

**Christian Horn**

## **Zwei Verfilmungen der Buddenbrooks**

## Einleitung

„Anders als viele spätere Werke Thomas Manns setzen die *Buddenbrooks* einer Verfilmung eigentlich keine unüberwindlichen Widerstände entgegen. Der Roman ist durchaus konventionell erzählt, die Geschichte schreitet chronologisch fort und konzentriert sich, trotz insgesamt ausufernden Personals, auf eine überschaubare Zahl von handlungstragenden Figuren und auf einen Erzählstrang, der lediglich von Tonys Eskapaden durchbrochen wird, und Thomas Manns spezifische Ironie manifestiert sich nicht in der Erzählhaltung und der Erzählform (wie etwa bei *Doktor Faustus*), sondern drückt sich im Dialog aus, im Gestus, der Mimik, allgemein im Habitus, der Körpersprache der Figuren; das kommt dem Film nicht übel entgegen.“<sup>1</sup>

Die „Buddenbrooks“ sind bisher dreimal verfilmt worden: 1923 in einem Stummfilm von Gerhart Lamprecht, 1959 in einem Spielfilm von Alfred Weidenmann und schließlich 1979 von Hans-Peter Wirth in einer 11-teiligen, überaus erfolgreichen Fernsehserie. Eine weitere Verfilmung, die zunächst als Kino-, später dann als gestreckter TV-Zweiteiler erscheinen wird, ist momentan in Produktion. Eine weitere Verfilmung des Romans, nämlich eine TV-Serie von der BBC, gilt als verschollen.

Obwohl Lamprechts Stummfilm-Inszenierung damals gute Kritiken bekam, ist sie die wohl schwächste Verfilmung der „Buddenbrooks“. Der Regisseur verkürzt die Geschichte dramatisch und lässt Thomas Manns Roman nur noch vage als Vorlage erkennen. Mann selbst nannte den Film, obwohl er selbst am Drehbuch mitgearbeitet hatte, ein „stroh dumme[s] und sentimentale[s] Kino-Drama“.<sup>2</sup> Im Folgenden soll auf die beiden späteren Verfilmungen eingegangen werden, aufgrund der besseren Qualität liegt der Schwerpunkt auf der Fernsehserie.

## 1. Der Spielfilm von Alfred Weidenmann (1959)

### 1.1. Zum Regisseur

Alfred Weidenmann, geboren am 10.05.1918 in Stuttgart, besuchte die Kunsthochschule und war in der Folge Journalist, Amateurfilmer und Jugendbuchautor. Als Kurzfilmer kam er zur Regie und inszenierte während der NS-Zeit vorwiegend für ein jugendliches Publikum im Auftrag

<sup>1</sup> Wolff 1986, S. 43.

<sup>2</sup> Zitiert nach Moulden 1988, S. 344.

der Reichsjugendführung. Durch den Erfolg seines ersten Spielfilms „Junge Adler“ (1944), der von jugendlichen Lehrlingen einer Flugzeugfabrik erzählt, die neben privaten auch nationale Aufgaben lösen müssen, brachte ihn als Hauptgestalter künftiger Jugendfilme des Dritten Reichs ins Gespräch, was allerdings durch seine Einberufung in den Militärdienst verhindert wurde. Auch nach Kriegsende interessierte er sich vorwiegend für das Spannungsfeld jugendlicher Zielvorstellungen und inszenierte sehr an Hollywood angelehnte Großproduktionen, die durch extravagante Kostüme und Dekors und den Einsatz fotogener Nebendarsteller auffielen. Ab Anfang der Siebziger realisierte Wirth vorwiegend Projekte fürs Fernsehen, eine Ausnahme bildet seine Verfilmung von Theodor Storms „Der Schimmelreiter“, die 1978 ins Kino kam.

## 1.2. Der Spielfilm

„Sehen wir auf der Leinwand den Verfall der Familie Buddenbrook? Nein, aber statt dessen das Privatleben einer gleichnamigen Familie [...] ein entkeimtes, normiertes und unsorgfältiges Produkt [...].“ (Dietrich Kuhlbrodt: „Filmkritik“ 1960)<sup>3</sup>

Thomas Manns Wunsch war es, die zweite Verfilmung der „Buddenbrooks“ als ein gesamtdeutsches Projekt zu realisieren, was aber durch die Ablehnung Bonns vereitelt wurde (mit Hinweis auf die Gefahr kommunistischer Infiltration). Schließlich wurden die Filmrechte zweimal, an Ost und West, vergeben. Der Film wurde jedoch nur in Westdeutschland inszeniert, finanziert von der Filmaufbau GmbH Göttingen.<sup>4</sup> Thomas Manns Tochter Erika Mann arbeitete am Drehbuch von Harald Braun und Jakob Greis mit.

Alfred Weidenmann entschied sich dafür den Film in zwei Teilen mit einer Gesamtlänge von 206 Minuten zu realisieren, wobei der erste Teil mit der Abreise Thomas' nach seiner Hochzeit endet. Teil zwei eröffnet mit Hannos Geburt, der seltsamerweise vor seinem Vater stirbt, und endet wie der Roman mit der Auflösung der Familie. Weidenmann überspringt eine Generation und setzt mit seiner Geschichte nicht 1835, sondern erst zehn Jahre später ein. Besonders im zweiten Teil weicht er an einigen Stellen deutlich von der literarischen Vorlage ab, was natürlich damit zusammenhängt, dass Weidenmann den langen Roman zwangsläufig

<sup>3</sup> Zitiert nach Hembus 1980, S. 198.

<sup>4</sup> Vgl. Moulden 1988, S. 344ff.

kürzen musste, um die komplexe Handlung in einem Spielfilm unterzubringen.<sup>5</sup> So fehlen wesentliche Komplexe wie Thomas' Schopenhauer-Lektüre oder Gerdas Affinität zur Musik Wagners. Mit damaligen Filmstars wie Hansjörg Felmy (Thomas) und Liselotte Pulver (Tony) prominent besetzt, wurde der Film ein großer Erfolg beim Publikum, konnte die Kritik allerdings nicht überzeugen. Die schauspielerischen Leistungen sind, mit der Ausnahme von Hanns Lothar als Christian<sup>6</sup>, sehr dürftig und lassen den Film durch die konventionelle und glattpolierte Inszenierungsweise zu einem Unterhaltungsfilm ohne künstlerischen Anspruch werden. So bietet der Film „nicht mehr als literarisch verbrämte Unterhaltung, eine sentimentale Familienchronik aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, recht fern von Thomas Manns Werk.“<sup>7</sup> Auch wenn er, vor allem wegen der technisch versierten an amerikanische Produktionen angelehnten Umsetzung<sup>8</sup> und den für damalige Verhältnisse aufsehenerregenden Kostümen und Bauten<sup>9</sup>, zu den filmhistorisch interessanteren Literaturverfilmungen der 50er Jahre gezählt werden kann, reiht er sich in die Reihe der vielen gescheiterten Verfilmungen dieses Jahrzehnts ein:

„Schreibt Höllerer von den Experimentierern der fünfziger Jahre, so fehlten Regisseure, die ähnlich experimentell mit Literaturverfilmungen umgingen. Die Literatur wurde filmisch verwässert und bebildert. Sie lieferte eine visuelle Unterhaltung und eine schwache Katharsis, weiter nichts. Biederkeit und Tradition waren die Stichworte der Epoche.“<sup>10</sup>

## 2. Die Fernsehserie von Franz Peter Wirth (1979)

### 2.1. Zum Regisseur

Franz Peter Wirth wurde am 22.09.1919 in München geboren, studierte Theaterwissenschaft, machte eine Ausbildung zum Schauspieler und

<sup>5</sup> Neben Kürzungen legte Weidenmann auch Teile der Handlung zusammen, um die Geschichte schneller erzählen zu können. So stirbt Thomas beispielsweise bei seiner Vereidigung zum Senator und bricht nicht wie im Roman auf der Straße zusammen, womit zwei Einzelszenen der Buchvorlage in einer Sequenz erzählt werden können.

<sup>6</sup> Hanns Lothar wurde 1960 mit dem Bundesfilmpreis als Bester männlicher Nebendarsteller ausgezeichnet.

<sup>7</sup> Moulden 1988, S. 345.

<sup>8</sup> Symptomatisch hierfür ist eine Stelle in der Szene, als Grünlich sich der Familie Buddenbrook vorstellt. Weidenmann entschied sich für einen dramatischen Zoom in bester Hitchcock-Manier auf Tony, als Grünlich den Raum betritt. (Die Szene ist übrigens vom Garten in das Haus der Buddenbrooks verlegt worden).

<sup>9</sup> Für die Bauten erhielt Robert Herlths eine Auszeichnung des Bundesfilmpreises 1960.

<sup>10</sup> Bauschinger 1984, S. 33.

inszenierte in amerikanischer Kriegsgefangenschaft Aufführungen (Front-Theater).<sup>11</sup> 1954 landete Wirth beim Fernsehen, über 150 Fernsehaufführungen, Mehrteiler und Serien, gehen auf sein Konto. Er verfilmte oft literarische Werke, darunter Texte von Miller, Sartre, Schiller, Brecht und Lorca. Sein Bestreben war es, bedeutende Dramen und Prosawerke durch die Massenwirkung des Fernsehens einem breiten Publikum nahezubringen. Daher entschied er sich immer für eine verständnisvolle, am Inhalt orientierte Form, die der literarischen Vorlage gerecht wird und diese respektiert. Sein großes handwerkliches Können trug wesentlich dazu bei, dass seine Produktionen kommerziell sehr erfolgreich wurden. So waren bei seiner Adaption der „Buddenbrooks“ 43,6% aller Fernsehgeräte eingeschaltet, seine Verfilmung des „Hamlet“ erreichte gar eine Einschaltquote von 60%.<sup>12</sup>

## 2.2. Die Fernsehserie

Schon vom Ansatz her ist Franz Peter Wirths Adaption der „Buddenbrooks“ vielversprechender als die beiden vorangegangenen Versuche, denn der Aufbau des Romans „dräng[t] geradezu nach einer Serie“.<sup>13</sup> Daher hat sich Wirth auch in der Konzeption seines Drehbuchs, das er gemeinsam mit Bernd Rhotert verfasst hat, dafür entschieden die äußere Form der „Buddenbrooks“ beizubehalten. Die Serie umfasst elf Teile mit einer Länge von jeweils 60 Minuten. Aufgrund der Tatsache, dass die Teile in Thomas Manns Romanvorlage unterschiedlich lang sind und mal mehr, mal weniger Inhalt transportieren, ergeben sich in der Serie geringfügige Verschiebungen<sup>14</sup>. Der Adaption in Form einer Serie kommt außerdem

„Thomas Manns geschickte Komposition [entgegen], welche die Handlung immer wieder dramatisch zuspitzt. Jeder der elf Teile, der zweite vielleicht ausgenommen, endet mit einschneidenden, existentiellen Ereignissen im Hause Buddenbrook; fünfmal ist es der Tod eines Familienmitglieds. Thomas Mann scheint da die Technik der *cliffhangers* vorweggenommen zu haben, jene von den Filmserials seit 1913 bis zu den *soap operas* heutiger Tage wie *Dallas* oder *Denver* perfektionierten Dramaturgie, die am Ende jedes Serienteils auf dem Gipfel der Spannung abbricht und mit ungelösten Fragen die Brücke schlägt zum nächstfolgenden; man will ja schließlich wissen, wie es weitergeht.“<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Vgl. Netenjakob 1994.

<sup>12</sup> Quelle: [www.deutsches-filmhaus.de](http://www.deutsches-filmhaus.de)

<sup>13</sup> Wolff 1986, S. 43.

<sup>14</sup> In der ersten Drehbuchfassung war die Serie sogar als 10-Teiler geplant.

<sup>15</sup> Wolff 1986, S. 43.

Der wohl auffälligste Vorteil einer Serie zu den „Buddenbrooks“ gegenüber einem Spielfilm ist der längere Zeitraum, in dem der Zuschauer die Geschichte erzählt bekommt. So kann einer der wesentlichen Charakteristika des Romans, nämlich seine Länge und die dementsprechende Dauer des Lesens, ins filmische übertragen werden.<sup>16</sup> Aufgrund der Länge musste Wirth weit weniger Kürzungen als Alfred Weidenmann vornehmen und kommt dem Roman somit näher:

„Zum ersten Mal wurde hier der Versuch gemacht, den ganzen Roman werkgetreu zu verfilmen. Der Verfall der Familie steht die ganze Zeit über im Mittelpunkt und wird in jedem der Teile sinngemäß aufgegriffen; gesellschaftliche, wirtschaftliche und politische Ereignisse werden einbezogen, und im Vergleich zu den ersten großen Tableaus läßt sich gewissermaßen bei den späteren Folgen eine zunehmende Sensibilität spüren.“<sup>17</sup>

Franz Peter Wirth behielt gemäß seines Ansatzes einer werkgetreuen Verfilmung den Großteil der Dialoge bei<sup>18</sup> und treibt die Geschichte der „Buddenbrooks“ immer wieder durch Originalpassagen aus dem Roman voran<sup>19</sup>, die von einem Kommentator aus dem Off in die Handlung eingefügt werden.

„So sei hierzu allgemein nur die Feststellung getroffen, daß die Drehbuchautoren insoweit ihre künstlerische Freiheit nutzten, als sie manche Dialogpassagen anderen als ihren ursprünglichen Sprechern in den Mund legten, zweifelsohne in dem Bemühen um personelle Abwechslung und szenische Lebendigkeit. Man kann nun allerdings darüber streiten, ob nicht in einzelnen Fällen am Duktus der literarischen Vorlage versündigt wurde. Ob Tony Buddenbrook vom „Geschmeiß“ der Hagenströms ihrer so peinlich auf Formen bedachten Mutter gegenüber redet (Roman) oder damit Ida Jungmann überfällt (Film), gibt durchaus eine andere Nuance.“<sup>20</sup>

Den insgesamt sehr gut agierenden Darstellern fällt es zudem teilweise schwer „diese literarische Prosa zum Leben zu erwecken“<sup>21</sup>, was der Verfilmung eine gewisse Künstlichkeit anhaften lässt. Auf Seiten der Darsteller fällt Armin Pianka besonders positiv auf, seine Darstellung Thomas Buddenbrooks ist sehr überzeugend. Auch Claudius Kracht (Christian) und Melanie Pianka (Tony) verkörpern ihre Rollen sehr gelungen, im Gegensatz zu Liselotte Pulvers Darstellung der Tony in

<sup>16</sup> Die Serie wurde erstmals im HR vom 15. Oktober bis zum 23. Dezember 1979 ausgestrahlt, war also im Bewusstsein der Zuschauer über einen Zeitraum von mehr als zwei Monaten präsent.

<sup>17</sup> Moulden 1988, S. 346.

<sup>18</sup> Sogar der hanseatische Dialekt wird in der Verfilmung übernommen.

<sup>19</sup> „Man rekurriert hier auf die Eigenart des Romans, der ja auch, ein Meisterstück der Akzentuierung, Einzelszenen ausbreitet und sodann Jahre mit einem Satz überspringt, fortlaufende Ereignisse in einem Jahr zusammenfasst.“ (Wolff 1986, S. 50)

<sup>20</sup> Wolff 1986, S. 44.

<sup>21</sup> Ebd., S. 44.

Weidenmanns Spielfilm erscheint Melanie Piankas Besetzung geradezu als Geniestreich.

Insgesamt ist es Franz Peter Wirth sehr gut gelungen die Zeichen des Romans in seine Fernsehserie zu übertragen; er wird in den meisten Fällen der Vorlage gerecht ohne zu vergessen, dass das Medium Film über andere Zeichensysteme verfügt als die Literatur.

„Zu Anfang kommt ihm Thomas Manns Schreibweise auch in jeder Beziehung entgegen. Man könnte sie filmisch nennen. Gleich die Eingangskapitel sind ein hervorragendes Beispiel dafür. Als hielte er eine Kamera in den Händen, gleitet der Erzähler durch die Räume des neuen Buddenbrookschen Hauses, verweilt hier ein wenig ausdauernder als dort und schwenkt dann weiter zu den Personen, die er von Kopf bis Fuß betrachtet. Er tastet sie gleichsam ab, und was ihm bemerkenswert erscheint, holt er mit einer Nahaufnahme groß ins Bild.“<sup>22</sup>

Franz Peter Wirth findet bei seiner Inszenierung der Eingangskapitel mit der Vorstellung des Hauses ein adäquates filmisches Mittel, indem er seine Kamera auf lange Fahrten durch das Gebäude schickt und somit die von Thomas Mann beschriebene Weitläufigkeit in eine filmische Form überträgt.

Bemerkenswert erscheint auch Wirths Inszenierung von „Thomas' mythische[m] Erlebnis des Meeres in Travemünde [...], wo durch geschickte Kameraführung die innersten Gefühle des Senators ins Bild gerückt werden“<sup>23</sup> und so eine Entsprechung des Films für die langen Reflexionen und inneren Monologe der Schlusskapitel des Romans gefunden wurde. Thomas steht an Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ erinnernd vor dem unruhigen Meer und die Kamera verweilt einen längeren Zeitraum bei ihm.

Mit einfachsten filmischen Mitteln gelingt es Wirth Hannos Aufgeregtheit auf dem Weg zur Schulstunde zu zeigen: Er schiebt zwischen seinen Darsteller und die Kamera die Schulmauer und fährt seitlich mit dem laufenden Hanno mit. Dadurch wird das Bild durch die Mauer immer wieder unterbrochen und erzeugt einen simplen, aber effektiven Effekt der Hektik. Im Hintergrund ist dabei lediglich die Schulglocke zu hören, so wie der Regisseur in der ganzen Verfilmung auf dramatisierende Musik verzichtet<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Ebd., S. 47.

<sup>23</sup> Moulden 1988, S 346.

<sup>24</sup> Im Gegensatz zu Alfred Weidenmann, der Musik als Stilmittel Dramatik auszudrücken wiederholt einsetzt, was im Filmgeschäft der Fünfziger allgemein üblich war.

und nur zeitgenössische Musik an den entsprechenden Stellen des Romans einsetzt.

Abschließend möchte ich noch auf die Inszenierung Franz Peter Wirths von Hannos Tod eingehen, der zu einer schwierigen Entscheidung zwingt: „Der Film muss ihn ja bebildern – aber wie soll er das tun und gleichzeitig der Vorlage gerecht werden, die ausdrücklich auf die Beschreibung, das literarische Mittel der Bebilderung, verzichtet?“<sup>25</sup> Der Film zeigt Hanno in seinem Zimmer, tonlos auf seinem Harmonium spielend. Die Kamera schwenkt über Hannos Stundenplan, hält bei einem Schulheft mit seinem Namen und gleitet weiter zu einer Lampe. Der Erzähler aus dem Off beginnt mit der Zitierung des Romans: „Mit dem Typhus ist es folgendermaßen bestellt: [...]“, wobei die Szene auf den bereits vorher eingeführten Schulkorridor wechselt, um dort in Richtung des hellen Fensters am Ende des Gangs zu fahren. Während der Kommentator aus dem Off weiterhin den Originaltext zitiert, begibt die Kamera sich auf eine lange Fahrt, die kahle, abgestorbene Bäume im Gegenlicht von unten zeigt und schließlich bei Hannos Grabtafel endet.

„Das ist ein gelungenes Beispiel, wie der Film mit seinen Mitteln ein schwieriges Stück literarischer Prosa umzusetzen sucht und mit Bildern eine Atmosphäre schafft, die einerseits die kühle Distanz der Typhus-Beschreibung bewahrt und zur gleichen Technik indirekten Erzählens greift wie der Roman, andererseits eine Stimmung evoziert, die dem Ereignis entspricht (wobei die jahreszeitungemäßen kahlen Bäume freilich wieder ein Griff ins Klischee-Repertoire sind).“<sup>26</sup>

### 3. Vergleichendes Fazit

Im Kapitel über die Rezeption der „Buddenbrooks“ im Buddenbrooks-Handbuch weist Ken Moulden darauf hin, dass

„eine gründliche filmwissenschaftliche Analyse besonders der beiden letzten Filmfassungen und damit ein klares, vergleichendes Werturteil über Spielfilm- und Fernsehfassung von ‚Buddenbrooks‘ noch aus[steht]. Sie müsste neben den Adaptionproblemen der Medien auch die schauspielerische Darstellung in Betracht ziehen.“<sup>27</sup>

Im Rahmen einer Hausarbeit kann diese Leistung nicht in vollem Umfang erbracht werden, weshalb ich in diesem abschließenden Teil lediglich auf

<sup>25</sup> Wolff 1986, S. 50. Hier findet sich auch ein Drehbuchauszug zu der Szene, die Hannos Tod beschreibt.

<sup>26</sup> Ebd., S. 53.

<sup>27</sup> Moulden 1988, S. 346.



die wesentlichen Unterschiede eingehen möchte, um darauf fußend eine Bewertung beider Fassungen abgeben zu können.

Zunächst ist festzustellen, dass Alfred Weidenmann für das Kino und Franz Peter Wirth für das Fernsehen adaptierte. Die Fernsehserie kann sich daher in ihrer Umsetzung etwas freier bewegen, ohne auf den kommerziellen Erfolg in der Kinoauswertung zu spielen:

„Im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der Bundesrepublik können Autoren und Regisseure in aller Regel unabhängig von den Verwertungszwängen, denen das Kino unterlag und unterliegt, anspruchsvolle Inhalte vermitteln und mit den Erzähl- und Darstellungsformen experimentieren, wie dies im deutschen Kino [oftmals] nicht möglich ist“<sup>28</sup>

Trotzdem gilt:

„Eine grundsätzliche ästhetische Differenz zwischen Kinospielefilm und Fernsehspiel, wie einige Kritiker behauptet haben [...], besteht jedoch nicht. Die Gestaltungsregeln gelten für Kinospielefilm wie für den Fernsehfilm in gleicher Weise.“<sup>29</sup>

Neben den filmästhetischen Entwicklungen, die der Film von 1959 bis 1979 durchgemacht hat<sup>30</sup>, dürfte darin ein wichtiger Grund für die stimmiger wirkende Inszenierung der Fernsehserie liegen. Im Gegensatz zu Weidenmann schlägt Wirth ruhigere Töne an und nimmt sich deutlich mehr Zeit für die Entwicklung seiner Charaktere.

Der zweite, wesentlichere Unterschied ist bereits oben angeführt worden: Das Format der 11-teiligen Fernsehserie eignet sich weitaus besser zur Adaption eines Romans wie den „Buddenbrooks“ – während Weidenmann seine Filmhandlung auf 206 Minuten raffen musste, hatte Wirth mehr als die dreifache Lauflänge zur Verfügung, um dem Zuschauer von dem Verfall der Familie Buddenbrook zu erzählen.

„Aber der kommerzielle Film kann die zeitliche Spanne eines Romans nicht reproduzieren. Ein Drehbuch hat durchschnittlich 125-150 Typoskript-Seiten, ein landläufiger Roman das Vierfache. Handlungsdetails gehen fast regelmäßig bei der Übertragung vom Buch in den Film verloren. Nur die Fernsehserie kann diesen Mangel ausgleichen. Sie vermittelt noch ein wenig die gleiche Vorstellung von Dauer, die zum großen Roman gehört.“<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Hicketier 2001, S. 195.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Vor allem die französische Nouvelle Vague und die deutsche Autorenfilmbewegung.

<sup>31</sup> Monaco 2002, S. 45.

In bezug auf die Werktreue hat Franz Peter Wirths Fernsehserie nicht nur wegen der längeren Dauer, sondern auch wegen der konsequenteren Übernahme der Dialoge und der dem Roman mehr entgegenkommenden Inszenierungsweise, die Nase vorn. Auch wenn die Darsteller sich an vielen Stellen mit der prosaischen Sprache aus Thomas Manns Roman schwer tun und oft den Eindruck der Künstlichkeit erwecken, ist auch die Besetzung der Figuren von Franz Peter Wirth glücklicher.

Alfred Weidenmann hat seinen Film für die Verhältnisse von 1959 und im Kontext der damaligen Produktionen sehr gekonnt inszeniert, was ihn zu einem Klassiker der deutschen Filmgeschichte werden ließ. Dennoch scheint mir die Regie von Franz Peter Wirth zeitloser und damit gelungener.

Das Problem, das beide Verfilmungen gemeinsam haben – der Film mehr als die Serie – ist das „Dahinplätschern“ der Handlung. Auch die Fernsehserie ist „Unterhaltung von der gediegenen Art, kein filmisch-künstlerisches Experiment“<sup>32</sup>.

Alles in allem scheint die Fernsehadaptation von Franz Peter Wirth mir dem Spielfilm Weidenmanns deutlich überlegen. Als herausragende Literaturverfilmungen können beide Versuche, auch im Hinblick auf ihre filmästhetische Umsetzung, allerdings nicht bezeichnet werden. Weit entfernt von den ambitionierten Adaptionen deutscher Autorenfilmer reihen die beiden besprochenen Verfilmungen der „Buddenbrooks“ sich – jede auf ihre Weise – auf den mittleren Rängen der deutschen Filmgeschichte ein, wobei die Fernsehserie auch heute durchaus noch von kultur-, literatur- und filmwissenschaftlichem Belang ist.

### **Christian Horn**

*Hinweis: Der Filmverleih „Arthaus“ hat kürzlich beide Verfilmungen in einer sorgfältig edierten Premium-Edition mit ausführlichem Booklet veröffentlicht.*

---

<sup>32</sup> Wolff 1986, S. 45.

## Literatur

1. **Bauschinger, Siegrid u.a. (Hrsg.):** Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film. München 1984.
2. **Hembus, Joe und Christa Bandmann:** Klassiker des deutschen Tonfilms 1930 – 1960. München 1980.
3. **Hickethier, Knut:** Film- und Fernsehanalyse. Weimar 2001.
4. **Monaco, James:** Film verstehen. Reinbek 2002.
5. **Moulden, Ken und Gero von Wilpert (Hrsg.):** Buddenbrooks-Handbuch. Stuttgart 1988.
6. **Netenjakob, Egon:** TV-Lexikon. Frankfurt am Main 1994.
7. **Schanze, Helmut (Hrsg.):** Fernsehgeschichte der Literatur. München 1996.