

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument zu drucken und aus diesem Dokument zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags *und* Internet-Adresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors. Quelle: <http://www.mythos-magazin.de>

Thomas Manns „Der Tod in Venedig“ aus der Sicht der kognitiven Hermeneutik

Magistaraarbeit

**von
Sarah Valder**

Gliederung

1. Einleitung

2. Das methodische Konzept der kognitiven Hermeneutik von Tepe

3. Teil I: Interpretation von Thomas Manns „Der Tod in Venedig“ aus der Sicht der kognitiven Hermeneutik

3.1. Basisanalyse

3.1.1. Die Textwelt

3.1.2. Die Funktion des Erzählers

3.1.3. Zur Funktion des Mythos

3.1.4. Zum Umgang mit mehrdeutigen Textelementen

3.2. Der soziokulturelle Hintergrund der Novelle

3.3. Basisinterpretation

3.3.1. Hypothesen zur Basisinterpretation

3.3.2. Reiselust

3.3.3. Leben und Werk Gustav von Aschenbachs

3.3.4. Die Reise nach Venedig

3.3.5. Aschenbachs Liebe zu Tadzio

3.3.6. Erkenntnis und Tod

3.4. Rückschlüsse auf das Überzeugungssystem Thomas Manns

3.5. Erklärung des Textes

4. Teil II: Interpretationskonflikte am Beispiel der psychoanalytischen Interpretation Heinz Kohuts „Der Tod in Venedig“ von Thomas Mann

4.1. Einleitung

4.2. Untersuchung und kritische Prüfung der Interpretation Heinz Kohuts

4.3. Fazit

5. Schlussbemerkung

Literaturverzeichnis

1. Einleitung

Die Novelle *Der Tod in Venedig* von Thomas Mann, die ich in meiner Arbeit interpretieren möchte, zeichnet die Entwicklung des berühmten Schriftstellers Gustav von Aschenbach auf und beschreibt seine zunehmende Verstrickung in eine unerfüllbare, ihn überwältigende Liebe zu dem schönen vierzehnjährigen Jungen Tadzio, dem er in Venedig kurz vor seinem Tod begegnet.

Da zu dem Werk *Der Tod in Venedig* eine Vielzahl verschiedener Interpretationen vorliegt, die zu unterschiedlichen Deutungen des Textes führen, ergeben sich Interpretationskonflikte. Deshalb stellt sich die Frage: „gibt es Kriterien, mit deren Hilfe sich entscheiden lässt, ob eine bestimmte Interpretation zutreffend oder unzutreffend ist?“¹ Die kognitive Hermeneutik von Peter Tepe als Methode der wissenschaftlichen Textdeutung kann zu einer Klärung der Interpretationskonflikte beitragen.

Mein Ziel ist es, in einem ersten Schritt eine Interpretation der Novelle *Der Tod in Venedig* mithilfe der Methode der kognitiven Hermeneutik vorzunehmen. Um mit diesem Ansatz zu einer wissenschaftlichen Texterklärung zu gelangen, möchte ich folgende Hypothesen überprüfen: Thomas Mann hat seine Novelle *Der Tod in Venedig* vermutlich als kritische Hinterfragung eines bestimmten Künstlertums und als eine psychologische Studie eines Künstlers in der preußischen Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts angelegt und macht durch den Tod des Protagonisten deutlich, dass diese Lebensform eine Fehlentwicklung war.

Thomas Mann hat wahrscheinlich mit seiner Novelle das Ziel verfolgt, Schwierigkeiten und Gefahren exemplarisch für diesen Künstler darzustellen, dessen Leben von den Zeitströmungen und dem Wertesystem des Preußentums geprägt war, um dadurch zum Nachdenken über gewisse Werte dieser Zeit anzustoßen.

Der Text könnte als Hinterfragung der schwierigen Rolle, die dem Künstler von der Gesellschaft aufgrund seiner Erfolge zugeschrieben wird, angelegt sein, um zu einer realistischeren Einschätzung des Künstlertums beizutragen und Zweifel an der moralischen Vorbildfunktion des Künstlers zu thematisieren.

In einem zweiten Teil möchte ich eine kritische Analyse des psychoanalytischen Interpretationsansatzes von Kohut vornehmen und die Gültigkeit seiner Deutung überprüfen.

¹ P. Tepe/J. Rauter/T. Semlow: Interpretationskonflikte am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Würzburg 2009, S.9.

2. Das methodische Konzept der kognitiven Hermeneutik von Tepe

Nach Tepe ist das zentrale kognitive Problem, das ein Text aufwirft, die Frage: „Wie kommt es, dass der Text so ist, wie er ist?“². Wie ist das So-sein des Textes zu erklären, worauf ist es zurückzuführen? Ziel jeder wissenschaftlichen Textinterpretation muss es sein, kognitive Probleme zu lösen, denn projektiv-aneignende Textinterpretationen führen nicht zu wissenschaftlich überprüfbaren Ergebnissen. Das zentrale Erkenntnisproblem eines jeden Textes lässt sich dadurch lösen, dass man nach drei Größen fragt, nach dem zugrundeliegenden Literaturprogramm, nach der Konzeption, der speziellen Gestaltungsidee des Textes und drittens dem beides tragenden Überzeugungssystem des Textproduzenten, das auf ganz bestimmten Weltbildannahmen und Wertüberzeugungen beruht. Die Bildung von Hypothesen über diese drei Größen ermöglicht es, das zentrale kognitive Problem zu lösen und das So-sein des Textes zu erklären. Diese Texterklärung kann zugleich als ein wissenschaftliches Verstehen des Textes aus seinen eigenen Entstehungsvoraussetzungen aufgefasst werden. Ein literarischer Text ist ein durch das Überzeugungssystem des Textproduzenten geprägtes Gebilde. Für die wissenschaftliche Textinterpretation nach dem Modell der kognitiven Hermeneutik wird zunächst eine Basisanalyse durchgeführt. Sie beschreibt, wie die Textwelt gestaltet ist. Auf dieser Basisanalyse baut dann die Basisinterpretation auf. „Die kognitive Grundfrage im Bereich der Basisinterpretation lautet: Wie kommt es, dass der Text die festgestellte Beschaffenheit aufweist?“³. „Das konkrete Kunstphänomen lässt sich der Theorie zufolge als „Objektivierung“ der drei Größen Überzeugungssystem, (systemkonforme) Kunstprogrammatik und (systemkonformes) Werkkonzept auffassen.“⁴ Durch Hypothesenbildung zu diesen drei Faktoren erklärt sich der Text. Das Modell der kognitiven Hermeneutik führt also die Textbeschaffenheit auf Bedingungsfaktoren zurück, die vom Textproduzenten abhängen. Tepe betrachtet den Textproduzenten als unmittelbare Ursache des literarischen Textes, durch dessen Sichtweise, durch dessen Überzeugungssystem andere „Faktoren“ gewissermaßen hindurchgehen müssen, um auf die Textproduktion einwirken zu können. „Jeder Text ist ein positionsgebundener Text, und eben diese Positionsbindung gilt es zu erkennen.“⁵

² P. Tepe/J. Rauter/T. Semlow: Interpretationskonflikte am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Würzburg 2009, S.30.

³ P. Tepe/J. Rauter/T. Semlow: Interpretationskonflikte am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Würzburg 2009, S.32.

⁴ P. Tepe: *Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung*. Würzburg 2001, S.122.

⁵ P. Tepe/J. Rauter/T. Semlow: Interpretationskonflikte am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Würzburg 2009, S.34.

3. Teil I: Interpretation von „Der Tod in Venedig“ von Thomas Mann

3.1. Basisanalyse

3.1.1. Die Textwelt

Gustav von Aschenbach, ein berühmter, geadelter 53-jähriger Schriftsteller, der zur Zeit des Wilhelminischen Kaiserreiches lebt, leidet an einer Schreibhemmung. Um den hohen Anforderungen, die er an sich stellt und den ermüdenden täglichen Pflichten zu entgehen, entschließt er sich, nach einer für ihn folgenreichen Begegnung mit einem Fremden, zu einer Erholungsreise in den Süden. In Venedig erblickt er unter den Hotelgästen den vollkommen schönen, vierzehnjährigen, polnischen Jungen Tazio, der ihn fasziniert und dessen Nähe er ständig sucht. Zunächst verleugnet Aschenbach seine Sehnsüchte und sucht dann in Bezügen zur griechischen Philosophie Platons eine Rechtfertigung für seine homoerotischen Gefühle. Er verliert jedoch mehr und mehr die Kontrolle über sich und gesteht sich seine Liebesgefühle für Tazio ein, ohne jedoch jemals ein Wort an ihn zu richten. Als in Venedig die Cholera ausbricht, im Wissen um Tazios bevorstehende Abreise, stirbt Aschenbach in Venedig, nachdem er den Schönen von weitem im Meer gesehen hat.

Die Novelle ist in fünf Kapitel eingeteilt. Sie handelt in einer natürlichen Textwelt, in die besonders in den Kapiteln vier und fünf Elemente der griechischen Mythologie einfließen.

Erstes Kapitel

An einem Maitag unternimmt, der für seine Werke geadelte Schriftsteller, Gustav von Aschenbach in München einen Spaziergang zum Friedhof.

Dort fällt ihm ein rothaariger, magerer Mann auf dessen wilde und herrische Erscheinung, die nicht bajuwarischen Schlages ist, ihn beunruhigt.

Dieser Fremdling löst in Aschenbach Erinnerungen aus und ein eigentümliches Gefühl, „eine seltsame Ausweitung seines Inneren“⁶ wird ihm bewusst. Aschenbach deutet diese Sehnsucht in die Ferne als „Reiselust“⁷.

Überwältigt von der plötzlichen Reiselust wird ihm wieder bewusst, dass er an einer Schreibhemmung leidet, die er auf Lustlosigkeit, überreizte Nerven, wachsende Müdigkeit und auf sein tägliches Ringen um sein Werk zurückführt. Sein Wille zur Perfektion und der ständige, hohe Anspruch an sich selbst haben ihn überfordert. Er ist erschöpft und einsam. Aschenbach fühlt plötzlich, wie sehr er Befreiung von seiner alltäglichen Last wünscht.

⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.13.

⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.13.

Seit seiner Jugend ordnet er sein Leben dem künstlerischen Erfolg unter. „Rächte sich nun also die geknechtete Empfindung, indem sie ihn verließ, indem sie seine Kunst fürder zu tragen und zu beflügeln sich weigerte und alle Lust, alles Entzücken an der Form und am Ausdruck mit sich hinwegnahm?“⁸ Um der Mühsal seiner künstlerischen Arbeit zu entfliehen, beschließt er zu verreisen.

Zweites Kapitel

Gustav von Aschenbach ist der geadelte, berühmte Schöpfer literarischer Werke wie „Friedrich von Preußen“, „Maja“, „Ein Elender“ und „Geist und Kunst“⁹.

Er ist der Sohn eines Justizbeamten. Seine Mutter war die Tochter eines böhmischen Kapellmeisters. Väterlicherseits waren seine Vorfahren Männer, die im Dienste des Staates für den König ihre Pflicht getan haben. Auch Aschenbach hat das preußische Pflichtbewusstsein verinnerlicht, den „Dienst“ an der Literatur als seine vornehme Aufgabe gewählt, mit dem Lebenswunsch und Anspruch berühmt zu werden. Zart und kränklich, ausgeschlossen vom allgemeinen Schulunterricht, ist Aschenbach von Jugend an bewusst, dass er zwar talentiert, aber körperlich nicht sehr belastbar ist, trotzdem unterwirft er sich einer eisernen Arbeitsdisziplin. Sein Lieblingswort ist „Durchhalten“¹⁰. Zum Symbol dieser Haltung, dieses Strebens nach Vervollkommnung, das ihn in ständige Anspannung versetzt, wird seine Lebensweise von Beobachtern mit der geballten Faust – im Gegensatz zu der entspannten geöffneten Hand – beschrieben. Aschenbachs Überzeugung nach steht alles Große, was dasteht, als ein „Trotzdem“¹¹ da. Er ist Identifikationsfigur für alle, die unter Mühen und am Rande der Erschöpfung arbeiten.

Obwohl er im jugendlichen Alter das Wesen der Kunst und des Künstlertums infrage gestellt hat, ist es ihm trotz aller Entgleisungen und Widerstände gelungen, einen würdevollen Weg einzuschlagen; Aschenbach hat sich den Weg zur Würde bewusst erarbeitet. Mit den Jahren findet er zu einer klaren sittlichen Haltung. Sie widerspricht ausdrücklich dem moralischen Standpunkt, dass „alles verstehen auch alles verzeihen heißt.“¹² Aschenbach lehnt psychologische Erkenntnisse ab¹³. Mit Aschenbachs Ablehnung psychologisch-wissenschaftlicher Erkenntnisse steigen gleichzeitig sein Schönheitssinn, eine Reinheit der

⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.17.

⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.18f.

¹⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.21.

¹¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.23.

¹² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.27.

¹³ Vgl. T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.27f.

Formgebung und die Meisterlichkeit seines Stils. Sein Stil ist in dieser Zeit so vorbildlich, dass die Schulbehörde einige seiner Arbeiten in die Schullesebücher übernimmt.

Drittes Kapitel

Auf dem schmutzigen italienischen Schiff, das ihn Mitte Mai übers Meer nach Venedig bringt, fällt ihm ein Passagier, der sich besonders durch sein lautes und ordinäres Benehmen hervortut, auf. Beim näheren Hinsehen erkennt Aschenbach, dass dieser beringte, bunt gekleidete Mann inmitten der Jugendlichen ein geschminkter alter Mann ist, ein Perückenträger mit falschen Zähnen dessen Hände sein wahres Alter verraten. Aschenbach ist entsetzt und angewidert. „Wußten, bemerkten sie nicht, daß er alt war, daß er zu Unrecht ihre stutzerhafte und bunte Kleidung trug, zu Unrecht einen der Ihren spielte?“¹⁴ Angesichts dieser grotesken Erscheinung beschleicht ihn Beklemmung, eine Vorahnung, dass etwas in seinem Leben aus den Fugen geraten könne.

Als Aschenbach in Venedig eine Gondel besteigt, überkommt ihn „eine geheime Scheu und Beklommenheit“¹⁵, denn diese schwarzen, schlanken Boote erinnern ihn an Särge, an den Tod und lassen Assoziationen von lautlosen, verbrecherischen Abenteuern in „plätschernder Nacht“¹⁶ zu. Er bemerkt, dass der Sitz in der Gondel, dieser „sargschwarz lackierte, mattschwarz gepolsterte Armstuhl, der weichste, üppigste, der erschlaffendste Sitz von der Welt ist.“¹⁷ Aschenbach genießt die Fahrt. Er empfindet sie als „ungewohnte süße Lässigkeit“¹⁸ und wünscht, die Fahrt möge immer währen. Das Aussehen des Gondoliere, der Aschenbach wider seinen Willen zum Lido und nicht zur Dampfer Station rudert, lassen ihn hier fremd, „nicht italienischen Schlages“¹⁹, erscheinen. Nach einem Wortwechsel um den Fahrpreis, der mit der drohenden Aussage: „Sie werden bezahlen“²⁰ endet, entschließt Aschenbach sich, den Dingen ihren Lauf zu lassen, denn „ein Bann der Trägheit“²¹ schien von dem weichen, schön gepolsterten Armstuhl auszugehen.

Abends im Bäderhotel betrachtet Aschenbach die Gäste in der Hotelhalle, wobei ihm ein Junge von etwa 14 Jahren besonders auffällt. „Mit Erstaunen bemerkte Aschenbach, daß der Knabe vollkommen schön war.“²² Er erinnert ihn an ein griechisches Bildwerk und

¹⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.35.

¹⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.41.

¹⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.41.

¹⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.41.

¹⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.42.

¹⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.43.

²⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.45.

²¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.44.

²² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.50.

Aschenbach glaubte „weder in Natur noch bildender Kunst etwas ähnlich Geglücktes angetroffen zu haben.“²³

Als Aschenbach das ihm zugewandte Profil des Jungen sieht, erstaunt er, „ja er erschrak über die wahrhaft gottähnliche Schönheit des Menschenkinds.“²⁴ Auf dem Kragen seines blauweiss gestreiften Blusenanzuges, geschmückt mit roter Masche „ruhte die Blüte des Hauptes in unvergleichlichem Liebreiz, das Haupt des Eros.“²⁵ Aschenbach spielt zunächst seine Hingerissenheit und Faszination über so viel Schönheit herunter, gesteht sich aber dann ein: „Wahrhaftig, erwarteten mich nicht Meer und Strand, ich bliebe hier, so lange du bleibst!“²⁶

Am Strand fühlt Aschenbach sich wohl. „Das Strandbild, dieser Anblick sorglos sinnlich genießender Kultur am Rande des Elementes, unterhielt und erfreute ihn wie nur je.“²⁷

Das Leben am Meer stellt keine Anforderungen an ihn, denn zum Ausruhen braucht der Schriftsteller das Einfache, dem Bild des gegliederten, fest umrissenen Wortes setzt er das Bild des Endlosen gegenüber. „Am Vollkommenen zu ruhen, ist die Sehnsucht dessen, der sich um das Vortreffliche müht; und ist nicht das Nichts eine Form des Vollkommenen?“²⁸ Aschenbach versucht, den Namen des Schönen aus dem Stimmengewirr am Strand herauszuhören. Allein die Beschäftigung, den Namen des Jungen herauszufinden, füllt ihn aus. Tadzio wurde häufig Tadziu gerufen, ein Name, der „etwas zugleich Süßes und Wildes hatte.“²⁹ Aschenbach gibt sich zunehmend der Bewunderung des Schönen hin.

Aschenbach ist sich der Gegenwart des Schönen stets bewusst und genießt diesen Zustand so sehr, dass er in Venedig bleiben möchte, obwohl ihm das schwüle Klima nicht bekommt.

An diesem Tag betrachtet er sich lange und kritisch im Spiegel. Beim Anblick seines müden Gesichts und seines grauen Haares wird ihm sein Alter bewusst und er setzt es in Beziehung zu seinen künstlerischen Erfolgen und seiner Berühmtheit.

Ein Spaziergang durch Venedig wird Aschenbach zur körperlichen Qual, erschöpft muss er an einem Brunnen rasten. Die schlechte, stehende Luft, die Ausdünstungen der Kanäle und der Scirocco führen dazu, dass er in einer Gondel aus der Stadt mit ihren auf Gewinn bedachten Einwohnern zurück zum Lido flieht.

An einem Brunnen rastend, beschließt Aschenbach, Venedig zu verlassen.

²³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.50.

²⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.57.

²⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.57.

²⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.57.

²⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.58.

²⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.60.

²⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.64.

Die Fahrt zum Bahnhof wird für Aschenbach zur Qual, er ist hin und hergerissen. Am Bahnhof erfährt er, dass sein Gepäck in der Zwischenzeit schon irrtümlich nach Como aufgegeben worden ist. Aschenbach weigert sich, ohne sein Gepäck abzureisen.

Als er ins Hotel zurückgekehrt von seinem Fenster aus Tadzio am Meer erblickt, ist er dem Schicksal dankbar. Aschenbach erkennt ihn sofort und denkt daran, etwas Unverbindliches zu sagen, wie „Sieh, Tadzio, da bist ja auch du wieder!“³⁰, gesteht sich aber in diesem Moment ein, dass ihm der Abschied um Tadzios willen so schwer geworden war.

In einer ruhigen Geste, in der er beide Arme ausbreitet, die Handflächen nach oben öffnet, drückt Aschenbach seine Empfindungen aus. „Es war eine bereitwillig willkommen heißende, gelassen aufnehmende Gebärde.“³¹

Viertes Kapitel

Am Strand ist Aschenbach entspannt, enthemmt und erotisiert. Eine euphorische Stimmung ergreift ihn. Seine Gedanken kreisen um mythische Bilder. Ständig sucht er die Nähe Tadzios, den er idealisiert. Aschenbach ist glücklich, „der holden Erscheinung Andacht und Studium zu widmen“³². Tadzio ist für Aschenbach das Abbild von Vollkommenheit.

Sein „aufschwärmend[es] Entzücken“³³ versucht Aschenbach sich mit der anregenden Wirkung, die Sonne³⁴ und jugendliche Schönheit³⁵ auf ihn ausüben, zu erklären. Aus seiner Bewunderung der Schönheit Tadzios wird ein Begehren, das Aschenbach für sich, zurückgreifend auf die Werke der griechischen Philosophen und mythologischen Überlieferungen einordnet. Euphorisch gestimmt, hat Aschenbach das Verlangen in der Gegenwart Tadzios zu schreiben. „Glück des Schriftstellers ist der Gedanke, der ganz Gefühl, ist das Gefühl, das ganz Gedanke zu werden vermag.“³⁶

„Nie hatte er die Lust des Wortes süßer empfunden, nie so gewußt, daß Eros im Worte sei....“³⁷. Als er Tadzio vor Augen seine kurze, später von vielen Lesern bewunderte Abhandlung beendet, ist er erschöpft „und ihm war, als ob sein Gewissen wie nach einer

³⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.76f.

³¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.77.

³² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.80.

³³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.83.

³⁴ Vgl. T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.84.

³⁵ Vgl. T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.84.

³⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.86.

³⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.87.

Ausschweifung Klage führe.“³⁸ „Seltsam zeugender Verkehr des Geistes mit einem Körper!“³⁹

Am nächsten Tag hat Aschenbach den Impuls Tadzio, der sein Lebensgefühl so verändert hat, anzusprechen, aber er scheut diesen Schritt. „Allein es war wohl an dem, daß der Alternde die Ernüchterung nicht wollte, daß der Rausch ihm zu teuer war.“⁴⁰ Er ist verwirrt und „er spielte, schwärmte und war viel zu hochmütig, um ein Gefühl zu fürchten.“⁴¹ Die durch Erholung wieder gewonnene Kraft und Energie, die er früher ausschließlich seiner Werkschöpfung schenkte, fließt nun in Lebensgenuss und Leidenschaft, „in Rausch und Empfindung“⁴² ein.

Im Laufe der Zeit nimmt Aschenbach wahr, dass Tadzio die ihm gewidmete Aufmerksamkeit bemerkt, aber er vermeidet weiterhin mit dem Schönen in Kontakt zu treten. Als er aber eines Abends unverhofft, überraschend und unvorbereitet auf Tadzio trifft, zeigt Aschenbach in seinem Blick Freude und Bewunderung, der von Tadzio mit einem besonderen Lächeln erwidert wird. „Es war das Lächeln des Narziß“⁴³. Aschenbach ist von diesem Lächeln überwältigt und er gesteht sich ein, dass er Tadzio liebt.

Fünftes Kapitel

Nach einigen Wochen seines Venedigurlaubs bemerkt Aschenbach beunruhigt, dass viele Touristen abreisen. Immer öfter nimmt Aschenbach den Geruch eines keimbekämpfenden Mittels wahr, „einen süßlich-offizinellen Geruch, der an Elend und Wunden und verdächtige Reinlichkeit erinnerte.“⁴⁴

Einerseits möchte Aschenbach unbedingt wissen, was sich genau hinter dem „Geheimnis Venedigs“ verbirgt, andererseits ist seine größte Angst, dass Tadzios Familie, sollte sie davon erfahren, abreisen könnte; „Man soll schweigen! [...] Man soll das verschweigen!“⁴⁵

Der Schriftsteller empfindet eine gewisse Genugtuung über die chaotischen und geheimnisvollen Zustände in Venedig, die auch seinem Seelenzustand entsprechen. Aschenbach versucht ständig, in Tadzios Nähe zu sein, auch wenn er Angst davor hat, entdeckt zu werden. „Dennoch kann man nicht sagen, daß er litt. Haupt und Herz waren ihm

³⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.88.

³⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.88.

⁴⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.89.

⁴¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.90.

⁴² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.90.

⁴³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.96.

⁴⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.98.

⁴⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.100.

trunken, und seine Schritte folgten den Weisungen des Dämons, dem es Lust ist, des Menschen Vernunft und Würde unter seine Füße zu treten.“⁴⁶

Manchmal jedoch überkommen ihn Momente der Besinnung und er fragt sich, was wohl seine Vorfahren, die im Militär gedient haben, zu seinem Leben gesagt hätten. Er rechtfertigt seine Leidenschaft und Verstrickung, „in ein so unstatthaftes Erlebnis, begriffen in so exotischen Ausschweifungen des Gefühls“⁴⁷, mit seinem Künstlertum, das ihm soviel Kraft abverlangt. „[D]enn die Kunst war ein Krieg, ein aufreibender Kampf, für welchen man heute nicht lange taugte. Ein Leben der Selbstüberwindung und des Trotzes, ...“⁴⁸.

Eines Abends unterhält eine Gruppe von Straßenmusikanten die Hotelgäste. Dabei tut sich der Anführer der Straßensänger, ein geschickt agierender Gitarrenspieler, der „nicht venezianischen Schlages“⁴⁹ war, besonders hervor. Wenn er sich bewegt, geht von ihm ein deutlicher Karbolgeruch aus. In einem Gespräch Aschenbachs mit dem Komödianten über die Desinfektion Venedigs leugnet dieser jegliche Infektionsgefahr.

Das Hohngelächter und der Karbolgeruch, der von dem Straßenmusikanten ausgeht, lösen in Aschenbach Unbehagen und Unruhe aus. Während der Vorstellung betrachtet er Tadzio verstohlen, denn er hatte bemerkt, dass man den Jungen von ihm fernzuhalten versuchte „und eine furchtbare Beleidigung daraus entnehmen müssen, unter der sein Stolz sich in ungekannten Qualen wand und welche von sich zu weisen sein Gewissen ihn hinderte.“⁵⁰

Nachdenklich und einsam vor einem Glas Granatapfelsaft verweilt Aschenbach nach dem Auftritt der Musikantengruppe an seinem Platz. „Die Nacht schritt vor, die Zeit zerfiel.“⁵¹ Das Bild einer Sanduhr, in der der Sand langsam verrinnt, schiebt sich vor sein geistiges Auge und erinnert ihn an sein bereits gelebtes Leben und an die Zeit, die ihm noch verbleibt.

Aschenbach erfährt, dass sich in Venedig die indische Cholera ausgebreitet hat. Er ringt mit sich, ob er aus Ehrgefühl und Anstand die Familie Tadzios vor der Gefahr warnen soll. „Er konnte dann dem Werkzeug einer höhnischen Gottheit zum Abschied die Hand aufs Haupt legen, sich weg wenden und diesem Sumpfe entfliehen.“⁵² Aber auch dieses Mal findet er nicht die Kraft zu einem ehrenhaften Schritt, denn dieser Schritt „würde ihn zurückführen, würde ihn sich selber wiedergeben; aber wer außer sich ist, verabscheut nichts mehr, als wieder in sich zu gehen.“⁵³

⁴⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.102.

⁴⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.105.

⁴⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.105f.

⁴⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.111f.

⁵⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.111.

⁵¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.117.

⁵² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.123.

⁵³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.123.

Indem er sich sein früheres Leben vergegenwärtigt, wächst seine Überzeugung: „Man soll schweigen! [...] Ich werde schweigen!“⁵⁴ „Was galt ihm noch Kunst und Tugend gegenüber den Vorteilen des Chaos?“⁵⁵

In dieser Nacht träumt Aschenbach einen ihn erschütternden Traum. Dieses Erlebnis von Rausch, Gewalt und sexueller Ekstase „ließen seine Existenz, ließen die Kultur seines Lebens verheert, vernichtet zurück.“⁵⁶ „Und seine Seele kostete Unzucht und Raserei des Unterganges.“⁵⁷ Dieses Traumerlebnis verstärkt Aschenbachs Hemmungslosigkeit.

Während einer seiner entnervenden und aufreibenden Verfolgungstouren auf Tadzios Spuren durch Venedig spürt Aschenbach, wie sehr ihn sein leidenschaftliches Getriebensein körperlich und geistig erschöpft. In einem Moment der größten Pein – er hat sein Liebesobjekt aus den Augen verloren – kauft er Erdbeeren, um seinen Durst zu löschen.

Auf den Treppenstufen der Zisterne, an der er vor Wochen seine vorzeitige Abreise beschlossen hatte, findet er Ruhe und Gefasstheit wieder.

In seinem Monolog bekennt Aschenbach, dass für den Künstler der Weg zum Geist nur über die Schönheit, über das Sinnliche zu erreichen ist und dass der Künstler den Weg der Schönheit nicht gehen kann, ohne von Eros inspiriert und beseelt zu sein.

Aschenbach revidiert das Bild, das die Öffentlichkeit vom Künstler hat, der in seinen Augen kein Vorbild sein kann, weil das alleinige Trachten des Künstlers nach Schönheit und Formvollendung zu Rausch und Begierde und zur Ausschweifung führen. Er beantwortet damit die Frage aus dem zweiten Kapitel, nämlich, dass moralisches Handeln ohne die Erkenntnis in die Irre, zum sittlich Verwerflichen führen muss⁵⁸. In diesem Augenblick der Wahrheit und Hoffnungslosigkeit erkennt er, dass der Künstler dem Sinnlichen verhaftet nicht wirklich würdig werden kann.

Aschenbach wird einige Tage später von Angst und einem Gefühl der „Ausweg- und Aussichtslosigkeit“⁵⁹ befallen. In der Hotelhalle erfährt er von der bevorstehenden Abreise der polnischen Familie. Wie üblich geht er zum jetzt vereinsamten Strand, um Tadzio zu sehen. Tadzio wadet allein ins Meer hinaus zu einer Sandbank, von wo aus er sich umwendet und zum Ufer schaut. Dem in seinem Liegestuhl ruhenden Aschenbach scheint es, „als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus

⁵⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.124.

⁵⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.124.

⁵⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.125.

⁵⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.127.

⁵⁸ Vgl. T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.27.

⁵⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.136.

der Hüfte lösend hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure. Und, wie so oft, machte er sich auf, ihm zu folgen.“⁶⁰

Aschenbach stirbt einsam in Venedig.

3.1.2. Die Funktion des Erzählers

Die Novelle *Der Tod in Venedig* wird von einem Erzähler erzählt, der nicht direkt als Erzähler benannt wird. Er schildert den Verlauf der Handlung, er kommentiert und kritisiert das Verhalten des Helden. Auf diese Weise beleuchtet er seine Entwicklung. Diese Funktion des Erzählers erfordert, dass er eng an den Helden gebunden ist. Ihm stehen das Innere Aschenbachs, seine Gedanken- und seine Gefühlswelt offen. Er blickt in Aschenbachs Seele und ist somit in der Lage, dessen Gefühle und Stimmungen zu beschreiben. Gleichzeitig weiß er im Gegensatz zu Aschenbach um den Ausgang der Novelle. Er kann deshalb Distanz zum Helden halten. Er ist Aschenbach immer um einen Schritt voraus und wird so zum Vermittler für den Leser. Er kommuniziert indirekt mit dem Leser und stellt im zweiten Kapitel eine entscheidende Frage: „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 Unmöglichem?“⁶¹ Indem der Erzähler das Handeln des Helden infrage stellt, nimmt er sich das Recht dieses Handeln zu bewerten. Die Gefühle des Erzählers reichen von Bewunderung und Respekt zu Beginn der Novelle und verändern sich, entsprechend der zunehmenden Verirrung Aschenbachs über Skepsis bis hin zu Mitleid, Bedauern und Missbilligung.

Im zweiten Teil der Handlung wird der Erzählton mahnender, denn im vierten und fünften Kapitel wachsen Betroffenheit, Ratlosigkeit und das Unverständnis des Erzählers. Dennoch sind seine Anteilnahme und Empathie am Leiden und den Seelenqualen Aschenbachs zu spüren.

Im vierten Kapitel am Strand, von der Sonne euphorisch gestimmt, möchte Aschenbach sich einreden, dass er beim Anblick Tadzios „das Schöne selbst“⁶² wahrnimmt. Doch der Erzähler, der einen unerschütterlichen Standpunkt einnimmt, lehnt eine solche Deutung entschieden ab und spricht mahnend von Aschenbachs „aufschwärmendem Entzücken“⁶³, das „zur Anbetung

⁶⁰ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.139.

⁶¹ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.27f.

⁶² T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.84.

⁶³ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.83.

aufgerichtet“⁶⁴ ist. „Das war der Rausch; und unbedenklich, ja gierig hieß der alternde Künstler ihn willkommen. Sein Geist kreite, seine Bildung geriet ins Wallen, sein Gedächtnis warf uralte, seiner Jugend überlieferte und bis dahin niemals von eigenem Feuer belebte Gedanken auf.“⁶⁵ An dieser Stelle missbilligt der Erzähler, dass Aschenbach die Ernüchterung nicht will. Damit übernimmt der Erzähler warnend die Stimme der zunehmend fehlenden Selbsterkenntnis und der Vernunft Aschenbachs und äußert seine Besorgnis. Es gelingt dem Erzähler, dem Leser deutlich zu machen, dass Aschenbach sich selbst täuscht. Durch seine Distanz zu Aschenbach und seine Vorinformiertheit über den Verlauf der Handlung verhindert der Erzähler, dass der Leser sich von Aschenbachs Verschleierungs- und Rechtfertigungsversuchen täuschen lässt. Er lässt den Leser an seinem Wissen teilhaben und baut dadurch Spannung auf. Der Erzähler weckt beim Leser Anteilnahme und Verständnis für Aschenbachs Verirrung. Thomas Mann hat den Erzähler mit den Qualitäten einer warnenden, kritikfähigen Stimme ausgestattet. Durch seine empathischen Fähigkeiten gelingt es dem Erzähler, Aschenbachs emotionale Entwicklung und Verstrickung für den Leser erkennbar werden zu lassen. Indem er auf die Ursachen und die Gründe für Aschenbachs Verirrung aufmerksam macht, die in seiner Künstlerbiographie verankert sind, trägt er zur Erklärung von Aschenbachs tragischem Schicksal bei. Dass der Erzähler Aschenbachs Verirrung nicht völlig verurteilt, lässt die Vermutung zu, dass er über psychologische Erkenntnisse und menschliche Erfahrungen verfügt.

Im Verlauf der Handlung wird Aschenbach vom Erzähler seiner zunehmenden Verirrung entsprechend beschrieben. Er kennzeichnet ihn als „den Einsam-Stummen“⁶⁶, „der Betrachtende“⁶⁷, „der Schauende“⁶⁸, „der Reisende“⁶⁹, „der Gequälte“⁷⁰, „der Wiederkehrende“⁷¹, „der Flüchtling“⁷², „der Betrachtende“⁷³, „der alternde Künstler“⁷⁴, „der Enthusiasmierte“⁷⁵, „der Einsame“⁷⁶, „der Heimgesuchte“⁷⁷, „der Einsam-Wache“⁷⁸, „der

⁶⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.84.

⁶⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.84.

⁶⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.48.

⁶⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.51.

⁶⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.57.

⁶⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.72.

⁷⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.73.

⁷¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.75.

⁷² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.76.

⁷³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.82.

⁷⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.84.

⁷⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.85.

⁷⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.86, S.107, S.112, S.113(2x), S.115, S.117, S.123.

⁷⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.87, S.127.

⁷⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.92.

Berückte“⁷⁹, „der Fremde“⁸⁰, „der Verliebte“⁸¹, „der Betörte“⁸², „der Abenteuernde“⁸³, „der Verwirrte“⁸⁴, „der Liebhaber“⁸⁵, „der Verirrte“⁸⁶, „der Starrsinnige“⁸⁷, „der Träumende“⁸⁸, „der Liebende“⁸⁹, „der unter der Schminke Fiebernde“⁹⁰, „der Berückte“⁹¹, „der Meister“⁹², „der würdig gewordene Künstler“⁹³, „der Hochgestiegene“⁹⁴, „der Überwinder seines Wissens und aller Ironie entwachsen“⁹⁵, „er, dessen Ruhm amtlich, dessen Namen geadelt war“⁹⁶, „der Abenteuerer des Gefühls“⁹⁷ und „der Schauende“⁹⁸.

Bezeichnend ist, dass Aschenbach vom Erzähler betont oft als einsamer Mensch beschrieben wird. „Einsamkeit zeitigt das Originale, das gewagt und befremdend Schöne, das Gedicht. Einsamkeit zeitigt aber auch das Verkehrte, das Unverhältnismäßige, das Absurde und Unerlaubte.“⁹⁹ Der Erzähler benennt an dieser Stelle die Folgen der Einsamkeit, die er als eine der Ursachen von Aschenbachs Verirrung ansieht. Die Kritik des Erzählers an Aschenbachs zunehmendem Kontrollverlust drückt sich in den sich ins Negativ steigenden Charakterisierungen Aschenbachs aus: „der Berückte“¹⁰⁰, „der Verliebte“¹⁰¹, „der Betörte“¹⁰², „der Verwirrte“¹⁰³, „der Verirrte“¹⁰⁴, „der Starrsinnige“¹⁰⁵ und schließlich „der Heimgesuchte“¹⁰⁶. Auffallend ist, dass der Erzähler Aschenbachs Tod persönlich nicht kommentiert.

⁷⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.93, S.131.

⁸⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.99.

⁸¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.100, S.111, S.123.

⁸² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.101, S.106.

⁸³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.104.

⁸⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.104.

⁸⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.110.

⁸⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.110.

⁸⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.118.

⁸⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.127.

⁸⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.128.

⁹⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.131.

⁹¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.131.

⁹² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.133.

⁹³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.133.

⁹⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.133.

⁹⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.133.

⁹⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.133.

⁹⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.134.

⁹⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.139.

⁹⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.48.

¹⁰⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.93.

¹⁰¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.100.

¹⁰² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.101.

¹⁰³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.104.

¹⁰⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.110.

¹⁰⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.118.

¹⁰⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.127.

3.1.3. Zur Funktion des Mythos in der Novelle

In der Novelle *Der Tod in Venedig* haben Mythos und Mythologie eine traditionelle Bedeutung, d.h., es sind die Erzählungen von griechischen Göttern, Heroen und anderen Gestalten und Geschehnissen aus vorgeschichtlicher Zeit¹⁰⁷. Thomas Mann hat griechische Mythen, d.h., Götter- und Heldengeschichten der griechischen Kultur in seinem Werk verarbeitet. Er hat seine Auffassung von der Bedeutung der Mythen in seinem Buch *Über mich selbst* dargelegt. „Leben heißt: in Spuren gehen, Nachleben, Identifikation mit einem sichtbarlichen oder überlieferten, mythischen Vorbild! [...] Alles Leben ist Wiederkehr und Wiederholung, und der sogenannte ‚Charakter‘ des Individuums eine mythische Rolle, die in der Illusion origineller Einmaligkeit gespielt wird, gleichsam nach eigenster Erfindung und auf eigene Hand mit einer Sicherheit, die der Spieler aber nicht aus seiner vermeintlichen Erst- und Einmaligkeit schöpft, sondern im Gegenteil aus dem tiefen Bewusstsein, das etwas schon Gewesenes, Erwiesenes und Gültiges mit ihm wieder am Lichte ist und Gegenwart wird.“¹⁰⁸ Thomas Mann wollte vermutlich mit der Berufung auf die griechische Antike das individuelle Schicksal Aschenbachs ins allgemein Menschliche erweitern. Daran macht er deutlich, dass ein Schicksal, wie es Aschenbach in Venedig ereilt hat, zu allen Zeiten von Menschen erlebt wurde. Die Überwältigung durch eine Leidenschaft, die Macht über den Menschen gewinnt, gibt es in jeder Gesellschaft und findet sich zu jeder Zeit wieder. In menschlichem Handeln treten immer wieder neu erscheinende Formen der alten Muster auf. Thomas Mann erinnert mit Hilfe der griechischen Mythologie daran, dass es homoerotische Liebe seit der griechischen Antike gibt. Die Rückbesinnung auf Mythos und Mythologie als etwas schon immer Dagewesenes dient Aschenbach als Zuflucht, Stütze und Erklärung für seine Leidenschaft und hat damit für ihn Hilfsfunktion.

3.1.4. Zum Umgang mit mehrdeutigen Textelementen

In der Novelle fallen sprachliche Wendungen auf, die in ihrem Kontext mehr als nur eine Bedeutung haben oder die durch ihre Kombination widersprüchlich sind. Die Mehrdeutigkeit lässt Zweifel an der Richtigkeit oder der Gesicherheit der Aussagen aufkommen. Der Sinn des Gesagten bleibt in der Schweben und birgt immer auch verschiedene Deutungsmöglichkeiten oder Bedeutungsvarianten in sich, wie z.B. „zufällig“¹⁰⁹, „ob er nun

¹⁰⁷ P. Tepe: Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung. Würzburg 2001, S.16.

¹⁰⁸ T. Mann: Über mich selbst. Autobiographische Schriften. 4. Auflage. Frankfurt a. Main 2001, S.87.

¹⁰⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.10.

[...] blieb ungewiss“¹¹⁰, „mochte nun aber“¹¹¹, „ein Gefühl,, so lebhaft, so neu oder doch so längst entwöhnt und verlernt“¹¹², „es war Reiselust, nichts weiter“¹¹³, „zugleich überraschend und selbstverständlich“¹¹⁴, „ihm war, als lasse nicht alles sich ganz gewöhnlich an“¹¹⁵, „die Beobachtungen [...] sind zugleich verschwommener und eindringlicher“¹¹⁶, „aus irgendeinem Grunde wandte er sich um“¹¹⁷, „glaubte er den fauligen Geruch der Lagune zu spüren“¹¹⁸, „ich will also bleiben“¹¹⁹, „beinahe schien es ihm“¹²⁰, „er erklärte sich für entschlossen“¹²¹, „es fügte sich“¹²², „dicht beieinander liegenden Möglichkeiten lieblichen Zufalls“¹²³, „es wollte ihm scheinen“¹²⁴, „und reine Fürsorge zugleich mit einer ausschweifenden Genugtuung erfüllte sein Herz.“¹²⁵, „Er hatte mit gewissen, nur halb körperlichen Schwindelanfällen zu kämpfen, die von einer heftig aufsteigenden Angst begleitet waren, einem Gefühl der Ausweg- und Aussichtslosigkeit, von dem nicht klar wurde, ob es sich auf die äußere Welt oder seine eigene Existenz bezog.“¹²⁶, „ihm war aber als ob“¹²⁷. Durch die Vielzahl der mehrdeutigen Wendungen wird deutlich, dass Thomas Mann in seinem Konzept die Absicht des Offenhaltens von Deutungsmöglichkeiten verfolgt. Es wird Aufgabe in der Basisinterpretation sein, die unterschiedlichen Bedeutungen aufzuschlüsseln.

3.2. Der soziokulturelle Hintergrund der Novelle

Thomas Mann schrieb seine Novelle *Der Tod in Venedig* zur Zeit des Wilhelminischen Kaiserreichs. Das Wilhelminische Kaiserreich steht mit dem Begriff Preußentum für Formenkult und bezeichnet eine besondere Werthaltung und Lebenseinstellung. „Das in Deutschland zur beherrschenden Macht gewordene Preußen verkörperte mehr als eine nur straff organisierte Staatsform. Schon für die Zeitgenossen war Preußentum der Inbegriff einer spezifischen Weltanschauung und Lebensführung, die Gehorsam, Triebverzicht, Leistung und

¹¹⁰ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.11.

¹¹¹ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.13.

¹¹² T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.13.

¹¹³ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.13.

¹¹⁴ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.32.

¹¹⁵ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.35.

¹¹⁶ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.48.

¹¹⁷ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.53.

¹¹⁸ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.55.

¹¹⁹ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.59.

¹²⁰ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.65.

¹²¹ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.68.

¹²² T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.70.

¹²³ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.78.

¹²⁴ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.106.

¹²⁵ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.117.

¹²⁶ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.136.

¹²⁷ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.139.

‚Durchhalten‘ verlangte. Vertreten wurden diese preußischen Werte vor allem von einem loyalen Beamtentum und dem Militär.“¹²⁸

Die Zeit vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges war durch eine schwierige gesellschaftliche und politische Lage in Europa gekennzeichnet. Gleich zu Beginn der Novelle ist von einer „gefahrenrohende(n) Miene“¹²⁹ die Rede. Das Auslassen der genauen Zeitbestimmung „19.“ im ersten Kapitel könnte Hinweis auf eine allgemeine Verunsicherung und Krisenstimmung um die Jahrhundertwende sein. Mit dieser wenn auch offenen Zeitangabe verortet Thomas Mann seine Novelle ins Wilhelminische Kaiserreich, in dem auch er aufwuchs und lebte, als er sein Werk *Der Tod in Venedig* schrieb, das 1912 veröffentlicht wurde. „Wenn ich nun aber von ‚meiner Zeit‘ spreche, so habe ich notwendig doch etwas Doppeltes dabei im Sinn: die Zeit- und Geschichtsepoche, die den Rahmen meines individuellen Lebens bildete und deren Zeuge ich war, sie ist ja eben die Zeit, die mir gegeben,...“¹³⁰. Das Wilhelminische Kaiserreich entwickelte sich von 1871 bis 1918 durch technischen Fortschritt und wirtschaftlichen Aufschwung zu einem hoch industrialisierten Staat. Tragisch an dieser wirtschaftlich positiven Entwicklung war, dass der Industrialisierungsprozess in Deutschland nicht von einer Liberalisierung und Demokratisierung des politischen Systems begleitet wurde. Der wirtschaftliche Wandel war Auslöser für gesellschaftliche Veränderungen und eine allgemeine Verunsicherung. Die neuen Eliten wie Ingenieure, Techniker und Kaufleute drängten zunehmend an die Macht, die bis dahin der Adel und das Militär inne gehabt hatten. Die geistigen Eliten, die Künstler, die noch im 19. Jahrhundert Repräsentanten des Adels und des gebildeten Bürgertums gewesen waren, sahen besonders auf den „Wirtschaftsbürger“, dessen Selbstbewusstsein auf ökonomischem Erfolg beruhte, den oberflächlichen, auf Gewinn bedachten, zu Wohlstand gekommenen Neureichen, herab. Sie verachteten seine materiellen Wertmaßstäbe, die im Gegensatz zu ihren Idealen standen. Der Verlust ihrer gesellschaftlichen Stellung, sie galten bis dahin als Erwählte der Nation, verunsicherte die Künstler mit der Konsequenz, dass sie sich aus dem gesellschaftlichen Leben zurückzogen. Die Bohemiens, die Künstler der *Décadence*, grenzten sich gegen die bürgerliche Gesellschaft ab. Sie stellten das bürgerliche Wertesystem, das auf materiellem Besitz, Erfolg und Wohlstand beruhte, in Frage. Für sie, die bis dahin ihr Leben dem Schönheitskult, einer Verklärung und Absolut-Setzung der Kunst, verschrieben hatten, das außerhalb der politischen und sozialen Lebenswirklichkeit bestand,

¹²⁸ J. Häfele/ H. Stammel: Thomas Mann. *Der Tod in Venedig*. Frankfurt a. Main 1992, S.10.

¹²⁹ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.9.

¹³⁰ T. Mann: *Über mich selbst*. Autobiographische Schriften. 4. Auflage. Frankfurt a. Main 2001, S.6.

bedeutete der gesellschaftliche Wandel Unsicherheit und löste Identifikationsprobleme aus. Das Leiden an der eigenen Ohnmacht ließ die Künstler zwischen Lebenslust und Lebensüberdruß schwanken. Die Ästhetisierung und Kultivierung von Weltschmerz, die extravagante Lust am Untergang, Menschenhass und Elitarismus, die Abscheu vor allem Banalen und Alltäglichen waren Grundmotive ihres Lebens. An die Stelle politischer und gesellschaftlicher Teilhabe trat ein Rückzug in eine Welt des extensiven Kunstgenusses. Die Grundstimmung, die in dieser Zeit viele Künstler verband, war Pessimismus und der durch ihre Identitätskrise verlorene Glaube an eine lebenswerte Zukunft. Der Begriff „Décadence“ (Verfall) wird seit „den 1880er Jahren eng verknüpft mit dem Begriff ‚Fin de siècle‘ (Ende des Jahrhunderts). Décadence bezieht sich auf diverse Formen antibürgerlicher Auflehnung gegen die als ‚Mal du siècle‘ (das Böse des Jahrhunderts) empfundene Langeweile und den Überdruß. Die amoralische Verbindung von Eros und Thanatos (Liebe und Todestrieb), eine künstlich überreizte, extravagante Sinnlichkeit und die ‚perverse‘ Lust am Untergang kennzeichnen einen antikonformistischen Habitus, der eine Reihe von gemeinhin als pathologisch oder kriminell stigmatisierten Verhaltensweisen zum ästhetischen Kult erheben.“¹³¹ Die Themen der Décadence sind die Beschreibung des Krankhaften und des Verfalls. Homosexualität galt um die Jahrhundertwende als krankhafte Veranlagung und als Zeichen von Degeneriertheit, die in Deutschland gesellschaftlich stigmatisiert war und unter Strafe stand. In Italien, speziell im toleranten Venedig, wurde Homosexualität geduldet. In Künstlerkreisen gehörte sie oft zur Lebenswelt.

Im Wilhelminischen Staat wurde den Künstlern und der Kunst von offizieller Seite die Aufgabe der ideologischen Propaganda angetragen. Die Rede Wilhelms II. 1901 definiert seine Kunstauffassung: „Theater ist auch eine Meiner Waffen“¹³²; „Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr.“¹³³ Der Kaiser nahm sich also das Recht, zu bestimmen, was als Kunst gelten durfte. Kunst wurde damit politisch funktionalisiert und war nicht mehr frei.

Der Staat belohnte loyale Mitglieder der Gesellschaft mit Adelsprädikaten. So entstand ein wechselseitiges Abhängigkeitsverhältnis zwischen Staat und Staatsdiener, zum Beispiel dem Schriftsteller, der den Staat stützte, indem er die vom Staat gewünschten preußischen Werte in seinen Werken idealisierte und dafür belohnt wurde. Diese Wechselwirkung stabilisierte das bestehende System und erschwerte gesellschaftliche Umbrüche und Veränderungen, indem es die gesellschaftliche Realität nicht infrage stellte.

¹³¹ G./C. Schweikle (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart 2007, S.142.

¹³² J. Häfele/ H. Stammel: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Frankfurt a. Main 1992, S.6.

¹³³ J. Häfele/ H. Stammel: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Frankfurt a. Main 1992, S.6.

3.3. Basisinterpretation

3.3.1. Hypothesen zur Basisinterpretation

1. Thomas Mann hat seine Novelle *Der Tod in Venedig* vermutlich als kritische Hinterfragung eines bestimmten Künstlertums und als eine psychologische Studie eines Künstlers in der preußischen Gesellschaft zu Beginn des 19. Jahrhunderts angelegt und macht durch den Tod des Protagonisten deutlich, dass diese Lebensform eine Fehlentwicklung war.

2. Thomas Mann hat wahrscheinlich mit seiner Novelle das Ziel verfolgt, Schwierigkeiten und Gefahren exemplarisch für diesen Künstler darzustellen, dessen Leben von den Zeitströmungen und dem Wertesystem des Preußentums geprägt war, um dadurch zum Nachdenken über gewisse Werte dieser Zeit anzustoßen.

3. Der Text könnte als Hinterfragung der schwierigen Rolle, die dem Künstler von der Gesellschaft aufgrund seiner Erfolge zugeschrieben wird, angelegt sein, um zu einer realistischeren Einschätzung des Künstlertums beizutragen und Zweifel an der moralischen Vorbildfunktion des Künstlers zu thematisieren.

3.3.2. Reiselust

In der Novelle *Der Tod in Venedig* könnte es das künstlerische Ziel Thomas Manns sein, bereits im ersten Satz des ersten Kapitels durch die Nennung des Helden mit *Gustav Aschenbach* und der sofortigen Berichtigung *Gustav von Aschenbach* deutlich zu machen, dass der Held, der 53-jährige Schriftsteller, ein berühmter Künstler des Wilhelminischen Kaiserreichs ist, der für seine Verdienste geadelt wurde. Trotz der fehlenden genauen Zeitangabe 19.. , aber mit dem Wissen um Aschenbachs Alter und Erscheinungsjahr der Novelle 1912 wird offensichtlich, dass die Novelle in der Wilhelminischen Zeit spielt und deshalb als Ausdruck dieser Zeit angesehen werden kann.

Indem Thomas Mann in Aschenbach einen Künstler beschreibt, der sich an die herrschenden gesellschaftlichen Bedingungen des Wilhelminischen Reiches angepasst hat und der von der Gesellschaft und vom Staat anerkannt wird, beleuchtet *Der Tod in Venedig* die gesellschaftliche und politische Wirklichkeit dieser Epoche, ihre Wertmaßstäbe und Überzeugungen. Aschenbachs Aufstieg zur Würde, seine „Abkehr von allem moralischen

Zweifelsinn, von jeder Sympathie mit dem Abgrund.“¹³⁴ belegt, dass er sich bewusst von der Boheme, der Décadence lossagt. „War es eine geistige Folge dieser ‚Wiedergeburt‘, dieser neuen Würde und Strenge, daß man um dieselbe Zeit ein fast übermäßiges Erstarken seines Schönheitssinnes beobachtete, jene adelige Reinheit, Einfachheit und Ebenmäßigkeit der Formgebung, welche seinen Produkten fortan ein so sinnfälliges, ja gewolltes Gepräge der Meisterlichkeit und Klassizität verlieh?“¹³⁵ Aschenbach arrangiert sich mit dem herrschenden System und verkörpert in Werk und Leben die Grundüberzeugungen und die Werthaltungen des preußischen Obrigkeitsstaates. Er ist der systemkonforme Künstler, an dem die Überwindung der Décadence durch Anpassung an gesellschaftlich erwünschte Verhaltensweisen und eine Hinwendung zur Neuklassik dargestellt wird. „Er hatte dem Geiste gefrönt, mit der Erkenntnis Raubbau getrieben, Saatfrucht vermahlen, Geheimnisse preis gegeben.“¹³⁶ Aschenbachs bewusstes Streben nach Klassizität macht deutlich, dass er auf der Suche nach einer neuen literarischen Ausdrucksform ist. Die Neuklassik war um 1905-1910 in Deutschland eine literarische Bewegung, „die in kritischer Abgrenzung zu verschiedenen Tendenzen der literarischen Moderne ein auf den Begriffen Form, Gesetz und Notwendigkeit basierendes Programm ästhetisch-formaler Erneuerung entwarf. Im Mittelpunkt des neuklassischen Programms stand der Gedanke des ‚Formprinzips‘, nach dem ein Kunstwerk das Produkt überhistorischer, gattungsimmanenter Formgesetzmäßigkeiten zu sein habe. Die Vertreter wandten sich damit in kämpferischer kulturkritischer Weise sowohl gegen formauflösende Tendenzen der literarischen Moderne als auch gegen gesellschaftliche Folgen des Modernisierungsprozesses.“¹³⁷ Das Ziel der Neuklassik „war die Regeneration der zeitgenössischen Kunst durch Abwendung von allem Romantizismus und Rückkehr zur formaler Strenge des Sprachduktes sowie zur Tradition klassischer deutscher Literatur.“¹³⁸ Die Betonung der Form in der Neuklassik und der Formenkult im Kaiserreich weisen Parallelen auf. Die preußische Haltung mit ihrer Überbetonung von Disziplin, Haltung und Würde war eine formal rein äußerliche, bei der die Inhalte der Form selten kritisch hinterfragt wurden. Die Charakterisierung Aschenbachs verdeutlicht durch eine Ansammlung von Begriffen aus der Militärsprache, wie Zucht, Tapferkeit, Pflicht, Kampf, Wille, Disziplin und Durchhalten, wie sehr Aschenbachs Persönlichkeit durch den Geist seiner Zeit geprägt ist, ihn verinnerlicht hat und ihm dient.

¹³⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.27.

¹³⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.27.

¹³⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.26.

¹³⁷ G./C. Schweikle (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart 2007, S.540.

¹³⁸ J. Häfele/ H. Stammel: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Frankfurt a. Main 1992, S.19.

Aschenbach ist der für seine schriftstellerischen Werke geadelte Künstler, das heißt, er ist Repräsentant des preußischen Staates, in dem er seine Identität gefunden und der ihm für seine Loyalität im Alter von 50 Jahren den Adelstitel verliehen hat. Aschenbach hat Vorbildfunktion. Er ist international bekannt. Durch seine strenge Arbeitsmoral und den hohen Anspruch an sich und sein Werk ist er erschöpft. Er leidet an einer Schreibhemmung. „Rächte sich nun also die geknechtete Empfindung, indem sie ihn verließ, indem sie seine Kunst fürder zu tragen und zu beflügeln sich weigerte und alle Lust, alles Entzücken an der Form und am Ausdruck mit sich hinwegnahm?“¹³⁹ Diese Aussage könnte einen Rückschluss auf eine Fehlentwicklung im Leben Aschenbachs zulassen. Sie lässt vermuten, dass Aschenbach bewusst nur einen Teil seines Wesens lebt und den anderen unterdrückt. Aschenbach ist zwar talentiert, aber aus Sorge er könne sein Werk nicht beenden, „das Werk, für welches er lebte“¹⁴⁰, verschließt er sich den Freuden des Lebens. Der Hinweis, „das Werk, für welches er lebte“¹⁴¹, enthüllt Aschenbachs Problematik. Seine exzessive Arbeitshaltung, sein Anspruch nach Perfektion und Meisterschaft lassen ihm keinen Raum, am Leben teilzunehmen. Von der mühevollen geduldigen Arbeitsweise, mit der er seine Werke zur Vollendung bringt, erfährt die Öffentlichkeit nichts. Der Preis seines Strebens nach Ruhm ist Einsamkeit. „Nur ewiges Zigeunertum findet es langweilig und ist zu spotten geneigt, wenn ein großes Talent dem libertinischen Puppenstandes entwächst, die Würde des Geistes ausdrucksvoll wahrzunehmen sich gewöhnt und die Hofsitten einer Einsamkeit annimmt, die voll unberatener, hart selbständiger Leiden und Kämpfe war und es zu Macht und Ehren unter den Menschen brachte.“¹⁴² Aschenbach lebt allein und er leidet an dieser Einsamkeit, die Bedingung und Folge seines Wunsches nach Ruhm ist. „Er fürchtete sich vor dem Sommer auf dem Lande, allein in dem kleinen Hause mit der Magd, die ihm das Essen bereitete, und dem Diener, der es ihm auftrug; ...“¹⁴³.

In Aschenbachs minutiös geplante Tagesablauf, der an religiöse Rituale erinnert und ihn als eine Ästhetin ausweist, denn „er brachte dann ein Paar hoher Wachskerzen in silbernen Leuchtern, zu Häupten des Manuskriptes, die Kräfte, die er im Schlaf gesammelt, in zwei oder drei inbrünstig gewissenhaften Morgenstunden der Kunst zum Opfer dar“¹⁴⁴, kommt es zu einer Begegnung mit einem Fremden, die für ihn weitreichende Folgen haben wird, ihn aufwühlt und beunruhigt. An dieser Stelle wird deutlich, dass schon eine harmlose Begegnung

¹³⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.17.

¹⁴⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.15.

¹⁴¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.15.

¹⁴² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.28.

¹⁴³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.17.

¹⁴⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.22.

mit einem wild aussehenden Fremden, kein besonders ungewöhnliches Erlebnis, das aber aus Aschenbachs sonst so streng geregelterm Alltag fällt, Auslöser für den Wunsch dieses ermüdeten, einsamen, nervlich überanstrengten Künstlers ist, vor seinen sich selbst auferlegten Verpflichtungen zu fliehen. Es könnte das künstlerische Ziel Thomas Manns sein, hier auf Gefahren übertriebenen Erfolgsstrebens und auf die Folgen von Einsamkeit und Disziplinierung hinzuweisen, einer Lebensweise, die nach Ausgleich und Entlastung strebt. Aschenbachs Spaziergang weg „von der Alltagsstätte eines starken und leidenschaftlichen Dienstes“¹⁴⁵ führt ihn zum Friedhof in München, wo er das „byzantinische Bauwerk der Aussegnungshalle“¹⁴⁶ im exotischen, orientalischen Baustil bewundert. An diesem Ort der Stille und der Besinnung wird er durch die Inschriften auf den Gräbern und Kreuzen „Sie gehen ein in die Wohnung Gottes.“ und „Das ewige Licht leuchte ihnen.“¹⁴⁷ an den Tod erinnert. Durch die Friedhofsatmosphäre wird auf die Todesthematik in der Novelle hingewiesen. Diese Annahme wird gestützt durch das Auftauchen eines Fremden, den Aschenbach am Friedhof erblickt. Dieser Fremde, er war „nicht bajuwarischen Schlages“¹⁴⁸, bekleidet mit einem „gelblichen Gurtanzug aus Lodenstoff“¹⁴⁹ und einem breit gerandeten Basthut, der „seinem Aussehen ein Gepräge des Fremdländischen und Weitherkommenden verlieh“¹⁵⁰, erwidert dort aggressiv Aschenbachs Blicke und zwingt ihn zum Wegsehen. Klein, hager, rothaarig, mit kurzer Oberlippe und mit hervorstehenden Zähnen und einem stark hervortretenden Adamsapfel „blickte er mit farblosen, rotbewimperten Augen zwischen denen sonderbar genug zu seiner kurz aufgeworfenen Nase passend, zwei senkrechte, energische Furchen standen, scharf spähend ins Weite.“¹⁵¹ Seine Körperhaltung, die gekreuzten Füße, „das Gepräge des Fremdländischen und Weithergekommenen“¹⁵² seines Aussehens, der spitze Stock, auf den er sich stützt, weisen auf einen fremden Vorboten, die Farbe Gelb seines Anzuges auf Verfall und Tod hin.

Dieser wild aussehende Fremde beunruhigt Aschenbach und löst in ihm einen Gedankenstrom aus. Sein Tagtraum lässt Erinnerungen und Sehnsüchte in ihm wach werden, „eine seltsame Ausweitung seines Innern ward ihm ganz überraschend bewusst, eine Art schweifender Unruhe, ein jugendlich durstiges Verlangen in die Ferne, ein Gefühl, so lebhaft, so neu oder

¹⁴⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.16.

¹⁴⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.10.

¹⁴⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.11.

¹⁴⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.11.

¹⁴⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.11.

¹⁵⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.11.

¹⁵¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.12.

¹⁵² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.11.

doch so längst entwöhnt und verlernt“¹⁵³. Die heftige Reaktion und der leidenschaftliche Ausbruch Aschenbachs lassen einen Rückschluss auf seine seelische Befindlichkeit zu und legen offen, wie tief verschüttet seine Gefühle und Wünsche sind. „Es war Reiselust, nichts weiter; aber wahrhaft als Anfall auftretend und ins Leidenschaftliche, ja bis zur Sinnestäuschung gesteigert.“¹⁵⁴ Aschenbach spielt zwar die Wirkung dieser Begegnung herunter, er versucht, sie rational einzuordnen. Der Text legt aber offen, dass hinter Aschenbachs Reiselust Wünsche und Sehnsüchte stehen, denn die Vision, die anschließend vor seinem geistigen Auge entsteht, weist auf seine verdrängten Gefühle hin und könnte eine Vorausschau sein auf das Fremde, das ihm begegnen wird. „Seine Begierde ward sehend“¹⁵⁵ und er „fühlte, sein Herz pochen vor Entsetzen und rätselhaftem Verlangen.“¹⁵⁶ Aschenbachs Tagtraum von exotischen Landschaftsbildern, die begleitet sind von erotisch gefärbten Vorstellungswelten, verdeutlicht seinen Konflikt. Sein erotisch besetzter Tagtraum offenbart den Zwiespalt von Askese und Sinnlichkeit, Disziplin und Genuss. In der Vision drückt sich Aschenbachs Wunsch aus, vor seiner erdrückenden und ermüdenden Lebensweise zu fliehen. Seine Fantasien können auch als Ausdruck für eine Sehnsucht nach emotionalem Erleben verstanden werden. „Und doch wußte er nur zu wohl, aus welchem Grunde die Anfechtung so unversehens hervorgegangen war. Flucht drang war sie, daß er es sich eingestand, diese Sehnsucht ins Ferne und Neue, diese Begierde nach Befreiung, Entbürdung und Vergessen.“¹⁵⁷ Der Wortschatz *Begierde, geil, rätselhaftes Verlangen* offenbart die Sehnsüchte Aschenbachs. Das Wort „Anfechtung“¹⁵⁸ konnotiert religiöse Bezüge aus der christlichen Glaubenslehre und den Bezug zur Sünde, der man widerstehen muss. Die *Begierde nach Befreiung* macht deutlich, wie erschöpft Aschenbach ist und wie sehr er an seiner Selbstüberforderung leidet. Ihm ist bewusst, dass er an einer Schreibhemmung leidet, dass er eine Krise durchlebt. Thomas Mann zeigt an Aschenbachs Schreibhemmung, dass dessen ausschließliches Streben nach Perfektion und Ruhm zwar gesellschaftlich honoriert wird, für Aschenbach persönlich aber zu einer Blockade geführt hat, die wiederum den Ausbruch seiner späten plötzlichen Leidenschaft erklären könnte. Vermutlich soll die Beschreibung der Lebensumstände, die Schaffenskrise und die daraus erwachsende seelische Belastung Aschenbachs dazu dienen, sein späteres Verhalten zu erklären.

¹⁵³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.13.

¹⁵⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.13.

¹⁵⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.13.

¹⁵⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.14.

¹⁵⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.16.

¹⁵⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.16.

Die Nennung der vielen Werke Aschenbachs wie *Friedrich von Preußen*, *Maja*, *Ein Elender* und *Über Geist und Kunst*, sind Belege für Aschenbachs Leistungsbereitschaft und für seine gesellschaftliche Anerkennung und Berühmtheit. „Dies wenigstens war der Vorteil seiner Jahre, daß er sich seiner Meisterschaft jeden Augenblick in Gelassenheit sicher fühlte. Aber er selbst, während die Nation sie ehrte, er ward ihrer nicht froh, und es schien ihm, als ermangele sein Werk jener Merkmale feurig spielender Laune, die, ein Erzeugnis der Freude, mehr als irgendein innerer Gehalt, ein gewichtigerer Vorzug, die Freude der genießenden Welt bildete.“¹⁵⁹ Ihm ist bei allem Erfolg, bedingt durch seine exzessive Arbeitsweise, die Lebensfreude abhanden gekommen. Aschenbachs Werke spiegeln das vordergründig beeindruckende Preußentum und seinen Formenkult. „Blickte man hinein in diese erzählte Welt, sah man: die elegante Selbstbeherrschung, die bis zum letzten Augenblick eine innere Unterhöhlung, den biologischen Verfall vor den Augen der Welt verbirgt“¹⁶⁰.

An Aschenbachs fehlender Lebensfreude, seiner „Überreiztheit“¹⁶¹ und der „Abnutzbarkeit seiner Kräfte“¹⁶², seiner „Verwöhntheit, Überfeinerung, Müdigkeit und Neugier der Nerven“¹⁶³, zeigt Thomas Mann auch Züge eines Décadent. Wie ausgeprägt Aschenbachs Ästhetizismus ist, offenbart sich z.B. an der Inszenierung seines Arbeitsrituals am altarähnlichen Arrangement seines Arbeitsplatzes und seiner Hinwendung zum Schönen.

3.3.3. Leben und Werk Gustav von Aschenbachs

Thomas Mann hat seinen Helden im ersten Kapitel in seinem gegenwärtigen Alltag vorgestellt und Motive angesprochen, deren vollständige Bedeutung und Erklärung erst im Laufe der Handlung erschlossen werden. Nur die Rückblende auf Aschenbachs bisheriges Leben im zweiten Kapitel beleuchtet seine Vergangenheit, die jedoch notwendig zum Verständnis seiner Gegenwart ist. So hat er zum Beispiel die musische Begabung von seiner Mutter geerbt. Seine preußische Haltung ist zu einem Teil Ergebnis seiner Erziehung, denn seine Vorfahren väterlicherseits waren Diener des Staates und des Militärs. Auffallend an Aschenbach ist jedoch, dass er sich Selbstzucht und Disziplin bewusst auferlegt hat. Von Jugend an ist Aschenbach auf Leistung ausgerichtet. Um seinem Anspruch nach Perfektion zu genügen, „hatte er das Gefühl gezügelt und erkältet“¹⁶⁴. „So, schon als Jüngling von allen Seiten auf die Leistung- und zwar die außerordentliche – verpflichtet, hatte er niemals den

¹⁵⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.17.

¹⁶⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.24.

¹⁶¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.9.

¹⁶² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.9.

¹⁶³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.30.

¹⁶⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.17.

Müßiggang, niemals die sorglose Fahrlässigkeit der Jugend gekannt.“¹⁶⁵ Thomas Mann verdeutlicht hier eine nicht altersgemäße Entwicklung. Dem jugendlichen Aschenbach fehlt die unbeschwerte Zeit von Kindheit und Jugend. Von Kindheit an kränklich, ausgeschlossen vom normalen Schulunterricht, lebt er ein einsames, leistungsorientiertes Leben, „in dem nicht das Talent, wohl aber die physische Basis eine Seltenheit war“¹⁶⁶. „Da er also die Aufgaben, mit denen sein Talent ihn belud, auf zarten Schultern tragen und weit gehen wollte, so bedurfte es höchlich der Zucht, - und Zucht war ja zum Glücke sein eingeborenes Erbeil von väterlicher Seite.“¹⁶⁷ Aschenbachs Lieblingsworte sind „Durchhalten“¹⁶⁸ und „Trotzdem“¹⁶⁹, Verhaltensmaxime, die in der preußischen Gesellschaft hohen Stellenwert haben und Ausdruck von Tugend und Moral sind. Dass Aschenbach von Jugend an mit Willensdauer und Zähigkeit arbeitet, bedeutet den Sieg seiner Moral über seine körperliche Schwäche. Er bekennt sich zum *Heroismus der Schwäche*, denn Leistung, die gegen alle Widerstände mit den soldatischen Tugenden wie Mut und Standhaftigkeit im Erdulden von Leiden erbracht wird, bedeutet für ihn wahre Stärke, wie sie für ihn in der Sebastiangestalt¹⁷⁰ versinnbildlicht ist. Aschenbach ist Identifikationsfigur für die Künstler, „die am Rande der Erschöpfung arbeiten, der Überbürdeten, schon Aufgeriebenen, sich noch Aufrechthaltenden...“¹⁷¹, die ihm für seine Vorbildfunktion und seine Orientierungshilfe danken. Aschenbachs Lebensweise wird von Beobachtern auch durch seine Körpersprache charakterisiert. „Sehen Sie, Aschenbach hat von jeher nur so gelebt‘ – und der Sprecher schloss die Finger seiner Linken fest zur Faust -; ‚niemals s o‘ und er ließ die geöffnete Hand bequem von der Lehne des Sessels hängen.“¹⁷² Diese Geste der Faust ist Symbol für Aschenbachs Selbstdisziplin und Spiegelbild seiner inneren Haltung. In ihr drückt sich sein absoluter Einsatzwille und das Fazit seiner Lebensphilosophie aus, „daß beinahe alles Große, was dastehe, als ein Trotzdem dastehe, trotz Kummer und Qual, Armut, Verlassenheit, Körperschwäche, Laster, Leidenschaft und tausend Hemmnissen zustande gekommen sei. Aber das war mehr als eine Bemerkung, es war eine Erfahrung, war geradezu die Formel seines Lebens und Ruhmes, der Schlüssel zu seinem Werk.“¹⁷³ An Aschenbachs

¹⁶⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.20.

¹⁶⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.21.

¹⁶⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.22.

¹⁶⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.21.

¹⁶⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.23.

¹⁷⁰ Vgl. T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.24.

¹⁷¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.25.

¹⁷² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.20f.

¹⁷³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.23.

Lebenseinstellung werden die Überzeugungen und Werthaltungen der Wilhelminischen Gesellschaft verdeutlicht.

Als junger Künstler, als Bohemien, hatte Aschenbach in einer Phase der Opposition und Rebellion, der Unangepasstheit und der Verstöße gegen gesellschaftliche Regeln „die Zwanzigjährigen durch seine Zynismen über das fragwürdige Wesen der Kunst, des Künstlertums selbst in Atem gehalten.“¹⁷⁴ Nachdem er seine Jugendentgleisungen hinter sich gelassen hat, entwickelt er sich zum systemkonformen Repräsentanten des Wilhelminischen Kaiserreichs. „Damit ein bedeutendes Geistesprodukt auf der Stelle eine breite und tiefe Wirkung zu üben vermöge, muß eine geheime Verwandtschaft, ja Übereinstimmung zwischen dem persönlichen Schicksal seines Urhebers und dem allgemeinen des mitlebenden Geschlechtes bestehen.“¹⁷⁵ An dieser Stelle wird deutlich, dass die Werke des erwachsenen Aschenbachs den Erwartungen der Gesellschaft entsprechen und dass Aschenbachs „Aufstieg zur Würde“, ein von ihm bewusst erarbeiteter Prozess, eine gewollte Entwicklung zur Meisterlichkeit ist, in der er einen klassischen Schreibstil kultiviert und der Form huldigt. Indem Aschenbach die Erkenntnisse der Wissenschaften, speziell der Psychologie, leugnet d.h., indem er sich entschließt, „das Wissen zu leugnen, es abzulehnen, erhobenen Hauptes darüber hinwegzugehen, sofern es den Willen, die Tat, das Gefühl und selbst die Leidenschaft selbst im Geringsten zu lähmen, zu entmutigen, zu entwürdigen geeignet ist“¹⁷⁶, gelangt er zur Haltung „der wiedergeborenen Unbefangenheit“¹⁷⁷. Der Text belegt hier den ausdrücklichen Wunsch Aschenbachs, tiefe Gefühle empfinden und zulassen zu wollen. Er möchte seine Gedanken und Emotionen nicht durch psychologische Einwände filtern. Aschenbach enthält sich jeglicher Einmischung am politisch-sozialen System und lehnt auch Selbstkritik ab. Seine „Abkehr von allem moralischen Zweifelsinn“¹⁷⁸ bedeutet „ein fast übermäßiges Erstarken seines Schönheitssinnes“¹⁷⁹, das sich in seiner Hinwendung zur Neuklassik wiederfindet. Durch die Negierung der Erkenntnis kann Aschenbach sich einerseits unbelastet ganz seiner Kunst widmen, andererseits begibt er sich damit aber auch in Gefahr, die in der Frage aufgeworfen wird: „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 Unmöglichem? Und hat Form nicht zweierlei Gesicht? Ist sie nicht sittlich und

¹⁷⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.26.

¹⁷⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.23.

¹⁷⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.26.

¹⁷⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.27.

¹⁷⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.27.

¹⁷⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.27.

unsittlich zugleich, - sittlich als Ergebnis und Ausdruck der Zucht, unsittlich aber und selbst widersittlich, sofern sie von Natur eine moralische Gleichgültigkeit in sich schließt, ja wesentlich bestrebt ist, das Moralische unter ihr stolzes und unumschränktes Zepter zu beugen?“¹⁸⁰ An dieser Stelle kommen Zweifel daran zum Ausdruck, in der Kunst nur noch der Form und der Schönheit zu huldigen. Aschenbachs Stil ist so vorbildlich, dass die Schulbehörde einige seiner Arbeiten in die Schullesebücher aufnimmt und ihm damit Vorbildfunktion zugesteht. Dass Aschenbach durch seine Ablehnung der psychologischen Erkenntnisse und durch seine Hinwendung zu Form und Schönheit in der Wilhelminischen Gesellschaft zu Ruhm und Ansehen aufsteigen konnte, belegt noch einmal, dass er sich an die Konventionen einer Gesellschaft angepasst hat, die keine Veränderungen anstrebte.

Es könnte das künstlerische Ziel Thomas Manns sein, hier auf die Gefahr von unkritischer Huldigung der Form hinzuweisen, die nur äußerlich, um ihrer selbst willen praktiziert wird, um so auf eine Parallele zum Formenkult der preußischen Gesellschaft aufmerksam zu machen. Aschenbach lehnt die Erkenntnisse der neuen Wissenschaft der Psychologie ab, die eine Relativierung fester Standpunkte in der Gesellschaft und die Bereitschaft zu Veränderungen erfordern. Er negiert die Notwendigkeit von gesellschaftlichen Veränderungen und stellt durch seine konservative Haltung das Bestehende nicht in Frage. Thomas Mann thematisiert an der Entsprechung in den Werthaltungen und Überzeugungen von Staat und dem ihm dienenden Künstler das Problem des unpolitischen Verhaltens des Künstlers in der Gesellschaft der Jahrhundertwende.

Eine systemkonforme Lebensweise kann für den Künstler zwar zu Anerkennung und Ruhm führen, gleichzeitig aber auch zu emotionaler Verarmung. Thomas Mann hat Aschenbach ausschließlich über sein schriftstellerisches Schaffen definiert. Menschliche Nähe, positive Emotionen und zwischenmenschliche Erfahrungen wie Vertrauen, Zuneigung, Freundschaft und Liebe scheinen ihm seit dem Tod seiner Frau, nach nur kurzer Ehe, fremd zu sein. Aschenbach führt trotz seines Ruhmes ein einsames, einseitig nur auf die Kunst ausgerichtetes Leben. Der Mensch Aschenbach „verschwindet“ hinter seinem Werk. Mit der Beschreibung der Kunst als ein „erhöhtes Leben“¹⁸¹, „[s]ie beglückt tiefer, sie verzehrt rascher“¹⁸², wird betont, wie anstrengend und schwierig das Leben der Kunstschaffenden ist. Das zweite Kapitel beschreibt, dass Aschenbach bis zu seiner Begegnung mit dem Fremden am Friedhof durch seine exzessive Arbeitshaltung seinen Emotionen sehr wenig Raum gegeben hat, eine Tatsache, die für seine weitere Entwicklung bedeutungsvoll wird.

¹⁸⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.27f.

¹⁸¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.30.

¹⁸² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.30.

3.3.4. Die Reise nach Venedig

Aschenbachs Wunsch, „das Fremdartige und Bezugslose“¹⁸³ zu finden, führt ihn über das Meer nach Venedig. „Nicht gar weit, nicht gerade bis zu den Tigern“¹⁸⁴, die er in seinem Tagtraum gesehen hat. Das *Fremdartige und Bezugslose* unterstreicht, dass er etwas sucht, das er letztendlich in Venedig zu finden hofft: „ein Zug seines Innern, ihm war noch nicht deutlich wohin, beunruhigte ihn, [...] und auf einmal, zugleich überraschend und selbstverständlich stand ihm sein Ziel vor Augen.“¹⁸⁵ Thomas Manns Absicht des Offenhaltens von Bedeutungsmöglichkeiten in der widersprüchlichen Formulierung *zugleich überraschend und selbstverständlich* lässt zweierlei Deutung zu, so dass der genaue Sinn in der Schwebe bleibt. „Wenn man über Nacht das Unvergleichliche, das märchenhaft Abweichende zu erreichen wünschte, wohin ging man?“¹⁸⁶ Hier wird deutlich, dass Aschenbach sich bewusst Venedig ausgewählt hat. Thomas Mann hat vermutlich Venedig als Handlungsort für seine Novelle gewählt, weil diese morbide Lagunenstadt gleichzeitig Sinnbild für Schönheit und Verfall ist. Venedig spiegelt in seiner vom Verfall bedrohten Schönheit auch die Grundstimmung des Décadence-Künstlertums wider. „Die vom Verfall bedrohte schöne Stadt kann so zum Sinnbild für jegliche vom Verfall bedrohte Schönheit werden, z.B. auch für die Schönheit des Décadence-Künstlertums und Künstlers.“¹⁸⁷ Diese Stadt bot den angemessenen Rahmen für Künstler aus aller Welt, die ihre gesteigerte Empfindsamkeit, ihre Sensibilität, ihren Ästhetizismus als Ausdruck geistigen Elitetums ansahen und durch ihre Werke bei Kunstinteressierten das Interesse für diese Stadt geweckt haben.

Als Aschenbach Venedig vom Wasser aus sieht, gedenkt er „des schwermütig-enthusiastischen Dichters, dem vormals die Kuppeln und Glockentürme seines Traumes aus diesen Fluten gestiegen waren, er wiederholte im Stillen einiges von dem, was damals an Ehrfurcht, Glück und Trauer zu maßvollem Gesang geworden“¹⁸⁸. Aschenbachs Ergriffenheit und seine tiefe Sehnsucht nach emotionalem Erleben wird im Gedanken an einen Dichter, der Venedig sehr geliebt hat, deutlich. Von dessen Leben, seinem Werk und seinen leidvollen Erfahrungen angerührt „und von schon gestalteter Empfindung mühelos bewegt, prüfte er sein ernstes und müdes Herz, ob eine neue Begeisterung und Verwirrung, ein spätes Abenteuer des

¹⁸³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.31.

¹⁸⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.18.

¹⁸⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.31f.

¹⁸⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.31f.

¹⁸⁷ P. Tepe: Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung. Würzburg 2001, S.94.

¹⁸⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.37.

Gefühles dem fahrenden Müßiggänger vielleicht noch vorbehalten sein könne.“¹⁸⁹ Nach Reed spielt Thomas Mann an dieser Stelle auf den Dichter August Graf Platen an, der als Homosexueller unter der gesellschaftlichen Stigmatisierung litt¹⁹⁰. Aschenbachs Frage an *sein ernstes und müdes Herz* lässt Wünsche erahnen. Durch Platens Dichtung, die die Schönheit Venedigs verherrlicht, angeregt und inspiriert, gesteht er sich bei der Einfahrt nach Venedig zum ersten Mal seine Sehnsucht nach emotionalem Erleben ein. Venedigs Schönheit, seine märchenhafte Ausstrahlung hat Auswirkungen auf Aschenbachs Gefühlswelt – er beginnt zu empfinden.

Die reiche, antike Handelsstadt Venedig ist aufgrund ihrer wunderschönen Architektur und der speziellen Eigenart der Fundamente ihrer Paläste, die auf Holzpfählen im Wasser der Lagune stehen, stets vom Untergang bedroht. Die Assoziation von Schönheit und Vergänglichkeit ist deswegen zum Sinnbild Venedigs geworden. Thomas Mann hat Venedig als Handlungsort für seine Novelle gewählt, denn sie steht für Schönheit, Vergänglichkeit und für die romantische Verknüpfung von Schönheit und Tod. Durch Aschenbachs Wahl, nach Venedig zu reisen, unterstreicht Thomas Mann die „unwiderstehliche Anziehungskraft“¹⁹¹ dieser Stadt auf den Künstler. Die Aussage des Fahrkartenverkäufers, „Ah, Venedig! Eine herrliche Stadt! Eine Stadt von unwiderstehlicher Anziehungskraft für den Gebildeten, ihrer Geschichte sowohl wie ihrer gegenwärtigen Reize wegen!“¹⁹², betont das hohe Ansehen der Stadt Venedig, die schon von jeher durch ihre Kunstschatze eine bevorzugte Stadt für Kunstinteressierte und Kunstschaffende war. Da das Bild Venedigs seit dem 18. Jahrhundert vorwiegend von Künstlern aus der ganzen Welt geprägt wurde, findet sich im Venedigbild das Besondere und Elitäre wieder. Als Aschenbach die Schönheit Venedigs vom Meer aus betrachtet, ist er begeistert. Es könnte das künstlerische Ziel Thomas Manns sein, seinen Helden deshalb über das Meer nach Venedig reisen zu lassen, um deutlich zu machen, dass Aschenbach von seinem streng geplanten Arbeitsalltag am Festland jetzt in eine neue Sphäre eintritt. „Aber im leeren, im ungegliederten Raume fehlt unserem Sinn auch das Maß der Zeit, und wir dämmern im Unangemessenen.“¹⁹³. Dieses Maß der Zeit, das bis zu diesem Zeitpunkt seinen Arbeitsalltag beherrschte, steht im Kontrast zu der jetzt von ihm empfundenen Fülle der Zeit. Mit der Reise über das Meer nach Venedig wird deutlich, dass für Aschenbach etwas Neues beginnt. Er verlässt seine gewohnte und geordnete Welt mit ihren täglichen Verpflichtungen und lässt zunehmend seinen Alltag hinter sich. Mit der wachsenden

¹⁸⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.38.

¹⁹⁰ Vgl. T., J. Reed: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. München/Wien 1983, S.134.

¹⁹¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.33.

¹⁹² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.33.

¹⁹³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.36.

Entfernung vom Ort seines Schaffens wächst seine Orientierungslosigkeit. Er bewegt sich vom Gewohnten zum Fremden. Die Freude, die er beim Anblick des Meeres empfindet, enthüllt wie groß seine Sehnsucht nach Befreiung von seiner Disziplin ist. Die „seltsame Ausweitung seines Innern“¹⁹⁴, die der Wanderer in ihm ausgelöst hat, sein Wunsch nach Befreiung findet am grenzenlosen Meer ihre Erfüllung. Aschenbach „liebte das Meer aus tiefen Gründen: aus dem Ruheverlangen des schwer arbeitenden Künstlers, der vor der anspruchsvollen Vielgestalt der Erscheinungen an der Brust des Einfachen, Ungeheuren sich zu bergen begehrt; aus einem Verbotenen, seiner Aufgabe gerade entgegen gesetzten und eben darum verführerischen Hange zum Ungegliederten, Maßlosen, Ewigen, zum Nichts.“¹⁹⁵ Zu Beginn seiner Schiffspassage wirkt der schauspielerische Habitus des ziegenbärtigen Fahrkartenverkäufers, der Venedig schmeichlerisch anpreist¹⁹⁶, als er mit seinen gelben knöchigen Fingern Aschenbachs Fahrschein ausstellt, befremdlich auf Aschenbach. Es scheint ihm, als habe der Kapitän Sorge, dass Aschenbach noch von der Reise zurücktreten könne. „Ihm war, als lasse nicht alles sich ganz gewöhnlich an, als beginne eine träumerische Entfremdung, eine Entstellung der Welt ins Sonderbare um sich zu greifen“¹⁹⁷. Hier wird der Anfang einer Verunsicherung Aschenbachs deutlich, die sich mit der wachsenden Distanz zum Festland verstärkt, denn etwas Befremdliches, Unberechenbares scheint Einfluss auf sein Leben zu nehmen. An Deck inmitten jugendlicher Fahrgäste fällt ihm eine außergewöhnliche Gestalt auf. Mit Entsetzen erkennt er, dass der als Jüngling aufgemachte, geschminkte im gelben Anzug mit roter Krawatte und Panamahut modisch Gekleidete ein alter Mann ist. Er bezeichnet diesen Jüngling als „falsch“¹⁹⁸ und findet, dass er sich „zu Unrecht“¹⁹⁹ so selbstverständlich in der Gemeinschaft seiner jugendlichen Mitreisenden bewegt. Die gelbe Farbe des Sommeranzugs, das Gelb der Zahnprothese und der aufgebojene Panamahut des falschen Jünglings deuten auf Verfall hin. An diesem alten Geck zeigt Thomas Mann in einer Vorwegnahme das Schicksal Aschenbachs, den Verlust seiner Haltung und seine schwindende Selbstkritik nach nur kurzer Zeit. In diesem Moment verurteilt Aschenbach das lächerliche, aufdringliche Auftreten und die bunte Aufmachung des alten Mannes als falsch und unrecht, es steht jetzt noch im Gegensatz zu seinem eigenen vornehmen und würdevollen Auftreten.

¹⁹⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.13.

¹⁹⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.60.

¹⁹⁶ Vgl. T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.33.

¹⁹⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.35.

¹⁹⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.34.

¹⁹⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.35.

Bei der verzögerten Ausschiffung, weil das Sanitätsboot erwartet wird, ist Aschenbach Opfer des betrunkenen Alten, der ihm seine „Komplimente dem Liebchen, dem allerliebsten, dem schönsten Liebchen“²⁰⁰ mit auf den Weg gibt, was als eine Andeutung auf Aschenbachs späteres Liebesabenteuer gedeutet werden kann. Die Erwähnung des Sanitätsbootes bei der Einfahrt nach Venedig kann schon als erster Hinweis auf die sich entwickelnde Seuche gesehen werden und könnte das unterwürfige Werben des Fahrscheinverkäufers, um den Fahrgast erklären. „Ein glücklich gewähltes Reiseziel! [...] Er kassierte eilig.“²⁰¹ Vermutlich weiß der Verkäufer um den Ausbruch der Seuche, denn Mitte Mai wurden schon erste Todesfälle bekannt²⁰². Aschenbachs Gefühl beim Besteigen der Gondel, dem Wahrzeichen Venedigs, deren Sitz für ihn der „weichste, üppigste und der erschlaffendste Sitz von der Welt ist“²⁰³, macht deutlich, wie sehr er jetzt Weichheit und Entspannung genießt. „Ein Bann der Trägheit schien auszugehen von seinem Sitz.“²⁰⁴ Sein Wunsch, die Gondelfahrt „möchte [...] immer währen“²⁰⁵, ist bedeutungsvoll und vieldeutig. Er unterstreicht Aschenbachs wachsende Bereitschaft weg von der asketischen Arbeitsdisziplin, sich dem Genießen hinzugeben und lässt die Todesthematik anklingen, denn mit dem Bild der immer währenden Gondelfahrt lenkt er den Blick auf den Tod. Der Vergleich der Gondel mit einem Sarg, so „eigentümlich schwarz, wie sonst unter allen Dingen nur Särge es sind, [...] es erinnert noch mehr an den Tod selbst, an Bahre und düsteres Begängnis und letzte, schweigsame Fahrt“²⁰⁶, verdichtet die Todesthematik. Aschenbachs neue Einsicht „[w]ie weich er übrigens ruhen durfte, wenn er sich nicht empörte“²⁰⁷ und die Aussage „[e]s war das Klügste, den Dingen ihren Lauf zu lassen“²⁰⁸, beweisen, wie angenehm er sein Leben ohne ständiges Ringen und Kämpfen empfindet und legen offen, dass in ihm eine Verhaltensänderung vorgeht. Er gibt nach. Seine Härte gegen sich selbst und seine Überzeugung durchzuhalten, geraten ins Wanken. Dass der Gondoliere Aschenbachs Willen bricht, unterstützt diese Einschätzung. „Sie werden bezahlen“²⁰⁹, diese aggressive Aufforderung des Gondoliere ist vieldeutig. Sie lässt auch Gedanken an den Tod zu. Die Wirkung dieser Drohung auf Aschenbach, „[d]ie Vorstellung, einem Verbrecher in die Hände gefallen zu sein, streifte träumerisch

²⁰⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.41.

²⁰¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.33.

²⁰² Vgl. T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.119.

²⁰³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.41.

²⁰⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.44.

²⁰⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.42.

²⁰⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.41.

²⁰⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.44.

²⁰⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.44.

²⁰⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.45.

Aschenbachs Sinne, - unvermögend, seine Gedanken zu tätiger Abwehr aufzurufen²¹⁰, ist ein Beleg dafür, dass Aschenbach anfängt, den Dingen widerstandslos ihren Lauf zu lassen.

Der unheildrohend wirkende Gondoliere kann als Fährmann Charon, der die verstorbenen Seelen über den Styx, hier über das Meer in den Hades übersetzt, zu verstehen sein. „Selbst, wenn du es auf meine Barschaft abgesehen hast und mich hinterrücks mit einem Ruderschlage ins Haus des Aides schickst, wirst du mich gut gefahren haben.“²¹¹ Dass Aschenbach für diese Fahrt nichts bezahlt, könnte darauf hinweisen, dass er sich auf einer Reise in den Tod befindet. Der fremde Wanderer am Friedhof in München, der „nicht bajuwarischen Schlages war“²¹² mit seinem gelben Gurt und seinem Panamahut, der die Reiselust in Aschenbach auslöste, ist dem Gondoliere, der „nicht venezianischen Schlages“²¹³ ist, im Aussehen und seinem herrischen Habitus sehr ähnlich. Beide haben eine beunruhigende Ausstrahlung auf Aschenbach. Beiden weicht Aschenbach aus, dem Blick des Fremden am Friedhof und der Auseinandersetzung mit dem Gondoliere. Sie stehen gemeinsam mit dem falschen Jüngling auf dem Schiff, der durch die Zweideutigkeit seiner Bewegungen auf Sexualität anspielt, in einem engen Zusammenhang mit Aschenbachs weiterer Entwicklung und seinem Schicksal. Sie sind Symbolfiguren, die eine Wende in Aschenbachs Leben einleiten. Sie stehen für das Fremde und Neue, dem Aschenbach begegnen wird.

Mit Aschenbachs Ankunft in Venedig hat Thomas Mann einige für die Novelle bedeutsamen Themen und Motive, wie den Formenkult und die Haltungsethik des Wilhelminischen Zeitalters, Aschenbachs Staatskünstlertum, den Konflikt zwischen Zucht und Sinnlichkeit, die Vorboten, Aschenbachs Wunsch nach Befreiung, seine beginnende Verhaltensänderung, seine Sehnsucht nach Gefühlen, Homoerotik und Tod vor dem Hintergrund der symbolträchtigen Stadt Venedig benannt.

In Venedig im Hotel angekommen, beschäftigen Aschenbach seine Reiseerlebnisse nachhaltig. Sie beunruhigen ihn. „Die Beobachtungen und Begegnisse des Einsam-Stummen sind zugleich verschwommener und eindringlicher, als die des Geselligen, seine Gedanken schwerer, wunderlicher und nie ohne einen Anflug von Traurigkeit. Bilder und Wahrnehmungen, die mit einem Blick, einem Lachen, einem Urteilsaustausch leichtthin abzutun wären, beschäftigen ihn über Gebühr, vertiefen sich im Schweigen, werden bedeutsam, Erlebnis, Abenteuer, Gefühl. Einsamkeit zeitigt das Originale, das gewagt und

²¹⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.45.

²¹¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.45.

²¹² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.11.

²¹³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.43.

befremdend Schöne, das Gedicht. Einsamkeit zeitigt aber auch das Verkehrte, das Unverhältnismäßige, das Absurde und Unerlaubte.“²¹⁴ Die Gleichzeitigkeit von *verschwommen und eindringlich* lässt eine doppelte Deutung zu. An dieser Stelle wird noch einmal thematisiert, welche Auswirkungen die Einsamkeit auf Aschenbach, den „Einsam-Stummen“²¹⁵ hat. Es könnte ein Hinweis auf die Ausgeschlossenheit des Künstlers vom Leben sein und betonen, dass er außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft steht. Gleichzeitig liegt darin auch die Andeutung von möglichen Gefahren der Fehlinterpretation oder der Überbewertung von Erlebnissen und Erfahrungen, die durch Einsamkeit entstehen können, eine bewusst gewählte Einsamkeit ohne Rat von außen, „die voll unberatener, hart selbständiger Leiden und Kämpfe war“²¹⁶.

Beim Abendessen im Hotel nimmt Aschenbach eine polnische Familie mit drei streng gekleideten, jungen Mädchen und einem langhaarigen etwa 14-jährigen Knaben wahr. „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 reinster Vollendung der Form war es von so einmalig persönlichem Reiz, daß der Schauende weder in Natur noch bildender Kunst etwas ähnlich Geglücktes angetroffen zu haben glaubte.“²¹⁷ Aschenbach vergleicht die Haarpracht des Jungen mit der des „Dornausziehers“²¹⁸. Mit der Hervorhebung des „Erstaunen[s]“²¹⁹ greift Thomas Mann die Anfänge der griechischen Philosophie, die Ideen Platons auf.

Aschenbach ist begeistert von der Schönheit des Jungen. „Weichheit und Zärtlichkeit bestimmten ersichtlich seine Existenz.“²²⁰ Die Eleganz seiner Kleidung, Anmut und Haltung des Schönen ziehen ihn in seinen Bann. Aschenbach beobachtet „das Schöne vor Augen“²²¹, wie respektvoll sich die Kinder ihrer Mutter gegenüber verhalten und „in Anschauung versunken“²²² begegnen die „eigentümlich dämmergrauen Augen“²²³ des Schönen denen Aschenbachs. Thomas Manns gestalterisches Ziel könnte es sein, den Ästhetizismus, dem Aschenbach sich in seiner Kunst verschrieben hat, in seiner Bewunderung für die Schönheit des Jungen offensichtlich zu machen und den hohen Stellenwert der Schönheit für

²¹⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.48.

²¹⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.48.

²¹⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.28.

²¹⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.50.

²¹⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.51.

²¹⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.50.

²²⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.51.

²²¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.52.

²²² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.53.

²²³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.53.

Aschenbach zu betonen. In der klassischen Schönheit des Jungen findet er die Vollendung der reinen Form, der er huldigt. Aschenbachs Meisterlichkeit, die Klassizität seines Stils findet in der Begeisterung, die die äußerliche Makellosigkeit des Jungen bei ihm auslöst, ihre Entsprechung. Hier wird der Einfluss, den die Schönheit auf Aschenbach ausübt, belegt, obwohl jetzt noch in der Beschreibung „d a s Schöne vor Augen“²²⁴ seine Distanz als Betrachter liegt. Nicht nur in seinem schriftstellerischen Stil huldigt Aschenbach der Schönheit, er lässt sich jetzt von der Schönheit emotional berühren, auch wenn er hier die Erscheinung des Jungen noch unter rein künstlerisch-ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet. Thomas Mann setzt die Schönheit des Jungen in Kontrast zu den wild und hässlich aussehenden Gestalten, die Aschenbach bis jetzt begegnet sind. Sie lösen in ihm Beunruhigung aus, die Schönheit des Jungen hingegen Erstaunen und Bewunderung. „Fast jedem Künstlernaturrell ist ein üppiger und verräterischer Hang eingeboren, Schönheit schaffende Ungerechtigkeit anzuerkennen und aristokratischer Bevorzugung Teilnahme und Huldigung entgegenzubringen.“²²⁵ An dieser Stelle wird sichtbar, dass Aschenbach Freude empfinden kann und wie empfänglich er für das Schöne ist. An dem Knaben bewundert er „Weichheit und Zärtlichkeit“²²⁶, „Reiches und Verwöhntes“²²⁷. „Oder war er einfach ein verzärteltes Vorzugskind, von parteilicher und launischer Liebe getragen?“²²⁸. Aschenbach nimmt an ihm Züge von Verwöhntheit wahr, die er selbst in seiner Jugend durch die Art seiner Erziehung vermutlich nicht kennengelernt hat. „So, schon als Jüngling von allen Seiten auf die Leistung – und zwar die außerordentliche – verpflichtet, hatte er niemals den Müßiggang, niemals die sorglose Fahrlässigkeit der Jugend gekannt.“²²⁹

Am zweiten Tag seines Aufenthaltes ist Aschenbach verstimmt, denn das Wetter entspricht nicht seinen Wünschen. „Als Aschenbach sein Fenster öffnete, glaubte er den fauligen Geruch der Lagune zu spüren.“²³⁰. Die Wetterlage lässt ihn, wie schon bei einem früheren Aufenthalt, an eine verfrühte Abreise denken. Im Frühstücksraum vermisst er den Schönen, der verspätet eintritt. Aschenbach bemerkt die Grazie, mit der sich der Junge bewegt und die Verschämtheit, mit der er um sich blickt. Als er das ihm zugewandte Profil des Jungen sieht, erstaunt er, „ja erschrak über die wahrhaft gottähnliche Schönheit des Menschenkindes.“²³¹ Der paradoxe Vergleich über die *gottähnliche Schönheit des Menschenkindes* betont, dass

²²⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.52.

²²⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.52.

²²⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.51.

²²⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.51.

²²⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.52.

²²⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.20.

²³⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.55.

²³¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.57.

Aschenbach Tadzio auf eine Ebene der Bewunderung erhebt, die einer Glorifizierung gleichkommt. Das Erstaunen Aschenbachs bei der ersten Begegnung mit Tadzio steigert sich zum Erschrecken. Dieses Erschrecken verweist erneut auf die griechische Philosophie. Auf dem Kragen von Tadzios blauweiss gestreiften Blusenanzug geschmückt mit roter Masche, dem Symbol für Erotik, „ruhte die Blüte des Hauptes in unvergleichlichem Liebreiz, - das Haupt des Eros, vom gelblichen Schmelze parischen Marmors, mit feinen und ernsten Brauen, Schläfen und Ohr vom rechtwinklig einspringenden geringelt des Haares dunkel und weich bedeckt.“²³² In diesem Moment ist Aschenbach nicht mehr nur der kühl betrachtende Künstler, der ein Meisterwerk begutachtet. Mit dem Liebesgott Eros wird die griechische Mythologie in die Novelle einbezogen. Aschenbach vergöttert Tadzio, er sieht ihn sogar als Gott selbst. Wie sehr er jetzt schon in den Bann der Schönheit gezogen ist und wie sehr er die Nähe des Jungen wünscht, sagt aus: „Wahrhaftig, erwarteten mich nicht Meer und Strand, ich bliebe hier, so lange du bleibst!“²³³ Aschenbachs Gemütslage, seine seelische Befindlichkeit verändern sich zunehmend in Venedig. Der einsame Künstler öffnet sich dem Leben. Er nimmt das Geschehen um ihn herum mit wachsendem Interesse und mit Freude wahr. Am Lido, vor der Kulisse des Meeres, fühlt Aschenbach sich wohl. Seine positive Gestimmtheit spiegelt sich in dem Bild des ihn umgebenden Lebens wider. „Das Strandbild, dieser Anblick sorglich sinnlich genießender Kultur am Rande des Elementes, unterhielt und erfreute ihn wie nur je.“²³⁴ Dass Aschenbach Venedig über das Meer erreicht hat, könnte neben der räumlichen Trennung vom Land auch für sein Verlangen nach Befreiung und Entbürdung stehen. „Er liebte das Meer aus tiefen Gründen: aus dem Ruheverlangen des schwer arbeitenden Künstlers, der vor der anspruchsvollen Vielgestalt der Erscheinungen an der Brust der Einfachen, Ungeheueren sich zu bergen begehrt; aus einem Verbotenen, seiner Aufgabe gerade entgegen gesetzten und ebendarum verführerischen Hange zum Ungegliederten, Maßlosen, Ewigen, zum Nichts.“²³⁵ In Venedig umgeben von Sonne, Sand, Licht und Meer findet Aschenbach eine Gegenwelt zu seinem strengen freudlosen Leben in München und er genießt diese Atmosphäre. „Am Vollkommenen zu ruhen, ist die Sehnsucht dessen, der sich um das Vortreffliche müht; und ist nicht das Nichts eine Form des Vollkommenen?“²³⁶

²³² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.57.

²³³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.75.

²³⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.58.

²³⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.59f.

²³⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.60.

Er beobachtet eine Szene, in der der schöne Knabe leidenschaftlich seinen Unmut zum Ausdruck bringt. Davon ist Aschenbach „beglückt“²³⁷, denn er nimmt den Jungen jetzt als lebendiges Wesen wahr, den er bislang als reines Bildwerk, „das nur zur Augenweide getaugt hatte“²³⁸, verehrte und „er stellte das Göttlich-Nichtssagende in menschliche Beziehungen.“²³⁹ Hier wird erneut deutlich, dass die distanzierte Bewunderung Aschenbachs, die zuerst der Schönheit eines *Kunstwerks* galt, sich zu wandeln beginnt. Sein Interesse gilt nicht nur mehr dem Phänomen des Schönen an sich, sondern der Person des schönen Jungen, denn „Aschenbach horchte mit einer gewissen Neugierde darauf...“²⁴⁰ am Strand den Namen des Jungen zu erfahren. „Zu erraten, zu erforschen, welcher Name es sei, der ungefähr Adgiu lautete, schien dem ernstesten Mann eine angemessene, vollkommen ausfüllende Aufgabe und Beschäftigung.“²⁴¹ Er glaubt Adgiu mit einem U-Laut am Ende zu hören und findet diesen Klang „in seinem Wohllaut dem Gegenstande angemessen.“²⁴² Tadzio wurde häufig Tadziu gerufen, ein Name, der „etwas zugleich Süßes und Wildes hatte“²⁴³. Der Hinweis darauf, dass Aschenbach dem Namen Tadziu etwas *Süßes und Wildes* zuordnet, unterstreicht, dass sein Interesse und seine Anteilnahme sinnlich gefärbt sind. Hier wird die Auswirkung der Faszination Tadzios auf Aschenbach erkennbar und es wird deutlich, wie sehr diese Faszination sein Verhalten beeinflusst. Der preußische Staatsschriftsteller, der bislang seinem Werk viele Stunden des Tages opferte, widmet sich jetzt ganz dem Genuss und nicht mehr dem strengen Dienst. „Aber nach einer Viertelstunde schon fand er es schade, die Situation, die genießenswerteste, die er kannte, so im Geist zu verlassen und durch gleichgültige Tätigkeit zu versäumen.“²⁴⁴ In Aschenbach vollzieht sich ein Wandel, er bricht mit seinem bisherigen Lebensstil. Die Bewertung und Bezeichnung seines Werkes, „das Werk, für welches er lebte“²⁴⁵ und über das er sich als reifer Schriftsteller ausschließlich definierte, als „gleichgültige Tätigkeit“²⁴⁶ beweist, wie sehr er seine Prioritäten verlagert hat. Er gibt sich jetzt ganz der Bewunderung Tadzios hin, hält ständig nach ihm Ausschau. „Der erste Blick fand ihn“²⁴⁷ unterstreicht, dass Aschenbach im wahrsten Sinne des Wortes nur noch Augen für Tadzio hat. Er idealisiert den Jungen. Dass er in ihn verliebt ist, wird zum zweiten Mal

²³⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.61.

²³⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.61.

²³⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.61.

²⁴⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.61.

²⁴¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.63.

²⁴² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.62.

²⁴³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.64.

²⁴⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.62.

²⁴⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.15.

²⁴⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.62.

²⁴⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.62.

durch die Hervorhebung der roten Masche auf seiner Brust²⁴⁸ bestätigt. Die Farbe Rot ist Zeichen der Erotik und Sexualität. Aschenbachs Wahrnehmungen werden zunehmend von erotischen Untertönen und Assoziationen zur griechischen Mythologie besetzt, denn der Kuss zwischen den Spielgefährten Jaschu und Tadzio veranlasst ihn gedanklich zu der Warnung: „Dir aber rate ich Kritobulos, [...] geh ein Jahr auf Reisen! Denn soviel Zeit brauchst du mindestens Zeit zur Genesung.“²⁴⁹ Das Wort *Genesung* in Verbindung mit dem Kuss lässt den Gedanken an Krankheit oder seelischen Konflikt aufkommen, die, durch unerlaubte Gefühle entstanden, der Genesung bedürfen. Es war vermutlich das künstlerische Ziel Thomas Manns, hier auf die homoerotische Versuchung hinzuweisen, der Aschenbach selbst erliegen wird. Die vollreifen Erdbeeren, Symbol der Erotik, die er durch die Kuss-Szene angeregt am Strand verspeist, können ebenfalls als Beleg dafür angesehen werden.

Der Anblick Tadzios, der dem Meer entsteigt, „und zu sehen, wie die lebendige Gestalt, vormännlich hold und herb, mit tiefenden Locken und schön wie ein zarter Gott, herkommend aus den Tiefen von Himmel und Meer, dem Elemente entstieg und entrann: dieser Anblick gab mythische Vorstellungen ein, er war wie Dichterkunde von anfänglichen Zeiten, vom Ursprung der Form und von der Geburt der Götter.“²⁵⁰ Der Anblick von Tadzios körperlicher Schönheit berührt und bewegt Aschenbach, wie Musik es tut. Sie betört ihn. „Aschenbach lauschte mit geschlossenen Augen auf diesen in seinem Innern antönenden Gesang, ...“²⁵¹. Hier wird die erregende Wirkung der Musik mit ihrer verführerischen Auswirkung auf Aschenbach spürbar. Entspannt, ganz im Gegensatz zu der genussfeindlichen Härte seines Alltags in München, genießt Aschenbach es, am Strand das „Bewundernswürdige“²⁵² zu erblicken. „Und eine väterliche Huld, die gerührte Hinneigung dessen, der sich opfernd im Geiste das Schöne zeugt, zu dem, der die Schönheit hat, erfüllte und bewegte sein Herz.“²⁵³ Diese Aussage nach der Erfahrung des *antönenden Gesangs*, den Tadzio in Aschenbach auslöst, lässt Zweifel an ihrer Wahrhaftigkeit aufkommen. Er versucht seine Bewunderung für Tadzio auf die Ebene einer idealisierten Vater-Sohn-Beziehung zu heben, so als würde er durch Tadzio das Gefühl der Zuneigung zu einem Sohn erst jetzt kennen lernen, denn im zweiten Kapitel heißt es: „Einen Sohn hatte er nie besessen“²⁵⁴. Es spricht jedoch mehr dafür, dass er noch von seinen aufkommenden Liebesgefühlen ablenken,

²⁴⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.57/ S.62.

²⁴⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.63.

²⁵⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.64.

²⁵¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.64.

²⁵² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.65.

²⁵³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.65.

²⁵⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.29.

sie verschleiern will. In der *väterlichen Huld* scheint auch eine gewisse Überheblichkeit mitzuschwingen, in der Aschenbach sich in der Rolle des Überlegenen fühlt. Der verschleiende Einordnungsversuch seiner Gefühle könnte als Reaktion auf die gesellschaftliche Ächtung von Homosexualität der Wilhelminischen Zeit zu verstehen sein, denn Aschenbach weiß mit Sicherheit um die Schwierigkeiten, die sich aus seinen homoerotischen Gefühlen ergeben können, umso mehr, weil sie sich auf einen 14-jährigen Jungen richten. An diesem Tag betrachtet Aschenbach sich lange und kritisch im Spiegel und beim Anblick seines müden Gesichts und seines grauen Haares wird ihm sein Alter bewusst und er setzt es in Beziehung zu seinen Erfolgen und seiner Berühmtheit. Der Hinweis im zweiten Kapitel, „und doch war die Kunst es gewesen, die hier jene physiognomische Durchbildung übernommen hatte, welche sonst das Werk eines schweren, bewegten Lebens ist. [...] Auch persönlich genommen ist ja die Kunst ein erhöhtes Leben. Sie beglückt tiefer, sie verzehrt rascher“²⁵⁵, belegt, wie sehr Aschenbachs Lebensweise, sein Wunsch nach Ruhm, sein Wille zur Leistung und sein *Durchhalten* ihn gezeichnet haben. Es könnte das künstlerische Ziel Thomas Manns sein, an Aschenbachs Leben der Frage nachzugehen, ob das Leben des Künstlers, das ausschließliche Streben nach Ruhm, der strenge Dienst am Werk es wert sind, auf Lebensgenuss und Anteilnahme am Leben zu verzichten und ob Ruhm Ersatz und Trost für ein einsames Leben sein kann. Die Aussage „sich opfernd“²⁵⁶ betont noch einmal, dass Aschenbach sein Leben für die Kunst gegeben hat und deshalb vom normalen bürgerlichen Leben in seiner Einfachheit ausgeschlossen ist.

Im Aufzug sieht Aschenbach Tadzio zum ersten Mal ganz aus der Nähe und bemerkt, dass dessen Zähne nicht wie die eines Gesunden aussehen. „Er ist zart, er ist kränklich, dachte Aschenbach. Er wird wahrscheinlich nicht alt werden. Und er verzichtete darauf, sich Rechenschaft von einem Gefühl der Genugtuung oder Beruhigung zu geben, das diesen Gedanken begleitete.“²⁵⁷ Aschenbach bewundert zwar die *gottähnliche* Schönheit Tadzios, aber es scheint seinem Selbstbild gut zu tun, an dem Schönen auch Mängel festzustellen. Vielleicht ist es versteckter Neid auf die jugendliche Schönheit, den er dadurch kompensiert, dass er sein Alter und seinen Erfolg der Vergänglichkeit der Schönheit gegenüberstellt, wenn Aschenbach bei dem *gottähnlichen* Schönen daran denkt, dass auch dieser sterblich ist und vielleicht sogar früh sterben wird. An der gedanklichen Verknüpfung von Schönheit und Tod lassen sich in Aschenbachs Gedankengut Züge eines *Décadent* erkennen. Ein ermüdender Spaziergang bei schwül warmem Wetter durch Venedig am Ende des zweiten

²⁵⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.30.

²⁵⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.65.

²⁵⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.66.

Tages seines Aufenthaltes verändert Aschenbachs Stimmung und seine Wahrnehmung Venedigs. Es könnte das Bestreben Thomas Manns sein, mit Aschenbachs körperlichem Unwohlsein und der ihm entsprechenden veränderten Wahrnehmung neben dem Sinnbild Venedigs von Schönheit, der glänzenden Seite, auch die dunkle Seite dieser Stadt, den Verfall, zu zeigen. In dem glorifizierenden Venedigbild, das Aschenbach anfänglich verherrlicht, wird die unvergleichliche Schönheit der Architektur hervorgehoben, die Pracht der Paläste, der helle Marmor der byzantinischen Bauten und die mit Balkonen und Rundbögen ausgestatteten Fassaden. Dem zunehmend schwindenden körperlichen Wohlbefinden Aschenbachs entspricht ein ernüchterndes, vielschichtiges Venedig-Bild, das die andere Wirklichkeit, Venedigs Schattenseite, aufzeigt. Aschenbach erlebt jetzt das berechnende Venedig mit seiner „gewinnsüchtigen Fremdenpoesie“²⁵⁸, den „beutelschneiderische[n] Geschäftsgeist“²⁵⁹, den Gondoliere, einen Bettler, der vorgibt blind zu sein²⁶⁰, einen Antiquitätenhändler, der ihn mit kriecherischen Gebärden einlädt, „in der Hoffnung ihn zu betrügen.“²⁶¹ Die Schattenseite Venedigs kommt auch in der „faul riechenden Lagune“²⁶² mit ihren üblen Ausdünstungen und Gerüchen, ihrer widerlichen Schwüle, dem trüben Labyrinth der Kanäle, der Lagune mit ihrem Fieberdunst²⁶³ zum Ausdruck. Diese widerliche Schwüle und die schlechten Ausdünstungen der Kanäle werden für Aschenbach zur körperlichen Qual. Das in Venedig herrschende Klima und Aschenbachs Befindlichkeit stehen miteinander im Zusammenhang. Die Wetterlage spiegelt seine Stimmungen. Aschenbach rastet erschöpft an einem Brunnen „und sah ein, daß er reisen müsse.“²⁶⁴ „Er erklärte sich für entschlossen und stand auf.“²⁶⁵ Er *sah ein* und *erklärte sich für entschlossen*, beweisen weniger Aschenbachs Entschlossenheit als seine Unentschlossenheit, so als müsse er sich zur Abreise selbst überreden. Hier wird erneut die gestalterische Absicht der Doppeldeutigkeit erkennbar. An Aschenbachs Schwanken, seinen Zweifeln, seiner Gereiztheit, seinem Zögern, seinem bewussten Verzögerungsmanöver vor der Abreise beim Frühstück im Hotel wird deutlich, wie gespalten seine Gefühle sind und wie sehr er vielleicht unbewusst hofft, Tazio vor der Abreise noch einmal zu sehen. „Es fügte sich, daß im selben Augenblick Tazio durch die Glastür hereinkam“²⁶⁶ und Blickkontakt zu

²⁵⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.68.

²⁵⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.68.

²⁶⁰ Vgl. T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.103.

²⁶¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.104.

²⁶² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.66.

²⁶³ Vgl. T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.68.

²⁶⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.67.

²⁶⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.68.

²⁶⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.70.

Aschenbach aufnimmt. Auch in dieser Aussage schwingen mehrere Möglichkeiten der Interpretation mit. *Es fügte sich* könnte für das Schicksalhafte stehen oder für Aschenbachs sehnlichsten Wunsch, Tadzio noch einmal wiederzusehen. An der Fahrt zum Bahnhof wird in der Steigerung der Wortwahl Aschenbachs Seelenqual verdeutlicht. Seine Not Venedig verlassen zu müssen, „das wurde jetzt zum Harm, zum wirklichen Weh, zu einer Seelennot“²⁶⁷. Ihm wird bewusst, wie sehr er diese Stadt liebt, er leidet, er versteht seinen Entschluss vom Vortag nicht mehr, denn er hat Angst, er könne Venedig nie mehr wieder sehen. Er empfindet es als Niederlage, dass er zum zweiten Mal aufgrund seiner körperlichen Beschwerden Venedig verlassen muss. Der disziplinierte Künstler, dessen Lebensmaxime „Durchhalten“²⁶⁸ ist, der üblicherweise mit Haltung und Zähigkeit allen Schwierigkeiten entgegentritt, kann es sich schwer verzeihen, jetzt aufgeben zu müssen. Den fauligen Geruch der Lagune, der ihn zur Abreise bewogen hat, „er atmete ihn jetzt in tiefen, zärtlich schmerzlichen Zügen.“²⁶⁹ Auch hier entspricht die veränderte Wahrnehmung Aschenbachs seiner seelischen Verfassung. Er idealisiert jetzt den fauligen Geruch der Lagune, der ihn vorher so abgestoßen hatte. Als sein Boot sich dem Bahnhof nähert, ist Aschenbach hin- und hergerissen. Er will abreisen „und er will es nicht.“²⁷⁰ Als er schließlich den Zug erreicht, erfährt er, dass sein Gepäck irrtümlich schon nach Como aufgegeben worden ist. Der Vorfall kommt seiner inneren Zerrissenheit sehr gelegen, denn er hat damit den Vorwand, nicht ohne sein Gepäck abreisen zu wollen. Es war vermutlich Thomas Manns Intention hervorzuheben, dass Aschenbach an einem Scheideweg steht, deshalb hat er Aschenbachs Zwiespalt in der Abreiseszene so dramatisch gestaltet. Die Umstände – Aschenbach nennt es das Schicksal – nehmen ihm die Entscheidung, nicht abreisen zu müssen, ab. Aschenbach ist glücklich, *vom Schicksal umgewandt und zurückverschlagen*, in Venedig bleiben zu können und versteckt „unter der Maske ärgerlicher Resignation die ängstlich–übermütige Erregung eines entlaufenen Knaben“²⁷¹. Er ist dem Schicksal dankbar für dieses „Missgeschick, das wie er sich sagte, ein Sonntagskind nicht gefälliger hätte heimsuchen können. [...] dann war, so sagte er sich, alles wieder gut, dann war ein Unglück verhütet, ein schwerer Irrtum richtiggestellt, und alles, was er im Rücken zu lassen geglaubt hatte, eröffnete sich ihm wieder, war auf beliebige Zeit wieder sein.“²⁷²

²⁶⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.72.

²⁶⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.21.

²⁶⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.72.

²⁷⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.73.

²⁷¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.75.

²⁷² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.75.

Die Nennung von Schicksal und Heimsuchung in diesem Kontext ist Ausdruck dafür, dass Aschenbach es zunehmend aufgibt, seine Wünsche durchzusetzen und dass er glücklich ist, sich hinter der Fügung des Schicksals verstecken zu können, denn damit hat er sich der Verantwortung für die missglückte Abreise entzogen.

Als er ins Hotel zurückkehrt und vom Fenster aus Tazio am Meer erblickt, erkennt er ihn sofort und will etwas Unverbindliches denken wie: „Sieh, Tazio, da bist ja auch du wieder! Aber im gleichen Augenblick fühlte er, wie der lässige Gruß vor der Wahrheit seines Herzen hinsank und verstummte, - fühlte die Begeisterung seines Blutes, die Freude, den Schmerz seiner Seele und erkannte, daß ihm um Tazios Willen der Abschied so schwer geworden war.“²⁷³ In einer ruhigen Geste, in der er beide Arme ausbreitet, die Handflächen nach oben öffnet, drückt Aschenbach seine Bereitschaft aus, nachzugeben und sich dem Leben hinzugeben. Diese Geste ist Ausdruck dafür, dass er bereit ist, widerstandslos seine Gefühle zuzulassen. „Es war eine bereitwillig willkommen heißende, gelassen aufnehmende Gebärde.“²⁷⁴ Die Geste der nach oben geöffneten Hand im Gegensatz zur Geste der „geschlossenen Faust“²⁷⁵ im zweiten Kapitel, mit der Aschenbachs Wille zum *Durchhalten* beschrieben wurde, drückt seine Bereitschaft aus, das Leben jetzt in seiner ganzen Fülle anzunehmen. Diese Geste versinnbildlicht die neue Lebenseinstellung Aschenbachs. An Aschenbachs verhinderter Abreise, seiner geglückten Rückkehr und der Geste der geöffneten Hand wird offensichtlich, dass für ihn ein neuer Lebensabschnitt beginnt. Der Seite seiner Persönlichkeit, die er jahrelang unterdrückt hat, gibt er jetzt Raum und Zeit.

Thomas Mann hat in den ersten drei Kapiteln seiner Novelle bis zur Wiederkehr Aschenbachs in Venedig der Beschreibung der Persönlichkeitsentwicklung des Künstlers Aschenbach vor dem Hintergrund der soziokulturellen Bedingungen viel Raum eingeräumt. Vermutlich hatte er die Absicht mit der feinfühligem Charakterisierung Aschenbachs, in der er die Einflüsse seiner Herkunft, seine Erziehung in der preußischen Gesellschaft, seine Anpassung an das bestehende System, seine Erfolge, seine Werthaltungen, seinen Willen zum Ruhm und seine emotionale Befindlichkeit beschreibt, die Ursachen für Aschenbachs weitere Entwicklung offenzulegen. Er hat Aschenbach als einsamen, gesellschaftlich anerkannten und berühmten Menschen gezeichnet, der ein von Vernunft geprägtes, asketisches geordnetes Leben lebt.

3.3.5. Aschenbachs Liebe zu Tazio

²⁷³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.76f.

²⁷⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.77.

²⁷⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.21.

Der Wetterumschwung, die Sonne, die flimmernde Hitze am Strand und seine geglückte Rückkehr verändern Aschenbachs seelische Gestimmtheit. Er ist entspannt, enthemmt und erotisiert. Euphorie ergreift ihn. Aschenbachs Gedanken sind besetzt von mythischen Bildern. „Nun lenkte Tag für Tag der Gott mit den hitzigen Wangen nackt sein gluthauchendes Viergespann durch die Räume des Himmels.“²⁷⁶ Auffallend ist, dass mit dem Erscheinen mythischer Bilder sich Aschenbachs Gefühl für die Zeit verändert. Sein neues Zeitmaß widerspricht dem strengen Zeitplan, der früher sein Leben bestimmte. Aschenbach erlebt jetzt Gleichheit und Wiederkehr von beglückenden Tagen. Die Härte seines früheren Daseins wird ersetzt durch Weichheit. Seine Angst, „diese Besorgnis, die Uhr möchte abgelaufen sein, bevor er das Seine getan und völlig sich selbst gegeben“²⁷⁷, aus dem zweiten Kapitel wird jetzt zu: „Der wohlige Gleichtakt dieses Daseins hatte ihn schon in seinen Bann gezogen, die weiche und glänzende Milde dieser Lebensführung ihn rasch berückt.“²⁷⁸ „Solch ein Abend trug in sich die freudige Gewähr eines neuen Sonnentages von leicht geordneter Muße und geschmückt mit zahllosen, dicht beieinander liegenden Möglichkeiten lieblichen Zufalls.“²⁷⁹ *Der liebliche Zufall* legt versteckt offen, wonach Aschenbach sich sehnt, worauf er hofft, wenn er es auch nicht klar benennt, nämlich die Gelegenheit, Tadzio so oft wie möglich zu sehen. Aschenbach genießt sein unbeschwertes Strandleben, das so ganz im Gegensatz zu seinem früheren pflichterfüllten Leben steht. Vergangen sind die Tage, die ihn „mit Unruhe und Widerwillen zurück in die hohe Mühsal, den heilig-nüchternen Dienst seines Alltags riefen.“²⁸⁰ Er findet durch die Aufgabe seines festen Zeitplans, der früher seinen Tagen Struktur und Ordnung gab, zu einem neuen Lebensgefühl. Er genießt es, sich entspannt treiben zu lassen. Vor dem Hintergrund Venedigs, „dieser wunderlich-wundersamen Stadt“²⁸¹, verändert er sich. „Nur dieser Ort verzauberte ihn, entspannte sein Wollen, machte ihn glücklich.“²⁸² Im Vergleich zu seinen sonstigen, kühlen Sommeraufenthalten in den Bergen und seinem dortigen Ringen um sein Werk erscheint ihm Venedig als „elysisches Land“²⁸³, in dem „in seliger Muße die Tage verrinnen, mühelos, kampflös und ganz nur der Sonne und ihren Festen geweiht.“²⁸⁴ Venedig ist der Ort, den Aschenbach gewählt hat, weil diese märchenhafte Stadt ihm eine milde, sinnliche Lebensführung verspricht. Aschenbachs

²⁷⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.77.

²⁷⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.15.

²⁷⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.78.

²⁷⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.78.

²⁸⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.79.

²⁸¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.79.

²⁸² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.79.

²⁸³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.79.

²⁸⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.80.

Leistungsanspruch, seine Arbeitsdisziplin, die strenge Zeiteinteilung und die Gedanken an sein Werk sind vergessen.

Ständig sucht er die Nähe Tadzios, den er idealisiert. Er ist glücklich „der holden Erscheinung Andacht und Studium zu widmen.“²⁸⁵ Das Wort Andacht, das aus einem religiösen Kontext stammt, betont die Verehrung, die Aschenbach dem schönen Jungen entgegenbringt. Wie weit seine Idealisierung des Jungen geht, kommt auch darin zum Ausdruck, dass er dessen Sprache als Musik empfindet, „So erhob Fremdheit des Knaben Rede zur Musik“²⁸⁶, ebenso wie die Schönheit des Jungen in Aschenbachs Innern einen „antönenden Gesang“²⁸⁷ auslöst. Thomas Mann lenkt, wenn er die Sprache Tadzios *als Musik* und dessen Schönheit als Auslöser für *antönenden Gesang* beschreibt, den Blick auf das Berauschte, das Dionysische, das zunehmend auf Aschenbach Einfluss nimmt. Er teilt offensichtlich Friedrich Nietzsches Auffassung über die Wirkung der Musik, die zum Rausch führen kann. Nach Nietzsche gibt es zwei Prinzipien künstlerischer aber auch allgemein menschlicher Existenz. Er spricht vom Gegensatzpaar des Apollinischen und des Dionysischen in der Kunst²⁸⁸. Das Apollinische kommt vorwiegend in der bildenden Kunst zum Ausdruck – in klarer Formgebung, Ebenmass und klassischer Schönheit. Der apollinische Künstler ist rational, besonnen, mäßig, selbstbeschränkt. Der dionysische Künstler, für den die Musik typische Kunstform ist, sucht den Rausch, das Übermaß, die Entgrenzung. Nietzsche ordnet den griechischen Göttern Apoll und Dionysos entgegen gesetzte Funktionen zu. Apoll steht für Tugend, Ordnung und Harmonie. Dionysos ist der Gott des Zügellosen und des Durchbrechens aller Regeln. Musik als hörbare Kunstform ist nach Nietzsche verdächtig, weil sie den Betrachter emotional berührt und Leidenschaft in ihm entfacht²⁸⁹. Musik steht für das Ewige, Unendliche, Ausufernde im Gegensatz zur Strenge und Klarheit des Wortes. Dass Aschenbach zunehmend emotional verstrickt ist, wird durch die Steigerung seiner Empfindungen und seiner Gefühle, die von der *Bewunderung* über *die zarte Sinneslust* zur *Andacht* und schließlich zur „Anbetung“²⁹⁰ führt, unterstrichen. Noch versucht er, die Illusion aufrecht zu erhalten, dass es sein Künstlertum ist, das ihn so empfänglich für Schönheit macht. Sein Vermögen, die Schönheit Tadzios wahrnehmen zu können, dessen außergewöhnliche Ausstrahlung, seine vollendeten Bewegungen, das Ebenmass seines Körpers, führt Aschenbach auf seinen ausgeprägten Sinn für Ästhetik, sein klassisches Schönheitsideal zurück, das auch in seinen

²⁸⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.80.

²⁸⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.82.

²⁸⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.64.

²⁸⁸ Vgl. U. Eco (Hg.): Die Geschichte der Schönheit. München Wien 2004, S.57.

²⁸⁹ Vgl. U. Eco (Hg.): Die Geschichte der Schönheit. München Wien 2004, S.57.

²⁹⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.84.

Werken zum Ausdruck kommt. Er zieht einen Vergleich zwischen dem Schöpfungsakt des Bildhauers, der aus dem rohen Marmor die fein geschliffene Form schafft und der schriftstellerischen Schöpfung seiner Werke. „Der strenge und reine Wille jedoch, der, dunkel tätig, dies göttliche Bildwerk ans Licht 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 Standbild und Spiegel geistiger Schönheit, den Menschen darstellte?“²⁹¹. Tadzio verkörpert für Aschenbach die Vollendung der Form, wobei die Formulierung *nüchterner Leidenschaft voll* widersprüchlich ist, denn es ist anzuzweifeln, ob Leidenschaft nüchtern sein kann. An dieser Stelle stützt der Text die Vermutung, dass Aschenbach sich selbst betrügt, denn er wird vom Abbild der Vollkommenheit überwältigt, „und in aufschwärmendem Entzücken glaubte er mit diesem Blick 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. Das war der Rausch; und unbedenklich, ja gierig hieß der alternde Künstler ihn willkommen. Sein Geist kreißte, seine Bildung geriet ins Wallen, sein Gedächtnis warf uralte, seiner Jugend überlieferte und bis dahin niemals von eigenem Feuer belebte Gedanken auf.“²⁹² Aschenbach ist so überwältigt von seinem bis jetzt noch nie so intensiv empfundenen sinnlichen Erleben, dass er verwirrt nach Erklärungen für seine ihn erschütternden Emotionen sucht. Er erinnert sich an die griechische Antike. Zur Erklärung und zur Rechtfertigung seines „aufschwärmend[en] Entzückens“²⁹³ sucht er auch gedanklich Zuflucht bei den Wirkungen, die die Sonne und die jugendliche Schönheit auf ihn haben. „Stand nicht geschrieben, daß die Sonne unsere Aufmerksamkeit von den intellektuellen auf die sinnlichen Dinge wendet?“²⁹⁴ „So auch bediente der Gott sich, um uns das Geistige sichtbar zu machen, gern der Gestalt und Farbe menschlicher Jugend, die er zum Werkzeug der Erinnerung mit allem Abglanz der Schönheit schmückte und bei deren Anblick wir dann wohl in Schmerz und Hoffnung entbrannten.“²⁹⁵ Mit der Aussage, „sein Gedächtnis warf uralte, seiner Jugend überlieferte und bis dahin niemals von eigenem Feuer belebte Gedanken auf“²⁹⁶, tritt Thomas Manns Auffassung vom Sinn des Mythologischen in den Blickpunkt. „Leben heißt: in Spuren gehen, Nachleben, Identifikation mit einem sichtbarlichen oder überlieferten, mythischen Vorbild!

²⁹¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.83.

²⁹² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.84.

²⁹³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.83.

²⁹⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.84.

²⁹⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.84.

²⁹⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.84.

[...] Alles Leben ist Wiederkehr und Wiederholung, und der sogenannte ‚Charakter‘ des Individuums eine mythische Rolle, die in der Illusion origineller Einmaligkeit gespielt wird, gleichsam nach eigenster Erfindung und auf eigene Hand, mit einer Sicherheit, die der Spieler aber nicht aus seiner vermeintlichen Erst- und Einmaligkeit schöpft, sondern im Gegenteil aus dem tieferen Bewusstsein, daß etwas schon Gewesenes, Erwiesenes und Gültiges mit ihm wieder am Lichte ist und Gegenwart wird.“²⁹⁷ Allmählich wird aus Aschenbachs Bewunderung für Tadzio ein sehnsüchtiges Begehren, das er vor sich selbst, zurückgreifend auf Werke der griechischen Philosophen und mythologischen Überlieferungen zu rechtfertigen versucht. Er stellt seine Leidenschaft in Bezüge, die ihr scheinbare Würde und geistige Überlegenheit verleihen. Ihn bewegen Gedanken der griechischen Philosophen und in seinen Tagträumen verdichten sich Bilder und Geschichten der griechischen Mythologie. „Und aus Meerrausch und Sonnenglast spann sich ihm ein reizendes Bild. Es war die alte Platane unfern den Mauern Athens, - war jener heilig-schattige vom Dufte der Keuschbaumblüten erfüllte Ort, den Weihbilder und fromme Gaben schmückten....“²⁹⁸. In den platonischen Dialogen, in denen Sokrates Phaidros über Sehnsucht und Tugend belehrt, sucht Aschenbach Bestätigung für das, was ihm widerfährt. „Er sprach ihm von dem heißen Erschrecken, das der Fühlende leidet, wenn sein Auge ein Gleichnis der ewigen Schönheit erblickt; sprach ihm von den Begierden des Weihelosen und Schlechten, der die Schönheit nicht denken kann, wenn er ihr Abbild sieht, und der Ehrfurcht nicht fähig ist; 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, ja, ihm opfern würde, wie einer Bildsäule, wenn er nicht fürchten müsste, den Menschen närrisch zu scheinen.“²⁹⁹ Dieser Sokratesmonolog, den Aschenbach vor seinem geistigen Auge entstehen lässt, belegt durch die Textstelle, „spann sich ihm ein reizendes Bild“³⁰⁰, entspricht seiner Situation in Venedig: sein *heißes Erschrecken* beim Anblick der *gottähnlichen Schönheit*, seine Befürchtungen *den Begierden des Weihelosen und Schlechten* nicht entgegentreten zu können und seiner Angst sich lächerlich zu machen. Mit dem Sokratesmonolog versucht Aschenbach, sich zu entlasten, denn er möchte sein Verhältnis zu Tadzio dem Lehrer-Schüler-Verhältnis von Sokrates zu Phaidros gleichsetzen, um damit seine Verehrung für Tadzio als Liebe im Sinne Platons zu rechtfertigen. „Denn die Schönheit, mein Phaidros, nur sie, ist liebenswürdig und sichtbar

²⁹⁷ T. Mann: Über mich selbst. Autobiographische Schriften. 4. Auflage. Frankfurt a. Main 2001, S.87.

²⁹⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.85.

²⁹⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.85.

³⁰⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.85.

zugleich: sie ist, merke das wohl! die einzige Form des Geistigen, welche wir sinnlich empfangen, sinnlich ertragen können.“³⁰¹ Aschenbachs Interpretation belegt, dass seine Bewunderung für Tadzio sinnlicher und nicht geistiger Natur ist. Sie legt offen, dass Aschenbach Platon in seinem Sinne deutet. Dabei versucht er, sich aufzuwerten, wenn er sagt, „dass der Liebende göttlicher sei als der Geliebte, weil in jenem der Gott sei, nicht aber im anderen“³⁰².

Thomas Mann hat vermutlich den Sokratesmonolog über Sehnsucht und Tugend eingesetzt, um zu zeigen, wie konfliktbeladen Aschenbach um Legitimation für seine Überwältigung ringt. Aschenbachs Rechtfertigung seiner homoerotischen Gefühle und ihre Einordnung in einen „erhabenen“ und unantastbaren Kontext legen seine Qual offen und könnten als Versuch verstanden werden, Zuflucht in der Philosophie zu finden.

Euphorisch gestimmt, hat Aschenbach das Verlangen in Gegenwart Tadzios zu schreiben. „Glück des Schriftstellers ist der Gedanke, der ganz Gefühl, ist das Gefühl, das ganz Gedanke zu werden vermag.“³⁰³ Aschenbachs veränderte Auffassung zum künstlerischen Schaffensprozess tritt hier deutlich in Erscheinung, jetzt wird er nur noch von seinen Emotionen geleitet nicht mehr von seiner Vernunft. „Zwar liebt Eros, heißt es, den Müßiggang und für solchen nur ist er geschaffen. Aber an diesem Punkt der Krisis war die Erregung des Heimgesuchten auf Produktion gerichtet.“³⁰⁴ Mit der Bezugnahme auf den Liebesgott Eros findet Aschenbach die Rechtfertigung dafür, dass sinnliches Empfinden Bestandteil künstlerischen Schaffens ist. „Nie hatte er die Lust des Wortes süßer empfunden, nie so gewußt, daß Eros im Wort sei, wie während der gefährlich köstlichen Stunden, in denen er, [...] im Angesicht des Idols, und die Musik seiner Stimme im Ohr, nach Tadzios Schönheit seine kleine Abhandlung, jene anderthalb Seiten erlesener Prosa formte, deren Lauterkeit, Adel und schwingende Gefühlsspannung binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen sollte.“³⁰⁵ Auch hier findet sich wieder in der *Musik seiner Stimme*, der Hinweis auf das dionysische Element. Als Aschenbach Tadzios Schönheit vor Augen seine Abhandlung beendet, ist er erschöpft, „und ihm war, als ob sein Gewissen wie nach einer Ausschweifung Klage führte.“³⁰⁶ „Seltsam zeugender Verkehr des Geistes mit einem Körper!“³⁰⁷ Aschenbach bringt, von Liebesgefühlen ergriffen, ein einzigartiges Werk hervor. Die positive Resonanz,

³⁰¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.86.

³⁰² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.86.

³⁰³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.86.

³⁰⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.87.

³⁰⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.87.

³⁰⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.88.

³⁰⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.88.

die seine Prosa später in der Öffentlichkeit erfährt, belegt, dass Aschenbach hier eine wunderbare Symbiose aus Reinheit des Stils und künstlerischer Leidenschaft gelungen ist. Im Gegensatz zu seinen früheren Werken, die geprägt waren durch den strengen klassischen Stil, der repräsentativ für die Neuklassik war, übertreffen die anderthalb Seiten, die er von Eros geleitet abfasst, alles, was er je geschrieben hat. Aschenbachs Leichtigkeit beim Schreiben und seine Befindlichkeit nach dieser Werkschöpfung sind für ihn eine neue Erfahrung. Sie steht im Widerspruch zu seiner früheren Arbeitshaltung im zweiten Kapitel, „weil ihr Schöpfer mit einer Willensdauer und Zähigkeit [...] jahrelang unter der Spannung eines und desselben Werkes ausgehalten und an die eigentliche Herstellung ausschließlich seine stärksten und würdigsten Stunden gewandt hatte.“³⁰⁸ und betont damit den Unterschied in der Entstehungsweise seiner Werke. Es scheint das künstlerische Ziel Thomas Manns zu sein, die grundlegende Bedeutung der Erotik für die künstlerische Kreativität zu thematisieren. „Es ist sicher gut, daß die Welt nur das schöne Werk, 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.“³⁰⁹ Es ist offensichtlich Thomas Manns Anliegen, hier auf den Widerspruch zwischen der bürgerlichen Lebensweise mit ihren Moralvorstellungen und Werthaltungen und der künstlerischen Existenzweise aufmerksam zu machen. Die Wendung „Seltsam zeugender Verkehr des Geistes mit einem Körper!“³¹⁰ könnte man als Beleg dafür nehmen, dass der kreative Akt des Künstlers mit einem körperlichen Zeugungsaktsakt vergleichbar ist. Es ist möglich, dass Thomas Mann der Auffassung Sigmund Freuds zum Entstehungsprozess literarischer Werke folgt, der das Kunstwerk als Sublimierung, als Umwandlung sexueller Energie in eine gesellschaftlich höher angesehene Ebene versteht³¹¹.

Als Aschenbach den Impuls hat, Tadzio, der sein Lebensgefühl so verändert hat, anzusprechen, scheitert er kläglich. „Dieser Schritt, den zu tun er versäumte, er hätte sehr möglicherweise zum Guten, Leichten und Frohen, zu heilsamer Ernüchterung geführt. Allein es war wohl an dem, daß der Alternde die Ernüchterung nicht wollte, daß der Rausch ihm zu teuer war. Wer enträtselt Wesen und Gepräge des Künstlertums! Wer begreift die tiefe Instinktverschmelzung von Zucht und Zügellosigkeit, worin es beruht!“³¹² In der Bezeichnung *Instinktverschmelzung von Zucht und Zügellosigkeit* kommt zum Ausdruck, dass

³⁰⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.22.

³⁰⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.88.

³¹⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.88.

³¹¹ Vgl. H. de Berg: Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Tübingen/Basel 2005, S.15.

³¹² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.89.

das Wesen der Kunst eine Verschmelzung von apollinischen und dionysischen Impulsen ist. Aschenbach hat bis zu diesem Zeitpunkt nur die apollinische Seite seiner Existenz gelebt und die dionysische unterdrückt. An der Entwicklung Aschenbachs von der früheren Selbstzucht und dem gezügelten Gefühl über die „geknechtete Empfindung“³¹³ zur *Instinktverschmelzung von Zucht und Zügellosigkeit* bringt Thomas Mann in Anlehnung an Friedrich Nietzsche seine Auffassung von der Notwendigkeit apollinischer und dionysischer Anteile in der Kunst und im Künstler zum Ausdruck. „Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, daß die Fortentwicklung der Kunst an die Duplizität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist.“³¹⁴

Am Scheitern Aschenbachs mit Tadzio in Kontakt zu treten, wird deutlich, wie verwirrt Aschenbach ist. Er fürchtet sich der Lächerlichkeit preiszugeben, aber mehr noch hat er Angst vor Desillusionierung und Enttäuschung. Es scheint eine Flucht in die Sehnsucht zu sein, die ihn zögern lässt, Tadzio anzusprechen, denn er will ihn weiterhin als Ideal verehren. „Denn der Mensch liebt und ehrt den Menschen, solange er ihn nicht zu beurteilen vermag, und die Sehnsucht ist ein Erzeugnis mangelhafter Erkenntnis.“³¹⁵ Nach dem gescheiterten Versuch Tadzio anzusprechen, ist Aschenbach nicht bereit, sein unklares zögerliches Verhalten zu analysieren. Er ist verwirrt und „er spielte, schwärmte und war viel zu hochmütig, um ein Gefühl zu fürchten.“³¹⁶ Aschenbach verliert zunehmend seine Selbstkritik. Er überschätzt sich. Er huldigt der Sehnsucht. Er ist vom kontrollierten, auf Würde bedachten Staatskünstler zum schwärmerischen Liebenden geworden. Sein Leben hat sich grundlegend gewandelt und hat eine vollkommen andere Gewichtung bekommen. Die durch Erholung wieder gewonnene Kraft und Energie, die er früher ausschließlich seiner Werkschöpfung schenkte, fließt nun in Lebensgenuss und Leidenschaft, „in Rausch und Empfindung“³¹⁷. Er denkt nicht mehr daran, abzureisen, denn seine Gedanken kreisen nur noch um Tadzio, dessen Tagesrhythmus auch den seinigen bestimmt. „Zwar zog er sich zeitig zurück, denn um neun Uhr, wenn Tadzio vom Schauplatz verschwunden war, schien der Tag ihm beendet.“³¹⁸ Seine einzige Sorge gilt der möglichen Abreise der polnischen Familie.

³¹³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.17.

³¹⁴ F. Nietzsche: Werke in drei Bänden. Erster Band. Darmstadt 1966, S.21.

³¹⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.94.

³¹⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.90.

³¹⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.90.

³¹⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.91.

Allmorgendlich genießt und zelebriert der „Einsam-Wache“³¹⁹ den Sonnenaufgang. „Ehemalige Gefühle, frühe, köstliche Drangsale des Herzens, die im strengen Dienst seines Lebens erstorben waren und nun so sonderbar gewandelt zurückkehrten, - er erkannte sie mit verwirrtem, verwundertem Lächeln.“³²⁰ Diese verschütteten Empfindungen lassen den Rückschluss auf Aschenbachs lang vergessene und unterdrückte Liebesgefühle zu, die durch die Begegnung mit Tadzio wieder in ihm erwacht sind.

Aschenbachs entspanntes Dasein, Sonne und Salzlucht haben seine Sensibilität gesteigert und ihn enthemmt. Freudig begrüßt er jeden neuen Tag, der ihn an sein Geheimnis und an sein Abenteuer erinnert. Häufig beobachtet er Tadzio beim Ballspielen, „und Hyakinthos war es, den er zu sehen glaubte und der sterben musste, weil zwei Götter ihn liebten.“³²¹ Aschenbach identifiziert sich mit dem schmerzenden Neid, der Eifersucht und dem Leid Zephyrs. Im Laufe der Zeit nimmt er wahr, dass Tadzio die ihm gewidmete Aufmerksamkeit bemerkt und verunsichert auf sie reagiert, aber er vermeidet weiterhin mit dem Schönen in Kontakt zu treten. Zwischen beiden existiert nur Blickkontakt, bei dem es Aschenbach geschickt gelingt, seine Gefühle und seine Betroffenheit zu verbergen. Hier wird erneut deutlich, wie kontrolliert Aschenbach sich verhält, wie sehr er verinnerlicht hat, die Form zu wahren. An Aschenbachs kontrolliertem Verhalten, im Wahren seiner äußeren Form wird eine Parallele zum brüchigen Formen kult des Preußentums deutlich.

Als Aschenbach aber eines Abends unverhofft, überraschend und unvorbereitet auf Tadzio trifft, zeigt er in seinem Blick Freude und Bewunderung, der von Tadzio mit einem besonderen Lächeln erwidert wird. „Es war das Lächeln des Narziß“³²². Aschenbach ist von diesem Lächeln überwältigt und er gesteht sich gegen alle Rechtfertigungsversuche, Umdeutungen, Verschiebungen und Verschleierungsversuche ein, dass er Tadzio liebt. „Und zurückgelehnt, mit hängenden Armen, überwältigt und mehrfach von Schauern überlaufen, flüsterte er die stehende Formel der Sehnsucht, - unmöglich hier, absurd, verworfen, lächerlich und heilig doch, ehrwürdig auch hier noch: ‚Ich liebe dich!‘“³²³ Seine vorgeschobene Argumentation, in Tadzio nur das formvollendete Kunstwerk zu bewundern, bricht mit diesem Eingeständnis völlig in sich zusammen. In der Vieldeutigkeit und Vielschichtigkeit seines Bekenntnisses spiegelt sich Aschenbachs Angst, die aus der gesellschaftlichen Ächtung der homoerotischen Gefühle zu einem minderjährigen Jungen

³¹⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.92.

³²⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.92.

³²¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.93.

³²² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.96.

³²³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.97.

resultiert. Aschenbach weiß um die Unmöglichkeit und die Aussichtslosigkeit seiner Liebe, um die gesellschaftliche Stigmatisierung, aber er bekennt sich zu seiner Liebe.

3.3.6. Erkenntnis und Tod

Es könnte das künstlerische Ziel Thomas Manns sein, der euphorisch-freudigen Gestimmtheit Aschenbachs im vierten Kapitel, in dem er auflebt und intensiv beobachtend am Leben teilnimmt, im fünften Kapitel ein beunruhigendes, beängstigendes Bild, Krankheit und Bedrohung entgegenzusetzen, um den tragischen Ausgang der Novelle vorzubereiten. Aschenbach macht unheimliche Beobachtungen. Vom geschwätigen Friseur erfährt er in Andeutungen, dass Venedig von einem „Übel“ heimgesucht ist. Aschenbach findet heraus, dass durch die feucht-warme Witterung und den Scirocco Magen- und Darmerkrankungen ausgebrochen sind und dass es eine Vorsorgemaßnahme der Polizei ist, Venedig zu desinfizieren. Immer öfter nimmt er den Geruch eines keimbekämpfenden Mittels wahr, „einen süßlich-offizinellen Geruch, der an Elend und Wunden und verdächtige Reinlichkeit erinnerte.“³²⁴ In Venedig herrscht die Atmosphäre einer verschworen Verschwiegenheit. Die undurchschaubare Atmosphäre in Venedig, die die ausgebrochene Krankheit verheimlichen will, kann als eine Parallele zu Aschenbachs bisherigen Geheimhaltungsversuchen seiner Leidenschaft gesehen werden. In Venedig wird verschleiert, umgedeutet, beschwichtigt, geschwiegen, geleugnet und diese Verhaltensweisen entsprechen Aschenbachs Bemühungen sein Geheimnis, seine Liebe zu Tadzio, zu verbergen. Er genießt die Verunsicherung, die in der Stadt durch die Verheimlichungsversuche um das Übel entstanden ist, weil er sich hinter dem allgemeinen Chaos verstecken kann. Aschenbachs Zwiespalt wird daran deutlich, dass er einerseits alles daransetzt, in Erfahrung zu bringen, um welche Krankheit es sich handelt, was sich genau hinter dem Geheimnis Venedigs verbirgt, andererseits aber nicht bereit ist, moralisch zu handeln und die Familie Tadzios zu warnen, denn seine größte Angst ist es, dass Tadzio abreisen könnte: „Man soll schweigen! [...] Man soll das verschweigen!“³²⁵ Aschenbach empfindet eine gewisse Genugtuung über die chaotischen und geheimnisvollen Zustände in Venedig, die auch seinem Seelenzustand entsprechen. „So empfand Aschenbach eine dunkle Zufriedenheit über die obrigkeitlich bemäntelten Vorgänge in den schmutzigen Gassen Venedigs, - dieses schlimme Geheimnis der Stadt, das mit seinem eigensten Geheimnis verschmolz, und an dessen Bewahrung auch ihm so sehr gelegen

³²⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.98.

³²⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.100.

war.³²⁶ Der Text belegt, dass Aschenbach zwar Bewusstheit über seine Lage, aber sein Rechtsempfinden und sein Verantwortungsgefühl verloren hat. Er will sein Wissen nicht öffentlich machen, er zieht das Chaos und den möglichen Tod Tadzios, seiner moralischen Pflicht zu warnen, vor. „Denn der Verliebte besorgte nichts, als daß Tazio abreisen könnte und erkannte nicht ohne Entsetzen, daß er nicht mehr zu leben wissen werde, wenn das geschähe.“³²⁷ Die Steigerung von „ich bleibe hier, so lange du bleibst!“³²⁸ zu „daß er nicht mehr zu leben wisse, wenn das geschähe“³²⁹, legt den Grad der Abhängigkeit und der Überwältigung Aschenbachs offen.

Er hat es sich zur Gewohnheit gemacht, die polnische Familie durch Venedig zu verfolgen. Er scheut sich nicht, dem „Abgott“³³⁰ in den engen Gässchen Venedigs nachzustellen, „denn ihn trieb die Manie.“³³¹ Mit der Bezeichnung von Aschenbachs psychischem Zustand als *Manie* wird Aschenbachs Besessenheit offensichtlich und diese verweist wieder auf den dionysischen Rausch. Aschenbach wird vom Bewunderer zum Verfolger. An seinem Rausch - er gibt sich jetzt völlig seinen Liebesgefühlen hin und versucht ständig in Tadzios Nähe zu sein, er ergreift jetzt aktiv die Initiative, er verfolgt Tazio gezielt - wird der Grad seiner Verfallenheit an Tazio deutlich. „Er mußte stehen bleiben, wenn sie verweilten, mußte in Garküchen und Höfe flüchten, um die Umkehrenden vorüber zu lassen; er verlor sie, suchte erhitzt und erschöpft nach ihnen über Brücken und in schmutzigen Sackgassen und erduldeten Minuten tödlicher Pein, wenn er sie plötzlich in enger Passage, wo kein Ausweichen möglich war, sich entgegenkommen sah.“³³² Aschenbach wird nur noch von seiner Leidenschaft getrieben und er findet Befriedigung darin. Auch hier wird, wie bei der Beschreibung der Manie, die Gewalt deutlich, die über Aschenbach hereingebrochen ist, gegen die er sich nicht mehr zur Wehr setzen kann. „Dennoch kann man nicht sagen, daß er litt. Haupt und Herz waren ihm trunken, und seine Schritte folgten den Weisungen des Dämons, dem es Lust ist, des Menschen Vernunft und Würde unter seine Füße zu treten.“³³³ Selbst beim sonntäglichen Gottesdienst in San Marco stellt er dem Entbehrten nach und ohne Scham nimmt er Blickkontakt zu ihm auf. Später folgt er diskret der Gondel der polnischen Familie. „So glitt und schwankte er denn, in weiche, schwarze Kissen gelehnt, der anderen schwarzen,

³²⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.100.

³²⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.100.

³²⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.57.

³²⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.100.

³³⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.98.

³³¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.98.

³³² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.102.

³³³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.102.

geschnabelten Barke nach, an deren Spur die Passion ihn fesselte³³⁴, immer hoffend, das *Begehrte* nicht aus den Augen zu verlieren. Dieser nach außen sichtbare Prozess der Entwürdigung Aschenbachs ist Ausdruck seiner inneren Entwicklung. Die Zuschreibungen *Manie*, *Passion*, *Dämon* und *gefesselt* betonen Aschenbachs Ausgeliefertsein. „Einsamkeit, Fremde und das Glück eines späten und tiefen Rausches ermutigten und überredeten ihn, sich auch das Befremdlichste ohne Scheu und Erröten durchgehen zu lassen.“³³⁵ Aschenbachs Hemmungslosigkeit spiegelt sich auch im veränderten Venedig-Bild: „Das war Venedig, die schmeichlerische und verdächtige Schöne, - diese Stadt, halb Märchen, halb Fremdenfalle, in deren fauliger Luft die Kunst einst schwelgerisch aufwucherte und welche den Musikern Klänge eingab, die wiegen und buhlerisch einlullen. Dem Abenteuernden war es, als tränke sein Auge der gleichen Üppigkeit, als würde sein Ohr von solchen Melodien umworben; er erinnerte sich auch, daß die Stadt krank sei und es aus Gewinnsucht verheimliche, und er spähte ungezügelter aus nach der voranschwebenden Gondel.“³³⁶ In der Verknüpfung von Venedig als *verdächtige Schöne* und der Musik findet sich wiederum ein Hinweis auf die dionysische, verführerische Komponente durch die Musik, deren Klänge „wiegen und buhlerisch einlullen“³³⁷. Mit der Gewissheit über die Ausbreitung der Seuche wird Aschenbachs Handeln immer schamloser. Seine frühere Selbstzucht, das gezügelte Gefühl³³⁸, die geknechtete Empfindung³³⁹ sind ins Gegenteil umgeschlagen. „So wußte und wollte denn der Verwirrte nichts anderes mehr, als den Gegenstand, der ihn entzündete, ohne Unterlaß zu verfolgen, von ihm zu träumen, wenn er abwesend war, und, nach der Weise der Liebenden, seinem Schattenbilde zärtliche Worte zu geben.“³⁴⁰ Aschenbachs Verliebtheit und Sehnsucht geht so weit, dass er eines Abends vor dem Hotelzimmer des Schönen halt macht und sich trunken vor Liebe mit der Stirn an dessen Tür lehnt. „Dennoch fehlte es nicht an Augenblicken des Innehaltens und der halben Besinnung. Auf welchen Wegen! dachte er dann mit Bestürzung“³⁴¹, und er fragt sich, was wohl seine Vorfahren zu seinem jetzigen Leben gesagt hätten. Er versucht, sein Verhalten mit seinem Künstlertum zu rechtfertigen, das ihm soviel Kraft abverlangt „denn die Kunst war ein Krieg, ein aufreibender Kampf, für welchen man heute nicht lange taugte. Ein Leben der Selbstüberwindung und des

³³⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.103.

³³⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.104.

³³⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.104.

³³⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.104.

³³⁸ Vgl. T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.17.

³³⁹ Vgl. T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.17.

³⁴⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.104.

³⁴¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.105.

Trotzdem³⁴². Diese Aussage belegt, dass Aschenbach sich in seiner Betrachtung auf eine Ebene mit seinen Vorfahren stellt, die den gesellschaftlich hochangesehenen Dienst im Militär geleistet haben. Er versucht, sich im Gedanken an die preußischen Ideale, nach denen auch er gelebt hat, zu beruhigen. Er sieht seine Arbeit als Künstler, die er auch *Dienst* nennt, der des Soldatentums gleichwertig³⁴³. Auffallend ist, dass er die Kunst auch hier wieder in Verbindung mit Krieg und Kampf nennt, eine Zuordnung, die unterstreicht, wie schwer das Kunstschaffen für den Künstler ist und dass dieses Leben ihm das Äußerste abverlangt. In der Reflexion über sein Leben rechtfertigt er sich damit, dass der Liebesgott Eros nicht nur ihn, den Künstler, sondern auch antike Kriegshelden gelenkt hat und dass diese für ihre Taten unter seinem Einfluss nicht verurteilt, sondern sogar hochgeachtet waren. „So war des Betörten Denkweise bestimmt, so suchte er sich zu stützen, seine Würde zu wahren.“³⁴⁴ Der Text belegt, dass Aschenbach sich trotz seines Rechtfertigungsversuches bewusst ist, dass seine homoerotische Liebessehnsucht zu Tadzio gesellschaftlich unerwünscht, ja unerlaubt ist.

Dass Thomas Mann erneut die griechische Mythologie einsetzt, hier wieder den Liebesgott Eros, könnte ein weiterer Hinweis darauf sein, dass die Mythologie in der Novelle die Funktion eines Hilfsmittel für den Helden hat. Aschenbach sucht, um seine gesellschaftlich unerwünschte homoerotische Neigung zu einem Knaben in einen ehrenwerten Bezug zu stellen, Zuflucht und Orientierung bei den klassischen Vorbildern. Durch die Mythologie findet Aschenbach Stabilisierung für seine Identität.

Mit gespanntem Interesse beobachtet Aschenbach die Entwicklung des „Übels“ in Venedig und wendet „beständig eine spürende und eigensinnige Aufmerksamkeit den unsauberen Vorgängen im Innern Venedigs zu, jenem Abenteuer der Außenwelt, das mit dem seines Herzens dunkel zusammenfloss und seine Leidenschaft mit unbestimmten, gesetzlosen Hoffnungen nährte.“³⁴⁵ Er weiß, dass Venedig so wie er ein Geheimnis vor der Außenwelt zu verbergen versucht und genießt es, mit der Genugtuung des Teilhabenden an Chaos und Verfall die Venezianer, die um das „Übel“ wissen, zum Lügen zu verführen, wie den Friseur³⁴⁶, den Ladenbesitzer³⁴⁷, den Hoteldirektor³⁴⁸ und den Straßensänger³⁴⁹.

³⁴² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.105f.

³⁴³ Vgl. T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.16.

³⁴⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.106.

³⁴⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.106.

³⁴⁶ Vgl. T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.98.

³⁴⁷ Vgl. T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.99.

³⁴⁸ Vgl. T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.108.

³⁴⁹ Vgl. T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.114.

Eines Abends unterhält eine Gruppe von Straßenmusikanten die Hotelgäste mit schmachtenden Liebesliedern und Komikeinlagen. Aschenbach nimmt „die vulgären und schmachtenden Melodien begierig auf, denn die Leidenschaft lähmt den wählerischen Sinn“³⁵⁰. Der Anführer der Straßensänger, ein geschickt agierender Gitarrenspieler, tut sich besonders hervor. Klein von Wuchs, ausgemergelt, rothaarig, stumpfnasig war er „nicht venezianischen Schlages“³⁵¹. Der hervortretende Adamsapfel und seine langen Zähne fallen besonders an ihm auf. Seine Körperbewegungen sind ordinär. Wenn er sich bewegt, geht von ihm ein deutlicher Karbolgeruch aus, ein Geruch, der an Krankheit und Tod erinnert. Er hat auf Aschenbach eine bedrohliche Ausstrahlung. Auffallend ist, dass er dieselben äußerlichen Merkmale aufweist wie der Wanderer am Friedhof, der in Aschenbach den Wunsch zur Reise auslöste und der herrische Gondoliere, der Aschenbachs Willen brach und ihn zum Lido übersetzte. Als der Schauspieler am Ende seiner Darbietungen an Aschenbachs Tisch tritt, verwickelt dieser ihn in ein Gespräch über das „Übel“ in Venedig. Der Komödiant lügt, leugnet jegliche Infektionsgefahr und stellt das Handeln der Behörden als verantwortungsbewusste Maßnahme dar. Unter lauten Späßen, einer künstlichen Fröhlichkeit, hervorgerufen durch ein erzwungenes, ansteckendes Lachen und mit einem Lachrefrain, „sein Kunstlachen, unverschämt zur Terrasse emporgesandt, war Hohngelächter“³⁵², verabschiedet er sich und seine Musikanten vom begeisterten ahnungslosen Publikum, dem er verächtlich die Zunge herausstreckt. Der Habitus des Gitarrenspielers und sein Hohngelächter lassen darauf schließen, dass er über die Krankheit in Venedig Bescheid weiß und das Publikum auslacht, „er lachte nicht mehr, er schrie; er wies mit dem Finger hinauf, als gäbe es nichts Komischeres als die lachende Gesellschaft dort oben“³⁵³. Das groteske Hohngelächter des dreisten Sängers, der von ihm ausgehende Karbolgeruch und die falsche Fröhlichkeit der Darbietung wirken beunruhigend auf Aschenbach, denn er ist der Einzige außer Tadzio, der die Aufführung mit Ernst verfolgt. „Aschenbach ruhte nicht mehr im Stuhl, er saß aufgerichtet wie zum Versuche der Abwehr oder Flucht. Aber das Gelächter, der heraufwehende Hospitalgeruch und die Nähe des Schönen verwoben sich ihm zu einem Traumbann, der unzerreißbar und unentrinnbar sein Haupt, seinen Sinn umfängen hielt.“³⁵⁴ Aschenbach scheint die Ausweglosigkeit seiner Situation zu spüren. Ihn ergreift Todesahnung. Hier wird die Absicht Thomas Manns deutlich, die Figuren, die Veränderungen und Unruhe in Aschenbachs Leben bringen, äußerlich alle mit der gleichen Physiognomie und

³⁵⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.109.

³⁵¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.111f.

³⁵² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.115.

³⁵³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.116.

³⁵⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.116.

ähnlichem Erscheinungsbild sowie symbolischen Merkmalen der Bekleidung, z.B. der gelben Schärpe, auszustatten. Auffallend ist auch, dass sie in ihrem Umfeld alle als fremd bezeichnet werden. Sie erschließen sich in ihrer Bedeutung vom Ende der Novelle her als Todesboten. Sie verweisen auf den Totenführer Hermes, den Gott der Wanderer, der die Toten ins Schattenreich führt³⁵⁵.

Während der Vorstellung beobachtet Aschenbach Tadzio verstohlen, denn er hatte bemerkt, dass man den Jungen von ihm fernzuhalten versuchte „und eine furchtbare Beleidigung darin entnehmen müssen, unter der sein Stolz sich in ungekannten Qualen wand und welche von sich zu weisen sein Gewissen ihn hinderte.“³⁵⁶ Aschenbach hat noch Bewusstheit über sein Verhalten und er weiß um die gesellschaftliche Missbilligung seiner Verehrung für Tadzio. Dass er ihn *verstohlen beobachtet*, belegt, dass er die soziale Kontrolle fürchtet und dass er sich ihr unterwirft, in dem er der gesellschaftlichen Forderung wenigstens in der äußeren Form nachkommt.

Tadzio steht, die Füße gekreuzt, die rechte Hand in der Hüfte gestützt in seiner Nähe und beobachtet ernst die Gesangsgruppe. Ergriffen stellt Aschenbach fest, dass der Schöne sich in seinem Verhalten an ihm orientiert. Wieder, wie schon im dritten Kapitel³⁵⁷, glaubt er an Tadzio eine gewisse körperliche Schwäche zu erkennen³⁵⁸. „Er ist kränklich, er wird wahrscheinlich nicht alt werden, dachte er wiederum mit jener Sachlichkeit, zu welcher Rausch und Sehnsucht bisweilen sich sonderbar emanzipieren; und reine Fürsorge zugleich mit einer ausschweifenden Genugtuung erfüllte sein Herz.“³⁵⁹ Aschenbachs Gefühle sind ambivalent. Er schwankt zwischen Bedauern und Zufriedenheit über einen möglichen frühen Tod Tadzios. An der „ausschweifenden Genugtuung“³⁶⁰ lässt sich erkennen, dass Aschenbach sehnlichst zu hoffen scheint, mit dem Jungen im Tod vereint zu sein. Hier wird wieder Thomas Manns Absicht der Mehrdeutigkeit von Aussagen erkennbar.

Nachdenklich und einsam vor einem Glas Granatapfelsaft verweilt Aschenbach nach dem Auftritt der Musikantengruppe an seinem Platz. „Die Nacht schritt vor, die Zeit zerfiel.“³⁶¹ Das Bild einer Sanduhr, in der der Sand langsam verrinnt, schiebt sich vor sein geistiges Auge und erinnert ihn an sein bereits gelebtes Leben und an die Zeit, die ihm noch verbleibt. Dass Thomas Mann an dieser Stelle drei Symbole bündelt - *Karbolgeruch* weist auf Krankheit hin,

³⁵⁵ Vgl. W. Frizen: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. 2. Auflage. München 1993, S.138.

³⁵⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.111.

³⁵⁷ Vgl. T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.51/S.66.

³⁵⁸ Vgl. T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.66.

³⁵⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.116f.

³⁶⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.117.

³⁶¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.117.

Granatapfelsaft steht für Tod und *Stundenglas* versinnbildlicht ablaufende Lebenszeit - lässt die Vermutung zu, dass er auf den kommenden Tod Aschenbachs hinweist.

Bei seinem erneuten Versuch Klarheit über die Krankheit in Venedig zu erlangen, erfährt Aschenbach von einem Reisebüroangestellten die Wahrheit über den Ausbruch der indischen Cholera. Aufgrund der Gegebenheiten in Venedig, der Schwüle, der Wärme, der Wasserkanäle und der Enge hat sich die Krankheit, die aus dem Ganges-Delta eingeschleppt worden ist, in dieser Stadt schnell ausbreiten können. Der Reisebüroangestellte rät Aschenbach dringend zur Abreise. „Aber die Furcht vor allgemeiner Schädigung, die Rücksicht auf die kürzlich eröffnete Gemäldeausstellung in den öffentlichen Gärten, auf die gewaltigen Ausfälle, von denen im Falle der Panik und des Verrufes die Hotels, die Geschäfte, das ganze vielfältige Fremden-gewerbe bedroht waren, zeigte sich mächtiger in der Stadt als Wahrheitsliebe und Achtung vor internationalen Abmachungen; sie vermochte die Behörde, ihre Politik des Verschweigens und des Ableugnens hartnäckig aufrecht zu erhalten.“³⁶² Die bedrückende Stimmung im fünften Kapitel hat im dunklen, bedrohlichen und von Gewinnsucht gekennzeichneten Venedig-Bild eine Entsprechung. In Venedigs Verantwortungslosigkeit findet sich auch eine Parallele zu Aschenbachs Verhalten. Venedigs Stadtverwaltung fürchtet wirtschaftliche Verluste, wenn die Wahrheit über die Cholera öffentlich wird. Aschenbach fürchtet den Verlust Tadzios, wenn seine Familie von der Ausbreitung der Krankheit erfährt. Beide versuchen ihr Geheimnis zu hüten. Die Energie, die Aschenbach für seine Recherche, die Wahrheit herauszufinden, aufwendet, zeigt, wie viel für ihn von der Verheimlichung der Seuche abhängt, weil er sein Weiterleben von der Anwesenheit Tadzios abhängig gemacht hat und er „erkannte nicht ohne Entsetzen, daß er nicht mehr zu leben wissen werde, wenn das geschähe“³⁶³. Er ringt erneut mit sich, ob er aus Ehrgefühl und Anstand die polnische Familie vor der Gefahr aufklären und warnen soll. „Er konnte dann dem Werkzeug einer höhnischen Gottheit zum Abschied die Hand aufs Haupt legen, sich weg wenden und diesem Sumpfe entfliehen.“³⁶⁴ Hier wird Tazio das *Werkzeug einer höhnischen Gottheit*, Dionysos, genannt. Aschenbach ist dem dionysischen Rausch verfallen, den die Schönheit Tadzios in ihm ausgelöst hat. Aschenbach hat zwar Bewusstheit über seine Lage, kann sich aber gegen die Übermacht seiner Gefühle nicht mehr zur Wehr setzen, um eine Wende herbeizuführen. Auch dieses Mal findet er nicht die Kraft zu einem ehrenhaften Schritt, denn dieser Schritt „würde ihn zurückführen, würde ihn sich selber wiedergeben; aber wer außer sich ist, verabscheut nichts mehr, als wieder in sich zu

³⁶² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.121.

³⁶³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.100.

³⁶⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.123.

gehen.“³⁶⁵ Aschenbach ist nicht mehr zu moralischem Handeln fähig, weil er von seinen Liebesgefühlen gefesselt und ihnen ausgeliefert ist. Er erinnert sich noch einmal an den Fremden in München, der in ihm die Reiselust geweckt hat und ihm widerstrebt der Gedanke an den kalten Norden, an seine anspruchsvolle Aufgabe und seine mühevollen Arbeit. Indem er sich angewidert sein früheres Leben vergegenwärtigt, das bestimmt war von „Mühsal und Meisterschaft“³⁶⁶, wächst seine Überzeugung: „Man soll schweigen! [...] Ich werde schweigen!“³⁶⁷ Hier wird deutlich, dass der erfolgreiche, untadelige Staatsschriftsteller jetzt das Chaos der Ehre und Würde vorzieht. „Das Bewußtsein seiner Mitwisserschaft, seiner Mitschuld berauschte ihn, [...] Das Bild der heimgesuchten und verwahrlosten Stadt, wüst seinem Geiste vorschwebend, entzündete in ihm Hoffnungen, unfassbar, die Vernunft überschreitend, und von ungeheuerlicher Süßigkeit. [...] Was galt ihm noch Kunst und Tugend gegenüber den Vorteilen des Chaos?“³⁶⁸ Das Chaos hat über Aschenbachs Vernunft gesiegt und hat Macht über ihn gewonnen. Die Hoffnungen von *ungeheuerlicher Süßigkeit* sind Ausdruck seines Wunschdenkens: Aschenbach wünscht sich die Vereinigung mit Tadzio. In dieser Nacht hat Aschenbach einen ihn erschütternden Traum, bei dem er aufs Äußerste gespannt mit Angst und Lust zunächst widerstrebend ein orgiastisches Fest beobachtet. Lärm, lautes Jauchzen einer Menschenmenge, „und die Begeisterten heulten den Ruf aus weichen Mitlauten und gezogenem u-Ruf am Ende, süß und wild zugleich, wie kein jemals erhörter“³⁶⁹, umgeben ihn. Aschenbach wird zunehmend in das ekstatische Traumgeschehen einbezogen, er wird Teil dieses Geschehens. Im Traumgeschehen spiegelt sich der geistig-seelische Konflikt Aschenbachs, sein Kampf zwischen Vernunft und Gefühl. „Groß war sein Abscheu, groß seine Furcht, redlich sein Wille, bis zuletzt das Seine zu schützen gegen den Fremden, den Feind des gefassten und würdigen Geistes“³⁷⁰. An der Textstelle, „und sie brachen von außen herein, seinen Widerstand - einen tiefen und geistigen Widerstand – gewalttätig niederwerfend, gingen hindurch und ließen seine Existenz, ließen die Kultur seines Lebens verheert, vernichtet zurück“³⁷¹, wird das Ausmaß der Gewalt, die über Aschenbach hereingebrochen ist, deutlich. Aschenbach weiß, dass es „[d]er fremde Gott!“³⁷² ist „und seine Seele beehrte sich anzuschließen dem Reigen des Gottes.“³⁷³ „Aber mit ihnen,

³⁶⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.123.

³⁶⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.124.

³⁶⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.124.

³⁶⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.124.

³⁶⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.126.

³⁷⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.126.

³⁷¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.124f.

³⁷² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.125.

³⁷³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.127.

in ihnen war der Träumende nun und dem fremden Gotte gehörig.“³⁷⁴ „Und seine Seele kostete Unzucht und Raserei des Unterganges.“³⁷⁵ Mit diesem *fremden Gott* beschreibt Thomas Mann wiederum Dionysos, der nicht nur als Gott des Rausches und des ekstatischen Kultes, sondern auch als Symbol des ursprünglichen Lebens und der vitalen Erneuerung gilt. Das Traumgeschehen kann einerseits als dionysisches Kultfest verstanden werden. Die Grundbestandteile dieser kultischen Feiern waren sakrale Phallusumzüge unter ekstatisch-ausgelassenen Gesängen³⁷⁶. Das Traumgeschehen steht für den Kampf der Gegensätze, die auch in Aschenbach stattfinden, zwischen dem Apollinischen, das Vernunft und Harmonie verkörpert, und dem Dionysischen, das für Entgrenzung und rauschhafte Irrationalität steht. Andererseits nehmen in diesem Traum unterdrückte sexuelle Wünsche Aschenbachs Gestalt an, die er sich in seinem kontrollierten Leben versagt hat. Dass Aschenbachs sexuelle Wünsche im Zusammenhang mit Tadzio stehen, wird daran deutlich, dass er auch im Traum u-Laute vernimmt, die ihm schon am Strand bei der Erforschung von Tadzios Namen, der „mit seinen weichen Mitlauten, mit seinem gezogen u-Ruf am Ende etwas zugleich Süßes und Wildes hatte“³⁷⁷, aufgefallen waren. Das Phallussymbol, „das obszöne Symbol, riesig, aus Holz, ward enthüllt und erhöht“³⁷⁸, könnte in Verbindung mit dem u-Ruf noch einmal Aschenbachs Wunsch nach sexueller Vereinigung mit Tadzio nahelegen. Thomas Mann macht an Aschenbachs Widerstreben und seinem Versuch des Widerstandes, „groß war sein Abscheu, groß seine Furcht, redlich sein Wille bis zuletzt das Seine zu schützen gegen den Fremden, den Feind des gefassten und würdigen Geistes“³⁷⁹, deutlich, dass eine fremde Gewalt Macht über ihn gewonnen hat. Die Aussage, „seine Seele kostete Unzucht und Raserei des Unterganges“³⁸⁰, zeigt, dass Aschenbachs geistige Widerstände gebrochen sind. „Aus diesem Traum erwachte der Heimgesuchte entnervt, zerrüttet und kraftlos dem Dämon verfallen.“³⁸¹ Im Traum ist seine Selbstbeherrschung, die er im realen Leben so hervorragend meistert, zusammengebrochen. Seine Verschleierungsversuche durch mythologische Argumentationen halten im Traum nicht mehr stand. Thomas Mann verknüpft in Aschenbachs Traum, der das Verdrängte seines Lebens zum Vorschein bringt, Psychologie und mythologischen Dionysoskult.

³⁷⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.127.

³⁷⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.127.

³⁷⁶ Vgl. G./C. Schweikle (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart 2007, S.159.

³⁷⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.64.

³⁷⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.127.

³⁷⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.126.

³⁸⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.127.

³⁸¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.127.

Nach diesem Traumerlebnis verliert Aschenbach alle moralischen Bedenken. Ihm „war es zuweilen, als könne Flucht und Tod alles störende Leben in der Runde entfernen und er allein mit dem Schönen auf dieser Insel zurückbleiben, [...] so schien das Ungeheuerliche ihm aussichtsreich und hinfällig das Sittengesetz.“³⁸² An dieser Stelle wird deutlich, dass Aschenbach im Chaos die Chance auf ein Zusammensein mit Tadzio sieht.

„Angesichts der süßen Jugend, die es ihm angetan, ekelte ihn sein alternder Leib; der Anblick seines grauen Haares, seiner scharfen Gesichtszüge, stürzte ihn in Scham und Hoffnungslosigkeit.“³⁸³ Um zu gefallen, unterzieht sich der Verliebte kosmetischen Schönheitskorrekturen beim Friseur, die sein Aussehen verjüngen und ihn attraktiver für Tadzio machen sollen. Geschminkt, mit gefärbtem Haar, ausgestattet mit roter Krawatte und bunt geschmücktem Strohhut verlässt Aschenbach den Friseur und wird damit in seinem Äußeren zum Ebenbild des alten Gecks auf dem Schiff, den er vor Wochen entsetzt als „falsch“³⁸⁴ erkannt hatte. Während einer seiner entnervenden und aufreibenden Verfolgungstouren auf Tadzios Spuren durch Venedig - zwischen ihm und Tadzio existiert eine Art schweigender Übereinkunft im Blickkontakt - „Er sah ihn und er verriet ihn nicht“³⁸⁵, spürt Aschenbach, wie sehr ihn seine Sehnsucht und Leidenschaft körperlich und geistig erschöpfen. Er leidet, sein Getriebensein überfordert ihn. Fiebernd verliert er die örtliche Orientierung. In einem Moment der größten Pein, als er sein Liebesobjekt aus den Augen verloren hat, kauft er Erdbeeren, um seinen Durst zu löschen.

Auf den Treppenstufen der Zisterne, an der er vor Wochen seine vorzeitige jedoch verhinderte Abreise beschlossen hatte, findet er Ruhe und Gefasstheit wieder. Aschenbach steht körperlich und psychisch am Tiefpunkt seines Lebens. In der Rückbesinnung auf sein Leben lässt sich Thomas Manns künstlerisches Ziel erkennen, Aschenbach noch einmal wie schon im zweiten Kapitel über seine Leistungen und Erfolge als berühmten Staatsschriftsteller zu würdigen. In diesem Moment verdeutlicht die Hervorhebung seiner Verdienste und seiner Nobilitierung jedoch das Leid Aschenbachs, der in so kurzer Zeit vom würdevollen Staatsschriftsteller zu einem bis ins Tiefste erschütterten Künstler geworden ist. Jetzt wird Aschenbachs Tragik, die Diskrepanz zwischen seinem Ruhm und seiner Verirrung in Venedig offengelegt. „Er saß dort, der Meister, der würdig gewordene Künstler, der Autor des ‚Elenden‘, der in so vorbildlich reiner Form dem Zigeunertem und der trüben Tiefe abgesagt, dem Abgrunde die Sympathie gekündigt und das Verworfenen verworfen hatte, der

³⁸² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.128.

³⁸³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.129.

³⁸⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.34.

³⁸⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.132.

Hochgestiegene, der, Überwinder seines Wissens und aller Ironie entwachsen, in die Verbindlichkeiten des Massenzutrauens sich gewöhnt hatte, er, dessen Ruhm amtlich, dessen Name geadelt war und an dessen Stil die Knaben sich zu bilden angehalten wurden, - er saß dort, seine Lieder waren geschlossen, nur zuweilen glitt, rasch sich wieder verbergend, ein spöttischer und betretener Blick seitlich darunter hervor, und seine schlaffen Lippen, kosmetisch aufgehöhlt, bildeten einzelne Worte aus von dem, was sein halbschlummerndes Hirn an seltsamer Traumlogik hervorbrachte.“³⁸⁶ Die Aussage, *was sein halbschlummerndes Hirn an seltsamer Traumlogik hervorbrachte*, mit der Aschenbach seine Gedanken ausdrückt, steht im Gegensatz zu der Klarheit seiner Gedankenführung. Vermutlich soll die so gestaltete Aussage die Bitterkeit der Erkenntnisse Aschenbachs abmildern. Die Wendung, *der würdig gewordene Künstler* betont, dass Aschenbachs Würde eine bewusst gewollte Würde war, so wie seine Meisterlichkeit eine angestrebte und erarbeitete war und unterstreicht durch den ironischen Unterton die Fragwürdigkeit von Zielen, die durch Zwang erreicht worden sind. Die Wendung, *der Überwinder seines Wissens* macht deutlich, dass Aschenbachs Erfolge auf seiner konservativen Haltung beruhten. Dadurch, dass er gesellschaftliche Konflikte ausblendete, konnte er der „vorbildlich reine[n] Form“³⁸⁷ huldigen und zu Ruhm gelangen. Die Wendung über Aschenbach als den, der *in die Verbindlichkeiten des Massenzutrauens sich gewöhnt hatte*, beschreibt seine Bereitschaft, die Erwartungen der Gesellschaft zu erfüllen und als Belohnung dafür anerkannt zu werden. Die Wendung, *dessen Ruhm amtlich, dessen Name geadelt war und an dessen Stil die Knaben sich zu bilden angehalten wurden*, verweist auf die Vorbildfunktion, die dem Staatskünstler Aschenbach zugeschrieben wurde. In seinem Monolog, der das Sokrates-Phaidros-Gespräch aufgreift, wiederholt Aschenbach, sein Scheitern in Venedig vor Augen, noch einmal seine Überzeugung: „Denn die Schönheit, Phaidros, merke das wohl, nur die Schönheit ist göttlich und sichtbar zugleich, und so ist sie denn also des Sinnlichen Weg, ist, kleiner Phaidros, der Weg des Künstlers zum Geiste.“³⁸⁸ Aschenbach erkennt, dass der Weg des Künstlers durch die Sinne, durch die Bewunderung der Schönheit zum Geiste zu gelangen, ein „Irr- und Sündenweg“³⁸⁹ ist. Er bezweifelt, dass der Künstler auf diesem Weg zu Würde gelangen kann. Er begründet seine Überzeugung mit dem nicht aufzulösenden Widerspruch, „daß wir Dichter den Weg der Schönheit nicht gehen können, ohne daß Eros sich zugesellt und sich zum Führer aufwirft“³⁹⁰.

³⁸⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.133f.

³⁸⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.133.

³⁸⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.134.

³⁸⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.134.

³⁹⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.134.

In der Wendung, „denn Leidenschaft ist unsere Erhebung und unsere Sehnsucht muß Liebe bleiben, - das ist unsere Lust und unsere Schande“³⁹¹, wird der romantische Gedanke von Sehnsucht thematisiert. Diese Sehnsucht ist unstillbar und unerfüllbar. Sie ist Sehnsucht um ihrer selbst willen. Sie kann sich im Leben nur in der Liebe manifestieren.

Aschenbach erkennt, dass Dichter „Abenteurer des Gefühls“³⁹² sind, die weder weise noch würdig sein können. Er demontiert das idealisierte Bild, das die Öffentlichkeit vom Künstler hat, der in seinen Augen kein Vorbild sein kann. „Die Meisterhaltung unseres Stiles ist Lüge und Narrentum, unser Ruhm und Ehrenstand eine Posse, das Vertrauen der Menge zu uns höchst lächerlich, Volks- und Jugenderziehung durch die Kunst ein gewagtes, zu verbietendes Unternehmen.“³⁹³ „Denn wie sollte wohl der zum Erzieher taugen, dem eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrunde eingeboren ist?“³⁹⁴

Aschenbach erkennt jetzt, dass seine Absage an die Erkenntnis, sein Hochmut, sein Glaube daran, alles überschauen zu können und seine ausschließliche Bewunderung von Schönheit und Form, ihn „zum Rausch und zur Begierde“³⁹⁵ geführt haben. „Uns Dichter, sage ich, führen sie dahin, denn wir vermögen nicht uns aufzuschwingen, wir vermögen nur auszuschweifen.“³⁹⁶ In Aschenbachs Erkenntnis drückt sich Skepsis gegen Künstler und Kunst und gegen die Idealisierung der Kunstwelt aus.

Aschenbach hat einige Tage später „mit gewissen, nur halb körperlichen Schwindelanfällen zu kämpfen, die von einer heftig aufsteigenden Angst begleitet waren, einem Gefühl der Ausweg- und Aussichtslosigkeit, von dem nicht klar wurde, ob es sich auf die äußere Welt oder auf seine eigene Existenz bezog.“³⁹⁷ Diese Textstelle ist von Thomas Mann wieder mehrdeutig gestaltet worden. Aschenbachs Angst könnte sowohl aus seiner körperlichen als auch aus seiner psychischen Verfassung resultieren. Sie könnte eine Vorahnung auf seinen Tod ausdrücken. Als er von der bevorstehenden Abreise Tadzios erfährt, die er mit aller Macht zu verhindern versucht hatte, weil, „er nicht mehr zu leben wisse werde, wenn das geschähe.“³⁹⁸, geht er wie üblich zum jetzt herbstlich, verlassenen Strand, um Tadzio zu sehen. Die Atmosphäre am vereinsamten Strand die Beschreibungen „Herbstlichkeit, Überlebtheit“³⁹⁹ lassen ein melancholisches Bild von Abschied entstehen.

³⁹¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.134.

³⁹² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.135.

³⁹³ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.134.

³⁹⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.135.

³⁹⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.135.

³⁹⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.135.

³⁹⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.136.

³⁹⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.100.

³⁹⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.136.

Aschenbach wird Zeuge eines Ringkampfes zwischen den Freunden Jaschu und Tadzio, bei dem der Schwächere den Schönen im Sand zu ersticken droht. Der Ringkampf könnte symbolisch dafür stehen, dass der Schöne für die Bewunderung, die ihm lange entgegengebracht wurde, büßen muss. Aschenbach, in seinem Liegestuhl ruhend, folgt Tadzio mit Blicken, als der ins Meer hinauswatscht. „Ihm war aber, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure. Und, wie so oft, machte er sich auf, ihm zu folgen.“⁴⁰⁰ Auch in dieser Abschiedsszene kommt die Absicht Thomas Manns, mehrere Deutungen zuzulassen, zum Ausdruck. *Ihm war aber, als ob* könnte den Wunsch Aschenbachs ausdrücken, zum ersten Mal von Tadzio aufgefordert zu werden, ihm zu folgen. Damit findet Aschenbachs Sehnsucht Erfüllung im Tod. Die Formulierung könnte aber auch dazu dienen, in Tadzio den Todesboten Hermes zu erkennen. Aschenbach stirbt einsam in Venedig. Aus der Schlusszene am Strand erschließt sich die Bedeutung Tadzios. Er ist der ins „Verheißungsvoll-Ungeheure“⁴⁰¹ hinaus deutende „Psychagog“⁴⁰² und damit auch Hermes, der Totenführer. Seine Zähne⁴⁰³, seine Blässe⁴⁰⁴, die überkreuzten Füße⁴⁰⁵, die Hand, die er in die Hüfte stützt⁴⁰⁶, sind Zuschreibungen, die ihn als Todesboten kennzeichnen. Im Verlauf der Novelle symbolisiert Tadzio aber auch durch seine Schönheit die Verführung durch Eros und wird später zum „Werkzeug der höhnischen Gottheit“⁴⁰⁷ des Dionysos.

3.4. Rückschlüsse auf das Überzeugungssystem Thomas Manns

Der Tod in Venedig thematisiert am Beispiel des Schriftstellers Gustav von Aschenbach die Möglichkeit einer künstlerischen Lebensform. Damit lässt sich das Literaturprogramm als Lösung eines künstlerischen Orientierungsproblems begreifen. Thomas Manns Anliegen war es, eine Antwort auf die Frage zu finden, wie Kunst und Leben miteinander vereinbart werden können. „Das Künstler-Problem, der dialektische Gegensatz von Geist und Kunst auf der einen und ‚Leben‘ auf der anderen Seiten“⁴⁰⁸, spielt in Thomas Manns Werk eine wichtige Rolle.

⁴⁰⁰ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.139.

⁴⁰¹ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.139.

⁴⁰² T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.139.

⁴⁰³ Vgl. T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.66.

⁴⁰⁴ Vgl. T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.95.

⁴⁰⁵ Vgl. T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.110.

⁴⁰⁶ Vgl. T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.110.

⁴⁰⁷ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.123.

⁴⁰⁸ T. Mann: *Über mich selbst. Autobiographische Schriften*. 4. Auflage. Frankfurt a. Main 2001, S.68.

Die Novelle mit tragischem Ausgang beschreibt die Suche des Künstlers Aschenbach in der Wilhelminischen Gesellschaft, seinen Platz durch Anpassung zu finden. Aschenbachs Wille zum Durchhalten entspricht dem Zeitgeist, d.h. der Überwindung der Schwäche durch Haltung. Thomas Mann macht durch Aschenbachs tragische Verirrung in Venedig die Bedenklichkeit der Anpassung an diese gesellschaftlichen Wertvorstellungen deutlich. Er beschreibt die Folgen einer Haltung, die Sicherheit und Stabilität nur vortäuscht. Er zeigt an Aschenbach den Schein und die Selbsttäuschung eines moralischen Gefestigtseins, das durch gesellschaftliche Anerkennung, durch Nobilität bestätigt wurde. An der zunehmenden Verstrickung Aschenbachs in Venedig verdeutlicht Thomas Mann jedoch, dass Aschenbachs preußische Haltung für die Bewältigung seiner Lebenskrise keine Hilfestellung bot. Wie zerbrechlich die Haltung Aschenbachs war, wird in Venedig, fern der ihn stabilisierenden Strukturen, offensichtlich, denn zunehmend brechen Haltung und Selbstkontrolle zusammen. Die Anbetung der Schönheit und der Form wird ihm durch seine Ablehnung der Erkenntnis zum Verhängnis und beweist, dass die preußische Haltung ihn nicht davor schützen konnte, sein auf Disziplin und Ordnung aufgebautes Leben zusammenbrechen zu lassen. Damit drückt die Novelle eine Kritik am Preußentum aus, das *Durchhalten* als moralischen Wert postulierte.

Nach Thomas Manns Überzeugung war für den Künstler die gewollte, erzwungene Entwicklung zur Meisterschaft, die auf Ablehnung von Vernunft und Kritik beruhte, gefährlich. Aschenbachs Erkenntnisekel und sein Rückzug aus der politisch-sozialen Wirklichkeit in eine einsame Kunstwelt waren Fehlentscheidungen. Angepasstheit an preußische Werthaltungen mit ihrer Überbetonung der Form konnte keine geeignete Lebensform für den Künstler sein. Das Streben nach Vorbildlichkeit und Klassizität in der Kunst, wenn es nur gegen die Zeitströmungen erreichbar war, wurde von Thomas Mann als falsch enthüllt. Der Stil der Neuklassik, der in seiner Formvollendung dem Glanz des Preußentums entsprach, war eine literarische Form, die der Zeit nicht gemäß war. Aschenbach widmete sich durch seinen unbedingten Willen zum Ruhm, dem er sein Leben unterordnete und seiner ausschließlichen Ausrichtung auf Form und Schönheit nur einer Seite der Kunst, dem Apollinischen. Thomas Mann macht jedoch an Aschenbachs Schreibhemmung und Verirrung die Überzeugung fest, dass Askese, die Unterdrückung der Gefühlswelt zur Blockade führen und dass unterdrückte Gefühle früher oder später zum Ausbruch kommen und gelebt werden wollen; das zeigt er in der Leidenschaft, die Aschenbach überwältigt und seine Haltung in Venedig zusammenbrechen lässt.

Thomas Manns Überzeugung nach wird die Kunst nicht nur aus dem Geordneten und Vernünftigen, dem Apollinischen, sondern auch aus dem Rauschhaften und Entgrenzten, dem Dionysischen geboren. Beweis dafür ist die kurze Abhandlung Aschenbachs, die berauscht durch Eros zu einem bewunderten Meisterwerk wird. Wahrscheinlich folgt Thomas Mann Friedrich Nietzsches Auffassung: „Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, daß die Fortentwicklung der Kunst an die Duplizität des Apollinischen und Dionysischen gebunden ist.“⁴⁰⁹

Thomas Mann ist der Überzeugung, dass der Künstler immer dem Sinnlichen verhaftet bleibt, denn er braucht die Begeisterung, die von Schönheit ausgelöst wird als Voraussetzung für seine künstlerische Inspiration. Berauschtigkeit durch Schönheit und Eros sind die Bedingungen für künstlerische Kreativität. Weil der Künstler dem Sinnlichen verhaftet ist, bleibt er *Abenteurer des Gedankens und des Gefühls*, denn so sehr er sich auch bemüht, er kann nicht würdig werden und deshalb nicht als Vorbild dienen.

In der Novelle findet sich die Überzeugung Thomas Manns, dass der Künstler trotz seiner Anerkennung keine Vorbildfunktion haben kann und dass Skepsis gegen das Künstlertum und die Kunst berechtigt sind. In dem Skeptizismus mit dem Thomas Mann der Kunst und dem Künstler begegnet, wird seine Werthaltung deutlich: Kunst und Künstler verdienen wenig Vertrauen. Der Künstler darf sich nicht von einem politischen System vereinnahmen lassen und die Kunst darf nicht funktionalisiert werden. Aber gerade durch die Selbstanklagen, die er Aschenbach in den Mund legt und in der Offenlegung der besonderen Existenzweise des Künstlers, könnte die Absicht Thomas Manns liegen, auf die Schwierigkeiten der Künstler aufmerksam zu machen. Der Künstler kann die Erwartungen, die die Gesellschaft an ihn stellt, nicht erfüllen. Er braucht Freiheit zur Kreativität. Die bürgerliche Lebenswelt, die nach Sicherheit strebt und die freie Existenzweise des Künstlers widersprechen sich. Ihre unterschiedlichen Normen und Wertvorstellungen bergen immer dann Konfliktpotential in sich, wenn es zur Begegnung dieser beiden Welten kommt.

Belegt werden Thomas Manns Überzeugungen dadurch, dass er in der Novelle *Der Tod in Venedig* die künstlerische Entwicklung und den würdevollen Aufstieg eines Künstlers zu Ruhm und Erfolg aufbaut, ein Bild, das er am Ende durch Aschenbachs Erkenntnis an der Zisterne vom „Sockel“ stößt und neu definiert.

⁴⁰⁹ F. Nietzsche: Werke in drei Bänden. Erster Band. Darmstadt 1966, S.21.

Dass ein Künstlertum, wie Aschenbach es lebte, nicht möglich war, macht Thomas Mann am Ausgang der Novelle, am Tod Aschenbachs deutlich.

3.5. Texterklärung

Thomas Mann lebte von 1875 bis 1955. Er hat das ausklingende Wilhelminische Zeitalter erlebt. Er war Zeitzeuge einer Periode, deren geistige und moralische Werthaltungen mit dem Namen Preußentum verbunden wird. Er kannte die Schwierigkeiten, Zweifel, Ängste und Orientierungsprobleme der Künstler dieser Epoche und ihre Suche nach stabilen Werten aus eigener Erfahrung. An Aschenbach beschreibt er einen Künstler, der um des Ruhmes Willen gesellschaftliche Erwartungen erfüllt. Aschenbachs soldatische Lebensmaxime wie *Durchhalten* und *Trotzdem* haben zwar zu Erfolg geführt, der aber nur durch Rückzug aus dem politischen Leben, durch eine Flucht in eine einsame Kunstwelt und durch die Ablehnung der Erkenntnis möglich war. An Aschenbach macht Thomas Mann deutlich, dass ein ausschließlich auf Disziplin und Askese aufgebautes Leben nach Entlastung strebt und wie schnell ein geregeltes, scheinbar gesichertes Leben durch das Erleben einer gesellschaftlich nicht tolerierten Leidenschaft aus seiner Bahn geworfen werden kann. Von außen betrachtet, scheint Aschenbachs Leben vorbildlich und formvollendet, aber im seinem Innern führt die erzwungene Haltung zu emotionaler Erstarrung und zur Blockade, die sich in seiner Schreibhemmung ausdrückt. Diese Erstarrung fand in der preußischen Gesellschaft ihre Entsprechung, denn ihr lag keine tiefe Erkenntnis in die gesellschaftlichen Zusammenhänge zugrunde, ihr fehlte die Selbstkritik. Bestehendes sollte bewahrt bleiben, obwohl in einer durch Wissenschaft und Technik sich verändernden Welt die Menschen nach neuen Ordnungen suchten. Durch die Verdeutlichung und Erklärung dieser Zusammenhänge kann die Novelle *Der Tod in Venedig* als Gesellschaftskritik und als Selbstkritik des Künstlertums gelten.

Für Thomas Mann waren die soldatischen Tugenden, die im Preußentum verkörpert wurden, wie Einsatzwille, Askese, Hingabe, Pflichtbewusstsein, Organisation, Arbeit, Disziplin und Durchhalten erstrebenswert. In der Novelle zeigt er aber die Folgen einer unkritischen Übernahme des preußischen Formenkultes und des Haltungsideals für den Künstler. Es kann nicht folgenlos für ihn bleiben, sich eine Lebensform aufzuzwingen, die ihn in die Einsamkeit, in den Rückzug, in eine Kunstwelt führt und vom Leben entfremdet. Sein ausschließliches Streben nach Ruhm kann ebenfalls nicht folgenlos bleiben, denn er kann gesellschaftliche Erwartungen, die aus diesem Ruhm erwachsen, nicht erfüllen. *Durchhalten* und *Trotzdem* entlarvt er als für den Künstler nicht lebbare Lebensmaxime, sie überfordern

ihn. Ruhm und Erfolg bergen Gefahren in sich. Sie können den Künstler, wenn er sich selbst zu wichtig nimmt, zu Fehleinschätzungen führen.

In seiner Kunst widmet Aschenbach sich ausschließlich der schönen Form, dem Apollinischen und wendet sein ganzes Interesse der Schönheit zu. Als er seine selbst gewählte Einsamkeit hinter sich lässt und auf Tadzio, das lebendige Abbild der Schönheit, trifft, ergreift ihn das Sinnliche, das Berauschte und Dionysische immer mehr und seine seelische Erstarrung löst sich auf. Aschenbachs Tragik ist, dass er in dem Moment, in dem er auf das Leben trifft, sich aus seiner Erstarrung befreit, seine Gefühle wahrnimmt und zulässt, keinen Weg findet mit seiner wieder erwachten homosexuellen Leidenschaft umzugehen.

Die von mir am Anfang des Textes vorgestellten Hypothesen haben sich nach meiner Textanalyse als tragfähig erwiesen. Die Novelle *Der Tod in Venedig* ist von Thomas Mann als psychologische Studie eines Künstlers, der in der preußischen Gesellschaft durch seinen Erfolg eine Existenzform findet und in Venedig an seiner ihn überwältigenden Leidenschaft stirbt und somit scheitert, angelegt. Mit der Beschreibung der speziellen Lebenssituation für den Künstler in dieser Zeit zwingt Thomas Mann zur Auseinandersetzung mit den Werthaltungen des Preußentums und ihren Folgen. Die überhöhte Rolle und die Wertschätzung, die die Gesellschaft der Kunst und dem Künstlertum generell zuweisen, werden in der Novelle relativiert. Thomas Mann spricht dem Künstler seine Vorbildfunktion ab und weist die Erwartungen der Gesellschaft an den Künstler zurück. Die Lebens- und Arbeitsweise des Künstlers und die des Bürgers sind unvereinbar. „Die Moral des Künstlers ist Hingebung, Irrtum und Selbstverlust, sie ist Kampf und Not, Erlebnis, Erkenntnis und Leidenschaft.“⁴¹⁰

4. Teil II: Interpretationskonflikte am Beispiel der psychoanalytischen Interpretation Heinz Kohuts „Der Tod in Venedig“ von Thomas Mann

4.1. Einleitung

In der Sekundärliteratur zur Interpretation der Novelle *Der Tod in Venedig* von Thomas Mann sind mir verschiedene Passagen von forcierter Textinterpretation und Textbeugung aufgefallen. Das Anliegen meiner Arbeit ist es, im folgenden Teil die psychoanalytische Interpretation, die von Heinz Kohut vorgenommen wurde, auf Deutungskonflikte vor dem

⁴¹⁰ T. Mann: Über mich selbst. Autobiographische Schriften. 4. Auflage. Frankfurt a. Main 2001, S.159.

Hintergrund der Literaturtheorie der kognitiven Hermeneutik zu untersuchen und einer kritischen Prüfung zu unterziehen. Kohuts Arbeit erschien 1957 in englischer Sprache unter dem Titel *Death in Venice. A story about the disintegration of artistic sublimation*. In meinem Versuch der Textanalyse beziehe ich mich auf die erst 1972 auf Deutsch erschienene Veröffentlichung unter dem Titel *Tod in Venedig. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung*. In der Überschrift des amerikanischen Ursprungstextes fehlt der Artikel. Die deutsche Übersetzung hat fälschlicherweise diese Eigenart übernommen.

4.2. Untersuchung und kritische Prüfung der Interpretation Heinz Kohuts

Kohuts Interpretation ist in zwei Bereiche aufgeteilt. Der erste beinhaltet einen biographischen Teil über Thomas Mann, der nahtlos in eine Inhaltsangabe der fünf Kapitel der Novelle übergeht. Daran fügt sich eine Analyse der Novelle an, die gefolgt wird von einer im englischen Raum üblichen, kurzen Zusammenfassung der Ergebnisse.

Auffallend ist, dass Kohut seine Studie mit dem Untertitel *Zerfall einer künstlerischen Sublimierung* ausführlich mit der Darstellung biographischer Daten Thomas Manns beginnt und auf einzelne Aspekte seiner Familiengeschichte eingeht. Die Beschreibung der Texttatsachen und der Textwelt der Novelle, die die Basis für jede Interpretation bilden sollten, fehlt. Von der Novelle ist nur der Titel bekannt. Kohut benennt die lebensgeschichtlichen Ereignisse Thomas Manns, die er als wichtig ansieht, wie z.B. den frühen Tod des Vaters, sowie die Selbstmorde der beiden Schwestern, jedoch gibt er nicht nur Ereignisse aus dem Leben Thomas Manns wieder, er lässt auch seine persönliche Wertung einfließen. So bewertet er z.B. die Selbstaussage Thomas Manns: „Ich vermute, daß ich im Jahre 1945, so alt wie meine Mutter, sterben werde“ als: „Eine so schwach begründete Annahme verrät, daß sein rationales Ich in Zeiten der Belastung gezwungen war, in archaisch-magisches Denken auszuweichen.“⁴¹¹ Aus dieser Aussage Thomas Manns zieht Kohut den Schluss, dass es im Leben Thomas Manns Belastungen gab, die er in spannungsreichen Zeiten durch Rückzug z.B. Schlaf, magisches Denken oder Aberglauben zu bewältigen versuchte. Kohut vollzieht damit eine selektive und verkürzte Persönlichkeitsbeschreibung Thomas Manns. „Auch ‚Tod in Venedig‘ ist in einer Zeit erheblicher Belastung entstanden, und die vorliegende Studie soll unter anderem nachzeichnen, wie aus der Tiefe empordrängender Konflikte vom Dichter in einem künstlerischen Meisterwerk sublimiert wurden.“⁴¹² In seiner

⁴¹¹ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.143.

⁴¹² H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.143.

ersten Hypothese geht Kohut davon aus, dass die Hauptintention Thomas Manns, die Novelle zu verfassen, künstlerische Sublimierung war. Er stellt damit die Biographie Thomas Manns in den Vordergrund seiner Studie, um daraus Rückschlüsse auf die Werkentstehung abzuleiten und um aus der Novelle wiederum auf psychische Konflikte Thomas Manns rückzuschließen. Deutlich wird hier, dass es Kohuts Absicht ist, eine Analyse Thomas Manns vorzunehmen, denn er hat die Textwelt bis jetzt mit keinem Wort erwähnt. Seine Vorgehensweise des Autorbiographismus ist verhängnisvoll, denn seine Deutung baut auf einer Behauptung auf, die er im Fortschreiten seiner Textinterpretation immer wieder mit selektiv ausgewählten Argumenten zu stützen sucht, die nur seine Sichtweise zulassen und stärken.

Kohut konzentriert sich in seiner Inhaltsangabe des ersten Kapitels der Novelle, die er einer realen Textwelt zuordnet, besonders auf das Erscheinen eines *unheimlichen Mannes*. „Der vom Leser intuitiv gewonnene Eindruck, daß es sich hier und später um etwas Mysteriöses, Bedeutungsvolles handelt, wird vom Dichter durch eines oder mehrere der folgenden Stilmittel erreicht: Erstens erscheint der Mann auf dem Friedhof so lautlos und unvermutet, daß er mehr einer Halluzination als einem sich nähernden Menschen gleicht.“⁴¹³ Kohut unterstellt hier, dass der Leser diese Erscheinung als etwas Mysteriöses und Bedeutungsvolles empfindet. Damit begibt er sich auf das Feld der Textwirkungsforschung. Dann überträgt er diese, von ihm unterstellte Wirkung, auf den Leser und auch auf die Figur Aschenbach. Dies ist im Sinne kognitiver Textwissenschaft unzulässig⁴¹⁴. Kohut unterscheidet nicht zwischen Textwirkungsforschung und Textwissenschaft.

Auf den ersten Blick scheint Kohut sich selbst zu widersprechen, wenn er im Weiteren sagt: „Zweitens steht die starke Gefühlsreaktion Aschenbachs auf diesen und die anderen in keinem rechten Verhältnis zu der tatsächlichen Bedeutung, die diese Menschen als Personen oder für die in der Novelle dargestellten Ereignisse haben.“⁴¹⁵ Einerseits betont er die Bedeutung der Erscheinungen, die er aus ihrer übergenauren Beschreibung ableitet, andererseits spricht er davon, dass sie für „die Erzählung in ihrer Bedeutung in keinem Verhältnis steht.“⁴¹⁶ Kohut erschließt die Bedeutung der Männer nicht aus dem Novellentext. Es wird deutlich, dass er sie entsprechend seiner Hintergrundtheorie, der Anwendung der Psychoanalyse auf

⁴¹³ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.144.

⁴¹⁴ P. Tepe: Interpretationskonflikte am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Würzburg 2009, S.251.

⁴¹⁵ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.144.

⁴¹⁶ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.145.

Literaturinterpretation, deutet, die unterstellt, dass es in der Novelle um einen tiefer liegenden, eigentlichen Sinn gehe, der im Text verborgen sei. Er schließt damit andere Möglichkeiten der Interpretation aus, z.B., dass sich die Erscheinungen aus der Rückschau als Todesboten interpretieren lassen. So lässt sich die Gefühlsreaktion Aschenbachs auf die Erscheinung des Wanderers am Friedhof erklären, wenn man sie aus dem Text mit Aschenbachs spezifischer Situation der Arbeitsüberlastung, die aus seinem hohen Leistungsanspruch und seiner Haltung entstanden ist, in Verbindung sieht. Kohut schenkt der Bedeutung des Einflusses soziokultureller Prägungen auf Aschenbach, den Einfluss seiner preußischen Erziehung und Haltung und seiner asketischen Lebensweise keine Beachtung. Er erkennt die textprägenden Instanzen nicht.

Kohuts verwendete Begriffe *Stilmittel* und *Kunstgriffe* sind irreführend. „Das ist ein Kunstgriff, der erreicht, daß der Leser die mystischen Züge nicht mit dem Rahmen der Erzählung in Verbindung bringt, sondern an Aschenbach selber haften sieht.“⁴¹⁷ Damit begibt er sich auch hier wieder in unzulässiger Weise auf das Feld der Textwirkungsforschung. Er unterstellt, dass der Leser mystische Züge an Aschenbach haften sieht, dass Aschenbach von Mächten beherrscht wird, die jenseits seiner Vernunft und Kontrolle liegen. Die Interpretation Kohuts, Aschenbach als einen Menschen anzusehen, „der in seinen Gefühlen von Mächten beherrscht wird, die jenseits seiner Vernunft und Kontrolle liegen“⁴¹⁸, wird vom Text widerlegt: „Auch wurde denn, was ihm da eben so spät und plötzlich angewandelt, sehr bald durch Vernunft und von jung auf geübte Selbstzucht gemäßigt und richtig gestellt.“⁴¹⁹ Es finden sich in Kohuts „Inhaltsangabe“ schon Teilinterpretationen, inhaltliche Darstellungen und Deutungen im Wechsel, wie die folgenden Textaussagen zeigen: „Die durch die Begegnung mit dem Fremden ausgelösten Gefühlsbewegungen sind also nacheinander: erst Panik und irrationaler Fluchtimpuls, dann Verdrängung dieses Ich-fremden störenden Impulses und Ersetzung durch den vernünftigen, Ich-syntonen Beschluss, eine Reise zu unternehmen.“⁴²⁰ oder „Aschenbachs Verhalten verrät einen masochistischen Leidenstolz.“⁴²¹

⁴¹⁷ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.144.

⁴¹⁸ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.144.

⁴¹⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.15.

⁴²⁰ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.145.

⁴²¹ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.146.

In einer ausführlichen Beschreibung des Fremden am Friedhof erkennt Kohut, dass durch die übergenaue Zeichnung der Figuren deren symbolische Funktion vom Autor hervorgehoben werden soll. Er spielt einerseits die Bedeutung der *unheimlichen Männer* für den Handlungsverlauf der Novelle herunter, andererseits deutet er die vier Gestalten als „Manifestationen innerseelischer Kräfte, die von Aschenbach auf die ihm begegnenden Männer projiziert werden, als seine Verdrängungsschranke zu zerfallen beginnt.“⁴²² Aus der genauen Beschreibung der Gestalten zieht Kohut den Schluss, dass sie „mit der erkennbaren Bedeutung für den Helden oder die Erzählung in keinen Verhältnis steht.“⁴²³

Anschließend wendet er sich der Vision Aschenbachs zu, die er als *Halluzination* bezeichnet. Er erstellt damit eine klinische Diagnose, mit der er andere Deutungsmöglichkeiten ausschließt, wie z.B. den Sinn, der sich aus dem Novellentext erschließen lässt, den Wunsch des überarbeiteten Aschenbachs nach Befreiung und Vergessen, der in Aschenbachs Tagtraum seine Reiselust beschreibt. In der Novelle heißt es, „eine seltsame Ausweitung seines Inneren ward ihm ganz überraschend bewußt, eine Art schweifender Unruhe, ein jugendlich durstiges Verlangen in die Ferne, ein Gefühl, so lebhaft, so neu oder doch so längst entwöhnt und verlernt“⁴²⁴.

In seiner „Inhaltsangabe“ des zweiten Kapitels der Novelle beginnt Kohut mit einer Beschreibung der Persönlichkeit Gustav Aschenbachs, die auf Spekulationen basiert, weil er willkürlich Details aus Thomas Manns Leben nennt und sie auf Aschenbach überträgt. „Bald kann man nicht umhin, anzunehmen, daß der Autor ganz bewußt aus seiner eigenen Biographie schöpft. Selbst ein Detail wie die fremdländische Herkunft der Mutter ist nur durchsichtig verhüllt. [...] Es klingt wie eine aus des Autors eigenem Herzen kommende Klage, wenn er von seinem Helden sagt: ‚Schon als Jüngling von allen Seiten auf die Leistung – und zwar die außerordentliche verpflichtet, hatte er niemals den Müßiggang, niemals die sorglose Fahrlässigkeit der Jugend gekannt.“⁴²⁵ Kohut überträgt biographische Daten Thomas Manns auf Gustav Aschenbach und erwähnt auch jene, die nicht mit der Biographie Thomas Manns übereinstimmen. „Nach kurzer glücklicher Ehe war seine Frau gestorben. Es blieb ihm eine schon verheiratete Tochter, einen Sohn hatte er nie besessen.“⁴²⁶ Kohut ordnet

⁴²² H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.158.

⁴²³ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.145.

⁴²⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.13.

⁴²⁵ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.145f.

⁴²⁶ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.146f.

umgekehrt auch Eigenheiten Aschenbachs Thomas Mann zu und verquickt damit fiktive Figur und Autor. „Auch andere Züge kommen dem Leser von Manns Lebensabriss bekannt vor, vor allem die Beschreibung des Kampfes, den Aschenbach gegen innere, seine künstlerische Kreativität störende Kräfte führen muß.“⁴²⁷ Danach spricht er davon, dass der Stil Aschenbachs „durch elegante Selbstbeherrschung‘ gekennzeichnet“⁴²⁸ sei. Er verwechselt dabei den Stil Aschenbachs mit den Inhalten seiner Werke, die die charakteristische Haltung im Preußentum widerspiegeln. „Blickte man hinein in diese erzählte Welt, sah man: die elegante Selbstbeherrschung, die bis zum letzten Augenblick eine innere Unterhöhnung, den biologischen Verfall vor den Augen der Welt verbirgt“⁴²⁹. Kohut greift willkürlich den Begriff der Selbstbeherrschung heraus, der ihm für seine Erklärung dienlich ist. Der Schreibstil Aschenbachs wird in der Novelle als tadellos und klassisch beschrieben. Er ist gekennzeichnet durch „jene adelige Reinheit, Einfachheit und Ebenmäßigkeit der Formgebung“⁴³⁰. Es erweckt den Eindruck, als kenne Kohut den Text nur ungenau.

Er zieht dann folgende Schlussfolgerung: „Man hat den Eindruck, als sollten alle diese Einzelheiten aus Aschenbachs Leben einschließlich seines fortgeschrittenen Alters den Weg für die progressive Auflösung der mäßigenden, vernunftbestimmten Kräfte seiner Persönlichkeit bereiten – fast als versuche der Dichter, Entschuldigungsgründe für seinen Helden anzuführen, indem er zeigt, daß ihn keinerlei Rücksichten oder starke Gefühlsbeziehungen an seine alte Existenz binden.“⁴³¹ Hier wird die Absicht Kohuts deutlich, mithilfe biographischer Verbindungen zwischen der fiktiven Gestalt Aschenbachs und Thomas Mann eine Analyse des Autors zu fertigen. Dazu versucht er, an der fiktiven Figur Aschenbach Störungen nachzuweisen. Entsprechend seiner psychoanalytischen Hintergrundtheorie geht Kohut über die Untersuchung der Gefühle und Persönlichkeitsbeschreibung der literarischen Figur hinaus und übernimmt sie für seine Analyse der Psyche des Autors. So führt er Aschenbachs Entgleisung auf das Fehlen starker Gefühlsbeziehungen und Bindungen an seine alte Existenz zurück. Er geht nicht auf Aschenbachs Berühmtheit und dessen Nobilität ein, die für Aschenbach eine starke Bindung und Einbindung in die preußische Gesellschaft und die Welt der Literaten darstellen. Es sind, wie der Text verdeutlicht, gerade diese Bindungen mit ihren moralischen Anforderungen, die

⁴²⁷ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.146.

⁴²⁸ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.146.

⁴²⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.24.

⁴³⁰ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.27.

⁴³¹ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.147.

es Aschenbach so schwer machen, seine wiederentdeckte homoerotische Leidenschaft anzunehmen und einzuordnen. Thomas Mann definiert Aschenbach nicht über Gefühlsbeziehungen, sondern über sein Werk, „das Werk für welches er lebte.“⁴³² So betont er z.B. Aschenbachs Einsamkeit, um zu zeigen, dass Aschenbach um seines Ruhmes und Erfolges willen diese Einsamkeit selbst gewählt hat⁴³³. Kohuts Sicht blendet aus, dass Aschenbach eine starke Bindung zu seinem Werk und seinem Ruhm hat, und dass er im Novellentext auch über seinen Erfolg definiert wird. „Da sein ganzes Wesen auf Ruhm gestellt war...“⁴³⁴; „...dies wenigstens war der Vorteil seiner Jahre, daß er sich seiner Meisterschaft jeden Augenblick in Gelassenheit sicher fühlte“⁴³⁵; „In diesem Augenblick dachte er an seinen Ruhm und daran, daß viele ihn auf den Straßen kannten und ehrerbietig betrachteten, um seines sicher treffenden und mit Anmut gekrönten Wortes willen, - rief alle äußeren Erfolge seines Talentes auf, die ihm irgend einfallen wollten, und gedachte sogar seiner Nobilitierung.“⁴³⁶

Aus unbenannten Quellen übernimmt Kohut einen Hinweis auf die Ähnlichkeit Aschenbachs im äußeren Erscheinungsbild mit Gustav Mahler, aber er zieht, außer anzudeuten, dass es interessant sein könnte der Motivation Thomas Manns nachzugehen, diese Ähnlichkeit gewählt zu haben, keinerlei Rückschlüsse. Sein Hinweis leistet keinen Beitrag zur Textdeutung.

Im dritten Kapitel wird laut Kohut „die ‚vernünftige Flucht‘ vor dem Mann auf dem Friedhof ausgeführt.“⁴³⁷ Die von ihm so genannte *vernünftige Flucht* ist kein Zitat aus dem Text, sondern eine Behauptung, die nicht am Text zu belegen ist. Es wird an dieser Stelle noch nicht klar, wieso Kohut die Reise Aschenbachs nach Venedig als *vernünftige Flucht* deklariert. „Wieder packt den Leser das Gefühl des Vorherbestimmten, der unbestimmte Eindruck...“⁴³⁸. Damit befindet Kohut sich wieder im Feld der Wirkung des Textes auf den Leser. Er behauptet weiter, „daß der Mann auf dem Friedhof eine Macht in Aschenbach selbst ist, vor der es kein Entkommen durch äußere Flucht geben kann.“⁴³⁹ Hier versucht Kohut seine Hypothese von den Männern *als Manifestationen innerseelischer Kräfte* im Innern

⁴³² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.15.

⁴³³ Vgl. T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.28.

⁴³⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.20.

⁴³⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.17.

⁴³⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.65.

⁴³⁷ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.147.

⁴³⁸ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.147.

⁴³⁹ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.147.

Aschenbach vorzubereiten und schreitet in seiner Pathologisierung der Figur Aschenbachs weiter, indem er weiterhin unterstellt, dass Aschenbach von einer Macht beherrscht ist, der er nicht entkommen kann. Kohut definiert Aschenbach als einen Menschen, dessen Verstand seinen irrationalen Kräften hilflos unterliegt. Er bezweifelt Aschenbachs Reisevorkehrungen und seine Wahl des Reisziels als rationale Handlung. Er definiert sie als *äußerlich* und legt damit die Vermutung nahe, dass dahinter etwas Irrationales steht. In Kohuts Wortwahl „aber auch ohne sich des Titels der Novelle zu erinnern, ahnt man, daß der eigentliche Bestimmungsort ein anderer ist“⁴⁴⁰, kommt zum Ausdruck, dass er auf etwas anspielt, das hinter dem eigentlichen Textsinn liegt. Sein *ahnt man* ist hypothetischen Charakters und übergeht die Texttatsachen. Anschließend gibt er Aschenbachs Reise nach Venedig wieder und geht dann auf den falschen Jüngling auf dem Schiff ein. „Auf der Überfahrt nach Venedig hat er eine andere Begegnung, so als solle er an die Sinnlosigkeit seiner Flucht erinnert werden.“⁴⁴¹ Aus der Novelle geht eindeutig der Wunsch Aschenbachs hervor, eine Erholungsreise anzutreten. „Reisen also, - er war es zufrieden. Nicht gar weit, nicht gerade zu den Tigern. Eine Nacht im Schlafwagen und eine Siesta von drei, vier Wochen an irgendeinem Allerweltsferienplatze im liebenswürdigen Süden...“⁴⁴². Hier stellt sich die Frage, woraus Kohut herleitet, dass Aschenbachs *Flucht* (Reise) sinnlos ist. Die erneute Behauptung „aber er kann dem Mann vom Friedhof nicht durch Flucht entrinnen“⁴⁴³, nimmt Kohut wieder als Begründung für seine Annahme, dass der Mann auf dem Friedhof eine Macht in Aschenbach selbst ist.

In Aschenbachs Begegnung mit dem Greis auf dem Schiff sieht Kohut einen Beleg für die Sinnlosigkeit der Flucht, denn er setzt diesen Greis in seiner symbolischen Bedeutung mit dem Wanderer auf dem Friedhof gleich, dessen Macht Aschenbach ausgeliefert ist. Kohut gibt den Handlungsverlauf falsch wieder, wenn er sagt, dass Aschenbach zu Beginn der Schiffsüberfahrt den falschen Jüngling aufgrund „eine(r) Art von Entsetzen“⁴⁴⁴ vermeiden will. Das Geschehen ist in seinem Ablauf von Kohut ungenau beschrieben. Erst am Ende bei der Ausschiffung versucht Aschenbach dem betrunkenen, zudringlichen Alten auszuweichen. Dass Kohut aus seiner falschen Zuordnung den Schluss zieht, „schließlich rettet er sich in den

⁴⁴⁰ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.148.

⁴⁴¹ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.148.

⁴⁴² T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.18.

⁴⁴³ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.148.

⁴⁴⁴ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.148.

Schlaf⁴⁴⁵, stimmt nicht und lässt den Rückschluss zu, dass er beweisen will, in Aschenbach die Thomas Mann unterstellte Verhaltensweise wiederzufinden, nämlich sich in Belastungssituationen zurückzuziehen. Er versucht damit, mit seiner biographischen Herangehensweise zu belegen, dass Aschenbach und Thomas Mann identisch sind. Er behauptet, dass der Mann auf dem Friedhof und der Geck auf dem Schiff die gleichen Funktionen haben, nämlich *Manifestationen innerseelischer Kräfte* Aschenbachs zu sein.

Kohuts Interpretation, dass die Komplimente des falschen Jünglings, die dieser Aschenbach mit auf den Weg gibt, sich auf die Stadt Venedig beziehen, ist fraglich. Es bleibt offen, worauf sich seine Annahme stützt. Der Verlauf der Handlung der Novelle lässt vielmehr den Schluss zu, dass die Aussage „(u)nsere Komplimente, lallt er, zwei Fingerspitzen am Munde, unsere Komplimente dem Liebchen, dem allerliebsten, dem schönsten Liebchen“⁴⁴⁶ in Thomas Manns Textkonzept als eine Vorausdeutung auf das Liebesabenteuer Aschenbachs angelegt ist. Kohut beschreibt dann den Gondoliere, der Aschenbach gegen seinen Willen direkt zum Lido rudert, als eine weitere „unheimliche Erscheinung“⁴⁴⁷. Seine Deutung des Gondoliere als *unheimliche Erscheinung* ist nicht am Text belegbar. Zwar ist der Gondoliere dem Wanderer am Friedhof im Erscheinungsbild ähnlich und er hat auch eine bedrohliche Ausstrahlung auf Aschenbach, aber die Gondelfahrt ist trotz Aschenbachs Bedenken, möglicherweise einem Verbrecher in die Hände gefallen zu sein und seines fehlgeschlagenen Versuches sich gegen den Gondoliere durchzusetzen, für Aschenbach entspannend und genussvoll: „Wie weich er übrigens ruhen durfte, wenn er sich nicht empörte. [...] Es war das Klügste, den Dingen ihren Lauf zu lassen und es war hauptsächlich höchst angenehm“⁴⁴⁸; „Lau angerührt vom Hauch des Scirocco, auf dem nachgiebigen Element in Kissen gelehnt, schloss der Reisende die Augen im Genusse einer so ungewohnten als süßen Lässigkeit“⁴⁴⁹. Kohut übersieht hier die Texttatsache, dass in Aschenbach eine Verhaltensänderung vor sich geht, der jetzt ein entspanntes Leben zu genießen beginnt und seine Haltung des *Trotzdem* und des *Durchhaltens* aufgibt. In dieser Situation unterstellt Kohut, gemäß seiner psychoanalytischen Hintergrundtheorie, Aschenbachs Angst und sein Nachgeben als Passivität⁴⁵⁰. Er übersieht, dass in Aschenbachs Nachgeben eine charakterliche Entwicklung

⁴⁴⁵ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.148.

⁴⁴⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.41.

⁴⁴⁷ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.148.

⁴⁴⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.44.

⁴⁴⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.42.

⁴⁵⁰ Vgl. H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.148.

zu erkennen ist, denn Aschenbachs Leben war bis zu diesem Zeitpunkt von der Maxime des „Kampfes“ geprägt. Zum ersten Mal kommt er in Berührung mit „der so ungewohnten als süßen Lässigkeit“⁴⁵¹. Die Deutung Kohuts wird nicht vom Novellentext gestützt, sie soll vermutlich seine These des Identisch-seins von Thomas Mann und der fiktiven Figur Aschenbach untermauern. Es scheint so, als wolle er seine Diagnose *Passivität als Reaktion auf eine spannungsgeladene Situation* aus dem Textzusammenhang reißen, um daraus eine psychische Disposition Thomas Manns abzuleiten und gleichzeitig bestätigen zu können.

„Nach diesen Begegnungen ist die Bühne bereitet und der Kontrast geschaffen für das, was im anderen Sinne das Ziel dieser Reise ist.“⁴⁵² Kohut suggeriert hier wieder, dass das kommende Geschehen vorausbestimmt ist und die Novelle einen eigentlichen, tieferen Sinn hat. Er behauptet: „Der Zweck der Reise ist Tadzio.“⁴⁵³ Mit dieser Behauptung gibt Kohut vor, mehr zu wissen, als im Text steht, denn sie ist nicht durch den Novellentext zu belegen. Aschenbach konnte nicht vorher wissen, dass er Tadzio in Venedig begegnen würde. Aschenbach wurde durch seine Erschöpfung und das Bedürfnis, seinem Alltag zu entkommen, zu dieser Reise bewegt. „Flucht drang war sie, daß er sich eingestand, diese Sehnsucht ins Ferne und Neue, diese Begierde nach Befreiung, Entbürdung und Vergessen, - der Drang hinweg vom Werke, von der Alltagsstätte eines starren, kalten und leidenschaftlichen Dienstes.“⁴⁵⁴ Kohut unterstellt Aschenbach nach seiner ersten Begegnung mit Tadzio Angst. „Es treten jedoch unmittelbar vorbewusste Angstsignale auf.“⁴⁵⁵ Er deutet die Müdigkeit Aschenbachs, dessen lebhaftere Träume in der Nacht und dessen Wetterfühligkeit als vorbewusste Angstsignale. „Er verspürt den Geruch keimtötender Mittel, erhält einen Wink drohender Infektionsgefahr, aber das ‚schlimme Geheimnis der Stadt‘ (verschmilzt) mit seinem eigensten Geheimnis.“⁴⁵⁶ Der Novellentext lautet aber: „Als Aschenbach sein Fenster öffnete, glaubte er den fauligen Geruch der Lagune zu spüren.“⁴⁵⁷ Kohut springt hier vom dritten ins fünfte Kapitel, denn erst dann registriert Aschenbach „einen süßlich-offizinellen Geruch, der an Elend und Wunden und verdächtige Reinlichkeit

⁴⁵¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.42.

⁴⁵² H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.149.

⁴⁵³ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.149.

⁴⁵⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.16.

⁴⁵⁵ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.149.

⁴⁵⁶ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.150.

⁴⁵⁷ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.55

erinnerte.“⁴⁵⁸ Dies ist ein Hinweis darauf, dass Kohut mit der Angst, die er betont hervorhebt, seine These untermauern will. Der Text beschreibt Aschenbachs Befindlichkeit folgendermaßen: „Müde und dennoch geistig bewegt, unterhielt er sich während der langwierigen Mahlzeit mit abstrakten, ja transzendenten Dingen, [...] Er hielt sich nach Tische rauchend, sitzend, umherwandelnd, in dem abendlich duftenden Parke auf, ging zeitig zur Ruhe und verbrachte die Nacht in anhaltend tiefem, aber von Traumbildern verschiedentlich belebtem Schlaf.“⁴⁵⁹ Aschenbachs Wetterföhligkeit und seine Überlegung deshalb den Aufenthalt aus gesundheitlichen Gründen abubrechen, deutet Kohut als Vorwand. Er unterstellt schon jetzt nach der ersten Begegnung Aschenbachs mit Tadzio eine große Faszination, die der Junge auf Aschenbach ausübt. „Aber alle Selbsttäuschung ist vergebens, die Faszination wächst.“⁴⁶⁰ Kohut suggeriert hier wieder einen eigentlichen tieferen Sinn der Handlung und eine Vorherbestimmung in der Entwicklung Aschenbachs. Im Novellentext befinden wir uns hier am Morgen des zweiten Aufenthaltstages Aschenbachs in Venedig. Aber erst nachdem Aschenbach Tadzio zum zweiten Mal gesehen hat, kann man aus dem Text Aschenbachs emotionale Betroffenheit ableiten, der „über die gottähnliche Schönheit des Menschenkinds [erschrak].“⁴⁶¹ Den Handlungsverlauf vorwegnehmend wendet Kohut sich der *Selbsttäuschung* Aschenbachs zu. Er hält den Handlungsablauf der Novelle nicht mehr ein und vermischt dann Textaussagen, Behauptungen und Wertungen in dem, was er ‚Inhaltsangabe der Novelle‘ nennt, miteinander. So legt er z.B. Aschenbachs Empfindungen, die seine gesundheitlichen Überlegungen betreffen, in seinem Sinne aus. „Aschenbach gibt den Kampf nicht ohne eine letzte Gegenwehr auf. Sich vorspiegelnd, daß er das Klima nicht vertrage, das ihn krank macht, unternimmt er einen tapferen Versuch, Venedig und seiner wachsenden Verliebtheit zu entfliehen – aber er kann sich nicht losreißen.“⁴⁶² Die Wortwahl Kohuts suggeriert, dass Aschenbach sich in Gefahr befindet und unterstellt, dass Aschenbach diese Gefahr erkennt und den Versuch unternimmt, sie zu vermeiden. Der Text gibt aber an dieser Stelle wieder, dass Aschenbach sich körperlich nicht wohlföhlt und aus diesem Grunde überlegt, Venedig zu verlassen und nicht, wie Kohut unterstellt, seiner Verliebtheit entfliehen will. Aschenbach will aus Vernunftgründen abreisen, denn er erinnert sich an eine ähnliche Situation während eines anderen Aufenthaltes in

⁴⁵⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.98.

⁴⁵⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.54.

⁴⁶⁰ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.150.

⁴⁶¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.57.

⁴⁶² H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.150.

Venedig, den er wegen Unwohlseins abbrechen musste. Aschenbachs verhinderte Abreise wird von Kohut verkürzt und deshalb unrichtig dargestellt und gedeutet: „Der Augenblick kommt, in dem jegliche Selbsttäuschung entfällt: Aschenbach, scheinbar infolge plötzlicher Meinungsänderung, entschließt sich zu bleiben“⁴⁶³. Hier gibt Kohut den Text falsch wieder, denn in der Novelle steht, dass Aschenbach sich nicht aufgrund eines plötzlichen Meinungswandels entschließt, zu bleiben, sondern, dass ihm diese Entscheidung durch die Umstände des Kofferverlustes „vom Schicksal umgewandt“⁴⁶⁴ abgenommen wird. Erst bei der Rückkehr Aschenbachs vom Bahnhof ins Hotel empfindet er die von Kohut an dieser Stelle fälschlich zugeordnete „ängstlich-übermütige Erregung“ in der Brust⁴⁶⁵. Sie entspringt nicht aus einer Meinungsänderung Aschenbachs. Richtig ist, dass der Text Aschenbachs Zwiespalt ausführlich thematisiert, weil es sich hier um einen Wendepunkt für Aschenbachs Leben handelt. „Er will es und er will es nicht“⁴⁶⁶, aber die Umstände nehmen ihm die Entscheidung ab. Thomas Mann hat den Kampf und den Zwiespalt Aschenbachs sehr deutlich gemacht. Kohut ist insofern zuzustimmen, dass in Aschenbach unbewusste Prozesse ablaufen, die sich dann bestätigen, als Aschenbach sich eingesteht, „daß es nur Tadzio war, um dessentwillen ihm der Abschied unmöglich war“⁴⁶⁷. Kohut bezeichnet dann aber den Abschied Aschenbachs als *unmöglich*, weil er die These bestätigen will, dass es in der Handlung um Vorherbestimmtes geht und Tadzio der eigentliche Zweck der Reise ist, während es in der Novelle heißt: „Aber im gleichen Augenblick fühlte er, wie der lässige Gruß vor der Wahrheit seines Herzens hinsank und verstummte, - fühlte die Begeisterung seines Blutes, die Freude, den Schmerz seiner Seele und erkannte, daß ihm um Tadzios willen der Abschied so schwer geworden war.“⁴⁶⁸ Das *so schwer geworden war* belegt also, dass es Thomas Manns Absicht war, die Wahlmöglichkeit Aschenbachs aufzuzeigen und damit seinen Konflikt offenzulegen.

In seiner Inhaltsangabe des vierten Kapitels geht Kohut nur auffallend kurz auf die zunehmende Leidenschaft Aschenbachs und die Aufgabe seiner Selbsttäuschungsversuche ein. Er benutzt jetzt zunehmend psychoanalytische Termini für seine Deutung, wie es z.B. das folgende Zitat bestätigt: „Die einzigen Abwehrschranken, die Aschenbach bis zum Schluß

⁴⁶³ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.151.

⁴⁶⁴ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.74.

⁴⁶⁵ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.151.

⁴⁶⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.73.

⁴⁶⁷ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.150f.

⁴⁶⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.76f.

nicht aufgibt, selbst in seinen Träumen nicht, sind die Gestaltungsmittel, mit denen ihn sein Leben als Künstler ausgerüstet hat: Sublimierung und Idealisierung.“ und „aber seine Abwehrkämpfe sind nur teilweise erfolgreich, und die Triebkräfte können nicht völlig desexualisiert werden.“⁴⁶⁹ Kohut kommt unmittelbar zu einer Schlussfolgerung ohne die wichtigen Texttatsachen des vierten Kapitels, die Basis der literaturwissenschaftlichen Textinterpretation sein sollten, zu benennen, wie z.B. die Besonderheit der Sprache, die Atmosphäre der Textwelt, das veränderte Lebensgefühl Aschenbachs, der Stellenwert des Mythos, Aschenbachs Eintauchen in mythische Vorstellungswelten oder Aschenbachs Reflexionen über die Bedeutung der Schönheit für den Künstler und über die spezielle Lebensweise des Künstlers in der Gesellschaft.

Kohut lässt seine Behauptung über Tadzio, deren Wahrheitsgehalt anzuzweifeln ist, unerklärt im Raum stehen: „Das Benehmen des Kindes ist würdevoll aber verführerisch.“⁴⁷⁰ Der Novellentext stützt, dass es kein von Tadzio ausgehender Versuch ist, erotisch und verführerisch zu wirken. Sein Verhalten ist als Reaktion auf die Aufmerksamkeit zu verstehen, die ihm von Aschenbach entgegengebracht wird. Aschenbach ist von der Schönheit Tadzios überwältigt, er bewundert ihn.

Zu Beginn seiner Inhaltsangabe des Schlusskapitels der Novelle geht Kohut kurz auf die Auswirkungen der in Venedig herrschenden Choleraepidemie auf die Bevölkerung und auf Aschenbach ein „und so bleibt auch Aschenbach [in Venedig], der in der Krankheit der Stadt einen passenden Rahmen für seine eigene seelische Erkrankung erblickt, für die Leidenschaft, der sein vernünftiges Selbst unterliegt. Die Niederlage von Vernunft und Selbstbeherrschung ist nun fast besiegt.“⁴⁷¹ Kohut diagnostiziert klinisch Aschenbachs Leidenschaft als seelische Erkrankung und konstatiert, dass Aschenbach „dem Triebwunsch längst nicht mehr gewachsen ist“⁴⁷². Kohut schließt durch seine psychoanalytische Herangehensweise andere Sichtweisen von vorneherein aus, vermutlich steht hinter Kohuts Diagnose auch die Auffassung, dass Aschenbachs homoerotische Gefühle pathologisch sind.

Im weiteren Verlauf geht Kohut ausführlich auf die äußere Erscheinung des Straßenmusikanten als vierte, männliche, symbolträchtige Gestalt ein. Dieser ähnelt dem Wanderer auf dem Friedhof, dem falschen Jüngling auf dem Schiff und dem Gondoliere.

⁴⁶⁹ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.151.

⁴⁷⁰ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.151.

⁴⁷¹ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.152.

⁴⁷² H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.152.

„Nach dem Friedhof, der senilen Perversion, der sargähnlichen Gondel begegnet Aschenbach nun der letzten symbolischen Repräsentanz von Regression und Auflösung in dem Karbolgeruch, dem Geruch des Todes, der den Kleidern des Straßensängers entströmt.“⁴⁷³

Ohne weitere Erklärung geht Kohut davon aus, dass die vier männlichen, symbolträchtigen Gestalten die Regression und Auflösung Aschenbachs repräsentieren.

Dann gibt er Aschenbachs Traum verkürzt aber weitgehend wörtlich wieder. „Sein ‚Schauplatz war [...] seine Seele selbst, und sie (die Geschehnisse) brachen von außen herein, seinen Widerstand – einen tiefen und geistigen Widerstand – gewalttätig niederwerfend, gingen hindurch und ließen seine Existenz, ließen die Kultur seines Lebens verheert, vernichtet zurück.“⁴⁷⁴ Kohut stellt die in Aschenbach aufkommenden Gefühle „Angst und Lust und eine entsetzte Neugier“⁴⁷⁵ heraus und verbindet durch den „gezogenen U-Laut“⁴⁷⁶ den Namen Tadzio mit dem Traumgeschehen. Nach Kohuts Auffassung spiegelt der Traum „das Maß der geistigen Erniedrigung Aschenbachs wider. Der Zusammenbruch der Normen seines wachen Lebens ist zwar weniger drastisch, aber umso beschämender.“⁴⁷⁷ Seine Schlussfolgerung lässt sich mit den Texttatsachen vereinbaren und stellt deshalb aus der Sicht der kognitiven Hermeneutik an dieser Stelle keinen Deutungskonflikt dar.

Seine anschließende Aussage, „[w]as noch vor kurzem seine Verachtung erregte, als er es bei einem anderen sah, dem gibt er sich nun selber hin“⁴⁷⁸, steht im Zusammenhang mit einer anderen Stelle der Novelle. Sie bezieht sich auf den falschen Jüngling im dritten Kapitel, den Aschenbach so abstoßend fand und Aschenbachs eigenen Verjüngungsversuch beim Friseur, sie hat nichts mit dem Trauminhalt zu tun. Auch die Bemerkung, „[k]urz darauf geschieht das Unvermeidliche“⁴⁷⁹, ist eine vorausdeutende Wertung Kohuts, die ein weiteres Mal den eigentlichen, tieferen Sinn der Novelle bestätigen soll.

Dann spricht Kohut davon, dass Aschenbach auf seinem Irrweg durch Venedig einige weiche und überreife Erdbeeren zu sich nimmt, durch die er sich mit der Cholera infiziert. „Erschöpft von der Hitze kauft er sich zur Erfrischung einige überreife und weiche Erdbeeren, mit denen

⁴⁷³ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.153.

⁴⁷⁴ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.153.

⁴⁷⁵ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.153.

⁴⁷⁶ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.153.

⁴⁷⁷ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.154.

⁴⁷⁸ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.154.

⁴⁷⁹ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.154.

er offenbar die tödlichen Krankheitskeime in sich aufnimmt.“⁴⁸⁰ Diese Schlussfolgerung ist anzuzweifeln, denn in der Novelle bleibt die tatsächliche Todesursache Aschenbachs offen. Diese Vermutung Kohuts lässt sich also nicht am Text belegen. Noch kurz vor Aschenbachs Tod bleiben die Ursachen für seine Erkrankung unklar: „Er hatte mit gewissen, nur halb körperlichen Schwindelanfällen zu kämpfen, die von einer heftig aufsteigenden Angst begleitet waren, einem Gefühl der Ausweg- und Aussichtslosigkeit, von dem nicht klar wurde, ob es sich auf die äußere Welt oder auf seine eigene Existenz bezog.“⁴⁸¹ Auch die Nachricht über seinen Tod bleibt ohne Hinweis auf die Todesursache.

Kohut nennt im zweiten Teil seiner Studie unter der Überschrift *Analyse der Novelle* sein Untersuchungsziel, „das literarische Werk Thomas Manns in der Hauptsache als ein Versuch des Dichters“ zu betrachten, „gefährdende persönliche Konflikte mitzuteilen.“⁴⁸² Es erstaunt, dass er seinen ersten Teil als Inhaltsangabe deklariert hat, weil er darin schon Teildeutungen vornimmt. „In der Inhaltsangabe wurden jene Aspekte der Novelle hervorgehoben, die besonders bezeichnende und vorbewusste psychische Konstellationen auszudrücken scheinen.“⁴⁸³

Im Folgenden wiederholt Kohut schon erwähnte Vermutungen und biographische Ereignisse im Leben Thomas Manns, sowie allgemeine Informationen, die in die Zeit der Entstehung der Novelle fallen, die er aus nicht benannten Quellen entnimmt. Eine Angabe mündet z.B. in der Spekulation über die Gestaltung der Hauptfigur Aschenbach. „Wie schon erwähnt, soll die Gestalt des Komponisten Gustav Mahler in die Erzählung hineinverwoben sein. Es ist verlockend, über die Gründe zu spekulieren, die Thomas Mann veranlaßt haben könnten, einige Züge Mahlers für die Gestalt seines Helden auszuborgen.“⁴⁸⁴ Die Phantasien Kohuts gehen weiter; „Man müsste annehmen, daß entweder eine persönliche Beziehung zwischen Thomas Mann und Gustav Mahler bestand oder daß der Dichter durch intime, vielleicht intuitive Kenntnis der Persönlichkeit Mahlers dazu geführt wurde, gewisse äußere Züge Mahlers zu übernehmen, um eine tiefere Ähnlichkeit zwischen Mahler und Aschenbach anzudeuten. Es wäre eine interessante Aufgabe, die Gründe der besonderen Bedeutung des

⁴⁸⁰ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.154.

⁴⁸¹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.136.

⁴⁸² H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.154.

⁴⁸³ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.154.

⁴⁸⁴ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.155.

Todes von Mahler für Thomas Mann aufzuspüren.“⁴⁸⁵ Hier stellt sich die Frage nach dem Wert solch vager Andeutungen, die für die Novelle keinen Erklärungswert haben. Kohuts Ausführung, mit der er seine Argumentationslinie von der Wichtigkeit des Todesthemas im Leben von Thomas Mann einleitet, ist ohne erkennbaren Aussagewert. „Wie schon erwähnt, kommt das Todesthema in Thomas Manns Werken häufig vor“; „Spezifische Verbindungslinien zum Autor lassen sich auch von seinen Hauptgestalten herleiten, die oft eindeutig autobiographische Züge tragen, besonders wenn Mann vom Leben und von den Problemen des Künstlers spricht.“⁴⁸⁶ Hier wird noch einmal deutlich, dass Kohut Thomas Mann mit den Figuren seiner Werke gedanklich verbindet und gleichsetzt, er folgt einem Autorbiographismus, der für die Deutung eines literarischen Werkes nicht zulässig ist. Weiterhin nennt er biographische Tatsachen und Thesen zur *Todessymbolik*, die ebenfalls spekulativen Charakter haben. „Zur Entstehungszeit dieser Novelle waren erst zwei wichtige Mitglieder der Familie tot: der Vater, der viele Jahre zuvor gestorben war, und die schöne Schwester Carla, die kurze Zeit zuvor Selbstmord begangen hatte. Man ist zunächst geneigt anzunehmen, daß eine Identifizierung mit dem toten Vater, nicht aber mit Carla stattgefunden haben muß, aus dem einfachen Grunde, weil die Helden auch der früheren Romane und Novellen, die vor Carlas Selbstmord entstanden, mit ähnlichen Problemen ringen. Abgesehen von dieser negativen Begründung, die zwar die Schwester ausschließt, aber noch nichts über die Rolle des Vaters aussagt, läßt sich aus der Handlung selbst doch einiges positive Beweismaterial entnehmen.“⁴⁸⁷ Er versucht anhand der Biographie Thomas Manns Rückschlüsse auf in dessen Werk thematisierte Problematiken zu ziehen und setzt Dichter und fiktive Figur in seiner Untersuchung gleich. Die Interpretation Kohuts, der im Arbeitszimmer Aschenbachs „ein unleugbar an Sterbezimmer erinnerndes Arrangement“⁴⁸⁸ sieht, ist anzuzweifeln. Sie ist Beispiel für eine forcierte Textdeutung. Der Text sagt: Aschenbach „brachte dann, ein Paar hoher Wachskerzen in silbernen Leuchtern zu Häupten des Manuskripts, die Kräfte, die er im Schlaf gesammelt, in zwei oder drei inbrünstig gewissenhaften Morgenstunden der Kunst zum Opfer dar.“⁴⁸⁹ Das Arrangement ist eher in

⁴⁸⁵ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.155.

⁴⁸⁶ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.156.

⁴⁸⁷ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.157.

⁴⁸⁸ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.157.

⁴⁸⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.22.

Verbindung mit dem ausgeprägten Schönheitssinn und Ästhetizismus Aschenbachs zu verstehen, wie ich es in meiner eigenen Deutung der Novelle dargestellt habe.

Die vier Männer, denen Aschenbach im Laufe der Handlung begegnet, deutet Kohut nicht als Todesboten, sondern als „Manifestationen innerseelischer Kräfte, [...] die von Aschenbach auf die ihm begegnenden Männer projiziert werden, als seine Verdrängungsschranke zu zerfallen beginnt.“⁴⁹⁰ Nach Kohut sind die vier Männer „die projizierte Erkenntnis des Ichs vom Durchbruch alter Schuld und Angst, die magisch als drohende, aus dem Grabe auferstehende Vaterfigur erlebt wird.“⁴⁹¹ Diese Deutung macht Kohut an den Ähnlichkeiten der Figuren fest, deren Köpfe ihn an einen Totenschädel erinnern. Er sieht in ihnen auch einen Hinweis auf ungehemmte Aggression und Sexualität und zieht sie zur Stützung seiner Hypothese des Vaterkonfliktes heran. „Alle, mit Ausnahme des Gecken auf dem Schiff, werden als stark und bedrohlich beschrieben und lassen mehr oder minder deutlich den Schluß auf freie, ungehemmte Aggression und Sexualität zu.“⁴⁹² Es fällt schwer, Kohuts folgenden Behauptungen zu folgen, da sie sich nicht am Text nachweisen lassen. „Wenn wir bei der Beschreibung des Straßensängers lesen, daß die Adern auf seiner Stirn anschwellen, so können wir aus diesem Detail eine Anspielung auf die eine oder beide Kennzeichen des gefürchteten Vaters ablesen: sexuelle Erregung oder Wut. Der stutzerhaft gekleidete Greis mit der vorgespilten Jugendlichkeit erinnert ebenfalls an einen wiederauferstandenen Toten. Die wechselnden Kombinationen von Furcht und Verachtung, die Aschenbach bei diesen Begegnungen empfindet, sind Ausdruck der ursprünglichen Feindseligkeit und des Hasses gegen eine Vaterfigur, untermischt mit sekundärer Furcht vor Vergeltung durch den Stärkeren; es ist vielleicht auch eine Ich-Reaktion gegen die aufkommenden abergläubischen Ängste vor dem Wiedergänger beteiligt, ein Versuch zur Selbstberuhigung, indem das Gefährliche lächerlich gemacht wird.“⁴⁹³ Die Todesboten haben symbolische, auf das Schicksal des Protagonisten hinweisende Bedeutung. Kohut versucht, den Text der psychoanalytischen Textdeutung und seinem Überzeugungssystem unterzuordnen. Aus einem Detail in der Beschreibung des Straßensängers leitet er eine Anspielung auf „Kennzeichen des

⁴⁹⁰ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.158.

⁴⁹¹ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.158.

⁴⁹² H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.158.

⁴⁹³ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.158.

gefürchteten Vaters“⁴⁹⁴ ab. Der Straßensänger wird in der Novelle jedoch folgendermaßen beschrieben: „Er schien nicht venezianischen Schlages, vielmehr von der Rasse der neapolitanischen Komiker, halb Zuhälter, halb Komödiant, brutal und verwegen, gefährlich und unterhaltend.“⁴⁹⁵ Dass die Adern auf der Stirn des Straßensängers anschwellen, hat Kohut aus dem Bedeutungszusammenhang der Novelle gerissen; „in einer Haltung von frecher Bravour auf dem Kies und schleuderte zum Schollern der Saiten in eindringlichem Sprechgesang seine Späße zur Terrasse empor, indes vor produzierender Anstrengung die Adern auf seiner Stirn schwollen.“⁴⁹⁶ Genauso wenig wie der falsche Jüngling „an einen wiederauferstandenen Toten“⁴⁹⁷ erinnert. Er ist nach Thomas Manns Gestaltungsidee die Vorausschau auf das Alter-Ego Aschenbachs. Zum Verständnis der Novelle und für einen Erkenntnisgewinn sind diese Aussagen Kohuts nicht überzeugend. Sie sind projektiv-aneignenden Charakters.

Kohut wendet sich dann auf seiner autororientierten Ebene den abergläubischen Zügen Thomas Manns zu und verknüpft diese mit Eigenschaften der „Zwangspersönlichkeit“⁴⁹⁸. „Das Nebeneinander von solchem Aberglauben und höchster Verstandeskraft ist aber bei Zwangspersönlichkeiten geradezu charakteristisch. Es ist eine längst erwiesene Tatsache, daß das archaische Ich des Zwangsneurotikers besonders dazu neigt, an die magische Gewalt der Toten zu glauben.“⁴⁹⁹ Er stellt damit eine Verbindung zwischen den, von ihm an den Männern festgestellten Todesmerkmalen und Thomas Mann her. Für Thomas Mann erstellt er die klinische Diagnose eines Zwangsneurotikers und erklärt, dass nach psychoanalytischer Vorstellung bei Zwangsneurotikern, die an die magische Gewalt der Toten glauben, eine ambivalente Haltung gegen den Vater vorliege. Er beruft sich dabei auf „eine längst erwiesene Tatsache“⁵⁰⁰, ohne einen Quellenverweis anzugeben, der eine Überprüfung möglich machen könnte. Aus dieser Tatsache entwickelt er dann seine zweite Hypothese, „daß das dem Tod in Venedig zugrunde liegende Zentralthema ein Vaterkonflikt ist“⁵⁰¹. Mit seiner dogmatischen Behauptung setzt Kohut psychoanalytische Erkenntnisse als gültig voraus und

⁴⁹⁴ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.158.

⁴⁹⁵ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.111f.

⁴⁹⁶ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.111.

⁴⁹⁷ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.158.

⁴⁹⁸ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.159.

⁴⁹⁹ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.159.

⁵⁰⁰ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.159.

⁵⁰¹ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.159.

weist damit jeden Zweifel oder Widerspruch an seiner These zurück. Er vermittelt den Eindruck von Wissenschaftlichkeit und suggeriert einen Überlegenheitsanspruch bezüglich der Psychoanalyse und ihrer Erklärungskraft. Zur Stützung seiner These des Vaterkonfliktes gibt Kohut den von Thomas Mann verworfenen Plan, ein Werk über die letzte Liebe Goethes zu einem jungen Mädchen zu schreiben, als indirekten Beweis an⁵⁰². Es lassen sich zwar thematische Ähnlichkeiten in der Aussichtslosigkeit der tragischen Leidenschaft Aschenbachs und Goethes feststellen, aber aus Respekt vor Goethes Autorität zögerte Thomas Mann nach Selbstaussagen⁵⁰³, ein Werk über Goethes letzte große Liebe in Angriff zu nehmen. Als Beleg für seine These des Vaterkonfliktes, den Kohut bei Thomas Mann festzustellen glaubt, ist seine Verknüpfung mit Goethe weit hergeholt. Sein biografisches Vorgehen ist im Sinne einer textwissenschaftlichen Interpretation unzulässig.

Nach den biografischen Rückgriffen zur Einordnung der Todesthematik und der Goethe-Verbindung setzt Kohut das „Vaterthema“ als zentrales Thema in *Der Tod in Venedig* als bewiesen voraus. Seine psychoanalytische Argumentation ist durch Texttatsachen nicht zu belegen. Er behauptet, dass es in der Novelle um ein Vaterthema gehe, in der „die ambivalent verehrte und verachtete Vaterfigur aufgespalten und die entgegen gesetzten Gefühle, die ursprünglich auf das selbe Objekt gerichtet waren, isoliert werden, - ein typisch zwanghafter Mechanismus.“⁵⁰⁴ Kohut sieht in den vier Männern verschiedene Vaterbilder. „Der schlechte, drohende, sexuell aktive Vater ist in den vier Männern verkörpert, die Aschenbach begegnen. Mit dem guten Vater, der sich aller Drohungen, Strafen und der heterosexuellen Liebe enthält – d.h. mit dem Vater, der einzig nur den Sohn liebt – identifiziert Aschenbach sich selbst, indem er in seiner Liebe zu Tadzio das darstellt, was er von seinem Vater zu erhalten wünschte.“⁵⁰⁵

Kohut bezieht sich ohne Quellenangabe auf Sigmund Freuds Konzeption des „Totem“⁵⁰⁶. Auf diesem Hintergrund interpretiert er Aschenbachs Traum und leitet daraus die Behauptung eines Urszenenerlebnisses ab. „Die Wildheit dieses Hasses enthüllt sich in Aschenbachs letztem Traum, in welchem in seinem unglücklichen Kampf mit dem schlechten Vater dieser, der ‚fremde Gott‘ der Barbaren, das obszöne Sexualsymbol, das Totemtier, getötet und verschlungen wird. Nach dem Talionsgesetz, das für das archaische Ich des Zwanghaften die

⁵⁰² Vgl. H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.159.

⁵⁰³ Vgl. T. Mann: Über mich selbst. Autobiographische Schriften. 4. Auflage. Frankfurt a. Main 2001, S.71.

⁵⁰⁴ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.160.

⁵⁰⁵ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.160.

⁵⁰⁶ H. de Berg: Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Tübingen/Basel 2005, S.121.

unantastbare Autorität ist, muß Mord mit dem Tode gesühnt werden, und so muß Aschenbach sterben.“⁵⁰⁷ Bei der Interpretation von Träumen, die in literarischen Texten vorkommen, kann sich das Hinzuziehen psychoanalytischer Erkenntnisse als sinnvoll erweisen, um zu einem Erkenntnisgewinn zu gelangen. In Kohuts Analyse hat man jedoch den Eindruck, dass er seine Interpretation dem Text überstülpt, denn seine Behauptungen lassen sich nur teilweise am Text belegen. Er vermutet hinter dem Traumgeschehen mehr und deutet es als Urszene, aus der er dann tiefenpsychologisch seine Hypothese der Kastrationsangst entwickelt. Der Trauminhalt, wenn man für seine Deutung die Texttatsachen zugrunde legt, ist analog den Festen des Dionysoskultes gestaltet, kultische Feste, die Thomas Mann aus der griechischen Mythologie entlehnt hat. Aus der Textwelt lässt sich im *fremden Gott* der mythologische Gott der Entgrenzung und des Rausches Dionysos erschließen. Im Textkonzept der Novelle wird der Gegensatz des Apollinischen und Dionysischen im Leben des Künstlers und der Kunst thematisiert. Aschenbach, der ein Leben lang nur dem Apollinischen, der Klarheit und der Vernunft gehuldigt hat, lässt in seinem Traum eine von ihm bis dahin unterdrückte ausschweifende, hemmungslose Seite zu. Die Interpretation, im fremden Gott Dionysos zu sehen, wird im Text auch dadurch belegt, dass z.B. Aschenbach in seiner Leidenschaft für Tadzio berauscht und als dem Dämon verfallen beschrieben wird. Aschenbach versucht im Traum „bis zuletzt das Seine zu schützen gegen den Fremden, den Feind des gefaßten und würdigen Geistes“⁵⁰⁸. Der Text bezeichnet Tadzio als das „Werkzeug einer höhnischen Gottheit“⁵⁰⁹. Nach meiner Textanalyse spiegelt der Traum Aschenbachs erotische Wünsche im Bezug auf Tadzio und zeigt den Grad seines Ausgeliefertseins an seiner Leidenschaft. Im Ergebnis kommen Kohuts Interpretation, wenn sie auch auf der psychoanalytischen Theorie aufbaut und die von mir vorgenommene Textanalyse zu einer ähnlichen Schlussfolgerung. „Es ist der Zusammenbruch der Sublimierungen der homosexuellen Zärtlichkeit und der fast unaufhaltsame Ansturm unsublimierter homosexueller Begierde des alternden Mannes.“⁵¹⁰ Nach Kohut ist Aschenbachs Traum „Ausdruck der zusammenbrechenden Sublimierung; er bildet den Untergang der ‚Kultur seines Lebens‘ ab, die verheert, vernichtet zurückbleibt.“⁵¹¹. Der Traum lässt sich durch genaue Textkenntnis auch ohne psychoanalytischen Hintergrund deuten. Nach einer genauen Textanalyse, die nach den drei textprägenden Instanzen fragt, ist

⁵⁰⁷ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.160.

⁵⁰⁸ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.126.

⁵⁰⁹ T. Mann: Der Tod in Venedig. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.123.

⁵¹⁰ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.160f.

⁵¹¹ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.161.

der Traumsinn zu erschließen. Kohuts psychoanalytische Traumdeutung kann insofern in Teilen zu einer verstehenden Erklärung des Traumes beitragen, als sie das Konzept Freuds von der Wiederkehr des Verdrängten aufgreift. Es ist jedoch abzulehnen, dass er keine andere Deutung des Traumgeschehens erwägt, als daraus auf ein Urszenen-Erlebnis zu schließen, aus dem er dann zwingend die Kastrationsangst, die er mit Todesangst gleichsetzt, ableitet. Er sieht in Aschenbachs Traum die nackte Darstellung der Urszene und meint damit die Beobachtung des elterlichen Geschlechtsverkehrs durch das Kind, die eine traumatische Wirkung auslöst. Er nimmt die psychischen Konflikte, die aus einem Urszenen-Erlebnis resultieren, als ursprüngliche Auslöser für das Verfassen der Novelle an. „Die Reihenfolge, Neugier, wachsende sexuelle Spannung, Wunsch, an den Sexualhandlungen teilzunehmen, und Furcht durch Teilnahme an dem sadistisch fehlgedeuteten Tun der Erwachsenen vernichtet zu werden, ist klar beschrieben.“; „Es ist also nicht unmöglich, daß wir die Ursprünge von Aschenbachs Form des Künstlertums in der als gefährlich miterlebten Urszene finden könnten“⁵¹². Aus seiner Traumanalyse als Urszenenerlebnis entwickelt Kohut seine Hypothese, dass „unbewusste Schuldgefühle“ und „mutmaßliche frühe sexuelle Überstimulierung die Entwicklung der (ironischen) Künstlerpersönlichkeit beeinflussen“⁵¹³. Kohut unterzieht damit eine fiktive Figur einer Psychoanalyse, so, als wäre sie eine reale Person. Mit dieser Methode sucht er nach Ursachen des Verhaltens bzw. der sexuellen Neigungen Aschenbachs. „Es kann kaum ein Zweifel bestehen, daß die homosexuellen Begierden und Ängste in einem solchen Erlebnis ihren Ursprung haben müssen – daß das Kind sich teilweise mit der Mutter identifiziert und die sexuelle Liebe des Vaters begehrt haben muß. Die Kastrations- (Todes-)Furcht geweckt durch den Wunsch, an der gewalttätigen Aktivität der Erwachsenen teilzunehmen, besonders aber durch die passive Unterwerfung unter den Vater, muß schließlich dazu geführt haben, daß das Kind das libidinöse Streben aufgab; so ist es vielleicht bei Aschenbach zur Errichtung der ‚Kultur seines Lebens‘ gekommen.“⁵¹⁴

Betrachtet man Kohuts folgende Ausführungen unter dem Gesichtspunkt, welchen Erkenntnisgewinn sie zum Textverständnis beitragen, so wird deutlich, dass sie spekulativen Charakter haben. Kohut setzt wieder eine Annahme als gültig voraus, ohne einen Quellenverweis anzugeben. Er behauptet, dass seine psychoanalytische These *wohlbelegt* sei.

⁵¹² H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.161.

⁵¹³ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.166.

⁵¹⁴ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.161.

„Die Hypothese, daß künstlerische Kreativität mit dem Weiblichkeitsprinzip in Beziehung steht, daß künstlerische Produktivität in bestimmten Fällen ihre Energie aus der Sublimierung infantiler Wünsche entnimmt, braucht durch das hier vorgelegte Material nicht erneut gestützt zu werden. Es mag genügen, wenn wir sagen, daß Aschenbachs homosexuelle Struktur und weibliche Identifikation mit dieser alten, wohlbelegten psychoanalytischen Hypothese gut vereinbar ist und daß die Zu- und Abnahme seiner künstlerischen Potenz mit der Vorherrschaft der sublimierten beziehungsweise der entsublimierten homosexuellen Strebungen einherzugehen scheint.“⁵¹⁵

Anschließend versucht Kohut seine *Urszenen-Hypothese*, dass Kastrationsfurcht den emotionalen Boden für eine beobachtende, beschreibende künstlerische Einstellung bereiten kann, zu beweisen. Er versucht diese Hypothese anhand der Stilmerkmale *Distanziertheit und Ironie*, derer Thomas Mann sich in seinen Werken häufig bediente, zu belegen. „Die spezielle Hypothese, die hier vorgelegt wird, bezieht sich auf gewisse Züge der künstlerischen Haltung, demonstriert an einem individuellen Beispiel. Urszenenerlebnisse, die eine Übererregung herbeiführen, gefährliche passiv-abwehrende Wünsche und Kastrationsfurcht können das Kind dazu veranlassen, zu dem emotionalen Gleichgewicht zurückzukehren, das zu Beginn des Erlebnisses bestand, und können den emotionalen Boden bereiten für die Entwicklung der beobachtenden, beschreibenden künstlerischen Einstellung. Diese Hypothese scheint mit bestimmten Stilmerkmalen der Kunst Thomas Manns, nämlich mit seiner Distanziertheit und Ironie, besonders gut vereinbar zu sein.“⁵¹⁶ Es ist richtig, dass Thomas Mann sich in seinen Werken des Stilmerkmals der Ironie bedient hat. Fraglich ist hingegen, ob man dessen häufigere Verwendung auf eine Beobachtung der Urszene zurückführen kann. Ein Zusammenhang zwischen Distanziertheit, Ironie und einem Urszenenerlebnis ist spekulativ. Zudem behauptet Kohut in den Werken Thomas Manns, neben dem Vaterkonflikt, den Wunsch nach der Vereinigung mit der Mutter feststellen zu können. „Über die Darstellung der von der Identifizierung mit der Mutter und der ambivalent-passiven Haltung dem Vater gegenüber ausgehenden Probleme hinaus kann der Zug zur Vereinigung mit der Mutter auch sonst in Manns Werken aufgefunden werden. Dieser Wunsch ist jedoch tiefer verdrängt und scheint stärkere Schuldgefühle zu erwecken als die ambivalente Einstellung gegen den Vater.“⁵¹⁷ Diese These Kohuts ist nicht am Text zu belegen, auch nicht durch seine weiteren

⁵¹⁵ H. Kohut: *Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung*. In: *Psychopathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse*. Frankfurt a. Main 1972, S.162.

⁵¹⁶ H. Kohut: *Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung*. In: *Psychopathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse*. Frankfurt a. Main 1972, S.162.

⁵¹⁷ H. Kohut: *Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung*. In: *Psychopathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse*. Frankfurt a. Main 1972, S.163.

Spekulationen, die er zur Stützung anführt. „Man könnte darüber spekulieren, ob die slawischen Züge Tadzios eine Andeutung erfolgreich sublimierter Liebe zur Mutter enthalten, die ja auch in der Realität ein exotischer Typus war. Fast immer jedoch, wenn wir dem Wunsch nach der Mutter begegnen, finden wir ihn entweder in unbestimmter, tief symbolisierter Form oder in der regressiven Form der Identifikation dargestellt – nicht als Objektliebe.“⁵¹⁸ Kohut übersieht die Texttatsache, dass Tazio als hellhäutig und blond beschrieben wird und sein Äußeres keine Verwandtschaft mit einem *exotischen Typus* aufweist, was beweist, dass Kohut den Text nur ungenau kennt und dass er Textaussagen willkürlich und ungenau aufgreift, damit sie sich in seine Annahme einfügen. Man kann Kohuts Vermutungen die Aussage Thomas Manns entgegenstellen: „Ich wollte, die Öffentlichkeit wäre weniger schnell fertig gewesen im Identifizieren gewisser Figuren meiner Erzählungen mit dem wirklichen Leben. Mehr als ein Kritiker hat, überzeugt von meiner streng autobiographischen Gebundenheit als Dichter, Wendungen, mit denen ich im ‚Tonio Kröger‘ die Mutter meines Helden charakterisierte, unbedenklich so zitiert, als seien es Worte, die ich über meine eigene Mutter geschrieben hätte.“⁵¹⁹

Kohut sieht in dem Todessehnen, das häufig in Manns Werken vorkommt, ein weiteres Indiz dafür, dass Thomas Mann den Wunsch nach der Vereinigung mit der Mutter hat. „Der Wunsch, sich mit der Mutter zu vereinigen, drückt sich außer in der oben genannten Form noch häufiger in einer sehr regressiven, diffusen, hochsymbolisierten Sehnsucht aus. Dies scheint der einzige Weg zu sein, auf welchem der sehr schuldhaft erlebte Wunsch im Bewußtsein des Dichters und bei seinen Gestalten zugelassen werden darf, worauf er dann vom Ich mit einem gewissen Grade von Lust bejaht wird. Die Lust ist jedoch recht melancholisch, denn in vielen Werken Manns tritt der Wunsch nach der Mutter als Todessehnen verkleidet auf.“⁵²⁰ Kohut stellt weitere Behauptungen auf, die er dann dem Text anzupassen versucht. So deutet er die kranke Stadt Venedig als Symbol für die an die Mutter gerichteten Wünsche, um seine These weiter zu stützen. „Im ‚Tod von Venedig‘ scheint das Muttersymbol in erster Linie durch die kranke Stadt selbst repräsentiert zu sein, von der Aschenbach sich nicht lösen kann: Es ist nicht nur die Stadt, sondern auch das Meer und der Tod – die ganze Atmosphäre Venedigs –, denen Aschenbachs tiefste Wünsche zustreben. Als der Tod ihn erreicht, sieht Aschenbach, wie Tazio ihn in das offene Meer hinauswinkt, ‚ins Verheißungsvoll-Ungeheure‘. Dieses Bild besiegelt nicht nur eindeutig die symbolische

⁵¹⁸ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.163.

⁵¹⁹ T. Mann: Über mich selbst. Autobiographische Schriften. 4. Auflage. Frankfurt a. Main 2001, S.152.

⁵²⁰ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.163.

Identität von Tod und Meer, sondern beweist auch die Verbindungslinie zwischen dem Knaben Tazio und dem Motiv Meer-Tod-Mutter.“⁵²¹ Der Text lässt die Vermutung über die symbolische Verbindung von Meer und Tod durchaus zu, jedoch ist die Erweiterung auf die Mutter am Text nicht nachzuvollziehen. Die kranke Stadt symbolisch als den Wunsch nach der Mutter zu sehen, scheint weit hergeholt. Aschenbachs Leidenschaft für Tazio ist der Grund dafür, dass er Venedig nicht verlassen möchte; „...- fühlte die Begeisterung seines Blutes, die Freude, den Schmerz seiner Seele und erkannte, daß ihm um Tazios willen der Abschied so schwer geworden war.“⁵²² Venedig, in dem die Cholera herrscht, bietet den passenden Rahmen für den Zerfall Aschenbachs. Die Parallele, die zwischen Aschenbachs innerer Entwicklung und der Ausbreitung der Seuche besteht, ist wichtig zur Entschlüsselung der Novelle. Das letzte Bild der Novelle beweist nur die Verbindungslinie zwischen Tazio, dem Meer und dem Tod. „Ihm war aber, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure. Und, wie so oft, machte er sich auf, ihm zu folgen.“⁵²³ Tazio ist dadurch, dass Thomas Mann ihn als Psychagog, als Hermes, bezeichnet, in der Rückschau als Todesbote erkennbar.

Zum Abschluss seiner Analyse bezieht sich Kohut nochmals auf besondere Umstände im Leben Thomas Manns, „die vielleicht seine Konflikte aktiviert und damit den Impuls zur Abfassung von *Tod in Venedig* gegeben haben.“⁵²⁴ Er nennt den Selbstmord der Schwester Carla und spekuliert darüber, dass „Carla auch das Objekt von Strebungen gewesen [...], die von der Mutter auf die Schwester verlagert waren, eine Spekulation, die durch die Tatsache gestützt wird, daß Mann das Inzestmotiv von Bruder und Schwester in der 1905 verfaßten Novelle *Wälsungenblut* behandelt hatte.“⁵²⁵ Kohuts Spekulation über die Verlagerung der Strebungen von der Mutter auf die Schwester und seine Ableitung zum Inzestmotiv sind nicht am Text belegbar. Sie gehören in den Bereich psychoanalytischer Vermutungen. Er führt weiter an: „Von größerer Wichtigkeit war möglicherweise die zu eben jener Zeit aufgetretene Erkrankung seiner Frau, Katja, die dazu geführt haben mochte, daß der Dichter engere Gefühlsbindungen zu seinen noch kleinen Kindern aufnehmen mußte. Man könnte auch die Möglichkeit zulassen, daß die Krankheit seiner Frau ihm eine Periode sexueller Abstinenz

⁵²¹ H. Kohut: *Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung*. In: *Psychopathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse*. Frankfurt a. Main 1972, S.164.

⁵²² T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.77.

⁵²³ T. Mann: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007, S.139.

⁵²⁴ H. Kohut: *Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung*. In: *Psychopathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse*. Frankfurt a. Main 1972, S.164.

⁵²⁵ H. Kohut: *Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung*. In: *Psychopathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse*. Frankfurt a. Main 1972, S.164.

aufnötigte, die ihrerseits zu stärkeren Konflikten mit einer homosexuellen Regression führte.“⁵²⁶ Wieder verliert sich Kohut in Spekulationen. Er führt nicht weiter aus, welchen Zusammenhang er zwischen der Gestaltung der Novelle *Der Tod in Venedig* und seiner Vermutung sieht, dass Thomas Mann durch die Erkrankung seiner Frau engere Gefühlsbindungen zu seinen kleinen Kindern aufnehmen musste. Allein die Vermutung, dass er engere Gefühlsbindungen aufnehmen musste, beruht auf einer Annahme, die nicht am Text belegbar ist. Auch die Annahme Kohuts, dass bei Thomas Mann durch die Krankheit seiner Frau möglicherweise homosexuelle Vorlieben wieder ausgelöst wurden, ist nicht haltbar. Es ist bekannt, dass Thomas Mann seit der Pubertät eine Affinität zur Homosexualität hatte, diese aber nur bedingt ausgelebt hat⁵²⁷. Kohuts These ist auch insofern fragwürdig, als dass andere Werke Thomas Manns ähnliche Themen, wie Homosexualität, Tod und Krankheit behandeln, obwohl diese nicht mit der Erkrankung Katja Manns in Verbindung zu setzen sind. Es ist wahrscheinlicher, dass die Reise nach Venedig, die das Ehepaar Mann antrat und die Ereignisse dort erneut homosexuelle Erinnerungen in Thomas Mann ausgelöst haben könnten, denn er hat während des Aufenthaltes in Venedig am Lido einen besonders schönen Jungen bewundert, der ihn sehr fasziniert hat. Diese Begebenheit kann als Inspiration für die Thematik der Novelle *Der Tod in Venedig* angesehen werden, ebenso wie die Tatsache, dass zur Zeit des Aufenthaltes Thomas Manns in Venedig die Cholera herrschte und der Koffer seines Bruders verloren ging⁵²⁸. Diese Tatsachen, die in die Entstehungszeit der Novelle fallen, sind motivisch in die Gestaltung der Novelle *Der Tod in Venedig* eingeflossen. Thomas Mann hat nach Selbstaussagen seine Eindrücke aus Beobachtungen der Umwelt in seine Werke einfließen lassen. „Alles stimmte auf eine besondere Weise, und wie im jugendlichen ‚Tonio Kröger‘ ist auch im ‚Tod in Venedig‘ kein Zug erfunden: der verdächtige Gondolier, der Knabe Tadzio und die seinen, die durch Gepäckverwechslung missglückte Abreise, die Cholera, der ehrliche Clerk im Reisebüro, der bösartige Bänkelsänger - alles war durch die Wirklichkeit gegeben, war nur einzusetzen.“⁵²⁹ Kohut recherchiert und spekuliert bis zum Ende seiner Ausführungen in Thomas Manns Biographie. „Zu den lebenslangen Sorgen Thomas Manns gehörte der Kampf um die Erhaltung seiner künstlerischen Schaffenskraft, die immer bedroht und labil schien und die er durch abergläubische, magische

⁵²⁶ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.164.

⁵²⁷ Vgl. K.,W. Böhm: Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma Homosexualität. Würzburg 1991.

⁵²⁸ Vgl. T. Mann: Über mich selbst. Autobiographische Schriften. 4. Auflage. Frankfurt a. Main 2001, S.71.

⁵²⁹ Vgl. T. Mann: Über mich selbst. Autobiographische Schriften. 4. Auflage. Frankfurt a. Main 2001, S.71.

Praktiken zu erhalten versuchte.“⁵³⁰ Er schließt seine Analyse mit dem Satz: „Gestalten wie Aschenbach im ‚Tod in Venedig‘ und Leverkühn im ‚Doktor Faustus‘ haben Thomas Mann die Möglichkeit verschafft, sich selbst zu verschonen, zu leben und zu arbeiten, weil sie an seiner Stelle litten.“⁵³¹ Bis zum Schluss versucht Kohut, seine Analyse anhand von Romanfiguren aus anderen Werken Thomas Manns, hinter denen er Thomas Mann vermutet, zu stützen. Er sieht in ihnen einen Beleg dafür, dass Thomas Mann seine Konflikte in seine Romanfiguren verlagert hat. „Es wird angenommen, daß der Autor seinen persönlichen Konflikt auf den Helden seiner Erzählung verschoben hat und sich dadurch seine eigene künstlerische Schaffenskraft erhalten konnte.“⁵³²

4.3. Fazit

In meiner kritischen Prüfung der Interpretation des *Tod in Venedig. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung* von Heinz Kohut wird deutlich, dass Kohut die Novelle zur klinischen Fallgeschichte gemacht hat. Seine Interpretation ist projektiv-aneignend. Kohut benutzt für seine Interpretation die Methode der klassischen psychoanalytischen Textinterpretation. Er geht von Sigmund Freuds triebtheoretischen Annahmen aus, auch wenn er sie nicht benennt. Themen sind Probleme der künstlerischen Kreativität, ödipale Konflikte, die Todesproblematik, Homosexualität und die Rolle des Traumes. Die am Freudschen psychoanalytischen Deutungsansatz für literarische Werke orientierte Analyse Kohuts geht davon aus, dass es in einem Text eigentlich um etwas anderes geht, als das, was der Text beinhaltet. Er nimmt einen verborgenen, eigentlichen Sinn des Textes an. „Die vier Männer sind demnach die projizierte Erkenntnis des Ichs vom Durchbruch alter Schuld und Angst, die magisch als drohende, aus dem Grabe auferstehende Vaterfigur erlebt wird.“⁵³³ Nach Kohut handelt die Novelle von der Angst vor einer drohenden Vaterfigur. Deshalb schreibt er den Männern eine unheimliche Wirkung, Gewaltbereitschaft, ungehemmte Sexualität und ihrem Erscheinungsbild das eines wiederauferstandenen Toten zu. Aschenbach kann aber nicht vor dieser Gefahr fliehen, weil vorherbestimmt ist, dass nach dem ‚Talionsgesetz‘ der Mörder des ‚Totems‘ den Mord mit seinem eigenen Tod sühnen muss. So sucht Kohut aus dem

⁵³⁰ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.165.

⁵³¹ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.166.

⁵³² H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.166.

⁵³³ H. Kohut: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Frankfurt a. Main 1972, S.158.

Novellentext Biografisches des Helden Aschenbachs und subjektiv ausgewählte Motive heraus, aus denen er anhand seiner Analyse der fiktiven Figur Aschenbachs in Kombination mit biografischen Informationen über Thomas Mann, Störungen des Autors ableitet. Die aus dem Verhalten Gustav Aschenbachs erschlossenen Abwehrmechanismen lassen für Kohut den Schluss zu, Thomas Mann habe eigene Konflikte in seinen Figuren aufgezeigt und durch deren Bewältigungsversuche diese für sich gelöst.

An der Vorgehensweise Kohuts sind formale und methodologische Kritikpunkte festzumachen. Sie führt dazu, dass der Inhalt der Novelle selektiv und nur in Einzelaspekten betrachtet zur Deutung herangezogen wird. Für Kohut haben nur solche Daten und Textstellen Aussagekraft, die für seine Deutung wichtig sind und seine Thesen stützen können. Seine auf der Psychoanalyse beruhende Direktinterpretation der Figur Aschenbachs und des Textes führt zu einem Übersehen und einer Verkennung des Sinns bestimmter Textaspekte, denn die Novelle ist zwar als psychologische Studie eines Künstlers angelegt, aber Kohut stülpt ihr seine psychoanalytische Perspektive regelrecht über. Sein Biographismus ist aus methodologischer Sicht zu kritisieren. Der Wunsch nach Bestätigung seiner Deutung lässt ihn immer wieder passende biographische Einzelheiten aus Thomas Manns Leben und Werk mit willkürlich gewählten Textstellen verknüpfen.

Er verquickt Aussehen, Verhaltensweisen und biografische Beschreibungen der fiktiven Figur mit biographischen Fakten und Ereignissen aus dem Leben des Autors. Es ist anzuzweifeln, dass er die subjektive Bedeutung von Ereignissen für Figuren oder Personen festlegen kann. Der Wahrheitsgehalt von Ergebnissen, die auf einer selektiven Auswahl von Informationen beruhen, ist fraglich. Kohut glaubt, als Psychoanalytiker, plausible und überzeugende Verbindungen zwischen Text und Biographie herstellen zu können. Er baut sein Hypothesengefüge jedoch auf fragwürdigen Behauptungen auf. Kohut interpretiert Ereignisse im Leben Thomas Manns unabhängig von ihrer subjektiven Bedeutung für Thomas Mann selbst und reichert seine Untersuchung durch nicht im Text enthaltene Aspekte an, wie etwa die von ihm vermutete kindliche Beobachtung der Urszene.

In seiner Interpretation lässt sich nachweisen, dass Kohut nur über ungenaue Kenntnis des Originaltextes der Novelle verfügt und ihm dadurch Fehldeutungen unterlaufen. Er hat Textstellen ungenau zitiert und in nicht zulässiger Weise sprachlich und inhaltlich verändert und vermischt. Zur Bestätigung seiner Vermutungen bezieht er sich nicht auf den Handlungsablauf und den Textsinn. Wichtigen Aspekten, wie z.B. dem soziokulturellen Hintergrund und der Zeit, in der die Novelle geschrieben ist, die wesentliche Hinweise auf

Achenbachs Charakter geben, hat er keine Bedeutung beigemessen und die spezielle Situation der Künstler zur Zeit der Jahrhundertwende unberücksichtigt gelassen.

Nach meiner Überzeugung wird Kohuts psychoanalytische Direktinterpretation der Novelle *Der Tod in Venedig* nicht gerecht. Bei allem Respekt vor Kohuts Absicht psychoanalytische Erkenntnisse zu stützen, ist aus der Perspektive der kognitiven Hermeneutik zu kritisieren, dass seiner Analyse z.B. eine Texttatsachenfeststellung fehlt. Aus Kohuts Herangehensweise wird deutlich, dass er seine Theorie direkt zur Interpretation der Novelle verwendet hat und damit den Text auf projektiv-aneignende Weise für seine Überzeugungen vereinnahmt.

Kohuts Psychoanalyse Thomas Manns ist für das Verständnis der Novelle bedeutungslos. Die Psychoanalyse hat sicherlich als therapeutisches Verfahren ihre Rechtfertigung und kann Menschen, in von ihnen selbst als problematisch definierten Situationen, in Lebenskrisen Hilfe anbieten. Unter textwissenschaftlichen Gesichtspunkten ist ihre Bedeutung in ihrer Anwendung auf literarische Werke, so wie Kohut sie vorgenommen hat, zweifelhaft, es sei denn, sie betrachtet Texte, die eindeutig schon von einem psychoanalytischen Hintergrund ausgehen oder Texte, deren Inhalt sich eindeutig auf psychische Störungen bezieht, wie etwa Fallbeispiele aus der realen psychotherapeutischen Praxis.

Kohuts kühl diagnostizierende Interpretation wird der faszinierenden Novelle Thomas Manns nicht gerecht. Der Zauber dieses Kunstwerkes ist in ihr leider verloren gegangen. Bedauerlicherweise kommen die Schönheit der Novelle, ihre sprachliche Fülle, ihre atmosphärische Besonderheit, ihr komplexes Beziehungsgeflecht und das künstlerische Ziel Thomas Manns nicht zum Ausdruck.

5. Schlussbemerkung

Es war für meine Arbeit aufschlussreich, neben der eigenen Interpretation der Novelle, auch die psychoanalytische Interpretation von Heinz Kohut kritisch zu prüfen, weil sich für mich im Vergleich nochmals bestätigt hat, wie wichtig eine genaue Kenntnis der Texttatsachen der Textwelt, also die Basisanalyse, ist. Nur durch die genaue Textkenntnis und Analyse der textprägenden Instanzen lässt sich der Text aus seinen eigenen Entstehungsbedingungen verstehen und erklären. Die Methode der kognitiven Hermeneutik hat sich als geeignet erwiesen, den Sinn der Novelle *Der Tod in Venedig* zu entschlüsseln, der von Thomas Mann mit der Absicht geschrieben wurde, zu zeigen, dass Gewalten wie die Liebe ein Leben zerstören können.

Literaturverzeichnis

Primärtext:

MANN, Thomas: *Der Tod in Venedig*. 19. Auflage. Frankfurt a. Main 2007.

Weitere Literatur:

BAHR, Erhard: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart 2005.

BAUMGART, Reinhard: *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. München 1964.

BORCHMEYER, Dieter: *Fontane, Mann und das „Dreigestirn“ Schopenhauer-Wagner-Nietzsche*. Frankfurt a. Main 1998.

BÖHM, Karl Werner: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma Homosexualität*. Würzburg 1991.

DE BERG, Henk: *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft*. Tübingen/Basel 2005.

ECO, Umberto (Hg.): *Die Geschichte der Schönheit*. München/Wien 2004.

FREUD, Sigmund: *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“ mit dem Text der Erzählung von Wilhelm Jensen*. (Hg.): Bernd Urban und Johannes Cremerius. Frankfurt a. Main 1989.

FRIZEN, Werner: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*. 2. überarb. u. korr. Auflage. Band 61. München 1993.

GEHRKE, Hans/THUNICH, Martin: *Thomas Mann. Tonio Kröger. Der Tod in Venedig. Interpretation und unterrichtspraktische Vorschläge*. In: *Analysen und Reflexionen*. Band 55. 3. Auflage. Hollfeld 1992.

HÄFELE, Josef/STAMMEL, Hans: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*. 1. Auflage. Frankfurt a. Main 1992.

HÜGLI, Anton/LÜBCKE, Poul (Hg.): *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. Reinbek bei Hamburg 1997.

JENS, Walter und Inge: *Frau Thomas Mann. Das Leben der Katharina Pringsheim*. 10. Auflage. Reinbek bei Hamburg 2007.

KARTHAUS, Ulrich: *Thomas Mann. Literaturwissen*. Stuttgart 2005.

KOHUT, Heinz: *Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung*. In: *Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse* von Alexander Mitscherlich. Frankfurt a. Main 1972.

- LEITHÄUSER, Thomas/VOLMERG, Birgit: *Anleitung zur empirischen Hermeneutik. Psychoanalytische Textinterpretation als sozialwissenschaftliches Verfahren*. 1. Auflage Frankfurt a. Main 1979.
- LUTZ, Bernd (Hg.): *Metzler-Philosophen-Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den neuen Philosophen*. 3. aktual. u. erweit. Auflage. Stuttgart 2003.
- MANN, Thomas: *Über mich selbst. Autobiographische Schriften*. 4. Auflage. Frankfurt a. Main 2001.
- REED, Terence, J.: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Text, Materialien, Kommentar mit bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns*. München/Wien 1983.
- SCHEDE, Hans-Georg: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Lektüreschlüssel für Schüler*. Stuttgart 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Werke in drei Bänden. Erster Band*. (Hg.): Karl Schlechta. Darmstadt 1966.
- SCHWEIKLE, Günther und Christa (Hg.): *Metzler Lexikon der Literatur*. Stuttgart 2007.
- TEPE, Peter/ RAUTER, Jürgen/ SEMLOW, Tanja: *Interpretationskonflikte am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“*. Kognitive Hermeneutik in der praktischen Anwendung. Würzburg 2009.
- TEPE, Peter: *Kognitive Hermeneutik. Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich*. Würzburg 2007.
- TEPE, Peter: *Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung*. Würzburg 2001.
- WIDMAIER-HAAG, Susanne: *Es war das Lächeln des Narziß. Die Theorien der Psychoanalyse im Spiegel der literaturpsychologischen Interpretationen des „Tod in Venedig“*. Würzburg 1999.