

Eberhard-Karls-Universität Tübingen
Deutsches Seminar
HS: „Thomas Mann: Erzählungen“
Dozent: Prof. Dr. Ralph Häfner
SS09

Luchino Viscontis *Morte a Venezia* im Fokus des emotionalen und pathetischen Erzählens

Inhaltsverzeichnis

1. Luchino Viscontis <i>Morte a Venezia</i> und Thomas Manns <i>Tod in Venedig</i> – Einführung	1
2. Unterschiedliche Medien benötigen unterschiedliche Charaktere?	3
2.1. Vom Schriftsteller und Musiker	3
2.2. Die Künstlerfigur Gustav von Aschenbach	6
3. Der pathetische Tod in Venedig in Viscontis Verfilmung	9
3.1. Pathos als Mittel filmischer Inszenierung	10
3.2. Pathos als narratives Element	17
4. Zusammenfassung	19

Bibliographie

Erklärung

1. Luchino Viscontis *Morte a Venezia* und Thomas Manns *Tod in Venedig* – Einführung

Dass sich ein Regisseur an einem großen literarischen Werk versucht, ist schon lange nichts Neues mehr. Seit es das Medium Film gibt, hat man sich nicht nur von fiktiven, dokumentarischen und speziell für die Leinwand geschriebenen Erzählungen inspirieren lassen, sondern auch von bereits Dagewesenem, namentlich dem literarischen Duktus. Dabei scheint es auch über Landesgrenzen hinweg zu gehen, denn häufig wird nicht in der Sprache des Produktionslandes gedreht oder der Sprache, in der die literarische Vorlage verfasst wurde, sondern es ist die Lingua franca, Englisch, in die das Medium Film wechselt. So passiert es nicht selten, dass Hollywood deutsche Romane verfilmt – wenn auch als deutsch-amerikanische Koproduktion –, die schließlich, da sie in englischer Sprache gedreht wurden, ein größeres Publikum erreichen, da sie nicht nur Sprachbarrieren überwinden, sondern auch das Massenmedium Film nutzen, um die literarische Vorlage zu popularisieren. Natürlich gestaltet es sich nicht schwer, die literarische Vorlage in ihrem ursprünglichen Medium in der jeweiligen Landessprache zugänglich zu machen, aber schließlich sind genau das die großen Geschichten, die man somit auch auf der großen Leinwand, dem Lichtspielhaus, sehen möchte und deshalb auch immer und immer wieder adaptiert. Man muss jedoch nicht bis nach Hollywood gehen, um adaptierte literarische Erzählungen zu finden (auch wenn der US-amerikanische Markt der größte Filmproduzent der Welt bleibt), denn auch in Europa haben sie eine lange Tradition und erfreuen sich immer größerer Beliebtheit. Seien es Günther Grass' *Die Blechtrommel*, William Shakespeares *Romeo und Julia* oder Georg Büchners *Woyzeck*, die jeweiligen Länder selbst haben immer wieder aus ihrem eigenen literarischen Vermächtnis adaptiert: „Das gilt insbesondere für die Literatur, [...] die in den narrativen Spielfilmen der Zeit mit internationalem Erfolg Eingang fanden.“¹

Nun stellte sich also die generelle Frage, warum man überhaupt von einem Medium in ein anderes übersetzt: ist es das größere Publikum, das man durch eine (vereinfachte) Übersetzung der meist deutlich umfangreicheren Vorlage erreicht? Ist es die Herausforderung und die gleichzeitige Anerkennung, die ein Regisseur in solch einem Projekt sucht? Oder ist es schlichtweg ein Interpretationsansatz oder -Wille, der den Machern als Anreiz dient und den sie unbedingt in einem Spielfilm ausformulieren wollen? Thomas Manns Erzählung *Der*

¹ Faulstich, Werner: Filmgeschichte. Paderborn 2005. S. 259.

Tod in Venedig ist hierbei sicherlich kein einfaches, aber durchaus anschauliches Beispiel. Die komplexe Erzählung, reich an nahezu allen literarischen Eigenschaften wie Metaphorik, Intertextualität und Symbolik, eignet sich bei näherer Betrachtung hervorragend, ist sie doch einerseits ob ihrer beispielsweise starken Farbsymbolik oder dem maritimen Szenario eine hervorragende Schablone für einen Spielfilm. Andererseits zeichnet sie aber auch ebenjene Komplexität aus, die in kompakterer Form, also eines zeitlich begrenzten Spielfilmes, schwer umsetzbar erscheint. Regisseur Luchino Viscontis italienisch-französische Koproduktion *Morte a Venezia* scheint diesen Widerspruch der kanonischen Rezeption nach jedoch ausgehebelt zu haben und gilt als eine der besten Literaturadaptionen: „In der Beschwörung der Atmosphäre großartige Verfilmung von Thomas Manns 1912 erschienener Novelle.“² Doch warum ist Viscontis Literaturverfilmung als gelungen anzusehen, hat er es doch lange „[...] nicht gewagt, das Projekt aufzugreifen, denn er habe erst genügend Erfahrung sammeln müssen, um über die Reife zu verfügen, dieses Thema anzugehen.“³ Ferner wird es zu untersuchen sein, warum Viscontis Film aus dem Schriftsteller Gustav von Aschenbach den Komponisten Gustav von Aschenbach macht, der zudem deutliche biografische Parallelen zum Komponisten Gustav Mahler zeigt. Warum findet diese Transformation statt und warum stellt Visconti von Aschenbach zusätzlich die Figur des Alfreds zur Seite? Der Fokus dieser Arbeit soll jedoch auf dem sowohl narrativen und kunstästhetischen als auch rhetorischen Pathos der Erzählung liegen und zeigen, wie Visconti das emotionale Erzählen und Überzeugen – schließlich ist Manns *Tod in Venedig* eine äußerst emotionale Erzählung und Geschichte, und das in vielen Facetten – in Hinsicht auf die *Mise-en-scène*, die Inszenierung als Ganzes und die narrative Ebene in seinen Spielfilm transponiert. Auch der fleischgewordene Protagonist der Erzählung, von-Aschenbach-Darsteller Dirk Bogarde, spielt keine unbedeutende Rolle, konzentriert man sich auf die Emotionalität des Ganzen und wie sie von Visconti dargestellt und genutzt wird. Schließlich ist er derjenige, der alles trägt, in dessen Seele – mit all ihren Abgründen – wir hineinschauen. Auch klassische dramatische Termini wie „*eleos*“ und „*phobos*“ sind hierfür relevant, denn nicht zuletzt gleicht *Tod in Venedig* beziehungsweise *Morte a Venezia* einer klassischen griechischen Tragödie.

Bei all diesen distinkten Unterschieden ist aber auch anzumerken, dass sowohl Manns literarische Vorlage, als auch Viscontis Spielfilm über eine gemeinsame Schnittmenge verfügen: „Grundsätzlich – und das muss hier vorangeschickt werden – beabsichtigte Visconti

² Katholisches Institut für Medieninformation (KIM) und Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg.): Lexikon des internationalen Films. Kino, Fernsehen, Video, DVD. Frankfurt 2002.

³ Seitz, Gabriele: Film als Rezeptionsform von Literatur. München 1981. S. 499.

einen vorlagentreuen Film.“⁴ Besonders transmediale Eigenschaften auf narrativer Ebene sind hierbei hervorzuheben.

2. Unterschiedliche Medien benötigen unterschiedliche Charaktere?

2.1. Vom Schriftsteller und Musiker

Es ist sicherlich einer jener Unterschiede, die dem Rezipienten von Luchino Viscontis *Morte a Venezia* unmittelbar begegnen: im Gegensatz zu Manns literarischer Vorlage ist der Protagonist Gustav von Aschenbach von Beruf kein Schriftsteller, sondern Musiker, um genauer zu sein Komponist. Nun stellt sich natürlich die Frage, weshalb sich Visconti für diese Änderung entschied, wollte er doch „[...] einen vorlagentreuen Film.“⁵ Visconti selbst argumentierte, dass „[...] ein Musiker im Film gegenwärtiger [wirke], denn man könne seine Musik immer wieder hören lassen.“⁶ Dies ist einerseits natürlich ein geschickter und legitimer Weg, um die Filmmusik abzudecken, denn geht es schließlich um einen Komponisten, so liegt es nahe, dass man während des Filmes auch seine Kompositionen spielt. Verstärkt wird dies, bedenkt man die Tatsache, dass Visconti von Aschenbach hier Gustav Mahler entlehnte; und so verwundert es dann auch nicht, dass immer wieder Stücke aus dessen Oeuvre als extradiegetische Filmmusik zu hören sind. Visconti geht jedoch noch einen Schritt weiter, wählt „[...] den vierten Satz der 3. Symphonie [...], weil er durch wunderschöne Nietzsche-Verse determiniert ist, deren Gedanken sehr gut zum Film passen.“⁷ Visconti, selbst ein großer Anhänger von Manns Schaffen, arbeitet also gezielt mit intertextuellen Verweisen, die sich bis hin zu Manns Frühwerken erstrecken. Wäre es aber nicht auch durchaus möglich gewesen, dass Visconti der Vorlage insofern treu bleibt, als er von Aschenbach Schriftsteller sein lässt und sich dafür vorgesehene filmischer Verfahren zu nutze macht? Von Aschenbachs literarische Werke zur Sprache kommen zu lassen, wie es in der Novelle mit kurzen Einschüben und Erwähnungen der Fall ist, hätte Visconti beispielsweise mit einem Kommentar aus dem Off lösen können (von Aschenbach spricht hierbei natürlich selbst), einem so genannten Voice-over. Zwar dienen diese primär für innere Monologe, Gedanken

⁴ Ebd. S. 500.

⁵ Ebd. S. 500.

⁶ Ebd. S. 502.

⁷ Ebd. S. 502f.

oder Emotionen, aber die technische Möglichkeit hätte sich jedenfalls geboten. Andererseits ist jedoch auch festzuhalten, dass „[...] die Erzählerstimme als ‚Extrem, das – wohl weil der Erzähler sich primär des akustischen Trakts bedient – als unfilmisch gilt.“⁸ Visconti war jedoch Perfektionist, wie auch seine Recherchearbeit eindringlich zeigt, denn „um einen möglichst genauen Eindruck der Epoche [...] zu geben, beschäftigte er sich mit photographischen Dokumenten [...]“⁹

Und dennoch erscheint es nicht als Notwendigkeit, die Figur des von Aschenbach insofern zu abstrahieren, als sie in einen Komponisten verwandelt wird. Das Medium Film, das grundsätzlich mehr Möglichkeiten des Ausdrucks schafft als das Medium Literatur, bietet dennoch genügend andere Stilmittel, um vorlagengetreu zu bleiben. Ein Film ist aber immer auch ein intendiertes Werk seiner Macher, weshalb Visconti nicht vorgeworfen werden kann, dass er bereits in dieser Phase bei der Umsetzung versagt habe. Natürlich spielt die Intention des Regisseurs und der Beteiligten – und des Intentionalismus an sich – lediglich eine sekundäre Rolle für die kritische Rezeption des Werkes, aber ganz ausklammern sollte man diese auch nicht, erst recht, wenn man die Produktionsumstände von *Morte a Venezia* mit einbezieht.¹⁰ Dem Regisseur scheint also besonders auch an der Musik etwas zu liegen. Besonders interessant ist dies in Hinsicht auf das emotionale Erzählen, das Visconti mit der Musikauswahl (und der generellen Wahl von Aschenbachs als Musiker) nur weiter unterstreicht:

Die Filmmusik ist unter den nicht-diegetischen Tönen das populärste und bedeutungsvollste Ausdrucksmittel. Musik provoziert Emotionen, lenkt Sympathien, steuert Aufmerksamkeit, erzeugt Spannung und Atmosphäre, fungiert als Leitmotiv usw.¹¹

Begeht Visconti also schon hier, bei der Bestimmung des Setting, einen ersten Schritt in Richtung Pathos und Emotionalisierung des ganzen filmischen Werks? Es wird später noch genauer darauf einzugehen sein, aber mit der Entscheidung aus dem Schriftsteller einen Komponisten zu machen, abstrahiert Visconti somit nicht nur, sondern legt bereits den Grundstein für die dramatische Inszenierung und den emotionalen Aufbau seines Werkes.

⁸ Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Göttingen 2007. S. 95.

⁹ Seitz, Gabriele: Film als Rezeptionsform von Literatur. München 1981. S. 503.

¹⁰ Es gab Gerüchte um die Filmrechte, einige Produzenten wollten die Figur des Tazio in ein Mädchen umändern, vgl. Seitz, Gabriele: Film als Rezeptionsform von Literatur. München 1981. S. 499.

¹¹ Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Göttingen 2007. S. 97.

Die Metamorphose des Gustav von Aschenbach in den Komponisten Gustav Mahler hat ferner auch weitere, durchaus künstlerische Gründe. Neben der Verwandlung des Protagonisten in einen Musiker, entbindet sich Visconti weiter von der Vorlage: er stellt von Aschenbach den Charakter des Alfred zu Seite. Er taucht im Film in regelmäßigen Abständen auf, besonders gegen Ende, und dominiert diese Szenen meist. Er ist temperamentvoll, stellt er doch „[...] eine Art alter ego des schlechten – oder guten – Gewissens von Aschenbach[s] [...]“¹² dar. Was in der literarischen Vorlage durch innere Monologe und Reflexion durch den Protagonisten selbst wiedergegeben wird, substituiert Visconti in seiner Verfilmung mit der Figur des Alfred. Ein weiterer Hinweis dafür, weshalb sich Visconti gerade für diese Darstellungsform der inneren Vorgänge von Aschenbachs entscheidet, findet sich auch an einer anderen, für den Verlauf der Geschichte äußerst relevanten, Stelle, nämlich dem ersten Kapitel der Erzählung. *Morte a Venezia* spart das komplette erste Kapitel der Vorlage ein, beginnt mit der Schifffahrt nach Venedig. Wirft man einen Blick auf Viscontis Erklärung hierfür, wird schnell deutlich, dass er für die inneren Vorgänge in von Aschenbach keine zufrieden stellende (filmische) Lösung fand:

Seiner [Viscontis] Ansicht nach konnte das erste Kapitel der Erzählung, die inneren Vorgänge Aschenbachs, der Entschluß zur Reise, ausgelöst durch die Begegnung mit dem Wanderer auf dem Friedhof, nicht im Bild deutlich gemacht werden, ohne entweder eine künstlerisch zu offensichtliche oder eine für das Publikum zu vage Lösung zu präsentieren.¹³

Viscontis Film scheint sich also trotz aller technischen Möglichkeiten auf das Erzählen an sich zu konzentrieren, Dialoge zwischen von Aschenbach und Alfred. Anstelle von komplexen narrativ-filmischen Konzepten, die den Zuschauer aber wohl dennoch nicht überfordern würden – bereits in den 1970er Jahren kamen Techniken wie Flashback, Voice-over oder Überblendungen häufig zum Einsatz –, entscheidet sich Visconti den „klassischen“ Weg zu beschreiten. Besonders deutlich wird dies im letzten (Film-)Kapitel – dieses wird mit einem Flashback beziehungsweise einem nicht-linearen Einschub gelöst, hier (und an anderer Stelle) vertraut Visconti also auf diese Art von Stilmittel –, wenn von Aschenbach seinem unausweichlichen Verderben entgegensieht und sein Leben zwischen Dionysischem und Apollinischem reflektiert. Seine innere Stimme, Alfred spricht zu ihm, verdammt ihn für das, was er getan hat und stimmt somit in den Chor der Kritiker ein, denen von Aschenbachs (letzte) Komposition missfiel. Gerade ist er mit dem Konzert vor großem Publikum fertig, da buht ihn die Menge wider Erwarten aus und er flüchtet sich in sein Büro,

¹² Seitz, Gabriele: Film als Rezeptionsform von Literatur. München 1981. S. 503.

¹³ Ebd. S. 500f.

wo er auf Frau und Alfred trifft. Alfred lacht lautstark: „Du schummelst! Du unglaublicher Schwindler!“¹⁴ „Was wollen sie noch von mir?“¹⁵, erwidert von Aschenbach schweißgebadet. „Reine Schönheit. Absoluter Gehorsam. Formreinheit! Perfektion! Abstraktion aller Sinne! Alles weg. Nichts bleibt. Nichts! Deine Musik ist eine Totgeburt, und du bist entlarvt.“¹⁶ All das, was in von Aschenbach vorgeht, was er selbst weiß, aber nicht zu Sprache bringt, das artikuliert Alfred, ohne dabei auch nur ein Anzeichen von Gnade oder Verschönerung zu zeigen. Interessant dabei ist auch, wie Alfred in seiner Rage wild auf die Tasten des Flügels haut, so dass kurze unharmonische Töne lautstark zu vernehmen sind. Einmal mehr wird durch diese Szenen deutlich, wie Visconti das literarische Schaffen von Aschenbachs durch das musikalische ersetzt. Spätestens an dieser Stelle macht es aber keinen Unterschied mehr, ob er Schriften erstellt oder Kompositionen, denn sein Werk – von Aschenbach ist Künstler – ist nichtig geworden, durch sein eigenes Tun und Handeln. Das Einzige, was von Aschenbach nun bleibt, ist sich diesen Tatsachen zu stellen, seinem Verderben entgegenzutreten. „Sie wehschicken?“¹⁷, erwidert Alfred, als von Aschenbach ihn bittet, die aufgebrachte Menge wegzuschicken. „Ich liefere dich ihnen aus! Ihnen! Sie werden über dich richten und dich verdammen!“¹⁸ Visconti macht aus Alfred einen Henker, der von Aschenbach hier in den Tod schickt, sein Schicksal ist besiegelt, und auch wenn er noch einmal dem Dionysischen frönen darf, so gibt es doch keinen anderen Weg als den Tod.

2.2. Die Künstlerfigur Gustav von Aschenbach

„Und die Musik, die mehrdeutigste Kunst von allen.“¹⁹, will Alfred von Aschenbach überzeugen, wenn sie in einem kurzen Flashback, das zudem mit einem Voice-over eingeleitet wird, einen Kunstdiskurs führen. Alfred mimt hier wieder die Gegenstimme zu von Aschenbachs Ansichten, die „[...] die Schönheit als ein Produkt der Mühen“²⁰ sehen. Alfred hingegen ist der Meinung, dass die Kunst zufällig geschaffen wird, fernab jedweder Mühen:

¹⁴ Visconti, Luchino: *Morte a Venezia*. Italien/Frankreich 1971. 1:50ff.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd. 0:31ff.

²⁰ Ebd.

„So wird Schönheit geschaffen.“²¹, und genau in diesem Moment der Artikulation fokussiert die Kamera Tadzios Gesicht in einem Closeup. „Sie [die Schönheit] existierte schon, bevor es uns Künstler gab.“²², führt Alfred fort. Es ist im Grunde ein Diskurs über das Apollinische und das Dionysische. Während von Aschenbach die Meinung vertritt, dass Kunst und deren Schönheit aus der Mühe des Künstlers, der Ordnung und der Form entsteht, ist Alfred der Meinung, dass die Schönheit ein Produkt des Dionysischen sei. Mit diesem ersten Dialog zwischen von Aschenbach und Alfred im Laufe des Filmes, spart Visconti nahezu das gesamte zweite Kapitel der Novelle ein, in dem es um den Künstler von Aschenbach geht. Er büßt jedoch nichts an Aussagekraft ein, in dem er so verfährt, im Gegenteil. Der Diskurs zwischen Alfred und von Aschenbach gibt das wieder, was ein „[...] feiner Beobachter über ihn in Gesellschaft [artikuliert].“²³, stellt also lediglich einen narrativen, denn einen inhaltlichen Bruch mit der Vorlage dar:

„Sehen Sie, Aschenbach hat von jeher nur *so* gelebt.“ – und der Sprecher schloß die Finger seiner Linken fest zur Faust –; „niemals *so*“ – und er ließ die geöffnete Hand bequem von der Lehne des Sessels hängen.²⁴

Dabei weist von Aschenbach hier – in einer kurzen Szene davor, wenn er gerade sein Hotelzimmer betritt, setzt ein Flashback ein, das ihn zu Hause krank zeigt und wie Alfred und die Ärzte sich um ihn kümmern; auch wird dabei von Alfred gefragt, wie lange er nicht arbeiten könne – jedoch die gleiche körperliche Schwäche auf, die von Mann deklariert wird: „[...] daß seine Natur von nichts weniger als robuster Verfassung und zur ständigen Anspannung nur berufen, nicht eigentlich geboren war.“²⁵ Schon als Kind war von Aschenbach schwach, durfte die Schule aus gesundheitlichen Gründen nicht besuchen. Umso schwerer fällt es ihm also Künstlerisches zu erschaffen. „Mühen“²⁶ sind es, die er immer wieder auf sich nehmen muss, um erfolgreich sein zu können, schöpferisch tätig. Egal wie stark Alfred in der folgenden Szene auch versucht an von Aschenbachs Überzeugung zu rütteln, dieser bleibt vom Gesagten völlig unbeeindruckt und sträubt sich mindestens so dagegen wie Alfred gegen seine Behauptungen. Von Aschenbach propagiert weiterhin den Geist und die Sinne, die man unter Kontrolle haben müsse, er lehnt jegliche „dämonische Tugenden“²⁷ ab, wohingegen Alfred diese als „Notwendigkeit“²⁸ sieht. Als zentrale, seine

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. In: Thomas Mann: Sämtliche Erzählungen. Frankfurt 1963. S. 358.

²⁴ Ebd. S. 358.

²⁵ Ebd. S. 358f.

²⁶ Visconti, Luchino: Morte a Venezia. Italien/Frankreich 1971. 0:30ff.

²⁷ Ebd. 0:33ff.

Ansichten erneut untermalende, Aussage, kann hierbei sicherlich folgende angeführt werden: „Alfred, die Kunst ist die höchste Quelle der Bildung, und der Künstler muss beispielhaft sein. Er muss ein Modell an Ausgewogenheit und Stärke sein. Er darf nicht mehrdeutig sein.“²⁹ Die genannte Mehrdeutigkeit führt wiederum zur Kunst der Musik. Wirft man einen Blick in die Formulierungen in Manns Novelle, so spielt die Trennung in Musiker und Schriftsteller ob des Gesagten keine bedeutende Rolle. Die zentralen Aussagen über Kunst, Form und Schönheit, die beide treffen, erscheinen somit nahezu universell:

Damit ein bedeutendes Geistesprodukt auf der Stelle eine breite und tiefe Wirkung zu üben vermöge, muß eine geheime Verwandtschaft, ja Übereinstimmung zwischen dem persönlichen Schicksal seines Urhebers und dem allgemeinen des mitlebenden Geschlechts bestehen.³⁰

Visconti geht einen kleinen Schritt weiter, indem er Alfred am Klavier einige Akkorde spielen lässt um von Aschenbach seine Ausführungen an einem praktischen Beispiel zu zeigen. Ferner erreicht der Film damit auch, dass er die Musik erneut als zentrales Motiv darstellen kann und Parallelen zu Gustav Mahler aufkommen lässt.

In einem anderen Dialog mit Alfred nimmt dieser von Aschenbach schließlich die Noten aus der Hand, er reißt sie ihm förmlich aus den Händen, da von Aschenbach keine Emotionen zugeben möchte: „[...] weil du gegen Gefühle immun bist.“³¹ Die Situation scheint deshalb zwecklos für Alfred beziehungsweise von Aschenbach zu sein, will er sich dem Rausch, dem Eingeständnis von Emotionen, der wahren „[...] Freude für einen Künstler!“³² doch nicht hingeben. Alfred betont, wie schade es doch sei, dass die Kunst für von Aschenbachs Moralität nichts übrig hätte, denn das, was er künstlerisch erschaffe, zeichne ebenso die Masse aus, nämlich „Mittelmäßigkeit.“³³ Im Film ist dieser „Streit“ zwischen den beiden ein ausschlaggebender Grund für die vorzeitige Abreise von Aschenbachs. Einen Bruch, der die verloren gegangene Emotionalität von Aschenbachs – wenn sie überhaupt je existierte – im Film fokussiert, ist jene Szene, die zurück nach Bayern blickt, wo von Aschenbach Frau und Tochter hat. Auf einer Wiese, irgendwo in den Bergen gibt sich von Aschenbach ganz seiner Familie hin, tollt mit der Tochter im Gras und genießt die Atmosphäre und Zeit zu Dritt scheinbar. Keine Anzeichen von Steife oder Zurückhaltung, im Gegenteil. Die Szene ist kurz,

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. In: Thomas Mann: Sämtliche Erzählungen. Frankfurt 1963. S. 359f.

³¹ Visconti, Luchino: Morte a Venezia. Italien/Frankreich 1971. 0:51ff.

³² Ebd.

³³ Ebd.

aber zeigt einen nun völlig fremd erscheinenden Gustav von Aschenbach. Gegen Ende des Filmes gibt es einen erneuten Einschub/Flashback, der diese Szenerie aufgreift und in nur wenigen Sekunden den Tod der Tochter veranschaulicht – ihr Sarg wird von Männern auf eine Kutsche gehoben, von Aschenbach und seine Frau beobachten dies aus sicherem Abstand, völlig in Tränen ausgebrochen. Deutlicher könnte der Kontrast zwischen Rausch und Ordnung kaum ausfallen. Ein möglicher Grund, den Visconti hier als Ursache für von Aschenbachs Wesen formuliert.

3. Der pathetische Tod in Venedig in Viscontis Verfilmung

Sowohl das Medium Film als auch das Medium Literatur sind niemals emotionslos. Für die Literatur reicht bereits das Imaginieren des Erzählten, um Emotionen zu wecken, filmische Inszenierung ist niemals wertfrei und evoziert mal Lachen, mal Weinen, mal Angst. Aristoteles Poetik nannte es – in Hinsicht auf die klassischen griechischen Tragödien – „eleos“ und „phobos“, das „Jammern“ und „Schaudern“, die Affekte, die das Stück beim Rezipienten auslösen sollte. Besonders das Pathos, einer der drei Pfeiler der Aristotelischen Rhetorik macht deutlich, dass „die pathetischen Erregungszustände [...] durch ‚eleos‘ und ‚phobos‘“³⁴ erläutert werden. Durch die Addierung zusätzlicher Ebenen im Medium des Spielfilms, allen voran der visuellen Ebene, gewinnt das Pathos vor allem im Genre des Dramas stark an Bedeutung. In der Art und Weise, wie Emotion und Pathos evoziert werden, ist der Spielfilm der Prosa also überlegen. So könnte man zumindest meinen, denn die Prosa, sprich die reine Erzählung an sich, ist dennoch nicht zu unterschätzen, denn durch die simple Tatsache, dass dem Rezipienten keinerlei Bilder vorgegeben sind – wie es beim Spielfilm der Fall ist –, kann er sich ebenjene Bilder imaginieren, die bei ihm das größte Jammern und Schaudern auslösen. Im Spielfilm hingegen wird er vordefinierten Bildern ausgesetzt, die möglicherweise nicht an die Authentizität und Stärke jener Bilder herantreten (können), mit denen sich der Rezipient identifiziert: „And at a movie we all do see the same thing – however widely our *interpretations* of what we have seen may differ.“³⁵ Welchen Vorteil in Hinsicht auf das emotionale Erzählen und das damit verbundene Pathos hat das Medium Film

³⁴ Schulz, Georg-Michael: Tugend, Gewalt, Tod. Tübingen 1988. S. 11.

³⁵ Kroeber, Karl: Make Believe in Film and Fiction. New York 2006. S. 39.

also im Gegensatz zur Literatur, was an diesem Medium ist verantwortlich dafür, dass der Rezipient Emotionen spürt, sich nicht nur involviert fühlt, sondern vielleicht auch seine eigene Katharsis bekommt?

3.1. Pathos als Mittel filmischer Inszenierung

Das Kino vermittelt Bilder, Bilder, die aber nicht dem Kopf des Rezipienten entspringen, sondern dem Kopf der Filmemacher, namentlich des Regisseurs. Diese bebilderte Erzählung benötigt eine Montage, eine Szenerie, die aneinandergereiht ein Ganzes ergibt. Das Ganze ist wiederum aus einzelnen Ganzen zusammengesetzt, aus einzelnen, in sich geschlossenen Szenen: „Die [...] Mise en Scène fragt letztlich danach, was im Bild zu sehen ist und wie es im Bild präsentiert wird.“³⁶ Betrachtete man nun Viscontis *Morte a Venezia*, so ist ziemlich schnell auszumachen, dass der Film sich mit Dialogen weitestgehend zurückhält. Meist gibt es Dialoge nur als Hintergrundgeräusche, beispielsweise wenn sich im Hotel die Gesellschaft unterhält, während sie auf das Essen wartet oder der Händler am Strand seine Erdbeeren unter die Gäste bringen möchte. Die wenige wörtliche Rede, die Viscontis Film beinhaltet, beschränkt sich somit auf Handlungstragende Elemente wie von Aschenbachs Frisörbesuch oder seine Nachfrage über den Zustand der Stadt in der Wechselstube. Die Dialoge mit Alfred entsprechen zwar wörtlicher Rede, sind andererseits aber auch Imaginiert, der Film begeht hierbei Zeitsprünge, die von Aschenbachs inneres Wesen charakterisieren. So konzentriert sich *Morte a Venezia* also primär auf ruhige, elegische Bilder, die perfekt auskomponiert über allem erhaben zu sein scheinen. Das Verhalten der Kamera entspricht dabei dem Abgebildeten, sie ist stets von einer Ruhe durchdrungen, die einzelne Sequenzen oftmals lang und bisweilen auch anstrengend wirken lässt. Dabei begrenzt sich ihr Einsatz auf nur wenige Techniken: es gibt Schwenks von links nach rechts und vice versa, sie zoomt herein und heraus (fokussiert als Gegenstände oder Personen), verschiebt die Schärfe oder passt diese an und ist oftmals auch nur stiller Beobachter. Präferierte Einstellungen von Kameramann Pasqualino De Santis sind somit die Totale und die Halbtotale, die sich besonders in den Außenaufnahmen regelmäßig abwechseln zu scheinen. Der Film scheint gerade ob dieser gewollten Spärlichkeit der Mittel an Bescheidenheit nicht zu sparen. Eine Bescheidenheit, die absichtlich gewählt wurde, um Pathos zu evozieren. Visconti weiß, dass Manns Erzählung

³⁶ Borstnar, Nils et al.: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz 2008. S. 114.

diese Lethargie in Verbindung mit Emotionalität ebenfalls innewohnt, weshalb dieser Weg, den Visconti mit seiner Verfilmung geht – man bedenke erneut die Absicht der Vorlagentreue des Filmes –, nur konsequent erscheint.

Visconti, der seinen Film mit der Schifffahrt nach Venedig initiiert, macht die Emotionalität seines Werkes bereits in dieser ersten Szene durch die *Mise-en-scène* deutlich. Die Komposition des Bildes ist undeutlich, es ist äußerst dunkel, langsam aber sicher gibt es ein „fade in“, das langsam aber sicher Formen und Farben erkennen lässt. Man erkennt, dass es sich um einen Dampfer handelt, der langsam über das Meer gleitet, sich dabei stets in der Mitte des Bildes befindet und von einem Sonnenaufgang untermalt wird, der besonders in Verbindung mit der Musik – ein Stück, das im Laufe des Filmes immer wieder ebendiese pathetischen Szenen untermalt – erste „romantische“ Tendenzen aufkommen lässt, assoziiert man einen Sonnenunter- beziehungsweise Aufgang doch meist als Stigma für die Liebe. Die Kamera bewegt sich bei alledem nur minimal, so dass der Gedanke an ein Kunstwerk, vor dem man still steht, aufkommt: „[...] dass man von Bildern oder Kunstwerken berührt, begeistert oder auch befremdet wird, erhält durch das Konzept des ästhetischen Ansteckung eine Zuspitzung.“³⁷ Viscontis Film macht sich immer wieder dieser filmischen wie ästhetischen Mittel zu nutze, wenn er die Emotionalität evozieren möchte, die er für die jeweilige Szene(rie) für wichtig erachtet: eine langsame Kamera, die ruhige und elegische, aber stets durchkomponierte Bilder festhält, Musik von Gustav Mahler, eine kräftige Farbgebung (oder eben gerade nicht) und etwas, das ebenfalls zur *Mise-en-scène* beiträgt, aber bisher noch nicht angesprochen wurde: der Schauspieler:

Auch er kann und soll durch die Leistung einer sensitiven Überfragung in das Geschehen mit-hineingenommen werden – ist er doch nicht alleine der Adressat des Theaters, sondern vielmehr seine konstitutive Bedingung.³⁸

Es ist nicht nur Dirk Bogardes Gustav von Aschenbach, der sich „[...] in das Pathos von Scheitern und Übel verfangen, dem Tod versprochen [weiß]“³⁹, sondern auch der Rezipient. Es ist aber gerade diese Mimik, diese Gestik, die den großartigen Schauspieler Bogarde auszeichnet und den Zuschauer so näher an Manns von Aschenbach trägt. Perfekt scheint er die physische Angeschlagenheit zu verkörpern, die ihn immer wieder heimsucht, und schließlich auch die Cholera, die sowohl die Stadt, als auch ihn persönlich heimsucht. Zu

³⁷ Busch, Kathrin et al. (Hg.): *Pathos*. Bielefeld 2007. S. 53.

³⁸ Blattmann, Ekkehard et al. (Hg.): *Sprache und Pathos*. Freiburg/München 2001. S. 239.

³⁹ Ebd. S. 236.

allererst macht sich dies bemerkbar, als von Aschenbach vom Angestellten im Wechselbüro die ganze Wahrheit um Venedig und die Cholera erfährt. Er imaginiert, wie er Tazio und seine Familie vor der kommenden Gefahr berichtet, sie auffordert, die Stadt zu verlassen. In diesem höchsten Moment der Gefühle – er berührt Tazios Haupt – kommt der Film wieder in der Gegenwart an und man sieht einen völlig aufgeschreckten von Aschenbach, der sich gerade noch beim Angestellten bedanken kann, bevor er in tiefe Emotionen verfällt. In seiner *Mise-en-scène* fokussiert die Komposition auf von Aschenbachs Gesicht, schnell zoomt die Kamera hinein, so dass von Aschenbachs Gesichtsregungen das komplette Bild für sich einnehmen. Sein Blick geht dabei ins Leere, seine inneren Vorgänge, die Besorgnis um Tazio und dessen Familie sind dem Rezipienten aber dennoch bekannt. Auch in der darauf folgenden Szene, die völlig ohne Musik auskommt, trägt Bogarde das Pathos der Inszenierung vollkommen allein, kommt er doch in den Gang seines Hotels, völlig allein, umhertorkelnd, als würden alle seine Sinne versagen. Er irrt umher, ringt um Fassung und lehnt schließlich gegen die Türe, an der er schließlich den Tränen verfällt: „Welchen Weg habe ich eingeschlagen? Welchen Weg?“⁴⁰ Die Kamera hat dabei wieder nur ihn im Fokus, alles andere, was um ihn herum geschieht, scheint belanglos. Und erneut setzt ein Flashback ein, eines, das die Sargträger zeigt, die seine Tochter aufladen. Schnitt, plötzlich untermalt von Musik, lehnen er und seine Frau an einen Ast, weinend und von Emotionen ergriffen, Closeup. Viscontis Anweisungen an Bogarde scheinen angemessen, genau das richtige Maß treffend, so, dass nicht die Gefahr eines Übermaßes entsteht, denn: „Das Übermaß an Gefühl ist eine Abart. Ein Pathos, in das sich der Schauspieler gefühlig verirrt, und sei es noch so gekonnt effektiv, verfehlt seine Stoßkraft.“⁴¹

Am wohl aussagekräftigsten und stellvertretend für das ganze Pathos, das die Figur von Aschenbach umgibt, ist wohl ebenjene Szene, in der er erkennt, dass sein Schicksal unausweichlich ist. Tazio durch die Stadt verfolgend, lässt seine Physis immer stärker nach, die Schminke, die ihm gerade noch vom Coiffeur aufgetragen wurde, schmilzt buchstäblich von seinem Gesicht. Die *Mise-en-scène* ist dabei einmal mehr für die Atmosphäre verantwortlich, zeigt Visconti doch eine verlassene, in Trümmern liegende Stadt, die an jeder Ecke zu brennen und zu sterben scheint. Das ist nicht nur eine Analogie auf von Aschenbachs langsam aber sicher kommenden Tod, sondern auch eine Mittel der Inszenierung. Der Tod wird beide erreichen, der Schmerz und das Leid sind bereits da: „Man fürchtet vor allem das, was ‚mit Leid und Schmerz verbunden ist‘, ‚Tod, Mißhandlungen, körperliche Leiden, Alter,

⁴⁰ Visconti, Luchino: *Morte a Venezia*. Italien/Frankreich 1971. 1:38ff.

⁴¹ Ebd. S. 243.

Krankheit [...]’ und vielerlei mehr.“⁴² Von Aschenbach läuft ziel- und planlos umher, die Situation langsam begreifend, lässt er sich schließlich am Brunnen nieder, wo er wie gelähmt gegen den Stein lehnt, völlig in Ekstase:

Die Ekstase, die der Schauspieler erfährt, beinhaltet die Hingabe an das Geschick der Figur, an ihre Leidenschaft und Blockaden, an ihr Scheitern und an ihr Gelingen, an ihre Alpträume und an ihre Hoffnungen. Der Schauspieler erleidet im Spiel gewissermaßen stellvertretend das Pathos der Figur, indem er sich im Spielen in ihr Schicksal versetzt. [...] Er verleibt sie sich ein: Spuren in seiner Physiologie, eingraviert in die eigene Geschichte.⁴³

Und wieder fokussiert die Kamera mit einem Closeup auf Bogardes Gesicht, das die gleiche Mimik trägt wie bereits beim Angestellten in dessen Büro. Die Musik spielt lauter und lauter auf, scheint ihren Höhepunkt zu erreichen, da wird von Aschenbach lautstark, mit einer Mischung aus Weinen und Lachen, die sich wenige Sekunden später in noch lauterem Lachen auflöst. Die Kamerabewegung imitiert die Bewegung seines Hauptes, lässt nahezu nur Mund und Augen – die zwei mimisch wichtigsten Organe für die Darstellung von Emotionen – im Bild erscheinen. „Erst im pathos entfaltet der Redner [hier: Visconti] seine eigentliche Macht.“⁴⁴ Und spätestens hier hat Visconti dann auch den Rezipienten im Jammern und Schaudern gefangen: „[...] pathos ist die Erregung der Leidenschaften auf der Publikumsseite [...], also der vom Redner gesteuerte Einfluß der Emotionen auf die Meinungsbildung.“⁴⁵ Diese Meinungsbildung kann natürlich unterschiedlich ausfallen, denn auch wenn man eigentlich nicht anders kann, als mit von Aschenbach Mitleid zu haben – erzeugt durch ebenjenes bebilderte, sprich inszenatorische, Pathos –, so kann man das Schicksal, das ihm widerfährt, durchaus gut heißen, macht man ihn doch dafür selbst verantwortlich (wobei man bei von Aschenbach sicherlich von einer „hamartia“ sprechen muss).

„Für das, was Aristoteles unter Pathos versteht, ist bestimmend: erstens der objektive Charakter des Erlittenen, als eines Vorfalls, zweitens eine gewisse, sorgfältig bedingte und eingeschränkte Verbindung dieses Vorfalls mit dem Willen [...], drittens eine entschiedene und enge Verbindung dieses Vorfalls mit dem Wissen, das nicht in das Belieben der Menschen gestellt ist“ [...]⁴⁶

Auf die Figur von Aschenbachs scheint dies ebenfalls zuzutreffen, denn das, was er erleidet, nämlich physische Krankheit und seelische Angeschlagenheit – aus den Dialogen mit Alfred

⁴² Schulz, Georg-Michael: Tugend, Gewalt, Tod. Tübingen 1988. S. 11.

⁴³ Blattmann, Ekkehard et al. (Hg.): Sprache und Pathos. Freiburg/München 2001. S. 244.

⁴⁴ Ebd. S. 20.

⁴⁵ Schulz, Georg-Michael: Tugend, Gewalt, Tod. Tübingen 1988. S. 16.

⁴⁶ Ebd. S. 14.

immer wieder hervorgehend –, kann streng genommen einen jeden heimsuchen. Auch wenn es bei ihm natürlich eine lange Vorgeschichte hat. Dies macht der zweite Punkt Aristoteles' deutlich: von Aschenbach gibt sich dem Rausche willentlich hin, er reist nicht ab, obwohl er über die Erkenntnis verfügt, dass in Venedig der sichere Tod auf ihn wartet. Natürlich ist dies ein innerer Konflikt, der in von Aschenbach brodelt, denn der einst Apollinische Künstler gibt sich nun endlich (willentlich) dem Dionysischen hin, was Aristoteles' dritten Punkt unterstreicht.

Wie in der klassischen griechischen Tragödie, die den Terminus Pathos samt Definition mit zu verantworten hat, kommt es schließlich auch in *Morte a Venezia* zur Katastrophe. Die Schlusszene des Filmes wird mit einer Überblendung von Tadzios engelsgleich ausgeleuchtetem Gesicht eingeleitet, nachdem Alfred und von Aschenbach ihren letzten Dialog führen, der das Schicksal von Aschenbachs endgültig besiegelt. „Und auf der ganzen Welt ist nichts so unrein wie das Alter.“⁴⁷, spricht Alfred zu von Aschenbach aus dem Off, der gerade aus diesem Alptraum aufgewacht ist. Sobald Alfred diese, seine letzten Worte, gesprochen hat, blendet Visconti Tadzios Haupt ein, dessen Haar im Wind weht, sein Blick erst ins Nichts starrend, dann langsam auf den Rezipienten gehend, in der Mitte des Bildes eingefangen. Diese *Mise-en-scène* wirkt leicht befremdlich, aber nicht weniger emotional, denn dem Rezipienten wird hier nicht nur deutlich, wer (indirekt) für das Verderben von Aschenbachs verantwortlich ist, sondern auch, dass jetzt nur noch eines für den Protagonisten übrig bleibt, nämlich der Tod. Visconti führt uns erneut an den Strand, wo er eine Dame ein französisches Lied singen lässt, völlig ohne extradiegetische Musik oder sonstige Geräusche. Es ist ein Lied, das von Traurigkeit geprägt ist, das wird sofort deutlich. Während der Gesang fortgeführt wird, geht von Aschenbach scheinbar etwas planlos über den Strand, lässt sich vom Angestellten des Hotels in den Strandsessel helfen, wo er sich schließlich niederlässt. Er sieht Tazio kämpfen, will ihm zur Hilfe eilen, aber schafft es aufgrund seines physischen Zustandes nicht. Dieser wird immer und immer wieder durch ein Closeup seines Oberkörpers dargestellt, ganz in weiß gekleidet und mit weißer Schminke im Gesicht gleich er bereits optisch einer Leiche. Seine Schminke beginnt von seinem Gesicht zu tropfen, er zittert, kämpft gegen den Tod an. Bogarde spielt hier äußerst körperbetont, seine Physis scheint fast schon spürbar. Von Aschenbach möchte vor Schmerz – sowohl dem physischen als auch dem seelischen – schreien, kann aber nicht einmal mehr das. Beim Zuschauer evoziert er damit dennoch eindeutige Emotionen: „Im dargestellten Schrei wird demnach ein zuvor

⁴⁷ Visconti, Luchino: *Morte a Venezia*. Italien/Frankreich 1971. 1:51ff.

unsichtbares und ungreifbares Widerfahrnis oder Drängen eingefangen und vermittels der Darstellung auf den Betrachter übertragen.“⁴⁸ Der Rezipient kann schließlich nicht anders, als in eine Emotionalität zu verfallen, die jener von Aschenbachs zwar nicht gleich kommt, aber Gefühle, Affekte und Emotionen mit ihm teilen lässt, denn „[...] der Mensch [hat] überhaupt eine Neigung, leidenschaftliche Szenen, sie seyen angenehm oder unangenehm, zu sehen.“⁴⁹ Ferner sehnt sich der Zuschauer nach einer Art Katharsis, etwas, das den Film, das Abgebildete und Gesehene zum Genuss werden lässt: „Das Gefühl der eigenen Kraft und die Lust am Spüren selbst bilden den Grund des Genusses, der durch den Anblick von dargestelltem Leid und Leidenschaften ausgelöst wird.“⁵⁰

Das Finale löst Visconti mit der Technik des Schnitt-Gegenschnitts: „Durch den Schnitt-Gegenschnitt werden emotionale Beziehungen klar.“⁵¹ In nahezu festen Abständen wird Tazio, der ins Meer hinaus wandert, gezeigt, dann wieder der im Strandsessel mit dem Tod ringende von Aschenbach und vice versa. Der Enge des Closeups von von Aschenbachs Gesicht wird die Weite, sprich die Totale des Meeres und des Horizontes, gegenübergestellt, dem Tazio sich nähert. Visconti geht hier sogar noch einen Schritt weiter, denn:

Eine Sonderform des Gegenschnitts ist der Reaktionsschnitt. Man sieht – meist in Großaufnahme – einen Menschen, der gerade auf das zuvor Gesehene oder Gehörte [Tazios Kampf, das Stöhnen, das ihm der Kampf mit dem Jungen abringt] durch Emotionsausdruck reagiert. Die Großaufnahme ist nötig, um die emotionale Regung im Gesicht zu zeigen.⁵²

Neben dem Schnitt ist es aber einmal mehr vor allem der *Mise-en-scène* anzurechnen, dass das Pathetische den Rezipienten für sich einnimmt. Auch die Farbgebung spielt hierbei keine unwichtige Rolle, kommt doch auch sie äußerst kontrastreich daher. Zumindest zunächst scheint es so. Auf der einen Seite ist von Aschenbach, dessen Gesicht ob der Schminke kreidebleich ist, auf der anderen Seite Tazio, der dem Horizont entgegenläuft, von Visconti in warme Farben getaucht, die Sonne ist gerade am untergehen. Dieser Kontrast löst sich jedoch auf, sobald die Schminke aus von Aschenbachs Gesicht verschwunden ist, sein zweites Gesicht macht seinem wahren Gesicht platz, es trägt nun die gleichen Farben, die gleichen warmen Töne, wie die *Mise-en-scène*, die Tazio vor dem Horizont zeigt. Der Horizont, nicht nur hier eine Metapher für die Ewigkeit, ist es, dem sowohl Tazio als auch von Aschenbach

⁴⁸ Busch, Kathrin et al. (Hg.): *Pathos*. Bielefeld, 2007. S. 65.

⁴⁹ Ebd. S. 56.

⁵⁰ Ebd. S. 56.

⁵¹ Schwender, Clemens: *Medien und Emotionen*. Wiesbaden 2006. S. 69.

⁵² Ebd. S. 70.

entgegen gehen: „Und, wie so oft, macht er sich auf, ihm zu folgen.“⁵³ Tadzio verkörpert dabei zum allerletzten Mal die Schönheit und Jugend (für von Aschenbach), in dem er, als er sich im Wasser befindet, stets posiert wie Michelangelos David. Diese Intermedialität schließt nicht nur einen weiteren Bogen zum Kunstdiskurs und zur Künstlerfigur, sondern verstärkt das Pathos in Verbindung mit Mahlers Musik nur weiter. Von Aschenbach sackt schlussendlich im Sessel zusammen, die Kräfte haben ihn verlassen, der Moment des Sterbens hätte nicht besser arrangiert sein können. Der große Künstler ist gefallen, hat sich endgültig dem hingeeben, was er stets zu verdrängen wusste. Die Fallhöhe der Figur von Aschenbachs war gegen Ende nicht mehr besonders groß, so dass auch dem Rezipienten leichter fällt, loszulassen. Visconti setzt an dieser Stelle aber noch keinen Punkt, sondern geht wie Manns Novelle noch einen Schritt weiter. Auch wenn die Kamera noch immer von Lethargie durchzogen ist, gibt es einen großen Aufruhr am Strand, der Angestellte eilt zu von Aschenbach, die polnische Familie ist ob des Passierten schockiert und die Gouvernante hält sofort die herbeieilenden Kinder zurück. Das alles passiert in einer *Mise-en-scène*, die erneut einen Kontrast zur Wärme der Ewigkeit, des Horizontes schafft: der Strand ist in kalte Farben getaucht, ein starker Wind weht, zudem scheint außer der polnischen Familie niemand am Strand zu sein. Es war ein kurzer, warmer Moment des Glücks, den von Aschenbach erleben durfte – nur, der Alltag nimmt weiterhin seinen Lauf, er kann keine Rücksicht auf den alten Künstler nehmen, der mit seiner Katharsis endlich „frei“ ist.

Viscontis Film offenbart seine Meisterhaftigkeit vor allem in dieser finalen Szene, bedient er sich doch der verschiedensten filmischen Mittel und Techniken, um sein Publikum gefangen zu nehmen und zu überzeugen: „What the spectator finally sees has been laboriously constructed and minutely controlled in every detail – a task that can be carried out only through conjoined efforts of many people [Regisseur, Kamera, Filmmusik, Darsteller, ...] [...]“⁵⁴ Visconti nutzt das Pathos jedoch nicht nur monoton, um den Rezipienten auf die Seite von Aschenbachs zu bringen (sofern er das *überhaupt* will) – vor allem in den letzten Jahren wird Pathos im Medium Spielfilm oftmals negativ rezipiert –, sondern scheint sich auch dessen bewusst zu sein, „[...] dass das Pathos als Widerfahrnis verstanden nicht nur berührt und vereinnahmt, sondern auch aufstören und befremden kann.“⁵⁵ Visconti und seine Verfilmung nutzen das Pathos also auf verschiedene Art und Weise. Zum einen nutzt Visconti das Pathetische als klassisches rhetorisches Mittel der überzeugenden Rede, in dem er sich

⁵³ Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. In: Thomas Mann: Sämtliche Erzählungen. Frankfurt 1963. S. 417.

⁵⁴ Kroeber, Karl: Make Believe in Film and Fiction. New York 2006. S. 38.

⁵⁵ Busch, Kathrin et al. (Hg.): Pathos. Bielefeld 2007. S. 53.

aber nicht wirklich (narrativ) artikuliert, sondern vielmehr nonverbal seine elegischen Bilder sprechen lässt. Visconti will den Rezipienten hier für die Schönheit seines Filmes gewinnen, ihnen die Arbeit, die die Produktion machte, verdeutlichen. Natürlich geht diese Form des Pathos einher mit jener Form, die den Rezipienten für gewisse Werte gewinnen möchte, ihn nahezu ideologisieren möchte:

Werden Aufnehmen und Begreifen als Tätigkeiten dem rezipierenden Subjekt zugeschrieben, so erzeugt demgegenüber Ansteckung eine Form der unwillkürlichen und emotiven Involviertheit, die mit einer zwar nicht unbedingt intendierten, aber vitalen Anteilnahme einhergeht.⁵⁶

Visconti zeigt vor allem in der Inszenierung von *Morte a Venezia* eindringlich, dass das Medium Film in Hinsicht auf Emotionalität einige Schichten mehr aufweist als Prosa. Diese nutzt er dann auch geschickt, um sein Publikum für sich zu gewinnen, und das in vielerlei Hinsicht.

3.2. Pathos als narratives Element

Neben dem Erzählen mit Bildern, also dem Nonverbalen, erzählt Viscontis *Morte a Venezia* jedoch auch auf rein verbaler Ebene, im Medium Film Dialog respektive Monolog genannt. Viscontis Film ist kein Film der großen Worte, was auch die *Mise-en-scène* immer wieder im Laufe des Filmes zeigt, setzt sie sich doch meist aus stillen Bildern zusammen, die für sich selbst sprechen. Das Pathetische erreicht den Rezipienten auf der visuellen Ebene natürlich viel stärker als auf rein narrativer Ebene, denn einen Menschen, einen Darsteller, leidend zu sehen, mit all seiner Gestik und Mimik, einer Farbgebung, die eindeutiges Leid veranschaulicht, ist viel emotionaler als das simple Hören oder Lesen von Emotionen (wobei die verbale Ebene bisweilen mehr Affekte hervorrufen kann, als letzten Endes angebracht wären – so kann eine Frau, die vor Schmerz schreit, nur ein Kind gebären statt Schmerz von Dritten zugefügt zu bekommen). In *Morte a Venezia* beschränkt sich diese Form des Pathos, das rein rhetorische, auf Dialoge zwischen dem Protagonisten von Aschenbach und anderen Figuren. Primär ist hierbei sicherlich sein Freund Alfred zu nennen, mit dem er äußerst emotionale, da lautstarke und Affekt heraufbeschwörende Diskurse führt. Die Narratologie, die danach fragt, *wie* erzählt wird, soll hier anhand von zwei Szenen veranschaulicht werden.

⁵⁶ Busch, Kathrin et al. (Hg.): *Pathos*. Bielefeld 2007. S. 54.

Visconti erzählt nämlich nicht nur in Rückblenden, Stimmen aus dem Off und Überblendungen – allesamt nämlich auch inszenatorische (Stil-)Mittel –, sondern vor allem emotional und pathetisch. Es fällt selbstverständlich schwer, das inszenatorische Erzählen vom rein verbalen Erzählen zu trennen, ist das eine mit dem anderen doch fest verbunden. Deutlich wird das zum einen im imaginären Dia- beziehungsweise Monolog von Aschenbachs mit der polnischen Familie. Er stellt sich vor, wie er sich an Tadzios Mutter wendet, voller Erfurcht zittert seine sonst so kräftige Stimme: „Reisen Sie umgehend ab. Warten Sie nicht. Bitte, ich bitte Sie darum. Bringen Sie Tadzio und Ihre Töchter weg.“⁵⁷, begegnet er der Frau. Sein Anliegen verdeutlicht er emotional, in dem er noch einmal hinzufügt: „Ich flehe Sie an. Bitte. Venedig wird von einer Seuche heimgesucht. Bitte.“⁵⁸ Die Unruhe und vor allem auch Überwindung, die ihn dieses Gespräch gekostet hat – trotz der Artifizialität der ganzen Szenerie –, hört man von Aschenbachs Stimme dabei stets an.

Gleich in der übernächsten Szene nutzt Visconti erneut dieses Pathos des Verbalen, wenn von Aschenbach zum Coiffeur mit erhabener Stimm meint: „Grau.“⁵⁹, und dabei auf seine Haare anspielt. Hier ist es jedoch nicht von Aschenbach selbst, der sich die Emotionalität zur Überzeugung zunutze macht, sondern der Coiffeur. Dieser möchte von Aschenbach davon überzeugen, dass er doch Wert auf sein Äußeres legen soll:

Weil Sie sich zu wenig um Ihr Äußeres kümmern. Verständlich bei einem großartigen Gentleman wie Ihnen, aber trotzdem ein schlimmer Fehler. Sie sind eine zu wichtige Person, um sich von vorgegebenen Konventionen bestimmen zu lassen. Wissen Sie, Sir, man ist so alt, wie man sich fühlt, nicht älter. Sie haben z.B. ein Recht auf Ihre natürliche Haarfarbe, *Signore*.⁶⁰

Dies führt schließlich dazu, dass von Aschenbach von der emotionalen Rede des Coiffeurs so beeindruckt ist, dass er sein Einverständnis dazu gibt, sich seine Haare von ihm färben zu lassen. Ein einfacher Coiffeur ist es schließlich, der ihm die Totenmaske aufsetzt, nicht, dass dieser ihm auch den Tod bringt, nein, aber von Aschenbach gibt sich hier dem Rausche hin, dem Rausch des Jungseins in Verbindung mit Schönheit, das, was er nie wirklich war, aber in seinem tiefsten Inneren immer wollte. Ferner nutzt Visconti das Pathos auf narrativer Ebene geschickt, gerade indem er nicht viele Worte sprechen lässt, sondern seinen Fokus auf die Stille legt, die oftmals ebenso schmerzhaft sein kann wie ein Schrei oder andere verbale

⁵⁷ Visconti, Luchino: *Morte a Venezia*. Italien/Frankreich 1971. 1:36ff.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

Anzeichen physischer Schmerzen. Etwas, das wohl den größten Unterschied zu Manns Novelle ausmacht, kann diese doch lediglich Dialoge und Verbalität nutzen, um Emotionen oder gar Pathos zu evozieren. Visconti, der auch am Theater und an der Oper arbeitet, ist sich dieser Tatsache bewusst und nutzt sie deshalb so effektiv wie möglich für sich und seine filmische Adaption.

4. Zusammenfassung

Visconti zeigt mit *Morte a Venezia* nicht nur, dass es durchaus möglich ist, ein so großes und wichtiges Werk wie Thomas Manns *Der Tod in Venedig* in filmische Termini zu übersetzen, sondern veranschaulicht auch, welche Vorteile das Medium Spielfilm in Hinsicht auf emotionales Erzählen und das damit verbundene Pathos hat. Obwohl einiges in beiden Medien nahezu gleich funktioniert, gibt es dennoch bedeutende Distinktionen. Während Mann lediglich die narrative und verbale Ebene bleibt, um Pathos und Emotionalität zu erzeugen, nutzt Visconti primär die inszenatorische Ebene, die *Mise-en-scène*, dafür, um den Rezipienten für sich zu vereinnahmen und eventuell auch für sich zu gewinnen: „Die Frage des Affekts scheint eine Rückkehr zu Sinnlichkeit und Körperlichkeit anzuzeigen, die vor allem in der Diskussion um immersive Strategien der Bildkünste deutlich vernehmbar ist.“⁶¹ Visconti bleibt vielem aus der Novelle treu, besonders in Hinsicht auf Metaphorik, Symbolismus, Leitmotivik, aber auch Details wie Farbgebung oder Reflexionen des Protagonisten. Dass dafür aber auch Veränderungen am Setting vorgenommen werden müssen, scheint nicht nur für die Filmemacher eine Selbstverständlichkeit zu markieren. Es ist die Komposition einzelner Szenen, einzelner Bilder, ja sogar einzelner Gedanken, die Visconti mit einer starken Emotionalität und einem Pathos versieht, dass der Rezipient durch ebendiese Techniken vereinnahmt wird und dazu „gezwungen“ wird, notwendigerweise nicht Sympathien, aber zumindest Emotionen zu offenbaren. Geschickt versteht es jemand wie Visconti, der jahrelange Erfahrung in mehreren Medien hat – Theater, Spielfilm, Oper, Literatur –, alle Techniken bis zum letzten auszureizen, um das Pathos, das sich bisweilen jedoch auch in einer allgemein eher negativ konnotierten Theatralik zeigt. Neben all den technischen Mitteln, die Visconti zur Verfügung standen, ist es vor allem aber auch ein

⁶¹ Busch, Kathrin et al. (Hg.): *Pathos*. Bielefeld 2007. S. 51.

Darsteller wie Dirk Bogarde, der einer Adaption wie *Morte a Venezia* erst das Notwendige, nämlich einen prägnanten Protagonisten, verleiht. Gerade emotionale Leit motive wie das des Todes oder des alternden Künstlers versteht Viscontis Umsetzung hervorragend umzusetzen, wobei hier sicherlich weitere Forschung angebracht schiene. Wie schafft es Visconti eine solch komplexe Novelle wie Manns *Der Tod in Venedig* in gerade einmal 130 Minuten abzuhandeln? – und dabei dennoch der allgemeinen Rezeption in die Arme zu spielen? Eine Erzählung oder eine filmische Umsetzung dieser funktionieren ohne emotionale Einbindung des Rezipienten nicht, das hat auch Visconti meisterhaft verstanden.

Bibliographie

Blattmann, Ekkehard et al. (Hg.): Sprache und Pathos: zur Affektwirklichkeit als Grund des Wortes. Freiburg/München 2001.

Borstnar, Nils et al.: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz 2008.

Busch, Kathrin u. Iris Därmann (Hg.): Pathos. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs. Bielefeld 2007.

Faulstich, Werner: Filmgeschichte. Paderborn 2005.

Katholisches Institut für Medieninformation (KIM) und Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg.): Lexikon des internationalen Films. Kino, Fernsehen, Video, DVD. Frankfurt 2002.

Kroeber, Karl: Make Believe in Film and Fiction. Visual Vs. Verbal Storytelling. New York 2006.

Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Göttingen 2007.

Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. In: Thomas Mann: Sämtliche Erzählungen. Frankfurt 1963.

Schulz, Georg-Michael: Tugend, Gewalt und Tod: das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und des Erhabenen. Tübingen 1988.

Schwender, Clemens: Medien und Emotionen. Evolutionspsychologische Bausteine einer Medientheorie. Wiesbaden 2006.

Seitz, Gabriele: Film als Rezeptionsform von Literatur: zum Problem der Verfilmung von Thomas Manns Erzählungen „Tonio Kröger“, „Wälsungenblut“ und „Der Tod in Venedig“. München 1981.

The Internet Movie Database, IMDb: <http://www.imdb.com>. Zugriff am 25.10.2009.

Visconti, Luchino: Morte a Venezia. Italien/Frankreich 1971.