

„Nicht Mann, nicht Frau, sondern etwas Wunderbares dazwischen.“

In jedem von uns steckt auch ein bisschen etwas vom Hochstapler und Verführungskünstler Felix, weshalb die Felix-Figur für mich alters- und geschlechtslos ist. Wir alle spielen unsere sozialen Rollen, verhalten uns unterschiedlich, je nach Kontext und Gegenüber. Aber Felix hat das perfektioniert. Er gibt seinen Mitmenschen, was sie brauchen, seinem Publikum, woran es glaubt. Auf seiner Reise begegnet er vielen extravaganen Persönlichkeiten, der Prostituierten Rosza, der Schriftstellerin Diane Houplé und nicht zuletzt dem Maquis de Venosta. Auf alle übt Felix eine Faszination aus und weckt bei ihnen bisher unbekannte Gefühle und Sehnsüchte. Sie alle erleben in der Begegnung mit dem androgynen Felix einen kathartischen Moment, der ihr Leben verändern wird. So ist unsere Inszenierung nicht nur ein Panorama der unterschiedlichsten Formen von Begierde, sondern auch ein Plädoyer für Liebe unabhängig vom Geschlecht und für Gender-Fluidität.

„Könnten Sie sich wünschen ein anderer Mensch zu sein?“

Thomas Manns schreibt fast ein halbes Jahrhundert an seinem Roman über den Hochstapler Felix Krull und dennoch bleibt er unvollendet, stoppt abrupt mitten in einer Liebesgeschichte, die Felix in Lissabon erlebt. Meine Bühnenadaptation endet bewusst früher als der Roman, und zwar in dem Moment, in dem „Felix Krull“ mit dem „Maquis de Venosta“ die Identität tauscht, um an seiner Stelle eine Weltreise anzutreten. Nicht nur eine neue Version von sich selbst zu erfinden, sondern gleich ein anderer Mensch zu werden, das ist für mich der Höhepunkt von Felix' Dasein als Spieler und deshalb geeignet als Schlusspointe für Felix' Lebensgeschichte im Theater. Denn in der Möglichkeit, ein anderer Mensch zu werden, das heißt, einen alternativen Lebensentwurf zu verfolgen, liegt eine große Freiheit und Selbstbestimmtheit, von der ich mir manchmal wünsche, sie wäre uns allen vergönnt.

Überdies ist diese Szene von Thomas Mann großartig geschrieben, humorvoll und intelligent zugleich, fast schon philosophisch, wenn es darum geht, ob unsere Erinnerungen Teile unserer Persönlichkeit ausmachen und wie schlimm es wäre, diese abzugeben – „Wer kann vergessen wollen“, ruft der verzweifelte Maquis Felix zu.

Insgesamt hat mich in der Auseinandersetzung mit dem Roman, insbesondere beim Erstellen der Fassung, aber auch im Probenprozess die Sprache von Thomas Mann begeistert. Er malt atmosphärische Bilder, vor allem aber hat er Humor. Die Vorstellung von Felix' Familie, die Begegnung mit dem Hotel-Direktor, mal sarkastisch, mal frivol geschrieben und insgesamt wirklich erheiternd, sodass die Proben für das Stück nicht nur bereichernd, sondern auch unterhaltsam waren. Die Inszenierung ist es ebenfalls und ich freue mich, wenn unser Felix Krull am Staatstheater Mainz weiterhin ein breites Publikum für sich gewinnen kann, das zahlreich kommt!

Oper und Ballett



Thomas Mann 1924. ETH-Bibliothek Zürich, Thomas-Mann-Archiv / Fotograf: Unbekannt / TMA_0076

Immer ist es für den Dichter eine schmeichelhafte und rührende Erfahrung, ein Werk seines Geistes durch eine sinnunenmittelbarere Kunst ... aufgenommen, wiedergegeben, gefeiert, verherrlicht zu sehen.

Thomas Mann – Brief an Wolfgang Born am 18.03.1921

Nach der ikonischen Opernadaptation durch Benjamin Britten von „Der Tod in Venedig“ 1973 haben sich erst zu Beginn der 2000-er Jahre und in jüngster Vergangenheit wieder Komponisten an eine Vertonung der literarischen Texte Thomas Manns gewagt. 2002 hat **Robert Grossmann** die Komposition zur ersten „Zauberberg“-Oper abgeschlossen, zu der er am Spielort des Romans wegen der vielen klassischen Opernthesen wie „Liebe, Hass, Krankheit und Tod“ und weil im Roman Musik ein essenzielles Thema sei, inspiriert wurde. Überdimensionale Röntgenbilder am Bühnenhintergrund bestimmen die Szene, eine Musik in nostalgisch-harmonischer, kompositorisch konservativ verortbarer Tonalität spielt auf die erzählte Zeit von „Der Zauberberg“ an und inszeniert eine Welt von inner- und zwischenmenschlichen Konflikten, in der „jeder [...] Patient, jeder Arzt sein“ könnte.

Georgy Vaida ist Komponist der zweiten „Zauberberg“-Oper, die 2011 auf dem Berghof „Schatzalp“ im Rahmen des „Davos Festival“ aufgeführt wurde. Ausgelöst durch die Lektüre des Romans in seiner Jugend hat er seither allen möglichen Adaptionen nachgespürt, für ihn sind Thomas Manns Figuren Operncharaktere, die er auf die Bühne bringen wollte. Mit Bedauern erkennt er in den kritischen Überlegungen Thomas Manns in „The Coming Victory of Democracy“ wieder aufkommenden Faschismus als unmittelbar aktuelles Phänomen unserer Zeit.

Um zwei sehr neue Erstkompositionen handelt es sich bei der „Felix Krull“-Vertonung von **Marc L. Vogler**, die im Excelsior Hotel Ernst in Köln 2023 uraufgeführt wurde, und um die „Buddenbrook“-Oper des Komponisten Ludger Vollmer von 2024. Vogler hat den Spielort seiner Oper bewusst in ein Hotel gelegt, also an die Wirkungsstätte Krulls und an einen Ort, wo der Unterschied zwischen Darstellenden, Zuschauenden und Gästen, zwischen Realität und Schein, im laufenden Betrieb verschwimmt. In der Improvisation Felix Krulls erkannte er Parallelen zur heutigen Nutzung von KI, quasi einem ein „ChatGPT“ avant la lettre: zwar schwierig zu adaptieren, aber perfekt formuliert von Thomas Mann – „nichts überflüssig, nichts [...] Ornament, [...] jedes Wort [...] tragende Wand“.

Ludger Vollmer hat die erste Oper zu „Buddenbrooks“ für die Oper Kiel komponiert. Für ihn ist selbstverständlich, dass sie „genuinen Bezug zum Heute“ hat. Entsprechend verhandelt er den Turbokapitalismus der Waffenhändler-Familie Buddenbrook neben Aktualisierungen zu Diskursen der Identitätsdynamik, insbesondere bezüglich des schwierigen Umgangs mit Gender Awareness, Diversity bzw. Non-Binärität in unserer Mehrheitsgesellschaft und durch die Kirchen.

John Neumeier hat die Novelle „Der Tod in Venedig“ bereits als 15-Jähriger gelesen. In seiner Choreografie „Tod in Venedig. Ein Totentanz“ inszeniert er die apollinisch-intellektuelle Welt mit der Musik von Bach, ihr gegenübergestellt wird die rauschhaft-dionysische mit Wagner-Musik. Wie Thomas Mann es nie geschafft hat, einen Roman über Friedrich den Großen zu schreiben, vermag es Aschenbach auch nicht – er ist bei Neumeier Choreograph – sein Ballett über den König erfolgreich zu vollenden. Während Aschenbach und Tadzio in der Novelle weder miteinander sprechen noch sich berühren, werden ihre Gefühle im Ballett im

gemeinsamen Tanz ausgedrückt – z. B. wenn Aschenbach „Ich liebe dich“ ausruft. Neumeier betont, dass Aschenbach für ihn zwar Identifikationspotenzial liefert, aber sein Kunstwerk in gar keinem Fall autobiografisch zu verstehen sei.

Die bislang einzige Ballettadaption vom „Zauberberg“ hat **Xin Peng Wang** geschaffen. Sein Werk versteht er als Diskurs zur Bedeutung und dem Wesen der „Zeit“ einerseits, zu den Auswirkungen von Krankheit auf Individuen sowie über die Kraft von Bildung andererseits. Aktualität gewinne der Roman leider sowohl hinsichtlich des gesellschaftlichen Umgangs mit globalen Pandemien als auch bzgl. der im Streit ausgetragenen Differenzen zwischen unterschiedlichen Ideologien. Dabei interessiert ihn deren Wirkung auf die „geistige Verfassung der Menschen“, die leider nicht mehrheitlich wie Joachim Ziemßen mit „Liebe“ reagierten.

Robert Grossmann – Oper



@ Robert Grossmann

Robert Grossmann, geboren 1953 in San Diego, Kalifornien, ist ein schweizerisch-amerikanischer Musiker, Komponist und Musikwissenschaftler. Neben seinem Musikstudium an der University of California La Jolla, California State University, Northridge und dem San Francisco Conservatory of Music, wo er auch Kompositionsunterricht erhielt, studierte er Gitarre und Laute bis zum Diplomabschluss. Sein spezielles Interesse, die historische Aufführungspraxis, wurde sein Promotionsthema an der Indiana University, Bloomington. Als Solist und in verschiedenen Musikensembles spielt Robert Grossmann Laute, Theorbe, Mandoline und Gitarre, hat bis zu seiner Pensionierung an der Pädagogischen Hochschule Graubünden unterrichtet und war zeitweise Leiter des Kulturzentrums Chesa Planta in Samedan, Oberengadin, sowie des Kulturzentrums Cha-

sa Jaura Valchava in Val Müstair. Er hat Konzerte, Radio- und CD-Aufnahmen geschaffen, musikwissenschaftliche Forschung betrieben und vor allem Vokal- und Instrumentalmusik komponiert wie

Zauberberg. Oper in zwei Akten nach dem Roman von Thomas Mann. Komposition: Robert Grossmann, Libretto: Rolf Gerlach (Bearbeitung: Robert Grossmann), Musikalische Leitung: Adrian Stern, Regie: Helen Malkowsky. Stadttheater Chur (Schweiz) 2002.

Donnerstag, 26. September 2002, wurde Kanton Graubünden in der Schweiz um ein Kulturgut reicher. Zur Uraufführung gelangte im Stadttheater Chur die Oper „Zauberberg“ nach dem gleichnamigen Roman von Thomas Mann. In fast zehnjähriger Arbeit hatte ich das „herausragendste literarische Werk des 20. Jahrhunderts“ in zwei Akte mit je sechs Klangbildszenarien umgewandelt.

Die Verstimmung der Davoser Bevölkerung war gründlich und hielt lange an als im September 1924 der Roman „Der Zauberberg“ von Thomas Mann erschien. Denn das 1000-seitige Werk mit seinen nicht allzu positiven Schilderungen des Lebens in einem Sanatorium kratzte am ausgezeichneten Ruf des bekannten Luftkurortes. Dabei wurde und wird immer noch oft übersehen, dass im „Zauberberg“ vieles erfunden ist und das Werk, wie Thomas Mann selbst beteuerte, „wohl nur ganz nebenbei als Davos-Roman gelesen werden darf“. Nichtsdestotrotz:

Davos weiß sich seit 78 Jahren in der Weltliteratur vertreten und ab dem 26. September 2002 auch auf der Opernbühne.

„Schuld“ daran trage ich, Robert Grossmann, Musiker und Komponist, schweizerisch-amerikanischer Doppelbürger, wohnhaft im Domleschg. Vor 30 Jahren – damals unterrichtete ich an der Musikschule Oberengadin – weilte ich, wie jedes Wochenende, in Davos. Meine Frau arbeitete in einer Höhenklinik, einem ehemaligen Sanatorium. Auf dem Balkon des Zimmers im obersten Stock ließ ich mich im Liegestuhl nieder und vertiefte mich in den Roman „Der Zauberberg“ von Thomas Mann. Umgeben von der Kulisse, wie jene des „Internationalen Sanatoriums Berghof“ in Manns Geschichte, entstand bei mir die Idee, aus dem Lesestoff eine Oper zu schaffen. Ich empfand, dass der Roman viele Themen, die immer wieder in Opern zu finden sind, wie Liebe, Hass, Krankheit und Tod enthält und mir wurde immer bewusster, dass sich die im Buch stark gezeichneten Personen, deren Beziehungen untereinander und die Entwicklung der Hauptfigur Hans Castorp ausgezeichnet für ein Musiktheater eignen würden. Dazu kam, dass die Musik im Roman ein wichtiges und durchgehendes Thema ist. Überzeugt von meiner Idee suchte ich mithilfe der Thomas Mann-Gesellschaft einen Librettisten. Damit nahm eine zehnjährige schöpferische, aber auch organisatorische Arbeit für die Oper ihren Anfang. Die Rechte für die Vertonung konnten nach langem Schriftverkehr mit dem S. Fischer Verlag gesichert werden.

1998 konkretisierte sich das Projekt, das in einer über 400-seitigen Partitur von mir niedergeschrieben wurde. Das Opernwerk „Zauberberg“ verdichtet Thomas Manns ironisch-weise schweifigen Bildungsroman in zwei Akte mit je sechs Klangbild-Szenarien für 9 Sänger, Chor, Ballett und großes Orchester. Das Libretto dazu stammt vom 1935 in Leipzig geborenen Rolf Gerlach. Bei aller Freiheit in der sprachlichen und dramatischen Gestaltung war der Librettist jederzeit dem Geist und oft gar den Buchstaben der Vorlage treu geblieben. Nicht anders als im Roman gerät ein einfacher, junger Mensch, Hans Castorp, der eigentlich nur auf drei Wochen seinen tuberkulösen Vetter Joachim Ziemßen im Hochgebirge besuchen will, für sieben Jahre in den fatalen Bann einer Ausnahmesituation; als deren pädagogische Repräsentanten der zynische Mediziner Hofrat Behrens, der italienische Humanist Settembrini, der Jesuit-Fanatiker Naphta neben der kirgisischen Venus Madame Chauchat und dem vollmundig-verzweifelten Vitalisten Mynheer Peeperkorn vor einer ziemlich ordinären Personal-Staffage agieren.

Die Auseinandersetzung mit dem geistigen und gesellschaftlichen Formverfall als virulentem Problem des Romans, dominierte uneingeschränkt die Dramaturgie der Oper, die, quasi wie ein impressionistisches Stenogramm, mit ihren sprachlichen Verkürzungen und musikalischen Pointen dem Zerfließen des morbiden Zeitgemäldes entgegenwirken mochte. Die strenge Symmetrie beider Akte trägt dazu bei: Die Prosa-Jahre des Romans wurden in der Partitur in zweimal sechs Bilder kontrastreicher (Fieber-)Kurven übersetzt, im ersten Akt in einer fast-nächtlichen Walpurgisnacht auf dem Zauberberg endend. Im nachfolgenden Akt kulminieren die Ereignisse in einem Donnerschlag, als die Einberufung zum Krieg den Helden Hans aus seiner Höhe zurück ins Leben abberuft. Wie das Libretto war auch die Musik der Oper durch intensive Beschäftigung mit dem weltberühmten Roman entstanden, der ein geschichtliches

und kulturelles Dokument – auch von Davos – des beginnenden 20. Jahrhunderts darstellte: Die Musik enthält daher nostalgische Elemente, die als harmonisch und kompositorisch konservativ bezeichnet werden können. Sie bringen einen Hauch des Zeitgeistes zurück und sollen Zuhörer für Momente in die Atmosphäre der damaligen Zeit zurückversetzen.

Die verschiedenen Rollen haben je eine eigene Melodieführung und einen Duktus, welcher unverwechselbar ist. Ebenso sind rhythmische Strukturen und der Umgang mit musikalischen Intervallen für jede Rolle festgelegt. Emotionen, Reaktionen, Gedanken und Gefühle werden durch die Musik unterstützt oder angedeutet – manchmal offensichtlich bei musikalischer Wortmalerei, aber auch durch Entgegensetzung, wenn z. B. die Musik Gedanken einer Figur widerspiegelt, die dem gesungenen Text widersprechen. Es treten unterschiedliche musikalische Motive auf, wie z. B. das Motiv der „Krankheit“, das als eine Terz aufeinander in verschiedenen Oktaven erscheint. Motive wie auch einzelne harmonische Wendungen waren in gewandelter Form während der gesamten Oper immer wieder da und leiteten den Erkennungsvorgang ein. Für mich basiert musikalische Rhetorik auf dem Prinzip des Erkennens in einem psychologischen Umfeld von Erwartung und Überraschung. Wahrnehmen und Erkennen beim Musikhören sind die ersten Schritte bei der Umsetzung musikalischer Abstraktionen zu einem bestimmten konkret-sinnlichen Erleben. Ich habe in die Oper auch Zitate anderer Komponisten spielerisch eingeflochten. Es sind musikalische Kommentare voller Ironie und teilweise mit musikhistorischem Bezug auf die Zeit, zu der Thomas Mann den Roman schrieb.

Gespielt wurde „Zauberberg“ vom Bündner Kammerorchester unter der Leitung des Dirigenten Adrian Stern, der damals die Musikakademie St. Gallen leitete und erster Gastdirigent des Tschechischen Kammerorchesters Prag war. Für die Inszenierung konnte die bekannte Regisseurin Helen Malkowsky verpflichtet werden. Für sie bestand das wichtigste Grundmoment der Oper „Zauberberg“ in der Reduktion sowohl der Handlung, des Personals als auch der Details. Entscheidend sei das Aufeinanderprallen unterschiedlichster Lebensphilosophien und Lebenskonzepte in der hermetischen Abgeschlossenheit eines Sanatoriums, das auch Hotel, Krankenhaus, Kaserne, Kloster, Schule und Irrenanstalt sein könne, so die Regisseurin Helen Malkowsky. Helen Malkowsky über den Unterschied zwischen Roman und Oper: „Mehr als im Roman rücken die emotionalen, weniger die philosophischen Konflikte der Hauptfigur Hans Castorp in den Mittelpunkt. Nicht nur das Krankheitsbild wird per Röntgenapparat durchleuchtet, sondern auch das Innenleben eines jeden einzelnen durch die Reflexion der Mitpatienten.“ So werde die Realität wie unter dem Mikroskop überdeutlich und übergroß. Diesen Gedanken griff das Bühnenbild von Michael S. Bachmann mit seinen beweglichen, überdimensionalen Röntgenbildern auf. Sie waren einerseits (über-)reales Abbild der Morbidität, liefern andererseits Assoziationen für fantastische Schneelandschaften. Gleichzeitig figurierte dieser Apparat als eine Art Maschine, deren willkürlichen Gesetzen alle unterliegen. Dem abstrakten, formalen Bühnenraum, der gleichzeitig Innen- wie Außen-, Seelen- wie Kunstraum sein kann, standen an die Entstehungszeit des Romans angelehnte Kostüme gegenüber. Manche gingen ihrer Zeit bewusst voraus, andere ihr hinterher. Alle aber in einheitlichen Weiß- und Beigetönen – jeder könnte Patient, jeder Arzt sein.

Gregory Vajda – Oper

Gregory Vajda, geboren 1973 in Budapest, studierte dort Dirigieren an der Franz-Liszt-Musikakademie. 2011 wurde er zum Musikdirektor des Huntsville Symphony Orchestra ernannt, seit 2014 ist er u. a. Erster Gastdirigent des Ungarischen Radio-Symphonieorchesters sowie künstlerischer Leiter des Internationalen Arnel-Opernfestivals. Neben seiner Tätigkeit als Gastdirigent ist Vajda als Klarinettist und Komponist tätig. Er wurde 1999 mit dem Annie Fischer-Staatsstipendium für Musikkünstler und 2000 mit dem Zoltán Kodály-Staatsstipendium für Komponisten ausgezeichnet. Seine dritte Oper „Zauberberg“ wurde für die Jubiläumssaison des Davos Festivals komponiert und dort uraufgeführt:



Zauberberg. Oper nach dem Roman von Thomas Mann. Komposition: Gregory Vajda, Libretto: Bettina Geyer. Auftragswerk im Rahmen des 25. Davos-Festivals. Uraufführung: 30. Juli 2010, Berghof „Schatzalp“, Davos.

As for the inspiration to write an opera on “The Magic Mountain”, it is definitely at least a two-fold story.

1. “Der Zauberberg” and “Joseph und seine Brüder” were amongst the books that made a huge impression on me as a teenager. In fact, I made “Joseph und seine Brüder” a four-summer program for myself, reading one book each summer to be able to fully grasp the richness of this fantastic novel. The characters of “Der Zauberberg” were ingrained in my brain upon the first reading, and I have given into the “Magic Mountain” cult – if I can call it that – early on. After reading the book twice, I have started seeking out adaptations of it wherever I could (readings, films, theatre).

2. As I was invited to conduct Ensemble Laboratorium at the Davos Festival, I encountered Hotel Schatzalp, which – if not exactly the original sanatorium – suddenly made everything in Thomas Mann’s book a reality in my mind, but without losing its magical qualities. I suddenly envisioned the masked ball in Chapter 7 (in fact I made number 7 the basis of my work: 7 singers, 7 scenes, 14 musicians) with film-like flashbacks and flash forwards including the most important scenes from the novel. As a half-joking comment I made to the then wonderful directrices of the festival I said: “Well, we should do a chamber opera here based on

‘Der Zauberberg’”. She immediately said: “Let’s do it, you have one year to write it.” And it was programmed for the Davos Festival a year later.

So, writing an opera based on “Der Zauberberg” is first and foremost an inspiration from my teenage years, then it is a lucky coincidence with finding Hotel Schatzalp and a supporting festival leadership in Davos. Upon deciding on the project, I immediately approached my friend Bettina Geyer whom I have worked with before at the Salzburger Festspiele. I wanted her to write the libretto and direct the production as well. It took a little time to convince Bettina that this project is indeed doable, if we follow my vision of the entire opera being one continuous masked ball with visions of the past and the future included. “Zauberberg, Oper im Kurhotel”, as we named it, I believe, worked really well for the place and it has become my first (and so far, only) major work in German. I have always felt that the major figures Mann has created in his novel cry out to be opera characters.



I am attaching two pictures of the beautiful program book that was produced by the Davos Festival. The first one is the cover of the booklet with a photo of the singers being outside (this is how the Prologue was staged, then the audience had to follow the characters inside), the second one is showing the final installation of the show with the chest X-rays put all over the windows covering up the view of the Alps (I found this idea of Bettina especially fitting and touching), as Hans Castorp is singing in the last scene called “Schnee”.

As for the survey’s question of what I think of Thomas Mann, I can only say that not only him and his work is never going out of fashion, but some of his words and thoughts are more alive than ever. In fact, I have not long ago purchased a 1938 book printed in the United States entitled: “The Coming Victory of Democracy”. It is the book version of Mann’s stirring lecture he gave during a coast-to-coast tour that year. It is eerie how his words ring true these days, when fascism in a new, but not nearly disguised enough form is roaming the world once again.

Marc L. Vogler – Oper

Marc L. Vogler, geboren 1998 im Ruhrgebiet, ist Komponist, Pianist und Dirigent. Sein künstlerisches Spektrum umfasst Instrumental- und Vokalwerke, Oper sowie modernes Musiktheater. Er komponierte mit 16 sein erstes Opern-Streichkonzert, studierte Komposition an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf und schloss nach Studien an der Hochschule für Musik und Tanz Köln 2023 mit dem Master ab. Seine von Festivals und Opernhäusern beauftragten Kompositionen wurden international aufgeführt, er ist Preisträger mehrerer Auszeichnungen. In den Spielzeiten 2024/25 und 2025/26 ist Vogler Composer in Residence der Jungen Oper Dortmund. Seine dritte Oper wurde im Kölner Excelsior Hotel Ernst in dessen Lobby, Treppenhäusern und Suiten uraufgeführt:



Felix Krull. Oper in zwei Akten nach dem Roman von Thomas Mann. Komposition: Marc L. Vogler, Libretto: Marc L. Vogler, Musikalische Leitung: Marc L. Vogler, Regie: Oliver Klöter. Excelsior Hotel Ernst Köln 2023.

Natürlich fasziniert mich die Sprache Thomas Manns, seine Ironie und der schier endlose Fächer an Erzählebenen, auf denen man seine Werke lesen kann. Doch als 26-Jähriger ist es vor allem der Visionär im Schriftsteller Thomas Mann, der mich staunen lässt: Gegenwärtig wird viel darüber spekuliert, wie eine KI mitunter „halluziniert“, also falsche Informationen glaubhaft darbietet. Schon über hundert Jahre zuvor legt Thomas Mann solche fabulierenden, abschweifenden Weisheiten seinem Protagonisten „Felix Krull“ in den Mund, als dieser über ein ihm unbekanntes Thema referieren soll.

Als Komponist begeistert mich besonders die Musikalität im Werk Thomas Manns: seien es die zahlreichen musikhistorischen Referenzen im „Zauberberg“ oder die profunde musiktheoretische Auseinandersetzung im „Doktor Faustus“. Letzterer ist zweifellos mein Lieblingsroman von Thomas Mann, wenngleich im Verhältnis zu dem humoristischeren, bühnentauglicheren Krull-Stoff deutlich schwerer zu adaptieren.

So wagte ich mich 2019 an eine Opernadaptation der „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ – verblüfft und motiviert von der Tatsache, dass der Roman bis dato nie vertont wurde. Das erstaunt, ist doch das Vorbild des Hochstaplers im Buch ausgerechnet ein Opernsänger!

Wenn man einen Stoff für die Bühne, speziell für die Oper oder das Musiktheater, adaptiert, muss man vor allem eines: kürzen. Was gesungen wird, wird gedehnt, nimmt folglich mehr Zeit in Anspruch. Daher muss ein Romantext, um Libretto zu werden, kondensiert werden. So sitzt man dann vor dem Jahrhundertwerk Thomas Manns bewaffnet mit einem Rotstift und voller jugendlichem Tatendrang, um die Feststellung zu machen: hier ist nichts kürzbar. Man streicht ein Wort und denkt: es fehlt. Man streicht einen Satz und die Struktur zerfällt. Geht der Satz auch über sechs Zeilen und erweckt beim ersten Lesen den Eindruck, sich wortreich im Detail zu verlieren, so stellt man bei dem Versuch einer Kürzung fest:

Bei Thomas Mann ist nichts überflüssig, nichts ist Ornament, nichts ist Bordüre, jedes Wort ist eine tragende Wand im Satzgefüge.

Sich dennoch an den Literaturnobelpreisträger als literarische Vorlage zu wagen, war durchaus risikofreudig. Andererseits: wenn der Schriftsteller im Hochstapler einen Künstler sieht, darf der Künstler in sich dann nicht auch ein wenig vom Hochstapler entdecken?

„Um der Wahrheit die Ehre zu geben“ feierte die Oper ihre Premiere mit 10 Sänger:innen, Salonorchester und 100 Komparsen ebendort, wo sich Krulls Taten zugetragen haben: in einem Grand Hotel. Knapp hundert Jahre nachdem Thomas Mann selbst dort zu Gast war, dienten am Abend des 7. Januar 2023 die gesamte Lobby, die Vorfahrt, die Treppenhäuser und mehrere Salons des Kölner Excelsior Hotel Ernst als Spielfläche einer Operninszenierung, in der das Publikum selbst zu Akteuren wurde, in der die Grenzen zwischen Realität und Inszenierung verschwammen und sich Opernsänger und Hotelgäste die Klinke in die Hand gaben.

Es wird bestimmt nicht meine letzte Mann'sche Adaption gewesen sein. In Zeiten von Fake News, künstlicher Intelligenz und Deepfakes sind seine Themen aktueller denn je.

Das Werk von Thomas Mann ist zeitlos wahrhaftig. Und wahrhaftig zeitlos.

Ludger Vollmer – Oper

Ludger Vollmer, geboren 1961 in Berlin, ist freischaffender Musiker, Komponist und Diplompädagoge. Nach Abitur, Ausbildung zum Werkzeugmacher, Grundwehrdienst in der Nationalen Volksarmee der DDR und Tätigkeit als Pfarrsekretär beendete er sein Studium in den Fächern Violine, Viola und Komposition an den HfM Weimar und Leipzig mit dem Abschluss des Diplom-Orchestermusikers (Viola) mit Lehrbefähigung 1990. Er war u. a. als Orchestermusiker tätig, studierte später Diplompädagogik für Improvisation sowie Komposition, was er mit Konzertexamen im Fach Komposition und dem Erwerb der Diplome für Komposition sowie Pädagogik der Improvisation abschloss. Seit 1993 hat er als freischaffender Komponist diverse Werke geschaffen, darunter:

Buddenbrooks. Oper nach Thomas Mann, eingerichtet vom Komponisten in deutscher Sprache mit Übertiteln. Komposition: Ludger Vollmer, Libretto: Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, Musikalische Leitung: Benjamin Reiners, Regie: Daniel Karasek, Dramaturgie: Ulrich Frey. Oper Kiel 2024.



Ich schreibe nur Opern mit einem genuinen Bezug zum Heute und zur heutigen Gesellschaft.

Die Oper „BUDDENBROOKS“, die mir das Theater Kiel in Auftrag gab, sollte daher kein Museum für das deutsche Bürgertum des 19. Jahrhunderts werden.

Ich wollte vielmehr freilegen, was uns Thomas Mann mit seinem Opus Magnum heute zu sagen hat, und ich war während meiner Arbeit an der Oper dann doch sehr erstaunt darüber, wie nahe das 19. am 21. Jahrhundert mit all seinen Themen, Visionen und Kämpfen tatsächlich liegt.

Viele der Probleme, die vor uns als Menschheit heute massiv aufragen – der Krieg, der Turbokapitalismus, die Stellung von Mann und Frau zueinander, ja selbst die Genderfrage – waren in Manns „Buddenbrooks“ bereits angelegt. So dass wir im Umkehrschluss sagen können, dass das 19. Jahrhundert unmittelbaren Einfluss auf unsere Zeit hat, ja, dass wesentliche Probleme

des 21. Jahrhunderts im 19. Jahrhundert wurzeln – der Krieg in der Ukraine ist ein furchtbares Beispiel dafür.

Um sicherzugehen, dass mir meine ethnisch deutsche Herkunft nicht den Blick verstellt, bat ich für das Libretto meiner Oper „BUDDENBROOKS“ meinen Freund Feridun Zaimoglu um seine Hilfe. Feridun verfügt als deutscher Romancier über feinsten, fast altdeutsch zu nennenden Sprachstil sowie gleichzeitig – ich erinnere an sein legendäres Stück „Schwarze Jungfrauen“ – als Theaterautor über ein unerhört zupackend radikales Künstlertum.

Ich ging davon aus, dass er aufgrund seiner türkischstämmigen Wurzeln darüber hinaus auch über die differenzierte Draufsicht auf Deutschland und die deutsche Geschichte verfügt, die ich benötigte, um ein zeitgemäßes Werk zu schreiben und den episch ausufernden Roman Thomas Manns nicht in romantisierend parlierendem Mäandern deutscher Biederkeit zu ertränken.

Feridun Zaimoglu und Günter Senkel lieferten mir einen spannenden Text mit einer so einfachen wie genialen Bühnenidee als Grundlage, und ließen mir die Freiheit, diesen Text als „Knetmasse“ (Feridun) zu benutzen, um daraus die Endversion des Librettos zu formen. Das Libretto wuchs tatsächlich bis zur letzten Note meiner Partitur mit. Das war spannend und künstlerisch erfüllend.

John Neumeier – Ballett

John Neumeier, geboren 1939 in Milwaukee/Wisconsin, ist ein US-amerikanischer Tänzer, Choreograf und Ballettdirektor. Von 1973 bis 2024 war er Ballettdirektor an der Hamburgischen Staatsoper und Chefchoreograf des Hamburg Ballett, seit 1996 auch Ballettintendant sowie Direktor der von ihm begründeten Ballettschule in Hamburg. Sein Studium an der Marquette University in Milwaukee schloss er mit dem Bachelor of Arts in englischer Literatur und Theaterwissenschaften ab. Seine Karriere begann er 1963 am Stuttgarter Ballett unter John Cranko, spätere Stationen führten ihn als Solist und Choreograf u. a. nach Frankfurt am Main und Hamburg. Sein Fokus liegt – vor seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit Musicals – auf der sog. großen Form, wobei er neue, zeitgenössische Formen in den Kontext der klassischen Ballett-Tradition stellt und insbesondere historische Handlungs- und Märchenballette mit eigenen Erzählstrukturen neu deutet. Neben Luchino Viscontis Verfilmung und Benjamin Brittens Oper gilt Neumeiers Ballett als eines der ikonischen Adaptionen von „Der Tod in Venedig“:



Tod in Venedig. Ein Totentanz. Ballett. Frei nach der Novelle von Thomas Mann. Musik: Johann Sebastian Bach, Richard Wagner. Choreografie und Inszenierung: John Neumeier. Uraufführung Hamburg 2003. Wiederaufnahme Ballett Hamburg 2021 und 2025.

Ich habe die Novelle „Der Tod in Venedig“ das erste Mal gelesen, als ich 15 Jahre alt war und irgendwas in der Geschichte hat mich beeindruckt. Der Junge Tadzio war für mich nie ein wirklicher Junge und in der Novelle sah ich nicht eine Art „soap opera“ über einen älteren Mann, der von einem Jungen fasziniert ist. Es war diese mythische, diese emotionale Ebene, die ich choreografieren wollte, nicht den konkreten Text von Thomas Mann. Er hat bewusst eine metaphysische Ebene angelegt, die unter der konkreten, nacherzählbaren Handlung liegt. Ich denke, dass man eine gewisse Reife haben muss, um dieses Werk zu interpretieren und dann ein Ballett über „Tod in Venedig“ choreografieren zu können.

Dass ich der intellektuellen, organisierten, apollinisch-geordneten Welt, die Aschenbach sich geschaffen hat, die Musik von Bach gegenüberstellen wollte, wusste ich schon früh. An die exakte Sekunde der Idee, die rauschhaft-dionysische Gegenwelt, in die Aschenbach in Venedig gerät, mit Wagnermusik zu unterstreichen, erinnere ich mich nicht so deutlich. Ich probierte ein Stück von Wagner, dann ein Stück von Bach, um gleich danach wieder eines von Wagner

zu spielen. Doch jedes Mal war es für mich so, als ob ich aus einem Traum erwachte. Ich kann bloß nicht sagen, welches der Traum war, Bach oder Wagner?

Mich hat dieser Effekt fasziniert. Die Stücke standen klar nebeneinander und haben einander nicht abgewertet. Ich hörte sie auf gleicher Ebene, so, als ob Traumleben und wirkliches Leben gleichwertig wären.

Ganz unabhängig von der Musik wusste ich früh, dass mein Ballett mit einem Ballett über Friedrich den Großen beginnen sollte. In der Novelle erfahren wir, dass Aschenbach an einem großen Prosawerk über Friedrich von Preußen schreibt. Ich dachte, dass Friedrich ungefähr zur gleichen Zeit wie Bach gelebt haben müsste. Als ich die Entstehungsgeschichte des „Musikalischen Opfers“ las, das Bach über ein Thema von Friedrich dem Großen komponiert hatte, überlief es mich wie ein Schauer, es war so, als ob einem plötzlich etwas geschenkt wird.

Auch die Überschneidungen der Novelle zu Wagner sind offensichtlich: Schon der Aufbau, der Grundkonflikt zwischen Aschenbach und Tadzio, eine Liebe, die unmöglich zu realisieren ist, hat sehr viel mit *Tristan und Isolde* zu tun. Beide gipfeln im Liebestod. Thomas Mann schrieb über Richard Wagner, in der Nähe von seinem Tadzio, als er in Venedig war und die wirkliche Geschichte erlebte. Verblüffend sind auch weitere Zufälle oder Übereinstimmungen: 1911, als Thomas Mann „Tod in Venedig“ schrieb, ist nicht nur die Autobiografie von Wagner erschienen. 1911 ist in der Psychologie das Wort „Narziss-Komplex“ erfunden worden. Thomas Mann schrieb vom „Lächeln des Narziss“. 1911 hat Fokine das Ballett *Narcisse* für Vaslaw Nijinsky choreografiert, der 1911 auch am Lidostrand war. Leider konnte ich das Narziss-Thema nicht direkt in mein Ballett aufnehmen. Thomas Manns Text ist voll von Nebensträngen und symbolischen Leitmotiven, wie der Figur des Heiligen Sebastian, die Ebene von Platons *Phaidros* und die Verbindung zu anderen Figuren der griechischen Mythologie. Ich wollte etwas James Joyce-artig („stream of consciousness“) arbeiten aber gleichzeitig vermeiden, dass es zu verwirrend wird und daher nicht zu viele Ebenen aufbauen. Die Ebene der Kreation, der Konzepte und Skizzen Aschenbachs, die seine Künstlerseite darstellt, ist schon eine: Es ist auch die Ebene von Friedrich dem Großen, der großen, ersehnten Kreation, die letztendlich nicht mehr abgeschlossen wird.

Bei mir ist Aschenbach nicht Schriftsteller, sondern Choreograph.

Die Choreografien, die ich am Anfang kreierte, sollten die Aschenbachs sein. Ich versuchte bewusst, sehr vom Kopf auszugehen. Ich wollte, dass die Choreografie sehr komplex sein sollen, so dass jeder erfahrene Choreograf:in es eigentlich als zu viel empfinden muss. Es soll damit ein Gefühl für Aschenbachs Problem – seinen „Burnout“ – vermitteln. Seine Choreografie ist sehr dicht, denn Thomas Mann beschreibt, dass Aschenbach keinen langen Atem hat als Schriftsteller. Seine Genialität lag darin, kleinste Stücke ganz fein gearbeiteter Texte aneinander zu fügen. Das habe ich in dieser Choreografie auch versucht zu zeigen. Es ist aber sehr schwierig, bewusst nicht gelungene Choreografie darzustellen, denn man weiß nicht genau, ob es Aschenbachs oder meine Fehler sind!

Es ist sehr schwierig, ein Bild von Tadzio zu machen, denn wir erfahren ausschließlich über ihn durch Aschenbachs Augen. Die erste Begegnung der beiden fängt beispielsweise sehr realistisch an. Dann spielt sie weiter in Aschenbachs Kopf, zeigt einen möglichen nächsten Schritt der Beziehung. Für mich ist entscheidend, dass im Ballett, genau wie in der Novelle, eine Beziehung zwischen zwei Menschen entsteht, die wechselseitig ist. Tadzios Seite ist schwerer zu beschreiben, weil wir nicht wissen, was er denkt, warum er immer wieder zurückschaut und warum er lächelt. Die Gefahr ist natürlich immer da, dass er kokett, verführerisch oder sentimental wirkt. Ich denke, dass Tadzio faszinierend wirkt, weil er etwas sehr Normales, aber auch etwas Geheimnisvolles hat. Er ist wie alle anderen Jungen in seiner Umwelt, gleichzeitig strahlt er in seiner Beziehung zu Aschenbach etwas Besonderes, etwas Zartes aus. Das Geheimnisvolle in der Normalität fasziniert mich. Ich habe seine „Normalität“ bewusst forciert, obwohl auch sein Geheimnis, die mythische Ebene in der Choreografie eindeutig zu sehen ist. Gerade Menschen, die sich ihres großen Charmes oder ihrer überwältigenden Schönheit nicht bewusst sind, wirken umso schöner.

Im Laufe des Balletts kann man immer weniger unterscheiden, wo sich Traum, Delirium, Halluzination und Wirklichkeit trennen.

In der Novelle spricht Aschenbach nicht einmal mit Tadzio, im Tanz gibt es Berührungen. Das ist eine Folge davon, dass Ballett nicht eine total realistische Kunst ist. Es gibt hier so zum Beispiel ein Pas de deux, wo man nicht weiß, ob das, was man sieht, Wirklichkeit ist, oder nur im Kopf von Aschenbach passiert. Oder ob in Wirklichkeit vielleicht doch etwas ganz anderes passiert ist. Dieser Pas de deux hat einen Rahmen: Tadzio stößt Aschenbach durch Zufall zu Boden, dann streckt er seine Hand zu ihm aus. Danach entsteht das Pas de deux bis die Geste sich wiederholt. In Wirklichkeit passiert das vielleicht nur einmal und der ganze Pas de deux ist das, was Aschenbach in dem Augenblick denkt, hofft oder spürt, bevor er Tadzios ausgestreckte Hand anfasst. In der Novelle ist es so, dass Aschenbach Tadzio begegnet und dieser ihn einmal anlächelt. Daraufhin sagt Aschenbach für sich „Ich liebe Dich“. Das wäre im Ballett mit einer ähnlichen Stärke, wie sie der Schriftsteller erreichen kann, kaum möglich. Deswegen mussten wir in diesem Fall physisch werden und es buchstäblich zu einem Aufeinanderknallen von zwei Menschen kommen lassen, das zu einer Auseinandersetzung in Bewegung führt. Das Handreichen und das darauffolgende Lächeln ist meine physische Antwort auf die literarische Beschreibung von Thomas Mann.

Diese im Leitmotiv immer wieder auftauchende Figur, der Wanderer, der Gondolier, der Gitarrist, der Friseur werden in meinem Ballett als zwei Menschen dargestellt, obwohl es eigentlich nur einer ist. Diese Doppelung an Präsenz nutze ich, um deutlich zu machen, dass es eine „merkwürdige“, eine irrealen Figur ist. Die Figur ist etwas, das seinen eigenen Schatten, seine eigene Umkehrung hat, und damit Teil dessen wird, was ich die mythische Ebene nennen möchte. Die Figur erhält die Funktion eines Boten, der Aschenbach seinem Schicksal entgegenführt und ausliefert.

Den Untertitel „Ein Totentanz von John Neumeier“ benutze ich, um sofort zu signalisieren,

dass es um Bewegungstheater geht. Die Novelle ist für mich von Anfang an durch die Augen des bevorstehenden Todes zu sehen. Schon auf der zweiten Seite ist von der Friedhofskapelle in München die Rede. Es gibt unglaublich viele Signale, die auf den Tod hinweisen – allgemeiner auf die Seuche, die Cholera bezogen, aber auch direkt auf Aschenbach. Insbesondere im zweiten, im venezianischen Teil erkenne ich eine Art Totentanz, Tänze über Gedanken zu „Tod in Venedig“. Die Totentänze hatten sehr viel mit der Pest zu tun, waren eine Art, sich mit der Ungerechtigkeit oder auch Gerechtigkeit auseinander zu setzen, die der Tod bedeutet. Er kommt zu jedem, jeder wird gerufen, an die Hand genommen und zum Tanz ins Jenseits geführt.

Frauengestalten kommen im Ballett wenig vor: Deshalb werden die Schlüsselfiguren von einer einzigen Tänzerin/Hilfsperson dargestellt. Eine Frau ist seine Assistentin, ist seine eigene Mutter und ist die Mutter von Tadzio. Sie verkörpert eine Art Schutzfigur, einen Menschen, der Liebe gibt und Hilfe leistet. Aschenbachs Mutter war der Gegenpol zu seinem Vater, auch dies ist sehr autobiografisch von Thomas Mann. Ich habe mich davon gelöst, die in der Novelle beschriebene Mutter Tadzios kopieren zu wollen, ich sehe in ihr eher einen Nicole Kidman-Typ. Eine sehr moderne, glamouröse Frau, die eine sehr offene, gradlinige und liebevolle Beziehung zu ihrem Sohn, zu ihren Kindern hat. Ich denke, es ist wichtig, dass Aschenbach mit diesem Element konfrontiert wird. In der Mutter von Tadzio sieht er seine eigene, verstorbene Mutter.

Genauso wie Leser:innen den Schriftsteller Aschenbach mit dem Autor Thomas Mann gleichsetzen, bin ich selber öfters Teil meiner Ballette. Insbesondere, wenn ich über einen Choreografen arbeite, habe ich natürlich einen ganzen Fundus von Gedanken und Erfahrungen in mir. Ich kann mich durchaus mit Aschenbach identifizieren, aber mein Ballett ist auf gar keinen Fall eine Autobiografie.

Ich glaube, ich habe nie ein Ballett gemacht, dass so viele Erwartungen geweckt hat. Nahezu jeder hat eine Vorstellung vom „Tod in Venedig“. Jedes Ballett – auch wenn es einen weltberühmten Text adaptiert – muss ein Eigenleben haben. Ich kann von der Novelle inspiriert sein und versuchen die gleichen Werte oder Ebenen zu reflektieren, muss aber Situationen erfinden, die unabhängig vom Text eine Spannung, einen Sinn, eine Emotion für sich haben. Im Ballettsaal musste ich alles vergessen, was im Text steht, und versuchen eine Szene erst mal mit dem vorhandenen Tänzer aufzubauen, dann konnte ich sagen, ob sie einer Figur, Situation oder emotionalen Ebene der Novelle entsprach. Tanz, und die Emotion zur Form des Tanzes, existiert nur in der Gegenwart.

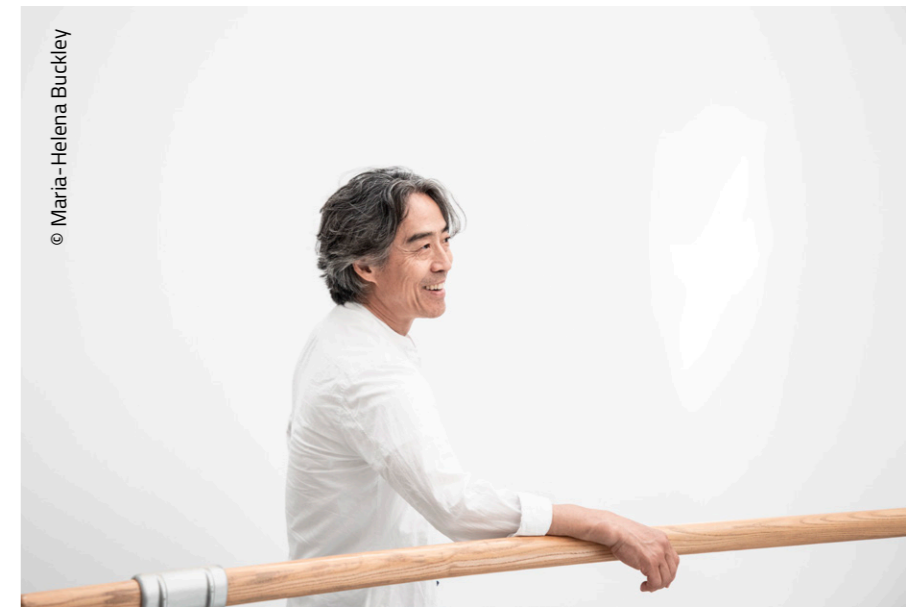
Xin Peng Wang – Ballett

Xin Peng Wang, geboren 1956 in Dalian (China), ist Choreograph. Er absolvierte seine Ballettausbildung an der Kunsthochschule Dalian und nahm sein erstes Engagement an der Peking Central Dance Company wahr. Als Solo-Tänzer trat er am Zentralen Tanzensemble Peking, am Ballettensemble Peking und am Aalto-Theater in Essen auf. In Peking und an der Essener Folkwang Hochschule studierte er Choreografie, seit 1996 ist er als freier Choreograf weltweit tätig, u. a. für The Hong Kong Ballet, das Ballett der Semperoper Dresden, das Het Nationale Ballet Amsterdam und das Bayerische Junior Ballett München. Besondere Aufmerksamkeit erzielte Wang in der Saison 2012/13 am Theater Dortmund, als er dort „Der Traum der Roten Kammer“ eine Choreografie nach einem Roman der chinesischen Literatur schuf, eine Interpretation, die als Brücke von der Kultur seiner chinesischen Heimat zur westlichen Kultur wahrgenommen wurde. Seit 2003 war er als Ballettdirektor und von 2020 bis 2025 als Ballettintendant am Theater Dortmund tätig. Er schuf 2014 die erste Ballettadaption von „Der Zauberberg“:

Zauberberg. Ballett in neun Szenen nach Motiven aus dem gleichnamigen Roman von Thomas Mann. Musik: Lepo Sumera, Musikalische Leitung: Motonori Kobayashi, Choreografie und Inszenierung: Xin Peng Wang, Dramaturgie, Konzept, Szenario: Christian Baier. Theater Dortmund 2014.

Ich habe mich durch Thomas Manns „Der Zauberberg“ künstlerisch herausgefordert gefühlt und wollte diesen literarischen Text in ein Ballett transformieren, da der Roman ein zeitloses Meisterwerk ist, das zentrale Fragen der menschlichen Existenz aufwirft: die Bedeutung und das Wesen der Zeit, die Auswirkungen von Krankheit auf das Individuum und die transformative Kraft durch Bildung und geistige Entwicklung. Diese Themen sind nicht nur tief in der Gesellschaft der damaligen Epoche verwurzelt, sondern eröffnen auch für die heutige Gesellschaft neue Perspektiven und Denkanstöße. Besonders berührt mich die Darstellung der winterlichen Berglandschaft, die mich dazu inspiriert, diese Atmosphäre durch Ballett oder Theater auf transmediale Weise neu zu interpretieren.

Leider bewahrt Thomas Manns Werk insofern Aktualität, als dass nicht nur die abgeschottete



© Maria-Helena Buckley

Atmosphäre im Sanatorium auf bemerkenswerte Weise die Erfahrungen der heutigen Gesellschaft im Umgang mit globalen Pandemien widerspiegelt, sondern auch der ideologische Streit zwischen Settembrini und Naphta, der Freiheit und Fortschritt einerseits und Konservatismus andererseits gegenüberstellt, an die aktuellen gesellschaftlichen Konflikte und Spannungen zwischen verschiedenen Weltanschauungen erinnert. Mein Werk konzentriert sich auf die Erforschung der geistigen Verfassung des Menschen, wenn er mit Isolation, Wandel und ideologischen Konflikten konfrontiert wird. Im „Zauberberg“ reagieren die Menschen im Angesicht des Todes mit Liebe, gezeigt insbesondere in der Figur Joachim Ziemßens, der gleichzeitig auch den Zustand der Gesellschaft widerspiegelt, indem sie die krankhafte Realität, das Gefühl der Hilflosigkeit und die Ausweglosigkeit verkörpert, die das menschliche Leben in Extremsituationen prägen können. Um dies auszudrücken, verwendet das Bühnenbild in unserer Produktion weiße und graue Farbtöne, um die Kälte und Isolation zu vermitteln, setzt musikalische Collagen von Stücken des Komponisten Lepo Sumera ein, die zugleich modern und innovativ wirken und die Verflechtung von Vergangenheit und Gegenwart symbolisieren, und das Wichtigste ist jedoch das Ballett selbst – die Ausdruckskraft der Körpersprache und die perfekte Verbindung von Ästhetik und Linienführung.

Sogenannte Hochliteratur wie die von Thomas Mann zu adaptieren, schafft auch mir die Möglichkeit, mit theatralischen Mitteln aus unterschiedlichen Perspektiven auf Themen zu blicken und mich besonders interessierenden komplexen Darstellungen der menschlichen Natur, dem Bühnenleben eine neue Deutung zu verleihen.

Film



Von links: Thomas Mann, Carl Laemmle, Max Reinhardt,
Ernst Lubitsch 1938. ETH-Bibliothek Zürich, Thomas-
Mann-Archiv / Fotograf: Unbekannt / TMA_0477

Mein Buch ist kein Text – der Film nicht mein Buch.

Thomas Mann – Telefoninterview 01.01.1954, zitiert nach Peter Zander