

Ingo Kammerer (PH Ludwigsburg) **Literaturverfilmung im Deutschunterricht: Zur filmischen Transformation literarischen Erzählens am Beispiel von ‚Tonio Kröger‘**

## 1. Vorüberlegung

Elisabeth Paefgen verweist 1999 im Zusammenhang mit ihrer reservierten Haltung gegenüber (vor-) schneller didaktischer Adaption neuer multimedialer Möglichkeiten in die Schule darauf, dass das vergleichsweise ‚alte‘ Medium Film „noch gar keinen sicheren Ort in der Schule gefunden hat“ (Paefgen 1999, 156). Dem ist auch sechs Jahre später leider nicht zu widersprechen. Es sei, so Paefgen weiter, an der Zeit, den Film als Unterrichtsstoff ernst zu nehmen und ihn nicht durch Integration in den Deutschunterricht zum sekundären Vergleichsmedium unterzuordnen und ästhetisch abzuwerten (Ebd., 156). Ihrer Forderung nach einem ‚Filmkunde-Platz‘ im schulischen Fächerkanon kann hier, zumal die Diskussion darüber auch weiterhin kontrovers geführt wird, nicht weiter nachgegangen werden – vielmehr soll unter Umgehung der monierten filmästhetischen Vernachlässigung anhand einer exemplarischen literarisch-filmischen Mikroanalyse in Erinnerung gerufen werden, dass ein ‚den Film ernst nehmender‘ Medienvergleich (Stichwort „Medienkomparatistik“) verschiedene deutschdidaktische Möglichkeiten und Chancen bietet, zumal dann, wenn er durch die Gattungsbezeichnung „Literaturverfilmung“ regelrecht eingefordert wird.<sup>1</sup>

Literaturverfilmungen offerieren nämlich qua ihrer medialen Doppelsemantik Erfolg versprechende Möglichkeiten integrativer Mediendidaktik und sind demnach eine nahe liegende deutschdidaktische Entscheidung, soll der Film in den Fokus des Deutschunterrichts gerückt bzw. der vom Bildungsplan zugewiesenen Leitfunktion des Faches bei der Vermittlung von filmischer Medienkompetenz entsprochen werden. Denn längst ist in der Bildungsdiskussion die Forderung, Film-erziehung als festen Bestandteil medialer Kompetenzentwicklung anzusehen und deshalb die filmische Kompetenzvermittlung in den Bildungsplänen (mit einer Schlüsselposition des Faches Deutsch) auch zu verankern, unbestritten. Jedoch mangelt es bis heute an entsprechender curricularer Orientierung und im Großen

1 Wenn auch nur kurz, so soll doch zumindest darauf hingewiesen werden, dass Tendenzen der gegenseitigen Beeinflussung von Literatur und Film offenkundig sind (vgl. hierzu Paech 1997). Auch Bezeichnungen wie ‚filmische Schreibweise‘ und ‚literarischer Film‘ (vgl. z.B. Schnell 2000, S. 150ff.) machen deutlich, dass eine fachliche Trennung bzw. mediale Separation, wie Paefgen sie fordert, nur bei quasi konstitutiven fächerverbindenden Tendenzen wünschenswert wäre.

und Ganzen auch an einer überzeugenden Materialsammlung und fachspezifischen Strukturierung zur film- bzw. deutschdidaktischen Umsetzung mit mehrperspektivischen methodischen Zugängen. Solange dieses Defizit an handlungsrelevanten Unterrichtskonzepten vorherrscht und solange die zur Durchführung eines medial zwingend erforderlichen Projektunterrichts notwendigen institutionellen Freiräume nicht zur Verfügung stehen, muss auf exemplarische Kurzlehrgänge zurückgegriffen werden, um Einblicke in die dramaturgische Werkstatt des Films zu ermöglichen.

In diesem Kontext besitzt die Verknüpfung von Literatur und deren Verfilmung eine deutschdidaktisch solitäre Position. Neben der methodisch nahe liegenden direkten Vergleichbarkeit der Medien, ihrer Inszenierungsstrategien bzw. erzähl-dramaturgischen Prinzipien und ihrer spezifischen formal-methodischen Fachterminologie ist der Film nach literarischer Vorlage als eine mit dem Leseverständnis korrespondierende audiovisuelle Interpretation des Produzenten zu verstehen und kann daher durchaus als (kritisch zu überprüfende) Erkenntnisunterstützung der Schüler, demnach auch als eine Art ‚audiovisueller Sekundärliteratur‘ betrachtet werden.

Nachfolgend soll nun am Beispiel von Thomas Manns „Tonio Kröger“ und der 1964 entstandenen, heute weitgehend vergessenen Verfilmung der Novelle durch Rolf Thiele verdeutlicht werden, welche Kompetenzen eine doppelte Medienanalyse, insbesondere welche spezifischen Fertigkeiten und Fähigkeiten die formale, narrative und dramaturgische Analyse beider Medientypen (mit filmischer Schwerpunktsetzung) verlangt und zugleich Verständnis fördernd anbietet. Gerade Manns „Tonio Kröger“ scheint eine für ein solches Vorgehen prädestinierte Textgrundlage zu sein. Die antithetische Konzeption, die ständig durch auffällige ambivalente Gestaltung unterwandert wird, sowie Manns sprachlich-stilistische Komposition und komplexe Leserpositionierung erschweren dem Schüler den Lektürezugang und das Verstehen erheblich – zumal bei der Erstbegegnung mit dem Autor. Hier nun kann Thieles filmische Adaption anhand einzelner, ausgewählter Sequenzen Manns Komposition konkret veranschaulichen und dabei die Schüler wortwörtlich sowohl inhaltlich-konzeptionell als auch formal-filmsprachlich „ins Bild setzen“. Hebung des Lektüerverständnisses und Steigerung der filmischen Medienkompetenz – dieser doppelte Ertrag der gleichberechtigten Gegenüberstellung zweier Medientexte (zur „wechselseitigen Erhellung der Künste“<sup>2</sup>) soll nun im Folgenden exemplarisch am Beispiel des dramaturgisch ‚zentralen‘ dritten Kapitels der Novelle, das in Thieles Film zur Eröffnungssequenz gerät, verdeutlicht werden.

2 Bohnenkamp (2005, S. 19) zitiert Oskar Walzel (Berlin 1917), dessen Werk gleichen Titels als historisch-methodischer Vorläufer des medienkomparatistischen Ansatzes gilt.

## 2. Antithetik ambivalent ....

[Thomas Mann: „Tonio Kröger“<sup>3</sup> – Drittes Kapitel (siehe Anhang 1)]

### 2.1. Novellenkonflikt

Tonio Kröger beendet mit dem dritten Kapitel seine Dilettantenphase der Selbstspiegelung, eine Phase des Noch-nicht-ganz-bei-sich-Seins, der schmerzlichen und sehnsüchtigen Identitätssuche, ohne die ihn beherrschenden Ambivalenzen als gegeben hinzunehmen und in seiner Persönlichkeit bewusst nebeneinanderzustellen. Es wird auch die folgenden Kapitel benötigen, um schließlich im 9. Kapitel im Brief Tonios an Lisaweta auf die Formel gebracht zu werden:

„Denn wenn irgend etwas imstande ist, aus einem Literaten einen Dichter zu machen, so ist es diese meine Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen“ (Mann, 1903, 66).

Eine Liebe, die nicht zu schelten sei, gut und fruchtbar, mit Sehnsucht und schweremütigem Neid, ein bisschen Verachtung und keuscher Seligkeit (vgl. ebd.) – kurzum: Tonio akzeptiert letztlich seine ambivalente Fixierung. Bürgerlichkeit und Künstlerexistenz, Leben und Geist sind die zwei Seiten seiner Identität. Es kommt eben gerade nicht zur Synthese der inhaltlichen Bipolarität, der antithetisch angelegten Lebensformen (siehe Strukturskizze, *Anhang 2*). Es wird vielmehr das Nebeneinander beider Lebensentwürfe angenommen, das ‚Sowohl-als-auch‘ ersetzt das im dritten Kapitel eindrücklich misslungene ‚Entweder-oder‘! Die Symbiose gelingt. Tonio weiß nun um die *Teilung* seiner Individualität und erlaubt seinem Ich die *Doppel*existenz; seine Ironie wird nicht mehr aus der reinen Verachtung der analysierten hellen Lebendigen gespeist, sondern erweist sich tragfähiger durch die für Tonio adäquate rückhaltlose Lebensbejahung, gar Liebe dem Bürgerlichen gegenüber. Es ist die „erotische Ironie“, die Mann unter Bezugnahme auf Nietzsche in diesem Zusammenhang immer wieder erwähnte (Mann 1918, 90): ein uneigentlicher Spott, der aus der emotionalen Nähe des Spottenden zum Gegenstand seines Spottes keinen Hehl macht. Eben „ein klein wenig Verachtung“, die sich aus „Neid“ und „Sehnsucht“ speist.

3 Den bewährt schnellen Überblick über Inhalt, Thematik, Ästhetik der Novelle garantieren z.B. Klett Lektürehilfen (Beate Hermes. Stuttgart: Klett 1988), die Reihe „Für die Schule ...“ (Michael Kämper van den Boogaart: Thomas Mann für die Schule. Berlin: Volk und Wissen 2001. S. 65ff.) und andere. Als wichtige Sekundärmaterialsammlung für den ersten Lektürezugang ist Reclams ‚Erläuterungen und Dokumente‘-Reihe (Walter Bellmann. Stuttgart: Reclam 1998) zu nennen.

## 2.2. Erzähler

Im dritten Kapitel gewährt der auktoriale Erzähler dem Leser einen stark gerafften Einblick in Tonios weitere Entwicklung. Positioniert zwischen dem Tanzstundenenerlebnis des Sechzehnjährigen und dem Tonio-Lisaweta-Dialog des „*ein wenig jenseits der Dreißig*“ (Mann 1903, 27) Stehenden umfasst das dreiseitige Kapitel eine Zeitfolge von ungefähr 15 Jahren. Konsequenterweise präsentiert hier dann auch der auktoriale Erzählerbericht den Inhalt, kommen personale Introspektionen nur punktuell an dramaturgischen Wendepunkten vor.

Allwissend fokussiert der Erzähler den Blick des Lesers auf Tonios Werdegang – berichtet Geschehnisse und blickt, nicht ohne Werturteile abzugeben, in das Innenleben seines Protagonisten. Der Erzähler ist Tonio dabei ganz nah, und dies, ohne personale Darbietungsweisen des Erzählens, wie bereits erwähnt, verstärkt zu nutzen. Es ist eine Form der teilnehmenden Distanz, die den Erzähler mit Tonio verbindet. Identifikatorische Einswerdung wird durch die feingliedrigen ironischen Kommentare des Erzählers verhindert – das Dilettantische an Tonios Versuch, der bürgerlichen Prägung zu entkommen, wird somit verdeutlicht. Man kann also die narrative Komposition des Kapitels als beispielhafte Umsetzung des Mann'schen Prinzips der „erotischen Ironie“ verstehen, mit einem beinahe ‚unsichtbaren‘ auktorialen Erzähler, dessen ironische Lust in seiner Protagonistensympathie ihren Ursprung hat.

Gerade dieser narrative Dipol, der Einfühlung und distanzierende Ironie nebeneinander bzw. zueinander stellt, also, um auf das bereits erwähnte Paradoxon zurückzukommen, *Teilung* und *Dopplung* zugleich ist, findet auf inhaltlicher Ebene das die Novelle bestimmende Pendant: Künstlerexistenz vs. Bürgertum, Geist vs. Leben.

## 2.3. Künstlerproblematik

Das Antagonistenpaar Leben und Geist, ideologisch konkretisiert in den gegensätzlichen Lebensentwürfen Bürger und Künstler ist das kompositorische Hauptmotiv der Novelle, um das sich alles dreht. Da als Gegensätze („*Wege*“) konzipiert – und auf Vereinigung in einem ‚Mittelweg‘ aus – sind beide Möglichkeiten von Beginn an keine Lösung und demnach negativ konnotiert. Der Banalität des bürgerlichen Lebens wird die Dekadenz des künstlerischen Geistes gegenübergestellt. Beide bewusst konzipierten Schwarz(weiß)-malereien erfüllen ihre Hauptfunktion in ihrer Verweisstruktur (Leserlenkung). Eindimensionale *Irrwege* des Protagonisten werden verdeutlicht, so dass der Leser bereits früh auf die ‚Lösung‘ des Schlusses hingewiesen wird, die Tonio (noch) nicht zu erkennen vermag.

Das dritte Kapitel ist hierbei der Wendepunkt der Novelle. In prägnanter Form wird dort das ganze Universum der Mann'schen Komposition gespiegelt. Beide Hauptmotive bilden dabei thematische Ketten<sup>4</sup> der Gegenüberstellung, wichtige Leitmotive<sup>5</sup> der Novelle sind anwesend und in ihrer antagonistischen Zuordnung zu dechiffrieren (siehe auch *Anhang 2*). Wenn Tonio schließlich „*Komik und Elend – Komik und Elend*“ (Mann 1903, 25) sieht, so ist eben die Wiederholung ein Zugeständnis an die in doppelter Hinsicht mögliche Fehlorientierung des Protagonisten und als deutlicher Hinweis daraufhin zu lesen, dass der *Persönlichkeitsteilung* im Sinne eines zu gehenden Weges (hier der Weg des einsamen Künstlers, kalten Literaten, geistigen Analytikers) kein Erfolg beschieden ist. Vielmehr bedarf der „*verirrte Bürger*“, der „*Bürger auf Irrwegen*“ der *Dopplung*, des akzeptierenden Nebeneinanders beider Bereiche seiner Persönlichkeit (den bereits oben erwähnten ‚Mittelweg‘, der keine Synthese, vielmehr Symbiose ist), will er einem komischen und elenden Dasein entkommen. Jene aktive ‚Wegsuche‘ wird in den folgenden Kapiteln abgehandelt. Während nordischer Reisewege und –erlebnisse verinnerlicht und akzeptiert Tonio schließlich seine doppelte Prägung, klärt sich seine bürgerliche Künstlerexistenz. Demnach ist das dritte Kapitel als Abschluss von Tonios Nichterkennen, Ende seiner personalen Kurzsichtigkeit, also als Höhe- und Wendepunkt seiner ‚Odyssee der Selbsterkenntnis‘ zu bezeichnen.

#### 2.4. Sprachliche Konkretisierung der konzeptionellen Ambivalenz

*Teilung* und *Dopplung* findet neben der narrativen und inhaltlichen Ebene auch ganz konkret im formal-sprachlichen Sinne statt. Mann verleiht eben auch dem Werkzeug des Literaten, der Wortsprache, jene ambivalente Spannung, die es in dieser Novelle zu gestalten gilt.

Da ist zum einen die auffällig häufige Verwendung der rhetorischen Figur des Oxymorons.<sup>6</sup> Jene paradoxe Fügung einander widersprechender, gar ausschließender Begriffe verdeutlicht den Zwiespalt des Protagonisten und verweist im Wortsinne auf die für ihn letztlich einzig haltbare Symbiose und kathartische Wendung. Streng genommen ist ja bereits der Titel der Novelle und damit der Name seiner Hauptfigur ein ‚lebendes‘ Oxymoron<sup>7</sup>, was eben auch die These unter-

4 Bindung vs. Bindungslosigkeit, Aktivität vs. Reaktivität, Über-Ich vs. Es, Lebenswärme vs. Erkenntniskälte etc.

5 Springbrunnen, Walnussbaum vs. Meer, Norden vs. Süden, Vater vs. Mutter, Harmlose mit dem fröhlich dunklen Sinn vs. Zigeuner im grünen Wagen, Gesundheit vs. geschwächte Gesundheit

...

6 Vgl. Mann 1903: z.B. „*holde Trivialität der Erinnerungen ...*“ (S. 29), „*kalte Ekstasen*“ (S. 30), „*Wonnen der Gewöhnlichkeit*“ (S. 36/65), „*dumme und selig wiegende Musik*“ (S. 59) etc.

7 Vgl. Mann 1903: „*der exotisch angehauchte Bürgersname*“, S. 26.

stützt, dass der Leser bereits im Moment der Lektürewahl (bei entsprechender poetischer Empfänglichkeit) Antithetisches, *Teilendes* in inhaltlich direkt aufeinander bezogener (*doppelter*) Präsenz erspüren kann, um dann nach der Kontextuierung (Verifizierung) der ersten Kapitel den Lösungsweg zu antizipieren.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen auch bestimmte Adjektive. Läge es bei gegensätzlicher Gestaltung jenseits des Kompromisses nahe, den kompositorischen Antagonisten feste Eigenschaften zuzuordnen, um die Pole zu festigen und voneinander abzugrenzen, so verweist hier Mann ebenfalls auf Ambivalenzen und mögliche Tendenzen der Doppelexistenz. So sind Adjektive häufig doppeldeutig komponiert, bleiben andererseits unbestimmt, verharren in der Schwebelage und überlassen es dem Rezipienten die Leerstelle (antinomisch) zu füllen. Besonders wichtig und aufgrund der Einsatzhäufigkeit als wesentliches Leitmotiv nicht zu übersehen ist der *Hell-Dunkel-Gegensatz*, den Mann hauptsächlich mit Adjektiven kontrastierend gestaltet. Dabei variieren nicht nur die Adjektive (*hell, lichte – schwarz, dunkel, finster*), sondern auch ihre Einsatzorte. Sowohl Bürgertum als auch Künstlertum vereinen helle und dunkle Elemente in sich. Besonders hier (im scheinbar eindimensional konnotierten semantischen Bereich von: *hell* = Leben / *dunkel* = Geist) gelingt es Mann, eine polyvalente und eben nicht monosemantisch qualifizierende Gestaltung der beiden Daseinsantagonisten zu präsentieren,<sup>8</sup> so dass der aufmerksame Leser während der Lektüre schwerlich ein einfaches antithetisches Schema im Sinne des Pro-Contra-Ausschlussverfahrens entwickeln kann: Semantische Gegensätze (*Teilstücke*) verdeutlichen eben in ihrer *doppelten* Präsenz inhaltliche Ambivalenzen – die paradoxe Gestaltung gilt es für Tonio nicht zu überwinden, sondern als Lebensprinzip zu verinnerlichen.

Inhaltlich, narrativ und sprachlich bewusst gestaltete Ambivalenzen sind wesentliche Schlüssel zur adäquaten Rezeption des „Tonio Kröger“. Der konkret teilende, dialektische Antagonismus der Gesamtkonzeption wird durch stetige Dopplungen unterhöhlt – erhält durch diese Sowohl-als-auch-Störungen jener künstlichen Entweder-oder-Kontrastierung seine auf die Lösung verweisende ambivalente Form: *Teilung* und *Dopplung* als paradox anmutendes Organisationsprinzip der Novelle ist Konfliktursache und ‚Rettung‘ zugleich und weist dem Leser bereits früh den Rezeptionsweg, was spätestens im besprochenen dritten Kapitel nicht mehr zu übersehen ist.

8 Vgl. Mann 1903: Das weitgehend hell gezeichnete Bürgertum wird um dunkle Kontrastfarben angereichert (z.B. „*schwarzen Firmendruck*“ der Kröger’schen Getreidesäcke (S. 10), Harmlose „*mit dem fröhlich dunklen Sinn*“ (S. 25) und die eher von Dunkelheit umgebene Künstlerexistenz vermag ‚Helligkeit‘ nicht ganz zu scheuen (z.B. „*machte ihn hellsehend*“ (S. 25), „*Sie war hell und duftig gekleidet*“ – dänische Magdalena (S. 61), nicht zu vergessen die allgegenwärtige *Sonne Italiens*)

### 3. ... ins Bild setzen'

[Rolf Thiele: „Tonio Kröger“ – Eröffnungssequenz (siehe Anhang 3) (vgl. den Ausschnitt auf der CD-ROM)]

#### 3.1. Analyse der Eröffnungssequenz

Thieles „rhetorisch-stilistisch geprägte“ (Hurst 1996, 176) Montage der Eröffnungssequenz weist kunstvolle visuelle Tableaus im sprachlich-literarischen Gewand vor. Literatur und Film – schon die Überblendung des Vorspanns (Einstellung *O* -Originalseite der Mann'schen Handschrift ‚Tonio Kröger‘) zur ersten Einstellung (Tonio-Kröger-Darsteller Jean-Claude Brialy: Großaufnahme) verdeutlicht den Anspruch des Unternehmers, Literatur ins Bild zu setzen und dabei werktreue Nähe<sup>9</sup> zum berühmten Autor walten zu lassen.

Letztlich ist die syntagmatische Mixtur aus Deskription und umfassender Klammerung der Eröffnungssequenz – denn im Verlauf der Sequenz entfernt sich die beschreibende Kamera mehr und mehr vom Protagonisten, erläutert dabei seine Problematik vornehmlich über räumliche Assoziationsfelder, um letztlich, am Ende der Sequenz, in einer Fahrtbewegung wieder zu ihm zurückzukehren, narrativ nur von einer unsichtbaren (also unfilmischen) Erzählerstimme notdürftig zusammengehalten – wichtiges Element der Rezipientenpositionierung (teilnehmende Distanz) und schnellen inhaltlichen Orientierung. Episodisch werden zeitlich und räumlich deutlich auseinander liegende und zumeist nicht exakt bestimmbare Bildräume – mal das literarisch Gesprochene illustrierend, mal mit deutlich stilisierender, polyvalenter Absicht gestaltet – präsentiert. Bild-Ton-Verknüpfungen und bildkompositorische Intentionen Thieles werden daher zu wesentlichen Untersuchungsbereichen der Analyse und halten dem Anspruch stand, Antithetisches dem teilenden und doppelnden Kompositionsprinzip Manns gemäß zu präsentieren.

##### 3.1.1. Ton-Bild-Verknüpfung

*Teilung und Dopplung* findet im Analysebereich des audiovisuellen Zusammenspiels grundsätzlich statt. Film bezieht aus dieser visuell-auditiven Sinnesdopplung sein Rezeptionspotenzial. Diese beiden formalen Grundebenen des Films werden in der Eröffnungssequenz gleich in dreifacher Weise miteinander kombiniert: von der bloßen *Illustrierung* über die *Metaphorisierung* zur *Chiffrierung* bzw. Verrätselung.

9 Vgl. Thieles Äußerungen zur Problematik der ‚Werktreue‘ in: Seitz 1979, S. 421f. und Zanders Strukturierung verschiedener filmischer Adaptionen beim Umgang mit Texten Thomas Manns (2005, S. 79ff.).

Schon die in der Eingangssequenz auffällige alleinige Tonbeherrschung des Off-Erzählers (alle Nebengeräusche sind eliminiert<sup>10</sup>) macht den erst allmählichen Übergang von Literatur zur Verfilmung deutlich. Nachhaltig unterstrichen durch das Vorspann-Bild (Handschrift T.M., siehe *Anhang 3*) und die nur durch den narrativen Begleittext des Erzählers verständlichen, weil als zusammengehörig deklarierten Bildinformationen. Der Erzähler selbst, die Diktion Thomas Manns beibehaltend, ist aufgrund seiner Unsichtbarkeit und sprachlichen Artikulation als rein literarisches und damit unfilmisches Element zu entlarven.

Betrachtet man die Einstellungsfolge (siehe *Anhang 3*), so beginnt Thiele die asynchrone räumlich-zeitliche Ton-Bild-Verknüpfung mit paralleler Semantik. Die Einstellungen 1 – 3 dienen der reinen *Illustrierung* der Erzählerinformation – die Figuren und damit der personalisierte Antagonismus der Novelle werden konkret visualisiert. Ebenso verhält es sich weitgehend mit Einstellung 7 – ein Panoramawendekreis visualisiert die vom Erzähler eingebrachten Leitmotive des Südens und der Sonne – und mit Einstellung 10 – „anonyme“ Frauen scharen sich um den entfernt stehenden Tonio, „dringen“ gleichsam auf ihn „ein“ und im Anblick des Erinnerungsmotivs der „Don-Carlos“-Plakate beginnt der Protagonist zu sinnieren (Beginn der Rückblende). Diese asynchrone parallele Verknüpfung *doppelt* die Information durch weitgehende Eins-zu-Eins-Übersetzung, ist also direkte Illustrierung der auditiven Informationen.

Eine Erweiterung erfährt dieses Schema mit den Einstellungen 4 – 6. Ist die durch eine auktorial den Bildraum erweiternde Kamerafahrt recht eindrückliche Einstellung 4 noch leicht verrätselt („*erhabener*“ Kirchturm, Tonio als Inkarnation der „*Macht des Geistes und des Wortes*“, über dem Leben „*thronend*“), so werden Zoom und Schwenk der Einstellung 6 deutlicher. Die abstrakten auditiven Inhalte („*Hochmut der Erkenntnis*“ – „*Einsamkeit*“ – „*Harmlose mit dem fröhlich dunklen Sinn*“), gleichsam Leitmotive, werden bildlich konkret, finden Vergleichsobjekte (Stirnpartie Tonio – Dunkelheit – Lampenlicht). Auch hier eine asynchrone parallele Verknüpfung, aber die vollzogene Metaphorisierung *doppelt* die auditiven Informationen nicht im Bild, sondern im Kopf des Zuschauers. Eine, wenn man so will, indirekte Eins-zu-eins-Übersetzung, deren zu entlarvender Zusammenhang kognitive Zusatzleistungen des Rezipienten (und damit seine Distanz vom „Helden“) voraussetzt.

Der so kognitiv tätige Rezipient wird im Folgenden mit im weitesten Sinne ‚kontrapunktischer‘ Bild-Ton-Semantik konfrontiert. Die Einstellungen 8 und 9 präsentieren zwei voneinander scheinbar unabhängige Inhaltsebenen, die ‚übersetzt‘

10 Nur während der Einstellungsfolge 7-9 schiebt sich eher unauffällig Lautenspiel in den akustischen Hintergrund und fungiert dabei auch als musikalisch-ironischer Verweis auf die Mutter, deren später visualisiertes Lieblingsinstrument und natürlich: ihr künstlerisches ‚Dilettantendasein‘, auf dessen Spuren Tonio offenbar in diesem Moment wandelt.



und aufeinander bezogen durchaus Sinn stiften. Hier muss aber festgestellt werden, dass eine vorhergehende Lektüre von Manns Novelle die Dechiffrierung in erheblichem Maße erleichtert, denn den beiden Totalen ist die Mann'sche Antithetik von Geist und Leben respektive Künstlertum und Bürgertum ins architektonisch-geometrische und Licht durchflutete Bild ‚eingebraunt‘ (die genaue Analyse folgt). Dies zu entziffern, bedarf einer spezifischen Erwartungshaltung. Die asynchrone ‚kontrapunktische‘ Verknüpfung besitzt demnach keine direkte Entsprechung im jeweiligen sinnlichen Gegenpol. Hier ist es allein der (distanzierte) Rezipient, der die widersprüchlichen Bild- und Toninformationen (*Teilung*) kognitiv zusammenführt, die Bildchiffren zu entwirren und in Bezug zur Erzählerinformation zu stellen hat (*Dopplung*).

Zur rein formal-technischen Ambivalenz (doppelte Sinnesinformation – zwei voneinander unabhängige, geteilte Sinneswahrnehmungen), die während der Projektion prinzipiell doppelt, also gleichzeitig wahrgenommen wird, kommt inhaltlich eine mögliche semantische Ambivalenz hinzu, die geteilt und widersprüchlich informiert und durch die technisch erzwungene Dopplung gesteigertes Erkenntnispotenzial bereithält. Thieles Einführung des Rezipienten präsentiert im Bereich der Ton-Bild-Verknüpfung all jene Elemente, die Manns Komposition einfordert: distanzierte Nähe zur Hauptfigur durch eingeforderte kognitive Leistung, teilende und doppelnde Informationsebenen.

### 3.1.2. Bildkomposition

Die „Antithetik ambivalent ‚ins Bild setzen““, hier ist der filmspezifische Platz, diese Transformationsleistung zu überprüfen. Es soll nun an zwei besonders augenfälligen Inszenierungsbereichen, nämlich der Figurenpositionierung (Rahmensetzung) und der Hell-Dunkel-Kontrastierung verdeutlicht werden, wie das hier unumgängliche Kompositionselement Manns – antithetisch Teilendes durch Dopplung zu irritieren – filmisch zu visualisieren ist.

#### 3.1.2.1. Figurenpositionierung – Rahmenplatzierung

Tonios ‚Zwitterstellung‘ zwischen den genetisch bedingten Polen der väterlichen und mütterlichen Welt, den bürgerlichen und künstlerischen Einflüssen muss zügig visualisiert werden – bedenkt man die dramaturgische Entscheidung und Absicht Thieles, durch die Filmeröffnung mit dem vorgezogenen dritten Kapitel den Rezipienten frühzeitig in die innere Spaltung der Hauptfigur einzuführen und die symbiotische Lösung erspüren zu lassen. Thiele löst diese Aufgabe mit einem Bild werdenden ‚Stammbuch‘ der Familie Kröger:

*Konsul Kröger* (Einstellung 2), ‚nah‘ und aus leichter Untersicht fotografiert, wird hierbei zu den Attributen Handelsschiff und Fenstergitter tiefenscharf (die „Feldblume im Knopfloch“ fungiert als irritierendes Attribut, verweist auf das ambivalente, aber bürgerlich beherrschte Fundament der Figur) in Beziehung gesetzt.

Dieses und sein strenger Blick auf Tonios misstratenes Zeugnis (ein Bezug, der erst später aufgedeckt wird) verdeutlichen seine Prinzipien der Ordnungsliebe bzw. korrekten Lebensplanung. Das Fenstergitter als Gefängnis-Kontor zu begreifen, liegt also in Anbetracht der Novellenkonzeption und der vor seiner bürgerlichen Prägung fliehenden Hauptfigur nahe.

*Consuelo Kröger* (Einstellung 3), ‚groß‘ und aus deutlicher Aufsicht fotografiert, erfährt eine vollkommen entgegengesetzte Inszenierung. Hier herrscht flache Schärfe vor, der Hintergrund verliert an Kontur und wird dennoch zum Mitspieler, indem er die bürgerliche Absicherung der Künstlerin doch noch erkennbar einbezieht, um gerade durch die unscharfe räumliche Information dieser personalen Kamerahaltung das spezielle Künstlertum der Figur zu unterstreichen.

Ist also die väterliche Ordnung und Strukturiertheit eher einschüchternd und erdrückend für den Betrachter, so liegt in der ironisierten Präsentation der Mutter mit geöffnetem Mund und aufblickenden dunklen Augen ein wenig Verachtung und überhebliche Aburteilung. Sie ist eben die Künstlerin im gemachten bürgerlichen Nest. Ein sich in Sicherheit wiegender Schöngest, der nichts von den Qualen und Schmerzen eines schöpferisch Tätigen ahnt. Beide Blicke ins familiäre Stammbuch sind also auch Blicke Tonios und entsprechen damit dem vorgegebenen Rezeptionsprinzip der teilnehmenden Distanz.

*Tonio* selbst (Einstellung 1), Ausgangspunkt dieser Mixtur aus Innenschau und objektiver Vorstellung der Abstammungslinien, GROSS und in Normalsicht fotografiert, weist keinen Hintergrund auf. Seine Zuordnung in klare tiefenscharfe Raum- und damit Lebensstrukturen oder diffuse räumliche Unschärfen wird sich im Verlauf der Verfilmung erweisen, noch ist er räumlich nicht erfasst bzw. fixiert, noch ist er ‚auf der Suche‘.

Interessant ist hier nun die Rahmenpositionierung der Figuren. Thiele platziert die drei Krögers am rechten Bildrand und macht damit die Familienzugehörigkeit, aber auch die Position des bürgerlichen Ausgangspunktes deutlich. Denn auch Consuelo Kröger wird hier, getreu der Schmerz- und Lebensqualmaxime der Künstlerexistenz nach Thomas Mann und seinem Alter Ego Tonio Kröger<sup>11</sup>, dem Bürgertum zugeordnet. Ihre bürgerlich abgesicherte Existenz lässt ihr Künstlertum nach der vom Autor bevorzugten Lesart verarmen, macht sie selbst zum Sinnesästheten in bürgerlicher Wohlanständigkeit, eben zum Dilettanten, da Kunst im bürgerlichen Hort keine Erkenntnisse vermittelt. Noch sind die Konturen ihres bürgerlichen Hintergrundes diffus, aber in ihrem Struktur gebietenden Ordnungswillen nicht zu übersehen. Die bürgerliche Zuordnung Konsul Krögers dagegen ist unbestreitbar – und Tonios Zwitterstellung wurde bereits erwähnt.

11 „[...] daß gute Werke nur unter dem Druck eines schlimmen Lebens entstehen, daß, wer lebt, nicht arbeitet, und daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein“ (Mann 1903, S. 16).

Dieser Zuordnung entflieht nun Tonio in der Einstellungsfolge 4 (und damit beginnt der „Weg, den er gehen musste“ und das dritte Kapitel der Novelle), indem er von der rechten auf die linke Rahmenseite überwechselt (bzw. durch die Kamera übergewechselt wird), somit dem Bürgertum in fluchtartiger Leugnung eigener Wurzeln den Rücken kehrt, dem Zuschauer seine andere, künstlerische Gesichtshälfte präsentiert und sich ganz der Macht ergibt, „die ihm als die erhabenste auf Erden schien“<sup>12</sup>. Dieser dilettantischen Entweder-oder-Entscheidung (und linken Rahmenposition) bleibt er solange treu, bis ihn Erinnerungen aus dem Tritt bringen (Schatten – Einstellung 10 – Übergang Rückblende).

Es bleibt festzuhalten: *Teilende* und *doppelnde* Prinzipien im Bild durch Rahmenpositionierung und Schärfenverlagerung. Die Antithetik der die Novelle bestimmenden ideologischen Antagonisten – Geist vs. Leben, Künstlertum vs. Bürgertum – findet konkret im Bild (Figur und Raum – *Teilung* und *Dopplung*) und in der Figurenplatzierung (Tonios *doppelte* Präsenz bei konkret visualisierter Identitätsteilung) im Bildrahmen ihren Niederschlag.

### 3.1.2.2. Hell-Dunkel-Kontrastierung

Zur Hauptmetapher und damit zum beherrschenden visuellen Prinzip der Eröffnungssequenz entwickelt sich die Hell-Dunkel-Kontrastierung. Licht und Schatten, Helles und Dunkles – Thiele findet hier schon bei Mann direkt vornehmlich Adjektivketten, die die antithetischen Antagonisten trennen und vereinen (s.o.) und die Konzeption des ‚Sowohl-Als-Auch‘ sprachlich konkretisieren. Er nutzt dieses fast schon filmische Gestaltungselement der Novelle für seine Zwecke exzessiv. Dabei gelingt es Thiele, eindimensionale Zuordnungen (Licht/Leben, Dunkelheit/Geist) polyvalent zu unterlaufen und somit Mann’scher Ambivalenz zu entsprechen.

Einstellung 4 bietet denn auch einen hellen, Licht durchfluteten Binnenrahmen, während den eigentlichen Rahmen und Standort Tonios starke Schattenbildung verdunkelt. Stellt der Binnenrahmen alle Attribute des Lebens und Bürgertums (Licht, menschlicher Lebensraum, durch Arbeit erzeugte Bauwerke, ...) aus, so verweist der schattige Backsteinrahmen auf die vergeistigte Perspektive des tatsächlich beobachtenden Künstlers (Dunkelheit, Einsamkeit, Analyseperspektive, Distanz des Analytikers zum Leben, ...). Jedoch schon hier sind Zweifel ob dieser eindimensionalen Semantisierung angebracht. Denn die auffällige Kirchenarchitektur, die ausschnittshafte Fokussierung des ‚Lebensbildes‘ und der ästhetisierende Blick aus der Vogelperspektive des Binnenrahmens bzw. die Backsteinarchitektur (Lübeck) des äußeren Rahmens erlauben ebenso eine konträre Zuordnung.

12 Man beachte jedoch die tiefenscharfen Lebenskonturen des ‚gerahmten‘ Hintergrunds. Tonio bleibt eben trotz Leugnung bürgerlich geprägt, auch wenn es so scheint, als ob künstliche Höhen bzw. Podeste ihn scheinbar vom Leben entfernten.

Auch die Einstellungen 5 und 6 setzen scheinbar deutlich voneinander geschiedene Metaphernpole. Die „*Hochmut der Erkenntnis*“ sorgt für künstlerische Verdunklung („*Einsamkeit*“), die „*Harmlosen mit dem fröhlich dunklen Sinn*“ dagegen erstrahlen als bürgerlicher Lichtspender (man beachte den audiovisuellen Widerspruch) den Raum. Nicht nur die Metapher des ‚Lichtes der Erkenntnis‘ lässt den Betrachter hier innehalten, auch der gedankliche Rückgriff auf die fünfte Einstellung offenbart Ambivalentes. So ist es eben der (bürgerliche) Lichtspender, der sämtliche Geisteszeugnisse (Tonio, Manuskript, Schreibutensilien) illuminiert und damit nicht nur auf das Leben als Analyseelement der Kunst verweist, sondern auch Tonio als ‚beleuchteten Dunkelmann‘, Bürger und Künstler kennzeichnet.

Bei den folgenden Bildchiffren 8 und 9 kommen zur Licht-Schatten-Semantik architektonische bzw. geometrische Deutungsmuster hinzu. Will man die Wohnhausflucht (links!) und das Kirchenportal (rechts!) der Einstellung 8 als Lebens- bzw. Kunstwelt (auch an ‚Vergeistigung‘ kann hier gedacht werden) bezeichnen, durch deren erdrückende Präsenz sich Tonio über die Treppe hindurchbewegt, so ist auffallend, dass nur Tonio vom Licht in den Schatten (des Wohnhauses) tritt. Beide Gebäude verweilen in schattiger Kühle. Einstellung 9 scheint hier keinen Kompromiss zu kennen. Sonnendurchflutete Lebenswege führen sternenförmig geordnet in die geistige Schattenwelt eines Prachtbaus, dessen phallusartiger Turm durchaus als Verweis auf die Bedeutung der im Gegensatz zur Novelle schamhaft zurückhaltenden auditiven Information der „*anonymen Bestechungen*“ interpretiert werden kann. Zur ambivalenten Irritation gerät hier die Objektbewegung Tonios und der Zeitpunkt des Montageschnitts. Der als Künstler markierte Tonio Kröger bewegt sich eben gesittet im ‚Lebensfeld‘, verlässt nicht den Weg wie die beiden anderen menschlichen Objekte und steuert stringent der ‚Schattenwelt‘ (also seiner eigentlichen ‚Bestimmung‘) entgegen. Dort kommt er aber nicht an, denn zuvor sorgt der Schnitt für einen Schauplatzwechsel. Auch hier also reichlich Angebote an den Rezipienten, das Prinzip der ambivalenten Gestaltung zu durchschauen und konditioniert die Lösung zu antizipieren.

Am deutlichsten wird letztlich die abschließende Einstellung 10 der Sequenz. Tonios Schattenprojektion auf das Don-Carlos-Plakat verdeutlicht sinnbildlich die personale Ich-Spaltung des Protagonisten und ermöglicht, auch durch die folgende Rückblende begünstigt, polyvalente Auslegung. Erhält die Es-Überich-, Künstler-Bürger-Spaltung Tonios durch die doppelte Projektion eine stimmige visuelle Form, so hält die Bildkomposition das notwendige ambivalente Spektrum aufrecht und beschließt damit die Rezipienteneinführung im Sinne des Unternehmens bzw. literarischen Schöpfers. Den vom Seitenlicht beleuchteten Darsteller als Lebensvertreter, seinen Schatten als ‚sinnliches‘ Kunstobjekt zu deuten, ist die nahe liegende Variante, die keiner besonderen Erläuterung bedarf. Es ist jedoch durchaus begründet, im ‚realen‘, beleuchteten und dunkel gekleideten Tonio den Künstler zu sehen, der er eben sein möchte und als der er im Verlauf

der Sequenz (respektive des dritten Kapitels der Novelle) auch verbalisiert wird, und im dunklen Projektionsbild vor auslösendem Erinnerungsplakat das zwar realiter abgelegte, aber keinesfalls abgeschüttelte Lebenspendant zu erkennen. Wenn man so will, ist es der ‚Schatten der Vergangenheit‘, der durch Projektion auf hellem Plakathintergrund sogar in zweifacher Hinsicht kompositionskonform gerät und fortan (Dauer der Rückblende) das ‚narrative Zepter‘ übernimmt. Das vorgeschobene Orientierungsprinzip der Schwarz-Weiß-Teilung führt insbesondere hier im Kompositionselement der Hell-Dunkel-Kontrastierung durchgängig zu irritierenden *Dopplungen* und monosemantischer Orientierungsverweigerung. Das heißt nicht, dass der Rezipient orientierungslos und verwirrt die Reise mit Tonio beginnt. Er wird vielmehr frühzeitig auf die Ambivalenz dieser konstruierten Antithetik hingewiesen, antizipiert daher von Beginn an, kritisch analysierend an der Seite Tonios, dessen Lösungsweg und begleitet ihn schließlich kognitiv und ästhetisch interessiert auf diesem.

#### 4. Ergebnisse – Erkenntnisse

Manns Konzeption, eine antithetisch konstruierte Thematik und Ideologie durch permanente ambivalente Unterwanderung zu destabilisieren und damit dem Rezipienten seine teilnehmend-distanzierte Rolle zu vermitteln, wird in Thieles Eröffnung durchaus gelungen transformiert. Manns Bipole, die die Bereiche Künstlerproblematik bzw. Tonios Identitätskonflikt, Erzählverhalten und sprachliche Gestaltung bestimmen, finden in Thieles Einführung stimmige filmische ‚Sprachformen‘. Über seine Gestaltung der Montage, Ton-Bild-Verknüpfung und Bildkomposition gelingt es dem Regisseur, den Rezipienten im Mann’schen Sinne auf paradoxe Gestaltung bzw. audiovisuelle Ambivalenzen aufmerksam zu machen und das intentionale Kompositionsprinzip, zwanghaft Geteiltes durch *Dopplungen* in Frage zu stellen, ins „Bild zu setzen“.

Die Erkenntnisse des Medienvergleiches und damit der Ertrag der vertiefenden textimmanenten Mikroanalyse zweier medialer Strukturen zu einem Thema kann nun je nach Zielsetzung fixiert und didaktisch sichernd strukturiert werden. Neben dem zentralen, die Mikroanalyse bestimmenden konzeptionellen Kompositionsvorgehen der Teilung und *Dopplung* können zudem Erkenntnisse bezüglich des medial unterschiedlich akzentuierten Erzählverhaltens erarbeitet werden (siehe die beiden Strukturskizzen auf den folgenden Seiten).



## Vergleichstruktur 2: Erzählverhalten in Literatur und Film

## Film „Tonio Kröger“

<b>Literarisches Erzählverhalten</b>	filmisch	literarisch
<p><b>a) Auktoriales Erzählverhalten</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- "Stimme" des erzählenden Ichs</li> <li>- Zeitraffung (Erzählerbericht)</li> <li>- Kommentar/Wertung</li> <li>-Ironie</li> <li>- "olympische" Distanz</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Montage: Episodische, deskriptive Bildgestaltung der Künstlerproblematik</i></li> <li>- <i>Bildkomposition (Kameracodes + mise en scène)</i></li> <li>- <i>Perspektivenwahl, musikalische Kommentierung, bildkompositorische Ambivalenzen, Text-Bild-Verknüpfung, Schauspiel, ..</i></li> <li>- <i>Kameracodes: Einstellungsgröße, Vogelperspektive, objektive Kamerabewegung - Syntagma der umfassenden (auf Distanz gehenden) Klammerung</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Erzählerstimme (OFF-Ton)</i></li> <li>- <i>Zeitraffung (Erzählerbericht)</i></li> <li>- <i>Kommentar/Wertung</i></li> <li>- <i>Kommentarebene im Wechselspiel mit der Bildinformation</i></li> <li>- <i>allwissende Gegenwartigkeit der Stimme hält Rückschau</i></li> </ul>

<p><b>b) Personales Erzählverhalten</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- gemischte Figuren- und Erzählerrede</li>   <li>- Figurennähe</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Teile der Bilderfolge: objektiv dargestellte Introspektion Tonios</li>   <li>- Kameracodes: Einstellungsgröße, Normalperspektive, fokussierende Kamerabewegung - Tonio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- erlebte Rede - innerer Monolog</li> </ul>
--	--	--

Vertiefend können außerdem die jeweiligen antagonistischen Konkretisierungen der Hauptthematik und, dem verwandt, die entsprechenden (Leit-)Motivstrukturen in Literatur und Film gegenübergestellt werden. Ein Diskurs über die rezeptive Wirkung der jeweiligen formal-ästhetischen Erkenntnis schließt sich zwingend an und kann an anderen Sequenzen überprüft werden.

Dieser eher ästhetisch-poetische Ertrag, den der Ansatz des direkten Medienvergleiches ermöglicht, kann nun je nach didaktischer Intention unterschiedlich platziert und ausgebaut werden. So kann z.B. im Vorfeld der literarischen Lektüre die Analyse der filmischen Eröffnung in die Komposition der Novelle einführen. Die polyvalente Bildkomposition, die unterschiedlichen Wort-Bild-Verknüpfungstechniken und die wechselnde Erzähler-(Kamera-)Perspektive können wesentliche Hinweise und Einsichten vermitteln, worauf eine, weil vorinformierte, motivierte literarische Lektüre zu folgen verspricht. Auch eine Vertiefung in die filmische Thematik mit entsprechenden handlungsorientierten Ausweitungen bzw. praktischen Gestaltungsversuchen ist durchaus möglich und böte eine auf bekannten Strukturen fußende Fortführung und Vertiefung der Filmerziehung mit der Option, der analytischen, kritischen Medienkompetenz weitere, vornehmlich technische, gestaltende und kreative Kompetenzen zur Seite zu stellen.

Der Ansatz also, Literaturverfilmungen in Kombination mit ihrer literarischen Urquelle auf Schlüsselsequenzen/-szenen hin vergleichend zu untersuchen, verspricht erhellenden analytischen Ertrag über literarisches und ‚filmsprachliches‘ Vorgehen – nicht zuletzt deshalb, weil erzähl-dramaturgische Wendungen bzw. Zuspitzungen eines Textes in der Regel wesentliche poetische Kompositionselemente anhäufen und aufeinander beziehen. Hier macht „Tonio Kröger“ keine Ausnahme – das Vorgehen ist demzufolge auf andere Verfilmungen übertragbar. Wichtig ist dabei wie bei jedem analytischen Ansatz: begriffliche (Informationsmateria-



lien, Fachterminologie), inhaltlich-thematische (exakt vorformulierter Schwerpunkt der Analyse) und methodische Klarheit (Analysemethodik – unterstützende Materialien, Arbeitsaufgaben, Ergebnissicherung, mediale Unterstützung, Moderation, ...), um letztlich das in Ansätzen zu vermitteln, was sich schon Heinrich Böll nach Ansicht von Schlöndorffs Verfilmung seiner Novelle „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ vorgenommen hatte: Auf den Hinweis seines Sohnes, dass man die Wirkungsmechanismen von Film ja nicht so gut kenne, meinte Böll: „Die müsste man rauskriegen.“<sup>13</sup>

## Literatur

### Film

*Thiele, Rolf* / Regie 1964: Tonio Kröger. BRD

### Forschungsliteratur

- Bohnenkamp, Anne* 2005: Literaturverfilmung als intermediale Herausforderung. In: *Anne Bohnenkamp* (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Stuttgart. 9-38
- Gast, Wolfgang* (Hrsg.) 1993: Literaturverfilmung. Bamberg
- Gast, Wolfgang / Deiker, Barbara* 1993: Film und Literatur. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge. Band 1. Frankfurt a.M.
- Hurst, Matthias* 1996: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen
- Kamp, Werner / Rüsel, Manfred* 1998: Vom Umgang mit Film. Berlin
- Mann, Thomas* (1903) 1990: Tonio Kröger. Frankfurt a.M.
- Mann, Thomas* (1918) 1983: Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt a.M.
- Mann, Thomas* (1928) 1986: Über den Film. In: derselbe: Die Forderung des Tages. Abhandlungen und kleine Aufsätze über Literatur und Kunst [Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Peter de Mendelssohn]. Frankfurt a.M., S.242-245
- Mikos, Lothar* 2003: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz
- Paech, Joachim* 1997: Literatur und Film. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart
- Paefgen, Elisabeth K.* 1999: Einführung in die Literaturdidaktik. Stuttgart
- Schnell, Ralf* 2000: Film und Literatur. In: derselbe: Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen. Stuttgart, S.145-170

13 Aus: Die Verfilmung der „Katharina Blum“. Gespräch mit Heinrich Böll am 22. 10. 1976. Materialbeilage in: *Gast/ Deiker* 1993.

- Seitz, Gabriele 1979: Film als Rezeptionsform von Literatur. Zum Problem der Verfilmung von Thomas Manns Erzählungen „Tonio Kröger“, „Wälsungenblut“ und „Der Tod in Venedig“. München
- Vaget, Hans Rudolf 1984: Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München
- Wermke, Jutta 1997: Integrierte Medienerziehung im Fachunterricht. Schwerpunkt: Deutsch. München
- Zander, Peter 2005: Thomas Mann im Kino. Berlin

## Anhänge

Die Anhänge befinden sich auf der dem Jahrbuch beigelegten CD-ROM.

### Anhang 1

Thomas Mann: Tonio Kröger, drittes Kapitel (Unterstreichungen: Off-Erzähler-Informationen in Thieles Eröffnungssequenz mit Einstellungsnummer), aus: *Mann, Thomas: Tonio Kröger. Frankfurt/M.: Fischer 1990. S. 24-26.*

### Anhang 2

Strukturskizze „Wege – III. Kapitel“ – Antithetische Konzeption des „Tonio Kröger“

### Anhang 3

Rolf Thiele: Tonio Kröger, Eröffnungssequenz (Einstellungsprotokoll: Bild-Sprache-Verknüpfung), aus: *„Tonio Kröger – frei nach der Erzählung von Thomas Mann“.* Regie: Rolf Thiele. 1964. Einstellungen 1-10 (1.45 min)