

IX. Das Scheitern der Körper/Geist-Dichotomie in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*

Der im Jahre 1912 veröffentlichte Text *Der Tod in Venedig* von Thomas Mann wurde sowohl von Seiten der Leser als auch der Kritiker und Interpreten mit Begeisterung aufgenommen³¹⁹. Die Erzählung über den alternden Künstler Gustav von Aschenbach, der sich in der morbiden Atmosphäre Venedigs in den polnischen Jungen Tadzio verliebt, weist eine lange Liste verschieden ausgerichteter Interpretationszugänge auf. Die Künstlerproblematik rückt immer wieder in den Mittelpunkt der Analysen des *Tod in Venedig*³²⁰. Die Gegenüberstellung von Bürger und Künstler, die Sehnsucht des Künstlers nach dem sorgloseren Bürgertum und die Verflechtung der Thematik von Gesundheit und Krankheit mit der Bürger/Künstler-Problematik bilden in diesen Annäherungen die wichtigsten Bezugspunkte. Die intertextuelle Verbindung mit dem platonischen Sokrates-Dialog *Phaidros* bietet einen weiteren Zugang zum Mannschen Text an³²¹. Der Versuch Aschenbachs, seine eigene Situation unter dem Leitmotiv der sokratischen Idee der physischen Schönheit und dem Gefühl der Verliebtheit als Weg zu einer höheren Geistigkeit zu verstehen, bildet den Kernpunkt für diesen Interpretationsweg. Die im *Tod in Venedig* zu findenden mythologischen Elemente, die zum größten Teil der antiken griechischen Mythologie entnommen sind, prägen einen weiteren Komplex zur Analyse der Erzählung³²². Einer der wichtigsten Bezugspunkte von *Tod in Venedig* ist die nietzscheanische Gegenüberstellung des Dionysischen und des Apollinischen³²³. Die Geschichte Gustav von Aschenbachs kann als der allmähliche Verlust des apollinisch ausgerichteten Künstlers an die Verlockungen des Dionysischen gelesen werden. Ein weiteres Leitmotiv der Novelle Thomas Manns sowie deren Analysen wird von

³¹⁹ Siehe zur Entstehungsgeschichte und Rezeption der Novelle Hans Rudolf Vaeg, *Thomas Mann. Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*: München: 1984.

³²⁰ In Verzweigung mit dem Thema der Krankheit bei Thomas Mann bearbeitet Fernand Hoffmann *Thomas Mann als Philosoph der Krankheit*, Luxemburg: 1975, die Künstlerthematik und fragt nach dem Zusammenhang von Genie und Irrsinn, Künstlertum und Psychopathologie. In einer ähnlichen Annäherung bewegt sich C.A.M. Noble, *Krankheit, Verbrechen und künstlerisches Schaffen bei Thomas Mann*, Bern: 1970. Im Jahre 1922 erscheint wohl eine der ersten Interpretationen der Mannschen Erzählung von Carl Helbing, *Die Gestalt des Künstlers in der neueren Dichtung. Eine Studie über Thomas Mann*, Bern: 1922, in der auf die Künstlergestalt Aschenbachs eingegangen wird.

³²¹ Martina Hoffmann wählt für ihre Interpretation einen interdisziplinären Ansatz, der die Zusammenhänge von *Tod in Venedig* mit philosophischen Texten untersucht. Hierbei werden die platonischen Texte *Phaidros* und *Das Gastmahl* beachtet, wie auch Nietzsches *Geburt der Tragödie* und Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung*. Siehe Martina Hoffmann, *Von Venedig nach Weimar*, Frankfurt am Main: 1999.

³²² Siehe hierfür Martina Hoffmann, idem. und insbesondere Andrée Shalabi, *Die olympische Verschwörung. Ein Beitrag zur Interpretation von Thomas Manns Erzählung „Der Tod in Venedig“*, Hamburg: 1996.

³²³ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Basel: 1872. Siehe dazu auch Martina Hoffmann, idem. und R.A. Nicholls, *Nietzsche in the early work of Thomas Mann*, Berkley and Los Angeles: 1955.

der Szenerie gebildet, in der sich die Erzählung abspielt: Venedig³²⁴. Unter einer literaturhistorischen Perspektive bildet das Motiv Venedig als morbid-schöne, unheilbringende Atmosphäre eine Konstante und wird mit besonderer Begeisterung von den Autoren der letzten Jahrhundertwende aufgegriffen und eingesetzt.

Der Text wurde oftmals in einer wechselseitigen Bezugnahme zwischen Biographie und Textproduktion betrachtet³²⁵. Und nicht zuletzt haben sich Psychoanalytiker immer wieder mit dem Text auseinandergesetzt³²⁶.

In der folgenden Auslegung der Novelle Thomas Manns möchte ich mich keinem dieser Interpretationszugänge ausgiebig zuwenden, jedoch mich ihnen gegenüber auch nicht verschließen. Meine Analyse des Textes versucht aufzuweisen, dass der Text mit einer Dichotomie von Geist und Körper operiert, die sich mit anderen Gegensatzpaaren wie Rationalität/Irrationalität, Kultur/Natur, Männlich/Weiblich, Gesundheit/Krankheit, Kontrolle/Kontrollverlust deckt. Die körperliche Dimension als solche wurde von Interpreten nicht vordergründig untersucht³²⁷; sie bildet in ihrer Verflechtung mit der Thematik der Krankheit und der Anziehung Aschenbachs zu Tadzio die Motivverflechtung, die im Mittelpunkt meiner Lektüre von *Tod in Venedig* steht. Die folgende Interpretation ist nach drei Motivkomplexen strukturiert, denen ich im Folgenden nachgehen werde.

1. Aschenbachs Moralität des Geistes

Die gesamte Novelle Thomas Mann basiert auf einer dichotomisch konzipierten Welt, die sich auf mehreren Ebenen des Textes widerspiegelt. Diese Zweiteilung könnte man unter der von mir präsentierten Interpretation als die Gegenüberstellung von Körper und Geist lesen, ein Gegensatzpaar, welches wiederum durch andere Termini im Verlauf des Texts erweitert wird.

³²⁴ Eine sehr frühe Untersuchung der Venedig-Thematik ist bei Thea von Seuffert zu finden: *Venedig im Erlebnis Deutscher Dichter*, Köln: 1937. Auch H. Petriconi untersucht den Mannschen Text unter dieser Perspektive: *Das Reich des Untergangs. Bemerkungen über ein mythologisches Thema*, Hamburg: 1958. Erwin Koppen nimmt diesen Interpretationszugang in seinem Werk über europäische Dekadenzdichtung in Bezug auf die Figur des Musikers Richard Wagner auf: *Dekadenter Wagnerismus*, idem.

³²⁵ Siehe beispielsweise Rolf Günter Renner, *Das Ich als ästhetische Konstruktion. Der „Tod in Venedig“ und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thomas Manns*, Freiburg im Breisgau: 1987.

³²⁶ Einen Überblick über die verschiedenen psychoanalytischen Annäherungen an die Erzählung verschafft Susanne Widmaier-Haag, *Es war das Lächeln des Narziß. Die Theorien der Psychoanalyse im Spiegel der literatur-psychologischen Interpretation des „Tod in Venedig“*, Würzburg: 1999.

³²⁷ Eine Ausnahme bildet die Dissertation von Franz Maria Sonner: *Ethik und Körperbeherrschung. Die Verflechtung von Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“ mit dem zeitgenössischen intellektuellen Kräftefeld*, Opladen: 1984. Die philosophische Annäherung an den Text basiert allerdings hauptsächlich auf den Bezug zum Körper als Gesellschaftskörper und konstruiert Bezüge der Novelle Manns zu gesellschaftlichen Ethik- und Moralvorstellungen, die sich auf die gesamte Gesellschaft - als Körper verstanden - beziehen.

Die Beschreibungen, die der Arbeitswelt Aschenbachs gewidmet sind, konstruieren einen durch Rationalität geprägten Kosmos. Sein Arbeitsethos beruht auf Disziplin, Ausgewogenheit, Konzentration und Form. Worte wie ‚Behutsamkeit‘ und ‚Umsicht‘ umschreiben die Art, wie der Schriftsteller Aschenbach seine Arbeit versteht und vollzieht. Der Konflikt, dessen Auslösen am Beginn von *Tod in Venedig* steht, ist eine als Anfall hereinbrechende Reiselust. Die Worte, die diesen Drang zur Ferne beschreiben, bauen semantisch ein Feld auf, welches als der Arbeitswelt Aschenbachs diametral entgegengesetzt erscheint. Als plötzliche Begierde und Leidenschaft setzt der Wunsch zur Reise ein. Der durch Rationalität markierten ‚wortbezogenen‘ Schriftstellerarbeit Aschenbachs wird eine körperlich geprägte Dimension der Lust entgegengestellt: „Es war Reiselust, nichts weiter; aber wahrhaft als Anfall auftretend und ins Leidenschaftliche, ja bis zur Sinnestäuschung gesteigert.“³²⁸ Der Einbruch dieses Fluchtdranges wird mit starker Beunruhigung von dem Protagonisten wahrgenommen. Als wäre eine fremde Macht dabei, sich Aschenbachs zu bemächtigen, versucht dieser, der als körperlichen Anfall beschriebenen Reiselust mit der Ruhe seiner Ratio entgegenzuwirken: „Auch wurde denn, was ihn da eben so spät und plötzlich angewandelt, sehr bald durch Vernunft und von jung auf geübte Selbstzucht gemäßigt und richtiggestellt.“ (S. 356)

In die Repräsentation dieser durch zwei verschiedene Pole geprägten Welt schwingt die Künstlerproblematik mit hinein. Das ganze Frühwerk Thomas Manns zeichnet sich durch die Präsenz der Gegenüberstellung von Künstlertum und Bürgertum aus. Es handelt sich hierbei um ein komplexes und viel beachtetes und behandeltes Thema, das ich hier nur in seinem Grundriss anschnitten möchte. In Thomas Manns Frühwerken wird der Künstler als prototypische Figur dem Bürger entgegengesetzt, was eine Gegenüberstellung von Kunst und Leben beinhaltet. Die Erzählung *Tonio Kröger*³²⁹ kann als paradigmatisches Beispiel für diesen Umgang mit der Künstler/Bürger-Problematik fungieren. Der Künstler Tonio Kröger sehnt sich das unkomplizierte und gesunde Leben des unter der Behutsamkeit der Normalität lebenden Bürgers herbei. Es handelt sich hier jedoch bei Kunst und Leben um sich ausschließende Termini. Um Kunst zu schaffen, muß man dem Leben mit Distanz begegnen und kann sich nicht in ihm befinden. Wenn man im Leben steht, braucht man die Kunst nicht: „Künstler sein, heißt ganz auf sich zurückgezogen sein, die nährende Nabelschnur mit dem wärmepulsierenden Leben abgeschnitten haben; in anderen Worten, es heißt in einer eisigen

³²⁸ Thomas Mann, „Tod in Venedig“, in *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt am Main: 1963, S. 355-417. Die weiteren Zitate dieses Textes werden in Klammern hinter der zitierten Textstelle im Fliesstext spezifiziert.

³²⁹ Thomas Mann, „Tonio Kröger“, in *Sämtliche Erzählungen*, op. cit., S. 213-266.

Sphäre außerhalb des Lebens stehen.³³⁰ Noble verbindet die Künstlerthematik bei Thomas Mann mit der romantischen Genieauffassung: „Die Romantik sieht, gleich Mann, im Dichter das Außerordentliche, den Menschen, der nie zum Ausgleich mit sich selbst und der Welt kommt [...].“³³¹ Die das Leben ausschließende Kunst fungiert teilweise deckungsgleich mit dem Gegensatzpaar Körper/Ratio.

Die Hingabe an das Leben ist Aschenbach durch seine künstlerische Tätigkeit verwehrt. Die Dominanz der Vernunft, der Zurückgenommenheit, der Abstraktion und Distanz in der existentiellen Position Aschenbachs steht in Bezug zu seinem Künstlerdasein wie auch zu einem der Rationalität zugewendeten Leben. Der Einbruch der als körperlichen Symptomatik auftauchenden Reiselust steht sowohl dem Künstler Aschenbach wie dem ‚geistorientierten‘ Aschenbach entgegen. Die körperliche Dimension, die mit dem Fluchtdrang Aschenbachs ins Spiel gebracht wird, kann als dem Leben anhaftende und der Kunst entgegengesetzte Kraft verstanden werden.

Jedoch funktioniert m.E. die Gegenüberstellung von Künstler und Bürger im *Tod in Venedig* nicht als Interpretationszugang. Denn die Arbeitswelt und Moral des Künstlers Aschenbachs entspricht den Werten und Idealen der Bürgerlichkeit. Das, was Aschenbach als Gegenkraft zu der zu unterdrückenden Leidenschaft einsetzt, sind genau die Ideale der Bürgerlichkeit: Disziplin, Arbeit, Wille, Verpflichtung zur Produktion, Mäßigung, Vernunft. Die Bürger/Künstler-Problematik scheint mir kein zufriedenstellendes Interpretationsmodell für die Novelle Thomas Manns zu sein, außer man betrachtet die Dichotomie Kunst/Leben als das tragende Begriffspaar. Vielmehr teilt sich die fiktionale Welt in der Erzählung Manns in einen durch den Geist bestimmten Kosmos, der dem bürgerlichen Modell entspricht und in einen Pol der Körperlichkeit, welche als ungewohnte und unkontrollierbare Kraft empfunden wird.

Die Einstellung gegenüber seiner Arbeit prägt die gesamte Weltvorstellung und existentielle Haltung des Protagonisten Aschenbachs. Diese basiert zum einen auf einer Reihe von Werten, die als positive und zu erreichende Ziele gesetzt werden und zum anderen auf einer Serie von negativ konnotierten Eigenschaften und Lebenseinstellungen, die es zu vermeiden gilt. Die Problematik, die schon zu Beginn der Novelle den Konflikt Aschenbachs

³³⁰ Fernand Hoffmann, idem., S. 92. Siehe für die Künstler/Bürger-Problematik auch Rolf Winau, „Krankheit und Künstlertum in frühen Erzählungen Thomas Manns“ in *Verhandlungen des XX. Internationalen Kongresses für Geschichte der Medizin*, hrsg. v. Heinz Goerke und Heinz Müller-Dietz, Hildesheim: 1968, S. 641-646 und Rolf Winau, „Künstler als Leidende im Werk von Thomas Mann. Das Leben lockt sie aus ihren verwunschenen Gärten“, in *die waage*, Heft 2, Band 21, 1982, S.73-79.

³³¹ C.A.M. Noble, idem., S. 64.

ausmacht und die sich durch die ganze Novelle zieht, ist der Kampf dieser beiden moralisch definierten Komplexe von entgegengesetzten Charakteristika. Aschenbachs Arbeitsethos entspricht seinem Moralethos und wird im Text mit Worten und Phrasen wie „Behutsamkeit“, „Umsicht“, „Eindringlichkeit“, „Genauigkeit des Willens“ (S. 353), „Verpflichtung zur Produktion“, „Vernunft“, „Selbstzucht“, „Starre[r], kalte[r], leidenschaftliche[r] Dienst[...], „zähe[r,] stolze[r], so oft erprobte[r] Wille[...], „geduldige Pflege“ (S. 356) „[...] gezügelt[es] und erkältete[es] Gefühl“, „geknechtete Empfindung“ (S. 357), „Fleiß (S. 357) umschrieben. Diesen Werten und Eigenschaften wird ein Pol der Gefahr entgegengestellt, der schon zu Anfang als potentiell präsent in Aschenbachs Charakter vorgestellt wird. Schon in den Werten, welche die Moral Aschenbachs definieren, läßt sich festmachen, dass sie sich zum großen Teil als ein ‚gegen etwas‘ herauskristallisieren. Diese Gegenwelt wird semantisch mit Begriffen erstellt wie „zunehmende[...] Abnutzbarkeit seiner Kräfte“ (S. 353), „eine Art schweifende Unruhe“, „ein jugendlich durstiges Verlangen in die Ferne, ein Gefühl, so lebhaft, so neu oder doch so längst entwöhnt und verlernt“, „Begierde“ (S. 355), „Zerstreuung“, „[...] Gedanke einer Weltbummelei [...] schien allzu locker und planwidrig“, „Sehnsucht ins Ferne und Neue“, „Begierde nach Befreiung, Entbürdung und Vergessen“, „wachsende Müdigkeit“, „lebhaft ausbrechendes Bedürfnis“, „Skrupel der Unlust“ (S. 356), „Freude der genießende Welt“ (S. 357).

Aschenbach partizipiert gleichermaßen an beiden Welten. Die erste ist die erstrebenswerte, die moralisch korrekte, die jeden Tag im harten Kampfe wieder und wieder erstellt wird. Die zweite präsentiert sich als permanente Gefahr, als etwas immer wieder Vermiedenes und durch die erzwungene Absenz auch immer wieder Präsent-Gemachtes. Die Welt der positiven Werte basiert auf der Welt der negativen, denn die ersteren bilden das Ziel Aschenbachs im Sinne der Flucht und der Abwehr der zu umgehenden Eigenschaften. Diese Charakteristika, zu ‚Un-Werten‘ erklärt, haben eine körperliche Dimension. Sie verweisen auf einen unkontrollierten Umgang mit der Körperlichkeit, die durch die positive Moral Aschenbachs permanent gezüchtigt und gezähmt wird. Das Arbeits- und Moralethos Aschenbachs zeichnet sich durch die Dominanz des Geistes über den Körper aus, der Rationalität über körperliche Bedürfnisse und Lüste.

Nicht nur hat die Welt der Werte, die von Aschenbach erstrebt wird, eine private Dimension, sondern sie steht in einer Tradition - die in dem Text als die „Linie der Väter“ ausgezeichnet ist - und konstruiert diese gleichzeitig. „Seine Vorfahren waren Offiziere, Richter, Verwaltungsfunktionäre gewesen, Männer, die im Dienste des Königs, des Staates ihr straffes, anständig karges Leben geführt hatten.“ (S. 358) Aschenbachs Versuch, sich an

sein Arbeitsethos zu halten, beinhaltet die Absicht, die Linie seiner männlichen Vorfahren fortzusetzen. Diese Männer waren der Öffentlichkeit zugewendet, wie auch Aschenbachs Schriftstellerprojekt eine stark pädagogische Intention in sich trägt. Seine Texte werden in den Schulen gelesen, zeichnen sich also ebenfalls durch eine Funktion der Repräsentation aus. Die Moralität, die Aschenbach für sich beansprucht und deren Einhaltung sein höchstes Ziel im Leben bildet, entspringt aus einer allgemein gültigen Moralvorstellung und konstruiert gleichzeitig eine allgemein gültige Moralvorstellung. Sie ist für den Protagonisten Erbe seiner Väter und simultan sein Erbe an die Welt. Bemerkenswerterweise wird im Text explizit markiert, dass Aschenbach keine männlichen Nachfahren hat. Über seine Familie sagt der Text folgendes: „Die Ehe, die er in noch jugendlichem Alter mit einem Mädchen aus gelehrter Familie eingegangen, wurde nach kurzer Glücksfrist durch den Tod getrennt. Eine Tochter, schon Gattin, war ihm geblieben. Einen Sohn hatte er nie besessen.“ (S. 363). Der Text markiert das Nicht-Vorhandensein eines Sohnes nicht allein durch das Ausbleiben einer Präsenz, also durch eine Leerstelle, sondern weist unterstreichend auf die Absenz hin. Der Bruch mit der väterlichen Linie – seinem moralischen Wertsystem - wird so schon früh im Text angedeutet.

Die repräsentative Funktion, welche die Werke des Schriftstellers Aschenbach besitzen, basiert auf einem spezifischen Heldentypus, der im Mittelpunkt der Texte des Schriftstellers steht. Es handelt sich hierbei um ein im Mannschen Text als „Heroismus der Schwäche“ beschriebenes Ideal.

Gustav Aschenbach war der Dichter all derer, die am Rande der Erschöpfung arbeiten, der Überbürdeten, schon Aufgeriebenen, sich noch Aufrechterhaltenden, all dieser Moralisten der Leistung, die, schwächig von Wuchs und spröde von Mitteln, durch Willensverzückung und kluger Verwaltung sich wenigstens eine Zeitlang die Wirkungen der Größe abgewinnen. (S. 360-361)

Der Erfolg Aschenbachs beruht auf der Erfassung eines zeitgenössischen Typus, der sich durch eine Kraft in der Schwäche auszeichnet, durch ein Sich-Zusammenreißen. Das Heldentum ist nicht mehr als etwas Selbstverständliches vorhanden, sondern muß in permanenter Anstrengung abverlangt werden. Es kann als eine Art des Sich-Wehrens verstanden werden, des Nicht-Nachgebens. Aschenbach inkarniert seinen eigenen Helden, der wiederum einen zeitgenössisch spezifischen Typus darstellt. Das Heldentum bezieht sich auf ein bestimmtes Männlichkeitsbild, welches von der Linie der Väter konfliktfrei geführt worden war, das nun jedoch nur noch in höchster Anstrengung vollzogen werden kann.

George L. Mosse zieht in seiner Annäherung an die Thematik des Männlichkeitsbildes die Linie der Konstruktion moderner Männlichkeit nach³³². Mosse beobachtet, dass stereotype Bilder der Maskulinität in Verknüpfung mit einem spezifischen moralischen Imperativ und normativen Maßstäben in Bezug auf das Erscheinungsbild, die Haltung und das Benehmen geformt werden. Die Tragweite dieser Bilder beruht auf der Widerspiegelung der gesellschaftlichen Werte, die durch diese Bilder erstellt und vermittelt werden. Das Bild des Mannes fungiert als Symbol und Träger der gesellschaftlich dominanten Werte. Dem spezifisch modernen Männlichkeitsbild ist ein Zusammenschluß des Äußeren und des Inneren eigen. Spezifisches äußerliches Erscheinen läßt auf eine bestimmte moralische Verfassung schließen. Nach Mosse basiert das moderne Männlichkeitsideal ästhetisch auf griechischen Idealen (Kraft, Virilität, Harmonie, Proportion, Selbstkontrolle, Stärke, Zurückhaltung, Gleichgewicht) und moralisch auf christlichen Wertvorstellungen (Liebe zur Arbeit, Disziplin, Fleiß, Bescheidenheit, Ausdauer). In Deutschland lassen sich am Männlichkeitsideal auch die Einflüsse des Protestantismus und des Pietismus ablesen; die Kontrolle über die Leidenschaften, Mäßigung, sexuelle und geistige Reinheit werden zu integrativen Bestandteilen des idealen Bildes des Mannes. Am Ende des 19. Jahrhunderts verschärfen sich die Konturen des männlichen Stereotyps, als Antwort auf die Infragestellungen bezüglich der wichtigsten bürgerlichen Moralvorstellungen, Geschlechterrollen und der dominanten Geschlechterbilder. Die Beziehung zwischen Ideal und Gegenideal erlangt eine höhere Wichtigkeit, denn das Ideal dient der Bekämpfung des bedrohenden Gegenteils. Mosse schreibt:

Die unauflösbare Verbindung zwischen ‚Insidern‘ und Außenseitern, zwischen dem wahren Mann und seinem dekadenten Gegenbild, wurde zur Jahrhundertwende in seiner Dialektik nachhaltig gestärkt. Die Maskulinität war der Felsen, auf dem die bürgerliche Gesellschaft ihr Selbstbild errichtete, aber mit dem idealisierten Männerbild war die ‚andere‘ Sexualität verknüpft, ein durch das Ideal festgelegtes Gegenbild.³³³

Der von Gustav von Aschenbach verkörperte und in seinen Werken dargestellte Held der Schwäche ist derjenige, der die Gefahren kennt, die das Männlichkeitsbild bedrohen, ihnen

³³² George L. Mosse, *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*, idem. Siehe für die Konstruktion der modernen Männlichkeit: Kapitel IV der vorliegenden Arbeit: „Zu Vorstellungen von Männlichkeit um 1900“.

³³³ Idem, S. 137.

jedoch mit Standhaftigkeit begegnet. Thomas Mann lässt Aschenbach wie auch dessen literarische Erzeugnisse diese Jahrhundertwendeproblematik widerspiegeln.

Ebenfalls in die dichotomische Struktur, in der sich Geist und Körper gegenüberstehen, ist der platonische Sokrates-Dialog *Phaidros* im *Tod in Venedig* eingebunden. Aschenbach, schon Tadzio verfallen, identifiziert sich als Liebender mit der sokratischen Figur. Die äußeren Umstände seiner Verliebtheit zu Tadzio legen ihm den Vergleich mit Sokrates nahe: wie der Philosoph liebt Aschenbach einen Jüngling. Die Kräfteverhältnisse erscheinen ähnlich: Sokrates und Aschenbach verlieben sich im fortgeschrittenen Alter in einen sehr viel jüngeren gleichgeschlechtlichen Menschen. Die Liebe geht von dem Älteren zum Jüngeren, ohne notwendigerweise erwidert zu werden. Der Ältere ist der Häßliche, jedoch der Weise, während der Jüngere der Schöne und der Liebenswürdiger ist. Die Verliebtheit äußert sich durch eine Geste des Schauens. Der Verliebte blickt mit Bewunderung auf die Schönheit des Objekts seiner Liebe. Wie Martina Hoffmann in ihrer Untersuchung der philosophischen Grundlagen des Mannschen Texts hervorhebt, reproduziert Aschenbach die Position der sokratischen Figur für die Rezeption der Schönheit³³⁴. Die Bewunderung der ästhetischen Vorzüge des Jüngeren dient dem Älteren jedoch im sokratischen Denkmodell nur als Weg zu einer höheren Geistigkeit. Die Sinnlichkeit und die körperlich empfundene Liebe, die Gefühle der Verliebtheit, ausgelöst durch die Schönheit des Geliebten, sind hier Mittel für die geistige Anschauung des Wahren und des Schönen. Die platonische Theorie, welche im *Phaidros*-Dialog ausgeführt wird, postuliert eine Funktion des Abbildes von der Schönheit der jungen Knaben. Die Anschauung dieser Schönheit führt zu der ursprünglichen Idee der Schönheit zurück. Aschenbachs Gedanken geben die sokratische Auffassung der Schönheit in mehreren Textpassagen wieder:

Seine Augen umfaßten die edle Gestalt dort am Rande des Blauen, und in aufschwärmendem Entzücken glaubte er mit diesem Blick das Schöne selbst zu begreifen, die Form als Gottesgedanken, die eine und reine Vollkommenheit, die im Geiste lebt und von der ein menschliches Abbild und Gleichnis hier leicht und hold zur Anbetung aufgerichtet war. [...] Amor fürwahr tat es den Mathematikern gleich, die unfähigen Kindern greifbare Bilder der reinen Formen vorzeigen: So auch bediente der Gott sich, um uns das Geistige sichtbar zu machen, gern der Gestalt und Farbe menschlicher Jugend, die er zum Werkzeug der Erinnerung mit allem Abglanz der Schönheit schmückte und bei deren Anblick wir dann wohl in Schmerz und Hoffnung entbrannten. (S. 389-390)

³³⁴ Martina Hoffmann, idem.

Die Schönheit Tadzios soll Aschenbach nur als Mittel dienen, die Idee der Schönheit im Geiste zu ergreifen. Die Intention des Schriftstellers, seine Gefühle der Verliebtheit durch eine Moralität des Geistes zu rechtfertigen und zu zähmen, gliedert sich in seine allgemeine Weltanschauung ein. Hiermit versucht er die körperlich empfundene Liebe zu Tadzio in den Kosmos des Geistes zu verbannen und somit den Kontrollverlust, der mit dieser Liebe in Gang gebracht wird, zu verhindern. Über die Identifikation der Figur Aschenbachs mit Sokrates konstruiert der Text Thomas Manns eine Dichotomie zwischen Körper und Geist, bei welcher der Körper als Gefahr die Welt des Geistes bedroht. Der Geist agiert als zählende Instanz über nicht kontrollierbare Empfindungen des Körpers.

2. Das Einbrechen des dionysischen Chaos

Wie nun zu beobachten sein wird, scheitert Aschenbachs sokratisches Projekt. Um den Prozess dieses Scheiterns zu umrahmen, verweist *Der Tod in Venedig* auf einen weiteren philosophischen Text, Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie*.

Die Gegenüberstellung von Dionysischem und Sokratischem stellt im Mannschen Text eine Übernahme von Friedrich Nietzsche dar: In seiner *Geburt der Tragödie*³³⁵ konstruiert der Philosoph nicht nur das Gegensatzpaar der sich komplementierenden Kräfte des Apollinischen und des Dionysischen, sondern setzt ebenfalls das Sokratische als hemmende Kraft gegenüber dem Dionysischen ein. Sokrates inkarniert für Nietzsche die ‚optimistische Wissenschaft‘, welche die Tugend des Wissens, die Theorie als Erkenntnis der Welt, die Kausalität als Eindringen in die Tiefe des Seins postuliert. Sokrates und sein Gedankengut implizieren für Nietzsche den Tod der Tragödie durch die Verbannung der Musik aus der Tragödie. Sokrates ist der Verantwortliche für das Entschwinden einer der beiden Prinzipien, Gottheiten, Triebe, welche die griechische Tragödie in ihrer Komplementarität ausmachten.

Mit dem Apollinischen wird in Nietzsches Auffassung die Plastik, das Gehen und Sprechen, der Traum, die Form, das *Principium individuationis*, die Dimensionen von Raum und Zeit, die Kausalität, die Selbstgewissheit, die Nüchternheit, die illusionäre Sicherheit, das maßvolle, kontemplative Leben des Erkennenden in Verbindung gebracht. Dionysos erscheint in Assoziation mit den Termini der Musik, mit Tanzen und Springen, mit dem Rausch, der Unform, dem Zerschneiden des *Principium individuationis*, der Dimension der Ewigkeit, dem Heiligen Wahnsinn, der Selbstvergessenheit, der Verzückung, dem Grausen, dem Glühenden

³³⁵ Siehe Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie / Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV / Nachgelassene Schriften 1870-1873. Kritische Studienausgabe*, Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München: 1999, S. 11-156.

Leben des dionysischen Schwärmers³³⁶. Nietzsche versucht jedoch in seiner Analyse dieser zwei Grundtypen die dichotomische Struktur zu überwinden und sucht das Scheitern eben in den Moment der Trennung beider Impulse zu situieren.

Aschenbachs moralische Vorstellungen von Arbeit, Kunst und Leben lassen sich unschwer als der apollinischen Linie zugehörig einordnen. Die Bedrohung, die von Anfang des Textes an das Gleichgewicht des Schriftstellers ins Wanken zu bringen sucht, kann mit dem dionysischen Trieb identifiziert werden. Die Novelle *Manns* beschreibt den allmählichen Verlust Aschenbachs an die Kräfte des Dionysos³³⁷. Dieser Verlust erlangt eine Verdopplung durch die Intertextualität mit dem platonischen *Phaidros*-Dialog, mit dem nicht nur das Gegensatzpaar Apollo/Dionysos aufgerufen wird, sondern auch die nietzscheanische Bipolarität zwischen Dionysos und Sokrates.

Einer der wichtigsten narrativen Stränge, über den diese allmähliche Übernahme der Welt Aschenbachs durch die dionysische Kraft aufgestellt wird, sind die leitmotivisch eingesetzten Naturbeschreibungen im Text. Auf die am Anfang der Erzählung beschriebene einbrechende Reiselust Aschenbachs folgt die Wiedergabe einer Vision des Protagonisten:

[...] er sah, sah eine Landschaft, ein tropisches Sumpfbgebiet unter dickdunstigem Himmel, feucht, üppig und ungeheuer, eine Art Urweltbildnis aus Inseln, Morästen und Schlamm führenden Wasserarmen, - sah aus geilem Farrengewucher, aus Gründen von fettem, gequollenem und abenteuerlich blühendem Pflanzenwerk haarige Palmenschäfte nah und ferne emporstreben, sah wunderlich ungestaltete Bäume ihre Wurzeln durch die Luft in den Boden, in stockende, grünschattig spiegelnde Fluten versenken, wo zwischen schwimmenden Blumen, die milchweiß und groß wie Schüsseln waren, Vögel von fremder Art, hochschultrig, mit unförmigen Schnäbeln, im Seichten standen und unbeweglich zur Seite blickten, sah zwischen den knotigen Rohrstämmen des Bambusdickichts die Lichter eines kauernenden Tigers funkeln – und fühlte sein Herz pochen vor Entsetzen und rätselhaftem Verlangen. (S. 355)

In einer sich verausgabenden Sprache wird eine von Chaos und Übermaß gekennzeichnete Landschaft beschrieben. Der Leser kann den konkret aufgestellten Bildern kaum folgen, er wird vielmehr von einem Gefühl des Exzesses heimgesucht. Die Worte scheinen nicht mehr der Aufstellung eines Abbildes zu dienen, sondern verweisen in ihrem Über-Sich-

³³⁶ Siehe auch Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Epoche - Werk - Wirkung*, München: 1985.

³³⁷ Kurzke beschreibt die narrative Struktur des *Tod in Venedigs* folgendermaßen: „Während auf der Vordergrundebene ein alternder Künstler sich in einen hübschen Knaben vergafft und an der Cholera stirbt, öffnet die Leitmotivik den Blick auf ein ganz anderes Geschehen: den Sieg des Chaos über die Ordnung, der Formlosigkeit über die Würde, der Todesfaszination über die Bürgerlichkeit, des Dionysos über Apollo.“ Hermann Kurzke, idem., S. 123.

Hinausgehen auf genau diese Geste des Überschusses. Die Gefahr, die Aschenbach bedroht, spiegelt sich in dieser Textpassage in der Sprache wider. Die durch den Text suggerierte Ausschweifung wird nicht nur durch die schnell folgenden Bilder produziert, sondern auch durch die körperbezogenen, sexuell konnotierten Adjektive, mit denen die Landschaft beschrieben wird³³⁸. Die Landschaft mutet üppig, überladen, feucht, gleichzeitig einladend und aggressiv an.

Eine weitere Naturerscheinung, die der Welt Dionysos' zuschreibbar ist und sich wie ein roter Faden durch die gesamte Erzählung zieht, ist das Motiv des Meeres. Aschenbach fühlt sich seit jeher angezogen von der Weite des Meeres. Noch auf der Schiffsreise nach Venedig beginnt die Anziehungskraft des Wassers auf den Protagonisten zu wirken:

In seinen Mantel geschlossen, ein Buch im Schoße, ruhte der Reisende, und die Stunden verrannen ihm unversehens. [...] Unter der trüben Kuppel des Himmels dehnte sich rings die ungeheure Scheibe des öden Meeres. Aber im leeren, im ungegliederten Raum fehlt unserem Sinn auch das Maß der Zeit, und wir dämmern im Ungemessenen. (S. 366)

Während Aschenbachs Arbeitsmoral darauf basiert, eine adäquate Gliederung und Einteilung der Zeit als Grundvoraussetzung zur Produktion zu nehmen, agiert die Kraft des Meeres auf gegensätzliche Weise. Dass der Erzähler bei dieser Textpassage auktorial das Wort ergreift und eine allgemeingültige Situation beschreibt, verstärkt die textuelle Intention, das Motiv des Meeres als dionysischen Trieb zu setzen. Es handelt sich so nicht mehr um eine private Angelegenheit Aschenbachs, sondern um die dionysische Gefahr schlechthin. Im Verlauf der Geschichte, welche die wachsende Besessenheit Aschenbachs Tadzio gegenüber nachzeichnet, wird das Element des Meeres immer wieder eingesetzt und beschreibt so die zunehmende Hingabe des Protagonisten an die Kräfte des Dionysos. Der Text stellt explizit die Hingabe Aschenbachs an das Meer in ein gegensätzliches Verhältnis zu seinem Arbeitsethos:

Er liebte das Meer aus tiefen Gründen: aus dem Ruheverlangen des schwer arbeitenden Künstlers, der vor der anspruchsvollen Vielgestalt der Erscheinungen aus der Brust des Einfachen,

³³⁸ Martina Hoffmann, idem., S. 30: „In dieser von vielfältigen sexuellen Konnotationen durchwobenen Vision wird sowohl durch die Schilderung einer feuchtmodrigen Ursumpflandschaft mit deutlichen Bezügen zu dem Ursprungsland der Cholera als auch durch den Verweis auf den Anblick eines ‚kauern Tigers‘ – der in der Mythologie als Zugtier des Wagens des Dionysos hervorgehoben wird – einer Art antizipierende Zusammenführung zweier Themenkomplexe zu einem für die Novelle konstituierenden Hauptmotiv, nämlich dem durch die Cholera symbolisierten Einbruch des *Dionysischen* in die Künstlerexistenz Aschenbachs geleistet.“

Ungeheuren sich zu bergen begehrt; aus einem verbotenen, seiner Aufgabe gerade entgegengesetzten und ebendarum verführerischen Hange zum Ungegliederten, Maßlosen, Ewigen, zum Nichts. (S. 378)

Die Figur Tadzios zeigt sich Aschenbach auch oft vor dem Hintergrunde des Meeres und die Beobachtung des Jungen verschmilzt mit der Betrachtung des Wassers.

Zwei weitere Naturbeschreibungen, die ebenfalls als Rauschvisionen Aschenbachs gezeigt werden, markieren den schließlichen Sieg der dionysischen Kräfte über den Künstler. Schon der Anziehung Tadzios verfallen, dem Chaos schon hingegeben, erwacht Aschenbach eines Morgens aus seinen nächtlichen Träumen, die die nun schon gefällige Hingabe des Schriftstellers an die dionysische Welt bezeugen. Aschenbach gibt sich sitzend vor dem geöffneten Fenster dem Anblick der erwachenden Natur hin:

Ein Rosenstreuen begann da am Rande der Welt, ein unsäglich holdes Scheinen und Blühen, kindliche Wolken, verklärt, durchleuchtet, schwebten gleich dienenden Amoretten im rosigen, bläulichen Duft, Purpur fiel auf das Meer, das ihn wallend vorwärts zu schwimmen schien, goldene Speere zuckten von unten zur Höhe des Himmels hinauf, der Glanz ward zum Brande, lautlos, mit göttlicher Übergewalt wälzten sich Glut und Brunst und lodernde Flammen herauf, und mit raffenden Hufen stiegen des Bruders heilige Renner über den Erdkreis empor. Angestrahlt von der Pracht des Gottes saß der Einsam-Wache, er schloß die Augen und ließ sich von der Glorie seine Lider küssen. (S. 393-394)

Die Natur hat ihre bedrohliche Gewalt nun verloren; Aschenbach hat sich dem Verlust der Kontrolle schließlich wohlwollend hingegeben. Die Vorzüge einer sinnlich empfundenen Welt geraten in den Vordergrund. Wieder ist es jedoch eine äußerst opulente Sprache, die eingesetzt wird, um diese gefühlte Natur zu umschreiben. Es handelt sich um eine gespürte, sinnlich erfasste Natur; nicht um eine nur aus der Distanz betrachtete Erscheinung. Die Körperlichkeit wird auch hier hervorgehoben, als Modus der Rezeption, als Mittel der Erfahrung. Die letzte Naturbeschreibung, welche den letzten Traum Aschenbachs vor seinem Tod in Venedig wiedergibt, markiert den Sieg des Dionysischen über den Schriftsteller:

In dieser Nacht hatte er einen Traum, - wenn man als Traum ein körperhaft-geistiges Erlebnis bezeichnen kann, das ihm zwar im tiefsten Schlaf [...] widerfuhr, aber ohne daß er sich außer den Geschehnissen im Raum wandelnd und anwesend sah; sondern ihr Schauplatz war vielmehr seine Seele selbst, und sie brachen von außen herein, seinen Widerstand – einen tiefen und geistigen Widerstand – gewalttätig niederwerfend, gingen hindurch und ließen seine Existenz, ließen die Kultur seines Lebens verheert, vernichtet zurück. (S. 409)

Es folgen eineinhalb Seiten Beschreibung einer vom Rausch besessenen Menschen- und Tierherde, von „Getümmel, Getöse“ (S. 410), von „Leibern, Flammen, Tumult“ (S. 410), von tanzenden, schreienden, sich wälzenden Massen, von nackten Häuptionen, stöhnenden Wesen. Alles ist Lärm, Chaos, Gemisch verschiedener Körper. Es herrscht Lust und Übermaß. Jeder Sinn wird überflutet von Eindrücken, die nicht mehr als einzelne wahrgenommen werden können: Eine große wahnsinnige Orgie findet statt. Der Träumende sieht sich dabei selbst inmitten dieser von Raserei heimgesuchten Menge:

Mit den Paukenschlägen dröhnte sein Herz, sein Gehirn kreiste, Wut ergriff ihn, Verblendung, betäubende Wollust, und seine Seele begehrte, sich anzuschließen dem Reigen des Gottes. Das obszöne Symbol, riesig, aus Holz, ward enthüllt und erhöht: da heulten sie zügelloser die Losung. Schaum vor den Lippen, tobten sie, reizten einander mit geilen Gebärden und buhlenden Händen, lachend und ächzend, stießen die Stachelstäbe einander ins Fleisch und leckten das Blut von den Gliedern. Aber mit ihnen, in ihnen war der Träumende nun und dem fremden Gotte gehörig. Ja, sie waren er selbst, als sie reißend und mordend sich auf die Tiere hinwarfen und dampfende Fetzen verschlangen, als auf zerwühltem Moosgrund grenzenlose Vermischung begann, dem Gotte zum Opfer. Und seine Seele kostete Unzucht und Raserei des Untergangs. (S. 410-411)

Der Sieg des Dionysos beinhaltet die Dominanz des Körperlichen über das Geistige. Aschenbach erlebt im Traum die körperliche Loslösung von kulturellen Schemata. Jegliche Kontrolle und Mäßigung des Körpers ist aufgegeben worden. Der Körper gibt sich der Sinnlichkeit, der Lust, der sexuellen Raserei hin. Diese Hingabe wird noch einmal in eine durch extreme Üppigkeit ausgezeichnete Sprache gefasst. Dem Leser wird es schwierig, sich eine Vorstellung des Szenarios zu machen. Vielmehr gerät er selbst in einen rauschähnlichen Zustand beim Lesen, geführt durch lange, adjektivierte Sätze und chaotisch sich aneinanderreihenden Bilderfolgen. Die Sprache wird gewissermaßen an ihre Grenzen geführt, ‚ausgepresst‘, um die Grenzerfahrung Aschenbachs zu vermitteln³³⁹. Die Sprache füllt sich mit Bildern von Körperlichkeit, mit Wörtern sexueller Konnotation, mit sinnlichen Beschreibungen von Erfahrungsmomenten. Der Kampf, den Dionysos und Apollo im Inneren des Protagonisten ausgefochten haben, ist auch ein Kampf zwischen Körper und Geist

³³⁹ Ein Zitat aus Peter Høegs Geschichtensammlung *Von der Liebe und ihren Bedingungen in der Nacht des 19. März 1929* gibt dieses Bild der sich verausgabenden Sprache wieder: „Ich bete sie an [die Sprache], weil sie imstande ist, über sich selbst hinauszugehen, in dem sie auf ihre eigene Begrenzung verweist.“ Peter Høeg, *Von der Liebe und ihren Bedingungen in der Nacht des 19. März 1929*, Reinbek bei Hamburg: 1998, S. 137.

gewesen. Die körperliche Dimension hat den Widerstreit für sich entscheiden können: Aschenbach gibt sich ihr nun hilflos hin³⁴⁰.

Die Übernahme der Welt und der Figur Aschenbachs durch die dionysische Kraft wird im Text auch durch die Hingabe des Künstlers an die Stadt Venedig symbolisiert. Wie schon angedeutet, stellt Venedig einen literarischen Topos mit Tradition dar³⁴¹: Um die Jahrhundertwende gerät Venedig in den Blickpunkt vieler literarischer Werke der europäischen Dekadenzliteratur. Diese Stadt im Auf und Ab von Glorie und Verfall diente den Autoren der Jahrhundertwende als beliebtes Szenario³⁴². Zwei der Figuren, die für Autoren und Werke der Jahrhundertwende eine große Rolle spielten – Richard Wagner und Friedrich Nietzsche – trugen ebenfalls dazu bei, dass die Stadt in das Blickfeld der Dekadenzliteratur geriet und beeinflussten die Art und Weise, in der Venedig repräsentiert wurde. Wagner komponierte in Venedig, der Stadt, in die er sich zurückgezogen hatte, den 2. Akt des *Tristan* und brachte die Oper dort zur Uraufführung. Der *Tristan* besetzte für viele der Autoren der Jahrhundertwende im Rahmen des herrschenden Wagnerkults eine Sonderstellung und wurde oftmals literarisch bearbeitet³⁴³. Friedrich Nietzsches Verhältnis zu Venedig war stets ein zwiespältiges; er fühlte sich zu der Stadt zwar hingezogen, hatte jedoch gesundheitliche Probleme, die Luft der Stadt zu ertragen³⁴⁴.

Ähnliche Probleme mit und in Venedig weist Thomas Manns Romanfigur Aschenbach auf. Nachdem er einen kurzen Aufenthalt auf einer adriatischen Insel unbefriedigt abbricht, erscheint ihm Venedig als einzig mögliches und richtiges Reiseziel: „Wenn man über Nacht das Unvergleichliche, das märchenhaft Abweichende zu erreichen wünschte, wohin ging man? Aber das war klar.“ (S. 364) Die italienische Kanalstadt weist von Anfang an

³⁴⁰ Obwohl die Sekundärliteratur die nietzscheanischen Termini des Dionysischen und des Apollinischen im *Tod in Venedig* immer wieder hervorgehoben haben, ist jedoch die an diese Begriffe gebundene Dichotomie von Körper und Geist im Hintergrund geblieben. Besonders bemerkenswert ist diese Leerstelle in einer zeitgenössischen Rezeption des Textes Thomas Manns. Carl Helbing, idem., S. 62, blendet die Problematik der Körperlichkeit in seiner gesamten Analyse des Textes vollkommen aus. An Stelle der körperlichen Dimension stellt er eine sinnlich erfasste Schönheit einer intellektuell erfassten Schönheit gegenüber: „Den Würdigen überfällt der Rausch, der den Intellekt ausschaltet und die Sinne reizt. Die Sinne sind es, welche die Schönheit erfassen und genießen, wenn sie in gottgleicher Gestalt hereinbricht, bezaubert, hinreißt. Die Seele vergift sich selbst; sie gibt sich der Schönheit hin und verliert in heißer Verwirrung das Bewußtsein.“ Die ganze Annäherung an Thomas Mann weicht der Interpretation des Körperlichen konsequent aus; die Problematik scheint in den Blickfeld Helbings gar nicht geraten zu können; so erwähnt er Tadzio nie mit Namen, sondern immer nur als Repräsentant einer abstrakten Schönheit und jegliche sexuelle Konnotation des Textes wird schlichtweg ignoriert.

³⁴¹ Siehe Anm. 345.

³⁴² So beispielsweise Maurice Barrès, *La mort de Venise* (1880), Vernon Lee, *The wicked voice* (1890), Gabriele D'Annunzio, *Il fuoco* (1900), Gerhard Hauptmann, *Und Pippa tanzt* (1906).

³⁴³ Siehe für den Wagnerkult um die Jahrhundertwende die ausführliche und exzellente Studie Erwin Koppens, *Dekadenter Wagnersimus*, idem.

³⁴⁴ Siehe für das Venedigbild Nietzsches Thea von Seuffert, idem., S. 99 ff.

organische Züge auf. Die Atmosphäre der Stadt prägt die gesamte Erzählung und das Schicksal des Helden³⁴⁵. Der Vergleich, den der Text zwischen venezianischer Gondel und Sarg erstellt³⁴⁶, führt den Strang der Todesthematik fort, der sich durch die ganze Novelle zieht. Die Gondelfahrt Aschenbachs zu seinem Hotel wird durch diesen Bezug als Todesfahrt erkennbar, als letzte schicksalsträchtige Reise. Schon in dem Gondeln durch die Kanäle verliert Aschenbach seine üblichen Koordinaten, was wiederum als Verlust seiner geistorientierten Grundhaltung zu interpretieren ist:

Es war warm hier am Hafen. Lau angerührt von Hauch des Scirocco, auf dem nachgiebigen Element in Kissen gelehnt, schloß der Reisende die Augen im Genusse einer so ungewohnten als süßen Lässigkeit. Die Fahrt wird kurz sein, dachte er; möchte sie immer währen! (S. 369)

Schon kurz nach seiner Ankunft im venezianischen Hotel stellen sich bei Aschenbach die ersten körperlichen Beschwerden ein. Das Wetter ist dunstig und ein fauliger Geruch geht von der Lagune aus. Es weht der schwere Scirocco und Aschenbach erinnert sich an einen früheren Besuch in der Stadt, den er vorzeitig hatte abbrechen müssen. Die Abreise schwebt ihm auch nun als Lösung vor:

Stellte nicht schon wieder die fiebrige Unlust von damals, der Druck in den Schläfen, die Schwere der Augenlider sich ein? Noch einmal den Aufenthalt zu wechseln, würde lästig sein; wenn aber der Wind nicht umschlug, so war seines Bleibens hier nicht. (S. 375).

Es handelt sich bei Aschenbachs Reaktionen auf die Stadt um körperliche Erfahrungen. Der Körper leidet unter Luft und Wetter Venedigs. So ist auch die Venedig-Thematik im *Tod in Venedig* mit der Problematik des Körperlichen verbunden. Der einzig mögliche Widerstand, den der Protagonist der Stadt leisten könnte, wäre, ihr seinen Körper zu entziehen. Nach einem Besuch in der Stadt, in der er dem Gestank der Lagune ausgesetzt ist und sich zwischen Menschenmassen bewegt, werden die körperlichen Beschwerden Aschenbachs schließlich unerträglich und er entscheidet sich zur Abreise: „Eigensinniges Ausharren erschien vernunftwidrig[...]“ (S. 382) Nur eine Kofferverwechslung – weiteres Symptom des in

³⁴⁵ Thea von Seuffert schreibt über das literarische Venedig: „Von wesenhafter Bedeutung aber erscheint jene Art des ‚Venedigerlebnisses‘, bei welcher Venedig nicht nur ‚gesehen‘ wird, sondern gewissermaßen aktiv, kraft seiner Eigenart und seines besonderen Wesens, den Dichter ergreift, ihm mehr gibt als ‚Stoff‘ oder auch geistig-künstlerische Werte, indem es sich zum Symbol menschlichen Erlebens erhebt.“ Thea von Seuffert, idem. S. 13.

³⁴⁶ Den Vergleich zwischen den Gondeln Venedigs und Särgen hatten sowohl Wagner als auch Nietzsche bereits aufgestellt. Siehe Thea von Seuffert und Erwin Koppen, idem.

Aschenbachs Welt einbrechenden Chaos – verhindert das Verlassen der Stadt. Die unter schwerer Melancholie angetretene Abreise wird unterbrochen und dies wird mit plötzlicher, ungewohnt starker Emotion von Aschenbach fröhlich begrüßt: „Eine abenteuerliche Freude, eine unglaubliche Heiterkeit erschütterte von innen fast krampfhaft seine Brust.“ (S. 385) Aschenbach reagiert körperlich auf Venedig; sowohl seine Beschwerden der Stadt gegenüber, als auch die nervöse Freude über seine unverhoffte Rückkehr stehen unter dem Zeichen körperlicher Reaktionen und Erfahrungen. Venedig erscheint als weiteres Element der Kraft des Dionysos mit dieser mitzuwirken, und sowohl die Resistenz als auch die Hingabe an die Atmosphäre Venedigs verstricken sich mit der allmählichen Dominanz des Körperlichen in der zuvor vom Geist beherrschten Welt Aschenbachs.

Ein weiteres Motiv, in welches das Topos Venedig und die körperlichen Reaktionen Aschenbachs auf diese Stadt münden, ist das Thema der Krankheit³⁴⁷: Der Einbruch des Dionysischen wird schließlich durch den Tod Aschenbachs als Resultat der in Venedig wütenden Cholera besiegelt. Aschenbach ahnt die Präsenz der Krankheit in der Stadt, eine Ahnung, die durch das vielsagende Schweigen der Venezianer, das vorsichtige Hüten ihres Geheimnisses bestärkt wird. Dass er trotz dieses Wissens und seiner ohnehin schon labilen körperlichen Verfassung die Abreise nicht antritt, ist der Faszination, die von einem ganzen Komplex an Elementen ausgeht, zuzuschreiben. Die Liebe zu Tadzio, Venedig und die Krankheit verschmelzen zu einer Einheit, der sich Aschenbach trotz der wiederholten Rückrufe der Vernunft nicht entziehen kann: Diese verschiedenen Kräfte stemmen sich über den Pol der Körperlichkeit genau gegen die vernunftorientierte Welt Aschenbachs und wecken ungeahnte Lüste, Besessenheiten, Faszinationen und Emotionen in ihm.

Der Topos der Krankheit erscheint erst spät im Text³⁴⁸, sozusagen als endgültiges Zeichen dafür, dass die dionysischen Kräfte Überhand gewonnen haben. Aschenbach beginnt mit einer fast widernatürlichen Freude sich seiner Ahnungen zu vergewissern. Er kann an den äußeren Umständen ablesen, dass die Stadt etwas Unheilbringendes verbirgt. Er liest die Symptome: Touristen reisen massenhaft ab, die Stadt wird desinfiziert, er hört das Wort ‚Übel‘ immer wieder in den Mündern verschiedener Venezianer, ein seltsamer Geruch breitet

³⁴⁷ Über die Thematik der Krankheit bei Thomas Mann gibt es reichlich Sekundärliteratur. Siehe Anm. 341.

³⁴⁸ Das Thema der Cholera wird erst im fünften und letzten Kapitel der Novelle ausgeführt. Vorher konnte der Leser zwar über die körperlichen Beschwerden Aschenbachs als Reaktion auf die faulige und stickige Luft der Stadt ahnen, dass es sich bei dieser Reaktion nicht nur um eine persönliche Unverträglichkeit handelt, jedoch erscheint das Topos der Krankheit erst, als Aschenbach ohnehin den Kräften Venedigs und der Liebe zu Tadzio verfallen ist.

sich aus, hygienische Maßnahmen werden getroffen. Doch Aschenbach begrüßt die Präsenz der Krankheit als weiteres Element des einbrechenden Chaos:

Aber zugleich füllte sein Herz sich mit Genugtuung über das Abenteuer, in welches die Außenwelt geraten wollte. Denn der Leidenschaft ist, wie dem Verbrechen, die gesicherte Ordnung und Wohlfahrt des Alltags nicht gemäß, und jede Lockerung des bürgerlichen Gefüges, jede Verwirrung und Heimsuchung der Welt muß ihr willkommen sein, weil sie ihren Vorteil dabei zu finden unbestimmt hoffen kann. (S. 397-398)

Die Krankheit fungiert hier als der Bürgerlichkeit entgegengesetztes Prinzip. Die Präsenz der Krankheit bedroht die bürgerlichen Ideale und Werte, indem sie sie durch ihre unabdingbare Dominanz in den Hintergrund rückt. Die Krankheit bringt Chaos, Abenteuer, Auflösung der gewohnten Koordinaten und Schemata mit sich, sie löst die Ordnung der Welt auf. Die Krankheit erscheint im Text als paralleler Prozess zu der sich verstärkenden Verliebtheit Aschenbachs. Bringt die verbotene Liebe zu Tadzio Aschenbachs private Weltvorstellung in Unordnung, so ist die Makrostruktur, in der sich Aschenbach bewegt, einem ähnlichen Verlauf unterworfen. Die Ordnung der Stadt löst sich in der Krankheit auf. Die Cholera in Venedig erscheint Aschenbach als „[...] jene[s] Abenteuer der Außenwelt, das mit dem seines Herzens dunkel zusammenfloß und seine Leidenschaft mit unbestimmten, gesetzlosen Hoffnungen nährte.“ (S. 401)

Der Topos der Krankheit bildet gemeinsam mit dem Motiv der Liebe eine sich gegenseitig reflektierende Einheit. Die Liebe produziert zum einen auf privater Ebene, was die Krankheit auf öffentlicher Ebene entstehen läßt. Zum anderen wirken Liebe und Krankheit potenzierend aufeinander. Aschenbachs Verliebtheit prägt seine Faszination und Lässigkeit gegenüber der Seuche in Venedig. Die Präsenz der Cholera in der Stadt wiederum stachelt ihn zu noch mehr Hingabe an die ‚verbotenen‘ Gefühle zu Tadzio an. Die Motivverflechtung von Liebe und Pathologie endet in der Novelle in der klassischen Zusammenführung von Eros und Thanatos.

Ein weiteres Leitmotiv der Novelle, welches für den allmählichen Einbruch des Chaos und dem permanent dominanter werdenden Kontrollverlust steht, ist das Herausfallen aus den zeitlichen Koordinaten. Aschenbachs Arbeitsethos beruht auf einer bestimmten Art und Weise, mit Zeit umzugehen. Es geht um ständiges Einteilen, Organisieren und Gliedern der Zeit. Michel Foucault hat die Wichtigkeit der Einteilung von Zeit für die Disziplinierung von

Körpern prägnant hervorgehoben³⁴⁹. Drei Elemente prägen diesen spezifischen Umgang mit Zeit, der als Ziel die Kontrolle über Menschen und ihre Körper hat: „Festsetzung von Rhythmen, Zwang zu bestimmten Tätigkeiten, Regelung der Wiederholungszyklen“³⁵⁰ Alle Institutionen, die der Kontrolle der Menschen dienen und ab dem 19. Jahrhundert eine Verbreitung und Spezialisierung erleben, setzten einen spezifischen Umgang mit der Zeit durch: „Es geht um die Herstellung einer vollständig nutzbaren Zeit.“³⁵¹ Körper werden diszipliniert in dem sie exklusiv den Pflichten, die durch Zeitmessung kontrolliert werden, zugewendet sind. Ausgeschlossen werden soll mit dieser Maßnahme der Müßiggang. Das immer detailliertere Einteilen der Zeit soll diese in ihrer Nutzbarkeit ausdehnen:

Je mehr man die Zeit zerlegt, um so mehr vervielfältigt man ihre Unterteilungen; um so besser entfaltet man ihre einzelnen inneren Elemente unter einem sie kontrollierenden Blick; um so mehr kann man eine Operation beschleunigen bzw. ihre Geschwindigkeit optimal regulieren.³⁵²

Misst man mit Genauigkeit die Zeit, weist diese keine Lücken auf und kann vollkommen besetzt werden. Mit dieser Nutzung der Zeit wird ein spezifischer Körper produziert: „[...] der natürliche Körper: ein Träger von Kräften und Sitz einer Dauer; es ist der Körper, der für spezifische Operationen mit ihrer Ordnung, ihrer Zeit, ihren inneren Bedingungen, ihren Aufbauelementen empfänglich ist.“³⁵³ Der Körper wird durch Zeitmessung kontrolliert und formiert. Ein bestimmtes Körperverständnis wird durch den Umgang mit der Zeit als Regulierungssystem des gesamten Alltags produziert.

Blickt man wieder auf den Protagonisten Aschenbach, wird man bei ihm diese Disziplinierungstechnik als grundlegenden Baustein seiner Arbeitsmoral wiederfinden. Er hat “[...]niemals den Müßiggang, niemals die sorglose Fahrlässigkeit der Jugend gekannt.“ (S. 358). Aschenbach führt einen geregelten Alltag, der darauf basiert, die Stunden des Tages mit Arbeit zu füllen: „[er begann] seinen Tag beizeiten mit Stürzen kalten Wassers über Brust und Rücken und brachte dann [...] die Kräfte, die er im Schlaf gesammelt, in zwei oder drei inbrünstig gewissenhaften Morgenstunden der Kunst zum Opfer dar.“ (S. 359) Kräfte werden verwaltet, die Zeit wird eingeteilt, der Körper wird domestiziert, um reines Dienstwerkzeug der Arbeit zu sein.

³⁴⁹ Siehe insbesondere Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, idem.

³⁵⁰ Idem. S. 192.

³⁵¹ Idem. S. 193.

³⁵² Idem. S. 198.

³⁵³ Idem. S. 199.

Die dionysischen Kräfte, die nichts anderes zu machen scheinen als die mit Mühe konstruierte Welt Aschenbachs zu zerstören, greifen auch diesen regulierenden Umgang mit der Zeit an. Nicht nur die Faszination, die das Meer auf Aschenbach ausübt, beinhaltet eine Loslösung vom strengen Umgang mit der Zeit, den der Schriftsteller ansonsten pflegt. Auch das Ausschalten des Körpers als dem Geiste dienendes Mittel zur Bewältigung von Arbeit findet durch den Prozess des Herausfallens aus der Zeit statt. Die Tage verbringt Aschenbach am Strand sitzend und Tadzio zuschauend, oder er läßt sich von den Menschenmengen durch die Gassen Venedigs treiben. Der Körper als solcher wird Protagonist der Erfahrungswelt Aschenbachs, da er nicht mehr der disziplinierenden Zeitregulierungen gehorcht.

Als eines der Symbole dieses veränderten Körperbewußtseins erscheint im Text das Bild der geschlossenen bzw. geöffneten Faust³⁵⁴. Eine Textpassage am Anfang der Erzählung gibt ein Kommentar eines Bekannten von Aschenbach über den Künstler wieder: „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.“ (S. 358) Signifikant erscheint mir beim Einsetzen dieser Metapher für die Moralvorstellungen von Aschenbach, dass es sich um eine körperliche Geste handelt. Diese beinhaltet einen spezifischen Umgang mit seinem Körper, einem Körper, der sich zu verschließen scheint, der keine Impulse von Außen empfängt. In Opposition zu dieser Geste der geschlossenen Hand, greift der Text diese Metapher wieder in dem Moment auf, indem Aschenbach nach seiner gescheiterten Rückreise in seinem Hotelzimmer sitzt:

Dann 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. (S. 386)

Diese neue Geste erscheint als Ausdruck eines neuen, vorher nicht gekannten Körpergefühls. Der Einbruch der dionysischen Kräfte beinhaltet für Aschenbachs Kosmos eine neue Art von Körperlichkeit.

³⁵⁴ Das Motiv der Faust wird in vielen der Interpretationen der Novelle als Symbol der Haltung Aschenbachs gegenüber seiner Arbeit und seinem Leben erwähnt. Siehe beispielsweise Hans W. Nicklas, *Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“: Analyse des Motivzusammenhangs und der Erzählstruktur*, Marburg: 1968, S. 19-20.

3. Das Versagen des Wortes und die Präsenz des Körperlichen

Die Geschichte des Schriftstellers Aschenbach kann gemeinsam mit der gesamten Struktur der Novelle als allmähliche Übernahme einer von Sprache und Geist dominierten Welt durch Sinnlichkeit und Körperlichkeit gelesen werden. Die Sprache dient dem Künstler Aschenbach als Werkzeug, um sein dem Geiste dienendes Leben zu realisieren. Durch das Wort hat er seine Arbeitsmoral durchgesetzt und weitergegeben. Seine Moralität und der Glaube an die Sprache fügen sich zu einer Einheit zusammen. Die Erzählung beschreibt das Scheitern und/oder Aufgeben der Moral Aschenbachs, was ein Versagen der Sprache impliziert. Die Novelle erlebt eine allmähliche ‚Verkörperlichung‘ auf verschiedenen Ebenen, sowie eine Infragestellung der Sprache als ausschöpfende Wiedergabe bestimmter Erfahrungen.

Wendet man den Blick der Ebene des Erzählten zu, verfolgt man die wachsende Besessenheit Aschenbachs mit Tadzio. Aschenbachs Scheitern an der Identifikation mit der sokratischen Figur beinhaltet das Scheitern des Modells der Liebe als Weg zur Geistigkeit. Die Verliebtheit des Künstlers nimmt gerade in ihrem Bezug zum Körper sowohl des Liebenden als auch des Geliebten im Text zunehmend zu. Von dem ersten Augenblick an, indem Aschenbach die polnische Familie erblickt, konzentriert sich sein Blick auf die physische Schönheit des Jungen. Diese Schönheit ist gebunden an einen spezifischen Umgang Tadzios mit seinem Körper. Auffallend ist für Aschenbach gleich zu Beginn der Kontrast zwischen Tadzio und seinen Schwestern. Die Mädchen werden als „herb und keusch“ (S. 373) beschrieben, ihre Gesichter erscheinen „nonnenhaft leer und nichtssagend“ (S. 373). Der Junge hingegen ist geprägt durch „Weichheit und Zärtlichkeit“ (S. 373). Der strenge und unsinnliche Umgang der Mädchen mit ihrer Körperlichkeit steht in Opposition zu der Lässigkeit und Weichheit Tadzios:

Er saß, im Halbprofil gegen den Betrachtenden, einen Fuß im schwarzen Lackschuh vor den anderen gestellt, einen Ellenbogen auf die Armlehne seines Korbsessels gestützt, die Wange an die geschlossene Hand geschmiegt, in einer Haltung von lässigem Anstand und ganz ohne die fast untergeordnete Steifheit, an die seine weiblichen Geschwister gewöhnt schienen. (S. 374).

Die Beschreibungen, die Tadzio betreffen, sind fast ausschließlich auf seine Körperlichkeit bezogen³⁵⁵. Detailliert werden die verschiedenen Kleidungsstücke, die der Junge trägt,

³⁵⁵ Es ist deswegen erstaunlich, dass die Verliebtheit Aschenbachs oft als narzißtischer Trieb gelesen wird. Hans W. Nicklas erwähnt in diesem Zusammenhang Bertaux: „Felix Bertaux hat darauf hingewiesen, daß an die Stelle der homoerotischen Gefühle Aschenbachs auch eine andere Art von Leidenschaft – Kartenspiel oder Wein – hätte treten können. Bertaux hat insofern recht, als Tadzio nur Objekt für Aschenbachs ‚überflutende

wiedergegeben und immer wieder seine goldenen, gelockten Haare, sein weiches und wohlgeformtes Gesicht, seine Gesten und Körperhaltungen. Tazio wird mit traditionell weiblich kodierten physischen Eigenschaften ausgestattet: Die ganze Weichheit, Anmut, Vorsicht und Zartheit, die ihm eigen ist, erscheinen dem Leser eher als Beschreibungen eines Mädchens. Die Koketterie mit seiner blendenden Schönheit mutet auch mädchenhaft an und scheint einem 14-jährigen Jungen nicht unbedingt zu entsprechen³⁵⁶. Der Text spielt auf diese Weise mit traditionellen Vorstellungen von Geschlecht und kehrt diese um. Im Verlaufe des Textes werden die Beschreibungen von Tazios Körper ausführlicher. Aschenbach beobachtet jede Geste, jede Bewegung des Geliebten, er verfolgt jedes Detail und jeden Schritt Tazios: „Bald kannte der Betrachtende jede Linie und Pose dieses so gehobenen, so frei sich darstellenden Körpers, begrüßte freudig jede schon vertraute Schönheit aufs neue und fand der Bewunderung, der zarten Sinneslust kein Ende.“ (S. 389) Der Text scheint sich mit dem voyeuristischen Blick Aschenbachs auf Tazios Körperlichkeit zu durchtränken. Der Blick wird immer detaillierter und erhascht zunehmend kleinere und verstecktere Körperteile und Gesten Tazios:

Sein honigfarbenes Haar schmiegte sich in Ringeln an die Schläfen und in den Nacken, die Sonne erleuchtete den Flaum des oberen Rückrats die feine Zeichnung der Rippen, das Gleichmaß der Brust traten durch die knappe Umhüllung des Rumpfes hervor, die Kniekehlen glänzten, und ihr bläuliches Geäder ließ seinen Körper wie aus klarerem Stoffe gebildet erscheinen. (S. 389)

Die Bewunderung der körperlichen Reize Tazios wird im Text von der für Aschenbach unverständlichen Sprache, die der Junge spricht, potenziert. Die fremde Sprache klingt dem Schriftsteller „weich“ und „verschwommen“ (S. 376). Aschenbach hat keine Möglichkeit, das, was Tazio sagt, zu verstehen. Die Sprache spielt in seiner Bewunderung nur in der Abwesenheit der Verständigung eine Rolle, nicht aber als rationaler Weg, dem Jungen näher zu kommen. So stehen sich Körperlichkeit und kommunikative Sprache in der Verliebtheit

Innerlichkeit' ist, der er zum Opfer fällt. W. Nicklas, idem, S. 79. Es handelt sich bei solch einer Interpretation m.E. um eine Fehlinterpretation, die fundamentale Textstellen zu übersehen scheint. Im Mittelpunkt der Liebe Aschenbachs steht die Körperlichkeit eines Anderen, die weder von Karten oder Alkohol, noch von der Person des Liebenden selbst ersetzt werden kann.

³⁵⁶ Die Bilder von Weiblichkeit erleben eine Vervielfältigung in den wissenschaftlichen, philosophischen und literarischen Diskursen um die Jahrhundertwende. Jedoch scheint ihnen eins gemeinsam, nämlich die auffällige Körperlichkeit: „Da die Frau als moralisch labil galt, war im Verständnis der männlichen Zeitgenossen des späten 19. Jahrhunderts ihr Zustand latenter Körperlichkeit nur eine weitere ‚logische‘ Konsequenz weiblicher konstitutioneller Anfälligkeit[...]“, siehe Bettina Pohle, „Namenlose Furcht. Weiblichkeitsentwürfe zwischen Abscheu und Wollust“, in: *Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität*, op. cit., S. 86-102, S. 93. Das Bild des Mannes wurde dagegen mit dem Terminus der Kultur gleichgesetzt.

Aschenbachs zu Tadzio diametral gegenüber. Die unverstandene Sprache begleitet in ihrer Musikalität die körperliche Verzückung, die Tadzio auf den Schriftsteller ausübt.

Der erste Versuch Aschenbachs, einen direkten Kontakt zu Tadzio aufzubauen, scheitert an eben diesem Spannungsverhältnis zwischen Körperlichkeit und Sprache. Aschenbachs Intention, den Jungen bei einem zufälligen Zusammentreffen im Hotel anzusprechen, kommt einem Zähmungsversuch durch das Einsetzen von Sprache gleich:

Der Wunsch, der einfache Gedanke [...] ihn anzureden [...] lag nahe und drängte sich auf. Der Schöne ging schlendernd, er war einzuholen, und Aschenbach beschleunigte seine Schritte. Er erreicht ihn auf dem Brettersteig hinter den Hütten, er will ihm die Hand aufs Haupt, auf die Schulter legen, und irgendein Wort, eine freundliche französische Phrase schwebt ihm auf den Lippen: da fühlt er, daß sein Herz [...] wie ein Hammer schlägt, daß er, so knapp bei Atem, nur gepreßt und bebend wird sprechen können; er zögert, er sucht sich zu beherrschen, er fürchtet plötzlich, schon zu lange dicht hinter dem Schönen zu gehen, fürchtet sein Aufmerksamwerden, sein fragendes Umschauen, nimmt noch einen Anlauf, versagt, verzichtet und geht gesenkten Hauptes vorüber. (S. 392)

Die körperlichen Empfindungen, welche die Gefühle zu Tadzio in Aschenbach auslösen, nehmen ihm die Möglichkeit der Sprache. Die Intention, die Liebe zu Tadzio in sprachliche Gebärden zu äußern, sie dadurch zu zähmen, zu normalisieren, scheitert. Die körperlichen Reaktionen des Verliebten lassen die Sprache verzagen: Das Wort wird durch die Dominanz des Körperlichen ausgeschaltet³⁵⁷.

Über den Weg der Verliebtheit erfährt Aschenbach ein unbekanntes Erwecken seines Körpers. Seine Verliebtheit zeigt sich ihm durch ein Aufblühen seiner Körperlichkeit.

Die Sonne bräunte ihm Antlitz und Hände, der erregende Salzhauch stärkte ihn zum Gefühl, und wie er sonst jede Erquickung, die Schlaf, Nahrung oder Natur ihm spendet, sogleich an ein Werk zu verausgaben gewohnt gewesen war, so ließ er nun alles, was Sonne, Muße und Meerluft

³⁵⁷ Eine mögliche harmonische Beziehung von Körperlichkeit und Sprache wird in dem Text nur in einer kurzen Textpassage angedeutet. Aschenbach verspürt plötzlich den Drang, in der Präsenz Tadzios zu schreiben und verfasst eineinhalb Seiten, die der Text beschreibt als „[...] erlesene[...] Prosa [...], deren Lauterkeit, Adel und schwingende Gefühlsspannung binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen sollte“ (S. 391). Aschenbach erlangt also kurzzeitig das Gleichgewicht zwischen Eros und Wort, jedoch bleibt diese Erfahrung im Hintergrund des Textes. Rolf Günter Renner schreibt über diese Textpassage: „Die ‚Krisis‘, die Heimsuchung, die Gustav Aschenbach erfährt und die sein Autor später, geschult im Denken Freuds, in einem Essay als den Konflikt zwischen Zivilisation und unterdrückter Triebwelt dechiffriert, gehorcht im vierten Kapitel der Venedignovelle jener Wunschphantasie der Transformation von Geist und Gefühl. Körper und Schrift, die Thomas Mann zwar schon im vor und gleichzeitig mit der Aschenbachgeschichte entstehenden Entwurf des ‚Krull‘ avisiert, die in seinem Werk aber erst sehr viel später eingelöst werden kann.“, Rolf Günter Renner, idem., S. 34.

ihm an täglicher Kräftigung zuführten, hochherzig-unwirtschaftlich aufgehen in Rausch und Empfindung. (S. 393)

Das Empfinden des Körpers nicht als Mittel zum Zweck, sondern als Quelle von Genuß und Sinnlichkeit ist bei Aschenbach als Resultat seiner Liebe zu Tadzio zu verstehen.

Die Liebe zu Tadzio steht in dem Text unter dem Eindruck der Körperlichkeit. Nicht nur ist es die physische Erscheinung Tadzios, die Aschenbachs Faszination hervorruft, nicht nur wird die Beobachtung von Tadzios Körper immer penetranter und nicht nur erlebt Aschenbach seine Verliebtheit als körperliches Gefühl, sondern auch das Verhältnis zu seinem Körper verändert sich. Aschenbachs Blick auf seine eigene Erscheinung erlebt eine Transformation. Die ständige Betrachtung des bewunderten Körpers provoziert Aschenbach zu der Betrachtung seines eigenen Körpers:

Wie irgendein Liebender wünschte er, zu gefallen, und empfand bittere Angst, daß es nicht möglich sein möchte. Er fügte seinem Anzuge jugendlich aufheiternde Einzelheiten hinzu, er legte Edelsteine an und benutzte Parfums, er brauchte mehrmals am Tage viel Zeit für seine Toilette und kam geschmückt, erregt und gespannt zu Tische. Angesichts der süßen Jugend, die es ihm angetan, ekelte ihn sein alternder Leib; der Anblick seines grauen Haares, seine scharfen Gesichtszüge stürzte ihn in Scham und Hoffnungslosigkeit. Es trieb ihn sich körperlich zu erquicken und wiederherzustellen; er besuchte häufig den Coiffeur des Hauses. (S. 411)

Der Coiffeur wird zum Verbündeten des Künstlers und transformiert den alternden Schriftsteller: Er färbt ihm die grauen Haare schwarz und verjüngt durch Creme und Schminke die Gesichtshaut Aschenbachs:

Aschenbach, bequem ruhend, der Abwehr nicht fähig, hoffnungsvoll erregt vielmehr von dem, was geschah, sah im Glase seine Brauen sich entschiedener und ebenmäßiger wölben, den Schnitt seiner Augen sich verlängern, ihren Glanz durch eine leichte Untermalung des Lides sich heben, sah weiter unten, wo die Haut bräunlich-ledern gewesen, weich aufgetragen ein zartes Karmin erwachen, seine Lippen, blutarm soeben noch, himbeerfarben schwellen, die Furchen der Wangen, des Mundes, die Runzeln der Augen unter Creme und Jugendhauch verschwinden, - erblickte mit Herzklopfen einen blühenden Jüngling. (S. 412)

Aschenbach nimmt Attitüden ein, die seinen Moralvorstellungen entgegengesetzt sind. Die Zuwendung seinem Körper gegenüber ist ein absolut neues Phänomen für den geistbeherrschten Schriftsteller. Die Eitelkeit, die ihn auszeichnet, existierte für ihn bisher nur

seiner Arbeit gegenüber. Aus einem unbeachteten Körper, der nur dem Geist zu Dienst gestanden hatte, ist ein mit höchster Aufmerksamkeit besetzter Körper geworden. Auch hier stellt der Text ein Spannungsverhältnis der Geschlechtervorstellungen her: Schminke, Schmuck, Parfum dienen dem Liebenden, seinen Geliebten zu locken. Die Aufmerksamkeit auf das Äußere, das Schmücken des Körpers waren um die Jahrhundertwende keineswegs Eigenschaften, die von dem dominanten Bild des Mannes erwartet wurden. Vielmehr sollte ein schlichtes und ausgeglichenes Aussehen einen integeren Geist widerspiegeln. Aschenbach erlebt eine Art ‚Verweiblichung‘ in seiner Entwicklung³⁵⁸.

Beide Protagonisten des Textes - der Künstler Aschenbach und der schöne Tadzio – bringen leitende Vorstellungen von Geschlecht in eine spannungsreiche Situation. Tadzio wird wiederholt mit ‚weiblichen‘ physischen Eigenschaften beschrieben und Aschenbachs Zuwendung seinem Körper gegenüber erscheint ebenfalls mit weiblich kodierten Vorzeichen. Der Text spielt mit den traditionellen Geschlechtsidentitäten und parodiert – potenziert durch die homoerotische Liebe des Künstlers zu Tadzio – traditionelle Vorstellungen von ‚Gender‘. Mit Butler gesprochen lassen sich diese narrative Komponente als *gender parody* bezeichnen. Für Butler wird Geschlecht und Geschlechtsidentität performativ immer wieder erstellt. Um diese Bewegung oder diesen Prozess des ständigen Werdens und Konstruierens von (Geschlechts-) Identität zu beschreiben, führt Butler den Terminus des Performativen ein. Der Terminus des Performativen fungiert in Butlers Argumentation in Opposition zu einem essentialistischen Gedanken, der Natur, Substanz, Kern als wesentliche Realitäten etabliert. Diese sind für Butler nur Effekte, die durch sich wiederholende Aktionen erzeugt werden. Gesten, Akte, sprachliche Zuschreibungen, durch die und mit welchen Geschlechtsidentität konstruiert wird, werden unter dem Begriff des Performativen zusammengefasst. (Geschlechts-)Identität ist Resultat des performativen Prozesses. Konstruktion und Inszenierung der Geschlechtsidentität sind performativ, d.h. sie sind Fabrikationen, Erfindungen, die immer wieder in der Interaktion (re)produziert und somit aufrechterhalten werden. Geschlechtsidentität und Geschlecht werden für Butler performativ erzeugt; der geschlechtlich bestimmte Körper hat keinen ontologischen Status, keine vorhergehende

³⁵⁸ Gertrud Lehnert hat die Verkleidung als kulturelles Phänomen untersucht. Nach ihr assoziiert jede Kultur bestimmte Erkennungsmerkmale wie Kleider, Frisuren, Elemente der Körpersprache und Düfte mit bestimmten sozialen Gruppen oder Geschlechtern. Diese Merkmale gelten als geschlechtlich bestimmte Zeichen, unabhängig von Träger oder Trägerin dieser Merkmale. Die Maskerade, also das Übernehmen dieser Erkennungsmerkmale von Seiten des ‚verkehrten‘ Geschlechts wird als Bruchstelle empfunden: „Die geschlechtsbezogene Verkleidung kann in Analogie zur liminalen Phase gesehen werden, als Bruch mit dem Vertrauten und Übergang von einem Geschlecht zu einem anderen.“ Gertrud Lehnert, *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*, München: 1997, S. 15.

Realität vor den performativen Akten, die ihn hervorbringen. Geschlechtsidentität wird so zum Akt, zur rituellen gesellschaftlichen Inszenierung, die eine wiederholte Darbietung benötigt. Butler schreibt: „Diese Wiederholung ist eine Re-Inszenierung und ein Wieder-Erleben eines bereits gesellschaftlich etablierten Bedeutungskomplexes – und zugleich die mundane, ritualisierte Form seiner Legitimation.“³⁵⁹ Zum einen generiert die ständige Wiederholung von bereits existierenden und beschränkten Mustern den Effekt eines wesentlichen Kerns oder einer Substanz, also einer Natürlichkeit, die es nicht erlaubt, diese Raster zu hinterfragen, und zum anderen wird durch diese nie endende Bewegung das gesamte Grundmodell am Leben erhalten. Es handelt sich um eine permanente Stilisierung des Körpers im begrenzten und begrenzenden Rahmen der Öffentlichkeit, wobei es sich um ein zeitliches und kollektives Phänomen handelt. Erst durch diesen Akt der Stilisierung entstehen Geschlecht und Geschlechtsidentität. Butlers theoretische Perspektive basiert somit auf drei fundamentalen kategorialen Dimensionen: die des anatomischen Geschlechts (*sex*), die der Geschlechtsidentität (*gender*) und die der Performanz der Geschlechtsidentität (*gender performance*). Diese dürfen jedoch nicht als eine lineare Kette, bei der ein Element aus dem anderen hervorgeht, gedacht werden, sondern vielmehr als sich gegenseitig konstituierend:

Wir dürfen die Geschlechtsidentität nicht als feste Identität oder als *locus* der Tätigkeit konstruieren, aus dem die verschiedenen Akte hervorgehen. Vielmehr ist sie eine Identität, die durch die *stilisierte Wiederholung der Akte* in der Zeit konstituiert bzw. im Außenraum instituiert wird.³⁶⁰

Die Stilisierung des Körpers erzeugt als Effekt die Geschlechtsidentität und konstruiert die Illusion eines geschlechtlich bestimmten Selbst.

Performativität muß als permanenter Prozess der Wiederholung und Wiederholbarkeit gedacht werden, wobei, wie schon gesagt, diese Wiederholungen nicht von einem Subjekt ausgehen, sondern gerade sie es sind, die das Subjekt ermöglichen und bedingen. In diesem Sinne kann man nicht nur davon sprechen, dass gewisse Zwänge für die Performativität existieren, sondern diese Zwänge sind die eigentliche Bedingung des Performativen. Butler akzentuiert, dass es sich bei den performativ konstituierten Konstruktionen, die in der permanenten Wiederholung entstehen und bestätigt werden, jedoch nie zu einer vollkommen

³⁵⁹ Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, idem, S. 206.

³⁶⁰ Idem, S. 106.

Identifikation kommt. Diese bleibt immer ein unerfülltes Ideal und es ist diese Ambivalenz, die es erlaubt, eine Möglichkeit der Subversion zu reflektieren³⁶¹.

Über den Begriff der Performativität eröffnet sich für Butler die Möglichkeit der Subversion. Wie schon erwähnt, bezieht sich das Konzept der Performativität auf eine Möglichkeit der Iterierbarkeit, der Wiederholung. Jedes Moment der Wiederholung (einer Praktik, eines Satzes) impliziert etwas Vorausgegangenes und Nachfolgendes – es bezieht sich also immer auf etwas Abwesendes. Und genau dieser Spalt, diese Lücke zwischen Aktuellem und Vergangenen/Zukünftigem impliziert die Möglichkeit eines Bruches, einer Störung oder eines Risses; eine Wiederholung kann nie ganz identisch sein. Die Möglichkeit der Subversion/Affirmation ist so gesehen dem Prozess der Wiederholung selbst immanent.

Wenn es gerade die Wiederholung von kulturell eingeschränkten Modellen ist, die den Effekt eines natürlich gegebenen Geschlechts erzeugt, dann können über den Weg der Störung dieses Wiederholungsprozesses Brüche in der Wahrnehmung von Geschlecht und Geschlechtsidentität produziert werden. Da Bedeutung und Sinn in der performativen Stilisierung generiert werden, können diese bedeutungsgebenden Strukturen nur in dem Moment ihrer Erzeugung gestört und angefochten werden. Mit der Irritation der gewohnten, sich immer wiederholenden und damit sich konstituierenden Bildern, wird jedoch nicht nur das Bild selber in Frage gestellt, sondern auch der Effekt ihrer Natürlichkeit. Nicht nur die potenziell vielfältige Interpretation von Geschlechtsidentität wird sichtbar gemacht, sondern die Vorstellung eines geschlechtlichen Kerns wird hinterfragt. In der von Butler benannten Geschlechter-Parodie (*gender parody*) wird also die Vorstellung einer ursprünglich geschlechtlich bestimmten Identität parodiert und somit in eine prekäre Position gebracht. Mittels dieser bewußt eingesetzten Performanz, die den performativen Charakter von Geschlecht erst sichtbar macht, können Geschlecht und Geschlechtsidentität einem Moment der Ent-Naturalisierung unterworfen werden. In der Geschlechter-Parodie verschwindet das scheinbare ‚Original‘ und der Begriff des Originals selbst wird in die parodistische Struktur mit aufgenommen. Butler sieht in diesen Momenten der Irritation und Störung, dem Produkt des parodistischen Umgangs mit Geschlechtervorstellungen, die Möglichkeit einer Entstehung von Ungewißheit und die Eröffnung eines Freiraums für die Re-Signifizierung und Re-Kontextualisierung der im Spiel stehenden Kategorien. Paradigmatische und kulturell

³⁶¹ Butler schreibt zu dieser idealen und nicht aufgehenden Gleichung: „Das Subjekt ist vielmehr die inkohärente und mobilisierende Verzahnung von Identifizierungen. Es wird in der und durch die ständige Wiederholbarkeit seiner Darstellung konstituiert, eine Wiederholung, die zugleich dahingehend wirkt, die Normen der Echtheit zu legitimieren und zu entlegitimieren, von denen es produziert wird.“ Siehe Judith Butler, *Körper von Gewicht*, idem., S. 185.

schon etablierte Geschlechter-Parodien sind Phänomene wie Travestie, Kleidertausch und die sexuelle Stilisierung der *butch/femme*-Identitäten. Parodistischer Umgang mit Geschlechtsidentität ist jedoch nicht mit Subversion gleichzusetzen, denn er kann auch der Verfestigung der normativen Geschlechterverhältnisse dienen. Die heterosexuelle Matrix, also ein herrschendes normatives Machtsystem, produziert Geschlechterparodien, um die eigenen Grenzen sichtbar zu machen und sie zu stärken. Butler erkennt auch parodistische Phänomene, die sich simultan aneignend und subversiv zu den dominanten Strukturen verhalten. Parodie kann somit sowohl die normativen Vorstellungen entnaturalisieren als jedoch auch re-idealisiert oder auch beide Akte gleichzeitig vollziehen.

Die Subversion muß nach Butler von den Bedingungen der Ordnung ausgehen, die sie versucht anzugreifen. Sie muß also in den Möglichkeiten ansetzen, die selber die Ordnung erstellen und wieder rückwirkend von der Ordnung erstellt werden. Die Ordnung oder das ‚Gesetz‘ geben vor, wie die Wiederholung der Körperakte auszusehen hat, jedoch existiert dieses ‚Gesetz‘ wiederum nur, dadurch dass diese Wiederholungen vollzogen werden. Subversive Momente können also nur in diesem Raum stattfinden und müssen mit den schon vorhandenen Modellen operieren. Mit Butler gesprochen, heißt das: „Die Dekonstruktion der Identität beinhaltet keine Dekonstruktion der Politik; vielmehr stellt sie gerade jene Termini, in denen sich die Identität artikuliert, als politisch dar.“³⁶²

Thomas Manns Text bewegt sich auf diesen Momenten zwischen Subversion und Re-Idealisierung von normativ kodierten Vorstellungen von Geschlecht. Geschlecht erscheint zum einen als performativ hergestellt: Aschenbach wird durch Akte, die in einem traditionellen System als ‚weiblich‘ gelten auch ein wenig zur ‚Frau‘, und Tadzio bringt seine Identität als Junge durch seine weichen Bewegungen an seine Grenzen. Jedoch führt der Text die subversive Geste in einem eingegrenzten Rahmen zum Scheitern und der Tod legt sich als endgültiges Zeichen des Scheiterns über die Novelle. Das Motiv des Todes erscheint eng gebunden an die homoerotische Liebe Aschenbachs zu Tadzio.

Eros und Thanatos verstricken sich über die Figur Tadzios zu einem Motivgeflecht. Der schöne Jüngling kann so als eine der Todesfiguren des Textes ausgemacht werden. In der Novelle taucht eine Reihe von Hadesfiguren auf, die das Motiv der Todesfaszination ausführen³⁶³. Betrachtet man die Beschreibungen dieser Todesboten, wird sichtbar, dass sie mit extremer Auffälligkeit in ihrer Körperlichkeit geschildert werden. So steht Tadzio, als der

³⁶² Idem, S. 218.

³⁶³ Siehe zur Thematik der Hadesfiguren in der Erzählung H. Petriconi, idem., Martina Hoffmann, idem., Hermann Kurzke, idem.

gewissermaßen endgültige Todesengel, in einer Reihe von beschriebenen Figuren, die über ihre Körperlichkeit Signifikanz erhalten. Diese Figuren zeichnen sich alle durch physische Eigenschaften aus, die merkwürdig und unheimlich sind. Etwas Groteskes haftet ihrem Aussehen an, eine Eigenschaft die wiederum dazu führt, dass Aschenbach körperlich auf sie reagiert. Unbequemlichkeit und Unheimlichkeit werden in dem Künstler als Reaktion auf diese skurrilen körperlichen Erscheinungen hervorgerufen.

Die erste dieser Hadesfiguren ist der Fremde, der Aschenbach auf seinem Spaziergang am Anfang der Erzählungen begegnet und der im Text unmittelbar vor dem Einbruch der unerwarteten Reiselust steht. Er taucht ohne dass Aschenbach ihn bemerkt auf und sie wechseln kein Wort miteinander, nur einen Blick, von dem Aschenbach peinlich berührt ist. Der Mann wird ausgiebig in seinen physischen Eigenschaften beschrieben: Er ist „mäßig hochgewachsen, mager, bartlos und auffallend stumpfnäsiger“ (S. 354), er hat „milchige und sommersprossige Haut“ (S. 254) und einen Hals, an dem „der Adamsapfel stark und nackt hervortrat“ (S. 354). Er blickt mit „farblosen, rotbewimperten Augen, zwischen denen, sonderbar genug zu seiner kurzen aufgeworfenen Nase passend, zwei senkrechte, energische Furchen standen“ (S. 354). Die Begegnung zwischen dem Fremden und Aschenbach hat weiter keine Signifikanz im Verlaufe der Erzählung und trotzdem gibt der Text detaillierte Auskunft über seine körperliche Erscheinung. Diese Figur erlangt ihre Wichtigkeit erst in Verbindung mit den immer wieder auftauchenden seltsamen Figuren, die durch starke körperliche Präsenz Aschenbach, wenn auch nur momentan, aus der Fassung bringen.

Der Kartenverkäufer, welcher dem Schriftsteller sein Billet nach Venedig ausstellt, reiht sich ebenfalls in die Folge der Todesboten ein. Es handelt sich um einen „[...] ziegenbärtigen Mann von der Physiognomie eines altmodischen Zirkusdirektors, der mit grimassenhaft leichtem Geschäftsgebaren die Personalien der Reisenden aufnahm und ihnen die Fahrscheine ausstellte.“ (S. 364) Er hat „gelbe[...] und knochige[...] Finger[...]“ (S. 364) und provoziert in Aschenbach ein Gefühl der Unsicherheit in Bezug zu dem ausgesuchten Reiseziel Venedig.

Eine weitere dieser Linie zugehörige Figur ist der ‚falsche Jüngling‘, der Aschenbach auf dem Schiff nach Italien auffällt. Inmitten einer lauten und lachenden Gruppe junger Menschen sticht Aschenbach mit plötzlichem Erschrecken ein Verkleideter ins Auge:

Er war alt, man konnte nicht zweifeln. Runzeln umgaben ihm Augen und Mund. Das matte Karmesin der Wangen war Schminke, das brauen Haar unter dem farbig umwundenen Strohhut Perücke, sein Hals verfallen und sehnig, sein aufgesetztes Schnurbärtchen und die Fliege am Kinn

gefärbt, sein gelbes und vollzähliges Gebiß, das er lachend zeigte, ein billiger Ersatz und seine Hände, mit Siegelringen an beiden Zeigefingern, waren die eines Greises. (S. 365)

Aschenbach reagiert mit Entsetzten und Ekel; seine Umwelt erscheint ihm ins Sonderbare zu gleiten. Die gewohnten Koordinaten scheinen sich aufzulösen, eine unheilbringende Atmosphäre kündigt sich an. Nicht nur läßt sich die Figur des als Jüngling verkleideten Greises als eine der Todesboten erkennen, sondern mit ihr wird das Motiv der Verkleidung eingeführt, das am Ende der Novelle in der Figur Aschenbachs wiederkehren wird: Aschenbach selbst wird zum Ende der Erzählung hin in einen ‚falschen Jüngling‘ verwandelt.

Der Gondoliere, der Aschenbach durch die Lagunen Venedigs zu seinem Hotel befördert, nimmt in der Novelle ebenfalls die Position einer Hadesfigur ein. Nicht nur wird bei dieser Gondelfahrt das Gefährt mit einem Sarg verglichen, sondern auch die Figur des Gondoliere selbst erscheint wieder in der Besonderheit seines Aussehens hervorgehoben: „Es war ein Mann von ungefälliger, ja brutaler Physiognomie“ (S. 369). Es folgen einige Beschreibungen seiner unangenehmen Gesichtszüge. Der Gondoliere stellt sich als ‚falscher Gondoliere‘ heraus, der keine Lizenz besitzt und versucht, Aschenbach zu betrügen. Die Todesboten zeigen in der Novelle eine Art Entfremdung Aschenbachs von der Welt an. Diese scheint sich alpträumartig in eine Welt der Fratzen und Masken zu transformieren und Aschenbach verliert sicheren Boden unter seinen Füßen. Signifikant ist, dass diese unheilbringende Atmosphäre von der Körperlichkeit der Figuren ausgeht. Über das Sonderliche, über die Unmöglichkeit der Klassifizierung, über die Überlappung von Sein und Schein bei diesen Körpern gerät die Welt Aschenbachs in Unordnung.

Die letzte Erscheinung, die dem Todesreich angehört, ist die des Straßensängers. Eine Gruppe von Straßensängern spielt ihre Musik in dem Vorgarten des Gasthofes. Der Gitarrist beendet die kleine Vorführung mit einem Lied, dessen Refrain in einem lauten Gelächter endet. Der Musiker ist schwächling und mager und wirkt „brutal und verwegen, gefährlich und unterhaltend“ (S. 403). „Sein Lied, lediglich albern dem Wortlaute nach, gewann in seinem Munde, durch sein Mienenspiel, seine Körperbewegungen, seine Art, andeutend zu blinzeln und die Zungen schlüpfrig im Mundwinkel spielen zu lassen, etwas Zweideutiges, unbestimmt Anstößiges.“ (S. 403) Auch dieser Mann ist mit einem „groß[en] und nackt wirkende[n] Adamsapfel“ (S. 403) ausgestattet.

Sein bleiches, stumpfnäsiges Gesicht, aus dessen bartlosen Zügen schwer auf sein Alter zu schließen war, schien durchpflügt von Grimassen und Laster, und sonderbar wollten zum Grinsen

seines beweglichen Mundes die beiden Furchen passen, die trotzig, herrisch, fast wild zwischen seinen rötlichen Brauen standen. (S. 403)³⁶⁴

Auch diese Figur bringt eine seltsame Atmosphäre mit sich und löst in Aschenbach eine Reaktion der Entfremdung seiner Umwelt gegenüber aus. Sich explizit auf die Teufelsthematik beziehend, beschreibt die Novelle den Karbolgeruch, der von dem Mann ausgeht. Das Lachlied, welches als Zugabe noch einmal von den Musikanten vorgetragen wird, entwickelt sich zu einem grotesken Chaos, bei dem der Gitarrist anscheinend von anfallartigen Lachkrämpfen heimgesucht wird, sich schüttelt und zittert. Das Lachen geht in Schreien über, es wirkt auf die Zuschauer ansteckend und die Hotelgesellschaft kann das laute Lachen nicht mehr unterdrücken. Aschenbach reagiert mit einer seltsamen Mischung aus Unruhe, Faszination und Ekel. Die Nähe Tadzios, der ebenfalls als Zuschauer anwesend ist, hält den Verliebten an seinen Ort gebunden. In einem traumähnlichen Zustand kann er sich dem Spektakel nicht entziehen.

Die als Hadesboten auszumachenden Figuren in der Novelle bilden ein sich durch den gesamten Text ziehendes Leitmotiv. Sie zeigen immer wieder die Entstellung der Welt Aschenbachs, die sich verlierende Kontrolle, die Übernahme durch das Dionysische, die Dominanz des Körperlichen. Die Eigenart ihrer Körperlichkeit ist ihr Spezifikum und sie provozieren durch diese Charakteristik körperliche Reaktionen in dem Protagonisten der Novelle. Ihre Zugehörigkeit zum Hadesreich und die rauschähnlichen Zustände, die sie bei Aschenbach auslösen, läßt sie mit dem Motiv des Dionysischen in Verbindung bringen. Sie erscheinen als Elemente der Ankündigung und als Zeichen einer neu empfundenen Welt, die sich durch die Dominanz des Körperlichen auszeichnet. Die detaillierten Körperbeschreibungen weisen immer Züge der Unzulänglichkeit von Sprache auf: Worte, die Merkwürdigkeit, Entfremdung, Seltsamkeit ausdrücken, zeigen die Schwierigkeit von Sprache auf, bestimmte Phänomene, die den Körper betreffen, wiederzugeben. Die Welt der Sprache, die den Kosmos Aschenbachs in seiner Lebensauffassung und –führung dominiert hatte, bricht allmählich zusammen.

Rücken körperliche Phänomene in der Novelle zunehmend in den Vordergrund des Textes, verliert die Sprache als Modus des ‚In der Welt Seins‘ allmählich Dominanz. Aschenbachs Verliebtheit gegenüber Tadzio wächst; der Körper des Jungen und sein eigener

³⁶⁴ Die letzte der Todesfiguren gleicht der ersten dieser Erscheinungen; fast bis in die genaue Wortwahl decken beide Figuren sich in ihren Beschreibungen. So schließt sich der Kreis der Weltentfremdung Aschenbachs durch die Hadesfiguren.

Körper dominieren die Erfahrungswelt des Künstlers. Parallel hierzu bricht die Cholera in Venedig ein. Wie schon weiter oben gezeigt wurde, verschmelzen das Motiv der Liebe und das der in der Stadt wütenden Krankheit zu einem Themenkomplex zusammen. Auch in Bezug zu dem Verlust der Sprache wird diese Verstrickung sichtbar. Beide Phänomene beinhalten nicht nur die Auflösung der gewohnten Ordnung und das Auftauchen von nicht gekannten Koordinaten, sondern auch die Abwesenheit der Sprache. Eines der Anzeichen, an denen Aschenbach die Präsenz der Cholera in Venedig erahnt, ist das allmähliche Verschwinden der deutschen Sprache. Fremde Sprachen und Laute, die für Aschenbach unverständlich sind, fangen an seine Welt zu dominieren. Diese Entwicklung geht einher mit der wachsenden Besessenheit für Tadzio, mit dem Aschenbach keinen sprachlichen Kontakt hat. Sprache als Verständigungsmöglichkeit und Kommunikationsmittel wird in Aschenbachs Kosmos ausgeschaltet. Dieser Prozess steht in Opposition zu den ersten Kapiteln der Erzählung, die die schriftstellerische Arbeit Aschenbachs kommentieren. War einst Sprache das Hauptwerkzeug Aschenbachs, um sich mit der Welt auseinanderzusetzen, verliert sie nun tagtäglich an Präsenz. Die Cholera, die in Venedig wütet, wird von der Stadt verschwiegen, um die Touristen nicht zu verscheuchen. Aschenbach gliedert sich gewissermaßen in den Prozess des Schweigens ein, indem er es befürwortet. Nachdem er herausgefunden hat, dass die deutsche und österreichische Presse im Gegensatz zu den lokalen Zeitungen die Krankheit nicht versteckt, reagiert er mit Angst, dass das Schweigen über die Cholera gebrochen wird. Aschenbach wünscht sich so explizit die Loslösung von der Sprache: „Man soll schweigen!“ dachte Aschenbach erregt, indem er die Journale auf den Tisch zurückwarf. „Man soll das verschweigen!“ (S. 397). Die Abwesenheit von Sprache charakterisiert sowohl die Verliebtheit Aschenbachs als auch die Krankheit in Venedig. Die Sprachlosigkeit beider Phänomene läßt sie zu einer Einheit zusammenwachsen:

So empfand Aschenbach eine dunkle Zufriedenheit über die obrigkeitlich bemäntelten Vorgänge in den schmutzigen Gäßchen Venedigs, - dieses schlimme Geheimnis der Stadt, das mit seinem eigensten Geheimnis verschmolz, und an dessen Bewahrung auch ihm so sehr gelegen war. (S. 398)

Aschenbach erwägt, der polnischen Familie den Zustand Venedigs zu erläutern, aber der Wunsch, zu schweigen, um die Familie von der Abreise abzuhalten, siegt: „Er erwog eine reinigende und anständige Handlung. Er konnte heute abend nach dem Diner der perlengeschmückten Frau sich nähern und zu ihr sprechen [...].“ (S. 409) Doch er entscheidet

sich gegen die zähmende Wirkung des Wortes: „Was galt ihm noch Kunst und Tugend gegenüber den Vorteilen des Chaos? Er schwieg und blieb.“ (S. 409). Die Sprache steht für die Möglichkeit von Ordnung, für Vernunft, für Kontrolle, während ihre Abwesenheit das Gegenteil produziert, unterstützt und symbolisiert.

Das Geheimnis seiner Liebe und das Geheimnis der Stadt, in dem Aschenbach als Verbündeter eingewoben ist, enden in der absoluten Unmöglichkeit von Sprache: in seinem Tod. So lässt sich die gesamte Novelle als ein Prozess des Verlustes von Sprache lesen, der einhergeht mit der allmählichen Positionierung der körperlichen Empfindungen, Erfahrungen und Phänomene in den Fokus Aschenbachs und des Textes.

4. Fazit

Die verschiedenen narrativen Momente der Novelle bringen die anfänglich postulierte Dichotomie von Körper und Geist in Unordnung. Über den allmählichen Verlust des Arbeitsethos von Aschenbach, der wachsenden Vorherrschaft des Dionysischen Elements in der Welt Aschenbachs, mit der Thematik der dekadenten Sinnlichkeit Venedigs und der Verstrickung mit dem Motiv der Krankheit, mit der körperlich markierten Verliebtheit zu Tadzio und dem Scheitern des Phaidros-Modells, mit der durch die seltsame Körperlichkeit der Hadesfiguren eingeführten Entfremdung von der Welt erzählt die Novelle von dem Einbruch einer neu erlebten, bis dahin unterdrückten Erfahrung des Körpers. Das Gegensatzpaar Körper/Geist operiert auf der Basis des Textes, und mit seiner Aktualisierung von weiteren Oppositionspaaren, wie die von Natur/Kultur, Krankheit/Gesundheit und Weiblichkeit/Männlichkeit steht das Denken in Dichotomien und seine Unzulänglichkeiten im Mittelpunkt des Textes. Die für die abendländische Kultur wesentlichen Dichotomien werden von diesem Text aufgerufen, umorganisiert und neu erstellt. In diesem Sinne lässt sich Thomas Manns Novelle als subversiver Text lesen. Es findet in ihm eine Aufsplitterung von normierenden und Normalität konstituierenden Elementen statt. Das traditionelle Bild der Männlichkeit, dem Aschenbach anfänglich verhaftet ist, scheitert, da es eine Unterdrückung von bestimmten Elementen beinhaltet, die in diesem Text mit dem Dionysischen gewalttätig die Ordnung und Hierarchie von Körper und Geist brechen. Für Aschenbach eröffnen sich mit diesem Einbruch Dionysos' neue Erfahrungsmöglichkeiten, die, um mit Kampers zu sprechen, als ‚Körper-Denken‘ konstituiert werden³⁶⁵. Der Erzähler und seine Figur erleben

³⁶⁵Siehe Kapitel VI dieser Dissertation: „Zur Regulierung und Repräsentation von Körpern“, dort Punkt 3: „Das subversive Potenzial von Körpern“.

die neu eröffneten Erfahrungsräume als bereichernd. Dem Leser wird der verliebte ‚neue‘ Aschenbach sympathischer dargestellt als jener, der sein Leben gleich einer geschlossenen Faust führte. Der Text verurteilt das Geschehene explizit nicht.

Der Text kann jedoch nicht durchgehend als subversiv gelesen werden, was schon allein durch seine Rezeptionsgeschichte nicht möglich wäre. Die Novelle lässt Aschenbach, wie auch die im Text präsentierte Welt ‚scheitern‘. Aschenbach stirbt und in Venedig wütet die Cholera. Greift man noch einmal die Eckpunkte des Denkens Foucaults auf – den Diskurs um Krankheit zum einen und Geschlecht und Sexualität zum anderen – sieht man sie in dieser Novelle widergespiegelt³⁶⁶. Auf der Makroebene wütet die Krankheit als Signum einer allgemeinen Unordnung, die das gesellschaftliche Gefüge an ihre Grenzen bringt. Auf einer Mikroebene findet, um es in der Terminologie von Butler zu sagen, *Gendertrouble* statt. Aschenbach hat sich in einen Jungen verliebt, der mit vielen weiblichen Codes ausgezeichnet ist. Hätte der Text auch in Nabokov-Manier eine Lolita als Liebesobjekt Aschenbachs wählen können? Für die Novelle und die dort präsentierte Verwirrung von leitenden Kategorien zur Etablierung einer Normalität erhöht der homoerotische Aspekt der Liebe Aschenbachs den Effekt der ‚Unordnung‘. Die Liebe wird zur verbotenen Liebe durch eine doppelte Tabuisierung: Nicht nur der Altersunterschied, sondern auch die Gleichgeschlechtlichkeit rücken diese Verliebtheit in den Raum des Unmöglichen und Verbotenen, des gesellschaftlich Ausgeschlossenen. Nicht nur Tadzio stellt die Trennung der Geschlechter durch seine weiblichen Charakteristika in Frage, auch Aschenbachs Identität als Mann gerät ebenfalls zum Ende der Novelle hin in eine zweifelhafte Position. Er ‚verweiblicht‘ durch das neu entdeckte Pflegebedürfnis seines Körpers. Er wünscht seine Männlichkeit – diese in den normierenden Schemata der Jahrhundertwende verstanden – zu transzendieren. Er möchte nicht nur jünger, sondern auch hübscher sein; er möchte nicht mehr, dass sein Aussehen nur seine integre Moralität widerspiegelt, sondern dass es ein Eigenleben bekommt. Wenn der Text diesen Prozess nicht ins Lächerliche rücken würde, was er jedoch tut, dann hätte man Thomas Manns Text vielleicht tatsächlich durchgehend als subversiv - im Sinne Butlers - betrachten können. Jedoch belächelt der Text diese Versuche und Aschenbach erscheint als verliebter, törichter, älterer Mann. *Der Tod in Venedig* enthält subversive Elemente; er bringt die leitenden Dichotomien in Unordnung und moralisiert diese Verwirrung der Kategorien zumeist nicht. Der Körper reklamiert seinen Ort und seine Erfahrungsräume. Jedoch würde

³⁶⁶Siehe Kapitel VI dieser Dissertation: „Zur Regulierung und Repräsentation von Körpern“, dort Punkt 2: „Michel Foucault: der disziplinierte Körper“.

ich die Geschlechtermaskerade, die der Text präsentiert, nicht mit subversivem Vorzeichen lesen und sie, um wieder auf Butler zu verweisen, als normfestigende Geschlechterparodie lesen. Die Novelle Manns bewegt sich so zwischen Subversion und Etablierung von gesellschaftlichen Normen.

Der Text bringt das Dichotomie-Denken zum Scheitern. Der nur geistbeherrschte Kosmos Aschenbachs kann nicht funktionieren, jedoch bringt die ausschließliche Körperlichkeit den Tod für Aschenbach und, auf kollektiver Ebene, die tödliche Krankheit nach Venedig. Männlichkeit und Weiblichkeit werden als zwei Bereiche dargestellt, deren Grenzen potenziell ineinander übergehen können. Die verschiedenen Oppositionspaare, die wesentlich für die Zeit um die Jahrhundertwende sind, sind in Thomas Manns Text präsent und werden in ihrer für das *fin de siècle* eigentümlichen prekären Situation dargestellt.