

Thomas Bleicher

Neophilologus 64 (1980)  
S. 479 - 492

ZUR ADAPTATION DER LITERATUR DURCH DEN  
FILM: VISCONTIS METAMORPHOSE DER  
THOMAS MANN-NOVELLE "TOD IN VENEDIG"

1. Zu den klassischen Forschungsgebieten der Komparistik gehört die sog. 'wechselseitige Erhellung der Künste'. Dieser Terminus Oskar Walzels, der die Stilkategorien Wölfflins auf die Literatur anwendet,<sup>1</sup> enthält jedoch schon ein Werturteil, obwohl erst der Sachverhalt beschrieben werden müßte: die genetischen Beziehungen und die typologischen Zusammenhänge zwischen verschiedenen Kunstarten.

In der Zeit der wissenschaftlichen Spezialisierungen wird es jedoch immer fragwürdiger und gefährlicher, dieses umfassende Themengebiet in einer Fachperspektive behandeln zu wollen. Deshalb ordnen französische Komparatisten wie etwa Fernand Baldensperger, Jean-Marie Carré und Claude Pichois/ André Rousseau diesen Forschungsbereich der "histoire des idées" zu.<sup>2</sup> Ulrich Weisstein behauptet sogar, "daß bis in die jüngste Vergangenheit das Studium der Künste in ihren Wechselbeziehungen wissenschaftliches und akademisches Niemandsland war"; denn es wurde "entweder völlig von der Ästhetik annektiert oder von der Kunst- bzw. Musikwissenschaft mit Beschlag belegt".<sup>3</sup> Doch schon Paul van Tieghem und Simon Jeune rechnen dieses Gebiet der "littérature générale" zu:<sup>4</sup> es wird somit zur notwendigen Aufgabe, den eigenen Erkenntnisgegenstand gerade dort, wo er seine Grenzen überschreitet, zu erfassen. Denn das Herausarbeiten von Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten der einzelnen Künste führt ja auch wieder zurück zur genaueren Erkenntnis der Literatur selbst: zur Erkenntnis der ihr eigenen Literarität mit ihrer musikalischen und bildlichen Qualität, zur Erkenntnis der Wörter als Ton- und Bild-Träger.

Auf die Tradition des Simonides-Spruches von der Dichtung als redender Malerei<sup>5</sup> und des jahrhundertlang falsch gedeuteten Horaz-Topos "ut pictura poesis",<sup>6</sup> selbst auf die noch immer grundlegenden Laokoon-Thesen Lessings vom 'Körper im Raum' und von der 'Handlung in der Zeit' als den unterschiedlichen Gegenständen der Malerei und der Poesie kann und soll hier nicht näher eingegangen werden, auch nicht auf die zu wenig beachtete Töne-Theorie Hölderlins, die Friedrich Sengle als 'Vorschlag' zur "Reform" der "literarischen Formenlehre" eingebracht hat.<sup>7</sup> Kurz erwähnen möchte ich jedoch die Tendenzen zum 'bewegten Bild', die m.E. die Entwicklung zu der neuen, vielfach gerade als unkünstlerisch verschrienen Kunstform, zum Film, anzudeuten scheint. Zahlreiche Bilder mit dreifachem Porträt – so bei Maurice Denis, Georges Lacombe, Edvard Munch, Puvis de Chavannes, Dante Gabriel Rossetti, bei Pellizza da Volpedo, der noch die Form eines Triptychons wählt,<sup>8</sup> und bei Picasso, der dann schon die drei Nasen ein und derselben Frau simultan zeigt – versuchen die zeitliche Dimension des Nacheinander bildlich in der räumlichen Dimension des Nebeneinander einzufangen.

Noch weiter geht z.B. Walter Crane, bei dessen Bild von 1892 man zu Recht von einem "filmischen Bewegungsrhythmus" der Wellen sprechen kann; der erste bedrohliche Eindruck des den Beschauer überflutenden Meeres wird jedoch bei genauerem Hinsehen mythologisch, also durch 'Zitat' einer Kunstform, durch kunstimmanente Imagination wieder zurückgenommen: die Wellen 'erscheinen' als "Die Rosse des Neptun".<sup>9</sup> Wie die bildende Kunst zur Zeit des Fin de siècle das, was sie selbst nicht direkt darstellen kann, als Symbol zur Erscheinung bringt, so bringt auch Gustav Mahler in seinen Symphonien und in den rein instrumentalen Werken gedankliche Vorstellungen und menschliche Leidenschaften als musikalische Symbole zur Erscheinung; er selbst sagt: "Wenn ich ein großes musikalisches Gemälde komponiere, so komme ich immer an den Punkt, wo ich mir das 'Wort' als Träger meiner musikalischen Ideen heranziehen muß".<sup>10</sup>

2. Mit diesen kurzen Andeutungen, die sich nur in interdisziplinärer Kooperation ausarbeiten ließen, befinden wir uns schon im Kontext von Thomas Manns Novelle "Tod in Venedig". Dieser Text 'zeigt' die mythischen Bild-Elemente, die die Realität der Alltagserfahrung zerstören, die Zeitlichkeit aufheben – sei es der Eros, der sich konsequenterweise schließlich als Eros Thanatos erweist, oder auch das Gleichmaß der Sonnentage ("Nun lenkte Tag für Tag der Gott mit den hitzigen Wangen nackt und gluthauchendes Viergespinn durch die Räume des Himmels")<sup>11</sup> nach dem endgültigen Verzicht auf die (noch mögliche) Abreise. Dieser Text 'zeigt' aber auch neben autobiographischen Aspekten eine konkrete musikalische Orientierung: im Entstehungsjahr 1911 stirbt Gustav Mahler, und so – gesteht Thomas Mann – "gab ich meinem orgiastischer Auflösung verfallenen Helden nicht nur den Vornamen des großen Musikers, sondern verlieh ihm auch, bei der Beschreibung seines Aeußeren, die Maske Mahlers".<sup>12</sup>

Doch es geht uns im folgenden nicht um mögliche oder tatsächliche Bild- und Musik-Bezüge dieser Thomas Mann-Novelle, sondern um ihre 1970 erfolgte Verfilmung durch Luchino Visconti,<sup>13</sup> genauer: um die filmische Metamorphose der Literatur bzw. um die Noch-oder-Nicht-mehr-Literarität des Films. Damit berühren wir einen Fragenkomplex, der an amerikanischen Komparatistik-Instituten derzeit 'in Mode' ist und deshalb auch einer der vier Sektionen auf dem Innsbrucker AILC-Kongreß im Sommer 1979 gewesen ist – und doch ist dies nur die Aktualisierung mehrerer längst bekannter Problemfelder wie etwa des Phänomens der künstlerischen Doppelbegabung, des gegenseitigen Einflusses der Kunstwerke, der unterschiedlichen Adaptationsmöglichkeiten, der Idee eines 'Gesamtkunstwerks', der Hierarchie der Kunstarten während einer Epoche und der Gleichzeitigkeit bzw. Ungleichzeitigkeit ihrer jeweiligen Entwicklung. Im Vordergrund unserer Fragestellung stehen die Möglichkeiten und Grenzen einer Adaption der Literatur durch den Film.

Dabei könnte man zuerst einwenden, daß ein Film ohne literarische Vorlage sicherlich filmischer, also ein besserer Film sei. Dieser Einwand wird auch durch den Hinweis auf die bestimmte literarische Vorlage fast jeden Films, auf das Drehbuch, nicht entkräftet; denn das Drehbuch ist ja nicht Endprodukt wie der literarische Text, der vom Leser rezipiert werden kann, sondern es leitet von seiner kleinsten Form her, vom Exposé, über das Treatment zum Roh-Drehbuch und schließlich zum sog. kurbelfertigen Drehbuch nur die Produktion eines Filmes ein, bestimmt demnach die erste, die dramaturgische Phase, der noch die Phasen der Organisation, des Drehens, des Schneidens und des Verleihens folgen müssen. Dem veränderten Stellenwert dieser Textsorte entspricht auch schon das Drehbuch selbst; denn sogar dieser einzig literarische Teil bei der Filmproduktion ist sozusagen nur mehr zur rechten Hälfte Literatur, da diese Spalte das gesprochene Wort sowie alle möglichen Geräusche enthält, während die linke Spalte den Bildinhalt mit technischen Anmerkungen, also allenfalls literarische Deskriptionen vorstellt und damit von vornherein das visuelle Primat betont. Der Einwand jedoch, daß ein Film ohne literarische Vorlage besser sei, zielt auf einen Purismus, der nur in der freien Entfaltung aller gattungsspezifischen Faktoren die Möglichkeit zu einer filmischen Realisierung sieht. Dabei wird jedoch übersehen, daß jede Kunstart sich verschiedener Vorlagen bedient – seien sie schon vorgeformte künstlerische Produkte oder Realitätspartikel, die dokumentarisch oder verfremdend eingesetzt werden. Ein Film, der sich nun bewußt an eine literarische Vorlage bindet, ist sicherlich in seinen filmischen Möglichkeiten begrenzt – er ist umso begrenzter, je mehr er dieser Vorlage gerecht werden will. Doch gerade diese Reduzierung der filmischen Möglichkeiten kann zu ihrer Verfeinerung, vielleicht sogar zur Findung neuer Gestaltungsweisen führen. Dabei ist zu beachten, daß man sich auch von der Vorlage entfernen kann, ja daß man sich mitunter von ihr entfernen muß, um die Nähe zu ihr zu wahren. Schon im voraus läßt sich anmerken, daß Visconti dies gelungen ist: die Entfernung von der Literatur wird zur filmischen Annäherung an Thomas Manns Novelle.

3. Thomas Mann schreibt in einem Brief an Wolfgang Born, der Lithographien zu seiner Novelle angefertigt hat: "Immer ist er für den Dichter eine schmeichelhafte und rührende Erfahrung, ein Werk seines Geistes durch eine sinnenunmittelbarere Kunst, die bildende oder etwa das Theater, aufgenommen, wiedergegeben, gefeiert, verherrlicht zu sehen".<sup>14</sup> Wenn hier auch nicht der Film erwähnt wird, was trotz der Filmbegeisterung zahlreicher Schriftstellerkollegen wie in Kurt Pinthus' "Kinobuch" von 1913<sup>15</sup> noch nicht allgemein erwartet werden kann, so spricht daraus doch ein eindeutiges Placet für künstlerische Adaption. Allerdings: die Stadt Venedig wirkt, so sagt der Film-Produzent Mario Gallo zu Recht, oft unecht "wie eine Theaterkulisse".<sup>16</sup> Daran ändert auch nichts die Feststellung, daß die Novelle sich v.a. auf das Seelenleben eines Künstlers, nach Viscontis Aussage auf den "Zwiespalt zwischen

Kunst und Leben in einem alternden Dichter" <sup>17</sup> konzentriert. Diese literarische Introversion läßt keinen action-Film erwarten: die Armut an äußerer Handlung, das Fehlen von Dialogen, von 'gesprochener' Sprache überhaupt erschwert jegliche Verfilmung, wie es auch das Scheitern aller Absichten vor Visconti bewiesen hat. Und doch: schon Thomas Mann spricht von "sinnenunmittelbarer Kunst", zu der die Novelle geradezu herausfordert. Nur ein, aber ein zentrales Beispiel: Tazio "war schöner, als es sich sagen läßt, und Aschenbach empfand wie schon oftmals mit Schmerzen, daß das Wort die sinnliche Schönheit nur zu preisen, nicht wiederzugeben vermag". <sup>18</sup> Ein textimmanentes Plädoyer für eine filmische Deixis – vor einer unmittelbaren Transposition warnt uns nun aber gerade noch rechtzeitig Visconti selbst mit den Worten: "L'auteur d'une œuvre cinématographique est l'auteur d'une œuvre en soi. La page écrite n'est qu'un point de départ. C'est un non-sens que de demander à un réalisateur de films une fidélité absolue au texte littéraire". <sup>19</sup> Denn es gibt epische Texte, bei denen man jedes Wort berücksichtigen muß, andere, die vom Regisseur Sinn-Treue verlangen. Dies trifft für den "Tod in Venedig" zu: es geht vor allem darum, den Sinn des Themas zu erfassen.

4. Wie übersetzt nun Visconti den Sinn des literarischen Themas ins Filmische? Wie verändert er den Inhalt der Novelle? Durch Streichung oder Ergänzung, durch Straffung oder Dehnung? Wie sieht die Struktur des Films aus? In Analogie oder im Kontrast zum Text?

Die augenfälligste Änderung gleich am Anfang: der Film beginnt mit der Einfahrt eines Dampfers in Venedig. Dies bedeutet: Wegfall des ersten Novellenkapitels, des Münchner Teils, der schon gedreht war, aber dann gestrichen wurde, um den filmischen Rhythmus der Handlung nicht zu unterbrechen. Auch das zweite Kapitel, die Biographie Aschenbachs, ist aus dem gleichen Grund nicht geschlossen übernommen, sondern erst stückweise in die Handlung eingebaut. Die übrigen drei Kapitel sind dagegen fast genau übernommen: Ankunft, Aufenthalt und Tod in Venedig – mit der räumlichen Begrenzung gewinnt der Film seine atmosphärische Geschlossenheit.

4.1. Diese Geschlossenheit wird durch die Rückblenden nicht so sehr zerstört, als vielmehr zusätzlich motiviert. Visconti setzt dabei drei Motivbereiche ein.

Erstens die Szenen aus Mahlers Biographie, die Aschenbachs Familienleben beleuchten, so der Herzanfall (erste Rückblende), der nur indirekt in der Novelle enthalten ist, das Eheglück (5), die Trauer um den frühen Tod der Tochter (7; Mahlers Tochter Maria starb 1907 fünfjährig an Scharlach). Diese Szenen lassen sich nach Thomas Manns eigener Aussage entstehungsgeschichtlich begründen: "In die Konzeption meiner Erzählung spielte, Frühsommer 1911, die Nachricht vom Tode Gustav Mahlers hinein, dessen Bekanntschaft ich vordem in München hatte machen dürfen, und dessen verzehrend intensive Persönlichkeit den stärksten Eindruck auf mich gemacht hatte"; <sup>20</sup> sie sind aber vor allem

filmimmanent gerechtfertigt, da sie ja nicht nur einen filmtechnisch schwer (etwa durch Off-Stimme) vorführbaren Dichter in einen Musiker verwandeln, sondern wichtige Anhaltspunkte für die keineswegs mit dem Komponisten zu identifizierende Person Aschenbach liefern und somit seine Vergangenheit bis hin zu seiner 'Flucht' nach Venedig 'konkret' gestalten.

Der zweite Motivbereich umfaßt die Dialoge Aschenbachs mit der völlig neuen Gestalt Alfried, dem Freund, Kritiker und schließlich sogar Verfolger (zweite, dritte, vierte, achte Rückblende). Visconti erfindet mit Alfried eine "Art Schönberg" als "alter ego" Gustavs, als "eine alptraumhafte Projektion seiner selbst". <sup>21</sup> Mit diesem Doppelgänger bzw. Kontrasttyp wird das antinomische Seelenleben, die Psyche Aschenbachs ohne Substanzverlust ins Optische 'extrovertiert'. Die reflektierenden Teile der Novelle, die Bemerkungen, Erläuterungen oder Hinweise aus dem zweiten Kapitel und bs. aus den beiden Phaidros-Dialogen, werden in den Film-Dialogen aufgeteilt und dramatisch zugespitzt. Auch hier gibt es Ergänzungen, so aus "Tonio Kröger", der sich nach Thomas Manns Worten in dieser Novelle "eigentlich (. . .) noch einmal, auf höherer Lebensstufe erzählt" wiederfindet. <sup>22</sup> Die Einfügung einer neuen Person, die Aufbrechung des kritisch-ironischen Erzählerkommentars in antagonistischen Dialogszenen, die Erweiterung des Gesprächs durch Zitate aus einem anderen Text: diese filmischen Kunstgriffe erhellen die Vorgeschichte und begründen die Flucht in die Einsamkeit mit dem Ziel Venedig, mehr noch: sie gestalten die Ereignisse in Venedig zu einem konsequenten Finale und fügen schließlich das Thema der Kunst- und Künstlerproblematik um Schönheit und Moral, um Reinheit und Sinnlichkeit in der komplexen Einheit des Filmkunstwerks zusammen.

Dieser Eindruck der filmeigenen Einheit wird durch den dritten Motivbereich noch unterstrichen. Eine weitere Ergänzung verstärkt Aschenbachs Erkenntnis, daß Schönheit nicht von Sinnlichkeit getrennt werden kann. Tazios Klavierspiel "Für Elise" bringt leitmotivisch <sup>23</sup> die Erinnerung an ein Bordellerlebnis: vor der kindlich aussehenden Prostituierten Esmeralda ist Aschenbach zutiefst verwirrt entflohen – eine Episode, die in gewissem Sinn den Alptraum und den zweiten Phaidros-Dialog ersetzt, indem auf das Spätwerk "Doktor Faustus" vorgegriffen wird; Visconti übernimmt sogar die Geste, mit der Esmeraldas Arm Aschenbachs Wange streichelt, <sup>24</sup> ja er deutet darüber hinaus auf die filmeigene Symbolebene, da schon das Schiff, das Aschenbach nach Venedig bringt, 'Esmeralda' heißt. Tazio, der Schöne, also auch der Verführer? Auf die diesbezügliche Frage eines Interviewers (Lino Micciché) antwortet Visconti: "Ja, ich wollte in der Tat das Element der 'Entehrung' und der sinnlichen Anziehung mit dem Element der kindlichen Reinheit verschmelzen und zugleich voneinander trennen (. . .). Indem Aschenbach die Anwesenheit Tazios mit der Erinnerung an die Prostituierte verbindet, d.h. an eine vergangene 'Entehrung', erfaßt er

den zweideutig 'sündhaften' Aspekt seiner Beziehung zu Tadzio. Er ist also noch einmal, wie Jahre davor, Opfer eines 'Nachgebens'".<sup>25</sup>

4.2. Mit diesen drei thematisch verschiedenen Rückblenden 'motiviert' Visconti das Geschehen in Venedig. Mit ihnen beweist sich zudem die Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart. Diese Verbindung zweier Zeitebenen zeigen auch die Photographien von Aschenbachs Frau und Tochter: auf dem Tisch im Hotelzimmer aufgestellt üben sie darüber hinaus filmisch eine Art Gewissensbefragung aus. Wenn es in der Novelle heißt "ihm war, als ob sein Gewissen wie nach einer Ausschweifung Klage führe" und "Dennoch fehlte es nicht an Augenblicken des Innehaltens und der halben Besinnung",<sup>26</sup> so ist es im Film eben diese Photographie seiner Frau, vor der er sich verzweifelt zusammenzunehmen versucht. Und die dunklen Gewitterwolken, die von dem erinnerten Eheglück in das erlebte 'Bild' Tadzios am Strand übergehen, weisen symbolisch auf die bedrohliche Zukunft hin.

Doch auch die venezianische Gegenwart der Novelle, der Visconti weitgehend folgt, bedarf einiger Änderungen im Film, der damit eine andere, eine neue Zeitstruktur erfährt. Die ersten drei Tage und der letzte Tag sind erkennbar voneinander abgesetzt, für die dazwischenliegenden Wochen sind aus der Fülle verschiedener nur unscharf angedeuteter Situationen (Strandleben, 'Verfolgungen' durch die Stadt, Mahlzeiten u.ä.) einige exemplarische Szenen ausgewählt.

Während die mythologisch-klassischen Anspielungen sowie die Dialoge zwischen Sokrates und Phaidros im Film 'natürlich' fehlen, fügt Visconti eine heiter anmutende Szene hinzu: Aschenbach ißt Erdbeeren, vor denen die Stimme eines englischen Gastes warnt, Tadzio ißt trotz des mütterlichen Verbots ebenfalls eine (gestohlene) Erdbeere – von da an scheint beider Schicksal miteinander verknüpft, sehr viel früher als in der Novelle und damit schon von vornherein gefährdet. Visconti übernimmt also nicht nur die poetischen Leitmotive, er erfindet weitere dazu und formt somit ein noch dichteres Geflecht von Sinnbildern. Dies wird auch an einer chronologischen Verschiebung deutlich. In der Novelle tritt Tadzio "rückwärts, mit niedergeschlagenen Augen"<sup>27</sup> aus dem Fahrstuhl heraus, im Film dagegen schaut er Aschenbach lange und fast provozierend an. Verwirrt von diesem Vorfall beschließt Aschenbach, sofort abzureisen, während in der Novelle das unerträgliche Klima in der Stadt seinen Aufbruch verursacht. Diese filmische Vorwegnahme der Blickbeziehung wird damit begründet, das Visconti "das teilweise explizit ausgedrückt hat, was in der Novelle implizit war"<sup>28</sup> – ein filmisches Gesetz: die 'erzählte Zeit' muß gerafft, die Erlebnisse und ihre seelischen Auswirkungen müssen – sichtbar gemacht – näher aneinandergerrückt werden. Und schließlich eine symbolische Erweiterung, für die beispielhaft die Todesszene stehen soll. In dem ersten Entwurf sollte Aschenbach dem ins Meer hinauslaufenden Tadzio ekstatisch die Erkenntnisse des Sokrates nachsprechen; eine solche Gleichsetzung wäre

nicht abwegig, zumal dem Dichter diese Dialoge als "geistige Zuflucht"<sup>29</sup> dienen und der Erzähler selbst den Gegensatz "ein Ältlicher und ein Junger, ein Häßlicher und ein Schöner, der Weise beim Liebenswürdigen"<sup>30</sup> herausstellt. Doch diese Idee wird in der endgültigen Fassung nicht berücksichtigt; Visconti ersetzt sie durch eine Szene, die über den Text hinausgeht: die schwarze Haarfarbe läuft Aschenbach an den Schläfen hinab und verwischt sich mit Schweiß – im Angesicht des Todes fällt die Maske der Jugend, die Verschönerung entlarvt sich als Täuschung, die Künstlichkeit erregt Ekel.

4.3. Nach unterschiedlichen Rückblenden sowie szenischen Hinzufügungen, Verschiebungen und Erweiterungen fallen bei der filmischen Adaptation dieser Novelle mehrere Arten von Bildsequenzen auf.

Die erste Art dient der Steigerung des Grotesken – dieser literarische Eindruck wird im Film nicht nur durch die scheinbare Realität der vorgezeigten Bilder beglaubigt, sondern noch entscheidend überhöht. Drei Beispiele: Aschenbachs "spöttischer und betretener Blick", der im Text "nur zuweilen (...) seitlich (...) hervor(glitt)",<sup>31</sup> verstärkt sich zu dem hysterischen Lachanfall am Brunnen; Visconti erklärt dieses "bittere und ironische Gelächter über sich selbst" damit, "daß Aschenbach nicht nur weinen, also Schmerz zeigen sollte, sondern daß er sich, seiner Lage bewußt, auch bemitleiden sollte".<sup>32</sup> Auch die Schminkszene beim Friseur, in der Aschenbach wie eine Marionette erscheint, betont das groteske Element; erreicht wird dies zum einen durch Großaufnahmen, die die jeweils 'aufgefrischten' Gesichtspartien nahebringen und doch nur ein runzliges, alterndes Gesicht in der Totale zeigen, und zum andern durch das Spiegelbild des Künstlers, der – zufrieden mit seiner Verjüngung – sich selbst betört zulächelt. Und schließlich gehört der Auftritt der Straßensänger zu den bewußt akzentuierten Bildfolgen, in denen Aschenbach mit all seinen Auffälligkeiten, mit seiner krankhaften Leidenschaft in der Öffentlichkeit bloßgestellt werden soll; indem der Gitarrist abwechselnd Tadzio und Aschenbach ansingt, hebt er sie aus der Masse heraus, als wisse er um ihre besondere Beziehung. Die filmische Steigerung dieser grotesken Elemente verstärkt die Außergewöhnlichkeit der Situation; grotesk ist eher die Normalität, die den Absolutheitsanspruch der Kunst und der Schönheit nicht anerkennen kann und deshalb ihre Exponenten zum Scheitern verurteilt. Damit wird der 'eine Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen' sinnfällig gemacht.

Die zweite Art der Bildsequenzen 'untermalt' den "hymnischen Ursprung"<sup>33</sup> der Novelle: die Ankunft bei Sonnenaufgang, die dunklen Gassen, die Zerfallsfarben Venedigs, die Strandaufnahmen mit dem grünlichen Meer, die Sonnenuntergänge. All diese Stimmungsmalereien beschwören die Atmosphäre der literarischen Vorlage – lyrische Filmbilder, die faszinieren, allerdings eher elegisch als hymnisch (und wohl deshalb auch keineswegs kitschig) wirken, also mit der (desillusionierenden) Funktion zur sentimentalischen Rezeption.

Die grotesken und die lyrischen Bildsequenzen widersprechen keineswegs der dritten Art, die das Geschehen durch filmische Mittel präzisiert. Erwähnt war schon die Umdeutung der Beziehung Aschenbach-Tadzio durch das sofort begonnene Blickverhältnis. Aschenbachs Abhängigkeit beweist eine Großaufnahme während des Abendessens: Tadzios Gesicht als die erlebte Realisierung der Idee der Schönheit, von der wir im gleichen Augenblick Alfrieds Stimme hören: "Schönheit wird so geboren, spontan".<sup>34</sup> Diese Großaufnahme wiederholt sich filmstilistisch, als Aschenbach mit Alfrieds Verdikt im Ohr aus dem Alptraum erwacht: "Du bist alt, Gustav, und nichts ist unreiner als die Unreinheit des Alters".<sup>35</sup> Anziehung und Unnahbarkeit Tadzios werden optisch vorgeführt: während der Spaziergänge, im Hotel, am Strand tritt er später, im Abstand von den Anderen, allein selbst inmitten von Verehrern auf. Nicht mit grellen 'Kientopp'-Effekten, sondern mit wenigen, aber sehr präzisen Hinweisen wird auch die Choleraepidemie behandelt: am Bahnhof der sterbende Mann, den Aschenbach in seinem Glück gleich wieder vergißt; die weiße Flüssigkeit, mit der die Stadt desinfiziert wird; der Kettenhändler, der auf Aschenbachs Frage schweigt. Daraufhin werden sichtbar leerer Speisesaal und Strand. Und die Präzision dieser Bildsequenzen wird schließlich durch das Mittel der Überbelichtung in doppeltem Sinne aufgehoben. Die Vorstellungswelt ersetzt die erlebte Welt: Aschenbach stellt sich vor, Tadzios Mutter vor der Cholera zu warnen; das überbelichtete Gesicht Tadzios drückt Aschenbachs Wunsch und zugleich dessen Unerfüllbarkeit aus. Auch der Schluß des Films, als Tadzio ins flimmernde Meer läuft, suggeriert durch Überbelichtung den Eindruck des Erscheinungshaften, fast Irrealen: Aschenbach will Tadzio folgen, doch er kann sich nicht erheben; er folgt ihm, indem er stirbt.

Während diese realistischen, ja sogar sur-realistischen Bildsequenzen eine sehr starke Identifizierung mit dem Geschehen bewirken, zielt die vierte Art der Bildsequenzen gerade auf das Gegenteil: auf die Distanzierung vom Geschehen. Dies wird erreicht durch die äußerst exakte Rekonstruktion der Epoche zu Anfang dieses Jahrhunderts. So stammen sämtliche Kleidungsstücke aus einer privaten Sammlung originaler Kostüme.<sup>36</sup> Aschenbach liest am Strand die "Münchner Nachrichten" vom 5. Juni 1911, das Hotel und der Strand sind anhand zeitgenössischer Photographien Venedigs an Ort und Stelle nachgebildet. Visconti hat sich um Authentizität bemüht, um eine historisch und v.a. atmosphärisch exakte Umwelt zu schaffen. Er verfremdet damit letztlich die Novelle: sie ist Vergangenheit, die filmisch erinnert wird.

4.4 Diese verschiedenartigen Bildsequenzen, die sich gegenseitig zur Illusion der Synthese aus wahrgenommener Wirklichkeit und gedachter Wahrheit ergänzen, ersetzen weitgehend die Sprachlichkeit der literarischen Vorlage. Dennoch gibt es auch noch eine eigene Film-Sprache, die jedoch nicht identisch ist mit der Sprache im Film. Denn gesprochen wird in diesem Film sehr wenig: die Dialogliste umfaßt 18 schmale Seiten. Sieht

man von den Rückblenden ab, dann sprechen fast nur Leute, die Aschenbach durch ihre Worte betrügen: "Meiner Meinung nach sind sie alle kleine Teufel – der Geck auf dem Schiff, der Gondoliere, der Hoteldirektor –, die Aschenbachs Schicksal mitbestimmen und die ihn dorthin führen, wo er jenen Todesengel finden muß, der ihn der Besiegelung seines Schicksals entgegenführt".<sup>37</sup> In der ansonsten vorhandenen Sprachlosigkeit wiegt dann der Satz "Ich liebe dich"<sup>38</sup> umso schwerer; er wird zu dem Bekenntnis, das das eigene Leben als Pfand einsetzt.

Die Sprache des Films zeigt sich jedoch v.a. in den Gesten, die die Hauptdarsteller charakterisieren. So jagt Aschenbach auf dem Weg zum Hotel die Kinder mit seinem Spazierstock aus dem Weg, im Hotel erschrickt er über eine Gruppe lebhafter Jugendlicher, gereizt reagiert er auf die Dienstbeflissenheit des Hoteldirektors: die Mitmenschen stören, belästigen ihn, den Einsamen, den Introvertierten, er findet sich in seiner Umwelt nicht zurecht, und so wird sein behinderter Gang, für Michael Mann "fast der großartigste Kunstgriff in dieser Charaktergestaltung",<sup>39</sup> zum äußeren Kennzeichen der Isoliertheit.

Sehr intensiviert wird der "Blickdialog"<sup>40</sup> zwischen Tadzio und Aschenbach, denn "les principaux personnages ne s'adressent jamais la parole, ce qui m'a amené à donner une extrême importance à l'image. Tout est dans ce qu'on voit et non pas dans ce qu'on entend".<sup>41</sup> Die verschiedenen Stadien der Leidenschaft werden in Mienen- und Gebärdenspiel so nuanciert vorgezeigt, daß man die physische Erschöpfung des Hauptdarstellers Dirk Bogarde nach dem Erreichen der 243. Blickvariation verstehen kann.<sup>42</sup> Und auch das Lächeln Tadzios, "das Lächeln des Narziß",<sup>43</sup> wird in all seiner Verheißung und Ungewißheit eingefangen: geheime Aufforderung? selbstgenügsame Arroganz? leise Ironie? wirkliches Interesse?

Die Sprache dieses Filmes drückt sich schließlich besonders eindringlich in der Musik aus: fast während des gesamten Films erklingt das Adagietto der fünften Symphonie Mahlers, das somit zum filmischen Leitmotiv wird. Die dabei erreichte Verschmelzung von Bild und Musik ist nur zu sehen und zu hören, nicht zu beschreiben – allenfalls durch den Eindruck, als ob Franco Mannino dieses Musikstück mit Harfe und Streichorchester für den Film komponiert habe, während er tatsächlich doch nur den vierten Satz einer 1904 uraufgeführten Symphonie "mit dem unmittelbarsten, wenn auch subtilsten Impact"<sup>44</sup> dirigiert. Aber auch die anderen Musikelemente fügen sich nahtlos in die Filmkonzeption ein: das "Misterioso" aus Mahlers dritter Symphonie mit dem (von einem Altsolo gesungenen) "Trunken Lied" aus Nietzsches "Zarathustra", Beethovens Klavierstück "Für Elise" und Mussorgskis "Wiegenlied" als erschütternde Ankündigung von Aschenbachs Abschied vom Leben sowie – kontrastiv – die sentimental Weisen des Hotelorchesters und die trivial-lebensfrohen Lieder der Straßenmusikanten.

5. Rückblenden, szenische Variationen, Bildsequenzen, filmische Sprachformen: die Unterschiedlichkeit und Mannigfaltigkeit all dieser Mittel, die Sicherheit ihres Einsatzes und das Zusammenspiel ihrer Wirkungen erheben Viscontis "Tod in Venedig" zu einem Filmkunstwerk, das von der seltenen Einhelligkeit zwischen Kritik und Publikum bestätigt wird. Nimmt man dazu noch die übergenaue Fundierung auf der literarischen Vorlage und die sehr detaillierte Orientierung nach dem filmischen Endergebnis, so erkennt man den seltenen Fall eines Filmes, der der Literatur ebenso gerecht wird wie seinem neuen Medium, der folglich sowohl Literaturverfilmung ist als auch eigenständiger Film. Hans C. Blumenberg behauptet: "Literaturverfilmungen, auch die besseren, gleichen Rückzugsgefechten".<sup>45</sup> Dies trifft hier nicht zu, im Gegenteil: der Film 'erhellt' sogar die Novelle – im Sinne Thomas Manns: die "sinnenunmittelbarere Kunst" bereichert den "Tod in Venedig" durch zusätzliche Dimensionen und erweitert somit auch seine Rezeptionsmöglichkeiten, im Rückverweis auf die Literatur und/oder aus sich selbst heraus.

Eine Ausnahme, die keineswegs verallgemeinert werden kann – und doch lassen sich allgemeine Folgerungen für eine ideale Adaptation der Literatur durch den Film aufstellen, gerade weil sie von einer besonders geglückten Realisation ausgehen.

In der literaturwissenschaftlichen Gattungstheorie gilt der Film als eine "Mischform zwischen dem Dramatischen und dem Epischen",<sup>46</sup> als eine "Sonderform der episierten Dramatik und dramatisierten Epik", wobei "jeder der beiden Faktoren zugleich erweitert und begrenzt" ist.<sup>47</sup> Die Verbindung dramatischer und epischer Elemente wird auch der Novellenform zugesprochen, so daß sich die Grundthese aufstellen läßt: eine Novelle eignet sich besonders gut zur Verfilmung.<sup>48</sup>

Doch diese Perspektive, die das Genos Film 'literarisiert', wird der nach Arnold Hauser "stilgeschichtlich repräsentativen (...) Kunstgattung der Gegenwart"<sup>49</sup> nicht gerecht. Hier hilft eher die prinzipielle Frage, ob Literatur und Film einander ausschließen oder miteinander vereinbar sind. Wer auf der Selbständigkeit und der daraus resultierenden Unabhängigkeit des Films besteht, zielt auf einen theoretisch zwar möglichen, praktisch aber kaum vorkommenden Purismus. Wenn er also den Einfluß des Literarischen auf den Film als 'Entartung' ablehnen sollte, wird er die "Emanzipation (des Films) vom literarischen Inhalt"<sup>50</sup> fordern. Schon Béla Balázs kritisiert die zwei extremen Möglichkeiten eines aliterarischen Films: denn einerseits führt die "Darstellung nackter Tatsachen" zum pseudo-naturalistischen "Kult des Dokumentarfilms" mit "Objekten ohne Form", andererseits führt die "Darstellung bloßer Erscheinungen" zum pseudo-avantgardistischen "Spiel inhaltloser Formen".<sup>51</sup> Filmische Emanzipation beweist sich nicht durch die Exstirpation des Literarischen, sondern gerade durch die filmästhetische Transposition der Literatur

der Literatur durch den Film bewenden lassen – mit der Begründung, daß die literarische Vorlage dem Film 'Stoff' anbietet, also Materialhilfe leistet und daß die verfilmte Fassung der Literatur 'Wirkung' verschafft, also Rezeptionshilfe leistet. Diese Adaptationsmöglichkeit ergibt sich schon aus dem filmischen "Vorgehen" selbst, das Godard "in vier Sätze" zerlegt: "objektive Beschreibung der Gegenstände" und "der Subjekte", "subjektive Beschreibung der Subjekte" und "der Objekte", "Erforschung der Strukturen" und weitestgehende "Annäherung an das Leben"<sup>52</sup> oder – mit den Worten Siegfried Kracauers – "Errettung der physischen Realität",<sup>53</sup> die nur in der Kunstform des Films so gezeigt wird, wie wir sie wirklich erleben. Allein demjenigen Film gelingt also eine künstlerische Adaptation, der die literarischen Gegenstände und Subjekte objektiv präsentiert und subjektiv, d.h. durch Perspektivenwechsel und durch den "Umweg über die Gefühle (...), über mehr oder weniger gespielte und dialogisierte Szenen",<sup>54</sup> interpretiert und der die literarischen Strukturen zu "gewissen allgemeineren Formen (...) eines (...) 'Gefühls fürs Ganze'"<sup>55</sup> synthetisiert sowie die literarische Vorstellungswelt in die vorgezeigte Erlebniswelt re-integriert.

All dies trifft auf Viscontis Film zu, der sich auch zur Verdeutlichung einiger bei der filmischen Adaptation der Literatur zu beachtender Grundsätze eignet. So macht er erstens den Rohstoff der literarischen Vorlage deutlich erkennbar, sowohl für den Auch-Leser wieder-erkennbar als auch für den Nur-Seher eigenständig nachvollziehbar. Er behält zweitens die Tendenz der literarischen Vorlage bei; er verstärkt sie sogar durch die gattungsbezogene Konkretisierung einer schon im Text angelegten Möglichkeit. Drittens ist die Atmosphäre der literarischen Vorlage so eingefangen, daß trotz veränderter Mittel ein adäquater Eindruck bei der Rezeption hervorgerufen wird. Viertens ist auch der literarische Bereich des Nicht-Dialogischen in optische Sequenzen umgesetzt (da die dramatischen Dialoge nicht nur Gesprächsformeln, sondern auch epische Passagen des Nicht-Gesprochenen enthalten, sind sie keineswegs leichter verfilmbar); das Literarische erfährt somit seine Umsetzung in Bild-Prosa. Fünftens wird die (wenn auch nur illusorische) Realität des (Mit-)Erlebens suggeriert: als Wahrscheinlichkeit entspricht sie der Rezeptionserwartung (die Vorstellung vom Film als 'Traumfabrik' ändert nichts an dieser 'wahrscheinlichen Realität', da das Gewünschte, die Selbsttäuschung einer Identifizierung nur die Verlängerung des Wirklichen, wohl auch seine Übersteigerung ist, nicht aber seine Verleugnung); das Literarische wird, sofern dies nicht schon in ihm angelegt ist, folglich dem Möglich-Wirklichen angenähert.

Diesen Grundsätzen einer künstlerischen Adaptation der Literatur durch den Film ließe sich noch ein letztes Qualitätsmerkmal anfügen, das sich bei der Einzelanalyse des Visconti-Films als 'Potenzierung'<sup>56</sup> der

ding einer – wenn auch noch so faszinierenden – Vergangenheit begreift. Der Beginn des 20. Jahrhunderts, der nach Henri Lefebvre "durch Brüche im tonalen System und im Raum-, Zeit-Verständnis, im System der Natur und der Kunst, des Wirklichen und der Wahrnehmung (charakterisiert)" ist,<sup>57</sup> wird durch den "neuen Mythos (...) des Verfalls" sinnfällig gemacht: durch den die Ideologie der Novelle kritisierenden "Verfall der Persönlichkeit Aschenbachs, seines Körpers, der Stadt Venedig, der bürgerlichen Werte".<sup>58</sup> Künstlerische Adaptation als Bewußtseinsweiterung: Viscontis Metamorphose der Thomas Mann-Novelle wird damit zu einer grundsätzlichen Herausforderung 'an die Gebildeten unter den Verächtern' des Films. In einer emblematischen Karikatur von Olaf Gulbransson mit dem Lemma "Verfilmte Klassiker" (1919) wenden sich Goethe und Schiller noch indigniert von der Kamera ab (Pictura). Die Subscriptio läßt den Regisseur um sie werben:

"Auch ihr seid unser! Sei euch das Vulgäre  
Wie manchen andern Dichtern eine Ehre!  
Nicht hinter euch im wesenlosen Scheine  
Liegt, was Profit mir schafft, das Gemeine".<sup>59</sup>

Der Film muß nicht vulgär sein, er kann einen literarischen Text ohne Qualitätsminderung adaptieren und zugleich als ein eigenständiges Kunstwerk erscheinen. Als besondere "Institution Kunst"<sup>60</sup> erlangt er außerdem demokratisierende Funktion. Bei Visconti wird er sogar zur "progressiven Universal"-Kunst, die die literarische Vorlage in filmischer "Reflexion" aufhebt.<sup>61</sup> Damit zeigt sich die Ausnahme von der Regel, daß Massenkunst gleichbedeutend sein müsse mit Kunstverlust: mit seinem Film "Tod in Venedig" verwirklicht Visconti das Paradoxon einer künstlerischen Breitenwirkung durch Kunststeigerung.

Universität Mainz

THOMAS BLEICHER

#### Anmerkungen

1. Siehe dazu Gerhard Kluge: Stilgeschichte als Geistesgeschichte – Die Rezeption der Wölflinschen Grundbegriffe in der deutschen Literaturwissenschaft, in: Neophilologus 61 (1977), S. 575-586.
2. Siehe Ulrich Weisstein: Zur wechselseitigen Erhellung der Künste, in: Horst Rüdiger (Hrsg.), Komparatistik – Aufgaben und Methoden, Stuttgart 1973, S. 152.
3. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft, Stuttgart 1968, S. 184.
4. Siehe Ulrich Weisstein, a.a.O. (Anm. 2), S. 152.
5. Simonides/Bakchylides: Gedichte – Griechisch und deutsch, hg. und übersetzt von Oskar Werner, München 1969, S. 225: "Simonides nennt die Malerei eine schweigende Dichtung, die Dichtung eine redende Malerei".
6. Siehe dazu Gisbert Kranz: Das Bildgedicht in Europa – Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung, Paderborn 1973, S. 23 ff.
7. Die literarische Formenlehre – Vorschläge zu ihrer Reform, Stuttgart 1967, S. 28 ff.
8. Siehe Katalog "Symbolismus in Europa", Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1976, S. 60, S. 107, S. 157, S. 171, S. 200; S. 160 f.
9. Ebda, S. 48.

10. Zitiert nach Hans Renner: Reclams Konzertführer, Stuttgart 1967, S. 463.
11. Der Tod in Venedig, in: Thomas Mann, Gesammelte Werke, Frankfurt 1960, Bd. 8, S. 486.
12. Dichter über ihre Dichtungen – Thomas Mann, Teil I: 1889–1917, hg. von Hans Wyslimg unter Mitwirkung von Marianne Fischer, München 1975, S. 418.
13. Ingeborg Faulstichs "Versuch (...), Viscontis 'Tod in Venedig' zum Verständnis der gleichnamigen Novelle von Thomas Mann im Schulunterricht heranzuziehen", unterscheidet sich von der vorliegenden Arbeit durch die didaktische Zielsetzung, die auch zu einer andersgelagerten Darbietung und Begründung führt (Luchino Visconti: "Tod in Venedig" – Ein Vergleich von Film und literarischer Vorlage, in: Werner Faulstich/I. Faulstich, Modelle der Filmanalyse, München 1977, S. 6); siehe dort v.a. Anhang 2, der die filmischen Szenen und Einstellungen bietet (ebda, S. 56 f.). – Für wertvolle Hinweise bin ich stud.cand. Alessandra Colliva zu Dank verpflichtet.
14. Dichter über ihre Dichtungen – Thomas Mann, a.a.O. (Anm. 12), S. 417.
15. Dokumentarische Neu-Ausgabe, Zürich 1963; siehe dazu den Ausstellungskatalog Nr. 27 des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N.: Hätte ich das Kino! – Der Schriftsteller und der Stummfilm, Stuttgart 1976 sowie Anton Kaes (Hrsg.): Kino-Debatte – Texte zum Verständnis von Literatur und Film 1909–1929, Tübingen 1978.
16. Lino Micciché (Hrsg.): Morte a Venezia di Luchino Visconti – Dal soggetto al film 42, Bologna 1971, S. 145: "come una scenografia teatrale".
17. Ebda, S. 111: "dissidio tra arte e vita in un artista senescente".
18. Der Tod in Venedig, a.a.O. (Anm. 11), S. 498.
19. Zitiert nach Jean-Claude Guiguet: Mort à Venise, in: La Revue du Cinéma, Image et Son 251 (1971), S. 124 f.
20. Dichter über ihre Dichtungen – Thomas Mann, a.a.O. (Anm. 12), S. 418.
21. Lino Micciché, a.a.O. (Anm. 16), S. 121: "una sorta di Schönberg" (für Visconti selbst "una illazione senza troppo fondamento"), "una sorta di incubica proiezione di se stesso".
22. Dichter über ihre Dichtungen – Thomas Mann, a.a.O. (Anm. 12), S. 419. Einige Beispiele: "unwissend darüber, daß gute Werke nur unter dem Druck eines schlimmen Lebens entstehen", "Man ist als Künstler innerlich immer Abenteurer genug", "Ich sage Ihnen, daß ich es oft sterbensmüde bin, das Menschliche darzustellen, ohne am Menschlichen teilzuhaben", "ich werde nie und nimmer begreifen, wie man das Außerordentliche und Dämonische als Ideal verehren mag", "Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt" (Thomas Mann: Gesammelte Werke, Frankfurt 1960, Bd. 8, S. 291 f., S. 294, S. 296, S. 302, S. 296).
23. Siehe dazu Horst Petri: Literatur und Musik – Form- und Strukturparallelen, Göttingen 1964, S. 57 ff.
24. Thomas Mann: Gesammelte Werke, Frankfurt 1960, Bd. 6, S. 198.
25. Lino Micciché, a.a.O. (Anm. 16), S. 117: "È quello che volevo. Mi premeva, infatti, unificare ed al tempo stesso sdoppiare l'elemento della 'contaminazione' e dell'attrazione dei sensi e quello della purezza infantile (...). Insomma Aschenbach, nel collegare la presenza di Tazio al ricordo della prostituta, cioè ad una 'contaminazione' avuta anni addietro, coglie pienamente l'aspetto più ambiguamente 'peccaminoso' del proprio atteggiamento verso Tazio. Egli cioè è preda, come anni addietro con Esmeralda, è preda ancora una volta di un cedimento".
26. Der Tod in Venedig, a.a.O. (Anm. 11), S. 493, S. 503.
27. Ebda, S. 479.
28. Lino Micciché, a.a.O. (Anm. 16), S. 119: "parzialmente esplicito ciò che nella novella era parzialmente implicito".
29. Dichter über ihre Dichtungen – Thomas Mann, a.a.O. (Anm. 12), S. 406.
30. Der Tod in Venedig, a.a.O. (Anm. 11), S. 491.
31. Ebda, S. 521.
32. Lino Micciché, a.a.O. (Anm. 16), S. 114: "una risata amara ed ironica su se stesso"; "che Aschenbach non poteva soltanto piangere e mostrare, dunque, dolore, ma che doveva anche commiserarsi, avveda cioè coscienza della propria situazione".
33. Dichter über ihre Dichtungen – Thomas Mann, a.a.O. (Anm. 12), S. 414.
34. Lino Micciché, a.a.O. (Anm. 16), S. 256: "La bellezza nasce così... spontaneamente".
35. Ebda, S. 308: "tu sei vecchio, Gustav... E non c'è al mondo impurità così impura come la vecchiaia".
36. Piero Tosì, der Kostümausstatter, "wählte (...) für die russischen Badegäste (...)

indessen Kleider, die um einiges vor der Zeit um 1911 getragen wurden, denn Sie wissen ja, die Russen sind in der Mode immer ein paar Jahre zurück" (Pressemappe des Films, Warner Brothers Pictures Inc., Frankfurt).

37. Lino Micciché, a.a.O. (Anm. 16), S. 122: "Per me, dal vecchio della nave al gondoliere, al direttore dell'albergo sono tutti dei piccoli diavoli che concorrono a determinare la sorte di Aschenbach e lo conducono là dove egli deve andare a trovare quell'angelo della morte che lo condurrà al compimento del suo destino".

38. Der Tod in Venedig, a.a.O. (Anm. 11), S. 498.

39. Der verfilmte Tod in Venedig – Offener Brief an Luchino Visconti, in: Süddeutsche Zeitung vom 21.11.1971.

40. Visconti selbst nennt seine Regieführung 'Komposition' eines "dialogue de regards" (zitiert nach Mario Beunat: Visconti parle de 'Mort à Venise' – "J'ai composé un dialogue de regards", in: Le Figaro, Jg. 145, Nr. 8228, 26.2.1971, S. 37).

41. Ebda.

42. Zitiert nach Margaret Hinxman: Death in Venice, in: Sight and Sound 39, Nr. 5 (1970).

43. Der Tod in Venedig, a.a.O. (Anm. 11), S. 498.

44. Guglielmo Biraghi: Plattentext zum Original-Soundtrack des Films von Luchino Visconti "Der Tod in Venedig".

45. Das war der wilde Osten – Ein schönes Chaos: Der "Blechtrommel" – Film von Volker Schlöndorff, in: ZEIT 19 (1979).

46. Fritz Martini: Literatur und Film, in: RLL, Bd. 2, Berlin 1965, S. 103.

47. Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1968, S. 185.

48. Thomas Mann schreibt 1932, daß er an "Tonio Kröger" und "Tod in Venedig" "am meisten glaube, weil ich vermute, daß die geschlossene und prägnante Form der Novelle mehr Aussicht auf Bestand hat als die lockere und gedehnte des Romanes" (Dichter über ihre Dichtungen – Thomas Mann, a.a.O. [Anm. 12], S. 435). Der Filmeignung der Novelle an sich widerspricht auch nicht Thomas Manns Aussage von 1934: "Der Vorschlag den 'Tod in Venedig' betreffend (die damals in Aussicht genommene Verfilmung) ist ja interessant, obgleich mir die Verwirklichung noch recht unwahrscheinlich ist" (ebda., S. 436 f.).

49. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd. 2, München 1953, S. 495.

50. Béla Balázs: Der Film – Werden und Wesen einer neuen Kunst, Wien 1972, S. 160.

51. Ebda.

52. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950–1970), Auswahl und Übersetzung von Frieda Grafe, München 1971, S. 178 f.

53. Theorie des Films – Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt 1973, S. 389.

54. Godard, a.a.O. (Anm. 52), S. 179.

55. Ebda.

56. Im Sinne von Friedrich Schlegels Athenäum-Fragment über die "romantische Poesie" als "eine progressive Universalpoesie" (Kritische Schriften, hg. von Wolf Dietrich Rasch, München 1964, S. 38 f.).

57. Zitiert nach Hans-Jürgen Heinrichs: Ohnmacht und Hoffnung – Das Werk von J. R. R. Tolkien und seine Stellung in der Moderne, in: ZEIT 15 (1979).

58. Ingeborg Faulstich, a.a.O. (Anm. 13), S. 53. Schon 1920 schreibt Thomas Mann: "George hat zwar gesagt, im 'Tod in Venedig' sei das Höchste in die Sphäre des Verfalls hinabgezogen, – und er hat recht: nicht ungestraft bin ich durch die naturalistische Schule gegangen" (Dichter über ihre Dichtungen – Thomas Mann, a.a.O. [Anm. 12], S. 416); 1940 betont er dann selbst den "Endzeit"-Charakter seiner Novelle, der ihm erst nachträglich als letztmögliche Gestaltung der "individuellen Gesamt-Problematik des in die Katastrophe mündenden bürgerlichen Zeitalters" (ebda., S. 441) bewußt geworden ist.

59. In: Georg Ramseger (Hrsg.), Ohne Putz und Tünche – Deutsche Karikaturisten und die Kultur, Oldenburg/Hamburg 1956, S. 22.

60. Siehe Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt 1974.

61. Siehe Anm. 56.

## LE MYTHE DES TROUBADOURS DANS LA LITTÉRATURE OCCITANE CONTEMPORAINE<sup>1</sup>

Peut-être entreprendra-t-on un jour d'écrire l'histoire intégrale du mythe des troubadours et du moyen âge occitan; qui sait, au demeurant, si le projet n'a pas germé, déjà, dans la pensée d'un chercheur de sujet de thèse ou d'un „chercheur" tout court... Ce qui paraît clair, en tout cas, c'est que ce travail constituerait une somme littéraire, artistique, historique et sociologique du plus haut intérêt, mais, surtout, il s'agirait d'une somme immense, confrontant des faits et des documents dont la complexité apparaît chaque jour plus grande à celui qui se penche modestement sur un seul aspect du problème, strictement limité dans le temps et dans l'espace. C'est dire assez à quel point l'aspiration légitime à la synthèse se voit ici retardée à chaque pas qui semble en rapprocher.

Pour ma part, je voudrais seulement proposer ici un double ou triple paragraphe qui pourrait, dans une entreprise générale, prendre place au cœur d'une section réservée au développement indigène du mythe, c'est-à-dire à son rôle spécifique dans la littérature occitane contemporaine. Encore ne trouvera-t-on ici que des „exemples" tirés de la production littéraire actuelle et qui sont loin d'épuiser le *corpus* disponible.

En rédigeant, il y a quelques années, mon livre sur *Le moyen âge littéraire occitan dans l'œuvre de Frédéric Mistral – utilisation éthique et esthétique*,<sup>2</sup> je me suis surtout attaché à décrire le mythe des troubadours tel qu'il se présente chez Mistral, c'est-à-dire comme un ingrédient de l'art et un mode d'expression mis au service d'une pensée politico-littéraire mobile, déjà reconnue par d'autres approches. En même temps, j'ai cherché à jeter les bases d'une étude comparée de l'attitude mistralienne en ce domaine et de l'utilisation qui fut faite du mythe par les écrivains antérieurs aux félibres et aussi par des auteurs français, souvent oubliés, de l'époque romantique.

Mon intention serait, ici, de reprendre le problème dans une perspective nouvelle, qui ne va plus du passé vers Mistral, mais de Mistral et du „pré-romantisme prolongé" vers notre présent. J'essaierai donc de redéfinir, dans cet esprit, les manifestations du mythe entre 1800 et 1900, pour les comparer à quelques-unes de ses occurrences dans la littérature occitane contemporaine.

L'historien – ou l'historien des lettres – se penche sur le passé avec l'intention de le voir ou de le faire revivre tel qu'il fut. Il sait que toute prétention à épuiser le contenu de ce signe rendu intemporel qu'est le *document* est vaine, mais il conserve l'espoir d'en exprimer une information objective. L'écrivain, créateur ou utilisateur de mythes, partage avec l'historien ce goût de fonder sa réflexion sur une „réalité" qui