

Tamara Heribanová

K estetike smrti v novele

Smrt' v Benátkach

od Thomasa Manna

Zur Ästhetik des Todes in Thomas Manns "Tod in Venedig"

Abstract

The aesthetic of the forthcoming of death is not thoroughly acknowledged while studying the majority of universally renowned literature. However, the Nobel Prize winner, Thomas Mann meticulously engages with this topic in his prominent novel, *Death in Venice*. Whether in love or death, we are confronted with ourselves and Mann's novel describes the final encounter of an elderly man Aschenbach, who is vanishing in a city, which is also predestined to fade away. My following work revolves around a literature analysis, portraying motifs of death, decline and destruction.

Key words

literature, Thomas Mann, Death in Venice, novella, death, Charon, Aschenbach, Gustav Maler, German literature, homosexuality, Tazio, love, Greek mythology

Abstrakt

Málokto rá svetová próza tematizuje tak detailne a podnetne estetiku prichádzajúcej smrti, stávajúcej sa vo svojom procese umením par excel-

lance, ako majstrovské dielo držiteľa Nobelovej ceny za literatúru Thomasa Manna *Smrt' v Benátkach*. V láske a smrti sa konfrontujeme najmä sami so sebou a Mannova novela opisuje toto definitívne stretnutie starnúceho muža, umelca Aschenbacha, ktorého zánik sa odohráva v meste, predurčenom taktiež k svojmu koncu. Práca sa zaoberá najmä literárnym spracovaním a zobrazením motívov smrti, zániku a deštrukcie.

Kľúčové slová

literatúra, Thomas Mann, *Smrt' v Benátkach*, novela, smrť, Cháron, Aschenbach, Gustav Maler, nemecká literatúra, homosexualita, Tazio, láska, mytológia

Zum Begriff des Todes in dem Titel

Schon der Titel der Novelle *Der Tod in Venedig* deutet von Anfang an eines der Hauptthemen, nämlich den Verfall, das Ende, den Tod. Die Erzählung beginnt in München, in der Stadt der spätbürgerlichen Kulturbllüte, die mit den größten europäischen Kunststädten konkurrieren kann. Gerade dort baut Aschenbach sein literarisches Universum auf.

In der Erzählung scheint der Künstler Aschenbach sensibilisiert für die gefährdenden politischen Zeichen der Zeit. In Venedig, der Stadt der Fassaden, der Schönheit und des Untergangs, der hemmungslosen und grausamen Leidenschaften, der Krankheit, Korruption und Entsittlichung, verliert Aschenbach, Tazio verfallen, vollständig seine Identität. Bei Thomas Mann wird Venedig zum sinnfälligen Schauplatz für Verirrung und Tod des Künstlers, das noch durch den Aufenthalt des Schriftstellers auf der adriatischen Insel, wo er sich nicht gut fühlt, verdeutlicht wird.

Das Ende setzt Thomas Mann an den Anfang und so erzeugt er eine besondere Färbung und eine klare Richtung, über die die Novelle von der ersten Zeile an verfügt. So weißt auch der Leser, dass sich das Geschehen unter dem Zeichen des Todes entwickeln wird, wie schon der Titel des Buches vorbestimmt. Nach Hans Nicklas handelt es sich „um eine einführende zukunfts-gewisse Endvorausdeutung.“¹ Und auch wenn der Tod Aschenbachs, das Ende eines Lebens, schon durch den Titel dem Leser offenkundig wird, ist der Vorgang der Destruktion, der Weg, der Prozess, in dem der Gegensatz von Geist und

Leben, in dem das Spannungsverhältnis von Jugend und Alter, Schönheit, Sinnlichkeit und Tod, dargestellt wird, viel wichtiger. Wahrscheinlich kann man den seelischen Untergang Aschenbachs nicht der unerfüllten Liebe zu dem ungewöhnlich schönen Knaben Tazio zuschreiben, der einem Gemälde Botticellis entstiegen scheint, auch nicht der Dekadenz der Stadt Venedig, die als „unwahrscheinlichste alle Städte“,² die als „das Fremdartige und Bezuglose“³ beschrieben wird, zuzuschreiben, sowie man die Parallelität des Untergangs eines hochgeschätzten Künstlers und der Großbourgeoisie, das Ende der großbürgerlichen Gesellschaft, im Rahmen des gesellschaftlich-politischen Hintergrunds der Zeit nicht überschätzen sollte.

Die Dominanz der Anwesenheit des Todes wird im Titel der Novelle durch den bestimmten Artikel noch verstärkt. Es ist gerade der bestimmte Artikel, der dem Titel etwas Exemplarisches verleiht. Es ist nicht nur ein empirischer Tod gemeint, sondern ein ganz einzigartiger, konkreter Tod, der „eine bestimmte Würde, eine personhafte Gestalt“⁴ erhält.

Der Tod ist wie ein Schatten Aschenbachs anwesend. Ein geheimer Mitspieler der Handlung, der den Verlauf des Spiels der Zerrissenheit, des Rauschs und der Nichtigkeit ganz erobert und Aschenbach wie eine Marionette, eine am Ende der Novelle abgeschmackt bemalte, mit billigem Makeup ausgeschmierte, elende Spielpuppe, hantiert.

1/ Nicklas, Hans W. Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“. Marburg: N.G.Elwert Verlag, 1968, S. 143

2/ Mann, Thomas. *Der Tod in Venedig*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1977, S. 23

3/ Ebenda, S. 17

4/ Nicklas, Hans W. Thomas Mann Novelle „Der Tod in Venedig.“ Marburg: N.G. Elwert Verlag, 1968, S. 144

Aber vielleicht ist es nicht der Tod, der schon von Anfang an aus dem Titel mit einem verkiffenen, grinsenden Gesicht den Ablauf bestimmt. Sauerstoff der Empfindungsfähigkeit, der Zerfahrenheit zugleich, diese frische Luft mit den fauligen Gerüchen der Stadt vermischt, schwebt in der Atmosphäre der pastellgetönten Nebel der impressionistischen Landschaft, wo der blonde Junge mit dem Gesicht einer verführerischen Nymphe und edler Aristokratie zugleich, den verwirrten Toren Aschenbach mit Lachen, Blicken und zarten Bewegungen einer Frau anlockt. Aschenbach sieht diesen Jungen als einen Götzen an. Es ist eine Liebe eines Menschen, der feststellt, dass er schon am Ende des Lebensweges ist und nun will er alles, was in seiner Seele verwahrt ist, an die ausgewählte Nachkommenschaft weitergeben. Nur atmet er zu tief und zu unbedacht, das Mieder hat seine künstlerische Seele zu lange eingeeengt.

Der giftige Dampf Venedigs, die zerfallenen Häuser und seltsame Menschen, die Aschenbachs Weg kreuzen, betäuben ihn und treiben ihn in die Verdammnis. Wenn wir uns die Frage stellen, ob Thomas Mann dem Tod ein Denkmal in dem vorausdeutenden Titel verleihen wollte, indem er das Ende an den Anfang setzte, könnte man meinen, dass das Ende, der physische Tod Aschenbachs, nicht dem wahren, absoluten Tod entspricht.

„Dichter mögen Sorgenkinder des Lebens sein, geneigt und ständig in Gefahr sich an Krankheit und Tod als Mächte und Prinzipien zu verlieren: Kinder des Lebens bleiben sie doch und im Grunde zur sittlichen Güte bestimmt“,⁵ sagte Thomas Mann einige Jahre später nach der Veröffentlichung der Novelle. Nach Peter Johannes van der Schaar haben Manns Anschauungen über den Tod „bestimmt nicht die direkte, affektive Bedeutung wie die Gedanken über das Kranksein.“⁶

Nach der genauen Schilderung „der morbiden Vorgeschichte in einer morösen Umgebung“⁷ wird in nur wenigen Zeilen der Tod Aschenbachs mitgeteilt. Wir können also davon ausgehen, dass die Verwandlung, die wahnsinnige Sehnsucht nach dem Nichterfüllbaren, das Scheitern an allen bisher erreichten, die Destruktion und Trostlosigkeit des alternden Künstlers ihn früher umbringen bevor er das letzte Mal an den nebeligen, salzfeuchten Stränden ausatmet.

Der sterbende Tote

„Seitlich hinabgesunken, im Stühle am Strande.“⁸ Nur mit wenigen Sätzen wird der physische Tod Aschenbachs beschrieben. Der Wille weiterzukämpfen, die Sehnsucht nach der Existenz, wenn es schon auch eine schmerzliche, von Krankheiten verzierte ist, ist bei vielen stark, die Seelenkraft und der menschliche Wille überschreiten alle Grenzen. Doch was geschieht, wenn sich der Mensch in seinem Inneren schon von dem Leben verabschiedet und seinen Geist aufgibt?

Aschenbach, der seine Krankheit nicht überwindet, ob es die Pest ist, die er willkommen heißt oder der Wahnsinn, der ihn zu dieser Niederlage treibt, er resigniert und sein seitliches Hinabsinken im Stühle am Strande ist nur ein Epilog eines Lebensendes, das als ein Meisterwerk bezeichnet werden könnte. Ein Meisterwerk in der Hinsicht, weil der Künstler, nach Thomas Mann immer in der Verbindung von Künstlertum und Krankheit sein Leben verwirklichen solle. Die Krankheit Aschenbachs hat bestimmt auch einen deutlich positiven Akzent, weil sie die Vergeistlichung bewirkt.

„Es sind die Ausnahmezustände, die den Künstler bedingen: alle, die mit krankhaften Erscheinungen tief verwandt und verwachsen sind, so dass es nicht möglich scheint, Künstler zu sein und nicht krank zu sein,“⁹ meint Nietzsche, einer der einflussreichsten Philosophen Thomas Manns.

In der Novelle ist aber die Krankheit als die Vorbotin des Todes dargestellt. Diese treibt Aschenbach in die tiefste Entwürdigung, die verlogene Stadt des Scheins und Seins treibt sie, indem sie Ausschweifung und Unmoral entstehen lässt in die Vernichtung und ins Verderben. Das schlimme Geheimnis der Stadt, das von den venezianischen Behörden verschwiegen wird, verschmilzt immer mehr mit „seinem eigensten Geheimnis“,¹⁰ mit seinem unsättigenden Verlangen, mit seiner unerfüllbaren Liebe zu dem Jungen, der ein Gesicht eines Engels und einer Verführerin zugleich besitzt.

5/ Mann, Thomas. Tischrede in Amsterdam, 1925 zit. nach Mayer, Hans. Thomas Mann: Werk und Entwicklung. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1950, S. 72

6/ Schaar, Peter Johannes van der. Dynamik der Psychologie. München: Ernst Reinhardt Verlag, 1964, S. 63

7/ Ebenda

8/ Mann, Thomas. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1977, S. 68

9/ Nietzsche, Friedrich. Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte. Stuttgart: Kröner Verlag, 1959, S. 545

10/ Mann, Thomas. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1977, S. 59

Die Seuche stimmt mit der verworfenen Leidenschaft seines Herzens überein, und wie Robert Faesi behauptet, stellt sie nur „ein Symbol für die tödliche Seuche im Innern“¹¹ des Leidenden dar. Auch Bruno Frank stellt sich die Frage wieso sein eigentlicher Tod, „die physische Ursache seines Todes, mit auffälliger Flüchtigkeit behandelt“¹² wird.

Der leidende Künstler reist nicht ab. Obwohl er über die Pest informiert ist, achtet er nicht auf die Vorsichtsmaßnahmen. Obwohl bei ihm die „Esslust wehrte“¹³ und sich die Vorstellung aufdrängte, „dass die Speisen mit Ansteckungsstoffen vergiftet seien“,¹⁴ kauft er die Früchte und isst sie gierig. Doch nicht die „überreife und weiche Ware“,¹⁵ die Früchte, verkürzen sein Leben auf das Geringste. Es sind nicht die vergifteten, verbotenen Früchte die Aschenbach töten. Aschenbach ist ein Selbstmordtäter, die verbotenen Früchte sind nur ein Mittel, nur ein Instrument, dem Leben freiwillig und schnellst möglich ein Ende zu setzen.

Als er der Gemüseverkäuferin das Geld in die Hand drückt, bezahlt er gleichzeitig die letzte Münze, den Obolus. Unter der Schleife der Verkäuferin versteckt sich Charon, der schon seine Fähre für Aschenbach vorbereitet hat. Zur selben Zeit verwandelt sich das Gewässer Venedigs, das schmutzige, trübe Wasser, langsam in den Totenfluss Acheron.

Gerade von diesem Wasser, von dem Meer, und dem Aufenthalt am Strande hat sich Aschenbach Ausweitung und Kräftigung versprochen, doch die einzigen Kräfte des Meeres sind die, die ihn ins Verderben führen. Die Gefährdung, die Berührung mit den Elementen bringt das Meer mit sich und nicht die Symbiose, die Befreiung von der Last der Produktion, Entgrenzung und Ausweitung Aschenbachs Selbst, wie er es sich gewünscht hat. Die fruchtbare Kraft des Wassers ist nicht vorhanden, nur das Zerstörerische herrscht. Flut, Ebbe, Sonnenaufgang, Sonnenuntergang, Leben und Tod. Auf den physischen Tod Aschenbachs kommt es nicht mehr an. Da holt er nur das ein, „was geistig längst geschehen ist“,¹⁶ nämlich „die Zerstörung der sittlich-moralischen Existenz“.¹⁷

Tödliche Gerüche

Wenn man sich mit der seelischen Zertrümmerung, mit dem Niedergang des Geistes, dem moralisch-sittlichen Ende Aschenbachs auseinandersetzt, muss man die Darstellung der Gerüche bzw. Düfte sowie den Wetterparallelismus, der mit Aschenbachs Seelenzustand im Einklang steht, in Betracht ziehen.

Venedig ist die Stadt, die ihren Glanz und ihre Pracht auf unsicherem, morastigem Boden entfaltet. Es ist eine Stadt des Scheins und des Trugs, die über eine hervorragende Palette von Gerüchen verfügt.

Eine erwähnenswerte Rolle in der Novelle spielt der faulige Geruch des stehenden Wassers, der Geruch des Schmutzes in den Gassen und Kanälen.

„Eine widerliche Schwüle lag in den Gassen: die Luft war so dick, dass die Gerüche, die aus Wohnungen, Läden, Garküchen quollen, Öldunst, Wolken von Parfüm und viele andere in Schwaden standen, ohne sich zu zerstreuen. Zigarettenrauch hing an seinem Orte und entwich nur langsam. Das Menschengeschiebe in der Enge belästigte den Spaziergänger, statt ihn zu unterhalten. Je länger er ging, desto quälender bemächtigte sich seiner der abscheuliche Zustand, den die Seeluft zusammen mit dem Scirocco hervorbringen kann, und der zugleich Erregung und Erschlaffung ist.“¹⁸

Aschenbach ist am Anfang verärgert über das Rußige und Düstere, Schmutzige und Abscheuliche. Der unerträgliche Dunst Venedigs ist auch einer der Gründe seiner Abreise. Sein Versuch der Abreise missglückt aber. Die Gefühle zu Tadzio, den er mit Hyazinthus, dem schönen Jüngling, aus dessen Blut Apollon die betäubend süß duftende Blume hervorsprossen ließ, vergleicht, sind stärker als das Ekelgefühl, das er empfindet. Hier wandelt sich die Einstellung zu dem fauligen Odem Venedigs.

„Die Atmosphäre der Stadt, diesen leis fauligen Geruch von Meer und Sumpf, den zu fliehen es ihn so sehr gedrängt hatte,- er atmete ihn jetzt in tiefen, zärtlich schmerzlichen Zügen.“¹⁹

Die Entfernung Aschenbachs von seinem bisherigen Leben, die Sehnsucht und zugleich tiefe Verzweiflung treiben ihn in das Verdammnis.

11/ Faesi Robert. Thomas Mann: ein Meister der Erzählkunst. Zürich: Atlantis Verlag, 1955, S. 60

12/ Frank, Bruno. Eine Betrachtung nach dem „Tod in Venedig“. In: die neue Rundschau, 24/1913, S. 661, zitiert nach Nicklas, Hans W. Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“. Marburg: N. G. Elwert Verlag, 1968, S. 59

13/ Mann, Thomas. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1977, S. 64

14/ Ebenda

15/ Ebenda, S. 65

16/ Nicklas, Hans W. Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“. Marburg: N.G. Elwert Verlag, 1968, S. 60

17/ Faesi, Robert. Thomas Mann: ein Meister der Erzählkunst. Zürich: Atlantis Verlag, 1955, S. 1968, s. 60

18/ Mann, Thomas. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1977, S. 34

19/ Mann, Thomas. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1977, S. 36

Peter Johannes van der Schaar vergleicht in seinem Buch „Dynamik der Pseudologie“ die Relation zwischen Künstlertum und Verfall, zwischen Kreativität und Verwesung mit einem Tanz auf der Scheide des Schwertes. Nur der Tänzer, der die „innere Freiheit und Beweglichkeit besitzt, um die Waage nicht nach einer der beiden Seiten definitiv ausschlagen zu lassen“,²⁰ kann Gleichgewicht halten. Es ist derjenige, „der dem Zug der Infrastruktur widerstehen kann, sie andererseits auch nicht flieht und sogar die Kreativität besitzt, aus ihrer unstrukturierten Tiefe Gestaltetes hervorzubringen.“²¹ Dieses Gleichgewicht verliert Aschenbach vielleicht auch wegen der betäubenden Düfte, die ihn verführen und wie ein Opium seinen Verstand vernebeln.

An vielen Stellen der Novelle finden wir Beschreibungen der verführerischen Düfte, ob das die „stark duftende Blumen“²² sind, die Aschenbachs Zimmer schmücken, oder Pflanzen, deren Blütendolden nach Mandeln und dem Rausch der Liebe duften. Der Unrat und Schmutz Venedigs vermischen sich mit diesen anlockenden Aromen und mit Aschenbachs Parfum so wie die Lügen der venezianischen Behörden mit dem Verbergen der Wahrheit, nämlich der Liebe Aschenbachs zu Tadzio verschmelzen.

Boten des Todes als Wendepunkte

Wie Thomas Mann zum Ausdruck brachte, viele Vorkommnisse und Geschehnisse der Novelle entsprechen seinen tatsächlichen Erlebnissen. So wie es einen Jungen gab, den Thomas Mann auf seiner Reise in Venedig kennengelernt hat, auf den die Beschreibungen Tadzios bis ins Detail ähneln, so besitzen auch andere Vorfälle der Geschichte autobiografische Züge. Aschenbachs Tadzio und „Manns Wladyslaw Moes“,²³ der polnische Junge, der den Urlaub mit seiner Mutter an der adriatischen Küste verbracht hat, aber auch andere Gestalten sind nicht Manns Fiktion.

Einige Gestalten, die Aschenbachs Weg in der Novelle begleiten, wurden von den ersten Interpreten als Totenbote bezeichnet. Diese seltsamen, fremdartigen Gestalten, „hinter deren wandelnder Maske sich der Tod verbirgt“,²⁴ erscheinen an den entscheidenden Wendepunkten Aschenbachs Niedergangs.

Die ersten Wissenschaftler, die sich mit der Novelle auf der psychoanalytischen oder literaturwissenschaftlichen Ebene auseinandergesetzt haben, erkannten vier seltsame Figuren, nämlich den Wanderer in München, der am Anfang der Novelle erscheint, den geschminkten Alten, der Aschenbach auf seiner Reise begegnet, den Gondolieri, der ihn nach Lido bringt und letztlich den Sänger, der am Ende der Novelle hervortritt. Die vierte Erscheinung, der Vorsänger, taucht nicht in der Nacht auf, als Aschenbach den großen Traum hat, der „seine geistige Existenz vernichtet und ihn auf seinen Tod vorbereitet.“²⁵

Die vier Gestalten, die Aschenbachs Weg an bedeutenden Stellen begleiten, symbolisieren die Stufen der Verderblichkeit, sie signalisieren jeweils eine neue Phase auf dem Weg, der ihn ins Verderben führt.

Der Totenschädel, die senkrechten, energischen Furchen, zwischen denen sich farblose Augen befinden, die den Künstler auf den falschen Weg führen, sind einige der Merkmale dieser Gestalten, die Thomas Mann in der Zeit seiner Vorbereitung für das Meisterwerk getroffen hat.²⁶

Einer dieser Männer ist der Fremde vor dem Münchner Friedhofportal, dem der geschminkte und als Jüngling hergerichtete Alte auf das Schiff folgt. Beide dieser Todesboten ähneln der dritten merkwürdigen Gestalt, dem herrschsüchtigen Gondolieri, der Aschenbach zum Lido bringt. Diese drei Gestalten, hinter denen sich der Tod verbirgt, gleichen in ihrer physiognomischen Bildung dem großen Adamsapfel etwa wie auch dem Gesichtsausdruck dem letzten Vorsager des Zugrundegehens des Schriftstellers, dem Sänger, der den Weg Aschenbachs am Ende kreuzt.

Der Münchner Wanderer, der verkleidete Greis, der fremdartige Gondolieri und der nach Karbol stinkende Sänger, diese vier Gestalten, die als Stationen am absoluten Ende Aschenbachs designiert sein könnten, fletschen ihre entblößten Zähne, was an das Totenkopfähnliche erinnert.

Der Fremde in München weckt bei Aschenbach die unmotivierte und unvorhergesehene Reiselust, die ihn seine ganzen Pläne für die kommenden Monate über den Haufen werfen und überstürzt nach Italien aufbrechen lässt. Der Münchner Wanderer bewirkt ein Gefühl der Wildheit, die Sehnsucht nach der Exotik und Lebensleidenschaft. Das Auffällige an ihm ist, „sei es, dass er, geblendet, gegen die untergehende Sonne grimassierte oder dass es sich um eine dauernde physiognomische Entstellung handelte: seine Lippen schienen zu kurz, sie waren völlig von den Zähnen zurückgezogen, dergestalt, dass diese, bis zum Zahnfleisch bloßgelegt, weiß und lang dazwischen hervorblickten.“²⁷

Die ganz entblößten Zähne versinnbildlichen das Symbol des Totenkopfes. Gerhard Meyer sieht das Vorbild für diese Todesgestalten in mittelalterlichen Todesvorstellungen. „Es ist die Gestalt des Todes, wie wir sie von mittelalterlichen Grabsteinen her und aus Totentanzgemälden kennen, deren Aura eine bestimmte Art von Makabrität ist...“²⁸

Dem trunkenen Alten, dem Aschenbach auf dem Schiff begegnet, fällt das falsche Obergebiss vom Kiefer auf die Lippen so dass auch bei ihm der Eindruck des Todesschädels mit entblößten Zähnen entsteht. Der Gondolieri zieht bei der Arbeit „vor Anstrengung die Lippen zurück und entblößt seine weißen Zähne.“²⁹ Bei dem vierten Todesboten, dem Vorsänger ist es „ein Lächeln tückischer Unterwürfigkeit“,³⁰ das „seine starken Zähne“³¹ entblößt.

Die Beschreibung der Zeichen, die das Totenkopfähnliche symbolisieren wird in der bildlichen Darstellung variiert, die Symbole des Todes werden immer anders eingefügt, sie lassen doch aber immer das Bild des Totenschädels hinter dem Gesicht des Trägers wie einen Geist erscheinen.

Interpretationen des Todesthema bei Hanns Sachs und Heinz Kohut

Im Jahre 1914, zwei Jahre nach der Veröffentlichung der Novelle, erschien die erste psychoanalytische Interpretation des „Tod in Venedig“. Hanns Sachs, der österreichische Psychoanalytiker und Jurist, der mit Otto Rank 1912 die Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften *Imago* gründete, veröffentlichte gerade in dieser Zeitschrift seine Studie, die drei Kernberieche der Novelle umkreiste: das Todesthema und seine Verbindung mit dem Thema „Liebe“, die Thematik der Traumforschung und das Thema der Homosexualität. Sachs behauptet, dass der Tod, „als wäre er der Held der Erzählung“³² selbst, zum Thema wird, in dem sich das Thema „Tod“ mit dem Gegen thema der „Liebe“ am Ende der Novelle „zu seiner mächtigsten Entfaltung gesteigert“³³ verschlingt.

Sachs vertritt durch seine Anschauung des Todesthemas die Meinung, dass am Anfang der Novelle Tod und Liebe einander gegnerisch gegenüber treten, „um sich dann später, je mehr der Firnis der bewussten Persönlichkeit verschwindet, auf das innigste zu vereinen.“³⁴ Der Tod erscheint nach Sachs nicht nach überkommenem Vorbild als Sensenmann, sondern er ist „gestaltet“,³⁵ Der Tod ist einer Reihe von Figuren verkörpert, er ist „nach des Dichters schöpferischem Ermessen geformt.“³⁶

Dass Aschenbach gerade an Pest erkrankt, ist für Sachs kein Zufall sondern ein Selbstverständnis. Die Cholera gefahr assoziiert mit Kot und Darmentleerung, die verwaahlte, schmutzige Stadt, das Chaos, der Geruch nach verdächtiger Reinlichkeit. Sachs vermutet, dass „der immer mehr vereinsamende, durch zunehmendes Alter und den anspruchsvollen Dienst der Kunst von frauenliebe Ausgeschlossene (...) von dem Ansturm der gleichgeschlechtlichen Liebe nicht besiegt worden wäre, wenn er sie in väterlicher Zärtlichkeit einem geliebten Sohne gegenüber hätte umwandeln dürfen.“³⁷

20/ Schaar, Peter Johannes van der. *Dynamik der Pseudologie: der pseudologische Betrüger versus den großen Tauscher Thomas Mann*. München: Ernst Reinhardt Verlag, 1964, S. 71

21/ Ebenda

22/ Mann, Thomas. *Der Tod in Venedig*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1977, S. 25

23/ Schmidlin, Yvonne und Hans Wysling ed. *Thomas Mann: ein Leben in Bildern*. Zürich: Artemis und Winkler Verlag, 1994, S. 201

24/ Nicklas, Hans W. *Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“*. Marburg: N. G. Elwert Verlag, 1968, S. 63

25/ Nicklas, Hans W. *Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“*. Marburg: N. G. Elwert Verlag, 1968, S. 63

26/ Fix, Peter, Ulla Fix, Klaus Hermsdorf, Fritz Hofmann, Harry Matter und Konrad Paul. *Das erzählerische Werk Thomas Manns: Entstehungsgeschichte, Quellen, Wirkung*. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1976, S. 501

27/ Mann, Thomas. *Der Tod in Venedig*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1977, S. 8

28/ Mayer, Gerhard. *Untersuchungen zur Darstellung und Deutung des Todes im Frühwerk Thomas Manns*. Diss. Tübingen, 1957, S. 21

29/ Mann, Thomas. *Der Tod in Venedig*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1977, S. 23

30/ Ebenda, S. 56

31/ Ebenda

32/ Sachs, Hanns. *Das Thema „Tod“*. *Imago*, 3. Bd., Heft 5, S. 459, nachgedruckt in Widmaier-Haag, Susanne. *Die Theorien der Psychoanalyse im Spiegel der literaturpsychologischen Interpretationen des „Tod in Venedig“*. Dissertation der Ludwig-Maximilians-Universität München, 1997

33/ Ebenda

34/ Ebenda

35/ Ebenda, S. 456

36/ Ebenda

37/ Ebenda, S. 455

In der Figur des neapolitanischen Sängers tritt der Tod als letzte abstoßende Maske an Aschenbach heran. Der dem Sänger anhaftende Karbolgeruch lässt ihn als Boten der herannahenden Seuche erscheinen. Die spätere Prozedur der künstlichen Verjüngung Aschenbachs beim Coiffeur deutet Sachs als eine symbolische Rollenübernahme: „Aschenbach vertauscht im Taumel seiner alle Grenzen verlierenden Leidenschaft seine eigene Erscheinung gegen jene des alten Stutzers von Pola. Da der Alte eine der Inkarnationen des Todes ist, bedeutet das nichts anders, als das sich der Betörte freiwillig in die Livree des Todes kleiden lässt.“³⁸

Sachs macht mit seiner Deutung darauf aufmerksam, wie in der Novelle die Verflechtung von Liebe und Tod, von schöpferischer Dichtkunst und Mythologie sichtbar wird. „Das Haupt des Schönen wird mit dem antiken Eros verglichen, und wir wissen bereits, dass sich in der Sprache des Dichters Liebe mit Tod übersetzen lässt.“³⁹ Die beiden feindlichen Themen vereinigen sich am Ende des Weges als Tazio als Verkörperung Hades vor dem Verscheidenden steht. Charon nimmt die Gestalt des Gondoliers an und Tazio lockt den von Sinnlichkeit Überwältigten in die Unterwelt.⁴⁰

Eine an den Tod anknüpfende, aber doch in einigen Punkten abweichende Interpretation des Todes in Venedig legte im Jahre 1957 Heinz Kohut vor. Es handelt sich um eine umfangreiche Deutung der Venedig-Novelle, die in der literaturpsychologischen sowie in der literaturwissenschaftlichen Forschung vielfältige Diskussionen auslöste.

Nach Kohut bildeten Tod und Todessehnsucht einen wichtigen Themenbereich in Thomas Manns Frühwerk, was sich an der Häufigkeit ihres Auftreffens im Werk Manns erkennen lässt. Die Gestaltung der Hauptfiguren stellt eine spezifische Koppelung zum Leben des Autors dar. Thomas Mann war von Nietzsches und Schopenhauers Weltanschauung stark beeinflusst, was man auch an seinen Frühwerken deutlich erkennen kann. Nach Kohut kann man aufweisen, wie die Künstlergestalten Manns „mit den deutschen Romantikern an die Affinität von Schönheit und Tod glauben.“⁴¹

Kohut vertritt die Meinung, dass beim Leser mit dem Namen Aschenbach die Assoziation zum Acheron, dem Fluss, der in der Mythologie das Land der Lebenden vom Totenreich trennt, erweckt wird. So könnte man meinen, dass auch der Gondolier in seiner sargschwarzen Gondel, Charon, die mythologische Gestalt symbolisiert. Obwohl Kohuts Studie wie eine Aufklärung dieses Phänomens dienen sollte, kann man sich einig sein, dass er mit seinem Vergleich des Gondoliers und Charon oder dem Gleichnis der Kanäle mit dem Fluss Styx und Acheron nicht etwas Neues entdeckt hat. Wenn auch seine Studie eine der bekanntesten ist, die Thematik der griechischen Anspielungen ins Manns Werk wurde auch früher angesprochen wie zum Beispiel beim Franz H. Mautner, der eine Übersicht der griechischen Vorlagen die Thomas Mann benutzt hat, und ihre Umarbeitung schon im Jahre 1952 veröffentlichte.⁴²

38/ Ebenda, S. 457

39/ Ebenda

40/ Fix, Peter, Ulla Fix, Klaus Hermsdorf, Fritz Hoffmann, Harry Matter und Konrad Paul. Das erzählerische Werk Thomas Manns: Entstehungsgeschichte, Quellen, Wirkung. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1976, S. 503

Die Interpretation der vier seltsamen Männer, der Todesgestalten, die Aschenbach begegnen, weicht aber bei Kohut von anderen Deutungen ab. Kohut behauptet, dass diese Gestalten nicht als vom Autor bewusst gestaltete Boten des bevorstehenden Todes gemeint sind, sondern als „Manifestation innerseelischer Kräfte, die von Aschenbach auf die (...) Männer projiziert werden, als seine Verdrängungsschranke zu zerfallen beginnt. Die vier Männer sind demnach die projizierte Erkenntnis des Ich vom Durchbruch alter Schuld und Angst, die magisch als drohende, aus dem Grabe auferstehende Vaterfigur erlebt wird.“⁴³

Kohut erklärt diese Drohung, Furcht und Verachtung als einen Vaterkonflikt, der sich seines Erachtens in das zugrundeliegende Zentralthema der Novelle entwickelt.

Das Meisterwerk Thomas Manns ist ein erschütternder Ausflug in eine sehnsüchtige, einsame Seele eines alternden Künstlers, aber auch in die stinkende Dekadenz des menschlichen Seins. Der Untergang Aschenbachs stimmt mit dem seltsamen reizvollen Verfall der Stadt selbst überein. Meines Erachtens ist die Dekadenz der venezianischen Atmosphäre hierfür prädestiniert auch wegen der Tatsache, dass man das Gefühl hat, als ob sich das Meer für einen Augenblick seinem Königreich entsagte und niemand weiß, wann dieses jenes zurücknimmt und die Stadt unwiederbringlich unter der Wasseroberfläche verschwindet. So ist es auch mit Menschen. Wie sich die Sandschichten in der Wüste übereinander legen, so überlagern sich auch die menschlichen Seelen und Schicksale in der

Zeitgeschichte des Menschentums. Einige bleiben unsterblich. Zu diesen zählt ohne Zweifel auch das Werk Thomas Manns.

Literaturverzeichnis:

Mann, Thomas. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1977.
Nietzsche, Friedrich. Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte/ Friedrich Nietzsche. Ausgew. u. geordnet von Peter Gast unter Mitw. von Elisabeth Forster-Nietzsche. Stuttgart: Kröner, 1959.
Sekundärliteratur:
Bohm, Karl Werner. Zwischen Selbstzucht und Verlangen: Thomas Mann und das Stigma Homosexualität. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1991.
Dittmann, Ulrich. Sprachbewusstsein und Redeformen im Werk Thomas Manns. Stuttgart: W. Kolhammer Verlag, 1969.
Faesi Robert. Thomas Mann: ein Meister der Erzählkunst. Zürich: Atlantis Verlag, 1955.
Fix, Peter, Ulla Fix, Klaus Hermsdorf, Fritz Hoffmann, Harry Matter und Konrad Paul. Das erzählerische Werk Thomas Manns: Entstehungsgeschichte, Quellen, Wirkung. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1976.
Kohut, Heinz. „Tod in Venedig“. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung I ders., Introspektion, Empathie und Psychoanalyse. Aufsätze zu psychoanalytischen Theorie, zur Pädagogik und Forschung und zur Psychologie der Kunst (S. 173-194.) Frankfurt am Main: Fischer, 1977.
Nicklas, Hans W. Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“. Marburg: N. G. Elwert Verlag, 1968.

Mayer, Gerhard. Untersuchungen zur Darstellung und Deutung des Todes im Frühwerk Thomas Manns. Dissertation Tübingen, 1957.

Mayer, Hans. Thomas Mann: Werk und Entwicklung. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1950.

Schaar, Peter Johannes van der. Dynamik der Pseudologie: der pseudologische Betrüger versus den großen Täuscher Thomas Mann. München: Ernst Reinhardt Verlag, 1964.

Schmidlin, Yvonne und Hans Wysliling ed. Thomas Mann: Ein Leben in Bildern. Zürich: Artemis und Winkler Verlag 1994.

Stresau, Hermann. Thomas Mann und sein Werk. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1963.

Widmaier-Haag, Susanne. Die Theorien der Psychoanalyse im Spiegel der literaturpsychologischen Interpretation des „Tod in Venedig“. Dissertation der Ludwig-Maximilians-Universität. München, 1997.

Kontaktné údaje:

Mgr. Tamara Heribanová
Mann, Thomas. Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
Zählen ohne
ÚSTAV SVETOVEJ LITERATÚRY SAV
Konventná 13, 811 03 Bratislava
SLOVENSKÁ REPUBLIKA
heribanova@yahoo.de

41/ Kohut, Heinz. „Tod in Venedig.“ Zerfall einer künstlerischen Sublimierung I ders., Introspektion, Empathie und Psychoanalyse. Aufsätze zu psychoanalytische Theorie, zur Pädagogik und Forschung und zur Psychologie der Kunst. Frankfurt am Main: Fischer 1977, S. 182
42/ Mautner, Franz H.: die griechischen Anklänge in Thomas Manns „Tod in Venedig“. In: Monatshefte für deutschen Unterricht 44, 1952, Madison, S. 20-26, Auszüge nachgedruckt in Nicklas, Hans W. Thomas Mann Novelle „Der Tod in Venedig“. Marburg: N. G. Elwert Verlag, 1968, S. 47

43/ Kohut, Heinz. „Tod in Venedig.“ Zerfall einer künstlerischen Sublimierung I ders., Introspektion, Empathie und Psychoanalyse. Aufsätze zu psychoanalytische Theorie, zur Pädagogik und Forschung und zur Psychologie der Kunst. Frankfurt am Main: Fischer 1977, S. 186