

## Narrativ opålitlighet eller diskordans i *Döden i Venedig*?

Kristian Larsson

Institutionen för moderna språk, Uppsala universitet

[kristian.larsson@moderna.uu.se](mailto:kristian.larsson@moderna.uu.se)

Teoribildningen kring ”opålitligt berättande” (”unreliable narration”) kretsar i regel kring jag-berättare. Men hur skall man förhålla sig till narrativ opålitlighet då berättaren inte är en del av fiktionsvärlden? Thomas Manns novell *Döden i Venedig* (*Der Tod in Venedig*, 1912) bildar utgångspunkten för min diskussion.

Dorrit Cohn (1983; 2000) argumenterar för ideologisk eller värdemässig opålitlighet – ”narrativ diskordans” – i *Döden i Venedig*. Konkret innebär detta att berättarens moraliserande hållning gentemot huvudpersonen Gustav Aschenbach framstår som överdriven och missriktad. Med Wayne C. Booth (1974) kan man tala om ”stabil ironi” (eller ett ”ironiskt porträtt”): Berättarens auktoritet undergrävs av den implicite författaren. Det är dock tveksamt om berättarens ”värdesystem” i *Döden i Venedig* på något enkelt sätt kan beskrivas som ironiserad av författaren.

I min analys tar jag fasta på två aspekter som Cohns begrepp utesluter. För det första den mimetiska diskursen. Exempelvis finns det inslag av otillförlitligt figur-perspektiv (fokalisering) i *Döden i Venedig*. För det andra ”instabil ironi” (Booth), det vill säga fiktionsprosans karaktär av oegentlighet och simulering, som inte behöver kopplas till en berättarfigur eller ett fixerbart värdesystem. I Manns novell är homoerotikens diskursiva ”kamouflage” (Detering 1994) särskilt viktig.

## I Thomas Manns fotspår som berättare

Min forskning handlar om opålitligt berättande och ironi hos den tyske författaren Thomas Mann (1875–1955). I min kommande avhandling undersöker jag opålitligt berättande (eng. "unreliable narration", ty. "unzuverlässiges Erzählen") som en teknik som författaren använder sig av för att uppnå vissa effekter hos läsaren: aha-upplevelser, kognitiv dissonans (alltså att läsarens förståelse av världen måste anpassas till ny information, nya omständigheter), osäkerhet, irritation, fascination, etc. Fokus ligger på de tidiga berättelserna och i synnerhet på novellen *Döden i Venedig* för att den är fullmatad med i vart fall *potentiell* opålitlighet, väl värd att undersöka berättarteoretiskt. Jag ser inte något vattentätt skott mellan perspektiv som beaktar å ena sidan författarens intentioner, å andra sidan läsarens tolkning. Däremot orienterar jag mig mot författarens "horisont": Jag tycker det är mer intressant att försöka utgå från vad författaren rimligen kan ha avsett med sin text. Jag försöker därmed undvika en uppenbart otidsenlig eller orimlig tolkning som baseras uteslutande på mina egna värderingar, min egen förståelse av hur världen fungerar, etc.

Mann verkade under första hälften av nittonhundratalet, och han dominerade tyskt kulturliv på ett sätt som torde vara oöverträffat i modern tid. Egentligen var det ingen överdrift när han i sin flykt undan nazisterna under den amerikanska exilen tröstade sig själv med tanken att den tyska kulturen är, där han är ("Wo ich bin, ist Deutschland. Ich trage meine deutsche Kultur in mir." Februari 1938.). (Harpprecht 1996,II: 979) Över sådana ödmjuka utsagor om det egna jaget ligger det nästan alltid ett ironiskt skimmer. Thomas Mann tyckte lika mycket om att leka med sin image som författare, som han gillade att leka med sitt fiktionella berättande.

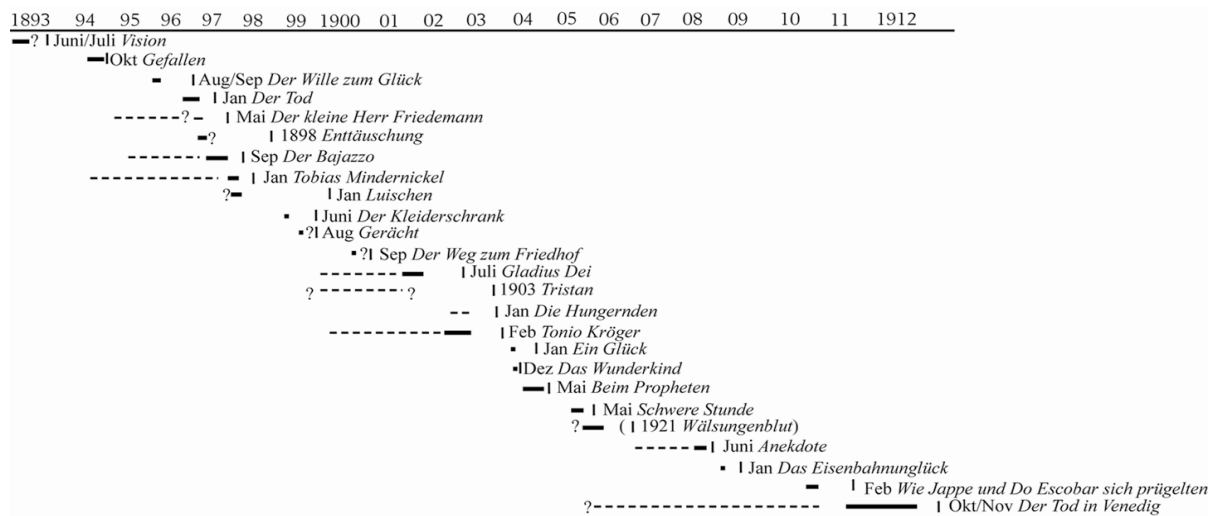
## Med glimten i ögat och samtidigt auktoritativ

Manns berättarstil tycks vid en första anblick vara traditionell. Det är ofta varianter av allvetande och episka berättarröster som möter läsaren. Och läsarens grundinställning brukar vara att lita på sådana berättare. En synpunkt jag också stöter på är att Manns fiktiva berättare ofta själva är ironiska. Det innebär att berättarens intention är att förmedla sin ironi till läsaren (eller till en fiktiv läsare), så att det uppstår en gemensam hållning i förhållande till det som berättas. Berättaren vill vara på läsarens sida. Denna typ av berättare förekommer här och var i Manns fiktionstexter. Men att berättaren vill vara på läsarens sida utesluter inte att författaren ironiserar sin berättares auktoritet och tillförlitlighet – exempelvis avslöjar denne som inskränkt och problematisk. En berättarkommentar som kan uppfattas som ironisk i förhållande till en figur, utesluter inte författarironi gentemot berättaren. Sådan "dubbelironi" är inte ovanlig hos Mann.

I Thomas Manns berättande aktiveras ofta ett auktorial-figuralt spektrum, det vill säga en kombination av "allvetande berättare" och figurperspektiv. Av de 25 tidiga berättelserna, publicerade mellan 1893 och 1912, är tio stycken auktorial-figurala (varianter av vad Monika Fludernik (1996) kallar "reflectorization" och "figuralization"). Den första i raden är *Der kleine Herr Friedemann* (1897) som inleder vad Mann själv kallar det egentliga steget in i litteraturens värld: Han har hittat sin "mask" för berättandet, som möjliggör distans och ironiskt spel i författarskapet. Denna mask är starkt kopplad till den auktorial-figurala berättarsituationen, med dess stora potential för perspektivskiften och -brytningar. *Der Tod in Venedig* (1912) avslutar denna serie auktorial-figurala noveller som kom ut strax före första världskriget. Därefter kom Manns litterära produktion att styras in mot alltmer omfattande och tidskrävande romanprojekt. Vad gäller berättarsituationen, stärks i detta sena författarskap den episke berättarens position.

## Döden i vidare bemärkelse

I figuren nedan (ur min avhandling) visas texttillkomsten för de tidiga berättelserna i perioden 1893–1912. Streckad linje markerar konceptionstiden, alltså då idén till texten skisseras. Helstreckad linje markerar det faktiska skrivarbetet. Det lodräta strecket anger första publikation av texten. Vid sidan av att den tidiga produktionen präglas av den koncentrerade novellformen, bygger den ofta på vissa grundläggande narrativa mönster: Dekadens, hemsökelse ("Heimsuchung") och undergång. Detta mönster dör med Gustav Aschenbach i Venedig-novellen. Däremot förblir främlings- och utanförskapet en verksam del genom hela författarskapet: En poäng med romanen *Der Zauberberg* (1924), skriven som komisk pendant till *Döden i Venedig*, är att den elitistiska subkulturen uppe på Davos är avskild från resten av samhället.



En del av Manns fiktionella projekt är att läsaren skall reflektera över olika aspekter av berättandets "oegentlighet" – som inautenticitet, metafiktionalitet, och inte minst opålitlighet. Även klichéartade narrativa mönster kan sägas ingå i Manns narrativa oegentlighet: Eremiten möter en femme fatale, den lyckligt naive hemsöks av dionysiska krafter.

## Homosexualiteten i Venedig

Heinrich Detering (<sup>2</sup>2002) har i sin bok *Das offene Geheimnis* ("Den öppna hemligheten") kallat *Döden i Venedig* för den tyska mainstream-litteraturens "coming out" – i motsats till exempelvis konstnärs-novellen *Tonio Kröger* (1903), där homoerotiken förblir dold genom en "kamouflage"-teknik. Visst kan man tycka att homoerotiken i *Döden i Venedig* är uppenbar. Dock brukar berättardiskursens framhävande av det symboliska i problematiken tas för given – i synnerhet vid omläsningar: När läsaren går tillbaka i texten så upptäcker denne att detta konkreta och tragiska fall av "pederasti" (Manns eget uttryck) hos den, som det heter i berättardiskursen, åldrande konstnären Aschenbach (han är bara 50 plus) i själva verket representerar en allmänfilosofisk tematik, ett slags motsats mellan x och y. Man kan, något tillspetsat, ersätta detta x respektive y mot i stort sett valfri allmänfilosofisk storhet ur Manns författarskap: Liv, död, ande, kropp, skönhet, form, och så vidare. Den storhet som Mann själv i *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) har angett som sammanbindande länk mellan alla dessa dikotomiska begrepp, "erotisk ironi" (alltså eros eller sexualitet), tenderar i vilket fall att förbises i detta sammanhang. Jag vill undersöka ett fortsatt diskursivt kamouflage i *Döden i Venedig*, som jag anser existerar vid sidan av den "uppenbara" homoerotiken på handlingsnivån. Det innebär också en mer mikroorienterad analys av berättardiskursen än vad Dorrit Cohn – vars viktiga studie av *Döden i Venedig* tas upp nedan – gör för att ringa in fenomenet

opålitligt berättande. Jag skall här kortfattat försöka exemplifiera mitt resonemang utifrån det andra kapitlet av novellen.

Kapitel 2 i Venedig-novellen verkar ha formen av en bio-bibliografi, med ett ominöst berättarsubjekt som sammanfattande tittar tillbaka på Aschenbachs liv som författare. Det är en lovprisande tillbakablick. Som sunt och beundransvärt framstår Aschenbachs förmåga att kontrollera sin publik, och att ingjuta samma värderingar i läsaren som han själv representerar: ”värdighet”, ”hållning”. En poäng som kapitlet minst sagt halvhjärtat och retoriskt på ett ställe tematiserar är att sådana värden är så att säga rent formella, de måste ju kopplas till något slags syfte eller kontext – de kan omöjligt vara goda eller positiva i sig. Om de litterära verken heter det hursomhelst att de

nur darum so durchaus und an jedem Punkte vortrefflich waren, weil ihr Schöpfer mit einer Willensdauer und Zähigkeit, derjenigen ähnlich, die seine Heimatprovinz eroberte, jahrelang unter der Spannung eines und desselben Werkes ausgehalten und an die eigentliche Herstellung ausschließlich seine stärksten und würdigsten Stunden gewandt hatte. (GKFA 2.1, 510/17)

endast var så helt igenom och på varje punkt förträffliga för att deras skapare med en viljestyrka och seghet, liknande den, som hade erövat hans hemprovins, under flera år härdat ut under anspänningen av ett och samma verk och uteslutande använt sina starkaste och värdigaste stunder på den egentliga produktionen. (övers., K.L.)

Skälet till att jag översätter själv ligger i att den svenska översättning som är tillgänglig för mig när jag skriver antyder att det är *Aschenbachs* viljestyrka som har erövat Aschenbachs hemprovins: ”och deras förträfflighet i varje punkt berodde på att konstnären med samma viljestyrka och seghet varmed *han på sin tid erövat sin hemort*” (Holmberg 1987:119; kursivering, K.L.). Joachim Neugroschels översättning till engelska däremot förtydligar sambandet: ”its creator exerted the same persistence and tenacity with which Frederick had conquered Aschenbach’s native province” (Neugroschel 1999:295). Det är arbetsmoralen och -disciplinen i sig som avgör den litterära kvaliteten, hävdas det i diskursen. Diskursen uttrycker en i sammanhanget pervers beundran för Fredrik den store som på 1700-talet erövrade Aschenbachs hembygd Schlesien, och som Aschenbach närmast dyrkar på grund av dennes förmåga att hålla ut (”Durchhalten”), att likt sankt Sebastian som genomborras av pilar stilla bita ihop tänderna oavsett vad som sker. Någon läsare kanske drar sig till minnes att Fredriks själsfrände löjtnant Katte i ungdomen avrättades inför hans åsyn – på order av den ordentligt strikte fadern Fredrik Wilhelm I. Alla dessa motiv har homoerotiska undertoner med anspelningar på homosocialt-falliskt våld, även om det inte explicit uttalas i diskursen. Vidare centreras kapitlet kring det oxymoroniska ledordet ”svaghetens hjältemod” (”Heroismus der Schwäche”). Dess motsägelsefullhet består i att det – återigen – inte går att bestämma svaghet, passivitet och liknande som entydigt positiva värden. Problemet är att referensramen inte explicit anges. En implicit referensram är dock det ovan beskrivna kontinuumet homoerotik-homosocialitet. Den korthuggna satsen ”Einen Sohn hatte er nie besessen” (”Någon son hade han aldrig haft”) förbigås utan att kommenteras vidare, trots att den verkar identifiera ett centralt problemområde i berättelsen: Komplexet biologisk-social-kulturell reproduktion, litterär produktion, längtan (”Sehnsucht”), eros som kreativ drivkraft.

Min poäng är denna. Integration och motivation av den homoerotiska subtexten i de fiktiva figurernas världar och liv är en förutsättning för att det skall vara meningsfullt att tala om narrativ opålitlighet i detta avseende. Annars rör det sig om i och för sig intressanta författarbiografiska indikatorer. I en berättelse som *Döden i Venedig* är ”subtexten” en integrerad del av den fiktive figurens problematik. Därför är det motiverat att knyta ”kamouflage” till narrativa opålitlighetsstrategier i texten.

## Narrativ diskordans i *Döden i Venedig*

Dorrit Cohns (1983) analys av Thomas Manns långa novell *Döden i Venedig* utgör den mest uttömmande – och även mest komplexa – tillämpningen av hennes begrepp narrativ diskordans ("discordant narration") på en heterodiegetisk fiktionstext. Cohns läsning av *Döden i Venedig* är ett viktigt bidrag både till Mann-forskningen och till narratologin. Cohn verkar argumentera på ett plausibelt sätt för förekomsten av en viss sorts ideologisk opålitlighet i Manns berättelse. Detta har i sin tur öppnat upp för en vidare diskussion om opålitlighet i heterodiegetiska eller traditionellt sett "perifera" fiktionsberättelser i den narratologiska diskussionen om "unreliable narration".

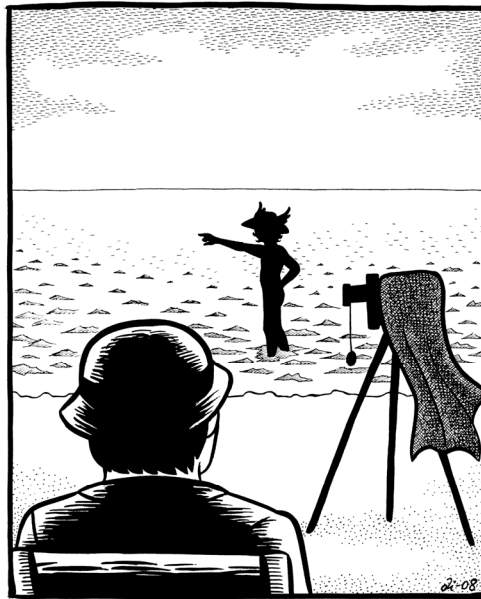
Begreppet narrativ diskordans skall inte förväxlas med Cohns andra viktiga begrepp, narrativ dissonans. Det Cohn (1983 [1978]) bland annat i *Transparent Minds* vill visa på är att även heterodiegetiska texter – med anonyma, icke-kroppsliga berättare skilda från den värld de berättar – kan uppvisa mer eller mindre stark dissonans: Ett berättarsubjekt eller en berättarpersona kan i viss mån separeras från figurdiskurs. Men i *Transparent Minds* finns det problematiska glidningar mellan ett språkligt sett externt perspektiv och exempelvis ett värde-mässigt externt perspektiv. Att diskursen *psykologiskt* sett växlar mellan externt och internt – vilket den gör i *Döden i Venedig* – behöver inte med nödvändighet innebära att berättarens och protagonistens värderingar nämnvärt skiljer sig åt. Cohn bortser i sin argumentation från detta växelspel. Hon menar istället att en inledande konsonans i *Döden i Venedig* – i meningen överensstämmelse mellan "ideologiskt" berättar- och figurperspektiv – under den senare hälften av novellen övergår till ett dissonant förhållande, alltså en ideologisk spänning eller konflikt mellan berättare och figur. Men detta resonemang bygger på att värderingar som uttrycks genom psykologiskt externa former, alltså narratorialt till skillnad från figuralt, tolkas som ideologiskt konsonanta om de är positiva (hyllande) samt ideologiskt dissonanta om de är negativa (fördömande, moraliserande).

När vi kommer till begreppet diskordans eller ideologisk opålitlighet är denna enligt Cohn den enda typ av opålitlighet som kan förekomma i både homo- och heterodiegetiska berättelser. Cohn menar att det bara är homodiegetiska berättare – berättarfigurer som existerar i fiktionvärlden – som kan framställa *världen* felaktigt eller missvisande. Här åberopar Cohn en tämligen förlegad berättarlogik istället för att argumentera utifrån empiri, det vill säga berättelser. Det finns åtskilliga fall av opålitligt faktiskt berättande i heterodiegetisk fiktion, både i litteratur och film, som har belagts i narratologisk och berättarteoretisk forskning. Sådana fall kan gälla dels utelämnande av central information i ett händelseförlopp, dels dold filtrering där figurperspektivet projiceras på diskursen utan läsarens eller åskådarens vetskap om detta. Dessa två former uppträder dessutom ofta i kombination med varandra.

Emellertid bör man samtidigt ta viss hänsyn till att Cohn, vid sidan av den diskurs-narratologiska utgångspunkten, i grunden är orienterad mot retorisk narratologi – i Wayne C. Booths (1983 [1961]) "skola", som ju i *The Rhetoric of Fiction* introducerade begreppspar "implied author" och "unreliable narrator". Cohn fokuserar på vad texten "säger", snarare än vad den "gör". Frågan om ironisk kommunikation blir central för Cohn (se även Booths (1974) *The Rhetoric of Irony* där begreppet "ironic portrait" används). Detta förklarar den vikt som Cohn lägger vid den fiktive berättarfiguren som utsagosubjekt: Opålitligt berättande identifierar hon som en ironisering av berättarfiguren genom författaren. Däremot utesluter hon ironisering av figurperspektiv som opålitligt berättande (se nedan). En diskordant berättare så att säga svävar mellan implicit författare och fiktionvärld, och det uppstår ideologiska störningar eller diskrepanser i förhållande till världen. För Cohn är den "mimetiska" diskursen i betydelsen ren avbildning av fiktionvärlden författarens uppfinning, vilken berättaren inte har något inflytande över. Vi kan bara hålla berättaren ansvarig för "icke-mimetisk" diskurs som svävar över handlingsplanet, menar Cohn. Om man önskar hålla fast vid ett berättarsubjekt som nödvändig förutsättning för heterodiegetisk opålitlighet, så är Cohns begrepp narra-

tiv diskordans lämpligt med en modifikation: Det är Cohns praktiska tillämpning av begreppet som gör det hela fruktbart snarare än hennes teoretiska explikation. Cohns analys av *Döden i Venedig* talar nämligen för att utvidga begreppet till att även gälla det Cohn kallar mimetisk diskurs, då även denna omfattas av det ambivalenta, potentiellt opålitliga.

Cohn utgår från en konstant *perceptuell* konsonans i berättelsen, det vill säga figurens perception står inte i motsatsställning till berättarens. Man kan ifrågasätta detta med hänsyn till Aschenbachs betraktande av exempelvis Tadzio som en Hermes-gestalt (Li Österbergs teckning nedan, som jag använder med benäget tillstånd, är försedd med en Hermes-hjälm!). Just i dödsscenen ställer sig berättaren kritisk till Aschenbachs varseblivning – i ett sammanhang då det egentligen är överflödigt och snarare väcker vissa sympatier för just figurens perception. Hursomhelst: En perceptuell konsonans eller överensstämmelse utesluter inte vare sig faktisk ambivalens eller opålitlighet i en heterodiegetisk berättelse.



## Värdestruktur

Cohn kommer i sin analys av *Döden i Venedig* bland annat fram till att novellen har en övergripande värdestruktur: Första hälften av texten präglas av ett respektfullt, underdånigt hyllande av den förment store nationalförfattaren Gustav Aschenbach. Följande är enligt Cohn exempel på ideologiska överlappningar mellan berättare och figur (ur kapitel 2 resp. 3):

er [hatte] das Gefühl gezügelt und erkältet, weil er wußte, daß es geneigt ist, sich mit einem fröhlichen Ungefähr und mit einer halben Vollkommenheit zu begnügen. (GW 8, 449; Cohns Hervorhebung, K.L.)

han hade tyglat och avkyllt sina känslor i vetskap om att de gärna lättsinnigt låter sig nöja med något halvt och ofullgånget. (Holmberg 1987:116; kursivering, K.L.)

War er [d.i. Tadzio, K.L.] leidend? Denn die Haut seines Gesichtes stach weiß wie Elfenbein gegen das goldige Dunkel der umrahmenden Locken ab. Oder war er einfach ein verzärteltes Vorzugskind, von parteilicher und launischer Liebe getragen? Aschenbach war geneigt, dies zu glauben. Fast jedem Künstlernaturrell ist ein üppiger und verräterischer Hang eingeboren, Schönheit schaffende Ungerechtigkeit anzuerkennen und

aristokratischer Bevorzugung, Teilnahme und Huldigung entgegenzubringen. (GW 8, 470; Cohns Hervorhebung, K.L.)

Var han [Tadzio] kanske klen till hälsan? Lockarnas djupa guld omramade en vit elfenbenshy. Eller var han helt enkelt ett bortskämt älsklingsbarn, föremål för en partisk och nyckfull kärlek? Aschenbach var böjd att tro detta. *En konstnärsnatur brukar ha en oemotståndlig hemlig böjelse att gynna skönheten på bekostnad av rättvisan och hylla och omhulda aristokratiska privilegier.* (Holmberg 1987:136; kursivering, K.L.)

Preteritum-formen utgör enligt Cohn mimetisk diskurs, i betydelsen transparent framställning av fiktionsvärld, eller omedelbar konstituering av fiktionsvärld. Det är ett problematiskt sätt att argumentera på, inte bara för att mimesis-begreppet är naivt. ”Var han kanske klen till hälsan?” står i preteritum, men det är figurdiskurs. Den svenska översättningen ”Lockarnas djupa guld omramade en vit elfenbenshy” döljer originalets potentiella integration av utsagan inom figurdiskursen – åtminstone rör det sig om något slags tolkning: ”För hans ansiktes hy avtecknade sig *vit som elfenben* mot de omramande lockarnas guld.” (Övers., K.L.) Vidare är det knappast en oskyldigt neutral beskrivning när det i det första citatet heter att Aschenbach ”hade tyglat och avkyllt sina känslor”, och detta skulle kunna vara berättardiskurs. Då är steget inte särskilt långt till den åtföljande utsagan i presens, som dock enligt Cohn skiljer sig radikalt genom att vara just icke-världskonstituerande. Jag menar att Cohn underskattar möjligheten att diskursen uttrycker figurens diskurs som aforismer och ”gnomiskt presens” (se nedan). Däremot är det helt riktigt att berättelsens värdestruktur går från positivt till negativt.

Cohn talar också om ideologiska överdrifter, excesser. Hon använder sig av uttrycken ”ideological overkill” respektive ”evaluative overstatement”. Begreppsligt innebär här Cohns tal om ”ideologi” (värderingar) en viss sammanblandning med subjektivitet (tolkning). Cohns exempel ur kapitel 4 respektive 5 visar övertygande på den tilltagande negativa värdestrukturen i berättelsen.

Zu spät! dachte er [Aschenbach] in diesem Augenblick. Zu spät! Jedoch war es zu spät? Dieser Schritt, den zu tun er versäumte, er hätte sehr möglicherweise zum Guten, Leichten und Frohen, zu heilsamer Ernüchterung geführt. Allein es war wohl an dem, daß der Alternde die Ernüchterung nicht wollte, daß der Rausch ihm zu teuer war. [...] Aschenbach war zur Selbstkritik nicht mehr aufgelegt. (GW 8, 493f.)

För sent! tänkte han i detta ögonblick. För sent! Men var det månne för sent? Det steg som han hade underlåtit att ta kunde kanske ha haft ett gott och lyckligt resultat, det kunde ha medfört hans tillfrisknande och uppvaknande. Men det var väl så att den åldrande mannen inte ville nyktra till, att ruset var honom för kärt. [...] Aschenbach gjorde medvetet rent hus med all självkritik [...]. (Holmberg 1987:157f.)

„Man soll schweigen“ dachte Aschenbach erregt ... Aber zugleich füllte sein Herz sich mit Genugtuung über das Abenteuer, in welches die Außenwelt geraten wollte. *Denn der Leidenschaft ist, wie dem Verbrechen, die gesicherte Ordnung und Wohlfart des Alltags nicht gemäß, und jede Lockerung des bürgerlichen Gefüges, jede Verwirrung und Heimsuchung der Welt muß ihr willkommen sein, weil sie ihren Vorteil dabei zu finden unbestimmt hoffen kann.* So empfand Aschenbach eine dunkle Zufriedenheit über die obrigkeitlich bemäntelten Vorgänge in den schmutzigen Gäßchen Venedigs ... (GW 8, 500; Cohns Hervorhebung, K.L.)

„De tiger“, tänkte Aschenbach upprörd [...]. Men samtidigt fylldes han av tillfredsställelse över det äventyr som den yttre världen ville kasta sig in i. *Ty för lidelsen lika lite som för brottet passar vardagens trygghet och trivsel, den välkomnar varje uppluckring i den*

*borgerliga tillvaron, varje oro och hemsökelse i världen i en dunkel förhoppning att det skall medföra vissa fördelar. Aschenbach kände alltså en viss belåtenhet över myndigheternas camouflerade åtgärder i Venedigs smutsiga gränder [...]. (Holmberg 1987:164; kursivering, K.L.)*

I den andra hälften av novellen förekommer en mängd pejorativa epitet som ”der Alternde“ (den åldrande), ”der Verwirrte” (den förvirrade), ”der Heimgesuchte” (den hemsökte), ”der Einsame” (den ensamme), ”der Verrückte” (den galne), och så vidare.

Vi kan titta närmare på det exempel Cohn (1983:235) anför på ”ideological overkill”. Det är en passage ur slutet av det femte och sista kapitlet, som leder fram till den scen mellan Sokrates och Faidros som Aschenbach fantiserar fram, och som Cohn betecknar som ett sanningens ögonblick (”moment of truth”) i berättelsen.

Er saß dort, der Meister, der würdig gewordene Künstler, der Autor des „Elenden“, der in so vorbildlich reiner Form dem Zigeunertum und der trüben Tiefe abgesagt, dem Abgrunde die Sympathie gekündigt und das Verworfenene verworfen hatte, der Hochgestiegene, der, Überwinder seines Wissens und aller Ironie entwachsen, in die Verbindlichkeiten des Massenzutrauens sich gewöhnt hatte, er, dessen Ruhm amtlich, dessen Name geädelt war und an dessen Stil die Knaben sich zu bilden angehalten wurden, - er saß dort, seine Lider waren geschlossen, nur zuweilen glitt, rasch sich wieder verbergend, ein spöttischer und betretener Blick seitlich darunter hervor, und seine schlaffen Lippen, kosmetisch aufgehöhht, bildeten einzelne Worte aus von dem, was sein halb schlummerndes Hirn an seltsamer Traumlogik hervorbrachte. (GW 8, 521)

Där satt han, mästaren, den uppburne konstnären, författaren till „Den eländige“ där han i klassiskt fulländad form hade tagit avstånd från det bohemiska, den grumliga djupsinnigheten, avsvurit sig all sympati för det onda och öppet fördömt det förkastliga, han den högtstående som hade blivit herre över sitt vetande och vuxit från sin ironi, som förstod att förbindligt tillvinna sig massans förtroende, mannen med officiellt anseende och adelskap, vars stil framställdes som mönster för skolbarnen [gossarna!, K.L.], han satt nu med slutna ögon och kastade då och då en ironisk och generad blick åt sidan medan hans slappa, kosmetiskt tecknade läppar bildade enstaka ord av vad hans halvslumrande hjärna frambragte av förvirrad drömlogik. (Holmberg 1987:182f.)

Cohn gör i mitt tycke helt rätt i att fastna för uttrycket ”seltsame Traumlogik“ (förvirrad, eller sällsam, drömlogik). Man kan här kanske bortse från att ordet ”seltsam” är en del av Manns lek med sago- och fantastiktematik, som ofta återkommer i författarskapet. Det föreligger i vart fall en diskrepans mellan å ena sidan påståendet att Aschenbachs ”sokratiska monolog” är drömskt irrationell, och å andra sidan monologen, vilken på det hela taget framstår som klar och redig. Monologen markerar förvisso höjdpunkten i Aschenbachs sanningssökande, även om den nog inte, som Cohn hävdar, utgör ett sanningsmoment i berättelsen. Sokrates har i sin monolog ett drag av schopenhauersk pessimism: Oavsett vad diktaren gör, hävdar Sokrates, leds denne ner i avgrunden (”Abgrund”). Kunskapssökandet är ovärdigt och formlöst, då det utmynnar i psykologism och en förlåtande förståelse. Skönhetssökandet kan inte vara intresselöst eller oavhängigt eros. Pessimismen verkar berättigad utifrån Aschenbachs egen situation. Aschenbachs självkritik är minst lika stark som den som uttrycks i den övriga berättardiskursen. Därför har jag svårt att se den ”ideologiska” eller värderingsmässiga klyftan mellan berättare och figur som Cohn anför. I förlängningen kan man fråga sig om inte den omotiverade bestämningen – ”förvirrad drömlogik” – i övergången mellan berättardiskurs och figurdiskurs undergräver den mer eller mindre *gemensamma* ideologiska positionen, eller om man så vill: den schopenhauerska referensramen.



## Berättarpersona

Centralt för Cohn är konstruktionen av berättarpersonan. Cohn menar att så kallat ”gnomiskt presens” i *Döden Venedig* gör anspråk på att uttrycka allmänna, eviga sanningar.

Denn heilsame Ernüchterung nicht wollen zu können, ist Zügellosigkeit. (GW 8, 494)  
Ty att inte kunna förmå sig att vilja vakna ur ett rus, det är tygellöshet. (Holmberg 1987:160)

Denn der Mensch liebt und ehrt den Menschen, solange er ihn nicht zu beurteilen vermag, und die Sehnsucht ist ein Erzeugnis mangelhafter Erkenntnis. (GW 8, 496)

Ty en människa älskar och aktar en annan så länge hon inte förmår bedöma henne, och längtan uppstår av bristande kännedom. (Holmberg 1987:160)

... denn die Leidenschaft lähmt den wählerischen Sinn und läßt sich allen Ernstes mit Reizen ein, welche die Nüchternheit humoristisch aufnehmen oder unwillig ablehnen würde. (GW 8, 506)

... ty lidelsen förlamar kritiken och håller på fullt allvar till godo med stimulanser som en nykter människa antingen skulle ta från den humoristiska sidan eller förargas över. (Holmberg 1987:169)

wer außer sich ist, verabscheut nichts mehr, als wieder in sich zu gehen. (GW 8, 515)  
den som är utom sig skyr ingenting så mycket som att åter gå in i sig själv. (Holmberg 1987:177)

Själva den språkliga formen är enligt Cohn ett uttryck för den autonoma berättarpersonan. Jag kan hålla med om att det är ett slags externt perspektiv psykologiskt sett. Och listningen av gnomiska utsagor på det här sättet ger förvisso intrycket av en ganska rigid, moraliserande berättarpersona. Men man måste hålla reda på i vilket textuellt sammanhang varje utsaga förekommer. Formen gnomiskt presens är i *Döden i Venedig* starkt kopplad till det aktuella individuella fallet Aschenbach.

Cohn menar att följande fall av gnomiskt presens utgör ett fall av ideologisk överdrift med den särställningen att den enligt Cohn utgör en brytpunkt i berättelsen. Den markerar övergången från konsonans till dissonans.

Es ist sicher gut, daß die Welt nur das schöne Werk, nicht auch seine Ursprünge, nicht seine Entstehungsbedingungen kennt; denn die Kenntnis der Quellen, aus denen dem Künstler Eingebung floß, würde sie oftmals verwirren, abschrecken und so die Wirkungen des Vortrefflichen aufheben. (GW 8, 493)

Det är säkerligen till fördel att världen känner endast det sköna verket och inte omständigheterna vid dess tillkomst, ty kännedomen om konstnärens inspirationskällor skulle ofta verka förvirrande och avskräckande och därmed minska den konstnärliga effekten. (Holmberg 1987, 157)

Det kan vara värt att återge Cohns resonemang i sin helhet:

Having just revealed the sources of Aschenbach's newly created piece, what is the sense of now declaring that these sources had better remain hidden? Finally, is not the attribution of "confusing" and even "repulsive" effects to Aschenbach's sublimated "Platonic" procreation excessively moralistic and unnecessarily aggressive? These

questions will, in my view, inevitably [reviderad text från 1999: "are apt to"; K.L.] arise in the mind of a reader who dissociates the narrator from the author of *Tod in Venedig*. And since this, the narrator's most questionable intervention, is located precisely at the point of origin of the ideological schism in the story, it tends to *reduce the trustworthiness of his distancing comments* from this point forward. At the very least *the reader's allegiance will henceforth be divided between the narrator and the protagonist*. I would even suggest that *Mann may have designedly made his narrator jump the gun*: his overreaction within an episode that still clearly belongs to, and indeed climaxes that Apollonian phase of Aschenbach's erotic adventure welds the reader's sympathy more firmly to the protagonist than if the narrator had waited with his distancing move until after Aschenbach had begun his Dionysian descent. (Cohn 1983:234; kursivering, K.L.)

Det rör sig inte om en apollonisk fas, som Cohn hävdar (för övrigt är hos Mann Apollon både en livgivande och en dödsbringande, straffande gud). Den passage Cohn åberopar är hämtad ur fjärde kapitlet, det mest antikiserande och mytologiserande. Man kan betrakta den till synes moraliserande diskursen om att författaren gör bäst i att inte nämna inspirationens källor inför offentligheten som ett ganska nyktert konstaterande: Varför skall konstens kvalitet bedömas mot bakgrund av inspirationskällan? Emellertid förekommer utsagan i ett strukturellt sammanhang av narrativ opålitlighet: Antika motiv används för att skapa vilseledande och falska associationer. Strax innan vill Aschenbach nämligen så att säga skriva Tadzios kropp,

der ihm [Aschenbach] göttlich *schien*, und seine [Tadzios] Schönheit ins Geistige zu tragen, wie der Adler einst den troischen Hirten zum Äther trug. (GKFA 2.1, 556/5-7; Hervorhebung, K.L.)

som tycktes honom gudomlig och överföra dess skönhet till det andliga liksom örnen en gång förde den trojanska herden upp till etern. (Holmberg 1987:156)

Sammanhanget kompletteras med konstaterandet:

ihm war, *als ob* sein Gewissen wie nach einer Ausschweifung Klage führe. (GKFA 2.1, 556/23-24; Hervorhebung, K.L.)

han [var] alldeles uttröttad, ja uppriven, vanmäktig och kände nästan samvetskval som efter en utsvävning. (Holmberg 1987:157)

Utsagan om örnen och den trojanske herden anspelar på Ganymedes-motivet: Zeus (i olika variationer) för i gestalt av en örn bort efeben och tillika den trojanske kungasonen Ganymedes. Motivet gäller knappast andliga ting – det har i vart fall traditionellt tolkats som våldtäkt på manlig ungdom. Man kan lägga märke till att den motiviska utsagan förblir ommarkerad i det tyska originalet. Däremot präglas allt runt omkring av ambivalens och osäkerhetsmarkeringar. Berättarens försök till introspektion – "es schien" ("som tycktes honom") samt "ihm war, als ob" (egentligen "det var som om") – är inte särskilt hjälpsamma. Denna typ av överflödiga osäkerhetsmarkeringar är genomgående i berättelsen. Tydligast kommer tekniken kanske till uttryck i dödsscenen i slutet av berättelsen.

Ihm war aber, *als ob* der bleiche und liebliche Psychagog [d.i. Hermes; K.L.] dort draußen ihm lächle, ihm winke; *als ob* er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure. (GKFA 2.1, 592/14-17; Hervorhebung, K.L.)

men han tyckte att den bleka och älskliga psykagogen [Hermes, K.L.] där ute log mot honom, vinkade åt honom, som om han lösgjorde handen från höften, pekade utåt och svävade före honom mot det outsägliga, det löftesrika. (Holmberg 1987:186)

Vid det här läget har läsaren för länge sedan insett att det rör sig om ett idiosynkratiskt figurperspektiv. Dess diskursiva markering ("som om") förmår bara skapa osäkerhet, vilket i sammanhanget snarare öppnar upp för en mytologisk läsning än en kritisk distans till fokaliseringen. I exemplet ovan med Ganymedes-motivet blockeras på ett liknande sätt en analytisk tillgång till Aschenbachs inre.

### Opålitligt berättande i *Döden i Venedig*

Som vi har sett ovan argumenterar Dorrit Cohn för ideologisk eller värdemässig opålitlighet – "narrativ diskordans" – i *Döden i Venedig*. Konkret innebär detta att berättarens moraliserande hållning gentemot huvudpersonen Gustav Aschenbach framstår som överdriven och missriktad. Med Wayne C. Booth (1974) kan man tala om "stabil ironi" (eller ett "ironiskt porträtt"): Berättarens auktoritet undergrävs av den implicite författaren. Storheterna "berättare" respektive "implicit författare" kan i så fall reduceras till två värdesystem. Ett är explicit och ironiserat, ett är implicit och så att säga egentligt. Jag menar att Cohns "narrativa diskordans" bör ställas mot vad jag kallar Manns "dubbelironi": I många av Manns berättelser finns det både en ironisk berättarhållning gentemot figurer och en ironisk författarhållning gentemot berättaren. Det är dock tveksamt om berättarens "värdesystem" i *Döden i Venedig* på något enkelt sätt kan beskrivas som ironiserad av författaren – särskilt mot bakgrund av den auktorial-figurala berättarsituationen: Det finns så stora överlappningar mellan värdesystemen hos berättare och figur i novellen att det är svårt att helt och hållet hänföra värderingar och kommentarer till vad Cohn kallar "icke-mimetisk diskurs".

Cohn beaktar inte gnomiska utsagors kontext i tillräcklig utsträckning: De kan användas som avledningsmanövrar eller överslätande "normalisering" inom ramen för vad som enligt Cohns sätt att se på det verkar vara en berättardiskursiv, "icke-mimetisk" struktur av opålitlighet – som i fallet med Ganymedes-motivet. Man bör alltså, menar jag, beakta diskursens motsägelsfulla och ambivalenta karaktär i högre grad än vad Cohn gör. Jag vill argumentera för en "instabilt ironisk" *opersonlig* berättardiskurs i *Döden i Venedig*.

Låt oss titta närmare på första kapitlet. Åtminstone psykologiskt kännetecknas kapitlet av samma externa perspektiv som större delen av berättelsen – det präglas alltså av dissonans. Cohn har rätt såtillvida hon karakteriserar kapitlet som värdemässigt konsonant (även om jag som sagt utgår från en mer grundläggande konsonans genomgående i berättelsen). Två punkter vill jag anföra beträffande detta kapitel.

Kapitlet präglas av inautenticitet – överhuvud är det "falska" (kosmetiska, ytliga, konstruerade, skenbara) en viktig tematik i *Döden i Venedig*. I första kapitlets inledning talas det om en "illusion av full sommar" (originalet har det starkare "falscher Hochsommer"). Den antydning till berättarsubjekt som finns genomgående i novellen, och som är så viktig för Cohns tes, kan kopplas till den starkt auktoriala inledningen ("vår kontinent") – som dock snabbt upplöses för att inte återkomma. Det är en lek med den episka strukturen (det finns bland annat några proleptiska "förutsägelser" i den övriga texten), ett spel med litterära konventioner (vag tidsbestämning: "19..").

Gustav Aschenbach, eller von Aschenbach som han sedan sin femtioårsdag kallade sig, företog en våreftermiddag 19.., det år som under flera månader visade vår kontinent ett så allvarligt och hotfullt ansikte, från sin bostad på Prinzregentenstrasse i München en längre promenad. Det producerande själsliga maskineri som hade drivits upp till högsta fart under förmiddagens svåra och vanskliga arbete, som för tillfället krävde den största varsamhet, energi, noggrannhet och målmedvetenhet, det "motus animi continuus" vari enligt Cicero vältalighetens väsen består, hade inte ens efter middagen kunnat kopplas av och författaren hade hindrats att njuta den välgörande sömn som han numera, då hans krafter började avta, hade ett stort behov av varje dag. Efter eftermiddagsteet hade han

därför gått ut i hopp att rörelsen och den friska luften skulle återställa honom och skänka honom en lugn kväll. (Holmberg 1987:112)

Det citat som tillskrivs Cicero ("motus animi continuus") och som beskriver kreativitetens drivkraft härstammar egentligen från ett brev signerat Flaubert. Ett drag hos Mann är leken med det klassiskt humanistiska bildningsgodset: Cicero representerar klassisk form, medan Flaubert kan kopplas till både skandaler och homoerotik. Mötet med den första representanten för en möjlig dionysisk kraft i berättelsen, främlingen på kyrkogården, äger rum "av en händelse" (återigen nästan ledmotiviskt markerat i tyskans "zufällig"). Den borgerliga ordning som beskrivs i inledningen tycks hotad. Episoden präglas av osäkerhet och ambivalens: "Aschenbach visste inte om han hade kommit ut ur bronsdörren". "Han var tydligen inte bayrare". Iakttagelserna och resonemangen innehåller uttryck som "kanske", "verkade", "det är möjligt att" – inom ramen för "berättardiskurs" eller diskurs med externt lingvistiskt perspektiv. Efter mötet drabbas Aschenbach av en vision, "en egendomlig inre expansion" (på tyska naturligtvis "eine seltsame Ausweitung seines Innern").

Min andra poäng är att inom denna ram av inautenticitet och kulissartad konstruktion kämpar Aschenbach med sitt kunskapssökande och sitt själsliv. Figur-filtreringen i form av tankeinnehåll projiceras oförmedlat på den narrativa diskursen, och det uppstår en temporär struktur av opålitlig filtrering. Aschenbach, maskerad som en auktorial berättare, hävdar något om sitt själsliga tillstånd som ligger rätt långt från sanningen.

Es war Reiselust, nichts weiter (GKFA 2.1, 504/11)  
Det var reslust och inget annat (Holmberg 1987:114)  
Denna utsaga revideras sedan i en argumentationslinje. Först via en mellanstation.  
Fluchtdrang war sie (GKFA 2.1, 505/32)  
det var ett flyktbegär (Holmberg 1987:115)  
För att till sist nå fram till slutsatsen.  
die Skrupeln der Unlust (GKFA 2.1, 506/29)  
en olustkänsla (Holmberg 1987:116)

Den fokaliserade diskursen avslöjas under loppet av den "korrigerande" argumentationen som opålitlig, då argumentationen i sin helhet inte håller: Den rimmar alltför illa med den djungelvision Aschenbach nyss har upplevt. Fokus hamnar på huvudpersonens villfarelser. Men den omgivande narrativa diskursen understödjer Aschenbachs syn. "Rapporteringen" framstår som minst lika oreflekterad och opålitlig som protagonistens självanalys. Alltså: Vissa förvrängningar och diskrepanser kan hänföras till otillförlitlig figur-filtrering – men långtifrån alla. Kapitlet centrerar kring ett slags informationscensur och -förvrängning. Däremot går denna typ av undanhållande av central information inte ut på spänningsskapande (*suspense*). Figur-filtreringen är ironiskt bruten, eftersom den står i så stark kontrast till den föregående visionen.

Jag skulle vilja ge ett exempel ur novellen *Tonio Kröger* för att illustrera icke-ironisk figur-filtrering. Denna typ av opålitlighet innebär att berättarfiguren tas på allvar, det vill säga läsaren litar på denne. Däremot kan läsaren inse att det rör sig om fokalisering, och att figuren har ett visst perspektiv eller vissa begränsningar. Sådan kännedom gör den egentliga opålitligheten, som emanerar ur figurperspektivet, motiverat och väl integrerat i berättelsen. Exemplet ur *Tonio Kröger* är förmodligen det tydligaste exemplet på denna teknik i Manns författarskap. Mot slutet av berättelsen "återser" huvudpersonen Tonio Kröger de två ungdomskamraterna Hans Hansen och Ingeborg Holm. Det som senare avslöjas som opålitlig figur-filtrering är till och med markerat i texten av författaren. Utsagan är integrerad i en auktorial diskurs.

Da geschah dies auf einmal: Hans Hansen und Ingeborg Holm gingen durch den Saal. – (GKFA 2.1, 306/7)

Då hände plötsligt detta: Hans Hansen och Ingeborg Holm gick genom salen. –  
(Kursivering i original, K.L.)

I ett första steg reflekterar diskursen över den avindividualiserade idealtypiska likheten hos det aktuella paret med det ur det förflutna. ”Rasen” och ”typen” lyfts fram. Det handlar om ett slags ljusbarn: naiva, oreflekterande, blonda och vackra. I allt motsatsen till Tonio själv. Det rör sig dock inte om någon kärlek för det borgerliga eller för världen i största allmänhet (”Bürgerliebe” är ett tvetydigt begrepp), som Tonio själv påstår mot slutet av berättelsen. Tonio fantiserar om att han skulle kunna leva med Ingeborg som fru och med Hans som son. I denna konstellation måste Hans och Inge förbli så att säga rena kroppar (”Leben”) – Tonio accepterar inte att de skulle kunna ha del av den egna andliga sfären (”Geist”).

Tonio Kröger sah sie an, die Beiden, um die er vor Zeiten Liebe gelitten hatte, – Hans und Ingeborg. Sie waren es nicht so sehr vermöge einzelner Merkmale und der Ähnlichkeit der Kleidung, als Kraft der Gleichheit der Rasse und des Typus [...]. (GKFA 2.1, 310/29)

Tonio Kröger såg på dem, de båda, som han hade älskat under lidande, - Hans und Ingeborg. De var det inte så mycket på grund av enskilda drag och likheten i klädsel, som i rasens och typens likhet.  
(Övers., K.L.)

I ett andra steg antyds en ”korrigerad” synvinkel, en spänning mellan Tonios kognition och perception. Paret ur det förgångna, Hans och Ingeborg, är inte syskon, vilket dock det aktuella paret verkar vara. Självkorrigeringen eller självavslöjandet äger rum inom det fokaliserade perspektivet, alltså inom figurens medvetande.

Hier, ganz nahe bei ihm [Tonio], saßen Hans und Ingeborg. Er [Hans] hatte sich zu ihr gesetzt, die vielleicht seine Schwester war [...]. (GKFA 2.1, 312f/32)

Här, alldeles nära honom, satt Hans och Ingeborg. Han hade satt sig hos henne, som kanske var hans syster [...]. (Övers., K.L.)

Att scenen i själva verket är en upprepning – en ominscenering – av en episod ur Tonios ungdomstid, tematiseras inte explicit. Textexemplet demonstrerar att figurperspektivet kan vara opålitligt utan att brytas ironiskt. Åtminstone gäller detta för det initiala skedet, när opålitligheten sätter in. Möjligen kan den ambivalenta glidningen uppfattas som en stegvis ironisering av figurperspektivet. Detta hänger på i vilken mån läsaren identifierar diskursen överhuvud som filtrerad genom figurens perspektiv (som sagt kan ju denna insikt föreligga från början), eller om diskursen i de anförda passagerna uppfattas som narrativ diskurs.

## Några sista ord

I min analys av *Döden i Venedig* tar jag fasta på två aspekter som Cohns begrepp utesluter. För det första den mimetiska diskursen. Exempelvis finns det inslag av otillförlitlig figur-fokalisering i novellen. För det andra ”instabil ironi” (Booth), det vill säga fiktionsprosans karaktär av oegentlighet och simulering, som inte behöver kopplas till en berättarfigur eller ett fixerbart värdesystem. I Manns berättelse är homoerotikens diskursiva ”kamouflage” (Detering 1994) särskilt viktig.

I *Döden i Venedig* utgör Aschenbachs ”inre” den centrala tolkningsnyckeln för att förstå den ”yttre” handlingen. Men berättelsen undviker ”psykologism” eller djuplodande själsliga analyser. Vad som däremot händer i berättelsen är att diskursen, vid sidan av att uttrycka ”ren” figur-fokalisering, *simulerar* Aschenbachs inre: Maskerat dels som allmänna filosofisk-

estetiska resonemang om det goda och sköna, dels som verklighetsåtergivning i möten med ”dödsfigurer” och andra skrämmande och ödesmättade företeelser.

Det är väl en smaksak huruvida man begreppsligt vill inkludera opålitlig figur-filtrering (fokalisering i betydelsen filtrering av fiktionsvärlden genom figurens medvetande och perspektiv) under ”opålitligt berättande” som överbegrepp. Figurfiltrering hör dock till fenomenområdet narrativ opålitlighet. Fokuseringen på berättarsubjektet är inte fruktbart i teoribildningen om opålitligt berättande. Ett subjekt eller en persona kan visserligen psykologiskt motivera opålitlighet (som i Manns romaner *Felix Krull* och *Doktor Faustus* med förmodligen hans mest berömda jag-berättare, Felix respektive Serenus Zeitblom). Men till sist rör det sig om något slags strukturell diskrepans, förvrängning eller motsägelsefullhet (inom diskursen eller mellan diskurs och handlingsplan). Även till synes ”berättarlösa” narrationer kan vara opålitliga – med avseende på rapportering, tolkning och värdering.

I en auktorial-figural berättelse som *Döden i Venedig* spelar det mindre roll vilken ”instans” som motiverar diskursen. I synnerhet som de två instanserna – den externa ”berättarpersonan” och protagonisten Aschenbach – verkar ligga mycket nära varandra värdemässigt. En djupare förståelse för textens komposition och dess opålitliga strukturer kan nås genom att ta hänsyn till den homoerotisk-homosociala problematik som präglar både huvudperson och berättelsens diskurs. *Döden i Venedig* ger för många och sammanhängande försök att vilseleda läsaren på detta område för att man skall kunna ignorera dem i en analys av narrativ opålitlighet.

## Referenser

### **Primärlitteratur**

- Holmberg, Nils 1987, Thomas Mann: Döden i Venedig och andra berättelser, Stockholm: Bonniers.
- Neugroschel, Joachim 1999, *Thomas Mann: Death in Venice and Other Tales*, New York et. al.: Penguin Books.
- Thomas Mann: Gesammelte Werke in 13 Bänden* (=GW). Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990, [Lizenz S. Fischer Verlag, 1960, 1974.]
- Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher* (=GKFA). Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 2001ff, Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaegt, Ruprecht Wimmer (red.) i samarbete med Thomas Mann-Arkivet (TMA) vid ETH, Zürich.

### **Sekundärlitteratur**

- Booth, Wayne C. 1974, *A Rhetoric of Irony*, Chicago: The University of Chicago Press.
- <sup>2</sup>1983 [1961], *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Cohn, Dorrit 1983 [1978], *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press. First Princeton paperback printing, with corrections.
- 1983, The Second Author of „Der Tod in Venedig“, in: Benjamin Bennett u.a. (Hg.), *Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 223–245.
- Detering, Heinrich <sup>2</sup>2002, *Das offene Geheimnis: Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*, Göttingen: Wallstein-Verlag. Durchgesehene und mit einer Nachbemerkung versehene Studienausgabe.
- Fludernik, Monika 1996, *Towards a ‚Natural‘ Narratology*, London, New York: Routledge.
- Harpprecht, Klaus 1996, *Thomas Mann: Eine Biographie*, 2 Bde, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.