九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

映画のイコノロジー ： 『ヴェニスに死す』の映像メディアへの転換

福元, 圭太
九州大学大学院言語文化研究院 ： 助教授 ： 現代ドイツ文学・思想

https://hdl.handle.net/2324/5637

出版情報：独仏文學研究. 50, pp.153-169, 2000-05-11. 九州大学独仏文学研究会
バージョン：
権利関係：

KYUSHU UNIVERSITY

映画のイコノロジー

—『ヴェニスに死す』の映像メディアへの転換 —

福　元　圭　太

九州大学独仏文学研究会編「独仏文学研究」第50号　2000年５月発行　抜刷

DOKU-FUTSU BUNGAKU KENKYU, Nr.50, 2000

映画のイコノロジー

―『ヴェニスに死す』の映像メディアへの転換 ―

福　元　圭　太

1．　上映ベルが鳴る前に
2．　フラッシュバック
2―1．グスタフ・マーラー
2―2．『ファウスト博士』
2―3．考証
3．　功罪

1．上映ベルが鳴る前に

イタリアを代表する映画監督，ルキノ・ヴィスコンティ（1906-1976）がトーマス・マンの小説『ヴェニスに死す』を映画化するに当たり1969年に企画を立案した際，祖国イタリアの映画会社は一社としてプロデューサーの名乗りをあげなかった。前作の『地獄に墜ちた勇者ども』（1969）が世界的にヒットしたこともあって，この企画に目を向けた会社もなきにしもあらずだったが，それは『ヴェニスに死す』というタイトルから「推理小説，暴力的でない物語」を想像したがためであった[1]。映画の原作であるトーマス・マンの小説を読み，ヴィスコンティがこの映画でテーマに掲げようとしているのが「老境に達した一芸術家における芸術と生活の葛藤」[2]であること，ましてや少年愛の物語であることにイタリア人たちは二の足を踏み，「タッジョーを美少女に代えたらどうかと真剣に言って」[3]くれる人まで現れる。かくしてヴィスコンティの企画は大西洋を渡り，あまりにドイツ的な芸術家ワーグナーや，哲学者ニーチェたちを虜にしてきた街ヴェニスの物語は，ハリウッド映画となる[4]。ワーナー・ブラザースの社長 ―「（彼は何と，トーマス・マンを読んだことがあったのです）」[5]！― がヴィスコンティにクランクインへのゴーサインを出したのだ。もちろんアメリカ人たちは「脚本さえ読もうとしなかった」。ヴィスコンティとワーナー・ブラザースとの契約はただ，「その資金に見合う『よい映画』を製作すること」をヴィスコンティが保証する代わりに，彼の「絶対的自由に基づい」た映画作りを許すというものであった[6]。

ローマ市はフレミング街の公爵にして，遠くは10世紀末にまで祖先をさかのぼることのできる貴族の末裔[7]，ルキノ・ヴィスコンティは，「深紅のばらをことのほか愛し，ひとにおくる時など気に入った色調のが見つかるまでローマ市内の花屋から花屋を巡り巡った」[8]という。ココ・シャネルのような異性の恋人と浮名を流しはしたものの[9]，生涯独身を通し，自作『若者のすべて』に出演したアラン・ドロンや『地獄に墜ちた勇者ども』，『ルートヴィヒ』のヘルムート・バーガーら美少年たちを寵愛したヴィスコンティが，トーマス・マンの，とりわけ『ヴェニスに死す』の

良き理解者であったことは何の不思議もない。

北のゲルマンの芸術家を魅了し続けた，あの幻としか思えない水都ヴェニスに関する言説を，若い頃からドイツの文学や音楽に精通していたヴィスコンティは，映画の道具立てにしている。トーマス・マンが折に触れて引用するように，プラーテン伯爵はヴェニスを巡る一連の詩の中で「目をもて美を見し人は，すでに死にゆだねられている（Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, /Ist dem Tode schon anheimgegeben[10]）」と歌った。ワーグナーは足繁くヴェニスを訪れ，ここが終焉の地となった。ニーチェの漂白の旅もヴェニスに至る。「私は音楽を言い表す別の言葉を探すときはいつも，ヴェニスという言葉しか見つけられない。私には涙と音楽の間を見定める術はない ― 私は幸福，南国を，恐怖の戦慄なしに考えることはできない。（Wenn ich ein andres Wort für Musik suche, so finde ich immer nur das Wort Venedig. Ich weiss keinen Unterschied zwischen Thränen und Musik zu machen, ich weiss das Glück, den Süden nicht ohne Schauder von Furchtsamkeit zu denken.[11]）」ニーチェはまた，友人ペーター・ガスト（Peter Gast），すなわちハインリヒ・ケーゼリッツ（Heinrich Köselitz）にあててヴェニスから手紙をしたためる。「昨夜，リアルト橋のほとりで涙を流すほどに私を感動させた音楽がもう一度聞こえてきた。それは，これ以前にはまだアダージョなるものがまったく存在したことがないと思われるような，信じがたい古風なアダージョだった。（Die letzte Nacht an der Rialtobrücke brachte mir noch eine Musik, die mich zu Thränen bewegte, ein unglaubliches altmodisches Adagio, wie als ob es noch gar kein Adagio vorher gegeben hätte.[12]）」ヴェニスにはアダージョがよく似合う。ヴィスコンティもそれを熟知していたに違い。というのも，彼がこの映画で使用したのがまさにそのような音楽だからである[13]。ただしここでは映画音楽には深く立ち入らず，さらにニーチェを引くことにしよう。「幾百もの孤独が集まってヴェニスを形づくる。― これがこの街の魔力である。（Hundert tiefe Einsamkeiten bilden zusammen die Stadt Venedig ― dies ihr Zauber. […][14]）」

トーマス・マンも知っていたはずのこれらヴェニスの魔力を，マンの熟練した読み手であったヴィスコンティは見事に映像化した。死に至る病としての美，音楽，孤独。孤独な音楽家があまりに美しいものに魅了され，ついに死に至るというアッシェンバハの物語は，音楽という要素のほぼ欠落しているマンの小説よりも，あるいはよりヴェニス的であると言えるかもしれない。

トーマス・マンとヴィスコンティのコンタクトが，マンの生前にもあったことはあまり知られていない。両者は1952年に実際に会見し，知り合っている。またヴィスコンティがマンの作品をとりあげたのは『ヴェニスに死す』が２度目のことであった。

ヴィスコンティが手がけた最初のマン作品は，舞台もまさにイタリアで，民衆に催眠術をかける魔術師としてのあのムッソリーニを描いたとされる『マリオと魔術師』であった。もっともこの短編は映画になったのではない。ヴィスコンティは以前から演劇やその他の舞台監督としても活動しており，『マリオと魔術師』は映画ではなく，「舞踏劇」として上演されることとなる。このあたりの事情を，『マリオと魔術師』の音楽を作曲したヴィスコンティの義弟（妹の夫）であり，また『ヴェニスに死す』の音楽をも担当したフランコ・マンニーノの証言をもとにまとめてみよう。

マンニーノによれば，ヴィスコンティとマンニーノは『マリオと魔術師』を原作とする映画ないし舞台の製作をマンに求め，マンはバート・ガスタインにおいて，1951年８月24日付けで許可

の署名をした[15]。その後ヴィスコンティとマンニーノはスタッフと共に52年から53年にかけて，『マリオと魔術師』を原作とする映画と舞台を同時並行で準備した。翌52年の秋，マンはローマで実際にヴィスコンティたちと会見している。マンはヴィスコンティたちの「緊張をほぐしながら，『マリオと魔術師』の製作がどのように開始されるかを非常に気にかけている」と言った。「上演の際には必ず駆けつけるから，初演日時が決まったらすぐに知らせてほしい」[16]。1956年の2月26日にスカラ座で初演を迎えた時にはしかし，マンはすでに他界していた。翌日付けのエリーザベト・マン・ボルゲーゼ，マンの第五子で三女であるエリーザベトの手紙だけが残されている。

> 「…ホテルに届けられた綺麗なお花をありがとうございます。[…] 非常に独創的で唯一無二といっていいほどの舞台でした。新しい可能性の実験，提示でもあります。[…] 父があの場にいなかったことが残念でなりません…」。[17]

舞踏劇『マリオと魔術師』は，ではどのような独創的な舞台実験であったのか。舞台という一過性のパフォーマンスゆえに今では知るよしもないが，マンニーノの説明をかいつまんで紹介しておこう[18]。配役に関して言えば，マリオはダンサーが演じるが，ジルヴェストラはプリマ・バレリーナかつソプラノ歌手が当てられている。レナートはダンサーにしてバリトン歌手が，そしてチッポラは男優が演じる。つまり，ダンサーも歌わなくてはならないのだ。舞台は導入部と12場からなり，各場は独立しているが，10場と11場だけは連続している。音楽にはいくつか当時の流行歌を挿入したが，他はマンニーノが作曲。無調ではなく，音階法に則った作曲であった。「音楽的に成功した新しい劇場用パフォーマンスの試み」という批評が出たらしい。リブレットは出版されていない。

ちなみにマンニーノはもうひとつマンの作品を原作とする仕事をしているが，それは『ルイゼッラ』というオペラとなった。リブレットはパオラ・マニーノが担当，音楽はフランコ・マンニーノがつけた。1969年の作である。残念ながらこの作品の詳細は伝えられていない。しかしあの『ルイゼッラ』すなわち『ルイスヒェン』のグロテスクさ，道化の悲しみがイタリア・オペラに最上の素材を提供したことは想像に難くない。あのレオンカヴァルロの『道化師』を思い浮かべれば，それも肯首できるであろう。

そして2度目にヴィスコンティがマンの素材に取り組んだのが，この『ヴェニスに死す』であった。1971年の作品で[19]，同年10月には日本でも公開された。『ヴェニスに死す』は『地獄に墜ちた勇者ども』(1969)，『ルートヴィヒ』(1973) の間に位置する作品で，ヴィスコンティのこれらいわゆる「ゲルマニア3部作」の中核をなす。

2．フラッシュバック

マンの主人公，グスタフ・フォン・アッシェンバハは，マンが実際に書きかけていた小説や論文を，小説上ではアッシェンバハが書き上げることになっているといった仕掛けにも見られるように，多分にマン自身が投影された文学者だが，ヴィスコンティはこの映画で，主人公アッシェンバハを音楽家に変更している。この最大の変更についてヴィスコンティはあるインタヴューで次のように述べている。このような

「変更の根本的出発点というものは，映画では文学者より音楽家のほうが『表現しやすい』ということです。つまり音楽家ならば常に音楽を聞かせることができるわけですが，文学者だとすると，『オフ』の声のようにあまり表現に富むとは言えない耳ざわりな手段に訴えざるをえないわけですからね。」[20]

映像で芸術家を表現しようとする場合，映画と同質の視覚的メディアを使う画家や彫刻家がおそらく最も容易であり（例えば1988年のフランス映画『カミーユ・クローデル』），次に映像に伴う聴覚的メディアに訴える音楽家（例えば1981年のフランス映画『ディーバ』）がくるであろう。専ら活字メディアを使用していた従来の文学者や詩人を映像化することには，大いに困難が伴うであろうことは，映画監督でなくとも理解できる。「もしアッシェンバハがマンの描くような作家であったならば，私たちはせいぜい書斎で物書きをしている男の背中ぐらいしか見ることはできないであろう」[21]。つまりアッシェンバハが音楽家であるのは，その方が映画的に表現しやすいから，というのが原作を変更した第一の単純な理由である。

ただしヴィスコンティはこの変更にあたっての第二の，そして決定的な理由を次のように述べている。

「音楽家グスタフ・マーラーの歴史的具体像がどのようにマンの小説のインスピレーションに流入したかを明らかにしている，原作についての二三の資料や解説からもたらされる示唆が，決定的重みをしめましたとも言っておかなければなりません。」[22]

ヴィスコンティはすなわちマンのアッシェンバハがグスタフ・マーラーの相貌を持っていることを当然ながら知っており，それが彼のアッシェンバハを音楽家にした理由なのだ，と言っていることになる。

2－1．グスタフ・マーラー

『ヴェニスに死す』執筆中にトーマス・マンがグスタフ・マーラーの訃報に接し，それがこの短編に色濃く影を投げかけていることは，トーマス・マン研究ではもはや旧聞に属するが，ごく手短にその経緯を整理しておく。

マーラーあてのマンの書簡は１通だけ残されている。1910年９月（正確な日付は不明である）のそれには，『大公殿下』を献呈したマンが，自作を「われわれの時代の最も厳粛で最も崇高な芸術的意志を体現しておられるあなたの手に落ちれば，これは取るに足らない，一片の羽毛ほどの価値もないものであることでしょう」[23]と謙遜したものである。この手紙は同年９月12日，マン夫妻がミュンヒェンでマーラーの交響曲第８番の初演に臨席したおり，そのゲネプロのあとでマーラー夫妻と歓談できたことへの礼状であった。マンの長女エリカが伝えるところによれば，マンはこの時，妻のカーチャに「本当に偉大な人間に会ったという印象を受けたのは人生の中で初めてだ」[24]と語ったという。それほど消し難い印象をマンに与えたマーラーの訃報（1911年５月18日）に接したマンは，自作のアッシェンバハにマーラーの洗礼名「グスタフ」を与え，容貌もマーラーになぞらえた。後にマン自身もこの事実をはっきりと認めている。短編『ヴェニスに死す』が後に挿絵入り愛蔵版としてミュンヒェンで刊行された際，その挿絵を描いた画家のヴォルフガ

ング・ボルンにあてた1921年3月18日付の手紙[25]がそれである。少し長くなるが引いてみよう。

「『死』と題された最後の挿絵についてもうひとこと言わせてください。これを見て私は，あまりに似ているために不思議で，神秘的と言えるほどの感銘を受けました。私のこの短編の着想に影響を与えたのは，1911年の初夏に耳にしたグスタフ・マーラーの訃報でした。[…] 彼が死去したとき，私はブリオーニ島に逗留していましたが，彼の最期の時の容態報告書をウィーンの新聞紙上で読みました。その時私をとらえた強い感傷とこの短編の源泉となった印象と着想とが混じりあい，後に放縦な遊蕩の中で倒れた私の英雄に，かの偉大な音楽家の洗礼名をつけたばかりでなく，外見の説明においてもマーラーの容貌を念頭において記述したのです。事実の関連性を曖昧に隠蔽したため，私の読者の中でこのことに気づくももはだれもいないだろうと確信しておりました […] しかし，あなたが描いたアッシェンバハの顔はまぎれもなくマーラーの容貌の特徴を備えており，一目見たとたん，私は飛び上がるほどに驚きました。[…] これはまったく不思議なことです。」[26]

それではヴィスコンティは映画の中でアッシェンバハがマーラーであることをどのように表現しているのであろうか。もちろんヴィスコンティが『ヴェニスに死す』で使ったBGMのほとんどがマーラーの作品であるという事実は何よりも明確なマーラーへの言及となろう。では映像としてマーラーはどこに現れるのであろう。

映画には原作にはないいくつかの回想シーンが挿入されている。いわゆるフラッシュバックという技法である。7場面10シーンにおよぶフラッシュバックのなかで，明らかにマーラーのバイオグラフィーから取られたエピソードであるものを挙げてみる。

シナリオのシーン13[27]はミュンヒェンのコンサートホールでアッシェンバハが演奏会後に倒れるというもである。ホールの控室には医者が呼ばれ，アッシェンバハを診察する。そして周囲の人々に次のように語る。

「医者は，重大な宣告を伝えなければならない時はいつもそうするように，ほとんど快活な冗談をいうような口調で話そうとする。
医者：『言っておかねばならないが，彼が自分の心臓を誇らしく思うような理由は全くありませんな…』」[28]

一方，マーラーの妻アルマによるマーラーの回想録を見てみよう。1907年ごろに悲しいエピソードがある。二人の長女マリアがその年の7月5日に，猩紅熱にジフテリアを併発して死亡する。数日後にはアルマも倒れてしまう。彼女を診察に来た医者にマーラー自身も診てもらうことになる。娘を亡くし悲しみに暮れるアルマの気を引き立てるために，

「マーラーはなにか気晴しになるようなことを思いついて […] こう言った。『さあどうぞ先生。私のほうも診ていただきましょうか。』医者は本当にそうした。そしてきわめて厳粛な顔をして立ち上がった。マーラーはソファに横になっており，ブルーメンタール

先生はその枕もとに膝をついて，『あなたの心臓も威張れたものではありませんぞ（Na, auf dieses Herz brauchen Sie aber nicht stolz zu sein!）』と，命取りの病気を診察したときの医者がよくやる，快活な調子でそう言った。この判決はやがて来るマーラーの最期の始まりだった。」[29]

映画のシーン13 にはマリアやアルマの姿はないが，マーラーが心臓病を患っていたという事実，医者の様子や台詞はマーラーのバイオグラフィーからそのまま取られており，それがここに映像化されていることは間違いない。

またシーン18，チロルのシャレー風の別荘にあるアッシェンバハの書斎で，アルフリートという友人と芸術論を戦わせる場面でのアッシェンバハ台詞はこうである。

「時々，芸術家は闇に被れた狩人のようだと思うことがある…獲物を射止めたのか…獲物が何だったのさえ分からない。」[30]

一方アルマが伝えるマーラーの言葉。

「マーラーはよくこう言ったものでした。『芸術家は暗闇の中の狩人のようなものだ。当たるかはずれるか，何に当たるのかもわからない。』（Mahler pflegte öfters zu sagen: »Der Künstler ist wie ein Jäger im Dunkeln, er weiß nicht, ob er trifft und was er trifft!«[31]）」

さらにシーン38，チロルの別荘を遠景に山々，湖，森が見える。女の子の声が聞こえ，若い女の声が止めるのも聞かずに，子供はアッシェンバハのほうに駆け寄ってくる。アッシェンバハはその子を抱き上げ，いわゆる「たかいたかい」をする。

シーンがかなり飛んで51，同じ場所だがどんよりとした空，アッシェンバハは湖に向かって絶望的な表情で駆けていく。別荘を背景にアッシェンバハの妻が後を追う。アッシェンバハは湖畔に身を崩しわっと泣き始める。妻は彼を助け起こそうとするがはねつけられ立ち尽くす。向こうの別荘の近くにはわずかな村人からなる小さな葬列ができ，純白の四輪馬車に乗せられた小さな棺が見える。

これらは先に触れた1907年７月５日に，猩紅熱にジフテリアを併発し，わずか５年の生涯を閉じた，マーラーの溺愛した長女，マリアのエピソードであることは疑いない。

グスタフ・マーラーはかくしてスクリーンに登場する。マーラーの生涯のエピソードが，特にアルマの回想録からの引用という形で映像化されていたのである。ヴィスコンティはマンのアッシェンバハのドミナントな構成要素がグスタフ・マーラーであることを，フラッシュバックという方法を用いて映像化したのである。

2－2.『ファウスト博士』

フラッシュバックでもう一つ指摘しておかなくてはならないのは，トーマス・マンの『ヴェニスに死す』以外の作品，特に『ファウスト博士』からの引用が見られる点である。

冒頭のシーン，これはフラッシュバックではないが，ヴェニスに向かう汽船の舷側には「エスメラルダ号」(Esmeralda)の文字が読める。周知のようにこの名をもつ女は，『ファウスト博士』の主人公である現代のファウスト，アードリアン・レーヴァーキューンがライプツィヒの娼家で出会った娼婦であり，彼女との交渉によって感染した毒こそレーヴァーキューンに天才を与えた悪魔の霊薬であったことを想起しよう。つまり「エスメラルダ」という名は悪魔との契約の署名そのものであり，霧笛を響かせ暗い港に滑り込む「エスメラルダ号」を見ただけで，マンの読者はこの物語の主人公アッシェンバハを待ち受ける死を予感するのである。

死の予感を引き起こすものにまた，砂時計がある。先に引用したシーン13，ミュンヒェンでのコンサートホールで演奏会後に倒れたアッシェンバハは，続くシーン14 ではまだ寝椅子に横たわっている。テーブルの上の散らかった物の中に一つの砂時計がある。アッシェンバハは独り言のようにつぶやく。

> 「父の家にもこういう砂時計があった。砂の通る穴がとても細いので，最初は上半分の砂の高さは全然変わらないように見える。われわれの目には，最後の時しか砂が流れ落ちるのが分からない…そうなるまでは，ほとんど考えてみようとさえしない…しかし，最後の瞬間にはもう考える時間さえない…」[32)]

マンの『ヴェニスに死す』の原作では，第5章で辻音楽師の一行が去った後のアッシェンバハの回想がここに当たる。アッシェンバハは回想する。

> 「夜は更けゆき，時は崩れていった。ずっと以前，両親の家に砂時計があった。— その壊れやすい意味深長な小さな装置が突然，いま目の前に置かれたように，よみがえった。赤錆び色に染められた砂がガラスのくびれたところを音もなく，こまかく流れ落ちていく。上にある砂が少なくなったので，そこには小さくて速い渦巻きができている。」
> (8-511)

砂時計の比喩が生に残された時間，余命を表わすことは芸術のトポスと言えよう。『ファウスト博士』でもこの小さな装置はきわめて重要な地位を占めていた。デューラーの『メランコリア』の右上にも描かれていた砂時計が悪魔とレーヴァーキューンとの契約期間のメタファーであることも，ヴィスコンティは知っていたに違いない。レーヴァーキューンの憐れな魂は，24年間という契約期間が過ぎ，砂時計の砂が流れ落ちたときに，悪魔のものとなるのだ。

ヴィスコンティのアッシェンバハにはアルフリートという音楽上の友人がいる。二人はフラッシュバックのシーンで芸術論を戦わせるのだが，二人の論争は当然，音楽美学上の論争となる。『ファウスト博士』がどうしても参照されねばならない由縁である。

シーン16，リドのホテル・デ・バンの食堂でタッジョーを見つめるアッシェンバハはアルフリ

ートとの論争を思い出している。芸術家が美を創造するのか，あるいは美はそのようなものとして，芸術家の努力などとは無関係に存在するのか。芸術家の努力，精神的創造を擁護するアッシェンバハに対してアルフリートは言う。その時，画面にはタッジョー少年の蜂蜜色の髪，端正で上品な鼻と顎，深遠な目，高貴な唇が愛撫するようなクローズアップで映し出される。

> アルフリートの声：「美が生まれるのは…このように！自発的に…われわれの努力を全く無視して，芸術家としてのわれわれの推測の埒の外に先在するのだ。」[33)]

『ファウスト博士』でこのような見解を披瀝するのはレーヴァーキューンではなく，ミュンヒェン工科大学の美学史家，ヘルムート・インスティトーリスである。インスティトーリスは，やがては自分の妻の不倫相手となる若いヴァイオリニスト，ルーディー・シュヴェルトフェーガーとの論争の中，美のアウトノミーを強調する。

> 「美の観点からすれば，意志は賞賛されるべきではなく，天賦の才が，そしてこれだけが功績あるものと呼ばれうる。努力は賤民的であり，高貴なのは，またそれ故に功績でもあるものは，ただ本能的に，無意識のうちに，軽々と成起するものだけなのです。」(6-385)

また音楽そのものの体系としての曖昧さ，美の根拠となるものの相対性についてのアルフリートとの論争も，『ファウスト博士』に見られるものだ。シーン18 の後半，アッシェンバハの回想シーンである。

> アルフリート：「この和音を聞いてみなさい…これも。どうにでも好きなように解釈できる。あなたは思いもよらない無尽蔵の完璧な音の数学的な組み合わせを手にして，どこよりも二重の意味の天国で，クローヴァーの中で贅沢に暮らす子牛のようにはね回ったり，ころがり回っているんだ。」[34)]

このときアルフリートはマーラーの交響曲題4番の第4楽章をピアノで弾き「どうだ？これがあなたの音楽だ」と叫ぶ。マーラーのこの楽章は，オーケストラ付きのソプラノの楽章で，天国での安逸な生活が歌われるものである。

私たちはすぐに，若きレーヴァーキューンが友人のツアイトブロームに，叔父のヨナタン・レーヴァーキューンの楽器置き場で語った音楽論を想起する。

> 「音楽は，体系としては曖昧だということだ。— この音，あるいはこの音を取ってみたまえ。こう解することもできるしこう解することもできる。[…] そして君が老獪なら，その曖昧さを勝手に利用することができるんだ。」(6-66)

いったいこのアルフリートとは何者であろう。「音の数学的組み合わせ」を語るところ，またマーラーの弟子にして友人，かつ音楽上の論争相手でもあったことから，アルフリートのモデルはあのアルノルト・シェーンベルク，『ファウスト博士』でもレーヴァーキューンの音楽の後見人で

もあったシェーンベルクではないか，という憶測はこれまでも当然なされたきた。しかしヴィスコンティ自身はこれを「余りにも根拠のなさすぎる推論」であると，はっきり否定している。そしてアルフリートは「単に主人公の悪い —あるいは良い— 意識という『もう一つの自己』」[35]であると言う。このように一人の人物の二つの魂を二人の登場人物にそれぞれ担わせるという方法もまた芸術のトポスと言えるだろう。ファウストとメフィストしかり，レーヴァーキューンとツァイトブロームしかり。しかしアルフリートにシェーンベルクを見ることにヴィスコンティは「他の人達は私が知らずに創造しているものを私の映画の中に見付けるということがよくありますね」[36]とコメントしている。これもまた優れた芸術の宿命であろう。マン自身もしばしば創造的な「深読み」の対象となったではないか。ルカーチが『ブッデンブローク家の人々』に都市貴族的市民の没落とブルジョワジーの興隆を見たように[37]。

最後にもっとも明確な『ファウスト博士』からの引用を指摘したい。それはシーン28 と 29 にまたがる，アッシェンバハがミュンヒェンの売春宿を訪れるシーンである。不快な声の女将に案内されたアッシェンバハは彼の選んだ少女を待つあいだ，調子はずれの「エリーゼのために」がピアノで弾かれているのを耳にする。「エスメラルダ」という名をこの映画でも与えられている少女の部屋に入ると，少女はピアノの端からアッシェンバハをちらちらと何度も覗いてからピアノをやめる。彼女は席を立ち，ドアを足で蹴って閉める。そしてアッシェンバハの頬を手首でそっと撫でてから服を脱ぎ始める。まだ下着を着たままでベッドに足を広げて横たわった少女を見てアッシェンバハは，ベッド脇のテーブルにお金を置くと，少女が止めるのを振り切ってそそくさと部屋を去る。売春宿を去るとき，また少女の弾く「エリーゼのために」が聞こえる。

『ファウスト博士』では，レーヴァーキューンがまだ学生であった1905年ごろのエピソードに，ライプツィヒの売春宿を訪れるというものがあった。怪しげな案内人にレストランだとだまされて売春宿に連れてこられたレーヴァーキューンは，自分が薄物をまとった6，7人の「ニンフたちや砂漠の娘たち」(6-190) の好奇のまなざしに晒されているのに気づく。我にかえったレーヴァーキューンは，そこにあった一台のピアノに向かい，立ったまま和音を二つ三つ鳴らす。その時，さきにアッシェンバハがヴェニスに向かう船の名としてあげたエスメラルダ，毒の蝶にして悪魔との契約の署名である娼婦がレーヴァーキューンの傍らにそっと立ち，ヴィスコンティの映像に引用されているように，まさに「腕で頬を撫でる」(6-191) のだ。レーヴァーキューンもまた売春宿を飛び出していく。もっともレーヴァーキューンは，悪魔との契約を交わすために再びここを訪れ，エスメラルダと交渉を持つのではあるが。

たしかにヴィスコンティの映画では，ピアノを弾くのはアッシェンバハではなく，娼婦の少女である。またその不器用な指で奏でるのは数個の和音ではなく「エリーゼのために」である。しかしこのシーンが『ファウスト博士』の映像化であることは明白だ。映画ではタッジョー少年もまた「エリーゼのために」を，同じようにぎこちなく奏でるのだが，毒の蝶，ヘタエラ・エスメラルダとタッジョーとをオーバーラップさせるというヴィスコンティの演出は，晩年の大作『ファウスト博士』を眺望する視点がないと不可能である。アッシェンバハにとってのタッジョーが，晩年にレーヴァーキューンにとってのエスメラルダという図式で反復されることを，ヴィスコンティは映画でマンの先回りをして示したことになる。

『ファウスト博士』の娼家訪問のエピソードがニーチェの実体験を下敷きにしているということはよく知られている。ニーチェの宿命的な病の原因となった魔屈訪問のようすは，友人パウル・

ドイセンの著作に伝えられている。このあまりに有名なエピソードをドイセンは，ニーチェとの生涯にわたる友情を語った『フリードリヒ・ニーチェの思い出』に，「心進まぬ事ながら(nicht ganz gern[38])」書き記している。

> 「『私は』とニーチェは他日私に語ったものだ。『突然6，7人の薄物をまとった女たちに取り囲まれ，好奇のまなざしに晒されているのに気づいた。私は一瞬，ものも言えずに突っ立っていた。それから私は本能的に，その場にあった唯一の魂を持ったものに思われた一台のピアノに駆け寄り，いくつかの和音を弾いた。この和音が私の呪縛を解き，私はどうにかそこから逃げることができた。』(„Ich sah mich", so erzählte mir Nietzsche am andern Tage, „plötzlich umgeben von einem halben Dutzend Erscheinungen in Flitter und Gaze, welche mich erwartungsvoll ansahen. Sprachlos stand ich eine Weile. Dann ging ich instinktmäßig auf ein Klavier als auf das einzige seelenhafte Wesen in der Gesellschaft los und schlug einige Akkorde an. Sie lösten meine Erstarrung, und ich gewann das Freie."[39])」

ニーチェはこのように，ピアノを強打して一度は娼家を飛び出すのだが，再度ここを訪れ病におかされる。ニーチェが，天才をほしいままにしていると自覚するオイフォリー的な時期を経て，最後には精神の闇に没したことは，あまりに喜劇的であるがゆえにそれだけ悲惨な悲劇であった。

レーヴァーキューンがマン自身だけでなく，特にニーチェをモデルにしていること，さらにルターの幾許かを暗示し，音楽的にはシェーンベルクを下敷きに，また論者にもよるがヴィットゲンシュタインをもその構成要素としていること[40]は，マン研究では新しい指摘ではない。ヴィスコンティはアッシェンバハの娼家訪問というエピソードを挿入することによって，アッシェンバハ≒ニーチェを指示し，またそこからマンの読者にとっては，マンが『ファウスト博士』でテーマにした，中世以来の極めてドイツ的な市民性が20世紀初頭に没落の淵に沈んでいく過程をも暗示していることが理解される。ヴィスコンティが『ファウスト博士』から多くを引用した意義はまさに，『ヴェニスに死す』が書かれた時点の1911年ではまだ胚胎していたにすぎないドイツ市民文化の没落を，『ファウスト博士』が書かれた1947年から逆照射し，間に挟まる第一次世界大戦とナチスの時代の兆しとして，アッシェンバハの解体を位置づけた点にある。アッシェンバハの個人的没落はドイツ市民性の崩壊の象徴となる。その先に待ち受けるものは野蛮でしかない。ナチスという形で現れたドイツの野蛮は，『ヴェニスに死す』よりも前の1969年，『地獄に墜ちた勇者ども』ですでに描かれていたが，そこにはあろうことか「アッシェンバハ」という名の親衛隊将校が登場していたことも忘れてはなるまい。澁澤龍彦などは炯眼にも「怖るべき権力意志の陰謀により，エッセンベック一家を滅茶苦茶にしてしまう，親衛隊幹部の冷徹鋼のごときアッシェンバハは，もしかしたら，あの頽廃の水の都ヴェニスで，美少年の面影を空しく追い求めながら，コレラに侵されて死んでいった作家アッシェンバハ氏の孫ではないだろうか。(この孤独な作家には息子はいないが，娘がひとり，たしかにいたはずなのである。)」[41]と問うている。マンの原作のアッシェンバハにはたしかに，嫁いだ娘が一人いるし，マンとヴィスコンティがアッシェンバハのモデルにした実在のマーラーにも，長女は失ったものの次女がいた。もっとも澁澤は，フィクショナルな人物の本当の孫を問題にしているわけではなく，精神の系譜としてのアッシェンバハ的なるものを言っているのであろうが，ヴィスコンティがナチス将校にアッシェンバハの名をす

でに与えていたことに，私たちは何らかの意味を読み取ってしまいたい誘惑に駆られる。ただしヴィスコンティ自身は，これは単なる偶然であって，自分の作品では頻繁に起こること，「直感的なことであって，決して計画的なことではありません」[42] と否定している。また『ヴェニスに死す』，『地獄に墜ちた勇者ども』の両作でヴィスコンティと共に脚本を書いたニコラ・バダルッコも，この名前の一致ついては「文学的なてらいや，引用を凝ったものにするということは頭にありませんでした」[43] と証言している。

同じように「直感的なことであって，決して計画的なことではない」と言われてしまえばそれまでだが，年代を大きくさかのぼる1953年のヴィスコンティ作品『夏の嵐』に登場するオーストリアの将校の名も気にかかる。この将校は美貌の持ち主で，高貴な女性を騙して堕落させ，金を巻上げ，その金で医者を買収して軍役を免除される。裏切り者の脱走兵となり，貢がせた女も捨て，快楽の限りを尽くす。しかし内面に抱えた空洞はなお満たされず，精神的に崩壊していく。この男の名は「フランツ・マーラー」。またフランツ・マーラーが没落していくのもやはり水都ヴェニスでのことなのだ。

ヴィスコンティの登場人物の多くには没落の徴が刻印されているが，『ヴェニスに死す』よりも前にすでに，悪魔の冷徹な使者，ナチス親衛隊将校アッシェンバハも，満たされぬ空洞を心中にもつエピキュリアン，フランツ・マーラーも，ヴィスコンティのフィルモグラフィーを飾っていたのである。

2－3．考　証

以上，グスタフ・マーラーと『ファウスト博士』からの引用を示唆するいくつかの指標を，特にフラッシュバックから指摘した。ただ，マーラーの肖像を知る人にとっては，映像を見ただけで，これがマーラーになぞらえられた人物であるということは実は一目瞭然なのだ。主演のダーク・ボガードの髪形や眼鏡はまさしくマーラーそのものであり，またアッシェンバハの妻を演じた女優マリサ・ベレンスンの相貌までも，マーラーの若く美しい妻，アルマ・マーラーに酷似している。ぜひスクリーン上の二人とマーラー夫妻の肖像を比較されたい。

その他の「考証」という点で細かいことを指摘してみよう。シーン48，ヴェニスの旅行代理店でアッシェンバハは「ヴェニスを消毒しているが，どうしてだね？」[44] と尋ねる。マンの原作ではこの旅行代理店は「イギリスの」とのみ記されているが（Er trat nämlich vom Markusplatz in das dort gelegene englische Reisebureau［...］）（8-511），映画では「クック社」の旅行代理店となっている。これは，マンの夫人，カーチャの回想録に「クック社」の名が明記されているので[45]，そこからヴィスコンティが考証したものであろう。またシーン61，ヴェニスのホテルを発とうとするタッジョーたちの荷物には H. K. M.のイニシャルが刻まれているが，マンのタッジョーのモデルになった少年がポーランドのモエス男爵夫人の息子であったことは，伝記的事実である。またマンが実際にヴェニスに滞在したのは1911年５月26日から６月２日にかけてであるが[46]，ホテルのロビーでアッシェンバハが小脇に抱えた「ミュンヒェン新報」（Münchner Neueste Nachrichten）の日付は1911年６月５日となっている。その他にも映像によるマンやマーラーへの言及は数多く隠されているが，ジャン・アメリーなどは，ヴィスコンティの女性たちがこの映画でかぶっている円い縁の豪奢な帽子は，女優を目指したがあまり人気を得ることができず，思い半ばで自殺したマンの妹，カルラの好んだ帽子だ，といった非常にマニアックな指摘[47] をしている。

カルラ・マン（Carla Mann）は，マンが『ヴェニスに死す』を書く前年の1910年に自ら命を断ち，また『ファウスト博士』においても，やはり自殺する女優の卵，クラリッサ・ロッデとして登場するのだ。

これほど微細なことではなくても，まだまだマンやマーラーからのモンタージュが見つかるであろう。文学作品に隠されたさまざまな秘密の連関を「謎解き」するといった批評[48]は，その作品を新しい光の元に提示するという点で興味深いものであるが，映像のイコノロジー，すなわち図像解釈もまた，より深い作品理解を促すという意味で，単なる好事家の密かな楽しみを超えた批評活動であると考えたい。

3．功　罪

1971年以降，私たちは二つの『ヴェニスに死す』を持ってしまうことになった。つまりヴィスコンティの『ヴェニスに死す』は，マンの原作短編を決して辱めないほどに，まさに kongenial に上質の芸術作品であると言えるのだ。この映画を見てしまった後で，私たちはマンの『ヴェニスに死す』を，もはや映画を見る前のようには読めない。タッジョーはあくまであのビョルン・アンドレセンの顔を持ち，耳には BGM としてマーラーのアダージェットが流れる。

このような現象は映画一般に共通するある性質と関係している。文学作品を読む場合，私たちが文章から思い描くイマジネーションには多様性が保証されている。例えばタッジョーはあの顔でもありうるし，また別の顔でもありうる。しかし映画では一義的な映像しか与えられないために，読書の際に保証されているイマジネーションの多様性は止揚されてしまうのだ。このようなイマジネーションの固定を小説の読者に及ぼしてしまったことがヴィスコンティの功罪のうちの，限りなく功に近い罪であろう。

ヴィスコンティがマンの『ヴェニスに死す』に加えた最大の変更は，上に見たように，主人公アッシェンバハを音楽家にしたことである。この変更の主な理由は，マーラーを前面に押し出したこと，また『ファウスト博士』から多くを引用したことであった。しかし，マン文学の全体を鳥瞰する視点に立てば，このような変更は決して原作への冒瀆には当たらないことが理解できる。マンは『ファウスト博士』で，ゲーテによって永遠の形姿を与えられたドイツ的人間の元型ともいえる伝説的人物，ファウストを音楽家として現代に蘇らせたが，伝説やゲーテのファウストが音楽家ではなかったことには不服であると言う。

> 「伝説や詩作品がファウストを音楽と結びつけていないのは大きな誤りです。ファウストは音楽家であり，音楽家であるべきでしょう。」（11-1131；強調はマンによる）

自作『ファウスト博士』と，ドイツの中世からナチスに至るまでの歴史，精神史を総括した講演，「ドイツとドイツ人」（1945年）のこの言葉は，ドイツ人の精神の音楽性，垂直型で和音や対位法を専らとする，つまりは内面に深く沈潜する音楽性を言い当てたものである。もちろんマン自身にとっても音楽はなくてはならぬものであり，そのワーグナーへの心酔は，ニーチェのワーグナー批判に倣って生涯アンビバレントであったとはいえ，なまなかなものではなかった。またマンは自作にしばしば音楽描写を挿入したり，自作そのものを音楽になぞらえたりしている。マン自

身，またマン文学にとって音楽は欠くべからざるもの，いや，ドイツとは，ドイツ文化とは何かを問い続けたマン文学のほとんど核心を成すものであることは承認されてよい。

ヴィスコンティはヴェニスへの旅行者を音楽家に変えた。ヴィスコンティの最大の功績はまさにここにある。すなわち，トーマス・マンの全作品を読める歴史的位置にあったヴィスコンティの造形するアッシェンバハは音楽家でなくてはならなかったのだ。

注

トーマス・マンの作品に関しては以下の全集を用い，巻数とページを文中に（8-511）のように示した。また注の書誌記述は簡略化し，参考文献表を付した。

Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt a. M., Fischer, 1990.

1）マリオ・ガッロ：「すべての時代を通じて多くの芸術家がとりあげたテーマ」，兵頭紀久夫訳，『ベニスに死す』（「ヴィスコンティ秀作集１」）所収，206頁。
2）ルキノ・ヴィスコンティ：「インタヴュー『ベニスに死す』をめぐるヴィスコンティとの対話」，興松明訳，『ヴィスコンティ研究・第２号』所収，34頁。
3）マリオ・ガッロ：同上書，206頁。
4）『ヴェニスに死す』がイタリア映画であることには変わりないが，資本からいえば「ハリウッド映画」という意味である。
5）マリオ・ガッロ：同上書，206頁。
6）ルキノ・ヴィスコンティ：「インタヴュー『ベニスに死す』をめぐるヴィスコンティとの対話」，同上書，46頁。
7）吉村信次郎：「ヴィスコンティ年譜」を参照。『ヴィスコンティ集成』所収。13頁以下によれば，ヴィスコンティ家のもっとも古い祖先は８世紀のフランク王国統一時にさかのぼることができると言われているが，「実際には10世紀の終わりごろまで」が正しいらしい。12世紀になるとヴィスコンティ一族はミラノで活躍し始める。その頃世襲の子爵に列せられたらしい。イタリア語ではそもそも「子爵」を表す言葉は「ヴィスコンテ」であり，その複数形が「ヴィスコンティ」。それが結局家名になった。18世紀頃に侯爵，1813年には公爵となった。
8）中原定人：「水都反魂考　映画『ヴェニスに死す』をめぐる断想」，『ヴィスコンティ研究・第２号』所収，105頁。
9）三浦雅士：「ゼッフィレッリとの１時間」，フランコ・ゼッフィレッリ：『ゼッフィレッリ自伝』所収，632頁。
10）Platen, August von: *Gedichte*. S. 23.
11）Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe* (*KSA*). Bd. 6, Ecce homo. S. 291.
12）Nietzsche, Friedrich: *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Band III-3. S. 60.
13）ヴィスコンティはこの映画で，全遍にわたってマーラーの交響曲第５番の第４楽章「アダージェット」を BGM に使用している。
14）Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Band X, S. 328, Nummer 1046.
15）フランコ・マンニーノ：「素材に生命を吹き込む音楽」，兵頭紀久夫訳，『ベニスに死す』（「ヴィスコンティ秀作集１」）所収，195頁。また，トーマス・マンに『マリオと魔術師』を原作

とする映画ないし舞台の製作の話が最初になされたのは，1951年3月9日，イタリアでマンの作品の出版をてがけていたモンダドーリ(Arnoldo Mondadori)によってであった。 Vgl. Mann, Thomas: *Tagebücher 1951-52*. S. 723.

16) 同上，196頁。

17) 同上，196頁以下。マンニーノの引用による。

18) 同上，198頁以下。

19)『ヴェニスに死す』にはマンの生前の1934年にも映画化の企画があったが，結局実現しなかった。Vgl. Vaget, Hans Rudolf: "Film and Literature. The Case of 'Death in Venice': Luchino Visconti and Thomas Mann." In: *The German Quarterly* 53, 1980, S. 160.

20) ルキノ・ヴィスコンティ：「インタヴュー『ベニスに死す』をめぐるヴィスコンティとの対話」，同上書，36頁。

21) Singer, Irving: "Death in Venice: Visconti and Mann." In: *Modern Language Notes* 91, 1976, S. 1354.

22) ルキノ・ヴィスコンティ：「インタヴュー『ベニスに死す』をめぐるヴィスコンティとの対話」，同上書，36頁。

23) Mann, Thomas: *Briefe. Bd. 1. 1889-1936*. S. 88.

24) ebd., S. X.(Einleitung)

25) この手紙は1921年の愛蔵版の序文となった。Vgl. ebd., S. 485.

26) ebd., S. 185.

27) シーンの数にはイタリア語版のシナリオと英語版の決定稿との間に多少のずれがあり，内容も異なっている部分があるが，映画作品は英語版決定稿によっているため，シーン番号は後者を基準とした。シナリオのそれぞれの版はどちらも柳沢一博氏によって訳出されている。すなわちイタリア語版訳は『ベニスに死す』(「ヴィスコンティ秀作集1」) 19頁以下。英語版訳は『ヴィスコンティ研究・第2号』49頁以下。また同書48頁には，シナリオの各版についての解説がある。さらに英語版の決定稿と実際の映画の台詞などには若干の異同があるが，引用は英語版の決定稿の翻訳によった。

28) ルキーノ・ヴィスコンティ／ニコラ・バダルッコ：「ヴェニスに死す」(決定稿)，『ヴィスコンティ研究・第2号』所収，56頁以下。

29) Mahler, Alma: *Gustav Mahler. Erinnerungen*. S. 148.

30) ルキーノ・ヴィスコンティ／ニコラ・バダルッコ：「ヴェニスに死す」(決定稿)，同上書，60頁。

31) Mahler, Alma: *Gustav Mahler. Erinnerungen*. a. a. O., S. 129.

32) ルキーノ・ヴィスコンティ／ニコラ・バダルッコ：「ヴェニスに死す」(決定稿)，同上書，57頁以下。

33) 同上，59頁。

34) 同上，61頁。

35) ルキノ・ヴィスコンティ：「インタヴュー『ベニスに死す』をめぐるヴィスコンティとの対話」，同上書，41頁。

36) 同上，41頁。

37) Lukács, Georg: *Thomas Mann*. S. 18.

38) Deussen, Paul: *Erinnerungen an Friedrich Nietzsche*. S. 23.
39) ebd., S. 24.
40) Heller, Erich: *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*. S. 327.
41) 澁澤龍彦：「ナチスをめぐる相反感情(アンビヴァレンツ)」,「映画芸術」1970年5月号所収，株式会社映画芸術社，47頁。
42) ルキノ・ヴィスコンティ：「インタヴュー『ベニスに死す』をめぐるヴィスコンティとの対話」，同上書，34頁。
43) ニコラ・バダルッコ：「偉大な書物と偉大な監督の出会い」,『ベニスに死す』(「ヴィスコンティ秀作集1」) 所収，188頁以下。
44) ルキーノ・ヴィスコンティ／ニコラ・バダルッコ：「ヴェニスに死す」(決定稿)，同上書，81頁。
45) Mann, Katja: *Meine ungeschriebenen Memoiren*. S. 72.
46) Vgl. Bürgin, Hans/Mayer, Hans-Otto: *Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens*. S. 38.
47) Améry, Jean: „Venezianische Zaubereien. Luchino Visconti und sein »Tod in Venedig«." In: *Merkur*, XXV. Jahrgang, Heft 8, August 1971, S. 808.
48) 分かりやすい例をあげれば江川卓による『謎解き「罪と罰」』など。

参考文献（引用した文献以外の参考文献も挙げた）

1．『ヴィスコンティ研究・第2号』柳沢一博編，ルキーノ・ヴィスコンティ研究会，東京，1979年
2．『ベニスに死す』(「ヴィスコンティ秀作集1」) 新書館，東京，1981年
3．『夏の嵐』(「ヴィスコンティ秀作集2」) 新書館，東京，1981年
4．『ヴィスコンティ集成』，フィルムアート社，東京，1981年
5．『地獄に墜ちた勇者ども』(「ヴィスコンティ秀作集4」) 新書館，東京，1981年
6．L. ヴィスコンティ，S. C. ダミーゴ：『シナリオ　失われた時を求めて』，大條成昭訳，ちくま文庫，東京，1993年
7．ルキノ・ヴィスコンティ：『アンジェロの朝』，吉田加南子訳，PARCO出版，東京，1995年
8．「映画芸術」1970年5月号，株式会社映画芸術社，東京，1970年
9．フランコ・ゼッフィレッリ：『ゼッフィレッリ自伝』，木村博江訳，創元ライブラリ，東京，1998年
10．ダーク・ボガード：『レターズ　ミセスXとの友情』，乾侑美子訳，弓立社，東京，1990年
11．渡部裕：『文化史の中のマーラー』，筑摩書房，東京，1990年
12．江川卓：『謎解き「罪と罰」』，新潮選書，東京，1986年
13．Adorno, Theodor W.: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*. In: Theodor W. Adorno. *Gesammelte Schriften*, Bd. 13. Suhrkamp, 1997.
14．Améry, Jean: „Venezianische Zaubereien. Luchino Visconti und sein »Tod in Venedig«." In: *Merkur*, XXV. Jahrgang, Heft 8, August 1971.

15. Bürgin, Hans/Mayer, Hans-Otto: *Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M., 1974.
16. Deussen, Paul: *Erinnerungen an Friedrich Nietzsche*. F. A. Brockhaus, Leipzig, 1901.
17. Heller, Erich: *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*. suhrkamp taschenbuch 243, Frankfurt a. M., 1981 (Dritte Auflage).
18. Lukács, Georg: *Thomas Mann*. Aufbau-Verlag, Berlin, 1949.
19. Mahler, Alma: *Gustav Mahler. Erinnerungen*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M., 1991.
20. Mahler-Werfel, Alma: *Mein Leben*. S. Fischer Verlag, 1960.
21. Mann, Katja: *Meine ungeschriebenen Memoiren*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M., 1974.
22. Mann, Thomas: *Briefe. Bd. 1. 1889-1936*. Hrsg. von Erika Mann, Frankfurt a. M., Fischer, 1979.
23. Mann, Thomas: *Tagebücher 1951-52*. Hrsg. von Inge Jens, Frankfurt a. M., Fischer, 1993.
24. Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Band X. (Die Unschuld des Werdens. Der Nachlaß. Erster Teil.) Ausgewählt und geordnet von Alfred Baeumler, Kröner Velag, Stuttgart, 1965.
25. Nietzsche, Friedrich: *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Band III-3. Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1982.
26. Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe* (*KSA*). Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, dtv/de Gruyter, 1988, 2. durchgesehene Ausg.
27. Platen, August von: *Gedichte*. Reclam Universal-Bibliothek Nr. 291/292, Stuttgart, 1968.
28. Singer, Irving: "Death in Venice: Visconti and Mann." In: *Modern Language Notes* 91, 1976.
29. Vaget, Hans Rudolf: "Film and Literature. The Case of 'Death in Venice': Luchino Visconti and Thomas Mann." In: *The German Quarterly* 53, 1980.

Ikonologie des Filmes

— Zur Verfilmung von Thomas Manns „Der Tod in Venedig“ —

Bei der Verfilmung von Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“ hat der italienische Regisseur Luchino Visconti an ihrer Hauptfigur Gustav von Aschenbach eine große Veränderung vorgenommen: aus dem Mannschen Schriftsteller Aschenbach ist ein Musiker geworden.

Durch diese Veränderung wollte Visconti den Musiker Gustav Mahler, der auch bei Thomas Manns Novelle als Vorlage für die Hauptfigur diente, in den Vordergrund rücken. Der Regisseur zitiert einige Episoden aus dem Leben von Gustav Mahler und stellt sie in so gennanten „flashback“-Szenen dar.

Visconti zitiert in seinem Film auch einige Szenen aus dem Roman „Doktor Faustus“ von Thomas Mann. Viscontis Aschenbach ist dadurch eine Art von Doppelgänger des Adrian Leverkühn, und damit auch des Friedrich Nietzsche und der anderen kerndeutschen Persönlichkeiten, kurzum des Fausti in unserer Zeit.

Das größte Verdienst Viscontis besteht eben in dieser Veränderung, denn der Faustus, der als das Pronomen für das Deutsche und die Deutschen dient, müsste ein Musiker sein. Dazu behauptet auch Thomas Mann in seinem Vortrag „Deutschland und die Deutschen“ (1945) Folgendes: „Es ist ein großer Fehler der Sage und des Gedichts, daß sie Faust nicht mit der *Musik* in Verbindung bringen. Er müßte musikerlisch, müßte Musiker sein.“ (11-1131)