

Zoltán Szendi (Pécs)

# Die doppelte Optik von Versteck- und Entlarvungsspiel

## Zur Funktion der mythischen Parallelen in Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig*

### Dionysos

Die Wunschbilder von Träumen und Visionen in *Der Tod in Venedig* bilden ein das ganze Werk umspannendes Motivsystem. Die unbekanntenen in dem Ich schlummernden Sehnsüchte befallen den in der selbstverneinenden, schöpferischen Askese lebenden Protagonisten mit elementarer Kraft und drohen das durch zähen Willen und beharrliche Disziplin erkämpfte Ethos seines ganzen bisherigen Lebens und Werkes zu vernichten. Die Rolle der Wunschbilder in der Novelle ist deswegen von entscheidender Bedeutung, weil sie von dem inneren Kampf der Seele am vollkommensten zeugen.<sup>1</sup> Die tiefsten Konflikte im Schicksal Aschenbachs werden auf die Ebene der Träume und Visionen transponiert, denn sie sind nur hier austragbar und aussprechbar.<sup>2</sup> Die Werkstruktur bestätigt die psychoanalytischen Erkenntnisse in doppelter Hinsicht: Die Wunschbilder sind nämlich einerseits die Folgen von Verdrängung, andererseits nehmen sie gleichzeitig an den Abwehrmechanismen teil, die das „verbotene Abenteuer“, das auf der Handlungsebene unerfüllt bleiben soll, in die stilisierte Welt der Träume und der Visionen verweisen.

Die Wunschbilder knüpfen an an das Leitmotiv der Novellengeschichte, das Hermes-Motiv, das seine Inkarnation — nach mehreren Figurenvariationen — zuletzt in Tadzio findet. Die zwei Motivreihen sind miteinander untrennbar verflochten, denn das Erscheinen von Hermes, dem Seelenführer bzw. von dessen Präfigurationen ruft auch die Momente der heimlichen Sehnsucht hervor.<sup>3</sup> Die enge Verbundenheit der beiden Ebenen des Sehnsuchtmotivs wird — gleich im ersten Kapitel — durch das seltsame Gefühl, das sich Aschenbachs beim Anblick des Fremden bemächtigt, angedeutet (VIII, 446). Der Erzähler, der die selbstkritischen und zugleich sich rechtfertigenden Reflexionen des Protagonisten vermittelt<sup>4</sup>, ist mit der Erklärung scheinbar schnell bei der Hand {„Es war Reiselust, nichts weiter [...]“ (VIII, 446)}, forscht aber nach tieferen Motivationen weiter.<sup>5</sup> Die eingestandene Ursache — „Flucht-drang war sie [...], der Drang hinweg vom Werke, von der Alltagsstätte eines

starren, kalten und leidenschaftlichen Dienstes [...]“ (VIII, 448) — scheint jedoch eher die Wirkung zu sein. Der kausale Zusammenhang in der Geschichte Gustav von Aschenbachs ist nämlich umgekehrt: Seine Entsagungsfordernde Arbeits- und Lebensdisziplin war bis jetzt die heimliche Flucht vor der Anziehungskraft einer unbekannteren und ungeheueren Welt. So setzte er der chaotischen Macht der Natur die strenge Ordnung der Form entgegen.<sup>6</sup> Seine Vorstellung, er benötige die Reise gerade zur Bewahrung seiner schöpferischen Fähigkeit, ist also eine Selbsttäuschung. Denn nicht die schöpferische Tätigkeit hat seine Energie aufgerieben, sondern die Leidenschaft verdrängende Selbstverneinung. In seiner Grübeleien hat sich aber schon der Verdacht formuliert, daß die Natur sich an dem sie vergewaltigenden Geist rächt.<sup>7</sup>

Die erste Vision, die den Reisegedanken unmittelbar folgt, nimmt schon die Traumbilder des Schlußkapitels vorweg.<sup>8</sup> In dem vorletzten Traum Aschenbachs wird die Urlandschaft erkennbar und bevölkert. Im Bergland, das den Schriftsteller an seinen Sommerkurort erinnert, wird der Mythos lebendig, und der Anblick der kultischen Orgie des „fremden Gottes“ erfüllt ihn mit Beklemmung und wollüstigem Schauer. Die Zivilisationsschranken noch nicht kennenden Triebe toben in diesem Bacchanal, in dem der Mensch sein Naturwesen feiert.<sup>9</sup> Und Aschenbach, der Betrachtende, wird plötzlich heimlicher Teilnehmer der brutalen Ereignisse: „[...] seine Seele begehrte, sich anzuschließen dem Reigen des Gottes. Das obszöne Symbol, riesig, aus Holz, ward enthüllt und erhöht [...] Aber mit ihnen, in ihnen war der Träumende nun und dem fremden Gotte gehörig.“ (VIII, 517) Vom Traumwunsch bis zur Identifikation wird der tabuisierte Weg durch das Phallussymbol gekürzt. In der doppelt stilisierten Welt des mythischen Traumes kommt es zum Durchbruch: Die Seele befreit sich auch von ihren letzten Hemmungen.<sup>10</sup>

Traum und Mythos haben in der Novelle eine sich gegenseitig stilisierend verstärkende, steigernde und zugleich mehrschichtig zusammengesetzte Funktion:<sup>11</sup>

1. Die beiden Sphären ermöglichen dem Erzähler wie dem Protagonisten eine ständige Distanz zu der tabuisierten Sexualität im Beziehungssystem der Novellenhandlung, denn der Traumgehalt wird (von uns Lesern) unter die unbewußten Quasi-Ereignisse eingereiht. Und dieser der rationalen Kontrolle entkommenden Verschwommenheit entspricht im Mythos die neblige Unsicherheit der zeitlichen Entfernung.
2. Diese für das Bewußtsein unkontrollierbaren Erlebnisse befreien aber gleichzeitig den Protagonisten vom Zivilisationszwang, von den bürgerlichen Normen und von der moralischen Verantwortung. Eine unbegrenzte innere Freiheit eröffnet sich vor dem Ich. Nur hier, auf der Ebene der Traumbilder, lassen sich die heimlichen, durch das Bewußtsein sorgfältig verdrängten Triebwünsche zeigen.

3. Das Zusammenspiel von Traum- und Mythosgeschehnissen bedeutet ferner in den Visionen Aschenbachs eine verborgene Rechtfertigung für ihn.<sup>12</sup> Die heraufbeschworenen Situationen deuten nämlich das Ungewöhnliche und Verbotene um, indem sie es in die Menschheitsgeschichte einordnen und damit zu legitimieren suchen. Denn der zivilisierte Mensch betrachtet das grausam-obszöne Ritual schon seit langem als verbannte Tabu-Erinnerung, ähnlich wie er die Homosexualität mit Verachtung bestraft. Die Huldigung des Ritus vor der chaotischen Triebhaftigkeit beweist die Abhängigkeit von der Natur des menschlichen Wesens, die determinierende Kraft jener Natur, die — „jenseits von Gut und Böse“ — hinter dem Gebilde der Kultur und der Zivilisation in ihrer rohen Gestalt stets vorhanden ist.
4. Die paradigmatische Zusammenknüpfung der Triebwünsche im inneren Konflikt Aschenbachs kann aber doch nicht zu einer Lösung führen, sie vertieft diesen Konflikt sogar, weil sie den zwiespältigen seelischen Zustand mit dem Gewicht der doppelbödigen Erkenntnis belastet. Denn in den Traumbildern lassen sich zwar die unbewußten Kräfte zur Geltung bringen, und das wirkt befreiend, die Heraufbeschwörung der orgiastischen Urszenen macht aber zugleich auch die Gefahr bewußt: Die Verletzung der Zivilisationsnormen kann eine Rückkehr zu den „Urzuständen“ bedeuten, das hätte aber die Ablehnung der menschlichen Kultur bzw. des Geistes selbst zur Folge. Die andere Funktion der Distanzierung durch die Traumbilder besteht gerade deshalb in der Bewahrung der menschlichen (geistigen) Würde, deren echter Repräsentant Gustav von Aschenbach ist.<sup>13</sup>

Das zweite Kapitel der Novelle entwirft ein genaues Bild von der künstlerischen Laufbahn Aschenbachs und von den Schicksalskomponenten des zur Repräsentation emporsteigenden Weges. Schon in der den größeren Teil des ersten Absatzes umfassenden riesigen Periode „spiegelt sich das Existenzproblem des Helden, eines Mannes, der seine ganze Lebensenergie ins Werk presste [...]“<sup>14</sup> Der Symbolcharakter des mit klassizistischer Disziplin zurückgehaltenen Pathos der Satzkonstruktion hört aber mit dem Abschluß des Satzes keineswegs auf. Seine Kompositionsstelle innerhalb des ganzen Kapitels erweitert ja die symbolische Bedeutung. Während nämlich der Akzent des Auftaktes die Größe und den — auch in seiner Zusammensetzung — repräsentativen Charakter des Lebenswerkes hervorhebt und dessen Schöpfer zum Zweitrangigen degradiert, kehrt das Gewicht der weiteren Teile diese Rangordnung um: Die geheimen Motivationen der Genese des Lebenswerkes und die Analyse der problematischen Persönlichkeit Aschenbachs rücken in den Vordergrund. Die Kontrapunktik der kompositionellen Verhältnisse erhält so die beiden — entgegengesetzten — Annäherungen aufrecht und lenkt die Aufmerksamkeit auf den Antagonismus der Zusammenhänge.

Der Abschlusssatz des ersten Absatzes wiederholt nur noch die Genealogie der Thomas Mannschen Künstlergestalten — mit den hartnäckigen autobiographischen Parallelen zum Verfasser: „Die Vermählung dienstlich nüchterner Gewissenhaftigkeit mit dunkleren, feurigeren Impulsen ließ einen Künstler und diesen besonderen Künstler erstehen.“ (VIII, 450) Die Fortsetzung aber deckt schon — immer tiefgehender — die Persönlichkeit „dieses besonderen Künstlers“ auf. Die Reihenfolge ist kaum zufällig. Der mit der Periode eingeführte Erzählerkommentar sichert zunächst die autonome Größe des Werkes und erst dann folgt die Enthüllung. Für letztere ist die stufenweise Annäherung in weitem Bogen bezeichnend — in krassem Gegensatz zu der bündigen, in einem Satz gedrungenen, sachlichen Aufzählung des Lebenswerkes —, in der sich aber das Kausalverhältnis des Künstlerschicksals klar abzeichnet.<sup>15</sup> Die Persönlichkeitsanalyse erwähnt als erste unter den Motivationen die Ruhmsucht: „Da sein ganzes Wesen auf Ruhm gestellt war, zeigte er sich [...] früh für die Öffentlichkeit reif und geschickt.“ (Ebd.) Die Erklärung für den unmittelbaren Beweggrund und für die künstlerische Wirkung bleibt zunächst noch in der Nähe des Werkes und deutet auch die schöpferische Gabe des Protagonisten im Lichte des Publikumserfolges, die letzte Determinante des außerordentlichen Talentes sucht sie aber in der Seltenheit der „physischen Basis“ (VIII, 451). Die zu allgemeine Formulierung verschweigt zwar noch auch das, was später aufgedeckt wird, das mehrmalige Umkreisen gelangt jedoch an seinem ersten Ruhepunkt zu einem partiellen Geständnis. Die Charakteristik kehrt dann wiederholt zu den bisher erwähnten Momenten zurück und ergänzt sie. So erfahren wir neue Details von der zähen Willenskraft Aschenbachs, von den alltäglichen Leistungen, die zur Größe führen, sowie von den Bedingungen der Künstlerrepräsentanz. Der Exkurs hat — über die zusätzlichen Informationen hinaus — eine retardierende Funktion: Die Stufenfolge nimmt der Entlarvung die Schärfe, denn das Schritt für Schritt unterminierte Ansehen Aschenbachs wird durch das wiederholte Bewußtmachen seiner wahren Tugenden gleichzeitig hergestellt. Die Komposition bewahrt auch hier — wie in der ganzen Novellenstruktur während der Wertgegenüberstellung — das Gleichgewicht und die Vollständigkeit der Ambivalenz.

Die Geschichte Aschenbachs verdichtet in sich und überspitzt bis zum Extrem die schicksalhaften Konflikte der früheren Novellenhelden, sie geht aber zugleich über sie hinaus, indem sich hier die Künstlerfigur schon zu einer souveränen Persönlichkeit und zu einem repräsentativen Künstler festigt, der weder die Verzweiflungen eines Bajazzo noch die heimatlose Nostalgie des „verirrten Bürgers“ kennt. Die Konfrontation und die Enthüllung, die nirgends so kühn und konsequent wie in *Der Tod in Venedig* sind, schöpfen ihre Kraft wohl aus dieser Perspektive.

Die Zusammenfassung, der Überblick über die schriftstellerische Laufbahn Aschenbachs weist auf die Zäsur hin, die diese Novelle innerhalb des Gesamt-



werkes darstellt. Die geistige — moralische und ästhetische — Orientierung, in der „die Abkehr von allem moralischen Zweifelsinn, von jeder Sympathie mit dem Abgrund“ (VIII, 455) und ein klassifizierendes Formprinzip den Psychologismus und die Kunstfeindlichkeit ablösen, zeigt bestimmte Entsprechungen zu der frühen Periode des künstlerischen Weges von Thomas Mann. Die zum Teil in eine Selbstdarstellung überspielte Rechenschaft blickt aber in der Zeit nicht nur rückwärts, sondern auch vorwärts, so bewegt sie — statt des Abschlusses — zu neuen Erwägungen und zu weiteren ästhetischen Orientierungen.

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 unsittlich zugleich, — sittlich als Ergebnis und Ausdruck der Zucht, unsittlich aber und selbst widersittlich, sofern sie von Natur eine moralische Gleichgültigkeit in sich schließt [...]? (VIII, 455)

Es gehört zu den hervorragenden künstlerischen Lösungen der Novelle, daß die Gedankenreihe der im zweiten Kapitel formulierten und unterbrochenen Fragen nicht durch den Erzählerkommentar, sondern durch die Träume und Visionen der 4. und 5. Kapitel fortgesetzt wird.

### Sokrates und Phaidros

In den letzten zwei Kapiteln, auf der mythisch-stilisierten Ebene der Novellengeschichte erscheint mehrmals die humanisierte Welt der Antike — als Gegensatz zur Vision der Barbarei —, und in dieser klassifizierend-gehobenen Harmonie kristallisieren sich die über das Künstlerschicksal reflektierenden Gedanken zur endgültigen Fassung.<sup>16</sup> In der Phantasie des von der Schönheit Tadzio berauschten Schriftstellers wird die platonische Szene lebendig: „Auf dem Rasen [...] lagerten zwei, geborgen hier vor der Glut des Tages: ein Ältlicher und ein Junger, ein Häßlicher und ein Schöner, der Weise beim Liebenswürdigen.“ (VIII, 491)

Das Wunschbild schafft Parallele zwischen den Ebenen von Wirklichkeit und Vision: Die idyllische athenische Szene ist die idealisierende Abbildung der Beziehung von Aschenbach und Tadzio.<sup>17</sup> Die Phantasiebilder der quälenden Leidenschaft humanisieren und legalisieren so die homoerotische Liebe, die im Falle Aschenbachs nur zum Skandal führen könnte.<sup>18</sup> Die Sokrates-Rolle legitimiert auf zweifache Weise: Einerseits wird mit dem Beispiel des Griechentums eine zu jeder Zeit anerkannte Kultur heraufbeschworen, in der die Knabenliebe akzeptiert war, andererseits bürgt die Persönlichkeit des Sokrates selbst dabei für die geistige, moralische Würde.<sup>19</sup> Der griechische Philosoph bleibt nämlich sogar im Schönheitsrausch weise: Er ist sich der Gefahr dieser Leidenschaft völlig bewußt, dessen nämlich, daß die selbst-

vergessene Ergebenheit leicht lächerlich wird. Die Tabu-Reminiszenzen spuken also auch noch hier. Dennoch: Die stilisierte Rolle macht die Liebessehnsucht artikulierbar, „geständnisfähig“, weil sie die homoerotische Neigung zum ästhetischen Problem veredelt und verallgemeinert.<sup>20</sup> Die Anklänge an die platonischen Texte mit dieser Bedeutungserweiterung umfassen und verdichten die ganze Problematik der Novelle, da die ästhetischen und ethischen Paradoxa in den Bekenntnissen von Sokrates das Schicksal Aschenbachs als das Künstlerschicksal par excellence apostrophieren.<sup>21</sup>

Die visionäre Beschwörung des Sokrates erfolgt zweimal: in der Strandzene des vierten Kapitels, wo sich Aschenbach an der anbetungswürdigen Schönheit des polnischen Jungen ergötzt und im Schlußkapitel, als der seine Hemmungen und Haltung verlorene Künstler Tadzio folgt. Die beiden Visionen sind zwar in Raum und Zeit voneinander getrennt, gehören jedoch eng zusammen. Die zweite folgt textlich unmittelbar der ersten.<sup>22</sup> Die beiden stellen ein im Banne der Schönheit hervorbrechendes Bekenntnis dar. Während aber das gewaltige Erlebnis in der ersten Vision nur die sich ins Göttliche verwandelte Andacht artikuliert, werden in den Phantasiebildern des in seinen Gefühlen bis zur Verzweiflung verstörten Schriftstellers schon auch Beklemmung, Angst und sogar die Gedanken der selbstquälerischen Abrechnung formuliert.

Die Logik der Novellenkomposition rechtfertigt diese Unterbrechung und Verzögerung. Sie gewährt der berauschten Seele Aufschub, um die wonnetrunkenen Sehnsucht ausleben und in dem sinnlichen Verlangen schwelgen zu können, bevor das Verhängnis über sie hereinbricht. In der stufenweisen Annäherung der kompositionellen Verteilung verbinden die bekenntnisartigen Reflexionen das ästhetische Wesen der Schönheit in beiden Fällen mit dem Liebesgefühl, aber mit unterschiedlicher Umsetzung und Schlußfolgerung. Nur die Ausgangsgedanken reimen sich miteinander in beiden Versionen, indem sie die sinnliche und zugleich geistige Substanz der Schönheit betonen (Vgl. VIII, 491-492 und VIII, 521). Die Variationen in der Fortsetzung weisen schon auf die Unterschiede hin: „So ist die Schönheit *der Weg des Fühlenden* zum Geiste [...]“ (VIII, 492), „[...] so ist sie [...] *der Weg des Künstlers* zum Geiste“. (VIII, 521. Hervorhebungen von mir; Z. Sz.) Der Austausch eines einzigen Wortes enthält die Bedeutungsentzweigung: Der zu allgemeine Begriff „des Fühlenden“ wird in der zweiten Version eingeeignet und auf den Künstler bezogen konkretisiert. Die hymnische Entzückung macht allgemeingültig und verklärt die Liebessehnsucht in ihrer unerwiderten Einseitigkeit. „Und dann sprach er das Feinste aus, der verschlagene Hofmacher: dies, daß der Liebende göttlicher sei als der Geliebte, weil in jenem der Gott sei, nicht aber im andern [...]“. In der spitzfindigen Tautologie des Pseudo-Sokrates hallt hier die melancholische Erfahrung Tonio Krögers wider.<sup>23</sup> Die indirekte Redeform erhält die Zweideutigkeit dieses Bekenntnisses aufrecht:

Sie bestätigt den Sokratischen Gedanken, während sie zugleich vorsichtig-entlarvendes Licht auf den psychologischen Hintergrund des Erlebnisses wirft.

Das in Reflexion überspielte Bekenntnis ist aus kompositioneller Sicht ironische Überführung: Die Vision endet hier, aber der Erzählerkommentar setzt sich in der indirekten Rede fort. Die distanzierende Redeweise hebt so die klaren Grenzen zwischen dem Beschworenen und dem Beschwörer auf. Die Erkenntnis Aschenbachs, „daß die Natur vor Wonne erscheuere, wenn der Geist sich huldigend vor der Schönheit neige“ (Ebd.), berührt nämlich die zentrale Problematik des Thomas Mannschen Lebenswerkes, das Leben-Geist-Verhältnis, diesmal die positive Rolle des Geistes hervorgehoben. Die seltsam optimistisch klingende These wird in der Novelle allerdings nicht durch die — im voraus zum Scheitern verurteilte — erotische Begierde bestätigt, sondern durch ihre ästhetische Projektion, durch die Gewißheit der künstlerischen Selbstverwirklichung.

Von der unmittelbaren Erlebnisquelle der Schönheit Tadzios durch das sublimierte Medium der Vision führt der Weg zum Aussprechen dieses ästhetischen Gewinns. Der aus der Sokrates-Rolle erwachende Aschenbach wird nun von der schöpferischen Ekstase überwältigt. Er will in Tadzios' Nähe arbeiten, um

seine Schönheit ins Geistige zu tragen [...] Nie hatte er die Lust des Wortes süßer empfunden, nie so gewußt, daß Eros im Worte sei, wie während der gefährlich köstlichen Stunden, in denen er [...] jene anderthalb Seiten erlesener Prosa formte, deren Lauterkeit [...] die Bewunderung vieler erregen sollte. (VIII, 492-493)

Der illusionäre Zauber des inspirierenden Erlebnisses wird im Augenblick des Schaffens zur sublimierten Wirklichkeit: Die Sehnsucht vergegenständlicht sich in der narzißtischen Aneignung.<sup>24</sup>

Die partielle Enthüllung vervollständigt sich in der zweiten „Sokrates-Episode“, die übrigens die letzte Vision der Novelle darstellt. Die Textgestaltung kehrt hier die Reihenfolge um: Der Erzählerkommentar geht diesmal der stilisierten Textstelle voran und bereitet ironisch das Traumbekenntnis vor, verweist aber zugleich ironisch auf die berühmte Periode des zweiten Kapitels zurück. Denn die gewaltige Periode — mit dem Beginn: „Er saß dort, der Meister, der würdig gewordene Künstler [...]“ (VIII, 521) —, die nicht nur inhaltlich und in ihrer Rhetorik ihr kompositionelles Pendant hervorruft, sondern die Zusammenfassung des ganzen zweiten Kapitels darstellt, klingt sarkastisch-ironisch in dieser Situation, wo auf die körperliche und seelische Not Aschenbachs ein grotesker Akzent gelegt wird.<sup>25</sup> Die Ironie hat aber auch hier eine mehrschichtige Funktion. Trotz des schonungslosen Obertons bewähren sich die aufgezählten Fakten, und sie erinnern uns noch einmal an die schöpferische Größe des Protagonisten, bevor das vernichtende Urteil aus dem Munde des Sokrates fällt, dessen Schärfe wiederum durch die stilisierte

Rollensituation — durch die rhetorisierte Weisheit“ und die Geste des Bekenntnisses — entschärft wird.

Die Imitation der Mäeutik beutet die Möglichkeiten des Rollenspiels restlos aus:

1. Von dem helfenden Verfahren der sokratischen „Falle“ ist hier die graduelle Lehrweise wichtig. Der fiktive Denker der Vision gelangt von der positiven Definition der Schönheit über Transponierung zu der negativen Schlußfolgerung der Selbstentlarvung.
2. Der syllogistische Zwang der listigen Argumentation gibt das Paradoxon der Kunst bzw. des Künstlerschicksals als gesetzmäßig an.
3. Die Rollenidentifikation ermöglicht, daß der Philosoph sich Dichter nennt und so das unmittelbare Erlebnis des Bekenntnisses beglaubigt.
4. Der Rollencharakter der Imitation läßt auch eine formale Änderung zu: Der platonische Dialog wird in der Novelle durch den Monolog abgelöst. Diese Redeform ermöglicht dem Gedankengang des Sokrates eine ununterbrochene, zielstrebige Kontinuität, sie hebt aber zugleich die völlige Einsamkeit des Sprechenden hervor. Die Überlieferung hat die historische Gestalt von Sokrates im Kreise seiner Schüler verewigt. Die erste Sokrates-Szene hat noch manches von dieser Harmonie, obwohl nicht einmal hier ein lebendig-verbindendes Gespräch stattfindet. Nur der Meister belehrt seinen Schüler. In der zweiten Episode verschwindet sogar dieser idyllische Hintergrund; man kann nur aus dem Schlußsatz auf die Anwesenheit von Phaidros schlußfolgern: „(...) Und nun gehe ich, Phaidros, bleibe du hier; und erst wenn du mich nicht mehr siehst, so gehe auch du.“ (VIII, 522) Eine seltsame Anweisung: Sie läßt Flucht, verstohlene Verlegenheit und Disharmonie ahnen.<sup>26</sup>

Die Art und Weise der Beweisführung erhellt diese ablehnende Haltung, wenn wir in Betracht ziehen: Die von philosophischer Höhe und unpersönlicher Ferne ausgehende Redeform schlägt bald in eine sich kasteiende Leidenschaft der Selbstentlarvung um. Außer dem Ton- und Perspektivenwechsel zeugen auch die syllogistischen Manipulationen von dieser Subjektivierung. Zunächst wird die Ausgangsthese in ihrem Bedeutungsbereich eingeeengt; einerseits dadurch, daß sie in der ästhetischen Erkenntnis die sinnlichen (erotischen) Momente überbetont,<sup>27</sup> andererseits, weil sie diesen „Weg der Schönheit“ als schändliche Verirrung brandmarkt.

Aus der situativ bedingten Willkür folgt auch die Verallgemeinerung. Die Logik des Pseudo-Sokrates suggeriert die geheime Schuld als gemeinsamen Zug der Künstlerexistenz — in konsequentem Gebrauch der Mehrzahl äußert sich vermutlich die abwälzende Geste des kollektiven Schuldbewußtseins — und damit verschafft sie den Rechtsgrund für die allgemeine Enthüllung. „Die Meisterhaltung unseres Stiles ist Lüge und Narrentum, unser Ruhm und Ehrenstand eine Posse [...]“ (Ebd.) Wegen des „kompromittierten Lebens“ des Künstlers formuliert das Urteil auch das ästhetische Verbot. Sogar die von



ihrem Schöpfer abtrennbare künstlerische Äußerung und das Existenzrecht der objektiven gesellschaftlichen Rolle der Kunst werden in Frage gestellt. Wir wissen aber: Die unerbittliche ethische Strenge gehört zu den „Spielregeln“ der Rhetorik in diesem Werk, hinter denen die masochistische Narziß-Seele zu vermuten ist.

Das die Selbstentlarvung und die Übertragung im Gleichgewicht haltende rhetorische Glanzstück begnügt sich nicht mit der Aufdeckung des Widerspruchs zwischen dem Schöpfer und dessen Werk, sondern es führt den letzten Grund dieser Diskrepanz auf das Paradoxon zurück, das dem Wesen der Kunst entspringen soll. Die Neuformulierung und Beantwortung der im zweiten Kapitel schon berührten Fragen betonen die Determiniertheit des Künstlerschicksals. Denn welchen Weg der Künstler auch immer wählt — so lautet die Schlußfolgerung —, ob das alles erklärende, verstehende und vergebende Verhalten der Erkenntnis, ob „Einfachheit“ und „Größe“, das heißt die „Unbefangenheit“ und die „Form“, beide Wege führen zum Abgrund. Der Kreis schließt sich hier. In der „Anklagerede“ des Pseudo-Sokrates sind Geständniszwang und apologetische Absicht miteinander untrennbar verflochten.<sup>28</sup> Die Logik der Redestruktur hebt zum Teil — durch die heimliche Bestrebung zur Übertragung — das spektakulär verkündete Urteil auf. Sie folgt also im wesentlichen dem Kompositionsprinzip, das die ganze Werkstruktur bestimmt.<sup>29</sup>

Die kontrapunktische Reihenfolge der Visionsszenen bezweckt auch selbst die Aufrechterhaltung dieses prekären Gleichgewichtes. Dem die Triebkräfte vorwegnehmenden mythischen Bild des ersten Kapitels folgt die mildernd-antikisierende Sokrates-Szene im vierten Kapitel; dann wird als deren Gegenstück die Erfüllung der Barbarei in der Vision Aschenbachs im Schlußkapitel heraufbeschworen und schließlich erscheint ebenfalls hier zum zweiten Mal die Wunschgestalt des Sokrates. Die Mehrstimmigkeit der Komposition drückt zwar gegensätzliche geistige-moralische Positionen aus, ist aber eine Projektion des Spannungsverhältnisses derselben Seele, die in der Zwickmühle von Wunscherfüllung und deren Verbot allmählich aufgerieben wird.<sup>30</sup> Der Rhythmus der strukturellen Anordnung sowie das proportionelle Verhältnis der Visionen spiegeln auch in sich selbst den äußerst komplizierten Seelenvorgang des Protagonisten wider.

### Hyakinthos und Hermes

Die Wunschbilder tauchen — mit Ausnahme des ersten — in der zweiten Hälfte der Novelle, also erst nach dem Erscheinen von Tadzio auf. Die anfänglich nur für ästhetisches Erlebnis gehaltene bzw. als solches eingestandene Sympathie wird in der schmachttenden Einbildung des Protagonisten zum platonischen Idyll stilisiert. Die rasch überhandnehmende erotische Leidenschaft ist in zweifacher Gestalt visioniert: Sie vergöttlicht zunächst den Liebesrausch, dann zeigt sie seine tierische Gewalt. In beiden Fällen wird er

in mythischer Vollständigkeit erlebt.<sup>31</sup> Zwischen dem Bacchanal und der Traumszene von Athen befindet sich das olympische Bild, das die Liebes-  
trunkenheit genau darstellt, die die Grenzen von Tag und Nacht, Traum und  
Wirklichkeit aufhebt.<sup>32</sup> Hier wird das Wunschbild von Athen weiter stilisiert  
und gesteigert, und das Traumbekenntnis des Sokrates — „daß der Liebende  
göttlicher sei als der Geliebte“ — geht in Erfüllung: Der in seiner Einsamkeit  
Verzückte hebt sich in die himmlische Gesellschaft empor. Aber sogar hier,  
in der göttlichen Sphäre, kann nur die Narziß-Harmonie umrissen werden:  
„Angestrahlt von der Pracht des Gottes saß der Einsam-Wache, er schloß die  
Augen und ließ von der Glorie seine Lider küssen.“ (VIII, 495)<sup>33</sup> Denn das  
Liebesglück bleibt auch in dieser sich mit rokokohaftem Grazie belebenden  
Umgebung das Vorrecht der wahren Bewohner des Olymp, und der Träu-  
mende kann sogar in dieser göttlichen Welt nur das Paradigma seines eigenen  
Schicksals erblicken. Die Mythos-Erinnerung verwandelt den im Park spielen-  
den Tadzio in den Liebling der Götter: „Hyakinthos war es, den er zu sehen  
glaubte und der sterben mußte, weil zwei Götter ihn liebten. Ja, er empfand  
Zephyrs schmerzenden Neid auf den Nebenbuhler [...]“.

Der von Sehnsucht Gequälte identifiziert sich mit der Rolle des Schwä-  
cheren, des Verlierers, und nimmt so auch die mörderische Tat der rach-  
süchtigen Eifersucht auf sich. Die mythologische Vision geht diesmal am  
weitesten: Die hoffnungslose Leidenschaft wird bis zur letzten Folge der  
Verzweiflung ausgetragen. Diese Episode — in ihrem Kontext — erhellt  
weitere Zusammenhänge:

1. Die Beziehung zwischen Aschenbach und Tadzio verzerrt sich sogar in  
ihrer „olympischen Perspektive“ zur unsühnbaren Schuld.
2. Diese Vision bildet die Parallele der dionysischen Szene, und sie stellt mit  
ihr zusammen auf der Ebene von Träumen und Visionen den Höhepunkt  
des Spannungsbogens dar. Die verdrängte Leidenschaft steigert sich und  
„explodiert“: Sie verletzt in beiden Fällen die Zivilisationsnormen. Die  
letzte Visionsszene (mit Sokrates) gleicht diese Tabuverletzung aus, indem  
sie sie in ihre humanisierten Schranken zurückführt, sie artikuliert und —  
mindestens verbal — verleugnet.
3. In der fiktiven Wirklichkeit der Geschichte spielt sich die Eifersuchts-  
tragödie anders und (scheinbar) harmloser ab. Jasu, ein Spielkamerad von  
Tadzio, wird beim Ringkampf so aggressiv, daß er den polnischen Jungen  
„zu ersticken drohte [...] Entsetzt wollte Aschenbach zur Rettung auf-  
springen, als der Gewalttätige endlich sein Opfer freigab.“ (VIII, 524) Der  
Gesamttext der Novelle enthüllt „die List der Komposition“, die Motiva-  
tionsverteilung des Rollentausches. Der rachsüchtige Gedanke, der Tad-  
zio's Tod herbeiwünscht, taucht nämlich in Aschenbach schon viel früher  
und wiederholt auf.<sup>34</sup> In der Schlußepisode der Novelle kommt Aschen-  
bachs ambivalente Haltung gegenüber dem begehrten Jüngling so zur  
Geltung, daß wir bei dem erschrockenen Schriftsteller nur die hilfsbereite

Geste wahrnehmen, indem der brutale Affekt Jasu zufällt. Die Rollenverteilung ist deshalb möglich, weil Aschenbach und Jasu sich in der Huldigung Tadzios gleichen. Sie sind aber von entgegengesetzten Richtungen motiviert. Jasu vertritt mit seiner rohen Kraft das Leben, während Aschenbach ein Repräsentant des Geistes ist. Zwischen den beiden steht Tadzio, in deren Schönheit die zwei Prinzipien gleichermaßen anwesend sind. Von diesem zweifachen Zauber ergreift Jasu die geistige Überlegenheit Tadzios, Aschenbach hingegen hält seine sinnliche Anziehungskraft gefangen. So hat Tadzio die vermittelnde Rolle des Hermes.<sup>35</sup> Er hat an den beiden Polen teil, ohne aber zu dem einen oder zu dem anderen zu gehören und seine Integrität aufgeben zu müssen. Mit seiner Schönheit verblendet und beschenkt er die Welt, außer der Huldigung nimmt er aber nichts an. Die Mythos-Symbolik Thomas Manns läßt so die Hermesrolle in die des Narziß übergehen. Obwohl die Novelle explizite nur das Narziß-Wesen Tadzios hervorhebt,<sup>36</sup> weisen jedoch mehrere Merkmale auf seine Schicksalsgemeinschaft mit Aschenbach hin.<sup>37</sup>

1. Die beiden Gestalten verwirklichen jenes Schönheitsideal, in dessen Banne sie leben. Der Erzählerkommentar unterscheidet zwar zwischen der Naturschönheit und dem ästhetischen Produkt, später aber werden die zweierlei ästhetischen Erscheinungsformen miteinander verbunden. Der entzückte Schriftsteller sieht nämlich in der Schönheit Tadzios den Ausdruck des Kunstwillens:

Welch eine Zucht, welche Präzision des Gedankens war ausgedrückt in diesem gestreckten und jugendlich vollkommenen Leibe! Der strenge und reine Wille jedoch, der, dunkel tätig, dies göttliche Bildwerk ans Licht zu treiben vermocht hatte, — war er nicht ihm, dem Künstler, bekannt und vertraut? (VIII, 490)

In der Liebesssehnsucht der Identifikation wird hier also auch die narzißtische Freude der Selbstbespiegelung vernehmbar.<sup>38</sup>

2. Die Schicksalscharakterisierung mit den gegensätzlichen Attributen „betört“ und „betörend“ ist für Aschenbach genauso bezeichnend wie für Tadzio. Sie drückt einerseits die Aussichtslosigkeit der narzißtischen Liebe und das gesellschaftliche Verbot der Homoerotik aus, andererseits deutet sie auch das Mitleid damit an, daß die Beiden Opfer sind.
3. Der Tod, der auf Aschenbach lauert und der durch die Seelenführer-Rolle des Hermes dem Gesetz des Mythos folgt, scheint nur das Verhängnis des Künstlers zu sein, aber die Anspielungen auf das kränkliche Aussehen des polnischen Jungen sowie auf die mythologischen Parallelen mit dem Los von Hyakinthos und Hermes nehmen auch die Tragödie des zum Tode Verführenden selbst vorweg.

Niemand hat das Thema der Novelle so genau bezeichnet wie der Autor selbst, der zugleich auch auf den Hintergrund des persönlichen Erlebnisses hingewiesen hat:<sup>39</sup>

Das Problem aber, das ich besonders im Auge hatte, war das der Künstlerwürde [...] <sup>40</sup> Leidenschaft als Verwirrung und Entwürdigung war eigentlich der Gegenstand meiner Fabel, — was ich ursprünglich erzählen wollte, war überhaupt nichts Homo-Erotisches, es war die — grotesk gesehene — Geschichte des Greises Goethe zu jenem kleinen Mädchen in Marienbad [...] Was damals hinzukam, war ein persönlich-lyrisches Reiseerlebnis, das mich bestimmte, die Dinge durch Einführung des Motivs der 'verbotenen' Liebe auf die Spitze zu stellen. [...] <sup>41</sup>

Auch die Notizen zu der Novelle bestätigen den Verfasserkommentar und beleuchten sogar in ihrer Entstehung die Logik der ganzen Werkkomposition. Der eine Gedankenentwurf faßt die Motivationen der Persönlichkeit und der Kunst Aschenbachs in eine Kausalordnung:

Nur der glänzt in der Kunst, den Eros unterweist. Auch seine Kunst war ein nüchterner Dienst im Tempel zu Thespiä. Eros ist immer in ihm gewesen. Tadzio war immer sein König. Auch seine Liebe zu Ruhm war Eros. <sup>42</sup>

Demzufolge ist die Liebesehnsucht gemeinsame Determinante von Kunst und künstlerischer Ruhmsucht. Die Kunst und Persönlichkeit entfaltende Funktion von Eros hat auch den Zusammenhang, daß ersteres letzterem als Mittel untergeordnet ist: Über das große Werk führt der Weg zum Ruhm. Aber Leidenschaft und Würde sind ja einander entgegenwirkende Kräfte. Die so entstandene Spannung hält zwar die Novellenkomposition auf virtuose Weise im Gleichgewicht, den Konflikt aufzulösen ist jedoch nur der tragische Abschluß imstande.

## Anmerkungen

1. Vgl. BERENDSOHN, WALTER A.: *Thomas Mann. Künstler und Kämpfer in bewegter Zeit*. Lübeck 1965, S. 44.
2. Lukács, der bei Aschenbach über einen „kleinen Konflikt“ spricht, scheint hier die Tiefe der Thomas Mannschen Problematik kaum verstanden zu haben. LUKÁCS, GEORG: *Thomas Mann*. Berlin 1957, S. 20. Die diesbezügliche Kritik seitens von Lajos Székely halten wir deshalb für vollkommen angebracht. SZÉKELY LAJOS: *Thomas Manns „Der Tod in Venedig“*. In: *Psyche*. Jg. 27, H. 7. Stuttgart 1973, S. 634.
3. Vgl. HELLER, PETER: *„Der Tod in Venedig“ und Manns Grundmotiv*. In: HELLER, P.: *Probleme der Zivilisation. Versuche über Goethe, Thomas Mann, Nietzsche und Freud*. Bonn 1978, S. 61. ff. Heinz Kohut sieht in dem Unbekannten sowie in dessen Präfigurationen die symbolische Darstellung der Vaterfigur. KOHUT, HEINZ: *Thomas Manns „Tod in Venedig“*. *Zerfall einer künstlerischen Sublimierung*. In: MITSCHERLICH, A. (Hrsg.): *Psychopathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse*. Frankfurt am Main 1972, S. 158. — Verweise auf Thomas Manns Text beziehen sich auf die Ausgabe *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden* vom S. Fischer Verlag.
4. Über die Beziehung des Erzählers zu dem Protagonisten vgl. COHN, DERRIT: *The Second Author of „Der Tod in Venedig“*. In: BENNETT, B. — KAES, A. — LILLYMAN, W. J. (Hrsg.): *Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht*. Tübingen 1983 und WARNING, RAINER: *Rezeptionsästhetik*. In: *Literaturwissenschaft — Heute*. 1977, S. 36-38.
5. Vgl. LEHNERT, HERBERT: *„Tristan“, „Tonio Kröger“ und „Der Tod in Venedig“*. *Ein Strukturvergleich*. In: *Orbis Litterarum. International Review of Literary Studies*. Vol. XXIV. 1969, S. 301.



6. Anders die Interpretation MATTENKLOTTS, GERT: *Sozialgeschichte*. In: *Literaturwissenschaft – Heute*. 1977, S. 5.
7. „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?“ (VIII, 449)
8. Vgl. dazu noch die Deutung von RENNER, ROLF GÜNTER: *Das Ich als ästhetische Konstruktion. „Der Tod in Venedig“ und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thomas Manns*. Freiburg im Breisgau 1987, S. 14ff.
9. Vgl. DIERKS, MANFRED: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*. Bern – München 1972, S. 188-192.
10. Vgl. dazu noch HELLER, PETER, a. a. O. S. 62f.
11. Vgl. dazu WYSLING, HANS: „Mythus und Psychologie“ bei Thomas Mann. In: WYSLING, HANS: *Dokumente und Untersuchungen. Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung*. Bern – München 1974.
12. Vgl. DIERKS, MANFRED, a. a. O. S. 32.
13. Vgl. dazu noch HELLER, PETER, a. a. O. S. 72f.
14. SEIDLIN, OSKAR: *Stiluntersuchung an einem Thomas Mann-Satz*. In: SEIDLIN, OSKAR: *Von Goethe zu Thomas Mann*. Göttingen 1963, S. 150.
15. Demgegenüber sieht Hermann Stresau diese Novelle als „das vergleichsweise ‘fremdeste’ Werk“ [...], „am weitesten von jenem zentralen Punkt, um den das Werk zu kreisen scheint [...]“. STRESAU, HERMANN: *Thomas Mann und sein Werk*. Frankfurt am Main 1963, S. 101.
16. Vgl. dazu noch MEYERS, JEFFREY: *Mann and Musil. Death in Venice and Young Törless*. In: MEYERS, JEFFREY: *Homosexuality and Literature 1890-1930*. London 1977, S. 42. sowie FEUERLICHT, IGNACE: *Thomas Mann and Homoeroticism*. In: *The Germanic Review*. Vol. 56, No. 1. New York 1981, S. 89-97.
17. Eine psychoanalytische Erklärung für die Rollenidentifikation finden wir bei SOMMERHAGE, CLAUDIUS: *Eros und Poesis. Über das Erotische im Werk Thomas Manns*. Bonn 1982, S. 90-97.
18. James Northcote-Bade weist auf folgendes hin: Nach dem homoerotischen Thema der Novelle *Der Tod in Venedig* „Mann appears to have become aware of the possibilities of exploring aspects of this theme in a more light-hearted way in his ‘Hochstapler-Roman’“. NORTHCOTE-BADE, JAMES: „*Der Tod in Venedig*“ and „*Felix Krull*“: the effect of the interruption in the composition of Thomas Mann’s „*Felix Krull*“ caused by „*Der Tod in Venedig*“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart Jg. 52, H. 2. 1978, S. 275.
19. Vgl. WANNER, HANS: *Individualität, Identität und Rolle. Das frühe Werk Heinrich Manns und Thomas Manns Erzählungen „Gladius Dei“ und „Der Tod in Venedig“*. München 1976, S. 203.
20. Vgl. noch: KOHUT, HEINZ, a. a. O. S. 151. und EICHNER, HANS: *Thomas Mann*. Bern – München 1961, S. 35.
21. Zu diesem ganzen Problemkreis vgl. noch die ausführliche Interpretation von EFFE, BERND: *Sokrates in Venedig. Thomas Mann und die „platonische Liebe“*. In: DIHLE, ALBERT (Hrsg.): *Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens*. Bd. XXXI. Berlin – New York 1985, S. 153-166.
22. Vgl. MEYERS, JEFFREY, a. a. O. S. 50.
23. „Denn das Glück, sagte er sich, ist nicht, geliebt zu werden [...] Das Glück ist, zu lieben und vielleicht kleine, trügerische Annäherungen an den geliebten Gegenstand zu erhaschen.“ (VIII, 288)
24. Vgl. WANNER, HANS, a. a. O. S. 209.
25. Vgl. dazu noch MEYERS, JEFFREY, a. a. O. S. 47 und COHN, DORRIT, a. a. O. S. 236.
26. Vgl. LEHNERT, HERBERT, a. a. O. S. 299.

27. „Denn du mußt wissen, daß wir Dichter den Weg der Schönheit nicht gehen können, ohne daß Eros sich zugesellt [...]“ (VIII, 521)
28. Dem „bösen Gewissen“ des Bajazzo steht ironisch das Schuldbewußtsein Aschenbachs gegenüber. Während nämlich bei dem Bajazzo die Untauglichkeit zur Gaukelei die Seelenkrise hervorruft, werden die Qualen des Schriftstellers dadurch verstärkt, daß er den lügenhaften Selbstzweck dieser Existenzform durchschaut.
29. Die Distanz schaffende Ironie ist also nicht nur für den Erzählstil charakteristisch, wie es Lajos Székely erwähnt. SZÉKELY LAJOS, a. a. O. S. 617.
30. Vgl. die psychoanalytische Erklärung Peter Dettmerings für diese Konfliktsituation. DETTMERING, PETER: *Dichtung und Psychoanalyse*. München 1969, S. 29f.
31. Vgl. Kohut, Heinz, a. a. O. S. 160f.
32. Vgl. noch ZELLER, ROSEMARIE: *Strukturalismus*. In: *Literaturwissenschaft — Heute*. 1977, S. 17.
33. Vgl. dazu noch die beißende Kritik von KARSUNKE, YAAK: „... von der althernen Sucht, besonders zu sein“. *Thomas Manns „Der Tod in Venedig“ — wiedergelesen*. In: ARNOLD, H. L. (Hrsg.): *Thomas Mann*. München 1976, S. 67f.
34. Vgl. KOHUT, HENZ, a. a. O. S. 160f.
35. Vgl. dazu noch HERMSDORF, KLAUS: *Thomas Manns Schelme*. Berlin: Aufbau Verlag 1968, S. 50.
36. Vgl. dazu noch KOHUT, HENZ, a. a. O. S. 149.
37. Über die „Hermes-Eigenschaften“ Aschenbachs s. die Abhandlung von ROCKWOOD, HEIDI M. – ROCKWOOD, ROBERT J. R.: *The Psychological Reality of Myth in „Der Tod in Venedig.“* In: *The Germanic Review*, Vol. 59, No. 4. New York 1984, S. 140.
38. Anders die Deutung Erich Hellers. HELLER, ERICH: *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*. Frankfurt am Main 1959, S. 119.
39. Vgl. LEHNERT, HERBERT: *Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1965, S. 120ff.
40. Thomas Mann an Elisabeth Zimmer. Zitiert in: WYSLING, HANS (Hrsg.): *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann*. Teil I: 1889-1917. München 1975, S. 406.
41. Ebd. S. 415.
42. Zitiert von REED, TERENCE J.: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Text, Materialien, Kommentar*. München, Wien: 1983, S. 107.