

Universität Lund  
Zentrum für Sprachen und Literatur  
Frühjahrssemester 2015  
TYS K01, Examensaufsatz



**LUNDS**  
UNIVERSITET

## **Disharmonie des Erzählers und des Protagonisten**

Was im Unterton des Erzählers der Novelle *Der Tod in Venedig* versteckt ist

Ein Vergleich der Adaptionenunterschiede in drei verschiedenen Medien

Betreuer: Alexander Bareis

Verfasserin: Miyuki Kazeto

## Inhaltsverzeichnis

1.	EINLEITUNG	3
1.1	Fragestellung und Ziel	3
1.2	Material und Methode	4
1.3	Untersuchungsgegenstand	4
2.	THEORETISCHER HINTERGRUND	5
2.1	Theorie von Dorrit Cohn – Dissonantes Erzählen	6
2.2	Adaptionsmethoden in Medien	10
3.	ANALYSE – Szeneninterpretation	11
3.1	Hörspiel <i>Der Tod in Venedig</i> , Regie: Ulrich Lampen, hr2/NDR, 2009 (Deutschland)	
	– Der disharmonische Klang –	12
	Szene 1	
	Szene 2	
3.2	Radiotheater <i>Döden i Venedig eller Men ni är ju inte alls särskilt ung längre!</i> , Sveriges Radio, Regie: Etienne Glaser, 2009 (Schweden)	
	– Die höchste Verachtung, oder das Experiment? –	15
	Szene 1	
	Szene 2	
3.3	Film <i>Morte a Venezia</i> , Regie: Luchino Visconti, 1971 (Italien)	
	– Das erzählerlose Erzählen –	20
	Szene 1	
	Szene 2	
4.	ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSBEMERKUNG	24
5.	LITERATURVERZEICHNIS	28
	Primärliteratur	
	Sekundärliteratur	

# 1. EINLEITUNG

Es ist nicht ungewöhnlich, dass ein beliebter Roman oder eine Novelle in verschiedenen Medien umgesetzt wird. Unabhängig von Thema, Zeit, Nationalität oder Religion wurden eine Menge von Romanen und Erzählungen in der ganzen Welt bis heute mit den eigenen Interpretationen und Methoden der Regisseure und Dramatiker für Theater, Film, Ballett oder Oper adaptiert. Dabei ist das Publikum oft auf Hauptfigur und Handlungen fokussiert, die die Erzählungen vorantreiben. Gleichzeitig ist die Rolle des Erzählers jedoch von großer Bedeutung für die Adaption erzählender Literatur in anderen Medien.

In vielen Romanen hat der Erzähler kein menschliches Gesicht, tritt nicht als eigene Figur im Rahmen der Erzählung auf, sondern bleibt ein fiktives *Niemand*, das die Geschichte dem Leser erzählt. Doch manchmal bemerken manche Leser allmählich die Spuren dessen, der sich hinter der Maske des Erzählens versteckt. Diese abstrakte gesichtslose Gestalt der Erzählung in verschiedenen Medien darzustellen, stellt ein interessantes Problem dar. Wie dieses Erzählen in verschiedenen Medien geschieht ist, eine interessante Fragestellung, die hier untersucht werden soll.

## 1.1 Fragestellung und Ziel

Der Ausgangspunkt dieses Aufsatzes ist die besondere Erzählhaltung der Novelle *Der Tod in Venedig* von Thomas Mann, die von der Narratologin Dorrit Cohn in *The Distinction of Fiction* untersucht worden ist.

Cohn zufolge zeichnet sich die Novelle durch eine spezielle Erzählhaltung des Erzählers aus, der, obwohl er nicht als eigenständige Figur im Rahmen der Novelle auftritt, eine offensichtliche Persönlichkeit wie „der zweite Autor der Novelle“ besitzt. Anhand der Erzähltheorie und der Annahme Cohns werden die folgende Fragen behandelt und die Adaptionen der Novelle in den verschiedenen Medien durch Szeneninterpretationen analysiert: Wie wird die Erzählhaltung der Novelle in verschiedenen Medien wiedergegeben? Wie kann man die Relation zwischen dem Erzähler und der Hauptfigur interpretieren, und besonders: wie kann man sie als Konflikt verstehen? Das Ergebnis wird als das Ziel des Aufsatzes festgelegt.

## 1.2 Material und Methode

Die Primärliteratur als Basis der vorliegenden analytischen Untersuchung ist die Novelle *Der Tod in Venedig* von Thomas Mann. Die wichtigste Sekundärliteratur ist Cohns *The Distinction of Fiction*, insbesondere das Kapitel *The „Second Author“ of Death in Venice*. Im Verlauf dieser Arbeit werden zwei Stellen der Novelle besonders genau untersucht, wo Cohn auf die Dissonanz des Untertons des Erzählers gegenüber dem Protagonisten aufmerksam macht. Anhand ihrer Hinweise werden diese Stellen in drei verschiedenen Medien als Untersuchungsobjekt durch Szeneninterpretationen untersucht, wie oder in welcher Weise diese Medien die Stellen umsetzen und die Novelle adaptiert haben. Für die analytische Arbeit dienen folgende Medien zum Vergleich:

1. Hörspiel *Der Tod in Venedig*, Regie: Ulrich Lampen, hr2/NDR, 2009 (Deutschland)
2. Radiotheater *Döden i Venedig eller Men ni är ju inte alls särskilt ung längre!*  
Sveriges Radio, Regie: Etienne Glaser, 2009 (Schweden)
3. Film *Morte a Venezia*, Regie: Luchino Visconti, 1971 (Italien)

## 1.3 Untersuchungsgegenstand

Zahlreiche wissenschaftliche Studien über diese berühmte Erzählung von Thomas Mann sind bereits in aller Welt veröffentlicht worden. Darüber hinaus wurde sie in verschiedenen Formen wie Oper, Ballet, Musikalische Oper, Film oder Hörbuch in unterschiedlichem Stil bearbeitet. Wie oben erwähnt, werden in diesem Aufsatz ein deutschsprachiges Hörspiel, ein schwedischsprachiges Radiotheater und ein englischsprachiger italienischer Spielfilm szenenweise verglichen, um den Hintergrund der Gedanken der jeweiligen Inszenierungen zu untersuchen.

Die Novelle *Der Tod in Venedig* erschien 1912, fast zehn Jahre nach dem ersten Roman des Autors, *Buddenbrooks* (1901), der von der Verfallsgeschichte einer großbürgerlichen Familie handelt und darüber hinaus das Verhältnis zwischen Kunst und sittlichem Bürgertum thematisiert. Dasselbe Thema wurde in der Erzählung *Tonio Kröger* (1903) und in der Novelle *Der Tod in Venedig* mit dem homoerotischen Element fortgesetzt. Der Protagonist Aschenbach ist in der Novelle die Kernfigur bei diesem Thema. Es begleitet stets eine stille Frage die Leseatmosphäre, nämlich wie/ob er bestraft werden könnte/sollte. Eine mögliche Antwort darauf kann durch die Berücksichtigung der Theorie Dorrit Cohns zum Thema Erzählerstimme in diesen Medien angezeigt werden.

## 2. THEORETISCHER HINTERGRUND

Die Erzählung besteht aus fünf Kapiteln, in der Form vergleichbar mit einer klassischen Tragödie mit fünf Akten, die einen klaren Spannungsbogen aufweisen. Sie wurde zum Teil von Manns Bibliographie, besonders dem Badeurlaub der Familie Mann in Brioni und Venedig sowie dem Tod des Komponisten Gustav Mahler, mit dem Mann befreundet war, als eines der bedeutsamsten Werke Manns entwickelt. Die Beziehung zwischen dem Erzähler und seinem alternden Protagonisten Aschenbach beginnt in den ersten Abschnitten in einer harmonischen und respektvollen Stimmung. Der Erzähler spielt zunächst klar die Rolle des Fürsprechers von Aschenbach. Der Standpunkt des Erzählers dem Protagonisten gegenüber verändert sich jedoch in den späteren Abschnitten allmählich, nachdem Aschenbach auf seiner Erholungsreise in Venedig dem schönen Knaben Tadzio begegnet. Die absolute Schönheit als Menschenkind überschneidet sich hier mit der griechischen Mythologie, die den Protagonisten zu einem traumähnlichen inneren Diskurs über Liebe und Kunst führt. Aschenbach verliebt sich zunehmend in Tadzio, und in dem gleichen Maße wächst die Distanz zwischen Erzähler und Protagonisten. Die Erzählhaltung distanziiert sich und wird ironisch und verächtlich. Cohn weist darauf mit folgendem Zitat hin:

The events of Aschenbach's final dream, we are told, „liessen die Kultur seines Lebens verheert, vernichtet zurück“ [left his whole being, the culture of a lifetime, devastated and destroyed]; and subsequently, as he shamelessly pursues Tadzio through the streets of Venice, „schien das Ungeheuerliche ihm aussichtsreich und hinfällig das Sittengesetz“ [monstrous things seemed full of promise to him, and the moral law no longer valid]. The narrator, meanwhile – as the words he uses here to describe Aschenbach's moral debacle indicate – remains poised on the cultural pinnacle that had formerly brought forth his protagonist's own artistic achievement.<sup>1</sup>

Gemäß Cohn hält der Erzähler an den ethischen und kulturellen Voraussetzungen fest, die einstmals auch zu Aschenbachs künstlerischen Leistungen geführt haben, während der Protagonist immer mehr auf ein moralisches Debakel zusteuert, wobei Askese und Ethik des Protagonisten immer mehr dem Eros und der Besessenheit weichen. Offensichtlich kritisiert der Erzähler zunehmend auf der ideologischen Ebene seinen Protagonisten nachdrücklich.

---

<sup>1</sup> Cohn 1999:133

## 2.1 Theorie von Dorrit Cohn – Dissonantes Erzählen

Gemäß Cohn behält der Erzähler vom Anfang bis zum Ende freien Zugang zum Innenleben des Protagonisten, d. h. er hält die Vertrautheit mit Aschenbachs Empfindungen, Gedanken und Gefühlen aufrecht, auch wenn er sich immer mehr von Aschenbach auf einer ideologischen Ebene entfernt. Die umgebende Welt von Aschenbach sieht er aus Aschenbachs Perspektive.<sup>2</sup> Er äußert zweifellos Respekt, Lob und Verständnis für Aschenbach, wie der Protagonist sein schriftstellerisches Schaffen sein Leben lang sittenstreng ausgeübt und wie er dadurch einen ehrenhaften Ruf in seinem Alter erlangt hat. Aschenbachs Reisebegierde hält der Erzähler für völlig verständlich für seine weitere Karriere.

Ein Hinweis auf die klar definierte Persönlichkeit des Erzählers seien die wiederkehrenden Äußerungen über „ewige Wahrheiten“, auf die Cohn beispielsweise in folgenden Zitaten aufmerksam macht. Der Erzähler sei für Disziplin, Würde, Anstand, Leistung und Besonnenheit, und damit gegen Unordnung, Rausch, Leidenschaft und Passivität. Der Erzähler erhält in der Erzählung wortreich einen stark rationalistischen und moralischen Kodex aufrecht.<sup>3</sup>

Denn der Mensch liebt und ehrt den Menschen, solange er ihn nicht zu beurteilen vermag, und die Sehnsucht ist ein Erzeugnis mangelhafter Erkenntnisse.<sup>4</sup>

[...]

Wer außer sich ist, verabscheut nichts mehr, als wieder in sich zu gehen.<sup>5</sup>

Cohn zufolge wird das Einverständnis zwischen den Gedanken des Erzählers und des Protagonisten erst in der Mitte der Erzählung unterbrochen. Die Kommentare des Erzählers verändern sich nachdrücklich wertend und beurteilend.<sup>6</sup> In dieser Hinsicht sieht sie den Wendepunkt in der Beziehung zwischen Erzähler und Hauptfigur auf der ideologischen Ebene ungefähr in der Mitte von Aschenbachs Venedig-Aufenthalt in der Schlüsselszene, wo der verliebte Schriftsteller zum ersten und letzten Mal seine Kunst ausübt.<sup>7</sup>

Die Entfremdung des Erzählers gegenüber Aschenbach hat Cohn sehr genau beobachtet. Die negative Haltung des Erzählers dem Protagonisten gegenüber nimmt deutlich zu. Die vorher neutral beschreibenden Benennungen „der Reisende“, „der Wartende“, „der Ruhende“

---

<sup>2</sup> Cohn 1999:134

<sup>3</sup> Cohn 1999:134

<sup>4</sup> Mann 1913: 59

<sup>5</sup> Mann 1913: 77

<sup>6</sup> Cohn 1999:136

<sup>7</sup> Cohn 1999:138

verändern sich ironisch und abwertend in Bezeichnungen wie „der Alternde“, „der Einsame“, „der Heimgesuchte“, „der Starrsinnige“, „der Betörte“, „der Verirrte“, „der Hinabgesunkene“.<sup>8</sup> Ein in der Atmosphäre schwebendes disharmonisches Gefühl der drastischen Diskrepanz zwischen Hauptfigur und Erzähler verwirrt den Leser.

Der bis zu Kapitel 2 vollkommen übereinstimmende Wertekodex des Erzählers und des Protagonisten verändert sich von Konsonanz zu Dissonanz. Wörtliche Antipathien des Erzählers sind mehr und mehr erkennbar. Als Aschenbach sein Verlassen von Venedig misslingen lässt, kann er seine heimliche eigene Schadenfreude nicht mehr verbergen, obwohl er wieder zum Rückweg zum Hotel „gezwungen“ wird. Aschenbach bekennt sich, dass es ein schmerzhafter Versuch war, Venedig zu verlassen, weil sein geheimes Liebesobjekt in seiner freien Seele lebhaft existiert. Im Gegensatz dazu beschreibt der Erzähler dies im Ton des geringeren Vertrauens:

[...], schoß das kleine eilfertige Fahrzeug seinem Ziel zu, indes sein einziger Passagier unter der Maske ärgerlicher Resignation die ängstlich-übermutige Erregung eines entlaufenen Knaben verbarg.<sup>9</sup>

Als Aschenbach durch einen inneren Diskurs seine Sehnsucht wahrgenommen hat, d. h. als die Neigung Aschenbachs zunehmend vom „Geist“ zum „Fleisch“ umschlägt, verstärkt dies die entfremdete und negative Haltung des Erzählers:

Das war der Rausch; und unbedenklich, ja gierig hieß der alternde Künstler ihn willkommen. [...] Stand nicht geschrieben, daß die Sonne unsere Aufmerksamkeit von den intellektuellen auf die sinnlichen Dinge wendet? [...] ja, nur mit Hilfe eines Körpers vermöge sie dann noch zu höherer Betrachtung sich zu erheben. [...] So dachte der Enthusiast; so vermochte er zu empfinden.<sup>10</sup>

Die Dissonanz zwischen Erzähler und Protagonisten tritt in der Szene zutage, wo Sokrates alias Aschenbach mit Phaidros alias Tadzio belehrende Gespräche führt, mit abwertenden Bezeichnungen wie „ein Ältlicher“ und ein Junger, „ein Häßlicher“ und ein Schöner; dann setzt er seine disharmonische Erzählerstimme im „monologisierten“ Dialog über Schönheit und Eros Aschenbachs in einem stark ironischen Ton fort:

---

<sup>8</sup> Cohn 1999:137

<sup>9</sup> Mann 1913:47

<sup>10</sup> Mann 1913:53

[...] Und dann sprach er das Feinste aus, der verschlagene Hofmacher: Dies, daß der Liebende göttlicher sei als der Geliebte, weil in jenem der Gott sei, nicht aber im andern, – diesen zärtlichsten, spöttischsten Gedanken vielleicht, der jemals gedacht ward und dem alle Schalkheit und heimlichste Wollust der Sehnsucht entspringt.<sup>11</sup>

Die erzählerische Haltung im Satzanfang in der Szene über Aschenbachs gegenwärtige schriftstellerische Ausübung klingt sehr harmonisch. Cohn positioniert diese Szene als die Schlüsselszene des Wendepunktes. Aschenbach schreibt anhand der Gegenwart Tadzios, also seiner körperlichen Existenz, eine Prosa über ein gewisses großes und brennendes Problem der Kultur und des Geschmacks. Der Erzähler zieht sich jedoch vom Glück des Protagonisten zurück und verdeutlicht seine beurteilende Stellungnahme. Cohn kommentiert das dritte Zitat auf folgende Weise: „This is by far the least motivated, the most disconcerting of the narrator’s interventions.“<sup>12</sup>

Glück des Schriftstellers ist der Gedanke, der ganz Gefühl, ist das Gefühl, das ganz Gedanke zu werden vermag. Solch ein pulsierender Gedanke, solch genaues Gefühl gehörte und gehorchte dem Einsamen damals: [...] Er wünschte plötzlich zu schreiben. Zwar liebt Eros, heißt es, den Müßiggang und für solchen nur ist er geschaffen. Aber an diesem Punkte der Krisis war die Erregung des Heimgesuchten auf Produktion gerichtet. [...] Nie hatte er die Lust des Wortes süßer empfunden, nie so gewußt, daß Eros im Worte sei, [...] im Angesicht des Idols und die Musik seiner Stimme im Ohr, nach Tadzios Schönheit seine kleine Abhandlung, – jene anderthalb Seiten erlesener Prosa formte, [...]. Es ist sicher gut, daß die Welt nur das schöne Werk, nicht auch seine Ursprünge, nicht seine Entstehungsbedingungen kennt; [...] würden sie oftmals verwirren, abschrecken und so die Wirkungen des Vortrefflichen aufheben.<sup>13</sup>

In der Szene, wo Aschenbach Tadzio mit der „heilsamen“ Absicht folgt, ein flüchtiges Gespräch mit ihm zu beginnen, bekommt der Erzähler bereits starke Zweifel an der Weisheit des Protagonisten.<sup>14</sup>

Zu spät! dachte er in diesem Augenblick. Zu spät! Jedoch war es zu spät? [...] Denn heilsame Ernüchterung nicht wollen zu können, ist Zügellosigkeit. Aschenbach war zur Selbstkritik nicht mehr aufgelegt.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Mann 1913:54

<sup>12</sup> Cohn 1999:141

<sup>13</sup> Mann 1913:55

<sup>14</sup> Cohn 1999:136

<sup>15</sup> Mann 1913:56



Wie Cohn aufweist, bedeutet dies ein klares Urteil des Erzählers gegen Aschenbach über den gescheiterten Gesprächsversuch mit Tadzio. Bereits mit dem inneren Schrei „Zu spät“ distanziert er sich von ihm, da er nicht mehr zur Selbstkritik fähig zu sein scheint.<sup>16</sup> Ab diesem Punkt stempelt der Erzähler den Protagonisten als moralisch widersprüchlich ab. Das Gleiche gilt für die Erzählhaltung des Erzählers gegenüber Aschenbachs letztem Wort im vierten Kapitel, wo Aschenbach sich durch Tadzios an ihn gerichtetes Lächeln zu seiner Liebe bekennt. Er erzählt despektierlich wie folgt, was keine Ehrfurcht vor der schriftstellerischen Karriere Aschenbachs mehr erkennen lässt:

– unmöglich hier, absurd, verworfen, lächerlich und heilig doch, ehrwürdig auch hier noch:  
»Ich liebe dich!«<sup>17</sup>

Wie bereits viele Literaturforscher hervorgehoben haben, sind zahlreiche Andeutungen des Todes in der Novelle geschildert. Die ominösen Fremdfiguren und Dinge spielen die Rolle, den Protagonisten zum fatalen Ende zu lotsen. Ob diese Figuren eine bloße Funktion als Botschaft zwischen Jenseits und dieser Welt übernehmen oder die Bestrafung des pädophilen Protagonisten symbolisieren, oder irgendeine dunkle Macht von Aschenbachs vagem Unbewussten bedeuten, könnte man eingehend diskutieren.

Cohns Anschauung darüber ist vielleicht eine der wichtigsten Erkenntnisse ihrer Theorie. Sie weist darauf hin, dass der Erzähler absichtlich keine ausdrücklichen Kommentare über die Erscheinungen der mystischen Fremdfiguren aufgegriffen habe, obwohl er jeden Fremden ganz genau beschreibt. Ihre Annahme lautet, dass diese bewusste Geschlossenheit des Erzählers gegenüber den Fremdfiguren als das Gegenstück zu den moralischen, realistischen und rationalistischen Ansichten gedeutet werden kann, die er durchgehend äußert.<sup>18</sup> Darüber hinaus gehöre diese Botschaft zu einem geheimen Reich auf der mimetischen Ebene; ferner seien sie die Botschaft des Autors hinter dem Werk, die dem Erzähler im Werk quasi „entwischt“. Ihrer Meinung nach ist die genaue Bedeutung der Botschaft weniger wichtig im bisherigen Kontext als die Tatsache, dass sie sich auf ein Reich beziehen, das dem Erzähler verborgen bleibt. Seine Nichtbeachtung der dämonischen Figuren entspreche exakt der rhetorischen Distanzierung von Aschenbachs mentalem Erleben, sowohl in seiner Schreibszenen als Höhepunkt als auch bei seinem finalen Monolog als Tiefpunkt.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Cohn 1999:137

<sup>17</sup> Mann 1913:61

<sup>18</sup> Cohn 1999:145

<sup>19</sup> Cohn 1999:145-146

Es ergibt sich eine natürliche Frage, nämlich wie Cohn Tazio, das Hauptobjekt für Aschenbach, interpretiert. Tazio fungiert als Metapher der vollkommenen Ästhetik aus der Antike in der Erzählung. Er wird zugleich als ein Teil dieser mystischen Botschaft, also als der homerische Seelenführer ins Totenreich oder der Apostel des Fremdgottes Dionysos charakterisiert, durch den Aschenbach sich zum verderbten Menschen verwandelt.

Folgende Frage taucht auf: „Wer ist denn der Erzähler?“ Cohn stellt die Hypothese auf, dass die todessymbolisierenden Fremdfiguren eine Botschaft Manns seien, die dem Erzähler „entwische“. Sie legt jedoch keine klare Antwort auf diese Frage vor. Eine mögliche Antwort darauf könnte man durch folgende Äußerung von Cohn finden:

I would even suggest that Mann may have designedly made his narrator jump the gun: his overreaction within the episode that climaxes the Apollonian phase of Aschenbach's erotic adventure seems to encourage the reader to weld his sympathy more firmly to the protagonist than if the narrator had waited to make his distancing move until after Aschenbach had begun his Dionysian descent.<sup>20</sup>

Die Stelle, auf die sie hinweist, ist die, wo Aschenbach seine gepflegte hymnische Prosa nach der Lehre Platons – „die Schönheit ist der Weg des Fühlenden zum Geiste“, „göttlicher nämlich ist der Liebende als der Geliebte, der Gott ist ja in ihm“.<sup>21</sup> – schreibt, durch die er sich mit unerwarteter Freude von der Askese befreit. Ein wichtiger Aspekt davon ist, dass Tazios Existenz an dieser Stelle für den Schriftsteller als ein Aufblühen seiner künstlerischen Werke angesehen werden sollte. Stimmt Cohns Vermutung, dass Mann die Absicht hatte, die Überreaktion des Erzählers gegen Aschenbach als Mittel zur Erregung von Mitleid beim Leser gegenüber Aschenbach zu verwenden, dann versteht man wohl, dass Mann als Künstler selbst sich in einem Gegensatz zum Erzähler befindet. Mann lässt diesem aufklärerischen Erzähler offensichtlich die Rolle eines Gegenspielers gegen Künstler und Kunstwerk spielen.

## 2.2 Adaptionismethoden in Medien

Historisch wurden Erzählungen durch vielfältige Methoden den Menschen erzählt. *Erzählen erscheint als anthropologische Konstante*, erklären Herausgeber Harald Haferland und Matthias Meyer in ihrem Buch *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven*.<sup>22</sup> Eltern erzählen Kindern sympathische, aber gleichzeitig tugendhafte Märchen, ältere

---

<sup>20</sup> Cohn 1999:141

<sup>21</sup> Mann 1912:54

<sup>22</sup> Haferlund/Meyer 2010:3

Menschen erzählen jungen Menschen von historischen Ereignissen oder ihren Erfahrungen aus der Vergangenheit, oder interessante Literatur wird dem Publikum in unterschiedlichen Medien erzählt. Ob mündlich oder schriftlich, optisch oder auditiv, stillstehend oder beweglich, klassisch oder experimentell: die Adaptionmethoden variieren sehr, die Originaltexte werden je nach Medium unterschiedlich umgesetzt.

Die Untersuchung, wie die von Cohn gezeigte besondere Erzählhaltung der Novelle *Der Tod in Venedig* in anderen Medien umgesetzt wird, gehört zu dem zentralen Thema dieses Aufsatzes. Da jedes Medium oft nur auf seine spezifische Weise Szenen umsetzen kann, sollte dabei berücksichtigt werden, wie die untersuchten Medien fähig sind, ihre Interpretationen der Szenen aus der Novelle auszudrücken. Um verschiedene Adaptionen in den unterschiedlichen Medienbereichen zu vergleichen, wurden ein deutschsprachiges Hörspiel, ein schwedischsprachiges Radiotheater und ein englischsprachiger Spielfilm aus unterschiedlichen Ländern Europas für die analytische Arbeit ausgewählt, die jeweils individuelle Umsetzungsweisen präsentieren.

### 3. ANALYSE – Szeneninterpretation

Im Hinblick auf den Wendepunkt der Beziehung zwischen dem Erzähler und dem Protagonisten sowie auf die Andeutung einer Art von Konflikt zwischen dem Erzähler und dem Protagonisten werden die folgenden Szenen aus der Novelle zur analytischen Arbeit ausgewählt:

**Szene 1:** Aschenbach begegnet Tazio und folgt ihm, um ganz leicht ein flüchtiges, heiteres Gespräch mit ihm zu beginnen, scheitert aber an seinem bewegten Gefühlszustand daran, ihn anzusprechen, wodurch er die Chance zu einer möglichen heilsamen Ernüchterung versäumt (das vierte Kapitel).<sup>23</sup> Die Szene ist einer der Höhepunkte der Novelle, wo der Erzähler über den Protagonisten kritisch und verächtlich erzählt und sich von ihm endgültig distanziiert.

**Szene 2:** Die Erscheinung des mysteriösen Todesboten „Straßensänger“ (das fünfte Kapitel). Aschenbach sitzt auf einem Stuhl auf der Tribüne zusammen mit anderen Hotelgästen, als eine kleine Bande von Straßensängern aus der Stadt im Garten ihre Vorstellung präsentiert.

---

<sup>23</sup> Mann 1912:56-57

Tadzio steht ganz nah bei Aschenbach.<sup>24</sup> Der Straßensänger symbolisiert eine dunkle Macht aus dem Reich des Todes, die wie andere Todesboten in der Novelle den Protagonisten dem entwürdigenden Ende zuführt. Laut Cohn wird vom Erzähler weder die Erscheinungsbedeutung noch die Ähnlichkeit aller Todesboten aufgegriffen. Wegen des Schweigens des Erzählers, also „des zweiten Autors“, werde ein Zwischenton zwischen Mysterium und Vernunft, d. h. eine Zwischenstimme zwischen Mann als „dem ersten Autor“ und „dem Zweiten“ laut, und an dieser Stelle wird laut Cohn die Botschaft Manns hinter dem Rücken des Erzählers am offensichtlichsten mitgeteilt.<sup>25</sup>

Wie oder ob die Produzenten der ausgewählten Medien in ihren Produktionen die Betrachtungen Cohns berücksichtigt haben oder sich deren überhaupt bewusst waren, kann als Untersuchungsergebnis aus diesem Blickpunkt sehr interessant werden.

### **3.1 Hörspiel *Der Tod in Venedig*, Regie: Ulrich Lampen, hr2/NDR, 2009 (Deutschland) – Der disharmonische Klang –**

Das Hörspiel wurde 2009 als Zusammenarbeit des Hessischen Rundfunks mit dem Norddeutschen Rundfunk produziert. Zur Produktionsmannschaft gehörten u. a. Peter Liermann für Dramaturgie und Michael Riessler für Musik unter der Regie von Ulrich Lampen, gelesen wurde von Ulrich Noethen als Erzähler, Rüdiger Vogler als Gustav von Aschenbach, Felix von Manteuffel als Salonbesucher/Kritiker und Sylvester Groth als Coiffeur. Die Spieldauer beträgt etwa 158 Minuten, denn der Regisseur beabsichtigte, die Novelle möglichst originalgetreu zu adaptieren.<sup>26</sup>

Das Hörspiel hat eine sehr interessante Inszenierung der Erzählform eingeführt. Es gibt nur einen Erzähler, aber er erzählt von Anfang bis Ende in drei verschiedenen Tonfällen, die jeweils aus drei verschiedenen Richtungen kommen. Dieser Audio-Effekt ist zusammen mit den minimalistischen Geräuschen und der Musik im Hintergrund psychologisch sehr effizient. Denn diese Stimmen des Sprechers Noethen aus den verschiedenen Lautsprecherkanälen geben einen Eindruck, als ob er drei unterschiedliche Persönlichkeiten in verschiedenen Mentalzuständen schildert. Die Erzählmethode der schnell wechselnden Stimmen mit der gleichzeitig eingefügten Stimme von Aschenbach lässt das Hörpublikum das Schwanken und die Unbeständigkeit der Stimmungen auffassen.

---

<sup>24</sup> Mann 1912:68

<sup>25</sup> Cohn 1999:145-146 ggf.

<sup>26</sup> Hörspieltipps.net <<http://www.hoerspieltipps.net/archiv/dertodinvenedig-hr-ndr2009.html>>

Der Charakter der drei Stimmen des Erzählers und ihre Erzählhaltungen können wie folgt interpretiert werden:

**Stimme 1 (von der rechten Seite des Lautsprechers):** Eine Rolle als Korrespondent. Spricht durchgehend gelassen, neutral, klar, sachlich, eintönig, präsentierend.

**Stimme 2 (von der Mitte des Lautsprechers):** Eine Rolle als Wissender über Aschenbachs Schicksal, über dessen Hintergründe. Spricht durchgehend flüsternd, tief und leise monologisch, ruhig, geheimnisvoll, unsicher, zweifelnd, fragend, mitleidend.

**Stimme 3 (von der linken Seite des Lautsprechers):** Eine Rolle als moralischer Fürsprecher über den würdigen Protagonisten/Kritiker gegen den entartenden Protagonisten. Spricht stolz, klar, etwas steif, bis Aschenbach der dionysischen Neigung verfällt, danach gleichgültig, kalt, scharf, trocken, verächtlich, nachlässig, kritisch, skeptisch.

**Szeneninterpretation der Szene 1 (Beginn: ca. 14 min 2 s / CD 2, Dauer: ca. 2 min 10 s):**

Der Erzähler der Stimme 1 erzählt die Situation mit einer gelassenen Stimme, nicht besonders verächtlich oder enttäuscht dem Protagonisten gegenüber. Seine Erzählhaltung klingt die ganze Zeit unverändert neutral und sachlich, als ob er seiner Pflicht als Erzähler treu zu bleiben versucht. Der Erzähler der Stimme 2 erzählt die Szene hauptsächlich während der schnell wechselnden Monologe Aschenbachs. Seine Erzählhaltung klingt leicht pessimistisch, als ob er bereits eingesehen hat, dass sein Protagonist die Chance der „heilsamen Ernüchterung“ verliert, bevor dies vom Erzähler der Stimme 1 klar erzählt wird. Seine Stimme klingt andeutend, als ob er dem Hörpublikum etwas im Geheimen erzählen will. Man bekommt dadurch den Eindruck, dass er in der nächsten Nähe zu Aschenbach steht und damit sein Verständnis und Mitleid für die Hauptfigur andeutet. Der Erzähler der Stimme 3 tritt an dieser Stelle völlig zurück und bleibt stumm. Er erzählt vorher kurz über eine Szene, wo Aschenbach berauscht eine Abhandlung über die Körperlinie Tadzios schreibt. Seine Stimme und die darin mitschwingende Stimmung klingt ausdrücklich verächtlich und stechend dem Protagonisten gegenüber, ohne Aschenbachs kreative Erfüllung zu berücksichtigen. Es bleibt offen, aber eventuell könnte er derselbe Erzähler der Stimme 1 sein, der von innen heraus gegen Unordnung argumentierte.

**Szeneninterpretation der Szene 2 (Beginn: ca. 34 min 13 s / CD 2, Dauer: ca. 10 min 43 s):**

Der Erzähler der Stimme 1 erzählt die Situation folgerichtig neutral wie bei der Szene 1. Sein Tonfall lässt keine Verachtung, Infragestellung oder Neugier anklingen. Er beschreibt die

Haltung Tadzios am Platz völlig sachlich, erzählt über die Band ebenfalls nicht besonders beeindruckend. Der Erzähler der Stimme 2 erzählt in einer Art der stillen Konzentration wechselhaft mit dem Protagonisten in dieser Szene. Durch die Dialoge zwischen Aschenbach und dem mystischen Straßensänger alias Todesbote, die gemurmelten Monologe Aschenbachs und dem geheimnisvollen Tonfall des Erzählers spürt man die immer stärker werdende Vermutung über die Heimsuchung von Aschenbach. Man bemerkt allmählich die Hoffnungslosigkeit des Protagonisten, der im dunklen Labyrinth seines Schicksals stehenbleibt. Der Erzähler der Stimme 3 erzählt über diese Szene ebenso klar und sachlich, in etwas stärkerem und nachlässigem Ton. Ihm scheint wie der Erzähler der Stimme 1 nicht bewusst zu sein, dass der Straßensänger aus einem Totenreich stammt, um den Protagonisten jenem Reich zuzuführen. Er erzählt dagegen kurz davor eine Szene eindeutig verächtlich, wo Aschenbach in der Stadt Tazio und seiner Familie heimlich folgt, als ob der Erzähler der Stimme 3 die moralische Ordnung aufrechterhält.

Aus dieser kurzen Analyse kann man bereits feststellen, dass zwei beziehungsweise drei Erzähler in der Produktion eingesetzt sind. Möglicherweise können die Stimme 1 und 3 der gleiche Erzähler sein, also einer mit der Fassade eines neutralen Korrespondenten, der mit der Erzählung beschäftigt ist, und einer, der sein wirkliches Gesicht als Moralist zeigt und sich distanzierend gegen Aschenbachs Vorwürfe stellt. Der Erzähler der Stimme 2 scheint die Funktion zu haben, über Aschenbachs Untergang zu trauern. Dass die künstlerische Karriere des Protagonisten auf Askese, Vernunft und Disziplin basiert und er deswegen nach und nach zu den lustvollen Visionen neigt und schließlich die Fassung verliert, dürfte diesem Erzähler von Anfang an bewusst gewesen sein. Man hört durchgehend seinen pessimistischen Tonfall, als ob er stets sein Bedauern ausdrückt.

Man kann sagen, dass die Annahme Cohns über die Novelle bei diesen zwei Szenen zum Teil mit der Hörspielfassung übereinstimmen. Jedoch bleibt es offen, ob der Straßensänger in der Szene 2 tatsächlich einer der Botschafter Manns ist, der dem Erzähler „entwischt“. Man bemerkt aber, dass die Tonfälle der zwei Erzähler ihn nicht ausdrücklich beachten, obwohl der Todesbote einen deutlich teuflischen Sprachstil präsentiert. Gemäß Cohn steht die Nichtbeachtung der dämonischen Figur für die rhetorische Distanzierung von Aschenbachs mentalem Erleben. Das Schweigen des Erzählers spreche lauter als seine Worte. Insofern kann man feststellen, dass Cohns Theorie über die Novelle mit der Hörspielfassung übereinstimmt und in ihr umgesetzt worden ist.

### **3.2 Radiotheater *Döden i Venedig eller Men ni är ju inte alls särskilt ung längre!***

**Sveriges Radio, Regie: Etienne Glaser, 2009 (Schweden)**

**– Die höchste Verachtung, oder das Experiment? –**

Das 56-minutige Radiotheater *Döden i Venedig eller Men ni är ju inte alls särskilt ung längre!* wurde 2009 von Sveriges Radio in der Hörfunksendung *Radioteater* produziert. Es wurde nach der Dramatisierung Sisela Lindbloms von Magnus Lindman (Dramaturgie), von Rikard Borggård (Musik), von Michael Johansson (Ton) und von Anna Karin Malmberg (Gesang) unter der Regie von Etienne Glaser produziert. Gespielt wurde von Horace Engdahl als Gustav von Aschenbach und Fillie Lyckow, Emelie Jonsson, Staffan Göthe und Erik Bolin als das Erzähler-Quartett.

Die gesamte Radiotheateraufführung ist recht experimentell, mit einer sehr individuellen Inszenierung. Die Dramatikerin Sisela Lindblom leitet eine unkonventionelle Interpretation in einen unverwechselbaren Erzählstil über, der den Tonfall der Originalerzählung von Thomas Mann auf kreative Weise umsetzt. Statt eines gewöhnlichen Erzählers schwatzen hier vier Erzähler mit verschiedenen Charaktereigenschaften, Alter und Geschlechter, nämlich eine ältere Frau, eine junge Frau, ein älterer Mann und ein junger Mann. Die meisten beziehen im Allgemeinen die Stellung gegen Aschenbach und seine Torheit, mit einem kritischen und ironischen Ton aus der zeitgemäßen Perspektive der urteilenden Instanz, was fast zu etwas wie Mobbing führt. Gleichzeitig wird die peinliche Leichtsinnigkeit beziehungsweise Leichtigkeit der jungen Menschen, insbesondere der zwei jungen Erzähler, die gegen den Fall Aschenbach stehen, gegensätzlich herausgehoben. Die auch in dem Titel aufgeführte Phrase „Men ni är ju inte alls särskilt ung längre!“ („Aber Sie sind doch gar nicht besonders jung mehr!“) wird vom älteren Erzähler sinnbildlich für die jungen Erzähler einige Male reflexiv angesprochen [Meine Übersetzung, M.K.]. Diese Phrase müsste als eine Kritik gegen Aschenbach verstanden werden. Das Radiotheater beginnt mit einem Prolog von Aschenbachs Stimme, der dem Hörpublikum einen Eindruck von einer Stimmung gegenseitiger Kritik gibt;

Jag måste bekänna för er att jag hyser en livlig antipati mot unga människor. Alltid när jag är tillsammans med studenter, flyttar jag mig oroligt fram och tillbaka på stolen. De frustar alltid ut så pinsamma saker med sina sympatiska unga röster. (Ich muss vor euch bekennen, dass ich eine lebhaft Antipathie gegen junge Menschen hege. Immer wenn ich mit Studenten zusammen bin, bewege ich mich unruhig hin und her auf dem Stuhl. Sie schnauben immer so peinliche Sachen mit ihren sympathischen jungen Stimmen.) [Meine Übersetzung, M.K.]

Die Charaktere des Erzähler-Quartetts und deren Erzählhaltungen können wie folgt interpretiert werden:

**Junge Frau:** Sie ist eine typisch leichtsinnige, mädchenhafte junge Frau. Ihr Sprachstil erinnert an eine unerfahrene Studentin oder eine Teenagerin. Sie ist von Anfang an immer neugierig auf Aschenbach und seine Umgebung, spricht manchmal sehr kindlich und stellt peinliche und gedankenlose Fragen: „Men var är vi? (Aber wo sind wir!?)“ „I Venedig! Åhhh!! (In Venedig! Ohhh!!!)“ Sie äußert träumerisch, dass das Glas Granatapfelsaft, das Aschenbach trinkt, so schön ist. Literarisch stellt der Granatapfel allerdings ein Todessymbol aus der griechischen Mythologie dar.<sup>27</sup> An der anderen Stelle: „Varför är han i Venedig!? (Warum ist er in Venedig?)“ Nachdem der ältere Erzähler über den Anlass erzählt, lacht sie laut, „Han vill resa! Hahaha!!! (Er möchte reisen! Hahaha!!!)“. Ihr Charakter kann stichwortartig wie folgt zusammengefasst werden: leichtsinnig, mädchenhaft, jugendlich, oberflächlich, ironisch, unwissend, fragend, skeptisch, verächtlich, beurteilend, rücksichtslos, gedankenlos, nachlässig, spöttisch, höhnisch, peinlich.

**Ältere Frau:** Sie ist die vulgärste, höhnischste und gemeinste Erzählerin. Ihre Erzählhaltung klingt manchmal wie eine alte Hexe. Hier sind einige Beispielszenen: Als der ältere Erzähler über das Aussehen des Knaben und seinen Eindruck im Hotelsaal aus Aschenbachs Sicht erzählt, lacht die ältere Erzählerin sehr verächtlich und sagt „Ojdå! Hahaha! Fan trött...! (Hoppla! Hahaha! Verdammt müde!)“. In der Szene, wo der Straßensänger beginnt, nach der Aufführung schamlos um Geld zu betteln, sagt sie, dass sein niedriges Benehmen sie nicht stört. Sie beschreibt ihn sogar spaßig beim Singen, „Tungen speler i mungipan! (Die Zunge spielt im Mundwinkel!)“, „Näää, det stör inte mig! (Nööö, es stört mich nicht!)“. Ihr Charakter kann stichwortartig wie folgt zusammengefasst werden: hochironisch, boshaft, gemein, gehässig, hexenartig, unerträglich, frech, verächtlich, beurteilend, spöttisch, höhnisch, rücksichtslos, verabscheuungswürdig.

**Junger Mann:** Er könnte ebenfalls ein gedankenloser, leichtsinniger junger Student sein. Er sieht wie die junge Erzählerin nur die Fassade der Menschen. Im Hotelsaal beobachten alle vier Erzähler den Protagonisten Aschenbach. Er sitzt auf dem Sessel und sieht die Hotelgäste an. Er redet leise mit sich selbst, ganz versunken in seinen Gedanken. Dann fragt der junge Erzähler sich, „Varför pratar han med sig själv? Det är pinsamt! (Warum redet er mit sich selbst? Das ist peinlich!)“. Ferner sagt er eine entscheidende Dummheit über die eventuelle Abreise von Aschenbach aus Venedig, nämlich dass die Weiterreise zum Gangesdelta ihm

---

<sup>27</sup> Bahr 1991:61



vorstellbar sei. Sein Charakter kann stichwortartig auf folgende Weise zusammengefasst werden: leichtsinnig, jugendlich, oberflächlich, ironisch, unwissend, fragend, verächtlich, beurteilend, rücksichtslos, gedankenlos, nachlässig, spöttisch, höhnisch, peinlich.

**Älterer Mann:** Er soll zweifellos der Fürsprecher von Aschenbach sein. Durchgehend verteidigt er die gegen Aschenbach gerichteten Vorwürfe und korrigiert die ungerechte Missachtung seiner Quartett-Kollegen. Wenn ihm von den Kollegen Fragen gestellt werden, antwortet er aus seiner Perspektive gelassen darauf. Er ist der einzige Erzähler, der die Todesboten bemerkt, auch Tadzios wahre Gestalt als Todesbote; „Han kastar blickar mot Aschenbach... (Er wirft Blicke auf Aschenbach...)“. Er bekennt an einer Stelle, dass der Moralismus der anderen Erzähler ihn ermüde: „Jag har väl tröttnat på er moralism. (Ich habe wohl Ihren Moralismus satt.)“. Sein Charakter kann stichwortartig auf folgende Weise zusammengefasst werden: seriös erzählend, aufmerksam, nachdenklich, gewissenhaft, poetisch, ruhig, zweifelnd, etwas verständnisvoll, vernünftig, mitleidend, pessimistisch, tiefsinnig, sensibel.

[Meine Übersetzung, M.K.]

Der identische Monolog aus dem Prolog wird einige Male im Radiotheater vom älteren Erzähler den jungen Erzählern gegenüber wiederholt, um ihre Blindheit und Peinlichkeit zu kritisieren. Szenenbeispiel: Der junge Erzähler diskutiert mit dem älteren Erzähler unbedacht und leichtfertig über die misslungene Ausreise und Aschenbachs schnelle Rückkehr zum Hotel in Venedig.

**Älterer Mann:** Det är intressant, ser ni det? Det som händer nu. (Es ist interessant, sehen Sie das? Was jetzt passiert.)

**Junger Mann:** Varför är det så intressant? Att bli bekväm? Han är ju förslappad!? Han skulle ju ut på en längre resa. (Warum ist es so interessant? Bequem zu werden? Er ist doch verweichlicht!? Er sollte doch auf eine längere Reise.)

**Ältere Frau:** Så? Vart skulle han resa då? (So? Wohin sollte er denn reisen?)

**Junger Mann:** Som han drömde om, till Ganges Deltat. (Wovon er träumte, zum Gangesdelta.)

**Älterer Mann:** Hrm... jag måste bekänna att jag ibland hyser en livlig antipati mot unga människor. De säger alltid så pinsamma saker med sina sympatiska unga röster. (Hrm... ich muss bekennen, dass ich manchmal eine lebhaft Antipathie gegen junge Menschen hege. Sie sagen immer so peinliche Sachen mit ihren sympathischen jungen Stimmen.)

**Ältere Frau:** Haha, jag vet, jag vet. (Haha, ich weiß, ich weiß.)

**Älterer Mann:** Tycker ni det är härligt att vara ung...? (Meinen Sie, es ist herrlich, jung zu sein...?)

**Junger Mann:** Vilken underlig fråga...! (Was für eine seltsame Frage...!)

**Älterer Mann:** Ni är ju inte alls särskilt ung längre! Ganges Deltat... Ni vet väl vilken sjukdom som har sin hemvist där...? (Sie sind ja gar nicht besonders jung mehr! Gangesdelta... Sie wissen wohl, welche Krankheit dort ihren Wohnsitz hat...?)

**Junger Mann:** Om man är rädd för sjukdomar så ska man inte resa! (Wenn man Angst vor Krankheiten hat, so sollte man nicht reisen!)

[Meine Übersetzung, M.K.]

Diese Art von Konflikt zwischen dem älteren und den jungen Erzählern stellte eine der wichtigen Botschaften dieses Radiotheaters dar. Durch den eingefügten Konflikt beabsichtigt die Produktion, den Unterschied allgemeiner Moralstellungen von verschiedenen Generationen und Geschlechtern zu zeigen. Die gesellschaftliche Norm verdeckt oft den literarischen Blickwinkel.

### **Szeneninterpretation der Szene 1 (Beginn: ca. 35 min 50 s, Dauer: ca. 1 min 27 s):**

Diese Szene wird ziemlich kurz und leicht, aber mit erbarmungslosen Worten von den vier Erzählern als eine Rückblende zu einem späteren Zeitpunkt diskutiert. Der junge Mann betrachtet Aschenbach nicht als Tatmensch, weil er nicht tun kann, was er will, und die alte Frau hält ihn für einen Heuchler. Die junge Frau ist der Meinung, dass es eine Komplikation sei, sich für ein 14-jähriges Kind zu interessieren. Der ältere Mann bleibt dabei etwas defensiv. Er greift kurz davor ebenfalls die Szene auf, wo Aschenbach sich anhand der Kontur von Tadzio mit seiner Schreibe über die absolute Schönheit nach der platonischen Theorie beschäftigt. Bei dieser Szene lachen die drei Erzähler wie gedankenlose Jugendliche und ein gemeines altes Weib gnadenlos über die Zügellosigkeit des Protagonisten. Die schriftstellerische Karriere Aschenbachs ist bei ihnen nicht im Sichtfeld. Sie bleiben durchgehend nur höhnisch und verächtlich und vergleichen Aschenbach mit einer schwedischen Kinderbuchfigur, dem Kater *Pelle Svanslös* (*Pelle Ohneschwanz*) und seiner Eigenschaft. Dieser Verachtung entgegengesetzt rechtfertigt der ältere Erzähler Aschenbachs Liebe zum Meer, die als seine Gedankenquelle zum Schöpfungsprozess der Kunst dient. Er respektiert Aschenbachs auf der Antike beruhende Philosophievertiefung über die Schönheit der menschlichen Gestalt bei Tadzio und poetisiert diesen Zustand.

### **Szeneninterpretation der Szene 2 (Beginn: ca. 33 min 10 s, Dauer: ca. 8 min 3 s):**

Der ältere Erzähler meint, dass die mysteriöse Haltung des Straßensängers brutal sei und kritisiert seine gekünstelte Demut beim Geldbitteln, als ob er bereits bemerkt hätte, dass der Straßensänger aus einem Totenreich kommt. Dies stört die ältere Frau aber gar nicht. Die

junge Frau meint, dass es frustrierend sein muss, dass keiner die Wahrheit sagt und nicht zu wissen, was der Fall ist. Der ältere Erzähler fasst diese Infragestellung peinlich auf und monologisiert die Phrase aus dem Prolog:

**Junge Frau:** Det måste vara frustrerande. (Es muss frustrierend sein.)

**Älterer Mann:** Vad? (Was?)

**Junge Frau:** Att ingen säger sanningen. Att inte veta vad som gäller. (Dass keiner die Wahrheit sagt. Nicht zu wissen, was der Fall ist.)

**Älterer Mann:** Hahaahaa, åh min unga fröken. Jag måste bekänna att ibland hyser jag en livlig antipati emot unga människor. De säger alltid så pinsamma saker med sina sympatiska unga röster. (Hahaahaa, oh mein junges Fräulein. Ich muss bekennen, dass ich manchmal eine lebhaft Antipathie gegen junge Menschen hege. Sie sagen immer so peinliche Sachen mit ihren sympathischen jungen Stimmen.)

**Junge Frau:** Men varför säger ni så? (Aber warum sagen Sie so?)

**Älterer Mann:** Ja men, ni är ju inte alls särskilt ung längre. (Ja, aber, Sie sind ja gar nicht besonders jung mehr.)

**Junge Frau:** Men varför? (Aber warum?)

**Älterer Mann:** Jag vet inte ... jag har väl tröttnat på er moralism. (Ich weiß nicht ... ich habe wohl Ihren Moralismus satt.)

**Junge Frau:** Eller också hämnas ni ... för det jag sa om pojkens ålder. (Oder auch rächen Sie sich... für das, was ich über das Alter des Jungen sagte.)

**Älterer Mann:** Det kan hända ... det gör ont att bli förytligad. (Es kann passieren... es tut weh, verflacht zu werden.)

**Junge Frau:** Ja, det kan jag verkligen hålla med om. (Ja, dem kann ich wirklich zustimmen.)

[Meine Übersetzung, M.K.]

An dieser Stelle kann man den Unterschied des Standpunktes zwischen dem älteren Erzähler und der jungen Erzählerin deutlich hören. Statt Mitleid kann die junge Erzählerin nur den generellen Blickwinkel beim Fall Aschenbach einnehmen.

Ein langes hysterisches Auslachen des Straßensängers und seines Tonfalls sind ein unbehaglicher aber effektiver Audioeffekt, der die Folgen für das tragische Schicksal von Aschenbach andeutet. Die künstlich spaßige Stimmung des Straßensängers und die pessimistisch gefesselte Stimmung Aschenbachs zeigen einen klaren Kontrast an. Über den Knaben wird hier dagegen nichts gesagt, deshalb bleibt es unklar, wie die Produktion die Beziehung zwischen Aschenbach und Tadzio in dieser Szene interpretieren will.

Der Wendepunkt der Beziehung zwischen den vier Erzählern und dem Protagonisten existiert im Radiotheater nicht. Denn alle vier Erzähler haben von Anfang an ihren klaren Standpunkt: die zwei jüngeren Erzähler und die ältere Erzählerin sind schwatzende Kritiker

von Aschenbach und stehen bereits zu ihm auf Distanz. Ihnen entgegen hält der ältere Erzähler an seiner Rolle als Verteidiger von Aschenbach fest. Er verdeutlicht Ideologieunterschiede, und daher zankt er mit den anderen um den moralischen Kodex und zeigt folgerichtig sein Verständnis für Aschenbach. Dies bildet das Gegenstück zu den Gedanken der drei Erzähler, denn sie halten den Moralismus für eine feste Ideologie in ihrer eigenen Norm. Insoweit scheint die Produktion die Theorie Cohns nicht ausdrücklich umgesetzt zu haben, die Erzählhaltung der Erzähler im Verlauf des Spiels verändert darzustellen.

Es ist allerdings bemerkenswert, dass die drei Erzählerstimmen (die zwei jüngeren Erzähler und die ältere Erzählerin) eine sinnbildliche Rolle zur unterschiedlichen Beurteilung im Unterbewusstsein der normativen Menschen spielen. Ihnen kommt die literarische Sicht nicht in den Sinn. Ihr Gedanken halten an der allgemeinen Ethik fest. Das Produktionsjahr des Radiotheaters ist 2009, also der behandelte Moralismus konträrer Erzähler im Radiotheater stammt eigentlich aus der Gegenwart. Diese vom Erzähler in der Novelle experimentell herausgezogenen beurteilenden Stimmen sind jedoch kaum zeitgenössisch verändert.

### **3.3 Film *Morte a Venezia*, Regie: Luchino Visconti, 1971 (Italien)**

#### **– Das erzählerlose Erzählen –**

Der weltberühmte Spielfilm wurde von dem italienischen Meisterregisseur Luchino Visconti gedreht und erschien 1971. Zum Produktionsteam gehörten Luchino Visconti und Nicola Badalucco (Drehbuch), Pasqualino De Santis (Kamera) und Ruggero Mastroianni (Schnitt). Ein wichtiger Bestandteil des Films ist die Musik von Gustav Mahler. Zur Besetzung gehörten u. a. Dirk Bogarde als Gustav von Aschenbach, Björn Andrésen als Tazio, Silvana Mangano als Tazios Mutter und Romolo Valli als Hoteldirektor.

Bei den Audio-Medien wie Hörspiel und Radiotheater dienten der gesamte Tonfall und verschiedene Toneffekte als Kennzeichen bei der Analyse. Das visuelle Medium bietet darüber hinaus bildliche Nuancierungen an und ermöglicht dadurch individuelle Erfassungen des äußerlichen Ausdrucks. Der Hauptdarsteller Dirk Bogarde als Aschenbach hat beispielsweise dem Komponisten Gustav Mahler sehr ähnliche Gesichtszüge. Dabei wurde Mahlers Symphonie zu einem Kombi-Effekt:

Die Musik wurde von der Novelle vereinnahmt, diese aber im Gegenzug auch von der Musik: eine beispiellose Verschmelzung von Text und Ton, die sich verselbstständigte und weit über

das Medium Film hinauswuchs. Etwas Vergleichbares ist noch keiner anderen Literaturverfilmung gelungen.<sup>28</sup>

Aschenbach wurde im Film zu einem Komponisten anstatt Schriftsteller. Diese mutige Umdeutung kann bei der Charakterisierung des Protagonisten als großartiger Künstler mit der Begleitung von Mahlers Symphonie sehr natürlich aufgenommen werden.

Der 125-minütige englischsprachige Film hat nur wenige Dialoge integriert, wie der Autor Peter Zander in seinem Buch *Thomas Mann im Kino* äußert:

Von den gut zwei Stunden des Films ist nur etwa ein Viertel mit Dialogen ausgefüllt, wobei Gespräche als Diskurselemente nur in den Rückblenden stattfinden. [...] Sprache dient hier vor allem als Geräuschkulisse; wird sie als Mittel der Kommunikation eingesetzt, dann nur, um dem Protagonisten zu schmeicheln oder die Wahrheit zu verschleiern.<sup>29</sup>

Denn Visconti habe sich im Film konsequent auf „Sprachlosigkeit und Augen-Blicke“ konzentriert. Wenn es sich um das Erzählen handelt, habe der Regisseur versucht, statt des allwissenden Erzählers die alles überschauende Kamera zu verwenden, um die Handlung mit originär filmischen Mitteln zu „beschreiben“.<sup>30</sup> Die absichtsvolle Sprachlosigkeit fordert das Publikum dazu heraus, zu denken, welche Botschaft Thomas Manns im Bild geschildert ist. Der sogenannte erste Autor, also Mann, tritt dadurch stärker hervor als der zweite, der Erzähler.

Der Film schildert in mehreren Rückblenden die Diskussionsszenen zwischen dem asketisch besonnenen Komponisten Aschenbach und seinem Freund Alfried, der die Sittlichkeit Aschenbachs in seiner Kreativität der Musikschofung heftig kritisiert. Die Diskussionen sowohl über die Definition der Schönheit der Kunst als auch der Theorie über moderne Kunst und Musik ersetzen die platonischen Dialoge in Verknüpfung zur Antike und Sokrates Sicht des Eros in der Novelle, welche zunehmend die unwiderstehliche Besessenheit und Leidenschaft Aschenbachs verursachen beziehungsweise rechtfertigen lassen und ihn schließlich in den Abgrund führen. Die kritischen Behauptungen von Alfried in der Rückblende, dass ein Verstoß gegen die Moral bei Aschenbach als Künstler völlig undenkbar sei, kann wohl die Identitätsfrage des Autors und des Künstlers Manns über das Künstlertum sein. Anstelle des Autors wollte der Regisseur Visconti eventuell diese filmisch umgesetzte Frage an die Zuschauer stellen, um sie zu selbstständigen Bewertungen herauszufordern. Die

---

<sup>28</sup> Zander 2005:7

<sup>29</sup> Zander 2005:92

<sup>30</sup> Zander 2005:92

für die Analyse entscheidende Frage ist, wer dann die Rolle des erzählerischen Dissonanzträgers auf der Basis der Analyse Cohns gegen den Bruch der Moral im Film spielt.

### **Szeneninterpretation der Szene 1 (Beginn: ca. 1 h 8 min 4 s, Dauer: ca. 2 min):**

Im Film sind mehrere Szenen von Aschenbach und Tadzio enthalten, die in der Novelle nicht ausdrücklich beschrieben sind. In diesen Szenen wirft Tadzio einen diskreten, aber gleichzeitig verführerisch provokativen Blick auf Aschenbach, als ob er eine geheime Aussage signalisiert. Keine anderen Medien beschreiben Tadzio so offensiv wie Viscontis Film. Dies gilt ebenfalls in der Szene 1, wo Tadzio allein vor Aschenbach schlendernd zum Strand geht. Die Kamera zoomt auf Aschenbachs Gesicht und seinen leidenden Gang am Strand, was sein wegen des Knaben innerlich stark bewegtes Gefühl widerspiegelt. Dies setzt sich in einer neuen Szene fort, die die Hauptfiguren weiterhin dual schildert. Tadzio spielt ungeschickt und allein Klavier im Hotelsaal, Aschenbach steht zufällig auf Distanz hinter ihm, dann dreht sich der Knabe langsam um, um einen flüchtigen Blick auf den durcheinandergeratenen Aschenbach zu werfen. Durch diese visuell betonte Provokation Tadzios und Schwäche Aschenbachs wird angedeutet, dass irgendeiner/-was statt des wortwörtlichen Erzählens auf die Sünde des begonnenen unaufhaltsamen Moralbruchs, nämlich des Unvermögens des Protagonisten zur „heilsamen Ernüchterung“, fokussiert. Interessanterweise wird diese Klavierszene mit einer kurzen Rückblende in München fortgesetzt, wo Aschenbachs Versuch in einem Bordell misslingt, dort eine Frau bei sich zu haben. Alle diese Szenen, zwischen Aschenbach und Tadzio, aber auch die fortgesetzte Szene im Bordell als eine Schilderung des Sieges der Disziplin Aschenbachs, bleiben sprachlos. Deren schwere Atmosphäre stellen das Leiden von Aschenbach dar und drücken gleichzeitig eine Art Mitleid mit ihm aus.

Von den Haltungen beider Hauptfiguren in diesen Szenen erhält der Zuschauer den Eindruck, als ob Tadzio ein stiller Steuermann unter irgendeiner unsichtbaren Macht für Aschenbach wäre und Aschenbach ein hilfloser Anhänger in einem Irrgarten statt eines würdevollen Komponisten in einer adeligen Welt wäre. „Der strategische Verführer“ und „der gejagte Anbeter“, so könnte man diese Szene interpretieren. Als ein bereits festgelegter Auftragsträger spielt Tadzio genau seine Rolle als Hermes mit der stillschweigenden Verführung, der Bote „des fremden Gottes“, der die Seelen der Verstorbenen in den Hades führt.

### **Szeneninterpretation der Szene 2 (Beginn: ca. 1 h 22 min 22 s, Dauer: ca. 8 min 35 s):**

Wenn man die Andeutungsstärke der Botschaft zwischen dem Todesboten „Straßensänger“ und seinem Vorgänger, dem Todesboten in der Novelle, vergleicht, ist diese Szene mit dem Straßensänger wesentlich stärker. Nicht nur wegen der Länge der Spielzeit, sondern aus dem Grund, dass das Verhältnis zwischen dem Protagonisten, dem Knaben und dem Sänger ziemlich kurios dargestellt ist. Trotz der eindrucksvollen Erscheinung der Musikkapelle bleiben die beiden Hauptfiguren ganz still in kurzer Distanz auf der Tribüne, blicken einander an, ohne sichtbares Gefühl zu zeigen. Statt des Schweigens des Erzählers in der Novelle, worauf Cohn in ihrer Analyse hinweist, gibt dieser kraftvolle Kontrast zwischen dem Stillschweigen von Aschenbach und Tadzio und der ominös-hysterischen Haltung des Straßensängers dem Publikum eine Neugier, ob etwas Verschleiernes auf der mimetischen Ebene versteckt ist. Der einzige bedeutsame Dialog darin ist, als Aschenbach den Straßensänger mit dem erkennbaren Teufelsgesichtszug nach der Wahrheit über die erkrankte Stadt leise fragt, durch dessen wahre Antwort Aschenbach eventuell noch die Chance zur Ernüchterung erlangen könnte. Gemäß Cohns Auffassung scheint ein „Zwischenton“ zwischen dem von Mann eingesetzten Mysterium und der Vernunft aus der Erzähler-Perspektive in dieser erzählerlosen Szene laut zu werden. Trotz des Mangels des Erzählens im Film vollzieht der Zuschauer Manns dämonischen Boten nach, als ob man an seinem heimlichen Jubelfest teilnimmt, wie es durch den Ausdruck „Hohngelächter“ seitens des Straßensängers in der Novelle verdeutlicht wird.<sup>31</sup> Die Cholera ist zwar eine Todesgefahr, aber gleichzeitig könnte sie für Aschenbach als ein Heilmittel zum Aufwachen fungieren, wenn er die Kraft der Vernunft hätte, um nicht mit seinem Leben bezahlen zu müssen. Dass der Straßensänger mit seiner bunten und teuflischen Maske Aschenbachs Zweifel leugnet, lässt bereits den Beginn des hoffnungslosen Epilogs des Protagonisten erkennen.

Die Analyse Cohns findet in der Filmproduktion keine Entsprechung. Man kann jedoch bei dieser erzählerlosen Erzählung erkennen, wie der Regisseur beabsichtigt, eine Art Ersatzfunktion für die Erzählerstelle einzusetzen, die dem Publikum ermöglicht, jene Botschaft Manns zu verstehen. Die oftmals visuell aufgebaute Dualität sowie der starke Kontrast zwischen den beiden Hauptfiguren, beispielsweise Tadzios provokative Blicke und der dadurch verwirrte Aschenbach im Zoom, verstärkt ein gewisses Gefühl der Peinlichkeit

---

<sup>31</sup> Bahr 1991:62

seitens des Publikums, und somit wirkt dieses Gefühl als eine Art Bestrafung aus Sicht einer normativen Moralität des Zuschauers gegen Aschenbach.

Der Dirigent der Filmmusik, Franco Mannino weist darauf hin, dass die Musik im Film Viscontis eine Funktion als die dritte Schlüsselfigur habe.<sup>32</sup> Ebenso äußert der Autor Eugenio Spedicato, dass Visconti durch Mahler den Film musikalisierte, wodurch Manns Novelle semantisch angereichert werde. Mann und Mahler habe Visconti für große bürgerliche Kunst und für klassische Moderne gehalten, und im Film habe er den wunden Punkt des bürgerlichen Künstlers zeigen wollen.<sup>33</sup> In den Dialogen beziehungsweise in den Diskussionen zum Thema Schönheit und Kunst, gemeinsam mit der Verknüpfung der Musik zwischen Aschenbach und Alfried, spiegelt sich Thomas Manns künstlerische Kreativität als Schriftsteller, der für die Schöpfung seiner Werke auf den Eros aus Sicht der Antike verzichten musste. Die Theorie von Alfried im Film, „Musik ist mehrdeutig. Aus der Mehrdeutigkeit entsteht die Weisheit“, basiert auf der Thematisierung in Manns Werken über die „Antinomie“, z. B. Norden (Moralismus) – Süden (Bohemianismus), Homosexualität (sein Verzicht) – Heterosexualität (sein normatives Leben), Apollinisch – Dionysisch, die er in seinem eigenen Leben infrage stellte. Im Hinblick darauf kann der Film so interpretiert werden, dass er eine musikalische Botschaft als die Stimme von Mann integriert.

#### **4. ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSBEMERKUNG**

Ziel dieses Aufsatzes war das Ergebnis einer Untersuchung der Erzählhaltung der Novelle *Der Tod in Venedig* von Thomas Mann in den drei unterschiedlichen Medien. Dabei wurde als der Schwerpunkt festgelegt, wie diese Medien nach der Theorie Dorrit Cohns die Erzählhaltung des Erzählers wiedergegeben haben und ob diese Medien den Konflikt bzw. die Beziehung zwischen dem Erzähler und Aschenbach, dem Protagonisten, andeuten. Dies ist durch die Analyse von zwei Szenen in drei Adaptionen jeweils verglichen und diskutiert worden.

Das deutsche Hörspiel, das einen Erzähler mit drei Stimmen in jeweils verschiedenem Tonfall eingefügt hat, die man als drei verschiedene, individuelle Erzähler betrachten kann, setzte tatsächlich eine Aschenbach entgegengesetzte Erzählerstimme ein. Die Distanz dieses

---

<sup>32</sup> Zander 2005:94

<sup>33</sup> Spedicato 2008:119f



dissonanten Erzählers zu Aschenbach beginnt, als sein stolzer Protagonist in der Szene 1 allmählich die Vernunft verliert. Daneben deutet der andere Erzähler Sympathie und Mitleid für Aschenbach an. In der Szene 2 sind die Rollen der drei Erzähler deutlich festgelegt. Der eine erzählt folgerichtig neutral und der dissonante Erzähler bleibt hier stumm. Es gibt dabei kein Zeichen, dass diese beiden Erzähler die Teufelerscheinung beachten, während der mit Aschenbach mitleidende Erzähler durch seinen Tonfall anspielt, dass er bereits alles über dessen tragisches Schicksal weiß. Somit stimmt Cohns Theorie über die Novelle mit der Hörspielfassung überein und ist in ihr umgesetzt worden.

Im schwedischen Radiotheater werden vier charaktervolle Erzähler eingesetzt. Drei der Erzähler beziehen wie in der Novelle ebenfalls konträr, sogar frech gegen den Protagonisten Stellung, und ein Erzähler ist positiv dem Protagonisten gegenüber eingestellt. Es mangelt den drei dissonanten Erzählern von Anfang an vollkommen an Seriosität aus literarischer Sicht; genauer gesagt haben sie konsequent nur eine normative-ideologische Funktion und haben Aschenbach bereits verurteilt, während der zu Aschenbach näher stehende Erzähler anschaulich-mitleidend die Gefühlsabenteuer des Protagonisten aus Sicht des Künstlertums rechtfertigt. Die Inszenierung ist sehr experimentell. Im fast ganzen Stück sind die gegensätzlichen Konflikte der Erzähler permanent chaotisch geschildert. Aus diesem Grund erkennt man in dieser Fassung keinen deutlichen Wendepunkt der Bindung zwischen den vier Erzählern und dem Protagonisten, worauf Cohn in ihrer Auffassung hinweist. Der extreme Kontrast aller widersprechenden Erzählerfiguren drückt die aus einer zeitlosen ideologischen Ebene herausgezogenen Stimmen aus. Die Produktion stellt anscheinend durch diese sich gegeneinander richtenden Stimmen dem Hörpublikum eine Frage, wie das Verhältnis von Moralismus und Künstlertum festgelegt werden kann. Durch das Geständnis des mit Aschenbach sympathisierenden Erzählers, dass er manchmal den Moralismus satt habe, wirkt er als Fürsprecher des Protagonisten. Somit stimmt Cohns Theorie über die Novelle zum Teil mit der Radiotheaterfassung überein.

In Bezug auf den Film Viscontis ist es besonders erwähnenswert, dass die visuelle Dualität zwischen dem Protagonisten und dem Knaben unverwechselbar stark umgesetzt ist. Dies gilt sowohl für die Szene 1 als auch die Szene 2. Da diese erzählerischen Darstellungen unterbewusster Verhältnisse beider Hauptfiguren mehr als Worte sprechen, findet man hier die Bedeutsamkeit einer Erzählerfigur nicht im geringsten darin. Man identifiziert trotzdem die Botschaft Manns durch die Kamera ohne Einfügung des Konfliktes zwischen dem Erzähler und dem Protagonisten. Der Film konzentriert sich durchgehend auf das gegenseitige

Erscheinungsbild Aschenbachs und Tadzijs sowie auf die Sprachlosigkeit Aschenbachs, ohne die von Cohns identifizierte Dissonanz in der Erzählhaltung der Novelle besonders zu berücksichtigen. Genauer gesagt ist die Dissonanz im Film offenbar nicht umgesetzt worden. Es gibt sogar eine Rolle gegen den Erzähler in der Novelle, nämlich die Rolle von Alfried, der den Protagonisten Aschenbach vom normativen Moralismus zu befreien versucht. Dies ist ein klarer Unterschied zwischen dem Film Viscontis und den anderen zwei Medien.

Das Thema der Novelle geht davon aus, dass das Identitätsproblem des Künstlers durch mehrere negative Geschehen in der Handlung infrage gestellt wird. Falsche Reiseziele, Zerrüttung, Tabu, Cholera-Epidemie, Verschleierung und Lügner, Begegnung mit Todesboten und der begleitende kritische Erzähler. Der würdige Protagonist muss leidend diesem gegenüberstehen und zum Schluss zum Abgrund geführt werden. Diese negativen Elemente haben als das Mittel des Korrektivs auf den Protagonisten gewirkt, bevor er mit der Entwürdigung sein Leben endet. Er hätte eigentlich mit seiner Vernunft dieses verhängnisvolle Anzeichen durchschauen können. Zu der Antinomie in Thomas Manns Werk gehören die Stärke und die Schwäche des Künstlers. Die mögliche Absicht des Autors Manns, was er mithilfe des kritischen Erzählers darlegen wollte, ist im letzten sokratischen Monolog Aschenbachs über den Grundkonflikt zwischen Askese und Eros von Dichtern als Aschenbachs Vermächtnis kommuniziert.<sup>34</sup> Der Konflikt zwischen Ordnung/Askese und Chaos/Eros ist die Basis für die Bindung zwischen dem Erzähler und dem Protagonisten. Diese extremen Gegenstücke des Protagonisten könnte man als den inneren Kampf um das harmonische Verhältnis zwischen Künstlerleben und Künstlersein betrachten.

Viscontis Film hat den Vorteil, dass der visuelle Effekt im Vergleich zu den anderen Medien die Gefühlsveränderungen Aschenbachs deutlich zeigt. Besonders in der letzten Szene, wo Aschenbach ein Opfer der Cholera-Epidemie wird, stellt die Schminke die Totenschminke dar. Die Beziehung zwischen dem Coiffeur im Hotel und Aschenbach assoziiert die Beziehung zwischen Mephisto und Faust aus Goethes Werk. Durch die Schminke vom Coiffeur bekommt Aschenbach ein neues Lebensgefühl. Er geht jedoch mit dem leblos weiß geschminkten Gesicht direkt in die Totenwelt, aber er scheint zufrieden zu sein, weil er durch Tadzijs jugendliche Schönheit und Energie dorthin geführt wird. Die Schminke ist hier ein effektvolles Werkzeug für die Gefühlsdarstellung, das die anderen beiden Medien nicht verwenden können. Der Film ermöglicht daher, ohne eine narratologische Erzähltheorie die Schlusszene vollkommen wiederzugeben.

---

<sup>34</sup> Mann 1912:84

Eine der Kernaussagen Cohns lautet „narrator’s silence“, also „Schweigen des Erzählers“, welche in der Szene 2 im Aufsatz untersucht wurde. Diese Blindheit des Erzählers über die dämonischen Figuren als Todesboten teile laut die Botschaft Thomas Manns mit. Wegen seines Schweigens muss der Leser sich selbst überlegen, was Mann eigentlich mit den Todesboten ausdrücken wollte. Alle drei Medien haben jedoch keine klare Adaption über das Schweigen des Erzählers, so wie es bei Cohn zum Ausdruck kommt. Statt dessen merkt man viel deutlicher, dass diese Medien außer dem Film den Erzähler mit mehreren offensichtlichen Persönlichkeiten eingesetzt haben, so wie Cohn auf die spezielle Persönlichkeit des Erzählers in der Novelle hinweist.

Die Grenzüberschreitung Aschenbachs von der Zügelstadt München ins Rauschstadt Venedig, von der Sittlichkeit zur Sinnlichkeit, vom Altsein zum Jungwerden sowie vom Leben in den Tod werden jeweils von Todesboten begleitet. Im Hinblick auf den intensiven Einsatz dieser negativen Gestalten könnte man vermuten, dass Todesboten eine Art von Zündstoff für den Protagonisten sind, der ein leidenschaftliches Verlangen nach dem literarischen Schaffen hat. Die Schlussfolgerung aus der vorliegenden Untersuchung ist, dass die Rolle des Erzählers dabei einem Feuerlöschgerät gegen die aufflammende Leidenschaft gleicht, oder einer Bremse gegen die Gefühls-Raserei des Protagonisten. Diese scheint also keine Konfliktrolle gegen den Protagonisten ausgedacht zu sein. Genauer gesagt könnte die Disharmonie des Erzählers und des Protagonisten eine Art von Harmonie-beabsichtigten Lösungsansatz bedeuten.

## 5. LITERATURVERZEICHNIS

### Primärliteratur

Mann, Thomas, *Der Tod in Venedig* [1912] in: *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*, 60. Auflage, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2004

### Sekundärliteratur

#### a. Gedruckte Sekundärliteratur

Cohn, Dorrit, *The „Second Author“ of Death in Venice in: The Distinction of Fiction* [1999], Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland 2000

Bahr, Erhard, *Erläuterungen und Dokumente, Thomas Mann Der Tod in Venedig*, Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart 1991

Zander, Peter, *Thomas Mann im Kino*, Bertz und Fischer GbR, Berlin 2005

Spedicato, Eugenio, *Literatur auf der Leinwand: Am Beispiel von Lucchino Viscontis Morte a Venezia*, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2008

Lee, Seong Joo, *Inspiration bei Thomas Mann*, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2009

Pils, Holger/Klein, Kerstin, *Wollust des Untergangs: 100 Jahre Thomas Manns »Der Tod in Venedig«*, WallsteinVerlag, Göttingen 2012

Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph, *Einführung in die Erzähltextanalyse*, Stuttgart/Weimar 2008

Martínez, Matias/Scheffel, Michael, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2007

#### b. Internetquellen

Radtke, Jörn, *Der Tod in Venedig, Rezension und Kurzbeschreibung*, buecher-magazin.de, <<http://www.buecher-magazin.de/rezensionen/hoerbuecher/klassiker/der-tod-venedig>> (28.08.2015)

*Der Tod in Venedig, Rezension und Kurzbeschreibung*, hoerspieltipps.net, <<http://www.hoerspieltipps.net/archiv/dertodinvenedig-hr-ndr2009.html>> (28.08.2015)

Hultén, Henrietta, *Premiär i Radioteatern Klassiker: „Döden i Venedig“ eller Men ni är ju inte alls särskilt ung längre!*, Sverigesradio.se, <<https://sverigesradio.se/sida/gruppsida.aspx?programid=2938&grupp=21081&artikel=3242182>> (28.08.2015)

Waaranderä, Ingegärd, „*Döden i Venedig“ eller „Men ni är ju inte alls särskilt ung längre“*, radioteatern, DN.se, <<http://www.dn.se/kultur-noje/scenrecensioner/doden-i-venedig-eller-men-ni-ar-ju-inte-alls-sarskilt-ung-langre-radioteatern/>> (28.08.2015)

Hilton, Johan, *Döden i Venedig*, expressen.se <[http://bloggar.expressen.se/johanhilton/2009/11/doden\\_i\\_venedig/](http://bloggar.expressen.se/johanhilton/2009/11/doden_i_venedig/)> (28.08.2015)

Ring, Lars, *Döden i Venedig utan romantik*, SvD.se, <[http://www.svd.se/doden-i-venedig-utan-romantik\\_3815923](http://www.svd.se/doden-i-venedig-utan-romantik_3815923)> (28.08.2015)

### **c. Audiomaterial**

Hörspiel, *Der Tod in Venedig*, hr2/NDR, Regie: Ulrich Lampen, 2 Audio-CDs, Laufzeit: ca. 153 Minuten, Sprache: Deutsch, der Hörverlag (Verlagsgruppe Random House GmbH), München 2009

Radiotheater, *Döden i Venedig eller Men ni är ju inte alls särskilt ung längre!*, Sveriges Radio, Regie: Etienne Glaser, MP3, Laufzeit: ca. 56 Minuten, Sprache: Schwedisch, Schweden 2009

Spielfilm, *Morte a Venezia*, Warner Bros., Regie: Luchino Visconti, DVD, Laufzeit: ca. 125 Minuten, Sprache: Englisch mit deutschem Untertitel, Italien 1971