt, und seine Investition in den Jungautor begann sich nunmehr auszuzahlen.

Die Zeit der Handlung ist in der Erzählung nur vage der Jahres- und Tageszeit nach festgelegt – Herbst, Nachmittag bis Abend; ansonsten wird sie einem geradezu ostentativ vorenthalten. Der Protagonist habe »sich der Gewohnheit entschlagen, zu wissen, den wievielten Tag des Monats oder auch nur, welchen Monat, ja sogar welche Jahreszahl man schrieb«²¹. Dennoch lässt sich die Handlung ungefähr auf die Zeit datieren, zu der die Erzählung entstand. Handhabe dazu bieten etwa technologiegeschichtlich fixierbare Details, so zum Beispiel die bereits gut ausgebaute Eisenbahninfrastruktur oder eine Antiklimax der aufgeführten Beleuchtungstechnologien («elektrischel | Bogenlampen«, »Gaslaternen«, »Petroleumlampen«, »Petroleumlampe«, »Kerze« [K, 196–201]²²).

In der also um die Jahrhundertwende spielenden Erzählung, das nahm ja schon der ursprüngliche Untertitel einmal vorweg, geht es um eine rätselhafte, im Code von Fiktion und Realität nicht mehr ganz eindeutig zuweisbare Geschichte – ähnlich wie etwa beim Teufelsgespräch des *Doktor Faustus* oder bei der Kutschenfahrt am Ende von *Lotte in Weimar*. Wie in diesen beiden Romanen legt der Text seiner Leserschaft freilich die eine der beiden denkbaren Interpretationen viel näher: dass nämlich das Erzählte keine »sich ereignete Begebenheit«, sondern ein Traum oder eine eidetische Phantasie einer Figur ist, hier eines »AlleinreisendeIn« (K, 193) namens Albrecht van der Qualen. Van der Qualen findet sich zumindest anfangs in derselben oder einer ähnlichen, sozusagen ortlosen Situation vor wie Lotte in der Kutsche: »In einem Coupé erster Klasse« (K, 193); wobei ja schon das Wort beziehungsweise seine Bedeutungsgeschichte zu erkennen gibt, dass das »Coupé« der ersten Klasse nichts anderes als eine moderne Variante des Kutschenkastens war, dessen »so gut wie unveränderte Übernahme«²³.

Gleich im ersten Absatz der Geschichte voller Rätsel fällt das einschlägige Modewort der Epoche, »Nerven« (K, 193). Es ruft oder rief zu seiner Zeit unweigerlich den damals landläufigen Diskurs über die Eisenbahnneurasthenie ab.²⁴ Der Zugspassagier gehört indessen nicht einfach nur zu den vielen Neurasthenern seiner Zeit. Wie die Erzählerinstanz gleich danach wissen lässt, ist er todkrank, obwohl von durchaus nicht weit vorgerücktem oder sogar noch von so junglichem Alter wie damals der Autor («zwischen fünfundzwanzig und [...] Ende der Dreißiger« [K, 194]). Insofern hat man keine oder *scheint* man nur eine andere Wahl zu haben, als das nun Folgende als febrile Tagtraum- oder Halbschlafphantasie eines Moribunden zu lesen – noch bevor der Erzähler

zuletzt eine solche Lektüre auch noch eigens ratifiziert, indem er nach einer Reihe von rhetorischen »Wer weiß«-Fragen seine eigene Unzuverlässigkeit mit einer »stehenden« Redewendung des Protagonisten mehr oder weniger offen eingesteht: »Alles muß in der Luft stehen...« (K, 203)

Irgendwo auf van der Qualens Reise »nach Florenz« (K, 195), aber jedenfalls noch in Deutschland, vielleicht in Norddeutschland, hält der »Schnellzug Berlin–Rom« an (K, 193; 203). Van der Qualen erwacht, sieht sich in der »mittelgroßen|n| Bahnhofshalle« um, beobachtet dort insbesondere eine »große und dicke Dame«, die, sichtlich transpirierend, eine »centnerschwere Reisetasche« »schleppt|« und sich abmüht wie ein »Käfer, der auf den Rücken gefallen ist« (K, 193 f.). (Franz Kafka war ein begeisterter Mann-Leser.²⁵)

Schließlich steigt van der Qualen aus. Er geht durch die Stadt. Deren Namen hat er »möglicherweise« auf der »erleuchteten Tafel« der Station gesehen, ohne aber auch nur »das Bild eines Buchstabens« zu entziffern (K, 195). Er nimmt sich in einem abgelegenen Haus zwei Zimmer, in deren einem der eponyme Kleiderschrank auffallend passgenau in einer Türnische steht, ohne feste Rückwand (wie ein Möbel in Thomas Manns Schwabinger Absteige – dem Entstehungsort der Erzählung²⁶ –, über das deren Mieter sich amüsierte²⁷).

In dem ominösen Kleiderschrank erscheint später, nachdem van der Qualen in irgendeinem Restaurant zu Abend gegessen hat, »eine Gestalt« (K, 201). Sie chargiert seltsam zwischen Mädchen, Erwachsener und Kindfrau, ein »ganz nacktles|« Mädchen mit »langen [...] Haare|n| [...] auf ihren Kinderschultern« (K, 201) – eine Reminiszenz vielleicht an Hans Christian Andersens kleine Seejungfrau²⁸ und in eins damit wohl auch an das Leiden sexuell »abnormal« orientierter Menschen²⁹ –: »Soll ich dir erzählen...?« [...] »Erzähle...« (K, 202)

Was sie zu erzählen hat, ist offenbar eine unglückliche Liebesgeschichte, »oftmals« in Versen, »die sich auf so unvergleichlich leichte und süße Art reimten, wie es uns hie und da in Fiebernächten im Halbschlaf geschieht.« (K, 202) (Der Vergleich provoziert natürlich wieder dazu, schon hier an der Zuverlässigkeit des Erzählers zu zweifeln und das Erzählte allein in die Imagination eines schwerkranken Träumers oder Eidetikers zu verlegen.) »Aber es ging nicht gut aus. Das Ende [...] so traurig, wie wenn [...] das Eine dem Anderen ein breites Messer [...] in den Körper stößt, und zwar aus guten Gründen.« (K, 202 f.)

Dergleichen »traurige Geschichten, ohne Trost« (K, 203), erzählt das »Wesen« (K, 201) aus dem Kleiderschrank dem Protagonisten »allabendlich« (K, 203), bis er, wie es in euphemistischer Umschreibung heißt, sich vergisst – »und sie wehrt| ihm nicht« (K, 203). Weil sie altersmäßig zwischen Voll- und Minderjährigkeit schillert und ihr in ihrer Duldungsstarre also Einwilligungsfähigkeit im juristischen Sinn zweifelsfrei weder zu- noch abgesprochen werden

kann, bleibt in der Schwebe – oder, mit jener »etwas dunkle[n] Redewendung« (K, 195) von der Qualens, steht in der Luft –, ob es sich bei dessen Übergrifflichkeiten um eigentliche Vergewaltigungen handelt. Nach einem jeden Übergriff jedenfalls dauert es eine ganze Weile, bis das Mädchen wiederkehrt.

III.

Die erzählte Handlung hat also eine geheimnisvolle *borderline*-Struktur à la E. T. A. Hoffmann, dessen Name zu allem Überfluss denn auch noch zu fallen hat: »wie ein Alb, wie eine Figur von Hoffmann« (K, 198). Auf die prekär gewordene Grenze zwischen Realität und Phantasie, wie sie auch in der permeablen Schrankwand zwischen dem einen und dem anderen Zimmer versinnlicht ist, – auf diese Art Phantastik spielt Blume schon mit dem Titel seines Films oder immerhin mit der zweiten Hälfte des Ortsnamens *Heiligendamm* an. Der sprechende Name schließt gewissermaßen die Leerstelle, die jene unentzifferte Tafel der folglich unbekanntem »Station« (K, 195) offenhält. Nicht umsonst bildet ein Schwarz-Weiß-Bild einer Stationstafel mit der Frakturaufschrift »Heiligendamm« das eigentliche Ende der Verfilmung, unterlegt mit den letzten Worten der verfilmten Novelle: »Das ist ganz ungewiss. ›Alles muss in der Luft stehen...‹«³⁰.

Der ominöse Titel und Ortsname taucht naturgemäß schon im Vorspann auf. Er erscheint hier zwar in Antiqua, aber auch hier in anachronistischer Gestalt, nämlich in einem flimmernden Schwarz-Weiß-Bild und mit einer Type aus den frühen Tagen des Kinos. Auch sonst gibt es etliche autoreferentielle Hinweise auf das Medium und dessen Geschichte: Hierzu gehören eine in den Abspann gesetzte Widmung »Für Rainer Werner Fassbinder«;³¹ eine aufdringlich klare Hommage an jene berühmte Günter-Grass-Verfilmung – ein kleiner Junge, der unentwegt auf eine Blechtrommel schlägt –; eine weit dezentere Anspielung auf den Altmeister des Rätselhaften und Unheimlichen, Alfred Hitchcock, auf dessen Psychothriller *Suspicion*, genau gesagt eine Reminiszenz an das famose Motiv des Milchglases darin (in der befremdlichen Gestalt eines Hotel-Concierges, der als ständiges Requisit ein Glas Milch mit sich herumträgt). Dabei hat der Verweis auf gerade diesen Hitchcock-Film einen Grund, der sich leichter erschließt als die Reminiszenz an *Die Blechtrommel*. Denn wie im *Kleiderschrank* und im Unterschied zum zugrundeliegenden Roman, *Before the Fact* von Francis Iles alias Anthony Berkeley Cox, setzt die unheimliche Handlung in Hitchcocks Film ebenfalls auf einer Zugfahrt und in einem Abteil erster Klasse ein. Und vor allem geht es in *Suspicion* ebenfalls, wieder im Unterschied zu *Before the Fact*, um die

Übermächtigkeit von Phantasien oder Halluzinationen (bei denen ein Milchglas eine zentrale Stelle besetzt).

Weitere Autoreferenzen zielen speziell auf die textuelle Grundlage des Films und in eins damit auf das Genre der Literaturverfilmung, zu dem ja auch schon Hitchcocks *Suspicion*, Schlöndorffs *Blechtrommel* und etliche unter Fassbinders *opera magna* zählen. In den ersten Einstellungen fällt der Blick auf den verfilmten Text in dessen reiner Materialität, nämlich auf das Cover eines stark zerlesenen Taschenbuchs: »Thomas Mann / Die Erzählungen / Fischer«³². Dieser Name, des Verlags oder vielmehr des Verlegers, wird ganz zuletzt wiederkehren: Der Film hat eigentlich schon geendet – mit der Schwarz-Weiß-Aufnahme des Stationsschildes »Heiligendamm«, davor eine Zugfahrt in Farbe, unterlegt mit jenen letzten Worten der Novelle. Nach dem eigentlichen Filmende also folgt noch ein sogenannter *stinger*, das heißt eine Post-Credits-Szene; und diese, auf dem Jüdischen Friedhof Berlin-Weißensee gedreht, besteht aus einer Einstellung auf das Familiengrab des auf dem Taschenbuch-Cover genannten Verlegers: Samuel »S.« Fischer.

Aber nicht nur dem Verleger, der die Distribution dieses und anderer, ja so gut wie aller Thomas Mann'schen Texte möglich machte, wird Ehre erwiesen und gewissermaßen gedankt. Auch der Autor der »Erzählungen« und des verfilmten Texts wird selber zum Thema. Thematisch wird er gleich am Anfang des Films in Form einer Internet-Recherche:

BEDIENUNG: (*bringt ein gefülltes Glas*) Guten Tag, Madame, Ihr Saft.

A. VAN DER QAULEN: Vielen Dank... (*liest vom Laptop aus einer Website halblaut vor sich hin*): Obwohl er sich bereits 1921 öffentlich zu seiner Feindschaft gegen den »Hakenkreuz-Unfug« bekennt [...], hält Thomas Mann jedoch bis 1936 größeren Abstand zu NS-kritischen Äußerungen, die »diese Tiere«, wie es im Tagebuch heißt, reizen könnten. Erst danach, und vor allem nach seiner Übersiedlung in die USA, beginnt sein beherztes Engagement gegen die Diktatur.³³

Trotz solcher und vieler anderer Verfremdungseffekte werden die Elemente des Mann'schen Texts, aus dem denn auch eine *voice-over*-Erzählerin immer wieder liest, doch deutlich erkennbar aufgenommen; nur dass sie eben mehr oder weniger deutlich in die Gegenwart der Produktion transponiert sind. Das zeigen schon die Kommunikations-, Beleuchtungs- und Transporttechnologien: Computer neben Buch, elektrisches Zimmer- neben Kerzenlicht, ein moderner Lastkraftwagen neben einer Dampfisenbahn. Doch auch diese, in der eine Passagierin eine Zeitung mit einer bedrückend aktuellen Schlagzeile liest – »Ist unsere Erde noch zu retten?«, darunter eine Farbphotographie bedrohter Eisbären³⁴ –, auch diese an sich, rein technologiegeschichtlich, atavistische

Dampflokomotive ist letztlich als eine zeitgenössische identifizierbar. Sie zieht die Touristenbahn zwischen Bad Doberan und dem Ostseebad Kühlungsborn, auf welcher Strecke der Ort Heiligendamm liegt.

Indessen werden die Vorgaben des Texts auch erweitert und auf mitunter verstörende Art und Weise verändert, wie denn bereits *Suspicion* zu den Filmen gehört, die ihre literarische Vorlage ins Gegenteil zu verkehren scheinen. Die Hauptrolle besetzt in *Heiligendamm* kein noch ziemlich oder noch sehr junger Albrecht, sondern eine schon ältere »A.« van der Qualen. Offenbar ist »A.« ebenfalls schwerkrank – sie inhaliert wiederholt irgendein Medikament; aber im Übrigen reist sie durchaus nicht »erster Klasse«, die es in der klassenlosen Bahn Doberan–Kühlungsborn auch gar nicht gäbe.

Gespielt wird »A.« von einem Star des Neuen Deutschen Films, der damals bald siebzigjährigen Hanna Schygulla, der auch die *voice-over-narrations* in den Mund gelegt sind. Dieser Protagonistin gehört jene Taschenbuchausgabe; und sie ist es, die, von einer schwarzen Kellnerin bedient, Thomas Mann mit ihrem Laptop-Computer auf einer (übrigens bis vor Kurzem authentifizierbaren) Website nachrecherchiert: wie er sich zwar schon früh gegen die Nationalsozialisten ausgesprochen, aber mit seinem öffentlichen Engagement gegen »diese Tiere« lange zugewartet habe. Die Website bedient also nur zum einen Teil den Topos von Thomas Mann als dem besseren Deutschen; das Narrativ, das der gegenwärtigen Verkultung des Autors, seiner Familie und neuerdings sogar ihrer Immobilien zugrunde liegt.³⁵ Zum anderen jedoch kann die Website – mit dem Titel *Von zögerlichem Taktieren zu beherztem Engagement*³⁶ – eine leise Kritik an Manns erst weniger couragiertem, wenn nicht duckmäuserischem Verhalten mit implizieren.

Im Zuge einer weiteren Verkehrung von Geschlechterpositionen bekommt »A.« ihr Fremdenzimmer von einem etwas älteren, aber stattlichen Mann gezeigt, jenem Milchglasträger – und nicht etwa von einer *epitheto constante* »altelnl Dame« wie im Text, einer »großelnl, magerelnl Dame, alt und lang«, mit zwar schönen Händen, aber »eingefallenelnl Vogelgesicht« und einem ekelhaften Hautgeschwür auf der Stirn (*K*, 198 f.). Auch betrachtet die ihrerseits alte, aber keinesfalls morbid eingefallene oder gar widerwärtig wirkende Protagonistin anfangs am Bahnsteig keine große und dicke, auch keine schwitzende Dame dabei, wie sie sich mit ihrem Gepäck abmüht. Sondern es ist eine untadelig schlanke und keineswegs unansehnliche Frau.

Diese erweist sich als identisch mit der Kellnerin in einem – hier und heute existierenden – Lokal, in dem A. später in Berlin einkehrt. Dieses bleibt denn auch nicht anonym wie das Restaurant der Erzählung. Es heißt mit sprechendem Namen »Zur letzten Instanz«³⁷. Die Frage nach der Bewandnis dieses

Namens, die A. an die Kellnerin richtet, beantwortet diese noch beiläufig. (Er habe nichts mit der Friedhofsnahe zu tun, sondern vermutlich mit dem nahe gelegenen Gericht.) Nachdem die Kellnerin jedoch A. deren in der »Letzten Instanz« zurückgelassene Taschenbuchausgabe der Mann'schen Erzählungen nachgetragen hat, kommt es zu einem kurzen, aber suggestiven Blickwechsel. Zurück im Zimmer, schreibt A. der Kellnerin zum Dank für ihre Freundlichkeit eine Karte. Und diese Kellnerin ist es endlich auch, die A. aus dem mysteriösen Kleiderschrank nackt entgegentritt – eine ausgewachsene, reife Frau, kein kinderschultriges Mädchen wie bei Thomas Mann –, ohne dass es indessen zu handfest sexuellen Annäherungen käme.

MÄDCHEN IM SCHRANK: Soll ich dir erzählen...?

A. VAN DER QUALEN: Erzähle...

VOICE-OVER-STIMME: Sie erzählte... erzählte mit leiser Stimme.

MÄDCHEN IM SCHRANK / VOICE-OVER-STIMME: (*versetzt*) Zwei gingen über das Heideland, und ihr Haupt lag auf seiner Schulter. Aber es ging nicht gut aus. Das Ende war so traurig, wie wenn zwei sich unauflöslich umschlungen halten und, während ihre Lippen aufeinanderliegen, das Eine dem Anderen ein breites Messer oberhalb des Gürtels in den Körper stößt. So fing es an. Aber es ging nicht gut aus.³⁸

Die skandalträchtigen oder, wie es im einschlägigen Paragraphen des zeitgenössischen Strafgesetzbuchs heißen hätte, »unzüchtige[n] Handlungen«, die Albrecht van der Qualen weniger »an einer Frauensperson« »vornimmt«³⁹ denn an einem noch kindlichen »Wesen«, sind also entschärft und verharmlost. Seine potentiell päderastischen Übergriffe werden umgeschrieben in dezente Andeutungen lesbischen Begehrens zwischen einer älteren bis alten und einer zwar deutlich jüngeren, aber ganz bestimmt erwachsenen Frau; war doch die betreffende Darstellerin, Zoe Hutmacher, damals schon Anfang dreißig und ohnedies nicht der Typ *femme-enfant*.

Dieses Begehren besiegelt ein habitualisierter Bindungszauber. Dessen Medium ist ein Siegelring (während Albrecht van der Qualen um den Hals nur ein »Medaillon« trägt [K, 194]). Den Ring, den sie bisher selber trug – schon in einer Einstellung der ersten Minute, gefolgt von mehreren Detailaufnahmen⁴⁰ –, steckt A. der jüngeren Frau an, bevor man ihn dann wieder, rätselhafterweise, in jenem allerletzten Bild auf dem Jüdischen Friedhof vor Fischers Familiengrab liegen sieht.

IV.

Die vermutlich wichtigste unter allen Abänderungen ist jedoch diese: Während der Ort des Geschehens bei Thomas Mann vage bleibt, nur eben in einer Stadt irgendwo in Deutschland oder Norddeutschland situiert ist (mit Reminiszenzen vor allem an Lübeck⁴¹ und München-Schwabing⁴²), kann man doch mit Bestimmtheit ausschließen, dass es sich »in Berlin« (K, 194) abspielt. Denn Berlin hat der Schnellzug der Erzählung mit Sicherheit schon hinter sich gelassen; und keine der topographischen Angaben und Andeutungen passt auf diese Stadt – eine für Thomas Manns Gesamt-, ganz besonders für das Frühwerk bezeichnende Aussparung des reichsdeutschen Machtzentrums.⁴³ In *Heiligendamm* aber befindet sich der ominöse Kleiderschrank mit derselben Sicherheit, soweit von Sicherheit im phantastischen Genre überhaupt die Rede sein kann, in Berlin. Darauf weisen etliche Nennungen nicht nur der Stadt, sondern auch ihrer Lokalitäten: das Lokal ›Zur letzten Instanz‹ und vor allem das legendäre, wenige Jahre nach der Fertigstellung des Films bankrott gegangene Hotel Bogota, das den Film mit sponserte und dessen Personal darin mitspielt (etwa jene schwarze Bedienung und ursprünglich auch eine im fertiggestellten Film dann entfallene »Dame auf der Treppe mit der Milch auf dem Tablett«⁴⁴).

Auf der Bahnfahrt lässt A. van der Qualen eine Karte fallen, die eine Mitreisende aufhebt, mutmaßlich eine Südamerikanerin – nach Maßgabe ihres Äußeren, ihres Akzents und der sich entspinneuden Konversation:

FRAU IM ZUG: (*hebt eine Karte auf*) Kennen Sie Bogota?

A. VAN DER QUALEN: Nein, das ist ein Hotel in Berlin, da war ich gerade... »Sie schlafen...«

FRAU IM ZUG: (*liest vor*) »... Sie schlafen in heiligen Räumen...«

A. VAN DER QUALEN: Ja.

FRAU IM ZUG: »... Helmut Newton.«

A. VAN DER QUALEN: Kennen Sie Helmut Newton?

FRAU IM ZUG: Aber natürlich! Der Photograph, nein?⁴⁵

Dass die Protagonistin hier behauptet, aus Berlin zu kommen, obgleich sie dort auch wieder aussteigen wird, gehört zu den Rätseln *dieser*, also der verfilmten Erzählung. Gerade solche Ungereimtheit (oder vielleicht handelt es sich ja auch bloß um eine *plot inversion*) verleiht dem Handlungsort besonderen Nachdruck, der Stadt wie auch dem Hotel. Dessen Geschichte, in der wiederum Helmut Newton auftaucht, wird vor der erst einen Spalt breit geöffneten Zimmertür eigens zum Thema:

CONCIERGE: Hier war früher einmal die Wohnung von der berühmten Photographin Yva. Die lebte hier bis zum Jahre 1942, wurde Isiel sie von den Nazis ermordet. Und im Jahre 1936... da kam der Helmut Newton zu ihr als Lehrling. Ja. Und der hat dann hinterher gesagt: »Das waren die zwei schönsten Jahre meines Lebens.«⁴⁶

Der Kleiderschrank zählt zu denjenigen Texten des Mann'schen Frühwerks, in denen Juden, fast möchte man sagen: ausnahmsweise, nirgends vorkommen. Es wäre gerade hier also ein Leichtes, ja nach den Normen der Werktreue geradezu geboten gewesen, jede Anspielung auf Judentum und Shoah zu unterlassen. Einem solchen Gebot widersetzt sich Blumes Film wiederholt und zuweilen mit nachgerade penetrantem Gestus. Zwar kommen auch hierin keine eindeutig als solche markierten Juden vor; oder jedenfalls treten keine solchen darin auf. Jedoch sind die Abwesenden sozusagen gerade als solche präsent.

Blume setzt die Geschichte des 20. Jahrhunderts und in eins damit die Faktizität der Shoah oder doch deren unmittelbare Vorgeschichte von Anfang an voraus. Am Anfang lässt er Thomas Manns antinazistisches Engagement vom Bildschirm eines Rechners ablesen. Dann greift er ein Einzelschicksal einer ermordeten Jüdin heraus. Auch endet sein Film mit jenem *stinger*-Zusatz, auf dem als solchem eine besonders schwere Emphase zu liegen kommt, auf einem jüdischen Friedhof, eben mit einer Einstellung auf das Ehrengrab Samuel Fischers, der die Publikation des verfilmten Texts und in gewissem Sinn auch die Karriere des Autors allererst ermöglichte.

Der Siegelring obendrein, der endlich vor dem Grab zu sehen ist, stellt zwar, genau genommen, nichts Jüdisches dar, keinen Davidstern, sondern er zeigt ein Pentagramm oder hier vielleicht besser, weil ihm die Initiale »A.« van der Qualens fünffach eingeschrieben ist, ein Pentalpha.⁴⁷ Das Pentalpha verweist in seiner hohen Affinität zur Magie zunächst natürlich auf die Mysteriosität des alltagsontologisch unfassbaren Geschehens. Unbeschadet seiner magischen Besetzung ist es doch auch geeignet, assoziativ *das* jüdisch-zionistische Symbol *par excellence* zu evozieren. Nahe läge eine solche Assoziation nicht zuletzt aus symbolgeschichtlichen Gründen. Denn Hexagramm und Pentagramm, auch mit denselben Namen belegbar (Davidschild, Siegel Salomos und ähnlichen⁴⁸), haben sich in der Semiotik des esoterischen Wissens erst vergleichsweise spät ausdifferenziert.⁴⁹ Bis tief in die Neuzeit⁵⁰ konnte das Pentagramm seinerseits für das Judentum stehen.⁵¹ Besonders leicht kann die ältere Bedeutung des Zeichens hier schon wegen der Stellen wiederbelebt werden, an denen dieses jeweils erscheint. Denn es erscheint ja vor einer jüdischen Grabstätte und zuvor am Finger jener schutzlos-naekten Frau, in der man die Wiedergängerin einer ermordeten Jüdin sehen kann, nein muss: In Gestalt der traurigen Erzählerin

oder jedenfalls des Fremdenzimmers, in das sie aus dem Kleiderschrank hereintritt, werden Judentum und Shoah ganz explizit zu einem Thema des Films. Das Zimmer, das A. van der Qualen zu beziehen im Begriff steht, habe zuvor die Photographin Yva bewohnt. Yva, mit bürgerlichem Namen Else Ernestine Neuländer-Simon, wurde tatsächlich im Gebäude des erst später (nach dem Exilort des nachmaligen Besitzers) so benannten Hotel Bogota 1942 verhaftet, dann deportiert und ermordet. Dabei ist diese Erinnerung, entsprechend der phantastischen Assoziationslogik schon der Erzählung (oder als Folge einer stattgehabten *plot inversion*), bereits dezent angebahnt. Angebahnt wird sie durch die vorgängige namentliche Erwähnung des Hotels, durch das Zitat des es rühmenden Werbeslogans und durch die Nennung des Verfassers, der eben in seinem Slogan verspricht, dass man hierorts – und der Slogan nimmt natürlich den Filmtitel auf – in »heiligen Räumen« schlafe. Hier nämlich habe dieser Verfasser, Helmut Newton alias Helmut Neustädter, während der glücklichsten Zeit seines Lebens von Yva gelernt und profitiert, um hernach seinerseits ein weltberühmter Photograph zu werden.

Das Zimmer mit dem unheimlichen Schrank erhält also ein besonderes Schicksal. Es bekommt sowohl biographisch-private Bedeutsamkeit als auch nationalhistorische Relevanz. Dadurch nun wird Thomas Manns frühe *Geschichte voller Räthsel* mit einem ganz und gar neuen, genau genommen mit einem völlig anachronistischen Sinn imprägniert. Als Thomas Mann den *Kleiderschrank* schrieb, war Else Neuländer noch nicht einmal geboren.

Das Spukhafte, Hoffmannsch-Unheimliche, das in Thomas Manns Erzählung doch wohl allein mit der finalen Krankheit des Protagonisten zu tun hat, ist kurzgeschlossen mit dem, was gerade auch nach Ausweis der bisherigen Verfilmungsgeschichte Thomas Mann'scher Werke bislang besonders gründlich verdrängt wurde. Es wird in direkte Beziehung gesetzt zur Vergangenheit des Lands, in dem die Handlung dieser Erzählung so oder so spielt, und der Stadt, in der sie indessen auf gar keinen Fall situiert sein kann. In der weiblichen Gestalt, die in Schrank und Zimmer spukt, kehrt das Verdrängte wieder, sozusagen *out of the closet*. Gerade weil sie erheblich älter ist als das Mädchen der Mann'schen Erzählung, müssen die Zuschauer in der Spukgestalt aus dem *closet* nun auch die untote Yva vermuten. Die Schauspielerin, die das Schrankgespenst darstellt, steht im selben Lebensalter wie Yva zur Zeit ihrer Deportation. Auch sieht sie ihr nicht ganz unähnlich.

Als Yvas Wiedergängerin hat die *out of the closet* gekommene Gestalt allen guten Grund, traurige Geschichten zu erzählen. Nicht umsonst wiederholt die gespenstische Binnenerzählerin im Film beziehungsweise die deren Erzählung paraphrasierende *voice-over*-Stimme den Satz vom bösen Ausgang der erzähl-

ten Geschichte, indem sie diese, gegen die Vorgaben des verfilmten Texts, damit beschließt: »Aber es ging nicht gut aus.«

V.

Judentum und Shoah tauchen bei Blume also in einem Kontext auf, in dem man nicht mit ihnen rechnen dürfte und in den sie nach Maßgabe der Werktreue nie und nimmer gehörten. Dieses Paradox läuft zweifelsohne auf einen Verstoß gegen alles und jedes hinaus, was man auch von der Verfilmungsgeschichte Thomas Manns erwarten müsste, weil es eben das gerade in dieser sonst sehr hochgehaltene Gebot der Werktreue verletzt. In den Verfilmungen Thomas Mann'scher Werke kommen schon nur chronotopische Transpositionen in die Gegenwart der jeweiligen Filmproduktion seit dem *Buddenbrooks*-Stummfilm von 1923 so gut wie nirgends vor, schon gar nicht in den deutschen. Nur gerade eine französische Verfilmung der Novelle *Die Betrogene* (*Le Mirage*) und eine US-amerikanische des *Tod in Venedig* wagen es, die Handlung aus dem Düsseldorf der mittleren 20er Jahre an den Genfersee etwa der späten 80er Jahre zu versetzen⁵² beziehungsweise aus dem Venedig vor dem ersten Weltkrieg in die kalifornischen 90er Jahre⁵³ (während man sich in Fernando Birris avantgardistischer Verfilmung der *Vertauschten Köpfe*, *Org*, 1979, in eine postatomare Zukunft katapultiert sieht.⁵⁴)

Dabei versteht sich solch ehrfürchtige Scheu vor Aktualisierungen literarisch vorgegebener Handlungsparameter eigentlich gerade auch bei diesem Autor durchaus nicht von selbst. Denn Thomas Mann selber war beteiligt an einem Projekt, einen allerältesten Text der europäischen Literaturgeschichte in die damalige Gegenwart, den Zweiten Weltkrieg, zu verschieben: nämlich »die Rückkehr des Odysseus zu modernisieren«⁵⁵. In einem *Ulysses*-Projekt, das es Mann sehr angetan haben muss und das sich trotz dessen energischem Einsatz dafür letztlich doch zerschlagen sollte, wäre es darum gegangen, »die heroische Leistung des Griechenvolks in diesem Krieg darzustellen«⁵⁶, namentlich unter dem Terror der deutschen Besatzung.

Solche Modernisierungen, weil sie natürlich auf dem Axiom beruhen, dass große Literatur im Grunde zeitlos gültig sei und allen Epochen das Ihre zu sagen habe, hätten sich eigentlich auch bei einem modernen Klassiker wie Thomas Mann anbieten, ja aufdrängen können. Wenn die Filmindustrie davor dennoch zurückscheute, dann ist das wohl bezeichnend für den sakrosankten Status des Autors und für das Bedürfnis nach einer museal-ehrfürchtigen Pflege seines Erbes. Insofern ist es auch signifikant, dass es vorwiegend marginale, nicht kanonisierte Texte dieses Autors waren, denen Modernisierungen wie die

von Thomas Mann einst selbst intendierte zuteil wurden, *Die Betrogene* und *Die vertauschten Köpfe* oder eben *Der Kleiderschrank*.

Indem Blume den *Kleiderschrank* vom Ende des 19. ins Berlin des 21. Jahrhunderts verschiebt, erhebt er selbstverständlich seinerseits jenen ›klassischen‹ Anspruch, dass der verfilmte Text auch *hic et nunc* relevant bleibt. Dieser Anspruch geht hier mit einer Reflexion dessen einher, was unsere Gegenwart von der Entstehungs- und Handlungszeit der Erzählung trennt. Daher die Hinweise auf den bundesdeutschen Multikulturalismus und Multiethnizismus: die schwarze Bedienung am Anfang, die akzentfreies Deutsch spricht; die mutmaßliche Südamerikanerin im Zug, die sich so erstaunlich gut in der deutschen Kulturgeschichte auskennt. Und daher auch die Vertauschung der Geschlechterpositionen und die Veränderung der Lebensalter: das weibliche Gendering der fiktiven Autorinstanz im *voice-over*; die jetzt *weibliche* Hauptfigur; das nunmehr *weibliche*, das Begehren obendrein einer *alten* Frau, die als solche aber weder »[al]bscheulich!« (K, 198) noch sonst wie abstoßend aussieht, und die Kunstwürdigkeit, ja Tragödienfähigkeit ihrer lesbischen Orientierung; ein *Mann* reifen Alters in der subalternen Position dessen, der A. zu bedienen hat; und andererseits vielleicht auch die Tabuierung einer im Text potentiell ausgelebten Perversion, der Päderastie, die nunmehr noch nicht einmal in febrilen Phantasien vorkommen zu dürfen scheint.

Vor allem aber gehören hierher die verstreuten, doch konsequenten Reminiscenzen an die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts und die Insistenz auf der Stadt Berlin, die hierin die fatalste Rolle spielte. Es versteht sich von selbst, welche Bewandnis es mit all den forcierten Hinweisen auf diese katastrophische Geschichte hat, von Thomas Manns Opposition gegen »diese Tiere« über die Erwähnung des Mordes an einer Berliner Jüdin und das Angebot, in der entblößten Binnenerzählerin eine Revenante dieses Opfers zu erkennen, bis zur *post-credits-scene* auf dem Jüdischen Friedhof in Weißensee. All das kommt einem Eingeständnis der moralischen Unmöglichkeit gleich, nach 1945 eine deutsche ›Geschichte‹, und komme sie aus dem 19. Jahrhundert, so zu erzählen, als hätte es das 20. nie gegeben – also ohne zeithistorischen Bezug zum Schicksal des deutschen Judentums. Nach einem derartigen Bekenntnis sucht man paradoxerweise ausgerechnet in denjenigen Verfilmungen vergeblich, in denen ein solches eigentlich viel angebrachter wäre, weil die verfilmten Texte eben von deutschen Juden handeln. So fehlen Reflexionen dieser Art etwa auch in Franz Seitz' Verfilmung des *Doktor Faustus* (1982) samt allen jüdischen oder auch antisemitisch gesinnten Figuren darin – Rabbi Carlebach, Chaim Breisacher, Saul Fitelberg, Kunigunde Rosenstiel, die rassistischen Auslassungen eines Rüdiger Schildknapp oder eines Gilgen Holzschuher. Und

doch hat gerade dieser Roman wie kein zweiter des Autors die Geschichtszäsur zum Thema, die in *Heiligendamm* gleich am Anfang durch *das* Speichermedium schlechthin scharfgestellt wird. Er bringt so zum Ausdruck, was Luther an einer von Thomas Mann seinerzeit angestrichenen und mit Ausrufezeichen markierten Briefstelle diesem ganz offensichtlich aus tiefstem Herzen sprach: »Deutschland ist gewesen und wird nie wieder werden, was es war.«⁵⁷

Anmerkungen

- 1 *Heiligendamm* (Michael Blume, DE 2009), 13:13.
- 2 Vgl. Yahya Elsaghe, »Donnersmarck« und »Blumenberg«. *Verschwinden und Wiederkehr jüdischer Charaktere in der Geschichte der Thomas Mann-Verfilmungen*, in: *KulturPoetik*, 5(2005)1, 65–80; ders., *Vergangenheitspolitik im Kino. Zur bundesrepublikanischen Verfilmungsgeschichte Thomas Manns*, in: *Thomas Mann Jahrbuch*, 27 (2014), 47–60; ders., »Felix Krull« im Kino und im Fernsehen. *Zu den mentalitätsgeschichtlichen Implikationen der bundesdeutschen Thomas Mann-Verfilmungen*, in: *Wirkendes Wort*, 66(2016)1, 25–41.
- 3 *Königliche Hoheit* (Harald Braun, BRD 1953), 03:54.
- 4 Thomas Mann, *Königliche Hoheit*, hg. von Heinrich Detering, Frankfurt/Main 2004 (=Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. *Werke - Briefe - Tagebücher*, Bd. 4.1), 26, 29, 136, 147, 228–237, 286, 336; vgl. ebd., 15 f., 30–34.
- 5 Ebd., 33, 91.
- 6 Ebd., 15.
- 7 Brief an Heinrich Mann vom 20. November 1905, in: Thomas Mann, *Briefe I. 1889–1913*, hg. von Thomas Sprecher und Hans R. Vaeg, Frankfurt/Main 2002 (=Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. *Werke - Briefe - Tagebücher*, Bd. 21), 332–334, hier 333; Brief an Efraim Frisch vom Oktober 1921, in: Hans Wysling (Hg.), *Thomas Mann. Teil I: 1889–1917*, Frankfurt/Main 1975 (=Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 14.1), 227 f., hier 227.
- 8 Vgl. Seitz, *Film als Rezeptionsform von Literatur*, 463; Zander, *Thomas Mann im Kino*, 229, 235.
- 9 Thomas Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, hg. von Eckhard Heftrich, Frankfurt/Main 2002 (=Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. *Werke - Briefe - Tagebücher*, Bd. 1.1), 127.
- 10 Ebd., 499.
- 11 Vgl. Yahya Elsaghe, »Edhin Krokowski aus Linde bei Pinne, Provinz Posen«. *Judentum und Antisemitismus im »Zauberberg« und seiner Vorgeschichte*, in: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*, 101.1 (2009), 56–72.
- 12 Thomas Mann, *Der Zauberberg. Roman*, hg. von Michael Neumann, Frankfurt/Main 2002 (=Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. *Werke - Briefe - Tagebücher*, Bd. 5.1), 582.
- 13 Freundliche Hinweise von Hanspeter Affolter, Bern, vom 4. August 2016.
- 14 Vgl. Iris Bellinghausen, *Umsetzung eines intellektuellen Diskurses in Bilder am Beispiel des Naphta-Komplexes in Hans W. Geißendörfers Film »Der Zauberberg« nach dem gleichnamigen Roman von Thomas Mann*, München 1985 [Manuskript, Thomas-Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule, Zürich], 85.

- 15 Vgl. Robert Pierce Casey, Hans Freiherr von Campenhausen, *Armenien. Im Altertum*, in: Kurt Galling (Hg.), *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, Bd. 1, Tübingen 1957, 610–612, hier 610.
- 16 Isabelle Stüssi, Zürich, Mail an Michael Blume vom 21. September 2015; mit freundlicher Erlaubnis des Empfängers.
- 17 Michael Blume, Berlin, Mail an den Verfasser vom 7. November 2015.
- 18 Eckhard Heftrich, »Buddenbrooks« - *der Jahrhundertroman*, in: Manfred Eickhölter, Hans Wiskirchen (Hg.), »Buddenbrooks«, *Neue Blicke in ein altes Buch. Begleitband zur neuen ständigen Ausstellung »Die »Buddenbrooks« - ein Jahrhundertroman« im Buddenbrookhaus*, Lübeck 2000, 10–21.
- 19 Michael Blume, telefonische Auskunft vom 5. November 2015.
- 20 Vgl. Thomas Mann, *Notizbücher 1-6*, hg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt/Main 1991, 142 f.
- 21 Thomas Mann, *Der Kleiderschrank*, in: ders., *Frühe Erzählungen. 1893-1912*, hg. von Terence J. Reed, Frankfurt/Main 2004 (=Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke - Briefe - Tagebücher, Bd. 2.1), 193–203, hier 195; im Folgenden zitiert mit der Sigle *K* und Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 22 Im Original keine Hervorhebungen; freundlicher Hinweis von Hanspeter Affolter, Bern, vom 4. Oktober 2014.
- 23 Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, München-Wien 1977, 69.
- 24 Vgl. z. B. Esther Fischer-Homberger, *Die Büchse der Pandora. Der mythische Hintergrund der Eisenbahnkrankheiten des 19. Jahrhunderts*, in: *Sudhoffs Archiv*, 56 (1972), 297–317, hier 309–314; Peter Glasner, *Entgleisung im deutschen Kaiserreich. »Das Eisenbahnglück« von Thomas Mann*, in: Christian Kassung (Hg.), *Die Unordnung der Dinge. Eine Wissens- und Mediengeschichte des Unfalls*, Bielefeld 2009, 185–220, hier 203; Ralph Harrington, *The Neuroses of the Railway*, in: *History Today*, 44.7 (1994), 15–21; Joachim Radkau, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München-Wien 1998, 201, 222–224; Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise*, 106–113, 121–134.
- 25 Vgl. z. B. Franz Kafka, Brief an Max Brod von 1904, in: ders., *Schriften - Tagebücher - Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. von Gerhard Neumann u.a., *Briefe 1900-1912*, hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt/Main 1999, 41 f.; ders., Brief an Max Brod vom 13. Oktober 1917, in: ebd., *Briefe 1914-1917*, hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt/Main 2005, 346 f., hier 346.
- 26 Thomas Mann, *Lebensabriß*, in: ders., *Reden und Aufsätze 3*, Frankfurt/Main 1974 (=Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 11), 98–144, hier 105.
- 27 Vgl. Viktor Mann, *Wir waren fünf. Bildnis der Familie Mann*, Konstanz 1964, 156.
- 28 Vgl. Hans Christian Andersen, *Die kleine Seejungfrau*, in: ders., *Gesammelte Märchen*, 2. Teil, Leipzig 1847 (=Gesammelte Werke, Bd. 13), 72–106, hier 73, 76, 95 f., 99.
- 29 Vgl. Michael Maar, *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem »Zauberberg«*, München-Wien 1995, 102, 293 f., Anm. 29.
- 30 *Heiligendamm*, 12:55.
- 31 Ebd., 13:06.
- 32 Ebd., 02:26.
- 33 Ebd., 00:32.
- 34 Ebd., 02:55.

- 35 Vgl. *Die Manns - Ein Jahrhundertroman* (Heinrich Breloer, DE 2001); Manfred Flügge, *Das Jahrhundert der Manns*, Berlin 2015; Tilmann Lahme, *Die Manns. Geschichte einer Familie*, Frankfurt/Main 2015; Aaron Estermann, Maximilian Rück, *Das Haus der Familie Mann. Ein Rundgang zwischen Literatur und Wirklichkeit*, Würzburg 2016.
- 36 Vgl. Gunnar Kaiser, *Thomas Mann im Exil. Von zögerlichem Taktieren zu beherztem Engagement - die Entwicklung von Thomas Manns Einstellung zum Nationalsozialismus*, <http://www.exil-club.de/dyn/411.asp?-Aid=65&Avalidate=494915187&-cache=48313> (letzter Zugriff 17.11.2015).
- 37 *Heiligendamm*, 07:55, 08:22, 09:11.
- 38 Ebd., 11:26.
- 39 Karl Binding, Joh. Nagler, *Das Strafgesetzbuch für das Deutsche Reich. Vom 26. Februar 1876. Mit seinen Abänderungen. Ausgabe zum akademischen Gebrauche*, Leipzig 1905, 52.
- 40 Vgl. *Heiligendamm*, 00:53, 08:36, 12:00, 12:10, 14:12.
- 41 Vgl. Claudia Lieb, »Der Kleiderschrank«, in: Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hg.), *Thomas Mann Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart 2015, 99–101, hier 100.
- 42 Vgl. V. Mann, *Wir waren fünf*, 156; Mann, *Lebensabriß*, 104 f.
- 43 Vgl. Yahya Elsaygh, *Domi et foris. Provinz und Hauptstadt in Thomas Manns Frühwerk*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (2012), 239–278, hier 248–250, 253–260.
- 44 Michael Blume, Mail an den Verfasser vom 12. Februar 2016.
- 45 *Heiligendamm*, 03:16.
- 46 Ebd., 04:54.
- 47 Vgl. Manfred Lurker (Hg.), *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1991, 560 f.
- 48 Vgl. Gershom Gerhard Scholem, *Das Davidschild. Geschichte eines Symbols*, Frankfurt/Main 2010, 18 f., 26.
- 49 Freundlicher Hinweis von Joanna Nowotny, Zürich, vom 19. April 2016.
- 50 Vgl. Scholem, *Das Davidschild*, 35.
- 51 Vgl. ebd., 45.
- 52 *Le Mirage* (Jean-Claude Guiguet, FR/DE/CA/CH 1992).
- 53 *Death in Venice. CA* (P. David Ebersole, US 1994).
- 54 *Org* (Fernando Birri, IT/AR 1979).
- 55 Brief an Agnes E. Meyer vom 18. August 1942, in: Thomas Mann, Agnes E. Meyer, *Briefwechsel 1937–1955*, hg. von Hans R. Vaget, Frankfurt/Main 1992, 425–427, hier 427.
- 56 Ebd., 426.
- 57 Martin Luther, Brief an Jakob Probst vom 26. März 1542, in: ders., *Briefe*, Bd. 2, hg. von Reinhard Buchwald, Leipzig 1902, 181–183, hier 181.