

2. “Asien” und das “Asiatische” im Motivgeflecht der Erzählung *Der Tod in Venedig*



2.1 Spiegelungen des Motivs in der Novelle

2.1.1 Spiegelungen des Motivs in den Figurenkonstellationen

Im *Tod in Venedig* wird das Motiv des “Asiatischen” am deutlichsten in einer Reihe von Gestalten dargestellt. Jede Figur in der Reihe hat einige Merkmale gemeinsam mit anderen Figuren und übt auch eine gemeinsame Wirkung auf den Helden Gustav von Aschenbach aus. Will man diese Figuren analysieren, muß man die Struktur der Novelle aufgrund der Doppelbedeutung der Gestalten in zwei Schichten betrachten. Was in der psychophysischen Realitätsebene liegt, hat seine (oft kryptische) symbolisch-“mythische” Entsprechung in einer zweiten Ebene.³ Zu dieser Zweischichtenstruktur des Werkes äußert Andre von Gronicka: “this bifocal view of life that encompasses both the transcendent and the real” ist Kompositionsprinzip “between the poles of psychological realism and the symbolism of myth”.⁴

Chronologischerweise betrachten wir zuerst die Figur des Fremden auf dem Nordfriedhof, durch die der Zugang zum tragischen Schicksal des Helden eröffnet wird. In der symbolischen Ebene weist die Figur auf mehrere mythische Gestalten hin. Durch ihre Magerkeit und die grimmasenhaften Züge, die ihr Zahnfleisch bloßlegen und an einen Totenschädel erinnern, kann sie erstens als Thanatos, als der personifizierte Tod, verstanden werden. Die stumpfe Nase bezieht sich auf das körperliche Merkmal von Silens und Satyrens, der Begleiter der Mänaden bei den wilden Umzügen des Dionysos.⁵ Der “breit und gerade gerandete Basthut”, der “landesübliche Rucksack” und der “versehene Stock mit eiserner Spitze”(VIII, 445) erinnern an “Petasos”, “Beutel” und “caduceus” (oder Merkurstab, Heroldstab) des

³ Manfred Dierks: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum “Tod in Venedig”, zum “Zauberberg” und zur Josephs-Tetralogie, München: Francke 1972, S. 18 (= TMS II, künftig zitiert: Dierks, Studien zu Mythos).

⁴ Andre von Gronicka: Mythos plus Psychology, S.192f., zit.n. ebd.

⁵ Vgl. dazu John R. Frey: Die stumme Begegnung. Beobachtung zur Funktion des Blickes im “Tod in Venedig”, in: GQ 41 (1968), S.177-195.

Gottes Hermes psychopompos, des Seelenführers und Schlaf-/Traumgottes. Die gekreuzten Füße" (VIII, 446) sind nicht nur Attribute des Hermes, sondern auch des Thanatos.⁶ Durch ihr "Gepräge des Fremdländischen und Weitherkommenden" (VIII, 445) und ihre "Haltung, die etwas herrisch Überschauendes, Kühnes oder selbst Wildes" (VIII, 446) hat, wird die Figur auch mit dem fremden Gott Dionysos verbunden, der, wie in Thomas Manns Arbeitsnotizen, als Gott aus dem "vorderen Kleinasien" gilt.⁷ Da der Fremde "eine seltsame Ausweitung seines Innern" bei Aschenbach bewirkt, ist der dionysische Kult nachweisbar. Einige aggressive Charakterzüge der Begegnung, wie die "inquisitive Musterung", "kriegerisch", "zum Abzug zwingen" (VIII, 446) evozieren die stereotype Schilderung des Dionysos als "ein(es) Fremder, von draußen gewaltsam Eindringenden". In diesem Fall könnte der "mit eiserner Spitze versehene Stock" des Fremden auch der "Thyrsos-Stab" des Dionysos, und der "Basthut" dann das Attribut des "Efeukranzes" des Gottes sein. Die Wirkung dieser Figur auf Aschenbach ist "eine Art schweifender Unruhe, ein jugendlich durstiges Verlangen in die Ferne", das "so neu oder doch so längst entwöhnt und verlernt" ist (VIII, 446). Bemerkenswert ist hier, daß das "durstige Verlangen" gar nicht neu ist. Es wurde aber während seiner würdiggewordenen Zeit, als er sich seiner Pflicht für die Gesellschaft und Publikum stark bewußt war, nur tief in ihm verdrängt, und wird jetzt durch die Begegnung mit dem Fremden wieder erregt. Aschenbach sieht dann "ein tropisches Sumpfgebiet" (VIII, 447), eigentlich die Vorwegnahme der Beschreibung des Ganges-Deltas als Ausgangspunkt der Cholera im fünften Kapitel, und "ein(en) kauernde(n) Tiger" (VIII, 447). Erneut gibt diese halluzinatorische Vision einen dominanten Verweis auf den fremden Gott, weil Indien als Heimat des Dionysos und der Tiger als sein Tier gelten. Das Motiv hier wird aus Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) übernommen; das Werk gehört zu Thomas Manns Arbeitslektüre. So wird bei Nietzsche geschrieben: "Mit Blumen und Kränzen ist der Wagen des Dionysos überschüttet: unter seinem Joche schreiten Panther und Tiger" (Nietzsche, I 24). In diesem Fall sieht Aschenbach, wenn man diese Vision auf der symbolischen Ebene betrachtet, schon ganz am Anfang der Geschichte das Bild des dionysischen Festzuges

⁶ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Wie die Alten den Tod gebildet*, in: *Werke in drei Bänden*, Bd. II, *Kritische Schriften*. Philosophische Schriften, München: Winkler, S. 175ff.

⁷ Vgl. dazu T. J. Reed: *Thomas Manns Arbeitsnotizen*, zit. n: Ehrhard Bahr: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991, S. 80-81 (künftig zitiert: Reed, Arbeitsnotizen).

von Indien nach Griechenland. Dabei spielt die Jahreszeit auch eine bedeutungsvolle Rolle, denn es ist hier in der Novelle "Anfang Mai und [...] ein falscher Hochsommer eingefallen" (VIII, 444), also die Zeit der dionysischen Regungen: "bei dem gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings erwachen jene dionysischen Regungen, in deren Steigerungen das Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet" (Nietzsche, I 24). Durch diesen Tagtraum ist das zukünftige Schicksal Aschenbachs schon erkennbar: er wird bald mit dem "Asiatischen" bzw. Dionysischen konfrontiert. Der frühe sokratische Aschenbach gerät von jetzt an schrittweise in den Untergang.

Die zweite Figur in der Reihe der Todesboten ist der Fahrkartenverkäufer. Auch er wird mit "grimmassenhaft" leichtem Geschäftsgebären (VIII, 458) beschrieben, wie der Fremde im ersten Kapitel. Sein "Hut" (VIII, 458) könnte sowohl das "Petasos" des Hermes als auch das Attribut des "Efeukranzes" des asiatischen Gottes bedeuten, während der "Zigarettenstummel" (VIII, 458) in seinem Mundwinkel deutlich auf dem rauschhaften dionysischen Kult beruht. Seine "gelbe(n) und knochige(n) Finger" (VIII, 459) zeigen die schlechte Gesundheit und Annäherung an den Tod. Sein "betäubendes und ablenkendes Gerede" und seine "schauspielerische Verbeugung" (VIII, 459) stellt eine verdächtige Atmosphäre her, weil man selbstverständlich später erkennen kann, daß die Fahrt nicht so schön wie hier präsentiert ist. Selbst das betagte Fahrzeug, in dem er sitzt, ist verdächtig: die Wörter "rußig und düster" (VIII, 458) deuten das "Moralisch-Fragwürdige und Todbringende"⁸ an. Nach Reed bezieht sich diese Beschreibung auf "Ingredienzen einer Verfallsgeschichte, die im Kontrapunkt zu klassischem Mythos und venezianischem Glanz stehen".⁹ Dann kommt der Greis als Jüngling in "hellgelbem" Sommeranzug mit "roter" Krawatte (VIII, 459); die zwei Farben wiederholen sich noch bei mehreren Figuren in der Novelle (vgl. Tabelle 1). Sein "gelbes und vollzähliges Gebiß" (VIII, 460) weist auf die schlechte Gesundheit hin, ein Motiv, das auch noch einmal bei Tadzio vorkommt. Dadurch, daß er raucht und betrunken ist, gehört er ohne Zweifel zu dem rauschhaften Schwarm des Dionysos.

⁸ Ehrhard Bahr: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991, S. 28 (künftig zitiert: Bahr, Erläuterungen u. Dokumente).

⁹ Ehrhard Bahr zitiert diese Analyse von Reed in dem Abschnitt "Kommentar, Wort- und Sacherklärungen, ebd., S. 28-29.

Der Weg Aschenbachs zum Abgrund wird weiter von dem Gondoliere ohne Konzession fortgesetzt. Die schwarze Gondel erinnert an einen "Sarg" oder auch an den "Tod" selbst: Der Gondoliere könnte aus diesem Grund einerseits als der griechische Fährmann Charon verstanden werden, der die Seelen über den Styx in der Unterwelt übersetzt und dafür den Lohn erhält, der den Toten unter die Zunge gelegt wird. Das ist die Erklärung für die Aussage des Fährmanns zu Aschenbach: "Sie werden bezahlen" (VIII, 466). Sein "fremdes" Aussehen ("nicht italienischen Schlages", VIII, 465), die kurz aufgeworfene Nase und der Strohhut erinnern noch einmal an den Fremden auf dem Nordfriedhof. Wie der Fremde übt der Gondoliere auch eine bedrohende und unwiderstehliche Wirkung auf Aschenbach aus: er fährt Aschenbach ganz willkürlich, d.h. er fährt, nur wie er es will, ohne sich um den Wunsch seines Passagiers zu kümmern. Aschenbach selbst ist an diesem Kampf gescheitert: er läßt einfach den Dingen ihren Lauf und gibt später zu, daß diese Fahrt trotz des verdächtigen Fährmanns "hauptsächlich höchst angenehm" (VIII, 466) gewesen ist. Wie bei dem Fremden, läßt sein Verschwinden keine sichtbare Gründe erkennen. Zu der Reihe gehören noch andere Figuren wie der Zollbeamte an Bord mit "Kratzfüßen" (VIII, 463), der Aschenbach einen Abschiedshonour in "girrenden, hohlen und behinderten Lauten" (VIII, 463) erweist; die musikalischen Wegelagerer im Boot mit ihrer "gewinnsüchtigen Fremdenpoesie" (VIII, 467) und der Bademeister mit dem "Strohhut" (VIII, 474).

Bei der Figur des Bänkelsängers wiederholen sich noch einmal die Beschreibungen "rotes Haar", "rötliche Braue", "fremd" ("wie neapolitanischer Komiker", VIII, 507), "magerer Hals und auffallend groß und nackt wirkendem Adamsapfel" und "herrisch, wilde Haltung" (VIII, 508). Noch einmal führt er eine "eigene verdächtige Atmosphäre" mit sich (VIII, 508). Seine Haltung: "Er beugte die Knie, er schlug die Schenkel, er hielt sich die Seiten, er wollte sich ausschütten, er lachte nicht mehr, er schrie" (VIII, 510) ist ohne Selbstherrschaft: sie ist Verlust an "Form" und "Haltung" und zeigt dadurch den dionysischen Rausch. Zu bemerken ist auch, daß dieses "unbändige" Hohngelächter "ansteckend" wirkt: "[...] und endlich lachten denn alle im Garten und auf der Veranda, bis zu den Kellnern, Liftboys und Hausdienern in den Türen" (VIII, 510). In diesem Moment bildet sich das ganze Publikum zum dionysischen Schwarm, in den Aschenbach selbst auch zur Hälfte gehört: er sitzt zwar aufgerichtet wie zum "Versuch der Abwehr oder Flucht" (VIII, 510), bleibt aber in der Wirklichkeit noch da, und er läßt diesen Rausch seinen Sinn weiter umfassen. Das

Wort "ansteckend" deutet auf die Cholera in der Stadt voraus und läßt aus dem Grund die Ahnung des Todes entstehen. Da Aschenbach bei der Aufführung des Bänkelsängers einen "rubinroten Granatapfelsaft" (VIII, 506) trinkt, den Persephone vor ihrer Fahrt in den Hades einst trank, und der aus Dionysos' Blut erwuchs, gerät er symbolisch-mythologischerweise schon in die Totenwelt. Nach Werner Fritzen¹⁰ ist die Figur hinter der Maske der Theatergott Dionysos selbst: er singt und sein Gesang fasziniert die slawischen Gäste im Hotel, also für Thomas Mann: die "Asiaten". Mit seinem "anstößigen" Mienenspiel und einer "plastisch-dramatischen Art" (VIII, 507) weist er auf ein Stück satyrischer Kunst hin und wieder auf den Gott der Mimen vor.¹¹ In diesem Fall dient sein "halb komisches, halb wildes" (vgl. VIII, 507) Musikspiel nichts anderem als das Satyrspiel in der griechischen Mythologie, das heiter-groteske Nachspiel einer Tragödie im Dionysia, Fest des fremden Gottes.

Als Genius der Reihe tritt der Eros Thanatos Tazio ein, dessen Wirkung auf den Helden Gustav von Aschenbach am bedeutendsten und stärksten ist. Wie viele andere Figuren in der Novelle ist der Knabe durch sein polnisches Blut "fremd"; für Thomas Mann ist er "Asiat". Als Verweischarakter des Hermes Psychopompos und des Thanatos hat er "schlechte Zähne" und steht "die Füße gekreuzt" (VIII, 506). Seine polnische Sprache klingt für Aschenbach wie Musik, die dionysische Kunst: "So erhob Fremdheit des Knaben Rede zur Musik" (VIII, 489). Außerdem hat der U-Laut seines Namens "etwas Zugleich Süßes und Wildes" (VIII, 478), das auf den Kult des Dionysos weist. Wir können später sehen daß der U-Laut noch mal in dem großen Traum im fünften Kapitel bei dem Rundtanz des asiatischen Gottes vorkommt, und zwar mit gleicher Beschreibung: "süß und wild" (VIII, 510).

Auf jeden Fall fällt es auf, daß der Todesbote Tazio in keiner bedrohlich-scheußlichen Weise eintritt, sondern vielmehr lieblich-reizend: während andere Figuren wild, herrisch und bedrohlich aussehen, ist Tazio "vollkommen schön" (VIII, 469); er kann ja Aschenbach durch sein schönes Lächeln wie das des Narziß (VIII, 498) verlocken, während die anderen nur in ihrer Scheußlichkeit grimmassieren. An der Stelle herrisch-gewaltsamer Wirkung der anderen Gestalten übt der Knabe eine süß liebenwürdige Wirkung auf den Alten aus. Tazio ist hier "der Maskengott

¹⁰ Vgl. dazu Werner Fritzen: Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Interpretation, 2., überarb. u. korr. Aufl., München: Oldenbourg 1993, S. 69 (künftig zitiert: Fritzen, Der Tod in Venedig).

¹¹ Vgl. ebd.

“Dionysos im Gewande Apolls, des Gottes der Form und des schönen Scheins”.¹² Als er mit einer Marmorgestalt, also apollinischer Plastik, verglichen wird, ist nach Frizen das Dionysos’ Maskenspiel deutlich zu erkennen. Aufgrund seiner abgöttlichen Schönheit wird Tazio noch mit mehreren mythischen Figuren wie dem “Dornauszieher” (VIII, 470), “Phäake” (VIII, 473), “Hyakinthos” (VIII, 496) und “Narziß” (VIII, 498) verglichen.

Der würdiggewordene Künstler Aschenbach wird von der Schönheit des polnischen Knaben schon bei der ersten Begegnung erschüttert. Hier findet er, der Vertreter der Neoklassik, ironischerweise die erzieherische Prägung und Förmlichkeit der Schwester von Tazio “nüchtern” und “nonnenhaft leer” (VIII, 470), während die lässige Haltung Tazios ihn “erstaunt” (VIII, 469) und beeindruckt. Sein Gefühl entwickelt sich dann schrittweise im Laufe der Zeit: Aschenbach erkennt endlich am Ende des dritten Kapitels, daß ihm um Tazio willen der Abschied schwer geworden war. Das “Öffnen und Ausbreiten seiner Arme” (VIII, 486) erweist sich als ein großer Wendepunkt seines Lebens (vgl. VIII, 451). Jetzt beginnt er, der vorher niemals “den Müßiggang und Fahrlässigkeit” (VIII, 451) gekannt hat, sich an das “Nichts” der neuen Lebensführung zu gewöhnen: er sei von dem Leben im “elysischen Land” (VIII, 488) schon entrückt. Außerdem hat er ein Verlangen, statt des vorbildhaften “Sebastians” (VIII, 453) den Knaben zum Muster seines Schreibens zu nehmen. Einige Seiten vor dem Ende des vierten Kapitels ist Aschenbach nicht mehr in einem vernünftig-sokratischem Zustand; es ist der Rausch, der ihn jetzt bestimmt. Hier ist Aschenbach “zur Selbstkritik nicht mehr aufgelegt; der Geschmack, die geistige Verfassung seiner Jahre, Selbstachtung, Reife und späte Einfachheit machten ihn nicht geneigt” (VIII, 494). Es ist das letzte Kapitel, in dem er völlig in den “dionysischen” Kreis gerät: er träumt nach seiner Erinnerung an den Fremden auf dem Nordfriedhof von dem “fremden Gott” und seinem Schwarm, der aus “ein(em) Getümmel, Getöse und ein(em) Gemisch von Lärm” (VIII, 516) besteht.

Angst war der Anfang, Angst und Lust und eine entsetzte Neugier nach dem, was kommen wollte. Nacht herrschte, und seine Sinne lauschten; denn von weither näherte sich Getümmel, Getöse, ein Gemisch von Lärm: Rasseln, Schmettern und dumpfes Donnern, schrilles Jauchzen dazu und ein bestimmtes Geheul im gezogene U-Laut [...]. Aber er wußte ein Wort, dunkel, doch das benennend, was kam: “Der fremde Gott!” [...] Menschen, Tiere, ein Schwarm, eine tobende Rotte, - und überschwemmte die Halde mit Leibern, Flammen, Tumult und taumelndem Rundtanz. (VIII, 516)

¹² Ebd., S. 44.

Es gibt hier nur Chaos und Rausch. Das Bild von rauschhaften Frauen im Gefolge des Gottes, das Aschenbach in seinem Traum sieht: “Weiber [...] hielten züngelnde Schlangen in der Mitte des Leibes erfaßt oder trugen schreiend ihre Brüste in beiden Händen” (VIII, 516) spiegelt sein sexuelles Verlangen in dem psychischen Zustand des Zeitabschnittes; es ist der Höhepunkt seiner Liebe zu dem Knaben, wo Aschenbach nicht mehr in der Lage ist, dieses quälende Gefühl zu ertragen. In diesem Fall fühlt sich der Alte nicht als Beobachter des Ereignisses, sondern er ist selbst mit ihnen, mit dem Gott zugehörig (VIII, 517). Wenn “man als Traum ein körperhaft-geistiges Erlebnis bezeichnen kann” (VIII, 515), zeigt der Traum in der Realebene den physikalischen Umbruch des fiebrigen Aschenbachs, in der symbolischen Ebene aber den Sieg des Dionysischen ihm gegenüber.

Nach dem Traum entschließt sich Aschenbach, sich bei dem Coiffeur künstlich verjüngen zu lassen. Er schminkt sich, läßt sein Haar verfärben und trägt eine rote Krawatte; es ist genau wie der Greis als Jüngling auf dem Schiff, auf den er einmal einen kritischen Blick richtete. Diese künstlerische Verjüngung mag der Geschichte des Pentheus entsprechen, der in der griechischen Mythologie von dem dionysischen Kult berauscht wurde. Aschenbachs “Strohhut” (VIII, 519) symbolisiert seine Angehörigkeit zum Dionysischen und selbstverständlich zu dem Gott Hermes psychopompos. Hier ist Tazio seine Pflicht als Todesführer gelungen. Die letzte Benennung, die der Erzähler ihm gibt, ist “Psychagog”(VIII, 525), und an diesem Tag stirbt Aschenbach. Um den psychischen Zustand Aschenbachs und seine Änderungen zu beschreiben, verwendet der Autor umfangreiche Partizipien: der Flüchtling (VIII, 485), der Enthusiasmierte (VIII, 491), der Heimgesuchte (VIII, 492), der Fremde (VIII, 500), der Betörte (VIII, 501), der Verwirrte (VIII, 503) und der Berücksichte (VIII, 519) usw.

Um die leitmotivischen Merkmale der Gestaltenreihe im *Tod in Venedig* noch sichtbarer zu präsentieren, versammle und zeige ich diese in der folgenden Tabelle auf der Grundlage der Untersuchung von Manfred Dierks auf der nächsten Seite.

Tabelle 1: Leitmotivische Merkmale der Gestaltenreihe

ähnliche Merkmale	der Fremde	der Fahrkartenv Verkäufer	der Greis als Jüngling	der Gondoliere	Der Bademeister	der Bänkelsänger	Tadzio
schlechte Zähne	Seine Lippen schienen zu kurz, sie waren völlig von den Zähne zurückgezogen und bis zum Zahnfleisch bloßgelegt [...]		gelbes und vollzähliges Gebiß				Tadzio's Zähne [waren] nicht erfreulich [...] etwas zackig und blaß, ohne den Schmelz der Gesundheit [...] wie zuweilen bei Bleichsüchtigen
gekreuzte Füßen	[...] auf dessen Krücke er, bei gekreuzten Füßen [...] lehnte					[...] unter Kratzfüßen schlich er zwischen den Tischen umher	Er stand [...] die Füße gekreuzt
auffallender Adamsapfel	erhobenen Hauptes, so daß an seinem Hager dem losen Sporthemd entwachsenden Halse der Adamsapfel stark und nackt hervortrat.					[...] sein magerer Hals mit auffallend groß und nackt wirkendem Adamsapfel [...]	
Strohhut/ Basthut	[...] mit einem breiten und gerandeten Basthut			[...]einen formlosen Strohhut	Er [...], der sich in [...] Strohhut [...] zeigte		

ähnliche Merkmale	der Fremde	der Fahrkartenverkäufer	der Greis als Jüngling	der Gondoliere	Der Bade-Meister	der Bänkelsänger	Tadzio
“fremd”	ein Gepräge des Fremdländischen und Weitherkommenden			[...] ließen ihn nicht italienischen Schlages erscheinen		Er schien [...] vielmehr von der Rasse der neapolitanischen Komiker	
rauschhaft		mit einem Zigarettenstummel im Mundwinkel	[...] er war kläglich betrunken [...] eine Zigarette zwischen [...] Fingern				
herrisch/wild	seine Haltung hat etwas herrisch Überschauendes, Kühnes oder selbst Wildes			ein Mann von [...] brutaler Physiognomie		brutal und verwegen, gefährlich [...], herrisch, fast wilde Furchen beim Grinsen	mit [...] seinem [...] u-Ruf, [...], etwas zugleich Süßes und Wildes hatte
Farbenmotive							
- rot	rothaarig, rotbewimperte Augen		in [...] roter Krawatte	rötliche Braue		rotes Haar, rötliche Braue	Leinenanzug mit roter Schleife
- gelb	einen gelblichen Gurtanzug		in hellgelbem [...] Sommeranzug	mit einer gelben Schärpe gegürtet			

Betrachten wir alle Gestalten, von dem Fremden im ersten Kapitel bis zur letzten Erscheinung Tadzios im fünften Kapitel, sind sie durch ihre Gemeinsamkeiten aneinander geknüpft. Neben ähnlichen physiognomischen Merkmalen und ihrem Aussehen zeigen sie alle "Fremdartigkeit" und "offensives Auftreten" gegen Aschenbach. Sie sind aus dem Grund Sendboten des Dionysos, Koribanten seines Schwarms, die Gegenkräfte des Apollinischen.¹³ Nach Thomas Manns Arbeitsnotizen hat dieser Weingott im vorderen Kleinasien ein besonders wildes, rauschhaftes Treiben angenommen und in wiederholten Stößen auf Hellas sich dem griechischen Dionysos substituiert. Der als "asiatischer Gott" geltende Dionysos wird als ein "Fremder, von draußen gewaltsam Eindringender" geschildert, der nach Griechenland vorstößt. Seinem Schwarm schließt sich das ganze Volk der Stadt an. Von allen Göttern unterscheidet er sich erstens dadurch, daß er als ein "Fremder" auftritt, und zweitens, daß er in fanatischer Weise Huldigung und Bekenntnis verlangt.¹⁴ Die gegnerischen Kräfte zwischen dem asiatischen Gott und seinem Gegenpol Apoll werden in späteren Teilen meiner Arbeit noch einmal geschildert. Folgendes steht in der Beschreibung des fremden Gottes in Thomas Manns Arbeitsnotizen:

Mit Weinwonne u. Rausch ist seine Bedeutung nicht erschöpft; er führt noch ganz andere Aufregung mit sich und entspricht dabei einem großen Gebiet des antiken Lebens, ja der Menschennatur überhaupt, über welches die Alten nie deutlich herausgeredet haben.

In der Maske der Personifikationen des "leidenden" Gottes, dessen Cultus mit aufgeregten Klagen u. Jubel begangen wurde, halte im vorderen Kleinasien, auch bei den Thrakien u. Phrygiern ein besonders wildes, rauschendes Treiben angenommen und in wiederholten Stößen auf Hellas sich dem griechischen Dionysos substituiert. Der Gott wird als ein *Fremder, von draußen gewaltsam Eindringender* geschildert, [...]. Der *Schwarm* des Weingottes, dem sich das Volk einer ganzen Stadt anschließt mag in der wonnevollsten Stimmung sein, [...] *dahinter steht ein unheimlicher Geist*, der [...] in historischer Zeit hie u. da Menschenopfer verlangt u. Wahnsinn u. tödliche Krankheit sendet, wenn man ihm nicht gehuldigt hat.¹⁵

¹³ Vgl. Frizen, *Der Tod in Venedig*, S. 20.

¹⁴ Reed, *Arbeitsnotizen*, S. 80-81.

¹⁵ Ebd.

2.1.2 Spiegelung des Motivs in der Cholera

Neben den Figurenkonstellationen dient die indische Cholera als eine bedeutende Spiegelung des asiatisch-dionysischen Motivs im *Tod in Venedig*. In diesem Fall nahm Thomas Mann die historischen Informationen über die sog. "Cholera asiatica" in alter Zeit als dichterische Grundlage. So werden die Informationen über die Krankheit im folgenden versammelt:

Die Seuche ist seit alter Zeit in gewissen Teilen Ost-Indiens heimisch. Seit 1817 zeigt sie auffallende Neigung zur Ausbreitung und Wanderung [...] 1820-1 über ganz China u. drang über Persien 1823 bis nach Astrachen [...] 1826 in Bangalen ausbrach, erreichte die Ch. 1829 von neuem die Ufer der Wolga, trat 1830 in Astrachen u. zwei Monate später in Moskau auf u. hielt nun ihren großen Seuchenzug über Europa, indem sie sich über das ganze Europ. Rußland verbreitete, 1831 als verheerende Seuche Deutschland zum erstenmal überzog u. 1832 nach England u. Frankreich drang [...] – Weitere Epidemie brach, durch französische Schiffe von Indien eingeschleppt, 1884 in Toulon aus u. Marseille aus, dehnte sich nach Italien, bes. Neapel u. suchte 1885 Spanien heim, wo sie auch 1890 auftrat.¹⁶

Diese historische Grundlage wird von dem Autor in die symbolisch-mythische Musterschicht integriert: sie gibt einen dominanten Verweis auf den Kult des asiatischen Gottes Dionysos. Erstens entspricht der Ursprung der Cholera genau dem Heimatland des Gottes: Indien. Weiterhin sind die Wörter "Ausbreitung und Wanderung" der Cholera (VIII, 512) zu bemerken, weil sie an den "wandernden" Gott, dessen Festzug von Indien nach Griechenland verlief, erinnern. Dabei mag die "Ausbreitung" hier, wenn man das Wort lexikalisch betrachtet, auch auf den Dionysos als "von draußen gewaltsam Eindringenden" weisen. Außerdem erinnert die Beschreibung der Seuche in der Novelle, die "aus den warmen Morästen des Ganges-Deltas, aufgestiegen mit dem mephitischen Odem jener üppig-untauglichen, von Menschen gemiedenen Urwelt- und Inselwildnis, in deren Bambusdickichten der Tiger kauert, (erzeugt)" (VIII, 512) direkt an Aschenbachs Tagtraum im ersten Kapitel, der durch die Begegnung mit dem Dionysischen (dem Fremden) erzeugt wird: "er sah, sah eine Landschaft, ein tropisches Sumpfgebiet unter dickdunstigem Himmel, feucht, üppig und ungeheuer, eine Art Urweltwildnis aus Inseln, Morästen und Schlamm führenden Wasserarmen [...]" mit "einem kauernenden Tiger" zwischen den knotigen Rohrstämmen des Bambusdickichts (VIII, 447). Vergleicht man beide Beschreibungen, so ist hier ohne Zweifel derselbe Ort gemeint. Die von dem Fremden erregte Vision ist aus diesem Grund auf der Realebene die Vorausdeutung der

¹⁶ Ebd., S. 95-96.

kommenden Cholera, an der Aschenbach tatsächlich stirbt, und auf der symbolischen Ebene auch die Vorausdeutung der Begegnung mit dem "Asiatischen". Um den Parallellismus zwischen der Wanderung der Krankheit und der Wanderung des dionysischen Festzuges sichtbar zu machen, zitiere ich im folgendem den Vergleich von Manfred Dierks. Zu bemerken sind Aktionsverben und Personifizierungen, die der Autor bei der Beschreibung der Krankheit verwendet, so z.B. "übergegriffen", "ihre Schrecken [...] getragen", "das Gespenst", "sein Haupt erhoben" usw.

Dionysos im Prolog (v.14ff.,47ff.)
 "Von Lydiens Goldgefilden zog ich aus
 Und *Phrygien*. *Persiens* besonnte Flur,
 Der *Baktrer* Mauern und der *Meder* Frost
 Besuch't ich und Arabiens sel'ges Land
 [...]
 Als erste Griechenstadt besuch ich diese.
 [...]
 Beweisen werd ich [Pentheus], daß ich ein
 [Gott bin
 Und *Thebens* ganzem Volk. Dann wandr'
 [ich weiter
 In andre Länder, wenn ich hier gesiegt,
 Und zeige mich"

VIII, 512
 "Die Seuche hatte westlich auf *Afghanistan*
 und *Persien* übergegriffen und [...] ihre
 Schrecken bis *Astrachan*, ja selbst bis
 Moskau getragen [...] das Gespenst [...] war
 [...] fast gleichzeitig in mehreren
 Mittelmeerhäfen aufgetaucht, hatte in
 Toulon und Malage sein Haupt erhoben,
 in Palermo und Neapel mehrfach
 seine Maske gezeigt [...] Mitte Mai
 [...] fand man zu *Venedig* [...] die
 furchtbaren Vibrionen."¹⁷

Durch die Ausbreitung der indischen Cholera nach Venedig ist Aschenbachs Schicksal mit dem Schicksal der ganzen Stadt verbunden. Er stirbt an dem "Asiatischen", während die Stadt Venedig auch durch die "asiatische" Seuche untergeht. Dabei wird Venedig nicht nur von der Krankheit bedroht, sondern es herrscht überall wegen der Korruption der Oberen, gewisser Entsittlichung der unteren Schichten und wachsender Kriminalität Angst und Unsicherheit. Hier sind die Gefühle der Stadtbewohner genauso wie bei Aschenbach, als er dem Asiatisch-Dionysischen in dem Traum von dem "fremden" Gott begegnet: "Angst war der Anfang [...]" (VIII, 516). Noch einmal wird "Asien" als Ursprung der bedrohlichen Dekadenz betont, weil die Krankheit hier nie in der Stadt bekannt, sondern "nur im Süden des Landes und im Orient zu Hause" gewesen ist (VIII, 514).

¹⁷ Zit. n. Dierks, Studien zu Mythos, S. 29-30.

2.2 Beziehung des Asienmotivs zu anderen Hauptmotiven

Im *Tod in Venedig* findet sich nicht nur das Motiv des “Asiatischen”, sondern auch sein Gegenpol. Verkörpert die Gestaltenreihe, wie in dem letzten Abschnitt schon dargestellt wurde, die asiatisch-dionysischen Elemente, so steht der frühe Aschenbach, der den “Müßiggang” und die “Lässigkeit” ablehnte, für ihre Gegenkraft, das Apollinische. Die gegensätzlichen Bedeutungen zwischen den beiden Göttern, dem einen als dem Gott des Rausches, des Unmaßes und der Verzückung, und dem anderen als dem Gott des Lichtes, Maßes, der Erkenntnisse und der Klarheit, basieren auf der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1869-1871) von Friedrich Nietzsche, nach dem Thomas Mann sich seit 1897 stark richtete. Hermann Kurzke zeigt Nietzsches wichtigste Unterscheidungskriterien zwischen den Göttern bzw. den damit verbundenen Kräften im folgenden Schema:

Apollinisch	Dionysisch
Plastik	Musik
Gehen, Sprechen	Tanzen, Singen
Traum	Rausch
Form	Uniform
Vertrauen auf principium individuationis	Zerbrechen des p.i.
Raum und Zeit	Ewigkeit
Kausalität	heiliger Wahnsinn
Selbstgewißheit	Selbstvergessenheit
Nüchternheit	Verzückung
illusionäre Sicherheit	Grausen
das maßvolle und kontemplative	das glühende Leben
Leben des Erkennenden	dionysischer Schwärme ¹⁸

Der frühe Aschenbach, wie er im zweiten Kapitel beschrieben wird, stellt sich nach dem Schema ohne Zweifel als Zugehöriger des Apollinischen dar. “Der Autor der klaren und mächtigen Prosa-Epopöe” (VIII, 450) kennt nie den Müßiggang und legt einen großen Wert auf Zucht, Bürgerlichkeit, Klassizität, gesellschaftliche Anerkennung, Form und Haltung. Er ist sich zu jeder Zeit seiner Verpflichtung der Öffentlichkeit gegenüber bewußt und achtet streng auf Würde und Selbstzucht. Seine ganze Entwicklung war ein “bewußter und trotziger, alle Hemmungen des Zweifels und der Ironie zurücklassender Aufstieg zur Würde gewesen” (VIII, 454). Sein Leben wird von der Festhaltung an “strenger Haltung und Form” geprägt, so wird er von

¹⁸ Hermann Kurzke: Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung, 2. überarb. Aufl., München: Beck 1991, S. 124 (künftig zitiert: Kurzke, Epoche-Werk-Wirkung).

einem feinen Beobachter beschrieben: "Sehen Sie, Aschenbach hat von jeher nur so gelebt" – und der Sprecher schloß die Finger seiner Linken fest zur Faust-; niemals so" – und er ließ die geöffnete Hand bequem von der Lehne des Sessels hängen" (VIII, 491). Die hier fest zur Faust geballte Hand steht für die Festhaltung an Form und Haltung; die bequem geöffnete Hand dagegen repräsentiert den Verlust an diesen beiden Eigenschaften, es bedeutet die Lässigkeit. Wie dargestellt in der Novelle, ist Aschenbachs bisheriges "ethisches" Leben vom Blut seines Vaters mit "dienstlich nüchterner Gewissenhaftigkeit" (VIII, 450) stark geprägt.

Auf jeden Fall hält sich der apollinische Charakter in Aschenbach nicht lang. Denn seine späte Liebe zu dem polnischen Knaben, dessen Rede wie "Musik" klingt (VIII, 489), treibt ihn schließlich in einen völligen Wahnsinn. Der frühe Aschenbach ist von der Schönheit Tadzios so verzückt, daß er "zur Selbstkritik nicht mehr aufgelegt" ist (VIII, 494). Es war nur "Rausch", der ihm jetzt begegnet: "Das war der Rausch; und unbedenklich, ja gierig hieß der alternde Künstler ihn willkommen. Sein Geist kreißte, seine Bildung geriet ins Wallen, sein Gedächtnis warf uralte, seiner Jugend überlieferte und bis dahin niemals von eigenem Feuer belebte Gedanken auf" (VIII, 490). Aschenbach tritt nach der Begegnung mit Tazio aus seiner bisherigen bürgerlich-geborgenen Welt heraus und in eine neue Welt ein, wo Unsicherheit und "Grausen" herrscht: "Er (Aschenbach) hatte mit gewissen, nur halb körperlichen Schwindelanfällen zu kämpfen, die von einer heftig aufsteigenden Angst begleitet waren, einem Gefühl der Ausweg- und Aussichtslosigkeit, von dem nicht klar, ob es sich auf die äußere Welt oder auf seine eigene Existenz bezog" (VIII, 522-523).

Im Traum von dem "fremden Gott" wird sowohl das "principium individuationis" in Aschenbach als auch die Abgrenzung von "Raum und Zeit" aufgehoben. Aschenbach tritt in seinem Traum in eine andere Welt ein, wo Nacht herrscht, und wo er Bergland, das dem um sein Sommerhaus ähnlich scheint, erkennt. Er verliert seine Selbstbeherrschung und -gewißheit, "tanzt" und "singt" mit voller Verzückung mit dem Schwarm des fremden Gottes. Er vergißt sein "Ich" und fühlt sich "gehörig" (VIII, 517) mit dem chaotischem Gefolge des Gottes, wo alle sich vereinigen, sowohl Tiere als auch Menschen aller Geschlechter. Das Zerbrechen des principium individuationis ist ein dionysisches Phänomen. So heißt es bei Nietzsche:

Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen [...] Mit Blumen und Kränzen ist der Wagen des Dionysus überschüttet: unter seinem Joche schreiten Panther und Tiger [...] Jetzt ist der Sklave freier Mann, jetzt zerbrechen alle die starren, feinseligen Abgrenzungen, die Not, Willkür oder "freche Mode" zwischen den Menschen festgesetzt haben. Jetzt [...] fühlt sich jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereint, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnisvollen Ur-Einen herumflattere. (Nietzsche, I 24-25)

Das Zerbrechen seiner Individualität wird später noch bei Aschenbachs künstlerischer Verjüngung verdeutlicht. Er schminkt sich, läßt sein Haar verfärben und benimmt sich wie der Greis als Jüngling. Er verwandelte sich in "einen andern Leib, in einen andern Charakter" (Nietzsche, I 52), wie jene in dem dithyrambischen Chor des "asiatischen" Gottes: "der dithyrambische Chor ist ein Chor von Verwandelten, bei denen ihre bürgerliche Vergangenheit, ihre soziale Stellung völlig vergessen ist: sie sind die zeitlosen, außerhalb aller Gesellschaftssphären lebenden Diener ihres Gottes geworden" (Nietzsche, I 52). Aschenbachs "Individuum, mit allen seiner Grenzen und Maßen", geht hier "in der Selbstvergessenheit der dionysischen Zustände unter" und er vergaß die apollinischen Satzungen" (Nietzsche, I 34).

2.3 Beziehung zu den diskutierten Kunstauffassungen in der Novelle

In dem Essay *Über die Kunst Richard Wagners* (1911) drückt Thomas Mann deutlich aus, daß er den *Tod in Venedig* als ein neuklassisches Werk des zwanzigsten Jahrhunderts zu schreiben plante. Blickt man in die Zeit der Jahrhundertwende, in dem die Novelle (1912) erschien, zurück, sieht man unterschiedliche Stimmungen ganz Europa beherrschen. Im Gebiet der Kunst und Literatur entwickelte sich auch keine einheitliche Richtung. Da man glaubte, daß die direkte Beschreibung der Wirklichkeit im Sinn des Naturalismus nicht mehr möglich sei, suchte man nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten. Die literarischen Strömungen, die in die Literaturgeschichte dieses Zeitabschnitts eingingen, waren z.B. Impressionismus, Jugendstil, Neuromantik, Symbolik, die Heimatkunst-Bewegung und die Neuklassik. Diese letzte literarische Richtung wird besonders in meiner Arbeit betrachtet, denn sie war, wie bereits erwähnt, das frühe Ziel des *Tod in Venedig*. Die anderen Literaturströmungen werden hier nicht berücksichtigt.

Betrachten wir nun die Neuklassik, wurde sie seit 1905 von einer kleinen Gruppe von Schriftstellern, Soziologen und Philosophen vertreten. Sie wendete sich gegen den Naturalismus und die sog. Dekadenzdichtung bzw. den Impressionismus und die Neuromantik und zielte stattdessen auf die Regeneration der deutschen Kunst und des deutschen Volkstums durch eine "Rückkehr zur Form und formaler Strenge".¹⁹ Diese Idee wurde von Thomas Mann am Anfang sehr enthusiastisch angenommen: er brachte 1911 seine Forderung nach einer "neuen Klassizität" in seinem am Lido geschriebenen Essay *Über die Kunst Richard Wagners* sehr deutlich zum Ausdruck. In dem Aufsatz wendete er sich gegen Wagner, vor allem die Kunst- und Wirkungsmittel seiner Musik, von denen er einmal so sehr fasziniert gewesen war. In diesem Fall hielt Thomas Mann Wagners Kunst für "krankhaft", und wendete er sich im Gegensatz dazu Goethe als Vorbild zu: hier steht Goethe als der "verehrungs- und vertrauenswürdigere(r)"²⁰ Gegenpol zu Wagner. Nach seiner Meinung kann/soll diese krankhafte Kunst durch die "gesündere Geistigkeit" der Neuklassik überwunden werden. Das im Essay erwähnte "Meisterwerk des zwanzigsten Jahrhunderts" ist in diesem Fall selbstverständlich als der *Tod in Venedig* zu verstehen:

Wagner ist neuzeitliches Jahrhundert durch und durch, ja es ist der repräsentative deutsche Künstler dieser Epoche, die vielleicht als groß und gewiß als unglücklich im Gedächtnis der Menschheit fortleben wird. Denke ich an das Meisterwerk des zwanzigsten Jahrhunderts, so schwebt mir etwas vor, was sich von dem Wagner'schen sehr wesentlich und, wie ich glaube, vorteilhaft unterscheidet, -irgend etwas ausnehmend Logisches, Formvolles und Klares, etwas zugleich Strenges und Heiteres, von nicht geringerer Willensspannung als jenes, aber von kühlerer, vornehmerer und selbst gesünderer Geistigkeit, etwas, das seine Größe nicht im Barock-Kolossalischen und seine Schönheit nicht im Rausche sucht, - eine neue Klassizität, dünkt mich, muß kommen.

Thomas Manns Forderung nach der neuen Klassizität wird von dem jüdischen Schriftsteller, Samuel Lublinski, beeinflusst, der neben Paul Ernst als Vertreter der Neuklassik stand. Die Beziehungen zwischen den beiden Schriftstellern fangen mit Lublinskis Interpretation von Thomas Manns *Buddenbrook* im Jahr 1902 an. Die Interpretation hielt der Autor des Romans selbst für "das Beste, das Wesentliche"²¹ von den bisherigen Interpretationen an seinem Werk. Selbst im *Tod in Venedig*, wenn der Erzähler im zweiten Kapitel von einem "klugen Zergliederer" (VIII, 453) sprach,

¹⁹ Hans Rudolf Veget: Thomas Mann und die Neuklassik. "Der Tod in Venedig" und Samuel Lublinskis Literaturlauffassung, in: Hermann Kurzke (Hrsg.): Stationen Thomas Mann Forschung. Aufsätze seit 1970, Würzburg: Königshausen und Neumann 1985, S. 44 (künftig zitiert: Veget, T.M. u. die Neuklassik).

²⁰ Thomas Mann in einem Brief an Julius Bab vom 14. 9. 1911, in: Br I, 91.

²¹ Thomas Mann in einem Brief an Samuel Lublinski vom 23. 5. 1905, in: Br III, 450.

ist das nichts anders als ein wörtliches Zitat aus Lublinskis Buddenbrooks-Interpretation. Die beiden Schriftsteller wechselten 1904-1910 zahlreiche anregende Briefe. Wäre Lublinski nicht schon 1910 gestorben, hätten die beiden sicher ihre Bekanntschaft noch weiter fortgesetzt. Sie ließen sich von dem Friedrich Nietzsche beeindrucken, und es war Lublinski, der in seiner *Bilanz der Moderne* (1904) und im *Ausgang der Moderne* (1909) vor Thomas Mann eine neue literarische Strömung im Sinne der Neuklassik forderte. In seinem Aufsatz *Klassische Kunst* (1904) drückte Lublinski seine Forderung nach dieser neuklassischen Kunst sehr deutlich aus:

Die Frage, ob eine klassische Kunst heute möglich wäre, ist nun hoffentlich keine Frage mehr. In der heutigen Welt ist ungeheuer viel Sachlichkeit und Willens-Dämonie. Lange hat sie sich mit den leichteren Eroberungen des Naturalismus begnügt. Was aber soll nun kommen? Vielen dürfte die neue Romantik reichen Ersatz bieten. Objektivere und härtere Naturen würden aber in diesem Klima verkümmern. Ihnen bleibt nichts übrig als der Versuch, die verschlossenen Pforten der klassischen Kunst wieder aufzusprengen. Und wenn sie den Versuchungen der "Schönheit" widerstehen, können sie Größe erreichen.²²

Daß *Der Tod in Venedig* zum frühen Plan Thomas Manns als ein Werk der Neuklassik gehört, erweist sich erstens in der strengen Form und dem hohen Stil der Sprache in der Novelle. In diesem Fall nahm er den deutschen Klassiker schlechthin, also Goethe, als Vorbild. Thomas Mann äußerte 1918 in seinem Gespräch: "Ich gestehe Ihnen, daß ich, um mich ganz in den Stil einzuleben, [...] täglich einige Seiten Goethe zu gelesen habe, aus den *Wahlverwandtschaften*, um hinter das Geheimnis dieses souveränen Stils zu bekommen [...] vielleicht hat dieses Studium [...] dem *Tod in Venedig* jene Eigenart gegeben, die Sie Klassizität nennen" (DüD, I 412). Auch war von der Motivation her der Ausgangspunkt der Novelle nichts anders als Goethes Marienbader Erlebnis. Thomas Mann schrieb am 6. September 1915 an Elisabeth Zimmer, daß er "ursprünglich nichts Geringeres geplant als die Geschichte von Goethe's letzter Liebe zu erzählen" hatte.²³

Außer der Form hat der Inhalt der Novelle auch neuklassischen Charakter. Dabei spiegeln sich die neuklassischen Züge am deutlichsten in der Gestalt Gustav von Aschenbachs und seinen Werken wider. Aschenbach wird als ein geduldiger, fleißiger und erfolgreicher Schriftsteller dargestellt, dessen Entwicklung "ein bewußter und trotziger, alle Hemmungen des Zweifels und der Ironie zurücklassender Aufstieg

²² Samuel Lublinski: *Klassische Kunst*, in: *Die Zukunft*, Januar 1904, S.151-159, zit n. Vaget, T.M. u. die Neuklassik, S. 52.

²³ Thomas Mann in einem Brief an Elisabeth Zimmer vom 6.9.1915, in: Br I, 123.

zur Würde gewesen war" (VIII, 454). Er war Jünger ohne "Müßiggang" und "Fahrlässigkeit", sondern fühlte sich sehr streng auf die "außerordentliche Leistung" verpflichtet (VIII, 451). Sein Leben wird von der Festhaltung an "strenger Haltung und Form" geprägt; schon wieder geht das Motiv der "geballten und geöffneten Hand" (VIII, 451) auf Goethe zurück.²⁴ Aschenbach ist in diesem Fall angelegt als der hervorragende Repräsentant seiner Zeit, der sich seiner Verpflichtung der Öffentlichkeit gegenüber bewußt ist und streng auf Würde und Selbstzucht achtet.

Ähnlicherweise stehen Aschenbachs Werke in einer intimen Verbindung mit dem Weg zur Würde der deutschen Klassik. Der Schlüssel zu seinem Werk, wie auch zu seinem Leben, ist die Darstellung des "Großen" trotz "Kummer und Qual, Armut, Verlassenheit, Körperschwäche, Laster, Leidenschaft und tausend Hemmnissen" (VIII, 452-453). In diesem Fall spielt die Wortwahl auch eine Rolle: das Wort "Prosa-Epopöe" erinnert an die deutschen Klassiker wie Goethe, Schiller und Hegel. Bemerkenswert ist hier die Gemeinsamkeit zwischen Aschenbach und seinem fiktiven Romanhelden, Friedrich von Preußen: beide haben niemals den Müßiggang und Fahrlässigkeit der Jugend gekannt und sprechen von demselben Wort "Durchhalten" (VIII, 451). Andere preußische Vokabeln stellen sich in der Novelle auch dar, z.B. Pflicht, Zucht, Tapferkeit, Kameradschaft, Wille, Zähigkeit, Sieg.²⁵ Danach folgen der Romantepich *Maja* und dann die Erzählung *Ein Elender*, die als "Ausbruch des Ekels gegen den unanständigen Psychologismus der Zeit" (VIII, 455) gilt. Diese Absage an den "Psychologismus der Zeit", der glaubte, daß jede Handlungsweise psychologisch verstanden und damit die Moral in der Psychologie aufgelöst werden kann, geht zurück auf die Absage an den "modernen Psychologismus" durch Paul Ernst, den bedeutendsten Neuklassiker. In dieser fiktiven Erzählung läßt Aschenbach die Möglichkeit sittlicher Entschlossenheit jenseits der tiefsten Erkenntnis herstellen (VIII, 450). Sie zeigt, daß der Mensch den Weg zur Sittlichkeit noch finden soll/kann, obwohl die tiefste Erkenntnis, hier im schopenhauerschen Sinn, besagt, daß die Welt eigentlich Nichts und Irration sei. Auch in Aschenbachs Essay *Geist und Kunst* wird die Verbindung mit dem deutschen Klassiker Friedrich Schiller (*Über naive und sentimentalische Dichtung*) hergestellt. Betrachtet man die Biographie von Thomas Mann, so ist zu erkennen, daß diese vier Werke in der Novelle eigentlich identisch mit

²⁴ Vgl. den Brief von Johann Wolfgang von Goethe an Karl Friedrich Zelter vom August 1820.

²⁵ Vgl. dazu Fritzen, *Der Tod in Venedig*, S. 34.

den Arbeitsprojekten des Autors Thomas Mann selbst sind. Diese unvollendeten Werke hat Thomas Mann seiner fiktiven Figur vermacht.

Aschenbachs Heldentyp ist im Sinne der Neuklassik ideal und sehr vorbildhaft. Es ist "ein kluger Zergliederer", der die Konzeption "einer intellektuellen und jünglinghaften Männlichkeit" hat, und "in stolzer Scham die Zähne aufeinanderbeißt und ruhig dasteht, während ihr die Schwerter und Speere durch den Leib gehen" (VIII, 453). Er ist der "Held der Schwäche" und hat "Haltung im Schicksal" und "Anmut in der Qual" wie der christliche Märtyrer "Sebastian" (VIII, 453). Thomas Mann äußerte später in seiner *Rede in Stockholm zur Verleihung des Nobel-Preises* (1929), daß es sein Versuch war, "dies Heldentum für den deutschen Geist, die deutsche Kunst in Anspruch zu nehmen und zu vermuten" (DüD, I 432).

Wenn die Novelle nach der frühen Absicht ihres Autors mit dem Ziel eines neuklassischen Werkes geplant wurde, muß man sich Gedanken darüber machen, warum Thomas Mann dem sittlichen Weg der Neuklassik nicht weiter folgt, wenn er den Helden schließlich von widersittlicher Macht bedrohen und erobern läßt. Aschenbach zeigt hier gar kein vorbildhaftes Bild im Sinne der Neuklassik mehr. Die Möglichkeit für seinen widersittlichen Weg ist schon ganz am Anfang der Geschichte voraussagbar.

Beginnen wir mit seiner Geburt, so ist seine Distanzierung von Zucht und Gewissenhaftigkeit schon durch das sinnlichere Blut mit "dunkleren feurigeren Impulsen" (VIII, 450) seiner Mutter zu erkennen. Vom Aussehen her ist er auch kein gesunder Mensch: er ist etwas unter Mittelgröße, kränklich, hat eine zierliche Gestalt und müde Augen. Seine Krankheit hier verweist auf Eigenschaften der Decadencé. Trotz jeder Beschreibung von ihm als scheinbar sittlichen, vorbildhaften und edlen Menschen stellt der Autor dar, daß diese Eigenschaften "nicht eigentlich geboren" (VIII, 451), sondern "geübt" (VIII, 448) sind. Außerdem ist er seiner Meisterschaft, die die ganze Nation ehrte, nicht froh; im Gegensatz dazu findet er sein Werk zu nüchtern, weil es an "jener Merkmale feurig spielender Laune, die, ein Erzeugnis der Freude" mangelt (VIII, 449). Hier scheint es, daß der große Schriftsteller Aschenbach nicht ganz mit seiner bisherigen sittlichen Lebensweise zufrieden ist. Diese Unzufriedenheit wird in ihm lange verdrängt und erst von der Begegnung mit dem Fremden am Nordfriedhof in Form eines "Flucht drang(es)" (VIII, 448) erregt. Der

Erzähler selbst läßt den Zweifel an der Meisterlichkeit der neuen Klassizität auch schon im zweiten Kapitel durchblicken:

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 Erstarren 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, ja wesentlich bestrebt ist, das Moralische unter ihr stolzes und unumschränktes Szepter zu beugen? (VIII, 455)

Betrachtet man die Lebensphasen Gustav von Aschenbachs, so sind wechselhafte Entwicklungen seines Lebens in verschiedenen Phasen erkennbar. Geboren ist er mit gemischtem Blut: sowohl "Form" und "Unform" liegen nebeneinander in seiner Seele. Dann war er als Jüngling roh und problematisch; er war Jünger des Zweifels und hat Mißgriffe getan, sich bloßgestellt, und Verstöße gegen Takt und Besonnenheit begangen. Erst in der Zeit, als er reif und erfolgreich war, konnte er den Weg zur "Würde" gewinnen. In dieser Zeit führt er ein sittliches Leben. Aber der Wendepunkt läßt sich später herstellen, in der letzten Phase seines Lebens. Hier beginnt es mit der Begegnung mit dem Fremden am Nordfriedhof, die Aschenbach zur Venedig-Reise führt, im ersten Kapitel der Novelle. In dieser Phase wird der Weg zur Würde wieder aufgehoben: Aschenbachs Verhalten ist völlig distanziert von Sittlichkeit und Haltung. Die "Unform" wird schließlich der Sieger. Aschenbach ist aus diesem Grund nur unterwegs, Neuklassiker zu sein.

Die Absage an die Neuklassik Aschenbachs reflektiert nichts anderes als Thomas Manns Distanzierung von dieser Kunst- und Literaturlauffassung. Ließ er sich am Anfang von der "gesunderen Geistigkeit" dieser Kunstauffassung, wie er in dem Essay *Über die Kunst Richard Wagners* äußerte, faszinieren, so begann er später, an dieser "Gesundheit" zu zweifeln. Die neue Klassizität konnte seiner Meinung nach die Dekadenz der Zeit nicht mehr überwinden, wie er geglaubt hatte. Aschenbachs späte Einsicht: "Aber Form und Unbefangenheit, Phaidros, führen zum Rausch und zur Begierde, führen die Edlen vielleicht zu grauenhaftem Gefühlsfrevler, den seine eigene schöne Strenge als infam verwirft, führen zum Abgrund, zum Abgrund auch sie" (VIII, 522), reflektiert die sich entwickelnde Absage an die neuklassische Möglichkeit der Dekadenzüberwindung. Behandelt die Dekadenzdichtung das Thema von Krankheit, Verfall und Untergang, gehört die Novelle selbst, ironischerweise, zu dieser literarischen Gattung. Der Autor selbst nannte sein Werk eine Geschichte des

“Décadence- und Künstlerproblems” (DüD, I 441). Für ihn ist die Novelle “eine richtige Tragödie” (DüD, I 397). Hier geht es nicht nur um das tragische Schicksal des Helden, sondern auch um den Aufbau der Novelle: er ähnelt einem Fünf-Akte-Drama. Betrachtet man jene Kapitel als Akte, stellt sich das zweite Kapitel als den ersten Akt dar: es ist die nachgeholte Exposition, bei der das bisherige Leben von Aschenbach und seine Werke geschildert werden. Das erste Kapitel löst den Konflikt aus: durch die Begegnung mit dem Fremden am Nordfriedhof wird der in Aschenbach verdrängte Fluchttrieb vom “Werke, von der Alltagsstätte eines starren, kalten und leidenschaftlichen Dienstes” (VIII, 448) erregt, und Aschenbach reist ab. Dieses Kapitel ist dann die Vorbereitung auf die spätere Begegnung mit dem Dionysischen. In dem dritten Kapitel geht es um den Kampf zwischen Bleiben und Abreise: Tadzio, der hier für die dionysische Macht steht, siegt, Aschenbach bleibt noch weiter in Venedig. Hier ist die Peripetie das Bewußtwerden von Aschenbach, daß er hier wegen Tadzio weiter bleibt. Seine Liebe für den Knaben steigert sich weiter im vierten Kapitel, das mit Aschenbachs Bekenntnis “Ich liebe dich” (VIII, 498) endet. Das fünfte Kapitel löst endlich die Katastrophe aus. Die Geschichte endet mit dem Sieg der dionysischen Mächte: Aschenbach stirbt an der indischen Cholera, auf der metaphorischen Ebene aber an dem “Asiatischen”. Aschenbach ist hier an seinem Versuch zur Würde und Sittlichkeit gescheitert. Die Dekadenzüberwindung ist unmöglich. Dazu äußerte der Autor der Novelle später im Oktober 1917 in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen*:

In einer Erzählung stellte ich Versuche mit der Absage an den Psychologismus und Relativismus der ausklingenden Epoche, ich ließ ein Künstlertum der “Erkenntnis um ihrer selbst willen” den Abschied geben, dem “Abgrund” die Sympathie aufsagen und zum Willen, zur Wertbeurteilung, zur Intoleranz, zur “Entschlossenheit” sich wenden. Ich gab alldem einen katastrophalen, das heißt: einen skeptisch-pessimistischen Ausgang. Daß ein Künstler *Würde* gewinnen könne, stelle ich in Zweifel, ich ließ meinen Helden, der es versucht hatte, erfahren und gestehen, daß es nicht möglich sei (DüD, I 410)

Da Thomas Mann sein neuklassisches Programm schließlich aufhob und stattdessen die Tragödie eintreten läßt, ist der Einfluß von Nietzsche nicht zu übersehen. Nach Nietzsches Ansicht ging die griechische Tragödie durch den “ästhetischen Sokratismus” in den Untergang, und er meint, daß dieser “ästhetische Sokratismus” jetzt durch die “Wiedergeburt der Tragödie” ersetzt werden soll. Aus diesem Grund ist es kennzeichnend, daß Aschenbach als “sokratischer” Mensch endlich von seinem

Autor zugrunde gerichtet wird; die "sokratische Kultur" soll durch die "tragische Kultur" ersetzt werden.

Nach Nietzsche ist "Tragödie" als Folge von dem Kampf zwischen apollinischen (Kunst des Bildners) und dionysischen (unbildlicher Kunst der Musik) Kunsttriebe zu verstehen. Das Apollinische ist ein "schöner Schein", während das Dionysische als das Zerreißen des "Schleier der Maja" gilt. In dieser Ansicht ist die Tragödie, die nach Nietzsche aus dem "dionysischen Chor" besteht (Nietzsche, I 52), die Äußerung der Kraft des "Urseins" des Menschen, weil der Mensch im dionysischen Dithyrambus zu höchster Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt wird. Alle Gefühle und Triebe, die noch nie empfunden wurden, drängen sich hier zur Äußerung; der Mensch wird mit dem Urwesen der Natur vereinigt. Die Tragödie erzählt von den "Müttern des Seins, deren Namen lauten: Wahn, Wille, Wehe" (Nietzsche, I 113). Das dionysische Leben ist in diesem Fall etwas "Glücklich-Lebendiges" (Nietzsche, I 93). Nietzsche nimmt Wagners "Tristan und Isolde" als Beispiel für seine Tragödienauffassung:

In des Wonnemeeres
wogendem Schwall,
in der Duft-Wellen
tönendem Schall,
in des Weltatems
wehendem All
ertrinken-versinken-
unbewußt-höchste Lust! (Nietzsche, I 121)

In diesem Fall spricht Isoldes Schwanengesang vom Untergang und von der Auslöschung der Scheinexistenz; das Individuum wird hier vom Liebestod vernichtet. Genau so stellt sich das tragische Schicksal Aschenbachs dar. Da er in der letzten Szene Tadzio ins "Verheißungsvoll-Ungeheure" (VIII, 525) zu folgen versucht, wird seine individuelle Existenz (das Apollinische) aufgehoben, und Aschenbach tritt zugleich in die Welt der Urfreude im Schoße des Ureinen (Dionysische) ein.

2.4 Thomas Manns Quellen für das Asienmotiv

Nicht „erst 1911, im *Tod in Venedig*, treten [...] mythologische Anspielungen in Thomas Manns Werk auf“.²⁶ Schon vor der Jahrhundertwende können Hanno Buddenbrook und Tonio Kröger auf die mythischen Anspielungen, insbesondere die Personifikation des Hermes Psychopompos, verweisen. Sogar die Benennung des dionysischen Kultes ist schon im „Tonio Kröger“ zu erkennen:

Tonio Kröger hielt sich an irgendeinem gestrafften Tau und blickte hinaus in all den unbändigen Übermut. In ihm schwang sich ein Jauchzen auf, und ihm war, als sei es mächtig genug, um Sturm und Flut zu übertönen. Ein Sang an das Meer, begeistert von Liebe, tönnte in ihm. Du meiner Jugend wilder Freund, so sind wir einmal noch vereint... Aber dann war das Gedicht zu Ende. Es ward nicht fertig, nicht rund geformt und nicht in Gelassenheit zu etwas Ganzem geschmiedet. (VIII, 321-322)

Es wird behauptet, daß Thomas Mann sich mit Apollon und seiner Gegenkraft, Dionysos, schon seit 1895 beschäftigte.²⁷ In dem Jahr lassen sich erste Konturen wahrnehmbarer Eindrücke, die die Konzeption des behandelten Themas des *Tod in Venedig* vorbereitet zu haben scheinen, erkennen, also zehn Jahre früher als bislang dokumentiert.²⁸ Zur weiteren Entwicklung des Motivs wird Thomas Mann von mehreren wichtigen Dichtern beeinflusst. Hier beschäftigen wir uns aber nur mit Nietzsche, Rohde und Euripides, die die bedeutendsten Einflüsse auf den *Tod in Venedig* ausüben; die anderen lassen wir hier beiseite.

2.4.1 Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*

Der exakte Zeitpunkt von Thomas Manns erster Lektüre der *Geburt der Tragödie* ist unsicher.²⁹ Peter de Mendelssohn behauptet, daß Thomas Mann im Jahr 1896 begann, sich mit der *Geburt der Tragödie* zu beschäftigen³⁰, während Manfred Dierks die Meinung vertritt, daß mit der *Geburt der Tragödie* als dem Orientierungshintergrund

²⁶ Dierks, Studien zu Mythos, S. 36

²⁷ Vgl. Hans-Joachim Sandberg: „Der fremde Gott“ und die Cholera. Nachlese zum „Tod in Venedig“, in: Eckhard Heftrich/ Helmut Koopmann (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling, Frankfurt/M.: Klostermann 1991, S. 71 (künftig zitiert: Sandberg, Der fremde Gott).

²⁸ Ebd., S. 74

²⁹ Ebd., S. 71.

³⁰ Vgl. Peter de Mendelssohn: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil 1875-1879, Frankfurt/M.: Fischer 1975, S. 201.

der Novelle seit 1897 zu rechnen sei.³¹ Hierzu vermutet Hans-Joachim Sandberg, daß Thomas Mann offensichtlich 1899 wichtige Elemente jener Konzeption, aus der sich die "novellistische Tragödie" im *Tod in Venedig* herstellen sollte, aus der *Geburt der Tragödie* übernahm.³² Unumstritten ist allerdings die Tatsache, daß dieses Werk von Nietzsche für die Produktion der Novelle sehr einflußreich gewesen ist. Es ist Nietzsche, der sagt, daß der dionysische Festzug "von Indien nach Griechenland" geleitet ist (Nietzsche, I 113). Diesen Gedanke nahm Thomas Mann sehr enthusiastisch an; das Bild des dionysischen Festzuges von Indien nach Griechenland erscheint in Aschenbachs Münchner Vision: "er sah, sah eine Landschaft, ein tropisches Sumpfgebiet unter dickdunstigem Himmel [...], sah zwischen den knotigen Rohrstämmen des Bambusdickichts die Lichter eines kauernenden Tigers funkeln" (VIII, 447). Zu bemerken ist hier die Benennung des "kauernenden Tigers", die ebenfalls auf Nietzsche beruht: "wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen" (Nietzsche, I 113). Dazu nahm Thomas Mann nicht zufällig die "indische" Cholera als realistischen Grund für Aschenbachs Tod. Dabei spielt die Jahreszeit auch eine Rolle: "Es war Anfang Mai und [...] ein falscher Hochsommer eingefallen" (VIII, 444). Denn "bei dem gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings erwachen jene dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet" (Nietzsche, I 24).³³

Nach Nietzsche besteht der dithyrambische Chor aus einem Chor von Verwandelten; der Gedanke spiegelt sich in dem großen Traum Aschenbachs im fünften Kapitel wider:

VIII, 516f.:
 [...] der tiefe, lockende Flötenton.
 Lockte er nicht auch ihn, der widersterbend
 Erlebenden, schamlos beharrlich zum Fest
 [...] Groß war sein Abscheu [...] redlich
 sein Wille, bis zuletzt das Seine zu
 schützen gegen den Fremden, den Feind
 des gefaßten und würdigen Geistes.
 Er schaut die Bacchanten, und seine
 Seele beehrte, sich auszuschließen dem
 Reigen des Gottes [...] mit ihnen, in
 Ihren war der Träumende nun und dem
 Fremden Gotte gehörig.

Nietzsche, I 52:
 der dithyrambische Chor ist ein Chor von
 Verwandelten, bei denen ihre bürgerliche
 Vergangenheit, ihre soziale Stellung völlig
 vergessen ist: sie sind die zeitlosen [...] Diener
 ihres Gottes geworden [...] In dieser
 Verzauberung sieht sich der dionysische
 Schwärmer als Satyr und *als Satyr*
wiederum schaut er den Gott".³⁴

³¹ Vgl. Dierks, Studien zu Mythos, S. 33.

³² Sandberg: Der fremde Gott, S. 80.

³³ Dierks, Studien zu Mythos, S. 19.

³⁴ Zit. n. ebd., S. 23.

Außerdem basiert die Geschichte vom Kampf Aschenbachs mit den dionysischen Mächten auf der Beschreibung vom Kampf zwischen apollinischen und dionysischen Kräften in der *Geburt der Tragödie*. In den Paragraphen 1-6 des Werkes schildert Nietzsche die Charakteristika dieser zwei verschiedenen Kunsttriebe, die ich schon im Abschnitt 2.2. darstellte und deshalb hier nicht wiederhole. Zu bemerken ist aber die Beschreibung des Sieges des Dionysischen gegenüber dem Apollinischen. So schreibt Nietzsche:

>Titanenhaft< und >barbarisch< dünkt mich dem apollinischen Griechen auch die Wirkung, die das *Dionysische* erregte: ohne dabei sich verhehlen zu können, daß er selbst doch zugleich auch innerlich mit jenen gestürzten Titanen und Heroen verwandt sei. Ja er mußte noch mehr empfinden: sein ganzes Dasein, mit aller Schönheit und Mäßigung, ruhte auf einem verhüllten Untergrunde des Leidens und der Erkenntnis, der ihm wieder durch jenes Dionysische aufgedeckt wurde. Und siehe! Apollo konnte nicht ohne Dionysus leben! (Nietzsche, I 34)

Hier ist klar, wie mächtig die dionysische Kraft dem Apollinischen gegenüber ist. Aschenbach geht hier in der Geschichte in der "Selbstvergessenheit der dionysischen Zustände unter" und vergißt "die apollinischen Satzungen" (Nietzsche, I 34). Wirklich konnte der dargestellte apollinische Aschenbach nicht ohne den "asiatischen" Knaben leben. Er geht schließlich zugrunde, weil er sich nicht mit ihm vereinigen kann. Das Scheitern des sokratischen Aschenbach, der so sehr streng auf Vernunft geachtet hat, bedeutet Nietzsches Forderung nach einer "dionysisch-tragischen Kultur", die die "sokratische Kultur" ersetzen soll:

Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben und an die Wiedergeburt der Tragödie. Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber: kränzt euch mit Epheu, nehmt den Thyrsusstab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeicheln zu euren Knien niederlegen. Jetzt wagt es nur, tragische Menschen zu sein: denn ihr sollt erlöst werden. Ihr sollt den dionysischen Festzug von Indien nach Griechenland geleiten! Rüstet euch zu hartem Streite, aber glaubt an die Wunder eures Gottes! (Nietzsche, I 113)

Die Vereinigung mit dem Gott Dionysos bedeutet "die Vernichtung des Schleiers der Maja" (Nietzsche, I 28); hier wird der apollinische schöne Schein vernichtet, und man sieht die Realität:

Der tragische Mythos ist nur zu verstehen als eine Verbildlichung dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel; er führt die Welt der Erscheinung an die Grenzen, wo sie sich selbst verneint und wieder in den Schoß der wahren und einzigen Realitäten zurückzuflüchten sucht. (Nietzsche, I 121)

Daß Aschenbach den apollinischen ethischen Weg gehen könnte, weist sich nur als eine Selbsttäuschung aus, weil “apollinisches Bewußtsein nur wie ein Schleier diese dionysische Welt vor ihm verdecke” (Nietzsche, I 28).

Von der Welt dieser schönen Scheinexistenz spricht auch Schopenhauer, dem Nietzsche vertraut, aber unter anderem Begriff, nämlich der “Welt als Vorstellung”, deren Gegenpol die “Welt als Wille” ist. Vergleichbar wie bei Nietzsche, existiert das apollinische Prinzip des “principium individuationis” in Schopenhauers Metaphysik nur in der “Welt als Vorstellung”, die für ihn ganz bedeutungslos und nur “Maja” ist. Im Gegensatz dazu ist die bevorzugte Seite die “Welt als Wille”; sie ist grenzenlos und unendlich. In der Novelle erweist sich diese Bedeutungslosigkeit des Principium Individuationis in Aschenbachs Traumzuständen. Das Eintauchen in den Traum bedeutet in diesem Fall eine “Befreiung von der Einseitigkeit einer Individualität, welche nicht den innersten Kern unsers Wesen ausmacht, vielmehr als eine Art Verirrung desselben zu denken ist”.³⁵ In Aschenbachs Tagtraum, in dem er ein “tropisches Sumpfgebiet” (VIII, 447) sieht, tritt er aus dem Schauplatz München, wo er wirklich bleibt, in ein anderes wildes Land unter “dickdunstigem Himmel” (VIII, 447) hinüber. Auch im Traum von dem “fremden Gott” findet er sich in einem weitentfernten “Bergland, ähnelt dem um sein Sommerhaus” (VIII, 516), und der Schauplatz ist “vielmehr seine Seele selbst” (VIII, 515). In diesen Träumen spielen also Raum und Zeit gar keine Rolle. Die Traumzustände sind der Bereich des “Willens”, die Kraft, die außerhalb von Raum und Zeit, des menschlichen Intellekts, und des einzelnen Individuums steht.³⁶ Das individuelle Bewußtsein, die zeitlich-räumliche Grenze gibt es nur im Leben als “Vorstellung”.³⁷ In diesem Fall dient der “tiefe, lockende Flötenton” (VIII, 517) in Aschenbachs großem Traum nicht nur als dionysische Kunst, sondern auch als ein “Ansichtig-Werden des Willens”³⁸ bei Schopenhauer, “weil die Musik nicht gleich allen andern Künsten *die Ideen*, oder Stufen der Objektivierung des Willens, sondern unmittelbar *den Willen selbst* darstellt;

³⁵ Arthur Schopenhauer: Zürcher Ausgabe, Werke in 10 Bänden. Der Text folgt der historisch-kritischen Ausgabe von Arthur Hübscher (3. Auflage, Wiesbaden: Brockhaus 1972). Die editorischen Materialien besorgte Angelika Hübscher. Redaktion von Claudia Schmolders, Fritz Senn und Werner Haffmann, Bd. IV, Zürich 1977, S. 623, 663 (künftig zitiert: Schopenhauer, Band Seite).

³⁶ Vgl. Rolf Günter Renner: Das Ich als ästhetische Konstruktion. “Der Tod in Venedig” und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thomas Manns, Freiburg: Rombach 1987, S. 62 (künftig zitiert: Renner, Das Ich).

³⁷ Schopenhauer, I 334-335.

³⁸ Renner, Das Ich, S. 63.

so ist hieraus auch erklärlich, daß sie auf den Willen, d.i. die Gefühle, Leidenschaften und Affekte des Hörers unmittelbar einwirkt, so daß sie dieselben schnell erhöht, oder auch umstimmt”.³⁹

Bei Schopenhauer dient das Meeresmotiv als Jenseitsmystik. Da Tadzio mehrmals am Meer erscheint, ist deswegen Schopenhauers Einfluß nicht übersehbar. Die “erhabene Tiefsicht des Meeres war immer seiner Erscheinung Folie und Hintergrund” (VIII, 489), denn das Meer verweist auf das Grenzenlos-Unendliche, also die Ewigkeit. Tadzio vertritt hier die Welt als Wille und Aschenbach folgt ihm nach. Daß Aschenbach das Meer aus tiefen Gründen liebt, reflektiert nichts anderes als seine Sehnsucht nach dem Grenzenlos-Unendlichen. Hier ist seine Sehnsucht nach der “Welt als Wille”, oder, mit dem Begriff von Nietzsche, dem “Bereich des Dionysos” schon vorbereitet.

Er liebte das Meer aus tiefsten Gründen: aus dem Ruheverlangen des schwer arbeitenden Künstlers, der von der anspruchsvollen Vielgestalt der Erscheinung an der Brust des Einfachen, Ungeheuren sich zu bergen begehrt; aus einem verbotenen, seiner Aufgabe gerade entgegengesetzten und ebendarum verführerischen Hange zum Ungegliederten, Maßlosen, Ewigen, zum Nichts. (VIII, 475)

2.4.2 Erwin Rohdes *Psyche*

Dieses religionswissenschaftliche Werk Rohdes (1845-1898) erschienen 1890-1894. In *Psyche* mit dem Untertitel *Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* betrachtet Rohde, ähnlich wie Nietzsche, den Mythos in der psychophysischen Ebene. Wichtig für die Konzeptionsentwicklung des *Tod in Venedig* ist die Beschreibung der dionysischen “Ekstase”.

Im Kapitel *Ursprünge des Unsterblichkeitsglaubens. Der thrakische Dionysosdienst* wird geschildert, wodurch die Seele *unsterblich* werden kann. Der Weg dazu ist nur die Vereinigung mit Gott, damit die Seele in wesentlichsten Eigenschaften dem Gotte gleich wird. Dieser Glaube an das ewige Leben der Seele verweist auf eine mythische Sekte, die sich im Kult des Gottes Dionysos vereinigt. “Der *Dionysoskult* muß zu dem Glauben an Unsterblichkeit der Seele den ersten Keim gelegt haben”.⁴⁰ In seiner Schrift hält Rohde Thrakien für die Heimat des Dionysoskultes. Auch sehr detailliert

³⁹ Schopenhauer, IV 527.

⁴⁰ Erwin Rohde: *Psyche: Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Stuttgart: Kröner. O.J. (künftig zitiert: Rohde, *Psyche*).

ist hier die Beschreibung des Dionysoskultes: seine Feier besteht aus “lärmende(r) Musik”, “zum Wahnsinn lockende(m) Einklang der tief-tönend Flöten”, “Jauchzen” und “wütendem Wirbel dem, stürzendem Rundtanz”; alle diese Elemente findet man auch bei der Darstellung des Traumes Aschenbachs von dem “fremden Gott”. Zu bemerken ist bei Rohde die Beschreibung des “heiligen Wahnsinns” der Mänaden, wenn sie “bis zur äußersten Aufregung aller Gefühle” toben.⁴¹ Die Teilnehmer an diesen Tanzfeiern versetzten sich selbst in eine Art von Manie, eine ungeheure Überspannung ihres Wesens; eine Verzückung ergriff sie, in der sie “rasend, besessen”, sich und anderen erschienen.⁴² Nur durch solche “Überspannung und Ausweitung seines Wesens”⁴³ kann der Mensch in Verbindung und Berührung mit dem Gott treten. Dieser dionysische Kult “Überspannung und Ausweitung seines Wesens” wirkt bei Thomas Mann sehr einflußreich, denn Aschenbach ist durch die Begegnung mit dem Fremden, einem der Koribanten des Dionysos, “einer seltsame Ausweitung seines Innern” (VIII, 446) ganz überraschend bewußt geworden. Und diese “seltsame Ausweitung” führt ihn weiter zur Vision des Heimatlands des Dionysos.

Die Beschreibung des “Wahnsinns” als bedeutendem Element des dionysischen Kultes ist in Rohdes *Psyche* detaillierter als in der *Geburt der Tragödie*. Rohde beschreibt den “Wahnsinn” als eine “zeitweilige Störung des psychischen Gleichgewichtes, einen Zustand der Überwältigung des selbstbewußten Geistes, der “Besessenheit” durch “fremde Gewalten”.⁴⁴ Die Seele dieser “Besessenen” ist nicht “bei sich”, sondern sie ist “ausgetreten” aus ihrem Leib. Diesen Zustand nennt man “Ekstasis”. Sie ist ein “heiliger Wahnsinn, in dem die Seele, dem Leibe entfliegen, sich mit der Gottheit vereinigt”.⁴⁵ Es ist der Zustand des “Enthusiasmos”⁴⁶: der Mensch lebt und ist in dem Gott; er fühlt sich im unendlichen Ich und genießt die Fülle unendlicher Lebenskraft.⁴⁷ Diese Zustandsbeschreibung findet man auch in Aschenbachs Geschichte, indem er “der Enthusiasmierte” (VIII, 491) genannt wird. Seine Liebe zu dem Knaben treibt ihn in Besessenheit und Wahnsinn, aber es ist ein “heiliger” Wahnsinn, denn es ist sein Versuch, sich mit dem Knaben, einem aus dem Gefolge des fremden Gottes zu

⁴¹ Ebd., S.146.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd., S.147.

⁴⁴ Ebd., S.143.

⁴⁵ Ebd., S. 148-149.

⁴⁶ Ebd., S. 149.

⁴⁷ Vgl. ebd.

vereinigen. Aschenbach fühlt sich später in seinem Traum mit dem Gott selbst vereint.

2.4.3 Euripides *Die Bakchen*

Außer Nietzsche und Rohde als wichtigen Quellen für die Geschichte des fremden Gottes Dionysos dient Euripides Tragödie *Die Bakchen*, wie Manfred Dierks vermutet, als Typisierungsmuster des *Tod in Venedig*. Nicht nur der Aufbau der Novelle, sondern auch das Schicksal seines Protagonisten entsprechen Euripides Werk: Aschenbachs Geschichte nimmt das tragische Schicksal von dem König von Theben Pentheus als Grundlage, der durch die Macht des fremden Gottes in einen selbstvergessenen Wahnsinn gerät und später einem tragischen Ende begegnet. Dierks vergleicht die Szene, wenn der alte Kadmos und Teiresias in der Tracht des Gottes auftreten, mit dem Greis als Jüngling im *Tod in Venedig*. Die Ähnlichkeit liegt in der Erscheinung aller drei Figuren in einem künstlerischen jugendlichen Aussehen. Kadmos und Teiresias bereiten sich vor, an dem dionysischen Fest teilzunehmen, während der Greis als Jüngling sich als Sendboten des Gottes darstellt.

VIII 459f.:

Aschenbach hat auf dem Polesaner Schiff eine Begegnung, die ihm eine <träumerische Entfremdung, eine Entstellung der Welt ins Sonderbare> [460] bereitet. Unter den festlich <aufgeräumten> Polesaner Jünglingen befand sich einer, der <falsch> war:

<Er war alt [...] Runzeln umgaben ihm Augen und Mund. Das matte Karmesin der Wangen war Schminke, das braune Haar unter dem farbig umwundenen Strohhut Perücke [...] sein aufgesetztes Schnurrärtchen und die Fliege am Kinn gefärbt [...] sein [...] Gebiß [...] Ersatz [...] seine Hände [...] die eines Greisen. Schauerlich angebetet, sah Aschenbach ihm und seiner Gemeinschaft mit den fremden zu. Wußten, bemerkten sie nicht, daß er alt war, daß er zu Unrecht einen der ihren spielte?>

Bakchen:

Vor dem ersten Auftritt des Pentheus. Die Greise Kadmos und Teiresias bereiten sich, dem Rufe des Dionysos zum Bacchanal zu folgen:

Kadmos

[...]

<Hier bin ich – sieh nur – in des Gottes
[schmuck.

[...]

Nicht Tags, nicht Nachts ermatt ich, mit
[dem Thyrsos

Den Grund zu stampfen. Daß ich alt -
[o Wonne -,

Ich fühl's nicht mehr> [180, 187ff.]

Teiresias

[...]

<Man spricht: Schämst Du Dich nicht, alt
[wie Du bist,

Den Eppichkranz im Haar, zum Tanz zu
[schreiten?

Wer sagt euch, daß der Gott die Jugend nur
Zum Tanz berufen hat, die Alten nicht?



Vor der Landung in Venedig dann bemerkt ihn Aschenbach inmitten der <vom Asti Begeistert[en]> Jünglinge:

<Aber widerlich war es zu sehen, in welchen Zustand den aufgesetzten Greisen seine falsche Gemeinschaft mit der Jugend gebracht hatte [...] verblödeten Blicks [...] schwankte er, mühsam das Gleichgewicht haltend, auf der Stelle, vom Rausche vorwärts und rückwärts gezogen. Da er beim ersten Schritte gefallen wäre, getraute er sich nicht vom fleck [...]> [462]

Auch der mantische Zug dionysischer *Mania* ist der Realitätsschicht des Textes unterliegt. Die Abschiedshonneurs des Alten deuten auf Aschenbachs Rauscherlebnis vor: <Man empfiehlt sich geneigter Erinnerung! [...] Unsere Komplimente, lallt er [...] unsere Komplimente dem Liebchen, dem allerliebsten, dem schönsten Liebchen [...]> [463]

Auch ist Aschenbachs Schicksal das gleiche wie das von Pentheus. Aschenbach erkennt nicht, daß hinter dem schönen Schein des Knaben Tadzio, dem er begegnet, der fremde Gott verborgen bleibt. Das steht in Einklang mit Pentheus, der nicht erkennt, daß der Gott selbst mit ihm spricht.⁴⁹ Außerdem werden die beiden vernünftigen Helden vom dionysischen Rausch bezaubert. Aschenbach verliert an dionysischer Macht und geht zugrunde, wie der thebanische Stadtkönig Pentheus, der, im Gegensatz zu seinem Volk, den dionysischen Kult verweigert und dann mit dem

Von allen fordert er der Ehre Zoll [204ff.]
Pentheus tritt auf (<Man sagt, ein Fremdling
 Sei ins Land gekommen>)
 [Er bemerkt die beiden Alten.]
 <Doch was gibt's hier? Ich sehe den Zeichen-
 deuter
 Teiresias, im bunten hirschfell prangend
 Und meiner Mutter Vater – lächerlich!-
 Den Thyrsos führend. Vater, das empört
 [mich,
 Euch Greise so der Einsicht bar zu sehn>
 [248ff.]

Vergebens haben die <schwärmender> Alten Pentheus zu bekehren versucht. Nun machen sie sich auf, sich der dionysischen Springprozession einzureihen:

Teiresias
 [...] <Folg mir, auf Deinen Efeustab gestürzt
 Und stütze meinen Leib wie deinen ich.>
 Bei den ersten Schritten strauchelt Kadmos,
Teiresias hält ihn.
 <Zwei Greise strauchelt! Schmähhlich!
 [Dennoch vorwärts!
 Bakchos, dem Sohn des Zeus, gilt unser
 [Dienst > [364ff.]

Teiresias
 [...] Ein seher ist der Gott. Des Bakchostaumels
 Entzückung ist Prophetengeistes voll.
 Denn wenn des Gottes Füll eingeht in uns,
 Läßt er im Wahn Zukünftiges uns künden.
 [...] Pentheus, folge mir!
 Glaubst nicht, was du, verirrt im Glauben,
 [glaubst.
 Sei Einsicht! Nimm den Gott in Theben auf
 Und spend ihm, schwärme, kränze dir das
 [Haupt> [286ff., 297, 299ff.].⁴⁸

⁴⁸ Zit. n. Dierks, Studien zu Mythos, S. 21-23.

⁴⁹ Vgl. Sandberg, Der fremde Gott, S. 109.

Leben büßt. Die Geschichte, daß Dionysos Pentheus Vernunft wegnimmt, spiegelt sich in der Geschichte Gustav von Aschenbachs wider:

VIII, 494:

Aschenbach war zur Selbstkritik nicht mehr aufgelegt; der Geschmack, die geistige Verfassung seiner Jahre, Selbstachtung, Reife und späte Einfachheit machten ihn nicht geneigt, Beweggründe zu zergliedern und zu entscheiden, ob er aus Gewissen, ob aus Liederlichkeit und Schwäche sein Vorhaben nicht ausgeführt habe.

Bakchen:

Dionysos

Ihr Fraun, der Mann da fängt sich in dem Netz, wird zu

den Bakchen gehen [...]

Nimm zuerst ihm den Verstand, flößt ihm leichtfert'gen Wahn ein!

Denn hat er Vernunft,

Entschließt er sich nicht, Weiberkleider anzuziehen.

Nur wenn ihn die Vernunft verläßt zieht er sie an. (Bakchen, 847ff.)

Weiterhin ist Aschenbachs künstlerische Verjüngung bei dem Coiffeur des Hauses eine Widerspiegelung von Pentheus Entschluß, sich wie die Mänaden zu verkleiden:

VIII, 518f.:

Aschenbach läßt sich, in Scham <angesichts der süßen Jugend, die es ihm angetan> kosmetisch <wiederherstellen>. In Verfassung und Aussehen gleicht er danach dem falschen Jüngling auf dem Schiff. Beim <Coiffeur des Hauses>:

<Da wunsch der Beredte das Haar des Gastes mit zweierlei Wasser [...] und es war schwarz wie in jungen Jahren [...] Aschenbach [...] der Abwehr nicht fähig [...] sah [...] den Schnitt seiner Augen sich verlängern [...] Sah wieter unten [...] ein zartes Karmin erwachen [...] seine Lippen [...] himbeerfarben schwellen [...] –erblickte mit Herzklopfen einen blühenden Jüngling [...]

Der Berückte ging [...] seine Krawatte war rot, sein breitschattender Strohhut mit einem mehrfarbigen Bande umwunden.>

Bakchen:

Dionysos, <mit dem Zofenamnt betraut>, überredet Pentheus, sich als Bakche verkleiden zu lassen. Als der Verzückte dann, grotesk aufgeputzt und den Thyrsos schüttelnd, durch Theben schreitet, wiederholt er, damit die Verirrung der von ihm gescholtenen Geiste:

Dionysos

<Wie gehen ins Haus. Ich putze Dich heraus. [...]

In lange Locken ordn' ich dir das Haar

[...]

Ein schleppend Kleid. Ein Häubchen zierte
[das Haupt.

[...]

Den Thyrsos in der Hand, das bunte
[Hirschfell> [831ff.]

Dionysos

<Du, der, was nicht erlaubt, zu schaun
[begehrt

Und auch zu tun, was man nicht soll,

[o Pentheus,

Tritt aus dem Haus hervor undzeige dich
Im Weiberkleid der Bakchen> [914ff.].⁵⁰

⁵⁰ Zit. n. Dierks, Studien zu Mythos, S. 23-24.

Nicht nur das Schicksal des Protagonisten der Novelle ähnelt dem von dem thebanischen König, sondern es gibt auch eine Verbindung zwischen dem Schicksal der beiden Städte, wo beide Figuren leben: das ganze Theben wird vom dionysischen Kult in den Wahnsinn getrieben, während Venedig von der "indischen" Cholera und der mit ihr kommenden "Entsittlichung" (VIII, 514) bedroht wird. Beide Städte werden also mit Katastrophen konfrontiert.

Außer der Tatsache, daß *Die Bakchen* dem *Tod in Venedig* ein Modell sowohl hinsichtlich des Aufbaus als auch des Schicksals des Protagonisten anbietet, ist das Stück auch als Quelle für den Ursprung des Dionysos zu betrachten. Im Einzugslied des Dramas wird deutlich dargestellt, daß der Dionysos-Zug "vom Land Asien" kommt (Bakchen, 63). Den Parallelismus zwischen dionysischem Festzug und "Cholera asiatica" habe ich schon im Abschnitt 2.1.2. geschildert. Auch als "ein Fremdling" wird der Gott hier im Drama des Euripides bezeichnet. Im Nachwort des Dramas steht, daß Euripides den Gott gemäß einer anderen Sagenform aus dem Osten, aus Lydien und Phrygien kommen läßt, wofür sein Name Bakchos spricht. Dionysos ist für ihn, so wie auch für Thomas Mann, ursprünglich kein griechischer Gott.

Es heißt, gekommen sei ein Fremdling hier ins Land,
Ein Gaukler, Sänger, aus den Gauen Lydiens her,
Mit blondgelocktem Haar verbreitend süßen Duft,
Weinrot die Augen glühnd in Aprodites Reiz. (Bakchen, 233ff.)

Betrachten wir die drei Quellen, so nimmt der *Tod in Venedig* das Drama *Die Bakchen* zum Strukturmodell: daß ein Mensch versucht, gegen die Macht des Gottes zu kämpfen, aber schließlich daran scheitern und untergeht, ist als Idee für die Handlung der Novelle wichtig geworden. Als ideell steuernde Orientierung sowohl für die psychologische (reale) als auch für die mythisch-symbolische Bedeutungsschicht erweist sich aber die *Geburt der Tragödie* von Friedrich Nietzsche.⁵¹ In diesem Fall symbolisiert der Gott Dionysos jene grenzenlose Kraft menschlichen Instinkts, die antichristlich-widersittlich, aber gleichzeitig nötig ist. Interessant ist bei Nietzsche eine kritische Distanz von apollinischer Welthaltung als Scheinmoral; daraus entwickelt sich auch die Welthaltung Aschenbachs. In diesem Fall steht hinter dem einflußreichen Nietzsche noch Arthur Schopenhauer, der von "Welt als Wille" und "Welt als Vorstellung" redet; seine Fassung der Traumzustände übt bei Thomas Mann

⁵¹ Vgl. ebd., S. 32.

noch einen wichtigeren Einfluß aus als Nietzsche. Zuletzt kommt Erwin Rohde, von dem Thomas Mann die Betrachtung des mythischen Stoffes auf der psychologischen Bedeutungsschicht in der Konzeption des *Tod in Venedig* übernahm. Seine Beschreibung von dionysischer "Ekstase" spielt auch bei der Konzeptionsentwicklung des *Tod in Venedig* eine große Rolle.

Außer diesen drei wichtigen Quellen kommen noch andere wie z.B. Friedrich Nösselt, Jacob Burckhardt, Ricarda Huch, Hofmannsthal, Lublinski und Hauptmann in Betracht.⁵² Aus diesen Quellen entwickelt Thomas Mann seinen eigenen Dionysos-Asien-Komplex, und dieser bleibt nie konstant. Thomas Mann setzt die Gedanken zu seinem Asien-Komplex im Laufe der Zeit immer noch weiter fort. Das bedeutendste Beispiel dafür ist der *Zauberberg*.

⁵² Vgl. dazu Sandberg, *Der fremde Gott*, S. 106.

2.5 Zusammenfassung

Zusammenfassend gesagt, findet sich das Asienmotiv im *Tod in Venedig* hauptsächlich in der symbolisch-mythischen Ebene; der Ausgangspunkt ist der Gott Dionysos, der für Thomas Mann als ein Fremder, als "asiatischer" Gott, gilt. In der Novelle spiegelt sich das Motiv nicht nur in den Figurenkonstellationen (der Fremde, der Fahrkartenverkäufer, der Greis als Jüngling, der Gondoliere, der Bänkelsänger und zuletzt Tadzio), sondern auch in der indischen Cholera, die man in der realen Interpretationsebene als Grund für Aschenbachs Tod wahrnehmen kann. Die Novelle zeigt erstens Thomas Manns altes Thema von dem Problem der formvollen Bürgerlichkeit, die von ihren Gegenmächten wie Faulheit, Krankheit, Tod und Liebe bedroht wird, und zweitens seine tiefste Beschäftigung mit Mythos und Psychologie. Inspiriert von der Geschichte über Dionysos und Apollo, in diesem Fall, neben wichtigen Quellen wie Rohde und Euripides, vor allem von dem in der *Geburt der Tragödie* stehenden Kampf zwischen den beiden Göttern, benutzt er das "Asiatisch-Dionysische" auf einer Seite als Motiv der Schläffheit, der Krankheit, der Liebe, des Rausches und des Todes, und das "Apollinische" auf der anderen Seite für die Welt der bürgerlichen Form und der Gesundheit. Festzuhalten ist, daß das Dionysische zwar bedrohlich und widersittlich, aber für das menschliche Leben nötig und das Wahre ist. Das gute Apollinische erweist sich in diesem Fall nur als Schleier der Maja. Das Asienmotiv steht im Horizont Nietzsches für dionysische Daseinsgier und Daseinslust des Menschen, und im Horizont Schopenhauers für die Welt als Wille, die im Gegensatz zu der Welt als Vorstellung (das Apollinische) Urgrund für alles ist.