

**Universität Leipzig  
Institut für Germanistik  
WS 2005/06:  
Die Künstlerproblematik in der deutschen Literatur  
des 20. Jahrhunderts  
Dozent:  
Dr. habil. Dietmar Schubert**

**Thema der Hausarbeit:  
Die Darstellung der Künstlerproblematik in Thomas Manns  
Novelle „Der Tod in Venedig“**

erstellt von:  
Susanne Vogt

Leipzig, Mai 2006

## Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung.....	Seite 3
II.	Soziale und politische Umstände um 1900.....	Seite 3
III.	„Der Tod in Venedig“	
III. 1.	Kurze Inhaltsangabe.....	Seite 5
III. 2.	Die Künstlerproblematik.....	Seite 6
III. 3.	Resümee zur Novelle .....	Seite 20
IV.	Vergleich literarische Vorlage – filmische Umsetzung.....	Seite 22
V.	Schlußbetrachtung.....	Seite 25
	Bibliographie.....	Seite 27
	Bildanhang.....	Seite 28

## **I. Einleitung**

Die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft und die Bedeutung der Kunst für dieselbe ist eine Frage, die immer wieder gestellt und zu beantworten versucht wurde. Wie gestaltet sich die Bürger-Künstler-Beziehung? Was unterscheidet eine Künstlerpersönlichkeit von einer bürgerlichen? Welche Bedeutung haben Emotion, Naivität, Form und Schönheit für die Kunst? Diese Aneinanderreihung von Fragen ließe sich beliebig fortsetzen und doch nie endgültig beantworten. Was unter dem Begriff Kunst gefasst wurde, änderte sich im Verlauf der Geschichte ständig und wird auch heute noch fortlaufend erweitert und diskutiert. Seit der Antike setzen sich Philosophen mit dem Wesen der Kunst und des Künstlers auseinander. Für die jüngere Vergangenheit sind hier unter vielen anderen Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Immanuel Kant, Friedrich Schillers theoretische Schriften und Theodor W. Adorno zu nennen. Doch es sind auch die Künstler selbst, die in ihren Werken ihr Dasein kritisch betrachten, analysieren und bewerten, sich ihrer Existenzberechtigung vergewissern und ihre Aufgaben in und für die Gesellschaft ständig neu zu bestimmen suchen.

Die vorliegende Arbeit soll die Darstellung der Problematik des Künstlertums anhand der in den Jahren 1911/12 entstandenen Novelle „Der Tod in Venedig“ von Thomas Mann aufzeigen. Zunächst führe ich einige soziologische, politische und kulturhistorische Entwicklungen an, die das Lebensumfeld des Autors während der Entstehungszeit des Werkes geprägt haben, um dem Leser einen Eindruck der gesellschaftlichen Situation um die Jahrhundertwende zu vermitteln. Im Anschluß an eine kurze Inhaltsangabe werden anhand des Textes die für die Künstlerproblematik wichtigen Strukturen und Motive herausgearbeitet. Den Abschluß dieser Studie bildet ein Vergleich mit der filmischen Adaption von Lucchino Visconti, die 1971 unter dem Titel „Morte a Venezia“ erschien.

## **II. Soziale und politische Umstände um 1900**

Das Deutschland der Jahrhundertwende war ein Kaiserreich. Nach dem gewonnenen Deutsch-Französische Krieg 1870/71 und der Proklamation des preußischen Königs Wilhelm I. als Deutscher Kaiser entwickelte es sich bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges 1914 in einen hochindustrialisierten Staat.<sup>1</sup> Damit einher gingen Veränderungen sowohl der allgemeinen Lebensumstände der Bevölkerung, als auch der sozialen Stellung jedes Einzelnen. Eine um 1900 einsetzende Landflucht und Verstädterung ließ die Großstädte expandieren. Die anwachsende Wirtschaft und eine florierende Industrie sorgte für die Herausbildung einer neuen Elite aus

---

<sup>1</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Deutschland#Der\\_Weg\\_zum\\_deutschen\\_Nationalstaat\\_.281806.E2.80.931871.29](http://de.wikipedia.org/wiki/Deutschland#Der_Weg_zum_deutschen_Nationalstaat_.281806.E2.80.931871.29),  
Stand: 04.04.2006

Wirtschaftsfachleuten, Technikern und Ingenieuren. Bestand im 19. Jahrhundert ein klassisch-humanistischer Bildungsanspruch, so orientierte sich die breite Öffentlichkeit nun an technischem und wirtschaftlich relevantem Wissen.

Die Reaktionen der Künstler auf diese Umbrüche werden in der Publikation von Josef Häfele und Hans Stammel „Thomas Mann: Der Tod in Venedig“<sup>2</sup>, auf die ich mich im Folgenden beziehe, sehr umfassend besprochen. Der Künstler, im besonderen der Literat, wurde nicht mehr als Repräsentant und Sprecher des gebildeten Bürgertums verstanden. Das Dasein des Wirtschaftsbürgers, der produktiv tätig und von gesunder Lebenstüchtigkeit sei, galt als erstrebenswert. Der Konflikt, der mit dieser Wandlung der gesellschaftlichen Wertmaßstäbe für den Künstler einhergehen musste, findet sich unter anderem in Thomas Manns „Tristan“, in den Personen des Herrn Klöterjahn als Wirtschaftsbürger, gesund und tatkräftig, und des Herrn Spinell, eines kränklichen und den Lebensrealitäten nicht gewachsenen Schriftstellers, thematisiert.

Die Kunst hatte dem Staat, der die herrschenden Machtstrukturen eines Obrigkeitsstaates unter preußischer Vormacht beibehielt, in Form von ideologischer Propaganda zu dienen, oder sie wurde ignoriert. Durch diese Umstände, auf der einen Seite vom Staat unbeachtet und auf der anderen Seite vom Bürgertum als Repräsentant nicht mehr gebraucht, fühlten sich die Künstler unverstanden und isoliert, ihrer Identität beraubt. Sie zogen sich zurück in eine Welt des Kunstgenusses und Lebensrausches und schauten mit einer gewissen Verachtung auf fortschrittsgläubige Bürger herab, deren Welt ihnen oberflächlich und von materiellen Wertmaßstäben bestimmt erschien. Die bürgerlichen Intellektuellen verzichteten auf eine Kritik an den bestehenden politischen und sozialen Verhältnissen und verstanden sich nun als eine Art geistige Aristokratie. Ein Kult des Schönen mischte sich mit Endzeitstimmung und Verfallsvisionen, das Schwache und Kranke wurde ästhetisiert, verwickelte seelische Vorgänge geschildert und Traum und Rausch in kunstschaftende Prozesse einbezogen. Die Stimmung von Verfall, Untergang und schwindender Vitalität paarte sich mit wachsender Sensibilität und Differenzierung im Seelischen und Geistigen. Diese Lebens- und Kunstauffassung, unter dem Begriff Dekadenz zusammengefasst, erlebte ihren Höhepunkt zwischen 1890 und 1912 und wurde unter anderen von Friedrich Nietzsche, Friedrich Hölderlin und Richard Wagner (der Nietzsche als Inbegriff der kulturellen Dekadenz galt) diskutiert.<sup>3</sup> Die Dekadenzbewegung entwickelte sich im ausgehenden 19. Jahrhundert zu einer europäischen Literaturrechtung, als deren Vertreter Charles Baudelaire, Oskar Wilde, Anton Tschechow, Arthur Schnitzler, Rainer Maria Rilke und Thomas Mann gelten.<sup>4</sup>

---

2 Häfele, Stammel: Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main 1992.

3 Evers, Meindert: Das Problem der Dekadenz. Thomas Mann & Nietzsche. In: Zur Wirkung Nietzsches. Würzburg 2001. S. 51f.

Gerth, Klaus: Das Problem des Menschen. Zu Leben und Werk Thomas Manns. Seelze 2004. S. 22.

4 Der Knauer. Universallexikon in 15 Bänden. München 1990. Bd. 3. S. 1045.

Unter diesen äußeren Umständen begann der am 06. Juni 1875 in Lübeck geborene und in gutbürgerlichen Verhältnissen aufgewachsene Thomas Mann sein schöpferisches Werk. Neben dem 1903 erschienen und bereits erwähnten „Tristan“ wird die Identitätskrise des Künstlertums auch in weiteren Frühwerken verarbeitet, so in der Novelle „Der kleine Herr Friedemann“ (1898), im Prosawerk „Die Buddenbrooks“ (1901), für das er im Jahre 1929 den Literatur-Nobelpreis erhält, im „Tonio Kröger“ (1903) und schließlich in dem hier zu besprechenden „Tod in Venedig“ (1912).

### **III. „Der Tod in Venedig“**

#### III. 1. Kurze Inhaltsangabe

Gustav von Aschenbach, der Protagonist der Novelle, ein alternder, aber renommierter Schriftsteller, sieht sich in einer Schaffenskrise gefangen. Während eines Spazierganges überkommt ihn Fernweh und er gibt der Versuchung, eine Reise zu unternehmen, nach. Nach einer Zwischenstation in Dalmatien reist er nach Venedig, das sich jedoch von Krankheit und Verfall gekennzeichnet zeigt. Er lässt sich auf dem Lido in einem mondänen Hotel nieder, in welchem zahlreiche internationale Gäste logieren. Unter diesen Gästen befindet sich eine polnische Familie, bestehend aus drei Mädchen unterschiedlichen Alters, einem Jungen im Alter von etwa 14 Jahren, einer Gouvernante und der Mutter. Bereits am ersten Abend wird Gustav von Aschenbach auf die Familie aufmerksam. Er ist von der griechischen Schönheit des Jünglings namens Tadzio tief bewegt. Aschenbach meint, in ihm das Lächeln des Narziß und die Anmut des Dornausziehers zu entdecken. Gesundheitlich leicht angeschlagen durch den Scirocco, einem aus der Sahara kommenden lähmend heißen Wind, der seit seiner Ankunft weht, beschließt er die Stadt zu verlassen. Probleme mit dem Gepäck verhindern die Flucht aus dem krankenden Venedig und vor seiner wachsenden Leidenschaft für den schönen Tadzio. Immer häufiger und immer offensichtlicher sucht er seine Nähe und verfolgt den Spazierengehenden durch die engen Gassen der von der Cholera befallenen Lagunenstadt. Schließlich muß er sich eingestehen, dass seine Liebe zu dem Knaben nicht rein ästhetischem und damit künstlerischem Interesse entspringt, sondern dass er ihn auch sinnlich begehrt. Aus Angst vor seinem eigenen Alter und um Tadzio zu gefallen, unterzieht sich Aschenbach einer Verjüngungskur. Venedig, inzwischen stark von der Seuche belastet, wird von den meisten Touristen verlassen und auch die polnische Familie ist im Begriff abzureisen. Noch einmal folgen Aschenbachs Blicke Tadzio am Strand, bevor er auf seinem Stuhl zurücksinkt und mit einem letzten Blick auf den Geliebten stirbt.

### III. 2. Die Künstlerproblematik

Die vorangehende Inhaltsangabe ist eine sehr knappe Zusammenfassung der aus fünf Kapiteln bestehenden Erzählung. Die Konzeption der Novelle erinnert in ihrer inneren Struktur an den klassischen Aufbau einer Tragödie mit Exposition (erstes Kapitel – Darlegung des Grundkonfliktes), Steigerung (zweites Kapitel – Erweitern des Verständnisses für den Protagonisten), Peripetie (drittes Kapitel – Begegnung mit dem Knaben), fallende Handlung mit retardierendem Moment (viertes Kapitel – Rechtfertigungsversuche durch Antikisierung) und schließlich die Katastrophe (fünftes Kapitel – Tod des Protagonisten).<sup>5</sup> Nun sollen die für das Thema dieser Arbeit wichtigen Motive, Strukturen und Symbole anhand des Textes herausgearbeitet werden. Die jeweils hinter den Textstellen in Klammern angeführten Seitenangaben beziehen sich auf die Ausgabe des Fischer Taschenbuch Verlages, 13. Auflage, Frankfurt am Main Februar 2001.

„Gustav Aschenbach oder von Aschenbach, wie seit seinem fünfzigsten Geburtstag amtlich sein Name lautete,...“ (9), diese ersten Zeilen der Novelle nennen den Namen des Protagonisten und verweisen sogleich darauf, dass dieser seine Lebensmitte bereits überschritten hat. Namensgebend sind zum einen der am 18. Mai 1911 verstorbene Komponist Gustav Mahler. Von ihm hat die Hauptperson nicht nur den Vornamen, sondern auch die Physiognomie entliehen.<sup>6</sup> Thomas Mann schreibt in einem Brief vom 18. März 1921: *„In die Konzeption meiner Erzählung spielte, Frühsommer 1911, die Nachricht vom Tode Gustav Mahlers hinein [...] ich [gab] meinem orgiastischer Auflösung verfallenen Helden nicht nur den Vornamen des großen Musikers, sondern verlieh ihm auch, bei der Beschreibung seines Äußeren, die Maske Mahlers.“*<sup>7</sup> Manns tiefe Verehrung des Komponisten zeigt sich auch in einem Brief, den er nach dem Besuch der Uraufführung von Mahlers 8. Symphonie in München an ihn schrieb. *„[D]er ernsteste und heiligste künstlerische Wille unserer Zeit“* sei in Mahler verkörpert, heißt es darin.<sup>8</sup> Zum anderen gilt der Landschaftsmaler Andreas Achenbach, im Jahre 1910 verstorben, als Modell für die Konzeption Aschenbachs. Die Änderung des Nachnamens *Achenbach* zu *Aschenbach* ist bereits ein erster Hinweis auf die Todesnähe des Protagonisten.<sup>9</sup> Zudem birgt der bedeutungsgeladene Name *Aschenbach* den Hinweis auf den Styx, den Fluss des Hades aus der griechischen Mythologie, wie

---

5 Häfele, Stammel: Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main 1992. S. 40.; Hermann Kurzke sieht jedoch im zweiten Kapitel eine nachgeholt Exposition, mit der Darlegung der Lebensumstände des Protagonisten, und im ersten Kapitel die Steigerung, da dort durch die Begegnung mit dem Wanderer der Konflikt ausgelöst wird. Hermann Kurzke: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung. München 1985. S. 121f.

6 Reed, Terence James: Thomas Mann „Der Tod in Venedig“. München 1984. S. 128.

7 GW XI, 583f.

8 Bahr, Ehrhard: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Stuttgart 2001. S. 7.

9 Häfele, Stammel: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main 1992. S.40.

Vaget, Hans: Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München 1984. S. 170.

Werner Fritzen feststellt.<sup>10</sup> Doch auch weitere Personen der Zeit gelten manchen als Modelle für die Figur Aschenbachs. So nennt Bahr auch Friedrich Nietzsche (1844-1900), August Graf von Platen (1796-1835) und Richard Wagner (1813-1883) als mögliche Inspirationsquellen für Thomas Mann, denen neben ihrer Bekanntheit als Künstler auch längere Venedig-Aufenthalte, die ihr Leben und Werk beeinflussten, gemeinsam sind.<sup>11</sup> Augenscheinlich ging es Thomas Mann um die Konstruktion eines Künstlertypus und nicht um die Beschäftigung mit einer konkreten Person (wie dies Viscontis Film nahelegt, doch dazu später), aus diesem Grunde möchte ich die Diskussion um eventuell zugrundeliegende Typen hier nicht fortführen.

Die doppelte Nennung des Namens, einmal ohne und gleich korrigiert mit dem Adelsprädikat *von*, darf als erster Hinweis auf die Künstlerproblematik verstanden werden<sup>12</sup>, als ein Hinweis auf den Rückzug in eine geistige Aristokratie (siehe meine Ausführungen unter II.), auch wenn im Verlauf der Erzählung (29) die Verleihung des Adelstitels als durchaus weltliche, fürstliche Geste für Aschenbachs Werk „Friedrich“ erklärt wird. Die Erwähnung der bereits überschrittenen Lebensmitte ist ein bedeutendes Motiv in der Literatur, wie Bahr feststellt. Es imaginiert eine weit zurückliegende Jugend, versäumtes Leben wird bedauert und ein gewisser Status, mehr oder weniger gefestigt, ist erreicht. Die Erotik erscheint oft als eine letzte Möglichkeit, am Leben festzuhalten.<sup>13</sup>

In den folgenden Zeilen der Novelle findet sich ein weiteres gängiges literarisches Motiv – der von der Arbeit erschöpfte Dichter sucht Erholung im Freien.<sup>14</sup> Aschenbach verlässt „[ü]berreizt von der [...] Eindringlichkeit und Genauigkeit des Willens erfordernden Arbeit“ seinen Schreibtisch „in der Hoffnung, daß Luft und Bewegung ihn wiederherstellen“ (9). Doch der Wunsch erfüllt sich nicht. Der auktoriale Erzähler beschreibt, dass „der Schriftsteller dem Fortschwingen des produzierenden Triebwerkes in seinem Innern [...] nicht Einhalt zu tun vermocht“ (9) hatte und so keine geistige Regeneration finden konnte. Das Bild des Menschen als Maschine, entstanden unter den Eindrücken der Industrialisierung und fortschreitender Maschinisierung, wendet Mann auf den Künstler an, der den fortlaufenden Schwingungen seines Geistes, den „*motus animi continuus*“ (9), nicht entkommen kann. Jenes mechanistische Bild zur Beschreibung der Fabrikation von Gedanken- und Wortmaterial lässt Aschenbach gleich einem Prokuristen erscheinen, der die für den Produktionsprozess zu investierenden Kräfte wie ein Soll/Haben-Konto aufstellt.<sup>15</sup> Der dahinter stehende Konflikt ist der Gegensatz zwischen arbeitendem Bürger, dem Wirtschaftsbürger, der

---

10 Fritzen, Werner: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. München 1993. S. 24.

11 Bahr, Ehrhard: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Stuttgart 2001. S. 7.

12 Reed, Terence James: Thomas Mann „Der Tod in Venedig“. München 1984. S. 128.

Häfele, Stammel: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main 1992. S.40.

13 Bahr, Ehrhard: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Stuttgart 2001. S. 8.

14 Häfele, Stammel: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main 1992. S.40.

15 Fritzen, Werner: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. München 1993. S. 25f.

kontinuierlich und fortlaufend materielle Leistungen erbringt, und dem Künstler, der, abhängig von seinen inneren und äußeren Befindlichkeiten, geistig tätig ist und dessen Geist keinen Stillstand kennt.

Die Begegnung mit einem ihm seltsam anmutenden Wanderer (Hermes psychopompos = Seelenführer)<sup>16</sup> am Münchner Nordfriedhof löst „eine seltsame Ausweitung seines Innern“ aus und „ein jugendlich durstiges Verlangen in die Ferne, ein Gefühl, so lebhaft, so neu oder doch so längst entwöhnt und verlernt“ (13) überkommt ihn. Bilder einer Urweltwildnis, in der „die Lichter eines kauernenden Tigers funkeln“ (14) und mit wucherndem, chaotischem Pflanzenwuchs, erscheinen vor seinem inneren Auge. Der Tiger steht leitmotivisch für eine verborgene Seite von Aschenbachs Existenz und deutet auf die folgende Entwicklung voraus.<sup>17</sup> Doch sogleich versucht Aschenbach sich diesem aus den Sinnen entspringenden und als leidenschaftlicher Anfall von Reiselust diagnostizierten Gefühl zu entziehen, indem er den Drang „sehr bald durch Vernunft und durch von jung auf geübte Selbstzucht []mäßigt und richtig []stellt.“ (15) Wieder versucht er, seinen Empfindungen durch Strenge gegen sich selbst nicht nachzugeben. „[S]eine Künstlerfurcht, nicht fertig zu werden – die Besorgnis, die Uhr möchte abgelaufen sein, bevor er das Seine getan und völlig sich selbst gegeben“ (15) habe, mahnen ihn zur Vernunft. Aschenbach leidet jedoch unter dem „sich täglich erneuernden Kampf zwischen seinem zähen und stolzen Willen und dieser wachsenden Müdigkeit, von der niemand etwas wissen“ (16) solle. Er befindet sich in einer Schaffenskrise und wir erfahren, dass er seine Arbeit bereits zum zweiten Mal wegen einer nicht zu durchbrechenden Hemmung an der selben Stelle verlassen musste, „die weder geduldiger Pflege noch einem raschen Handstreich sich fügen zu wollen schien.“ (16) Aschenbach lähmten „die Skrupel der Unlust, die sich als eine durch nichts mehr zu befriedigende Ungenügsamkeit darstellte.“ (17) Die Ungenügsamkeit, die er verspürt, galt jedoch „schon dem Jüngling als Wesen und innerste Natur des Talenten [...], und um ihretwillen hatte er das Gefühl gezügelt und erkältet, weil er wußte, daß es geneigt ist, sich mit einem fröhlichen Ungefähr und mit einer halben Vollkommenheit zu begnügen.“ (17)<sup>18</sup> Sein Schaffen als Schriftsteller ist ihm die „Alltagsstätte

---

16 Gockel, Heinz: Aschenbachs Tod in Venedig. S. 29. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Thomas Mann. Erzählungen und Novellen. Bonn 1984.

Häfele, Stammel: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main 1992. S.42f. Hier wird umfassend auf die Bedeutung des Wanderers (und auf seine Entsprechungen im Schiffskapitän, greisen Geck, Gondoliere und Gitarristen) für die Novelle eingegangen. Er ist Symbol für Hermes, Thanatos und Dionysos. „Sie verkörpern Sinneslust, Auflösung und Verführung zum Tode.“

17 Hier treten zum ersten Mal Attribute des Gottes Dionysos auf. Der Tiger gehört zu den Tieren des Dionysos und steht für das Dämonisch-Rauschhafte. Er versinnbildlicht damit sowohl Verlockung als auch Bedrohung für Aschenbach. Das Motiv wird im fünften Kapitel erneut aufgenommen. Siehe dazu auch:

Reed, Terence James: Thomas Mann „Der Tod in Venedig“. München 1984. S. 156.

Bahr, Ehrhard: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Stuttgart 2001. S. 15f.

18 Gleiches findet sich in „Tonio Kröger“, wo es heißt: „Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt.“ Siehe dazu und zitiert aus: Reed, Terence James: Thomas Mann „Der Tod in Venedig“. München 1984. S. 129.



eines starren, kalten und leidenschaftlichen Dienstes“ (16) und er fürchtet, dass „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“ (17), rächte. Am Schluß des ersten Kapitels ist Aschenbach zu einer drei- bis vierwöchigen Reise, „[n]icht gar weit, nicht gerade bis zu den Tigern“ (18), aber an 'irgendeinen Allerweltsferienplatz', entschlossen. Das Reiselust als Entgrenzungsversuch als eine „zeittypische Erscheinungsform bei vielen Künstlerfiguren in der Literatur der Jahrhundertwende zu beobachten“<sup>19</sup> ist, haben Häfele und Stammel in ihrer Arbeit über den „Tod in Venedig“ in Anlehnung an Koopmann festgestellt.

In den angeführten Textpassagen aus dem ersten Kapitel klingen neben einer preußischen Lebenshaltung, der sich Aschenbach verpflichtet fühlt, auch seine Nähe zur Dekadenz an. Die Symptome seiner Schaffenskrise, die zunehmende Abnutzbarkeit seiner Kräfte, die Müdigkeit und innere Unruhe, weisen ihn als einen Dekadent aus.<sup>20</sup> Beide gegenläufigen Eigenschaften werden im zweiten Kapitel mit dem Rückblick auf Aschenbachs Künstlerleben und durch die Charakterisierung seiner Werke untermauert. Als Sproß einer gutbürgerlichen Familie, seine Vorfahren väterlicherseits waren „Männer, die im Dienste des Königs, des Staates ihr straffes, anständig karges Leben geführt hatten“, und mütterlicherseits durch „rascheres, sinnlicheres Blut“ (19) geprägt, war seit frühester Jugend „sein ganzes Wesen auf Ruhm gestellt.“ (20) Körperlich schwach, so dass er vom Schulbesuch ausgeschlossen war, „hatte er niemals den Müßiggang, niemals die sorglose Fahrlässigkeit der Jugend gekannt“ (20) und war „ohne Kameradschaft“ (21) aufgewachsen. Er erkannte früh sein Talent, aber auch das Fehlen der „physischen Basis [...], deren das Talent zu seiner Erfüllung bedarf“ (21). Durch konsequente Lebenshaltung, „sein Lieblingswort war >Durchhalten<“ (21), durch „Willensdauer und Zähigkeit“ (22) brachte es der Leistungsethiker Aschenbach zu einem renommierten Schriftsteller, der gelernt hatte, „von seinem Schreibtisch aus zu repräsentieren, seinen Ruhm zu verwalten“ (20). Als Repräsentant der nationalen Elite geschätzt und in Übereinstimmung mit der herrschenden Macht sieht sich der Künstler in seinem Selbstverständnis bis über sein 50. Lebensjahr hinaus nicht ernsthaft in Frage gestellt. Doch sein Schaffen ist ihm Arbeit und Strapaze, physische und psychische Anstrengung.<sup>21</sup>

Aschenbachs schriftstellerischer Erfolg gründet sich auf seine preußischen Haltungsideologie, die verbildlicht wird in der Metapher der geschlossenen Hand. „Sehen Sie, Aschenbach hat von jeher nur so gelebt' – und der Sprecher schloß die Finger seiner Linken fest zur Faust – ; 'niemals so' –

---

19 Häfele, Stammel: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main 1992. S. 44f.

20 Ebd. S. 45.

21 Gockel, Heinz: Aschenbachs Tod in Venedig. S. 32f. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Thomas Mann. Erzählungen und Novellen. Bonn 1984.

und er ließ die geöffnete Hand bequem von der Lehne des Sessels hängen.“ (20f.) Sein Schaffen ist Qual und kultische Handlung gleichermaßen, denn stets beginnt er „seinen Tag beizeiten mit Stürzen kalten Wassers über Brust und Rücken und 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.“ (22)

Die dekadente Seite des Künstlers offenbart sich ebenfalls in dem von ihm bevorzugten Heldentypus mit der Sebastian-Gestalt als Sinnbild und einem Heroismus der Schwäche. „Gustav Aschenbach war der Dichter all derer, die am Rande der Erschöpfung arbeiten, der Überbürdeten, schon Aufgeriebenen, sich noch Aufrechthaltenden, all dieser Moralisten der Leistung, die, [...] sich wenigstens eine Zeitlang die Wirkung der Größe abgewinnen.“ (25) Für ihn, wie er „es einmal an wenig sichtbarer Stelle unmittelbar ausgesprochen“ hatte, stehe „beinahe alles Große, [...], als ein Trotzdem [da], trotz Kummer und Qual, Armut, Verlassenheit, Körperschwäche, Laster, Leidenschaft und tausend Hemmnissen [...]“. (23) Deutlich wird hier die geistige Epoche der Dekadenz gezeichnet. Aschenbach muß sich die Größe abgewinnen und dies ist keinesfalls gleichzusetzen mit wahrer Größe, die nicht nur groß wirkt. Als junger Künstler stellte er „das [...] Wesen der Kunst, des Künstlertums selbst“ in Frage, um rasch die Abstumpfung des Geistes „gegen den scharfen und bitteren Reiz der Erkenntnis“ (26) zu spüren. „Aschenbach war problematisch, war unbedingt gewesen[...]“ (26) in seiner Jugend und als Mann und Meister entschließt er sich nun, alles Wissen zu leugnen, „sofern es den Willen, die Tat, das Gefühl und selbst die Leidenschaft im geringsten zu lähmen, zu entmutigen, zu entwürdigen geeignet ist.“ (26) Er erteilt dem Psychologismus der Zeit eine Absage, nach dem „alles verstehen alles verzeihen heiße“, und verwahrt sich gegen allen „moralischen Zweifelsinn“ und jede „Sympathie mit dem Abgrund“ (27). Die Suche nach unbedingter Erkenntnis ist bereits in dem von Mann vor der Entstehung der Erzählung rezipierten Werk Nietzsches „Die Geburt der Tragödie“ als Gefahr erkannt, wo es heißt: „[S]ie haben erkannt, und es ekelte sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern. [...] Die Erkenntnis tötet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion [...]“. <sup>22</sup> Für Aschenbach führt das „Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit“ eine Änderung des Stils hin zu einer „Meisterlichkeit und Klassizität“ herbei, ein „Erstarken seines Schönheitssinnes“ sowie eine „adlige Reinheit, Einfachheit und Ebenmäßigkeit der Formgebung“ (27), also ein Zurück ins Klassische, zum Ästhetizismus. Wie Aschenbach im Leben ein unbedingter Leistungsethiker ist, wird er in seiner Kunst zum Ästheten.<sup>23</sup>

---

22 Friedrich Nietzsche: Werke I. S. 48. Zit. nach: Häfele, Stammel: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main 1992. S. 46.

23 Luft, Hermann: Der Konflikt zwischen Geist und Sinnlichkeit in Thomas Manns „Tod in Venedig“. Europäische Hochschulschriften. Reihe I Bd. 144. Frankfurt am Main 1976. S. 33.

Die Abfolge der von ihm geschaffenen Werke illustriert seine Entwicklung. Werner Fritzen fasst dies sehr treffend zusammen: „*Da steht am Anfang die realistische 'Prosa-Epopöe' [...], ein 'Romanteppich' folgt, das Leitmotivgewebe des Gesellschafts- und Zeitromans 'Maja', dann in 'Ein Elender' die Absage an die Psychologie und Analyse in der Kunst und schließlich die essayistisch-philosophische Reflexion ('Geist und Kunst') in der Tradition der klassischen Ästhetik.*“<sup>24</sup> Seine Werke werden gleich seinem Gefühlsleben in eine strenge Form gebracht und vor jeder Unwägbarkeit und Experimentierfreudigkeit bewahrt, „sein Stil entriet in späteren Jahren der unmittelbaren Kühnheiten, der subtilen und neuen Abschattungen, er wandelte sich ins Mustergültig-Feststehende, Geschliffen-Herkömmliche, Erhaltende, Formelle, selbst Formelhafte“ (28f). Das zweite Kapitel führt uns also den Weg des Schriftstellers vor Augen, der seine Kunst ebenso wie sein Leben allein auf die Form, das Äußere beschränkt und sich jede Innerlichkeit, jedes Gefühl versagt. Aschenbach trägt schwer an der Last seiner allein der Kunst dienenden Lebensweise, denn die Kunst erzeugt „auf die Dauer eine Verwöhntheit, Überfeinerung, Müdigkeit und Neugier der Nerven, wie ein Leben voll ausschweifender Leidenschaften und Genüsse sie kaum hervorzubringen vermag.“ (30) Es gelingt ihm jedoch, seine Neigung zur Dekadenz durch eine von preußischen Werten geprägte Haltungsethik zu unterdrücken.

Die Reise nach Venedig ist Inhalt des dritten Kapitels. Nachdem der gespannte Künstlergeist zunächst „fehlgegangen“ (32) ist, erkennt er als sein eigentliches Reiseziel Venedig. Die Stadt also, die gemeinhin als Symbol für Verführung und Verfall angesehen wird, die Dekadents ebenso anzieht wie romantisierende Schwärmer, und deren schöne Fassade dahinter lauende Gefahren und dunkle Geheimnisse verbirgt, entsprechend der Konstitution der Hauptgestalt.<sup>25</sup> Gerade auf dem Schiff angekommen, das ihn nach Venedig bringen soll, und konkret ausgelöst durch den Auftritt eines zum Jüngling herausgeputzten Greises, ist es Aschenbach, „als lasse nicht alles sich ganz gewöhnlich an, als beginne eine träumerische Entfremdung, eine Entstellung der Welt ins Sonderbare um sich zu greifen“, der er Einhalt bieten zu können glaubt, indem „er sein Gesicht ein wenig verdunkelte und aufs neue um sich schaute.“ (35) Gleich darauf bemerkt er mit „unvernünftigem Erschrecken aufsehend“ (35) die Abfahrt des Schiffes. Diese ersten Eindrücke, und Venedig ist noch nicht erreicht, lassen eine Veränderung in Aschenbachs Wesen erkennen, eine Irrationalität tritt ein, die bisher nicht vorhanden war.

Auf dem Schiff findet Aschenbachs „*motus animi continuus*“ zum ersten Mal Ruhe, indem er „in seinen Mantel geschlossen, ein Buch im Schoße, ruhte [...], und die Stunden verrannen ihm

---

24 Fritzen, Werner: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. München 1993. S. 36.

Alle genannten Werke sind Werke, die Thomas Mann geplant, jedoch nie beendet hatte. Siehe dazu auch: Reed, Terence James: Thomas Mann „Der Tod in Venedig“. München 1984. S. 130.

25 Häfele, Stammel: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main 1992. S. 49, 79f.

Reed, Terence James: Thomas Mann „Der Tod in Venedig“. München 1984. S. 153f.

unversehens. [...] im leeren, im ungegliederten Raume fehlt unserem Sinn auch das Maß der Zeit, und wir dämmern im Ungemessenen.“ (36) Das Meer, als Symbol des Übergangs von dem Einen zum Anderen, als eine Art Zwischenwelt, hebt die apollinische Begrenztheit seiner bisherigen Existenz auf. Sich in diesem entgrenzten Raum bewegend begegnen Aschenbach zwei Personen (Schiffskapitän S. 32, Greis S. 34), die Attribute des Gottes Dionysos tragen. Insbesondere dem herausgeputzten Greis, dem falschen Jüngling, muss hinsichtlich Aschenbachs weiterer Entwicklung Bedeutung beigemessen werden. Der Alte feiert und trinkt im Kreise der Jungen, obgleich er längst nicht „wie die jugendlich rüstigen standzuhalten vermocht“ und kann „vom Rausche vorwärts und rückwärts gezogen“ (38) keinen Schritt tun. Trotzdem „zeigte er einen jammervollen Übermut [...] und leckte auf abscheulich zweideutige Art mit der Zungenspitze die Mundwinkel.“ (38f.) Aschenbach beobachtet die Szenerie „mit finsternen Brauen [...] und wiederum kam ein Gefühl von Benommenheit ihn an, so, als zeige die Welt eine leichte, doch nicht zu hemmende Neigung, sich ins Sonderbare und Fratzenhafte zu entstellen.“(39) Noch bildet der alternde Homoerotiker mit seiner würdelosen Haltung einen Kontrast zur disziplinierten, züchtigen Haltung des Protagonisten, doch er zeichnet den Weg, den Aschenbach in Venedig nehmen wird, bereits vor.<sup>26</sup>

Nachdem Aschenbach die Lagunenstadt „über das hohe Meer“ (40) erreicht hat, wünscht er, mit einer Gondel, die „so eigentümlich schwarz, wie sonst unter allen Dingen nur Särge es sind“ und deren Sitz „der weichste, üppigste, der erschlaffendste [...] von der Welt ist“ (41), zur Dampferstation gebracht zu werden. „Lau angerührt vom Hauch des Scirocco, auf dem nachgiebigen Element in Kissen gelehnt, schloss der Reisende die Augen im Genuss einer so ungewohnten als süßen Lässigkeit“ (42). Entgegen seiner sonstigen asketischen Lebenshaltung, genießt Aschenbach die Fahrt in den weichen Polstern, ein Hinweis auf die Erschöpfung des Künstlers und seine innere Bereitschaft zur Entspannung, zum Genuss. Symbolisch ist hier die Überfahrt über den Styx, die Reise in die Unterwelt (mit dem Gondoliere als Hermes-Charon) zu sehen.<sup>27</sup> Am Lido angekommen, wohin ihn der Gondoliere entgegen seinem Wunsch, aber zu seinem Vorteil gebracht hat, bezieht Aschenbach im Bäder-Hotel ein Zimmer „mit stark duftenden Blumen geschmückt [...] und dessen hohe Fenster die Aussicht aufs offene Meer gewährten.“ (47) Er befindet sich nun sowohl in unmittelbarer Nähe zum Bereich des Maßlosen, Ewigen, Entgrenzten in Gestalt des Meeres, als auch in der Stadt des Verfalls, der Vergänglichkeit, der Verführung und des Chaotischen.

Der Erzähler nennt Aschenbach den „Einsam-Stummen“ (48), auf den das Erlebte eine stärkere Wirkung ausübt. „Einsamkeit zeitigt das Originale, das gewagt und befremdend Schöne, das

26 Häfele, Stammel: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main 1992. S. 50.

27 Reed, Terence James: Thomas Mann „Der Tod in Venedig“. München 1984. S. 135.

Gedicht. Einsamkeit zeitigt aber auch das Verkehrte, das Unverhältnismäßige, das Absurde und Unerlaubte.“ (48) Die Problematik der Einsamkeit, mit der Aschenbach seit seiner Kindheit lebt, wird hier noch einmal thematisiert und sie darf meines Erachtens gleichsam als ein Ausgangspunkt für den Aschenbachschen Verfall und darüber hinaus als eine konstitutive Eigenschaft des Künstlerdaseins gesehen werden. In der Empfangshalle des Hotels auf das Abendessen wartend, tut sich für Aschenbach „[e]in weiter, duldsam vieles umfassender Horizont [...] auf. Gedämpft vermischten sich die Laute der großen Sprachen“ (49) und anscheinend ist er nun in der Lage, ein Gefühl für die Vielfalt der Sprachen und damit für das Leben selbst zu empfinden.<sup>28</sup> In dieser entspannten Situation fällt sein umherschweifender Blick auf Tadzio, einen Knaben „von vielleicht vierzehn Jahren.“ (50) Sofort ist Aschenbach von der Gestalt des Jünglings, die „vollkommen schön war“ (50), zutiefst berührt. Der Knabe „erinnerte an griechische Bildwerke aus edelster Zeit“ und Aschenbach glaubt, „weder in Natur noch bildender Kunst etwas ähnlich Geglücktes angetroffen zu haben“ (50). Das lange Haar, das sich „wie beim Dornauszieher lockte“ und das Matrosenkostüm verliehen der Gestalt in Aschenbachs Augen „etwas Reiches und Verwöhntes.“ (50) Die Blässe des Knaben, „[d]enn die Haut seines Gesichts stach weiß wie Elfenbein gegen das goldige Dunkel der umrahmenden Locken ab“, lassen den Dichter seine bis dahin rein ästhetische Betrachtungsweise flüchtig auf das Wesen des Kindes lenken. „War er leidend? [...] Oder war er einfach ein verzärteltes Vorzugskind, von parteilicher und launischer Liebe getragen?“ (51f.) Doch sogleich bekennt er, dass „fast jedem Künstlernaturrell [...] ein üppiger und verräterischer Hang eingeboren [ist], Schönheit schaffende Ungerechtigkeit anzuerkennen“ (52). Aschenbachs Sicht auf den Jungen ist durchaus die eines formbewußten Künstlers, der die vollendete, schöne Form, „das Schöne“ (52), das Ideal der griechischen Kunst in ihrer Blütezeit, zum ersten Mal in einem lebendigen Menschen findet. Tadzio verkörpert also das Ideal, die reinste Vollendung der Form, die Aschenbach in seinem Werk zeitlebens anstrebte, und kann auf geistiger Ebene als Symbol für sein Kunstideal betrachtet werden. Die Kränklichkeit des Jungen ist typisches Zeichen für Dekadenz und wie in Aschenbachs Werk verbirgt sie sich hinter einer schönen Äußerlichkeit.<sup>29</sup> Die Begegnung mit dem Knaben veranlasst Aschenbach „[m]üde und doch geistig bewegt“ über die allgemeinen Probleme „der Form und der Kunst“ (54) nachzusinnen. Dass „diese Gedanken und Funde gewissen scheinbar glücklichen Einflüsterungen des Traumes glichen, die sich bei ernüchtertem Sinn als vollständig schal und untauglich erweisen“ (54), bemerkt er sofort, und doch hat er sie sich

---

28 Häfele, Stammel: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main 1992. S. 51.

29 Luft, Hermann: Der Konflikt zwischen Geist und Sinnlichkeit in Thomas Manns „Tod in Venedig“. Europäische Hochschulschriften. Reihe I Bd. 144. Frankfurt am Main 1976. S. 55f.

Später bemerkt Aschenbach, „daß Tadzios Zähne nicht recht erfreulich waren“ und er wohl nicht alt werde. Dabei verspürt er ein „Gefühl der Genugtuung oder Beruhigung“ (66). (Hinweis auf Aschenbachs dekadente Lebenshaltung)

gestattet, ganz entgegen seiner ursprünglichen und streng beibehaltenen Ablehnung gegen alles Unbewußte und Unberechenbare.

Als der „kleine Phäake“<sup>30</sup> (56) am nächsten Morgen den Frühstücksraum betritt, ist Aschenbach nicht wie zuvor nur erstaunt über dessen Schönheit und Anmut, sondern er „erschrak über die wahrhaft gottähnliche Schönheit des Menschenkindes“ und vergleicht sein Haupt mit dem „des Eros“ (57). Für einen Augenblick hat ihn der Knabe sinnlich berührt und das Erschrecken<sup>31</sup> ausgelöst, doch sogleich zieht sich Aschenbach zurück hinter „jene[] fachmännische[] und kühle[] Billigung, in welche Künstler zuweilen einem Meisterwerk gegenüber ihr Entzücken, ihre Hingerissenheit kleiden.“ (57) Aschenbachs Gefühlswelt, sein sinnliches Empfinden ist wiederbelebt und „[d]as Strandbild, dieser Anblick sorglos sinnlich genießender Kultur am Rande des Elementes, unterhielt und erfreute ihn wie nur je.“ (58) Seine Liebe zum Meer begründet sich „aus dem Ruheverlangen des schwer arbeitenden Künstlers, [...] aus einem verbotenen, seiner Aufgabe gerade entgegengesetzten und ebendarum verführerischen Hange zum Ungegliederten, Maßlosen, Ewigen, zum Nichts.“ (59f.) Der Hang zum Ewigen, zum Nichts ist dekadent und gleichzusetzen mit einer Sehnsucht, einer Liebe zum Tod, wie bereits Arnold Hirsch<sup>32</sup> feststellt. In diesem ungegliederten Raum gibt sich Aschenbach seinen ästhetischen Betrachtungen des Schönen hin. „Trägheit fesselte den Geist, indes die Sinne die ungeheure und betäubende Unterhaltung der Meeresstille genossen.“ (63) Immer häufiger und weniger abgewehrt gewinnen die Sinne gegenüber dem Geiste die Oberhand. Schon gibt ihm der Anblick des Schönen, der „vormännlich hold und herb, mit tiefenden Locken und schön wie ein zarter Gott, herkommend aus den Tiefen von Himmel und Meer, [...] mythische Vorstellung ein“ (64). Aschenbachs Sinne werden angeregt durch Tadzios Anwesenheit und der „in seinem Innern antönende[] Gesang“ (64) darf uns als ein Vorbote des dionysischen Rausches gelten. Langsam wandelt sich die Beziehung des alternden Künstlers zu dem edlen „Menschenbild“ 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.“ (65) Aschenbach verliert zunehmend seine ästhetisierte, betrachtende Distanz und Tazio wird für ihn mehr und mehr zum mystifizierten, anbetungswürdigen, vollkommen schönen, aber doch menschlichen Wesen.

Um dem dionysischen Einfluss, den Tazio und Venedig auf ihn haben, entgegenzuwirken, transformiert der verunsicherte Dichter die Wirklichkeit in ihm geläufige apollinische Bilder (antike Mythologie, griechische Bildwerke), um so den sicherlich selbstbetrügerischen Eindruck zu

---

30 Phäake: glückliche Bewohner der Insel Scheria nach der Überlieferung Homers. siehe: Reed, Terence James: Thomas Mann „Der Tod in Venedig“. München 1984. S. 136.

31 Nach Platon ist die Wirkung des Schönen auf den Betrachter Erschrecken. Siehe: Reed, Terence James: Thomas Mann „Der Tod in Venedig“. München 1984. S. 138.

32 Hirsch, Arnold: Der Gattungsbegriff Novelle. Berlin 1928. S. 143.

wahren, er habe nach wie vor alles unter seiner Kontrolle. Dem Rückgriff auf die Mythologie kommt hier wie im Folgenden die Aufgabe zu, der Existenz des Künstlers eine Stabilität zu bieten, die trotz äußerer und innerer Veränderungen bestehen bleibt, da sie außerhalb der geschichtlichen Entwicklung und ortsungebunden dem Individuum die Basis zur Selbstdefinition bieten kann.<sup>33</sup> Unbewußt muß Aschenbach die beunruhigenden Veränderungen seines Innern spüren, die sich äußerlich, begünstigt durch das krankmachende Klima der Stadt, in seiner ohnehin nicht stabilen Gesundheit durch Fieberschübe und Kopfschmerzen manifestieren. Aus diesem Grund „erklärt [er] sich für entschlossen“ (68) abzureisen. Bisher gewohnt, das einmal Entschiedene durchzuführen, muß er sich nun ermahnen „zu wollen, was er gestern gewollt hatte“ (69), und fühlt sich „so ganz zerrissen [...] zwischen seelischer Neigung und körperlichem Vermögen“ (72f.). Ihm ist also nicht mehr Willensstärke und Würde wichtigster Beweggrund seines Handelns, sondern er empfindet seine „physische Niederlage so schmähhlich“ (73). Sinnliches Verlangen und körperliche Befindlichkeit erhalten eine höhere Wertigkeit als die vernunftgeborene Entscheidung.<sup>34</sup> Das Motiv der Zerrissenheit, „seine Brust war zerrissen“ (72), referiert auf das Gegensatzpaar Geist und Sinnlichkeit, das schon in seiner Herkunft angelegt ist und von Hermann Luft als ein Kernproblem der Novelle herausgestellt wurde.<sup>35</sup> Äußere Umstände, sein Zögern und die Fehlleitung des Gepäcks, lassen schicksalhaft den „entlaufenen Knaben“ (75) zu dem Ausgangspunkt seiner Flucht zurückkehren. Abermals bezieht er ein Zimmer mit Meerblick, und, entgegen dem im zweiten Kapitel angeführten Bild der Faust, „hob er den Kopf und beschrieb mit beiden schlaff über die Lehne des Sessels hinabhängenden Armen eine langsam drehende und hebende Bewegung, die Handflächen vorwärtskehrend, so, als deute er ein Öffnen und Ausbreiten der Arme an. Es war eine bereitwillig willkommen heißende, gelassen aufnehmende Gebärde.“ (77) Damit hat Aschenbach endgültig seine preußisch disziplinierte Haltung aufgegeben, er verabschiedet sich von seiner früheren Lebensweise und ergibt sich dem „Verheißungsvoll-Ungeheure[n]“ (139). Doch nicht ohne den Versuch zu unternehmen, seine Neigung zu dionysischem Rausch und Zügellosigkeit durch Stilisierungen in Bilder und Gespräche der antiken Philosophie vor sich selbst zu rechtfertigen.

Das antikisierte vierte Kapitel setzt sogleich mit dem Bild des Helios ein, der „nackend sein gluthauchendes Viergespann durch die Räume des Himmels“ (77) lenkt.<sup>36</sup> Aschenbach, den der „wohlige Gleichtakt dieses Daseins [...] schon in seinen Bann gezogen“ hat und den „die weiche und glänzende Lebensführung [...] berückt“ (78), gesteht sich ein, dass „[n]ur dieser Ort [ihn]

---

33 Häfele, Stammel: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main 1992. S. 70f.

34 Ebd. S. 53.

35 Luft, Hermann: Der Konflikt zwischen Geist und Sinnlichkeit in Thomas Manns „Tod in Venedig“. Europäische Hochschulschriften. Reihe I Bd. 144. Frankfurt am Main 1976. S. 12f.

36 Bahr, Ehrhard: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Stuttgart 2001. S. 46.

verzauberte“ (79), sein Wollen entspanne und ihn glücklich mache. Unter dem Eindruck dieses „elysische[n] Land[es]“ (79) und durch die beinahe ständige Gegenwart des schönen Knaben, von dem ihm bald „jede Linie und Pose dieses so gehobenen, so frei sich darstellenden Körpers“ vertraut ist, findet er „der Bewunderung, der zarten Sinneslust kein Ende“ (82). Er empfindet den „Rausch, [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 aufgerichtet war]; und unbedenklich, ja gierig“ (84) ergibt er sich ihm. Aschenbach erinnert sich an aus „seiner Jugend überlieferte und bis dahin niemals von eigenem Feuer belebte Gedanken“ der antiken Philosophie, nach denen es wohl heißt, „dass die Sonne unsere Aufmerksamkeit von den intellektuellen auf die sinnlichen Dinge wendet [...] und Verstand und Gedächtnis“ (84) bezaubere. Hervorgerufen durch den Anblick des schönen Knaben imaginiert er das Bild des alternden Philosophen Sokrates, der den jungen Phaidros über Sehnsucht und Tugend belehrt und ihm erklärt, dass „die Schönheit der Weg des Fühlenden zum Geiste“ (86) sei.<sup>37</sup> Der Dialog Sokrates/Phaidros dient Aschenbach als Spiegel für die Zuneigung des älteren Mannes, dessen Geist sich an der Schönheit des Knaben entzündet. Ausgehend von einer klassisch-humanistischen Bildung ist er in der Lage, sich ideelle Muster zu schaffen, mit deren Hilfe er den wahren Charakter seiner Gefühlsbewegungen verschleiern kann.<sup>38</sup>

Aschenbachs Geist neigte „sich huldigend vor der Schönheit“ und „die Erregung des Heimgesuchten [war] auf Produktion gerichtet“ (87). Mit diesem Drängen nach literarischem Schaffen und dem Wunsch, den „Wuchs des Knaben zum Muster zu nehmen, seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen zu lassen [...] und seine Schönheit ins Geistige zu tragen“ gelangen ihm „jene anderthalb Seiten erlesener Prosa [...], deren Lauterkeit, Adel und schwingende Gefühlsspannung binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen sollte.“ (87) In diesem Augenblick ist für Aschenbach die Synthese von Geist und Sinnlichkeit im Sinne höchster Kunst möglich. Er negiert seine bisherige Kunstauffassung und erkennt, dass geistiges Schaffen ohne sinnliches Empfinden von Schönheit nicht möglich sei. Aus der Erfahrung dionysischem Rausches erhebt sich die apollinische Kunst.<sup>39</sup> „Glück des Schriftstellers ist der Gedanke, der ganz Gefühl, ist das Gefühl, das ganz Gedanke zu werden vermag.“ (86)

Beflügelt von seinem Werk verlangt es ihn, mit Tadzio eine „leichte, heitere Bekanntschaft zu

---

37 Bei den Zitaten handelt es sich um teilweise wörtlich übernommene Passagen aus Plutarchs „Über die Liebe“ und aus Platons Dialogen „Gastmahl“ und „Phaidros“. Sie dienen vor allem der ironischen Erzählstrategie Thomas Manns und ermöglichen dem Erzähler, Distanz zu seinem Helden zu schaffen. Siehe dazu detailliert die Ausführungen in: Häfele, Stammel: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main 1992. S. 55ff.

38 Dierks, Manfred: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum "Tod in Venedig", zum "Zauberberg" und zur "Joseph"-Tetralogie. Bern 1972. S. 111. Reed, Terence James: Thomas Mann „Der Tod in Venedig“. München 1984. S. 159f.

39 Mit Hinweisen auf die Ästhetik Nietzsches, siehe: Gockel, Heinz: Aschenbachs Tod in Venedig. S. 38. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Thomas Mann. Erzählungen und Novellen. Bonn 1984.



machen“ (88), doch er „verzagt, verzichtet und geht gesenkten Hauptes vorüber“, denn eine direkte Gegenüberstellung hätte zu einer Ernüchterung führen können, aber „der Rausch war ihm zu teuer“ (89). Die Ursache dieses Rückzuges mag er nicht ergründen, er „war zur Selbstkritik nicht mehr aufgelegt“ und „[w]er enträtselt Wesen und Gepräge des Künstlertums! Wer begreift die Tiefe Instinktverschmelzung von Zucht und Zügellosigkeit, worin es beruht! Denn heilsame Ernüchterung nicht wollen zu können, ist Zügellosigkeit.“ (89) Aschenbach ist nun so weit abgerückt von seiner früheren Lebensweise, in der er „jede Erquickung, die Schlaf, Nahrung oder Natur ihm spendet, sogleich an ein Werk zu verausgaben gewohnt gewesen war“, dass er „nun alles, was Sonne, Muße und Meerluft ihm an täglicher Kräftigung zuführten, hochherzig-unwirtschaftlich aufgehen [ließ] in Rausch und Empfindung.“ (90) Die geöffnete und entspannte Künstlerseele des „Einsam-Wache[n]“ läßt vergangene Gefühle, „die im strengen Dienst seines Lebens erstorben waren [...] sonderbar gewandelt“ (92) zurückkehren. Gefangen in diesem Sinnentaumel, den die Schönheit des Jungen und die geheimnisvolle Stadt ihm bereiten und verwirrt von wiedererweckten Gefühlen, erscheint ihm Tadzio einmal als Hyakinthos (93), ein anderes mal als Narziß<sup>40</sup>, der „ihn anlächelte, sprechend vertraut, liebezend und unverhohlen“ (96) und dem er in dessen Abwesenheit leise zuflüstert „Ich liebe Dich!“ (97) Doch die Inspiration, unter dem Einfluß des Sinnlichen, kann nicht von Dauer sein, da Aschenbach dem Rausch vor jedem Gedanken den Vorzug gibt.

Im fünften Kapitel verfällt Aschenbach endgültig seiner Leidenschaft und damit dem Dionysischen, das ihn jede apollinische Zurückhaltung und Disziplin vergessen lässt. Der einstige Repräsentant deutscher Dichtkunst und Schöpfer des Friedrich-Epos bemerkt die abnehmende Frequentierung des Hotels, „so daß bei Tisch und am Strand endlich nur noch fremde Laute sein Ohr trafen“ (97). Das Verstummen der deutschen Sprache scheint seinem Zustand entsprechend zu sein, denn auch sein Inneres, ursprünglich einzig der Sprache von Zucht und Anstand mächtig, spricht nun in fremden Lauten zu ihm. Eine Kommunikation ist nicht mehr möglich, alle Entscheidungen werden von Leidenschaft und Rausch gelenkt.<sup>41</sup> So genügen dem „Betörte[n]“ (101) die zufälligen, dem Tagesablauf folgenden Begegnungen mit dem „Abgott“ (98) nicht mehr, „er verfolgte ihn, er stellte ihm nach. [...] er versteckte sich, legte sich auf die Lauer.“ (101) Dem Geheimnis um die Seuche deren Existenz die Behörden verschweigen, fühlt sich der „Verliebte“ verbunden und er will „dieses Geheimnis der Stadt, das mit seinem eigensten Geheimnis verschmolz“ (100), um jeden Preis bewahren. Der chaotische, kriminelle Zustand der „erkrankten Stadt“, korrespondiert mit dem

---

40 Neben den in 37 genannten Quellen, die Thomas Mann als Vorlage für die antikisierenden Passagen oder Verweise nutzte, ist hier noch auf das Werk „Lehrbuch der griechischen und römischen Mythologie“ von Friedrich Nösselt zu verweisen.

41 Häfele, Stammel: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main 1992. S. 62.

rauschhaften Zustand des „Betörten“ (101). Er beugt sich dem gemeinen Eros, „seine Schritte folgen den Weisungen des Dämon, dem es Lust ist, des Menschen Vernunft und Würde unter seine Füße zu treten“ (102), und lassen ihn „sich auch das Befremdlichste ohne Scheu und Erröten durchgehen“, soweit, das er „an des Schönen Zimmertür Halt“ macht und „seine Stirn in völliger Trunkenheit an die Angel der Tür“ (104) lehnt, ohne die Peinlichkeit einer Entdeckung zu bedenken.

In all dem dionysischen Chaos erlebt der erfolgsverwöhnte Dichter hin und wieder Augenblicke des Innehaltens und der Besinnung. Dann gedenkt er seiner Vorfahren, ihrer „haltungsvollen Strenge, der anständigen Männlichkeit ihres Wesens“, und wenn er sein bisheriges Leben betrachtet, „das von dem ihren so bis zur Entartung abgewichen war, zu diesem Leben im Banne der Kunst“ (105), erscheint es ihm angemessen, dass sich Eros nun seiner bemächtigt und seine leidenschaftliche Sehnsucht in das Licht der Größe stellt. Aschenbach, der einst der Klassizität verschriebene Poet, berauscht sich nun an „vulgären und schmachtenden Melodien“ der Straßenkünstler<sup>42</sup>, „denn die Leidenschaft lähmt den wählerischen Sinn und läßt sich allen Ernstes mit Reizen ein, welche die Nüchternheit humoristisch aufnehmen oder unwillig ablehnen würde.“ (109f.)

Im Gleichklang mit Aschenbachs fortschreitendem inneren Verfall breitet sich die Cholera weiter aus, die, entsprechend der in München imaginierten Traumlandschaft, aus „den warmen Morästen des Ganges-Deltas, [...] mit dem mephitischen Odem jener üppig-untauglichen, von Menschen gemiedenen Urwelt- und Inselwildnis, in deren Bambus-Dickichten der Tiger kauert“ (119), Venedig heimsucht. Und wiederum spiegelbildlich hinsichtlich der seelischen Konstitution des Protagonisten scheint es, „als ob die Seuche eine Neubelebung ihrer Kräfte erfahren, als ob die Tenazität und Fruchtbarkeit ihrer Erreger sich verdoppelt hätte.“ (120), so dass es in der vom Tode heimgesuchten Stadt bald zur „Entsittlichung der unteren Schichten“ und einer „Ermutigung lichtscheuer und antisozialer Triebe“ (122) kam. Aschenbach, sich dieser Gefahren wohl bewußt und berauscht von seinem Wissen, vermeidet eine Warnung an die Familie Tadzios, denn eine Abreise seine Abgottes „würde ihn sich selber wiedergeben; aber wer außer sich ist, verabscheut nichts mehr, als wieder in sich zu gehen [...] und der Gedanke an Heimkehr, an Besonnenheit, Nüchternheit, Mühsal und Meisterschaft, widerte ihn in solchem Maße, daß sein Gesicht sich zum Ausdruck physischer Übelkeit verzerrte.“ (123f.) Die Vorteile des Chaos, im Innern und in der Außenwelt, gelten ihm mehr als Kunst und Tugend. Das dionysische Element hat den apollinischen Künstler vollkommen eingenommen, wobei der Traum von einem Bacchanal<sup>43</sup>, dem orgiastischen

---

42 Der zu den Straßenkünstlern gehörende Gitarrist ist der letzte der fünf Todesboten der Novelle. Siehe dazu Fußnote 16.; Nach der Begegnung mit dem Bänkelsänger erinnert sich Aschenbach an die Sanduhr im Hause seiner Eltern – diese Folge verstärkt die Todessymbolik seines Auftretens, ebenso wie der Genuß des Granatapfelgetränkes.

Dazu: Häfele, Stammel: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main 1992. S. 64f.

43 Häfele, Stammel: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main 1992. S. 63f.

Kultfest zu Ehren des Gottes Dionysos, den Höhepunkt von Aschenbachs dionysischer Maßlosigkeit bildet. Anfangs beobachtet „der Heimgesuchte“ das ungeheure Traumgeschehen mit Abscheu und Furcht und später „kostete [seine Seele] Unzucht und Raserei des Unterganges“, um „entnervt, zerrüttet und kraftlos dem Dämon verfallen“ (127) zu erwachen. Entledigt von jeglicher Scheu und dem Sittengesetz nicht mehr verpflichtet, buhlt er um die Aufmerksamkeit „der süßen Jugend, die es ihm angetan“ (128). Sein „alternder Leib“ (128) ekelt ihn in solchem Maße, dass er aus Angst nicht zu gefallen, eine Verjüngungskur über sich ergehen und sich sein Haar, die Wangen und Lippen färben lässt. Durch diese kosmetischen Veränderungen korrespondiert nun seine äußere Erscheinung mit seinem inneren Befinden. Der einst ruhmvolle Dichter hat die Maske abgelegt und der Prozeß der Entwürdigung ist nach außen sichtbar geworden.

So verwandelt folgt er ein weiteres Mal dem Geliebten durch Venedigs Gassen, bis er sich völlig erschöpft und „mit klebrigem Schweiß bedeckt“ (132) an einem schmutzigen Ort niederlassen muß. Voll unerfüllter Sehnsüchte sitzt er dort, „der Meister, der würdig gewordenen Künstler [...] dessen Ruhm amtlich, dessen Name geadelt war und an dessen Stil die Knaben sich zu bilden angehalten wurden“ (133). So fasst der Erzähler die Vergangenheit Aschenbachs nochmals zusammen und sein Verfall wird allzu deutlich. Mit „seltsamer Traumlogik“ (134) nimmt er das Gespräch zwischen Sokrates und Phaidros auf, um zu erkennen, dass der Weg, der über die Schönheit zum Geiste führt, ein „Irr- und Sündenweg [ist], der mit Notwendigkeit in die Irre leitet“ (134). Mit ironischer Distanz reflektiert hier ein auktorialer Erzähler über das Künstlertum und die Kunst. Aschenbachs Werte werden in Frage gestellt und demontiert, indem festgestellt wird, dass „Dichter nicht weise noch würdig sein können, notwendig in die Irre gehen, notwendig liederlich und Abenteurer des Gefühls bleiben“ (134) müssen, denn ihnen ist „eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrund eingeboren“ (135). Die „Meisterhaltung unseres Stils 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.“ (134f.) Des Dichters „Sehnsucht muß Liebe bleiben“ (134), also eine unerfüllbare Triebkraft im Leben, die ihn jedoch nicht zum Aufschwung führt, sondern in ihrer Leidenschaft gefangen hält.<sup>44</sup> Der Erkenntnis abgesagt, „denn die Erkenntnis [...] hat keine Würde und Strenge [...] sie hat Sympathie mit dem Abgrund, sie ist der Abgrund. Diese also verwerfen wir mit Entschlossenheit, und fortan gilt unser Trachten einzig der Schönheit, [...] der zweiten Unbefangenheit und der Form. Aber Form und Unbefangenheit [...] führen zum Rausch und zur Begierde, [...] führen zum Abgrund“ (135), bewegt sich Aschenbach sehenden Auges und von der Cholera gezeichnet seinem ganz persönlichen

---

44 Häfele, Stammel: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main 1992. S. 66f. Hier wird auch auf das Essay „Sehnsucht und Form“ von Georg Lukács hingewiesen, das von Thomas Mann für diese Passage als Quelle herangezogen wurde.

Abgrund entgegen.

Der Strand ist „unwirtlich [...] Herbstlichkeit, Überlebtheit schien über dem einst so farbig belebten, nun fast verlassenen Lustorte zu liegen, dessen Sand nicht mehr reinlich gehalten wurde.“ (136) Wieder entspricht das Umgebungsbild der inneren Stimmung des Protagonisten und lässt seinen bevorstehenden Tod erahnen. Den Schönen ein letztes Mal beobachtend und sich dessen baldiger Abreise bewußt, ruht Aschenbach am Rande des Meeres, als der „bleiche und liebliche Psychagog“, auf einer Sandbank stehend und vom „Festland geschieden durch breite Wasser“, „ihm winke [...] hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure. Und, wie so oft, machte er sich auf, ihm zu folgen.“ (138f.) Apollon, symbolisiert durch den photographischen Apparat, der „scheinbar herrenlos, [...] auf seinem dreibeinigen Stativ am Rande der See“ (136f.) steht<sup>45</sup>, hat den Einfluß auf Aschenbach verloren. Die einst durch preußische Zucht und Disziplin geprägte Künstlerpersönlichkeit ist dem Rausch, dem Dionysischen, der Leidenschaft erlegen, ist der „Hinabgesunkene[]“ (139). Die Welt, respektvoll erschüttert, vernimmt die Nachricht von seinem Tod.

### III.3. Resümee zur Novelle

Thomas Mann thematisiert die Künstlerproblematik im „Tod in Venedig“ auf umfassende Weise. Er sucht das Selbstverständnis des Künstlers in der sich verändernden Gesellschaft neu zu bestimmen und nimmt verschiedene Möglichkeiten der Künstlerexistenz auf. Gustav Aschenbach gehört in seinen Jugendjahren der Bohème an und seine Dichtung steht im Zeichen eines nihilistischen Avantgardismus. Er erteilt der unbedingten Erkenntnis und dem Psychologismus seiner Zeit eine Absage. Eine begrenzte Zeit führt er durch Heirat und Familie eine zumindest nach außen gültige bürgerliche Existenz. Die Hinwendung zur Neuklassik als Regeneration und damit verbunden die Abkehr vom Dekadenz-Gedanken, sowie das Dasein als Repräsentant einer herrschenden Ordnung zeigen weitere Varianten für ein Leben als Künstler auf. Selbst Nietzsches Idee vom neuen Menschen, der zu Höherem durch die Synthese von Geist und Sinnlichkeit gelangen kann, wird nicht unversucht gelassen. Doch alle Möglichkeiten erweisen sich im Experiment Aschenbach als unzureichend. In dem Arrangement mit der Gesellschaft, das dem Künstler die Normen preußischer Lebenshaltung aufzwingt, liegt der Keim für seinen Untergang.<sup>46</sup> Der Ethos des Preußentums wird im Fall Aschenbach als Selbstbetrug entlarvt, da er sich nach außen zivilisiert zeigt, wobei im Innern Chaos und Unordnung herrschen. Die Synthese von Geist

---

45 Bahr, Ehrhard: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Stuttgart 2001. S. 70.

46 Dierks, Manfred: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum "Tod in Venedig", zum "Zauberberg" und zur "Joseph"-Tetralogie. Bern 1972. S. 115.

und Sinnlichkeit, eine Ausgewogenheit von Apollinischem und Dionysischem<sup>47</sup> scheidet am Wesen des Dichters, dem eine Neigung zum Abgrund eigen ist. Eine Besinnung auf das klassische Ideal, das Programm der Neuklassik mißlingt durch die zum Rausch und zur Begierde führende Form und Unbefangenheit.<sup>48</sup> Gustav Aschenbach ist ein Held der Schwäche, die er durch ein Heldentum des Trotzdem überwindet. Der Wille zum Werk beherrscht seine Existenz, doch in dem von der Schönheit ausgelösten Rausch kehren unterdrückte Empfindungen zurück und er verwirft Kunst und Tugend zugunsten der Vorteile des Chaos.<sup>49</sup> Dass das Gefühl der Schwäche als Triebkraft fungieren kann, hat David Ernst Oppenheim in seiner psychoanalytischen Studie „Dichtung und Menschenkenntnis“ aus dem Jahre 1926, in der er Gustav Aschenbach dem nervösen Charakter zuordnet, herausgestellt. Ebenso betont er das Vorhandensein einer Gegenkraft, das Trotzdem, die nach Ruhm, Größe, Erhöhung und Männlichkeit strebt. Das Gegeneinander beider Tendenzen führt nach Oppenheim zwangsläufig in eine innere Krise, zu einem bohrenden Zweifel an sich selbst, und erfährt auch im Alter keine Abschwächung, da „die Altersschwäche dem Gefühl der angeborenen Minderwertigkeit neue Nahrung bietet.“<sup>50</sup> Die Schaffenskrise, in der sich der Nationalschriftsteller zu Beginn der Erzählung befindet, kann von ihm nicht überwunden werden, da sein künstlerisches Leben auf Selbsttäuschung, Zwängen, Verleugnungen und unterdrückten Empfindungen aufgebaut ist. Die scheinbar gesicherte Künstlerexistenz vermag der einbrechenden Leidenschaft nichts entgegenzusetzen, der gezüchtigte Wille, der ihn bisher vom Abgrund fernhielt, hält dem ungezügelter Rausch nicht stand, und so führt die Krise den nunmehr Entwürdigten in den Tod. Aschenbachs frühes Ende bedeutet das Scheitern seines Daseins als Künstler insgesamt, da sich so ein Künstlerleben nur erfüllen kann, wenn es alle Altersstufen durchlaufen hat.

Begleitet und beständig gespiegelt wird der Verfall Aschenbachs durch die Außenwelt. Venedig als Ort einer ästhetischen Dekadenz steht der Natur Aschenbachs zu Beginn konträr gegenüber. Im Verlauf der Erzählung korrespondiert das Befinden des Protagonisten immer mehr mit dem Zustand der Stadt. Heinz Gockel sieht, ähnlich wie Helmut Jendrieck, in dem Verfall Aschenbachs den Untergang einer ganzen Gesellschaft vorgeführt. *„Wenn er in Aschenbach einen von der Dekadenz infizierten Künstler zugrunde gehen läßt, so hält er nicht nur Gerichtstag über einen Teil seiner künstlerischen Herkunft, er hält Gerichtstag über eine geistige Epoche.“*<sup>51</sup>

Dass Thomas Mann mit dieser Schrift sein eigenes Dasein als Schriftsteller und seine Position als

---

47 Besonders zur Gegenüberstellung Apollon/Dionysos und deren Relevanz für die Künstlerproblematik, siehe:

Gockel, Heinz: Aschenbachs Tod in Venedig. S. 36. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Thomas Mann. Erzählungen und Novellen. Bonn 1984.

48 Häfele, Stammel: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main 1996. S. 70f.

49 Gerth, Klaus: Das Problem des Menschen. Zu Leben und Werk Thomas Manns. Seelze 2004. S. 52ff.

50 Oppenheim, David Ernst: Dichtung und Menschenkenntnis. München 1926. S. 156f.

51 Gockel, Heinz: Aschenbachs Tod in Venedig. S. 29. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Thomas Mann. Erzählungen und Novellen. Bonn 1984.

Jendrieck, Helmut: Thomas Mann. Der demokratische Roman. Düsseldorf 1977.

Humanist reflektiert, ist unumstritten, Briefe und weitere eigene Werke sowie die zahlreich vorhandene Forschungsliteratur belegen dies, doch dem nachzuspüren bleibt einer weiteren Studie vorbehalten.

#### **IV. Vergleich literarische Vorlage – filmische Umsetzung**

Ein umfassender Vergleich zwischen Buch und Film ist in dieser Arbeit wegen des zu erwartenden Umfangs natürlich nicht möglich, deshalb werden sich folgende Ausführungen hauptsächlich auf eine Betrachtung der Divergenzen zwischen beiden Medien und deren Auswirkungen auf die Problematik des Künstlertums beschränken. Zum besseren Verständnis einiger Erläuterungen und um einen Eindruck der Bildästhetik zu vermitteln, finden sich im Anhang einige Abbildungen aus dem Film. Die Adaption des Stoffes durch Luccino Visconti sorgte für eine Verbreitung des Werkes weit über den üblichen Leserkreis hinaus. Die sehr kontroversen Diskussionen lassen kein abschließendes Urteil über den Stellenwert der Verfilmung in der Rezeptionsgeschichte der Erzählung zu.

Ein erster markanter Unterschied besteht bereits im Titel. Thomas Mann nennt die Novelle „Der Tod in Venedig“ und verweist damit explizit auf Aschenbachs Tod, den Untergang eines Künstlers, demgegenüber verzichtet Visconti in seiner Verfilmung aus dem Jahre 1971 auf den Artikel und lässt so eine gewisse Beliebigkeit und Übertragbarkeit (auf Venedig, auf die Epoche) zu. Die ersten beiden Kapitel der Novelle werden ersatzlos gestrichen, allerdings nutzt der Regisseur Informationen aus diesen wie zum Beispiel die äußere Beschreibung Aschenbachs. Aus dem Schriftsteller der Romanvorlage wird im Film der Komponist Aschenbach, damit ist eine direkte Identifikation mit Gustav Mahler, im Buch durch die Physiognomie nur angedeutet, nun offensichtlich und eindeutig, befördert durch die Verwendung seiner dritten und fünften Sinfonie als Filmmusik.<sup>52</sup>

Die das literarische Werk prägende Auseinandersetzung über Kunst, Schönheit, Pflicht, Leistung und Leidenschaft erscheint in der filmischen Adaption stark verkürzt und damit ist ein wesentlicher Bestandteil des Mannschen Werkes nicht adäquat umgesetzt. Michael Schlappner sieht „[...] die großen Auseinandersetzungen, die sich anhand des platonischen Phaidros-Dialogs über die Kunst, die Schönheit, die Pflicht und die Leidenschaft durch die ganze Novelle zieht, und die nitzscheanische Polarität von Dionysischem und Apollinischem in der Kunst diskutiert, zu kurzen, unglücklich chargierten Rückblenden verkümmert, welche das Bewußtsein Aschenbachs wie versprengte Gewissensreste durchziehen.“<sup>53</sup>

Der Knabe Tadzio wird von Visconti als aktiverer Part gezeichnet, der sich seiner Anziehung wohl

52 Reed, Terence James: Thomas Mann „Der Tod in Venedig“. München 1984. S. 128.

53 Schlappner, Michael (u.a.): Luccino Visconti. Reihe Film 4. München 1975. S. 118.

bewußt ist und mit der Bewunderung Achenbachs spielt (Abb.4).<sup>54</sup> Die Symbolik der Figur Tazio, ihre Funktion als Verkörperung des Schönen als antikes Ideal, geht dadurch zu einem großen Teil verloren. Bereits die erste Begegnung zwischen dem Protagonisten und Tazio verliert an künstlerischer Tiefe gegenüber dem Buch. Kameraführung, Schnitttechnik und schauspielerische Leistung des Dirk Bogarde, er mimt den Komponisten Aschenbach, sind nicht in der Lage, die Gedanken und Vermutungen, die Aschenbach beim Anblick Tazios hervorbringt, für den Zuschauer verständlich umzusetzen.

Sehr geschickt arbeitet Visconti jedoch mit den Lockungen und dem Ambiente des Verfalls der Lagunenstadt Venedig (Abb. 2). Es gelingt ihm, im Film eine Atmosphäre der Dekadenz zu schaffen, die nicht nur mittels ausgesuchter Kamerafahrten durch Venedig, sondern auch durch den hervorragenden Einsatz von Requisiten erzeugt wird. So trägt die Hotelhalle deutliche Zeichen der Dekadenz durch eine opulente Ausstattung mit farbigen Glasmosaiken, dunklem Ledermobiliar und prächtigem Blumenschmuck (Abb. 3, 4). Eine Szene möchte ich hier beispielhaft herausgreifen, die sowohl das Motiv der Dekadenz als auch das der Einsamkeit aufgreift. Aschenbach sitzt arbeitend vor seiner Strandhütte aufrecht auf einem Stuhl und beobachtet hin und wieder Tazio, zum ersten Male isst er saftige, reife Erdbeeren (Abb. 5, 6). Diese Szene ist in der Vorlage angelegt und wird von Visconti sehr detailgetreu umgesetzt. Im Buch wie im Film ist die Erdbeere sowohl ein Zeichen der sinnlichen Lust, jedoch auch ein Bote des Todes, da durch den Verzehr der ungewaschenen Früchte die todbringenden Keime übertragen werden. Beatrice Delassalle greift hier insbesondere die Erdbeere als Motiv heraus und interpretiert die Szene wie folgt: *„Sie ist das Sinnbild der Weltlust, mit ihr beginnt sich der innere Wandel in Aschenbach zu vollziehen: Es zählen nicht mehr Kunst und Intellekt, mit zunehmenden Interesse an dem undurchsichtigen polnischen Knaben hat er Freude an der Welt, am Leben, an der Sinneslust.“*<sup>55</sup> Die vollständige Absage an den Intellekt und die Kunst ist meines Erachtens in dieser Szene noch nicht vorbereitet oder gar vollzogen. Aschenbach ist als einziger Strandbesucher sehr korrekt, mit weißem Anzug und schwarzer Weste, gekleidet und widmet sich pflichtschuldig seiner Arbeit. Disziplin und Pflichtbewußtsein zeigen sich abermals als seine prägenden Wesenszüge. Das Thema der Einsamkeit hat Visconti bildnerisch durch die optische Trennung Aschenbachs von den anderen Strandgästen umgesetzt. Diese Trennung erfolgt zum einen durch die Kleidung (weißer Anzug/legere, bunte Kleidung), zum anderen durch räumliche Separation, denn Aschenbach sitzt allein auf einem blanken, sauberen und sandfreien Holzunterbau vor seiner Hütte, während alle anderen in größeren Gruppen direkt im Sand lagern.<sup>56</sup>

---

54 Reed, Terence James: Thomas Mann „Der Tod in Venedig“. München 1984. S. 174.

55 Delassalle, Beatrice: Luccino Viscontis „Tod in Venedig“ - Übersetzung oder Neuschöpfung. Aachen 1994. S. 102.

56 Mayer, Hans: Der Tod in Venedig. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. S. 722.

Viele Motive greift Visconti aus der literarischen Vorlage auf (z.B. Gestaltung der Physiognomie der verschiedenen Todesboten). Einige Metaphern der Vorausdeutung fügt er aber auch hinzu, wie einen sterbenden Mann im Bahnhof, als Aschenbach gerade im Begriff ist Venedig zu verlassen. Die Farbsymbolik, in der Erzählung ebenfalls bedeutsam, spielt auch bei Visconti eine große Rolle. Er nutzt Weiß und Rot zur Verdeutlichung sowohl des nahen Todes als auch der Kraft der Verführung und des Rausches (Blässe Tadzio's, weißer Anzug, weiß geschminktes Gesicht, rote Lippen, rote Krawatte, rote Schleife, Erdbeeren, Granatapfelsaft). Nach Delassalle ist die Farbkombination rot-rosa als ein Symbol der „unbezähmten Leidenschaft und der Begierde bzw. [als] das Dionysische schlechthin zu verstehen“.<sup>57</sup>

Die Polarität von Apollinischem und Dionysischem klingt im filmischen Werk zum einen im Kontrast zwischen der Meereswelt (Venedig, Strand, Meer – Abb.1, 2) und der in Rückblenden gezeigten nordischen Bergwelt an. Zum anderen verwendet Visconti, basierend auf der Theorie Schopenhauers, dass Sprache und Musik inkompatibel seien, die Musik als Zeichen des Unbewußten und Triebhaften und stellt ihr die Sprache, die Bewußtsein und Reflexion bedeutet, gegenüber. Die im Roman vorhandenen zwei Erzählebenen (personal und auktorial) können im Film durch die Kameraführung, Zooms und den Einsatz von Ton (Musik, Geräusch) nur bedingt wiedergegeben werden, so dass die Perspektive zumeist auf die Aschenbachs reduziert ist. Der wiederholte Einsatz von den Musikstücken Mahlers bettet die Erzählung auf einen melancholisch-schweremütigen Lautteppich, der von Beginn an den tödlichen Ausgang erahnen lässt.

Wie unterschiedlich die Sichtweise auf die filmische Adaption sind, möchte ich hier exemplarisch an drei Texten aufzeigen. Reed sieht die Verfilmung als völlig verfehlt, da Intention und Leistung Thomas Manns nicht entsprochen wird. *„Zusätze, Weglassungen und Änderungen durch den Regisseur zerstören das Gewebe von Beziehungen, das der Novellist in feinsten Kleinarbeit aufgebaut hatte. Schon der für die 'sittliche Fabel' unentbehrliche kanonische Status Aschenbachs geht verloren. [...] Aber ohne den anfänglich unanzweifelbaren Rang Aschenbachs verliert sein Fall die für die Novelle konstitutive Ironie. [...] Es bleibt am Ende die Schönheit Venedigs übrig, die ihre Wirkung nicht verfehlt.“*<sup>58</sup> Ein ähnliches Urteil trifft Hans Mayer, der in dem Film die bloße Entwürdigung eines alternden Mannes und keine Künstlertragödie im Sinne Manns sieht. Desweiteren befindet er, dass Visconti die drei Themen des Films: Überwältigung eines spiritualistischen Künstlers durch den Eros; Gustav Mahlers Musik als Kunst einer Endzeit; Endzeit einer Gesellschaft und ihres ästhetischen Selbstverständnisses, nicht zu einer künstlerischen Einheit führen konnte. *„Der Eros wird zum Todessymbol; die Musik widerspricht durch ihre unverbrauchte Potenz der Dekadenzthese; die Gesellschaft ist bloße Staffage für den Alleingang*

57 Delassalle, Beatrice: Luccino Viscontis „Tod in Venedig“ - Übersetzung oder Neuschöpfung. Aachen 1994. S. 135.

58 Reed, Terence James: Thomas Mann „Der Tod in Venedig“. München 1984. S. 173f.



eines Schauspielers.“<sup>59</sup> Zu einem ganz anderen Urteil kommt hingegen Rolf Günter Renner. Er findet die Darstellung Aschenbachs als Musiker interpretatorisch überzeugend und die in Rückblenden geführten Diskurse über Kunst gelungen. Die Referenz Viscontis auf das Spätwerk Manns (Dr. Faustus – in der Esmeralda-Szene) ermöglichen dem Rezipienten neue Sichtweisen und Interpretationsmöglichkeiten. „Auf doppelte Weise entsteht so ein Netz von neuen Beziehungen, das die von der Erzählung vorgegeben umgreift, erweitert und zugleich eine neue Strukturlinie im Gesamtwerk Manns aufzeigt.“<sup>60</sup>

Trotz aller berechtigter Kritik und einigem Lob ist zu bedenken, dass jede literarische Verfilmung zwangsläufig immer eine Interpretation der Vorlage sein muß. Als eigenständiges Kunstwerk betrachtet ist die Verfilmung durchaus in der Lage, mit Hilfe des morbiden Charmes Venedigs den Untergang eines Künstlers, geschmäht von der Bourgeoisie und als Komponist in eine Sackgasse geraten, dem geneigten Publikum nahe zu bringen. Die fantastische Schlussequenz (Abb. 7-9) transformiert in hervorragender Weise die letzten Zeilen des Textes in eine Bildsprache. Am verlassenen Strand steht rechts im Vordergrund auf einem dreibeinigen Stativ „scheinbar herrenlos“ ein von einem schwarzen Tuch bedeckter photographische Apparat, das Grau des Meeres und des Himmels verschmelzen zu einer Einheit, die Grenzen sind aufgelöst und vor dieser Folie steht links im Hintergrund Tadzio mit erhobenem und in die Ferne weisendem Arm, dessen Gestalt sich im „Verheißungsvoll-Ungeheuren“ verliert.

## V. Schlußbetrachtung

Die Novelle „Der Tod in Venedig“ nimmt im Gesamtwerk Thomas Manns eine exponierte Stellung ein. Ihr Erscheinen markiert einen Wendepunkt im Schaffen Manns, an dem er seine bisherigen Themen und Positionen bezüglich der Kunst in der 'Moderne', des Kunstschaffens, das Selbstverständnis des Künstlers und seine gesellschaftliche Stellung überdenkt und neu ordnet. Dass der Roman für Mann eine besondere Bedeutung hat, zeigt sich in den folgenden Äußerungen Manns: „Es scheint, daß mir hier einmal etwas vollkommen geglückt ist, - ein glücklicher Zufall, wie sich versteht. Es stimmt einmal Alles, es schießt zusammen, und der Kristall ist rein.“<sup>61</sup> Und an anderer Stelle: „Die Erzählung erschien 1913, knapp vor Ausbruch des ersten Weltkrieges also, mit dem ein Abschnitt des europäischen Lebens sich endigte und neue Schicksalswelten sich für die Fortlebenden aufboten; und diesem für mein Gefühle nicht zufälligen Standort an einer Zeitenwende

---

59 Mayer, Hans: Der Tod in Venedig. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. S. 722f.

60 Renner, Rolf Günter: Verfilmung der Werke von Thomas Mann. In: Koopmann, Helmut: Thomas-Mann-Handbuch. Stuttgart 1990. S. 801f.

61 Brief an Felix Bertaux vom 01.03.1923. in: Briefe 1889-1936. Frankfurt am Main 1962. S. 206. Zit. nach: Gockel, Heinz: Aschenbachs Tod in Venedig. S. 27. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Thomas Mann. Erzählungen und Novellen. Bonn 1984.

entspricht genau die Rolle, die sie in meinem internen Leben spielt, insofern sie darin Letztes und Äußerstes, einen Abschluß bedeutet; sie war die moralisch und formal zugespitzteste gesammeltste Gestaltung des *Décadence*- und Künstlerproblems, in dessen Zeichen seit 'Buddenbrooks' meine Produktion gestanden hatte, und das mit dem 'Tod in Venedig' tatsächlich ausgeformt war [...].“<sup>62</sup> Hans Mayer sieht in dem Werk gar eine Art Läuterung. Er sagt: „Thomas Mann tötet seinen Aschenbach, um sich damit von den Konflikten und Kunstmaximen der bisherigen Existenz loszusagen. [...] [Er lässt] in der Kunstfigur Aschenbach das eigene bisherige Schaffen untergehen.“<sup>63</sup> Dem widerspricht Werner Fritzen, indem er erklärt, dass die „Schubladenleichen“ Manns, die durch Aschenbach zum literarischen Leben erweckt werden, für den Autor zur Entstehungszeit der Novelle schlicht von minderer Qualität waren, ein Beenden für ihn nicht von Interesse wäre. Weiter bemerkt er, dass Mann auf seinen Protagonisten zurückblickt „[...] als auf einen, der wie Werther in Goethes Falle eine Möglichkeit seiner selbst gewesen wäre, dem er aber nicht nachgefolgt ist: 'Es ist die gute alte Geschichte, Werther erschoss sich, aber Goethe blieb am Leben'.“<sup>64</sup> Diese Möglichkeit, das Gewünschte, Nicht-Gelebte, Unterdrückte und Verdrängte der eigenen Person, auf eine imaginäre zu übertragen und so Leben auszuprobieren ist dem Schriftsteller vorbehalten. Zeit lebens, besonders aber in seiner frühen Schaffensphase, war Thomas Mann ein selbstkritischer und von Selbstzweifeln gequälter Autor, der sich weder dem Künstlertum noch dem Bürgertum zugehörig fühlte. Vielleicht vermied er diese Eindeutigkeit aber auch bewusst. Gewiss ist, dass dieser ständige Konflikt des Künstlers eine wichtige Triebkraft für sein literarisches Werk bildete.

Schließen möchte ich mit dem Beginn von August von Platens Gedicht „Tristan“, das von Mann selbst in die Nähe der Novelle gerückt wurde und wie in dieser folgt auf den Anblick der Schönheit und deren sinnliches Erfahren der Tod.

„Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,  
Ist dem Tode schon anheimgegeben,  
Wird für keinen Dienst auf Erden taugen,  
Und doch wird er vor dem Tode beben,  
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen!“<sup>65</sup>

62 „On Myself“. Dichter über ihre Dichtungen. Zit. nach: Gockel, Heinz: Aschenbachs Tod in Venedig. S. 29. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Thomas Mann. Erzählungen und Novellen. Bonn 1984.

63 Mayer, Hans: Der Tod in Venedig. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. S. 714f.

64 Fritzen, Werner: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. München 1993. S. 11.

65 August von Platen: Tristan. Zit. nach: Gockel, Heinz: Aschenbachs Tod in Venedig. S. 30. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Thomas Mann. Erzählungen und Novellen. Bonn 1984.

## Bibliographie:

- Bahr, Ehrhard: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 2001.
- Delassalle, Beatrice: Luccino Viscontis „Tod in Venedig“ - Übersetzung oder Neuschöpfung. Aachen 1994.
- Der Knauer. Universallexikon in 15 Bänden. München 1990.
- Dierks, Manfred: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum "Tod in Venedig", zum "Zauberberg" und zur "Joseph"-Tetralogie. Bern 1972.
- Evers, Meindert: Das Problem der Dekadenz. Thomas Mann & Nietzsche. In: Zur Wirkung Nietzsches. Würzburg 2001. S. 51f.
- Fritzen, Werner: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. München 1993.
- Gerth, Klaus: Das Problem des Menschen. Zu Leben und Werk Thomas Manns. Seelze 2004.
- Gockel, Heinz: Aschenbachs Tod in Venedig. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Thomas Mann. Erzählungen und Novellen. Bonn 1984.
- Häfele, Josef und Stammel, Hans: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main 1992.
- Hirsch, Arnold: Der Gattungsbegriff Novelle. Berlin 1928.
- Jendreieck, Helmut: Thomas Mann. Der demokratische Roman. Düsseldorf 1977.
- Koopmann, Helmut: Thomas-Mann-Handbuch. Stuttgart 1990.
- Luft, Hermann: Der Konflikt zwischen Geist und Sinnlichkeit in Thomas Manns „Tod in Venedig“. Europäische Hochschulschriften. Reihe I Bd. 144. Frankfurt am Main 1976.
- Mayer, Hans: Der Tod in Venedig. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann. Tübingen 1981.
- Oppenheim, David Ernst: Dichtung und Menschenkenntnis. München 1926.
- Reed, Terence James: Thomas Mann „Der Tod in Venedig“. München 1984.
- Schlappner, Michael (u.a.): Luccino Visconti. Reihe Film 4. München 1975.
- Vaget, Hans: Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München 1984. S. 170.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Deutschland> (Stand: 04.04.2006)



*Abb.1: Dampferfahrt nach Venedig (Meer und Himmel gehen farblich ineinander über, Grenzen lösen sich auf)*



*Abb.2: Ankunft in Venedig*



*Abb.3: Aschenbach in der Hotelhalle, Tadzio beobachtend*



*Abb.4: Tadzio blickt sich beim Verlassen der Hotelhalle (auffordernd) nach Aschenbach um*



*Abb.5: Aschenbach vor der Strandhütte, Erdbeeren genießend*



*Abb.6: nach dem Verzehr der Früchte*



Abbildungen 7-9 aus der Schlussequenz: Der von der Cholera gezeichnete Aschenbach versucht ein letztes Mal Tadzio, der im „entgrenzten Raum“ stehend mit der Hand in die Ferne weist, zu folgen.

