

PROBLEMATIK DES KÜNSTLERTUMS
IN
THOMAS MANNS TOD IN VENEDIG

Wer enträtselt Wesen und Gepräge des
Künstlertums! Wer begreift die tie-
fe Instinktverschmelzung von Zucht
und Zügellosigkeit, worin es beruht!

Thomas Mann,
Der Tod in Venedig

DIE PROBLEMATIK DES KÜNSTLERTUMS

IN

THOMAS MANNS TOD IN VENEDIG

By

Hermann Luft, B.A.

A Thesis

Submitted to the School of Graduate Studies

in Partial Fulfilment of the Requirements

for the Degree

Master of Arts

McMaster University

September 1974

MASTER OF ARTS (1974)
(German)

McMASTER UNIVERSITY
Hamilton, Ontario

TITLE: Die Problematik des Künstlertums in
Thomas Manns Tod in Venedig

AUTHOR: Hermann Luft, B.A. (McMaster University)

SUPERVISOR: Professor J. B. Lawson

NUMBER OF PAGES: v; 100

SCOPE AND CONTENT

Das Hauptgewicht dieser Arbeit liegt auf der problematischen Charakterbeschaffenheit des Schriftstellers Gustav von Aschenbach und dem inneren Konflikt, der sich für ihn daraus ergibt. Zu diesem Zweck wurde der gesamte Werdegang dieses Künstlers bis zu seinem Tode verfolgt. Dabei wurde festgestellt, daß die verschiedenen Entwicklungsstufen, die Aschenbachs Charakter sowohl als auch seine Kunst durchlaufen, im Grunde Stationen auf dem Weg vom Extrem der Geistigkeit zum Extrem der Sinnlichkeit sind. Es wurde gezeigt, daß Aschenbach für kurze Zeit den vollkommenen Ausgleich der Gegensätze von "Geist und Sinnlichkeit", eine Art künstlerischen Idealzustand, erreicht; eine wichtige Tatsache, die bisher in der Kritik nur wenig Beachtung fand. Auch wurde der Versuch gemacht, die Funktion des Knaben Tadzio und vor allem die Bedeutung seines Verhältnisses zu Aschenbach, ein allzuoft auf nur-sinnlicher Ebene interpretiertes Verhältnis, zu berichtigen.

Bei diesem Versuch einer konsequent durchgeführten Interpretation der Künstlerproblematik Aschenbachs wurden, neben der Flut von Sekundärliteratur, vor allem Thomas Manns Äußerungen über den Beruf des Schriftstellers schlechthin mit herangezogen, was sich als äußerst erhellend und aufschlußreich erwies.

ACKNOWLEDGEMENT

Meinen Lehrern in der Deutschen Abteilung an der McMaster University danke ich aufrichtigst für die stete Hilfsbereitschaft, den wertvollen Rat und die vielen Anregungen, die sie mir im Verlaufe einer frohen und interessanten Studienzeit zukommen ließen.

Mein besonderer Dank gilt meinem Supervisor, Herrn Professor J. B. Lawson, der durch seine Besprechung der Tonio Kröger-Novelle zuerst mein Interesse für das Werk Thomas Manns erweckte und nun durch seinen geschätzten Rat die Entstehung dieser Arbeit förderte und betreute.

Gleichzeitig danke ich auch vielmals meinen Beisitzern, Dr. C. G. Chapple und Dr. R. L. Van Dusen, deren Seminare meine Kenntnis der Werke Thomas Manns weiter vertieften, für ihre verständnivolle und aufbauende Kritik.

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
EINFÜHRUNG	1
ERSTES KAPITEL: GEIST UND "ZUCHT"	6
ZWEITES KAPITEL: HARMONIE VON GEIST UND SINNLICHKEIT	31
DRITTES KAPITEL: SINNLICHKEIT UND "ZÜGELLOSIGKEIT"	76
BIBLIOGRAPHIE	95

EINFÜHRUNG

Kaum eine der Novellen Thomas Manns erfreut sich unter den Interpreten so großer Beliebtheit wie Der Tod in Venedig. Von Hans Nicklas' Versuch einer umfassenden Interpretation der gesamten Novelle, bis zu J.B. Heworths Absicht, die Bedeutung des Namens "Tadzio" im Kontext der Erzählung klarzustellen reichen die vielen Arbeiten, die diesem Werk gewidmet wurden. Dabei scheint kaum eine der verschiedenen Interpretationsmethoden zu fehlen, sei sie nun (a) stilistischer, (b) biographischer, (c) psychologischer, (d) soziologischer oder (e) sogar religiöser Art¹, um nur einige davon zu nennen. Nicht selten hat man aber, vor allem bei soziologischen und psychologischen Interpretationen, dieser Novelle Gewalt angetan, indem man

¹(a) André von Gronicka, "Myth plus Psychology. A Stylistic Analysis of Death in Venice", in: Germanic Review, Oktober 1956, Jg. 31, Nr. 3, S. 191-205.

(b) C.A.M. Noble, Krankheit, Verbrechen und künstlerisches Schaffen bei Thomas Mann, Bern, 1970, S. 60-69.

(c) James R. McWilliams, "The Failure of Repression: Thomas Mann's Tod in Venedig", in: German Life & Letters, April 1967, N.S., Jg. 20, Nr. 3, S. 233-241.

(d) Inge Diersen, Untersuchungen zu Thomas Mann, "Die Bedeutung der Künstlerdarstellung für die Entwicklung des Realismus in seinem erzählerischen Werk", Berlin, 1960.

(e) Anna Hellersberg-Wendriner, Mystik der Gottesferne, "Eine Interpretation Thomas Manns", München, 1960.

sie in ein vorgefaßtes, feststehendes System zwängte.² Zum anderen kann beim Studium der Sekundärliteratur immer wieder die bedauernswerte Feststellung gemacht werden, daß vieles, was über dieses Werk gesagt wurde, die Merkmale wenig- oder nichtssagender Oberflächlichkeit trägt. Wiederholt wurde versucht, den Gehalt dieser Novelle in wenigen Worten zusammenzufassen.³ Zuweilen wurden auch ganz grundsätzliche und zum Teil relativ offensichtliche Gegebenheiten dieses Werks übersehen. Zwei dieser Vernachlässigungen, die wiederholt zu ganz unnötigen Mißverständnissen geführt haben, seien hier genannt: Aschenbachs Werdegang als Künstler, bestimmt von seiner individuellen Charakterbeschaffenheit, und das Verhältnis des alternden

²Inge Diersens Interpretation der Novelle leidet allzusehr unter ideologischem Systemzwang. Sie sagt z.B.: "Aschenbachs Rausch mündet, seinem weltanschaulichen Charakter nach, in jene ideologische Linie des Imperialismus ein, die unmittelbar zum Faschismus hinführt." An anderer Stelle meint sie: "Thomas Manns Tod in Venedig ist die Widerspiegelung der großen Erschütterung des bürgerlich-kapitalistischen Weltsystems, die sich in den politischen Krisen der letzten Jahre vor dem ersten Weltkrieg ankündigt." Untersuchungen zu Thomas Mann, S. 113;123. Heinz Kohuts psychologische Interpretation dieser Novelle scheint etwas zu weit zu gehen in dem Bestreben, die Problematik dieses Werks durch eine Psychoanalyse Aschenbachs zu erschließen. Dabei kommt er unter anderem zu Ansichten wie etwa: "... the central theme underlying Death in Venice is the father conflict. ... The bad, threatening, sexually active father is embodied in the four men [Wanderer, alter Geck, Gondoliere, Straßensänger] Aschenbach encounters." "Death in Venice by Thomas Mann. A Story about the Disintegration of Artistic Sublimation", in: Psychoanalytic Quarterly, 1957, Jg. 26, Nr. 2, S. 222.

³Siehe dazu die Ausführungen auf den Seiten 45-46.

Schriftstellers zu dem polnischen Knaben.

Kaum beachtet wurde von den Kritikern die Tatsache, daß sich nicht nur in Aschenbachs Wesen, sondern auch in seiner Kunst im Verlaufe seines Lebens und Schaffens tiefgreifende, schwerwiegende Veränderungen vollziehen. Die Gründe und Bedingungen für diese Veränderungen werden aus den über die ganze Novelle verstreuten Hinweisen erkenntlich und lassen sich, da es sich hier ja um das Hauptthema im Gesamtwerk Thomas Manns, nämlich um die Künstlerproblematik handelt, durch biographische, essayistische und briefliche Äußerungen des Autors weiter erhellen und bekräftigen. Die Novelle setzt mit einer Krise in Aschenbachs Leben ein, deren Ursprung sich nur rückblickend, vom Ende der Novelle her erkennen läßt und dadurch gleichzeitig auch wieder den gegenwärtigen Verlauf des Geschehens ins rechte Licht setzt: das Gesamtbild ergibt sich aus dem Nebeneinander von Gegenwärtigem und Vergangenen.

Eine wichtige Phase in Aschenbachs Künstlerleben und damit ein bedeutender Aspekt seiner Künstlerproblematik scheint bisher etwas zu nebensächlich behandelt worden zu sein, nämlich die Tatsache, daß sich in Aschenbach in Venedig nicht nur eine Wandlung seines Wesens vollzieht, sondern daß auch in seiner Kunst eine äußerst wichtige Veränderung vor sich geht. Die Bedeutung jener "andert-halb Seiten erlesener Prosa", die Aschenbach dort verfaßt, ist selbst von Thomas Mann-Spezialisten, wie etwa Herbert

Lehnert⁴, nicht voll erkannt worden. Ähnlich steht es mit der Tadzio-Figur, die Aschenbach so sehr bewundert. Mehrere Interpreten kommen zu der oberflächlichen Feststellung, Der Tod in Venedig sei die Geschichte eines sittenwidrigen, geschlechtlich entarteten Abenteuers, in dem ein alternder Künstler es darauf anlegt, einen schönen Knaben zu verführen.⁵ Daß der Knabe in erster Linie symbolische Funktion hat, daß der für Aschenbach vor allem die vollkommene "Form", ein lebendiges Gleichnis von sichtbarer und damit sinnlich gewordener Geistigkeit (= Schönheit) verkörpert, wird im Text der Novelle so oft hervorgehoben, daß all jene Mißinterpretationen umso unbegreiflicher bleiben. Dies will nun allerdings nicht besagen, daß diese angeführten Irrtümer nie berichtigt wurden. Sie wurden es gelegentlich, doch, so weit sich feststellen ließ, nur durch vereinzelte Hinweise, aber nie in umfassender, konsequenter Weise.

Diese Umstände haben den Verfasser der vorliegenden Arbeit dazu bewogen, sich mit der Künstlerproblematik in Thomas Manns Tod in Venedig näher zu beschäftigen.

⁴Seine Beurteilung W.H. Reys Interpretation läßt dies klar erkennen; Lehnert sagt, daß Rey "den Leser wenigstens mit einem Augenblick der Harmonie in Aschenbachs Leben, den 'anderthalb Seiten erlesener Prosa', trösten möchte..." Thomas-Mann-Forschung, "Ein Bericht", Stuttgart, 1969, S. 138.

⁵Siehe dazu die Zitate aus den Arbeiten von R.J. Hollingdale, H. Hatfield und C.A.M. Noble, die auf den Seiten 45-47 dieser Arbeit besprochen werden.

Es soll daher hier der Versuch gemacht werden, den gesamten Werdegang des Wesens und der Kunst Gustav von Aschenbachs näher zu untersuchen und klarzustellen. Erste und wichtigste Grundlage dieser Untersuchung soll der Text der Novelle bleiben. Angesichts der zahlreichen, am Text widerlegbaren Interpretationen dieser Novelle, ist es die Ansicht des Verfassers dieser Arbeit, daß eine "Rückkehr" zum Text nötig ist, um den wahren Charakter Aschenbachs und seiner Kunst und damit auch sein Verhältnis zu Tadzio zu erkennen. Im Text, und nur darin, liegt der Schlüssel zur Berichtigung der genannten Irrtümer.

Daß dieses vorgeschlagene Unternehmen nicht darauf zielt, den überaus reichen Gehalt der Novelle zu erschöpfen, liegt schon in der Beschränkung auf das Thema Künstlerproblematik. Doch wenn auch Vollständigkeit hier nicht das Hauptanliegen sein kann, so geschieht der Versuch doch in der Hoffnung, daß er etwas Licht auf den Kern dieser Novelle zu werfen vermag und dadurch zum besseren Verständnis dieses Meisterwerks beiträgt.

ERSTES KAPITEL: GEIST UND "ZUCHT"

Thomas Mann hat in seinen Betrachtungen eines Unpolitischen das Wesen der in seinen Werken immer wiederkehrenden Problematik des Schriftsteller-Künstlertums prägnant zusammengefaßt. Er sagt dort: "Schriftstellertum selbst erschien mir ... von jeher als ein Erzeugnis und Ausdruck der Problematik, des Da und Dort, des Ja und Nein, der zwei Seelen in einer Brust, des schlimmen Reichtums an inneren Konflikten, Gegensätzen und Widersprüchen."¹ An anderer Stelle in selben Werk greift Mann diesen Vergleich der "zwei Seelen in einer Brust" wieder auf und gibt ihm eine nähere Bezeichnung, indem er ihn umschreibt als die "Problematik seiner [des Künstlers] Mittelstellung, seine Mischlingsnatur aus Geist und Sinnlichkeit".²

Wendet man das Augenmerk auf Gustav von Aschenbach, der Künstlerfigur in Thomas Manns Novelle Der Tod in Venedig, so läßt sich an seinem Übergang vom strengen, formbedachten, 'geistigen' Künstler zum zügellos-sinnesberauschten Menschen erkennen, daß auch er "zwei Seelen

¹Thomas Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen, Frankfurt am Main, 1956, S. 12.

²Ebda., S. 565.

in einer Brust" hat, daß es seine "Mischlingsnatur aus Geist und Sinnlichkeit" ist, die den Kern der Problematik dieser Novelle bildet. Diese "Mittelstellung" hat Aschenbach mit anderen Künstlerfiguren in Manns Werken, vor allem Tonio Kröger, gemein³. Doch was dieser Novelle, neben ihren stilistischen und strukturellen Merkmalen, ihren eigenen Stellenwert gibt, sind die Auswirkungen, die die Künstlerproblematik der "inneren Konflikte, Gegensätze und Widersprüche" auf die Hauptfigur haben. Mag die Ausgangsstellung der Problematik, wie sie sich im Tod in Venedig findet, für Manns Künstlernovellen auch noch so typisch sein⁴, so hat Aschenbach doch auch seine ganz speziellen Charakterzüge, die ihn von anderen Mannschen Künstlerfiguren stark unterscheiden. Er ist ein psychologischer Einzelfall und sein Schicksal das Ergebnis seines individuellen Charakters. Zu behaupten,

³In der Thomas Mann-Kritik ist diese Thematik wiederholt behandelt worden. Siehe: C.A.M. Noble, Krankheit, Verbrechen und künstlerisches Schaffen bei Thomas Mann, Bern, 1970. Hermann Stresau, Thomas Mann und sein Werk, Frankfurt am Main, 1963. W.H. Rey, "Tragic Aspects of the Artist in Thomas Mann's Work", in: Modern Language Quarterly, 1958, Jg. 19, 195-203. Herbert Lehnert, "Tristan, Tonio Kröger und Der Tod in Venedig. Ein Strukturvergleich", in: Orbis litterarum, 1969, Jg. 24, S. 271-304.

⁴z.B.: Künstler-Bürger Problematik; südländische Mutter - nordischer, strenger Vater; künstlerisches Können verbunden mit körperlicher Schwäche.

"Aschenbach is Tonio grown old"⁵, ist daher eine sehr oberflächliche Verallgemeinerung. Sie übersieht den äußerst wichtigen Unterschied im Wesen Tonios und Aschenbachs, der den ersten die bestmögliche Vereinigung der "beiden Seelen" erreichen läßt, während der letztere höchstens für kurze Zeit einen Ausgleich der inneren Gegensätze erreicht und schließlich an seiner Unfähigkeit eines anhaltenden Ausgleichs seines Wesens zugrunde geht.

Um die Gestalt Gustav von Aschenbach und ihr Schicksal wirklich zu verstehen, ist es nötig, der Charakter dieses Künstlers genauer zu untersuchen. Fritz Martini hat bereits darauf hingewiesen, daß Thomas Mann in dieser Novelle sein "Erzählen ganz auf die Psychologie, d.h. auf die Innerlichkeit des dargestellten Menschen"⁶ richtet. Aschenbachs Handeln, seine Ansichten und Wünsche und die daraus entstehenden Entwicklungsstufen, die er in seinem Künstlerleben durchläuft, sind daher der Schlüssel zur Erschließung der Problematik dieser Novelle.

Obwohl Thomas Mann ein ganzes Kapitel dieser Novelle der Beschreibung des Lebens und Wesens Gustav Aschenbachs widmet, so ist damit das Bild dieses Dichters noch nicht vollkommen. Hinweise auf Aschenbachs Wesen

⁵R.J. Hollingdale, Thomas Mann, "A Critical Study", London, 1971, S. 93.

⁶Fritz Martini, Das Wagnis der Sprache, Stuttgart, 1954, S. 181.

und Werden sind über die ganze Novelle verstreut und ergeben erst in ihrer Gesamtheit ein vollständiges Bild. In diesem Kapitel der vorliegenden Arbeit soll nun der Versuch gemacht werden, den inneren und äußeren Werdegang des Künstlers Aschenbach durch chronologische Aneinanderreihung der gegebenen Information bis zu dem Punkt in seinem Leben zu rekonstruieren, an dem die Handlung der Novelle einsetzt.

Was Aschenbachs Vorfahren betrifft, so heißt es, daß sie "Offiziere, Richter, Verwaltungsfunktionäre"⁷, Männer von "haltungsvoller Strenge" und "anständiger Männlichkeit" (305) waren, die im Dienste ihres Königs und Staates ein "straffes, anständig karges Leben geführt hatten". (405) Auch Aschenbachs Vater, der höhere Justizbeamte, gehörte noch ganz zu diesen strengen, gewissenhaften Menschen, diesem tüchtigen, dienenden Männertyp, der sich der Ordnung seiner Umwelt einfügt. Nur einmal hatte es unter Aschenbachs Vorfahren einen Mann von "inniger Geistigkeit" (450), einen Prediger, gegeben. Erst mit der Mutter, der Tochter eines böhmischen Kapellmeisters, kam "rascheres, sinnlicheres Blut" (450) in die Familie. Sie war es, die die Züge einer fremden Rasse, "dunklere,

⁷Thomas Mann, Die Erzählungen, Frankfurt am Main, 1966, S. 450. (Die den Zitaten folgenden Nummern in Klammern beziehen sich auf die Seiten dieser Ausgabe der Erzählungen.)

feurigere Impulse" (45o) und damit ein sinnliches Element in dieses Geschlecht von "dienstlich nüchterner Gewissenhaftigkeit" (45o) brachte. Mit dieser Vereinigung war die Basis für Aschenbachs "Mischlingsnatur"⁸ geschaffen. Und tatsächlich fanden sich in ihm die Charakterzüge von beiden Eltern. Diese Vereinigung des Gegensätzlichen ließ einen Künstler, "diesen besonderen Künstler" (45o) entstehen. Wie sehr Aschenbachs Herkunft in ihren Einzelheiten typisch ist für Thomas Manns Künstlerfiguren, läßt ein Vergleich mit Hanno Buddenbrooks und Tonio Krögers Familiengeschichte leicht erkennen.⁹ Daß diese Künstlerherkunft übrigens auch stark autobiographische Bezüge aufweist, ist wiederholt hervorgehoben worden.¹⁰

Wie so oft bei Thomas Mann, brachte auch Aschenbachs Begabung zum Künstler eine verminderte körperliche Verfassung mit sich. Aschenbach war als Kind kränklicher Natur, was dazu führte, daß er nicht wie andere Kinder eine öffentliche Schule besuchen konnte und daher zu Hause, ohne Kontakt mit Gleichaltrigen, unterrichtet werden mußte. "Einzelnen, ohne Kameradschaft war er aufge-

⁸ Siehe Fußnote Nr. 2.

⁹ Auch Hanno und Tonio haben eine südländische Mutter und einen nordischen, strengen Vater.

¹⁰ C.A.M. Noble, Krankheit Verbrechen und künstlerisches Schaffen bei Thomas Mann, S. 60-69. Heinz Kohut, "Death in Venice" by Thomas Mann. A Story about the Disintegration of Artistic Sublimation, S. 209.

wachsen..." (451) Er hatte also nie die Möglichkeit gehabt, außerhalb der Familie den Umgang mit anderen Menschen zu lernen oder kameradschaftliche Bindungen einzugehen. Dieser Zustand änderte sich auch während seiner Jugend nicht. "Der Müßiggang, ... die sorglose Fahrlässigkeit der Jugend" (451) waren ihm versagt geblieben. Was an Aschenbachs Entwicklung besonders auffällt, ist sein fehlender Kontakt zu Menschen, ein unglücklicher Zustand, der die Gefahr einer Verkümmern der Verständigung mit anderen Menschen und damit eine Verarmung des Lebens im weiteren Sinne mit sich bringt. Schon von jung an stellte er sein ganzes Wesen auf die außerordentliche Leistung ein, was er nur auf Kosten einer glücklichen, im allgemeinen Sinne normalen Jugend erreichen konnte. "... sein ganzes Wesen war auf Ruhm gestellt..." (450); doch war seine physische Basis, die zum Erreichen des Zieles notwendig ist, unzulänglich und so setzte Aschenbach alle vorhandene Energie für dieses Streben nach Ruhm ein. Sein eiserner Wille war es vor allem, sein Wille, alles für die Kunst zu opfern, der ihm die Aufgaben, die sein Talent ihm aufbürdete, auf seinen "zarten Schultern" (452) zu tragen ermöglichte. Dazu waren aber vor allem Strenge und Zucht nötig, die er ja vom Vater ererbt hatte. Er führte ein Leben von geradezu klösterlicher Strenge und Stille. Sein Tag begann mit "Stürzen kalten Wassers über Brust und Rücken", um dann die über

Nacht gesammelten Kräfte "der Kunst zum Opfer" (452) darzubringen. Er führte im uneingeschränktesten Sinne des Wortes ein "Leben im Banne der Kunst". (454)

Doch trotz all dieser 'Zucht' war in den frühen Jahren seines Schaffens die andere Hälfte seines angeborenen Charakters, die von der Mutter ererbte ungezügeltere Wesensart, zum Durchbruch gekommen, wenn äußerlich auch nur in seinem Werk. Er hatte sich der Unbesonnenheit und Taktlosigkeit schuldig gemacht. Auch war er problematisch gewesen und beschäftigte sich vor allem mit dem Wesen der Kunst und des Künstlertums, dessen Fragwürdigkeit er erkannte und schonungslos seiner Leserschaft preisgab. (454) Doch dieser Konflikt, diese Auseinandersetzung war ein Zeichen dafür, daß seine gegensätzlichen Erbanlagen noch gleichzeitig und gleich stark ihre Ansprüche geltend machten: die strenge, tüchtige, nüchterne Gewissenhaftigkeit stand den "dunkleren, feurigeren Impulsen", dem "sinnlichen Blut" (450) gegenüber. Doch bald zeigte sich, welche Hälfte dieses "Da und Dort", des "Ja und Nein"¹¹ die Oberhand gewinnen sollte. War Aschenbach schon durch eine freudlose Jugend in Abgeschlossenheit am Leben in menschlicher Hinsicht benachteiligt worden, so faßte er jetzt einen Entschluß, der ihn dem Menschlichen entfremdete und für sein späteres Schick-

¹¹Siehe Fußnote Nr. 1.

sal von höchster Wichtigkeit ist: Er zügelte und erkäl-
tete das Gefühl. (449) Damit ist die sinnliche Hälfte
seines Wesens, die eigentlich sein Künstlertum erst be-
dingte und ermöglichte, ausgeschaltet. Was Aschenbach
hier im Grunde versucht, ist, die väterliche, ordentliche,
strenge Lebensweise, die er als Voraussetzung künstleri-
scher Produktivität sieht, auf Kosten des Gefühls zu er-
kaufen. Sein Leben als Künstler steht von jetzt an unter
dem Zeichen der Gefühlsarmut. J.R. McWilliams meint,
Aschenbach lebe in "an emotional vacuum".¹² Frank Baron
ergänzt diese Feststellung, wenn er sagt: "He [Aschenbach]
has repressed his natural feelings for the sake of art."¹³
Aschenbach hat jetzt durch seinen Entschluß alle "Hemmun-
gen des Zweifels" hinter sich gelassen und beginnt einen
"bewußten und trotzigsten Aufstieg zur Würde". (454)

Es heißt von diesem Künstler: "Aschenbach liebte
nicht den Genuß." An festlichen Gelegenheiten fand er
keinen Gefallen, ebensowenig wollte er sich "gute Tage"
(487) machen. Und was das Reisen betraf, so war für ihn
damit keine Freude verbunden, denn er betrachtete es nur
als eine "hygienische Maßregel", die er "gegen Sinn und
Neigung dann und wann" (447) treffen mußte. Wonach es

¹²James R. McWilliams, "The Failure of Repression:
Thomas Mann's Tod in Venedig", S. 234.

¹³Frank Baron, "Sensuality and Morality in Thomas
Mann's Tod in Venedig", in: Germanic Review, 1970, Jg. 45,
S. 121.

ihn stets verlangte, war die "hohe Mühsal", der "heilig-nüchterne Dienst seines Alltags". (487) Sein Leben war ein ständiges "Ringen" (487), das er auch auf seinem Landsitz in den Bergen nicht unterbrach. Er war "zu beschäftigt mit den Aufgaben, welche sein Ich und die europäische Seele ihm stellten, zu belastet von der Verpflichtung der Produktion, der Zerstreuung abgeneigt, um zum Liebhaber der bunten Außenwelt zu taugen". (447)

Die Frage erhebt sich nun, ob denn im Sinne Thomas Manns ein Schriftsteller-Künstler vom Typ Gustav Aschenbachs sich derart vom unbeschwerten, gefühls- und menschenverbundenen Leben zurückziehen und das Gefühl erkälten kann, ohne daß seine Kunst darunter leidet. Kann Aschenbach überhaupt noch ein 'echter' Künstler genannt werden, wenn er das sinnliche, feurige Element verleugnet, das doch der Ursprung seiner künstlerischen Begabung ist, und damit ebenso notwendig zu sein scheint wie die zur Formgebung des künstlerischen Könnens nötige Zucht? Es muß dies zumindest in Frage gestellt werden, vor allem, wenn man sich der Worte erinnert, die Thomas Mann acht Jahre früher diesbezüglich seinem Tonio Kröger in den Mund gelegt hatte. Tonio sagt da im Gespräch mit seiner Münchener Freundin:

Der ist noch lange kein Künstler, meine Liebe,
... der die Sehnsucht nicht kennt nach dem
Harmlosen, Einfachen und Lebendigen, nach
ein wenig Freundschaft, Hingebung, Vertrau-

lichkeit und menschlichem Glück ...¹⁴

Was hier als wichtiges Element des Künstlertums aufgezählt wird, hat Aschenbach schon früh "erkältet". Für ihn gehen Kunst und Leben ganz und gar in der Leistung, in nüchterner, züchtiger Aufopferung auf. So scheint es also, daß Aschenbachs Entschluß, das Gefühl auszuschalten, keine glückliche Lösung war, denn das Leben, sowohl als auch die Kunst kamen dabei zu kurz.¹⁵ Selbst die in der Jugend geschlossene und bald darauf durch den Tod der Frau wieder getrennte Ehe, sowie das Kind, das daraus hervorging, blieben ohne sichtbaren Einfluß auf Aschenbachs selbstgewählte Lebensform. Sein Künstlertum blieb etwas Einseitiges. Hieran zeigt sich wieder klar der Unterschied zwischen den Mannschen Künstlerfiguren Aschenbach und Tonio Kröger. Letzterer fand eine Lösung seines Problems, zu der Aschenbach sich nie durchrang. "Tonio hoped to bridge the gulf between art and normal social life by means of love, but Gustave Aschenbach's achievement ist the result of cold, calculating willpower alone."¹⁶

Da Aschenbach zu den ständigen Anforderungen, die seine schriftstellerische Tätigkeit an ihn stellte, "nur

¹⁴Die Erzählungen, S. 302-303.

¹⁵Siehe Hans Eichner, Thomas Mann, München, 1953, S. 44.

¹⁶E.K. Bennet, A History of the German Novelle, Cambridge, 1965, S. 53.

berufen, nicht eigentlich geboren war" (451), so war sein zäher, ausdauernder Wille erste Voraussetzung. "Sein Lieblingswort war 'Durchhalten'." (451) Welche Gefahr aber demjenigen drohen kann, der diese 'Durchhalte-Parole' zur Devise seines künstlerischen Schaffens macht, darauf hat Wolfgang Michael hingewiesen:

Aber gerade diese scharfe, diese eiserne Selbstdisziplin verbunden mit jener Leistungsethik, jenem dauernden sich Aufpeitschen, ... jene mühsam abgerungene Grandiosität bedeutet eine ernste, schwere Gefahr: die Gefahr der Erstarrung, Vertrocknung und Vereinsamung auf olympischer Höhe.¹⁷

Eine weitere Gefahr dieser rigorosen, aufopfernden Lebensführung liegt aber auch in der Überlastung, die sie auf eine Person wie Aschenbach ausübt, der "von nichts weniger als robuster Verfassung" (451) war:

Gustav Aschenbach war der Dichter all derer, die am Rande der Erschöpfung arbeiten, der Überbürdeten, schon Aufgeriebenen, sich noch Aufrechthaltenden, all dieser Moralisten der Leistung, die, schwächlich von Wuchs und spröde von Mitteln, durch Willensverzückung und kluge Verwaltung sich wenigstens eine Zeitlang die Wirkungen der Größe abgewinnen. (453-454)

Daß aber Aschenbach nicht nur der Dichter dieses Menschentyps ist, sondern auch zu ihm gehört, einer von ihnen ist, hat die bisherige Untersuchung zum Teil schon ge-

¹⁷ Wolfgang F. Michael, "Stoff und Idee im Tod in Venedig", in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, April 1959, Jg. 33, H. 1, S. 18-19.

zeigt, wird aber auch in Thomas Manns eigenen Worten klar zum Ausdruck gebracht:

Damit ein bedeutendes Geistesprodukt auf der Stelle eine breite und tiefe Wirkung zu üben vermöge, muß eine geheime Verwandtschaft, ja Übereinstimmung mit dem persönlichen Schicksal seines Urhebers und dem allgemeinen des mitlebenden Geschlechtes bestehen. (452)

So gehört Aschenbach also zu jenen "Moralisten der Leistung", die sich "die Wirkungen der Größe abgewinnen". (453-454) Dieser Hinweis ist im Kontext der Novelle ein Urteil des Autors über das Wesen des Künstlertums der Hauptfigur. Was hier besonders wichtig ist, ist die Feststellung, daß Aschenbach sich, so wie so viele andere Menschen seiner Zeit die "Wirkungen der Größe" abgewinnt, was wohl kaum gleichzusetzen ist mit wahrer Größe, die eben groß ist und nicht nur groß wirkt. Was es nun ist, das sich hinter den "Wirkungen der Größe" verbirgt, wird vom Autor selbst genannt:

Blickte man hinein in diese erzählte Welt, so sah man: die elegante Selbstbeherrschung, die bis zum letzten Augenblick eine innere Unterhölzung, den biologischen Verfall vor den Augen der Welt verbirgt; die gelbe, sinnlich benachteiligte Häßlichkeit, ... die lebenswürdige Haltung im leeren und strengen Dienste der Form; das falsche, gefährliche Leben, die rasch entnervende Sehnsucht der Kunst des geborenen Betrügers (453)

Sogar Aschenbachs eigene Definition des wahrhaft großen Künstlertums enthält indirekt die Aussage, daß sein Künstlertum echter Größe entbehrte: "Auch wünschte er sehnlichst, alt zu werden, denn er hatte von jeher dafür

gehalten, daß wahrhaft groß, umfassend, ja wahrhaft ehrenwert nur das Künstlertum zu nennen sei, dem es beschieden war, auf allen Stufen des Menschlichen charakteristisch fruchtbar zu sein." (451) Aschenbachs Art von Künstlertum erlaubte ihm nicht, auf allen Stufen des Lebens künstlerisch tätig zu sein, denn es verzehrte seine Kräfte vor der Zeit.

Wenn Thomas Mann hier seiner Aschenbach-Figur wegen ihrer gefährlichen Einseitigkeit auch 'wahre' Größe abspricht, so enthält er doch dieser Art von Künstler keineswegs seine Sympathie:

Ich glaube nicht, daß ohne Sympathie überhaupt Gestalt werden könne. ... Wenn ich irgendetwas von meiner Zeit sympathisch verstanden habe, so ist es ihre Art von Heldentum, die modern-heroische Lebensform und -haltung des Überbürdeten und Übertrainierten, 'am Rande der Erschöpfung arbeitenden' Leistungsethikers... ¹⁸

Daß aber Aschenbach trotz der Sympathie seines Schöpfers als mahnendes Beispiel gelten soll, darüber läßt der Ausgang der Geschichte keinen Zweifel.

Was Aschenbachs Schaffensart betraf, so stellte sie nahezu unmenschliche Forderungen an ihn, die er in jungen Jahren noch gut erfüllen konnte, doch deren Last mit den Jahren anfang, ihn aufzureiben. Seine Erkrankung in Wien im Alter von fünfunddreißig Jahren war ein erstes Anzeichen dafür, daß er unter der Überlastung zu

¹⁸ Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 136.

wanken begann. Ein Kenner verglich damals Aschenbachs Leben und Schaffen mit einer festgeballten Faust, die sich nie entspannt. Aschenbach ließ von seinem einmal eingeschlagenen Weg nicht ab. Die strenge, starre, unerbittliche Art seiner Lebensführung begann sogar Auswirkungen auf die Thematik seiner Werke zu zeigen. Aschenbachs "Absage an die Laxheit des Mitleidssatzes, daß alles verstehen, alles verzeihen heiße", entsprach der Gefühlsarmut seines eigenen Wesens. Gleichzeitig verkündete er mit wuchtigen Worten seine "Abkehr von allem moralischen Zweifelsinn, von jeder Sympathie mit dem Abgrund". Hier ging eine gewagte Stilisierung des Lebens vor sich, die es ablehnte, das innere Wesen des Menschen zu verstehen, zu erkennen oder zu akzeptieren; weil es Aschenbachs moralischem Ideal nicht entsprach. Es überrascht daher kaum, daß für Aschenbach der Psychologismus "unanständig" (455) ist und er ihn deshalb ablehnt. Denn gerade die Psychologie ist es ja, die sich mit dem innersten Wesen des Menschen beschäftigt und die im gesellschaftlichen Sinne oft 'unmoralische' Seite seiner Natur, die "trübe Tiefe" (521) seines Wesens ans Licht bringt.

Hier findet sich nun die zweite große Absage in Aschenbachs künstlerischer Laufbahn. Vor Jahren hatte er bewußt das Gefühl "erkältet" und nun faßt er auch noch den "tiefen Entschluß, ... das Wissen zu leugnen, es abzulehnen, erhobenen Hauptes darüber hinwegzugehen... ." (454) Thomas Mann selbst gibt in seinen Betrachtungen

eines Unpolitischen die Antwort auf die sich nun aufdrängende Frage: Wenn wahres Dichtertum schon ohne Gefühl nicht möglich ist, wie steht es nun um das Künstlertum eines Mannes, der auch noch den Willen zum Wissen, zur Erkenntnis aufgibt?:

Ein Künstler, meine ich, bleibt bis zum letzten Hauch ein Abenteurer des Gefühls und des Geistes, zur Abwegigkeit und zum Abgrunde geneigt, dem Gefährlich-Schädlichen offen. Seine Aufgabe selbst bedingt seelisch-geistige Freizügigkeit, sie verlangt von ihm das Zuhause-sein in vielen und auch schlimmen Welten, sie duldet keine Seßhaftigkeit in irgendwelcher Wahrheit und keine Tugendwürde.¹⁹

Aschenbachs Künstlertum, wie bisher gezeigt wurde, lehnt jeden einzelnen dieser Punkte ab. Und was Aschenbach damit im Grunde ableugnet, ist sein eigenes Wesen. Hat er erst einmal einen Entschluß gefaßt, so unterzieht er sich nicht mehr der Selbstkritik, wie z.B. Tonio Kröger das getan hat, sondern folgt starr und blind dem einmal eingeschlagenen Weg. So lobenswert Entschlußfähigkeit im allgemeinen auch sein mag, in Aschenbachs Fall sind es unglücklicherweise stets bedauernswerte Entschlüsse, denn sie schließen jedesmal Selbstverleugnung ein und lassen ihn menschlich immer mehr verkümmern. Daß ein Künstler durch all diese Absagen, zu denen Aschenbach sich entschließt, nicht nur seine Kunst, sondern auch sein Leben unterhöhlen kann, darauf hat Thomas Mann

¹⁹Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 394-395.

mit klarer Bezugnahme auf Aschenbach hingewiesen:

In einer Erzählung stellte ich Versuche an mit der Absage an den Psychologismus und Relativismus der ausklingenden Epoche, ich ließ ein Künstlertum der 'Erkenntnis um ihrer selbst willen' der Abschied geben, dem 'Abgrund' die Sympathie aufsagen und zum Willen, zur Wertbeurteilung, zur Intoleranz, zur Entschlossenheit sich wenden. Ich gab alldem einen katastrophalen, das heißt: einen skeptisch-pessimistischen Ausgang.²⁰

Was Aschenbach mit seiner "Absage an den Psychologismus", der "Sympathie mit dem Abgrund" und dem "Mitleidssatz" (siehe oben) erreicht zu haben glaubt, ist das "Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit". (455) Und um diese 'Wiedergeburt' auch der Öffentlichkeit nicht vorzuenthalten, kommt er in einem seiner Dialoge "ausdrücklich und nicht ohne geheimnisvolle Betonung" (455) darauf zu sprechen. Demnach ist er sich seiner "Unbefangenheit" voll bewußt, was natürlich paradox ist und nur eine Illusion sein kann. Denn Unbefangenheit ist doch stets immer gerade deshalb Unbefangenheit, weil sie sich ihrer selbst nicht bewußt ist. M.L. Rosenthal hat auf den ironischen Gehalt dieser Stelle in der Novelle hingewiesen und ist ferner zu einer wichtigen Erkenntnis gekommen: "In describing the hero's illusions, Mann takes the opportunity to explain one of his most important ideas."

Auf Du+Du

WIE BRUCHT
AUF DIE
RUPPE+
WAS ZUM
SCHNEITEN

DURCH-
BRUCH
21

²⁰Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 509.

²¹M.L. Rosenthal, "The Corruption of Aschenbach", in: University of Kansas City Review, Herbst 1947, Jg. 14, S. 53.

Rosenthal verweist dabei auf folgendes Zitat aus der
Novelle:

Aber moralische Entschlossenheit jenseits des Wissens, der auflösenden und hemmenden Erkenntnis, -- bedeutet sie nicht wiederum eine Vereinfachung, eine sittliche Vereinfältigung der Welt und der Seele und also auch ein Erstarken zum Bösen, Verbotenen, zum sittlich Unmöglichen? (455)

Die Fragwürdigkeit von Aschenbachs Entschlüssen und damit seines einseitigen Künstlertums wird hier abermals betont.

Wird Aschenbachs Entwicklung weiter verfolgt, so läßt sich erkennen, daß nach seiner Absage an das Gefühl und alles moralisch Fragwürdigen ein Wandel in seiner literarischen Form vor sich ging. Ein "fast übermäßiges Erstarken seines Schönheitssinnes", eine "adlige Reinheit, Einfachheit und Ebenmäßigkeit der Formgebung" gaben "seinen Produkten fortan ein ... sinnfälliges, ja gewolltes Gepräge der Meisterlichkeit und Klassizität". (455) Aschenbach beginnt also, sich mehr denn je auf den äußeren Aspekt seiner Kunst, auf die Form, zu konzentrieren. "Unmittelbare Kühnheiten" oder "subtile und neue Absattungen", also lebendiges Spiel und experimentelle Züge verschwanden aus seinem Stil, der sich ganz dem "Muster-gültig-Feststehenden, Geschliffen-Herkömmlichen, Erhaltenen" (456) anpaßte. Wenn auch ein Rückgriff zu feststehender, konventioneller Formgebung an sich keineswegs abträglich ist, so führte er doch im Falle Aschenbachs

zur leblosen Erstarrung seiner Kunst, denn seine "fast übermäßige" (siehe oben) Betonung der schönen Form verwandelte seinen Stil ins "Formelle, selbst Formelhafte". (456) Und damit entspricht Aschenbachs Kunst nun genau seinem Leben, denn beide stehen in strengen Dienste der Form: das Leben wurde unter Ausschluß des Gefühls der tüchtigen, dienenden Lebensform der Vorfahren angepaßt; die Kunst wurde auf Kosten der Unmittelbarkeit und lebendigen Frische zur schönen äußeren Form. Leben und Kunst ließen in ihrer ausschließlichen Pflege des Äußeren den lebendigen Kern vertrocknen.

Aschenbach ist "nüchterner Leidenschaft voll", wenn er in seinen Stunden des Schaffens "aus der Marmor-masse der Sprache die schlanke Form befreit". (490) So wenig das Wort "Leidenschaft" auf den ersten Blick hier angebracht zu sein scheint, so genau bezeichnet es doch Aschenbachs Besessensein von der Idee der schönen Form. Echte Leidenschaft, echtes Gefühl ist in Aschenbachs Prosa nicht mehr zu finden. "Ebenmäßigkeit der Formgebung" oder ein "geschliffener" Stil allein aber machen noch keinen Künstler, darauf hat Thomas Mann an anderer Stelle warnend hingewiesen:

Achtest du die Leidenschaft, das Erlebnis nicht mehr, beschimpfst du sie, falls sie dem 'Geiste', das heißt: deiner radikalen Lehrmeinung nicht dienen? Dann bist du verloren! Dann mag deine Prosa noch so hartbunt und schmissig, deine Geste noch so genialisch steil, dein Atem noch so heiß, dei-

ne Kantilene noch so schmelzend sein, --
dann bist du kein Künstler mehr und auch
kein Mensch: dann bist du ein in Bigotterie
verknöcherteter Doktrinär und Schulmeister.²²

Wie sehr dieses Urteil auch bei Aschenbach zutrifft, läßt sich erkennen, wenn nicht übersehen wird, daß sich mit der Zeit in seinem Werk etwas "Amtlich-Erzieherisches" (456) bemerkbar machte.

Trotz allem aber vermag Aschenbach durch seine überaus strenge Lebens- und Schaffensweise und durch "kluge Verwaltung" (454) sehr tätig zu sein in seiner Kunst. Er ist unter anderem der Verfasser der "mächtigen Prosa-Epopöe vom Leben Friedrichs von Preußen", des "Romanteppichs 'Maja'", der "starken Erzählung 'Ein Elender'" und einer "Abhandlung über Geist und Kunst". (450)²³ Viele seiner Leser hielten diese Werke für "das Erzeugnis gedrungener Kraft und eines langen Atems", ohne zu wissen, daß Aschenbach sie sich unter Aufbietung all seiner Kräfte über große Zeitspannen abrang. "Willensdauer und Zähigkeit" (452) waren die Grundlagen all seiner Werke. Was aber die Thematik seiner Sprach-

²²Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 195.

²³Hans Wysling hat über diese Werke archivalische Untersuchungen durchgeführt und dabei versucht, ihre Bedeutung sowie ihre Beziehungen zu Thomas Manns eigenen Werken aufzudecken: "Aschenbachs Werke. Archivalische Untersuchungen an einem Thomas Mann-Satz", in: Euphorion, Heidelberg, März 1965, Bd. 59, H. 3, S. 272-314.

schöpfungen betraf, so ließ sich auch hier wieder eine auffällige Einseitigkeit erkennen. Der immer wiederkehrende Heldentyp seiner Werke wurde von einem Kritiker einmal als eine "intellektuelle und jünglinghafte Männlichkeit" beschrieben, "die in stolzer Scham die Zähne aufeinanderbeißt und ruhig dasteht, während ihr die Schwerter und Speere durch den Leib gehen". (453) Verbirgt sich hinter dieser leidenden Männlichkeit vom Typ des St. Sebastian nicht Aschenbach selbst? Vernon Venable hat schon darauf hingewiesen.²⁴ Das Zusammenbeissen der Zähne kann gleichgesetzt werden mit der geballten Faust, von der früher die Rede war. Hieß es nicht auch, daß Aschenbach "Opfer" brachte? (452) Und hat nicht auch er, aller Mühsal, allem Leiden zum Trotz nie seinen Stolz verloren? Er hatte in einem seiner Werke darauf hingewiesen, daß "beinahe alles Große, was dastehe, als ein Trotzdem dastehe, trotz Kummer und Qual, Armut, Verlassenheit, Körperschwäche... ." (453) So scheint er also den Ursprung der Größe im Leid zu sehen, ganz sicher tut er das hinsichtlich seiner eigenen Größe. Dieser beinahe masochistisch anmutende Stolz in Leid und Qual²⁵ war

²⁴Vernon Venable: "This figure is really Aschenbach's artistic projection of his own personality..." "Death in Venice" in: The Stature of Thomas Mann, hrsg. von Charles Neider, New York, 1947, S. 133.

²⁵Graham Good: "Aschenbach expresses a masochistic pride in suffering." "The Death of Language in Death in Venice", in: Mosaic, 1971/72, Jg. 5, Nr. 3, S. 210.

letzten Endes auch "die Formel seines Lebens und Ruhmes, der Schlüssel zu seinem Werk" und dem "sittlichen Charakter ... seiner eigentümlichen Figuren". (453)

Zusammenfassend läßt sich nun sagen, daß Aschenbach nicht nur die Form seiner Kunst seinem Leben anpaßte, sondern daß auch die Thematik seiner Werke sein eigenes Leben und Wesen widerspiegelt. Statt die Problematik seines Wesens und Künstlertums zu lösen, indem er sich in seinen Werken damit auseinandersetzt, (wie etwa Thomas Mann selbst das tat²⁶) kreist Aschenbachs Werk in — geradezu narzißtischer Selbstverherrlichung ständig um den selben Punkt, ohne daß er vorerst den Versuch macht, einen Ausweg oder eine Lösung zu finden. Dies ist wiederum darauf zurückzuführen, daß Aschenbach es ablehnt, in sich zu gehen. W.H. Rey sagt diesbezüglich: "He tyrannizes heart and soul in the service of his art which is devoted to the creation of pure beauty and perfect form."²⁷

Doch wie stand es in Wirklichkeit mit der schönen, vollkommenen Form der Kunst Aschenbachs, die die "Wirkungen der Größe" (454) hervorrief? Es wurde schon früher darauf hingewiesen.²⁸ Sie war, wie auch sein

²⁶Fritz Martini weist mit Bezug auf den Tod in Venedig darauf hin. Das Wagnis der Sprache, S. 196.

²⁷W.H. Rey, "Tragic Aspects of the Artist in Thomas Mann's Work", S. 198.

²⁸Siehe S. 17.

Leben, nur eine schöne Faßade, hinter der sich "Unterhöhlung" und "Verfall" (453) verbarg. Aschenbach hat, wie F. Martini sagt, sein Leben einer Stilisierung unterworfen, "die es fast bis zur Abstraktion verwandelt. Er ist ... ein psychologisch extremer Fall, pointiert bis zum Leblosen einer nur noch geistigen Existenz."²⁹ Ein Hauptmerkmal der Kunst Aschenbachs ist daher, daß sie trotz ihrer äußeren Größe kaum lebensverbunden ist und nur dem Geiste dient. Selber unfähig, Verbindungen mit anderen Menschen zu schließen, vermag auch seine Kunst kaum, eine Brücke zwischen ihm und der menschlichen Gesellschaft zu schlagen. Anna Hellersberg-Wendriner scheint allerdings etwas zu weit zu gehen, wenn sie sagt, daß Aschenbachs Kunst "niemandem als ihrem Schöpfer"³⁰ dient.

Zwei Worte, die Aschenbach auf dieser Stufe seines künstlerischen Schaffens vielleicht am besten umschreiben könnten, sind: Leistungsethiker und Kunstästhetiker. Der Leistungsethiker Aschenbach ist nun in dieser Arbeit zur Genüge behandelt worden. Daß aber auch sein Ästhetizismus, sein Streben nach schöner, vollkommener Form, die Gefahr in sich birgt, den Künstler vom Leben auszuschließen, hat Thomas Mann an anderer Stelle betont:

²⁹Fritz Martini, Das Wagnis der Sprache, S. 184.

³⁰Anna Hellersberg-Wendriner, Mystik der Gottesferne, S. 69.

Wo der Begriff der Schönheit obwaltet, da büßt der Lebensbefehl seine Unbedingtheit ein. Das Prinzip der Schönheit und Form entstammt nicht der Sphäre des Lebens... Es steht dem Leben in stolzer Melancholie entgegen und ist im tiefsten mit der Idee des Todes und der Unfruchtbarkeit verbunden.³¹

Aschenbach war in seiner bisherigen künstlerischen Laufbahn stets zu Extremen geneigt. Seine kompromißlose, intolerante Einstellung seinem Leben und Werk gegenüber ließ ihn nie einen Ausgleich finden oder Spannungen vermindern. Jeden Entschluß führte er zu seinem äußersten Extrem, sei es nun, das Gefühl zu erkälten, das Wissen zu verleugnen oder seine Werke in schöne Form zu fassen. Er war schon von jung an darauf bedacht, die "zwei Seelen in einer Brust", die im Sinne Thomas Manns das Los des Schriftstellers sind, auf eine zu reduzieren. Er nahm das "Da" an und leugnete das "Dort", akzeptierte das "Ja" und lehnte das "Nein" ab und negierte den "schlimmen Reichtum an inneren Gegensätzen"³² ganz und gar. Anscheinend nicht sonderlich zur Selbstreflexion geneigt, betrog er sich lange Jahre selbst, indem er sein wahres Wesen, seine "Mischlingsnatur" aus "Geist und Sinnlichkeit", verleugnete. Ohne es einsehen zu können, lebte er eine Illusion, "das falsche Leben". (453) Daß er dabei dennoch die "Wirkungen der Größe" (454) erreichte, ist

³¹Thomas Mann, "Über die Ehe", Brief an den Grafen Hermann Keyserling aus dem Jahre 1925, in: Reden und Aufsätze I, Frankfurt am Main, 1965, S. 134.

³²Siehe S. 6.

bewundernswert, doch soll vorerst die Frage offen bleiben, ob sie den Preis wert waren, den er dafür zahlte.

Thomas Mann hat öfter darauf hingewiesen, daß das Künstlertum, so wie er es sah, keine Einseitigkeit duldet und daß die offensichtlichen Widersprüchlichkeiten, die es mit sich bringt, oft durch gegenseitige Ergänzung zu einer nützlichen Vereinigung der Gegensätze führen können:

Daß alles Künstlertum ... zum Abgrund tendiert, ist nur allzu gewiß. Aber die Kunst, trotz des Zusammenhangs von Tod und Schönheit wunderbarerweise doch lebenverbunden, liefert aus sich auch wieder die Antitoxine; Lebensfreundlichkeit, Lebensgutwilligkeit bilden doch auch einen der Grundinstinkte des Künstlers; ein gewisser Einschlag von Lebensbürgerlichkeit und Ethik macht ihn jedenfalls, so wenig Kunst und Tugend von zu Hause aus zusammengehen, zusammengehören, unter Menschen erst möglich, und der Künstler ... ist recht eigentlich der (ironische!) Mittler zwischen den Welten des Todes und des Lebens.³³

Die bisherige Analyse von Aschenbachs Werdegang hat gezeigt, daß all diese künstlerischen Charakteristiken auch bei ihm in entweder ihrer extremen Form oder verdrängt und daher noch latent vorhanden sind. Daß Aschenbach wohl kaum je ein "Mittler" im obigen Sinne war, liegt daran, daß er im "leeren" und "strengen Dienste der Form" (453) die Verbindung zum Leben verloren hatte, vor allem, weil es ihm eben nie gelang, das Gegensätzliche, nämlich Kunst und Leben, Gefühl und Geist zu

³³ Thomas Mann, "Über die Ehe", S. 136.

vereinen. "Aschenbachs Kunst entsprach der Geschichte seines Lebens", sagt A. Hellersberg-Wendriner.³⁴

Doch alldem ungeachtet war Aschenbachs Leben ein Aufstieg, wenn auch wohl mehr ein äußerlicher. Während schon mit vierzig die Bürde seiner Schaffensart immer schwerer auf ihm lastete und ihn "ermattete" (451), wuchs sein Ruhm ständig und verbreitete sich auch in anderen Ländern. Mit fünfzig wurde sein Ruhm "amtlich" (521): ein Fürst verlieh ihm den persönlichen Adel. Und eben zu dieser Zeit geschah es, daß sich bei Gustav von Aschenbach eine Schaffenskrise einstellte, die zum Hauptteil das Ergebnis seines bisherigen, strengen, aufopfernden Lebens war und die den festgefügtten Bau seines Lebens und seiner Kunst in ihren Grundfesten erschüttern sollte. Diese Krise in Aschenbachs Leben ist es, mit der die Handlung der Novelle einsetzt.

³⁴Anna Hellersberg-Wendriner, Mystik der Gottesferne, S. 69.

ZWEITES KAPITEL: HARMONIE VON GEIST UND SINNLICHKEIT

Der lange Spaziergang, den Gustav von Aschenbach zu Beginn der Novelle in München von der Prinzregentenstraße durch den Englischen Garten bis zum Nordfriedhof macht, ist ein Bruch in seiner festgelegten, strengen Lebensführung, die ja zur ersten Voraussetzung seines künstlerischen Schaffens geworden ist. Der Grund für diese Abweichung vom festgelegten Tagesablauf ist Aschenbachs körperliche Verfassung, die unter der Last seiner rigorosen Lebensführung immer mehr ins Wanken gerät. Die über Jahre hinweg hartnäckig bekämpfte Ermattung und Müdigkeit, "von der niemand wissen und die das Produkt auf keine Weise, durch kein Anzeichen des Versagens und der Laßheit verraten durfte" (448), fängt nun an, Aschenbachs Kraft zu übersteigen. Mehr denn je zuvor erfordert seine Arbeit "höchste Behutsamkeit, Umsicht, Eindringlichkeit und Genauigkeit des Willens". (444) Die dadurch erzeugte Überreiztheit läßt ihn den Nachmittagsschlaf nicht finden, den er "bei zunehmender Abnutzbarkeit seiner Kräfte" (444) unbedingt nötig hat. Außerdem beginnen "Unlust" und "Ungenügsamkeit" sein Schaffen zu "lähmen" (448). Freilich brachten es sein Alter und seine Erfahrung mit sich, daß er sich nach wie vor seiner Meisterlichkeit sicher war, doch gibt ihm diese jetzt nicht mehr die Befriedigung,

die sie ihm bisher gegeben hatte. Der Grund dafür liegt in einer Veränderung seines Wesens. Plötzlich, nach all den Jahren, scheint sich das "erkältete" Gefühl wieder in ihm zu regen. Undeutlich wird ihm bewußt, daß seinem Werk seit seiner Absage an das Gefühl die Wärme des Lebens gefehlt hatte, denn "es schien ihm, als ermangle sein Werk jene Merkmale feurig spielender Laune, die, ein Erzeugnis der Freude, mehr als irgendein innerer Gehalt, ein gewichtigerer Vorzug, die Freude der genießenden Welt bildeten". (449) Feurigkeit, Freude und Spiel, das heißt: die Merkmale pulsierenden, gefühlten Lebens, die Aschenbach aus seiner strengen Lebensführung und aus seiner so sehr auf Form bedachten Kunst verdrängt hatte, beschäftigen nun seine Gedanken. Die unter geradezu übermenschlichen Anforderungen selbsterbaute und aufrechterhaltene 'Faßade' seines Lebens und seiner Kunst weist nun einen Riß auf und beginnt, wenn vorerst auch noch kaum bemerkbar, abzubröckeln. Das bisher geführte "falsche Leben" (453), wie es sich auch in seinem Werk widerspiegelte, fängt an, sich als Verirrung zu zeigen, da Aschenbach, wie Herbert Lehnert darauf hinweist, "seiner Würde müde ist, die fortwährend Ansprüche an ihn stellt und ihn von den sinnlichen, harmlosen Spielen der Jugend ausschließt, deren er doch als Quelle seiner Kunst bedarf".¹ Der Dichter Aschenbach,

¹Herbert Lehnert, Thomas Mann; Fiktion, Mythos, Religion, Stuttgart, 1965, S. 126.

der Meister im Gebrauch des Wortes geworden ist und an dessem mustergültigem Stil die Jugend sich zu üben anhalten wird (521), beginnt sich zu einer Erkenntnis durchzuarbeiten, auf die G. Good hinweist: "Language as austere truth-content will earn respect, but will seem impoverished without the excitement of sensuality and feeling."² Und W.H. Rey hat den Ursprung der Schaffenskrise Aschenbachs und damit die Problematik seines Künstlertums schlechthin mit folgenden Worten zusammengefaßt: "The fundamental artistic problem for ... Aschenbach ... is to overcome the sterilizing effect of aesthetic formalism, ... and to break through to a new art presenting the spontaneous unity of artistic form and human feeling."³

In eben diese Richtung gehen Aschenbachs Gedanken, wenn er jetzt daran denkt, daß er vor Jahren "das Gefühl gezügelt und erkältet" hatte und sich nun fragt, ob es die "geknechtete Empfindung" sein könnte, die sich an ihm rächt, indem sie "alle Lust, alles Entzücken an der Form und am Ausdruck mit sich hinwegnahm". (449) Die Überlegungen, die Aschenbach auf seinem Spaziergang bezüglich seines Lebens und Schaffens anstellt, sind, wie im vorhergehenden Kapitel gezeigt wurde, nicht typisch für ihn.

²Graham Good, "The Death of Language in Death in Venice", S. 51.

³W. H. Rey, "Tragic Aspects of the Artist in Thomas Mann's Work", S. 202.

Selbstreflexion, der Blick nach innen, in den "Abgrund", die "trübe Tiefe" (521) hatte er seit seiner Absage an das Gefühl und den moralischen Zweifelsinn abgelehnt. Seine Überlegung, ob nun etwa die "geknechtete Empfindung" (siehe oben) der Grund seiner Schaffenskrise sein könnte, scheint ein zaghafter Schritt in die Richtung des Psychologismus zu sein, den er als "unanständig" (455) verworfen hatte.

Was diesen Gedanken Aschenbachs vorausgeht, ist "eine seltsame Ausweitung seines Innern ... , eine Art schweifender Unruhe, ein jugendlich durstiges Verlangen in die Ferne, ein Gefühl, so lebhaft, so neu oder doch so längst entwöhnt und verlernt...". (446) Scheint es nicht, als ob der Funken des erkälteten Gefühls sich wieder zur zaghaften Flamme entfacht habe? Bei näherer Betrachtung dieses Zitats stellt man fest, daß der alternde Aschenbach nun zum Teil zu jener Zeit in seiner Jugend zurückkehrt, in der er das Gefühl bewußt ausgeschaltet hatte, daß nun auf einmal sein Gefühlsleben dort wieder einsetzt, wo es vor vielen Jahren aufgehört hatte. Denn ist es nicht ein "jugendlich durstiges Verlangen", das ihn überkommt? Zudem regt sich in ihm auch wieder "lebhaft" ein Gefühl, das er in den Jahren seit seiner Absage verlernt hatte. Hält man sich genau an die Wortwahl des Autors, so bekommt man durchaus den Eindruck, als beginne die wiederentfachte Flamme von Aschenbachs Gefühlsleben immer höher zu lodern: der "seltsamen Ausweitung seines Innern",

nachdem er den merkwürdigen Fremden⁴ am Friedhofsportal gesehen hat, folgt ein "lebhaftes Gefühl", gefolgt von einer Reiselust, die erst als "Anfall" auftritt, dann ins "Leidenschaftliche" übergeht und schließlich über die "Begierde" bis zur "Sinnestäuschung" wächst. (446)

In einem geradezu vulkanartigen Ausbruch steigt aus den Tiefen von Aschenbachs Innern das Gefühl mit einer derartig urtümlichen Gewalt, daß sogar die Sinne überwältigt.

Was Aschenbach in diesem Augenblick "sehend gewordener Begierde" (447) vor seinem inneren Auge erblickt, ist geradezu ein Abstieg in die dumpfe Schwüle urweltlicher Regellosigkeit, die direkt im Gegensatz steht zu seiner strengen, geordneten, 'moralischen' Lebensform:

Er sah, sah eine Landschaft, ein tropisches Sumpfgebiet unter dickdunstigem Himmel, feucht, üppig und ungeheuer, eine Art Urweltwildnis aus Inseln, Morästen und Schlamm führenden Wasserarmen, -- sah aus geilem Farrengewucher,

⁴Die Forschung hat sich wiederholt mit der Deutung dieser Figur, die ja an mehreren Stellen in der Novelle mit leichten Abwandlungen auftaucht, beschäftigt und ist dabei zu verschiedenen Ergebnissen gekommen. James R. McWilliams meint: "He exists logically as the figment of the hero's repressed mind, and the chain reaction of associations unleashed thereby..." "The Failure of Repression: Thomas Mann's Tod in Venedig", S. 237. Isadore Traschen scheint ihre Behauptung in sexueller Hinsicht etwas zu überspannen, wenn sie sagt: "The man is beardless, with milky freckled skin; this suggests youthful innocence, yet with homosexual implications..." "The Use of Myth in Death in Venice, in: Modern Fiction Studies, Sommer 1965, Jg. 11, Nr. 2, S. 168. Für Walter Pabst ist

aus Gründen von fettem, gequollenem und abenteuerlich blühendem Pflanzenwerk haarige Palmen schäfte nah und ferne emporstreben, sah wunderbarlich ungestalte Bäume ihre Wurzeln durch die Luft in den Boden, in stockende, grünschattig spiegelnde Fluten versenken, wo zwischen schwimmenden Blumen, ... Vögel von fremder Art, hochschultrig, mit unförmigen Schnäbeln, im Seichten standen ... , sah zwischen den knotigen Rohrstämmen des Bambusdickichts die Lichter eines kauernenden Tigers funkeln (447)

Es ist, als ob die unterdrückte, sinnliche Wesenshälfte, jene "dunkleren, feurigeren Impulse" (450), die er von der Mutter ererbt hatte, für einige Augenblicke wieder zur Oberfläche durchbrächen. Das Leben und die Welt, die Aschenbach hier sieht, sind "tropisch, ungeheuer, geil, abenteuerlich blühend, fremd und unförmig" und damit das genaue Gegenteil seiner Welt und seines bisherigen Lebens, die, wie im vorhergehenden Kapitel erwähnt wurde, sich mit folgenden Adjektiven umschreiben ließen: nordisch, schlicht, züchtig-nüchtern, erstarrt, konventionell und formgebunden.

Doch hält diese plötzlich aufgestiegene Vision jener "Urweltwildnis" nicht lange an. Aschenbachs Vernunft und die über lange Jahre hin geübte Selbstzucht

diese Figur "Satan" in Person. "Satan und die alten Götter in Venedig. Die Entwicklung einer literarischen Konstante", in: Euphorion, Herbst 1955, Bd. 49, S. 347. Eine literarkritische Kuriosität ist Heinz Kohuts psychologische Deutung der Todesfiguren: "The four men are ... the ego's projected recognition of the breakthrough of ancient guilt and fear, magically perceived as the threatening father figure returning from the grave." "Death in Venice by Thomas Mann. A Story about the Disintegration of Artistic Sublimation", S. 220.

bringen ihn gleich wieder zu sich und er glaubt, sich über den Ursprung dessen, "was ihn da so spät und plötzlich angewandelt" (448) im klaren zu sein: "Fluchtdrang, ... Sehnsucht ins Ferne und Neue, ... Begierde nach Befreiung, Entbürdung und Vergessen, -- der Drang hinweg vom Werke, von der Alltagsstätte eines starren, kalten und leidenschaftlichen Dienstes." (448) Hier erreicht Aschenbach nun den Punkt, wo er sich eingesteht, daß sein Wesen und Wirken starr und kalt sind, daß sie, wie schon darauf hingewiesen wurde, nur noch "liebenswürdige Haltung im leeren und strengen Dienste der Form" (453) sind. Die Überlegung, daß es wohl doch besser wäre, den "Bogen nicht zu überspannen" (448), also die Last seiner Lebens- und Schaffensweise bei zunehmender Ermattung und Abnutzbarkeit nicht ununterbrochen weiterzutragen, läßt ihn schließlich den Entschluß fassen, auf Reisen zu gehen.

Aschenbachs plötzlicher Entschluß, in den "liebenswürdigen Süden" (449) zu fahren, wird von mehreren Interpreten dieser Novelle auf psychologischer Ebene erklärt, doch meist auf verschiedene Weise. Thomas Manns äußerst genaue Beschreibung der Entwicklung Aschenbachs als Mensch und Künstler läßt eine derartige Interpretation durchaus zu, die durch das psychologische Vorverständnis des Interpreten umso erhellender sein kann. Doch scheint es aber, daß auch eine psychologische Interpretation sich in erster Linie an den literarischen Text halten sollte,

ohne vorauszusetzen, daß Aschenbachs Entwicklung irgendeinem festgelegten psychologischen System folgt. Unverständlich bleibt in diesem Zusammenhang die Logik, die hinter J.R. McWilliams' Interpretation dieser Stelle in der Novelle liegt; er glaubt den Ausgang der Novelle allein von Aschenbachs Entschluß zur Reise ableiten zu können: "Already in the Munich cemetery it is clear that it is only a question of time before his [Aschenbachs] intellect is completely powerless against the imperious claims of his instincts. Aschenbach now acts impulsively..."⁵ Zum einen ist hier kaum etwas "klar", denn die ersten Seiten der Novelle sagen nicht sehr viel aus über Aschenbach, und zum anderen muß in Frage gestellt werden, ob Aschenbach wirklich nur impulsiv handelt. Mag jene Vision der "Urweltwildnis" auch plötzlich aus dem Unbewußten ins Bewußtsein gestiegen sein und stellvertretend oder sogar gleichbedeutend sein mit der über Jahre hinweg "geknechteten Empfindung" (claim of instincts), so gibt doch Aschenbach dem Impuls zum Reisen nicht sofort und gedankenlos nach, sondern erkennt ihn als den Wunsch nach "Befreiung" und "Entbürdung", die er nach Jahren übermenschlicher Anstrengung und Selbstaufopferung sicher mehr als nötig hat. Er prüft seine Empfindungen "auf Wesen und Ziel" (446) und

⁵James R. McWilliams, "The Failure of Repression: Thomas Mann's Tod in Venedig", S. 237.

weiß schließlich "nur zu wohl, aus welchem Grunde die Anfechtung so unversehens hervorgegangen war". (448) So hatte Aschenbach zwar den plötzlichen Impuls zu reisen, doch sein Handeln kann nach so ausführlichen Überlegungen und Einsichten nicht "impulsiv" genannt werden. Auch H. Kohuts Behauptung, Aschenbach sei wegen seines Entschlusses zu reisen ein Mann, der von unkontrollierbaren Kräften getrieben wird, läßt sich daher kaum halten.⁶

Im Gegensatz zu diesen beiden Kritikern hält I.B. Jonas sich ganz offensichtlich mehr an den Text und erkennt den Kernpunkt der Künstlerproblematik Aschenbachs -- die "zwei Seelen in einer Brust" -- wenn sie bezüglich Aschenbachs Reise sagt:

So geht Aschenbach nach Italien, um dort sein wahres Ich zu finden, um sich in Venedig von allem Zwang und der Vergewaltigung seiner selbst zu befreien. Im Süden sucht er dem bisher unterdrückten Erbteil seiner Mutter gerecht zu werden, und durch die Hingabe an die sinnliche Schönheit die durch eine naturwidrige Askese bewirkte Erstarrung seines Ichs zu überwinden.⁷

Die vorliegende Arbeit schließt sich dieser Feststellung trotz ihrer vorausdeutenden Züge an, weil sie im Grunde auch das Ergebnis der bis jetzt durchgeführten Untersuchung ist.

Jene "seltsame Ausweitung seines Innern", die

⁶Heinz Kohut, "Death in Venice by Thomas Mann. A Story about the Disintegration of Artistic Sublimation", S. 208.

⁷Ilse B. Jonas, Thomas Mann und Italien, Heidelberg, 1969, S. 58.

Aschenbach bei seinem Spaziergang in München verspürt hatte, setzt sich auf der Reise in den Süden fort, die im dritten Teil der Novelle beschrieben wird. Es ist geradezu, als entspanne sich dabei gleichzeitig die "geballte Faust", mit der Aschenbachs Leben und Wesen einmal verglichen wurden (451) immer mehr. Dem eineinhalbwöchigen Aufenthalt auf der Insel Pola folgt der Entschluß, nach Venedig zu fahren, denn dort hofft der Reisende das "Unvergleichliche, das Märchenhaft Abweichende" (458) zu finden. Auf dem Schiff, das ihn nach Venedig bringen soll, findet Aschenbach zum ersten Mal Ruhe und Entspannung, die er sich in den Jahren der "hohen Mühsal" und dem "heilig nüchternen Dienst seines Alltags" (487) nicht gönnt hatte. Auch die strenge Regelung, die genaue Zeiteinteilung seines Lebens und Schaffens, werden hier auf der "ungeheuren Scheibe des öden Meeres" durchbrochen: "Aber im leeren, im ungegliederten Raume fehlt unserem Sinn auch das Maß der Zeit und wir dämmern im Ungemessenen." Es ist bezeichnend für Aschenbachs Zustand der Entspannung, daß Thomas Mann ihn hier zum ersten Mal den "Ruhenden" (461) nennt.⁸

Und mit der geistigen und körperlichen Entspan-

⁸Hans W. Nicklas hat eine Liste von vierundzwanzig solcher substantivierter Adjektive dieser Novelle zusammengestellt. Er stellt fest, daß in der Reihenfolge dieser Wortbildungen eine Steigerung vor sich geht, "bis sie sich schließlich zur sittlichen Verurteilung steigern...". Thomas Manns Novelle "Der Tod in Venedig", "Analyse des Motivzusammenhangs und der Erzählstruktur", Marburg, 1968, S. 89-90.

nung löst sich auch die "geknechtete Empfindung" (449) immer mehr aus ihren Fesseln. Daß Aschenbach eben jetzt des "schwermütig-enthusiastischen Dichters" gedenkt, unter dessen Feder "Ehrfurcht, Glück und Trauer zu maßvollem Gesange geworden..." (461), mag seinem eigenen Wesen und seiner Gemütsverfassung entsprechen. I.B. Jonas hat darauf hingewiesen, daß mit diesem "schwermütig-enthusiastischen Dichter" August Graf von Platen gemeint sein könnte, wenn sie sagt, daß Aschenbachs Wesen diesem Dichter ähnelt. Bezüglich der Vorbilder, die Thomas Mann bei der Gestaltung seiner Aschenbach-Figur vor Augen hatte, sagt sie: "Obgleich die äußeren Züge Aschenbachs dem Komponisten Gustav Mahler ähneln⁹, ... so war doch das wahre Leitbild des Dichters August Graf von Platen, der Verkünder des antiken Schönheitsideals und der engen Verbindung von Schönheit und Tod..."¹⁰ Erhellend mögen in diesem Zusammenhang Manns eigene Worte über Platen sein, auf die I.B. Jonas allerdings nicht verweist. Er sagt in einem seiner Aufsätze aus dem Jahre 1926: "Ich habe Platen von jung auf geliebt und werde immer unter seinem Na-

⁹Thomas Mann weist in einem Brief vom 18.3.1921 an Wolfgang Born, der die Novelle illustriert hat, selbst darauf hin, daß er seiner Künstlerfigur Aschenbach den Vornamen und das Aussehen Gustav Mahlers gegeben hat. Briefe 1889-1936, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt am Main, 1962, S. 185.

¹⁰Ilse B. Jonas, Thomas Mann und Italien, S. 57.

men die Idee eines strengen, schmerzlichen und stolzen Künstlertums verstehen, eines Lebens, beherrscht von dem menschlich hochherzigsten Drange nach Vollkommenheit."¹¹ Die Ähnlichkeit mit Aschenbachs Künstlertum ist unübersehbar. Wie bisher gezeigt wurde, trifft diese Beschreibung auch genau auf ihn zu. Da nun die Wesensverwandtschaft von Aschenbach und Platen erkannt wurde, so könnte es also durchaus sein, daß Aschenbach auf seiner Fahrt nach Venedig jenes Dichters gedenkt, dessen Wesen seinem eigenen so ähnlich ist.¹²

Was aber bei Aschenbachs Erinnerung an Platen von äußerster Wichtigkeit ist, ist der Hinweis, daß Aschenbachs Gefühlswelt sich endlich wieder aus ihrer Erstarrung löst, denn er wird "von schon gestalteter Empfindung mühelos bewegt...". (462) Die Saiten seines Gefühlslebens scheinen wieder in Schwingung geraten zu sein, denn er zieht Möglichkeiten in Erwägung, die ihm über lange Jahre hin in seinem nüchternen und züchtigen Leben wohl kaum in den Sinn gekommen waren: Er "prüfte ... sein

¹¹Thomas Mann, Reden und Aufsätze II, Frankfurt am Main, 1965, S. 744. Erika Mann sagt in Erinnerung an ihren Vater, daß Platen der Dichter war, der ihres Vaters "Herzen am nächsten stand...". Einleitung zu: Thomas Mann, Briefe 1948-1955 und Nachlese, Frankfurt am Main, 1965, S. 7.

¹²Joachim Seyppel hat weitere Platen-Anspielungen aufgezeigt. "Adel des Geistes: Thomas Mann und August von Platen", in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1959, Jg. 33, S. 565-573.

ernstes und müdes Herz, ob eine neue Begeisterung und Verwirrung, ein spätes Abenteuer des Gefühls dem fahrenden Müßiggänger vielleicht noch vorbehalten sein könnte". (462) (Scheint es nicht auch hier, als ob Aschenbach, nun der "Müßiggänger" genannt, die versäumte Jugend nachhole? Denn er hatte ja niemals "den Müßiggang, niemals die sorglose Fahrlässigkeit der Jugend gekannt". [451])

Wenig später zeigt sich dann auch, daß ein "Abenteuer des Gefühls" für Aschenbach wirklich noch im Bereich des Möglichen liegt. Die seltsamen Erlebnisse der Herreise, der aufgeputzte Geck, der unheimliche Gondolieri und die abenteuerliche Atmosphäre der Fahrt in der bequemen, sargschwarzen Gondel, "beschäftigen ihn über Gebühr, vertiefen sich im Schweigen, werden bedeutsam, Erlebnis, Abenteuer, Gefühl". (468)

Wendet man nun den Blick zurück auf den Künstler Aschenbach vor der Schaffenskrise, so wie er im vorhergehenden Kapitel der vorliegenden Arbeit beschrieben wurde, dann wird klar, welche grundlegende Wandlung in seinem Wesen vor sich gegangen ist. Dort war Aschenbach noch ein Mensch, der das Gefühl "gezügelt" und "erkältet" hatte (449), der den Genuß nicht liebte (487), der ständig unter der "Spannung" seiner Werke lebte (452), dessen Wesen "sinnlich benachteiligt" war (453) und der die Selbstreflexion ablehnte. Bei seiner Ankunft in Venedig aber ist Aschenbach ein Mensch, der von "jugendlich dur-

stigem Verlangen" (446) bewegt wird, in dem sich das erkältete Gefühl wieder entfacht hat, der es nicht mehr ablehnt, "sein ernstes und müdes Herz" (462) und seine Empfindungen "auf Wesen und Ziel" (446) zu prüfen, und der "von ... gestalteter Empfindung mühelos bewegt" (462) wird.

Was hier in Aschenbach vor sich geht, ist das Wiedererwachen jener Hälfte von den "zwei Seelen in einer Brust", die er bisher unterdrückt hatte. Seine Künstlernatur, die, nach Thomas Mann schlechthin, eine "Mischlingsnatur aus Geist und Sinnlichkeit" ist, nähert sich demnach jener "Mittelstellung"¹³, die Aschenbach ihr früher abgesprochen hatte.

Und in diesem Zustand eines sich anbahnenden Ausgleichs seiner Künstlernatur trifft Aschenbach zum ersten Mal den schönen polnischen Knaben. Die Funktion Tadzios im Kontext dieser Künstlernovelle und vor allem die Bedeutung seines Verhältnisses zu Aschenbach ist in der Thomas Mann-Kritik auf verschiedene Weise und leider oft auch durch nichtssagende Verallgemeinerungen gänzlich unzureichend behandelt worden. Das mag freilich z.T. auf die Vieldeutigkeit dieser Figur zurückzuführen sein, doch müßte sich ihre Hauptfunktion mittels einer genaueren Textanalyse durchaus erkennen lassen. Was einige Kritiker

¹³Siehe Seite 6.

zu übersehen scheinen, ist die Tatsache, daß Aschenbachs Verhältnis zu Tadzio nicht vom ersten Zusammentreffen bis zum Ende dasselbe ist. Ebenso wie Aschenbachs Wesen sich verändert, so ändert sich auch sein Verhältnis zu dem polnischen Knaben. Dies ist für das Verständnis von Aschenbachs Künstlerproblematik von äußerster Wichtigkeit und soll daher hier näher untersucht und klargestellt werden.

Bevor aber dieses Vorhaben ausgeführt wird, sollen erst einige Stimmen angeführt werden, die das Verhältnis Aschenbach-Tadzio zu deuten versuchen. R.J. Hollingdale sagt diesbezüglich:

On the level of realism, the plot of Death in Venice is: an elderly and much admired and respected author is tired from overwork; he decides to take a holiday and goes to Venice; there he sees a beautiful boy who arouses in him repressed homosexual feelings of which he is ashamed; he indulges in fantasies about the boy, at first sublimated and artistic (Greek statues and the like), later frankly erotic.¹⁴

Die Frage erhebt sich, wie brauchbar eine derartige Zusammenfassung der Novelle in einem Satz ist. Die Problematik dieser Geschichte erlaubt es wohl kaum, den Gehalt auf diese Weise zu reduzieren. Eine derartige Interpretation bleibt völlig an der Oberfläche. Auf Aschenbachs problematisches Künstlertum und die Rolle, die Tadzio darin spielt, wird nicht eingegangen. Der Kern der

¹⁴R.J. Hollingdale, Thomas Mann, "A Critical Study", London, 1971, S. 93.

Novelle wird deshalb nicht berührt und Hollingdales Worte bleiben daher wenig erhellend.

Ebenso wenig tragen H. Hatfields Worte zum besseren Verständnis dieses Werks bei, wenn er darauf hinweist:

... Aschenbach is fleeing from the harsh German world to the classic Mediterranean; but his Italian journey comes too late to save him. After his encounter with the boy Tadzio, the allusions to Plato and to Hellenistic sculpture establish the mood for his homosexual passion.¹⁵

Auch C.A.M. Nobles Interpretation weist, mit betont moralischen Untertönen, in dieselbe Richtung: "Die Novelle ist die Sublimierung eines im Grunde verbrecherischen Erlebnisses, nämlich der sittenwidrigen Liebe Aschenbachs zu dem polnischen Knaben Tadzio."¹⁶ Auch spricht Noble von Aschenbachs "homosexueller Faszination für den Knaben" und nennt sie "krankhaft-krimineller Art".¹⁷

Was diese Interpretationen gemein haben, ist ihre Oberflächlichkeit. Derartige Kritiken erwecken den Eindruck, als sei Der Tod in Venedig lediglich die Ge-

¹⁵ Henry Hatfield, Thomas Mann, Norfolk/Connecticut, 1951, S. 62.

¹⁶ C.A.M. Noble, Krankheit, Verbrechen und künstlerisches Schaffen bei Thomas Mann, S. 121.

¹⁷ Ebda.: S. 123.

schichte eines alternden 'Sittenstrolches', der in Venedig einem schönen Knaben nachstellt. Daß dabei dem in Frage stehenden Kunstwerk und damit dessen Schöpfer größtes Unrecht geschieht, muß nicht sonderlich betont werden. Wer sich mit dieser Novelle befaßt, sollte nicht nur in der Handlung ihren Gehalt suchen.

Thomas Mann selbst hat in einem Brief an Elisabeth Zimmer vom 6.9.1915 mit Bezug auf diese Novelle darauf hingewiesen, daß Verallgemeinerungen unzulänglich sind: "Im übrigen ist so ein Kunst Ding ja schwer auf eine einzige Formel zu bringen, sondern stellt ein dichtes Gewebe von Absichten und Beziehungen dar, das etwas Organisches und darum durchaus Vieldeutiges hat."¹⁸ Er gibt im selben Brief einen Hinweis, worauf es ihm beim Schreiben dieser Novelle unter anderem ankam: "Das Problem aber, das ich besonders im Auge hatte, war das der Künstlerwürde, -- ich wollte etwas geben wie die Tragödie des Meistertums."¹⁹

Um diese "Tragödie des Meistertums", d.h. des Künstlertums Aschenbachs auch nur annähernd zu erfassen, ist ein Eindringen in das "dichte Gewebe von ... Beziehungen" und damit in das "Vieldeutige" (siehe oben) dieser

¹⁸ Thomas Mann, Briefe 1889-1936, S. 123.

¹⁹ Ebda. Thomas Mann weist im selben Brief darauf hin, daß er "ursprünglich nichts Geringeres geplant hatte, als die Geschichte von Goethe's letzter Liebe zu erzählen...".

Novelle nötig. André von Gronicka hat darauf hingewiesen, daß sich der Gehalt dieser Novelle am besten erschließt, wenn sie auf zwei Ebenen, der symbolischen (Mythos) und der realistischen (Psychologie), gesehen wird.²⁰ Dies soll im Auge behalten werden, wenn nun versucht wird, Aschenbachs Werdegang vom Augenblick des Zusammentreffens mit Tadzio an weiter zu verfolgen.

Als Aschenbach am Abend nach seiner Ankunft im Bäder-Hotel vor der Abendmahlzeit in der Halle wartet, sieht er den "langhaarigen Knaben von vielleicht vierzehn Jahren"²¹ zum ersten Mal:

Mit Erstaunen bemerkte Aschenbach, daß der Knabe vollkommen schön war. Sein Antlitz, bleich und anmutig verschlossen, von honigfarbenem Haar umringelt, mit der gerade abfallenden Nase, dem lieblichen Munde, dem Ausdruck von holdem und göttlichem Ernst, erinnerte an griechische Bildwerke aus edelster Zeit, und bei reinsten Vollendung der Form war es von so einmalig persönlichem Reiz, daß der Schauende weder in Natur noch in bildender Kunst etwas ähnlich Geglücktes angetroffen zu haben glaubte. (469)

Nach einem kurzen Vergleich mit den nonnenhaften Schwestern wird die Beschreibung des Knaben fortgesetzt:

Man hatte sich gehütet, die Schemen an sein schönes Haar zu legen; wie beim 'Dornauszieher' lockte

²⁰André von Gronicka, "Myth plus Psychology. A Stylistic Analysis of Death in Venice", S. 191-205. Herbert Lehnert nennt diesen Artikel "grundlegend für eine moderne Interpretation der Novelle, ja im gewissen Sinne grundlegend für Thomas Mann Interpretationen überhaupt...". Thomas-Mann-Forschung, "Ein Bericht", S. 138.

²¹Vernon Venables Feststellung, Tadzio sei "a twelve-year-old boy", ist nicht korrekt. "Death in Venice", in: The Stature of Thomas Mann, S. 132.

es sich in die Stirn, über die Ohren und tiefer noch in den Nacken. ... die Haut seines Gesichtes stach weiß wie Elfenbein gegen das goldige Dunkel der umrahmenden Locken ab.

Zweifellos wird hier Tadzio durch Aschenbachs Augen gesehen, doch ist seine Sicht des Knaben vorerst noch sehr sachlich, was R.J. Hollingdale zu übersehen scheint, wenn er sagt: "... Aschenbach is bestowing something if not all of this beauty on him himself."²² Hollingdale geht sogar so weit, folgende Behauptung aufzustellen: "That he [Tadzio] is 'real' no one will suppose..."²³ Man darf der Beschreibung des Knaben durchaus entnehmen, daß er "wirklich" ist und daß seine Schönheit für das empfängliche Auge ganz reell sichtbar wäre. Was aber hier wichtig ist, ist die Tatsache, daß Aschenbach den Knaben mit den Augen des formbewußten Künstlers sieht. Für ihn bringt Tadzios Aussehen sofort die Erinnerung an die Bildwerke aus der Blütezeit griechischer Kunst, in der die vollendete, schöne Form das höchste Ideal war. Es kann nicht übersehen werden, daß dem Knaben hier die Merkmale und Eigenschaften eines formvollendeten Kunstwerks zugesprochen werden. Aschenbach hat noch nichts dergleichen zuvor gesehen; für ihn ist der Knabe die "reinste Vollendung der Form" (siehe oben).

²²R.J. Hollingdale, Thomas Mann, "ACritical Study", S. 92.

²³Ebda.

Zieht man in Betracht, wie es bisher mit Aschenbachs Kunst und Leben stand, so überrascht es kaum, daß es gerade die schöne, vollendete "Form" ist, die er hier bewundert. Die Worte, mit denen Tadzio hier beschrieben wird, klingen wie ein Echo der Beschreibung von Aschenbachs Kunst, als vom "fast übermäßigen Erstarken seines Schönheitssinnes" die Rede war, "jener adeligen Reinheit, Einfachheit und Ebenmäßigkeit der Formgebung, welche seinen Produkten ... ein ... Gepräge der Meisterlichkeit und Klassizität verlieh". (455) Seine Kunst wandelte sich ins "Mustergültig-Feststehende, Geschliffen-Herkömmliche, Erhaltene, Formelle ...". (456) Es wurde wiederholt betont, daß Aschenbachs ganzes Leben im "strengen Dienste der Form" (453) stand. Jetzt, nachdem er die klösterlich-strenge Lebens- und Schaffensweise unterbrochen hat, begegnet ihm zum ersten Mal, in der Gestalt eines lebendigen Menschen, die über Jahre hin angestrebte "reinste Vollendung der Form" (siehe oben). Und darin, im Zusammentreffen mit der l e b e n d i g e n "vollkommenen Form" mag für den Kunstästhetiker Aschenbach nun eine Gefahr liegen. Doch soll dem Verlauf der Wesensveränderung Aschenbachs nicht vorgegriffen werden und es kann daher vorerst nur festgestellt werden, daß von einem wirklichen Verhältnis Aschenbachs zu dem Knaben noch nicht die Rede sein kann, denn Tadzio ist für Aschenbach zu diesem Zeitpunkt "das Schöne" (471) an sich, das ihm

zufällig in menschlicher Gestalt begegnet. Eine der symbolischen Hauptfunktionen Tadzios ist damit schon ausgesprochen.

Worauf also die obigen Ausführungen hinweisen, ist die Doppelfunktion der Tadzio-Figur. Die vollkommene menschliche Schönheit seiner Erscheinung liegt einerseits ganz auf realistischer (sinnlicher) Ebene, ist aber auf symbolischer Ebene gesehen eine lebendige Verkörperung von Aschenbachs Kunstideal (also geistig).

A.F. Bance hat in Tadzios Vergleich mit dem "Dornauszieher" auch eine Parallele zu Heinrich von Kleists Über das Marionettentheater erkannt.²⁴ Er sieht darin einen Hinweis, daß Tadzio als lebendige Form jene "Unbefangenheit" besitzt, die Aschenbach anstrebte, ja wiedergefunden zu haben glaubte.²⁵ Dies unterstützt die Feststellung, daß Tadzio das Ideal verkörpert, das Aschenbach in seiner Kunst bisher angestrebt hat.

Auch jene scheinbar unwichtige Tatsache, daß der äußerlich so schöne Knabe kränklich ist und Anzeichen physischer Schwäche (schlechte Zähne 479) zeigt, hat in Aschenbachs Kunst seine Entsprechung. Denn es hieß auch von ihr, daß sich hinter ihrer schönen Form "eine innere

²⁴A.F. Bance, "Der Tod in Venedig and the Triadic Structure", in: Forum for Modern Language Studies, 1972, Jg. 8, S. 148-161.

²⁵Siehe Seite 21.

Unterhöhnung, ... biologischer Verfall vor den Augen der Welt verbirgt". (453) Beide, Aschenbachs Kunst und Tadzio, haben daher eine "innere Unterhöhnung" gemein, die, da die dem Leben entgegengesetzt ist, im Zeichen des Todes steht.

Da nun versucht wurde, die Bedeutung Tadzios bei Aschenbachs erstem Zusammentreffen mit ihm klarzustellen, so soll jetzt die sich daraus ergebende Entwicklung des Aschenbach-Tadzio-Verhältnisses weiter verfolgt werden.

Aschenbachs Überlegungen beim Anblick des polnischen Knaben gehen von der anfänglich rein ästhetischen Betrachtung auch kurz auf das persönliche Wesen des Kindes über, wenn er sich fragt, ob es wohl ein "verzärteltes Vorzugskind" sein könnte, "von parteilicher und launischer Liebe getragen". (470) Doch liegt es nicht in der Natur des Kunstästhetikers Aschenbach, diese offensichtliche 'Ungerechtigkeit' den Schwestern des Knaben gegenüber zu verurteilen, denn "fast jedem Künstlernaturell ist ein üppiger und verräterischer Hang eingeboren, Schönheit schaffende Ungerechtigkeit anzuerkennen". (470)

Aschenbach ist in "Anschauung" versunken, als ihm die Augen des bewunderten Wesens zum ersten Mal begegnen. Daß er sich gleich darauf durch den "Akzent von Zucht, Verpflichtung und Selbstachtung ... sonderbar ergriffen fühlte" (472), mit dem sich der Abgang der polnischen Familie vor ihm abspielte, überrascht kaum. "Zucht, Verpflichtung und Selbstachtung" sind ja auch Hauptzüge in

Aschenbachs Leben, die sich hier nun gar noch in Gesellschaft der "reinsten Vollendung der Form" (469) finden.

Diese Eindrücke und Gedanken vermögen nun aber doch, den Künstler Aschenbach "geistig zu bewegen" und er stellt während der Mahlzeit Überlegungen bezüglich der Entstehung menschlicher Schönheit und "allgemeiner Probleme der Form und der Kunst" an. Wenn diese Gedanken sich schließlich als "schal" und untauglich erweisen, so scheinen sie doch eine Saite in seinem Innern angeschlagen zu haben, die auch während der Nacht noch leise nachklingt, denn sein Schlaf wird von "Traumbildern" (472) belebt.

Hatte Aschenbach beim ersten Anblick des polnischen Knaben nur "mit Erstaunen" festgestellt, daß dieser "vollkommen schön war" (469), so "erschrickt" er am nächsten Morgen "über die wahrhaft gottähnliche Schönheit des Menschenkindes". (473) Damit zeigt sich eine unverkennbare Gefühlsreaktion dieser "vollkommenen Form" in Menschengestalt gegenüber, eine Reaktion, die am Vortage noch nicht vorhanden war, zumindest nicht in derartig deutlicher Ausprägung. Gefühl, Sinnlichkeit kommt zaghaft mit ins Spiel. Bezeichnend dafür ist die Art, in der der Schöne nun beschrieben wird; sein Haupt ist "das Haupt des Eros, vom gelblichen Schmelze parischen Marmors". (474) Zur "reinsten Vollendung der Form" (469) aus "Marmor" hat sich nun der "Eros" gesellt. Und wieder läßt sich, genau wie beim Spaziergang in München, verfol-

gen, wie Aschenbachs Gefühlsschwingungen ansteigen. Sie steigern sich vom "Erstaunen" (469) beim ersten Anblick des Schönen zum "Erschrecken" (473) und schließlich über das "Entzücken" bis zur "Hingerissenheit", wenn auch unter dem Mantel "fachmännisch kühler Billigung". (474) Gleichzeitig überkommt ihn eine Art Heiterkeit; die Verstimmung, die er wegen der ungünstigen, seiner Gesundheit abträglichen Witterung verspürt, löst sich und er faßt den Entschluß, in Venedig zu bleiben: "... ich bleibe hier, solange du bleibst!" (474), denkt er. Damit ist klar, daß er um Tadzios Schönheit willen bleibt, von der er als Künstler fasziniert ist.

Nun erhebt sich die Frage, die schon verschiedene Interpreten dieser Novelle beschäftigt hat: Wie kann Aschenbachs Neigung, jetzt, da ihr deutlich auch ein sinnliches Element anhaftet, noch weiter moralischer Anrührigkeit entgehen? In diesem Zusammenhang erhebt sich die grundlegende Frage, ob denn die Bewunderung menschlicher Schönheit je ganz 'unsinnlich' sein kann. Verneint man diese Frage, so ergibt sich eine neue: Wo liegt die Grenze zwischen dem noch 'erlaubten' Grad von Sinnlichkeit und moralischer Anrührigkeit? Und dann bemerkt man, daß es eine Antwort auf diese Frage wohl kaum gibt. Verschiedene Kritiker, wie bereits gezeigt wurde, haben diese Problematik umgangen, indem sie ihr vom Anfang an den Stempel der Homoerotik aufgedrückt haben. Eine Textanalyse

bis zu dem Punkt, an dem Aschenbach sich zum ersten Mal entschließt, in Venedig zu bleiben, zeigt, daß ein derartiges Urteil kaum gerechtfertigt ist. Zum anderen mögen Thomas Manns eigene Worte bezüglich menschlicher Schönheit helfen, Aschenbachs Neigung ins rechte Licht zu stellen. Daß der Ursprung der Erheiterung und Freude, die Aschenbach durch die Gegenwart des schönen Knaben erfährt, an diesem Punkte schon verwerflich sei, darf wohl aus der Sicht Thomas Manns verneint werden. Der Autor hat noch im hohen Alter, in seiner autobiographischen Schrift Die Entstehung des Doktor Faustus gesagt: "... hübsche Menschen sind eine Freude, ob männlich oder weiblich ..."²⁶ Außerdem ist ja für Thomas Mann die Sinnlichkeit ein Hauptmerkmal der Kunst und vor allem eine der "zwei Seelen in einer Brust". Sie ist die eine Hälfte der "Mischlingsnatur" des Künstlers, die sich aus "Geist und Sinnlichkeit" zusammensetzt. Nocheinmal sei darauf hingewiesen, daß Aschenbach über lange Jahre hin das Gefühl "erkältet" und damit den sinnlichen Teil seiner Künstlernatur unterdrückt hatte. Erst durch das Wiederhervortreten seiner Gefühlswelt kann er sich einem erneuten Ausgleich seines wahren Wesens annähern. Die Begegnung mit Tadzio trägt durch ihre Sinnlichkeit weiter dazu bei, ihn immer mehr auf die Mitte zwischen den beiden Hälften von "Geist und Sinnlichkeit"

²⁶ Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus, Frankfurt am Main, 1966, S. 128.

zuzuführen. Aschenbach betritt wieder, wie Thomas Mann es nannte, "das Spannungsverhältnis von Leben und Geist, ... ein äußerst delikates, schwieriges, erregendes, schmerzliches mit Ironie und Erotik geladenes Verhältnis".²⁷ Nun soll aber noch einmal darauf hingewiesen werden, daß Thomas Mann die Ansicht vertrat, "daß alles Künstlertum ... zum Abgrund tendiert"²⁸, daß der Künstler "bis zum letzten Hauch ein Abenteurer des Gefühls und des Geistes"²⁹ bleibe. Diese gefährliche und, wenn man will, auch fragwürdige Tendenz des Künstlertums hat Thomas Mann immer wieder betont, ohne dabei den Künstler zu verdammen. So sollte auch der Leser Gustav von Aschenbach noch nicht verurteilen, denn er ist als Bewunderer der Schönheit und als "Abenteurer des Gefühls" noch immer eine positive Mannsche Künstlerfigur. Ob sich dieser Zustand ändert soll nun im folgenden weiter untersucht werden.

Kurz nach seinem Entschluß, in Venedig zu bleiben, sucht Aschenbach den Strand auf, wo ihn "der Anblick sorglos sinnlich genießender Kultur ... unterhält und erfreut ... wie nur je". (474) In diesen Worten liegt eine weitere Bestätigung dafür, daß Aschenbach längst nicht mehr

²⁷Thomas Mann, Briefe 1889-1936, S. 179.

²⁸Thomas Mann, Reden und Aufsätze I, S. 136. (Siehe auch Seite 29 der vorliegenden Arbeit)

²⁹Thomas Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 394. (Siehe auch Seite 20 der vorliegenden Arbeit)

der Mann ist, von dem es früher hieß: Er "liebte nicht den Genuß" (487) und dessen Wesen "sinnlich benachteiligt" (453) war. Und dort am Strand beobachtet Aschenbach etwas, das ihn "beglückt". (476) Tadzio war an ihm vorbeigegangen und seine sonst unbeweglichen Züge hatten beim Anblick der Russenfamilie zum ersten Mal einen Gefühlszustand zum Ausdruck gebracht. Für Aschenbach wird damit die Aura des "Göttlich-Nichtssagenden" (476), von der der Bewundernde die "schöne Form" bisher umgeben gesehen hatte, in "menschliche Beziehungen" gestellt und "läßt ein kostbares Bildwerk der Natur, das nur zur Augenweide getaucht hatte, einer tieferen Teilnahme wert erscheinen". (476) Was mit dieser "tieferen Teilnahme" beginnt, ist also neben der ästhetischen Bewunderung eine betont gefühlsmäßige Beziehung zu dem Knaben, die unter anderem als "eine Art Zartgefühl" (476) beschrieben wird. Doch mit dieser 'Vermenschlichung' von Aschenbachs Verhältnis zu Tadzio werden die griechisch-mythischen Beziehungen und damit die symbolische Funktion der Tadzio-Figur keineswegs vermindert. Tadzio behält vom Anfang bis zum Ende seine mythisch-symbolischen Züge, die ihn in seiner Funktion stets auf zwei Ebenen wandeln lassen. Auf den reichen mythologischen Gehalt der Novelle näher einzugehen, ist im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht möglich. Es wird daher hier nur auf jene mythologischen Zusammenhänge hingewiesen, die zum Verständnis von Aschenbachs Künstlerproblematik in

Betracht kommen.³⁰

Es ist bezeichnend für Aschenbach, der sich in seiner Kunst stets um die vollkommene Form bemüht hat, daß seine Gedanken beim Anblick Tadzios immer wieder zu diesem Aspekt seiner Kunst zurückkehren. Als er sich durch längeres Überlegen über den Namen des Kindes³¹ endlich im klaren ist und der Knabe "aus Tiefen von Himmel und Meer" an den Strand kommt, heißt es: "Dieser Anblick gab mythische Vorstellungen ein, er war wie Dichterkunde von anfänglichen Zeiten, vom Ursprung der Form und von der Geburt der Götter." (478) Und ebenso bezeichnend ist es für die innere Wandlung Aschenbachs, daß dieses geistige Bild in seinem Innern einen "Gesang" (478) antönen läßt, der zu voller Klangstärke des Gefühls anwächst. Das "Bewunderungswürdige", das "edle Menschenbild" (478) vor Augen heißt es von Aschenbach: "Und eine väterliche Huld,

³⁰Verschiedene Arbeiten haben sich eingehender mit dem mythologischen Gehalt der Novelle beschäftigt. Siehe dazu: Franz H. Mautner, "Die griechischen Anklänge in Thomas Manns Tod in Venedig", in: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur, Januar 1952, Jg. 44, S. 20-26. Manfred Dierks, Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann, Bern und München, 1972. (Thomas Mann-Studien, Bd. II)

³¹James B. Hepworth versucht in seiner Untersuchung des Namens "Tadzio" zu zeigen, daß dieser von "Sabazios" komme, einem der vielen Namen, unter welchen Dionysos bekannt war. "Tadzio-Sabazios. Notes on Death in Venice", in: Western Humanities Review, 1963, Jg. 17, S. 172-175. Lee Stavenhagen stellt eine ganze Reihe von Beziehungen auf, unter anderem, daß "Tadzio" auf das griechische "hagios", nämlich "holy madness" anspiele. "The Name Tadzio in Der Tod in Venedig", in: German Quarterly, Januar 1962, Jg. 35, Nr. 1, S. 20-23.

Nur einmal, im Hotellift, sieht Aschenbach den polnischen Knaben aus nächster Nähe. Dabei macht er die Feststellung, daß Tadzio kränklich ist und wahrscheinlich nicht alt werden wird, was ihm ein "Gefühl der Genugtuung oder Befriedigung" (479) gibt, das er nicht weiter ergründen will. A.F. Bance gibt eine mögliche Antwort auf Aschenbachs unerklärte Genugtuung, die auf den ersten Blick als geradezu herzlos erscheinen mag. Er weist darauf hin, daß Aschenbachs "Beruhigung" daher rühren könnte, weil er fühlt, daß Tadzio in der Blüte seines Lebens sterben und deshalb seine Schönheit nie verlieren werde.³³ Diese Annahme läßt sich noch durch das, was dieser Lift-Episode unmittelbar vorausgeht, unterstützen: Aschenbach verweilte in seinem Zimmer "längere Zeit vor dem Spiegel und betrachtete sein graues Haar, sein müdes und scharfes Gesicht". (479) Es ist möglich, daß er hier über das Wesen menschlicher Schönheit und Jugend nachgedacht hat, die für ihn, den alternden Künstler, für immer verloren waren, die aber, wie er im Lift feststellte, der bewunderte Knabe durch einen frühen Tod nie verlieren sollte.

Im selben Maße, in dem sich Aschenbachs Innenleben durch seinen Venedig-Aufenthalt ausweitete, wird sein körperliches Befinden durch das schwüle Wetter und den üblen Geruch der Lagune vermindert. Da ihm sein "abscheu-

³³A.F. Bance, "Der Tod in Venedig and the Triadic Structure", S. 158.

licher Zustand" (480) bald unerträglich wird, faßt er den Entschluß, Venedig zu verlassen, einen Entschluß, den er zwar am nächsten Tag schon wieder bereut, es aber doch dabei beläßt. Noch einmal sieht er Tadzio und spricht zum Abschied die väterlich-wohlwollenden Worte "Sei gesegnet!" (482) vor sich hin. Es ist, als ob sich Aschenbachs Verhältnis zu Tadzio in diesem frommen Wunsch kristallisiere.

Doch was dann für Aschenbach folgt, ist eine "Leidensfahrt" (482), auf der seine 'befreite Empfindung' die schmerzlichen Tiefen menschlichen Gefühls voll auszuschöpfen scheint. "Reue, ... Harm, ... wirkliches Weh, Seelennot, ... Schmerz, ... Ratlosigkeit" (482-484) überkommen ihn. "Seine Brust war zerrissen" (483), er ist der "Gequälte". (484) Doch als er erfährt, daß man seine Koffer irrtümlicherweise nach Como geschickt hat, sieht er sich gezwungen, zum Hotel zurückzukehren. Und dieser Umstand reißt ihn aus seiner schmerzlichen Stimmung und trägt ihn schwungartig hinauf in die wonnigen Höhen des Gefühls: "Freude, Heiterkeit" (484) lassen ihn wieder "zufrieden" sein und "Befreiung seines Blutes" (486) fühlen. Wieder zurück im Hotel, "blickt Aschenbach in sich hinein" und erkennt auch die "Wahrheit seines Herzens". (486) Er erkennt, daß ihn um Tadzios willen der Abschied so schmerzlich berührt hatte.

Früher wurde festgestellt, daß Aschenbach in

jungen Jahren die sinnliche, von der Mutter ererbte Hälfte seines Wesens abgeleugnet³⁴ und es auch abgelehnt hatte, seine eigenes Wesen weiter zu erforschen und zu erkennen.³⁵ Doch nun ist sein Wesen zum Gegenteil übergegangen und der Künstler, der früher das "Wissen ... leugnete" (454), sieht jetzt die "Wahrheit seines Herzens". Wenn nun am Ende des dritten Kapitels Aschenbachs Arme "schlaff" über die Lehne seines Sessels hinabhängen und er mit den Händen eine "bereitwillig willkommenheiße, gelassen aufnehmende" (486) Bewegung macht, so scheint es, als sei damit angedeutet, daß sich die starre "geballte Faust", mit der sein Leben früher verglichen wurde, entspannt habe und als nehme er bereitwillig all jene Züge seiner Künstlernatur wieder auf, die er früher verdrängt und abgeleugnet hatte.

Und im vierten Kapitel wird deutlich, daß Aschenbach sich wirklich allen Einwirkungen auf die Sinne bereitwillig hingibt. Sein Wesen hat sich ganz geöffnet, es ist bereit, jede Anregung der Sinne voll auszuschöpfen. Die sanfte Kraft, mit der die Umwelteinflüsse auf ihn einwirken, scheint selbst die kleinsten, verstecktesten Saiten seiner Sinne in Schwingung zu versetzen: "das Murmeln des umnachteten Meeres, leise heraufdringend,

³⁴Siehe Seite 13.

³⁵Siehe Seite 19-20.

... bespricht ... die Seele", Pflanzen des Parks "duften balsamisch" (487) und die fremde Sprache Tadzios wird in Aschenbachs Ohren zur "Musik". (489; 492-493) Er führt ein Leben "geordneter Muße", dessen "weiche und glänzende Milde ... ihn rasch berückt". (487) Bezeichnend für Aschenbachs Wesensveränderung ist auch, daß es gerade jetzt von ihm heißt, er verhalte sich anderen Menschen gegenüber "menschenfreundlich" und "vertraulich". (488) "Zufriedenheit und Lebensfreude" (488), "Bewunderung, ... zarte Sinneslust" (489) lassen ihn an seinem Aufenthaltsort "vergnügt" und "glücklich" (487) sein. "Dann schien es ihm wohl, als sei er entrückt ins elysische Land..." (488)

Doch gleichzeitig mit den Sinnen wird bezeichnenderweise auch der Künstler in Aschenbach angeregt. Die Schönheit Tadzios gibt hier den Ausschlag. Ihm, "der holden Erscheinung", widmet er "Andacht und Studium". (488) Tadzio wird in seiner vollkommenen Form mit einem "aus klarem Stoffe" (490) gebildeten Kunstwerk verglichen und wird schließlich ganz eindeutig und unmißverständlich sogar zum Inbegriff, zur lebendigen Verkörperung von Aschenbachs Kunstideal:

Welch eine Zucht, welche Präzision des Gedankens war ausgedrückt in diesem gestreckten und jugendlich vollkommenen Leibe! Der strenge und reine Wille jedoch, der, dunkel tätig, dies göttliche Bildwerk ans Leben zu treiben vermocht hatte, -- war er nicht ihm, dem Künstler, bekannt und vertraut? Wirkte er nicht auch in ihm, wenn er, nüchterner Leidenschaft voll, aus der Marmormasse der Sprache die schlanke Form befreite, die er im Geiste geschaut und die er als Stand-

bild und Spiegel geistiger Schönheit den Menschen darstellte? (49o)

"Zucht" und "Präzision des Gedankens" waren schon seit frühen Jahren Hauptmerkmale der Kunst Aschenbachs. Auch der "strenge und reine Wille", der bei der Entstehung eines Kunstwerks nötig ist, war stets ein Hauptzug in Aschenbachs Wesen. Die im "Geiste geschaute" Form, in "kleinen Tagewerken" (452) aus der "Marmormasse der Sprache" herauszumeißeln, war immer die "hohe Mühsal" (487) seiner "stärksten und würdigsten Stunden" (452) gewesen. So ging es ihm in seiner Kunst also vor allem darum, geistige Schönheit durch das formschaffende Wort sichtbar zu machen. Und diese vollendete Genauigkeit der Sichtbarmachung des Geistes durch die Form sieht Aschenbach in Tadzio verkörpert. Der Knabe ist "Standbild und Spiegel" (49o) geistiger Schönheit. Durch diesen Anblick glaubt Aschenbach nun, "das Schöne selbst zu begreifen, die Form als Gottesgedanken, die eine und reine Vollkommenheit, die im Geiste lebt und von der ein menschliches Abbild und Gleichnis hier leicht und hold zur Anbetung aufgerichtet war". (49o)

Wie aus den oben angeführten Zitaten hervorgeht, sieht Aschenbach den schönen Knaben als Beispiel vollkommener Form, die gleichbedeutend ist mit Schönheit, welche ihrerseits wieder sichtbar gewordener Geist ist. Geist, Schönheit und vollkommene Form sind demnach eine untrennbare Einheit. Blickt man in diesem Zusammenhang

zurück auf den Künstler Aschenbach, so wie er im vorhergehenden Kapitel beschrieben wurde, wo es heißt, daß seine Kunst im "leeren und strengen Dienste der Form" (453) stand, so läßt sich seine Begeisterung beim Anblick vollkommener Form leicht verstehen. Außerdem wurde versucht zu zeigen, daß Aschenbachs Leben und Kunst, die ja ineinander aufgingen, an Gefühlsarmut litten und damit einer Einseitigkeit unterlagen, da nämlich, wie Thomas Mann sagt, 'wahres' Schriftsteller-Künstlertum (und damit die in Frage stehende Kunst) eine Mischung aus "Geist und Sinnlichkeit"³⁶ ist. Da bisher eine Entwicklung in Aschenbachs Charakter hinweg von jener nur-geistigen, formbedachten Einstellung verfolgt wurde, so mag sich nun die Frage erheben, wie weit Aschenbach sich inzwischen der Mitte zwischen "Geist und Sinnlichkeit" genähert habe. Seine Überlegungen, wie sie aus den bisherigen Ausführungen hervorgehen, zeigen, daß Tadzio, um dies noch einmal zu betonen, die schöne "Form" (= sichtbar gewordener Geist) verkörpert. Und wie steht es nun also mit der "Sinnlichkeit", die die "zweite Seele" in der Künstlerbrust ist? Wenn im Zusammenhang von Aschenbachs Bewunderung der vollkommenen "Form" in Tadzio von "Andacht" (488) und "Anbetung" (490) die Rede ist, scheint es dann nicht, als ob Aschenbachs Künstlerwesen

³⁶ Siehe Seite 6.

kaum über den Dienst an der "Form" hinausgekommen sei? Diese Frage darf wohl verneint werden. Aschenbachs Bewunderung Tadzios kann nicht mehr nur "leerer ... Dienst [an] der Form" (453) sein, denn "das Bewunderungswürdige" (478) ist ja nicht nur die angestrebte vollendete "Form", sondern auch ein Mensch, zu dem Aschenbach eine gefühlsmäßige Bindung eingegangen ist. Aschenbach selbst aber kontemplant diesen sinnlichen Aspekt seiner Bewunderung Tadzios noch nicht. Doch scheint es, daß Aschenbachs Verhältnis zu Tadzio an diesem Punkt schon der Mitte dessen gleichkommt, was Thomas Mann das "Spannungsverhältnis von Leben und Geist" nennt, in dem, so wie er es sieht, "das Problem des Erotischen, ja das Problem der Schönheit"³⁷ beschlossen liegt. "Schönheit", so sagt Thomas Mann an anderer Stelle, "ist zwar geistig, aber auch sinnlich".³⁸ Demnach wäre Aschenbachs Bewunderung für Tadzio also geistiger und sinnlicher Natur zugleich.

Daß Aschenbachs Begeisterung für Tadzio sein Gefühlsleben weiter vertieft, wird bestätigt, wenn es heißt: "Sein Geist kreiste, seine Bildung geriet ins Wallen, sein Gedächtnis warf uralte, seiner Jugend überlieferte und bis dahin niemals von eigenem Feuer belebte

³⁷ Thomas Mann, Briefe 1889-1936, S. 179.

³⁸ Thomas Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 565.

Gedanken auf." (490) Wie weit Aschenbach von der "sinnlich benachteiligten Häßlichkeit" (453) entfernt ist, zeigt der Hinweis, daß die in ihm jetzt aufsteigenden Gedanken "von eigenem Feuer" belebt werden. Und dann scheint Aschenbach doch auch selbst zu bemerken, daß die Sinnlichkeit immer mehr Teil seines Wesens wird. Er stellt sich die Frage: "Stand nicht geschrieben, daß die Sonne unsere Aufmerksamkeit von den intellektuellen auf die sinnlichen Dinge wendet?" (490) So in Anschauung versunken, sieht er sich in der Rolle des Sokrates in Platons Phaidros-Sokrates-Dialog. Im Grunde wird damit Aschenbachs Verhältnis zu Tadzio, wie es bisher verfolgt wurde, auf philosophischer Ebene wiederholt:

Er [Sokrates] sprach ihm von dem heißen Erschrecken, das der Fühlende leidet, wenn sein Auge ein Gleichnis der ewigen Schönheit erblickt; ... sprach von der heiligen Angst, die den Edlen befällt, wenn ein gottgleiches Antlitz, ein vollkommener Leib ihm erscheint, -- wie er dann aufbebt und außer sich ist und hinzusehen sich kaum getraut und den verehrt, der die Schönheit hat... . . . Denn die Schönheit, ... nur sie, ist liebenswürdig und sichtbar zugleich: sie ist ... die einzige Form des Geistigen, welche wir sinnlich empfangen, sinnlich ertragen können. ... So ist die Schönheit der Weg des Fühlenden zum Geiste... . (491-492)

Geist und Gefühl sind in diesem Gleichnis von Aschenbachs Erlebnis eng miteinander verbunden. In ihm spiegelt sich des Dichters "Mischlingsnatur" aus "Geist und Sinnlichkeit"³⁹ wider.

Auch Aschenbach sieht nun in der Vereinigung die-

³⁹Siehe Seite 6.

ser beiden Hälften das Ideal des Schriftstellers: "Glück des Schriftstellers ist der Gedanke, der ganz Gefühl, ist das Gefühl, das ganz Gedanke zu werden vermag." (492) Daß er sich zu dieser Erkenntnis durchgerungen hat, beweist, daß Aschenbach den vollen Ausgleich, den Zusammenklang der inneren Gegensätze gefunden hat. Der Meister des Stils, der ein Leben lang den Geist in die Form umsetzte, der das Gefühl "erkältete" (449) und die Empfindung "knechtete" (449), hat nun letztlich der sinnlichen Hälfte seiner Künstlernatur das gleiche Recht neben dem Geist eingeräumt. "Geist und Sinnlichkeit" oder "Gedanke und Gefühl" halten sich die Waage. Die Einseitigkeit von Aschenbachs Künstlerwesen, wie sie im vorhergehenden Kapitel aufgezeigt wurde, ist damit aufgehoben.

Und wie steht es mit Aschenbachs Kunst? Er ist, seit dieser Wandel in seinem Wesen vor sich ging, literarisch nicht tätig gewesen. Nun aber ist seine "Erregung auf Produktion gerichtet". (492) Dieses im Sinne Thomas Manns nun 'echt' künstlerische Wesen Aschenbachs zeigt sich auch in der Wahl eines Themas: Es ist ein Problem, über das sich zu äußern die "geistige Welt" angeregt wurde. "Der Gegenstand war ihm geläufig, war ihm Erlebnis; sein Gelüst, ihn im Licht seines Wortes erglänzen zu lassen, auf einmal unwiderstehlich." (492) Geistiger und gefühlsmäßiger Einklang also auch hier.

Wie sehr Tadzio aber noch immer als Verkörperung

von Aschenbachs Kunstideal zu sehen ist, zeigt der Wunsch des Künstlers, in dessen Nähe zu arbeiten, "beim Schreiben den Wuchs des Knaben zum Muster zu nehmen, seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen zu lassen, der ihm göttlich schien, und seine Schönheit ins Geistige zu tragen... ." (492) Tadzios Schönheit wird durch das Wort des 'fühlenden' Künstlers zum literarischen Kunstwerk, das die Merkmale des Ausgleichs in Aschenbachs Wesen trägt, was gleichzeitig besagt, daß auch das Werk selbst das 'geistig-sinnlich' vollkommenste ist, das er je verfaßte. W. Michaels Interpretation der Novelle weist in diese Richtung, wenn er zu diesem Punkt bemerkt:

Also nicht mehr aus kühler, apollinischer Objektivierung, sondern aus dem dionysischen Rausche direkter Empfindung wird hier geschöpft; und der Weg wird damit für den Dichter frei gemacht, unmittelbar aus dem eigenen Erleben heraus zu bilden, wenn auch Objektivierung nie ausgeschlossen wird.⁴⁰

Allerdings scheint es, als werde hier der "dionysische", gefühlsmäßige Aspekt der Schaffensweise Aschenbachs schon frühzeitig etwas zu sehr betont, denn das würde ja bedeuten, daß Aschenbach die 'goldene Mitte' von "Geist und Sinnlichkeit" schon überschritten hätte. Einerseits besteht kein Zweifel, daß diese "anderthalb Seiten erlebener Prosa" (493) nicht mehr nur "liebenswürdige Haltung im leeren, strengen Dienste der Form" (453) sind; hinter

⁴⁰Wolfgang Michael, "Stoff und Idee im Tod in Venedig", S. 19.

ihrem schönen Äußeren verbirgt sich nicht mehr eine "sinnlich benachteiligte Häßlichkeit". (453) Doch sind sie andererseits auch nicht nur das Erzeugnis "dionysischen Rausches", denn ihre Merkmale sind: "Lauterkeit, Adel und schwingende Gefühlsspannung". (493) "Lauterkeit und Adel" haben auch bisher Aschenbachs Werke ausgezeichnet. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß ihre Hauptmerkmale "adlige Reinheit, ... Meisterlichkeit und Klassizität" (455) waren. Zu diesen Zügen kommt aber nun noch eine bisher ungekannte "schwingende Gefühlsspannung" hinzu. Demnach wäre es wohl richtiger, festzustellen, daß Aschenbach ein dichterisches Ideal verwirklicht hat, denn wie die Beschreibung jener "andert-halb Seiten" erkennen läßt, ist hier der "Gedanke ganz Gefühl, das Gefühl ganz Gedanke" geworden. W.H. Rey faßt das Ideal, das Aschenbach erreicht hat, mit folgenden Worten zusammen: "Art as the miraculous unity of form and feeling, of self-conquest and self-surrender, of the sensual and the spiritual."⁴¹ "Geist und Sinnlichkeit" sind demnach in Aschenbachs Werk eine harmonische, ausgeglichene Verbindung eingegangen, auf die auch M. Church hinweist: "Only once in 'a page and a half' does Aschenbach bridge the gap between the spirit and the body."⁴²

⁴¹W.H. Rey, "Tragic Aspects of the Artist in Thomas Mann's Work", S. 203.

⁴²Margaret Church, "Death in Venice. A Study in Creativity", in: College English, 1962, Jg. 23, Nr. 8, S. 648.

Daß auch in Aschenbachs Wesen ein derartiger Ausgleich stallgefunden hat, wurde schon erwähnt und es läßt sich nun sagen, daß für Aschenbach Kunst und Leben erneut ineinander aufgehen.

Aschenbach hat bis zu diesem Höhepunkt seiner Entwicklung als Künstler nie "die Lust des Wortes süßer empfunden, nie so gewußt, daß Eros im Worte sei ...".

(492) Die Zeit, die er zum Verfassen seiner später sehr bewunderten Abhandlung benötigt, wird "gefährlich-köstliche Stunden" (492) genannt. Damit wird indirekt auf eine latente Gefahr in seiner Situation hingewiesen. Kurz zuvor heißt es, daß Aschenbach sich in einer "Krisis" (492) befindet. Damit sind Andeutungen gemacht, daß der Punkt, den Aschenbachs Entwicklung erreicht hat, ein kritisch-gefährlicher ist. Vergegenwärtigt man sich seine Lage, so sieht man worin die Gefahr liegt. Der ideale Ausgleich, den dieser Künstler gefunden hat, stellt ihn genau in die Mitte zwischen "Geist und Sinnlichkeit". Es ist, als stünde er auf dem Grat eines hohen Berges, dort, wo sich zwei Steilhänge treffen, von welchen einer in die eisig-leblosen Tiefen der Geistigkeit und der andere in die glutvoll-lebendigen Schluchten der Sinnlichkeit abfällt. In den "gefährlich-köstlichen Stunden" (siehe oben), die er zum Schreiben der Abhandlung braucht, hält er das Gleichgewicht auf schwindliger Höhe des künstlerischen Idealzustandes, doch stets von der Gefahr bedroht, in eines der beiden Extreme abzugleiten. Und da

Aschenbach seinen Höhepunkt von der Seite des Geistes her erreicht hat, mag für ihn die Gefahr besonders groß sein, sich zu weit über den Abgrund der neuentdeckten Sinnlichkeit zu neigen.

Die "sonderbar entnervende Mühe" (493), die das Ineinanderwirken von "Geist und Sinnlichkeit", von "Kunst und Leben" zur Folge hat, scheint die Auswirkung der Anstrengung zu sein, die das Gleichgewicht halten zwischen diesen beiden Welten erfordert. Als Aschenbach sein Werk beendet hat, fühlt er sich "erschöpft, ja zerrüttet, und ihm war, als ob sein Gewissen wie nach einer Ausschweifung Klage führe". (493)

Aschenbachs Gewissensbisse mögen darauf zurückzuführen sein, daß das sinnliche Element zum ersten Mal so direkt Ursprung seines Werks geworden ist. Da diese Schaffensart neu ist für ihn, so mag es ihm, der vormals alles moralisch Fragwürdige (455) verworfen hatte, nicht leicht fallen, den sinnlichen Ursprung seines Werks voll zu akzeptieren. Thomas Mann selbst sagt an anderer Stelle über die Kunst, "daß sie zugleich Erquickung und Strafgericht, Lob und Preis des Lebens durch seine lustvolle Nachbildung und kritisch-moralische Vernichtung des Lebens ist oder doch sein kann, daß sie in demselben Maße lustweckend wie gewissenweckend wirkt".⁴³ Thomas

⁴³ Thomas Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 563. (Hervorhebung von Thomas Mann)

Mann schiebt nach dem Hinweis auf Aschenbachs Gewissens-
bisse eine allgemeine Betrachtung über das Wesen der
Kunst Aschenbachs ein:

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.
(493)

Doch ist diese Betrachtung nicht nur mit Bezug auf Aschen-
bachs Werk gültig, sondern spiegelt, wie an verschiedenen
Stellen gezeigt wurde⁴⁴, Thomas Manns allgemeine Ansicht
über das künstlerische Schaffen wider. Wie fragwürdig
und zweideutig die Entstehungsweise eines Kunstwerks auch
sein mag, Sinnlichkeit ist, im Sinne Thomas Manns, Teil
des künstlerischen Schaffungsprozesses. F. Baron hat
sich mit dieser für die Leserschaft 'moralischen Frag-
würdigkeit' der Entstehungsweise von Aschenbachs Werk ein-
gehender beschäftigt und kommt dabei zu folgendem Schluß:

The intrinsic value of the finished product
of art requires different criteria, standards
which belong to the realm of aesthetics rather
than ethics. The work has an existence inde-
pendent of its creator. Sensuality is necessary
to the work of art and therefore cannot be ig-
nored.⁴⁵

Doch niemand, auch der Dichter nicht, vermag es,

⁴⁴ Siehe Seite 20; 29.

⁴⁵ Frank Baron, "Sensuality and Morality in Thomas
Mann's Tod in Venedig", S. 123.

das Wesen des Künstlertums, das wunderbare Ineinanderwirken von Geist und Gefühl zu ergründen und zu erklären. So heißt es bezeichnenderweise in dieser Novelle: "Wer enträtselt Wesen und Gepräge des Künstlertums! Wer begreift die tiefe Instinktverschmelzung von Zucht und Zügellosigkeit, worin es beruht!" (494) Auch an diesen Worten zeigt sich, daß Wesen und Problematik des Künstlertums immer wieder auf die "zwei Seelen in einer Brust" zurückzuführen sind.

Am Tage nach jenem "seltsam zeugenden Verkehr des Geistes mit einem Körper" (493) sieht Aschenbach den Knaben Tadzio auf dem Weg zum Meere. Dabei kommt ihm "der Wunsch, der einfache Gedanke, ... mit dem, der ihm unwissentlich so viel Erhebung und Bewegung bereitet, leichte, heitere Bekanntschaft zu machen ...". (493) Doch es kommt nicht dazu; Aschenbach will es nicht. Was er tun wollte, hätte "zum Guten, Leichten und Frohen, zu heilsamer Ernüchterung" führen können. Aber Aschenbach wollte keine "Ernüchterung", weil "der Rausch ihm zu teuer war". (494) Und damit ist es geschehen! Aschenbach hat das Gleichgewicht zwischen "Geist und Sinnlichkeit" verloren und sein Wesen neigt sich nach der sinnlichen Seite. Wie ein Echo klingt in seinen Gedanken dreimal das "Zu spät!" (483) wider, so als sollte damit gleichzeitig Aschenbachs unaufhaltsames Abgleiten in die Sinnlichkeit betont werden. Es ist dies der Beginn einer

neuen Entwicklungsphase in Aschenbachs Künstlerlaufbahn,
die im nächsten Kapitel dieser Arbeit näher untersucht
werden soll.

DRITTES KAPITEL: SINNLICHKEIT UND "ZÜGELLOSIGKEIT"

"Allein es war wohl an dem, daß der Alternde die Ernüchterung nicht wollte, daß der Rausch ihm zu teuer war." (494) Dieser Satz ist von äußerster Wichtigkeit, denn er läßt den wahren Charakter des so oft mißdeuteten Verhältnisses des Schriftstellers Aschenbach zu Tadzio nach dem 'Höhepunkt', jenen "anderthalb Seiten" erkennen. Was mit diesen Worten ganz unmißverständlich zum Ausdruck kommt, ist, daß nicht Tadzio als schöner Knabe vom alternenden Aschenbach begehrt wird, sondern daß es dem Schriftsteller darauf ankommt, den "Rausch" der Gefühle nicht zu verlieren, in den er durch den Anblick Tadzios geraten ist. Es ist dies ein wichtiger Unterschied, der nicht übersehen werden sollte. Daß dem Ursprung der Gefühle dennoch ein Zug der Fragwürdigkeit anhaftet, ist schon erwähnt worden, fällt aber weniger ins Gewicht, denn worum es hier in erster Linie geht, ist Gefühl -- Sinnlichkeit an sich. Tadzio ist dabei nur ein Mittel zum Zweck. J. Hofmiller scheint in der großen Zahl der Interpreten dieser Novelle der einzige zu sein, der auch diese Meinung vertritt. Er sagt mit Bezug auf Aschenbachs "Rausch": "In diesem Alter liebt man wieder wie vordem im Alter Cherubins, symbolisch; man liebt das Gefühl, nicht den

Gegenstand des Gefühls; man liebt die Liebe."¹ Daß der "Gegenstand des Gefühls" ein Knabe ist, ist zweifellos der Umstand, der verschiedene Kritiker dazu verleitet hat, diese Novelle als die Erzählung eines geschlechtlich entarteten Abenteuers zu sehen. Hofmiller vertritt sogar die Ansicht, daß der Gegenstand von Aschenbachs "Rausch" ein Knabe sein mußte und nicht etwa ein Mädchen:

Es durfte überhaupt keine Frau, kein Mädchen sein, jeder Schatten geschlechtlicher Sinnlichkeit hätte dies träumerisch-sehnsüchtige Zögern vor der Pforte des Todes ins Empfindsame verzerrt, es wäre bestenfalls eine schwache und elegante Flirtgeschichte ... geworden. Es mußte sein, wie eine letzte Liebeserklärung an das schöne Leben selbst, das in der Gestalt eines schönen, fremdländischen Knaben verkörpert schien.²

Dieses Urteil kann allerdings nur mit Einschränkung angenommen werden, denn man braucht sich nur an Aschenbachs Traum zu erinnern, um zu sehen, daß sein Rausch von geschlechtlicher Sinnlichkeit nicht freigesprochen werden kann.

Es wurde also die Feststellung gemacht, daß es der Rausch der Gefühle war, den Aschenbach nicht zerstören wollte. Deshalb ließ er ja davon ab, mit dem Knaben wahre Bekanntschaft zu schließen, denn das hätte den Rausch zerstört und zur "Ernüchterung" (494) geführt. Der Abstand zwischen ihm und dem "zarten und gedankenlo-

¹Josef Hofmiller, "Thomas Manns Tod in Venedig", in: Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka, hrsg. von Jost Schillemeit, Frankfurt am Main, 1966, S. 308. (Zuerst erschienen in: Merkur, 1955, Jg. 9, S. 505-520)

²Ebda.

sen Gegenstand" (497) seiner gefühlsmäßigen Erhebung mußte beibehalten werden, "denn der Mensch liebt und ehrt den Menschen, solange er ihn nicht zu beurteilen vermag, und die Sehnsucht ist ein Erzeugnis mangelhafter Erkenntnis". (496-497) Um seine Wirkung auf ästhetisch-sinnlicher Ebene nicht zu verlieren, durfte Tadzio daher für Aschenbach nicht 'Mensch' werden, was körperlichen Kontakt und auch jeglichen Wort austausch ausschließt, denn tatsächlich fällt ja zwischen dem "gedankenlosen Gegenstand" (siehe oben) und seinem Bewunderer kein einziges Wort. In diesem Zusammenhang kann auch eine Feststellung angeführt werden, die Thomas Mann an anderer Stelle verlauten ließ: "Würdig, schön, als ästhetisch beruhigende Erscheinung wirken Menschen fast immer nur, solange sie schweigen. Tun sie den Mund auf, so ist es meist aus mit der Achtung vor ihnen."³

Bezeichnend für Aschenbachs Verlangen, die Flut der Gefühle nicht einzudämmen, ist der Hinweis, daß er "zur Selbstkritik nicht mehr aufgelegt" (494) ist. So wie er früher das "Wissen" leugnete, "erhobenen Hauptes" darüber hinwegging und Selbstreflexion ablehnte, so lehnt er es auch jetzt wieder ab, in sich zu gehen.⁴ Er nimmt nun alles auf, was seinen "Rausch" zu steigern vermag:

³Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 464.

⁴Siehe Seite 19 dieser Arbeit.

"Er spielte, schwärmte und war viel zu hochmütig, um ein Gefühl zu fürchten." (494) Immer mehr gleitet er in die Tiefen des Gefühls hinab. "Der erregende Salzhauch stärkte ihn zum Gefühl ..." (494) Zeit und geordneter Tagesablauf scheinen zu zerfließen. Der Text weist darauf hin, wie sehr Aschenbach vom Leistungsethiker, vom geistigen Menschen, zum Gefühlsmenschen übergegangen ist:

Und wie er sonst jede Erquickung, die Schlaf, Nahrung oder Natur ihm gespendet, sogleich an sein Werk zu verausgaben gewohnt gewesen war, so ließ er nun alles, was Sonne, Muße und Meerluft ihm an täglicher Kräftigung zuführten, hochherzig-unwirtschaftlich aufgehen in Rausch und Empfindung. (494)

Aschenbach ist damit vom Extrem des nüchtern-strengen 'geistigen' Künstlers über einen kurzen geistig-sinnlichen Ausgleich zum anderen Extrem, dem der Sinnlichkeit, übergegangen. Er verbringt "köstlich einförmige Tage" und "Nächte voll glücklicher Unruhe". (495) Wie das Licht des Tages, das Aschenbach eines Morgens aus der "Dämmerblässe", in der "Himmel, Erde und Meer" liegen, aufsteigen sieht, so steigen vergrabene Empfindungen und Gefühle aus seinem Innern ins Bewußtsein: "Ehemalige Gefühle, frühe, köstliche Drangsale des Herzens, die im strengen Dienste seines Lebens erstorben waren" (495), kehren in dieser "feurig-festlichen" Stimmung "sonderbar gewandelt" wieder zurück. Aschenbach ist nun der "Berückte". (496)

Aschenbach stellt freudig fest, daß "Aufmerksamkeit und Anteilnahme" (497), die er dem Bewunderten ent-

gegenbringt, nicht ganz unerwidert bleiben. Tadzio geht jetzt öfter nahe an ihm vorbei und seine forschenden, fragenden Augen begegnen zuweilen denen Aschenbachs. M. Church glaubt darin einen negativen Charakterzug Tadzios erkennen zu dürfen, denn sie meint: "Tadzio, too, is seen as essentially corrupt in his tacit encouragement of the older man's attention."⁵ Diesem Urteil liegt freilich wieder die einseitige Ansicht zugrunde, daß es sich hier um ein unsittliches Verhältnis zwischen Aschenbach und Tadzio handle. Selbst wenn man, für den Augenblick, Tadzios Benehmen ganz auf realistischer Ebene sieht, so läßt sich dieses Urteil nicht halten, denn es würde voraussetzen, daß der Knabe mit Vorbedacht den älteren Mann gefühlsmäßig anzustacheln und zu reizen versuchte. Wenn schon eine Deutung von Tadzios Verhalten auf realistischer Ebene nötig sein sollte, wär es da nicht wahrscheinlicher, daß diesem Knaben, diesem "zarten und gedankenlosen Gegenstand" (497) die Aufmerksamkeit Aschenbachs schmeichelt, ohne daß der Knabe sich über etwaige Gründe für Aschenbachs Aufmerksamkeit im klaren ist? Außerdem heißt es ja auch, daß in Tadzios Augen "ein Forschen, ein nachdenkliches Fragen" (497) ist.

Auch das Lächeln, das Tadzio an jenem Abend seinem Bewunderer schenkt, rechtfertigt kein Urteil im

⁵Margaret Church, "Death in Venice. A Study in Creativity", S. 650.

Sinne M. Churchs. Um die Bedeutung dieses Lächelns zu erkennen, genügt es nicht, es als ein Lächeln schlechthin zu sehen, was allein schon die mythischen Anspielungen im Text nicht zulassen:

Es war das Lächeln des Narziß, der sich über das spiegelnde Wasser neigt, jenes tiefe, bezauberte, hingezogene Lächeln, mit dem er nach dem Widerscheine der eigenen Schönheit die Arme streckt, -- ein ganz wenig verzerrtes Lächeln, verzerrt von der Aussichtslosigkeit seines Trachtens, die holden Lippen seines Schattens zu küssen, kokett, neugierig und leise gequält, betört und betörend. (498)

Es wurde schon früher festgestellt, daß Tadzio all das verkörpert, was Aschenbach in seiner Kunst je angestrebt hat, daß er "Standbild und Spiegel geistiger Schönheit, ... Form als Gottesgedanke" (490) ist, die lebendige Verkörperung von Geist und Sinnlichkeit in schöner Form. Aschenbach selbst hat all diese Züge im vollkommenen Ausgleich für kurze Zeit in seinem Werk und zum Teil auch in seinem Wesen zu erreichen vermocht. Worauf sich aber jetzt sein Streben richtet, ist das einseitige sich-Berauschen am Gefühl, ein Gefühl, das sich, wie schon gesagt wurde, an seinem Gegenstand nie erfüllen darf, weil es sich dadurch selbst aufheben würde. Die Parallele zum Narziß-Mythos liegt also einerseits darin, daß ihnen beiden, Aschenbach sowie Narziß, die "Aussichtslosigkeit des Trachtens" (siehe oben), ein hoffnungsloses Streben nach Erfüllung eigen ist. Andererseits heißt es, daß Aschenbach das Narziß-Lächeln empfängt, das für ihn

wie ein "verhängnisvolles Geschenk" (489) ist. Damit ist angedeutet, wozu Aschenbachs Rausch ihn schließlich verführen wird, nämlich zum narzißtisch-verhängnisvollen Verlangen, sich in jeder Hinsicht, sogar dem äußeren Aussehen nach, dem Idealbild anzunähern, das alles verkörpert, was der Künstler Aschenbach bisher angestrebt hat.⁶ Aschenbach ist in die Idee verliebt, die Tadzio verkörpert; es ist dies ein Zustand, der sich in der drei Worten jener "stehenden Formel der Sehnsucht" (498) kristallisiert: "Ich liebe dich!"

Von dieser "Formel der Sehnsucht" heißt es, daß sie "unmöglich hier, absurd, verworfen, lächerlich und heilig doch, ehrwürdig auch hier noch" (498) sei. "Heilig und ehrwürdig" ist sie wohl deshalb zu nennen, weil sie das einschließt, was Thomas Mann an anderer Stelle den "menschlich hochherzigsten Drang nach Vollkommenheit"⁷

⁶Fritz Martini weist darauf hin, wenn er sagt: "[Aschenbach] begegnet in Tadzio seiner eigenen Kunst, sich selbst, seinem Ideal..." Das Wagnis der Sprache, S.219. Auch Anna Hellersberg-Wendringer stellt fest: "Aschenbach liebt in Tadzio sich selbst, seinen Willen zur schönen Form." Mystik der Gottesferne, S. 73. E. Pumpian-Mindlin interpretiert in die selbe Richtung: "Tadzio, then, is not merely Tadzio, but von Aschenbach himself... . Tadzio becomes an idealized narcissistic image of the older lover himself..." "Thomas Mann's Death in Venice", in: Journal of Nervous and Mental Disease, 1969, Jg. 249, Nr. 2, S. 239. In der Isoliertheit des Narziß, der mit anderen Menschen keine Bindungen eingehen kann, läßt sich ebenfalls eine Verbindung zu Aschenbachs Jugend erkennen. Siehe S. 10-11.

⁷Reden und Aufsätze II, S. 744.

nennt; "unmöglich ..., absurd, verworfen, lächerlich", weil jetzt für Aschenbach der Weg zur Vollkommenheit über die Sinnlichkeit führt. Letztere Annahme wird durch Thomas Manns eigene Worte bekräftigt, die sich direkt auf Aschenbach beziehen:

Ob aber jemand Weisheit und Manneswürde gewinnen könne, für den der Weg zum Geistigen durch die Sinne führt, machte ich fraglich in einer Erzählung, worin ich einen "würdig gewordenen" Künstler begreifen ließ, daß seinesgleichen notwendig liederlich und Abenteurer des Gefühls bleibe...⁸

Das Verlangen, dem Kunstideal, das Tadzio verkörpert, nämlich Geist, Sinnlichkeit, vollendete Form und Schönheit, so nahe als möglich zu sein, ja ihm gleich zu sein und damit eins mit ihm zu werden, ist der Rausch, dem Aschenbach sich von jetzt an bedingungslos hingibt. Die wiedererwachte Gefühlswelt, die sich seiner so übermäßig bemächtigt hat, läßt ihn glauben, dieses Ideal, das er früher durch den Geist zu erreichen hoffte, nun durch die Sinne erlangen zu können. Dabei gleitet er immer mehr in das Extrem der Sinnlichkeit ab.

Die Erinnerung, die Aschenbach nach der Vorstellung der venezianischen Straßensänger hat, kann als bildlicher Vergleich dessen gesehen werden, was sich im fünften und letzten Kapitel der Novelle abspielt:

Im Hause seiner Eltern ... hatte es eine Sanduhr gegeben, -- er sah das gebrechliche und

⁸Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 565.

bedeutende Gerätschaften auf einmal wieder
 Lautlos und fein rann der rostrot gefärbte
 Sand durch die gläserne Enge, und da er in
 der oberen Hälfte zur Neige ging, hatte sich
 dort ein kleiner reißender Strudel gebildet. (511)

Ein "reißender Strudel" ist es tatsächlich, der Aschenbach immer mehr in den Abgrund der Sinnlichkeit hinabzieht. Wurde Aschenbach vorher noch "der Berückte" (496) genannt, so ist er nun der "Verliebte" (501, 520), "Betrübte" (501, 504), "Abenteuernde, Verwirrte" (503), "Heimgesuchte" (517), "Liebende" (518) und "Fiebernde" (519). Aschenbach gibt sich nicht mehr damit zufrieden, den Anblick des Knaben im Hotel oder am Strand zu genießen. Jetzt fesselte ihn die "Passion" (502) an die Spur des Knaben: er "verfolgte ihn, er stellte ihm nach, ... er legte sich auf die Lauer". (501) Tadzio ist "das Begehrte" (502, 518) geworden, er ist der "Gegenstand, der ihn entzündete", der ihn mit "Trunkenheit" erfüllt, ihn "das Glück eines späten und tiefen Rausches" erfahren läßt, ihn bedenkenlos in diesem "unstatthaften Erlebnis", in diesen "exotischen Ausschweifungen des Gefühls" (503) aufgehen läßt. Er geriet in "einen Traumbann, der unzerreißbar und unentrinnbar sein Haupt, seinen Sinn umfangen hielt". (510) Dieser Künstler, der in früheren Jahren mit überlegener Geste das Gefühl zügelte und erkältete, der die Empfindung "geknechtet" hatte, der Mann, der ein "herbes, standhaftes und enthaltsames Leben" (504) geführt hatte, gibt sich jetzt ungezügelt dem lodernden

Rausch der Gefühle hin; ja er ist selbst der Knecht der Empfindung geworden. So äußerst exterm ist der Wandel, der sich in Aschenbach vollzogen hat.

Trotz allem fehlt es aber nicht an Augenblicken der Besinnung, wenn diese ihm auch nicht dem Strudel der Sinnlichkeit entfliehen helfen; sie bleiben erfolglose Versuche, seine Gefühlsausschweifungen zu rechtfertigen, seine Würde zu wahren. In Wahrheit will Aschenbach ja die Ernüchterung längst nicht mehr. Deshalb verwirft er auch den Gedanken, die polnische Familie vor der um sich greifenden Seuche zu warnen und dabei vielleicht gar noch dem schönen Tadzio die Hand aufs Haupt zu legen. Dazu darf es nicht kommen, denn einerseits würde er den Gegenstand seines Rausches aus den Augen verlieren und zum anderen würde ja auch schon das Berühren des bewunderten Knaben den Rausch zerstören, so wie es damals geschehen wäre, wenn Aschenbach mit Tadzio am Strand gesprochen hätte. Aschenbach "fühlte ..., daß er unendlich weit entfernt war, einen solchen Schritt im Ernste zu wollen. Er würde ihn zurückführen, würde ihn sich selber wiedergeben..." (515) Alles, was früher Teil und Grundlage seines Lebens und Schaffens war, stößt er jetzt von sich, weil es seinen rauschhaften Ausschweifungen entgegensteht: "Der Gedanke an Heimkehr, an Besonnenheit, Nüchternheit, Mühsal und Meisterschaft widersteht ihm in solchem Maße, daß sein Gesicht sich zum Ausdruck

physischer Übelkeit verzerrte." (515) Aschenbach ist damit das vollkommene Gegenteil seines früheren Selbst geworden.

Den Vorgängen in Aschenbachs Innern entspricht in der Außenwelt das "Übel" der Cholera, die in der Lagenstadt ihr krankhaftes Unwesen treibt. "Dieses schlimme Geheimnis der Stadt, das mit dem eigensten Geheimnis verschmolz ..." (500-501), soll, so wie sein "unstatthafte Erlebnis" (503), Geheimnis bleiben. Die Gleichstellung von Aschenbachs Gefühlsabenteuer mit der umgehenden Krankheit enthält implizite den Hinweis, daß seine Neigung krankhaft-gefährlicher Natur ist, die in ihrer extremen Einseitigkeit schon längst weit über das hinausgeht, was sich im Sinne Thomas Manns noch als "Mischlingsnatur" des Künstlers rechtfertigen ließe.

Die glühendsten Tiefen der Sinnlichkeit, den wildesten Strudel der Gefühlsausschweifungen erfährt Aschenbach in jenem dionysisch-wild ausschweifenden Traum, aus dem er "entnervt, zerrüttet" (517) erwacht. Jetzt ist auch der letzte Rest von Bedenken, den er noch gehabt haben mochte, von ihm gewichen. Er ist kraftlos dem Taumel der Gefühle verfallen. Hatte er früher wenigstens noch die Lächerlichkeit gefürchtet (494), so heißt es jetzt: "Er scheute nicht mehr die beobachtenden Blicke der Menschen; ob er sich ihrem Verdacht aussetzte, kümmerte ihn nicht." (517)

Seinem Zustand der Würdelosigkeit und seinem Wunsch, sich dem Idealbild anzunähern, an dem er sich berauscht, entspricht Aschenbachs Verlangen, durch kosmetische Kunst wieder zum blühenden Jüngling zu werden: "Angesichts der süßen Jugend, die es ihm angetan, ekelte ihn seine alternder Leib." (518) Und in diesem Zustand tiefster Würdelosigkeit, "am Narrenseile geleitet von der Passion" (520), zieht Aschenbach, auf den von Abfällen verunreinigten Stufen einer Zisterne sitzend, traumhaft verwirrten Sinnes die tragische, traurige Bilanz seines Lebens. Was seine Gedanken hier an "seltsamer Traumlogik" (521) hervorbringen, ist bei näherer Betrachtung wie eine Zusammenfassung von Aschenbachs Künstlerproblematik, wie sie bisher verfolgt wurde; es ist wie die letzte Erkenntnis und Einsicht eines tragischen Helden kurz vor dem Ende. Den Rahmen des Gedankenganges bildet wieder Platos Phaidros-Sokrates-Gespräch, doch ist es jetzt Aschenbach, der aus der Erfahrung seines Lebens heraus über sein eigenes individuelles Künstlerleben spricht: Er fragt sich, ob "derjenige jemals Weisheit und Manneswürde gewinnen könne, für den der Weg zum Geistigen durch die Sinne führt". (521) Aschenbachs eigenes Schicksal verneint diese Frage ganz deutlich; sein Weg der Sinnlichkeit hat ihn in jenen würdelosen Zustand gebracht, in dem er sich jetzt befindet. Seinen eigenen Erfahrungen entspricht die Erkenntnis, daß "Dichter den

Weg der Schönheit nicht gehen können, ohne daß Eros sich zugesellt und sich zum Führer aufwirft, ... denn die Leidenschaft ist ihre Erhebung" und sie bleiben "Abenteurer des Gefühls". (521-522) Die Fragwürdigkeit des Künstlertums, die er in sich selbst erfahren hat, läßt Aschenbach bezweifeln, ob "Volks- und Jugenderziehung durch die Kunst" angebracht sei, "denn wie sollte wohl der zum Erzieher taugen, dem eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrunde eingeboren ist?" (522) Aschenbach gesteht sich ein, daß er in jungen Jahren diese Neigung zum "Abgrund" verleugnet hatte, indem er die "auflösende Erkenntnis" mit "Entschlossenheit" verwarf und sich der "Einfachheit, Größe und neuen Strenge, der zweiten Unbefangenheit und der Form" (522) zuwandte. Jetzt erkennt sein "halb schlummerndes Hirn" (521), daß auch die entschlossene Absage an den "Abgrund" seine Künstlerproblematik nicht zu lösen vermochte, denn auch Form und Unbefangenheit "führen zum Abgrund, zum Abgrund auch sie". Tadzio, als Verkörperung der schönen, vollkommenen Form und Unbefangenheit, war es nämlich, was Aschenbach zu "grauenhaftem Gefühlsfrevel" (522) verleitet, ihn in einem Gefühlsstrudel in den Abgrund hinabzog, aus dessen Tiefen es jetzt keinen Ausweg mehr zu geben scheint.

Nach dieser traumhaften, doch deshalb nicht minder tiefen Erkenntnis seines eigenen Wesens, scheint es,

als habe der ausschweifende Gefühlsrausch den alternden Künstler geistig und körperlich verzehrt. Ausgebrannt von der Glut eines "späten und tiefen Rausches" (503) gehen Geist und Körper ineinander über; die Grenzen werden fließend. Denn als Aschenbach einige Tage später wieder den Strand aufsucht, kämpft er mit "gewissen, nur halb körperlichen Schwindelanfällen". (522) Die lodern- de Flamme des Gefühlsrausches scheint in sich zurückge- sunken zu sein, denn an ihre Stelle tritt jetzt eine "heftig aufsteigende Angst ..., ein Gefühl der Ausweg- und Aussichtslosigkeit, von dem nicht klar wurde, ob es sich auf die äußere Welt oder auf seine Existenz bezog". (522- 523) Der Anblick, der sich dem Künstler bietet, als er zum letzten Mal den Strand aufsucht, entspricht der körperlichen und geistigen Verfassung Aschenbachs. Kein "Gott mit ... hitzigen Wangen" lenkt "sein gluthauchen- des Viergespann durch die Räume des Himmels". (486) "Meer- rausch und Sonnenglast" (491) sind erloschen: "Es war unwirtlich dort. ... Herbstlichkeit, Überlebtheit schien über dem ... verlassenen Lustorte zu liegen, dessen Sand nicht mehr reinlich gehalten wurde." (523)

Der Ringkampf zwischen Tadzio und dem Knaben Jaschu, den Aschenbach dort mit Entsetzen beobachtet, ist geradezu wie eine letzte Verbildlichung von Aschenbachs Schicksal. Es ist, als ob Jaschu für "lange Skla- verei Rache zu nehmen trachte" (523), da er Tadzio, das

"Opfer" (524), mit grausamer Roheit erniedrigt, indem er ihm den Kopf in den Sand drückt. Ist nicht auch Aschenbach zutiefst erniedrigt worden, indem er der vormals "geknechteten Empfindung" hilflos zum Opfer fiel und diese sich dadurch in überwältigendem Ausmaße an ihm rächte? Wie im Falle Tadzios und Jaschus, kommt es auch bei Aschenbach und seinem Schicksal zu keiner Aus-söhnung.

Und dann heißt es, daß Aschenbach noch einmal den Versuch macht, dem bewunderten Idealbild zu folgen, doch ist dies kaum im wörtlichen Sinne gemeint, denn "ihm war ..., als ob der bleiche und liebevolle Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er ... hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure". (525) Hier ist die realistische Ebene der Erzählung ganz aufgehoben, denn Tadzio wird, vor dem inneren Auge Aschenbachs mythisch verklärt, zum Führer ins Todenreich; das heißt: die Idee, die Aschenbach in ihm verkörpert sah und die ihn so sehr berauschte, hat den einsamen Künstler in den Tod geführt.

Wenig später findet man den verstorbenen Aschenbach, der bei seiner letzten Nennung in der Novelle nicht bei seinem Namen genannt wird, sondern der "Hinabgesunkene" (525) heißt. Dieses Wort enthält in seiner Doppeldeutigkeit die letzte Aussage über Aschenbachs Künstlerwesen, so wie es von seinem Höhepunkt an in diesem Kapitel der

vorliegenden Arbeit verfolgt wurde.

Doch wenn es im letzten Satz der Novelle heißt, daß eine "respektvoll erschütterte Welt" die Nachricht von Aschenbachs Tod empfangt, so weist dies darauf hin, daß der Vorgang von Aschenbachs "Hinabsinken" in erster Linie ein innerer war. Freilich, wir haben seinen Werdegang verfolgt, haben sein innerstes Wesen zu erkennen versucht, haben seine Fehler und Schwächen aufgezeigt und sind ihm in die Tiefen der Würdelosigkeit gefolgt. Doch sein Publikum weiß von all dem nichts, es kennt den Ursprung und die Entstehungsbedingungen der Kunst Aschenbachs nicht. Für sie wird Gustav von Aschenbach stets der würdige, respektierte und bewunderte Schriftsteller bleiben, dessen Ruhm in einer ganzen Anzahl von Werken und nicht zuletzt in jenen anderthalb Seiten "erlesener Prosa" begründet liegt. Die tragische Problematik dieses Künstlerlebens ist also eine innere, sie ist der Kampf -- teils bewußt, teils unbewußt oder verdrängt -- des Künstlers mit sich selbst. Wenn hier von tragischer Problematik gesprochen wird, so ist das Wort "tragisch" in seinem eigentlichen Sinne zu verstehen. Denn Aschenbach ist, so wie in dieser Arbeit gezeigt wurde, im wahrsten Sinne des Wortes ein tragischer Held. Größe und Schwäche, Höhe und Tiefe, sowie selbstaufgeladene Schuld und erbarmungslose Rache des Schicksals sind auch die Hauptzüge der

Geschichte Aschenbachs.⁹ Er war als Künstler hoch gestiegen, hatte, im Sinne Thomas Manns, einen Höhepunkt, den künstlerischen Idealzustand erreicht und konnte daher umso tiefer fallen.

Die Tragik von Aschenbachs Künstlerwesen lag darin, daß er ein Mann der Extreme war, dessen individueller Charakter die "zwei Seelen in einer Brust", die "Mischlingsnatur aus Geist und Sinnlichkeit" nur für kurze Zeit in Einklang bringen konnte, indem er sich aus dem Extrem der Geistigkeit und Formenstarre löste und die "geknechtete Empfindung" wieder befreite, nur um dann wenig später in das Gegenteil, in die Sinnlichkeit abzugleiten und damit in den Tod. Darin liegt auch die tragische Ironie seines Lebens, denn es ist das Gefühl, das ihm über lange Jahre hin zur Heilung seines einseitigen Wesens fehlte, welches ihn am Ende zu Fall bringt.

Daß Aschenbach im Sinne Thomas Manns stets ein Künstler war, kann auf Grund dieser Untersuchung nicht bezweifelt werden. Doch gibt es Künstler und Künstler, was besagen will, daß sie nicht alle gleich sind. Worum es in dieser Novelle vor allem zu gehen scheint, ist die Frage nach dem Was und Wie des Schriftsteller-Künst-

⁹ Eugene McNamarra spricht in diesem Zusammenhang von "the coming downfall of intellectual pride". "Death in Venice: The Disguised Self", in: College English, 1962, Jg. 24, S. 234.

lertums: Woraus ist es beschaffen und wie manifestiert es sich? Im Verlaufe dieser Untersuchung wurde wiederholt darauf hingewiesen, daß es im Sinne Thomas Manns eine Mischung aus Geist und Sinnlichkeit ist, deren harmonischer Einklang im Wesen sowohl als auch im Werk der Schriftstellers zum Maßstab seiner künstlerischen Größe wird. In diesem Sinne wurde hier dem sinnlich benachteiligten Aschenbach wahre künstlerische Größe abgesprochen, so wie sie jetzt dem vom Gefühl berauschten Aschenbach abgesprochen werden muß. Wirklich 'groß' waren Aschenbachs Wesen und Kunst demnach nur in jener kurzen Zeit des Ausgleichs, einem Ausgleich, der freilich ein Idealzustand ist und wohl gerade deshalb kaum je erreicht werden kann. So wäre also in der Sicht Thomas Manns ein Künstler danach zu beurteilen, wie nahe er an dieses Ideal herankommt. Daß der Künstler gerade dabei in "vielen und auch schlimmen Welten" sein muß, daß dies "Sympathie mit dem Abgrund"¹⁰ einschließt, ist für Thomas Mann eine Gefahr, die nicht beseitigt werden kann.

Es wurde versucht zu zeigen, daß Gustav von Aschenbach die Höhen und Tiefen, die Freuden und Leiden des Künstlertums, die extreme Einseitigkeit, sowie den harmonischen Ausgleich des Künstlerwesens erfahren hat. Dabei ließ sich am Beispiel Aschenbachs erkennen, was die

¹⁰Siehe dazu Seite 20.

Kunst dem Künstler abfordern kann und was sie ihm, seiner persönlichen Charakterbeschaffenheit entsprechend, anzutun vermag. Wurde Aschenbach hier auch ein Mann der Extreme genannt und seine moralische Auflösung, der Übergang von der "Zucht", vom geistigen, strengen Künstler, zur "Zügellosigkeit", zum sinnlich ausschweifenden Menschen, mitverfolgt, so wäre es sicher im Sinne Thomas Manns, diesem Künstler trotz allem Sympathie nicht zu versagen.¹¹ Es wurde schon zu Anfang gesagt, daß Aschenbachs Künstlerschicksal ein individuelles Schicksal ist und es daher einen Verlauf nimmt, der von seinem persönlichen, individuellen Charakter bestimmt wird. Leicht wäre es zu sagen: Er hätte sollen....! Tatsache aber ist, daß er im Grunde nicht anders konnte, denn sein Unglück war es, einer von jenen zu sein, die zum aufreibenden Schriftsteller-Künstlerleben "nur berufen, nicht aber dazu geboren" (451) sind. Dies scheint den Kern dessen zu berühren, was Thomas Mann mit Bezug auf Aschenbachs Künstlerproblematik die "Tragödie des Meistertums"¹² nennt.

¹¹Siehe dazu Seite 18.

¹²Siehe dazu Seite 47.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRLITERATUR:

Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Thomas Mann:

Mann, Thomas. Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1956.

----- . Die Entstehung des Doktor Faustus. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1966.

----- . Die Erzählungen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1966.

----- . Reden und Aufsätze I. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1965.

----- . Reden und Aufsätze II. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1965.

Briefe:

Mann, Thomas. Briefe 1889-1936. Hrsg. von Erika Mann, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1962.

----- . Briefe 1948-1955 und Nachlese. Hrsg. von Erika Mann, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1965.

SEKUNDÄRLITERATUR:

Améry, Jean. "Venezianische Zaubereien. Luchino Visconti und sein Tod in Venedig", Merkur, 1971, Jg. 25, S. 808-812.

Bance, A. F. "Der Tod in Venedig and the Triadic Structure", Forum for Modern Language Studies, 1972, Jg. 8, S. 148-161.

Baron, Frank. "Sensuality and Morality in Thomas Mann's Tod in Venedig", Germanic Review, 1970, Jg. 45, S. 115-125.

Baumgart, Reinhard. Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns. München: Carl Hanser Verlag, 1966.

- Bennett, E. K. A History of the German Novelle. Cambridge: University Press, 1965.
- Berendsohn, Walter A. Thomas Mann, "Künstler und Kämpfer in bewegter Zeit". Lübeck: Verlag Max Schmidt-Römhild, 1965.
- Church, Margaret. "Death in Venice, A Study in Creativity", College English, 1962, Jg. 23, Nr. 8, S. 648-651.
- Dettmering, Peter. Dichtung und Psychoanalyse: Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Richard Wagner. München: Nymphenburger, 1969. (über Thomas Mann S. 9-79)
- Dierks, Manfred. Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. Bern und München: Francke Verlag, 1972. (Thomas Mann Studien, zweiter Band, hrsg. vom Thomas-Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich)
- Diersen, Inge. Untersuchungen zu Thomas Mann: Die Bedeutung der Künstlerdarstellung für die Entwicklung des Realismus in seinem erzählerischen Werk. Berlin: Rütten & Loening, 1960.
- Eichner, Hans. Thomas Mann. München: Lehnen Verlag, 1953.
- Feuerlicht, Ignace. Thomas Mann und die Grenzen des Ich. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1966.
- Frank, Bruno. "Death in Venice", in: The Stature of Thomas Mann. Hrsg. von Charles Neider, New York: New Directions, 1947, S. 119-123.
- Frey, John R. "'Die stumme Begegnung'. Beobachtungen zur Funktion des Blicks im Tod in Venedig", German Quarterly, März 1968, Jg. 41, Nr. 2, S. 177-195.
- Geiser, Christoph. Naturalismus und Symbolismus in Frühwerk Thomas Manns. Bern und München: A. Francke Verlag, 1971.
- Good, Graham. "The Death of Language in Death in Venice", Mosaic, 1971/72, Jg. 5, Nr. 3, S. 43-52.
- Gronicka, André von. "Myth plus Psychology. A Stylistic Analysis of Death in Venice", Germanic Review, Oktober 1956, Jg. 31, Nr. 3, S. 191-205.
- Gustafson, Lorraine. "Xenophan and Der Tod in Venedig", Germanic Review, Oktober 1946, Jg. 21, Nr. 3, S. 209-214.

- Hatfield, Henry. Thomas Mann. Norfolk/Connecticut: New Direktions Books, 1951.
- Heller, Erich. The Ironic German, A Study of Thomas Mann. Boston and Toronto: Little, Brown and Company, 1958.
- Heller, Peter. "Thomas Mann's Conception of the Creative Writer", Publications of the Modern Language Association, LXIX, 1954, S. 763-796.
- Hellersberg-Wendringer, Anna. Mystik der Gottesferne, "Eine Interpretation Thomas Manns". München: Francke Verlag, 1960.
- Hepworth, James B. "Tadzio-Sabazios, Notes on Death in Venice", Western Humanities Review, 1963, Jg. 17, S. 172-175.
- Hofmann, Ernst. Thomas Mann, Patholog-Therapeut? "Eine Zusammenschau seiner Thematik". Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1950.
- Hofmiller, Josef. "Thomas Manns Tod in Venedig", in: Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka. Hrsg. von Jost Schillemeit, Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1966, S. 303-318. ("Interpretationen" Band IV)
- Hollingdale, R. J. Thomas Mann, "A Critical Study", London: Rupert Hart-Davis, 1971.
- Jens, Walter. Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1957.
- Jonas, Ilse. Thomas Mann und Italien. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1969.
- Kirchberger, Lida. "Death in Venice and the Eighteenth Century", Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur, Dezember 1966, Jg. 58, Nr. 4, S. 321-334.
- Kohut, Heinz. "Death in Venice by Thomas Mann. A Story About the Disintegration of Artistic Sublimation", Psychoanalytic Quarterly, 1957, Jg. 26, Nr. 2, S. 206-228.
- Krotkoff, Hertha. "Zur Symbolik in Thomas Manns Tod in Venedig", Modern Language Notes, Oktober 1967, Jg. 82, Nr. 4, S. 445-453.

- Lehnert, Herbert. "Thomas Mann's Interpretations of Der Tod in Venedig and Their Reliability", Rice University Studies, Herbst 1964, Jg. 50, Nr. 4, S. 41-60.
- . Thomas Mann; Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart: W. Kohlhammer G.m.b.H., 1965.
- . "Another Note on 'motus animi continuus' and the Clenched-Fist-Image in Der Tod in Venedig", German Quarterly, Mai 1967, Jg. 40, Nr. 3, S. 552-553.
- . "Tristan, Tonio Kröger und Der Tod in Venedig, Ein Strukturvergleich", Orbis litterarum, 1969, Jg. 24, S. 271-304.
- . Thomas-Mann-Forschung, "Ein Bericht". Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1969. (Erschienen in der Reihe: Referate aus der Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, hrsg. von Richard Brinkmann und Hugo Kuhn)
- Lewisohn, Ludwig. "Death in Venice", in: The Stature of Thomas Mann. Hrsg. von Charles Neider, New York: New Directions, 1947, S. 124-128.
- McNamarra, Eugene. "Death in Venice: The Disguised Self", College English, 1962, Jg. 24, S. 233-234.
- McWilliams, James R. "The Failure of Repression: Thomas Mann's Tod in Venedig", German Life & Letters, April 1967, N.S., Jg. 20, Nr. 3, S. 233-241.
- Martini, Fritz. Das Wagnis der Sprache. Stuttgart: Ersst Klett Verlag, 1954.
- Mautner, Franz H. "Die griechischen Anklänge in Thomas Manns Tod in Venedig", Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur, Januar 1952, Jg. 44, S. 20-26.
- . "Thomas Mann über den Tod in Venedig", Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur, Oktober 1958, Jg. 50, S. 256-257.
- Michael, Wolfgang F. "Stoff und Idee im Tod in Venedig", Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, April 1959, Jg. 33, H. 1, S. 13-19.

- Nicklas, Hans W. Thomas Manns Novelle "Der Tod in Venedig", "Analyse des Motivzusammenhangs und der Erzählstruktur". Marburg: N.G. Elwert, 1968. (Marburger Beiträge zur Germanistik, Band 21)
- Noble, C.A.M. Krankheit, Verbrechen und künstlerisches Schaffen bei Thomas Mann. Bern: Verlag Herbert Lang & Cie AG, 1970.
- ". "Erkenntnisekel und Erkenntnisfreude: Über Thomas Manns Verhältnis zu Sigmund Freud", Revue des Langues Vivantes, 1972, Jg. 38, S. 154-163.
- Pabst, Walter. "Satan und die alten Götter in Venedig. Entwicklung einer literarischen Konstante", Euphorion, Herbst 1955, Bd. 49, S. 335-359.
- Pumpian-Mindlin, E. "Thomas Mann's Death in Venice", Journal of Nervous and Mental Disease, 1969, Jg. 149, Nr. 2, S. 236-239.
- Rey, W. H. "Tragic Aspects of the Artist in Thomas Mann's Work", Modern Language Quarterly, 1958, Jg. 19, S. 195-203.
- Rosenthal, M. L. "The Corruption of Aschenbach", University of Kansas City Review, Herbst 1947, Jg. 14, S. 49-56.
- Rothenberg, Jürgen. "Der göttliche Mittler. Zur Deutung der Hermes-Figurationen im Werk Thomas Manns", Euphorion, 1972, Bd. 66, S. 55-80.
- Schmidt, Christian. Bedeutung und Funktion der Gestalten der europäisch östlichen Welt im dichterischen Werk Thomas Manns. München: Verlag Otto Sagner, 1971. (Slavische Beiträge, Band 52)
- Seyppel, Joachim H. "Two Variations on a Theme: Dying in Venice", Literature and Psychology, 1957, Jg. 7, Nr.1, S. 8-12.
- ". "Adel des Geistes: Thomas Mann und August von Platen", Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1959, Jg. 33, S. 565-573.
- Shuster, Georg N. "Art at War with God", in: Great Moral Dilemmas in Literature, Past and Present. Hrsg. von R.M. MacIver, New York: Cooper Square Publishers, Inc., 1964, S. 25-36.

- Stavenhagen, Lee. "The Name Tadzio in Der Tod in Venedig", German Quarterly, Januar 1962, Jg. 35, Nr. 1, S. 20-23.
- Stresau, Hermann. Thomas Mann und sein Werk. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1963.
- Thalmann, Marianne. "Thomas Mann; Der Tod in Venedig", Germanisch-Romanische Monatsschrift, Oktober 1927, Jg. 15, H. 9/10, S. 374-378.
- Traschen, Isadore. "The Use of Myth in Death in Venice", Modern Fiction Studies, Sommer 1965, Jg. 11, Nr. 2, S. 165-179.
- Venable, Vernon. "Death in Venice", in: The Stature of Thomas Mann. Hrsg. von Charles Neider, New York: New Directions, 1947, S. 129-141.
- Wiese, Benno von. Die Deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1956, Band I.
- Woodward, Anthony. "The Figure of the Artist in Thomas Mann's Tonio Kröger and Death in Venice", English Studies in Africa, 1966, Jg. 9, S. 158-167.
- Wysling, Hans. "Aschenbachs Werke. Archivalische Untersuchungen an einem Thomas Mann-Satz", Euphorion, März 1965, Bd. 59, H. 3, S. 272-314.